



HAL
open science

**Bove, Pieter Bruegel. Le tableau ou la sphère infinie,
Vrin 2019, lu par Bernardo Bianchi**

Bernardo Bianchi

► **To cite this version:**

Bernardo Bianchi. Bove, Pieter Bruegel. Le tableau ou la sphère infinie, Vrin 2019, lu par Bernardo Bianchi. L'œil de minerve, 2023. halshs-04436008

HAL Id: halshs-04436008

<https://shs.hal.science/halshs-04436008v1>

Submitted on 18 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

« [Géraldine Muhlmann, L'imposture du](#) – [Frédérique Ildefonse, La Multiplicité dans l'âme.](#) »

Bove, Pieter Bruegel. Le tableau ou la sphère infinie, Vrin 2019, lu par Bernardo Bianchi

Par Karim Oukaci le 11 avril 2023, 06:00 – [Esthétique](#) – [Lien permanent](#)

- [Bruegel](#)
- [seconde nature](#)



Laurent Bove : *Pieter Bruegel, Le tableau ou la sphère infinie. Pour une réforme théologico-politique de l'entendement* (Vrin, 2019, 324 p. avec reproduction de dessins et tableaux).

De la « seconde nature » au matérialisme pictural de Pieter Bruegel l'Ancien.

Depuis plusieurs années, Laurent Bove explore, dans une perspective spinoziste, le thème de la « seconde nature » ; un thème qui – déjà annoncé, en passant, dans *La Stratégie du conatus. Affirmation et résistance chez Spinoza* (Vrin, 1996, réédition en 2012) –, a gagné en centralité dans ses monographies ultérieures, publiées au cours de la dernière décennie : *Vauvenargues ou le séditieux. Entre Pascal et Spinoza une philosophie pour la seconde nature* (H. Champion, 2010, réédition en 2015), et *Albert Camus, De la transfiguration. Pour une expérimentation vitale de l'immanence* (Publications de la Sorbonne, 2014). Mais c'est en 2019, avec *Pieter Bruegel, Le tableau ou la sphère infinie* que Bove a atteint le plein développement de ce philosophème ^[1].

Pieter Bruegel l'Ancien (1525/1530–1569), peintre flamand dont l'héritage appartient à la Belgique *via* l'histoire des Anciens Pays-Bas, fait ici l'objet d'une analyse qui s'articule autour de trois axes fondamentaux : historique, artistique et philosophique. Commençons par le titre du livre. Outre qu'il suggère une délimitation historique, ce titre ne laisse aucun doute sur l'audace de l'entreprise proposée par l'auteur. En effet, aborder les dessins et les peintures de Bruegel sous l'égide de ce que l'on pourrait appeler, avec Spinoza, une « réforme de l'entendement », ou, avec Nicolas de Cues, une « sphère infinie », c'est situer ces peintures et ces dessins dans un domaine qui n'est pas d'emblée le leur, à savoir l'histoire de la philosophie (p. 117). Mais la peinture « pense », écrit Bove (p. 17). Certes elle ne pense pas de la même manière que la philosophie ou que la pensée conceptuelle, mais par le biais d'un « mouvement réel et constructeur d'une authentique pensée picturale » (p. 128). En ce sens, l'inscription de l'œuvre de Bruegel dans l'histoire de la philosophie ne signifie pas l'affirmation de sa dépendance à l'égard du concept, comme si celui-ci était la cause extérieure à laquelle les autres formes de pensée – y compris la pensée picturale – devaient se conformer. Bien au contraire, la place de l'œuvre

picturale de Bruegel l'Ancien dans l'histoire de la philosophie ne peut être pleinement saisie qu'à travers la compréhension immanente de son régime propre de pensée.

Il s'agit en somme de découvrir, à travers les dessins et les peintures de Bruegel, une productivité cognitive inhérente à l'activité artistique elle-même. Après tout, comme l'affirme Bove en se basant sur l'évaluation du célèbre cartographe Abraham Ortelius, ami du peintre flamand, il y aurait dans les dispositifs picturaux de Pieter Bruegel « plus de pensée que de peinture » (pp. 17, 133). Bove postule ainsi une symétrie, d'ordre épistémologique, entre l'image et le concept :

Les verres de lentilles que Spinoza polit avec soin et habileté, dans ses ateliers de Voorburg et de Rijnsburg comme dans les concepts de son *Éthique*, nous le trouvons aussi, sous forme de dessins et de tableaux, dans les ateliers du peintre Pieter Bruegel comme autant d'appareils (de dispositifs) et/ou de voies d'accès à la vérité effective des choses (p. 44).

Cette position ne signifie pas pour autant une confusion entre l'imagination et l'intellection (ou la compréhension adéquate). En effet, comme Bove l'affirme tout au long du livre, c'est l'art de Bruegel lui-même qui produit, à partir de son propre champ, un dispositif cognitif particulier capable précisément de séparer l'imagination et l'entendement. Cela apparaît clairement dans l'analyse de *Elck ou un chacun*^[2] (pp. 46-59) ou de *La chute d'Icare*^[3] (pp. 135-49), œuvres à travers lesquelles l'auteur analyse la critique et même la révolte du maître flamand contre l'assujettissement des hommes aux passions et à l'imagination. L'artiste affirme – du point de vue d'une peinture qui force à penser –, les pouvoirs émancipateurs, à la fois de l'intellect (p. 53) et de l'activité des hommes qui deviennent ainsi les « nouveau[x] principe[s] immanent[s] et constituant du monde » (p. 149). Bove nous invite donc à considérer les œuvres de Bruegel comme de véritables dispositifs critiques pour une réforme de l'entendement. Ce dispositif pictural critique apparaît avec force dans de nombreuses autres analyses des œuvres du peintre, notamment dans *La grande tour de Babel*^[4] (pp. 218-22) – avec sa critique politique de la domination autocratique (via Nemrod, le premier tyran du monde) –, et aussi dans *Le massacre des innocents*^[5] (pp. 252-54), pour lequel Bove montre la convergence des références bibliques avec les événements contemporains auxquels le peintre s'est trouvé confronté, soit l'irruption de la Furie espagnole et les prémices d'une guerre qui va durer quatre-vingts ans.

Dans le domaine de l'histoire de l'art, Bove dialogue avec trois interprètes majeurs qui ont, chacun, consacré une monographie à Bruegel : Max Dvořák (*Bruegel del Āltere*, 1921), Charles de Tolnay (*Pierre Bruegel l'Ancien*, 1935), et Pierre Francastel (*Bruegel*, 1995). Ce dernier est sans doute la référence la plus importante de l'auteur, car sa méthode d'analyse, bien qu'historique, rend compte, aussi, d'une approche interne des productions artistiques du peintre flamand. Tolnay avait, quant à lui, et contrairement à Francastel, soutenu, une trentaine d'années auparavant, la thèse inverse d'une filiation intellectuelle entre Bruegel et un humanisme philosophique inspiré de Nicolas de Cues (philosophe et théologien allemand du milieu du XV^e siècle). Bove souscrit à une grande partie des critiques de Francastel à l'égard de Tolnay en soulignant l'erreur qu'il y a de vouloir imposer, en l'absence de toute considération historique, un cadre purement intellectuel et atemporel à l'interprétation d'une activité artistique. Bien que Bove concentre sa critique sur les limites méthodologiques de la perspective de Tolnay, il est clair qu'à ses yeux l'interprétation réductrice, par Tolnay, de la pensée du Cusain à travers le prisme exclusif du concept d'émanation, est erronée. Pour Bove, dire de Bruegel qu'il est un « platonicien du monde renversé » (p. 112) – thèse avancée par Tolnay via sa lecture du philosophe allemand –, ne permet nullement de caractériser ni la position philosophique singulière du peintre flamand, ni celle propre à Nicolas de Cues. En effet, bien qu'il ne l'exprime pas directement, il est assez clair que, pour Bove, l'œuvre de Bruegel comme celle, avant lui, de Nicolas de Cues sont guidées par une finalité que Gilles Deleuze a ainsi formulée : il s'agissait pour chacun – et chacun à sa manière – de « renverser le platonisme »^[6] en s'engageant par là même sur les chemins épineux de l'immanence (très partiellement, nous le verrons, pour le Cusain – encore tributaire du pouvoir de l'Un – même si, de son vivant, Nicolas de Cues a été accusé de panthéisme. Bove indique, à ce propos, que Gilles Deleuze dans *Spinoza et le problème de l'expression*, a souligné combien, chez le Cusain, les métaphores de la « sphère » et du « rayonnement » corrigent singulièrement la théorie

émulative de la hiérarchisation des êtres).

1. Bosch, Bruegel et la seconde nature

Bove démontre, d'abord, comment le thème du « monde renversé », indépendamment de toute référence au Cusain, parvient à Bruegel à travers son dialogue avec l'œuvre de Jérôme Bosch. C'est là l'un des objectifs fondamentaux de l'ouvrage : marquer les différences entre ces deux maîtres de la peinture flamande :

la différence essentielle et radicale, c'est que l'un (Bosch) peint (ou croit peindre...) la corruption de la nature humaine (marquée par le péché et le vice qui pervertissent et déforment, jusqu'à la monstruosité, les rapports rationnellement proportionnés du corps humain), tandis que l'autre (Bruegel) peint, au contraire – et, au premier abord paradoxalement – dans les mêmes personnages, les perfections de cette même nature, c'est-à-dire une puissance d'exister, d'agir, d'imaginer, d'affirmer le réel, sa matérialité, sa corporéité puissante, singulière, multiple... (p. 16).

Bosch est, en effet, le peintre de l'excès. Ses tableaux rendent compte du débordement qui fait irruption dans le monde ; un excès qui va à l'encontre des plans et de l'harmonie cosmique décrétés par la transcendance de la volonté divine. Mais cette irruption débordante n'est appréhendée que sous le signe négatif de la mortification et de la dénonciation. En d'autres termes, chez Bosch nous assistons à l'exploration picturale du thème de ce que la tradition a nommé la « seconde nature », soit le plan horizontal de la productivité multiple et irréductible du réel. La « seconde nature » est, en effet, un philosophème qui a traversé l'histoire de la philosophie, en confluence avec la problématique de la chute et du péché originel (c'est en regard de la chute que la « seconde nature » est interprétée par la tradition théologique, de saint Augustin à Savonarole). Ainsi, les excès sont-ils, de ce point de vue, des imperfections qui manifestent la corruption de la réalité humaine par le péché ; mais une réalité seconde par rapport à une réalité première (prélapsaire) qui, essentiellement, lui fait à présent défaut. La démesure de la seconde nature de Bosch est ainsi appréhendée à travers le prisme de l'orphelinat, c'est-à-dire en regard d'une transcendance qui s'est retirée du monde.

Or Bruegel participe d'une autre tradition de la « seconde nature ». Une tradition dans laquelle Bove inclut Érasme de Rotterdam, Machiavel, Rabelais, Étienne de La Boétie, Montaigne... et aussi – à presque un siècle d'intervalle –, le philosophe d'Amsterdam, Spinoza. Tous ces auteurs ont ceci en commun qu'ils émancipent la « seconde nature » de la logique de la chute et du péché. Bruegel libère, en effet, les débordements de Bosch de la rhétorique imagée de la négation en peignant, au contraire, « la positivité même et la puissante productivité de la vie à partir du monde renversé, sa truculence » (p. 18) ; cela signifie que le peintre flamand *transmute* « une sidération mélancolique en une puissante méditation sur la vie » (p. 264). Bien que Bove ne le dise pas explicitement, on voit donc que la logique de « l'inversion du monde », que Tolnay impute à Bruegel, sert plutôt, bien au contraire, à décrire l'univers de Bosch... (Bove ne cherche cependant pas à développer ce cadre interprétatif qui aurait nécessité une analyse détaillée de l'œuvre de Bosch).

Pour saisir la singularité de Bruegel, Bove se tourne vers les analyses des peintures du peintre flamand par Max Dvorak et des œuvres de Rabelais par Mikhaïl Bakhtine. Avec l'aide du premier, il donne un nouveau sens aux leçons que le peintre a assimilées lors de son voyage en Italie (1552-1554)^[7]. Il réfute la thèse d'une affiliation de Bruegel à l'idéalisme italien et postule, au contraire, de fortes affinités avec la pensée de Machiavel – et son attention aux choses dans leur vérité effective (cf. l'ensemble du chapitre 2 « Peinture de l'ordinaire et pensée politique du commun : Machiavel-Bruegel-Spinoza). Cette relation s'exprime concrètement (et symboliquement)

dans plusieurs dessins et tableaux comme *Elick ou un chacun*, *Le Dénicheur*, ou *Les apiculteurs*^[8], un dessin où apparaît, au cœur du tableau, une mandragore, clin d'œil possible à la pièce de théâtre du même nom (très connue à l'époque) de l'auteur florentin.

En s'appuyant sur les analyses de Rabelais par Bakhtine, Bove établit un lien entre Bruegel et le « réalisme grotesque », dont la devise est, *a contrario sensu*, un « rabaissement » affirmatif de l'être. En d'autres termes, il s'agit d'affirmer la surabondance de la vie, sa démesure, qui ne doit être soumise à aucun imaginaire préétabli en termes d'ordre ou même d'harmonie^[9]. En ce sens, la vie ne doit pas être mesurée à l'aune du sublime, mais seulement sur la base de son propre pouvoir de production de toutes choses dans leur diversité. Cette

problématique est appliquée à l'analyse de tableaux comme *Les Jeux d'enfants*, *Les Proverbes*, ou *Le combat entre Carnaval et Carême*^[10]. Dans l'un des moments les plus forts du livre, Bove assimile le « rabaissement » exprimé dans le tableau de Bruegel à une « carnavalisation du monde » (p. 247). L'œuvre en question est structurée par la représentation imagée de deux thèmes antagonistes : d'une part, le carnaval, affirmation d'un pouvoir de création et de régénération nomade et multiple qui trouve refuge dans les éléments les plus ordinaires de la vie de la multitude ; d'autre part, le carême, temps de pénitence et de mortification et de réintroduction d'une hiérarchie fondée sur l'Église. Pour caractériser ce contraste, Bruegel ne se limite pas aux figures typiques du carnaval, il peint aussi les pauvres, les malades, les aveugles, dans une paradoxale affirmation de la vie qui dépasse le paradigme de la privation. Nous arrivons ainsi, par la voie du grotesque, à une affirmation radicale de l'égalité de tous et donc à une critique radicale des idées de hiérarchie et d'uniformisation par le haut. Il s'agit, en somme, d'un renversement du renversement, soit d'un véritable déplacement théorique de la perspective philosophique.

2. Le matérialisme pictural de la vertu réjouissante

En privilégiant le fil de la « seconde nature », nous sommes arrivés au terme de notre analyse de l'ouvrage de Bove. Il nous reste cependant à examiner une question au premier abord marginale mais qui a, néanmoins, de fortes résonances avec les éléments centraux du livre : le rapport entre Bruegel et la perspective matérialiste. Dans un passage important, mais que Bove réserve curieusement à une note de bas de page, Claude-Henri Rocquet affirme que « Bruegel, c'est Bosch ayant laissé le livre de Job pour le *De natura rerum* » (p. 18). Or cette citation permet de mieux comprendre, selon la position même de Bove, à la fois l'opposition de Bruegel au stoïcisme (stoïcisme que Tolnay attribuait à certaines œuvres du peintre flamand), et aussi la présence, chez Bruegel, de cette logique épicurienne de la « vertu réjouissante », selon l'expression de Dirk Coornhert (p. 200)^[11], le contemporain et, peut-être, l'ami du peintre flamand. L'approche du matérialisme épicurien de Bruegel, à travers le thème d'une vertu qui réjouit, devient plus prégnante dans les analyses que Bove donne des *Jeux d'enfants* (pp. 249-252) et du *Repas de noces*^[12] (pp. 282-94).

Les *Jeux d'enfants* donnent, en effet, le sentiment joyeux d'un temps suspendu ou d'une vie humaine dérobée à la mort dans le sentiment d'une éternité du présent ou de ce que l'on pourrait appeler une frater-éternité cosmique ; soit le sentiment d'appartenir à une même nature, à une même terre. C'est en ce sens que l'on peut aussi concevoir que le corps commun en liberté (ou le corps de la Liberté) qu'expriment *Jeux d'enfants*, manifeste, en dernière analyse, le corps même de la divinité... ou le corps du Christ (pp. 257-8).

Il ne s'agit donc plus de concevoir le bonheur comme le prix de la vertu, mais comme la vertu elle-même, selon l'expression de Spinoza^[13]. C'est ainsi que cette conception réformée de la vertu, ancrée non pas dans une sensibilité stoïcienne surplombant le monde mais dans une sensibilité épicurienne de joie dans le monde dans toute sa matérialité et en communion avec la multitude, aboutit à une vision laïque du Christ et à une conception de l'égalité libérée de toute forme de contrôle théologico-politique.

À la fin du livre, après de profondes analyses historiques, le rapport entre Bruegel et Nicolas de Cues est ainsi complètement réformé (ou transfiguré). Ce rapport n'est plus, en effet, compris sous la forme du « monde renversé » – comme le voulait Tolnay –, mais il est saisi à travers des indices deleuziens qui indiquent une inversion du platonisme ; soit la radicalisation de l'émanation vers l'immanence dont le symbole maximal est, précisément, la « sphère infinie ». En effet, alors que la sphère infinie de Nicolas de Cues représente, encore, l'affirmation de l'égalité sous le pouvoir de l'Un en tant que principe (*arché*, pourrions-nous dire) émanant du réel, nous assistons, avec la peinture de Bruegel, à une profonde émancipation de l'égalité. Chez Bruegel, l'égalité de toutes choses n'a plus besoin de se référer à l'Un : l'égalité est devenue autoproduitive, c'est-à-dire *pleinement* immanente.

Bernardo Bianchi,
chercheur au Centre Marc Bloch de Berlin,
coordinateur scientifique du projet *Paradoxes of Emancipation*.

Bibliographie

Deleuze, Gilles. 1966. « Renverser le platonisme (Les simulacres) ». *Revue de Métaphysique et de Morale* 71 (4): 426-38.

Marx, Karl. (1839) 1968. « Hefte zur epikureischen, stoischen und skeptischen Philosophie ». In *Marx-Engels-Werke*, 13-258. 40. Berlin: Dietz.

Nietzsche, Friedrich. 1980. *Nachgelassene Fragmente – 1869-1874*. Édité par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Kritische Studienausgabe 7. Berlin: Gruyter.

Ogilvie, Bertrand. 2012. *La seconde nature du politique: Essai d'anthropologie négative*. Paris: L'Harmattan.

[1] Il convient de mentionner que le thème de la « seconde nature » – et, plus particulièrement, ses ramifications politiques – a également fait l'objet d'un livre de Bertrand Ogilvie (Ogilvie 2012).

[2] Dessin de 1558, exposé au British Museum, Londres.

[3] Peinture également de 1558, qui a été perdue, et dont il reste deux copies, toutes deux exposées à Bruxelles.

[4] Peinture de 1563, exposée à Vienne, au Kunsthistorisches Museum.

[5] Peinture datant d'environ 1566, exposée au château de Windsor en Angleterre.

[6] L'objectif de « renverser le platonisme » a été repris par Deleuze en 1966, dans un article dont le titre reprend ce propos, lequel a été rebaptisé ensuite « Platon et le simulacre » et repris dans *Logique du sens*, 1969. (Deleuze 1966). Deleuze attribue ce but à Nietzsche qui, dans l'un de ses fragments posthumes, affirmait que : « ma philosophie est le platonisme renversé [*umgedrehter Platonismus*] : plus on s'éloigne de ce qui existe vraiment, plus c'est pur, beau et bon. La vie en apparence comme but ». Cf. NIETZSCHE, 1980, p. 199.

[7] La période exacte est assez controversée parmi les spécialistes de Bruegel.

[8] Dessin datant d'environ 1568, exposé au Kupferstichkabinett de Berlin.

[9] Rappelons le film *Marais des bêtes (Baixio das bestas)*, de Cláudio Assis, qui pourrait être interprété sous le même prisme d'un « réalisme grotesque », c'est-à-dire de la valorisation d'« éléments marginaux » de la vie ordinaire, par opposition aux éléments habituellement considérés comme plus élevés et plus dignes de valeur.

[10] Peinture de 1559, exposée au Kunsthistorisches Museum de Vienne.

[11] Coornhert était un penseur (et aussi un artiste graveur) important, contemporain de Bruegel, dont l'œuvre présente des affinités fondamentales (particulièrement sur la nécessaire laïcisation de l'État), avec la philosophie (à venir) de Spinoza.

[12] Peintures de 1560 et 1568 respectivement, toutes deux exposées au Kunsthistorisches Museum.

[13] Il n'est pas surprenant que cette phrase, citée *ipsis litteris* dans ses « Cahiers sur la philosophie épicurienne », ait été utilisée par Marx pour exprimer son appréciation de Lucrèce, le distinguant de Plutarque (Marx [1839] 1968, 154).

Propulsé par [Dotclear](#)

« oeil de minerve ISSN 2267-9243 »

Responsable éditorial : Jeanne Szpirglas (Versailles), avec la collaboration de: Cyril Morana, Evelyne Bechthold-Rognon, Florence Benamou, Michel Cardin, Romain Couderc, Francis Foreaux, Jérôme Jardry.

[Mentions légales](#) – [Signaler un abus](#) – [Dane de l'académie de Versailles](#)