

Introduction

La vie de Pierre Bruegel l’Ancien (ca 1525-1569) se déroule dans le duché de Brabant. Actif à Anvers et Bruxelles, il séjourna aussi brièvement en Italie pour y parfaire sa formation. De la main de Pierre Bruegel, nous ne possédons aucun écrit, à l’exception de quelques bribes dans ses dessins et ses tableaux. Ses œuvres sont la plupart du temps datées et signées : elles fournissent de précieuses indications pour tenter de retracer et comprendre son parcours.

Lorsque Bruegel s’exprime comme artiste, il utilise exclusivement un langage visuel : dessins, gravures et tableaux. L’œuvre de Bruegel qui nous est parvenue consiste en une quarantaine de tableaux, autant de dessins, et environ 80 gravures, sans compter ses compositions connues par des copies ni les œuvres à l’attribution discutée.

Comment Bruegel traite-t-il de la mort dans son œuvre ? Dans quel contexte historique et dans quelle tradition iconographique s’insère-t-il ? En quoi réside son originalité ? Chez le peintre, nous constatons que la mort est une réalité paysagère. Elle illustre également

des épisodes bibliques. La mort peut aussi s'avérer un exemple à suivre, comme le présentent les arts de mourir. Finalement, la mort est une loi universelle, à l'image du *Triomphe de la mort*.

Ainsi, quatre chapitres jalonnent ce parcours thématique à travers l'œuvre de l'artiste : la mort comme réalité paysagère, la mort biblique, la mort exemplaire, la mort universelle. Cet essai reproduit un nombre limité d'illustrations. Consulter par ailleurs les images disponibles en ligne permettra d'en éclairer la lecture. Dans les Pays-Bas du XVI^e siècle, la mort est inscrite durablement dans le paysage. Dans son œuvre, Bruegel traduit cette réalité. C'est l'objet de notre premier chapitre.

La mort inscrite dans le paysage

Dans les Pays-Bas du XVI^e siècle, le caractère public de l'exécution judiciaire et l'ostentation du cadavre inscrivent la mort dans le paysage. Dans son œuvre, Bruegel représente principalement deux dispositifs de mise à mort : le gibet et la roue. Cette représentation apparaît comme un élément permanent du paysage ou comme une action ponctuelle dans le temps, à savoir une mise à mort judiciaire. Dans le premier cas, le gibet ou autre instrument d'exécution comme la roue ou le pal¹, est un détail, parfois infime, de la composition, sauf dans la *Pie sur le gibet* (1568). Dans le deuxième, sa représentation

1 À côté de la roue et du gibet, Bruegel représente parfois un pal. Ce supplice particulièrement cruel n'est pas caractéristique des Pays-Bas. Dans le *Triomphe de la mort* de Bruegel, comme dans le *Portement de la croix* (1550-1560) du peintre Pieter Aertsen, apparaît un pieu vertical auquel un squelette est suspendu. Pour l'iconographie du châtiment du pal, voir W. Schild, *Alte Gerichtsbarkeit. Vom Gottesurteil bis zum Beginn der modernen Rechtsprechung*, Munich, 1980, p. 54 et 207 : ce châtiment y est représenté et appliqué à des meurtriers coupables de plusieurs assassinats, respectivement à Vienne (1504) et à Ratisbonne (1534). Sur le supplice du pal, voir S. Stiassny, *Die Pfählung*, Vienne, 1903.

est plus précise, comme dans le *Triomphe de la mort* (ca 1563)².

Un élément du paysage

Bruegel paysagiste

Dès ses premiers dessins, à partir de 1552, Bruegel se révèle un paysagiste hors pair, dans la tradition des paysagistes flamands³. Il confirmera son génie avec la série de gravures des douze *Grands paysages* (ca 1555-1558), avec sa série de tableaux consacrés aux *Saisons* (1565), et avec sa dernière œuvre connue, la *Pie sur le gibet* (1568).

Comment Bruegel traite-t-il le gibet et les lieux d'exécution ? Plus globalement, quelle signification faut-il donner à ses paysages ? En réalité, l'enjeu artistique ne se réduit pas à rendre tel ou tel motif. Pour lui, il s'agit d'imiter, d'égaliser, voire de surpasser la nature dans son pouvoir créateur. En ce sens, la nature est chronologiquement le premier de tous les peintres qui s'exprime en une infinité de nuances.

Dans les anciens Pays-Bas⁴ de la première moitié du XVI^e siècle, le paysage est un thème pictural à part entière⁵.

2 Nous reprenons ici la thèse la plus commune en faveur d'une datation vers 1562-63.

3 Il est également influencé, entre autres, par Le Titien et Domenico Campagnola.

4 C'est-à-dire dans les territoires qui correspondent, grosso modo, au Benelux et à une partie du nord de la France.

5 Sur le sujet, voir Dominique Allart, *Généalogie de la peinture de paysage dans les anciens Pays-Bas au XVI^e siècle*, dans *Actes du colloque « Autour de Henri Bles »*, 9-10 octobre 2000, p. 17-38. Pour une bibliographie sélective sur l'histoire du paysage, voir

Les paysagistes flamands, réputés excellents, répondent à une demande abondante. L'apparition d'un marché libre, spécialement à Anvers, favorise incontestablement l'éclosion et le développement du genre. L'intérêt de la Renaissance pour les auteurs anciens, la cartographie, la géographie et le monde rural expliquent également, en partie, l'engouement pour la peinture de paysage⁶.

Ainsi, la deuxième épode d'Horace attise l'attrait du citadin pour les joies simples de la vie rurale : « Qu'il est heureux, loin des affaires, comme les mortels des premiers âges, celui qui travaille les champs de ses pères, avec ses bœufs à lui, libre de tout prêt à usure. » La popularité des *Géorgiques* de Virgile au long du XVI^e siècle traduit et favorise, tout autant, un nouvel intérêt pour le monde rural et sa représentation picturale.

Vie et mort dans le paysage

Inscrits au cœur de la nature, la vie et la mort sont des thèmes inhérents à la peinture de paysage. L'homme, qui fait partie de la nature et vit selon son rythme – ce que traduit le cycle des *Saisons* – fait aussi, à ce titre, partie du paysage. L'activité des hommes et de la nature, en résumé la vie, est au cœur de l'œuvre de Bruegel. Elle se

Walter S. Gibson, *Mirror of the Earth, The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 133-142.

6 L'intérêt pour le paysage se manifeste alors également dans la littérature. Voir à ce sujet *Nature et paysages : l'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance. Actes des journées d'étude organisées par l'École nationale des chartes (26 mars 2004 et 15 avril 2005)*, Dominique de Courcelles (dir.), Paris, École des chartes, 2006, 296 p.

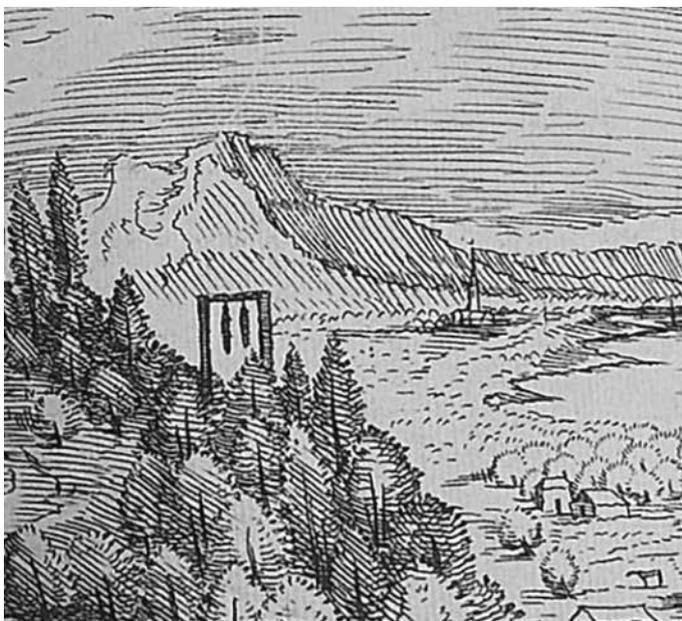
caractérise, à travers une esthétique de l'abondance⁷, par une extraordinaire vitalité. Qu'en est-il, par ailleurs, de la mort comme réalité paysagère dans son œuvre ?

Chez Bruegel, cette réalité s'exprime à travers la représentation du lieu et des moyens d'exécution des condamnés : le gibet, le pal et la roue⁸. Ces réalités sont autant de détails qui s'inscrivent durablement dans le paysage. La condamnation à mort, au-delà de l'exécution, est un spectacle quotidien par la permanence du cadavre sur le lieu du supplice. À défaut de cadavre, le gibet – parfois en pierre au XVI^e siècle, mais pas dans l'œuvre de Bruegel – et la roue sont le signe permanent de la juridiction du seigneur.

Depuis son dessin *Paysage de montagne avec ville fortifiée* (1553) jusqu'à son dernier tableau connu, la *Pie sur le gibet* (1568), Bruegel représente un gibet. Dans le premier cas, l'instrument de supplice constitue un détail, dans le second, un motif majeur de la composition.

7 Cette esthétique relève aussi de la notion de *varietas* à la Renaissance, comme l'illustrent Isabelle Diu et Alexandre Vanautgaerden dans leur article *Le jardin d'abondance d'Érasme : le De copia et la lettre sur les Adages non éditée par P.S. Allen*, p. 43-55, dans *La varietas à la Renaissance*, Dominique de Courcelles (dir.), Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2001, 165 p. Sur le rapport entre le *De Copia* d'Érasme et Bruegel, voir Jamie L. Edwards, *Erasmus's De Copia and Bruegel the Elder's 'inverted' Carrying of the Cross (1564) An 'abundant style' in Rhetoric, Literature and Art ?*, dans *The Bruegel Success Story*, Christina Currie (éd.), Louvain, Peeters, 2021 p. 369-384.

8 Nous reprenons dans l'annexe 1 une liste des œuvres de Bruegel figurant des gibets, roues ou pals.



Détail de Milites requiescentes, d'après un dessin de Pierre Bruegel.

Dans sa première production – qui est œuvre de paysagiste –, Bruegel figure des gibets, roues et pals comme autant de détails faisant partie du paysage. Par leur taille, ces mentions sont anecdotiques. Elles reflètent l'immense variété du monde. Ce constat se vérifie dans ses premiers dessins et dans la suite des *Grands paysages* éditée par Jérôme Cock en 1555-1558.

Comme dans la réalité d'alors, Bruegel place les roues et les gibets dans des endroits bien visibles, sur une hauteur ou à proximité d'un lieu de passage fréquenté : le long d'un cours d'eau ou d'une route. Parfois, suspendu au gibet, le cadavre du supplicié se balance à l'extérieur des

murailles de la ville. En effet, la dépouille du condamné y était laissée en guise d'exemple. Par dislocation, elle ne s'y détachait qu'après des mois, voire des années.

Une mise à mort judiciaire

Dans certaines œuvres, le gibet est représenté au moment de la mise à mort ou dans son contexte immédiat : la *Colère* (dessin et puis gravure de 1558), la *Justice* (dessin et puis gravure de 1559), le *Triomphe de la mort* (ca 1563), le *Portement de croix* (1564). Les pals, roues et gibets y sont des moyens d'exécution inscrits dans le paysage. Ainsi, la partie supérieure droite du *Triomphe de la mort* met en scène des exécutions judiciaires, selon des méthodes contemporaines à l'artiste : la pendaison, la décapitation, la roue, le bûcher. Ces modes d'exécution sont également représentés dans la *Justice*.



Détails du *Triomphe de la mort*, partie supérieure droite