

## LA BANDE DESSINEE

### 1. HISTOIRE DE LA BANDE DESSINEE

Cfr article *Un peu d'histoire*, in *Actualquarto* S13, 26 avril 1996, p. 7

### 2. ANATOMIE D'UNE BANDE DESSINEE

La BD peut être définie « comme une forme d'expression narrative suggérant le déroulement d'une histoire au moyen d'une succession d'images fixes organisées en séquences, au service de la reproduction »<sup>1</sup>.

Les amateurs s'entendent sur un certain nombre de mots et de définitions pour décrire les différents éléments dont sont composés les bandes dessinées.

- la *case* est une vignette contenant un dessin
- le *strip* (de l'anglais : « bande ») ou bandeau est une suite de cases, disposées sur une ligne
- la *planche* est un ensemble de cases, souvent disposées sur plusieurs lignes. On applique généralement le mot *planche* au document original. L'auteur numérote souvent sa planche discrètement dans un coin de celle-ci. La numérotation des planches n'est pas nécessairement égale à la numérotation des pages de l'album dans lequel elles paraîtront<sup>2</sup>.
- les *bulles* ou *phylactères* sont des textes intégrés aux vignettes, destinés à la transcription des dialogues des personnages de l'histoire. Les bulles sont souvent rondes (d'où leur nom) et parfois rectangulaires. Pour les pensées, elles ont souvent une forme de nuage. La « queue » de la bulle désigne le personnage qui parle.
- les *récitatifs* sont des panneaux généralement situés au bord des vignettes et servant aux commentaires en « voix off », notamment pour donner des indications de temps et de lieu (« *Au même instant à Moulinsart...* ») ou pour fournir des informations permettant une meilleure compréhension de l'action.
- un *album* est un recueil de planches qui peuvent appartenir à une même série, à un même auteur, ou à un même thème (albums collectifs). On parle typiquement d'album pour les recueils cartonnés et reliés dans un format proche du A4, on qualifie souvent les albums plus petits et reliés par des agrafes de *comics* (de *comic book*).
- Une *série* est un ensemble d'albums reliés par un thème ou un personnage, parfois dans un ordre chronologique.

### 3. LÉGITIMITÉ DU GENRE ?

<sup>1</sup> GAUMER P., *Larousse de la BD*, p. 483.

<sup>2</sup> Cfr *Tintin et l'Alph-art*, p. 27

La bande dessinée a longtemps été considérée comme un genre mineur, réservé aux enfants et aux adolescents – les détracteurs la présentaient comme une « nuisance organisée »<sup>3</sup>.

Aujourd'hui au contraire, elle est volontiers nommée le 9<sup>ème</sup> art (l'expression apparaît sous la plume de Morris – le créateur de *Lucky Luke* – dans le journal *Spirou*) et elle semble être légitimée. Par exemple, la poste des Etats-Unis a, en 1996, présenté une série de timbres à l'effigie des héros des *comics strips* pour illustrer le centenaire du genre. Des conférences, des études spécialisées sont consacrées à la BD. Par exemple, Umberto Eco (sémiologue, auteur entre autres du roman *Le Nom de la Rose*), ardent défenseur du 9<sup>ème</sup> Art, s'intéresse aux *Schtroumpfs (Kant et l'ornithorynque, Grasset, 1999)*. La Bibliothèque nationale présentait sur son site internet un document présentant les ancêtres de la BD.

#### 4. LES APPORTS BELGES<sup>4</sup>

La Belgique francophone ne peut se targuer d'avoir inventé la bande dessinée<sup>5</sup>. Cependant on peut lui dire qu'elle a doublement marqué la création de l'entre-deux-guerres. Par un auteur d'abord, *Hergé*, père d'une œuvre *Les aventures de Tintin*, série lancée en 1929 et désormais entrée dans notre imaginaire collectif occidental. Par une revue ensuite, *Spirou*, lancée par Jean Dupuis en 1938 qui a eu l'audace de croire en la bande dessinée à une époque où elle n'était pas encore à la mode et de persister en sa croyance jusqu'à aujourd'hui<sup>6</sup>.

Ces deux événements montrent tous deux les prédispositions toutes belges à animer le terrain de la création de la bande dessinée. Alors qu'en France, le poids de la culture nationale se faisait sentir dans le champ scolaire et extrascolaire, et entraînait une plus grande résistance à l'égard des plaisirs de l'image et de l'enfance "inculte", la Belgique offrait un espace de liberté et d'ouverture qui pouvait se créer dans un pays moins soucieux de préserver une tradition culturelle prestigieuse et qui lui permettait d'explorer des genres non canonisés, tels que bande dessinée mais aussi roman policier, littérature fantastique, chanson, etc.

Par ailleurs, les premiers récits hergésiens comme la revue *Spirou* sont imprégnés d'un fort conformisme moral : leur bande dessinée s'adresse à la jeunesse appartenant souvent à un des nombreux mouvements de l'action catholique ou qui gravite autour d'elle. Rappelons ici l'importance qu'a eu le scoutisme dans la vie d'Hergé. Il fera d'ailleurs dire un jour à Tintin : "Je suis un journaliste qui a l'esprit boy-scout." Quant au journal *Spirou*, il lance dès 1938 un

---

<sup>3</sup> GAUMER P., *Larousse de la BD*, p. 1.

<sup>4</sup> Cfr PEETERS B., *La bande dessinée*

<sup>5</sup> Cfr TILLEUIL J.-P., *Bande dessinée*

<sup>6</sup> L'hebdomadaire a fêté ses soixante ans en 1998.

*Code d'honneur des Amis de Spirou* qui est une parfaite illustration de l'esprit boy-scout chrétien qui domine alors la BD belge.

Enfin, la revue de Marcinelle<sup>7</sup> comme le dessinateur bruxellois<sup>8</sup> des aventures de Tintin contribuent chacun significativement à l'émancipation formelle du genre.

Ainsi dès *Tintin au pays de Soviets*, première aventure du petit reporter très marquée par un anticommunisme primaire, Hergé modifie les rapports graphiques et narratifs du texte et de l'image, qui jusqu'alors favorisaient le texte au détriment de l'image. Ils subissent en cela l'influence des *comics* américains. Hergé déclara un jour : « Je crois que les Américains m'ont influencé (...) Et une des qualités essentielles des bandes dessinées américaines, comme d'ailleurs du cinéma américain me paraît être sa grande clarté. En général les Américains savent raconter une histoire même si c'est une cornichonnerie... »

L'influence américaine est également a joué dans la création du journal *Spirou*: en 1934 est créé *Le Journal de Mickey* qui révolutionne le monde des revues de BD belges : format hors norme, matériel exclusivement américain, renouvellement des habitudes fictionnelles et narratives (introduction systématique des bulles dans les cases), couleur dans la moitié de la pagination. *Spirou* comprend l'attrait qu'une image "spectacularisée" peut exercer sur le lecteur et l'adopte. Mais la revue belge adopte non seulement la forme du journal américain mais également le contenu puisqu'elle publie, dans ses pages, des séries essentiellement américaines.

La période de la guerre 40-45 va avoir un effet bénéfique sur l'essor de la BD belge francophone. En effet durant cette période disparaissent les grandes séries étrangères, et surtout américaines<sup>9</sup> : la production locale dès lors s'active. Chez *Spirou*, Jijé va devoir jouer les dépanneurs pour de nombreuses séries (notamment *Spirou et Fantasio* reprise ensuite par Franquin) et va ainsi révéler son talent. Jijé accueille de nouveaux talents au sein de la rédaction de *Spirou* tout en en formant d'autres, qui deviendront de grands animateurs de la création francophone dont Morris (auteur de *Lucky Luke*) et Franquin (auteur de *Gaston Lagaffe* qui reprend la production de *Spirou et Fantasio*).

Dès 1949, la production locale parvient à effacer peu à peu la production étrangère qui était de nouveau disponible après la guerre. De nouveaux animateurs apparaissent : Peyo (avec *Johan et Pirlouit* et puis *Les schtroumpfs*), Roba avec *Boule et Bill*.

En 1946, Hergé reçoit l'opportunité de sortir de son isolement lorsqu'il accepte la direction du journal *Tintin* que lui propose l'éditeur Raymond Leblanc. Comme pour *Spirou* une génération dorée va accompagner les débuts du

---

<sup>7</sup> Le journal *Spirou* est édité à Marcinelle, dans la région de Charleroi (cfr carte de Belgique)

<sup>8</sup> C'est-à-dire Hergé, né à Bruxelles.

<sup>9</sup> Interdites par les Allemands qui les assimilent à de la contre-propagande.

journal : Jacobs (*Blake et Mortimer*), Jaques Martin (*Alix*), Bob De Moor (*Les aventures de Barelli*). Dès 1949, Hergé se désintéresse quelque peu du journal pour s'investir dans les Studios Hergé, créés en 1950 pour le réaménagement (redécoupage et coloriage) des albums *Tintin* d'avant-guerre et la réalisation des albums à venir.

Il va donner naissance à un style narratif et graphique appelé *ligne claire* qui va faire école auprès de ses proches collaborateurs, tels que Bob De Moor, Jacobs...

Les deux grands journaux qui animent le monde de la bande dessinée francophone belge entretiennent de nombreuses différences :

- académisme, sérieux, réalisme chez *Tintin*
- fantaisie, humour et instinct à l'état pur chez Spirou

### **Hergé et la ligne claire – école de Bruxelles**

10 janvier 1929 : Hergé<sup>10</sup> crée le personnage de *Tintin* dans *Le Petit Vingtième*, supplément pour la jeunesse du quotidien catholique et conservateur *Le XXème Siècle*.

Il est le précurseur d'un style graphique et narratif appelé la *ligne claire*.

La ligne claire doit permettre une compréhension maximale de l'histoire. Les plans, les dialogues, le lettrage, graphisme, tout participe pour atteindre cet objectif de clarté. Le graphisme est épuré au maximum, il ne comporte pas d'effets d'ombre ou de lumière. Tout détail superflu est éliminé. Le dessinateur a aussi souvent recours à l'ellipse pour suggérer le mouvement ou accélérer le rythme de l'histoire, via différentes astuces.

Pour Hergé, la ligne claire est un ensemble inséparable constitué non seulement par le dessin, mais aussi par le scénario. Dans un propos rapporté par l'auteur B. Peeters, il dit que la ligne claire « ce n'est pas seulement une question de dessin. Bien sûr le dessin est un aspect important de la question : on essaie d'éliminer ce qui est graphiquement accessoire, de styliser le plus possible, de choisir la ligne qui est la plus *éclairante*... Malheureusement [...] ce travail se fait trop souvent au détriment de l'histoire. Or, [...] c'est également le scénario et la technique de narration... »

Ce style a été repris par d'autres célèbres auteurs, notamment Edgard P. Jacobs (*Blake et Mortimer*), Bob De Moor (*Barelli*), Jacques Martin (*Alix*).

Cfr les articles et feuilles annexes

---

<sup>10</sup> Pseudonyme de Georges Rémi, 1907-1983.

### **L'école de Marcinelle et le « style gros nez »**

*Gaston Lagaffe* (André Franquin) apparaît à la fin des années 50. C'est un « nouveau personnage de bande dessinée, qui, contrairement aux « vedettes » d'alors, n'aurait aucune qualité et ne saurait s'insérer dans aucune série »<sup>11</sup>. Comme son nom l'indique, Gaston Lagaffe multiplie les bourdes et perturbe la vie de la maison d'édition Dupuis qui l'emploie comme garçon de bureau.

Franquin, dans un genre tout à fait différent publie également *Idées noires* pour le magazine *Fluide glacial*) Ces *Idées noires* abordent avec un humour acide des thèmes aussi divers que l'environnement (27), la course à l'armement (10A, 31), la peine de mort (16), le monde du travail (44, 36), le désespoir (11, 30)... « Les gags fustigent les différentes formes de la bêtise humaine et se veulent un brin sadiques, un tantinet cruels et parfois métaphysiques ! »<sup>12</sup>.

- Franquin (Lagaffe et les idées noires, cfr *infra*)
- Boule et Bill (Roba) cfr planches 8 et 9 de *Boule et Bill en famille*
- les Schtroumpfs (Peyo) cfr planches 44 et 45 de *La schtroumpfette*

### **Fin des années 70 et années 80**

Avec le magazine *A Suivre* à la fin des années '70, un vent nouveau souffle sur la bande dessinée belge.

Dans les années 80 est née une génération de dessinateurs que l'on peut qualifier de l'entre-deux puisqu'ils ont conservé le souci d'originalité expressive et thématique du pôle *moderne* et la rigueur narrative du pôle *classique* mais avec un renouvellement de ses modalités (l'album unique, le cycle, la suite plutôt que la série).

Exemples : *Sambre* de Balac et Yslaïre, cfr planche 26

François Schuiten et la série de huit albums *Les Cités obscures* (*Brüssel, La tour, La fièvre d'Urbicande*)

Didier Comès (*Silence*).

[Cfr article *La BD comme un roman*, in *Actualquarto* S13, 26 avril 1996, p. 12.]

### **Aujourd'hui**

Depuis les années 90, on note la quasi-disparition de la bande dessinée périodique au profit de l'album, y compris dans la BD dite « populaire » : *Lanfeust de Troy, Largo Winch, XIII, Blake et Mortimer* ou encore *Titeuf*, qui atteignent à chaque nouvelle parution des volumes de vente très importants (jusqu'à 500 000 exemplaires). De fait, le secteur de la bande dessinée est l'un des rares secteurs du livre qui progresse régulièrement en termes financiers.

<sup>11</sup> GAUMER P., *Larousse de la BD*, p. 329.

<sup>12</sup> GAUMER P., *Larousse de la BD*, p. 400.

N'oublions pas la grande tradition de *cartoonistes* des quotidiens et périodiques: Royer, Kroll, Philippe Geluck et son inénarrable Chat.

#### 5. QUELQUES NOMS...

L'inventaire est très loin d'être exhaustif : la Belgique ne compte pas moins de 600 auteurs de BD et est le pays qui compte le plus de bédéistes au km<sup>2</sup>. Il sort aujourd'hui près de dix bandes dessinées par jour!!!!

Raoul Cauvin (*Les Femmes en blanc, L'agent 212...*), Paul Cuvelier (*Epoxy*), Bob De Moor (*Barelli*), Johan De Moor (*La Vache*), Dupa (*Cubitus*), André Franquin (*Gaston Lagaffe*), Philippe Geluck (*Le Chat*), Hergé (*Tintin, Quick et Flupke*), Edgar P. Jacobs (*Blake et Mortimer*), Janry (*Passe-moi le ciel*), Lambil (*Les tuniques bleues*), Morris (*Lucky Luke*), Peyo (*Les Schtroumpfs*), Roba (*Boule et Bill*), François Schuiten (*Les Cirés obscures*), Jean-Claude Servais (*Les Saisons de la vie*), Jean Van Hamme (*XIII, Largo Winch*), François Walthéry (*Natacha*), Bernard Yslaire

#### 6. REMARQUES

Les maisons d'éditions qui publient de la BD sont entre autres : *Casterman* (Tournai), *Dupuis* (Marcinelle), *Le Lombard* mais aussi des revues : *Tintin* (Bruxelles), *Spirou* (Marcinelle)

Les écoles sont nombreuses en Belgique où l'on apprend à faire de la BD : Saint-Luc à Bruxelles, à Liège, à Tournai...

Le Centre Belge de la Bande Dessinée, ouvert depuis 89, est installé dans les anciens magasins Waucquez, une des plus belles réalisations "Art Nouveau" de Victor Horta (1906). Le musée abrite une exposition permanente retraçant l'histoire de la bande dessinée belge du XX<sup>ème</sup> siècle ainsi qu'un centre de documentation.

Voir la feuille annexe

Le livre de Vandorselaere montre que la BD est partout en Belgique même dans la rue... Partout en Belgique on peut trouver de nombreux magasins consacrés uniquement à la bande dessinée où l'on peut acheter des BD neuves ou d'occasion.

La bande dessinée se développe en Belgique et en France mais aussi aux Etats-Unis et dans les pays anglo-saxons, en Argentine, en Suisse, dans les pays scandinaves, le Japon (avec le Manga)...

#### 7. PLANCHES

Cfr illustration



## L'HUMOUR BELGE

### 1. D'OU VIENT CET HUMOUR SI PARTICULIER...

L'humour belge est très différent de l'humour français, naturellement plus politisé. Les comiques français se caractérisent souvent par un humour de contestation par rapport à une politique ou une situation sociale existante dans leur pays.

L'humour belge ne joue pas ou très peu sur ce tableau. L'humour belge pour les Français est un humour décalé, "surréaliste". Décidément ce terme revient à tous les niveaux lorsque l'on parle de la Belgique. Pourquoi dans ce cas-ci parle-t-on de surréalisme ?

Nous allons voir que l'humour belge est très lié à l'identité ou du moins une recherche d'identité effectuée par le peuple belge francophone par rapport à son grand voisin, la France :

- identité linguistique
- identité en tant que peuple légitime (cfr rapport à l'histoire confus et peu évident).

#### ***Rapport à l'histoire***

A. La France existe depuis des siècles. Son histoire semble un développement continu aboutissant à la France contemporaine. Elle a presque valeur de mythe. En fait, la France contemporaine est ce qu'elle est car le petit royaume d'Île-de-France d'Hugues Capet<sup>13</sup> a pu émerger parmi les autres petites principautés (pourquoi lui et pas un autre ?)

>< Belgique : rapport beaucoup moins évident à l'histoire

B. La Belgique existe depuis seulement 175 ans en tant d'Etat indépendant.

Avant cette indépendance, le pays a connu une évolution beaucoup moins continue (6 siècles – 6 États différents : état bourguignon, Espagne, Autriche, France, PB, Belgique indépendante).

=> en quelque sorte, c'est également une « histoire qui ne va pas de soi ».

Ce qui explique également que l'humour belge soit beaucoup moins politisé. Rappelons également que nos territoires furent souvent dirigés par des souverains lointains qui parfois ne connaissaient que très peu leur population. Les gens vivant sur le territoire de l'actuelle Belgique en sont arrivés à une espèce de résignation, souvent teintée de dérision, par rapport aux politiques qui

---

<sup>13</sup> Dynastie des Capétiens : 987- 1328 ; en 1328, les Capétiens directs en ligne mâle étant éteints, le trône passe à la branche des Valois (1328- 1589), qui fut suivie par la branche des Bourbons (1589-1792 et 1814-1830). La branche d'Orléans régna de 1830 à 1848

les dirigeait sans les connaître (et sans qu'eux-mêmes ne connaissent bien les dirigeants).

### ***Rapport à la langue différent***

o **France** : pays qui s'exprime dans une langue unique. On peut dire qu'il y a un rapport naturel à la langue.

o **Belgique** : - pays reconnaissant 3 langues nationales : le français, le flamand et l'allemand (carte des communautés). La capitale Bruxelles est, elle, une bonne représentation de la complexité de la situation : ville flamande, francisée au XVIIIème s., aujourd'hui officiellement bilingue mais à 80% peuplée de francophones.

- Rapport surtout marqué par un malaise

—> l'insécurité linguistique due à une distorsion entre la représentation que le locuteur se fait de la norme linguistique et celle qu'il a de ses propres productions<sup>14</sup>: d'où 2 types de réaction

1) *compensation* par recherche d'une particularité distinctive : langage quasi baroque, emploi important d'archaïsmes ou de néologismes

E.g. style « macaque flamboyant <sup>15</sup>»

2) *Hypercorrectisme* : allégeance envers le modèle parisien niant toute particularité distinctive, français très épuré, et même trop épuré (au-delà de la norme), parfois accompagné d'un sentiment d'infériorité.

—>ces deux tendances s'affrontèrent souvent même si elles ont en commun une conscience aiguë de la norme et la création d'un style perçu comme exotique.

### ***Rapport à l'image différent***

---

<sup>14</sup> C'est en d'autres termes : insécurité dès que le locuteur a d'une part une représentation nette des variétés légitimes de la langue (norme évaluative) mais que d'autre part, il a conscience de ce que ses propres pratiques langagières (norme objective) ne sont pas conformes à cette norme évaluative.

<sup>15</sup> "Nous proposons d'appeler ainsi le nouvel idiome instauré chez nous par un groupe de jeunes écrivains d'une spontanéité redoutable

LE MACAQUE FLAMBOYANT est fondé sur l'ignorance absolue de la grammaire, de la syntaxe et de la langue, sur le culte du barbarisme, du solécisme, du flandricisme, du wallonisme, du contresens, du non-sens et du pataquès<sup>15</sup>. Ce nouvel idiome est appelé MACAQUE parce qu'il singe les défauts des mauvais écrivains français et FLAMBOYANT parce qu'il revêt ces défauts d'une lumière éblouissante" (Albert GIRAUD)

Cfr l'article de QUAGHEBEUR M., *Entre image et babil* in QUAGHEBEUR M., VERHEGGEN J.-P., JAGO-ANTOINE V., *Un pays d'irréguliers (Archives du futur)*, Bruxelles, 1990, pp. 109-129.

La littérature francophone de Belgique est la première littérature francophone non française.

→ dès le départ, il y a un rapport à la langue et à l'image qui la différencie profondément de la France.

Cfr *La Préface du hibou*, in C. DE COSTER, *La légende et les aventures héroïques joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak en pays de Flandre et ailleurs (Espace Nord 113)*, Bruxelles, 1996, p.12.

« Tu m'intéresses pourtant par ta confiante étourderie ; aussi, malgré mes habitudes connues, je te préviens que je vais de ce pas dénoncer la crudité et les audaces de ton style à mes cousins en littérature, forts en plume, en bec et en lunettes, gens prudents et pédants, qui de la façon la plus aimable, la plus « comme il faut », avec beaucoup de gaze et de manchettes, raconter aux jeunes personnes des histoires d'amour qui ne viennent pas seulement de Cythère, et qui vous forment en une heure, sans qu'on y voie rien, l'Agnès la plus rétive. Ô poète téméraire qui aimes tant Rabelais et les vieux maîtres, ces gens-là ont sur toi cet avantage qu'ils finiront par user la langue française à force de la polir. »

À comparer avec la préface *De bubulus à Logogus* in QUAGHEBEUR M., VERHEGGEN J.-P., JAGO-ANTOINE V., *Un pays d'irréguliers (Archives du futur)*, Bruxelles, 1990, 7-8.

Dès sa naissance on remarque un travail de décalage par rapport à la norme parisienne : ce travail caractérise la littérature et en général le rapport à la langue de la population.

Ce n'est pas une déconstruction de la langue mais une pratique de la langue marginale → déviance plutôt que révolution

Ce n'est donc pas surprenant que ce qui est considéré comme l'œuvre fondatrice de la littérature francophone belge échappe à tous les canons du genre littéraire et privilégie les figures frondeuses.

A noter également le lien avec Félicien Rops

=> dès le départ apparaît une autre constante de la relation des écrivains belges à l'œuvre du langage : la connexion des arts plastiques qui visent à produire et amarrer (fixer) le sens.

Après la Première guerre mondiale, l'activité intellectuelle est intense : on veut en finir avec le monde ancien qui a permis une telle boucherie. Au sein de

l'avant-garde, la réflexion sur les rapports langage-formes artistiques s'intensifie.

Les surréalistes vont plus loin dans ce sens : Nougé, tête pensante du surréalisme belge, veut, par l'action poétique, n'introduire que "quelques différences" : il s'empare d'un jeu de cartes pour en faire un tarot linguistique, de panneaux publicitaires pour en faire *La publicité transfigurée*, une grammaire scolaire pour faire des poèmes. Bref, il distille des perturbations signifiantes, il en fait des objets bouleversants. Cette démarche implique une **défiance** (et donc refus de l'automatisme psychique) et réserve apparente pour mieux bouleverser, en les modifiant de l'intérieur, les enchaînements usuels de la perception et de l'intellection<sup>16</sup>. L'irrégularité devient science.

Chez Magritte, la peinture à l'huile a été détournée de son usage classique ou moderne :

- drapé académique
- dérégulation fondamentale : il transpose sur un support artistique les procédures et réflexions du langage

Magritte propose donc l'objet artistique faisant le pendant du discours de Nougé : il produit un objet culturel nouveau mais dans des formes convenues. Magritte crée un jeu entre toile et titre. Du décalage naît la surprise, le bouleversement. Cette capacité à réfléchir le langage par ses peintures, Magritte la doit à l'incertitude des codes du pays qui les a engendrés...

Hergé créateur de Tintin et grand amateur de la peinture de Magritte noue aussi un rapport essentiel entre texte et image : lui aussi va se comporter en forban du langage. Sous des dehors lisses et policés, ces bulles contiennent des termes de brusseleir. Ses personnages se jouent du langage (Tournesol, le roi du contresens; Haddock, le successeur d'Ensor, ...).

Illustrations : les auteurs s'amuse...

## 2. LA ZWANZE

La **zwanze** est un humour typiquement gouailleux<sup>17</sup> de Bruxelles mais aussi un art de vivre bruxellois. Il appartient au patrimoine de la culture populaire bruxelloise avec ses dialectes populaires souvent lié aux trois sous-dialectes qui forment le brusseleir ou le marollien. Ce dialecte est encore parlé aux *Marolles* (quartier populaire de Bruxelles) mais aussi dans les vieux quartiers de Molenbeek-Saint-Jean qu'on appelle encore *Meulebeek*.

Qui zwanze est un **zwanzeur**.

On le traduit souvent par "esprit de dérision bruxellois".

---

<sup>16</sup> Activité de l'intellect

<sup>17</sup> Plein d'une verve populaire colorée et moqueuse (verve : créativité au niveau du discours).

### 3. PHILIPPE GELUCK : le jeu sur le langage et l'image

Philippe Geluck est un artiste belge, né à Bruxelles le 7 mai 1954. Comédien de formation, il monte sur les planches du Théâtre national belge en 1975. Il y joue *Roméo et Juliette*, *L'opéra de quat'Sous* ou encore *Faust*. En 1982, il crée seul en scène *Un certain plume* de Henri Michaux et rencontre le succès.

À partir de 1978, il devient animateur d'émissions humoristiques au ton mordant à la RTBF.

En 1983, sur commande du grand quotidien belge, *Le Soir*, il crée le personnage de bande dessinée qui le rendra célèbre : Le chat.

Depuis sa première publication dans le quotidien belge francophone *Le Soir*, son succès n'a cessé de grandir et a largement dépassé les frontières de son pays natal puis de la francophonie.

Parallèlement à sa carrière de dessinateur, Philippe Geluck poursuit sa carrière en radio et télévision à la RTBF. Il devient à partir de 1992 chroniqueur dans plusieurs émissions radiophoniques et télévisées en France.

#### **Albums**

- *Le Chat*, Casterman, 1986
- *Le retour du Chat*, Casterman
- *La vengeance du Chat*, Casterman
- *Le quatrième Chat*, Casterman
- *Le Chat au Congo*, Casterman
- *Ma langue au Chat*, Casterman
- *Le Chat à Malibu*, Casterman
- *Le Chat 1999,9999*, Casterman
- *L'avenir du Chat*, Casterman
- *Le Chat est content*, Casterman
- *L'affaire le Chat*, Casterman, 2001
- *Et vous, Chat va ?*, Casterman
- *Le Chat a encore frappé*, Casterman

Cfr Illustrations

### 4. STELLA

Sttella est un groupe musical belge qui allie humour, jeux de mots et délire. Son membre le plus connu est Jean-Luc Fonck, figure emblématique de l'humour belgo-belge.

### Discographie sélective (CD)

- *L'avenir est à ceux qui s'éléphantéau* (1991)
- *Manneken pis not war / Faisez la mouche, pas la guêpe* (1992)
- *Le meilleur du best of du plus grand greatest hits de Sttella* (1993)
- *The dark side of the moule* (1995)
- *Il faut tourner l'Apache* (1998)
- *Un Homme avec un grand H au pays des prises de tête* (2001)

### Exemple de paroles

#### LES TARTINES

Ton ventre crie farine  
Tu es morte de pain  
Tu manges des tartines  
Dans ta salle de pain  
La mie porte conseil  
Il faut casser la croute  
A la prochaine bretzel  
On quitte l'autoroute

A force de beurrer des tartines chachacha  
Tu vas t'attirer de gros sandwiches - gros sandwiches  
A force de beurrer des tartines chachacha  
Tu vas t'attirer de gros sandwiches

Dans ton appartement  
De vingt miettes carrées  
Tu ré pares des grille-pains  
Et ta vie est toaster  
Tu ranges les croissants  
Dans l'ordre des croissants  
C'est là ton dur labeur  
De cereal killer

#### *Refrain*

Le soir pour oublier  
Tu sors en biscothèque  
Tu passes tes soirées  
Près du biscuit-jockey  
Quand il a mis Bruel

Tu t'es mise a griller  
Tu t'es cassé l'avoine  
Et t'as perdu du blé

*Refrain*

## 5. NOËL GODIN : L'ENTARTEUR

Il incarne un certain esprit de dérision et la haine de la prise au sérieux propres à ceux qui ne se prennent pas au sérieux...

### **Parcours**

Ses activités d'« entarteur » ont commencé en novembre 1968. Avec un complice, ils s'en prirent à un professeur de l'université de Liège, Marcel De Corte, connu pour avoir rédigé les actes de la Constitution du dictateur portugais Salazar.

Chroniqueur de cinéma pour un magazine belge, Noël Godin écrit un jour que le réalisateur imaginaire Georges le Gloupier avait jeté une tarte à la crème au visage de Robert Bresson. Dans le numéro suivant, il annonça que Marguerite Duras, amie de Bresson, l'avait vengé en attaquant Le Gloupier de la même manière. Peu après, à l'occasion de la venue en Belgique de Marguerite Dras (elle présentait son film *Détruire, dit-elle* à l'université de Louvain), Noël Godin se livra sur celle-ci à son premier entartage. « Duras est restée comme les personnages de ses films : immobile, désincarnée, diaphane », se souvient Godin.

Depuis, seul ou à la tête de véritables commandos, il a entarté d'innombrables personnalités qu'il considérait comme particulièrement détestables et infatuées. Parmi ses victimes : Patrick Poivre d'Arvor (journaliste et écrivain), Patrick Bruel (chanteur), Jean-Luc Godard (réalisateur), Maurice Béjart (chorégraphe), Nicolas Sarkozy, Bill Gates.

L'exemple de Noël Godin fait des émules dans de nombreux pays avec la création d'une anti-organisation appelée l'*Internationale patissière* dont le Gloupier se déclare le joyeux porte-parole.

### **Gloup ! Gloup !**

Chaque attentat est accompagné du célèbre cri de guerre « Gloup ! Gloup ! », ainsi que d'un alexandrin approprié à la victime, par exemple :

- Bill Gates : « *Entartons, entartons le polluant pognon* »
- Nicolas Sarkozy : « *Entartons, entartons les cracks nauséabonds* »

### **Ce qu'il dit de l'humour belge**

**Mais il existe cependant une tradition de la subversion<sup>18</sup> typiquement belge.**

« Oui. Il y a une très jolie tradition subversive<sup>19</sup> belge. C'est en Belgique que le mouvement surréaliste officiel a été le plus chouette. Parce qu'alors qu'en France et dans d'autres pays il était très stalinisé, il était inféodé au parti, en Belgique, c'était le cas aussi, mais c'était avec une marge de manoeuvre très grande et très farfelue par rapport à l'orthodoxie André Bretonnesque. Les piliers du surréalisme belge, malgré leur passage par le PC et puis pour la plupart d'entre eux par leur flirt avec le maoïsme, étaient des personnages extrêmement drôles, extrêmement savoureux, qui ne s'en laissaient pas compter et qui avaient quelque chose de plus truculent que la plupart des pontes du surréalisme français. Ils étaient plus proches de Benjamin Péret

<sup>18</sup> Renversement des valeurs établies

<sup>19</sup> Propre à renverser l'ordre social ou politique, les valeurs établies

qui est le surréaliste français le plus dévastateur et le plus affectueux. Il y avait chez eux justement quelque chose de plus affectif. Ajoutons à cela la haute tradition belge de révolte de Thyl Uilenspiegel naturellement, faisant la nique aux autorités tout en buvant des bonnes choses. Je m'en réclame, c'est notre Robin des Bois. Ensuite, il y a toute une tradition anarchiste, le mouvement anar a toujours été très développé en Belgique, même si souvent il y a eu des côtés un peu boy-scout. »

INTRODUCTION<sup>20</sup>

C'est sans doute la peinture qui a le plus contribué au rayonnement culturel international de la Belgique. En effet, peu de pays peuvent s'enorgueillir de rassembler, dans une même catégorie, cinq génies sur une période de six siècles. Jan Van Eyck, Pierre Bruegel, Pierre-Paul Rubens, James Ensor, René Magritte illuminent chacun à leur manière les XV<sup>ème</sup>, XVI<sup>ème</sup>, XVII<sup>ème</sup>, XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles. Et cette énumération ne retient vraiment que les noms des novateurs incontestés et reconnus à l'étranger.

On pourrait faire remarquer que le XVIII<sup>ème</sup> siècle est absent. Disons que s'il n'y a pas eu émergence d'un nom parmi les autres, il n'y a pas pour autant baisse de qualité. La pratique demeure excellente.

Cette qualité constante s'appuie sur un savoir-faire dont les racines se trouvent dans les corporations et leurs exigences strictes. Si ce système entraîna parfois quelques révoltes — la peinture ne devant pas être considérée comme un métier mais comme un art libéré des guildes —, les artistes issus de nos territoires ont bien compris que l'on n'innove vraiment que lorsque l'on maîtrise parfaitement la technique.

Dans le contexte de la peinture, le qualificatif *belge* doit être entendu au sens le plus large du terme. Sans remonter à César, Philippe le Bon n'était-il pas pour Juste-Lipse le *conditor belgii* et Jan Van Eyck l'auteur d'une œuvre qu'il a peinte pour Philippe le prince des Belges<sup>21</sup>.

Il faut également se méfier de l'appellation *flamand*. Il fut un temps où la qualification de peinture flamande couvrait les productions allant de Bois-le-Duc à Arras, de Lille à Maerischt, de Dinant à Middelbourg et non seulement celles d'artistes provenant des anciens Pays-Bas méridionaux mais également celle d'un Hans Memling (Allemand), de Dieric Bouts (Hollandais),... Mais ce vocable a acquis depuis près de cent ans une valeur plus restrictive parce que dotée d'une connotation nationaliste. Or, il s'agissait d'une forme de sensibilité et d'un style et non de l'expression d'un sol ou d'une quelconque pratique linguistique, cette dernière n'ayant avec l'élan créateur que de lointaines connexions.

On considère souvent que la peinture belge commence à la période florissante des primitifs flamands au XV<sup>ème</sup> siècle. Pourtant, dès le XIV<sup>ème</sup> siècle, le pays se fait déjà remarquer par ses **enlumineurs**.

L'œuvre de **Jan Van Eyck** et de ses contemporains a libéré la peinture belge du style gothique international. C'est le début de la période florissante des primitifs flamands. Cette école se caractérise par l'utilisation de la perspective produite par des effets de lumière et d'ombre, les détails réalistes et les couleurs vivantes de la peinture à l'huile.

<sup>20</sup> Cfr ROBERT-JONES P., *L'histoire de la peinture en Belgique du XIV<sup>ème</sup> siècle à nos jours*, Tournai, 2001.

<sup>21</sup> "...quam philippo belgarum principi pinxit" (Bartholomaeus Facius)

L'œuvre de **Quentin Metsys** annonce le passage à la renaissance. Au cours de cette période, de nombreux peintres belges effectuent des voyages d'étude à l'étranger, surtout en Italie, où la renaissance était déjà en plein essor. **Pierre Bruegel l'Ancien** est un peintre unique. Son oeuvre est dominée par le folklore paysan, ainsi que par des scènes satyriques et moralisatrices

Le XVIIème siècle est une deuxième période florissante. **Pierre Paul Rubens**, peintre et diplomate, dépasse de loin tous les autres. Il associe de manière unique le réalisme flamand et l'élégance italienne. Antoine **Van Dyck** est un autre grand maître, un spécialiste des portraits aristocratiques.

Au XIXème siècle, la peinture belge se libère de l'influence du classicisme français. Différents styles et écoles apparaissent. Cette diversité se poursuit au XXème siècle, lorsque des peintres tels que **James Ensor** et **René Magritte** attirent l'attention sur le plan international. La seconde moitié du XXème siècle se caractérise par la fusion de la peinture et de la sculpture en un art plastique plus large. Des artistes tels que Panamarenko, Pierre Alechinsky et Marcel Broodthaers en sont des représentants célèbres.

## I. XIVEME-XVEME SIECLE : L'ENLUMINURE

Si, à cette époque, s'affirment avant tout dans nos régions les œuvres des Primitifs flamands, l'enluminure (c'est-à-dire la peinture des livres) n'en connaît pas moins une période florissante.

Au cours de la deuxième moitié du XIVème siècle, se développe un style de cour, appelé également "style gothique international" inspiré de l'esprit courtois. Ce style se caractérise

- par la douceur et l'élégance des formes
- par le raffinement des gestes et des attitudes

Il va se diffuser via les cours françaises qui attirent de nombreux artistes étrangers venus des provinces du Nord. Ces artistes vont influencer la miniature française et créer un style que l'on pourrait qualifier de franco-flamand

Cfr les frères de Limbourg qui travaillent pour le duc de Berry

Si la France incarne jusqu'à l'aube du XVème siècle un foyer de création artistique, dès les années 1420-1425, l'essentiel de la création est assuré par les Pays-Bas méridionaux où s'impose un style d'enluminure tourné vers une recherche de réalisme, voire de naturalisme (courant nommé "pré-eyckien"). Il se définit par :

- une recherche de vérité dans le rendu des personnages et des scènes illustrées
- une transformation de la représentation humaine :
  - silhouettes élancées > trapues
  - moins de raffinement
  - plus d'authenticité

Le réel essor de l'enluminure dans les Pays-Bas méridionaux se fera surtout dans la deuxième partie du règne de Philippe le Bon (dès 1445). Les ateliers d'Audenarde, de Mons, de Valenciennes, de Bruges, de Gand connaissent un développement sans précédent. Ils deviennent des centres actifs dans la production mais également dans la vente des manuscrits et des miniatures. De nombreux artistes étrangers s'installent alors dans les villes flamandes pour profiter d'un mécénat prospère intéressé par les commandes de luxe.

Cfr enluminures des *Chroniques de Hainaut* : travail peu novateur mais révélateur de la production de l'époque.

La miniature frontispice<sup>22</sup> du premier volume des *Chroniques de Hainaut*, longtemps attribuée à Rogier Van der Weyden, illustre l'attention que le duc accordait aux livres illuminés. En 1467, il lègue à son fils Charles le Téméraire 900 livres à son fils...

## II. LE XVÈME SIÈCLE : PRIMITIFS FLAMANDS

### Introduction

La peinture sur chevalet se substitue ensuite peu à peu à la miniature. Elle est illustrée par les écoles de *Primitifs flamands*, appellation étrange, car leur art, loin d'être « primitif », est l'aboutissement de l'évolution esthétique du Moyen Âge.

Par ailleurs, très peu d'entre eux sont véritablement flamands :

- Jan Van Eyck est originaire de la principauté de Liège, où il a travaillé longtemps avant d'aller s'installer à Bruges,
- Rogier de la Pasture est Tournaisien, et ce n'est que lorsqu'il s'installe à Bruxelles qu'il flamandise son nom, pour en faire « Van der Weyden ».
- quant à Hans Memling, il est allemand et œuvre longtemps à Cologne avant de se fixer à Bruges
- seul Hugo Van der Goes est Gantois.

Les critiques d'art distinguent des nuances « fluviales » entre ces grands maîtres : les Mosans (< Meuse) Van Eyck aiment la vie, la nature, les joies simples, tandis que les Scaldiens (< Escaut) de la Pasture et Van der Goes sont tous les deux sensibles au tragique de l'existence humaine. Le Gantois introduit notamment la misère rurale de son temps dans ses toiles.

### **Contexte culturel**

La peinture des Pays-Bas méridionaux va connaître au XVème siècle un moment d'équilibre entre la conception de l'art du Moyen Âge et celle de la Renaissance.

En Italie, dès le début du XVème siècle, les dernières traces du gothique s'estompent. Les artistes réalisent alors un nouvel idéal artistique : celui de la Renaissance. Un style nouveau naît de :

- l'optimisme humaniste

---

<sup>22</sup> Illustration placée en regard de la page titre d'un livre, gravure placée face au titre

- la confiance dans les méthodes de la raison

L'artiste renaissant devait avant tout représenter le monde extérieur et donner la primauté à l'homme, d'où :

- approfondissement de l'étude de l'anatomie
- approfondissement de la connaissance de la perspective à point central (la plus proche de la vision de l'œil humain)
- épanouissement d'un certain naturalisme (en peinture comme en sculpture)

Dans les Pays-Bas méridionaux, si la production est encore largement soutenue par les milieux de Cour et l'Église, les Villes et la bourgeoisie commencent elles aussi passer commande. Sous l'influence de cette nouvelle clientèle, se confirme la tendance à privilégier l'homme et la représentation du monde naturel.

### ***L'iconographie***

Les vastes programmes iconographiques sculptés dans la pierre des cathédrales du Moyen Âge disparaissent. Dès la fin du XV<sup>ème</sup> siècle, des retables succèdent aux tympanes et aux chapiteaux pour exposer aux fidèles les Écritures. De proportions imposantes, le retable se présente soit sous forme d'un panneau simple soit sous forme d'un triptyque ou d'un polyptyque comme le polyptyque de *L'Agneau mystique* (1432) peint par les frères Van Eyck.

Pour leurs tableaux à sujet religieux, les Primitifs flamands s'appuyaient notamment sur l'Ancien et le Nouveau Testament mais également sur les Évangiles apocryphes, c'est-à-dire non reconnus aujourd'hui comme ayant écrit sous l'inspiration de Dieu, ainsi que des légendes que l'Église avait alors tolérées sans vraiment les reconnaître, comme par exemple *La Légende dorée* de Jacques de Voragine (XIII<sup>ème</sup> s.)<sup>23</sup>.

Mais les Primitifs flamands ne se limitèrent pas aux sujets religieux :

- sujets profanes : il nous en reste peu en dehors de ceux de Jérôme Bosch (les textes nous renseignent à ce sujet)
- les tableaux de justice : but moralisateur car, placé dans les tribunaux, ils étaient là pour rappeler aux juges leur devoir.
- le portrait : "la plus étonnante conquête des Primitifs flamands". La volonté de rendre un visage en s'attachant aux traits vus de profil apparaît au siècle précédent mais Van Eyck et le Maître de Flémalle vont lui donner ses lettres de noblesse en présentant le modèle DE TROIS-QUARTS (avec effets d'ombre et de lumière)
- l'étude psychologique des portraits sera approfondie par Van der Weyden, Hans Memling

### ***Le style et la technique, révolution esthétique***

<sup>23</sup> Ouvrage rédigé en latin par [Jacques de Voragine](#) entre [1261](#) et [1266](#) qui raconte la vie de 180 [saints](#), [saintes](#) et [martyrs](#) chrétiens ainsi que certains épisodes de la vie du [Christ](#), suivant le calendrier liturgique.

Le réalisme dans le rendu des formes et des matières va être une constante chez les Primitifs flamands. Jan Van Eyck analyse le moindre détail de la nature : il exécute un véritable travail d'orfèvre, alliant à un grand-savoir faire une sensibilité rare et un don d'observation hors du commun. Ses portraits sont de scrupuleuses descriptions de l'anatomie des modèles : éclairés par les effets de la lumière oblique, les visages acquièrent une présence extraordinaire.

Pour rendre de façon si réaliste les effets de la lumière, les Primitifs flamands vont devoir mettre au point de nouvelles techniques.

L'utilisation de l'huile dans la tradition picturale remonte loin dans l'histoire de la peinture médiévale. Dans les années 1420, Jan Van Eyck va mener cette technique à sa perfection grâce à l'utilisation des GLACIS : grâce à cette innovation, ils obtiendront des résultats spectaculaires dans le rendu des couleurs et des textures (éclat et brillance).

Jusque là, les peintres mélangeaient leurs pigments (poudre fine provenant d'une substance minérale broyée) avec un liant à base de jaune d'œuf pour obtenir une pâte qu'ils délayaient ensuite avec de l'eau. Cette technique, dite "*a tempera*" ou à la détrempe, présente l'inconvénient de sécher rapidement et donc ne permet pas les retouches. En outre, ce médium à composante organique est sensible à l'humidité, laquelle est favorable au développement de micro-organismes qui peuvent gravement endommager l'œuvre.

De là, les recherches en vue de trouver un liant inerte (non-organique) plus efficace. Depuis des siècles, on recourait à des huiles essentielles (un traité du XII<sup>ème</sup> siècle attribué au moine Théophile en fait mention), mais son usage était limité par le fait qu'au contact de l'air, l'huile a tendance à durcir. C'est [Jan Van Eyck](#) (1390-1441) qui trouve la recette idéale en ajoutant de l'essence de térébenthine aux pigments liés à l'huile de lin, ce qui permet le séchage par évaporation.

La peinture à l'huile autorise la superposition de fines couches transparentes de couleur (les glacis) qui permettent d'obtenir

- des effets de lumière et d'ombre d'une grande subtilité
- une grande richesse dans les teintes
- le peintre peut ainsi faire ressortir les plus infimes détails dans le rendu des textures et des formes conférant ainsi à l'oeuvre une grande uniformité et une grande sensualité.

### ***Robert Campin, dit le maître de Flémalle (1378-1444)***

Entre 1375 et 1378, Robert Campin naît en Hainaut à Valenciennes. De là, il va s'établir dans la ville toute proche de Tournai, où on le retrouve, de 1405 à 1439, comme décorateur, peintre, expert de travaux de sculpture et de peinture, ordonnateur et dessinateur de patron de tapisserie. En 1423, il est le chef des corporations de peintres de Tournai.

Son atelier compte de nombreux apprentis dont certains vont devenir des maîtres, comme **Roger de le Pasture** (Roger Van der Weyden).

L'érudition contemporaine a pu établir que Robert Campin était bien l'artiste des tableaux que l'on attribue à un peintre dénommé "le Maître de Flémalle". Dans cette localité, située en aval de Huy, sur la rive gauche de la Meuse, existait une commanderie des Templiers pour l'église de laquelle Robert Campin a fort bien pu exécuter trois de ses oeuvres les plus représentatives : la Sainte Véronique, le Mauvais larron et la Vierge à l'Enfant du musée Städel de Francfort. En outre, le paysage de la Nativité du musée de Dijon, dont il est l'auteur sensible et inspiré, représente vraisemblablement Huy dans sa réalité urbaine et son environnement rural. On a pu dire à son propos que, dans cette oeuvre, l'artiste nous avait offert une synthèse des composantes du visage de la Wallonie où tout semble mesure et douceur. Quant à la ville elle-même, André Joris, le meilleur conservateur de la cité mosane au Moyen Age, a pu, après l'archiviste flamand Gaston van Camp, en identifier les éléments topographiques et architecturaux, la collégiale Notre-Dame munie alors de sa haute flèche, l'enceinte urbaine, quelques monuments.

En 1205, le grand orfèvre Nicolas de Verdun avait fait pénétrer à Tournai les formules de l'art de la Meuse moyenne. Quoi d'étonnant que le Tournaisien Campin, à quelques siècles de distance, se soit souvenu et inspiré d'un style décoratif venu d'une région qu'il devait bien connaître ?

Mais le maître de Flémalle est également attentif aux caractéristiques de l'école tournaisienne de sculpture :

- accent sur la monumentalité
- accent sur la sculpturalité,
- accent sur la méditation,
- sans méconnaître, toutefois, la saveur anecdotique de certaines scènes.
- le caractère sculptural du style de Campin s'accompagne d'un intimisme savoureux.

#### **Illustration** : *L'Adoration des Bergers*

Le sujet de ce tableau de chevalet est religieux, et nous remarquons une fois encore toute l'importance accordée à la Vierge. Nous avons un cadre gothique ; cela confirme les avancées de la peinture française.

Nous avons un espace très développé qui embrasse un large panorama et va jusqu'à l'horizon.

Cette peinture cherche un certain réalisme ; elle est minutieuse et détaillée.

L'étable n'est pas très accueillante mais elle nous permet d'observer les techniques de construction : torchis, éléments de fixation des planches de l'étable,... Et cela n'a rien à voir avec le message religieux.

Quant à l'enfant Jésus, il faut vraiment chercher pour le trouver...

Notons le foisonnement de draperies aux pieds de la Vierge.

On peut y remarquer les restrictions imposées par la peinture :

- la présence de phylactères se déroulant au-dessus des têtes des personnages qui doivent les dire (cela ne correspond à rien dans la nature).

- du point de vue de la scène, nous avons une vue surélevée de la scène ; la PERSPECTIVE CAVALIERE permet de déployer l'espace.
- le point de vue religieux est un point de vue plus collectif que le profane.

### **Jan Van Eyck (1390-1441)**

Jan Van Eyck fut le principal représentant des primitifs flamands. Les caractéristiques fondamentales du style de Van Eyck sont :

- la reproduction d'espaces en trois dimensions grâce à la perspective aérienne,
- la plasticité des formes
- la représentation réaliste des personnes et de leur proche entourage
- le perfectionnement de la technique de la peinture à l'huile<sup>24</sup> — on a d'ailleurs longtemps cru qu'il avait inventé la peinture à l'huile — qui permet de rendre la luminosité des couleurs, par exemple le brillant des étoffes
- le naturalisme de ses compositions<sup>25</sup>.

**Illustration** : *L'homme au turban*

Toutes ces caractéristiques sont bien illustrées dans le célèbre polyptyque de vingt volets, *l'Adoration de l'Agneau mystique*, qui est exposé à l'Eglise Saint-Bavon de Gand. Ce polyptyque comporte une inscription selon laquelle cette oeuvre aurait été commencée par Hubert Van Eyck pour être achevée par son frère Jan en 1432. Elle a donné lieu à de nombreuses disputes et cette énigme qui n'est toujours pas résolue.

Dans *l'Adoration de l'Agneau mystique*, Jan Van Eyck présente les personnages d'Adam et Eve comme deux nus réalistes (à ce que l'on sait, les premiers dans la peinture flamande). Les personnages des commanditaires sont représentés par deux portraits réalistes. La lumière splendide et la profondeur du paysage à l'arrière plan sont des caractéristiques permettant de reconnaître l'authenticité de Van Eyck.

Le polyptyque ouvert se compose de deux registres se trouvant l'un au-dessus de l'autre. *L'Adoration de l'Agneau mystique* est le panneau central du registre inférieur. De gauche à droite, les volets représentent : les juges intègres (ce panneau fut volé en 1934 et remplacé par une copie), les chevaliers du Christ, les ermites et les pèlerins. Au registre supérieur trône le Christ entre la Ste Vierge et St Jean-Baptiste. Aux extrémités se trouvent Adam, à gauche, et Eve, à droite, tous deux flanqués de chœurs d'anges. Le polyptyque fermé présente notamment l'annonciation et les portraits des donateurs.

*L'Agneau mystique* est considéré comme le début de la peinture flamande. Il se distingue par une conception monumentale et une harmonie des couleurs inégalée.

D'autres grands moments de l'œuvre de Van Eyck sont *La Vierge au chancelier Rolin* (v. 1436, Louvre) et *La Vierge au chanoine Van der Paele* (1436, Musée Groeninge, Bruges). *Thimothée* (1432, Londres, National Gallery), *L'Homme au turban* (1433), *Le portrait de Marguerite Van Eyck*, l'épouse du peintre (1439) et *les Arnolfini* font partie des portraits les plus suggestifs, qui ont inspiré les meilleurs portraitistes du XVème siècle.

<sup>24</sup> Superposition de couches de glacis qui donnent une transparence et une luminosité diffuse.

<sup>25</sup> La Vierge au chanoine Van Paele (verrues) ou les deux pommes dans la Vierge de Luques.

### Illustration : *Les époux Arnolfini*

Ce tableau est un portrait d'un couple dont le mari est un riche commerçant italien installé à Bruges.

Van Eyck est l'artiste gothique nordique qui a été le plus loin dans son souci du détail et de la crédibilité.

À l'époque, nous avons toujours des mariages religieux mais ceux-ci ne sont pas toujours contrôlés. Les conditions de validité de mariage sont réduites à quelques paroles, gestes et à plusieurs témoins (ce sont donc des cérémonies « dépouillées »).

Les gestes des mariés sont assez expressifs. Cependant, la main levée n'est pas très naturelle. Pourquoi ? Car ce sont deux gestes successifs, deux gestes rituels du mariage qui nous sont montrés simultanément.

Les témoins sont présentés indirectement au moyen d'une mise en abyme grâce au miroir situé derrière le couple. Au-dessus de ce miroir, il y a la signature du peintre en lettres gothiques (Van Eyck est l'un des rares artistes à signer à cette époque).

Van Eyck était là et se présente comme un témoin (cfr miroir) : « *fuit hic* ».

Ce tableau est témoignage du mariage ; il est la représentation de ce qui a été, et cela de manière fidèle. Nous pouvons donc bien dire que ce tableau reflète une réalité avec fidélité. Nous ne sommes plus dans le symbole mais la représentation : ce tableau reflète une réalité et ne symbolise pas un ordre supérieur (manifeste d'une nouvelle « éthique » de la peinture, il y a de nouveaux buts, de nouveaux messages à délivrer).

Le point de vue adopté est celui de quelqu'un qui assiste à la scène. Nous devenons nous-mêmes témoins.

Tandis que Van Eyck, lui, fait un travail atmosphérique : il joue sur les ombres. Il y a un passage insensible entre les éléments qui crée une homogénéité spatiale. Il crée une ambiance lumineuse pour lier une solidarité entre les éléments.

Van Eyck va se rapprocher de l'expérience de la réalité que nous percevons. Seule la peinture à l'huile pouvait permettre ce « flou » entre les éléments. L'huile translucide se rajoute au travail des ombres et de la lumière. Il apporte un grand soin aux détails de la réalité (ex. : le pelage du chien). C'est une perspective linéaire, unitaire (elle correspond au point de vue d'un seul individu). Le caractère individualiste est accentué dans le fait que c'est un portrait. La signature du tableau atteste aussi l'affirmation de la singularité de l'individu.

Dans ce tableau de Van Eyck, nous distinguons tout de même certaines restrictions :

- les gestes conventionnels du mariage qui font partie d'un rituel (pour nous ; ces gestes ne sont pas ceux d'un mariage).
- la retranscription d'un code extérieur à la peinture :
  - beaucoup de symboles dans ce tableau : le chien est le symbole de la fidélité ; une seule bougie dans un lustre signifie l'unité, l'humilité et la mortalité (car elle se consume)
  - il en va de même pour la disposition des objets (l'homme est près de la fenêtre car il appartient au monde extérieur → chaussures, alors

que la femme est vouée à rester à l'intérieur : elle n'a que des pantoufles. Cela est significatif d'un ordre social.

Cependant, pour que ces symboles semblent naturels (toujours dans un esprit de réalisme), Van Eyck crée une sorte de désordre (les pantoufles sont jetées comme au hasard ; le chien est hérissé face à l'inconnu).

Remarque : la mariée est enceinte, cela symbolise le fait que le mariage est avant tout destiné à la procréation ; idée de fécondité.

### **ROGER DE LE PASTURE OU VAN DER WEYDEN (1399/1400 – 1464)**

Quand on passe du maître de Flémalle à Roger de la Pasture, on ne passe pas seulement d'un maître à un disciple qui égale, et finalement dépasse son maître, mais d'un univers de formes et de pensées à un autre univers, dominé par la rigueur du style et la profondeur de la conception. D'un monde paisible où le temps s'écoule au rythme de la méditation individuelle, des travaux de la ville et des champs, nous voilà transportés dans un au-delà du tableau vibrant de tension dramatique et de tragédies humaines.

Né à Tournai en 1399 ou 1400, de parents tournaisiens, on retrouve Roger de la Pasture à Bruxelles en 1435 tout en restant en contact avec sa ville natale. En 1450, année sainte, il séjourne à Rome. Il meurt à Bruxelles dont il est le peintre officiel , le 18 juin 1464.

Aucune oeuvre de Rogier Van der Weyden n'est documentée, elles ne sont ni datées, ni signées. Son oeuvre a été reconstituée par les historiens de l'art. Les tentatives de la classer par ordre chronologique ou d'en esquisser une évolution stylistique sont purement hypothétiques. L'émotion forte et l'attendrissement sont deux caractéristiques typiques de sa peinture. Artiste gothique, il était imprégné de ses propres fautes et s'adressait au Rédempteur et à la Vierge. Ses sujets préférés sont la Vierge et L'Enfant (sur bois), les scènes bouleversantes du calvaire du Christ et du jugement dernier.

C'est un peintre d'une grande technique et en même temps un profond observateur de l'âme humaine. D'entrée de jeu, il se débarrasse de tous ce qui pourrait apparaître détail ou narration anecdotique pour aller à l'essentiel. Il voit la scène autant en sculpteur qu'en peintre : les figures se détachent en fort relief sur un fond neutre. Il met en page et en place les personnages qui participent à l'action. Mais, surtout, il individualise les acteurs du drame par une expression gestuelle appropriée tout en les réunissant dans un même sentiment de douleur silencieuse qui adoucit les corps et les âmes.

**Hans Memling (circa 1440 – 1494)** : né en Allemagne, il fera carrière dans les territoires des Pays-Bas méridionaux, et plus particulièrement à Bruges. Héritier de Van der Weyden et des frères Van Eyck, précurseur de Bruegel, il incarne un juste milieu, une sorte de classicisme qui émeut par sa simplicité et sa finesse.

### **Jérôme Bosch (circa 1450-1516)**

JEROME VAN AKEN OR AKEN, DIT JEROME BOSCH D'APRES SA VILLE NATALE BOIS-LE-DUC ['S-HERTOGENBOSCH], EST NE VERS 1450. IL A DONNE UNE NOUVELLE VISION DE LA PEINTURE.

SON ACTIVITE A BOIS-LE-DUC EST ATTESTEE DE 1488 A 1512 PAR PLUSIEURS MENTIONS DANS LES REGISTRES DE LA CONFRERIE DE NOTRE-DAME.

SEULS CINQ DE SES TABLEAUX, ET PARMIS EUX *LA TENTATION DE SAINT-ANTOINE* ET *LE JARDIN DES DELICES*, SONT SIGNES "JHERONIMUS BOSCH" MAIS AUCUN N'EST DATE.

DANS UN CONTEXTE RELIGIEUX EN PLEIN CHANGEMENT, ANIME PAR LE MOUVEMENT DE L'HUMANISME BOURGEOIS DES XV<sup>EME</sup> ET XVI<sup>EME</sup> SIECLES, JEROME BOSCH ACQUIERT CELEBRITE ET RESPECT DE SON VIVANT. SES ŒUVRES SONT APPRECIEES DES MEMBRES DU CLERGE ET DES PERSONNAGES DE HAUT RANG QUI LES COLLECTIONNENT, TELS QUE PHILIPPE LE BEAU, MARGUERITE D'AUTRICHE, PHILIPPE II.

EN EFFET, EN 1516 ET 1517, BOIS-LE-DUC FUT FRAPPE D'UNE TERRIBLE EPIDEMIE DE PESTE, DONT LE PEINTRE FUT PEUT-ETRE VICTIME.

ON SAIT EN TOUT CAS QUE JEROME BOSCH FUT ENTERRE LE 9 AOUT 1516 DANS SON VILLAGE NATAL, DANS LEQUEL IL A TRAVAILLE TOUTE SA VIE, CONTRAIREMENT AUX AUTRES PEINTRES FLAMANDS DES XV<sup>EME</sup>-XVI<sup>EME</sup> SIECLES. CE QUI LE DIFFERENCIE EGALEMENT DE SES CONTEMPORAINS EST QU'IL NE REPRESENTE PAS LES PERSONNAGES PAR LEURS TRAITES PHYSIQUES MAIS PAR LEURS TRAITES DE CARACTERE.

PAR AILLEURS, L'ŒUVRE DE JEROME BOSCH EST CLAIREMENT MORALISATRICE. COMME AU MOYEN ÂGE, LA MAJORITE DE LA POPULATION ETANT ANALPHABETE, IL FALLAIT TROUVER UNE ALTERNATIVE A L'ECRIURE POUR DIFFUSER LES VALEURS ET LES IDEES DE L'EGLISE : L'ART ETAIT UNE DES SOLUTIONS. LES IMAGES REPRISES DE LA CULTURE POPULAIRE DANS L'ŒUVRE DE JEROME BOSCH NOUS PARAISSENT MYSTERIEUSES MAIS LEUR SYMBOLIQUE DEVAIT ETRE PLUS LIMPIDE A L'EPOQUE.

SES TABLEAUX FURENT FORT APPRECIES ET TRES IMITES DES LA FIN DU XVI<sup>EME</sup> SIECLE, EN RAISON D'UN VERITABLE RENOUVEAU BOSCHIEEN, QUI SE PRODUISIT A ANVERS DURANT LES ANNEES 1550 ET AUQUEL PARTICIPERENT DES ARTISTES TELS QUE PIETER HUYS ET BRUEGEL L'ANCIEN, DANS D'INFINIES VARIATIONS DE SES COMPOSITIONS.

### **Illustration** : *Le Jardin des délices terrestres*

Œuvre morale et didactique, *Le Jardin des délices terrestres* a pour objet la chute de l'Homme, selon une tradition iconographique établie au Moyen Âge :

- sur le revers des volets, évocation de la création du monde,
- sur les trois faces, représentation des perversions humaines.

Sur le panneau de **gauche**, Bosch dépeint le **Paradis** où se tiennent Ève et Adam. La fontaine de la Connaissance et l'arbre du Bien et du Mal annoncent la faute originelle.

Les **plaisirs** représentés sur le panneau **central**, appelé le Jardin des délices terrestres, évoquent une humanité dépourvue de conscience morale. La fontaine de Jouvence et l'œuf, symbole de l'enfance, suggèrent l'état originel, alors que le reste de la composition est consacré aux vices, annoncés par une armée d'hommes-poissons.

Dans la partie médiane,

- des cavaliers accompagnés d'animaux = les vices

- entourent un bassin = la lascivité
- dans lequel se baignent des femmes blanches et noires = la tentation

Le registre inférieur représente le lac et le jardin de l'amour :

- des couples s'y enlacent ou dévorent des fruits, symboles sexuels;
- inconstance (la bulle de cristal craquelée, le papillon),
- copulation (les coquilles de moules),
- adultère et homosexualité,
- mort et péché (le hibou et le martin-pêcheur) sont évoqués.

En bas à droite, saint Jean-Baptiste annonce à Ève la venue du Sauveur.

Dans l'**Enfer** peint sur le panneau de **droite**, de sombres guerres poussent les condamnés vers leur châtement. Une iconographie très stricte sert, là encore, la dénonciation des péchés :

- l'appât du gain signifié par la table de jeu renversée,
- l'ivrognerie par la taverne représentée dans l'estomac d'un monstre
- la luxure (le couple attaché à une lyre et à une cithare)
- la perversion (un homme chevauchant une femme).

### III. XVIÈME SIÈCLE : LA RENAISSANCE

Au XVIème siècle, on va voir plusieurs changements s'opérer :

- déclin des ateliers brugeois
- développement d'autres centres : Anvers, Malines, Bruxelles, Liège
- voyages en Italie et en France effectués par les maîtres de l'époque.
- succession d'idéaux esthétiques différents (tradition des Primitifs, l'antique, Rome-Florence-Venise; styles personnels et originaux)
- apparition de nouveaux genres : paysage, nature morte, le nu, sujets mythologiques

#### **Quentin Metsijs (Anvers)**

Il est le véritable fondateur de l'école d'Anvers, pionnier de la peinture de genre

C'est en 1491 que Metsys est mentionné pour la première fois comme peintre, à la guilde d'Anvers. Il aurait été formé dans l'entourage de Dieric Bouts (primitif flamand). Ses premières œuvres certaines datent de 1509.

Artiste apprécié de la riche et puissante bourgeoisie flamande, il reste longtemps fidèle à l'héritage de Van der Weyden et de Van Eyck. Il l'infléchit toutefois progressivement en donnant à ses compositions un caractère plus lyrique et en usant de teintes moins éclatantes que ses prédécesseurs. Dans la première décennie du siècle, il reçoit plusieurs commandes de retables d'importance: le *Retable de sainte Anne*, achevé en 1509, et la *Déploration du Christ*, terminé en 1511 (pour la cathédrale d'Anvers).

Les personnages qui occupent la première place montrent l'intérêt croissant de Metsys pour le rendu psychologique, qui pourra friser le caricatural

Ses teintes continuent de s'alléger jusqu'à rendre une sorte d'éclat translucide.

Il réalisa le meilleur de son œuvre avec ses fameux portraits de personnalités et de membres de la haute bourgeoisie flamande (*Érasme*, galerie Corsini, Rome; le *Prêteur et sa femme*, 1514, Louvre, Paris).

**Illustration** : *Le prêteur et sa femme* (1514)

La scène représente un couple dans un espace assez exigu, boutique ou arrière-boutique dotée d'un comptoir dont le bord clouté est exactement parallèle au bord inférieur du tableau, et, sur le mur du fond, d'étagères aux objets multiples. Derrière le comptoir, l'homme, banquier ou changeur, ou peut-être joaillier (comme l'indiquerait la présence de perles et de bagues sur le comptoir), installé devant un tas de pièces d'or, est absorbé par la pesée de l'une d'entre elles dans une fine balance qu'il tient de la main gauche ; la femme, suspendant le geste qui tourne la page d'un livre pieux enluminé, suit l'opération du regard.

### Influence de Van Eyck

- Au premier plan, au milieu du comptoir, un petit miroir convexe dirigé vers le spectateur, à la façon de Van Eyck dans le *portrait des Époux Arnolfini* (1434, National Gallery, Londres), renvoie l'image d'une fenêtre donnant sur l'extérieur et d'un personnage (le peintre ?).

- Il semble que ce type de composition à deux personnages dérive d'un double portrait de Van Eyck — un marchand faisant des comptes avec son régisseur — aujourd'hui perdu.

- La marque de la tradition du XVe siècle et de l'influence de Van Eyck est d'ailleurs sensible dans le style, qui garde une empreinte archaïsante, comme dans les vêtements, très proches de ceux des portraits de Margarine Van Eyck (1439, musée de Bruges) et d'Arnolfini (vers 1440, musée de Berlin) peints par Van Eyck soixante-quinze ans plus tôt.

### Innovation

- dans les harmonies délicates
- l'éclairage diffus
- dans l'esprit plus profane qui porte l'œuvre vers la scène de genre : personnages typés, dans une activité de travail précisément définie, avec outils et instruments appropriés exactement décrits, sans recherche d'idéalisation.

- En même temps, Metsys, imprégné de la sagesse humaniste d'Érasme, joue d'une symbolique qui confronte la balance et le livre de prière — l'avarice et le salut de l'âme — tout en interprétant la sentence biblique, « Que la balance soit juste et les poids égaux », jadis inscrite sur le cadre (disparu) du tableau.

### ***Pieter Breughel l'Ancien (1565-1569)***

Il semble que Pierre Breughel l'Ancien<sup>26</sup> soit venu de la ville de Breda (Brabant Septentrional), aujourd'hui aux Pays-Bas. On pense qu'il étudia avec Pieter Coeck à Anvers, dont il épousa la fille. En 1551, il devint maître à la guilde de Saint-Luc, la corporation des peintres d'Anvers, mais en 1553 il se fixa à Bruxelles.

Il entreprit un voyage en Italie de 1552 à 1553, dont il rapporte un grand nombre de croquis (suite des *Grands paysages*).

C'est là qu'il mourut en septembre 1569. Leurs deux enfants, Pieter, dit Bruegel le Jeune et Jan, dit Bruegel de Velours, devinrent des peintres de renom.

On considère souvent l'art de Bruegel (ou Brueghel, ou Breughel) comme la phase ultime d'une longue tradition de peinture flamande, initiée par Jan Van Eyck au XVe siècle. Bruegel peignit :

- des scènes idéalisées de la vie quotidienne, fruits d'une observation minutieuse de la paysannerie,
- des épisodes de la Bible qu'il situa dans des paysages de l'Europe du Nord contemporaine.

Il y a toujours beaucoup d'humour dans les peintures de Breughel.

Cfr Karl van Mander, *Het Schilder-Boeck* (1604) :

*Rares sont ses tableaux que l'on peut regarder sans rire et même celui qui est grave et sérieux ne peut s'empêcher de pouffer ou de sourire.*

Les peintures de Brueghel sont presque toujours comprises du premier coup d'œil (dans leur ensemble tout au moins, car nous hésitons parfois sur des détails). Cette étonnante clarté est due :

- à la précision de son dessin, fruit de ses études inlassables du sujet (beaucoup de ses dessins portent la mention : " d'après nature ")
- à l'intensité des couleurs vraies
- à une habile composition

La Nature mère de Beauté et d'Harmonie selon le dit de Rabelais passionne Breughel

Brueghel se consacra d'abord aux paysages, auxquels il voua un intérêt particulier toute sa vie.

Ces croquis révèlent le talent de Bruegel pour saisir l'atmosphère propre à chaque saison et les qualités changeantes de la nature. On retrouve ces mêmes caractéristiques dans ses travaux plus tardifs, comme *Chasseurs dans la neige*.

**Illustration** : *Chasseurs dans la neige* (1565)

Ce chef-d'œuvre appartient à la "série des Douze Mois".

Ce sont les enlumineurs du XVème siècle qui furent les premiers à oser peindre des paysages de neige.

---

<sup>26</sup> Ainsi appelé pour le différencier de Pierre Breughel le Jeune (1564/65-1637/38), fils aîné de Pierre Breughel l'Ancien.

C'est plutôt au mois de décembre que Brueghel semble faire allusion en donnant une image synthétique de la nature et de l'homme en hiver :

- la nature offre un visage familier : routes villageoises, plaines, arbres, glace,
- mais elle englobe aussi des merveilles étrangères : une montagne aux parois abruptes.
- L'homme rentre chez lui, fatigué de ses travaux du jour, mais il prépare aussi son repas et se distrait en patinant.

L'intérêt de la toile réside surtout dans sa composition : Brueghel a rendu la notion d'espace en disposant les arbres, les chasseurs et les chiens suivant une diagonale qui se prolonge à travers les vastes étendues du centre et de l'arrière-plan du tableau. Ces mêmes arbres, s'opposant à la diagonale formée par la pente de la colline du premier plan, ne font que réaffirmer le premier plan du tableau et établissent à la perfection cet équilibre et ces ordonnances de rythmes, sans lesquels les détails les plus étonnants ne sauraient créer autre chose que la confusion.

Au contraire des représentations de la fin du Moyen Âge sur les travaux des saisons et les miniatures consacrées aux mois de l'année, les paysages de Bruegel ne contiennent pas de clefs allégoriques ou symboliques. Ils témoignent de la simplicité de la vie à la campagne, dans une nature qui évolue en symbiose avec l'homme.

À côté de paysages, on trouve de nombreuses gravures nettement inspirées de l'univers étrange de Jérôme Bosch. On trouve l'empreinte de cette marque profonde dans la série de gravures intitulée *les Sept Péchés capitaux* (1556-1557), peuplée de personnages fantastiques, de créatures monstrueuses et de nains démoniaques.

—> Cette série témoigne des conflits religieux qui bouleversèrent l'équilibre politique des Pays-Bas lors de la Réforme protestante.

À la fin des années 1550, Brueghel peignit une série de grands panneaux aux compositions complexes, décrivant divers aspects de la vie rurale flamande. ———> Toutes ces œuvres, à l'iconographie apparemment naïve, expriment le désir d'une vie stable et une aspiration à l'harmonie sociale. Bruegel continua d'explorer ce thème dans des œuvres plus tardives.

**Illustration :**

*Repas de noces* (entre 1566 et 1568)

*La Danse de paysans* (entre 1566 et 1568)

Dans cette toile, Brueghel décida de mettre l'accent sur les circonstances qui accompagnent un événement plutôt que sur l'événement lui-même. Pour lui, il devint

plus important de décrire une danse paysanne flamande que la noce qui en était le prétexte. A dire vrai, nous serions presque excusables de douter de la présence des mariés que l'on ne distingue pas très bien à première vue. Mais tout à fait dans le fond, nous pouvons découvrir la couronne de la mariée, encore suspendue au dais<sup>27</sup> qui marquait sa place. La mariée est la jeune fille aux cheveux roux (au centre et à gauche) qui porte une guirlande sur la tête, ce qui permet de la distinguer des autres femmes, coiffées de mouchoirs blancs. Lui donnant la main, voici le marié qui occupe exactement le centre de la composition. Partout ailleurs, le tableau n'est que rythme de danse, avec les couples du premier plan qui évoluent librement entre la silhouette fixe du joueur de cornemuse à droite, et celle du spectateur, à gauche, qui sont là comme des poteaux.

Les critiques sont loin, aujourd'hui, de ne voir en Breughel qu'un artiste d'origine rurale se limitant à la peinture de personnages simples et facétieux, comme le décrit, en 1604, le peintre et historien d'art Karel Van Mander. On sait désormais quel homme de savoir était Breughel, qui fut l'ami d'érudits comme le géographe Abraham Ortelius.

On a donné diverses interprétations de l'œuvre de Bruegel, dans laquelle on a pu voir tour à tour un écho des principes de plusieurs théologiens :

- une métaphore des conflits opposant catholiques et protestants,
- une dénonciation de la domination politique espagnole sur les Pays-Bas
- ou encore une illustration graphique des allégories dramatiques interprétées en public par les écoles de rhétorique flamandes.

Bruegel connut de son vivant un très large succès, et son influence sur la peinture du Nord fut considérable.

L'esprit de l'Humanisme et de la Renaissance fut arrêté avec les troubles politiques et religieux qui marquèrent le règne de Philippe II. Lorsque la vie intellectuelle reprit de la vigueur, sous les archiducs Isabelle et Albert, le Baroque triompha au travers de la Contre-Réforme. Le Baroque se propagea avec l'action des jésuites, pour qui l'art était un instrument de propagande, car il parlait au peuple. Fort logiquement, il s'imposa d'abord dans l'architecture religieuse, avant d'écrire aussi ses lettres de noblesse dans l'architecture civile, lorsque Pierre-Paul Rubens construisit sa propre demeure à Anvers.

#### IV. XVIIEME SIECLE : LE BAROQUE

C'est le siècle du triomphe de l'école d'Anvers. Les noms les plus fameux : Pierre-Paul Rubens, Antoon Van Dyck, Jacob Jordaens.

#### ***Pierre Paul Rubens (1577-1640)***

---

<sup>27</sup> Ouvrage de bois ou de tissu suspendu au-dessus d'un autel ou de la place d'un personnage éminent

Début XVIIème, les artistes sont très conscients des tendances qui bouleversent l'art. Il suffit de lire le *Schilder-boeck* (1604) de Karel van Mander pour le réaliser pleinement. Pour ce dernier, le centre incontestable des nouvelles tendances est Rome. La production artistique y est en effet favorisée du fait de la conjoncture rassemblant des éléments favorables à l'art : d'une part, le XVIIème siècle va connaître une longue liste de papes aux goûts fastueux, tous issus de la noblesse italienne (Borghese, Barberini, Ludovisi...) ; d'autre part, les artistes rivalisent entre eux et font monter le niveau de la production artistique

Cfr Annibale Carrache qui s'inspirait de la simplicité de Raphaël

Cfr le Caravage dont le réalisme brutal (pour lui, il y a nécessité absolue de peindre à partir de la nature) et son sens théâtral de l'éclairage avaient provoqué un choc perceptible à travers tout le XVIIème siècle.

Rubens va faire un voyage en Italie au cours duquel il étudiera le Caravage ainsi que les maîtres de la Renaissance de Rome, de Florence et de Venise et les vestiges de la sculpture antique. Ces éléments vont influencer le style de Rubens : puissant et glorieux, il sera jugé par les futurs clients d'Anvers comme propre à glorifier les personnages du ciel et de la terre. Son style donna également un ton tout à fait particulier à la Contre-Réforme<sup>28</sup>. Précisons au passage que le "baroque" est considéré comme l'art de la Contre-Réforme, exprimant le triomphalisme du catholicisme.

Très vite l'artiste va évoluer vers un style plus modéré, d'une grande élégance et d'une virtuosité extrême qui rencontrera un vif succès auprès des cours européennes (France, Angleterre, Espagne).

## Illustration

### ***Le purgatoire***

#### *La descente de croix*

Ses contemporains plus jeunes, Antoon Van Dyck et Jacob Jordaens, nuancent ce style selon leur tempérament.

#### ***Antoon Van Dyck (1599-1641)***

Aristocrate raffiné, Antoon Van Dyck a créé une forme d'élégance qui lui était propre et très appréciée de la classe aristocratique.

Il fit fortune dans le portrait (Charles Ier d'Angleterre, Philippe IV d'Espagne).

---

<sup>28</sup> Mouvement à l'intérieur de l'Église catholique romaine aux XVIème et XVIIème siècles, qui était destiné à limiter l'expansion du protestantisme. Certains historiens récusent ce terme car il met en avant les éléments négatifs de ce mouvement et préfèrent la dénomination de Réforme catholique, en insistant sur la spiritualité qui animait un grand nombre de responsables de ce mouvement, souvent sans aucun rapport direct avec la Réforme protestante.

**Illustration** : *Autoportrait; Margareta Snyder*

### **Jacob Jordaens (1593-1678)**

L'œuvre de Jacob Jordaens a subi deux grandes influences :

- influence du Caravage
- influence de Rubens : certaines œuvres de ses débuts furent longtemps attribuées à son aîné.

La palette<sup>29</sup> de Jordaens est plus exubérante que celle de Rubens et sa typologie est moins idéalisée : de ce fait, on le considère comme un peintre plus populaire, plus terrien.

Il « peignit des scènes de beuveries et de ripailles dans lesquelles il entassa des chairs grasses et luisantes, des victuailles succulentes, inondées de lumière. Ses *Banquets des rois*, où claquent les rires sont célèbres sans avoir la classe des tableaux de Rubens »<sup>30</sup>.

### **Illustration** *Le roi boit !* (détail)

Dans *Le roi boit !*, Jacob Jordaens évoque une manifestation typiquement flamande, la Fête des Rois, prétexte à un festin entre parents et amis. À partir des années 1630, le peintre réalise plusieurs versions sur ce thème, représentant dans l'une d'elles les membres de sa propre famille (Musée du Louvre, Paris). Dans la version conservée à Vienne, les expressions des convives s'exacerbent. Le roi, dans un état d'hébétude, coiffé de la couronne de papier et les yeux mi-clos, porte un verre à ses lèvres, tandis que les convives, euphoriques, trinquent à sa santé.

Le réalisme vital, nuancé par la lumière dans toutes ses manifestations, voilà comment l'on pourrait résumer les caractéristiques les plus essentielles de la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle. L'accent est mis sur le sujet représenté.

On comprend toute la distance parcourue depuis le réalisme méticuleux des Primitifs flamands. Cela est dû à :

- perfection de la reproduction de l'espace
- utilisation de la peinture à l'huile (qui par rapport à la technique du glacis permet un rendu plus fluide)
- importance donnée à la lumière qui n'est plus un médium neutre mais un élément dramatique.

## VI. LE XVIII<sup>ÈME</sup> SIÈCLE

Longtemps déconsidérée, la peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle est aujourd'hui redécouverte. Il s'agit en fait d'une période d'une grande vitalité et créativité originale, bien qu'elle n'ait pas compté, il est vrai, de grands créateurs comme aux siècles antérieurs. Le XVIII<sup>e</sup> siècle est un siècle caractérisé par :

- le renouveau moral et philosophique
- le développement de la raison critique et la progressive laïcisation de la société.

<sup>29</sup> Ensemble des couleurs, des nuances habituellement utilisées par un peintre

<sup>30</sup> DORCHY H., *Histoire des Belges*, p. 166.

L'absence d'une cour princière rayonnante ainsi que l'immobilisme du pouvoir espagnol ont privé le pays de l'occasion de participer pleinement à la culture de l'Europe de l'Etat moderne.

Les artistes s'engagent dans une phase de conservatisme, de perte d'inspiration et d'appauvrissement de la culture picturale.

Désormais c'est de l'extérieur que viennent les impulsions décisives en matière artistique. Mais ces courants novateurs avaient été élaborés dans des contextes culturels différents (Paris, Rome, Londres) ; une fois introduits aux Pays-Bas, ils se dénaturèrent sans parvenir à créer de synthèse comme cela avait été le cas au XVII<sup>ème</sup> siècle.

On note également l'absence d'une grande figure créatrice qui aurait pu rassembler autour d'elle une école.

C'est la dispersion dans les choix stylistiques qui caractérisent la peinture "belge" au XVIII<sup>ème</sup> siècle, qui passe du baroque tardif flamand au néo-classicisme.

## VII. LE XIX<sup>ÈME</sup> SIÈCLE : LE SIÈCLE DES BOULEVERSEMENTS

Le XIX<sup>ème</sup> siècle voit se multiplier les écoles : néo-classicisme, romantisme, réalisme... Des clans se constituent et s'affrontent parfois violemment, notamment lors de Salons. La presse, qui connaît alors un essor hors du commun, en fait écho. Le public est donc largement au courant de ces débats, d'autant plus que cette époque voit également se créer les revues d'art. Certaines sont l'organe de cercles d'artistes

Cfr *L'art moderne* = organe du groupe des XX.

Il faut surtout comprendre qu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, les écoles et mouvements ne se succèdent pas forcément mais se chevauchent, les styles cohabitent.

### **Romantisme (à partir de 1830)**

Ce mouvement prit de l'ampleur au lendemain de l'indépendance de la Belgique. Les sujets d'histoire nationale y occupaient une place de choix. Citons parmi les peintres qui illustrèrent cette branche : Wappers, Louis Gallait

Cfr illustration

Antoine Wiertz, lui, traita de sujets littéraires, religieux, mythologiques ou historiques. Il n'hésita pas parfois à mêler érotisme et macabre

Cfr illustration : *La belle Rosine*, 1847

### **Réalisme (à partir de 1848)**

Parmi d'autres, Félicien Rops qui fut également un précurseur du symbolisme évoqua dans des œuvres teintées d'un érotisme qui fit scandale, la misère sociale ou matérielle de son temps.

## **Impressionnisme**

On va voir apparaître une génération d'impressionnistes (r Anna Boch, Frans Courtens, Isidore Verheyden). Mais leur impressionnisme se différencie de l'impressionnisme français, en ce que la forme ne se dissout pas dans la lumière. On parle d'un "impressionnisme autochtone"<sup>31</sup> pour cette peinture qui veut rendre la vibration de la lumière tout en restant foncièrement attachée au sujet. Cet impressionnisme assagi est également appelé "luminisme".

Certains des peintres de la jeune génération entendaient affirmer leur modernité. En 1883, est créé le *groupe des XX* (relayé en 1894 par l'association de la *Libre esthétique* qui continuera son action jusqu'en 1914)<sup>32</sup>. Ce cercle, fondé par James Ensor, rassemble une vingtaine d'artistes d'avant-garde, tels Fernand Khnopff, Léon Spilliaert, Félicien Rops,... Ce groupe est lié avec la revue *L'Art Moderne* : Octave Maus, par exemple, est le secrétaire du groupe des XX et également un des fondateurs de la revue.

Dans le même esprit que celui des architectes de l'Art Nouveau, les XX considèrent que l'artiste moderne doit s'occuper de tout ce qui nous intéresse et nous touche. L'art au quotidien doit rendre la vie plus agréable et plus sociale.

Les XX entendaient organiser chaque année une exposition de peinture belge mais aussi étrangère. Ils ont pu établir des liens très forts avec le milieu artistique français de l'époque et ont contribué à révéler au monde des peintres majeurs tels Cézanne, Gauguin, Van Gogh et Seurat. « Grâce au cercle des XX, Bruxelles devient, dix ans avant le tournant du siècle, un centre important de l'avant-garde en Europe occidentale »<sup>33</sup>. C'est par exemple lors du Salon du Cercle des XX qu'a été achetée l'unique toile que Van Gogh ait vendue de son vivant.

L'exposition en 1887 de *La Grande Jatte* fut un des événements marquants du groupe. Si elle scandalisa une bonne part du public, l'œuvre de Seurat intéressa les vingtistes et plusieurs d'entre eux essayèrent la séparation des tons, notamment Théo Van Rysselberghe.

### **Illustration**

## **Symbolisme à partir de 1880**

Si par définition l'art symboliste propose des images contraires à la réalité visible, il s'oppose de toute évidence :

- au réalisme qui affirme que la peinture est essentiellement un art concret
- à l'impressionnisme ou au pointillisme qui prétend se fonder sur une approche scientifique de la couleur.

---

<sup>31</sup> Cfr BURNES-JONES, p. 280

<sup>32</sup> Cfr BLOCK, *The golden decades*, p. 72 sq

<sup>33</sup> BECKS-MALORNY U., *James Ensor*, p. 27.

Contre les matérialistes, le peintre symboliste postule une réalité cachée, un monde invisible qu'il tente de révéler.

Le symbolisme est moins occupé par la recherche formelle que spirituelle.

Quelques noms : Khnopff, Rops, Mellery, Degouve de Nuncques...

Sur le plan artistique, une unité se dessine, au-delà des générations et des différences formelles, à travers des thèmes privilégiés qui sont essentiellement symbolistes :

- la mort : esprits marqués par la déchéance du corps et la conscience de l'instabilité du monde => marqués par la mort
- la femme : dans l'imaginaire fin de siècle, la femme oscille entre l'apparition asexuée et la femme diabolique; de là découle un nouvel érotisme sulfureux, teinté de sadisme et satanisme
- l'inconscient : les symbolistes scrutent les ambiguïtés de la conscience. Parallèlement à la psychanalyse naissante, les artistes explorent la nature de la sexualité et les zones cachées de l'esprit.

### **Félicien Rops (1833-1898)**

Né à Namur, Rops entame des études de juriste à l'ULB. Il fait partie des membres fondateurs de la revue *Uylenspiegel* avec Charles De Coster : il fournira de nombreuses illustrations pour celle-ci.

À l'heure du réalisme, cet hebdomadaire traduit la volonté des jeunes artistes de se détacher de l'influence française et de toute forme d'académisme. Cet esprit motive sa participation à la naissance de la société libre des Beaux-Arts.

Selon Huysmans, il est le peintre du satanisme : "l'homme possédé par la femme" et la "femme possédée par le Diable" composent les deux versants d'une liturgie du péché que célèbre – entre autres – Barbey d'Aurevilly dans *Les Diaboliques*.

**Illustration** : frontispice

Son œuvre est également marquée par l'érotisme

**Illustration**

*La tentation de Saint Antoine*

*Pornocratès* (1878) qui fit scandale à l'exposition des XX en 1886

### **Fernand Khnopff (1858-1921)**

Khnopff fut élevé au cœur de Bruges. Exposé pour la première fois en 1881, il fait partie des membres fondateurs du groupe des XX.

Fernand Khnopff se fait, quant à lui, peintre de la femme ange ou démon, qui prend souvent les traits de Marguerite, sa sœur, qui est aussi son modèle de prédilection.

**Illustration**

Ce tableau marque l'irruption dans le genre du portrait du thème (nouveau) de la "femme mystérieuse". Enigmatique, inabordable et d'une tristesse infinie, telle apparaît cette jeune femme dans une pièce si banale qu'elle nous semble irréaliste.

Marguerite est placée de façon presque symétrique à une porte fermée, qui ferme son univers à l'arrière comme il l'est déjà à l'avant. Alors que le portrait traditionnel se caractérise par son ouverture, ici nous nous confrontons à un mur invisible. Avec sa robe à col montant et ses mains gantées, elle semble protégée d'une cuirasse. Seul son regard pourrait donner accès à son âme mais elle le détourne.

C'est proprement la représentation de l'idéal féminin incarné dans sa sœur.

Ses tableaux reprennent des thèmes littéraires : ambivalence de la femme (incarnée tour à tour par la Sphinx ou l'Ange, la solitude, les villes désertées. Le climat mystérieux et hermétique de ses tableaux témoigne de son goût du fantasme et du rêve.

Khnopff décore le plafond de la salle des mariages de l'Hôtel de ville de Saint-Gilles et réalise quelques œuvres pour la salle de musique du palais Stoclet (Bruxelles).

Parmi ses œuvres les plus célèbres, on peut citer *Les Caresses* (1896)

#### Illustration

Cette confrontation de la sphinx et de l'androgynisme dans un paysage imaginaire peuplé de colonnes bleues et d'inscriptions énigmatiques soulèvent de nombreux décryptages. Allégorie du choix de l'homme devant la puissance ou la volupté (le léopard qui est ici en fait un guépard était au moyen âge le symbole de la volupté).

## VII. XIXÈME-XXÈME SIÈCLE : LES PRÉCURSEURS

Deux artistes vont exprimer les mutations qui s'accomplissent au tournant du siècle, moment clé dans l'histoire de l'art où se confrontent la tradition séculaire de la figuration et la désintégration naissante de celle-ci.

James Ensor et Léon Spilliaert sont les pères d'une œuvre inclassable qui :

- synthétise les conquêtes de la production contemporaine (réalisme, impressionnisme, symbolisme)
- préfigure la modernité (fauvisme, expressionnisme, surréalisme)

Ensor se libère du réalisme par un travail

- sur la palette (claire et contrastée)
- sur l'image d'une dimension métaphorique sans précédent

Spilliaert, voulant unir rêve et réalité, oriente son art de formes et de couleurs dénaturées, vers le chemin de l'abstraction métaphorique.

### **James Ensor (1860-1949)**

James Ensor est né en 1860 à Ostende où il passe son enfance dans la boutique de coquillages et de masques de sa grand-mère. On a comparé sa carrière à un film montrant à l'accélération près d'un demi-siècle de peinture, allant du naturalisme à l'expressionnisme et au surréalisme en passant par l'impressionnisme, le symbolisme et le fauvisme. On ne peut donc associer son nom à un style pictural défini; il les transcende tous. Méconnu pendant ses années de génie, il fut fêté dans sa vieillesse, alors qu'il ne faisait que se survivre.

#### Tendance REALISTE

Il connaît une première période réaliste et "sombre" : il y traite de sujets bourgeois.

**Illustration** : *La musique russe*

#### Tendance IMPRESSIONNISTE

Lors de l'exposition des peintres impressionnistes français à Bruxelles, beaucoup d'artistes découvrirent leur technique et leurs couleurs éclatantes. Ensor aussi, suit cette tendance, tout en restant très loin des œuvres françaises. En 1886, il éclaircit sa palette, et réalise des études sur la lumière, omniprésente et astucieusement brossée, dans de grandes compositions extérieures.

On dira d'Ensor qu'il pousse l'impressionnisme jusqu'au tachisme.

Cfr **Illustration** *La Tentation de saint Antoine* (1887) est en effet tachiste et plus que fauve.

#### Tendance SYMBOLISTE

C'est dans le contexte du symbolisme que se comprennent le mieux les grands thèmes ensoriens:

- le masque
- le Christ
- le squelette
- l'autoportrait

Née au sein du mouvement symboliste belge, cette thématique se précise : le **masque**, d'abord ornement, ne tarde pas à devenir humain. La face humaine, lieu par excellence d'expression, est assaillie et portée vers ces ultimes retranchements. Elle exprime la laideur, les grimaces, les tares et les angoisses. C'est la nature qui se désagrège qui fond en pourriture. C'est l'essence même de la vie qui est gangrenée par l'absurde et que seule une sagesse suprême peut sauver. Le masque est devenu pour lui le symbole de l'hypocrisie.

**Illustration** : *Les masques et la mort ; L'ironie*

**La figure mythique du Christ** correspond au moi idéal ensorien.

**Illustration** : *L'Entrée du Christ à Bruxelles* (1888) : œuvre la plus retentissante d'Ensor, bouffonnerie ubuesque, mais aussi allégorie symboliste et manifeste de la peinture moderne.

Cette toile monumentale (2,58 x 4,30 m) d'Ensor représentée ci-dessous se mêlent des revendications ouvrières ("Vive la sociale !") aux slogans catholiques ("Vive Jésus, roi de Bruxelles !"). On aperçoit le Christ auréolé au fond du tableau.

### L'influence des PEINTRES FLAMANDS, ses aînés

On retrouve chez Ensor les caractéristiques des peintres flamands, ses aînés:

- le goût de la truculence de la kermesse
- approche de la vie avec la plus ardente piété.

James Ensor replit avec *La cène dernier repas du Christ* comme le fit les peintres belges, ses aînés. Il donne comme eux un sens sacré aux victuailles, une valeur d'aliment spirituel. C'est le poisson emblème des premiers chrétiens qu'il porte sur la toile *Le banquet des affamés*.

#### **Illustration**

"L'art belge verse à tout moment dans la démesure" écrit Paul Hensaerts ; Ses artistes se mettent à empoigner la vie en une ardeur brutale : le chahut de ses fêtes, ripailles et kermesses en sont le thème le plus usité. Ensor n'échappe pas à cette avidité primitive. Il reprend dans ses visages ci-dessous exposés l'observation de Jérôme Bosch qui avec une ironie attristée exprime dans ses visages grimaçants des agissements des hommes.

### L'art belge : ENSOR JUSTE APRES RUBENS

Bien qu'il n'ait pas formé d'élève, tous les peintres belges contemporains se reconnaissent une dette à son égard. Son influence fut très grande dans les pays germaniques et nordiques ainsi qu'aux États-Unis. Il fut le "précurseur" de nombreux peintres : Frits Van den Berghe et Alechinsky, Kubin, Klee, ...

Peintre des masques et des squelettes, individu solitaire, tourmenté par ses démons, il incarne :

- l'inquiétude moderne,
- l'esprit de provocation,
- le conflit entre l'artiste et la société.

Ses incursions dans le fantastique, sa fuite hors du réel touchent la sensibilité contemporaine plus que l'évasion d'un Gauguin vers un Éden mythique. En 1929 il est anobli au titre de Baron. Sa flamme artistique s'éteint progressivement. Il meurt dans sa ville natale en 1949.

## **Léon Spilliaert (1881-1946)**

Né en 1881 à Ostende, il prend sa ville natale comme thème d'inspiration.

Émile Verhaeren l'introduit au Salon de Printemps où il fait sa première exposition (1900).

Il excelle dans l'utilisation des différentes techniques (pastel, aquarelle, huile, encre de Chine,...) et pratique un art complètement personnel imprégné de silence et de mystère.

### VIII. XXÈME SIÈCLE : RUPTURE ET CONTINUITÉ

Le vingtième siècle et le modernisme se caractérisent par une série de points de rupture ainsi que par une continuité.

La peinture belge s'inscrit dans ce mouvement moderniste international avec cependant des réactions différentes.

Cfr le surréalisme de Magritte se distancie, par sa logique, d'André Breton en même temps qu'il pose de nouvelles questions sur la peinture.

Après 1945, les mouvements artistiques se succèdent et se chevauchent sans relâche.

### **René Magritte (1898-1967)**

Né à Lessines, Magritte entreprend des études à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Il s'intéresse au cubisme et au futurisme avant de découvrir en 1923 la peinture de De Chirico qui le marque profondément.

Dès sa première exposition personnelle, à Bruxelles en 1927, il adopte une technique et une thématique qui le suivront tout au long de sa carrière.

Intégrant dans son œuvre un répertoire de motifs tirés du quotidien, les transformant par des modifications d'échelle ou de perspective, il réalise des images déroutantes et poétiques ou troublantes, les juxtapositions inattendues d'éléments ou d'objets sans lien logique apparent engendrant un vif sentiment de mystère. Ses tableaux, peints avec une froide neutralité, jouent sur l'écart entre la représentation des choses et leur désignation, contribuant par le biais de l'humour et de l'absurde à créer une sorte de réalisme magique aux implications souvent érotiques.

L'œuvre de Magritte est la seule manifestation visible du groupe surréaliste bruxellois qui fonctionne presque comme une société secrète. Derrière ses tableaux, se cache un travail de groupe ; il y a un travail d'échange entre Magritte et le groupe surréaliste belge. En effet, Goemans, Scutenaire, Nougé faisaient des commentaires sur l'œuvre de Magritte, donnaient une manière de l'interpréter, et en ont fait une œuvre de contestation ; leur participation touche aussi et surtout les titres des tableaux (capital chez Magritte).

Remarque : - Une œuvre de Magritte se compose toujours de deux éléments, un tableau et un titre; il n'est pas possible de comprendre son œuvre si on ne fait pas ce rapport entre mots et images.

#### **Illustration**

*La trahison des images ; La condition humaine ;...*

*La trahison des images* démontre de façon aiguë et péremptoire la distance entre objet et mot (E.L.T. Mesens)<sup>34</sup>.

Il est à noter que Magritte n'a jamais revendiqué l'étiquette surréaliste, pour lui elle ne signifiait rien. Cette attitude est tout à fait logique et cohérente par rapport à l'attitude de tout le groupe surréaliste belge<sup>35</sup>

À l'exception de quelques périodes d'expérimentations diverses (style « Renoir » en 1943-1946, période « Vache » en 1948), sa peinture ne connaît pas d'évolution stylistique notable. Vers la fin de sa vie, sa notoriété croissante lui vaut d'importantes commandes (palais des Beaux-Arts de Charleroi, 1957).

Cfr article extrait *De Facto*

---

<sup>34</sup> Cfr vidéo

<sup>35</sup> On se souvient de *Histoire de ne pas rire* : « Exégètes, pour y voir clair, rayez le mot surréalisme. » (cfr *supra*).

### ***Paul Delvaux (1897-1994)***

Né à Antheit, dans la province de Liège, Paul Delvaux étudia la peinture et l'architecture à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles de 1920 à 1924, où il suivit les cours de Constand Montald. Ses premières œuvres furent influencées par l'impressionnisme, puis par l'expressionnisme allemand, qu'il connut notamment par l'intermédiaire de Gustave De Smet. Il participa à l'exposition Minotaure de Bruxelles en 1934 au côté de René Magritte, de Salvador Dalí, de Max Ernst, de Joan Miró et de Balthus. Une rupture s'opéra alors : Delvaux détruisit la plupart de ses premières toiles.

Marqué dès 1930 par la baraque de la collection de cires anatomiques peu ragoûtantes du Docteur Spitzner à la Foire du Midi, il découvre le surréalisme et sa propre version du mystère en 1934 sous l'influence de Giorgio de Chirico et de Magritte.

Ses tableaux se caractérisent par un érotisme glacé et des thèmes récurrents :

- femme aux grands yeux (stéréotypée, figée dans un cadre strictement défini)
- jardin
- gares désertes (et trains)
- ruines

Une pénombre inquiétante ajoute souvent à leur mystère. Un homme, habillé (le double de l'artiste ?), les ignore ou les regarde avec impassibilité. Des squelettes hantent parfois ces paysages imaginaires.