

GALERIE OSCAR DE VOS

LATEMSTRAAT 20
B-9830 SINT-MARTENS-LATEM
TEL +32 9 281 11 70

INFO@OSCARDEVOS.BE
WWW.OSCARDEVOS.BE

Cover:

Emile Claus

La faneuse

1896

huile sur toile

130,2 x 97,5 cm

signée en bas à droite

Emile Claus

signée et datée au dos

Emile Claus / 1896

Berger avec ses moutons

1883
huile sur toile
66 x 95,5 cm
signée et datée en bas à droite *Xavier De Cock / 1883*

Bibliographie

Boyens, P., *L'Art Flamand du Symbolisme à l'Expressionisme* (1992)
De Smet, J., *Laethem-Saint-Martin un siècle d'art flamand 1870-1970* (2000), 14-28
D'Haese, J., *César en Xavier De Cock*, cat. d'expo. (1984)
D'Haese, J., *Serafien De Rijcke tussen Xavier De Cock en Albijn Van den Abeele*,
cat. d'expo. (1985)
Pauwels, P.J.H., *Comme un miroir étincelant* (2019), 41 (ill.)
Moors, L., *Xavier De Cock 1818-1896*, cat. d'expo. (1987)
Van Doorne, V. en L. Moors, *Xavier De Cock, César De Cock, Gustave Den Duyts*,
cat. d'expo. (1988)
Van Hoorde, J., *De gebroeders Xaveer en César De Cock*, tent.cat. (1897)

En 1857, Xavier De Cock est couronné de la Médaille d'Or au Salon de Paris et est là-bas, avec son frère, accueilli et apprécié « comme s'ils étaient Français, les frères d'armes de Daubigny ou de Corot. » Les frères De Cock sont à juste titre qualifiés de « frères flamands de Corot ». L'influence de De Cock sur l'évolution de l'art plastique en Belgique est alors exceptionnellement importante.

Trois ans plus tard, en 1860, il se fixe dans la région de la Lys et n'appartient pas seulement aux tout premiers peintres de cette région ; il introduit en même temps une approche libre de la nature avec des dimensions réalistes et pré-impressionnistes. Une œuvre comme *Berger avec ses moutons* – née dans les années de maturité de De Cock – reflète cette approche libérée de la nature. La peinture semble être un instantané photographique, avec un troupeau de moutons à l'avant d'un bassin – vraisemblablement le Galgenput à Deurle - avec le berger derrière et son chien à l'extrême droite. Cette peinture fait à nouveau apparaître le rôle de guide de De Cock pour la peinture animalière en Belgique. La scène cadre clairement avec l'univers mental de l'époque fait de simplicité, de beauté et de tendresse : une apologie de la vie pastorale. Le grain rend l'image plus spontanée et plus naïve. Le caractère voilé bien présent est typique des œuvres de De Cock et se retrouve dans ses travaux ultérieurs.



Pêcheur à la ligne le long de la rivière Epte

1891
huile sur toile
46,5 x 67 cm
signée et datée dans le bas, à droite *César De Cock / 1891*

Bibliographie

Boyens, P., *L'Art Flamand du Symbolisme à l'Expressionisme* (1992), 177-184
Comyn, R. & P. Huys, *César De Cock. De schoonheid van de stilte* (2004)
De Smet, J., *Laethem-Saint-Martin un siècle d'art flamand 1870-1970* (2000), 15-28
Van Doorne, V., *Rétrospective exposition Xavier De Cock, César De Cock, Gustave Den Duyts*, cat. d'expo. (1988), 15-34, 61

Contrairement à son frère Xavier, qui adopte un style vigoureux, César De Cock crée des œuvres raffinées et riches en nuances. Fasciné par les paysages poétiques, il reste plus longtemps que son frère dans les régions boisées de Barbizon et Gasny. Il ne rentre en Belgique qu'en 1880 et se fixe définitivement à Gand, alors que son frère s'est établi dans la région de la Lys.

Comme il ressort de la toile *Pêcheur à la ligne le long de la rivière Epte*, César s'inspire, tout comme son frère, des régions riches en cours d'eau. Mais alors que Xavier adopte un style naturaliste, César veut avant tout rendre la poésie du paysage. Fidèle à son style, il peint un pêcheur à la ligne qui se fond dans le paysage. C'est à peine si on le discerne entre toutes les nuances de vert du sous-bois. Autre caractéristique : César De Cock aime travailler à l'ombre, ce qui lui permet de mieux suggérer le jeu de lumière propre à un sous-bois. Les luminosités changeantes sont combinées avec des percées qui accentuent la perspective. L'attention que porte César à la luminosité font de lui l'un des grands chaînons pour l'art des paysagistes belges. Cette toile en est un bel exemple d'art paysagiste. A noter, l'intérêt que porte De Cock à la réflexion de la verdure dans l'eau.



L'homme à l'outre

1897
 bronze
 h. 64 cm
 signature sur la terrasse *G Minne*
 cachet de fondeur *J. Petermann. Fondeur. Bruxelles*

Bibliographie

- Berg, B. e.a., *Voorbode van de moderne kunst* (2013), 9, 116.
 Brockhaus, C. e.a., *Lehmbruck-Minne-Beuys* (1991), 142.
 Creuz, S., e.a., *L'Art en Belgique* (1978), 87, n° 42.
 De Jonge, C.H. e.a., *Vlaamse kunstenaars* (1947), 43, n° 88.
 De Ridder, A., *George Minne* (1947), n° 10.
 D'Haese, *Moderne Vlaamse Kunst* (1985), 24.
 Engelen-Marx, *Beeldhouwkunst in België vanaf 1830* (2002), 2600.
 Fierens-Gevaere, H., *Art & Décoration* (1901), 109-110.
 « George Minne, » in: *Ver Sacrum*, no. 4 (1901), 28- 29.
 Hoozee, R. (r2d.), *Veertig kunstenaars rond Karel van de Woestijne* (1970), 46-47, n° 67.
 Hoozee, R. e.a., *George Minne* (1982), 35-40, 132-133, n° 59-60.
 Hoozee, R. e.a., *De wereld van Minne & Maeterlinck* (2011), 169.
 Rossi-Schrimpf, I., *George Minne* (2012), 79, 163, 212, 370.
Valerius De Saedeleer en George Minne (1992), 64, n° 22.
 Vanbeselaere, W., *Moderne Vlaamse Schilderkunst* (s.d.), 96
 Van Doorne, V. e.a., *Sint-M.-Latem-Worpswerde* (1996), 76, n° 10
 Van Puyvelde, L., *L'œuvre de George Minne* (1929), 13, n° 24
 Van Puyvelde, L., *George Minne* (1930), n° 23, pl. 21

Les divers aspects de la maestria de Georges Minne se manifestent déjà vers 1900 dans *L'homme à l'outre*, un bronze réalisé vers 1900. Pour l'artiste, seule la représentation d'un éphèbe peut rendre l'image parfaite. Ses modèles présentent à peine un signe de force physique, mais la pose qu'ils adoptent évoque tout à la fois vigueur et spiritualité. Les jeunes hommes sont introvertis et se détournent résolument du reste du monde. Minne crée l'image d'un jeune corps fort et élancé, adoptant une pose quasi intenable pour maintenir l'équilibre. Les muscles délicats sont tendus au moment de soulever l'outre et d'entamer le geste de verser. Minne ne tient pas à montrer la force physique, mais veut toucher le spectateur par l'incroyable résilience de ce corps svelte. Dans le projet initial des fonts baptismaux, l'eau est source de vie. Minne s'inspire de cette symbolique, tout en l'associant à l'image de l'eau-miroir, source d'introspection. Ces différentes couches de sens sont caractéristiques de l'ensemble de l'œuvre de Minne. L'artiste tend en effet à concilier le profane et le sacré. *L'homme à l'outre* peut être vu comme une représentation profane de Jean Baptiste, toutefois dans un sens plus large et plus universel. Le bronze a été réalisé par Petermann à Bruxelles et est doté du cachet de fondeur.



Paysage enneigé au crépuscule

1924
huile sur toile
87 x 96 cm
signature dans le bas, à droite *Valerius de Saedeleer*

Provenance

enfants et madame L.F. François, Gand

Bibliographie

Bourdeaudhui, J., *Valerius De Saedeleer* (2014), 230-231, no. 11.79 (ill.)
Boyens, P. *L'Art Flamand du Symbolisme à l'Expressionisme* (1992), 591 (ill.)
Boyens, P. & V. Van Doorne, *Valerius De Saedeleer. De tuin der afwezigen*, cat. d'expo. (2006), 117, 125, 189, no. 72 (ill.)
Eemans, M., *Valerius De Saedeleer* (1975), no. 119, ill. 89
Pauwels, P.J.H., *Comme un miroir étincelant* (2019), 206 (ill.)
Van der Giessen, B. e.a., *Valerius de Saedeleer, Gustave Van de Woestyne. Bevriende meesterschilders*, cat. d'expo. (2008), 34, 40, 92, no. 15 (ill.)

Exposition

2006, Deinze, MuDeL, *Valerius De Saedeleer. De tuin der afwezigen*, no. 76 (ill.)
2008, Spanbroek, Scheringa Museum voor Realisme, *Bevriende Meesterschilders Valerius De Saedeleer en Gustave Van de Woestyne*, no. 15 (ill.)

Paysage enneigé au crépuscule est l'un des plus beaux exemples de la maestria de Valerius de Saedeleer. Voici déjà plus de trente ans qu'il peint, passant du réalisme tardif de Franz Courtens et du luminisme d'Emile Claus au style symboliste très personnel qui le caractérise. Après la Grande Guerre, la région vallonnée d'Etikhove constitue sa principale source d'inspiration. Il peint souvent le même paysage, par toutes les saisons. Il existe plusieurs versions de cette vue du mont Bossenaars, avec le paysage ondoyant dans le lointain. La rangée d'arbres à l'avant-plan sert d'écran, d'introduction. Les couleurs varient selon les saisons. Dans *Paysage enneigé au crépuscule*, les couleurs sont atténuées par le soleil d'hiver au couchant. Dans cette composition, ciel et terre occupent environ tout autant d'espace. De Saedeleer a maintes fois utilisé les rangées d'arbres pour délimiter les différentes zones. Les autres transitions sont cependant moins radicales et créent un fondu harmonieux. De toutes les versions existantes, *Paysage enneigé au crépuscule* est sans conteste le plus authentique et personnel. Le paysage semble endormi, les bruits et mouvements sont comme étouffés sous une épaisse couche de neige. Les successives zones enneigées créent un rythme particulier. Les traits gracieux que forment les troncs atténuent l'horizontalité de l'œuvre qui est soulignée par le trait presque droit que forme l'horizon. Les arbres dénudés se détachent du paysage dans l'air glacé, peint en subtil glacis, à l'instar des primitifs flamands. *Paysage enneigé au crépuscule* est d'une grande beauté et intrigue par la combinaison de lignes et de couleurs. La richesse bucolique de la nature flamande est rendue d'une manière à la fois recueillie et envoûtante, attribuant un sens symbolique à la nature.



L'aveugle

1914
techniques mixtes sur papier
31,5 x 24,5 cm
signé dans le bas, au centre G. VAN DE WOESTYNE

Bibliographie

Boyens, P., *L'Art Flamand du Symbolisme à l'Expressionisme* (1992), 636 (ill.)
Gepts, G., *Gustave Van de Woestyne 1881-1947*, tent.cat. (Antwerpen: KMSKA, 1981)
Pauwels, P.J.H., *Comme un miroir étincelant* (2019), 160 (ill.)

En mai 1900, Gustave van de Woestyne rejoint son frère Karel à Laethem-Saint-Martin. La découverte de la vie simple de Laethem-Saint-Martin suscite chez lui un sentiment profondément religieux. *L'aveugle* est réalisé en 1914. Même s'il a entre-temps déjà quitté le village le long de la Lys et s'est établi à Tiegem, il demeure fidèle à la typologie de Laethem. *L'Aveugle* est un bel exemple de ses premiers portraits, comme ceux réalisés pour la série de paysans. Les vêtements et le décor ne sont pas détaillés, mais jouent un rôle monumental dans la disposition de l'image. La tête de l'aveugle est très détaillée. L'artiste a peint minutieusement le visage fascinant et ridé du personnage, ainsi que le regard mort. Ce type d'aveugle a les paupières mi-closes, la bouche entrouverte en un subtil sourire autour des lèvres. L'homme est calme malgré son infirmité.

La transparence de la peinture est voulue. Elle rend bien la résignation pieuse de l'aveugle et l'acceptation de son infirmité. Le rapport entre l'artiste et le modèle, en tant qu'égaux, satisfaits de leur sort, est montré de manière ramassée.

L'allégorie ou la symbolique dans l'œuvre de Van de Woestyne est toujours quelque peu énigmatique. Existe-t-il réellement de l'espoir pour cet aveugle ou le peintre a-t-il plutôt pensé aux mots de la Bible 'Heureux ceux qui croient sans avoir vu' ?



La faneuse

1896
huile sur toile
130,2 x 97,5 cm
signée dans le bas, à droite *Emile Claus*
mention au dos de la toile *Emile Claus / 1896*

Bibliographie

« Catalogue des oeuvres d'Emile Claus ayant fait partie du Musée d'Astene, Galerie de l'Art Belge, Bruxelles 1942, et Vyncke-Van Eyck, Gand, 1943 » dans: A. Sauton, *Un Prince du Luminisme Em. Claus* (1946), 52
De Smet, J., *Emile Claus*, cat. d'expo. (1997), 138, no. 68 (ill.)
De Smet, J., *Emile Claus et la vie rurale*, cat. d'expo. (2009), 63, 65, no. 25 (ill.)
Ekonomidès, C., *Emile Claus (1849-1924)* (2013), 46 (ill.)
Hoozee, R. e.a., *Light of Flandres. Images of a beautiful Belgian Village*, cat. d'expo. (2010), 74-75, 143, no. 39 (ill.)
Lemonnier, C., *Emile Claus* (1908), 60
Pas, W. & G., *Biografische lexicon plastische kunsten in België*, dl. 1 (2000), 28 (ill.)
Pauwels, P.J.H., *Comme un miroir étincelant* (2019), 123 (ill.)
Van Cauterem, K. e.a., *OER. De wortels van Vlaanderen*, cat. d'expo. (2017), 270-271 (ill.)
Vanzype, G., « Notice sur Emile Claus » dans: *Annuaire de l'Académie royale des sciences des lettres et des beaux-arts de Belgique*, no. 95 (1924), 27

Exposition

1997, Ostende, PMMK, *Rétrospective Emile Claus*, no. 68
2009, Gand, MSK, *Emile Claus et la vie rurale*, no. 25
2010, Japon, Himeji City Museum of Art, Bunkamura Museum of Art & Okuda Genso Sayume Art Museum, *Light of Flandres. Images of a beautiful Belgian Village*, no. 39
2017, Gand, Caermersklooster/The Phoebus Foundation, *OER. De wortels van Vlaanderen*, cat. pag. 270

La faneuse est l'un des tableaux les plus importants de l'œuvre luministe de Claus. L'on y voit un peintre analysant son sujet et tendant à rendre de manière aussi réaliste et fidèle que possible la physiologie d'une jeune fille, mais à la fois soucieux de créer une véritable explosion de couleurs. L'artiste se montre ici un maître dans la manière de représenter ses sujets à contre-jour. L'ombre tombe littéralement 'hors' de la toile, ce qui permet de créer un contact direct avec le public. Le subtil sens des coloris qui est propre à l'artiste, atteint son apogée ici. Le peintre manie le pinceau avec maestria, créant un véritable tourbillon de touches et de traits, de points et de virgules qui semblent avoir été posés au petit bonheur la chance mais qui, vus de loin, constituent les différents éléments de la toile. Claus s'est plus que jamais intéressé ici à la vie à la campagne. Il s'empare du contexte spécifique pour créer un portrait psychologique en face. *La faneuse* n'est pas vraiment portraiturée, mais est présentée dans son contexte comme un archétype. Elle est le prototype de toutes les ouvrières agricoles. C'est pour cette raison aussi qu'il la représente le regard fixé sur le sol. Cette timidité souligne sa simplicité : c'est comme s'il elle se sentait toute confuse de la présence de l'artiste. Claus a réalisé une série de toiles qui, si elles ne constituent pas une série à proprement parler, sont toutes axées sur des personnages types symbolisant les divers stades de la vie à la campagne.



Après la traversée

1899
huile sur toile
133 x 203 cm
signée au centre dans le bas droit *Emile Claus*
monogramme et date au verso *E.C. / ii*

Bibliographie

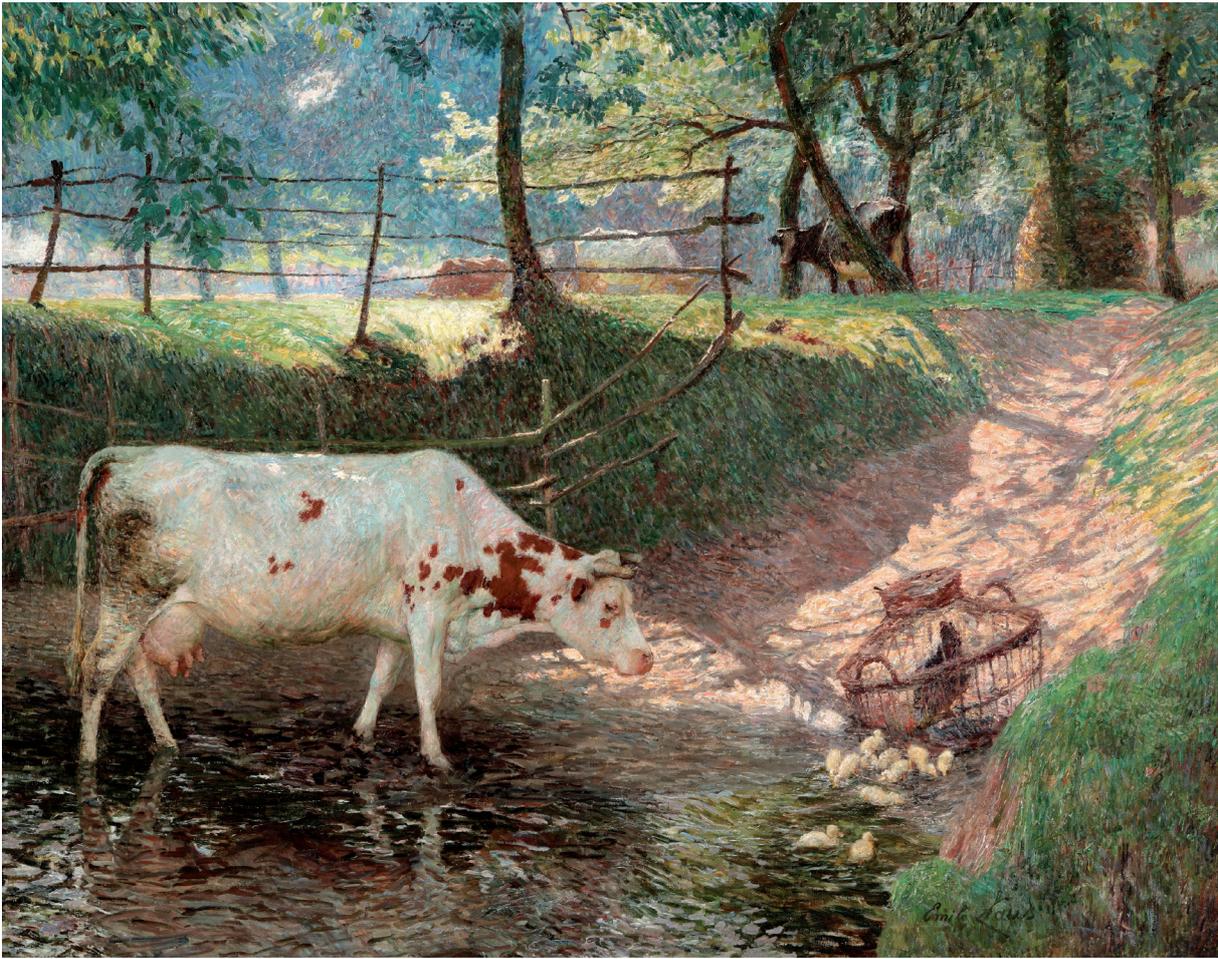
Buysse, C., *Emile Claus. Mon frère à Flandre* (1925), 30
De Smet, J., *Rétrospective Emile Claus*, cat. d'expo. (1997), 150-157, no. 87 (ill.)
De Smet, J., *Emile Claus et la vie rurale*, cat. d'expo. (2009), 118-121, no. 70-73.
Pauwels, P.J.H., *Comme un miroir étincelant* (2019), 129 (ill.)
Lemonnier, C., *Emile Claus* (1908), 27-28, 30-31, 34-35
C. Lemonnier, '*Emile Claus*' (Bruxelles: G. Van Oest & Co., 1908), 27-28, 30-31, 34-35.
J. De Smet, '*Emile Claus*' (Gent: SD&Z/Pandora/Gemeentekrediet, 1997), 150-151, 154-155,
cat. n° 78-80, 84-85.
J. De Smet, '*Emile Claus en het landleven*' (Gent : Mercatorfonds/MSK, 2009),
118-121, cat.no. 70-73.
Emile Claus, '*Vaches traversant la Lys*', 1899, huile sur toile, 200 x 305 cm, inv. n° 3584.
Provenance : acquis au Salon de La Libre Esthétique, Bruxelles, 1901, cat. n° 121.
Ont également été exposées à ce salon, des œuvres de Monet, Cézanne, Pissarro, Renoir etc.

Exposition

1997, Ostende, PMMK, *Retrospective Emile Claus*, no. 87

Il existe quelques études de la composition monumentale *Vaches traversant la Lys*, 1899 (Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, inv.no. 3584). La suite de cette pièce de musée date de la même année. Cette œuvre tout aussi monumentale a été baptisée *Après la traversée*. Claus a scrupuleusement réalisé une composition triangulaire. L'eau peu profonde avec la vache mène le regard de l'avant-plan vers l'horizon à droite en passant par la berge. La lumière sur la surface de l'eau relie la terre avec la lumière du soleil de midi venant du coin haut gauche. Contrairement à *Vaches traversant la Lys*, ce n'est pas le mouvement qui importe ici, mais le repos et l'accalmie retrouvée après la traversée d'un gué. La peur du troupeau mené à traverser le gué est passée. Le troupeau a été mené sur l'autre rive et les premières bêtes paissent déjà dans le pré à l'arrière-plan. La vache à l'avant-plan s'est calmée à l'ombre des arbres sur les berges de la Lys, près des canetons et de la poule dans son panier. Claus suggère tout cela en peignant l'eau calme à l'avant-plan, avant de passer subtilement, du bord et de la berge verdoyante au pré ensoleillé avec la lumière tamisée sous les arbres dans le haut de la toile. Pour un peintre du soleil comme Claus, la Lys est avant tout un élément visuel, à l'instar du soleil et des arbres, dans l'ensemble d'impressions de couleurs et de lumière qu'il veut rendre. Du point de vue des coloris, la berge verdoyante domine la composition. Les touches de couleurs se limitent à l'avant-plan au corps pesant de la vache-pie, ainsi qu'à un emploi très sobre de tons bruns, blancs et noirs. Des taches de soleil éclairent le centre et la rive, mais se perdent pour le reste dans l'ensemble de l'œuvre.

Claus réalise ainsi, comme un authentique réalisateur de cinéma, avec *Après la traversée*, une véritable suite de *Vaches traversant la Lys*. Dans les deux chefs d'œuvre, la rive fait à la fois fonction d'obstacle et de décor. Le tableau incite le spectateur à s'interroger sur le sens de la vie dans ce contexte spécifique, sans pour autant vouloir le convaincre de son sens symbolique.



Ferme flamande

1928
huile sur toile
62 x 79 cm
signé dans le bas gauche *Gust. De Smet*

Provenance

collection M. Janlet, Bruxelles
Galerie Lou Cosijn, Bruxelles
collection Polfliet, Eyne
collection Van de Velde, Oostkamp

Bibliographie

De Ridder, A., *Vlaamsche Kunst* (1952), 36 (ill.)
Fierens, P., *L'Art en Belgique du Moyen-Age à nos jours III* (1939), 518 (ill.)
Fierens, P., « Gustave De Smet » in: *L'Aurore*, (1944), 5 (ill.)
Langui, E., *Gust. De Smet. De mensch en zijn werk* (1945), pl. 53 (ill.)
Langui, E., *Proeve van catalogus* (1945), 440
Le Centaure (1929), 36
Pauwels, P.J.H. & V. van Doorne, *Leie. Rimpelloze eenvoud*, cat. d'expo. (2010), 89, 109, no. 62 (ill.)
Pauwels, P.J.H., *Comme un miroir étincelant* (2019), 234 (ill.)

Exposition

1936, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Rétrospective Gustave De Smet*, no. 120
1938, Anvers, Feestzaal Meir, *Kunst Van Heden: Eresalon Gust. De Smet*, no. 56
2010, Deinze, MuDeL, *Leie. Rimpelloze eenvoud*, no. 89 (ill.)

Dès son retour en Belgique en 1922, Gust. De Smet trouve son propre idiome, sous l'influence de l'expressionnisme allemand et du post-cubisme français. L'émotion que respirent ses toiles réalisées aux Pays-Bas a cédé le pas à une ambiance poétique qui respire la sérénité. La soif d'ordre et de stabilité après la Grande Guerre, ou le fameux 'retour à l'ordre', se manifeste également dans l'œuvre de De Smet. Après 1926, l'artiste en quête d'équilibre réalise durant quelques années des compositions qui se font de plus en plus schématiques, aux thèmes de préférence agrestes, dont le village, la ferme et les champs dans un style moins sévère. La terre sur laquelle il vit et qui est travaillée par ses voisins devant gagner leur croûte occupe une place prépondérante dans son œuvre. Dans *Ferme flamande*, l'artiste réduit les environs de la ferme à un style très propre : « *Tout qui veut avoir accès à son univers doit se prêter à la schématisation... Les maisons, la grange, l'église ne peuvent exister dans son univers agreste que si elles consentent à prendre des formes cubiques... La réduction à l'essentiel, au schéma est chez De Smet un souci constant, une exigence première intransigeante* » (Haesaerts, op cit. p. 283). En procédant de la sorte, il réussit à créer son propre univers concentré sur les qualités expressives du dur labeur du paysan flamand. La schématisation exacerbée souligne davantage ce pouvoir expressif et permet à l'artiste de créer une œuvre d'une intensité rare. La partition de la surface, les contours et les plans coloriés ont quelque chose de naïf. Les vaches-pies à l'avant-plan sont davantage des esquisses que des peintures, ce qui leur confère un caractère universel. Cette œuvre intime respire le bien-être général. *La Ferme flamande* est sans conteste l'un des tout grands chefs d'œuvre de l'expressionnisme flamand.



Travaux des champs en Flandre

1926
huile sur toile
90 x 110 cm
signée en bas au milieu *Permeke*
datée sur le dos 26

Littérature

Avermaete, R., *Permeke* (1977)
Boyens, P., *L'Art Flamand du Symbolisme à l'Expressionisme* (1992), 582 (ill.)
De Cnodder, R., *La Pittura Fiamminga nel Novecento* (1964), no. 59
Pauwels, P.J.H., *Comme un miroir étincelant* (2019), 241 (ill.)
Van den Bussche, W., *Permeke* (1986)
Van den Bussche, W., *Constant Permeke* (2012)

Exposition

1964, Turin, Galleria Piemonte Artistico Culturale, *La Pittura Fiamminga nel Novecento*, no. 59

Dans la deuxième moitié des années 1920, Constant Permeke revient dans les environs de Jabbeke. Il achète un bout de terrain et y fait construire une maison avec atelier, appelée *De Vier Winden* (Les Quaters Vents). Dès lors, l'iconographie paysanne de la Flandre fait partie de son oeuvre et de la dure existence de la population paysanne donne le ton principal au travail de Permeke. L'extrême déformation des personnages et du paysage qui dégage leur essence absolue est caractéristique. Les quelques composants sont peints à coups de brosses schématiques et sculptés ensuite au couteau.

Dans *Les travaux des champs en Flandre*, il apparaît en outre que Permeke recherche une unicité dans les couleurs. Les bruns et verts foncés déterminent l'avant-plan et contrastent avec une zone d'air plus claire mais pas du tout éclatante. Dans la peinture, l'artiste montre une vision peu optimiste. La population paysanne de la région entre Ostende et Jabbeke est condamnée à vie au dur travail de la lourde terre argileuse. Plus que dans les dessins de figures solitaires de paysans, une telle description du travail de la terre décrit exactement le lien indéfectible entre l'homme et la nature environnante. Ici est représenté simplement le paysan laboureur qui mène une vie cyclique, une vie qui suit pas à pas le cours des saisons. Il est indissolublement lié à la nature, d'une manière qui ne lui offre aucune alternative et le maintient dans un carcan absolu.



Portrait de l'artiste

1938
huile sur toile
73,5 x 80 cm
signée en bas à droite *FvdBerghe*

Provenance collection Herdener, Sint-Denijs-Westrem

Bibliographie *Années 30 en Europe – le temp menaçant 1929-1939*, cat. d'expo. (1997), 165, no. III (ill.)
Bombeke, R. e.a., *Acht van Latem*, cat. d'expo. (1993), no. 170 (ill.)
Bombeke, R. e.a., *Frits Van den Berghe – Octave Landuyt*, cat. d'expo. (1993), no. 170 (ill.)
Boyens, P., *L'Art Flamand du Symbolisme à l'Expressionisme* (1992), 529 (ill.)
Boyens, P., *Frits Van den Berghe* (monographie) (1999), 290, 302, 305, 468, no. 810 (ill.)
Boyens, P. & G. Marquenie, *Retrospectieve Frits Van den Berghe* (1999), 182-183, no. 157 (ill.)
Damman, A. e.a., *Zelfportretten van Belgische kunstenaars* (2003), 29, 126-127 (ill.)
De Pesseroey, A. & E. Langui, *Honderd zelfportretten* (1976), 62-63 (ill.)
De Ridder, A. e.a., *Frits Van den Berghe* (1957), 4, no. 79 (ill.)
De Ridder, A., *Frits Van den Berghe* (1962), no. 96 (ill.)
Denninger-Schreuder, C., *Vlaamse expressionisten*, cat. d'expo. (1993), 34 (ill.)
Eemans, M., *De Moderne Schilderkunst in België* (1969), 86
Flemish Expressionism, cat. d'expo (1980), no. 67 (ill.)
Hoozee, R. e.a., *Retrospective Frits Van den Berghe*, cat. d'expo. (1983), no. 147 (ill.)
Langui, E., *Frits Van den Berghe*, cat. d'expo. (1954), no. 46 (ill.)
Langui, E., *Frits Van den Berghe*, cat. d'expo. (1957), no. 72 (ill.)
Langui, E., *Frits Van den Berghe*. Catalogue raisonné (1966), no. 425 (ill.)
Langui, E., *Frits Van den Berghe 1883-1939* (1968), 200, 314, no. 425 (ill.)
Pas, W. & G., *Biografische lexicon plastische kunsten in België*, dl. 2 (2000), 438 (ill.)
Pauwels, P.J.H., *Comme un miroir étincelant* (2019), 238 (ill.)
Robert-Jones, P., *Van realisme tot surrealisme* (1969), 122, no. 70 (ill.)
Vanbeselaere, W., *Moderne Vlaamse Schilderkunst* (1959), 258-260
Van Cauteren, K. e.a., *OER. De wortels van Vlaanderen* (2017), 54-55 (ill.)
Van Hecke, P.-G., *Frits Van den Berghe* (monographie) (1948), pl. 23 (ill.)
Welling, D., « Visionaire kunst van Frits Van den Berghe » in: *Rotterdams Nieuwsblad*, 18 maart 1967

Expositions Gand 1948, n° 48 ; Venise 1952, n° 68 ; Hasselt 1954, n° 34 ; Tilburg 1954, n° 46 (ill.) ; Maastricht 1954, n° 40 ; Amsterdam 1957, n° 72 (ill.) ; Knokke 1957, n° 57 (ill.) ; Bruxelles 1962, 96 (ill.) ; Gand 1962, z.n.; Londres 1971, n° 304 ; Brooklyn Museum 1980 ; Tampa & Atlanta 1980, n° 67 (ill.) ; Lyon 1980 ; Gand 1983, n° 147 (ill.) ; Utrecht 1984 ; Prague & Bratislava 1986 ; Newport Beach 1986-1987, n° 116 ; Fort Lauderdale 1987, n° 116 ; Deinze 1993, n° 170 (ill.) ; Kortenhoeve 1993, p. 34 (ill.) ; Paris 1997, n° III-p. 165 (ill.) ; Ostende, PMMK, « Retrospectieve Frits Van den Berghe, » n° 157.

Vers la fin de sa vie, les thèmes peints par Frits Van den Berghe se font de plus en plus sombres. L'Autoportrait avec tête de mort occupe une place particulière dans cet ensemble et doit être considéré comme étant un testament artistique. Le peintre est représenté à l'avant-plan, entouré d'étranges personnages. Derrière lui se trouve une mare ou un marécage, dans lequel une femme est menacée par un personnage portant une cape, alors qu'un autre personnage se noie. Au centre, une tête chauve sur un long cou arbore un rire idiot. Des démons entourent ou survolent la mare, menaçant même le peintre. L'image de soi qu'a le peintre Van den Berghe est très sombre. Le regard du peintre est morne ; il est accablé par ses démons et par la vie, qui s'est avérée bien dure durant les années de crise de 1930. Le peintre semble se laisser engloutir par la mare peinte en oblique. Il a le teint vert brun, avec des touches rouges, la paupière gauche est bleue, l'iris rouge sang. L'image a bien entendu un fond biographique. En 1938, le peintre souffre de plusieurs maux, qui menacent sa santé. Même si ce n'est qu'une spéculation, tout porte à croire que le peintre a voulu se soulager une dernière fois avant de mourir en peignant son désarroi et son dégoût. Car même à sa mort en 1939, le peintre est seul, abandonné de tous.



Moulin dans un paysage en hiver

env. 1950
huile sur toile
100 x 120 cm
signée en bas à gauche Saverys

Bibliographie

Corbet, A., *Monographies de l'Art Belge: Albert Saverys* (1950)
Edebau, F., *Rétrospective Exposition Albert Saverys*, cat. d'expo. (1964)
Huys, P., *Rétrospective Exposition Albert Saverys (1886-1964)*, cat. d'expo. (1982)
Huys, P., *Albert Saverys. Een Kunstenaarsleven* (1983), 27-40
Boyens, P., *L'Art Flamand du Symbolisme à l'Expressionisme* (1992), 132-133
De Smet, J., *Laethem-Saint-Martin un siècle d'art flamand 1870-1970* (2000), 272-286
Pauwels, P.J.H., *Albert Saverys 1886-1964*, cat. d'expo. (2014), 254-294

Dans les œuvres de Saverys de la période 1950-1964, la vitalité joue un rôle de premier plan très important. Le genre du paysage est le résultat d'une spontanéité en pleine santé doublée d'un sens inné de la forme. Plein de joie de vivre, l'artiste peint. Paul Huys qualifie de manière frappante ces œuvres d'une "explosion de l'emportement débridé du peintre".

La toile *Moulin dans un paysage en hiver* montre que le peintre n'est pas un "maître rassasié". L'œuvre montre à quel point l'artiste avec ses solides bases artistiques a continué à évoluer. C'est ainsi que Saverys a été fort justement considéré comme un maillon hors du commun de l'expressionnisme flamand. *Le Moulin dans un paysage en hiver* comporte trop de style personnel pour que l'on puisse parler d'impressionnisme. L'œuvre est trop contrôlée et trop pondérée, trop exempte de tapage pour que l'on puisse parler de fauvisme. Et elle est trop élégante pour la classer dans l'expressionnisme. Saverys détermine avec une large touche sa composition sur la toile. Les couches de peintures vont de peu couvrantes à épaisses et appliquées au couteau. La nature de la région de la Lys donne à l'artiste les impulsions et l'occasion de ces expérimentations. Saverys place sur la toile des touches étirées et strictement verticales, avec l'accent mis sur des traits de pinceau fluides et larges dans des teintes prononcées. La peinture montre un effet de contraste réussi entre le paysage apaisé et l'air plus clair. On voit et on sent clairement la recherche de Saverys de capter l'atmosphère d'un moment et non pas des variations de lumière luministes, avec des tonalités de couleurs plus douces.



Chasseur dans la neige

1962
huile sur toile
75 x 100 cm
signé dans le bas gauche *H. Malfait*

- Provenance** Galerie Le Centaure, Bruxelles
Collection J. Van Parijs, Bruxelles
Collection privée, Anvers
- Bibliographie** Edebau, F., *Hubert Malfait*, cat. d'expo. (1968), no. 46 (ill.)
Duchateau, M., *Hubert Malfait* (1979), 150, 175 (ill.)
Malfait, S. & P. Vanrobaeys, *Hubert Malfait - Oeuvre Catalogue* (1986), 68, 170, no. 847 (ill.)
- Expositions** 1968, Ostende, Musée des Beaux-Arts, *Rétrospective Hubert Malfait*, no. 46
2019, Gaasbeek, Kasteel van Gaasbeek, *Feast of Fools. Bruegel herontdekt*,
(en cours de préparation)

L'œuvre réalisé par l'artiste durant la dernière période (1956-1968) se caractérise par son souci de synthèse, tant sur le plan thématique, que sur celui de la composition et de la manière. Cette période est dès lors souvent considérée comme sa période mûre ou classique.

Le paysage enneigé pur et sauvage se prête à une structuration. La toile *Chasseur dans la neige* montre un monde à part, soumis aux lois physiques de la nature. On ne peut s'empêcher de penser à Pieter Brueghel l'Ancien. Le soir est tombé et le chasseur accompagné de son chien rentre de la chasse. A l'aide de puissants coups de pinceau, principalement dans les tons brun et blanc, Malfait crée l'image d'une soirée d'hiver froide, dure et nuageuse. Le soleil s'est couché et il n'y a des ombres nulle part. Les arbres sont dénudés. La chasse ne semble pas avoir été bien bonne. Comme le chasseur est montré de dos, on a l'impression d'une observation fortuite. Les lignes du champ et des meules enneigées mènent le chasseur et son chien vers l'abri au centre.

La toute première grande rétrospective de l'œuvre d'Hubert Malfait est organisée en 1968 au Musée des Beaux-Arts d'Ostende. Cette rétrospective lui permet de présenter d'innombrables œuvres expressionnistes datant de ses débuts. Elles sont placées à côté de ses toiles représentatives de la période post-expressionniste, dont cette toile. Ceci a ravivé l'intérêt du public pour le (post-) expressionnisme en Flandre.



Contemplation

conçu en 1911
bronze
44 x 50 x 52 cm
signé *Rik. Wouters* et cachet de fondeur *Verbeyst Bruxelles*

Provenance collection Nel Wouters (exemplaire de l'artiste)
Galerie Brueghel, Bruxelles
collection privée, Watermael-Boitsfort

Ouvrages contenant une photo de cet exemplaire

Bertrand, O. & S. Hautekeete, *Rik Wouters, Jalons d'une vie* (1994), 47 (ill.)
Bertrand, O., *Regard sur un destin* (2000), 42, 219 (ill.)

Exposition

1954, Bruxelles, Galerie Brueghel
1994, Ostende, PMMK, *Rik Wouters*, no. 28-1
2002, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Rik Wouters*, no. 64

“Quand je m'accoude au bord de la fenêtre, je me prends souvent à rêver en contemplant le paysage qui se déploie devant moi avec ses lignes ondulées et grandes taches de terre labourée qui contrastent avec la masse foncée du bois. Rik arrive au moment où je suis inclinée et en pleine contemplation contre le rebord de la fenêtre. Sans dire un mot, il prend une feuille de papier et se met à dessiner. Ce qui est étonnant, c'est que j'adopte toujours la même position ; il décide de réaliser ce buste original. La position est brisée par le corps penché reposant sur les avant-bras” (Nel Wouters)

L'œuvre statuaire de Wouters est en avance sur son temps. Tout comme *La vierge folle*, *Contemplation* occupe une place spéciale dans la sculpture moderne. Pour ce chef d'œuvre, le modèle Nel Wouters, est accoudee au bord d'une fenêtre ; l'œuvre est à la fois délicate et massive, classique et contemporaine. C'est l'image mûre et sensuelle, légère comme une caresse, d'une femme rêvant. Affranchi de toute influence, Wouters adopte ici un langage personnel et moderne. L'impression d'immobilité rappelle celle des sculptures antiques, mais cette impression est abruptement interrompue par les rondeurs des épaules tombantes et des lignes souples du dos.

Une version en plâtre de l'œuvre est présentée en 1911 à l'*Exposition internationale des Beaux-Arts* de Rome et au *Salon des Indépendants* de Bruxelles. Cet exemplaire est réalisé en plâtre parce que l'artiste ne peut pas se permettre une version en bronze. L'année suivante, Wouters peut cependant signer un contrat avec la Galerie Georges Giroux de Bruxelles, qui s'engage à supporter les frais d'un nombre déterminé de bronzes. Ces bronzes seront exposés en mars 1912 à l'ouverture de la galerie et ensuite expédiés vers toutes les expositions et galeries d'Europe. Le contrat entre l'artiste (et ensuite sa veuve) et la Galerie Georges Giroux prévoit la réalisation de douze exemplaires. Ceux-ci sont coulés par la fonderie de bronze Verbeyst de Bruxelles entre 1912 en 1957 ; chaque exemplaire a pu être localisé. Le présent exemplaire sera repris et montré dans le *Catalogue raisonné des sculptures* de Rik Wouters (Olivier Bertrand).



Les gendarmes

1888, 6^e état
gravure colorée à l'aquarelle et la gouache sur papier simili japonais
planche 179 x 238 mm
Signée au crayon *James Ensor* dans le bas à droite

Bibliographie

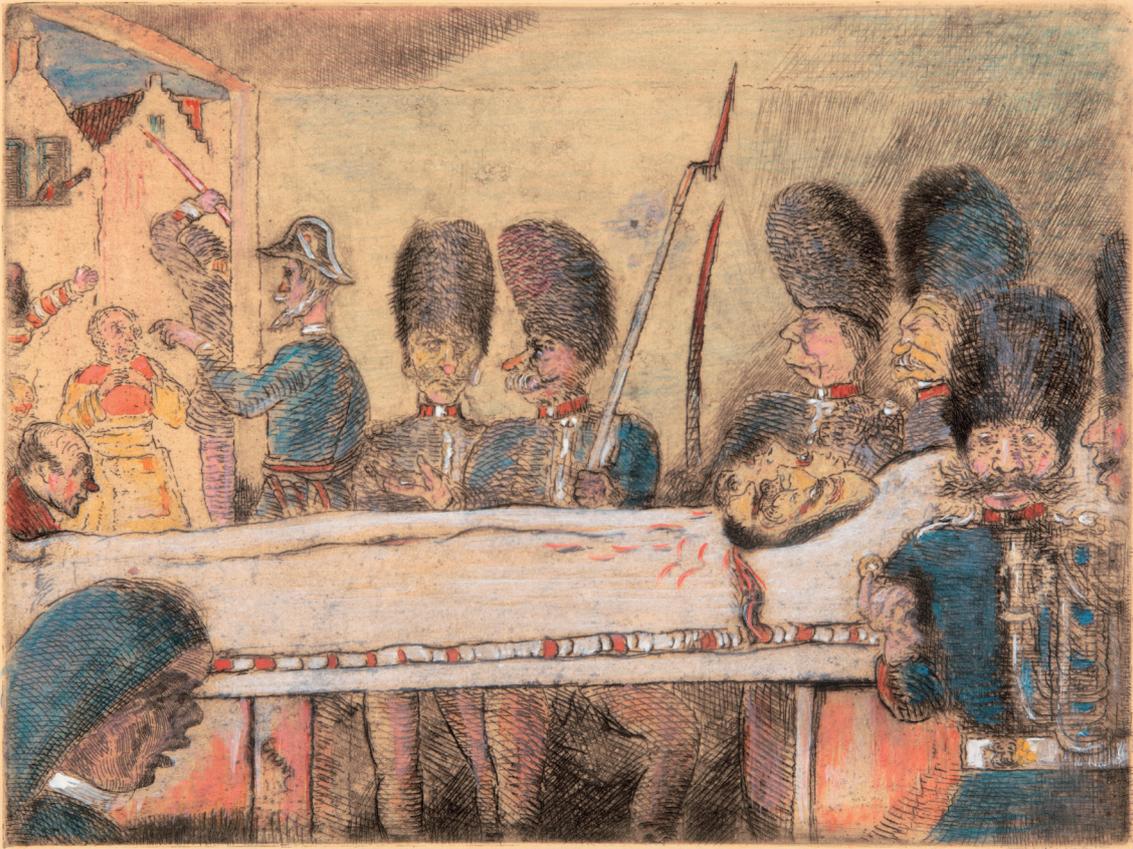
- Becker, J. & R. Hirner, *James Ensor. Visionär der Moderne* (1999), 104-105 (ill. d'un autre exemplaire)
Gilles, E., *James Ensor. A collection of Prints* (2002), 86-87, no. 47 (ill. d'un autre exemplaire)
Tavernier, A., *Catalogue illustré de ses gravures* (1973), 142-145, no. 55, (ill. d'un autre exemplaire)
Tricot, X., *James Ensor, the complete prints* (2010), 126-129, no. 60a-b (ill. d'un autre exemplaire)

La scène que voici montre une page sanglante de l'histoire d'Ostende. Elle s'inspire de la révolte des pêcheurs ostendais contre les poissonniers anglais à Ostende, durant les mois d'été de 1887. A en croire les journaux locaux de l'époque, la bourgeoisie bien nantie d'Ostende se prélassait sur la plage lorsqu'elle entendit soudain des coups successifs, comme le bruit d'une bouteille de champagne qu'on débouche. Personne ne s'en inquiéta. Trois poissonniers venaient pourtant d'être abattus à un kilomètre de là par les gendarmes de la ville. Cela provoqua une révolte de trois jours des poissonniers ostendais contre leurs concurrents britanniques qui importaient du poisson bon marché et le vendait à vil prix. Ensor prit le parti des pêcheurs ostendais contre les autorités et réalisa un grand dessin de l'événement, suivi d'une gravure réalisée en pas moins de sept états. La répression fut sanglante ; deux pêcheurs furent tués par les gendarmes. Ensor a toujours été un virulent critique de l'injustice sociale de son époque. Ici, deux pêcheurs morts sont couchés sur une table surveillée par des gendarmes. La religieuse priant à gauche à l'avant-plan représente l'hypocrisie de l'église, qui ne fait rien pour améliorer les conditions de vie des pauvres. En 1892, Ensor réalise une version à l'huile basée sur cette gravure colorée.

Ensor s'inspire pour la composition de la toile connue du peintre d'histoire belge Louis Gallait (1810-1887), intitulée *Honneurs funèbres rendus aux comptes d'Egmont et de Horn* (1851, Musée des Beaux-Arts de Tournai). Cette œuvre représente les martyrs de la liberté exécutés en 1568 par l'oppresseur espagnol à Bruxelles. Le patriotisme de Gallait est cependant détourné dans *les gendarmes* ; Ensor convertit ainsi une icône de l'art belge pour réaliser une image politique et subversive.

La présente gravure est dédiée à George Lemmen (1865-1916), un lithographe de talent qui fait, tout comme Ensor, partie du groupe d'avant-garde *Les XX*. Lemmen écrit très tôt déjà, à savoir en 1899, un article consacré aux gravures d'Ensor pour le magazine d'art parisien *La Plume*.

Cette gravure exceptionnelle colorée à la main montre un état préparé par l'artiste à la craie et à l'encre. On trouve des gravures colorées similaires dans des collections publiques, telle celle du Musée des Beaux-Arts de Gand, du Museum of Modern Art de New York et de l'Albertina Graphische Sammlung de Vienne. Une toile portant le même titre peut être admirée au Musée de Beaux-Arts d'Ostende. Le Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers en possède un dessin.



Janus Insoer

Rêverie ou Jeune fille aux fleurs

1970
encre de Chine et aquarelle sur papier
30,4 x 24 cm
signé en bas à droite *Noël / P. Delvaux / 1970*

Bibliographie

Barthelman, Z., & C. Van Deun (red.), *Paul Delvaux Odyssee van een droom* (2007)
Ghène, P., *Paul Delvaux. De besloten wereld* (2000)
Hammacher, R. (red.), *Tentoonstelling Paul Delvaux*, cat. d'expo. (1973)
Kellein, T., B. Egging, *Paul Delvaux* (2006)
Mathysen-Gerst, G.E., *Belgian paintings*, cat. d'expo. (1998), 10, 36
Ollinger-Zinque, G., "Wording en ontwikkeling van een schilder-dichter," dans: *Paul Delvaux 1897-1994*, cat. d'expo. (1997), 14-27
Vander Stricht, D., *René Magritte en Paul Delvaux. De vrouw en de erotische motieven ontsluitend* (2009), 82-86

L'art de Delvaux, surréaliste selon d'aucuns, diffère de celui de Frits Van den Berghe ou de René Magritte. Chez Delvaux, le spectateur est invité à se laisser dériver sur les marées du plus intime de son âme et de déambuler sans aucun guide dans un univers de femmes (nues), un décor de l'Antiquité et un monde d'éternelle attente. L'art de Delvaux est poétique, comme dans un rêve éveillé, même si son interprétation est depuis peu controversée. Alors que Delvaux a toujours prétendu ne pas suivre absolument ou exclusivement le courant surréaliste, la relation avec ce mouvement est indéniable. Delvaux veut créer un art de la modernité et du classicisme de la technique, dans l'espoir de créer une esthétique lyrique et mesurée. De l'avis de Delvaux, son art est avant tout *onirique*.

Rêverie ou Jeune fille aux fleurs est représentative de la touche naturaliste de Delvaux : la jeune fille aux grands yeux rêveurs est présentée ici en close-up et entourée de fleurs rouges. Elle regarde droit devant elle, tout en étant introvertie. L'image fait un effet un peu étrange, même si tout est parfaitement reconnaissable. L'attitude passive, comme en attente, a quelque chose d'inquiétant. La jeune fille respire cette indifférence, caractéristique de l'artiste. Les fleurs rouges qui l'entourent évoquent la fertilité ou ont une nuance érotique.



Composition (texte)
Edwin van Trijp

Traduction
Gerda Verschueren

Graphique
Inge Van Damme

Sint-Martens-Latem, 2019