

# « **A**bandonnez toutes les formes d'images »

**Remarques sur l'iconographie chrétienne  
de Pieter Bruegel l'Ancien**

---

**Jürgen MÜLLER**

Historien de l'art, Hambourg

*Traduit de l'allemand par Aude Virey-Wallon*

### **L'image, signe de l'absence de Dieu**

Les historiens de l'art soulignent régulièrement l'influence qu'ont exercée Érasme de Rotterdam et Sebastian Franck sur Pieter Bruegel l'Ancien<sup>1</sup>. Or, quiconque établit un tel rapprochement se doit d'expliquer comment un peintre a pu se référer à la philosophie de ces penseurs, alors que tous deux méprisaient profondément la peinture. Ne pas fournir d'explication convaincante reviendrait implicitement à imputer à l'artiste une réception superficielle, qui dévaloriserait en même temps sa compréhension des sources philosophiques. Érasme et Franck seraient alors de simples pourvoyeurs de mots clés servant l'interprétation iconologique. Afin d'échapper à ce danger, les analyses qui vont suivre s'efforceront de montrer comment Bruegel a accueilli le scepticisme de ces deux philosophes, et comment il l'a transcrit en une critique aussi radicale qu'intelligente de la peinture. Pour plus de clarté, il paraît d'abord nécessaire de rappeler brièvement les réserves d'Érasme et de Franck à l'égard des arts plastiques<sup>2</sup>.

Concernant la connaissance du divin, les deux penseurs se méfient des possibilités de la perception visuelle et soulignent que le Christ, « éloquence de Dieu », n'est accessible à l'homme qu'en tant qu'esprit, et reste « caché » à son œil extérieur<sup>3</sup>. On comprend aisément qu'une telle métaphysique de l'esprit puisse accorder la primauté aux mots abstraits par rapport à l'image concrète, et reconnaître la présence du Christ davantage dans la Bible que dans un simple tableau peint<sup>4</sup>. C'est sur un ton frôlant la polémique qu'Érasme aborde ce sujet dans le *Manuel du soldat chrétien* :

« Tu honores l'image du visage du Christ représentée par la pierre ou le bois ou teinte de couleurs : c'est avec

bien plus de religieux respect que tu dois honorer l'image de sa pensée, qui, grâce à l'art de l'Esprit-Saint, a été exprimée dans les textes évangéliques. Nul Apelle n'a, par son pinceau, reproduit les traits et la figure du corps aussi bien que ne brille, dans la manière de parler de qui que se soit, l'image de l'esprit et cela surtout dans le Christ.»<sup>5</sup>

En opposant, dans son *Manuel*, la Parole annoncée par les Évangiles aux « misérables tableautins », Érasme subordonne explicitement l'image au verbe. Il suffit de rappeler que le théologien hollandais dénigre également les arts plastiques dans pas moins de quatre passages de l'*Éloge de la folie*, pour constater qu'il s'agit là d'un jugement systématique. Selon lui, la peinture n'est qu'un exemple parmi d'autres montrant que le monde veut être trompé, et qu'il accorde à l'apparence plus de valeur qu'à la profondeur de l'être :

« Une femme est laide à faire peur, mais son mari l'égalé à Vénus ; c'est tout comme si elle était parfaitement belle. Le possesseur d'un méchant tableau, barbouillé de cinabre et de safran, le contemple et l'admire, convaincu qu'il est d'Apelle ou de Zeuxis ; n'est-il pas plus heureux que celui qui aura payé très cher une peinture de ces artistes et la regardera peut-être avec moins de plaisir ? »<sup>6</sup>

Dans ce passage, Érasme rapproche la peinture de l'aveuglement des hommes qui prennent leurs illusions pour la réalité. L'expression « tableau barbouillé » dénonce en outre le soi-disant « connaisseur » qui s'imagine reconnaître la maîtrise d'un Apelle ou d'un Zeuxis. Le réformateur en profite pour souligner les dangers que représente la peinture pour le simple fidèle, car « de niais et grossiers dévots adorent, à la place des Dieux, leurs images »<sup>7</sup>. Selon lui, c'est le culte des saints et des reliques qui conduit à la confusion entre la représentation (*Abbild*) et l'image première (*Urbild*), et incite les chrétiens à s'abandonner à une « folle et douce » superstition<sup>8</sup>. Érasme part du principe qu'aucun signe matériel utilisé dans le culte ne peut représenter le divin. En témoigne un passage de l'*Éloge de la folie*, dans lequel l'Eucharistie est décrite expressément comme un acte symbolique qui n'est pas déterminé par la seule transsubstantiation – ou présence réelle – et qui nécessite un complément spirituel :

«Il en va de même pour la messe. Sans dédaigner, disent-ils, l'extérieur des cérémonies, ils le regardent comme médiocrement utile, ou même pernicieux, s'il ne s'y mêle un élément spirituel que ces signes visibles représentent. La messe figure la mort du Christ, que les fidèles doivent reproduire en eux en domptant, éteignant, ensevelissant, si l'on peut dire, les passions du corps, afin de renaître d'une vie nouvelle et ne faire tous ensemble qu'un avec Lui.»<sup>9</sup>

Pour Érasme, les signes sont seulement les réceptacles dans lesquels peut s'épandre l'esprit divin. En eux-mêmes, ils demeurent nécessairement imparfaits.

On retrouve un scepticisme analogue à l'égard de la peinture et des signes matériels du culte chez Sebastian Franck qui, dans le premier de ses *Paradoxa* publiés en 1534, exige à la manière d'un manifeste l'abandon des images. En se réclamant de toutes les autorités païennes et chrétiennes, de Platon à Lactance, de Cicéron à saint Paul, de Sénèque au Pseudo-Denys, il souligne l'impossibilité de reconnaître Dieu dans l'image, pour mieux exhorter les Chrétiens à renoncer à toutes les formes d'images qui tendent à rendre présent le divin :

«C'est pourquoi Proklos, maître païen dit: tant que l'homme use d'images, il ne peut accéder à l'âme et à ce qui est en lui. Oui, nous ne portons pas foi à ce qui est en nous, faute de croire qu'il est en nous. Mes enfants, abandonnez toutes les formes d'images, revenez à Dieu dans la profondeur de l'âme, c'est là que vous trouverez Dieu, car le Royaume de Dieu est en vous! [...] Ainsi que le dit Denys, Dieu n'est pas ce que l'on peut nommer ou ce dont on peut parler.»<sup>10</sup>

Le rapport théologique systématique que Franck établit dans son premier *Paradoxon*, en invoquant presque toute la tradition de l'histoire de la pensée, lui sert à montrer le danger d'une délimitation du divin: toute image reste une construction auxiliaire, une ombre qui ne doit pas être perçue dans une quelconque relation de ressemblance avec Dieu. C'est pourquoi le théologien allemand, dans son premier *Paradoxon*, en vient sans cesse à parler du «Dieu caché». Pourtant Franck ne se contente pas de présenter l'«image» au sens large, en quelque sorte comme la métaphore d'une idée réifiée, il aborde aussi tout à fait concrètement les images peintes et sculptées, notamment dans le 89<sup>e</sup> *Paradoxon* où il loue les peuples qui se seraient passés du

culte des images<sup>11</sup>. Les images, c'est-à-dire les reflets de la réalité extérieure, sont incapables de véhiculer des vérités théologiques, pourrait-on dire pour résumer. Cette critique d'une connaissance extérieure – et par là même imparfaite – de Dieu apparaît presque comme le leitmotiv des *Paradoxa*: «Le Christ hors de nous même est inutile» clame le titre du 133<sup>e</sup> *Paradoxon*, tandis que le suivant affirme: «le Christ reconnu seulement dans la chair est vain»<sup>12</sup>. En mettant l'accent comme Érasme et Franck sur la nature intrinsèquement différente de Dieu, on est aussi contraint, concernant la représentation du divin, de souligner la déficience de toute forme de signe. Peut-être est-il permis de dire que la théologie de ces deux philosophes est déterminée par une ambivalence inévitable, car les signes nécessaires pour rendre présent le divin montrent en vérité moins sa présence que son absence.

En formulant leurs doutes face au monde des apparences et leur scepticisme face aux possibilités du visible, Érasme de Rotterdam et Sebastian Franck ne font que s'inscrire au terme d'une longue tradition de la philosophie chrétienne qui commence avec les Pères de l'Église. Lorsque Franck, dans le premier *Paradoxon*, exhorte le lecteur à «abandonner toutes les formes d'images» pour pouvoir atteindre Dieu au plus profond de l'âme, il reprend simplement un argument des *Confessions* de saint Augustin. Dans les livres X et XI consacrés au temps et à la mémoire, le docteur de l'Église y décrit le cheminement vers Dieu comme une «ascension vers l'intérieur»<sup>13</sup>. Cette ascension conduit de la *memoria exterior* à la *memoria interior*, puis aux idées innées avant d'atteindre Dieu, présent au-delà de l'image, de l'espace et du temps. Aller vers Dieu suppose donc de dépasser le monde matériel et ses images. Saint Augustin s'emploie ici expressément à distinguer l'expérience divine des chrétiens de celle des païens. Il échappe enfin au risque d'une délimitation du divin en trouvant, avec la mémoire, un lieu de rencontre avec Dieu qui ne soit pas tributaire du pouvoir de disposition de l'homme<sup>14</sup>.

Mais comment rapporter ce problème essentiel de toute théologie à la peinture de Bruegel? Comment est-il possible pour un peintre de suivre ce jugement de principe, qui revient à une critique fondamentale des signes matériels, sans que cette adhésion ne s'assimile à un reniement? Selon mon hypothèse, c'est précisément l'aveu d'impuissance de la peinture, sa résignation d'elle-même (*Selbstbescheidung*), que commentent les tableaux de Bruegel, en mettant en évidence les limites de la représentation dans le domaine du divin. Une

telle conception conduit directement à un paradoxe, car la peinture devrait alors montrer ce qu'elle n'est plus en mesure de montrer. Elle devrait manifester son propre échec face à la perfection divine. Les analyses qui vont suivre, consacrées à trois œuvres de l'artiste flamand, évoqueront différents aspects de cette problématique. Tandis que l'interprétation de la gravure de Bruegel, *Le Triomphe du Temps*, s'attachera à différencier l'expérience du divin pour chrétiens et païens, l'analyse du *Portement de Croix* de Vienne et de *l'Adoration des Mages* de Londres insistera davantage sur le scepticisme du peintre face à la perception visuelle du divin.

### ***Le Triomphe du Temps***

*Le Triomphe du Temps* de Bruegel (fig. 1) constitue une exception dans l'œuvre de l'artiste. Avec *La Chute d'Icare* et *La Calomnie d'Apelle*, cette gravure compte parmi les rares sujets mythologiques ou classiques traités par le peintre flamand. L'œuvre existe en trois versions dont la première porte, dans un cartel placé dans l'angle inférieur droit, le nom de l'artiste – « Petrus Bruegel inven. » – et celui de l'éditeur Philipp Galle. Au milieu de la bordure inférieure est inscrite la date « 1574 » qui révèle que la gravure est parue cinq ans après la mort du maître. Aucune réponse satisfaisante n'explique pourquoi cette gravure n'a pas été publiée du vivant de Bruegel<sup>15</sup>. Galle a probablement pu acheter dans la succession de la veuve de l'artiste un dessin préparatoire qui a servi de modèle à un graveur anonyme. Le deuxième état n'a subi pratiquement aucune modification, hormis la suppression de la date et la signature de l'éditeur Johannes Galle venue remplacer le nom de Philipp. C'est seulement dans le troisième état reproduit ici que la gravure s'enrichit d'une devise latine, sans doute pour répondre à une structure emblématique. Au centre de la bordure inférieure de la feuille, on reconnaît une inscription qui répète ce qu'on a vu toutefois depuis longtemps : « TEMPUS OMNIA ET SINGULA CONSUMENS » – « le temps consume tout et chacun ». Les trois versions s'accompagnent d'un texte explicatif qui pourrait se traduire en ces termes :

« Les chevaux du Soleil et de la Lune entraînent le Temps porté par les quatre Saisons, alors que la Terre tournant sur elle-même, engendrant toute chose, s'entoure des douze signes du zodiaque. Ce que le

Temps ne peut saisir, il l'abandonne à la Mort. Tous deux sont suivis de la Renommée, seule survivante, juchée sur un éléphant, qui emplit le monde des sons de sa trompette. »<sup>16</sup>

En quelques mots, ce texte décrit le contenu de la représentation : derrière le char de Cronos, personnification du Temps, s'avancent la Mort sur sa haridelle exténuée et l'allégorie de la Renommée qui souffle dans une trompette, assise sur le dos d'un éléphant. Le texte latin fait aussi référence aux « quatre Saisons » représentées par les roues du char aux formes différentes. Le paysage de l'arrière-plan est partagé en deux : alors que la partie droite a pour thème le printemps, la germination et la prospérité, celle de gauche montre l'hiver, la désolation et la mort. Dans la moitié droite, l'artiste a figuré une fête de mai : en observant plus attentivement la composition, on discerne, au-dessus du dos des chevaux, des paysans dansant autour d'un arbre de mai. Un couple s'apprête à s'éloigner des autres. Au regard de la signification rituelle initiale de cette fête de la fécondité, point n'est besoin d'être prophète pour deviner les intentions de ce couple. Le monde entier est en plein devenir, en plein épanouissement. De l'autre côté apparaissent au contraire un bateau qui coule et, à l'horizon, une ville dévastée par un incendie. Seule cette vision nous révèle que le « monde » représenté par l'artiste sur la moitié droite de la feuille est lui aussi voué à la ruine, une ruine à laquelle n'échapperont ni l'église villageoise ni le clocher de la cathédrale qui pointe à l'arrière-plan. C'est ce même *topos* de la fugacité des choses de ce monde qui détermine le premier plan de la feuille : tout le sol est jonché d'objets qui font allusion aux arts libéraux, tels le luth et le livre ouvert représentés à gauche, à côté d'une palette, d'un bâton de peintre, d'un pinceau et d'une viole de gambe. Tout est écrasé sans distinction par l'avancée du Temps, de la Mort et de la Renommée. Tout subit le même sort, car parmi les objets piétinés se trouvent aussi des insignes du pouvoir que n'épargne pas davantage le triomphe du Temps. On reconnaît sous le char un chapeau cardinalice, un casque de guerrier, la couronne et le sceptre d'un souverain, mais aussi une colonne, des miroirs, un précieux récipient en forme d'amphore, un coffret et une bourse rebondie. Les honneurs politiques et religieux suprêmes sont soumis aux puissantes lois du Temps et de la Mort.

Arthur Klein a interprété ce programme iconographique d'une manière assez générale. Selon lui, il signifie que le Temps détruit tout ce qu'il a fait naître ; rien ne peut échapper

à son déclin, ni l'homme, ni ses œuvres et gestes<sup>17</sup>. À l'inverse, Margaret Sullivan attribue à cette gravure une signification qui revêt presque la valeur d'un manifeste :

« Dans le *Triomphe du Temps* de Bruegel, l'artiste est également une victime. Une palette et des pinceaux gisent à terre près de la Renommée assise sur un éléphant. Seule la Renommée perdure – conception qui est paradoxalement d'un esprit plus classique que chrétien. Le *Triomphe du Temps* de Bruegel veut nous faire comprendre que la renommée de ceux qui travaillent dur et persévèrent, sans perdre leur temps sur terre à danser et à festoyer, survit après que tout a disparu. »<sup>18</sup>

Selon cet auteur, dans le *Triomphe du Temps* de Bruegel, la notion païenne de la Renommée coexiste avec l'idée chrétienne du châtement des vices : seul celui qui travaille dur et ne gaspille pas son temps atteindra à une gloire éternelle. Dans une certaine mesure, avec cette interprétation se dégage aussi la conclusion de toute l'analyse de Sullivan : l'artiste flamand est parvenu à opérer la synthèse entre l'Antiquité classique et la philosophie et la morale chrétiennes.

Contrairement à Sullivan, je vois moins dans la gravure de Bruegel une synthèse de l'Antiquité et du christianisme qu'une critique spécifiquement chrétienne de la conception antique de la gloire. Dès la première vision, évidente, il est difficile de suivre l'interprétation de Sullivan. En effet, l'impression première et déterminante suggérée par la composition de Bruegel n'est pas celle d'un triomphe grandiose de la Renommée. En tout cas, on ne peut pas dire véritablement que la gravure de Bruegel accorde la primauté à l'élan dynamique d'un cortège triomphal. Précédés par les chevaux du Jour et de la Nuit, qui marchent à l'unisson et se reconnaissent aux symboles du Soleil et de la Lune fixés sur leur harnais, même la rosse sans licou de la Mort et l'éléphant de la Renommée semblent avancer sans entrain. C'est le Temps qui fixe l'allure que tous doivent suivre. L'épuisement et la léthargie manifestes de la Mort doivent être interprétés comme la conséquence d'un éternel retour ! Il n'est que d'évoquer les nombreux cycles représentés par Bruegel : le monde est déterminé par des cycles. La rotation permanente de la Terre sur elle-même apporte chaque jour l'alternance du jour et de la nuit, tandis que le mouvement de la Terre autour du Soleil crée la succession des saisons. Enfin, ce sont sans cesse de nouvelles constellations qui apparaissent tout au long de l'année.

La seule énergie émane de Cronos<sup>19</sup>. Nerveusement assis sur un sablier, il dévore l'un de ses enfants. Dans sa main gauche levée, il brandit le serpent qui se mord la queue, l'*Ouroboros* symbole d'éternité. Le siège de Cronos est d'un équilibre précaire, car le sablier est posé sur le bord du chariot. On a l'impression qu'il marche dans le vide. Ce détail n'est sans doute pas lié à son mouvement « concret », car il est assis sur un char tiré par des chevaux ; il faut y voir davantage le symbole du mouvement incessant du Temps. Le char de Cronos est un véhicule singulier, car il porte le globe terrestre entouré des signes du zodiaque. Au sommet, un arbre surgit de terre, dont les branches portent une balance et une horloge mécanique coincée dans une fourche. Ainsi s'établit une correspondance entre le sablier sur lequel est assis Cronos et l'horloge suspendue dans l'arbre. Il s'agit là de toute évidence d'une opposition symbolique : peut-être est-il permis de dire que l'horloge de l'arbre mesure et indique l'avance du temps dans le sens des points qui se succèdent, tandis que le sablier représente une quantité déterminée qui serait en quelque sorte le temps écoulé.

Le fait même que Bruegel ait réuni des personnifications du Temps, de la Mort et de la Renommée s'écarte déjà de manière significative des conventions en usage dans l'art de la gravure où n'est montré qu'un seul triomphe à la fois<sup>20</sup>. Pour mesurer toute l'originalité de l'invention de l'artiste flamand, nous citerons – à titre d'exemple représentatif de nombreux autres cas – une suite de « triomphes » gravée par le buriniste nurembergeois Georg Pencz, en commençant par son *Triomphe du Temps* : on y voit, également sur un char, Cronos qui avance appuyé sur des béquilles (fig. 2)<sup>21</sup>. Les deux cerfs à douze cors qui tirent le char symbolisent les douze mois de l'année. La succession des âges de la vie, incarnés par des enfants, des adolescents puis des adultes, représente le cours du temps à l'échelle humaine. À l'arrière-plan apparaissent des ruines : des édifices rongés par la « dent du Temps ». Aux pieds de Cronos figure un sablier, indication ostensible de la fuite du temps : *Tempus fugit*. C'est une dynamique comparable qui anime chez Pencz le *Triomphe de la Mort* (fig. 3). La personnification de la Mort, agitant une faux, se dresse sur un char que des taureaux impétueux entraînent sur une montagne de cadavres : Pencz s'attache à montrer ici que personne n'échappera à la furie de la Mort. Si l'on observe enfin le *Triomphe de la Renommée*, on est frappé par la dignité de sa représentation (fig. 4). L'armée victorieuse entre solennellement avec ses prisonniers dans la ville de Rome que l'on reconnaît sans équivoque par la présence à gauche d'une pyramide, à droite d'un obélisque et du Colisée<sup>22</sup>.

C'est la comparaison avec les gravures de Pencz qui révèle toute la léthargie des personnages de Bruegel. Pour sa représentation du char, Bruegel pourrait s'être inspiré d'une gravure de Cornelis Cort d'après Marten van Heemskerck, datée de 1564, qui figure une *Allégorie du Monde* (fig. 5)<sup>23</sup>. Dans cette gravure, ce sont aussi les chevaux du Jour et de la Nuit qui tirent l'insolite chariot. Pourtant, contrairement à la gravure de Bruegel, c'est ici Cronos qui conduit et excite les chevaux de son fouet. Heemskerck a représenté en outre les quatre éléments au-dessus des roues. Au milieu du char figure un globe terrestre, dont la sphère transparente est peuplée de Vertus et de Vices, et entourée d'un bandeau circulaire portant les signes zodiacaux. Même pour la représentation du globe, le travail de Bruegel se distingue de celui de Heemskerck, car, comme nous l'avons vu, un arbre surgit de la Terre, qui porte dans ses branches une balance et une horloge mécanique coincée dans une fourche.

Ces quelques comparaisons suffisent déjà à mettre en lumière le caractère inhabituel de la composition de Bruegel : comment expliquer cette association inédite du Temps, de la Mort et de la Renommée ? Comment interpréter la léthargie des personnages – excepté Cronos – et quel sens donner, enfin, à l'horloge mécanique dont le marteau est tendu de manière si menaçante ? La tradition iconographique existante ne peut fournir aucune réponse à ces questions ; seule la connaissance de sources textuelles pertinentes apparaît susceptible d'apporter une aide.

La thèse de Sullivan, selon laquelle la conception de la gravure de Bruegel est « d'un esprit plus classique que chrétien », nous conduit ici à citer un texte des plus classiques qui pourrait tout à fait séduire un peintre : le *Timée* de Platon. L'utilité des yeux donnés aux hommes y est décrite en ces termes :

« C'est plutôt la fonction essentielle des yeux, qui fait leur utilité, et qui explique pourquoi le dieu nous en a fait présent. De fait, à mon avis, la vue a été créée pour être, à notre profit, la cause de l'utilité la plus grande ; en effet, des discours que nous sommes en train de tenir sur l'univers, aucun n'eût jamais pu être tenu si nous n'avions vu ni les astres, ni le soleil, ni le ciel. Mais, en l'état actuel des choses, c'est la vision du jour, de la nuit, des mois et du retour régulier des années, c'est le spectacle des équinoxes et des solstices, qui a amené l'invention du nombre, qui a fourni la connaissance du temps et qui a permis d'entreprendre des recherches sur la nature de l'univers. »<sup>24</sup>

Le démiurge, écrit Platon, a créé le monde, sa forme sphérique et son mouvement de rotation de manière parfaite par le juste rapport entre les quatre éléments, le temps naissant de la course régulière des astres. Il a créé la vue, indispensable à l'homme, car elle lui a permis de contempler l'univers. Se voyant placé au centre du cosmos éternel, l'homme a ainsi acquis sa dignité et reconnu que l'harmonie de l'univers pouvait servir de modèle à son âme. Ce sont ces cycles, dont il est question dans *Timée*, que Bruegel a choisis comme thème de sa gravure : la succession du jour et de la nuit, des saisons et des mois, mais aussi le cycle des années en tant que phénomène astronomique récurrent, et l'écoulement du temps mesurable par l'horloge et le sablier. En vérité, par sa formulation, l'artiste flamand s'élève contre la conception païenne de l'univers qui porte en lui-même son accomplissement. Aux yeux de la chrétienté, la pensée d'un univers éternel et parfait doit paraître inacceptable, car seule sa fin donne son sens à l'Histoire. Critique que saint Augustin avait déjà formulée dans *La Cité de Dieu* à propos des doctrines cycliques de l'Antiquité<sup>25</sup>. Pour le docteur de l'Église, le cosmos est seulement une émanation temporelle de Dieu, un « ordre des choses » appelé à disparaître « lorsque sa mesure et son dessein seront accomplis »<sup>26</sup>. Cette nécessité de la fin du monde est évoquée dans le *Triomphe du Temps* de Bruegel par l'horloge dont le marteau est prêt à s'abattre à tout instant. Même la balance placée juste à côté s'explique désormais si on y reconnaît une allusion à la pesée des âmes lors du Jugement dernier. Impatient, le monde fatigué évoqué dans la gravure attend que le temps s'accomplisse, attend la « pleine mesure ». Contrairement à Sullivan, je vois donc moins dans le programme iconographique de Bruegel un rapprochement des philosophies antique et chrétienne, qu'une critique fondamentale de la philosophie antique au nom du christianisme. Dans ce contexte, outre *La Cité de Dieu*, il convient de citer un second texte de saint Augustin, car le programme iconographique de Bruegel fait penser à la fameuse définition du temps – « devenir sans être » – donnée dans les *Confessions*<sup>27</sup>. Le théologien fait ici référence au paradoxe du temps : si le présent est sans étendue et quasi inexistant, bien que le passé et l'avenir en découlent en tant que « présent révolu » et « présent à venir », alors le temps n'a pas de « présent ». Saint Augustin montre aussi que, même si le temps est une condition nécessaire pour toutes nos actions qui s'inscrivent naturellement dans le temps, lui-même reste invisible et ne se manifeste que dans la mesure de l'espace et du mouvement. Bruegel apporte de nombreuses preuves de ces manifestations indirectes du temps : ce sont d'abord le Jour et la

Nuit, les deux rosses épuisées qui avancent côte à côte. Ce sont ensuite les quatre Saisons, sous la forme des roues du char, que suivent la Mort (en tant que Fin) et la Renommée qui survit au Temps. L'arrière-plan fait allusion à la fécondité, au devenir et à la disparition de l'homme. Bruegel semble vouloir porter tous ces aspects à notre connaissance comme des aspects passagers, soumis au temps. L'homme qui songe au temps qui passe doit savoir qu'il ne peut lui survivre qu'indirectement. C'est cette fugacité du monde tangible que montre Bruegel. Pour formuler cette problématique, il met en scène le Temps comme un mouvement qui a généralement un début et une fin, une origine et une destination. Il pose aussi la question de son but, pour placer finalement le spectateur devant une évidence : le Temps en soi n'a aucun but, pas plus que la faculté de bouger n'engendre automatiquement de but. Sa formulation recèle une pointe supplémentaire : tandis que le spectateur croit regarder Cronos dévorant l'un de ses enfants, il est lui-même imperceptiblement dévoré par le Temps. Avec saint Augustin, on constate que le temps ne s'écoule pas uniquement en dehors de l'homme, mais participe au contraire de sa propre existence. En avançant, le Temps consume l'homme, le dévore à son insu. Ainsi, paradoxalement, l'homme semble perpétuellement actif, mobile dans le temps, alors qu'en réalité, rapporté au temps, il est passif, absorbé par le Temps. En passant, Bruegel met aussi en évidence l'absence de pérennité de la peinture : elle doit subir ce que subissent aussi les autres formes d'art, écrasées par le char du Temps. Les interprétations suivantes montreront que la résignation de soi-même exprimée ici va plus loin qu'une simple forme de modestie.

### ***Le Portement de Croix (La Montée au Calvaire)***

Il incombe à la composition du *Portement de Croix* de Bruegel (fig. 6) un rôle important, car le fourmillement des personnages qui peuplent la scène sert d'abord à masquer l'événement religieux (fig. 7). Bien qu'il occupe le centre du tableau, le Christ effondré sous le poids de la Croix ne se discerne pas de prime abord<sup>28</sup>. L'espace pictural est clairement divisé en deux zones. La composition proprement dite est précédée d'une étroite bande, sorte d'avant-scène sur laquelle un colporteur a pris place pour assister au spectacle (fig. 8). Dans ce drame, toute l'action est animée d'un mouvement concentrique qui se déploie autour d'un piton rocheux sommé d'un moulin à vent. Cette dis-

position imprime une dynamique à la composition qui échappe ainsi à tout immobilisme. Plus on contemple le tableau, plus la représentation de Bruegel frappe par son caractère anodin, son aspect quotidien : on pense à une fête populaire à laquelle se rendent des villageois, la véritable humiliation du Christ résidant dans le goût du sensationnel de ces badauds qui n'ont pas reconnu la vraie dimension de l'événement. La souffrance du Christ au milieu de cette foire du monde reste ignorée. C'est l'épisode de Simon de Cyrène contraint de porter la Croix du Christ qui illustre le mieux le comportement et l'indifférence de ces chrétiens hypocrites (fig. 9). Furieuse, la femme de Simon retient fermement son mari, opposant toutes ses forces aux soldats qui veulent l'obliger à porter la Croix. Elle semble ne pas craindre la pique du bourreau qui la menace pour faire diversion. Son chapelet, placé bien en évidence, témoigne de sa fausse piété : cette femme fait partie de ces chrétiens auxquels Érasme reproche, dans son *Manuel du soldat chrétien*, d'avoir « un évangile suspendu au cou » plutôt que dans leur cœur<sup>29</sup>. Pour les personnages qui entourent le groupe, cette scène de dispute revêt plus d'intérêt que le Christ tombé à terre. Les gens partis de la ville pour se rendre sur le lieu de l'exécution rencontrent des paysans qui vont vendre au marché leurs produits et leurs bêtes. On a l'impression que toutes les couches de la société participent à cette exécution : familles, personnes isolées ou petits groupes suivent le cortège en direction du Golgotha. Des cavaliers en pourpoint rouge quittent aussi la ville pour rejoindre le Golgotha. Un grand nombre de cavaliers et de curieux accompagnent la charrette des condamnés. Visiblement, Bruegel utilise le sujet biblique pour représenter son propre environnement, car on ne dénote aucun effort visant à calquer le décor sur la réalité historique.

Ce panneau a fait l'objet de nombreuses interprétations, parmi lesquelles on citera les études récentes d'Anabella Weismann et de Reindert Falkenburg. Alors que Weismann<sup>30</sup> interprète le tableau dans le sens de Luther et y reconnaît une image consolatrice pour les chrétiens persécutés pour leur foi, Falkenburg insiste plus particulièrement sur la « part du spectateur », « élément subjectif nécessaire à la compréhension de la scène »<sup>31</sup>. Selon lui, l'attitude de l'observateur, sa faculté de progresser de la seule vision à la compassion revêt une importance déterminante :

« Les paysans dans ce paysage [...] sont ceux qui voient de l'extérieur mais qui sont aveugles de l'intérieur. Quelquefois, ils sont même extérieurement aveugles,

dans la mesure où ils se sont volontairement détournés du Christ [...]»<sup>32</sup>

Falkenburg réussit à donner une lecture profonde de détails qui sembleraient relever de la seule scène de genre. Ainsi voit-il de nombreux personnages définis par le fait qu'ils ne suivent pas l'exemple du Christ : « Faire le contraire de "l'imitatio Christi" ou, plus généralement encore, faire le contraire de ce qu'on pourrait attendre d'un fidèle agissant selon la morale chrétienne. »<sup>33</sup> Cette interprétation se trouve étayée par un exemple significatif. À droite en contrebas de la charrette on aperçoit un homme qui porte un enfant sur ses épaules pour franchir une grosse flaque d'eau (fig. 10). Dans le contexte de l'iconographie chrétienne, on ne peut que penser au personnage de saint Christophe. Cette scène offre comme la clé d'une scène antinomique, située à proximité directe, qui montre un bourreau juché sur le timon de la charrette des condamnés, les jambes relevées pour ne pas se faire éclabousser. L'orchestration de Bruegel place le « message » dans les détails, et la composition se morcelle en une multitude de scènes isolées de ce type qui illustrent la bassesse du monde<sup>34</sup>. À juste titre, Falkenburg souligne la part active du spectateur, et met en évidence l'effort nécessaire pour décrypter le sens caché des images.

Pour approfondir la thèse de la nécessaire résignation de la peinture, j'aimerais m'arrêter sur un détail révélateur. S'il a souvent été montré que le peintre flamand, pour traiter ce thème, a pu s'appuyer sur une tradition iconographique existante, ce panneau possède néanmoins la particularité – comme la *Prédication de saint Jean-Baptiste* – de comporter un autoportrait à l'extrémité droite de la composition (fig. 11). Coiffé d'une toque, son tablier de peintre jeté simplement sur ses épaules, il joint les mains devant sa poitrine en signe de prière. Directement à ses côtés se tiennent un homme, la tête appuyée contre un tronc surmonté d'une roue, et une femme qui a également les mains levées. Michael Auner a émis l'hypothèse qu'il pourrait s'agir ici du couple commanditaire du tableau<sup>35</sup>. Immédiatement à gauche de ce groupe de trois personnages, deux femmes ont reconnu le Christ effondré sous la Croix et torquent leurs mains devant leur poitrine dans un geste de désespoir et de compassion. Placé en bordure droite du tableau, ce groupe assure une fonction importante, celle de fournir au spectateur une information capitale par son seul regard porté sur le Christ épuisé. Fort de cette ébauche d'interprétation, on serait tenté de dire que le peintre, tout comme les deux béguines, compte parmi les rares figures positives du tableau.

Pour apporter une interprétation plus approfondie, il importe de noter qu'il manque dans le *Portement de Croix* de Bruegel un élément traditionnellement rattaché à cette iconographie: la représentation de sainte Véronique. L'absence de cette figure est surprenante dans la mesure où le peintre abandonne ainsi une importante légitimation de l'existence de son art. Le groupe de la Déploration situé au premier plan offre à l'interprétation du tableau un « indice invisible ». Saint Jean soutient la Vierge qui se pâme mais, chose surprenante, aucun des quatre personnages n'est directement tourné vers le cortège. Il semble à cet égard que le groupe s'oppose au colporteur assis à gauche pour contempler le spectacle. On ne perçoit toute la portée du panneau de Bruegel que si l'on suit la voie menant du sensible à l'intelligible. À travers le groupe de la Déploration, qui apparaît comme une citation, comme un « tableau dans le tableau », Bruegel fait allusion à un autre thème iconographique: en effet, un observateur familier de l'iconographie chrétienne reconnaîtra dans la disposition de ce groupe le schéma d'une Crucifixion ou d'une Déposition de Croix<sup>36</sup>. Il n'est que d'évoquer *pars pro toto* la Crucifixion du retable de Hans Memling conservé à Lübeck, qui comporte un groupe analogue (fig. 12)<sup>37</sup>. On pourrait supposer, dans un premier temps, que le peintre flamand a détourné de sa fonction première cette formule iconographique: le groupe de figures, qui rappelle une Crucifixion ou une Descente de Croix, serait ainsi simplement destiné à traduire la tristesse et la douleur suscitées par un monde infidèle qui n'a même pas compris la portée de l'événement. Mais pourquoi alors le groupe de la Déploration présente-t-il l'aspect d'une citation? Les silhouettes aux costumes gothiques se différencient clairement des autres personnages vêtus à la mode contemporaine. Cette atteinte aux règles du *decorum* – représenter simultanément différentes périodes historiques – frappe le regard, elle apparaît en quelque sorte comme un repère, un jalon dans la perception de l'œuvre. On voit d'abord les multiples scènes, la partition du tableau, puis on remarque l'intrusion d'un élément stylistique inattendu: l'opposition entre les figures drapées de costumes gothiques et les personnages en habits contemporains. Cette coexistence exprime la simultanéité du non-simultané, et par là même les notions de fiction, et de réalité propre à l'espace pictural. L'œil enfin sort des limites du tableau, car, à mon avis, Bruegel a mis en scène une Croix invisible. Face au groupe de la Déploration, l'observateur du début des Temps modernes aura inmanquablement reconnu le schéma iconographique de la Crucifixion et replacé la Croix absente au centre de la scène. On constate que les per-

sonnages situés à proximité immédiate du groupe de la Déploration sont tournés soit vers le Christ visible, soit vers la Croix invisible. La petite famille représentée directement à gauche des deux béguines révèle tout le problème posé par la conduite à tenir du spectateur. Le père montre de sa main droite le cortège des condamnés, tandis que l'enfant tire impatiemment sur la robe de sa mère pour attirer son attention sur ce même cortège. La femme, quant à elle, se détourne et cache son visage dans un linge, en un renversement presque ironique du thème du voile de Véronique. On pourrait en outre interpréter les deux béguines aux mains jointes comme l'antithèse du couple formé par la mère et l'enfant placés légèrement en dessous à gauche de saint Jean (fig. 13). Bouleversés, tous deux regardent vers la Croix invisible et voient manifestement quelque chose qui ne peut exister que dans leur for intérieur. Résumer ces différentes observations conduirait paradoxalement à considérer comme seuls personnages positifs ceux qui se détournent de l'agitation ambiante, du Théâtre du Monde, parce que l'essentiel est le Christ intérieur<sup>38</sup>. Prenant le contre-pied de toutes les interprétations avancées jusqu'à présent, je pense qu'aucune des figures dirigées avec émotion vers le Christ affaissé sous le poids de la Croix ne doit être perçue de manière positive. Seules témoignent d'une attitude exemplaire celles qui se détournent du Christ historique et visible, pour se tourner vers le Christ spirituel. Tout l'art de la composition du tableau de Bruegel réside dans le fait que nous nous trouvons derrière la Croix invisible et que chacun de nos regards traverse cette Croix. J'aimerais citer ici un autre passage du *Manuel* mentionné au début de cette étude, qui revêt un intérêt particulier dans ce contexte :

« Tu es frappé de stupeur à la vue de ce qui se passe pour la tunique ou le suaire du Christ, et tu lis avec nonchalance les oracles du Christ? Tu tiens pour une faveur plus grande que la plus grande d'avoir chez toi une parcelle de la Croix. Mais cette faveur n'est rien en comparaison de cette autre, de porter, logé en ton cœur, le mystère de la Croix. Autrement, si c'est cela qui rend religieux, quoi de plus religieux que les Juifs, dont la plupart, même les plus impies, ont pourtant vu de leurs yeux, entendu de leurs oreilles, touché de leurs mains, le Christ vivant dans la chair? Quoi de plus heureux que Judas qui, de sa bouche, baisa la bouche divine? »<sup>39</sup>

C'est la dévalorisation de l'image extérieure exprimée ici, et en quelque sorte la dévalorisation du «voile de Véronique», qui définit le mieux le concept de l'œuvre de Bruegel. Son aspect décisif est la référence à l'invisible «Croix en nous», et au nécessaire dépassement des seules images extérieures.

### *L'Adoration des Mages*

Cette méfiance envers les possibilités de la vision, l'artiste la formule aussi dans *l'Adoration des Mages*, où il montre les limites de la perception visuelle (fig. 14). Pour traiter ce thème, Bruegel a choisi un cadrage étonnamment serré. Le spectateur, qui se trouve directement face à la Vierge et à l'Enfant Jésus, se voit invité à pénétrer dans le demi-cercle ouvert devant lui. Les personnages sont si étroitement rassemblés qu'on a l'impression de ne voir représentée dans le tableau qu'une partie de l'escorte. La grande poutre formant le devant de l'étable, et la disposition isocéphalique des têtes de la suite des Mages à gauche, ferment la composition vers le haut. Les spécialistes ont maintes fois souligné que ce panneau constituait à plusieurs égards une exception dans l'œuvre du peintre flamand. Il s'agit en effet du seul tableau pour lequel Bruegel a choisi un format vertical. C'est en outre son premier travail mettant en scène des personnages de grand format. Si Wolfgang Stechow et Walter S. Gibson reconnaissent dans la représentation de l'Enfant la réminiscence de modèles italiens, Grossmann souligne en revanche l'individualisation des caractères qui va à l'encontre du «canon de beauté italien»<sup>40</sup>. Jusqu'à présent, le débat suscité par cette œuvre fut donc essentiellement dominé par les questions stylistiques et par le problème des éventuelles influences exercées sur l'œuvre du peintre<sup>41</sup>. Yona Pinson fut la première à consacrer une analyse iconographique à certains détails<sup>42</sup>. De manière convaincante, elle interpréta les motifs figurés ornant le bord du manteau du Mage agenouillé comme des symboles du Mal: «Dans *l'Adoration des Mages* de 1564, les figures des rois sont représentées en fausse vénération. Le vieux roi et le jeune roi noir empruntent les traits du mal et de l'hérésie.»<sup>43</sup> Pourtant l'auteur ne va pas assez loin dans son exégèse de l'œuvre. Le tableau montre de manière différenciée les diverses réactions provoquées par la présence de l'Enfant Jésus. La fête de l'Épiphanie offre l'occasion de reconnaître de ses propres yeux l'humanité du Christ. La gamme des réactions qui se lisent sur les visages des Mages et de leur escorte s'étend du regard perplexe et curieux jusqu'à l'incrédulité traduite

par des yeux écarquillés. Il ne manque pas d'éléments caricaturaux: le savant porte des bésicles aux verres si épais que le spectateur ne peut qu'y reconnaître la « myopie mentale » du personnage. Surpris ou dubitatifs, grands ouverts par la peur ou l'excitation, les yeux des protagonistes trahissent les émotions les plus diverses. Le soldat à côté de Joseph lance un regard concupiscent sur la coupe ouverte du Mage de gauche, tandis que l'arbalétrier semble regarder attentivement le vaisseau d'or du roi noir. Déclinée sous toutes ses formes, la vue avec ses multiples facettes constitue le premier et véritable sujet de cette peinture<sup>44</sup>.

Suivant un schéma traditionnel, Bruegel a représenté les Mages de gauche dans une attitude d'adoration et de vénération: agenouillés et inclinés, ils apportent leurs présents à l'Enfant. Seul le roi noir à droite se tient debout et ne prête pas attention au nouveau-né. L'Enfant lui-même se détourne des deux Mages de gauche, malgré l'invite esquissée par la main de Marie<sup>45</sup>. Dans les mystères et l'iconographie relative aux rois mages, les trois saints rois représentent l'Église des trois parties du monde connues à l'époque, leurs bannières désignant traditionnellement leur origine<sup>46</sup>. Chez Bruegel en revanche, seules des hallebardes et des haches de combat se dressent vers le ciel. Il semble que l'artiste ait d'abord voulu montrer la puissance temporelle de l'Église et profité de ce prétexte pour procéder à une véritable exposition d'armes. À côté des hallebardes et des haches de combat, on reconnaît en effet l'arbalète d'un tireur, qui a planté un carreau dans son chapeau et fixé à sa ceinture le tendeur de son arme. Ce personnage évoque l'arbalétrier plaçant la couronne sur la tête du Christ dans les deux couronnements d'épines de Jérôme Bosch conservés respectivement à Londres et à Madrid. Il est possible qu'il s'agisse là d'un personnage traditionnel des mystères mettant en scène la Passion<sup>47</sup>. Dans la version de Madrid, cette figure est en outre caractérisée par l'aigle bicéphale des Habsbourg (fig. 15). Bruegel pourrait avoir donné ici un indice aidant le spectateur à déceler la fausseté de l'Adoration. C'est avec le même souci des détails que le peintre a représenté l'armement du soldat de droite qui tient dans sa main gauche un picois<sup>48</sup> et porte une épée au côté<sup>49</sup>. Sous sa tunique brune se devine la cote de mailles; sa tête est protégée par une bourguignotte tandis que ses mains portent des gantelets. Aux soldats de la partie gauche du tableau s'opposent à droite les savants de la suite des Mages. Suivant l'usage, les bésicles apparaissent ici comme leur attribut. L'iconographie de ce tableau possède en outre une particularité que souligne Stechow :

« Bruegel insiste ici fortement sur un détail iconographique rare, celui du jeune homme malveillant qui susurre un ragot à l'oreille de Joseph. Le doute de Joseph concernant la virginité de Marie est une vieille histoire qui est sans cesse reprise par les écrivains et les peintres. Ces derniers représentent parfois Marie défendant son innocence et Joseph s'excusant de sa méfiance. Le choix de Bruegel d'illustrer concrètement ce ragot que Joseph semble écouter avec plus d'indifférence que d'effroi constitue une grande exception. »<sup>50</sup>

La représentation de cet épisode donne à Bruegel l'occasion d'intégrer une note d'humour dans sa composition : d'un point de vue formel, le spectateur peut rapprocher l'âne, avec son long cou, du jeune homme qui doit tendre également le sien à l'extrême pour chuchoter ses propos calomnieux à l'oreille de Joseph. Le mystère de l'Immaculée Conception de Marie se mue en commérage. C'est de ce contexte que relève un autre détail du tableau : il est possible que le geste de Joseph cachant son sexe avec son chapeau soit une allusion à son « innocence ». Lorsqu'on observe l'âne au fond de l'étable, on constate que ce dernier se tourne vers la croix formée par le sommet du picrois, préfiguration de la passion du Christ. En dépit du caractère anecdotique de cette scène, son véritable sujet est la foi en la Rédemption : nous voyons un âne réel qui, au sens figuré, n'en est pas un, et un jeune homme cancanier et benêt qui, par son « ânerie », semble porter tous les traits de l'animal. En regardant attentivement les deux figures, on croit presque déceler une ressemblance physiognomonique entre l'âne et le jeune homme. Ainsi le tableau met-il en scène non pas un seul, mais deux ânes. Même les deux Mages de gauche ne sont pas épargnés par la moquerie du peintre. Si somptueux que soient les costumes de ces « saints », leurs visages émaciés et ridés, marqués par une laideur particulière de l'âge, forment un violent contraste avec la magnificence de leurs vêtements et le raffinement des coupes qu'ils tiennent entre leurs mains<sup>51</sup>. Même si les drapés du roi agenouillé tentent d'ennoblir sa silhouette, les manches d'une longueur excessive, reprenant une mode gothique teintée ici de fatuité, ne s'accordent guère ni à la dignité du « saint roi » ni à son adoration de l'Enfant : l'une des manches est coincée dans sa ceinture, l'autre traîne sur le sol. Il faut encore citer les précieuses bordures brodées d'or montrant les signes du zodiaque, et naturellement aussi la fine doublure d'hermine. Pourtant, même les insignes royaux ne parviennent pas à masquer l'aspect caricatural des personnages : il n'est que d'imaginer le Mage remplaçant sur sa

petite tête son couvre-chef trop grand. Malgré son sceptre et sa chaîne, il n'échapperait pas au ridicule.

Parmi tous les protagonistes du tableau, le roi noir, à droite, joue un rôle particulier. Contrairement aux personnages qui contemplant l'Enfant avec étonnement, il semble absorbé par ses pensées et nettement soustrait à la scène. Un peu indifférent, il porte son présent devant sa poitrine. Pour interpréter cette figure, il convient d'évoquer l'*Adoration des Mages* de Jérôme Bosch s'intégrant dans le retable de l'Épiphanie conservé à Madrid (fig. 16). Ici aussi le « roi maure Gaspar » – comme le nomme Wilhelm Fraenger – tient un somptueux présent : une cassette de myrrhe qu'il tend ostensiblement en un « geste rituel solennel ». Le coffret comporte un décor figuré à valeur de commentaire<sup>52</sup>. Il en va de même pour les cadeaux représentés par Bruegel. Si les coupes des deux rois agenouillés les plus proches du Christ sont finement ciselés, elles n'autorisent aucune interprétation lisible : la coupe au couvercle ouvert affecte une forme trilobée, tandis que l'autre présente des lignes simples. Seul le nautille du roi noir est chargé d'une signification profonde comparable à celle des réceptacles présentés dans l'*Adoration* de Bosch<sup>53</sup>. Le roi noir, le seul qui se détourne de la scène d'adoration et semble regarder en son for intérieur, est déjà en lui-même un « outsider ». Or, son présent se révèle non seulement d'une somptuosité particulière, mais aussi d'une grande richesse de significations. Ce n'est pas ici une scène figurée identifiable qui porte le message, mais la forme extérieure de l'objet qui rappelle celle d'une coqghe. À la place de la voile, le vaisseau porte une coquille de nautille surmontée d'un cristal de roche, sur lequel est fixée une pierre précieuse enchâssée qui représente probablement la hune. Une minuscule scène figurative se greffe sur l'objet : de la coquille se penche un petit personnage qui tient de ses bras tendus un superbe bijou (fig. 17)<sup>54</sup>. La monture de la pierre qui fait penser à une couronne est également significative : à la couronne du pouvoir royal gisant au sol fait écho cette couronne en miniature.

La comparaison avec l'*Adoration* de Jérôme Bosch met encore en lumière une autre particularité de l'iconographie bruegelienne. Alors que l'Enfant Jésus de Bosch trône bien droit sur un lange, celui de Bruegel a la tête enveloppée par le lange. Bruegel dissocie et associe simultanément un complexe iconographique jusqu'à présent ignoré : le vaisseau d'or du roi noir pourrait être *Ecclesia*, le navire symbolisant traditionnellement l'Église<sup>55</sup>. Le lange levé et tendu au-dessus de la tête de l'Enfant en serait alors la voile. L'Enfant Jésus assis sur les genoux de Marie-*Ecclesia* fait référence à l'image du navire de la chré-

tienté qui vogue vers le salut éternel avec le Christ comme mât (croix) et comme voile. Dans ce contexte il faut aussi mentionner l'*Adoration de l'Enfant Jésus* (vers 1535), œuvre attribuée à Cornelis Van Cleve et conservé à Dresde (fig. 18). Van Cleve utilise le même schéma iconographique: le panneau de chêne montre Marie qui tend un linge au-dessus de l'Enfant Jésus, linge qui est reproduit à l'arrière-plan à droite sous la forme d'une voile gonflée par le vent – pour faciliter l'interprétation du motif et le rendre plus efficace encore<sup>56</sup>.

Même la forme spiralée de la coquille de nautille renferme une signification spécifique, car elle peut à la fois symboliser le recueillement intérieur et la connaissance de soi, et faire allusion à la Résurrection<sup>57</sup>. Le regard du roi noir qui tient le vaisseau dans ses mains conduit vers l'extérieur du tableau, ne s'attachant apparemment à aucune réalité terrestre. C'est devant son œil spirituel, son œil intérieur que se tient le Christ. Il porte devant lui l'image et le symbole de ce qu'il sait – le navire symbole d'une Église spirituelle, le nautille symbole de la connaissance de soi. La véritable Église du Christ reconnaît son Seigneur dans l'intériorité de l'âme et n'a pas besoin du visible pour lui rendre gloire. Dans l'*Adoration des Mages*, Bruegel met en scène l'opposition entre la connaissance d'un Christ «extérieur» et d'un Christ «intérieur» contemplé en esprit<sup>58</sup>. Aux regards curieux, étonnés – et porteurs de bésicles – de l'escorte des Mages, et à la vénération des deux rois de gauche, s'oppose le roi noir absorbé par ses pensées dans la partie droite du tableau. Contrairement au roi noir, les deux autres sont agenouillés. Leurs visages ravinés par les ans peuvent faire allusion à l'«ancien» monde qui n'a pas encore connu la Rédemption. Par leurs somptueux vêtements, mais surtout par le geste traditionnel avec lequel ils tendent leurs présents à l'Enfant, ces rois incarnent le monde extérieur. Leur escorte armée témoigne d'une puissance uniquement militaire. Deux des trois Mages, par la nature de leurs cadeaux, montrent qu'ils attendaient un souverain temporel.

Le Nouveau Testament mentionne certes la crèche, mais pas les deux animaux. On cite traditionnellement dans ce contexte deux passages de l'Ancien Testament (Is., I, 3 et Ha., III, 2) qui préfigurent la présence de l'âne et du bœuf dans l'étable de Bethléem<sup>59</sup>. Ainsi lit-on dans Isaïe: «Le bœuf reconnaît son bouvier et l'âne la crèche de son maître, Israël ne connaît rien, mon peuple ne comprend rien.»<sup>60</sup> Dans la composition de Bruegel, on constate que l'âne est présent dans la crèche, mais pas le bœuf. L'âne mâche la paille de la crèche dans laquelle était couché l'Enfant. Il est intéressant de mentionner ici un passage des *Paradoxa* de Sebastian Franck:

« Par conséquent, la chair du Christ est appelée nourriture de l'âme, ce qui revient singulièrement à dire qu'une chair doit nourrir l'esprit. Mais il en est ainsi, lorsque je regarde le Christ avec mes yeux spirituels et non pas seulement de l'extérieur comme les Pharisiens, et que je le reconnais en esprit [...]. C'est alors que la chair du Christ devient chair spirituelle et nourriture de l'âme. »<sup>61</sup>

Ce passage décrit manifestement l'Eucharistie en tant qu'expérience spirituelle et chemin conduisant vers le Christ intérieur. Par ailleurs, les couleurs de l'âne se fondent tellement avec l'arrière-plan que l'on peut en déduire que le peintre a voulu à tout prix le subordonner à la perception de la scène du premier plan. Bruegel met en scène une opposition entre la couronne et le sceptre, insignes d'un pouvoir extérieur, et la paille, référence à la nourriture de l'âme. Le Christ fortifie l'homme intérieurement, tout comme il a lui-même renoncé aux signes extérieurs du pouvoir. Les brins de paille dispersés comme fortuitement sur le sol conduisent en réalité le regard vers la mangeoire de l'âne, ils renvoient au Christ nourriture de l'âme, formant en quelque sorte une jonction entre le premier et l'arrière-plan. Afin que ce détail « insignifiant » ne passe pas inaperçu, et que cet indice soit perçu dans toute sa signification, Bruegel a dû montrer le sol en une vue plongeante abrupte. Il s'agit d'un motif récurrent de l'iconographie de l'Adoration, comme l'atteste un panneau réalisé dans l'entourage de Hugo Van der Goes (fig. 19)<sup>62</sup>. Ici aussi, devant le roi agenouillé, figure sa couronne à côté de laquelle on reconnaît des brins de paille. À l'arrière-plan se distingue également un âne qui mâche la paille de la crèche.

Chez Bruegel, un autre détail participe encore de ce contexte. À droite derrière l'âne se discerne un bât posé sur une claie. Cette selle peut être interprétée comme une allusion à la métaphore de l'homme, « porte-faix de Dieu »<sup>63</sup>. À l'instar de l'âne, le bât n'apparaît qu'au second regard, mais il est placé en hauteur, en évidence sur une poutre afin qu'en aucun cas il n'échappe à l'observateur. Ne voir le Christ que de l'extérieur a été défini comme un reproche théologique capital : le trouver en soi-même est la véritable tâche de l'homme, formulée dans le tableau. C'est seulement lorsque le spectateur en aura pris conscience qu'il pourra devenir au sens figuré l'humble « porte-faix » du Christ. Presque tous les personnages de l'Adoration ignorent cette tâche et restent prisonniers de la présentation de dons somptueux et de la vénération du visible. La stricte dua-

lité entre intérieur et extérieur qui définit ici le programme iconographique de Bruegel conduit directement, en ce qui concerne la peinture, à une contradiction interne. Quelle autre possibilité s'offre au tableau figuratif que de représenter les choses extérieures de ce monde? Dans cette perspective, aucune différence n'existe pour le spectateur entre la perception de Marie, des badauds rassemblés et de l'âne. C'est le problème de la fonction représentative d'une peinture objective qui ramène ses propres composantes sur un pied d'égalité. Même la dimension symbolique – il suffit de penser à l'iconographie du vaisseau du roi noir ou à la signification du bât – ne parvient pas à changer cet état de fait. Dans ces conditions, toute formulation picturale réussie contient nécessairement en elle-même la propre résignation de la peinture, qui doit se contenter de faire référence à ce qu'elle ne peut pas représenter, et à ce que nous ne pouvons pas voir même avec son aide. Un tableau interprété de la sorte montrerait donc que la perception visuelle a un prix, et que la représentation du visible court inévitablement le risque de masquer l'invisible.

## Notes

1. La dernière étude concernant l'influence d'Érasme sur le peintre humaniste Bruegel est celle de M. A. Sullivan, *Bruegel's Peasants. Art and Audience in the Northern Renaissance*, New York, 1994. Mais c'est surtout Stridbeck qui a souligné l'importance de Sebastian Franck; voir C. G. Stridbeck, *Bruegelstudien*, Stockholm, 1956, p. 179.
2. Voir E. Panofsky, «Erasmus and the visual arts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38 (1969), p. 200-227. Voir aussi, avec d'abondantes références bibliographiques, J. Koldewey, «Erasmus in der bildenden Kunst», *Erasmus von Rotterdam. Die Aktualität seines Denkens*, J. S. Weiland, W. Blockmans, W. Frijhoff (éd.), Hambourg, 1986 [Amsterdam, 1986], p. 137-180.
3. Voir à ce sujet R.H. Bainton, *Erasmus. Reformer zwischen den Fronten*, trad. de l'américain par E. Langerbeck, Göttingen, 1972 [1969], p. 136-137.
4. Voir de manière générale Ch. Meier, «Malerei des Unsichtbaren. Über den Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittelalter», *Text und Bild, Bild und Text*, W. Harms (éd.), Stuttgart, 1988, p. 35-61.
5. Érasme, *Le Manuel du soldat chrétien (Enchiridion militis christiani)*, trad. A.J. Festugière, Paris, 1971, dans *Érasme*, C. Blum, A. Godin, J.-C. Margolin et D. Ménager (éd.), Paris, 1992, p. 576.
6. Érasme, *Éloge de la Folie*, trad. P. de Nolhac, Paris, 1964, p. 54.
7. *Ibidem*, p. 56.
8. *Ibidem*, p. 49.
9. *Ibidem*, p. 92.
10. S. Franck, *Paradoxa*, S. Wollgast (éd.), Berlin, 1966, p. 21.
11. *Ibidem*, p. 143-144.
12. *Ibidem*, p. 204-205.
13. L'étude monographique sur saint Augustin la plus récente est celle de J. Kreuzer, *Pulchritudo. Vom Erkennen Gottes bei Augustin*, Munich, 1995.
14. Saint Augustin, *Les Confessions*, trad. J. Trabucco, Paris, 1964, livre X, 1, 1 et 43, 70.
15. Autant la date d'exécution de cette gravure que l'absence de dessin préparatoire ont conduit certains historiens de l'art à remettre en cause la paternité de Bruegel concernant ce projet. Voir à ce sujet L. Lebeer, *Beredeneerde catalogus van de prenten naar Pieter Bruegel de Oude*, Bruxelles, 1969, p.192.
16. «Solis equus, Lunaeque, muce-tum quattuor horis, / Signa per extenti duodena volubilis Anni, / Propriunt Tempus: Curru quod praepete secum / Cuncta rapit: comiti Morti non rapta relinquens / Pone subit, cunctis rebus Fama una superstes, / Gaetulo bove vecta, implens clangoribus orbem.» Voir *ibidem* et H.A. Klein, *Graphic Worlds of Pieter Bruegel the Elder*, New York, 1963, p. 176.
17. «The essential meaning is obvious: Time destroys all that it has brought into being. Nothing survives permanently, neither man, nor his monuments. Like Saturn in classical mythology, Time devours his own offsprings.», H. A. Klein, *op. cit.* (n. 16), p. 175. Louis Lebeer, en revanche, n'a pas jugé utile d'interpréter la gravure en raison de l'évidence de son contenu allégorique: «De allegorische betekenis van de talrijke voorwerpen waaruit de compositie is opgebouwd, is voldoende duidelijk om niet in details besproken te moeten worden.» («La signification allégorique de ces nombreuses

ébauches, base de la composition, est tellement évidente qu'il n'est pas nécessaire de la discuter en détail», Lebeer, *op. cit.* (n. 15), p. 192.

18. «*In Bruegels Triomphe of Time the artist, too, is a victim. A palette and brushes lie on the ground next to Fame seated on an elephant. Only Fame lives on – a conception that is, paradoxically, more classical in spirit than Christian. The implication of Bruegel's Triomphe of Time is that the Fame of those who work hard and persevere, not wasting their time in the world dancing and gluttonizing, will survive after all has passed away.*», M. A. Sullivan, *op. cit.* (n. 1), p. 133.

19. Voir E. Panofsky, «Le Vieillard Temps», *Essais d'icologie: Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. de l'anglais par C. Herbet et B. Theyssède, Paris, 1979, p. 105-130.

20. Voir en général K. Eisenbichler et A. Ianucci (éd.), *Petrarchs Triumphs. Allegory and Spectacle*, Ottawa, 1990. Voir en outre E. Nyholm, «Triumph'as a motif in the poems of Petrarch», *Medieval Iconography and Narrative. A Symposium*, Odense, 1980, p. 70-99.

21. Voir D. Landau, *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*, trad. anglaise de A. Paul, Milan, 1978 (*i classici dell'incisione*), p. 43.

22. On peut négliger ici l'analyse de deux autres représentations, qui font partie de la même série et suivent le schéma de Pétrarque: le *Triomphe de la Chasteté* et le *Triomphe de l'Éternité*.

23. Voir de manière générale I. Markx-Veldman, *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism*, Maarsen, 1977.

24. Platon, *Timée*, trad. L. Brisson, Paris, 1992, p. 143-144. Une concep-

tion qui est reprise par Plotin. Voir Plotin, *Schriften*, grec/allemand, trad. R. Harder (5 vol.), Leipzig, 1937, II, 9, 8.

25. Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, trad. G. Combès, Paris, 1995, livre XII, 21.

26. Saint Augustin, *op. cit.* (n. 14), livre XIII, 34, 49.

27. *Ibidem*, livre XI, 14, 17.

28. Wolfgang Stechow l'avait déjà remarqué. Selon lui, le traitement secondaire du thème principal fait certes partie des principes formels habituels du maniérisme, mais Bruegel ne l'utilise pas ici comme un procédé à la mode. Il le porte à une dimension expressive extrême: moins on voit le Christ – dont le destin se lit avec assez d'évidence dans la douleur de ses amis –, plus il reste de place pour montrer l'indifférence du commun des hommes, qui assiste à la plus grande tragédie de la chrétienté sans comprendre sa portée pour l'humanité. Voir W. Stechow, *Pieter Bruegel l'Ancien*, trad. P. Peyrelevede, Paris, 1987, p. 86.

29. Érasme, *op. cit.* (n. 5), p. 574.

30. Voir A. Weismann, *Golgotha. Vergangenheit mit Jetztzeit geladen*, Kampen, 1992, p. 23.

31. «*subjective element in de receptie van de voorstelling*». Voir R. Falkenburg, «Pieter Bruegels "Kruisdragirig": een proeve van "close-reading"», *Oud Holland*, 107/1, 1993, p. 17-33, ici p. 18. Parmi les interprétations avancées jusqu'à présent, Falkenburg oppose celles qui soulignent l'exhortation, la revendication morale contenue dans l'iconographie chrétienne, et celles qui insistent sur la part réaliste, le côté «scène de genre» qui peut aussi contenir des éléments comiques.

32. «*De boeren in deze landschappen [...] zijn degenen die uiterlijk zien*

maar innerlijk blind en onbewogen blijven, en soms ook uiterlijk blind-zijn, wanneer zij het hoofd nadrukkelijk van Christus afgewend houden [...]». *Ibidem*, p. 27.

33. «[...] het tegendeel doen van de 'imitatio Christi' of meer algemeen, het tegendeel doen wat men van een ethisch handelend christen mag verwachten». *Ibidem*, p. 25.

34. *Ibidem*, p. 27.

35. Voir M. Auner, «Pieter Bruegel. Umrisse eines Lebensbildes», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien* 52, 1956, p. 51-122, ici p. 107-108.

36. Gibson a cité comme modèle possible une peinture de Rogier Van der Weyden. Voir W. S. Gibson, *Bruegel*, Amsterdam-Bruxelles, 1977, p. 129-130.

37. Voir M. Hasse, «Hans Memlings Lübecker Altarschrein», *Lübecker Museumshefte* 6, 1967.

38. Stridbeek avait déjà évoqué l'idée spiritualiste du «Christ intérieur» dans *op. cit.* (n. 1), p. 250.

39. Érasme, *op. cit.* (n. 5), p. 576-577.

40. W. Stechow, *op. cit.* (n. 28), p. 88, et W. S. Gibson, *op. cit.* (n. 36), p. 193-194. F. Grossmann, *Bruegel*, Cologne, 1966, p. 196.

41. Je partage l'avis de Grossmann et de Gotthard Jedlicka en ce qui concerne le canon de beauté représenté par le personnage de Marie. Bruegel s'inspire ici de modèles gothiques du nord de l'Europe. Jedlicka écrit à propos de la figure de la Vierge: «Marie, une paysanne flamande, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu [...]. 1.» Voir G. Jedlicka, *Pieter Bruegel*, Zurich, 1938, p. 243. Dans ce contexte, il convient aussi d'évoquer les proportions: la tête de Marie est beaucoup trop petite par rapport à son corps. À mon avis, ce

détail fait plutôt penser au style des «belles madones» des alentours de 1400. Il en va de même pour les autres personnages du tableau: la silhouette du roi noir debout est étirée à l'extrême.

42. Y. Pinson, «Bruegel's 1564 Adoration: Hidden Meaning of Evil in the Figure of the Old King», *Artibus et historiae* 30, 1994, p. 109-128.

43. *Ibidem*, p. 121.

44. Sur le problème du «voir» et du «reconnaître» en tant que leitmotivs de l'art de Bruegel, voir H. H. Mann, «Überlegungen zum Thema 'Zeit' bei Pieter Bruegel d. Ä.», *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, Ch. W. Thomsen et H. Holländer (éd.), Darmstadt, 1984, p. 198-207.

45. Jedlicka écrit à propos de la physionomie de l'Enfant: «Il est peint sans aucune grâce apparente. Bruegel renonce à tout ce qui peut séduire.», *op. cit.* (n. 41), p. 245. Peut-être serait-il préférable de dire que l'artiste flamand a évité de soustraire l'Enfant au monde d'ici-bas: en effet, en peignant la «grâce» – pour reprendre l'expression de Jedlicka –, le peintre aurait non seulement sublimé l'aspect du nouveau-né, mais aussi indiqué sa nature divine. Et c'est précisément ce que Bruegel refuse.

46. Voir de manière générale *Die Heiligen Drei Könige – Darstellung und Verehrung*, cat. exp., Cologne, 1982.

47. Voir L. von Baldass, *Hieronymus Bosch*, Vienne, 1943, ill. 104 et 105.

48. Il s'agit ici d'une forme française améliorée de la hache de combat, arme de fantassin mise au point au XIV<sup>e</sup> siècle et particulièrement efficace contre les armures et les casques des chevaliers. Voir W. Boenheim, *Handbuch der Waffenkunde. Das Waffenwesen in*

seiner historischen Entwicklung vom Beginn des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Leipzig, 1890, p. 364, fig. 429.

49. Sur cette arme typique des lansquenets de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, voir E. Wagner, *Hieb- und Stichwaffen*, Hanau, 1985, p. 65, ill. 21.

50. W. Stechow, *op. cit.* (n. 28), p. 88.

51. Max Dvorak et, après lui, Carl Gustav Stridbeck avaient déjà souligné les « déguisements » ridicules des rois. Voir C.G. Stridbeck, *op. cit.* (n. 1), p. 244.

52. Voir W. Fraenger, *Hieronymus Bosch*, Erfurt, 1975, p. 310-311.

53. Cette indication, même sans référence iconographique, se trouve déjà dans R.H. Marijnissen et M. Seidel, *Bruegel*, New York, 1984, p. 336-337.

54. Il pourrait s'agir aussi bien d'un saphir que d'une aigle-marine.

55. À titre d'exemple, citons une miniature lombarde du XV<sup>e</sup> siècle qui associe la passion du Christ et le navire, symbole de l'Église. Le Christ lui-même est devenu le mât, dont la voile fait avancer le navire de l'Église. Voir à ce propos l'article « Schiff » (navire), dans *Lexikon der christlichen Ikonographie*, E. Kirschbaum s.j. (éd.), Fribourg, 1990, t. IV, col. 61-67. Cette symbolique fait également partie de la liturgie de Noël, et se retrouve dans le chant de Noël allemand *Es kommt ein Schiff geladen*, dont le texte remonte au XV<sup>e</sup> siècle.

56. M. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. IX, 1<sup>re</sup> partie, Leyde, 1978, planche 129.

57. Article « Schnecke » (escargot), dans *LCI*, t. IV, col. 98-99. Dans l'Adoration des Mages de Dürer, conservé à Florence, le couvercle de la coupe est surmonté du serpent qui se mord la queue (l'Ouroboros).

58. Sur la question du « visible » dans le cadre de l'Épiphanie, saint Ambroise écrit dans son commentaire de l'Évangile de saint Luc: « [...] que l'on doit davantage prêter attention à ce que l'on ne voit pas, plutôt qu'à ce que l'on voit. L'essentiel est que l'on soit racheté par l'Incarnation du Christ et que le Christ devenu homme soit le grand Dieu du Ciel. » Cité par J. Ziegler, « Ochs und Esel an der Krippe. Biblisch-patristische Erwägungen zu Is. 1, 3 und Hab. 3, 2 (LXX) », *Münchener Theologische Zeitschrift* 3, 1952, p. 385-402, ici p. 392. L'exhortation du Père de l'Église se rapporte au message théologique capital de la fête de l'Épiphanie: le frère nouveau-né est le Dieu fait homme. Ce message est également illustré par le Mage agenouillé qui voit que le Christ est homme et donc humain, aspect physique qui est le plus souvent négligé. Voir L. Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, New York, 1983, p. 67.

59. Voir J. Ziegler, art. cité (n. 58), p. 385-390. La représentation de l'Adoration des Mages comprend ordinairement le bœuf et l'âne, le premier pouvant symboliser l'Église, le second la Synagogue. Voir article « Ochse und Esel » (« Le bœuf et l'âne »), dans *LCI*, t. III, col. 339.

60. Trad. sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, 1970.

61. S. Franck, *op. cit.* (n. 10), p. 189. Ziegler note que l'on trouve à plusieurs reprises dans saint Augustin l'image du Christ devenu la nourriture de tous les chrétiens comme la paille est la nourriture des animaux de la crèche. J. Ziegler, art. cité (n. 58), p. 395.

62. Voir *Die Heiligen Drei Könige*, cat. cité (n. 46), p. 196, n° 74.

63. Dans ses *Sermons*, saint Augustin cite plusieurs fois le passage du livre du prophète Isaïe en

rapport avec l'Épiphanie: « Dans le *Sermon* 189,4, il parle de la double naissance du Seigneur. Le Christ de la crèche est notre nourriture [...] Dans la suite de son *Sermon*, saint Augustin dit qu'il ne faut pas avoir

honte d'être le porte-faix de Dieu. « Tu peux porter le Christ; ainsi tout errément sera exclu [...]. Nous sommes son animal de bât, nous allons vers Jérusalem ». » Cité d'après J. Ziegler, art. cité (n. 58), p. 394.

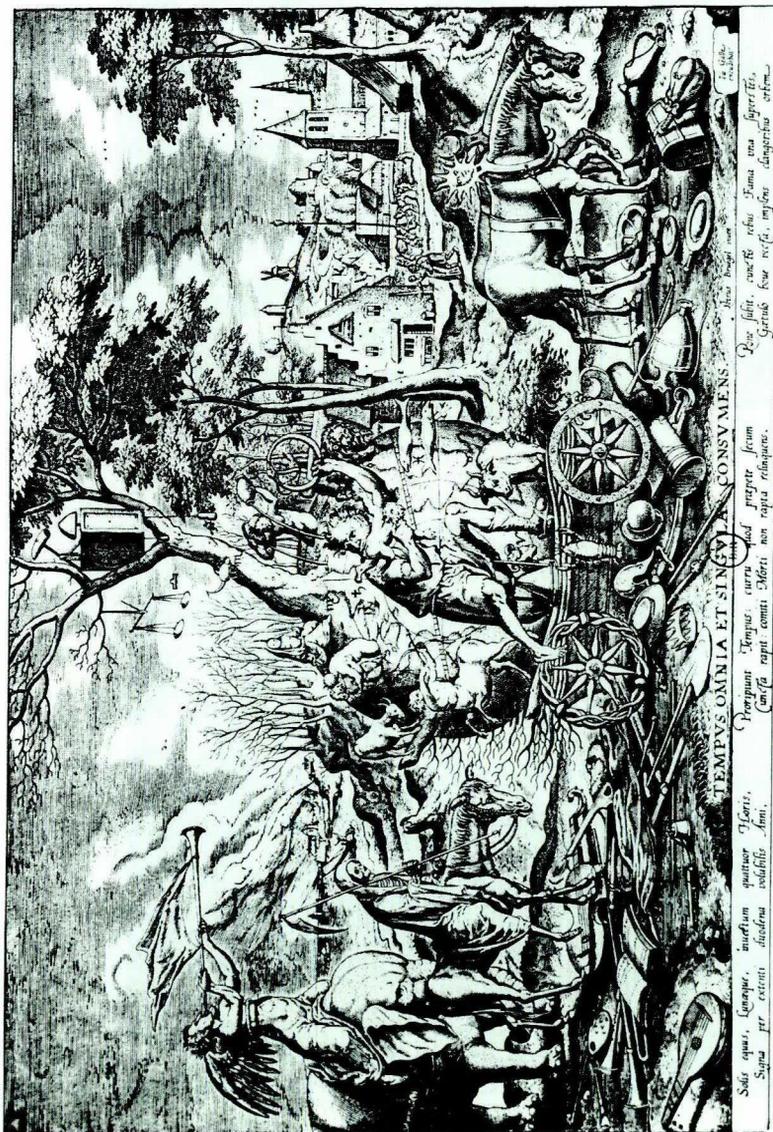


Fig. 1  
Pieter Bruegel  
*Le Triomphe du Temps*, 1574  
Gravure sur cuivre, 20,8 × 30,1 cm  
Berlin, Kupferstichkabinett



Fig. 2  
Georg Pencz  
*Le Triomphe du Temps*, vers 1539  
Gravure sur cuivre, 15,1 × 20,9 cm  
Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum

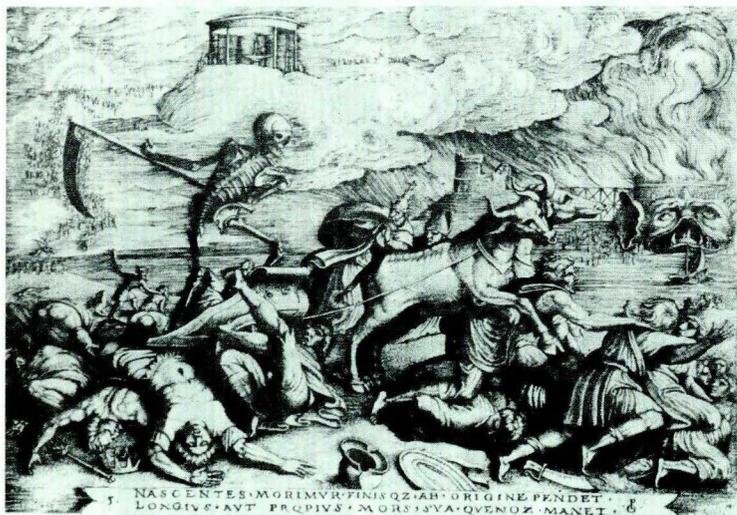


Fig. 3  
Georg Pencz  
*Le Triomphe de la Mort*, vers 1539  
Gravure sur cuivre, 14,9 × 20,8 cm  
Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum



Fig. 4

Georg Pencz

*Le Triomphe de la Renommée*, vers 1539

Gravure sur cuivre, 13,9 × 20,7 cm

Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum

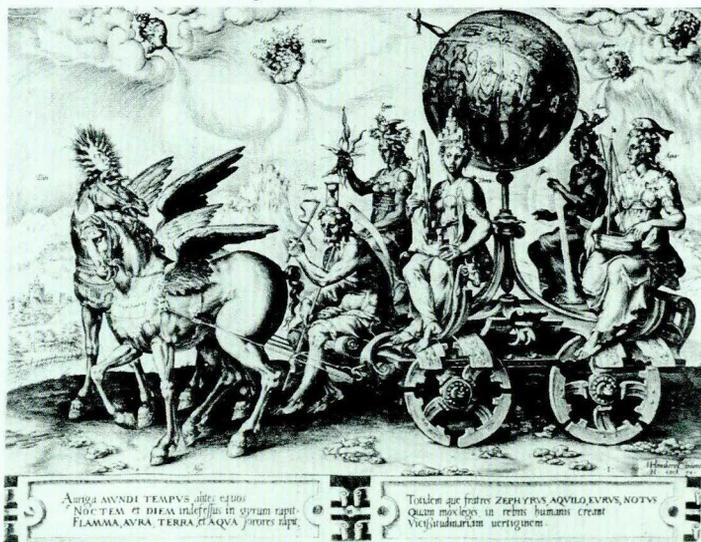


Fig. 5

Cornelis Cort (d'après Marten van Heemskerck)

*Allégorie du Monde*, 1564

Gravure sur cuivre

Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum

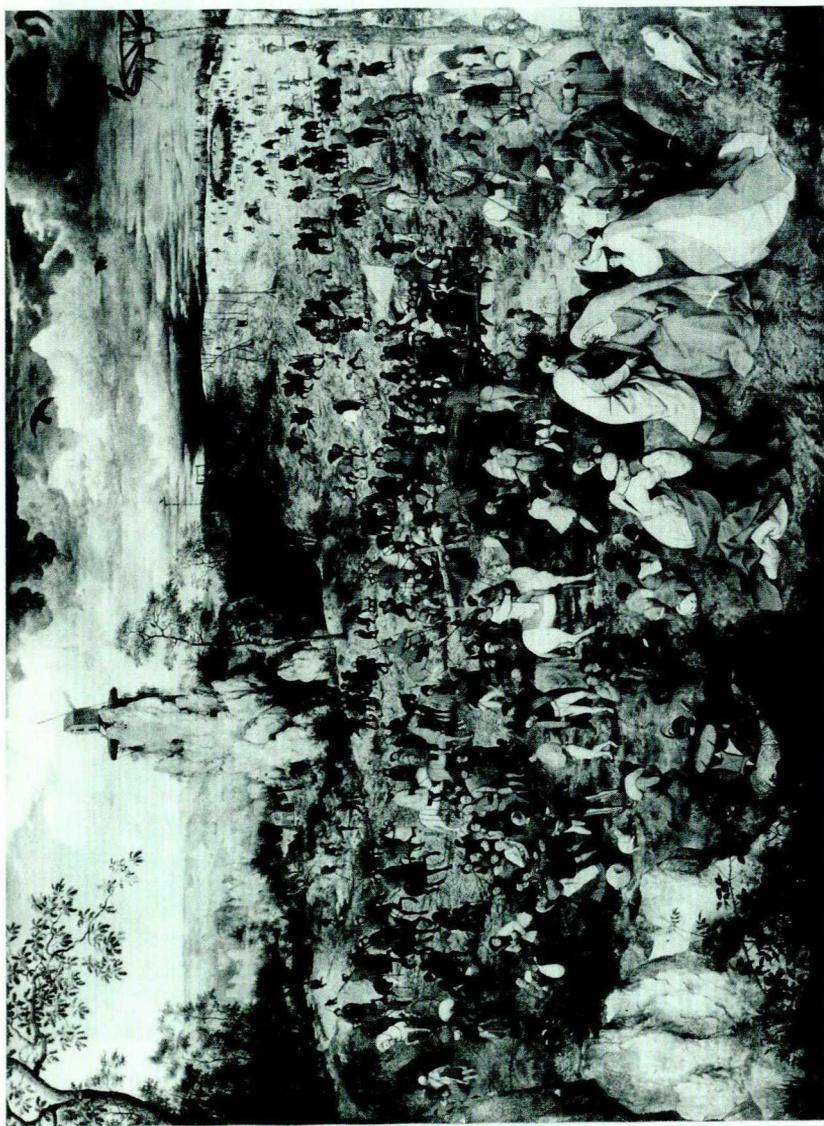


Fig. 6

Pieter Bruegel

*Le Portement de Croix*, signé et daté 1564

Huile sur bois, 124 × 170 cm

Vienne, Kunsthistorisches Museum



Fig. 7  
Détail de la figure 6

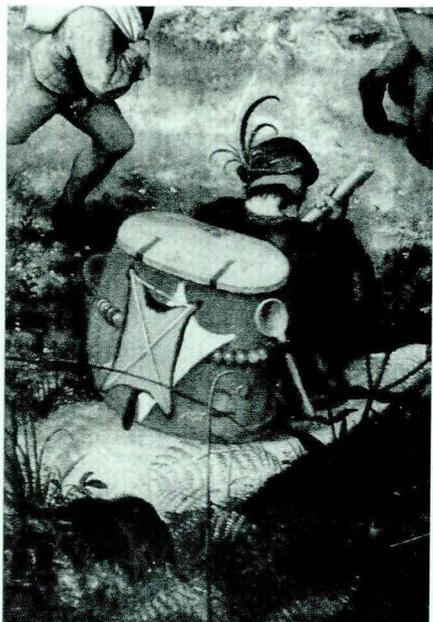


Fig. 8  
Détail de la figure 6



Fig. 9  
Détail de la figure 6

Fig. 10  
Détail de la figure 6

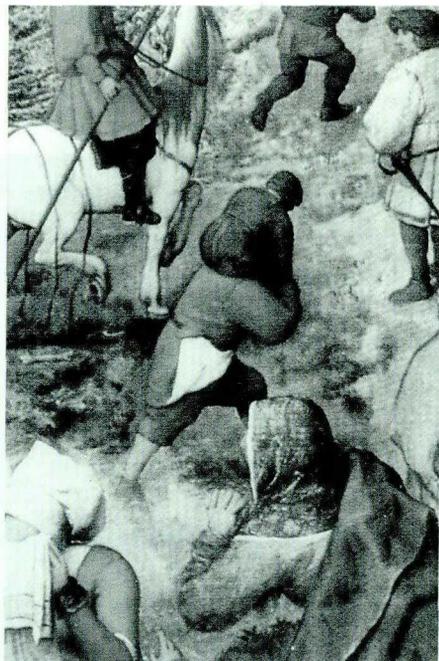


Fig. 11  
Détail de la figure 6

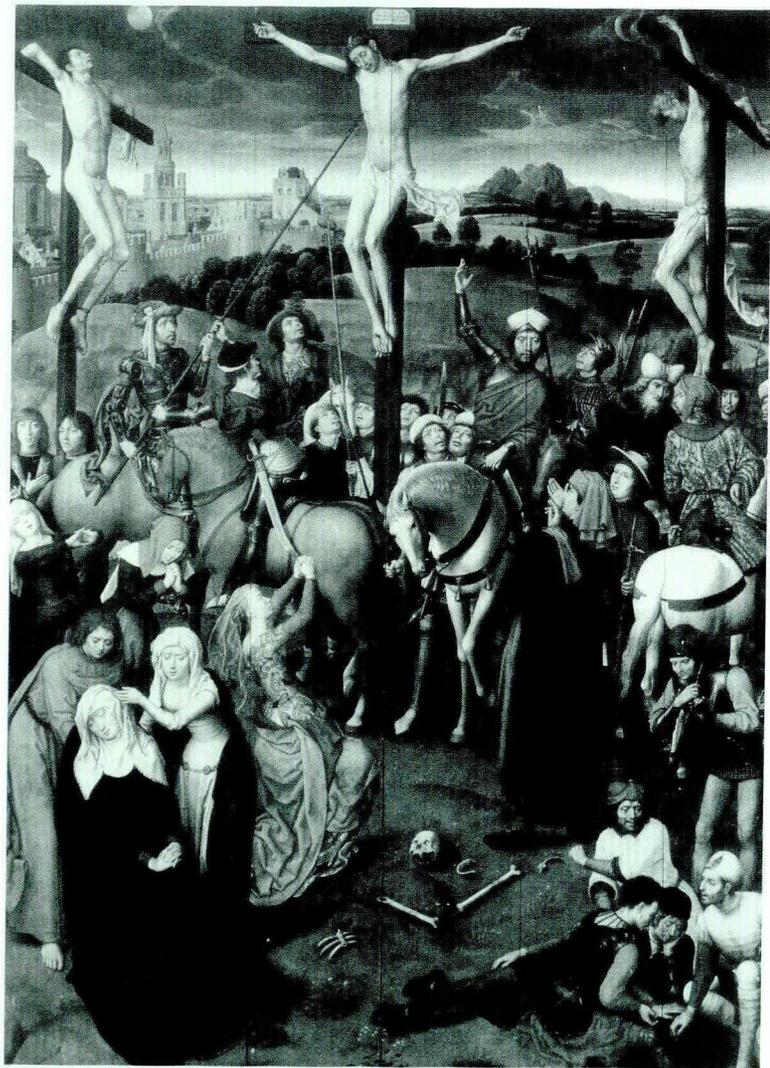


Fig. 12  
Hans Memling  
*Retable de sainte Anne* (panneau central), 1491  
Huile sur bois, 202,5 × 147 cm  
Sankt-Annem-Museum, Lübeck

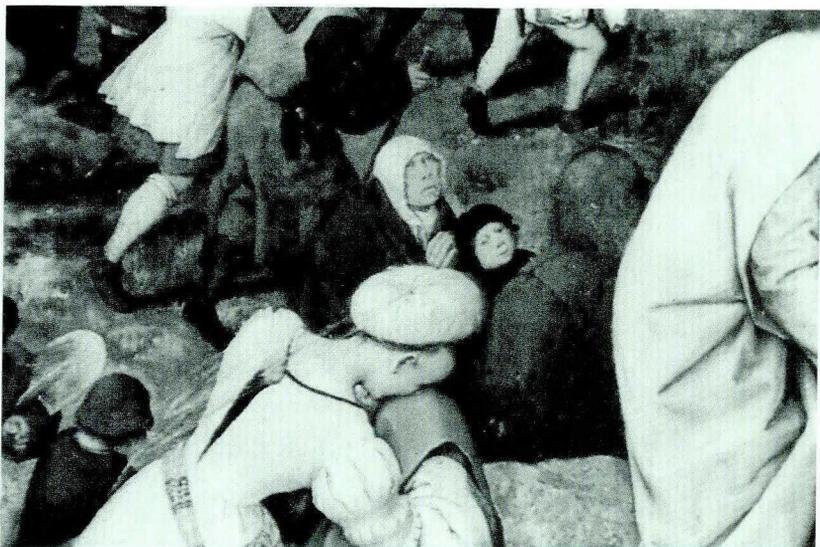


Fig. 13  
Détail de la figure 6



Fig. 14  
Pieter Bruegel  
*L'Adoration des Mages*, signé et daté 1564  
Huile sur bois, 108 × 83,5 cm  
Londres, The National Gallery



Fig. 15  
Jérôme Bosch  
*Le Couronnement d'épines*  
Huile sur bois, 165 × 195 cm  
Madrid, El Escorial

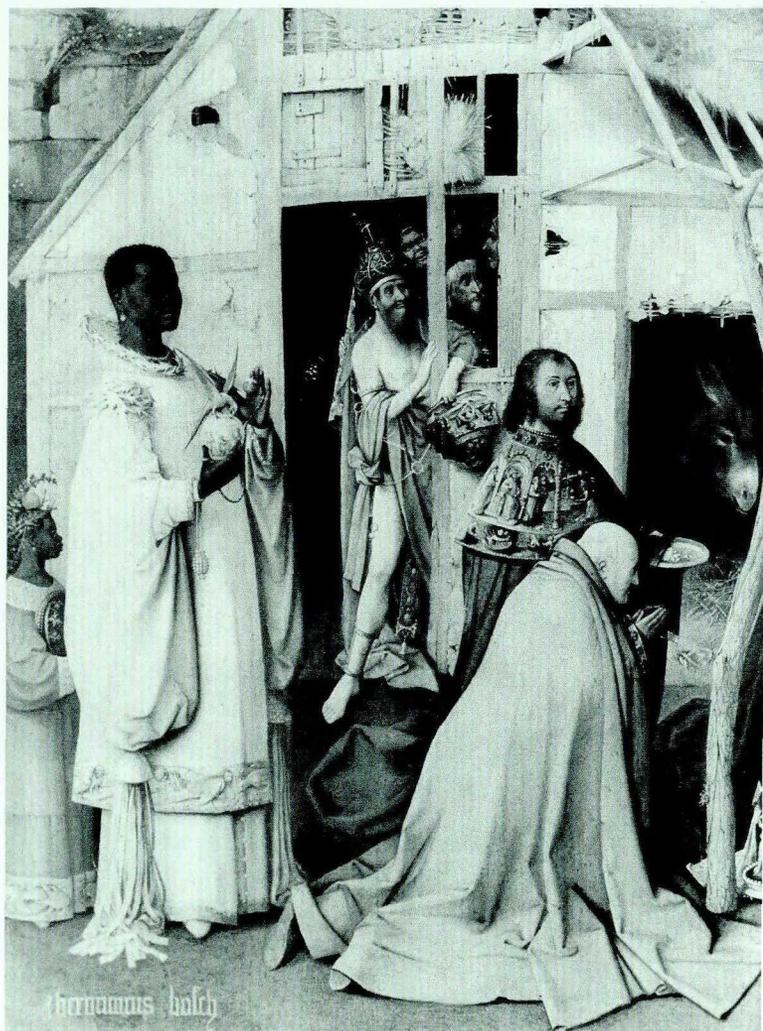


Fig. 16  
Jérôme Bosch  
*Retable de l'Épiphanie* (panneau central)  
Huile sur bois, 138 × 72 cm  
Madrid, musée du Prado

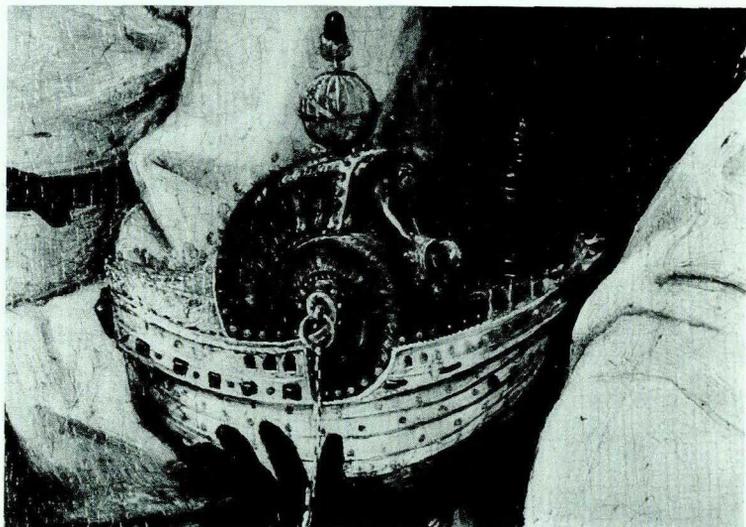


Fig. 17  
Détail de la figure 14



Fig. 18  
Cornelis Van Cleve  
*L'Adoration de l'Enfant Jésus*, vers 1535  
Huile sur bois, 87 × 85,5 cm  
Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister

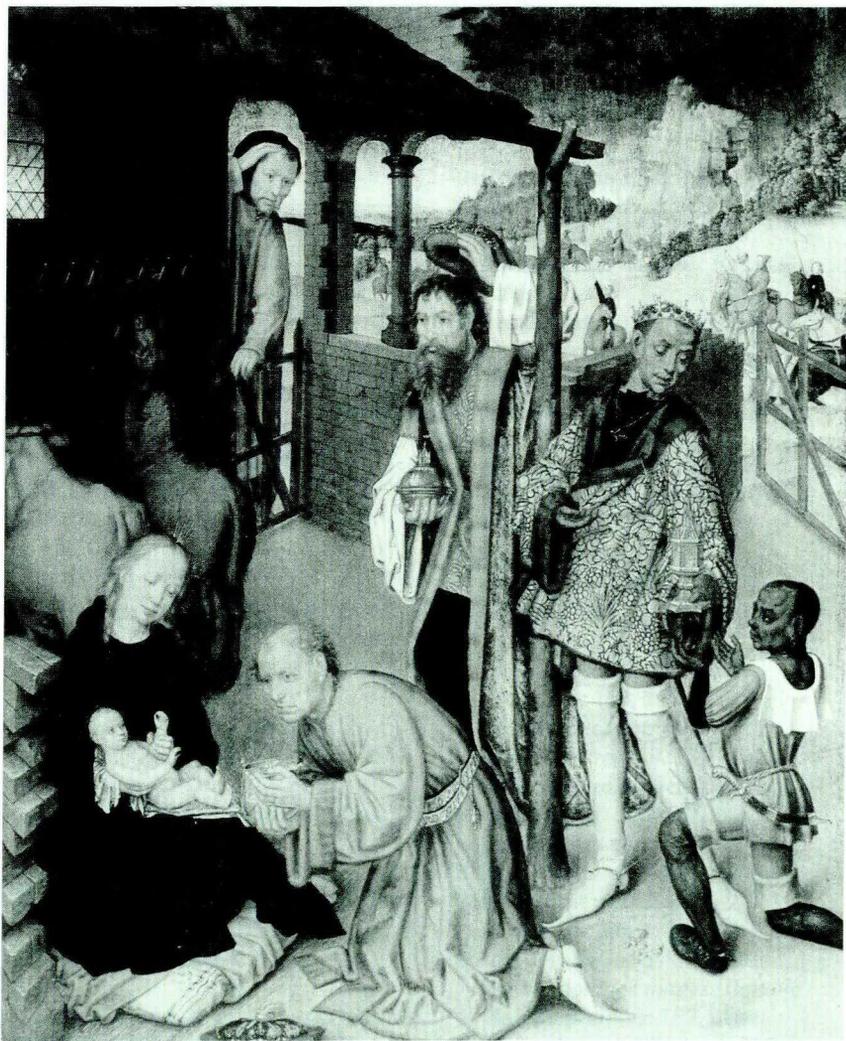


Fig. 19  
Hugo van der Goes (entourage de)  
*L'Adoration des mages*, après 1450  
Huile sur bois, 102 × 84 cm  
Collection particulière