

# Die Bibel in der Kunst / Bible in the Arts

Online-Zeitschrift 5, 2021

Tous les Crétois mentent.  
*Le Misanthrope* de Pieter Bruegel:  
une nouvelle interprétation

Jürgen Müller



DEUTSCHE  
BIBEL  
GESELLSCHAFT

# Tous les Crétois mentent. *Le Misanthrope* de Pieter Bruegel: une nouvelle interprétation

Jürgen Müller

Professor für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte,  
Technische Universität Dresden

## Abstract

The paper is devoted to the rhetorical figure of paradox in Pieter Bruegel the Elder's panel "The Misanthrope" from 1568. In his painting, the artist creates an artistic allegory reminiscent of the famous ancient paradox of the Cretan Epimenides, who claims that all Cretans lie and thus calls his own statement into question. It is interesting to note that this paradox has also found its way into the Bible and is used in Paul's letter to Titus, which warns of the danger of false church leaders and heresies. This analogy allows a political interpretation of the panel, in which, in the course of contemplation, a reversal occurs that reveals not the thief but the mourner as a greedy person whose red purse is reminiscent of Judas' wages. To protect himself from the Inquisition, Bruegel conceals the criticism of the Catholic Church in numerous allusions that must be discovered by the viewer.

L'essai suivant propose une lecture attentive du *Misanthrope* que Pieter Bruegel l'Ancien (c.1525–1569) a peint en 1568<sup>1</sup>. Ce tableau de grand format est une œuvre tardive, créée un an seulement avant sa mort. La théologie de cette époque constitue le contexte principal de mon interprétation. C'est surtout l'écriture des *Paradoxa* du réformateur protestant Sebastian Franck (1499–1542) de l'année 1534 qui forme mon point de référence pour l'interprétation du tableau de Naples<sup>2</sup>. Dans le cadre des recherches existantes, on a mentionné cette source très tôt, et presque tous les textes du théologien allemand ont été disponibles en traduction néerlandaise à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Le concept de scepticisme me sert de deux façons pour clarifier mon projet d'interprétation. D'une part, il dénote le doute quant au pouvoir cognitif de la vision et

---

<sup>1</sup> L'essai s'inscrit ainsi dans une longue série de ses propres tentatives. Cf. Müller, *Das Paradox als Bildform*; dernièrement, Müller / Schauerte, *Pieter Bruegel. Das vollständige Werk*.

<sup>2</sup> Nombre de ses écrits ont été traduits en néerlandais à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, et en 1562, Jean Calvin a publié un écrit contre le théologien allemand, mort en 1542, intitulé «*Response à un certain Holondois*», qui montre à quel point sa théologie était associée aux Pays-Bas. Cf. avec la littérature à ce propos, Kaschek, *Weltzeit und Endzeit*, 307–308.

permet une autoréflexion sur le support de l'image. D'autre part, il est utile de se pencher sur une pratique herméneutique qui est déterminée par le doute dans la mesure où les programmes picturaux de Bruegel peuvent contenir des commentaires critiques cachés à l'égard de l'Église catholique<sup>3</sup>.

Probablement aucune iconographie n'a autant exprimé le scepticisme du monde chrétien que celle de la *Tentation de saint Antoine*. L'ermite devient une victime de Satan, qui veut le séduire sous forme de diverses tentations<sup>4</sup>. Dans la tradition picturale, il s'agit surtout d'allusions sexuelles qui contrastent fortement avec l'ascèse qu'Antoine s'est lui-même choisie, et d'illusions liées à la punition, quand on pense au châtement de l'homme pieux par les démons. Les deux variantes nous montrent que les réalités interne et externe ne peuvent pas toujours être distinguées de façon catégorique. Dans l'iconographie d'Antoine, sa séduction et sa punition attirent l'attention sur la nature picturale du réel, et la façon dont les illusions peuvent lui être substituées. Cela ne peut exister que si la réalité ne peut plus être utilisée comme critère indubitable pour examiner la relation entre l'image et la réalité.



Fig. 1 Pieter van der Heyden (d'après Pieter Bruegel l'Ancien), *La Tentation de saint Antoine*, 1556, gravure sur cuivre, 244 x 323 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

<sup>3</sup> Müller, Zur Einführung, 21–23.

<sup>4</sup> Sur le saint en général, voir Gemeinhardt, Antonius, der erste Mönch. Leben – Lehre – Legende. Sur l'iconographie de la tentation, Simonetti / Zanelli, Le Tentazioni di Sant'Antonio abate.

Nous devons à Bruegel une représentation du thème d'Antoine. Sa gravure sur cuivre (fig. 1) de 1556 a été exécutée par Pieter van der Heyden (c.1530–c.1576)<sup>5</sup>. Au centre de la feuille, nous voyons une tête monstrueuse qui abrite de nombreuses scènes qui nous renvoie à l'art de Hieronymus Bosch (c.1450–1516)<sup>6</sup>. Mais contrairement aux scènes cauchemardesques de son célèbre prédécesseur, Bruegel transpose les événements dans un monde grotesque peuplé de gobelins. Dans le coin inférieur droit de l'image, nous découvrons le saint. Pour que nous puissions découvrir Antoine sous le monstre bruyant, l'artiste l'a équipé d'une auréole. En même temps, sa lecture inspirée est portée à nos yeux. Il s'est agenouillé et a levé la main droite en signe de bénédiction, tandis que sa main gauche est appuyée sur un bâton, montrant les difficultés de la vieillesse. Immédiatement à la droite du saint, une jeune femme tente de le séduire en jouant du luth ou théorbe, et se trouve à l'intérieur d'un arbre creux, mais cela n'impressionne pas davantage l'homme, qui est absorbé par la lecture. La séduction sexuelle a étonnamment peu d'importance dans la gravure sur cuivre.

La recherche a étudié le changement que Bruegel a apporté au sujet<sup>7</sup>. Car ce n'est pas tant Antoine que le spectateur qui se voit interpellé par les scènes bizarres. Si l'on regarde à nouveau le joueuse de luth dans ce contexte, on découvre sa main agitée, qui n'est pas dirigée vers l'Antoine détourné, mais vers l'observateur qui se sent découvert par cette figure. Le monde sensuel et sa perception forment donc le sujet réel de l'image. De nombreuses scènes nous renvoient à l'iconographie des cinq sens et à l'«apparition» de la réalité qui opère par eux. Sur terre et en mer, les trompettes des démons sur le bord gauche de l'image font allusion à l'oreille. On peut aussi y voir l'étreinte d'un couple à l'ombre d'un arbre, ce qui indique le sens du toucher. La fumée, qui monte plusieurs fois, symbolise l'odeur, tandis que l'arbalète en haut à droite et l'observation soulignent le sens de la vue. Enfin, la proie comestible évoquée dans de nombreuses scènes fait référence au goût comme étant le dernier des cinq sens. On repère également de nombreuses références aux quatre éléments que sont le feu, l'eau, la terre et l'air.

Dans ce contexte, l'attention doit être attirée sur l'œil circulaire au centre absolu de l'image. Il est percé d'une tige à laquelle est suspendue une sorte de

---

<sup>5</sup> Gravure sur cuivre d'après Pieter Bruegel l'Ancien: *La tentation de saint Antoine*, 1556, plume à l'encre de Chine sur papier brunâtre, 216 x 326 mm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. WA 1863.162.

<sup>6</sup> Bruegel a ensuite réutilisé ces motifs séparément. Le «participant au tournoi» chevauchant un tonneau en bas à gauche rappelle la figure du Prince Carnaval dans la lutte entre le carnaval et le jeûne, ou encore l'homme tombant tête baissée dans le poisson se réfère à une scène similaire dans le Triomphe de la mort de Madrid, ce qui montre bien qu'il doit être considéré comme l'auteur du tableau. Cette œuvre mériterait une étude à part.

<sup>7</sup> Je suis Bertram Kaschek, dans: Mössinger / Müller, 108–109, cat. 19.

seau d'où s'élève la fumée. Autour de cet œil en forme de fenêtre, toutes les scènes semblent tourner en rond. Une fois de plus, le mouvement circulaire est un symbole du monde, qui est déterminé par un changement permanent<sup>8</sup>. Le visage est mis en scène comme une façade apparente, remettant ainsi en question la relation habituelle entre un esprit intérieur et un monde extérieur. Ce mouvement de rotation autour de «l'œil de verre» est encore une indication du monde changeant et incontrôlable du sens. On pense à la célèbre représentation du saint par Martin Schongauer (c.1450–1491), qui se voit déchiré par des démons qui tournent autour de lui à une vitesse folle. Après tout, le principe du «gros poisson qui mange les petits» évoqué dans la gravure, ainsi que le «manger et être mangé» sont des métaphores de la cruauté du monde<sup>9</sup>.

La question se pose maintenant de savoir ce que ce spectacle des sens est censé signifier. Au début, on voudra reconnaître un contraste sciemment mis en scène. Celui de l'extérieur du monde véhiculé par les sens avec l'intérieur de la lecture spirituelle. Bruegel a également exprimé cette opposition en termes formels, car plus on se déplace vers le centre de l'image, plus le mouvement circulaire devient mou. Antoine se trouve dans le coin inférieur droit de l'image, dans une sorte de salle de repos. Il est épargné par le vertige des apparitions. Malgré son âge avancé, il peut lire le livre sans lunettes. Le visage au milieu de la gravure, en revanche, n'a qu'un seul œil fonctionnel, et les lunettes qui pourraient l'aider sont absurdement attachées à son nez. Le programme de la gravure sur cuivre appelle un changement. Détournez-vous de la folie du monde apparent et tournez-vous vers la lecture de la Bible comme une distanciation vis-à-vis des images extérieures! Bruegel formule une mise en garde contre le monde des chimères.

Mais il y a peut-être une deuxième lecture, complémentaire, si l'on considère le couteau et le sac ouvert auprès du saint. Avec un certain laconisme, l'artiste ajoute un commentaire à l'improvisation de son carrousel des sens sous la forme de ces deux détails, qui concernent la violence et l'avidité comme moteurs du rouet. Ces deux objets situés directement devant le saint, et non à l'arrière, représentent le véritable danger. Ils doivent être refusés. Il faut y faire attention, c'est l'impératif de la gravure, car c'est seulement alors que l'on peut évaluer correctement les événements du monde. Il faut donc se référer aux métaphores de guerre et d'agression dans l'image, comme si le navire blindé de gauche fuyait une énorme armée d'invasion, qui se dirige maintenant vers la côte. La plupart des créatures donnent l'impression de voleurs à la recherche de victimes. Si l'on a découvert le scepticisme à l'égard du monde des phénomènes

---

<sup>8</sup> La question de savoir si l'œil battu fait référence à la métaphore de l'œil comme fenêtre de l'âme doit rester ouverte. Kaschek exprime cette thèse *ibid.*

<sup>9</sup> Cf. Mieder, «Die großen Fische fressen die kleinen».



nes et la soif de pouvoir qui y est associée, ces premiers travaux ont un caractère programmatique. Il ne s'agit en aucun cas d'une simple répétition du modèle de Bosch. Le scepticisme de l'artiste flamand à l'égard du monde est moins démoniaque. Il critique les superstitions relatives aux sorcières, aux démons, au diable ou à l'image d'horreur du Jugement dernier, les considère comme des tours de passe-passe et poursuit une intention éclairante avec sa gravure sur cuivre. Ce ne sont pas les démons et les sorcières, mais la cupidité de l'homme qui transforme le monde en cauchemar.

## 1. L'escroc trompé

Le tableau de Bruegel *Le Misanthrope* (fig. 2) de 1568 contient également un avertissement pour le spectateur. Dans l'œuvre de l'artiste flamand, c'est une exception à bien des égards, car avec *La Chute des aveugles* de la même année, le tableau fait partie des œuvres qui n'ont pas été peintes à l'huile sur bois, mais à la détrempe sur toile. De plus, c'est le seul ouvrage qui comporte une légende explicative. En lettres gothiques, on peut lire: «Om dat de werelt is soe ongetru, Daer om gha ic in den ru» («Parce que le monde est si infidèle, je porte le deuil»)<sup>10</sup>. La

forme extérieure carrée, à laquelle s'ajoute une image ronde comme forme intérieure, ne se retrouve qu'une seule fois dans l'œuvre de l'artiste flamand et rappelle des images de Hieronymus Bosch. L'artiste utilise le *topos* de l'image parlante, de sorte que nous attribuons la complainte sur le monde infidèle à l'homme vêtu de noir.



Fig. 2 Pieter Bruegel l'Ancien, *Le Misanthrope*, 1568, tempera sur toile, 86 x 85 cm, Naples, Museo di Capodimonte.

<sup>10</sup> À la suite de Jedlicka, Hendrik D.L. Vervliet a émis des doutes sur l'authenticité de l'écriture et a affirmé que les lettres gothiques utilisées n'existaient pas sous cette forme avant 1680. Une brève discussion et le rejet de cette thèse sont fournis par Marijnissen, Bruegel, 360–364. Critique de la paternité de l'écriture de Breugel: Jedlicka, Pieter Bruegel. Der Maler in seiner Zeit, 356. Et Vervliet, De "Twaalf Spreekwoorden" van het Museum Mayer van den Bergh. Een onderzoek naar de datum van ontstaan van de onderschriften, 81.

Les images n'ont pas besoin de renoncer aux puzzles en soi pour être des œuvres d'art intéressantes. Mais si elles ont été créées en période de conflits religieux et contiennent un commentaire critique d'un point de vue religieux, la prudence est de mise<sup>11</sup>. La signification d'une image s'avère particulièrement ambivalente lorsqu'elle est formulée de manière ironique et quand elle s'adresse à un groupe de personnes partageant les mêmes idées<sup>12</sup>. L'ironie offre la possibilité d'encoder un message<sup>13</sup>.

L'étrange personnel du tableau montre clairement que le misanthrope est un mélange énigmatique d'allégorie et de peinture de genre. En se déplaçant légèrement du centre vers la gauche, on voit un homme enveloppé dans une cucule noire qui rappelle les vêtements de deuil de l'époque. Seuls le nez, la bouche et les mains repliées émergent de son manteau à capuche. Son apparence fait penser à un prédicateur itinérant. Charles de Tolnay parle respectueusement de «monumentalité giottesque» en relation avec la conception de la figure<sup>14</sup>. Les lèvres, étroitement pincées et tirées vers le bas, font apparaître le randonneur comme sérieux, voire mécontent. De plus, la barbe blanche indique son âge avancé et souligne le caractère vénérable que dégage cette figure. Cependant, les yeux de l'homme nous restent cachés, tout comme son corps sous le manteau est difficile à appréhender.

Alors qu'il avance, un sac à main en forme de cœur rouge lui est volé par l'une des personnifications masculines du monde. Le fait que le voleur soit un homme est expliqué par le latin *Mundus*. Ainsi, le «gnome» est coincé dans une sphère de verre, qui se termine par une croix. Adapté à la ronde de la sphère, *Mundus* s'est approché du vagabond, qui n'échappera pas au vol, car la coupure de la bourse rouge sang est imminente. Pendant un instant, nous voyons la cape noire de son manteau relevée. Et même si l'on considère d'abord l'homme comme vénérable et pieux, cette piété est remise en cause par le vol du marsupial. Sa robe sombre contraste efficacement avec la bourse rouge, qui semble commenter sa cupidité cachée. Bruegel esquisse une allégorie de l'hypocrisie. Plus l'homme veut paraître pieux, plus il se révèle hypocrite<sup>15</sup>.

Il existe une gravure (fig. 3) du tableau de Jan Wierix (1549–c.1620), qui fait partie d'une série plus importante de proverbes de l'époque postérieure à 1568<sup>16</sup>. Directement à côté de la tête de l'homme en deuil, on trouve le texte français sui-

---

<sup>11</sup> Cf. Müller, *Von Kirchen, Ketzern und anderen Blindenführern*, 493–530.

<sup>12</sup> Un exemple particulièrement intéressant est la gravure de la «*Justicia*», dont le texte conforme aux autorités et l'image fortement critique sont en nette contradiction l'un avec l'autre. Cf. Müller dans: Mössinger / Müller, 138–139 Cat. 33. Dernier détail: Schwerhoff, *Virtue or Tyranny?*

<sup>13</sup> Cf. Müller, *Das Paradox als Bildform*, 90–125.

<sup>14</sup> Cf. Tolnay (de), *Pierre Bruegel L'Ancien*, 47.

<sup>15</sup> Cf. Stechow, *Bruegel*, 132–133.

<sup>16</sup> La série de Wierix se compose d'un total de 12 œuvres qui reproduisent des motifs populaires de Bosch, Bruegel et van Leyden. Cf. Münch, dans: Mössinger / Müller, 221–223.

vant: «Je porte deuil voyant le monde, Qui en tant de fraudes abonde»<sup>17</sup>. L'endroit où elle est placée dans la gravure indique clairement qu'ici aussi, la déclaration doit être comprise comme un discours direct de la personne en deuil. Une phrase qui correspond presque littéralement à la légende flamande du tableau<sup>18</sup>. Malgré la congruence des deux textes, le récit figuratif de la gravure diffère sensiblement de celui de la peinture. Le motif principal n'est donc qu'une



Fig. 3 Jan Wierix (d'après Pieter Bruegel), *Le Misanthrope* (de la série 12 Proverbes flamands), v. 1566/70, gravure sur cuivre, Amsterdam, Rijksmuseum.

sorte de paraphrase en termes formels, le moulin à droite du misanthrope a été extrêmement agrandi et se trouve maintenant sur le bord gauche de l'image. De plus, le vol et la potence en arrière-plan sont des nouveautés. Les soldats pillent un chariot couvert, tandis qu'on peut voir un pendu sur la potence.

Nous devons l'interprétation la plus complète du tableau à Margaret Sullivan, qui estime que le titre du tableau fournit un guide d'interprétation, bien que le terme «misanthrope», comme elle l'écrit elle-même, n'apparaisse pour désigner ce tableau que dans les inventaires de la fin du XVIIIe siècle<sup>19</sup>. Néanmoins, le titre lui sert de guide interprétatif de l'image lorsqu'elle écrit: «In the main, scholars agree on the title, the allegorical nature of the painting and the general subject. The old man's disenchantment and rejection of the world are apparent even without the lines written on the painting and the additional evidence of the

<sup>17</sup> Cf. Müller, dans: *ibid.*, p. 246–247, Cat. 77.

<sup>18</sup> Sur la bordure, la gravure contient une autre inscription, qui est reproduite avec la traduction suivante: «(Jener trägt insofern Trauer, als die Welt untreu ist) Der trägt solch' Trauer, weil die Welt ungetreu ist; die meisten üben weder Recht noch Vernunft, wenige leben heute, wie sie leben sollten; man raubt, man zieht, jeder steckt voll von verstellten Sitten.» Glück, *Bruegels Gemälde*, 61.

<sup>19</sup> Cf. Sullivan, *Bruegel's Misanthrope*.



print—hence, the title the Misanthrope even though there is no documentary evidence to support it<sup>20</sup>.»

L'auteur fait donc référence à la figure littéraire du misanthrope, qui trouve ses origines dans la littérature ancienne et a été largement utilisée à la Renaissance. Le drame de Lucien, *Timon le misanthrope*, qui fuit le monde après de mauvaises expériences avec de supposés amis, devient la source la plus importante de son interprétation. Elle met ainsi en évidence la déception – à ses yeux justifiée – de la personne endeuillée, sans avoir suffisamment pris en compte son hypocrisie. Sullivan fournit nombre de sources qui témoignent de la popularité du sujet selon Lucien à la Renaissance, mais aucune source iconographique convaincante.

Au-delà de Sullivan, la littérature secondaire sur le misanthrope s'est jusqu'à présent concentrée principalement sur la vision pessimiste du monde de Bruegel, qui est censée se refléter dans la peinture sur toile. Les avis divergent quant à la manière dont cette vision du monde devrait être définie. On peut ainsi identifier trois positions légèrement distinctes dans la recherche. D'une part, le distique en flamand sous le misanthrope est pris au pied de la lettre et l'image est interprétée comme un chant du cygne vers le monde trompeur<sup>21</sup>. D'autre part, l'homme vêtu de noir est présenté comme un hypocrite à cause de son sac à main bombé, de sorte que le sens du dicton se transforme en son contraire lorsqu'on le regarde. Le monde n'est pas aussi mauvais que vous le pensez. Ce sont plutôt les dures réalités qui obligent le voleur de la Sphère à agir<sup>22</sup>. La troisième variante voit enfin la faute réelle dans le renoncement au monde accompli par l'homme au manteau noir. Au lieu de faire face aux conditions et de supporter le mal, la bassesse de l'homme hypocrite se manifeste dans son refus du monde<sup>23</sup>. Le misanthrope fuyant pourrait être une référence à ces nobles qui, au lieu d'aider leurs compatriotes, ont répondu à la menace du duc d'Albe sur leurs biens en s'enfuyant<sup>24</sup>. Après l'arrivée du duc aux Pays-Bas, plus de mille personnes ont été exécutées et plus de soixante mille individus auraient émigré en Allemagne et en Angleterre<sup>25</sup>.

Contrairement aux interprétations précédentes, la suite de notre étude interroge davantage la tradition picturale afin de se rapprocher du message paradoxal de l'image. Car dans son travail, Bruegel combine différentes traditions qui traitent du phénomène de l'apparence et de la réalité. Commençons par le

---

<sup>20</sup> Ibid., p. 147.

<sup>21</sup> Par exemple, Marijnissen, Bruegel. *Das vollständige Werk*, 364. Récentement: Richardson, Pieter Bruegel the Elder, 151–152.

<sup>22</sup> *Voi ren dernier lieu Silver*, Pieter Bruegel, 375–376.

<sup>23</sup> Roberts-Jones / Roberts-Jones, Pieter Bruegel der Ältere, 237–238. Également: Sellink, Bruegel, 250.

<sup>24</sup> Sullivan, *Peasant and Nestrobber*, 28–30.

<sup>25</sup> Parker, *The Dutch Revolt*, 119.

personnage principal avec l'appui d'un dessin d'Urs Graf (c. 1485–c.1529) de 1512 (fig. 4). Sa représentation montre un prédicateur itinérant tenant une croix d'une main et un chapelet de l'autre, c'est-à-dire portant devant lui des signes de foi et de dévotion. Derrière lui, cependant, il y a un diable avec une jambe de bois qui est sur le point de murmurer des choses maléfiques au brave guerrier. Graf brosse un tableau de l'hypocrisie. Le moine a le mal en tête, la chose est claire à première vue.

On ne trouve pas de critique aussi directe dans la peinture de Bruegel. L'artiste utilise plutôt le *topos* de l'image parlante, qui est déjà établi dans des scènes de genre, puisque nous devons attribuer à l'homme la plainte sur

le monde sans foi. Comme modèle, il faut citer Hieronymus Bosch, dont on peut consulter la *Lithotomie* (extraction de la pierre de folie) du musée du Prado qui représente une opération ridicule (fig. 5). L'allégorie de Bosch concernant une opération lapidaire frauduleuse donne déjà au patient une voix qui peut être lue dans le texte qui circule: «*Meester snyt die Keye ras – Myne name Is lubbert Das*». – «Maître, découpe la pierre – Je m'appelle Blaireau castré»<sup>26</sup>. Ce texte révèle la peur du patient, qui veut se débarrasser de sa pierre, mais se révèle en même temps être un fou<sup>27</sup>.

Présenter la tromperie et le mensonge comme les deux faces d'une même pièce est une pratique courante, comme le suggère *La Nef des fous* de l'humaniste Sebastian Brant (1458–1521)<sup>28</sup>. Bosch, lui aussi, aime visiblement exposer à la fois la nature du trompeur et la stupidité du trompé. De plus, la forme cir-



Fig. 4 Urs Graf, *Moine mendiant conduit par le diable*, 1512, Plume et encre en brun foncé, 21,2 x 15,6 cm, Bâle, Kunstmuseum Basel.

<sup>26</sup> Cf. Fischer, Hieronymus Bosch, 194–197.

<sup>27</sup> Cf. Müller, *Alltag als Exemplum*, 53–61.

<sup>28</sup> À titre d'exemple, prenons le cas du médecin frauduleux et du malade imaginaire de Sebastian Brant. Les deux chapitres se complètent, mais l'image reste identique. Néanmoins, une fois le médecin et l'autre fois le patient, est à l'abri des regards. Cf. Brant, *Das Narrenschiff*, 232–234 et 286–288.



Fig. 5 Hieronymus Bosch, *La Lithotomie*, 1475–80, huile sur panneau, 48 x 35 cm, Madrid, Museo del Prado.

culaire des images de Bosch et Bruegel fait référence au monde (Mundus) comme un lieu de péché et de tromperie<sup>29</sup>.

Pour illustrer cela, il faut se référer à un autre panneau anonyme (fig. 6) du début du XVIe siècle, qui, dans la combinaison du monde comme sphère, a la même forme narrative en texte et en image que les compositions de Bosch et Bruegel. Ainsi, les textes de cette allégorie dialectale montrent clairement que le monde oblige ses habitants à se plier à l'immoralité, comme on le dit en flamand. Sur la gauche, on peut voir un homme qui prétend être vertueux lorsqu'il dit: «MET \* RECHT \* SOVDIC \* GERNE \* DOER \* DE \* WERELT \* COMMEN \*<sup>30</sup>» «Debout, je voudrais traverser le monde» avec un jeu de mot sur *met recht* qui signifie à la fois «debout» et «avec



Fig. 6 Anonyme (Flandre), *Le chemin à travers le monde*, vers 1515, huile sur panneau, 28 x 43 cm, Isselburg, Museum Was-serburg Anholt.

<sup>29</sup> Sur l'iconographie de Mundus, cf. Müller, *Die Welt als Bordell*.

<sup>30</sup> Cf. Michalsky, *Projektion und Imagination*, 224–225.



droiture». Mais à droite, un deuxième nous apprend qu'il faut se pencher pour cela: «IC \* BENDER \* DOER \* MAE \* IC \* MOET \* CROMMEN» «Je suis passé à travers, mais j'ai dû me courber». Le bâton initialement droit puis courbé rend ce fait particulièrement clair.

De plus, à l'intérieur de la Sphère, on peut voir deux chemins et une potence, ce qui indique une fin de vie manquée. L'image du pécheur en tant qu'être humain courbé fait référence à la formule augustinienne de l'*Homo curvatus*<sup>31</sup>. Le Père de l'Église décrit l'être pécheur détourné de Dieu comme un être humain courbé qui se rapporte à ce monde. En tout cas, la plaque anonyme indique clairement que l'on est corrompu par le monde, que l'on ne peut pas le traverser sans culpabilité et sans péché. On retrouve la même utilisation de la métaphore de la bouche comme expression d'un monde à l'envers et pécheur dans le proverbe de Bruegel, où un tel homme voûté se trouve dans une sphère à côté du prince du monde, en référence à la tradition de la sculpture médiévale des cathédrales, qui donne également une allégorie de la bouche.

La découpe de la poche représentée dans l'image du misanthrope fait également partie de la tromperie du monde et de la réalité apparente, comme nous l'enseigne un regard sur la tradition<sup>32</sup>. Jérôme Bosch et Lucas van Leyden ont tous deux représenté de telles scènes. La Nef des fous de Sebastian Brant de 1494 est d'une importance décisive pour la peinture de genre qui a émergé. On y trouve au 65<sup>e</sup> chapitre une référence aux arts mantiques: «Le monde, il veut être trahi.»<sup>33</sup> Un peu plus tard, Érasme a consacré sa propre réflexion au proverbial «Mundus vult decipi» en faisant l'éloge de la folie, alors que Stultitia (la Folie) loue la tromperie qui contribue à rendre la vie plus supportable<sup>34</sup>.

Enfin, il faut signaler les pointes hérissées que l'homme surplombe et sur lesquelles il s'apprête à marcher. Comme sur la planche anonyme avec les compagnons tordus et courbés, lui non plus ne peut échapper au monde, qui a installé ses pièges devant et derrière lui. Il faut mentionner ici une gravure de Sebald Beham (c.1500–c.1550), qui représente une allégorie de l'«Infortunium», c'est-à-dire du malheur ou de la malchance (fig. 7). Sur le plan formel notamment, la position du petit diable suspendu à la jupe de la femme peut être comparée ici à la constellation du moine et de Mundus. Les deux représentations montrent clairement que, uniquement visible pour le spectateur, le personnage principal est inévitablement confronté à l'adversité. Il n'a aucune idée de ce qui

---

<sup>31</sup> Cf. Bausenhardt, Stolz – Geschwellte Brust auf schwächtigen Beinen, 83.

<sup>32</sup> Cf. Müller, Laokoon als Simulant.

<sup>33</sup> Cf. Brant, Das Narrenschiff, 325.

<sup>34</sup> Franck consacre également un paradoxe de son cru à la phrase latine. Cf. Franck, Paradoxa, 352–359. Déjà dans *l'Éloge de la folie*, il est dit: «En réalité, ce monde n'est qu'apparence». Le théologien parle ensuite des moines qui portent une pauvre cagoule sans «laisser voir la robe milésienne qui se trouve en dessous». Érasme, Lob der Torheit (Éloge de la folie), 56 et 108.



lui arrivera bientôt. Dans la gravure de Beham, l'«adversité» pour la figure féminine consiste dans le fait qu'elle est forcée par un petit démon, qui la tire par la robe avec une force extrême, de se déplacer en arrière, c'est-à-dire vers le crabe clairement visible à ses pieds. À son prochain pas, elle marchera donc sur des pierres pointues, tout comme notre moine marchera sur des chausse-trapes (piège métalliques pointus destinés à blesser ou crever) qui jonchent le chemin. Bruegel a ainsi pu déduire de la gravure de Beham non seulement une suggestion pour la conception formelle du groupe central de figures, mais aussi pour la dramaturgie scénique et narrative. Toutefois, cet accord conceptuel ne doit pas nous empêcher de nous référer aux différentes perspectives narratives internes.

L'image contient d'autres détails dérivés qui peuvent être liés à la scène au premier plan. Ainsi, le moulin à vent à l'arrière-plan fait allusion aux événements incontrôlables du monde, un monde dans lequel règne pourtant Fortuna<sup>35</sup>. En tant que symbole, le moulin renvoie à la planète Luna et à la tradition des enfants de la planète et est également utilisé par Bruegel dans d'autres œuvres. Si vous ajoutez une représentation du maître de maison, par exemple, vous la découvrirez déjà ici, à un endroit bien en vue. Tout comme l'élément eau, qui est soumis à des flux et reflux, et la représentation d'autres phénomènes incertains, évoquent l'indétermination et la possibilité de changer le destin.

L'artiste a également caché un motif significatif en miniature à l'arrière-plan. Au niveau de la ligne d'horizon sur la droite, on peut voir une maison en feu. D'une part, Bruegel a extrêmement miniaturisé ce détail dramatique. D'autre part, il fait beaucoup pour qu'il cela ne nous échappe pas. De cette façon, l'artiste donne au spectateur une aide à la lecture en ce sens que la ligne d'horizon est placée très haut et que les motifs qui s'y trouvent peuvent être clairement vus par rapport au ciel. Même le moulin à vent se détache sur le ciel, tout comme la tête du berger, qui s'élève légèrement au-dessus de l'horizon et dirige notre



Fig. 7 Sebald Beham, *Infortunium*, 1<sup>ère</sup> moitié du 15<sup>e</sup> siècle, gravure sur cuivre, 7,8 x 5,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

<sup>35</sup> Cf. Müller / Gruber, Fortuna revalued.

regard vers ce qui arrive à la maison en feu. Il est également frappant de constater que le rouge de la bourse correspond à celui du feu. La chose évidente à faire est de découvrir l'informateur dans l'homme habillé en noir, qui quitte maintenant précipitamment la scène du crime. Si nous acceptons cette hypothèse, la bourse serait sa récompense pour une mauvaise action, dont la couleur rouge sang peut penser à une trahison et à la récompense de Judas<sup>36</sup>.

Ce détail soulève la question de savoir si le tableau a une signification théologique critique en plus de toutes les significations morales, autoréflexives et théoriques, mais aussi sceptiques qui parlent de la tromperie du monde et de la peinture. Nous parlerions alors ici de la trahison de l'homme envers les personnes d'autres religions. La personne en deuil s'avérerait être un pionnier de l'Inquisition catholique. Si la faune et la flore semblent commenter ces faits, il convient d'examiner ici ces détails dont le sens est à interroger<sup>37</sup>. À côté d'un tronc d'arbre creux, on peut voir de nombreux champignons et une cigogne, qui, selon l'*Histoire naturelle* de Pline et les emblèmes de l'époque, est considérée comme un animal pieux et silencieux, un avertissement qui incite à la prudence<sup>38</sup>. Dans la croyance populaire, on dit que celui qui ment toujours trouvera beaucoup de champignons<sup>39</sup>.

Selon ces indications, il s'agirait d'un avertissement aux fidèles pour qu'ils pratiquent leur foi en secret et soient discrets – une position qui a été régulièrement associée dans les recherches aux écrits de Sebastian Franck, lequel est apparu comme un critique des églises institutionnelles après Érasme. Deux lettres écrites par Franck dans les années 1530 et 1540 à des hérétiques qui étaient ses amis avaient été traduites en néerlandais vers le milieu des années 1560 et combinées en petit opuscule imprimé. Dans ces textes, les fidèles sont appelés à participer aux messes et aux rites des catholiques quoique dissidents, afin de ne pas être découverts comme hérétiques<sup>40</sup>.

L'image de Bruegel fournit d'autres motifs qui nous permettent de développer des perspectives et des questions. Comme souvent, sa représentation vise à l'inversion ironique de ce qui est vu. Si nous considérons d'abord que l'homme, qui est enveloppé dans un manteau sombre à capuche, est une personne vénérable en raison de son âge avancé et de ses mains pliées, nous devons finalement le reconnaître comme un méchant cruel et un tricheur trompé. On remarque que Bruegel fait tout son possible pour empêcher l'homme vêtu de noir

---

<sup>36</sup> Urs Graf, *Homme de douleur avec l'Arma Christi*, 1506, gravure sur bois en couleur, 22,1 x 15,7 cm, Berne, Musée d'Histoire de Berne.

<sup>37</sup> «[. . .] to the left of the old man there is a corpse, a hollow tree, several mushrooms and a long necked bird.» Cf. Sullivan, *Bruegel's Misanthrope*, 145.

<sup>38</sup> Sur la cigogne et sa taciturnité, cf. Henkel / Schöne, *Emblemata*, 828–829.

<sup>39</sup> Cf. L'article «Pilz», dans: Hoffmann-Krayer / Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, 28–33.

<sup>40</sup> Cf. Müller, *Von Kirchen, Ketzern und anderen Blindenführern*.

d'apparaître comme un clerc; ni le chapelet de récitation ni la croix ne sont mis à ses côtés comme des attributs qui pourraient clarifier son identité. Au contraire, le Flamand laisse le spectateur faire des insinuations, des attributions. Cela commence par la métaphore du berger comme symbole du prêtre. Ainsi, la scène avec le berger et les moutons fait allusion à la fois au pasteur attentionné et à la proverbiale «brebis noire» de la Bible. De plus, un bouc est reconnaissable, ce qui est une autre allusion au bouc émissaire. En ce qui concerne le petit tableau de Bruegel, cela soulève la question de l'iniquité d'un des deux motifs. Alors, qui est le mouton noir et qui est le bouc émissaire? On voudrait trop vite condamner celui qui découpe la bourse, qui se présente comme un voleur, mais se révèle en réalité être un bouc émissaire. L'homme vêtu de noir est le mouton noir, un tricheur trompé. Même s'il peut dénoncer le monde comme infidèle, il est démasqué par Mundus.

## 2. Le paradoxe comme forme picturale

De ces analyses, il ressort clairement combien le peintre sait utiliser les traditions picturales pour créer une contradiction intérieure. L'artiste flamand s'intéresse au thème de la tromperie lorsqu'il combine des motifs de découpe de sacs, des chausse-trapes, la forme circulaire du cadre du tableau et la sphère du monde. Il utilise des *topoi* établis. Contrairement à tous les exemples présentés, dans lesquels la stupidité de la victime «innocente» est mise en scène, Bruegel montre un imposteur trompé. Celui-ci porte sous son museau un gros sac à main en forme de cœur. Il est déjà clair que le misanthrope n'est en aucun cas une simple variante d'un monde trompeur au sens de *Mundus vult decipi*.

L'image de Bruegel formule le paradoxe d'un lien nécessaire entre la vérité et le mensonge. Du mensonge comme vérité. Il est donc frappant que la sphère du monde corresponde à la forme circulaire de l'image. Le monde sphérique est présenté par un tondo, qui est créé par le cadre en pierre peinte. Cette mise en parallèle de la forme intérieure et extérieure attire l'attention sur le lien nécessaire entre le mensonge et l'illusion d'optique que chaque tableau exerce lorsqu'il dépeint illusoirement un monde figuratif. Ce n'est donc pas une coïncidence si l'artiste a signé en lettres capitales «BRUEGEL» sur le cadre de pierre peint à côté du pied du Mundus et a daté son œuvre de 1568.

Si l'artiste place sa signature à côté du pied du Mundus et définit sa peinture comme une forme de tromperie, cette pratique a un fondement théorique dans l'art. Pas moins que Platon a qualifié la peinture de jonglerie et a comparé le peintre à un fraudeur<sup>41</sup>. Si rien dans l'œuvre de Bruegel n'est ce qu'il semble être, alors ironiquement il s'identifie au jongleur platonicien et en même temps il

---

<sup>41</sup> Platon, *République*, 598 b.

remet en question l'idée d'une vérité visuellement accessible. Il devient ainsi évident que l'homme n'a jamais affaire à la vérité, mais toujours aux apparences. Mais parce que la peinture ne montre pas l'être, mais, au contraire, montre l'apparence comme l'apparence, elle dit la vérité. Par cette volte-face ironique, le spectateur a la possibilité d'être sceptique grâce à l'art de la peinture. Le spectateur doit voir à travers le processus de sa propre tromperie.

Le thème passionnant de l'être et de l'apparence, de la vérité et du mensonge, se poursuit dans le jeu des mots et des images. En tant que déclaration élégiaque de l'homme vêtu de noir sur le monde infidèle, à quel point voulons-nous comprendre le distique flamand? Ce dernier se plaint, et ses paroles pessimistes se réalisent: son chagrin semble justifié. Dans le même temps, c'est exactement le contraire qui se produit, puisque nous le voyons condamné pour avidité et hypocrisie. En volant l'homme, Mundus met la vérité en lumière. Il démasque l'hypocrite et l'expose comme un trompeur. Involontairement, on pense à l'Épiménide crétois, qui affirme que tous les Crétois mentent – un paradoxe également utilisé dans le Nouveau Testament, que l'apôtre Paul cite dans l'Épître à Tite pour mettre en garde contre les faux chefs d'Église et les fausses doctrines<sup>42</sup>.

Sebastian Frank utilise l'admonition de l'apôtre contre les faux professeurs d'Église de l'Épître de Titus comme point de départ d'une critique de l'Église, dans laquelle l'institutionnalisation et la hiérarchisation par les ministères sont rejetées dans la même mesure, car elles séparent l'Église de la foi et de la confiance en Dieu. Dans le 18<sup>e</sup> paradoxe, intitulé «Mundus hoc ipsum, quod credit, non credit», selon lequel le monde ne croit même pas ce qu'il prétend croire, Frank esquisse un tableau de l'hypocrisie du monde<sup>43</sup>. Bien que l'Église parle de Dieu avec «une grande clameur», elle confesse à travers sa vie qu'elle ne croit pas à ce que en quoi elle prétend croire. Une partie de cette hypocrisie est due à la cupidité des prêtres et des chefs d'Église, qui n'espèrent rien de plus que «d'être nourris et de devenir riches», ce qui fait ressortir leur incrédulité, leur manque de confiance en Dieu. Ils «hurlent avec les loups» et s'adaptent au «monde du mensonge»<sup>44</sup>.

Le petit tableau de Bruegel utilise le texte de Sebastian Franck comme source d'inspiration. Alors que les premiers paradoxes sont consacrés à la question de la non-représentabilité et de la non-connaissance de Dieu et affirment explicitement que Dieu n'a pas de nom et que Dieu seul est bon, le 18<sup>e</sup> paradoxe est déjà consacré au monde avec le titre «Mundus». Dans les paradoxes précédents, il est dit que les gens échangeaient Dieu et l'Antéchrist, mais le 18<sup>e</sup> paradoxe n'est pas encore terminé. Le 18<sup>e</sup> chapitre commence par

---

<sup>42</sup> Tite 1,12–13.

<sup>43</sup> Franck, *Paradoxa*, 47–48.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 48.



un commentaire cynique: «Si vous regardez la bouche du monde, elle a un grand cri de Dieu, sa Parole (Tite 1; 2Ti 3) est jalouse de Dieu (Jn 15; 16; Mt 10) et veut être courtoise et fidèle et être le peuple de Dieu avant les autres, mais sa vie et ses actions témoignent qu'elle ne croit même pas ce qu'elle croit et confesse de sa bouche. (...) Car pourquoi ment-elle et trompe-t-elle ? Pourquoi les uns trichent et mentent aux autres ? (...) Juste parce qu'ils n'espèrent rien d'autre pour se nourrir et s'enrichir.»<sup>45</sup> Franck esquisse l'image d'un monde hypocrite en matière religieuse, dans lequel les gens font seulement semblant de croire en Dieu, mais agissent différemment; un monde dans lequel les gens s'enrichissent et se trompent les uns les autres. Il conclut en réalisant que quiconque regarde le monde avec des yeux spirituels reconnaîtra son incrédulité, puisqu'elle se révélera dans tous ses membres, ses discours, ses vêtements et ses gestes, malgré son silence.

Le monde apparaît dans le passage en question comme un être humain qui tente de se déguiser. L'exposition et la reconnaissance de ce déguisement est le défi que Bruegel tente de relever avec son tableau noir. Il veut révéler l'hypocrisie du monde décrite par Franck comme l'hypocrisie de l'Église. L'artiste suit les références bibliques que le théologien allemand donne au début du paradoxe. Dans la deuxième lettre à Timothée, Paul met en garde le disciple contre les faux prédicateurs et les décrit comme des «betrogene Betrüger (égarant les autres et égarés eux-mêmes)»<sup>46</sup>. Dans le troisième chapitre, il fait l'éloge de Timothée et esquisse l'image d'une Église et de ses croyants qui veulent mener une vie pieuse en Christ, mais qui sont persécutés à cause de leur piété<sup>47</sup>.

Il ressort clairement de tout cela que l'image de Bruegel dépasse largement les allégories en forme de bouche classiques et leurs scénarios de tromperie. Nous devons apprendre que le problème ne réside pas dans le fait de peindre comme un menteur, mais dans le spectateur, qui n'est que trop vite satisfait de ce qu'il voit et lit. Cela s'accompagne d'une revalorisation du paradoxe présenté comme un moyen de trouver la vérité. Les paradoxes sont du sable dans les engrenages de la réflexion. Ils nous tiennent en captivité. Nous ne pouvons plus quitter leur forme picturale. Bruegel joue avec cette figure de la mise en abyme dans la mesure où il peint non seulement une scène figurative, mais aussi le cadre, qui lui sert en même temps de lieu de signature. Si l'on prend cette métaphore au sérieux, la vérité est retardée. Elle ne peut avoir lieu que comme une négation. Nous pouvons dénoncer une tromperie après l'autre, mais en fin de compte, nous ne pouvons plus être sûrs. Car peut-être n'est-ce encore qu'un cadre peint que nous regardons.

---

<sup>45</sup> Ibid., p. 47–48.

<sup>46</sup> 2Tm 3,13.

<sup>47</sup> 2Tm 3,10–13.

## Bibliographie

- Bausenhart, G., Stolz – Geschwellte Brust auf schwächtigen Beinen, in: P. Nickl (ed), Die sieben Todsünden – Zwischen Reiz und Reue (Thomas-Morus-Impulse. Schriften der Thomas-Morus-Gesellschaft-Hannover 3), 2009, 75–96
- Brant, S., Das Narrenschiff. Studienausgabe (Mit allen 114 Holzschnitten des Drucks Basel 1494, ed. par Joachim Knape), 2005
- Erasme, Lob der Torheit (Éloge de la folie) (ed. par Claus Träger, traduit par Heinrich Hersch), 1985
- Fischer, S., Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk, 2016
- Franck, S., Paradoxa (ed. par Siegfried Wollgast), 1966
- Gemeinhardt, P., Antonius, der erste Mönch. Leben – Lehre – Legende, 2013
- Glück, G., Bruegels Gemälde, 1932
- Henkel, A. / Schöne, A., Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, 1996
- Hoffmann-Krayer, E. / Bächtold-Stäubli, H., Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens, Berlin 1927–1941, vol. 7
- Jedlicka, G., Pieter Bruegel. Der Maler in seiner Zeit, 1938
- Kaschek, B., Weltzeit und Endzeit. Die „Monatsbilder“ Pieter Bruegel d. Ä., 2012
- Marijnissen, R.H., Bruegel. Das vollständige Werk, 2003
- Michalsky, T., Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit, 2011
- Mieder, W., «Die großen Fische fressen die kleinen». Ein Sprichwort über die menschliche Natur in Literatur, Medien und Karikaturen (Kulturelle Motivstudien 3), 2003
- Mössinger, I. / Müller, J., (Pieter Bruegel d. Ä. und das Theater der Welt, Catalogue de l'exposition Kunstsammlungen Chemnitz), 2014
- Müller, J., Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä., 1999
- Müller, J., Laokoon als Simulant. Gerrit van Honthorsts „Zahnarzt“ in neuer Deutung, in: H. Böhme / B. Slominski (ed), Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin, 2013, 203–218
- Müller, J., Zur Einführung, in: I. Mössinger / J. Müller (ed), Pieter Bruegel d. Ä. und das Theater der Welt, Catalogue de l'exposition Kunstsammlungen Chemnitz, 2014, 15–23
- Müller, J., Die Welt als Bordell. Überlegungen zur Genremalerei Jan van Amstels, in: J. Müller / B.U. Münch (ed), Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550 (Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften 14), 2015, 15–50
- Müller, J., Von Kirchen, Ketzern und anderen Blindenführern. Pieter Bruegels d. Ä. „Blindensturz“ und die Ästhetik der Subversion, in: E. Piltz / S. Gerd (ed), Gottlosigkeit und Eigensinn. Religiöse Devianz im konfessionellen Zeitalter (Zeitschrift für Historische Forschung 51), 2015, 493–530
- Müller, J., Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst, in: J. Müller / S. Braune (ed), Der Gaukler und der Philosoph. Hieronymus Bosch und die Anfänge der Genremalerei, 2020, 47–61
- Müller, J. / Gruber, B., Fortuna revalued. On the Goddess's Sexualisation in the Renaissance, in: A. Brendecke / P. Vogt (ed), The End of Fortuna and the Rise of Modernity, 2017, 82–107
- Müller, J. / Schauerte, T., Pieter Bruegel. Das vollständige Werk, 2018
- Parker, G., The Dutch Revolt, 1977
- Richardson, T., Pieter Bruegel the Elder. Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands, 2011
- Roberts-Jones, P. / Roberts-Jones, F., Pieter Bruegel der Ältere, 1997
- Schwerhoff, G., Virtue or Tyranny? Pieter Bruegel, „Justitia“, and the Myth of the Inquisition, in: B. Kaschek / J. Müller / J. Buskirk (ed), Pieter Bruegel the Elder and Religion, 2018, 79–113
- Sellink, M., Bruegel. The Complete Paintings, Drawings, and Prints, 2007
- Silver, L., Pieter Bruegel, 2011
- Simonetti, F. / Zanelli, G., Le Tentazioni di Sant'Antonio abate. Arte e letteratura, 2018
- Stechow, W., Bruegel. Aus dem Englischen von Herbert Frank, 1974
- Sullivan, M.A., Bruegel's Misanthrope. Renaissance Art For A Humanist Audience, *Artibus et*

- Historiæ, 26/XIII (1992), 143–162
- Sullivan, M.A., Peasant and Nestrobber. Bruegel as Witness of His Time, JHNA 7,2 (2015), <https://jhna.org/articles/peasant-nestrobber-bruegel-witness-of-his-times/>
- Tolnay (de), C., Pierre Bruegel L'Ancien, Bruxelles 1935, vol. 1
- Vervliet, H.D.L., De 'Twaalf Spreekwoorden' van het Museum Mayer van den Bergh. Een onderzoek naar de datum van ontstaan van de onderschriften, in: Jaarboek / Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1954/60 (1960), 73–81

## Table des illustrations

- Fig. 1 Pieter van der Heyden (d'après Pieter Bruegel l'Ancien), *La Tentation de saint Antoine*, 1556, gravure sur cuivre, 244 x 323 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-1883-A-7318, public domain: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.302887> (04.01.2021)
- Fig. 2 Pieter Bruegel l'Ancien, *Le Misanthrope*, 1568, tempera sur toile, 86 x 85 cm, Naples, Museo di Capodimonte, public domain: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Pieter\\_Bruegel\\_d.\\_%C3%84.\\_035.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Pieter_Bruegel_d._%C3%84._035.jpg) (04.01.2021)
- Fig. 3 Jan Wierix (d'après Pieter Bruegel), *Le Misanthrope* (de la série 12 Proverbes flamands), v. 1566/70, gravure sur cuivre, Ø 17,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-1939-397, public domain: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.344506> (04.01.2021)
- Fig. 4 Urs Graf, *Moine mendiant conduit par le diable*, 1512, Plume et encre en brun foncé, 21,2 x 15,6 cm, Bâle, Kunstmuseum Basel, Inv. U.X.39, public domain: <http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=14298&viewType=detailView> (04.01.2021)
- Fig. 5 Hieronymus Bosch, *La Lithotomie*, 1475–80, huile sur panneau, 48 x 35 cm, Madrid, Museodel Prado, Inv. P002056, public domain: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Cutting\\_the\\_Stone\\_%28Bosch%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Cutting_the_Stone_%28Bosch%29.jpg) (04.01.2021)
- Fig. 6 Anonyme (Flandre), *Le chemin à travers le monde*, vers 1515, huile sur panneau, 28 x 43 cm, Isselburg, Museum Wasserburg Anholt, Inv. 374: Uta Neidhart et Konstanze Krüger, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (eds.). In: Das Paradies auf Erden. Flämische Landschaften von Bruegel bis Rubens, Catalogue de l'exposition Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, 2016, 98.
- Fig. 7 Sebald Beham, *Infortunium*, 1<sup>ère</sup> moitié du 15<sup>e</sup> siècle, gravure sur cuivre, 7,8 x 5,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-10.858, public domain: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31203> (04.01.2021)

## Impressum

Herausgeber / Editors:

Prof. Dr. Régis Burnet, regis.burnet@uclouvain.be

Prof. Dr. Susanne Gillmayr-Bucher, s.gillmayr-bucher@ku-linz.at

Prof. Dr. Klaus Koenen, koenen@arcor.de

Prof. Dr. Martin O’Kane, m.okane@tsd.ac.uk

Prof. Dr. Caroline Vander Stichele, C.H.C.M.VanderStichele@uvt.nl

“Bible in the Arts” is a project of the German Bible Society.

„Die Bibel in der Kunst“ ist ein Projekt der Deutschen Bibelgesellschaft

Deutsche Bibelgesellschaft

Balinger Straße 31 A

70567 Stuttgart

Deutschland

[www.bibelwissenschaft.de](http://www.bibelwissenschaft.de)