





*La Fenaison.*  
1565, huile sur chêne, 114 x 158 cm.  
Musée du palais Lobkowitz, Château de Prague, Prague.

## DOSSIER **BRUEGEL,** **RONDE DES ARTS**

# LE GAI SAVOIR D'UNE KERMESSE HÉROÏQUE

APRÈS L'HISTORIQUE RÉTROSPECTIVE DE VIENNE, QUI RASSEMBLAIT 30 TABLEAUX SUR LES 41 EXISTANTS, BRUXELLES ET ANVERS CÉLÈBRENT LES 450 ANS DE LA MORT DE BRUEGEL TANDIS QUE CASSEL REND HOMMAGE À SA DESCENDANCE, EN MAGNIFIANT SON ŒUVRE EN NOIR ET BLANC, EN RESTAURANT *DULLE GRIET ET LE TRIOMPHE DE LA MORT* ET EN RÉVÉLANT SON INFLUENCE SUR LES ARTS D'AUJOURD'HUI. RIGOLO N'EST PLUS DRÔLE MAIS UN GÉNIE NATUREL VENU DU FROID.

PAR EMMANUEL DAYDÉ  
ET LAURENCE LESAGE

### **BRUEGEL**

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENNE

JUSQU'AU 13 JANVIER 2019

COMMISSARIAT : ELKE OBERTHALER, SABINE PÉNOT,  
MANFRED SELLINK, RON SPRONK

### **L'IMAGE IMPRIMÉE AU TEMPS DE BRUEGEL (1500-1585)**

BOZAR, BRUXELLES

DU 20 FÉVRIER AU 26 MAI 2019

COMMISSARIAT : JORIS VAN GRIEKEN

### **LE MONDE DE BRUEGEL EN NOIR ET BLANC**

BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE BELGIQUE, BRUXELLES

DU 15 OCTOBRE 2019 AU 16 FÉVRIER 2020

Si la légende d'un dieu en sabot ou d'un diable au galop a fait long feu, quel pourrait bien être cet énigmatique Pieter Bruegel ? Quoique déjà célèbre à sa mort en 1569 « à la fleur de l'âge » (soit entre 35 et 45 ans), celui dont l'œuvre s'arrache aussitôt son trépas et se dispute entre l'empereur germanique et Rubens, laisse une biographie lacunaire. On ne



connaît aucune lettre de sa main, aucun contrat ou preuve de paiement. Ce Brabançon serait né vers 1530 non loin de Bréda, dans un obscur village qu'on appelait naguère Bruegel — nom qu'il aurait conservé pour lui-même et pour ses descendants — si l'on en croit son premier biographe Carel van Mander, qui résume l'existence de l'artiste dans son *Livre des peintres* publié en 1604. Mais l'artiste a pu tout aussi bien naître sous le nom de Brueghel à Anvers — première ville où il est fait mention du jeune homme (orthographié Pieter Brueghels), lors de son admission comme maître dans les registres de la Guilde de Saint-Luc en 1551. On affecte aujourd'hui de taxer de « fantaisistes » les allégations de van Mander, sous prétexte que ce protestant, alors en fuite à Haarlem, n'a connu Bruegel que par les commérages colportés sur son compte et chercherait insidieusement à se venger des persécutions religieuses commises par les Habsbourg en prenant le peintre comme étendard de la révolte. Pourtant, quand bien même van Mander confondrait vérité et légende, toute vérité passe bien par la légende, car elle exprime à chaud ce qu'il faut retenir d'un homme. Dans le cas de Bruegel, pourquoi ne pas croire van Mander lorsqu'il le définit comme « un

homme tranquille, sage et discret mais, en compagnie, amusant et aimant faire peur aux gens avec des histoires de fantômes et mille autres diableries » ? S'il rapporte qu'avec son ami Franckert, marchand de Nuremberg, Bruegel « aimait aller visiter les paysans, à l'occasion de mariages ou de foires, en s'habillant à leur manière et en se comportant comme si ils avaient appartenu à la famille ou étaient de l'entourage de l'un ou l'autre des époux », van Mander spécifie par cette anecdote qu'il s'agit là d'un travestissement : comme l'a démontré l'historien de l'art autrichien Max Dvořák à la lumière de la psychologie développée par Freud, Bruegel adopte le point de vue du citadin et non du paysan lorsqu'il peint ses scènes à la campagne.

### BRUEGEL L'ESPIÈGLE

On connaît sa vive amitié avec le cartographe Abraham Ortelius, qui appelait celui-ci « non le peintre des peintres mais la nature des peintres » (c'est-à-dire devant être imitée par tous). Préconisant la contemplation du monde visible comme moyen de comprendre la création invi-



sible, Ortelius et son ami Mercator se livrent à un arpentage des régions du monde, qui rejoint l'art géographique moralisateur de Bruegel. Il faut aussi rappeler que, parmi les protecteurs du peintre, se trouvent deux éminents défenseurs du pouvoir catholique : le riche banquier anversois Nicolaes Jonghelinck, percepteur d'impôts, grand mécène et frère du sculpteur Jacques Jonghelinck, et le cardinal Antoine Perrenot de Granvelle, lui aussi grand collectionneur, devenu en 1559 un répressif Premier ministre de la régente des Pays-Bas espagnols Marguerite de Parme. Ces fréquentations avec la haute suffisent-elles à faire du Flamand rosse un humaniste ? A contrario, cela permet-il de voir en lui un rebelle à la Till l'Espiegle, qui aurait caché ses sympathies pour la Réforme — notamment après l'entrée dans Bruxelles en 1567 de l'impitoyable duc d'Albe et de ses 17 000 *tercios* espagnols —, et fait brûler par sa femme, sur son lit de mort, des dessins compromettants ? Au vu des fautes d'orthographe retrouvées sur les rares notes écrites en marge de ses dessins préparatoires — qui auraient pu le pousser à abandonner le « h » de Brueghel lorsqu'il latinise son nom à partir de 1559 —, on a pu douter du degré de culture réelle que possédait Pieter l' Ancien. Rappelons qu'au même moment, un artiste aussi illustre que Titien ne sait pas lire le latin. Grand voyageur et véritable connaisseur, Bruegel use dans son art de références subtiles et d'allusions multiples, qui font de lui un esprit original, détenteur, comme ses contemporains Rabelais ou Janequin, d'un gai savoir. Quant à savoir si l'artiste sympathisait avec les rebelles, alors même que, les deux dernières années de sa vie, le Conseil des troubles mis en place par le duc d'Albe inonde de sang le pays, traitant de « gueux » les nobles flamands et les faisant décapiter, il est évident que cette période troublée n'a pu manquer d'influer sur ses opinions. Toutefois, s'il reste possible qu'à l'exemple de son maître Pieter Coecke — qui dissimule par exemple un Luther clandestin dans sa *Cène* —, Bruegel ait travesti une foi chancelante en la masquant derrière des images cryptées (en usant notamment de figures indicatoires ou d'image doubles), il est plus probable qu'il soit demeuré un bon catholique, infiniment meurtri et révolté par la terreur étrangère comme par la rage de destruction des iconoclastes calvinistes.

*Dulle Griet, ou Meg la folle maraudant devant les portes de l'Enfer.*  
1563, huile sur bois, 117,4 × 162 cm.  
Musée Mayer van den Bergh, Anvers.



Pieter van der Heyden, d'après Pieter Bruegel l' Ancien.  
*Les Grands Poissons mangent les petits.*  
1557, estampe, état 1/4, 23 × 29,6 cm.  
Albertina, Vienne.

## L'AUTOMNE DE LA RENAISSANCE

S'il n'invente pas à proprement parler les formes — encore neuves — qu'il emploie, l'artiste de l'automne de la Renaissance les métamorphose et les fait siennes, pour élaborer un nouvel univers, qui s'appuie sur le maniérisme tout en le récusant, en affirmant une peinture qui s'enracine dans le réel, pour mieux rêver la petitesse de l'homme et la vastitude du monde. Ce que Max Beckmann résumait en parlant de « métaphysique dans le figuratif ». Il aurait été formé durant ses jeunes années à Anvers, dans l'atelier du peintre, architecte et scénographe touche-à-tout Pieter Coecke van Aelst — son futur beau-père post-mortem mais pour l'heure disciple de l'impérieux Bernard van Orley, qui fait montre d'un sens nouveau du paysage et de la narration. C'est sans doute ce milieu avant-gardiste, tout occupé à dupliquer les cartons de tapisserie envoyés par Raphaël ou à concevoir ceux de la *Conquête de Tunis* avec Jan Cornelisz Vermeyen, qui lui donne le goût et l'envie d'aller voyager de l'autre côté des monts. À moins que ce ne soit à l'instigation de Jérôme Cock et de sa grande maison d'édition « Aux quatre vents » à Anvers, qui lui aurait commandé une série de gravures de paysages. Toujours est-il que, lorsqu'il s'aventure pour de bon en 1552 sur les chemins de Rome, de Naples, de Reggio de Calabre — qui lui inspirera en 1561 la grande marine du *Combat naval dans le détroit de Messine* — et qu'il pousse jusqu'à Messine, ce n'est pas à la chapelle Sixtine ni devant les ruines antiques que Pieter le drôle va tout d'abord faire ses dévotions (encore que...). Si une figure du *Jugement dernier* de Michel Ange se retrouvera plus tard, en 1568, dans le faucheur qui boit goulûment sur



la gauche du grand dessin de *L'Été*, le jeune Bruegel aime plutôt à fréquenter le Croate Giulio Clovio, surnommé « le Raphaël de la miniature ». Manifestant un vif intérêt pour les genres mineurs (qu'il semble avoir acquis au contact de Mayken, miniaturiste de grand talent et seconde épouse de Coecke), le Flamand voyageur expérimente une série de paysages, plus ou moins croqués sur le vif, qu'il dessine à la plume, avec des traits courts et précis mis bout à bout, en aérant sa composition à la manière orientale, entre plein et vide. Sa *Vue du Ripa Grande*, dont le premier plan pourrait avoir été exécuté de visu sur les quais de Rome et le second une fois de retour à Anvers, a presque la fraîcheur d'une esquisse de Corot. D'autres dessins,

qui reproduisent le village d'Ambras, la rivière Sill et la vallée surmontée de montagnes auprès d'Innsbruck, pourraient avoir servi de modèles pour ses *Chasseurs dans la neige* à venir. Pour le moment, son ultraprécis *Paysage avec saint Jérôme* a beau s'inspirer de la perspective atmosphérique, avec ses dégradés progressifs de tons et son adoucissement des contours (dont use Patinir à Anvers pour ses divins paysages de légendes chrétiennes, aériens et bleutés). Mais tandis que l'arbre tordu et presque expressionniste de son *Paysage boisé avec des moulins* renvoie à Titien aussi bien qu'à Lucas de Leyde, son *Paysage pastoral* vivement hachuré retrouve le style des gravures en pointillé de Giulio Campagnola, en même temps que le naturalisme fan-



tastique d'Altdörfer. Sa folle traversée, au retour de son périple, des monts et des rocs des Alpes — qu'il aurait selon van Mander « avalés pour les vomir, à son retour, sur des toiles et des panneaux » — inspire à cet habitant du Plat pays des plongées vertigineuses vers les vallées, des falaises abruptes, des pins qui embrassent les nuages ou des ruissellements de torrents, restitués *naer het leven*. S'ils rendent compte de son habileté à rendre la nature avec fidélité, ces paysages cosmiques témoignent aussi de l'impassibilité de celle-ci face au drame humain. L'ampleur de ces *Paysages alpestres* — qui constitueront sa première série gravée chez Jérôme Cock, par les frères Van Doetecum, en 1555 — annonce les paysages-mondes à venir.

## ANTIMONDE

Quand bien même il aurait assisté, sous la direction de Pieter Baltens, à la réalisation d'un triptyque disparu pour la corporation des gantiers à Malines en 1550, Bruegel, comme plus tard Van Gogh, dessine résolument avant de peindre, s'affirmant comme un prince du noir et blanc avant de se révéler comme un dieu de la couleur. Après les *Paysages alpestres*, la série de dessins gravés sur les *Sept Péchés capitaux*, en 1556, rompt avec les allégories féminines de Frans Floris, pour leur préférer un antimonde, espace saturé jusqu'à l'horizon de gueules d'Enfer, de créatures monstrueuses hybrides, d'hommes déféquant ou vomissant et de femmes urinant (en se rappelant toutefois que Patinir avait déjà été surnommé « le chieur », pour sa propension à placer quelque part un petit homme satisfaisant ses besoins). Avec une allégorie de la convoitise comme *Les Grands Poissons mangent les petits* (orgueilleusement signée « Bosch » par Bruegel), le jeune prodige gagne l'appellation de « Second Bosch », dans un face-à-face post-mortem avec le maître des délices, disparu il y a pourtant près de quarante ans. Cette influence boschienne se ressent encore lorsqu'il exécute ses premières peintures à l'huile vers 1560. Afin de célébrer le monde à l'envers des jours de carnaval (que certains ont pu interpréter comme l'affrontement insensé des catholiques et des protestants), *Le Combat de Carnaval et Carême* ou *Jeux d'enfants* reprennent encore la miniaturisation et l'aspect caricatural des figures chères au peintre d'Hertogenbosch. Toutefois, tandis que les petits personnages ouvrent tous des yeux ronds — siège des émotions, comme le savent les dessins animés japonais —, la représentation se désagrège ici en une multitude de scènes particulières d'apparence cacophonique. La vision à vol d'oiseau, très diffé-

rente des traditionnelles estampes flamandes sur le même thème, sagement alignées en différents plans terrestres horizontaux, unifie cependant ce survol d'Icare et renvoie aux somptueuses architectures de la polyphonie franco-flamande, des onomatopées des *Cris de Paris* de Clément Janequin aux bégaiements stylisés par le divin Orlande (Roland de Lassus) dans *Super flumina Babylonis*.

Quittant Anvers pour Bruxelles en 1562, à la demande de Mayken Verhulst, femme artiste et veuve de Pieter Coecke van Aelst, et afin de pouvoir épouser sa fille, Bruegel emménage dans une maison à pignons à gradins, vraisemblablement au 132 rue Haute, dans le quartier des Marolles. Quoiqu'échue par donation aux musées royaux, cette maison Bruegel, qui devait ouvrir en 2019, manquera cet anniversaire, du fait d'un imbroglio administratif. Après 1562 et le massacre de Wassy, qui marque le déclenchement de la première guerre de Religion en France, et avant la Furie iconoclaste de 1566, qui voit la mise à sac des églises et des images à Dunkerque, Anvers et Gand par les calvinistes, Bruegel prend le pouls de l'exaspération des factions catholiques et protestantes. En réalisant vraisemblablement coup sur coup et sans pour autant que ce soit un triptyque, *Dulle Griet* (Margot la folle — ou l'enragée), *La Chute des anges rebelles* et *Le Triomphe de la Mort*, trois toiles à feu et à sang de même format, rougeoyantes de mort et de désolation et peintes d'une touche vibrante, l'artiste effectue son propre voyage au bout de l'enfer. Allégorie de la Colère en même temps que mauvaise femme proverbiale, peut-être inspirée d'une géante du carnaval d'Anvers de 1561, sa Margot casquée d'une écumoire — comme Don Quichotte —, armée d'une épée et d'une poêle à frire, promène sa fureur féministe démentielle dans « des bas-fonds innommés d'où s'élève une bacchanale de larves » (Artaud), tandis qu'un fou géant perché au-dessus d'elle « chie sur le monde » des pièces d'argent que recueillent son armée de mégères en folie. Réinterprétant les danses macabres de Holbein et le *Chariot de foin* de Bosch — en même temps que la légende des *Trois Morts et des trois Vifs* miniaturisée par Clovio — dans le bruit et la fureur de trompettes, de cloches, de tambours et de vieilles à roue, le monde en flammes du *Triomphe de la Mort* abandonne toute espérance pour livrer une version laïque et paranoïaque du Jugement dernier, sans Juge ni jugement. Ses cohortes jaillissantes d'une armée de morts, qui attaquent les vivants avec une rare cruauté, n'ont pas été sans influencer le massacre perpétré par les 30 000 figurines du *Fucking Hell* des frères Chapman.



*Chasseurs dans la neige.*  
1565, huile sur chêne, 117 x 162 cm.  
Kunsthistorisches Museum, Vienne.





*Jeux d'enfants*. 1560, huile sur chêne, 118 × 161 cm.  
Kunsthistorisches Museum, Vienne.

## TOUT-MONDE

Échappant progressivement à Bosch et à son théâtre de la cruauté, Bruegel élabore au cours des premières années 1660 son propre style, plus naturaliste et allusif, de paysages-mondes, qui paraissent annoncer le Tout-monde d'Édouard Glissant : « J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la "vision" que nous en avons, écrit le poète antillais. Nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité. » Adoptant un point de vue panoramique, presque céleste, qui englobe le plus grand nombre possible de phénomènes naturels, l'artiste du Tout-monde renaissant met en scène, avec un brio inédit, des drames cachés au milieu de foules indifférentes. Devant un verdissant paysage alpestre, inspiré tant par ses propres pérégrinations en Italie que par les cartons de tapisserie de Bernard van Orley sur la *Bataille de Pavie*, le furieux *Suicide de Saul* emprunte certes à l'art de la miniature avec sa composition tournoyante, où l'œil est d'abord attiré par les armées qui s'affrontent avec fracas — à la manière des troupes de l'Isengard et du Rohan au gouffre de Helm dans le *Seigneur des anneaux* —,

avant de remarquer le roi Saul ruisselant de sang, suicidé sur son épée sur le coin gauche. Mais après la série archéologique et morale des *Tours de Babel*, Bruegel atteint une sorte d'harmonie universelle avec le *Portement de croix*. Quoique donnant l'impression de rendre le récit religieux secondaire pour lui préférer un tableau du monde réel, le peintre brosse là un extraordinaire paysage des Flandres, où une procession de paysans et de soldats — revêtus du rouge des mercenaires espagnols — part d'une cité ensoleillée à gauche pour atteindre un cercle autour des croix — évoquant les séditions prêches en plein air des calvinistes — sous un ciel d'orage à droite. Malgré la présence de la Vierge en pleurs soutenue par les saintes femmes au premier plan, on a quelque peine à distinguer le Christ qui porte sa croix, pourtant situé à l'exact point central de cette huile sur bois. « On n'y voit rien ! » prétendait Daniel Arasse face à ce que nous montrent vraiment les chefs-d'œuvre de la peinture. Ainsi procède Bruegel.

Pieter II Bruegel. *La Procession nuptiale*.  
1627, huile sur bois, 75 × 120,7 cm. De Jonckheere, Genève.

# AU NOM DU PÈRE

Comme Bach avec ses enfants, Bruegel n'aurait sans doute pas connu le même succès sans ses fils, qui poursuivent, prolongent et popularisent son œuvre — tout en construisant la leur propre. L'histoire a été injuste avec Pieter le Jeune, cinq ans à la mort de son père —, qui n'aurait fait que reprendre les compositions de son père, en les amoindrissant et en les rendant grêles et anecdotiques. Comme le montre la sensible exposition de Cassel, Pieter Brueghel II gagne son surnom « d'Enfer » non seulement en incendiant l'œuvre de son père mais en élaborant de véritables nouvelles formules à partir de dessins préparatoires inexploités de Bruegel l'Ancien, mariant l'inventivité paternelle à la

grande maîtrise de l'espace de Pieter Balten, autre grand peintre, poète et rhétoricien. Jouant le rôle du mauvais fils, Jan Brueghel — un an à peine après la mort de l'Ancien — lui emprunte encore sa vue à vol d'oiseau mais s'éloigne de son esthétique virile, pour devenir « de Velours » en se rapprochant de l'art de la miniature avec sa grand-mère Mayken van Elst. Au contact de l'Italie, Jan Brueghel I — suivi par son fils, dénommé Jan II, baroque paradisiaque qui s'associera avec Van Dyck — invente une délicate peinture de genre, aux coloris éclatants et à la touche savoureuse, qui représente avec finesse personnages, fleurs et animaux, dans de fuligineux paysages aux infinis bleutés. ■ Emmanuel Daydé

*Fêtes et Kermesses au temps des Brueghel.* Musée de Flandre, Cassel.  
Du 16 mars au 14 juillet 2019. Commissariat : Sandrine Vézilier-Dussart.







## LES SIX SAISONS

En 1565, l'artiste reçoit de la part du riche collectionneur Nicolaes Jonghelinck la commande d'un cycle des saisons en six tableaux (il en reste cinq) pour la salle à manger de sa maison de campagne *t'goed ter Beke*, construite par son frère près d'Anvers. Il était d'usage en Flandre à cette époque de diviser l'année en six saisons et demi-saisons — en ajoutant le début du printemps (dénommé plus tard *Le Jour sombre*) au printemps (tableau aujourd'hui manquant) et en distinguant le début de l'été (*La Fenaison*) de la fin de l'été (*Les Moissonneurs*). Dans son face-à-face avec un monde ressenti comme un organisme vivant, cette série conceptuelle et sensuelle n'a plus grand-chose à voir avec les Livres d'heures dépeignant les mois au Moyen Âge. Annonçant la sécularisation et le développement du paysage comme genre en soi dans la peinture néerlandaise du XVII<sup>e</sup> siècle et anticipant même sur les *Meules de foin* de Monet, Bruegel manifeste ici le désir de rendre la vie telle qu'elle est dans la toute-puissance de la nature, en saisissant l'homme du commun vivant au rythme des saisons, dont il serait le fruit. Conçu et coordonné par paires, pour être vu au niveau des yeux, ce panorama fantastique saisonnier aux vives couleurs englobe le spectateur dans l'immensité de paysages infinis, où le macro atmosphérique glorieux ou tempétueux se conjugue au micro d'une scène de copulation dans *Le Jour sombre* ou d'un homme déféquant dans *Les Moissonneurs*. Agent de sa perception en tant que peintre de l'air mince et blême de l'hiver, ses *Chasseurs dans la neige* — promis à la descendance que l'on sait (cf. l'article *Brueggellande XXI* plus loin) — mêlent ses souvenirs d'Italie à son observation de la Flandre. En jouant de clairs-obscur sur le fond blanc d'une vallée enneigée, le peintre a usé d'un vert-de-gris pour exprimer la froide luminosité du ciel d'un après-midi de janvier — ciel qui se réverbère dans la glace des deux étangs gelés, solides comme des carrés de Mondrian. Les trois chasseurs et leurs chiens au premier plan, peints pour une fois à grande échelle, jouent le rôle de repoussoir pour les patineurs figés au loin en seul instant.

*Noce paysanne*. Vers 1567, huile sur chêne, 114 × 164 cm.  
Kunsthistorisches Museum, Vienne.

*Les Apiculteurs*. Vers 1568, plume et encre brune, 20,3 × 30,9 cm.  
Cabinet des estampes et dessins, Staatlichen Museen, Berlin.

## LA KERMESE HÉROÏQUE

Les deux dernières années de sa vie, alors même que la répression sanglante s'abat sur les Pays-Bas espagnols, Bruegel change de manière et individualise ses figures, en les rendant monumentales, au lieu de les rapetisser dans l'immensité de l'univers. Renonçant à peindre le passage du temps là-bas pour lui préférer le temps présent d'ici, le Flamand quitte définitivement le monde onirique de la miniature pour affronter à bras-le-corps l'espace du réel de son siècle. Délaissant ses panoramiques quasi-divins pour un gros plan sur la foule qui enserre le prophète dans le *Sermon de saint Jean Baptiste*, Bruegel se saisit de la même façon de la jeune mariée souriante du *Repas de noces*, en l'isolant — comme elle l'est de son mari, absent — au milieu de joyeux convives mangeant, buvant, dansant, s'embrassant, voire même copulant (avant que ce détail ne soit retouché et masqué, comme les nus de Michel-Ange à la Sixtine). En même temps que les joueurs de cornemuse de cour tout près des invités, les serviteurs courbés, amenant le porridge sur une lourde porte servant de plateau — et qui peuvent faire penser à une version naturaliste, voire ironique, de la chaise à porteurs du Pape de l'*Héliodore chassé du temple* de Raphaël —, classicisent cette scène de genre et donnent leurs lettres de noblesse à ces Nocés de Cana laïques, en les rendant épiques et majestueuses. Alors même que Philippe II, depuis Madrid, réduit la durée d'une kermesse à une seule journée, Bruegel livre juste avant de disparaître quelques rares tableaux de kermesses paysannes, tout à fait inhabituels dans sa production (comme le remarque van Mander), lui conférant à jamais l'image d'un Bruegel chantre d'une Flandre rustique et paillard. Aucune caricature ni moquerie pourtant dans ces œuvres testamentaires. La *Danse de paysans*, qui montre la foule se pressant à une démonstration de danse lors de l'ouverture d'une fête paroissiale, déborde de santé et d'action, dans une joyeuse cohue colorée et maîtrisée, tandis que la *Parabole des aveugles* — trop fragile pour quitter Naples — établit une autre frise grise et sombre de mendiants aux yeux énucléés, qui se guident l'un l'autre dans la fosse commune. « Celui qui sait où est le nid en a la connaissance. Celui qui le vole le possède. » Censé commenter ce proverbe, *Les Apiculteurs*, ultime grand dessin de la main du maître flamand, met en scène une dernière fois l'aveuglement du monde, en offrant l'image de trois hommes trapus aux visages opaques, cachés sous un masque de protection en forme de toile d'araignée (dont on n'a trouvé nulle part l'équivalent). « Je ne me réjouis que dans le grotesque aux confins de la Mort », avouait Céline face à Bruegel. Rire et laisser mourir. ■