

INTRODUCTION¹

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^{ème}, XVI^{ème}, XVII^{ème}, XIX^{ème} et XX^{ème} 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^{ème} 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 Belges².

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 Maetrischt, 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^{ème} siècle. Pourtant, dès le XIV^{ème} 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

¹ Cfr ROBERT-JONES P., *L'histoire de la peinture en Belgique du XIV^{ème} siècle à nos jours*, Tournai, 2001.

² "...*quam philippo belgarum principi pinxit*" (Bartholomaeus Facius)

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.

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 frontispice³ 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...

³ Illustration placée en regard de la page titre d'un livre, gravure placée face au titre

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'estompaient. Les artistes réalisent alors un nouvel idéal artistique : celui de la Renaissance. Un style nouveau naît de :

- l'optimisme humaniste
- 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'Eglise, 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^{ème} siècle, des retables succèdent aux tympans 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^{ème} s.)⁴.

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

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).

⁴ 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.

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 "*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^{ème} 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'huile⁵ — 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 compositions⁶.

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

⁵ Superposition de couches de glacis qui donnent une transparence et une luminosité diffuse.

⁶ La Vierge au chanoine Van Paele (verruës) ou les deux pommes dans la Vierge de Luques.

peintre (1439) et *les Arnolfini* font partie des portraits les plus suggestifs, qui ont inspiré les meilleurs portraitistes du XV^{ème} siècle.

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 la 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)

Jérôme Van Aken or Aken, dit Jérôme Bosch d'après sa ville natale Bois-le-Duc [s-Hertogenbosch], est né vers 1450. Il a donné une nouvelle vision de la peinture.

Son activité à Bois-le-Duc est attestée de 1488 à 1512 par plusieurs mentions dans les registres de la Confrérie de Notre-Dame.

Seuls cinq de ses tableaux, et parmi eux *La Tentation de Saint-Antoine* et *Le Jardin des Délices*, sont signés "jheronimus bosch" mais aucun n'est daté.

Dans un contexte religieux en plein changement, animé par le mouvement de l'humanisme bourgeois des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, Jérôme Bosch acquiert célébrité et respect de son vivant. Ses œuvres sont appréciées des membres du clergé 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 frappé d'une terrible épidémie de peste, dont le peintre fut peut-être victime.

On sait en tout cas que Jérôme Bosch fut enterré le 9 août 1516 dans son village natal, dans lequel il a travaillé toute sa vie, contrairement aux autres peintres flamands des XV^{ème}-XVI^{ème} siècles. Ce qui le différencie également de ses contemporains est qu'il ne représente pas les personnages par leurs traits physiques mais par leurs traits de caractère.

Par ailleurs, l'œuvre de Jérôme Bosch est clairement moralisatrice. Comme au Moyen Âge, la majorité de la population étant analphabète, il fallait trouver une alternative à l'écriture pour diffuser les valeurs et les idées de l'Eglise : l'art était une des solutions. Les images reprises de la culture populaire dans l'œuvre de Jérôme Bosch nous paraissent mystérieuses mais leur symbolique devait être plus limpide à l'époque.

Ses tableaux furent fort appréciés et très imités dès la fin du XVI^{ème} siècle, en raison d'un véritable renouveau boschien, qui se produisit à Anvers durant les années 1550 et auquel participèrent 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 châtimement. 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 Margarite 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'Ancien⁷ 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 :

⁷ Ainsi appelé pour le différencier de Pierre Breughel le Jeune (1564/65-1637/38), fils aîné de Pierre Breughel l'Ancien.

- 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

Breughel 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.

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'intérête de la toile réside surtout dans sa composition : Breughel 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, Breughel 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, Breughel 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 dais⁸ 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.

⁸ Ouvrage de bois ou de tissu suspendu au-dessus d'un autel ou de la place d'un personnage éminent

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)

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-Réforme⁹. 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.

⁹ 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.

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 1er d'Angleterre, Philippe IV d'Espagne).

Illustration : *Autoportrait; Margareta Snyders*

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 palette¹⁰ 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 »¹¹.

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^e 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.

¹⁰ Ensemble des couleurs, des nuances habituellement utilisées par un peintre

¹¹ DORCHY H., *Histoire des Belges*, p. 166.

VI. LE XVIIIÈME SIÈCLE

Longtemps déconsidérée, la peinture du XVIIIème 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 XVIIIème siècle est un siècle caractérisé par :

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

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 XVIIème 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 XVIIIème siècle, qui passe du baroque tardif flamand au néo-classicisme.

VII. LE XIXÈME SIÈCLE : LE SIÈCLE DES BOULEVERSEMENTS

Le XIXème 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 XIXème 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"¹² 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)¹³. 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.

¹² Cfr BURNES-JONES, p. 280

¹³ Cfr BLOCK, *The golden decades*, p. 72 sq

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 »¹⁴. 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.

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.

¹⁴ BECKS-MALORNY U., *James Ensor*, p. 27.

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.

A 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 irréelle.

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 Sphinge 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 sphinge et de l'androgynie 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).

VIII. 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 rêvé 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 aurolé 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.

IX. 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)¹⁵.

¹⁵ Cfr vidéo

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 belge¹⁶

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*

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.

¹⁶ On se souvient de *Histoire de ne pas rire* : « Exégètes, pour y voir clair, rayez le mot surréalisme. » (cfr *supra*).