

DOMINIQUE ALLART

SUR LA PISTE DE BRUEGEL
EN ITALIE:
LES PIÈCES DE L'ENQUÊTE

*Estratto da "Fiamminghi a Roma 1508-1608", Supplemento al fasc. n. 100 (1997)
del "Bollettino d'Arte" del Ministero per i beni e le attività culturali*

ISTITUTO POLIGRAFICO E ZECCA DELLO STATO
LIBRERIA DELLO STATO

SUR LA PISTE DE BRUEGEL EN ITALIE: LES PIÈCES DE L'ENQUÊTE

Sur Bruegel et sur son œuvre, tout n'a-t-il pas été dit? L'ampleur de la bibliographie, le ton assuré qu'affectent certains auteurs invitent à le croire. Qu'on ne s'y trompe pas, pourtant: des pans entiers de la carrière du représentant le plus illustre de la Renaissance flamande restent voilés d'un halo de mystère. Il en est ainsi de son voyage en Italie, pourtant assez bien documenté. Même les questions les plus élémentaires à ce sujet — quelles en furent les dates, l'itinéraire et les étapes — sont loin d'être résolues. On a certes cherché à y répondre. Pour ce faire, les historiens de l'art, tels des détectives, ont examiné des pistes, pesé des indices et des témoignages, tenté diverses reconstitutions. La démarche en a passionné plus d'un; aussi les dossiers de l'enquête se révèlent-ils lourds et complexes.

Autrefois, au fil des recherches, un consensus s'était plus ou moins dégagé sur le scénario suivant.¹⁾ Bruegel aurait quitté les Pays-Bas en 1551 ou 1552, pour entreprendre un voyage qui devait le conduire en Italie, via la France; il aurait fait étape à Lyon. En Italie, il aurait séjourné à Rome, se serait rendu à Naples et en Sicile; dans le Nord de la péninsule, il serait peut-être passé par Bologne. Sur le trajet du retour, il aurait fait la découverte émerveillée des sites alpins, où il se serait attardé pour dessiner. Comment gagna-t-il la péninsule au départ? Seul G. Menzel tenta d'approfondir cette question. Bruegel aurait, d'après lui, traversé la France du Nord au Sud pour atteindre Marseille, où il aurait embarqué en direction de la Sicile.²⁾ La date à laquelle il réintégra sa patrie oscillait, suivant les auteurs, entre 1553 et 1555.

Cette reconstitution imposait une chronologie relative aux œuvres que Bruegel était supposé avoir réalisées durant son voyage. Déjà, Charles de Tolnay avait situé la série des dessins représentant des vues des Alpes à la suite des témoignages de l'activité de Bruegel en Italie méridionale. D'après lui, Bruegel avait traversé les Alpes pour gagner la péninsule lors de son voyage aller, mais il ne réalisa les célèbres dessins que lorsqu'il les franchit à nouveau, au retour.³⁾ A fortiori les autres auteurs, convaincus, quant à eux, que Bruegel ne découvrit les Alpes qu'en quittant l'Italie, adoptèrent la même ordonnance chronologique.⁴⁾ L'édifice se mit à chanceler lorsqu'en 1981, Konrad Oberhuber publia une analyse stylistique et technique fouillée des célèbres feuilles représentant des sites alpins. Selon lui, Bruegel avait réalisé la plupart

d'entre elles non pas à la fin de son périple, mais au début, en 1551 ou 1552.⁵⁾ Autant dire qu'il fallait revoir toute la question de l'itinéraire du voyage. Personne n'en prit l'initiative.

Plus récemment, l'étude des dessins représentant les Alpes provoqua un nouveau rebondissement. En 1991, un autre grand spécialiste des arts graphiques, le regretté Hans Mielke, contesta l'authenticité de certains d'entre eux. Il y voyait des pastiches tardifs réalisés par Roelandt Savery, dans un but frauduleux. Et il laissait entendre que ses soupçons pouvaient s'étendre à la majorité d'entre eux.⁶⁾ Sa thèse audacieuse suscita un vif émoi. Elle ne fit pas l'unanimité, tant s'en faut. Mais elle ne fut pas réfutée.

Dès lors, où en sommes-nous? Et comment reconstituer, désormais, le voyage de Bruegel? A ce stade critique des recherches, il est opportun de faire le point, et par la même occasion, de revoir les témoignages disponibles, en réexaminant leur valeur documentaire en toute rigueur. Ainsi seront redéfinies les bases solides et fiables requises pour de futures investigations.

Quelques données sont bien attestées. Dans son *Schilder-Boeck*, Karel van Mander mentionne un voyage effectué par Bruegel, en France d'abord, puis en Italie. Selon lui, Bruegel entreprit ce périple alors qu'il travaillait pour Hieronymus Cock; préalablement, il avait accompli sa formation chez Pieter Coeck van Aelst.⁷⁾

Quand eut lieu son départ? Une chose est sûre: Bruegel était toujours aux Pays-Bas en 1551. Cette année-là, il collabora avec Pieter Baltens à l'exécution d'un retable commandé par les gantiers de Malines.⁸⁾ Son nom apparaît par ailleurs dans les registres de la Gilde de Saint-Luc à Anvers, dans la rubrique des nouveaux maîtres qui versent leur cotisation en 1551.⁹⁾ Comme l'année de la gilde commençait le 18 octobre, jour de la fête de saint Luc, c'est donc en hiver 1551 au plus tôt que Bruegel entama son voyage.

En ce qui concerne son activité en Italie, un document a livré des informations particulièrement précieuses: il s'agit de l'inventaire des biens du miniaturiste d'origine croate Giulio Clovio, actif en Italie de 1516 jusqu'à la fin de sa vie en 1578.¹⁰⁾ Cet inventaire, rédigé en 1577, révèle que Clovio possédait plusieurs œuvres de Bruegel, parmi lesquelles une miniature à laquelle Bruegel et lui-même avaient travaillé conjoint-



1 - PARIS, INSTITUT NÉERLANDAIS, FONDATION CUSTODIA
 JAN BRUEGHEL: PAYSAGE BOISÉ AVEC DES ANIMAUX SAUVAGES

tement. Les relations entre les deux artistes sont donc établies. D'après l'inventaire, Clovio possédait une 'Vue de Lyon' de Bruegel. On en a déduit que, durant son périple vers l'Italie, l'artiste s'était arrêté à Lyon, ainsi que le faisaient volontiers ses compatriotes à cette époque. Cette supposition s'accorde avec le témoignage de Van Mander, qui parle d'un voyage en France d'abord, puis en Italie.

L'inventaire de Clovio mentionne aussi une 'Tour de Babel' peinte sur ivoire, et une détrempe sur toile représentant un arbre.¹¹⁾ Aucune de ces œuvres n'a été identifiée de manière convaincante. Charles de Tolnay n'a pas ménagé ses efforts pour trouver des traces d'une collaboration entre Bruegel et Clovio, mais ses propositions n'ont guère été retenues.¹²⁾

Où Bruegel a-t-il côtoyé Clovio?

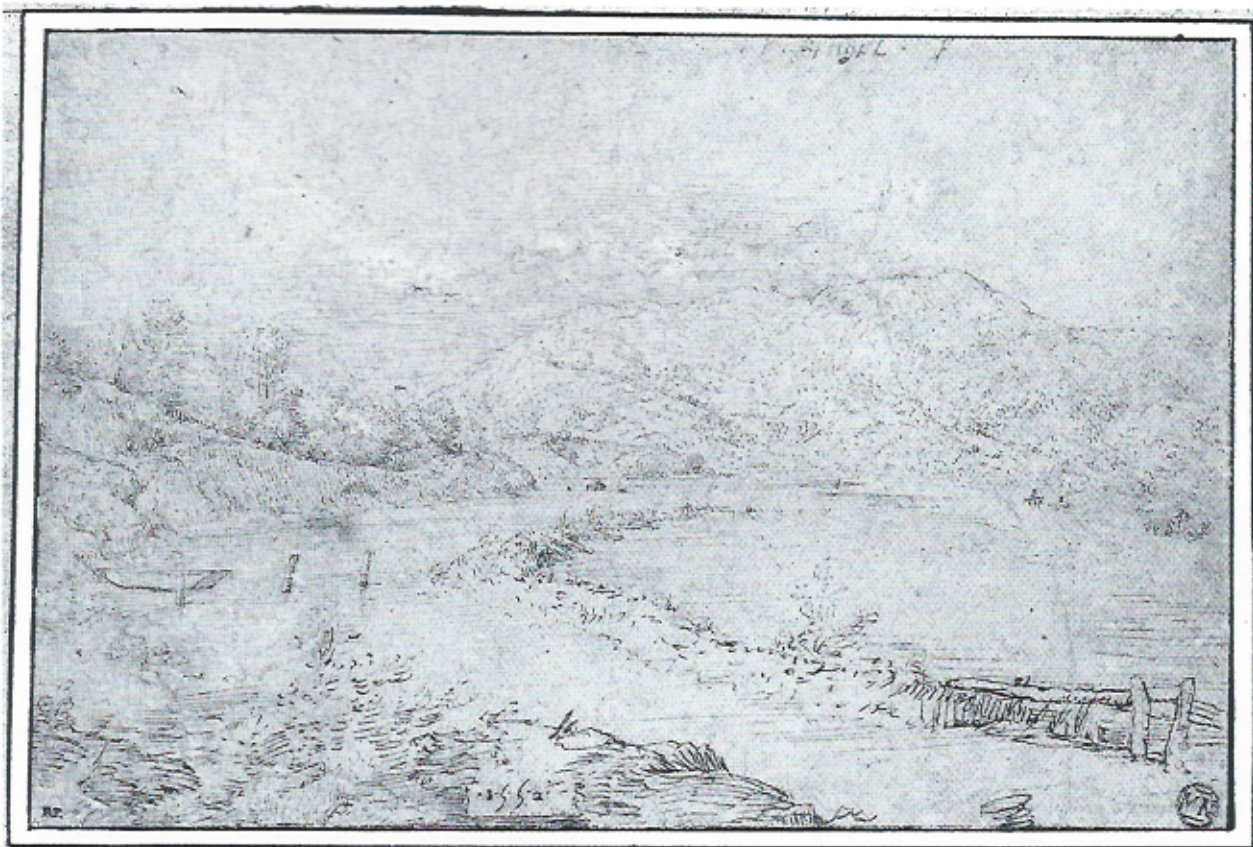
À Rome, répète-t-on volontiers. Bruegel s'y trouvait en 1553 au plus tard. C'est ce qu'indiquent les inscriptions figurant sur deux eaux-fortes, 'Le paysage avec la chute d'Icare' et 'Le paysage avec Mercure et Psyché', éditées par Joris Hoefnagel d'après ses dessins: «Bruegel fec. Romae 1553».¹³⁾ Bruegel prolongea son séjour à Rome jusqu'en 1554, semble-t-il. Un dessin conservé à l'Institut néerlandais à Paris, un 'Paysage boisé avec des animaux sauvages', porte une inscrip-

tion «Bruegel inven 1554. Roma» (fig. 1). Il ne s'agit pas d'un original, mais d'une copie d'après un dessin perdu de Bruegel.¹⁴⁾ En effet, il ne présente pas la facture typique des œuvres autographes, mais il ne s'en s'apparente pas moins, du point de vue stylistique, à des dessins dont l'attribution ne fait pas de doute, comme le 'Paysage avec cinq ours' de Prague.¹⁵⁾ Matthias Winner l'a attribué à Jan Brueghel, en se fondant notamment sur la graphie de l'inscription.¹⁶⁾ Si l'indication selon laquelle Pieter Bruegel se trouvait à Rome en 1554 est effectivement due au propre fils de l'artiste, il est tentant de lui ajouter foi. Peut-être figurait-elle explicitement sur le dessin original. À l'appui de cette hypothèse, observons que la date semble coïncider avec celle du dessin de Prague.¹⁷⁾

Si la présence de Bruegel à Rome peut être tenue pour attestée en 1553 et 1554, celle de Clovio est plus difficile à établir, en revanche. À cette époque, dans l'ambiance tumultueuse de la guerre qui opposait la famille de son protecteur, le Cardinal Alessandro Farnèse, au Pape Jules III et à Charles Quint à propos du duché de Parme, le miniaturiste était allé s'installer à Florence. C'est là que le Cardinal Farnèse lui-même, condamné à l'exil, avait trouvé refuge dès 1551.¹⁸⁾ La présence de Clovio à Florence est bien documentée en 1552 et 1553. Une lettre de Don Vincenzo Borghini adressée à Vasari, le 20 août 1552, indique que le miniaturiste travaillait alors pour Cosme de Médicis. Des archives attestent qu'il s'y trouvait encore le 8 novembre 1553.¹⁹⁾ On perd ensuite sa trace jusqu'en 1556. Il n'est pas exclu que l'artiste ait regagné Rome. En effet, la guerre de Parme s'était terminée à l'avantage des Farnèse, et Jules III avait finalement levé les sanctions qui pesaient sur eux. Au mois de juin 1552, déjà, Alexandre Farnèse avait fait une rentrée triomphale dans la ville éternelle.²⁰⁾ Mais il ne s'y était pas attardé: peu de temps après, il effectua un séjour prolongé en France. Clovio n'est pas mentionné dans les sources, pourtant assez prolixes, qui évoquent ce voyage; sans doute n'alla-t-il pas rejoindre son mécène en France.²¹⁾ Et quand le cardinal revint à Rome en juillet 1554, Clovio n'était toujours pas à ses côtés, comme l'atteste un recensement du personnel et des familiers de la maison Farnèse, daté du 1er août 1554.²²⁾ Au stade actuel des connaissances, il est donc impossible de déterminer précisément où le contact s'est établi entre Clovio et Bruegel. À Rome, à Florence ou ailleurs: toutes les hypothèses méritent considération. Mais une chose est certaine: par l'intermédiaire de Clovio, Bruegel a dû avoir accès à des cercles de lettrés et d'artistes prestigieux; il a pu se voir introduire à la cour de Cosme de Médicis, à Florence, ou à celle d'Alexandre Farnèse, à Rome.

À l'époque, le paysage était, de toute évidence, sa spécialité majeure, voire exclusive. Et dans ce domaine, il explorait des voies diverses.

Le 'Paysage montagneux avec monastère', de 1552, conservé au Kupferstichkabinett de Berlin, évoque un site visité pendant le voyage, à en juger par la topo-



2 - PARIS, MUSÉE DU LOUVRE - PIETER BRUEGEL L'ANCIEN: VUE D'UNE RIVIÈRE, DATÉE DE 1552

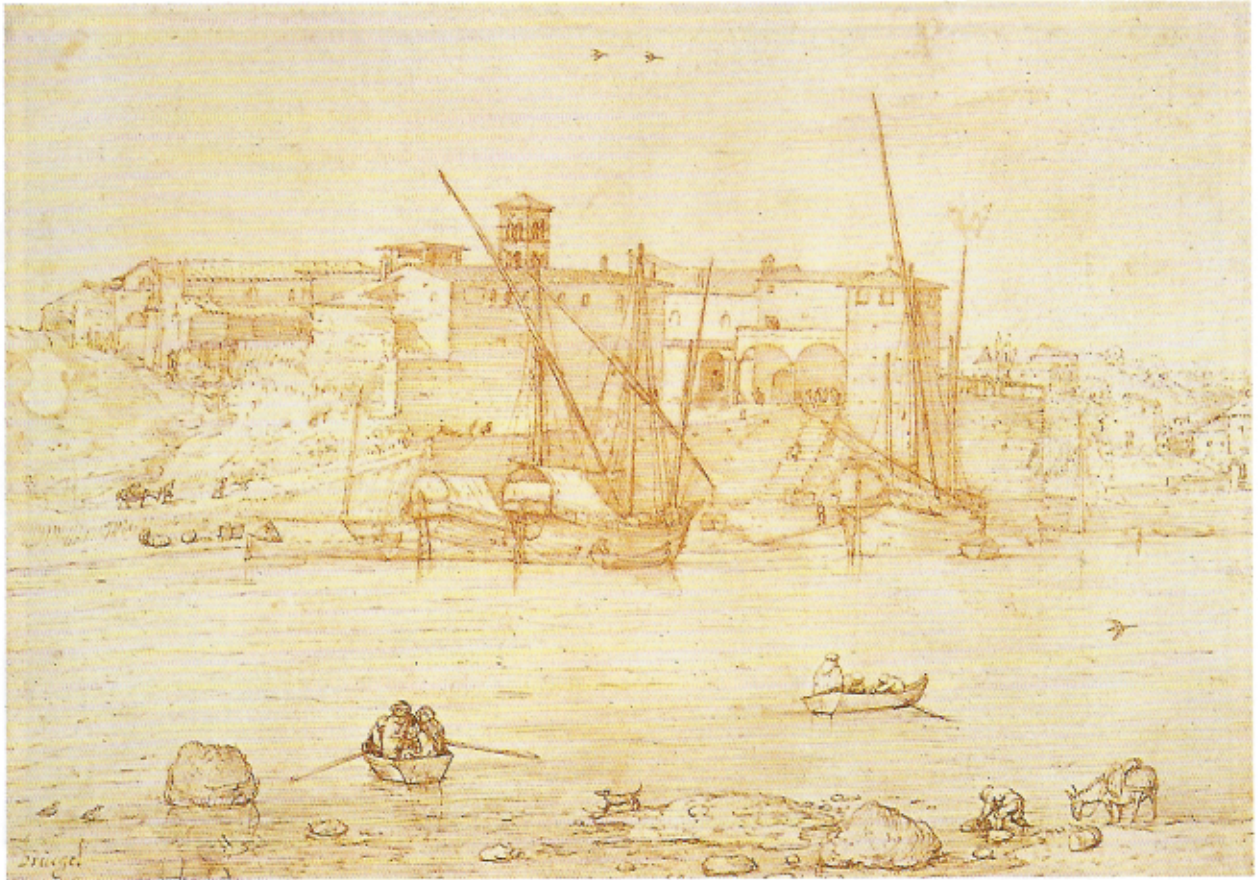
graphie et l'architecture. Cependant, aucune tentative d'identification n'a abouti à ce jour.²³⁾ Il est encore plus illusoire de localiser la ville fortifiée que représente un dessin de 1553, conservé au British Museum.²⁴⁾ Sans doute procède-t-elle d'études sur le motif, mais ici, la composition d'ensemble est manifestement née de l'imagination de l'artiste. Les sanctuaires représentés accusent d'ailleurs des traits septentrionaux. Quant à la cité lointaine, baignée par un fleuve qui s'élargit à l'horizon, elle compte parmi les motifs typiques de la tradition flamande du paysage dit "cosmique".

La fidélité de Bruegel aux normes esthétiques de son pays est encore plus patente dans les deux eaux-fortes éditées par Joris Hoefnagel, 'Le paysage avec la chute d'Icare' et 'Le paysage avec Mercure et Psyché'.²⁵⁾ Si les détails y paraissent réalistes à première vue, ils n'en sont pas moins dictés par des conventions; il en est de même pour leur agencement global en vastes panoramas. Cette formule que Patinir avait introduite aux Pays-Bas était très en faveur en Italie, comme le prouvent de nombreuses gravures de Domenico Campagnola.²⁶⁾

Bruegel réalisait aussi des dessins rendant plus directement compte de ses observations d'après nature. C'était déjà le cas dans le 'Paysage montagneux avec monastère' de Berlin, évoqué plus haut. Mais

l'œuvre la plus saisissante à cet égard est la 'Vue d'une rivière' du Louvre, de 1552 (fig. 2). Car ici, les schèmes qui pesaient à l'époque sur l'appréhension des sites ont disparu, de même que les artifices habituels de mise en page. L'œuvre frappe par une fraîcheur et une simplicité sans précédents.²⁷⁾ Le rejet de toute sophistication caractérise aussi la 'Vue de Ripa Grande' de Chatsworth (fig. 3): assurément, c'est là encore une œuvre d'une extrême originalité.²⁸⁾ Dans cette dernière, toutefois, les figures du premier plan et quelques détails semblent avoir été ajoutés ultérieurement, afin d'animer le site; ils sont exécutés d'un trait plus vigoureux, à l'encre brune alors que le reste de la composition est réalisé avec une encre brun rougeâtre. Il est légitime de se demander si ces parties à l'encre plus sombre sont bien dues à Bruegel lui-même. La réponse est affirmative, car dans un autre dessin de l'artiste, le 'Paysage avec le repos pendant la fuite en Égypte' du Kupferstichkabinett de Berlin, on repère les mêmes particularités: deux encres ont été utilisées, l'une brun sombre, l'autre rougeâtre et assez claire, et deux écritures s'opposent, l'une appuyée et nerveuse, l'autre légère; le tout est ici indissociable.²⁹⁾

De la même époque datent des feuilles qui trahissent une influence vénitienne. C'est le cas du 'Paysage boisé avec moulins à eau' de l'Ambrosienne de Milan, daté de



3 - CHATSWORTH, DEVONSHIRE COLLECTION - PIETER BRUEGEL L'ANCIEN: VUE DE RIPA GRANDE

1552,³⁰ du 'Paysage au saint Jérôme' de Washington³¹ et du 'Paysage avec rivière et montagnes' de Londres,³² tous deux datés de 1553, et aussi du 'Paysage avec cinq ours' de Prague, dont la date semble pouvoir être lue 1554.³³ Caractéristiques de ces œuvres sont l'écriture fougueuse et le rôle structurel conféré à des arbres occupant le premier plan. Elles offrent l'image dynamique d'une nature débordante de vitalité. À cette production peuvent être rattachés un 'Paysage avec un muletier' d'une collection privée,³⁴ et tout le groupe d'œuvres, connues par des copies, auquel appartient le dessin de l'Institut néerlandais, mentionné plus haut.³⁵ Un autre dessin à prendre en compte est la feuille Kdz1202 du Kupferstichkabinett de Berlin (fig. 4). On hésite quant à savoir s'il s'agit d'un original de Bruegel ou d'une copie d'après lui. En tout état de cause, la composition reproduit, dans ses lignes générales, une gravure de Domenico Campagnola, ainsi que l'a montré Karl Arndt.³⁶

À Rome, Bruegel réalise enfin des esquisses pour la gravure 'Prospectus Tyburtinus' (Vue de Tivoli), dont il livrera le modèle à Hieronymus Cock, une fois revenu à Anvers.³⁷ Ni les études préparatoires, ni le modèle définitif ne nous sont parvenus. La gravure révèle un lyrisme remarquable, basé sur des jeux de courbes, en

parfait accord avec le sujet traité. Bruegel inaugure ainsi avec brio l'abondante iconographie à laquelle ce site exceptionnel a donné lieu au cours des siècles.

Au terme d'un rapide survol de la production des années 1552-54, on ne peut que s'émerveiller de l'extraordinaire diversité qui y règne.³⁸ Le foisonnement des expériences de Bruegel est tel qu'en l'absence de dates, on serait bien en peine de procéder à une quelconque reconstitution chronologique. Le dessinateur à ses débuts se soustrait à toute approche logique. On comprend mieux, dès lors, les problèmes épineux qui se posent quand on soumet des pièces supposées de cette époque à la critique d'authenticité.

Qu'en est-il des autres étapes du périple de Bruegel en Italie? Le 'Combat naval dans le détroit de Messine', une estampe gravée par Frans Huys d'après Bruegel en 1561, évoque un probable séjour en Sicile (fig. 5).³⁹ Certes, Bruegel avait réintégré son pays depuis longtemps lorsque la gravure de Frans Huys vit le jour, mais sans doute en dessina-t-il le modèle d'après des études qu'il avait faites sur place. Ce modèle consistait en un assemblage de plusieurs feuilles distinctes. On en trouve peut-être confirmation dans les *Civitates Orbis Terrarum* de Braun et



4 - BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT - PIETER BRUEGEL L'ANCIEN (?): PAYSAGE

Hogenberg. À la planche 58 du sixième et dernier volume, paru en 1618, figure une 'Vue du détroit de Messine' apparentée à celle de Frans Huys; elle fut exécutée en 1617 par Joris Hoefnagel (fig. 6). Celui-ci précise avoir travaillé d'après des *studia aytographa* de Bruegel. L'une des feuilles qui servit de modèle partiel à la gravure de Frans Huys nous est parvenue: c'est la 'Vue de Reggio di Calabria', conservée au Museum Boymans-van Beuningen. Il doit s'agir du modèle direct: la composition s'y présente en sens inversé et la concordance des dimensions est parfaite.⁴⁰⁾ L'écriture est bien celle de Bruegel; l'exécution en image réfléchie et le degré de finition attestent que l'artiste a réalisé ce travail en atelier, en vue de la reproduction gravée. Aussi peut-on avancer une datation vers 1560-61.⁴¹⁾ A.W.F.M. Meij a soutenu que Bruegel avait peut-être réalisé le modèle de seconde main, en se référant à du matériel topographique.⁴²⁾ C'est peu probable: rien dans l'œuvre de l'artiste ne laisse supposer qu'il se soit livré à une telle pratique. Il y a par ailleurs un autre indice — d'un poids moindre, certes, mais non dépourvu d'intérêt — en faveur de l'hypothèse du voyage en Sicile: c'est la ressemblance entre un des motifs du tableau célèbre conservé au Prado, le 'Triomphe de la mort', et une fresque ano-

nyme qui décorait, au XV^{ème} siècle, le Palais Sclafano à Palerme.⁴³⁾

Il est impossible de dater précisément le séjour en Sicile. Dans un article publié en 1954, O. Buysens proposait d'interpréter le combat naval représenté dans la gravure, ainsi que les incendies qui font rage à Reggio, à la lumière d'événements survenus en été 1552: la région subissait alors les assauts répétés de la flotte turque.⁴⁴⁾ A l'appui de ses dires, O. Buysens invoquait le témoignage de Sandoval, le biographe de Charles Quint, qui mentionne le pillage et l'incendie de Reggio en juillet 1552.⁴⁵⁾ On en a conclu sans réserve que Bruegel avait assisté aux faits. Mais à bien y réfléchir, est-ce plausible? Peut-on croire qu'il s'est attardé à "croquer sur le vif" un combat naval et l'attaque d'une ville que tous ses habitants avaient désertée? Il a dû avoir connaissance des événements, mais n'en a probablement pas été le témoin oculaire. Il ne faut pas oublier, par ailleurs, que la combinaison des motifs intervenant dans la gravure de Frans Huys résulte du recours à des dessins distincts. Rien ne prouve que la composition globale remonte au-delà des travaux préparatoires à la gravure, c'est-à-dire, probablement, aux alentours de 1560-61. En d'autres termes, rien ne prouve que la représentation du combat naval date du

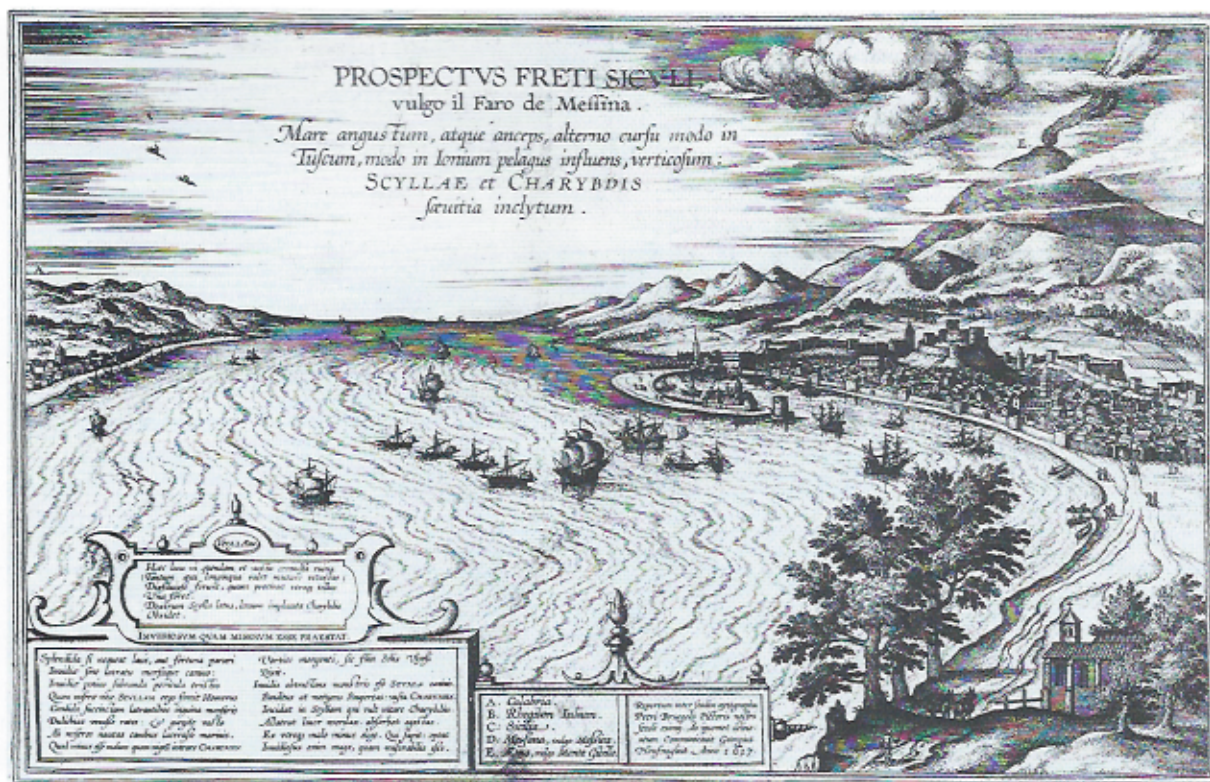


5 - BRUXELLES, CABINET DES ESTAMPES DE LA BIBLIOTHÈQUE ROYALE
FRANS HUYS: COMBAT NAVAL DANS LE DÉTROIT DE MESSINE, DATÉ DE 1561
(GRAVURE AU BURIN D'APRÈS PIETER BRUEGEL L'ANCIEN)

voyage en Italie. On la rapprochera plus volontiers des travaux que Bruegel dut réaliser pour préparer la suite des 'Vaisseaux de mer', gravée par Frans Huys.⁴⁶ Observons enfin que la gravure ne prétend pas, de manière explicite, illustrer un affrontement avec les Turcs. Ni son titre, ni le texte qui la commente n'y font allusion: ils consistent en une notice historico-géographique relative à la configuration du site, invoquant les traditions antiques.⁴⁷ Différentes lectures sont dès lors possibles et superposables, comme c'est souvent le cas chez Bruegel. Avant tout, l'estampe invite à prendre connaissance de la topographie du site. La composition générale, dépourvue de la scène de combat naval, fut d'ailleurs utilisée avec profit par les cartographes. Ainsi Joris Hoefnagel s'en inspira-t-il pour réaliser la 'Vue de Messine' des *Civitates*.⁴⁸ Un spectateur cultivé pouvait évidemment reconnaître, dans la scène de combat naval, un fait de l'actualité récente. Mais il pouvait aussi opérer un rapprochement avec l'histoire ancienne: il songeait alors, très probablement, aux guerres puniques. Il est question, chez Pline l'Ancien, d'une peinture sur panneau commémorant une attaque menée en Sicile par la flotte carthaginoise en 264-262 av. J.-C. L'œuvre, réalisée à l'initiative de Manius Valerius Maximus Messala, le consul romain qui parvint à repousser l'ennemi, était exposée à la Curia Hostilia.⁴⁹ Ce précédent prestigieux a pu influencer

sur la réalisation de la gravure. Il était de nature, en tout cas, à favoriser son succès auprès des érudits.⁵⁰

Si l'on admet que Bruegel a vu le détroit de Messine, il est tentant d'avancer qu'il a fait halte à Naples, et réalisé à cette occasion le tableau de la Galerie Doria Pamphilj (fig. 7). Celui-ci figure également un combat naval, cette fois devant le port de Naples. Son attribution est retenue par la majorité des spécialistes, bien qu'il ne porte pas d'inscription, ce qui est rare dans les peintures de Bruegel. Pour l'étayer, certains ont fait feu de tout bois. On a prétendu, notamment, que le tableau était cité dans l'inventaire de François Perrenot de Granvelle, dressé à Besançon, en 1607, et qu'il était par là-même pourvu d'un pedigree.⁵¹ Voici la mention invoquée: «Navires en mer tranquille, avec petites figures en icelle et paysage lointain, de Pierre Bruegel, tenant d'haulteur un pied trois polces deux quartz, largeur d'une pied treize polces; molure noire. N° 43».⁵² Les dimensions concordent presque parfaitement, il est vrai, mais peut-on en dire autant du titre? Et de plus, les attributions qui figurent dans l'inventaire en question, assez tardif, sont loin d'être toutes fiables.⁵³ À vrai dire, le tableau Doria soulève des questions. Il accuse certaines maladresses. L'effet de perspective plongeante n'est pas maîtrisé: l'étendue marine semble basculer au premier plan. Le trai-



6 — BRUXELLES, BIBLIOTHÈQUE ROYALE
JORIS HOFNAGEL: VUE DU DÉTROIT DE MESSINE
(d'après BRAUN ET HOGENBERG, *Civitates Orbis Terrarum*, planche 58 du sixième volume, estampe datée de 1617)

tement des vagues, sous la forme de filets disposés de manière assez systématique, et perpendiculairement au rivage, est peu convaincant.⁵⁴⁾ Beaucoup ont postulé l'inexpérience de la jeunesse: «le dessin et la disposition maladroite des bateaux au premier plan révèlent un débutant», écrivait Charles de Tolnay.⁵⁵⁾ Mais d'un autre côté, le tableau présente aussi des qualités qui semblent contredire cette hypothèse. La lumière des derniers rayons du soleil et les zones d'ombre qu'elle détermine dans le paysage sont rendues de manière magistrale. La technique picturale, extrêmement fine et précise dans le détail — par exemple dans la représentation des minuscules personnages qui s'affairent sur les navires, au premier plan (fig. 8) — évoque des œuvres plus tardives, comme la 'Tour de Babel' de Rotterdam. Selon ce critère, Robert Genaille, quant à lui, est allé jusqu'à mettre en doute l'attribution. Il voyait dans le tableau Doria «l'œuvre excellente d'un paysagiste des années 1570-1600, de style menu et traitant finement les effets lumineux». Il n'est pas le seul à avoir refusé l'attribution à Bruegel. Telle était déjà la position d'Édouard Michel en 1931; plus récemment, R.-H. Marijnissen s'est montré réticent.⁵⁶⁾ Sans nécessairement leur donner raison, il faut convenir qu'une datation de l'œuvre fondée sur une méthode d'analyse objective serait souhaitable. Un examen dendrochro-

nologique du support apporterait des informations décisives pour trancher le débat. Est-il vain d'en caresser le projet? La vérité est à ce prix.

Parmi les divers problèmes que pose la 'Vue de Naples', il faut mentionner l'analogie troublante qui la rattache à la gravure de Frans Huys évoquée plus haut: le 'Combat naval dans la détroit de Messine' (fig. 5). La composition d'ensemble est très proche, et le format lui-même est identique. L'une des deux œuvres est-elle sciemment inspirée de l'autre? G. Jedlicka et R. Genaille ont écrit que le tableau leur donnait l'impression d'avoir été réalisé d'après une gravure.⁵⁷⁾ Dans le même ordre d'idée, une autre hypothèse est envisageable: les deux scènes de combat naval ont pu être conçues, à l'origine, pour former des pendants. Un souci d'harmonisation des compositions expliquerait alors la transformation apportée à la topographie de Naples dans le tableau: la rade en équerre y est devenue une rade semi-circulaire, pareille à celles de Reggio et de Messine, telles qu'elles apparaissent dans la gravure de Frans Huys.⁵⁸⁾ Mais si l'on retient cette hypothèse, il faut admettre que l'ensemble initial était composé soit de deux estampes, soit de deux peintures. Comment se fait-il que l'on se trouve aujourd'hui en présence d'une peinture et d'une estampe? La question reste actuellement sans réponse.



7 – ROMA, GALLERIA DORIA PAMPHILJ – PIETER BRUEGEL L'ANCIEN (?): VUE DE NAPLES

Un autre problème en suspens concerne l'éventualité d'un voyage de Bruegel dans le Nord de l'Italie. L'influence vénitienne indéniable que trahissent certains de ses dessins ne suppose pas nécessairement une expédition de l'artiste en Vénétie. Elle peut s'expliquer par la révélation des gravures du Titien et de Domenico Campagnola. Il faut aussi tenir compte de possibles contacts avec Girolamo Muziano, présent à Rome en même temps que Bruegel.

Certains prétendent que Bruegel fut en relation avec Scipio Fabius, un géographe actif à Bologne. Dans une lettre qu'il adressait à son confrère anversois Abraham Ortelius, le 16 juin 1561, celui-ci demanda en effet des nouvelles de "Marten Vulpes" (Marten de Vos), qu'il qualifiait d'excellent peintre, ainsi que d'un certain "Petrus Bruochl". Le 14 avril 1565, il envoya de nouveau, par l'entremise d'Ortelius, ses salutations à Marten de Vos et "Petrus Brouchel". Sur ce dernier, malheureusement, il ne fournit pas de précision. Est-ce bien à l'artiste qui nous intéresse qu'il faisait allusion? On évitera de se prononcer trop fermement: Ortelius avait deux amis répondant au même nom et au même prénom. L'autre était un médecin bruxellois (env. 1520–1577), qui étudia à Padoue avant 1562.⁵⁹⁾

Reste enfin à examiner la question de la traversée des Alpes. Dans son *Schilder-Boeck*, Van Mander indique que des œuvres de Bruegel rendent compte de cette expérience. Il utilise la formule mémorable: l'artiste a avalé les montagnes, écrit-il, pour les vomir

sur des toiles et des panneaux. Effectivement, on relève, dans l'inventaire de la collection de Rubens, en 1640, la mention d'un tableau de Bruegel représentant le Saint-Gothard; il y a lieu de croire que l'œuvre était datée de 1563.⁶⁰⁾ Le souvenir des Alpes est très présent, également, dans plusieurs planches de la suite des 'Grands paysages', éditée par Hieronymus Cock d'après Bruegel, probablement en 1555–56. Et enfin, on songe inmanquablement aux célèbres dessins. Nombre d'entre eux sont désormais suspects. Mais il reste des œuvres sur l'authenticité desquelles tout le monde s'accorde. Tel est le cas de deux des dessins préparatoires aux 'Grands paysages', l'un conservé au Louvre, l'autre conservé à Londres.⁶¹⁾ Bruegel a dû réaliser ces modèles une fois de retour à Anvers, vers 1555, date qui figure sur la feuille du Louvre. Ces œuvres ne permettent donc pas de déterminer quand il a eu la révélation des sites alpins. En revanche, une autre 'Vue des Alpes' du Louvre, datée de 1553, constitue une pièce clé dans ce débat (fig. 9).⁶²⁾ Jusqu'ici, personne n'a mis en doute son attribution à Bruegel. Rien ne justifierait de telles réserves. Par l'écriture, cette feuille compte parmi les mieux caractérisées; elle est à sa place dans le groupe des années 1552–54. Son format et son degré d'achèvement — évoquant un modèle d'estampe — l'apparentent au 'Paysage avec ville fortifiée' de Londres, et au 'Paysage avec Saint Jérôme' de Washington.⁶³⁾ C'est une œuvre révolutionnaire: par le souffle puissant qui l'anime, elle relègue toutes les vues de sites montagneux antérieures au



8 - ROMA, GALLERIA DORIA PAMPHILJ
PIETER BRUEGEL L'ANCIEN (?): VUE DE NAPLES, DÉTAIL

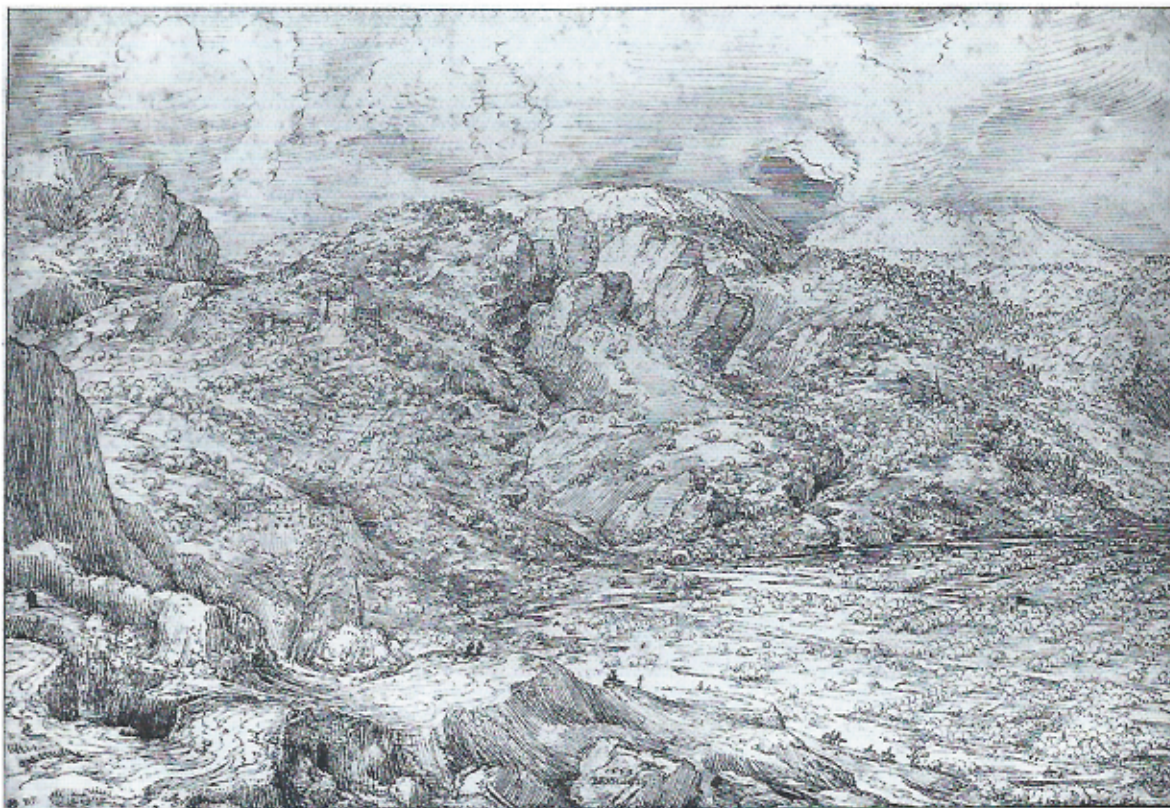
rang de fantaisies décoratives.⁶⁴⁾ Et enfin, elle constitue un jalon chronologique important, car elle suggère que Bruegel avait vu les Alpes avant de séjourner à Rome en 1553-1554.⁶⁵⁾

Comme on vient de le voir, la date de 1555 qui apparaît sur un dessin préparatoire à la suite des 'Grands paysages' laisse soupçonner qu'alors, Bruegel était de retour à Anvers et travaillait activement à ce projet, à l'instigation de Hieronymus Cock.⁶⁶⁾ A partir de 1556, en tout cas, des gravures datées attestent une collaboration suivie avec l'éditeur.

Venons-en aux conclusions. Bruegel quitte les Pays-Bas à la fin de l'année 1551 au plus tôt. Il passe par la France. Il y a tout lieu de supposer que c'est à cette occasion qu'il fait halte à Lyon. En 1553 au plus tard, il découvre les Alpes: sans doute les traverse-t-il

pour gagner la péninsule italienne. La même année, on le retrouve à Rome. Il s'y attarde, selon toute apparence, jusqu'en 1554. C'est de là, vraisemblablement, qu'il part pour le sud de l'Italie. Il atteint le détroit de Messine à une date qui nous est inconnue. Se rend-il à Naples? C'est probable, mais l'analyse du tableau de la galerie Doria Pamphilj, censé témoigner de cette étape, devrait être approfondie; une datation dendrochronologique du support serait la bienvenue.

Ce récapitulatif s'est concentré sur l'établissement du matériel historique de base: données biographiques, œuvres authentiques. L'analyse de style n'a été abordée que de manière secondaire. Or les influences italiennes qui ont pesé sur l'art de Bruegel constituent un domaine d'investigations très promet-



9 – PARIS, MUSÉE DU LOUVRE – PIETER BRUEGEL L'ANCIEN: VUE DES ALPES, SIGNÉE ET DATÉE DE 1553

teur. Leurs vecteurs demandent à être précisés. Charles de Tolnay avait formulé quelques observations intéressantes à cet égard.⁶⁷ Dans cette voie, pourtant, beaucoup reste à faire. On a évoqué, à bien des reprises, les dettes de Bruegel à l'égard du Titien et de Domenico Campagnola: elles devraient être mieux étayées. Enfin, la question des rapports avec Clivio, et, en corollaire, celle des contacts possibles avec la cour d'Alexandre Farnèse ou celle de Cosme de Médicis mériteraient d'être approfondies.

Il faudrait aussi reconsidérer la suite de l'activité de Bruegel à la lumière de l'expérience du voyage. Car, il faut le souligner, celle-ci continua d'exercer ses effets assez tard, en partie sans doute par le relais de dessins aujourd'hui disparus. À la fin des années 1550 et au début de la décennie suivante, l'artiste exploitait encore ce réservoir d'impressions et de souvenirs, puisque c'est alors, semble-t-il, qu'il réalisa le modèle du 'Combat naval dans le détroit de Messine', ainsi que le tableau représentant 'Le Saint-Gotthard'. Le souvenir du Colisée, par ailleurs, est perceptible dans les deux versions de la 'Tour de Babel', dont l'une, celle de Vienne, est datée de 1563. Des réminiscences plus diffuses, dans les procédés de composition et les attitudes des personnages, sont décelables dans l'art de Bruegel, jusqu'au terme de sa carrière.

Au premier abord, il peut sembler téméraire et vain d'entreprendre aujourd'hui de nouvelles recherches sur le plus grand peintre flamand de la Renaissance. Téméraire: peut-être. Mais vain, sûrement pas! Au contraire, il est indispensable de le faire. Le présent article n'a d'autre but que de favoriser cette démarche.

La rédaction de cet article était achevée quand est sorti de presse l'ouvrage posthume de Hans Mielke: Pieter Bruegel. Die Zeichnungen (Brepols 1996, collection Pictura Nova, II). Ce livre comporte un important chapitre sur le voyage de Bruegel en Italie (pp. 5-13). Le catalogue inclut de nouvelles propositions d'attribution. Il invite par là-même à élargir encore le champ de la réflexion concernant le foisonnement des expériences artistiques accomplies par Bruegel durant son voyage.

1) La bibliographie relative à la vie et à l'activité artistique de Bruegel, extrêmement abondante, ne peut être citée ici que de manière très sélective. Parmi les ouvrages généraux, mentionnons R. VAN BASTELAER ET HULIN DE LOO, *Peter Bruegel l'Ancien, son œuvre et son temps*, Bruxelles 1907; R. VAN BASTELAER, *Les Estampes de P. Bruegel l'Ancien*, Bruxelles 1908; K. TOLNAY, *Die Zeichnungen Pieter Brue-*

gels, Munich 1925; É. MICHEL, *Bruegel*, Paris 1931; CH. DE TOLNAY, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Bruxelles 1935; G. GLÜCK, *Pieter Bruegel le Vieux*, Paris 1936; G. JEDLIČKA, *Pieter Bruegel. Der Maler in seiner Zeit*, Erlenbach, Zurich 1938; CH. DE TOLNAY, *The Drawings of Pieter Bruegel the Elder*, New York 1952; FR. GROSSMANN, *Bruegel. The Paintings. Complete Edition*, Londres 1955; L. MÜNZ, *Bruegel. The Drawings. Complete Edition*, Londres 1961; G. MENZEL, *Pieter Bruegel der Ältere*, Leipzig 1966; L. LEBEER, *Catalogue raisonné des estampes de Bruegel l'Ancien*, Bruxelles 1969; W. STECHOW, *Pieter Bruegel the Elder*, New York 1970; M. J. FRIEDLÄNDER, *Pieter Bruegel*, comments and notes by H. Pauwels, translated by H. Norden, Leyde, Bruxelles 1976 (= *Early Netherlandish Painting*, XIV); R. GENAILLE, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Bruxelles 1976; W. S. GIBSON, *Bruegel*, New York-Toronto 1977; R.-M. MARIJNISSEN, *Bruegel. Tout l'œuvre peint et dessiné*, Anvers - Paris 1988. Parmi les catalogues d'expositions, il convient de mentionner notamment: *Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner: Herkunft und Nachfolge*, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1975 (cité ci-après sous la forme: cat. expo. Berlin 1975) et *Bruegel. Une dynastie de peintres*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts 1980 (cité ci-après sous la forme: cat. expo., Bruxelles 1980).

2) MENZEL, *op. cit.*, pp. 25 et 26. La reconstitution de G. Menzel allait à l'encontre de celle qu'avait avancée Ch. de Tolnay. Ce dernier pensait que Bruegel avait franchi les Alpes une première fois pour atteindre la péninsule, et une seconde fois au retour: DE TOLNAY, *op. cit.* (*Pierre Bruegel ...*, 1935), pp. 12-16; IDEM, *op. cit.* (*The Drawings ...*, 1952), p. 57.

3) Voir note précédente. Voir aussi le compte-rendu, par O. BENESCH, du catalogue des dessins publié par Ch. de Tolnay en 1952 (*Kunstchronik*, 6, 1953, pp. 76-82, en particulier p. 79). O. Benesch tente de reconstituer un itinéraire complexe à travers le massif alpin; il laisse ouverte la question de savoir si Bruegel a effectué cette traversée à l'aller ou au retour.

4) Cette conviction remonte à H. HYMANS, *Pierre Bruegel le Vieux*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, III, 1890, p. 370. Elle s'est imposée chez la plupart des auteurs; c'est dans cette logique que Münz a élaboré son catalogue des dessins (*op. cit.*, voir notamment p. 14) et qu'ont été rédigées les notices des œuvres exposées à Berlin en 1975.

5) K. OBERHUBER, *Bruegel's early landscape drawings*, dans *Master Drawings*, 19, 1981, pp. 146-156. Il a été suivi, notamment par W. W. ROBINSON, *The Age of Bruegel*, dans *Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century*, cat. expo., Washington-New York 1986-1997, nos 24 et 25, et W. S. GIBSON, *La glorification de la montagne: le paysage alpestre dans l'art de Pieter Bruegel l'Ancien*, dans *La montagne et ses images du peintre d'Akrésilas à Thomas Cole*, 116^e Congrès national des Sociétés savantes, Archéologie et histoire de l'art, Chambéry 1991, Paris 1991, pp. 177-200.

6) H. MIELKE, *Pieter Bruegel d. Ä., Problemen seines Zeichnerischen Œuvres*, dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, XXXIII, 1991, pp. 129-134, et IDEM, *Noch einmal zum Problem von Pieter Bruegels Landschaftszeichnungen. Eigene Studien oder Ableitungen?*, dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, dritte Folge, XLII, 1991, pp. 137-147.

7) *Het Schilder-Boeck*, 1604, fol. 233-4 (texte original et traduction anglaise dans *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, éd. H. Miedema, 1, Doornspijk 1995, pp. 190-195). Les liens avec Hieronymus Cock avant le départ pour l'Italie demandent à être

vérifiés. D'une manière générale, les débuts de l'activité de Bruegel soulèvent de nombreuses interrogations.

8) A. MONBALLIEU, *P. Bruegel en het altaar van de Mechelse Handschoemakers (1551)*, dans *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, LXVIII, 1964 (1965), pp. 92-110.

9) PH. ROMBOUITS, TH. VAN LERIEUS, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lukasgilde*, I-II, Antwerpen 1864-1876, p. 175.

10) A. BERTOLOTTI, *Don Giulio Clovio, principe dei miniatori*, Modena 1882.

11) «Un quadretto di miniatura la metà fatto per mano sua l'altra di M^o Pietro Brugole» (...) «Una torre di Babilonia fatta di avolio di mano di M^o Pietro Brugole ... Un quadro di Leon di Francia a guazzo di mano di M^o Pietro Brugole ... Un quadro di un albero a guazzo di M^o Pietro Brugole». Le testament de Clovio, daté du 27 décembre 1577, fait allusion à ces mêmes tableaux dans la phrase suivante: «Quadro babilonico et tribus aliis quadrettis Petri Brugel» (BERTOLOTTI, *op. cit.*, pp. 11 et 12). Ch. de Tolnay a transcrit ce texte dans son ouvrage de 1935 (*op. cit.*), p. 61, note 11.

12) CH. DE TOLNAY, *Newly Discovered Miniatures by Pieter Bruegel the Elder*, dans *The Burlington Magazine*, 107, 1965, pp. 110-114; IDEM, *Pieter Bruegel l'Ancien, à l'occasion du quatre-centième anniversaire de sa mort*, dans *Actes du XXII^e Congrès International d'Histoire de l'Art, Budapest 1969*, Budapest 1972, I, pp. 33 et 34; IDEM, *A New Miniature by Pieter Bruegel the Elder*, dans *The Burlington Magazine*, 120, 1978, pp. 393-397; IDEM, *Further Miniatures by Pieter Bruegel the Elder*, dans *The Burlington Magazine*, 122, 1980, pp. 616-623. Les attributions de Tolnay soulèvent des objections fondées sur la chronologie et le style. On trouvera un récapitulatif succinct chez W. S. GIBSON, «*Mirror of the Earth*». *The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton 1989, p. 63, notes 37 et 38. R. Genaille, de son côté, se disait tenté de reconnaître l'«Arbre» peint par Bruegel dans un tableau figurant à l'arrière-plan du «Portrait de Clovio» peint par Le Gréco en 1570, aujourd'hui conservé à Naples, Museo di Capodimonte (*op. cit.*, p. 106, note 17). Mais ce que l'auteur prenait pour un tableau est en réalité une fenêtre ouvrant sur le paysage environnant.

13) *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, catalogue de l'exposition, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts 1995, nos 41 et 42.

14) Il existe cinq versions de cette même composition, dont la meilleure est celle de l'Institut néerlandais: voir K. ARNDT, *Pieter Bruegel d. Ä. eine die Geschichte der Waldlandschaft*, dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, 14, 1972, pp. 69-121, n^o K2; IDEM, *L'époque de Lucas de Leyde et Pierre Bruegel. Dessins des anciens Pays-Bas. Collection Frits Lugt. Institut néerlandais*, Paris, cat. expo., Florence - Paris 1980-81, n. 44; H. MIELKE, compte-rendu de *L'époque de Lucas de Leyde et Pierre Bruegel*, dans *Master Drawings*, 23 et 24 (1985-1986), pp. 75-90 (pp. 81-83).

15) Narodni Galerie, inv. K4493. Ce dessin a été publié par K. ARNDT, *Unbekannte Zeichnungen von Pieter Bruegel d. Ä.*, dans *Pantheon*, 24, 1966, pp. 207-216. Il tend à confirmer l'hypothèse jadis émise par F. Lugt selon laquelle un groupe de feuilles apparentées (dit «groupe Lugt», composé de paysages boisés, dans un format en hauteur), auquel appartient le dessin de l'Institut néerlandais de Paris, procède d'originaux perdus de Bruegel. À ce sujet, voir les références bibliographiques mentionnées à la note précédente,

ainsi que H. MIELKE, *La question des paysages forestiers dans l'œuvre de Pieter Bruegel*, dans *Le paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, Actes du colloque, Paris, 25-27 janvier 1990, pp. 15-23. Dans ce dernier article, H. Mielke a magistralement renouvelé l'approche du problème. Selon lui, le "groupe Lugt" consiste en adaptations plus ou moins libres des œuvres de Bruegel, mais il compte aussi deux dessins autographes de l'artiste.

16) WINNER, *op. cit.* dans cat. expo. Berlin 1975, n° 42.

17) Le déchiffrement de la date du dessin de Prague est malaisé; on y lit habituellement 1554.

18) Sur Alexandre Farnèse, les études sont nombreuses. Pour une approche générale, l'ouvrage de F. DE NAVENNE reste utile (*Rome, le Palais Farnèse et les Farnèse*, Paris, n. d.), de même que celui de G. DREI (*I Farnese. Grandezza e decadenza di una dinastia italiana*, Roma 1954). Sur le rôle politique du Cardinal, G. ALLEGRI TASSONI offre une brève synthèse (*Il contributo del cardinale Alessandro al consolidamento dello stato farnesino*, dans *Archivio storico per la provincia parmense*, ser. 4, 42, 1990, pp. 275-285; ce volume contient d'autres contributions intéressantes sur le mécénat exercé par le cardinal). Sur ce dernier point, il faut aussi se reporter à l'ouvrage de C. ROBERTSON, *'Il Gran Cardinal': Alessandro Farnese, patron of the arts*, New Haven-London, Yale University Press, 1992.

19) PH. COSTAMAGNA, *À propos du séjour florentin de Giulio Clovio (1498-1578)*, dans *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, Munich 1992 (= *Italienische Forschungen herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz*, Dritte Folge, Bd XVII), pp. 168-175.

20) DREI, *op. cit.* (cf. note 18), p. 93.

21) Le cardinal se rendit d'abord à Parme, où il arriva le 10 septembre 1552, puis en France où il fut reçu par Henri II, à Châlons-sur-Marne, le 16 novembre. Il s'attarda en France, séjournant tantôt à la cour, tantôt en sa légation d'Avignon. Le 13 février 1553 fut célébré, à Paris, le mariage de son frère Orazio et de Diane de Valois. À ce sujet: DE NAVENNE, *op. cit.*, pp. 517-519; DREI, *op. cit.*, pp. 94 et 95. Voir aussi L. ROMIER, *Les premiers représentants de la France au palais Farnèse (1553)*, dans *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, École française de Rome, XXXI, 1911, pp. 11-31.

22) Le rôle daté du 1^{er} août 1554 rend compte de la réorganisation de sa maison à son retour: 314 "bouches" y sont recensées. Parmi les artistes et intellectuels de la cour Farnèse à cette époque, les grands noms, ceux d'Annibale Caro, Fulvio Orsini, et Giulio Clovio se trouvent dans la liste des «familiari che sono in viaggio»: F. BENOÎT, *La Maison du cardinal Farnèse en 1554*, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, École française de Rome, XL, 1923, pp. 198-206.

23) Berlin, Kupferstichkabinett, inv. Kdz 5537, signé et daté «brueghel 1552» (rehauts d'aquarelle non originaux). DE TOLNAY, *op. cit.* (*The Drawings ...*, 1952), n° 2; MÜNZ, *op. cit.*, cat. 2, ill. 2; cat. expo. Berlin 1975, n° 23.

24) Dep. of Prints and Drawings, inv. 1909-4-6-1; DE TOLNAY, *op. cit.* (*The Drawings ...*, 1952), n° 7; MÜNZ, *op. cit.*, cat. n° 3, ill. 3; cat. expo. Berlin 1975, n° 32; cat. expo. Bruxelles 1980, n° 10. G. Menzel considérait ce paysage comme une vue d'Avignon (*op. cit.*, pp. 25 et 26); son hypothèse, peu convaincante, n'a jamais été retenue.

25) Voir note 13.

26) Sur les paysages de Campagnola, voir notamment: E. SACCOMANI, *Domenico Campagnola disegnatore di "paesi"*:

dagli esordi alla prima maturità, dans *Arte Veneta*, XXXVI, 1982, pp. 81-99. La question des rapports entre l'art du paysage flamand et vénitien de cette époque mériterait assurément une étude approfondie.

27) Louvre, Cab. dessins inv. 19.733. DE TOLNAY, *op. cit.* (*The Drawings ...*, 1952), n° 3; MÜNZ, *op. cit.*, cat. n° 1, ill. 1; cat. expo. Berlin 1975, n° 24.

28) *Fiamminghi a Roma ...*, cat. expo. (*op. cit.*, cf. note 13), n° 39. L'attribution à Bruegel a été mise en doute par MÜNZ (*op. cit.*, A 24), et E. HAVERKAMP-BEGEMANN, *Review of L. MÜNZ, Pieter Bruegel. The Complete Edition*, dans *Master Drawings*, 2, 1964, pp. 55-58 (p. 57). Tous deux ont proposé le nom de Jan Brueghel. Ils n'ont guère été suivis.

29) Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 5730, dessin signé «bruegel f». DE TOLNAY, *op. cit.* (*The Drawings ...*, 1952), n° 6; MÜNZ, *op. cit.*, cat. n° 25, ill. 22; cat. expo. Berlin 1975, n° 33 (dans cette notice, M. Winner avait déjà relevé la parenté technique avec la *Vue de Ripa Grande*). La datation du dessin de Berlin est difficile à fixer précisément. Celle que L. Münz proposait (1559) paraît en tout cas trop tardive.

30) Klebeband F.245 INF n. 9 (fol. 5). Cat. expo. Berlin 1975, n° 27, ill. 61.

31) DE TOLNAY, *op. cit.* (*The Drawings ...*, 1952), n° 9; MÜNZ, *op. cit.*, cat. n. 22, pl. 21; cat. expo. Berlin 1975, n° 35. Voir aussi *The Age of Bruegel ...*, cat. expo. (*op. cit.*, cf. note 4), n° 27.

32) DE TOLNAY, *op. cit.* (*The Drawings ...*, 1952), n° 8; MÜNZ, *op. cit.*, cat. n° 4, ill. 4.

33) Voir notes 15 et 17.

34) ARNDT, *op. cit.* (1972, cf. *supra*, note 14); cat. expo. Berlin 1965, n° 39.

35) Cf. *supra*, notes 14 et 15. Parmi les dessins de ce groupe se trouvent peut-être des originaux, comme 'Le paysage avec un pêcheur' de Bruxelles. À ce sujet, voir notamment l'étude de H. Mielke mentionnée à la note 15.

36) Cette feuille présente une composition esquissée au verso. DE TOLNAY, *op. cit.* (*The Drawings ...*, 1952), p. 88, cat. A6; MÜNZ, *op. cit.*, cat. n° 23; ARNDT, *op. cit.* (1972, cf. *supra*, note 14), n. K7, ill. 22.; cat. expo. Berlin 1975, n° 40. La lithographie d'après Campagnola est reproduite par K. ARNDT, *op. cit.*, 1972, ill. n° 23.

37) *Fiamminghi a Roma ...* (*op. cit.*, cf. *supra*, note 13), n° 43. Cette gravure fait partie de la suite des 'Grands paysages' édités par Hieronymus Cock, probablement en 1555-56. Selon O. Benesch, Bruegel a pu effectuer son voyage à l'instigation de l'éditeur: *op. cit.*, (cf. *supra*, note 3) p. 78. Peut-être les deux artistes entrevoient-ils, dès le départ, la possibilité de réaliser des paysages gravés rendant compte du périple. Avec 'Prospectus Tyburtinus', l'hypothèse trouve de quoi s'alimenter.

38) Parmi les œuvres censées illustrer la période romaine de Bruegel, il faut évoquer le cas d'une adaptation sur panneau de la célèbre toile anonyme du Palais ducal de Mantoue, représentant une 'Vue de Rome'. Le propriétaire de cette copie, M. Destombes, la tenait pour une œuvre de Bruegel (M. DESTOMBES, *A panoramic of the Sack of Rome by Pieter Bruegel the Elder*, dans *Imago Mundi*, 14, 1959, pp. 64-73). Il n'a guère été suivi par les spécialistes de l'œuvre de Bruegel. Le tableau a retenu l'attention des spécialistes de la topographie romaine en revanche. Il est mentionné, sous une attribution à Bruegel, chez A. P. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, Rome 1962, n° XCIX.

39) VAN BASTELAER, *op. cit.*, n° 96; LEBEER, *op. cit.*, n° 40; G. LUIJTEN, A.W.F.M. MEIJ, *From Pisanello to Cezanne. Master Drawings from the Museum Boymans-van Beuningen*, Rotterdam–New York–Forth Worth–Cleveland 1990–1991, n. 17.

40) Inv. N 191. DE TOLNAY, *op. cit.* (*The Drawings ...*, 1952), n° 5; MÜNZ, *op. cit.*, n° 26, ill. 25; cat. expo. Berlin 1975, n° 25; cat. expo. Bruxelles 1980, n° 13; cat. expo. Rotterdam–New York–Forth Worth–Cleveland 1990–91, p. 62; *Fiamminghi a Roma ... (op. cit.)*, n. 40. Si le dessin de Rotterdam a servi de modèle à Frans Huys, Joris Hoefnagel, quant à lui, ne l'a pas utilisé dans sa planche pour les *Civitates*, où il détaille peu le site de Reggio.

41) Il est difficile de suivre ceux qui proposent de dater ce dessin de la période italienne (cat. expo. Berlin 1975, n° 25, et K. OBERHUBER dans cat. expo. Bruxelles, 1980, p. 64).

42) A.W.F.M. MEIJ, dans cat. expo. Bruxelles 1980, n° 13.

43) La fresque se trouve aujourd'hui à la Galleria Regionale della Sicilia, à Palerme. La reprise par Bruegel du motif du squelette à cheval, piétinant les hommes, a été évoquée à de multiples reprises. Voir par exemple DE TOLNAY, *Pierre Bruegel ... cit.*, 1935, p. 31; FR. GROSSMANN, dans cat. expo. Bruxelles 1980, p. 30 et p. 46, note 36; W. S. GIBSON, *Pieter Bruegel the Elder: two Studies*, Spencer Museum of Art, The University of Kansas, 1991, p. 62, figs. 56 et 57 (W. S. Gibson mentionne le rapprochement mais reste réservé quant aux conclusions à en tirer).

44) O. BUYSENS, *De Schepen bij Pieter Bruegel de Oude. Proeve van Identificatiën*, Academie van Marine van België. *Mededelingen*, VIII, 1954, pp. 159–191 (en particulier pp. 159–169).

45) Il convient d'observer que ce témoignage, certes précieux pour notre propos, gagnerait à être étayé par d'autres sources, car il est tardif par rapport aux faits: la *Vida y hechos del Emperador Carlos Quinto* date de 1606.

46) L. Lebeer propose de dater cette suite de 1561–1562, en dépit du millésime 1565 que révèle une des planches, dans son premier état. Selon lui, ce millésime est suspect (*op. cit.*, n° 41–50).

47) La légende figurant dans la partie supérieure est la suivante: «freti siculi sive mamertini vulgo el faro di Messina optica delinatio» (Dessin optique du détroit de Sicile ou de Messine, appelé communément «le phare de Messine»). Dans le cartouche situé dans le coin inférieur droit figurent, outre l'adresse, la date et «Bruegel invenit», les vers suivants: «Trinacriae insignes portum'que urbem'que vetustam/ Messanam, veteres quam construxere Pelasgi. / Parte vides dextrac: & scopulos, sedesque Gigantum / Qua micat horrendum nocturnis ignibus Aethna. / Rhegius a'laeua est Calabrum trajectus: at illud / Inter vtrvmque fretum Scylla terribile monstro / Olim terra fuit, quae post quassata dehiscent / Ionium excepit Pelagus, factum'que barathrum» (Les insignes de la Trinacrie avec le port et l'antique cité de Messine, qu'ont bâtie les anciens Pélasges: tu les vois dans la partie de droite, ainsi que les écueils, séjour des Géants, où le terrifiant Etna respandit de ses feux nocturnes. Rhégus, à gauche, marque la limite de la Calabre; et ce détroit, entre les deux (sites), fut autrefois la terre du terrible monstre Scylla. Celle-ci, s'ouvrant après avoir été ébranlée fut recouverte par la mer Ionienne, et transformée en abîme).

48) La composition se retrouve dans plusieurs atlas jusqu'à la fin du XVII^{ème} siècle. À ce sujet, voir cat. expo. Rotterdam–New York–Forth Worth–Cleveland, 1990–91, p. 62.

49) Il en est question au Livre XXXV de l'*Historia naturalis* (22–23); ce livre, qui traite de la peinture antique, connut un vif succès à la Renaissance.

50) L'histoire de la Sicile et de l'Italie méridionale a par ailleurs suscité un intérêt tout particulier à l'époque. En témoigne l'ouvrage d'HUBERT GOLTZIUS, *Sicilia et Magna Graecia*, publié à Bruges, en 1576.

51) L'histoire ultérieure est connue. Comme le rappelle F. CAPPELLETTI, *Paesi, fiori e frutta, ritratti. I pittori nordici e la storia della collezione Doria Pamphilj*, dans P. BOCCARDI, C. DI FABIO (dir.), *Dipinti Fiamminghi e Olandesi della Galleria Doria Pamphilj*, catalogue d'exposition, Genova 1996, pp. 21–31 (voir en particulier p. 24 et note 54), le tableau est mentionné dans les archives Doria Pamphilj en 1666: «Un quadro in tavola alto due palmi scarsi con la Città di Napoli, e vascelli cornice d'Ebbano (sic)» (à ce sujet, voir J. GARMS, *Quellen aus dem Archiv Doria Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X*, Rome–Vienne 1972, pp. 417 et 418).

52) A. CASTAN, *Monographie du palais Granvelle à Besançon*, Paris 1867, p. 37.

53) En l'absence de précision, la mention peut d'ailleurs aussi bien concerner une œuvre de Pieter Bruegel le Jeune. À cet égard, on l'opposera à celle d'un «Paysage d'une Nostre-Dame allant en Egypte», où l'attribution à Pieter Bruegel l'Ancien est explicite (*ibidem*, p. 36). Dans une communication présentée à l'occasion d'un colloque organisé par la Katholieke Universiteit Leuven, consacré à *De familie Granvelle en de Nederlanden* (12–15 octobre 1994), C. Van de Velde a évoqué la valeur de témoignage de l'inventaire de Besançon. Il en a aussi indiqué les limites et les inexactitudes.

54) Bruegel était pourtant capable de résoudre le problème avec talent, comme en témoigne le dessin du Courtauld Institute, montrant Anvers depuis la mer (DE TOLNAY, *op. cit.*, *The Drawings ...*, n° 1; MÜNZ, *op. cit.*, cat. n° 49, ill. 50).

55) DE TOLNAY, *Pierre Bruegel ... cit.*, 1935, p. 14.

56) MICHEL, *op. cit.*, pp. 73–75; MARIJNISSEN, *op. cit.*, p. 381 (parmi les attributions contestées).

57) JEDLICKA, *op. cit.*, p. 39 («Es ist vor allem nicht einheitlich gesehen und geformt, sondern irgendwie zusammengestückt. Es wirkt sogar, als es sei nach einem Kupferstich in Malerei übertragen»); GENAILLE, *op. cit.*, p. 107 («Vue panoramique, établie elle-même comme une image cartographique et animée d'une bataille, n'aurait-elle pas été peinte tardivement d'après la gravure de Huys ou une gravure analogue?»).

58) Cette transformation a fait couler beaucoup d'encre. Selon CH. DE TOLNAY: «du retour en équerre du môle, Bruegel fait une courbe conforme à sa conception dynamique, geste d'un bras qui accueille» (*op. cit.*, *Pierre Bruegel ...*, 1935, p. 14). J. MÜLLER-HOSTEDE a repris cette idée, en l'assortissant de nuances (*Zur Interpretation von Bruegels Landschaft: Ästhetischer Landschaftsbegriff und stoische Weltbetrachtung*, dans O. VON SIMSON, M. WINNER, *Pieter Bruegel und seine Welt*, Berlin 1979, pp. 73–142, voir en particulier pp. 96 et note 104). R. Genaille, de son côté, proposait d'y voir une allusion à la description par Juvénal du port de Claude à Ostie (Sat. XII, v. 75–78): «enfin le navire pénètre derrière le môle et sous le phare tyrrhénien, et passe entre les bras qui, s'allongeant puis se recourbant, vont au-devant de la haute mer et laissent loin l'Italie» (GENAILLE, *op. cit.*, p. 106).

59) C'est à A. Popham que revient le mérite d'avoir révélé les relations existant entre Bruegel et Ortelius (A. POPHAM, *Pieter Bruegel and Abraham Ortelius*, dans *The Burlington Magazine*, LIX, 1931, pp. 184-188). La question a, depuis lors, fait couler beaucoup d'encre. Voir notamment MÜLLER-HOFSTEDÉ, *op. cit.* (cf. note précédente), pp. 127 ss., et J. MUYLLE, *Pieter Bruegel en Abraham Ortelius. Bijdrage tot de literaire receptie van Pieter Bruegels werk*, dans *Archivum Artis Lovaniense. Bijdragen tot de Geschiedenis van de Kunst der Nederlanden*, Louvain 1981, pp. 319-337. Parmi les différents documents auxquels il se référerait, A. Popham signalait les lettres de Scipio Fabius, tout en admettant que le doute subsistait quant à savoir auquel des deux amis d'Ortelius — le médecin ou le peintre — elles faisaient allusion. J. Müller-Hofstede se montra moins réservé. D'après lui, Bruegel et Ortelius ont peut-être voyagé ensemble en Italie, et rencontré Scipio Fabius à cette occasion (*op. cit.*, pp. 127 et 128). Se référant aux mêmes sources, d'autres auteurs ont suggéré que Bruegel avait effectué son voyage en compagnie de Marten de Vos (par exemple FR. GROSSMANN, dans cat. expo. Bruxelles 1980, p. 30).

60) «N° 192: Le Mont S. Godard du vieux Bruegel» (J. DENUCÉ, *Les galeries d'art à Anvers aux XVI^e et XVII^e siècles. Inventaires*, Anvers 1932, p. 64). L'œuvre a ensuite été acquise par le célèbre collectionneur anversois Pieter Stevens. Ce dernier l'évoque dans les annotations dont il a pourvu son exemplaire personnel du *Schilder-Boeck* de Van Mander, aujourd'hui conservé à la Bibliotheca Hertziana, à Rome (l'inscription figure en regard de la notice sur Bruegel): «Tot Antwerpen by Pr. Stevens een cleyne stuxken wesende Mont St. Godaert van hem geschildert 1563, seer curieux, vande liefhebbers wel bekent» (J. BRIELS, «Amator Pictoriae Arti». *De Antwerpse Kunstverzamelaar Peeter Stevens (1590-1668) en zijn Constkamer*, dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, 1980, pp. 137-226, voir en particulier p. 206). Probablement la date signalée par Pieter Stevens figurait-elle sur le tableau; celui-ci aurait donc été réalisé longtemps après le retour d'Italie. La Vue du Saint-Gothard est encore mentionnée dans l'inventaire des biens de Pieter Stevens en 1668 (*ibidem*, p. 224). On en perd toute trace par la suite.

61) 'Ravin', Louvre, inv. n° 20 720 (feuille très endommagée): DE TOLNAY, *op. cit.* (*The Drawings ...*, 1952), n. 23; MÜNZ, *op. cit.*, cat. n° 13, ill. 13. 'Paysage de montagne', Londres, British Museum, Dep. of Prints and Drawings:

CHR. WHITE, *Pieter Bruegel the Elder: a new Alpine Landscape Drawing*, dans *The Burlington Magazine*, CV, 1963, pp. 560 ss.; cat. expo. Bruxelles 1980, n° 14.

62) Inv. n° 19728. DE TOLNAY, *op. cit.* (*The Drawings ...*, 1952), n. 10; MÜNZ, *op. cit.*, n. 5; cat. expo. Berlin 1975, n° 30.

63) Dans une lettre du 20.11.1995 Catherine Monbeig, Directeur de recherche CNRS attachée au Département des arts graphiques du Louvre, me suggère que les traits de plume accentués au premier plan sont des retouches apportées au XVII^e siècle, alors que le dessin se trouvait dans la collection Jabach (concernant cette pratique, voir son article: *Taste and Trade: the retouched drawings in the Everard Jabach collection at the Louvre*, dans *The Burlington Magazine*, nov. 1988, pp. 821-835). Cependant, l'accentuation vigoureuse de motifs situés au premier plan se remarque aussi dans d'autres feuilles de Bruegel, comme par exemple le 'Paysage avec monastère de Berlin', de 1552, et le 'Paysage au saint Jérôme' de Washington, de 1553.

64) L'éveil d'une sensibilité aux sites montagneux, au XVI^e siècle, a fait l'objet d'un chapitre de ma thèse de doctorat soutenue à l'Université de Liège en 1992: *La peinture de paysage anversoise dans l'orbite de Pieter Bruegel l'Ancien. Contribution à l'étude de la thématique paysagiste au XVI^e siècle* (publication en préparation). Sur cette question, on se reportera également à l'étude de W. S. GIBSON, mentionnée ici-même, à la note 5.

65) Sur ce point, la remarque qui avait été formulée par K. OBERHUBER reste de mise: «Il est en réalité impossible de penser que Bruegel aurait pu dessiner le grand Paysage des Alpes du Louvre de cette même année, sans l'expérience préalable des Alpes» (in cat. expo. Bruxelles 1980, p. 65).

66) Le 'Paysage avec des ours' de Prague, dont la date semble pouvoir être lue 1554, a aussi donné lieu à une estampe: la 'Tentation du Christ', gravée par Hieronymus Cock lui-même. Mais il s'agit ici d'une planche isolée; elle n'invite pas nécessairement à postuler une démarche concertée entre le dessinateur et l'éditeur. Ce dernier a pu récupérer après coup le dessin que Bruegel avait réalisé en 1554 (TH. RIGGS, *Bruegel and his Publisher*, in O. VON SIMSON, M. WINNER, *Pieter Bruegel und seine Welt*, Berlin 1979, pp. 165-173, voir en particulier p. 167).

67) *Bruegel et l'Italie*, dans *Les Arts plastiques*, 1951-1952, pp. 121-130.

Sulla pista di Bruegel in Italia: gli elementi dell'indagine

Il viaggio in Italia del più importante pittore fiammingo del Cinquecento e le opere collegate ad esso hanno creato diversi problemi agli studiosi. Secondo la più aggiornata lettura dei dati ricavabili dai documenti e dalle opere, l'artista lascia i Paesi Bassi alla fine del 1551, passando per la Francia. Al più tardi agli inizi del 1553 passa le Alpi, e nello stesso anno raggiunge Roma, dove rimane anche parte del 1554. Da lì, verosimilmente, muove alla volta del Sud. Se è quasi certo che Bruegel abbia raggiunto la Sicilia, come comprovano un disegno e alcune stampe che riproducono lo stretto di Messina, più difficile è sciogliere il dubbio sul suo passaggio per Napoli. Il dipinto della Galleria Doria Pamphilj, raffigurante una battaglia navale nel porto di Napoli, benché attribuito al maestro dalla maggior parte degli studiosi, mostra alcune soluzioni compositive che possono essere interpretate a sfavore dell'autografia. Quanto ai paesaggi alpini, un disegno del Louvre datato 1553 permette di stabilire che Bruegel aveva veduto le Alpi prima di soggiornare a Roma.