

**GALERIE OSCAR DE VOS
SINT-MARTENS-LATEM**



BRAFA 2015

NV GALERIE
OSCAR DE VOS

LATEMSTRAAT 20
9830 LAETHEM-SAIN-T-MARTIN
+32 (0)9 281 11 70
INFO@OSCARDEVOS.BE
WWW.OSCARDEVOS.BE

Xavier De Cock (Gand 1818 – Laethem-Saint-Martin 1896)

Berger dans la neige

1879

Huile sur panneau

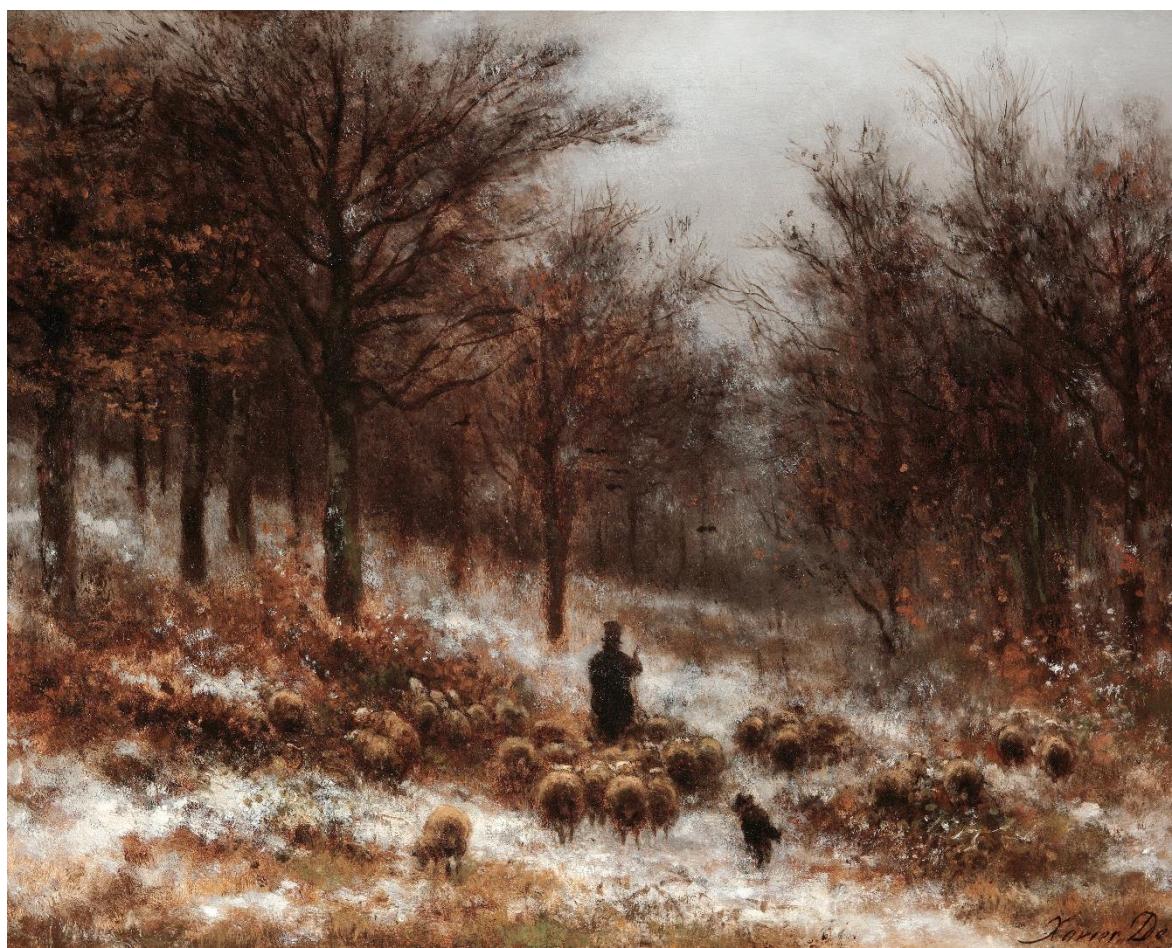
56,5 x 38 cm

Signée et datée en bas à droite : Xavier De Cock / 1879

Dans les années 1850, les frères César et Xavier De Cock partent à Paris. Selon la mode du temps, ils peignent en été dans la Forêt de Fontainebleau. Là-bas, ils rencontrent les peintres de l'École de Barbizon. Les frères partagent avec ces artistes le culte de la nature. Tous deux avaient été formés en Belgique dans la ligne du paysage pastoral, qui n'est pas fidèle à la nature mais donne à la réalité une image romantique. Cette représentation découle de son esprit romantique qui lui fait voir le monde d'un œil tendre et idéaliste. À Barbizon, Xavier subit l'influence de peintres français comme Constant Troyon, et à l'exemple de celui-ci, il se spécialise dans des peintures d'animaux et de paysages. Avec son frère César, Xavier acquiert dans ce célèbre village de la peinture française une réputation qui prend à l'époque une résonnance internationale. 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. 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 dans la neige* – née dans les années de maturité de De Cock – reflète cette approche libérée de la nature. La peinture semble être un instantané photographique, avec au centre à l'avant-plan un berger vu de dos qui conduit avec son chien un troupeau de moutons dans la neige, à travers une zone boisée vallonnée. Le groupe s'éloigne du spectateur : c'est une représentation rare dans son œuvre. 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.

Bibliographie :

- Boyens, P., *Sint-Martens-Latem: Kunstenaresdorp in Vlaanderen* (Lannoo, Tielt, 1992).
- De Smet, J., *Sint-Martens-Latem en de kunst aan de Leie 1870-1970*, (Lannoo, Tielt, 2000).
- D'Haese, J., *César en Xavier De Cock*, cat. expo. (Museum Leon De Smet, Deurle, 1984).
- D'Haese, J., *Serafien De Rijcke tussen Xavier De Cock en Albijn Van den Abeele*, cat. expo. (Latemse Kunstring, Sint-Martens-Latem, 1985).
- Moors, L., "Xavier De Cock 1818-1896," mémoire de licence non publié (UGent, Gent, 1987).
- Van Doorne, V. et L. Moors, *Xavier De Cock, César De Cock, Gustave Den Duyts* (MDL, Deinze, 1988).
- Van Hoorde, J., *De gebroeders Xaveer en César De Cock* (Vanderpoorten, Gent, 1897).



George Minne (Gand 1866 – Laethem-Saint-Martin 1941)

Le fils prodigue

1896

Bronze

58 x 33 x 16 cm

Signé : G. Minne

George Minne trouve son inspiration – tout comme de nombreux artistes de son époque – dans l'art médiéval. La pureté de son travail est une réminiscence des créations religieuses et spirituelles de la statuaire gothique. Minne atteint cette pureté et cette simplicité en écartant le contexte narratif du travail. Ses thèmes sont souvent personnalisés par la mère et l'enfant, mais dans ce cas par le père et le fils. *Le fils prodigue* est tiré d'une parabole du Nouveau Testament, où l'on voit un fils exiger une partie de son héritage alors que le père est encore vivant. Le fils mène alors une vie dissipée, dans le péché et l'absurdité. Lorsqu'il a dépensé tout l'argent, il est contraint d'accepter un emploi. À ce moment, le fils se ressaisit et décide de rentrer chez lui et d'implorer le pardon de son père. Au lieu de le punir, le père est très heureux de l'accueillir dans sa maison où l'on fête son retour. L'indécible amour d'un parent pour son enfant qu'exprime cette histoire a inspiré de nombreux artistes. Dans cette sculpture, Minne taille le visage du père à la serpe, surtout ses yeux. Son expression bouleversée est d'une grande intensité émotionnelle. Dans l'expression du visage et la puissance résolue de son corps, on lit l'incredulité, le soulagement et la gratitude. Le visage du fils ne montre pas d'émotion. Son attitude physique révèle la structure bénigne et la constitution faible et sans espoir de son corps. Les deux corps se fondent superbement l'un dans l'autre mais sont contrastés par leur expression physique. *Le fils prodigue* témoigne d'une concentration interne et d'un style retenu. Dans une étreinte poignante, la relation entre le père et le fils est présentée comme indestructible. Le thème est élevé au statut de monument universel à l'amour du prochain et à la bonté humaine. Cette sculpture est proche du thème du *Fils prodigue* de Rodin. Le choix du thème de la douleur humaine n'a rien d'étonnant lorsque l'on réalise que depuis le début de la carrière de Minne, celui-ci se tient parfaitement au courant des problèmes existentiels que se posent les écrivains et les poètes symbolistes. Après son déménagement à Bruxelles, Minne rencontre d'importants collègues symbolistes comme Jan Thoorop et Johan Thorn Prikker dont il partage l'intérêt pour la situation politique. Leurs travaux montrent un intérêt et un style équivalents. Les membres étirés qui sont rendus de manière quasi décorative sont typiques du style maniériste de ces artistes symbolistes. *Le fils prodigue* ouvre en fait la tendance au modernisme dont va découler l'expressionnisme. Des exemplaires comparables se trouvent entre autres au Musée des Beaux-Arts de Gand, au Musée der Moderne de Salzbourg et au Musée M de Louvain. Il en existait également un exemplaire dans l'ancienne collection de Valerius De Saedeleer et de Jules De Bruycker.

Bibliographie (sélection) :

- Boyens, P., *Sint-Martens-Latem* (Lannoo, Tielt, 1992), 242-245, 566, n° 37
- Boyens, P., *Een zeldzame weelde*, cat. expo. (Ludion, Gent/Amsterdam, 2001), 17, 39, n° 17 (ill. d'un autre exemplaire).
- Hoozee, R., *George Minne en de kunst rond 1900* (MSK, Gent, 1982), 123-124, n° 55 (ill. d'un autre exemplaire).
- Hoozee, R., *Veertig kunstenaars rond Karel Van de Woestijne* (MSK, Gent, 1979), 47, n° 65 (ill. d'un autre exemplaire).
- Van Puyvelde, L., *George Minne* (Cahier de Bruxelles, Bruxelles, 1930), 77, n° 19, plaque 17 (ill. d'un autre exemplaire).
- Rossi-Schrimpf, I., *George Minne. Das Frühwerk* (VDG, Weimar, 2012), 75-77, 367, n° P14 (ill., d'un autre exemplaire).



Valerius De Saedeleer (Alost 1867 – Leupegem 1941)

Coucher de soleil

1903

Huile sur toile

50 x 60 cm

Signée en bas à droite :

Valerius De Saedeleer est l'un des premiers artistes à s'installer en 1898 à Laethem-Saint-Martin. Le calme, le sérieux méditatif et la magnificence du paysage de la Lys attirent en grande partie De Saedeleer et l'inspirent. Le *Coucher de soleil* illustre l'atmosphère particulière et calme du paysage principalement aquatique. Le peintre montre le paysage au-delà de la Lys, vu depuis la rive du côté du village où il vit. Alors que les oies forment en fait le sujet de la peinture, elles n'y occupent qu'une place secondaire. La perspective aérienne domine la représentation et est renforcée par l'effet de miroir de la lumière dans l'eau. Avec une composition simple, De Saedeleer donne au paysage un caractère monumental. La force et la simplicité de la composition soigneusement choisie et la forte division des surfaces restent caractéristiques de l'œuvre de De Saedeleer. Ce qui frappe, c'est l'effet du soleil et le reflet de la couleur du ciel sur le miroir lisse de l'eau, qui donne une réponse aux peupliers ondoyants. Cette toile est annonciatrice de la conception à laquelle il se tiendra fermement pendant tout sa carrière ultérieure : une vue sur un paysage dans sa configuration sans limite et sans mesure. De Saedeleer utilise des couleurs parlantes, attache de l'attention au rendu de la lumière et peint avec des traits de peinture clairement visibles. Le style par touches, avec des coups de pinceaux évidents, alterne avec la découverte de champs lisses et monochromes. De Saedeleer utilise pour la première fois dans cette œuvre cette volonté délibérée de composition tendant à la sobriété. La terre, l'eau et la lumière concordantes sont petit à petit simplifiées avec pour résultat cette œuvre impressionnante. À la suite de ce tableau, l'artiste va faire en peu de temps mûrir ce style pour réunir les éléments essentiels d'un paysage plein de signification. Avec une palette quasi monochrome, faite de verts intenses, avivés par du blanc et de l'ocre : un avant-goût de la sensibilité et de l'intensité de son travail ultérieur.

Bibliographie:

- Boyens, P., *Sint-Martens-Latem, Kunstenaresdorp in Vlaanderen* (Tielt: Lannoo, 1992), 210-214, 588, no. 23 (ill.).
- Boyens, P., *Valerius De Sadeleer. De tuin der afwezigen*, tent.cat. (Tielt/Deinze: Lannoo/MDL, 2006), 30-34, 187, no. 24 (ill.).
- Boyens, P., e.a., *Bevriende Meesterschilders*, tent. cat. (Spanbroek: Scheringa Museum voor Realisme, 2008), 17-19.
- De Smet, J., *Sint-Martens-Latem en de kunst aan de Leie 1870-1970* (Tielt: Lannoo, 2000), 173-174, 346 (ill.).
- Eemans, M., *Valerius De Saedeleer*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling (Gent: UGent, 1975), 112, no. 53, 40 (ill.).
- "Valerius De Saedeleer", Centrum voor Kunst en kunstambacht (Etikhove/Brussel: Valerius De Saedeleer/Ateliers Leemans & Loiseau, 1970), no. 4 (ill.).



Gustave Van de Woestyne (Gand 1881 – Uccle 1947)

Deeske aux champs

1908

Technique mixte de feuille d'or sur papier

60 x 38,5 cm

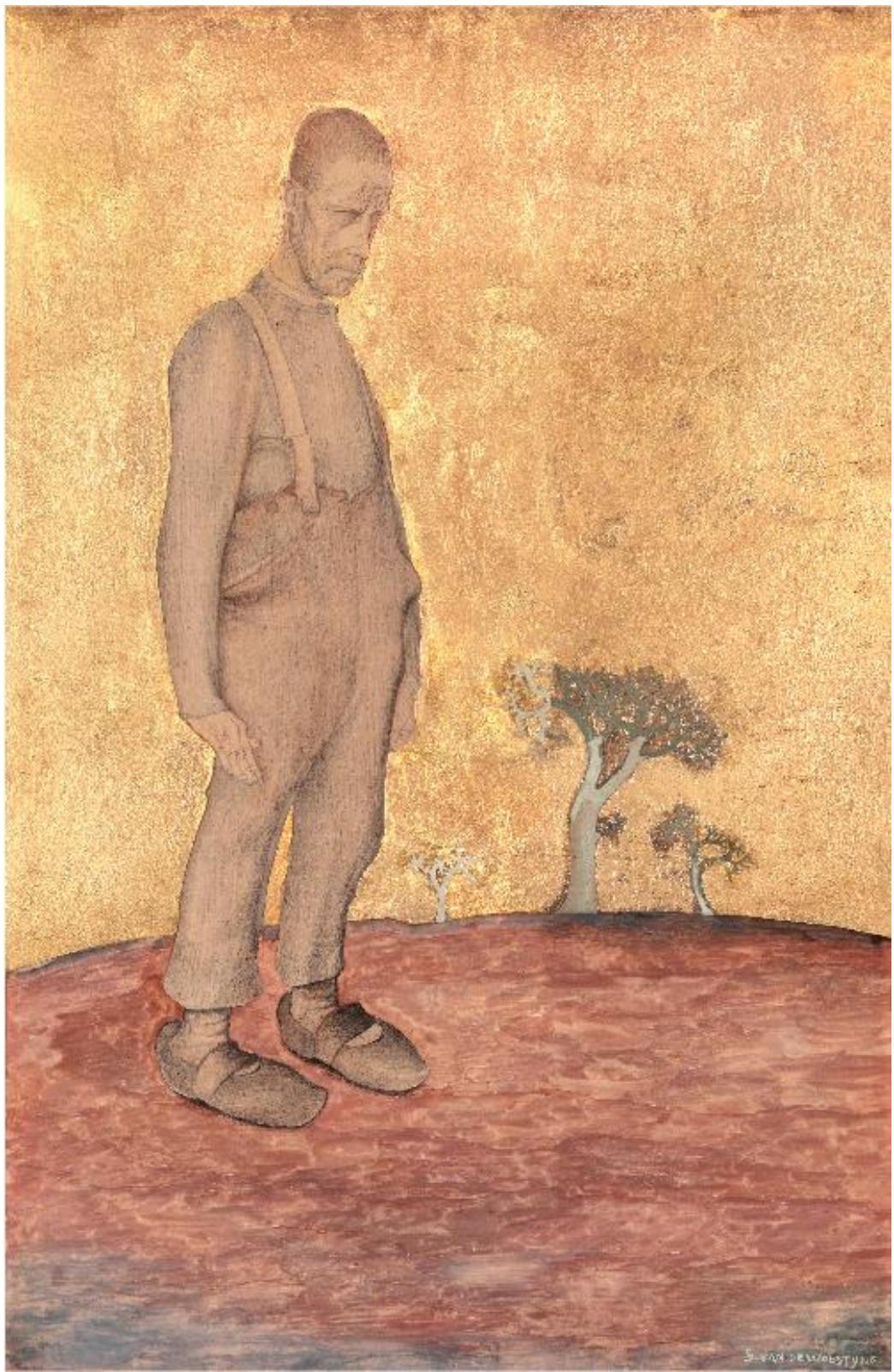
Signée en bas à droite : G. VAN DE WOESTYNE

Provenance : F. Coppieters-Eggermont, Gand

L'impressionnant portrait de Deeske aux champs s'inscrit dans la série de portraits que Gustave Van de Woestyne peint à Laethem-Saint-Martin vers 1907-1908. Le motif principal des paysans, pauvres, aveugles et mendiants est indissolublement lié à Laethem. Les portraits de paysans de Van de Woestyne sont d'une grandeur monumentale, presque brutale, et sont en même temps naturalistes et expressionnistes. Deeske Cnudde (1883-1926) joue en la matière le rôle principal et sert régulièrement de modèle. L'artiste entretient un lien intense avec Deeske, qui personifie précisément la simplicité et la force que Van de Woestyne cherche à Laethem. Deeske aux champs est l'œuvre la plus aboutie de cette série. Alors que, selon la tradition, il s'agissait d'un homme petit et trapu, avec un visage allongé, un nez rouge, une échine basse et des cheveux plats, il montre dans cette œuvre le grand caractère d'un héros classique. Dans un paysage idéal, il est entièrement centré sur lui-même, plongé dans ses propres pensées. Outre la monumentalité du personnage ressortent le caractère linéaire de la ligne claire, l'utilisation harmonieuse des couleurs et l'analyse pointue de la presque difformité : les rides sur le visage et les mains de l'homme, son attitude bizarre et la quasi absence d'espace. Cette œuvre est la plus proche expression des caractéristiques des Primitifs flamands et de Bruegel, que son frère Karel Van de Woestyne appréciait particulièrement. L'unité avec le paysage flamand et le respect pour la simple vie paysanne sont représentés sur un arrière-plan doré qui souligne l'essence de l'apparence et de la vie intérieure de Deeske. L'artiste n'opte pas pour une vue paysagère mais couvre l'arrière-plan d'une feuille d'or, un ancien symbole de pureté. L'ensemble crée une atmosphère apaisée qui fait penser aux icônes byzantines et aux œuvres du Quattrocento italien. Et en même temps, aux têtes de paysans expressives caractéristiques de Bruegel.

Bibliographie :

- Boyens, P., *Sint-Martens-Latem, Kunstenaarsdorp in Vlaanderen* (Lannoo, Tielt, 1992), 71, 77, 266, 267 (ill.).
- Boyens, P. e.a., *Impact 1902 Revisited*, cat. expo. (Stedelijke Musea, Brugge, 2002), 68 (ill.).
- Boyens, P. e.a., *Bevriende Meesterschilders*, cat. expo. (Scheringa Museum voor Realisme, Spanbroek, 2008), 51-52.
- De Geest, J. e.a., *Gustave Van de Woestyne 1881-1947* (SDZ/Pandora, Gent/Antwerpen, 1997), 110, n° 10 (ill.).
- De Smet, J., *Sint-Martens-Latem en de kunst aan de Leie 1870-1970* (Lannoo, Tielt, 2000), 173-174, 346 (ill.).
- D'Haese, J. e.a., *Gustave Van de Woestyne 1881-1947* (Latemse Kunstring, Sint-Martens-Latem, 1970), 17, 25, n° 17.
- Hoozee, R., C. Verleyen, *Gustave Van de Woestyne* (MSK/Mercatorfonds, Gent, 2010), 20 (ill.).
- Spinoy, A. e.a., *Gustave Van den Woestyn* (Cultureel Centrum, Mechelen, 1967), n° 13.
- Van Wilderode, A., "Gustave en Karel Van de Woestijne," in: *Vlaanderen*, 21 (CVK, Roeselaere, 1972), 69-73.



Emile Claus (Sint-Eloois-Vijve 1849 – Astene 1924)

Jeunes filles le long de la Lys

1893

Huile sur toile

75 x 118 cm

Signée en bas à gauche : Emile Claus

Emile Claus peint *Jeunes filles le long de la Lys* pendant une période importante de sa vie : le moment où il traduit créativement diverses influences – la découverte récente des peintures de Renoir, Monet et Pissaro – en un impressionnisme proprement belge, plus libre et spontané. Ce style atteindra plus tard une renommée internationale sous le nom de luminisme. En même temps, Claus suit l'approche de la scène artistique bruxelloise. Au printemps de 1894, l'artiste perce vraiment lorsque le critique d'art Octave Maus (1856-1919) l'invite à faire partie du nouveau cercle artistique progressiste *La Libre Esthétique*. Au sein de ce cercle, l'article obtient une notoriété bien méritée, nationale et internationale, et se mesure à l'avant-garde tant du pays qu'à l'étranger. Cette toile montre l'espace ouvert typique du plat paysage de la Lys. La vive lumière de midi inonde les champs ouverts et la surface de l'eau. La lumière du soleil ruisselle au sein de l'œuvre et la riche palette de couleurs en reçoit une grande brillance. La représentation de l'atmosphère et de la lumière y gagne en signification. Les champs et les prés longent parallèlement la Lys et se perdent à l'arrière-plan dans les coulisses des arbres. Cette application brise la monotonie. Les deux personnages de jeunes filles dominent le centre de l'image. En contre-jour, elles se dirigent vers le spectateur. L'habillement typique des personnages est très habituel chez Claus et donne à l'œuvre un caractère répétitif. Dans le paysage partagé, Claus fait usage de couleurs vives et ensoleillées, qui sont appliquées en touches singulières. L'artiste applique dans cette œuvre le système des couleurs complémentaires, à l'exemple de l'impressionnisme français. Avec de courtes touches de couleurs pures, le peintre du soleil capture comme nul autre le jeu fantasque de la lumière et de l'ombre dans *Jeunes filles le long de la Lys*. Bien plus que chez les impressionnistes français, le but de Claus est de donner à ses toiles une grande luminosité. De manière remarquable, il ne transforme pas les contours des personnages et des arbres en ombres vagues, mais leur conserve une étonnante fermeté. Ce chef-d'œuvre porte la vision d'un programme axé sur le lyrisme et la lumière et donne un sentiment de bonheur induit par le côté ensoleillé de la vie sur la Lys. La lumière éclatante du soleil le long des champs et de l'eau est l'ultime représentation du caractère de la région de la Lys, « du volet de la joie, du soleil et de la ruralité », comme l'a qualifiée Paul Fierens.

Bibliographie:

- Boyens, P., *Sint-Martens-Latem, Kunstenaarsdorp in Vlaanderen* (Lannoo, Tielt, 1992), 198-200, 536 (ill.).
- Boyens, P.; *Een zeldzame weelde. Kunst van Latem en Leiestreek* (Ludion, Gent, 2001), 93, 94, 106, n° 116 (ill.).
- Boyens, P., *In de voetsporen van de Latemse kunstenaars* (Ludion, Gent/Amsterdam, 2003) (ill. cover).
- De Smet, J., *Retrospective Emile Claus* (Gemeentekrediet/Pandora/SD&Z, Gent, 1997) 23-28, 139, no. 67 (ill.).
- De Smet, J., "Il recrée les yeux et le goût," thèse de doctorat non publiée (UGent, Gent, 2009), n° C.161 (ill.).
- Ekonomodès, C., *Emile Claus (1849-1924)* (Bibliothèque de l'image, Paris, 2013), 9, 52-53 (ill.).
- Haelemeersch, A.-F., *Verkocht aan het land in de Leiebocht* (De Muyter, Deinze, 1991) 63 (ill.).
- Hoozee, R., M. Miyazawa, *Light of Flandres. Images of a beautiful Belgian Village* (Himeji City Museum of Art/Bunkamura Museum of Art/Okuda Genso Sayume Art Museum, Japon, 2010), 72, n° 37 (ill.).



Modest Huys (Olsene 1874 – Zulte 1932)

Vue de village

1906

Huile sur toile

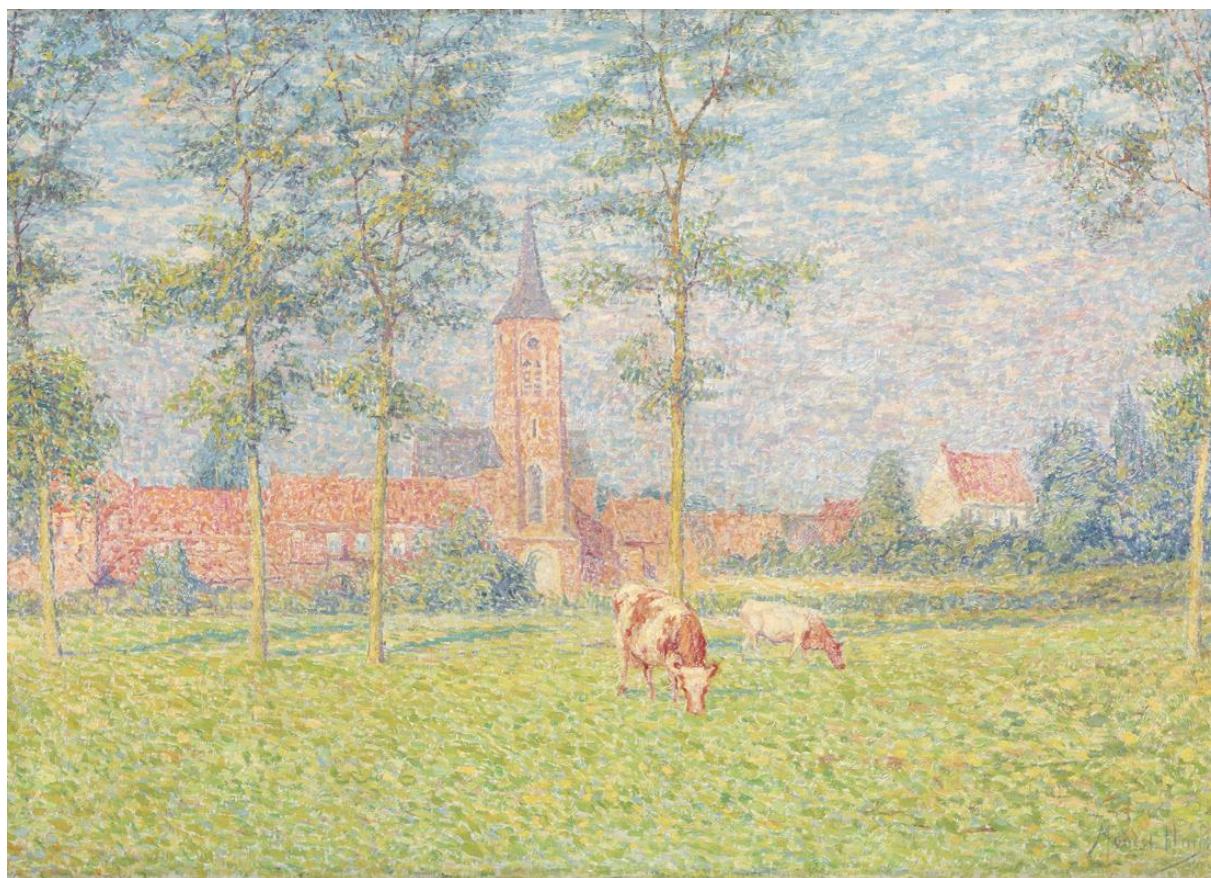
57 x 87 cm

Signée et datée en bas à droite : Modest Huys 1906

Le luminisme, avec son chef de file Emile Claus, constitue un courant important de l'impressionnisme belge. Appartiennent au luminisme les artistes qui vers 1904 font partie de l'association artistique bruxelloise *Vie et Lumière*, avec, entre autres, Claus, Ensor et Van Rysselberghe. Depuis 1906, Modest Huys expose à la *Vie et Lumière* et à *La Libre esthétique* à Bruxelles et appartient donc aussi à ce groupe d'artistes des luministes. Huys engrange un grand succès avec ses toiles qui ont été « les meilleures du salon » (Liège 2012). Claus dit d'ailleurs de lui que c'est « un luministe né ». Pourtant, il a un style, des sujets, une vision et des recherches différents de ceux de Claus. La région où peint Huys, entre Deinze et Courtrai, est beaucoup plus ouverte et plus sobre. La Lys y change constamment et la nature y est à perte de vue charmante et se repose sur sa simplicité. Le peintre cherche son repos dans cette nature. La *Vue de village* offre une image panoramique avec un large horizon, et donc plus de lumière et d'espace, une solide harmonie entre le ciel et la terre. Passionné par la vie campagnarde, tout comme Claus, Modest Huys rend les éléments typiques du paysage. De manière dynamique, l'artiste reproduit les lignes élégantes des nuages et met en mouvement les champs et les rangées d'arbres. De cette manière, Huys restitue dans la *Vue de village* une atmosphère de nature poétique : une synthèse du paysage et de la vie rurale, de la nature et de la culture. Huys s'introduit directement dans la nature et de manière spontanée fait « dominer les coloris miraculeusement raffinés témoignant d'une subtile création d'atmosphère hors du commun », déclare Edmond-Louis De Taeye en 1906. L'harmonie douce et coloriste de cette toile est composée de touches fines et feutrées en vert, bleu et rose, « luministes, vibrantes autant que délicates, placées avec une remarquable sûreté », explique le critique d'art Octave Maus. Sous la lumière du soleil, l'ensemble respire plus richement et la toile vit plus intensément. Ainsi, la toile gagne en relief et en profondeur de perspective. L'avant-plan se colore de frais pâturages verts et d'une rangée de peupliers. L'arrière-plan est dominé au centre par une église et les maisons environnantes, contrastant avec le ciel bleu. Modest Huys est le peintre du pays de la Lys qui représente la beauté de la région et consacre pleinement son attention au caractère et à l'âme de ses habitants. Avec la *Vue de village*, l'artiste s'affirme comme un précieux impressionniste belge. Son talent est apprécié dans des musées internationaux, entre autres aux Pays-Bas, en Allemagne, en Grande-Bretagne, en France, en Italie, en Suisse, en Écosse et aux États-Unis.

Bibliographie :

- De Smet, J., *Modest Huys (1874-1932)*, mémoire de licence non publié, 4 vol. (UGent, Gent, 1993).
- De Smet, J. et V. Van Doorne, *Modest Huys 1874-1932* (Pandora, SDZ, MDL, Gent/Deinze, 1999), 20-23.
- De Smet, J., *Sint-Martens-Latem en de kunst aan de Leie* (Lannoo, Tielt, 2000), 117-129.
- D'Haese, J. e.a., *Retrospectieve Modest Huys*, cat. expo. (MDL, Deinze, 1974).
- Huys, R. et P., *Kunstschilder Modest Huys* (Oranje, Sint-Baafs-Vijve, 1987), 27-50.



Gustave De Smet (Gand 1877 – Deurle 1943)

Les amoureux

1921

Huile sur toile

140 x 99 cm

Signée en bas à droite : Gust. De Smet

Provenance : P. Boendemaker, Amsterdam ; L. Gestel, Blaricum ; Campo, Anvers (1964).

Vers 1921, Gustave De Smet peint une impressionnante série de grands personnages. Le point culminant de celle-ci est l'œuvre *Les amoureux*. À cette période, De Smet est en contact étroit avec Constant Permeke. La parenté avec le style puissant de l'artiste ostendais est d'ailleurs très présente dans ce tableau. Probablement De Smet a-t-il découvert au contact de Permeke les possibilités des grands formats et va-t-il dès ce moment peindre des toiles plus monumentales. Le cubisme et l'extrême stylisation de De Smet sont basés sur le travail de puristes français comme Léopold Survage et André Lhote. Tout comme dans le travail de ces artistes français, la peinture de De Smet est en porte-à-faux avec les lois de la perspective. La représentation est dominée par deux personnages, le futur couple. L'homme se tient habillé devant la maison qui sera bientôt leur domicile conjugal. La jeune-femme est par contre nue. Elle se tient de dos devant son ami sans dissimuler sa nudité. Qui plus est, elle semble faire de la main droite un geste d'invite au jeune homme. Le chat à ses pieds renvoie à son inconstance et à sa volonté d'indépendance. La figuration, et surtout le corps de la femme, est basée sur les silhouettes cylindriques de Fernand Léger. Vers 1920, cet artiste peintre français enlève dans son travail le caractère individuel de ses personnages et les représente comme des êtres mécaniques. Le calme de l'espace et le sentiment d'éternité dans *Les amoureux* s'apparentent à l'œuvre de Léger. Mais les images sans âme de Fernand Léger diffèrent du raconteur d'histoires qu'est Gust. De Smet. L'histoire que porte ce chef-d'œuvre a une force universelle et un caractère pratiquement biblique. L'artiste crée en effet une zone de tension dans laquelle apparaissent différentes facettes de l'amour : la tentation, l'entente, l'inconnu et le futur. La peinture appartient aux derniers travaux que De Smet réalise pendant ses années aux Pays-Bas et a autrefois fait partie de la collection de l'artiste peintre néerlandais Leo Gestel. Dans les années du début de la Première Guerre mondiale, il fut le guide de De Smet dans la vie artistique amstellodamoise.

Bibliographie :

- Boyens, P., *Gust .De Smet monografie* (Mercatorfonds, Antwerpen, 1989), 363, n° 566 (ill.).
- Campo, S., M. Ruyters, *Campo 1897-1997* (bvba Stefan Campo, Antwerpen, 1997), 45, no. 53 (ill.).
- Finck, R., *Exposition de peinture belge moderne de J. Smits à R. Dudant*, cat. expo. (Galerie Finck, Bruxelles, 1962), n° 13.
- Galerij Campo, *Openingstentoontelling der nieuwe galerij*, cat. expo. (Antwerpen, mars 1964), n° 54.
- Haesaert, L. & P., P.-G. Van Hecke, A. De Ridder, "Gustave De Smet," in: *Sélection* (Antwerpen, 1928), 63, n° 2 (ill.).
- Hecke, P.-G., "Gustave De Smet," in: *Sélection*, 3 (Antwerpen: mars 1924), 486 (ill.).
- Hübner, F.M., "Gustave De Smet," in: *Nieuwe Kunst*, 2 (Van Munster, Amsterdam, 1921) (ill.).
- Hübner, F.M., "Gustaaf De Smet," in: *Junge Kunst*, 38 (Leipzig, 1923), n° 30 (ill.).
- Pauwels, P.J.H., V. Van Doorne, "Leie. Rimpeloze eenvoud" (MDL, Deinze, 2010), 87, 109, n° 60 (ill.).



Constant Permeke (Anvers 1886 – Ostende 1952)

La roulotte

1928

Huile sur toile

136 x 111 cm

Signée et datée en bas à gauche : Permeke / 1928

Provenance : M. Gevers, Anvers ; Baron M. de Schaetzen, Bruxelles ; G. Van Geluwe, Bruxelles.

Dans l'œuvre magistrale *La roulotte*, Constant Permeke montre en virtuose la force et l'effort physique, associés à une condition sociale misérable. Sur un long chemin de campagne, avec une perspective de forte montée, deux personnages poussent une roulotte. Ce sont deux pauvres diables, un homme et un enfant, sans véritable maison ni but substantiel dans l'existence. Leur expédition est sans issue et sans fin. Et la toile se présente au propre comme au figuré sans perspective. La composition est construite de manière changeante, avec des zones de peinture empâtée à l'arrière-plan et des parties peintes parcimonieusement dans les personnages. Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que la tête, le torse et les pieds de l'homme sont dessinés schématiquement, tout comme les pieds et les mains de l'enfant. Ramenés à leur essence, ces éléments prennent un caractère général et l'artiste donne une expression de mouvement et de force. Une forte maîtrise de la technique est aussi nécessaire pour sensibiliser l'énorme surface jaune et ne pas la faire ressentir comme une surface. La dualité entre le monumental d'une part et les détails affinés d'autre part est ici de nouveau présente dans la présence massive de la roulotte et des deux personnages par rapport au pittoresque de la petite étable avec le vélo dans l'embrasure de la porte en haut de la toile. Permeke ne se focalise pas vraiment sur l'individu mais bien sur l'existence vagabonde en général. Il donne une signification plus universelle à *La roulotte*, un contexte qui n'est pas déterminé par le temps et l'espace. Tous les éléments sont au service de cette généralisation. Ainsi sont-ils presque monochromes, uniquement interrompus par quelques éléments colorés des champs, ce qui renforce la sombre résignation et le peu d'espoir des personnages principaux. En outre, les zones dessinées et peintes réduisent la personne à son essence rudimentaire, et aussi à son existence solitaire, au milieu d'un environnement oublié des dieux et hostile. Tous les composants respirent la misère noire : les vêtements miteux des personnages, la roulotte déglinguée, et l'endroit désolé qu'ils traversent. Avec *La roulotte*, Permeke s'inscrit comme un visionnaire qui présage de l'impuissance de l'homme pendant les années de crise. Permeke choisit intuitivement un format qui correspond à un rectangle harmonieux, un redoublement parfait du rectangle d'or. Au-dessus, dans le côté supérieur de la toile, le chemin disparaît dans la proportion du nombre d'or. *La roulotte* peut tout simplement être qualifiée de chef-d'œuvre classique.

Bibliographie (sélection) :

- Avermaete, R., *Permeke 1886-1952* (Elsevier, Bruxelles, 1958), 33, 36, 63, afb. 5 (ill.).
- Avermaete, R., *Permeke* (Arcade, Bruxelles, 1977), 154, 167 (ill.).
- Fierens, P., *Hommage à/Hulde aan Permeke* (MRBAB, Bruxelles, 1952), n° 22 (ill.).
- Langui, E., *Constant Permeke, Monographies De l'Art Belge*. (De Sikkel, Anvers, 1947), 15, n° 5 (ill.).
- Langui, E. e.a., *Hulde aan/ Hommage à Permeke*, cat. expo. (Casino, Knokke-Heist, 1975), 76-77 (ill.).
- Obiak, M. "Over Permeke," in: *Vlaanderen 35* (CVK, Roeselare, 1986), 321-326 (ill.).
- Stubbe, A., A. Vermeylen, *Constant Permeke* (Davidsfonds, Leuven, 1931), 101, n° 25 (ill.).
- Vanbeselaere, W., *De Vlaamse schilderkunst 1850-1950* (Arcade, Brussel, 1959), 291, 295, n° 103 (ill.).
- Vanbeselaere, W. e.a. *Permeke*, cat. expo. (KMSKA, Antwerpen, 1959), 53, 65, n° 61, afb. 7 (ill.).
- Van den Bussche, W., *Constant Permeke*, cat. expo (PMCP, Jabbeke, 1972), 20, 31, 41, 51, 58 (ill.).
- Van den Bussche, W., *Retrospectieve Permeke*, cat. expo. (PMMK, Oostende, 1986), n° 137 (ill.).
- Van den Bussche, W., *Permeke*. (Ludion/Mercatorfonds, Bruxelles:1986), n° 137 (ill.).
- Van den Bussche, W., *Constant Permeke*, cat. expo. (BOZAR, Bruxelles, 2012), 100-01 (ill.).
- Van Lerberghe, J. e.a., *Permeke*, cat. expo. (Museum Boijmans, Rotterdam, 1957), n° 45 (ill.).



Frits Van den Berghe (Gand 1883 – Gand 1939)

Fleurs

1931

Huile sur toile

74 x 62 cm

Signée en bas à gauche : FvdBerghe

Provenance : Walter Schwarzenberg, Bruxelles ; Galerie Le Centaure, Bruxelles ; M. Ittner, Bruxelles ; Charles et Jacques Nice, Bruxelles ; Gérard Moneyn, Bruxelles ; Galerie André, Bruxelles.

La toile *Fleurs* est l'une des rares natures mortes que peint Frits Van den Berghe vers 1930. Mais s'agit-il ici d'un simple bouquet de fleurs ? Les fleurs ressemblent fort aux têtes anthropomorphiques décomposées que le peintre incorpore à cette même époque dans son travail. Ses quelques natures mortes font grand bruit et connaissent des critiques tapageuses qui en dénoncent le contenu littéraire. Van den Berghe est par excellence un artiste qui se laisse inspirer par une littérature profonde et les dissertations philosophiques. Pour une nature complexe comme la sienne, il ne s'agit donc pas simplement d'une nature morte, mais plutôt d'une partie de son monde. Pour l'artiste, la réalité est toujours pénétrée par une spiritualité finement sensée et, en même temps, cette réalité est broyée par ses motivations, ses pensées et son inconscient, toujours à la recherche des véritables fondements qui se cachent derrière les événements quotidiens et les choses simples. Son travail dit surréaliste est une symbiose de la pensée humaine, de la psyché du peintre, qui n'accepte rien pour vrai. L'humanité ou pour le moins les formes humaines des fleurs peuvent aussi être vues comme la représentation de la floraison et en même temps du caractère éphémère de l'homme qui est lui aussi condamné à une vie courte. Ou reflètent-elles plutôt les pensées de l'homme à la vue d'un bouquet qui – comme le veut la tradition – raconte beaucoup à propos de celui qui l'a composé ? Comme beaucoup de ses peintures, cette œuvre a fait autrefois partie de la collection du mécène belge Walter Schwarzenberg.

Bibliographie :

- Bernard, C., A. De Ridder, *Frits Van den Berghe 1883-1939* (Ed. de la Connaissance, Bruxelles, 1957), 35, n° 53 (ill.).
- Boyens, P., P. Derom, G. Marquenie, *Frits Van den Berghe 1883-1939* (Antwerpen, 1999), 321, 458, n° 739 (ill.).
- Boyens, P., G. Marquenie, *Retrospectieve Frits Van den Berghe* (PMMK, Oostende, 1999), 172, n° 143 (ill.).
- Langui, E., *Frits Van den Berghe catalogue raisonné de son œuvre peint* (Lacontti, Bruxelles, 1966), n°. 383 (ill.).
- Langui, E., *Frits Van den Berghe 1883-1939* (Mercatorfonds, Antwerpen, 1968), 312, n° 383 (ill.).



Hubert Malfait (Astene 1898 – Laethem-Saint-Martin 1971)

La tireuse de cartes

1927

Huile sur toile

110 x 90 cm

Signée en bas à droite :

Provenance : G. Marlier, Anvers ; Galerie Georges Giroux, Bruxelles.

La tireuse de cartes fait partie des œuvres maîtresses de Hubert Malfait de sa période cubiste-expressionniste de 1923 à 1931. C'est une œuvre puissante qui prend sa place au sein de l'expressionnisme flamand des années vingt et appartient au sommet de son expressionnisme, stimulé par le climat du cubisme en Europe. Malfait se révèle à l'avant-garde de ce style et a son propre apport en ce qui concerne la facture, la couleur et l'esprit. L'artiste peintre pratique donc son propre expressionnisme, lié à son milieu et à sa thématique, épuré de la réalité quotidienne. Constructiviste, pictural, coloriste et spirituel, le peintre tente d'entrer dans le monde (artistique) depuis son village. Malfait étonne toujours par son sens des rapports, tant en ce qui concerne la forme que l'utilisation de la couleur. Les personnages sont le concept, avec les symboles de son univers : réfléchi, poétique et ironique. Cette toile peinte à plat ne concerne pas une situation, comme dans ses œuvres précédentes de la période 1924-1925, mais c'est une représentation qui est élaborée symboliquement. Le sujet de *La tireuse de carte* est éclairé hors de la réalité et entouré de motifs de référence. Les éléments de référence avec leur force poétique font penser à Chagall. Parfois, comme dans cette œuvre, saupoudrés d'un léger humour et d'ironie. Par comparaison avec ses œuvres des années précédentes, l'harmonie coloriste est renforcée et très audacieuse dans *La tireuse de cartes*. Les teintes claires et les objets strictement soulignés créent un monde surréel qui rappelle des toiles contemporaines de Gustave Van de Woestyne. Le motif central et extrêmement serein de la tireuse de cartes – plongée dans le jeu – est rudement perturbé par la main tendue, quémandeuse d'un homme qui se trouve en-dehors du cadre de l'image. La tranquillité apparemment simple de cette œuvre est en soi chargée de mystère.

Bibliographie :

- De Ridder, A. "Hubert Malfait," dans : Sélection (Anvers, mai-juin 1927), 628 (ill.).
- De Smet, J., *Sint-Martens-Latem en de kunst aan de Leie 1870-1970* (Lannoo, Tielt, 2000), 263, 267, 321, 344 (ill.).
- Peeters, D., *Hubert Malfait* (s.n., Antwerpen, 1978), 10.
- Van Doorne, V., P. Vanrobæys, *Hubert Malfait 1898-1971* (MDL, Deinze, 2004), 21, 53, 142, n° 17 (ill.).
- Van Hoogenbemt, A., "De Nieuwe Generatie - Hubert Malfait," dans : *Kunst, jrg. 5, nr. 2-3* (Gent, 1934), 64, 68.
- Vanrobæys, P., S. Malfait, *Hubert Malfait: oeuvrecatalogus* (Lannoo, Tielt, 1986), 47-48, 102, n° 51 (ill.).



Albert Saverys (Deinze 1886 – Petegem 1964)

Paysage de la Lys en Flandre

1919

Huile sur toile

86 x 100 cm

Signé en bas à droite : Saverys

Albert Saverys, fils d'un peintre décorateur, est né et a grandi à Deinze. Le décès prématuré de son père en 1900 force le jeune Saverys à reprendre l'affaire. Cela empêche temporairement le développement de sa formation d'artiste peintre. En 1912, il s'inscrit à l'académie de Gand et suit les leçons de Jean Delvin et George Minne. Un an plus tard, il participe à l'Exposition Universelle de Gand et, en 1914, il expose à la Salle Taets et au Salon trisannuel de Bruxelles. Le début de la Première Guerre mondiale interrompt prématulement ses études. Néanmoins, pendant la guerre (tout comme dans sa carrière ultérieure de peintre), Saverys se montre extrêmement actif et participe à des expositions de groupe avec, entre autres, Emile Claus, Modest Huys, Anna De Weert, Jules De Bruyckere et George Buysse. À ses débuts, on sent l'influence d'Emile Claus. Mais Vincent Van Gogh et le japonisme font aussi grande impression sur le jeune Saverys. Les toiles de l'époque et de l'immédiat après-guerre empruntent au luminisme et au tachisme, annonçant le néo-impressionnisme. Ce *Paysage de la Lys en Flandre* appartient aux œuvres des débuts du peintre avec lesquelles il connaît un grand succès à partir des années 1920. Il témoigne par son coloris et sa qualité d'une œuvre remarquable qu'il crée tout juste après la Grande Guerre dans les environs de Laethem-Saint-Martin et d'Astene. Le *Paysage de la Lys en Flandre* est à peine antérieur au moment où l'artiste passera à la simplification des formes, qu'il annonce déjà avec cette toile. Le tableau appartient à ses œuvres néo-impressionnistes. Contrairement à la touche pointilliste, Saverys place sur la toile des touches fortement verticales, avec des coups de pinceau aisés et amples dans des teintes résolument exprimées. Il y a surtout le contraste entre la couleur noire de la rivière et les rives richement colorées et l'air limpide. On voit clairement et sensiblement sa recherche de l'atmosphère du moment et plus tellement les subtiles variations de lumière dans les tonalités plus douces du luminisme. En 2014, l'artiste de la Lys connaîtra une nouvelle reconnaissance à l'occasion de son exposition rétrospective.

Bibliographie :

- Boyens, P., *Sint-Martens-Latem: Kunstenaresdorp in Vlaanderen* (Lannoo, Tielt, 1992), 132-133.
- De Smet, J., *Sint-Martens-Latem en de kunst aan de Leie 1870-1970*, (Lannoo, Tielt, 2000), 272-286;
- Huys, P., *Albert Saverys: een kunstenaresleven* (Lannoo, Tielt, 1983), 27-40.
- Pauwels, P.J.H., *Albert Saverys 1886-1964* (MDL, Deinze, 2014), 61-94.



Jules De Sutter (Gand 1895 –Laethem-Saint-Martin 1970)

Nu dans la cour

1926

Huile sur toile

103 x 115 cm

Signée en bas à droite : DE SUTTER

Dans les années vingt, Jules De Sutter est fortement influencé par l'expressionnisme et soutenu moralement par Constant Permeke et Gust. De Smet. À Waregem et à Laethem-Saint-Martin, De Sutter vit avec les gens et les animaux qui constituent une part importante de sa thématique : la vie à la campagne. De manière primitive, le peintre représente la simplicité naturelle de la vie rurale avec un caractère naïf. Dans *Nu dans la cour*, De Sutter, avec une certitude audacieuse, fait jouer un rôle principal à la linéarité essentielle et à la composition puissante des couleurs. De ce fait, l'œuvre rayonne d'un réalisme poétique. L'artiste travaille avec des aplats de couleur monochromes, de nature presque synthétique et se distinguant clairement les uns des autres. Le coloris est pur et De Sutter applique les couleurs tranchées pour pérenniser ses sujets et ses personnages. La déformation et la simplification de la réalité ressortent fortement dans ce travail expressionniste. L'équilibre refléchi se trouve dans la structure avec la répartition raffinée des couleurs, comme il convient pour le coloriste qui trouve que les couleurs doivent « parler ». Van Hogenbemt écrit : « De 1924 à 1927 se produit une apogée. De Sutter atteint ici pour la première fois une indiscutable personnalité. Il s'est entièrement dégagé de tout ce qui pouvait le lier à une expression artistique ancienne ou vieillie. Les œuvres expressionnistes de cette grande période restent toujours dans l'ombre des trois grands expressionnistes – Constant Permeke, Gust. De Smet et Frits Van den Berghe – et sont sous-estimées. Le *Nu dans la Cour* est marqué par sa nature naïve. Le sentiment d'espace manque et l'arrière-plan donne l'impression d'un décor de théâtre. Consciemment, l'artiste néglige la perspective en profondeur et la suggestion de mouvement et crée ainsi une impression de calme et d'ordonnance. Ce qui frappe, c'est le format carré et l'horizon haut placé qui contribuent au manque de perspective. Le spectateur est immédiatement conduit au personnage du nu. La peinture est lisse, égale et couvrante, et la structure de la toile est peu visible. Seul parmi les expressionnistes de l'École de Laethem, Jules De Sutter est resté fidèle au village des artistes et y a toujours vécu et travaillé.

Bibliographie :

- Boyens, P., *Sint-Martens-Latem. Kunstenaresdorp in Vlaanderen* (Lannoo, Tielt, 1992), 468-470.
- De Smet, J., *Sint-Martens-Latem en de kunst aan de Leie 1870-1970* (Lannoo, Tielt, 2000), 287-295.
- Enzinck, W., *Sint-Martens-Latem oder die Geburt des Flämischen Expressionismus* (Calatra Press, Lahnstein, 1979) (ill.).
- Otte, W., *Sint-Martens-Latem en de schilders van de Leiestreek* (Casino-Kursaal, Ostende, 1978), 84 (ill.).
- Van Dyck, S., *Jules De Sutter (1895-1970)*, mémoire de licence non publié (UGent, Gent, 1995), 81, n° 19.
- Van Hecke, F., *Jules De Sutter* (Elsevier, Bruxelles, 1959).
- Van Hogenbemt, A., *De nieuwe generatie* (Uitgeverij Kunst, Gent 1936), 116.



Rik Wouters (Malines 1882 – Amsterdam 1916)

Allée rose A

1912

Huile sur toile

65 x 75 cm

Signée et datée en bas à gauche : Rik Wouters 1912

Provenance : Baron A. de Broqueville, Bruxelles ; G. Giroux, Bruxelles ; J. Bourjou, Wemmel ; J. Krebs, Bruxelles.

Vers 1900, Rik Wouters commence à peindre, d'abord des portraits et ensuite des compositions allégoriques et symboliques auxquelles il donne une nouvelle luminosité. Rik Wouters utilise une technique pointilliste avec des points larges et gras. Il utilise de la cire pour donner un effet mat à sa peinture et expérimente diverses sortes de support. À partir de 1907, le peintre habite avec son épouse Nel à Boitsfort. Là, l'artiste peint surtout des intérieurs et des natures mortes qui sont exécutées à larges traits de couteau. La lumière de Wouters dans son travail dépend plutôt de la composition, de l'harmonie et du contraste par lesquels les taches de couleur commencent à prendre une vie propre. En 1910, l'artiste peintre rencontre Simon Lévy, un grand admirateur de Cézanne et de Van Gogh, qui lui envoie des reproductions des œuvres de Cézanne. À partir de 1911, Wouters tente de nouveau une plus grande fluidité et transparence dans la matière peinte et mélange la peinture à de la téribenthine. Elle est portée à la brosse en couche mince qui est en certains endroits transparente. L'année clé de sa carrière est 1912. Au début de cette année, il rencontre Georges Giroux avec lequel il conclut un contrat d'exclusivité pour exposer dans sa galerie. En 1912, Wouters peint une soixantaine de toiles. Le rapport de sa première exposition lui permet de se rendre à Paris. Là, il entre pour la première fois en contact direct avec l'œuvre de Cézanne. Dès lors, il va plus structurer ses compositions. Après Paris, il se rend à Cologne et à Düsseldorf et y voit des œuvres de Van Gogh, de Cézanne et d'expressionnistes allemands. Il abandonne l'impressionnisme et ne peint plus avec de nombreuses petites touches de couleurs. La brosse ne touche plus que peu la toile et de plus en plus de parties du support restent visibles. Dans la toile Allée rose A, on reconnaît quelque chose d'Ensor dans les couleurs volages qui sont toutefois apportées en touches légères. L'intensité et la liberté dans l'utilisation de la couleur, tout comme l'exubérance de l'exécution sont indiscutablement à mettre en lien avec le fauvisme. En 1912-1913, le peintre réalise les points culminants magistraux de sa courte carrière. Pendant cette période, Wouters réalise ses tableaux les plus enjoués dans le style fauviste. Sa palette s'éclaire et devient lumineuse, ce que l'on voit très bien dans la peinture Allée rose A.

Bibliographie :

- Avermaete, R., *Rik Wouters* (Arcade, Bruxelles, 1962), 207.
- Bertrand, O., *Rik Wouters (1882-1916)* (: PMMK/SD&Z-Pandora, Oostende/Gent 1994), 96, 219, n° 40-II (ill.).
- Bertrand, O., *Rik Wouters - Les Peintures/De Schilderijen* (Petrarco-Pandora, Antwerpen, 1995), 110-111, n° 98 (ill.).
- Daelemans, R., *Couleur de notre temps, la peinture belge au XX^e siècle* (Artis, Bruxelles : 2002), 9-10.
- De Saligny, F., "Rik Wouters par lui-même et par ses amis," in : *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* (Bruxelles, s.n., 1964), 60.
- Hellens, F., "Rik Wouters," in : *L'Art Moderne*, 9 (Bruxelles, s.n., 1914), 66.
- Vos, H., *Rik Wouters* (Stedelijke Feestzaal, Mechelen, 1946), n° 35.
- Wouters, N., *La vie de Rik Wouters à travers son œuvre* (Lumière, Bruxelles, 1944).



Tsuguharu Léonard Foujita (Tokyo 1886 – 1968 Zurich)

Autoportrait

1924

Aquarelle et encre de chine sur soie

44,5 x 31,5 cm

Datée et signée à gauche et au milieu à droite : Foujita / 1924

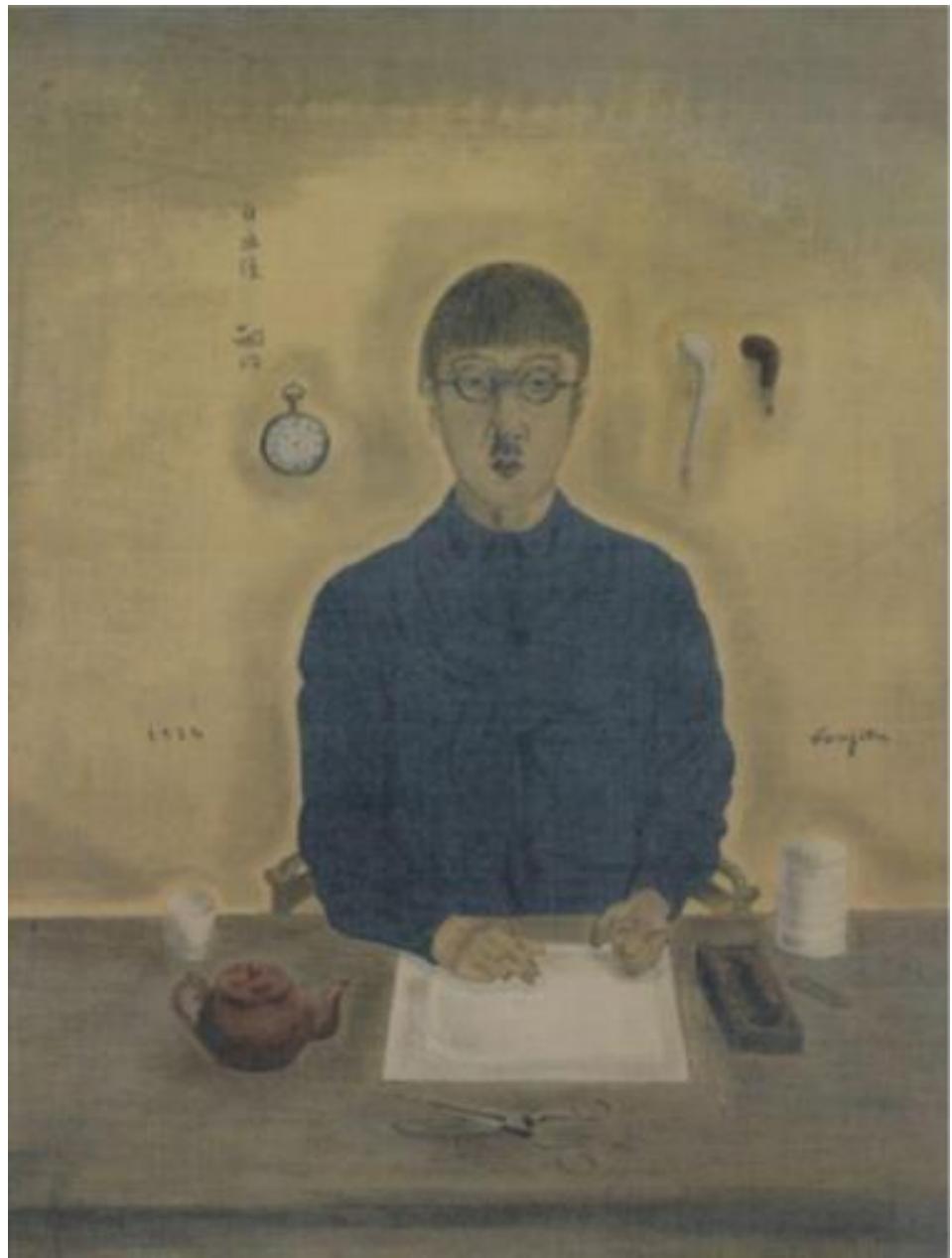
Signature et année en haut à gauche vers le milieu en japonais

Signature et mention au dos en japonais

En 1913, l'artiste japonais Tsuguharu Foujita débarque à Paris pour parfaire sa formation d'artiste peintre. En quelques années, il se lie d'amitié avec des artistes d'avant-garde comme Brancusi, Modigliani, Picasso et Diego Rivere. De tous les autoportraits qu'il peint dans le milieu des années 1920, cet exemplaire daté de 1924 est le plus prononcé. Foujita se peint lui-même de face, assis à son bureau avec tout son matériel de peinture réparti en bon ordre, avec une théière et une petite tasse. Une mise en place statique et une composition rigide sont des éléments typiques de tous ses autoportraits de cette époque. En même temps, il y a des références renvoyant vers l'art japonais traditionnel. Ce qu'il y a d'étonnant, c'est la manière dont les ombres sont reproduites : sans source de lumière directe, contrairement à la tradition européenne, les ombres sont peintes comme des halos autour de l'artiste et des objets sur le mur. Par là, Foujita rappelle et souligne les éléments de la composition. La peinture elle-même peut être interprétée comme une nature morte personnelle. Certains objets derrière l'artiste lui appartiennent personnellement comme l'horloge et les deux pipes japonaises traditionnelles que l'on retrouve aussi dans d'autres peintures de cette époque. L'image sobre et la disposition statique créent une atmosphère mystique. L'image que Foujita donne de lui-même est celle d'un caractère discipliné, avec une lueur apitoyée et presqu'ironique dans le regard. Les caractéristiques inhabituelles et mystiques de ces autoportraits ont eu beaucoup de succès auprès des autres artistes et promoteurs du modernisme européen dans les années 1920. Ce chef-d'œuvre est apparue en 1924 à l'exposition de Foujita à la galerie bruxelloise Le Centaure

Bibliographie :

- Buisson, S. et D., *Léonard-Tsuguharu Foujita*, vol. 2 (Paris, 2001), 199, n° 24.114 (ill.).
- Vaucaire, M.-G., *Foujita* (G. Crès, Paris, 1924).



Textes: Edwin van Trijp
Traductions: Gerda Verschuren
Laethem-Saint-Martin 2014