

La vision du couple dans l'œuvre des expressionnistes flamands

Mémoire réalisé par
Charlotte Micheels

Promoteur(s)
Joël Roucloux

Année académique 2016-2017
Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée

Micheels Charlotte

Le 16 août 2017

Promoteur : J. Roucloux

La vision du couple dans l'œuvre des expressionnistes flamands

Mémoire présenté en vue de
l'obtention d'un diplôme de
Master en histoire de l'art
et archéologie

Année académique 2016-2017

Université catholique de Louvain
Faculté de Philosophie, arts et lettres
Commission de programme en Histoire de l'art

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon promoteur, Joël Roucloux, de m'avoir permis de réaliser ce mémoire. En effet, l'étude de ces trois artistes m'étant chère, je suis heureuse d'avoir pu mener ce travail à son terme. Je tiens aussi à le remercier pour son suivi et ses nombreux conseils. Ses remarques constructives m'ont aidée à avancer dans mes recherches et ont largement contribué à l'amélioration de ce mémoire.

Je remercie également mes proches et co-étudiants pour leur soutien et leur enthousiasme quotidien. J'ai aussi une pensée particulière pour mes parents qui par leur présence, leurs encouragements et leur intérêt m'ont portée et épaulée tout au long de mes cinq années d'étude.

Table des matières

INTRODUCTION.....	5
I. Notion d'expressionnisme.....	7
1) Naissance du terme	7
2) Précurseurs	8
3) Expressionnisme allemand.....	11
4) Expressionnisme flamand	13
a) Gustave De Smet et Frits Van den Berghe en exil.....	13
b) Permeke en Angleterre.....	15
5) Sélection à Bruxelles.....	17
6) Conclusion	20
II. L'homme et la femme au début du XX^{ème} siècle.....	23
1) Naissance et montée du féminisme en Belgique.....	23
2) L'impact de la Grande Guerre.....	24
3) La femme en psychanalyse	27
4) La « nature » féminine	27
5) La situation en Flandre.....	29
6) Conclusion	31
III. Le traitement du couple	33
1) Constant Permeke	33
a) L'œuvre en général.....	33
b) La place de l'Homme.....	36
c) La représentation du couple.....	39
d) Conclusion.....	45
2) Frits Van den Berghe	47
a) L'œuvre en général.....	47
b) La place de l'Homme	51
c) La représentation du couple.....	53
d) Conclusion.....	63
3) Gustave De Smet.....	65
a) L'œuvre en général.....	65
b) La place de l'Homme.....	69
c) La représentation du couple.....	71
d) Conclusion.....	81
IV. Mise en perspective comparative	83
CONCLUSION.....	91
V. Bibliographie.....	92
VI. Illustrations	97
VII. Table et sources des illustrations.....	131

Introduction

Dans les années 1920, la scène artistique belge voit le déploiement d'un groupe rassemblant trois peintres flamands issus de Laethem-Saint-Martin. Constant Permeke, Frits Van den Berghe et Gustave De Smet sont en effet réunis sous le vocable d'expressionnistes flamands. Mis en avant par Paul-Gustave Van Hecke et André de Ridder, les deux dirigeants du mouvement Sélection, ce trio d'artistes a d'abord réussi à atteindre une visibilité nationale avant de s'étendre au point de toucher la scène artistique internationale. Dès lors, ces trois peintres peuvent être perçus comme des figures importantes pour l'histoire de l'art moderne belge. Afin d'appréhender ces artistes, la thématique du couple a été choisie pour les différentes pistes qu'elle peut offrir. Effectivement, cette problématique permet d'englober la place de la femme au sein de la production artistique de nos trois peintres. Il s'agit en effet d'un motif récurrent dans l'expressionnisme, mouvement auquel ces derniers sont donc rattachés. Cette thématique permet également une étude du traitement de la figure humaine grâce à laquelle nous pourrions envisager les différentes influences stylistiques de nos artistes. Pour conclure, ce sujet nous offre surtout un angle de comparaison iconographique entre les trois productions artistiques de ce « triumvirat flamand » de l'art moderne belge et donc une possibilité de nuancer les œuvres de ce groupe artistique.

Dans un premier temps, nous allons nous intéresser à l'expressionnisme de façon générale. La naissance du terme, les précurseurs, le mouvement allemand ainsi que le cas belge seront les différents points abordés. Dans ce dernier, nous allons notamment souligner l'importance du mouvement Sélection. Par la suite, une contextualisation des relations homme-femme en Belgique au début du XX^e siècle sera effectuée afin d'éclairer les approches de nos artistes quant à la notion du couple. Chaque artiste sera ensuite étudié individuellement. Les trois axes de ces analyses sont les suivants : une description de l'œuvre en général, une étude tournée sur le traitement de la figure humaine ainsi qu'une approche du couple. Plusieurs exemples d'œuvres seront étudiés afin d'illustrer au mieux la vision de chaque artiste sur le motif du couple. Enfin, pour terminer ce travail, une mise en perspective comparative entre les trois peintres permettra de dégager les différents enjeux de notre thématique.

Pour réaliser cette étude, des ouvrages généraux sur l'expressionnisme et sur l'art moderne belge ont été consultés en premier lieu. En effet, pour réaliser le premier chapitre, des ouvrages tels que *L'expressionnisme et les arts* de Jean-Michel Palmier, *L'expressionnisme. La peinture allemande entre 1905 et 1920* de Paul Vogt ainsi que les deux livres consacrés à *Die Brücke* et *Der Blaue Reiter* de Felicitas Tobien se sont révélés cruciaux. Les ouvrages de Marc Eemans, Robert Hoozee, Piet Boyens ainsi que Michael Palmer ont également été d'un grand apport pour l'étude de la situation artistique en Belgique au début du XX^e siècle. Pour la contextualisation du couple, des périodiques tels que les *Cahiers d'histoire du temps présent* ont été utilisés ainsi que des ouvrages réalisés par la Région flamande. Pour la réalisation du troisième chapitre, c'est-à-dire l'analyse de chaque artiste, nous avons travaillé avec des monographies, des catalogues d'expositions ainsi que des catalogues raisonnés. Les ouvrages généraux sur l'art moderne belge et l'art flamand sont également restés utiles.

Une réelle difficulté fut rencontrée lors de ces démarches. En effet, nos artistes ont été largement étudiés dans la seconde moitié du XX^e siècle mais ce uniquement par les mêmes historiens d'art. Ceux-ci sont alors devenus leurs auteurs de référence, à savoir Willy Van den Bussche pour Constant Permeke, Piet Boyens pour Gustave De Smet et Frits Van den Berghe ainsi que Robert Hoozee pour l'art moderne belge. Auteurs de monographies, de catalogues d'exposition ainsi que d'ouvrages plus généraux sur l'art flamand et belge, leurs regards ne peuvent pas être mis en comparaison avec des recherches plus récentes menées par des historiens d'art actuels. Effectivement, ce phénomène des « expressionnistes flamands » a perdu en vitalité. À ce jour, très peu d'auteurs se sont à nouveau intéressés à ces trois artistes. Si Constant Permeke semble encore susciter de l'intérêt, Frits Van den Berghe et surtout Gustave De Smet apparaissent plus effacés dans l'historiographie de l'art moderne belge.

I. Notion d'expressionnisme

À travers cette première partie, nous allons aborder l'expressionnisme d'une façon générale. Une réflexion sur l'usage de la terminologie ouvrira le chapitre. Ensuite, nous nous intéresserons à la naissance du mouvement en étudiant les différents précurseurs ainsi que les premiers groupes fondateurs de l'expressionnisme Die Brücke et Der Blaue Reiter. Enfin, nous passerons en revue le cas belge à travers le triumvirat flamand et l'importance du groupe Sélection dans les années 1920.

1) Naissance du terme

Le terme « expressionnisme » fut utilisé à de multiples reprises et fut empreint de significations diverses avant d'obtenir sa connotation actuelle. Le premier usage du qualificatif remonte à 1901. À l'occasion du Salon des Indépendants de Paris, les toiles de Julien Auguste Hervé ont été qualifiées « d'expressionnistes »¹. Le marchand d'art allemand Paul Cassirer aurait également fait usage du terme pour définir l'art de l'artiste norvégien, Edvard Munch. Le critique d'art français Louis Vauxcelles aurait, lui aussi, eu recours au qualificatif.² En 1911, Wilhelm Worringer, historien d'art allemand, publie un article à propos des peintres français Cézanne, Van Gogh et Matisse dans la revue *Der Sturm*. Il les surnomme alors les « jeunes synthétistes et expressionnistes parisiens »³. Bien que le terme ne soit pas encore employé dans son sens actuel, il apparaît tout de même dans le milieu qui le développera et lui offrira toute sa notoriété. En effet, Herwarth Walden, fondateur de l'hebdomadaire *Der Sturm*, reprendra l'expression à peine une année plus tard. À cette époque, Walden tente, au moyen de sa revue et de sa galerie, de défendre et de soutenir l'art d'avant-garde. Il rassemble alors de nombreux artistes issus des avant-gardes étrangères et de différents pôles d'Allemagne, Dresde et Munich notamment. Aidé de ses collaborateurs, il théorise l'expressionnisme et utilise le terme tel un étendard face à l'impressionnisme et à l'académisme. Si dans un premier temps, il se réfère aux artistes issus de Dresde, le groupe Die Brücke, et ceux originaires d'Autriche pour illustrer sa notion d'expressionnisme, il ajoutera par la suite les peintres munichoïses du Blaue Reiter. Suite

¹ M. PALMER, *D'Ensor à Magritte, un art belge 1880-1940*, trad. de l'anglais par L. Morzac, Bruxelles, Racine, 2002 (Art belge 1880-2000, 1), p. 142.

² F. TOBIEN et P. CREVECOEUR, *Le groupe expressionniste allemand. Brücke*, Paris, Bookking international, 1988, p. 36.

³ B. MYERS, *Les Expressionnistes Allemands. Une génération en révolte*, Paris, productions de Paris, 1967, p. 37.

à de nouvelles affinités, Walden n'hésite donc pas à rassembler deux groupes distincts sous le même vocable. Par extension, il finira par utiliser le terme « expressionniste » pour définir tout art issu des « jeunes mouvements » qui rejettent l'académisme et au sein desquels l'émotion du sujet est capturée en termes de lignes, de couleurs et de formes⁴. Le terme désigne au final l'avant-garde allemande.

À cette époque, la ville de Berlin connut une visibilité internationale sans précédent, et devint réellement la capitale des avant-gardes européennes, remplaçant donc Paris. Le premier Salon de l'Automne Allemand de 1913 marqua définitivement le rôle prédominant de la métropole pour les avant-gardes et fut un réel tremplin pour l'expressionnisme. Les artistes du Blaue Reiter étaient représentés en nombre, ceux de Die Brücke étaient présents également bien qu'en moindre mesure, et tous étaient représentés côte à côte avec les artistes français et italiens. Le terme, utilisé et théorisé par Walden, a donc pu jouir d'une visibilité non négligeable et s'est étendu au point que même le public en faisait l'usage pour qualifier « le jeune art »⁵.

2) Précurseurs

Pour réaliser une telle avancée dans le domaine de l'art, alors dominé par l'impressionnisme, les jeunes artistes allemands ont subi des influences diverses. Bien que la littérature fût d'une importance égale, seule la peinture sera développée dans ce point. Avant d'énumérer les différents précurseurs de l'expressionnisme, il semble important de revenir sur la situation artistique du début des années 1900. Le monde de l'art est alors marqué par des rencontres, des échanges, des voyages et des revues. On suit l'évolution des différents mouvements au rythme des nombreuses expositions internationales où l'on retrouve côte à côte des artistes français, italiens, russes et allemands (Salon d'Automne, Salon de Printemps, Salon des Indépendants). Aucune frontière ne semble restreindre le foisonnement artistique. De plus, le monde de l'art est marqué par une volonté d'autonomisation vis-à-vis des aspects institutionnels. Il se veut indépendant et chargé d'une mission qui lui est spécifique. Dans cette volonté d'indépendance, il tente également de s'éloigner du marché de l'art. C'est donc dans ce

⁴ L. SCHOONBAERT, *Flemish Expressionism*, catalogue d'exposition, The Tampa Museum, 7 août – 8 septembre 1980, Bruxelles, p. 9.

⁵ P. VOGT, *L'expressionnisme. La peinture allemande entre 1905 et 1920*, Cologne, Du Mont-Schauberg, 1979, p. 9-10.

contexte que nos artistes expressionnistes en devenir ont pu découvrir les œuvres des peintres qui les aideront à façonner un nouveau mouvement artistique.

La découverte de l'œuvre de Vincent Van Gogh (1853 – 1890) fut capitale pour les jeunes artistes allemands. Son emploi particulier de la couleur et son traitement de la forme constituent un apport monumental pour l'expressionnisme. En effet, Van Gogh rassemble dans sa palette des couleurs vives et éclatantes, qu'il utilise de manière dynamique voire même violente⁶. C'est dans cette façon d'opposer des couleurs et de les appliquer avec force qu'il trouve un moyen d'exprimer son intériorité et ses états d'âme agités. Il utilise donc la couleur pour symboliser ses conflits intérieurs⁷. La manière dont il accentue le contour des formes et de ce fait, le profil de celles-ci, a également un impact majeur sur l'expressionnisme. La simplification des formes qu'il obtient grâce à l'accentuation des contours lui permet de transcender le réel. Il peut donc viser à une spiritualité plus grande. En bref, s'il est clair que Van Gogh est à l'origine d'un apport technique considérable pour l'expressionnisme, c'est bien grâce à la charge psychique qu'il prête à la couleur ainsi qu'à la forme⁸.

Paul Gauguin (1848 – 1903) peut également être considéré comme un précurseur de l'expressionnisme. En effet, son attrait pour le primitif ainsi que son usage particulier de la couleur ont influencé les jeunes artistes allemands. À travers son œuvre, il développe la thématique du « retour de l'homme vers une vierge Arcadie », cette dernière qui se révèle être « antique, exotique et primitive »⁹. La relation entre l'Homme et la nature est donc au centre de son travail. Pour illustrer la vie primitive, Gauguin simplifie sa technique et témoigne d'une certaine fougue, ce qui marque son désir d'expression¹⁰. Bien que le primitivisme se retrouve dans sa peinture, il est encore plus marqué à travers ses gravures sur bois. Sa façon d'agrémenter sa palette est également spécifique. En effet, on qualifie fréquemment son utilisation des couleurs de « musicale ». Il reprend et développe tout un symbolisme autour de ces couleurs, symbolisme qui est suivi par les jeunes Allemands depuis le *Farbenlehre* de Goethe ainsi que les théories

⁶ P. VOGT, *op. cit.*, p. 12.

⁷ B. MYERS, *op. cit.*, p. 24-27.

⁸ L. SCHOONBAERT, *op. cit.*, p. 9.

⁹ P. VOGT, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ L. SCHOONBAERT, *op. cit.*, p. 9.

de Runge. Les œuvres bretonnes et tahitiennes, ainsi que les gravures sur bois, sont les plus importantes pour l'élaboration de l'expressionnisme.

L'œuvre de James Ensor (1860 – 1949) a apporté plusieurs éléments à l'élaboration de l'expressionnisme. Sa manière de créer un art désillusionné, satirique et non conformiste constitue son apport majeur. Dans un second temps, la fougue avec laquelle il anime ses œuvres attire également les jeunes artistes. Son usage de couleurs stridentes est également remarqué. Enfin, le côté émotionnel, subjectif et introspectif vient confirmer l'importance de cet artiste pour l'expressionnisme¹¹.

Le norvégien Edvard Munch (1863 – 1944) arrive en Allemagne vers 1890, lors de l'apogée de l'impressionnisme. Son art torturé, chargé émotionnellement et spirituellement, est très mal accueilli. Toutefois, les différents éclats que suscitent ses toiles lui permettent d'acquérir une popularité hors norme. Si bien que, même si ses expositions outrent et scandalisent les partisans de l'académisme, elles fascinent les jeunes artistes allemands¹². Ces derniers reconnaissent dans l'art de Munch une illustration claire des conflits de leur époque tout comme le reflet d'une intériorité et d'un subjectivisme marqué¹³. Ces deux caractéristiques leur plaisent. De plus, l'artiste met en avant un conflit qui influencera fortement ces jeunes peintres, il s'agit de celui de la femme. En effet, Munch est obnubilé par les problèmes de couple ainsi que par l'impuissance de l'homme face à l'amour mais surtout face à la femme. Il considère cette dernière comme une source d'angoisse et comme l'origine de la perte du genre masculin. L'art qu'il crée reflète donc son intériorité et plus largement la concrétisation des aspirations de l'homme, aboutissant de cette manière à un art émotionnel et introspectif. Au niveau technique, il fusionne des éléments de Gauguin et de Van Gogh, et réalise des gravures sur bois. Tous ces éléments permettent aux jeunes artistes allemands de se lancer dans l'établissement d'un nouveau mouvement et Munch s'affirme dès lors comme la figure qui permet le lancement de l'expressionnisme¹⁴.

¹¹ P. VOGT, *op. cit.*, p. 12.

¹² L. SCHOONBAERT, *op. cit.*, p. 9.

¹³ B. MYERS, *op. cit.*, p. 30-36.

¹⁴ P. VOGT, *op. cit.*, p.12.

3) Expressionnisme allemand

Le mouvement expressionniste naît donc en Allemagne au début des années 1900. Deux groupes distincts, réunis par Herwarth Walden, en sont les représentants ; Die Brücke dont l'origine se base à Dresde et le groupe munichois Der Blaue Reiter. Ces deux collectifs d'artistes ne sont en aucun point les pendants l'un de l'autre, et ne peuvent être assimilés de la même manière.

Le « Pont » ou Die Brücke a été créé en 1905 par quatre étudiants architectes et amis ; Fritz Bleyl, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner et Karl Schmidt-Rottluff. Bien que suivant une formation en architecture, ces quatre amis, passionnés de peinture, se découvrirent des intérêts ainsi que des conceptions similaires. Tous étaient déjà fort influencés par la littérature expressionniste ainsi que par Nietzsche. Kirchner eut l'idée de former un collectif afin d'acquérir une visibilité plus grande. En effet, un groupe est plus voyant qu'un peintre indépendant et isolé. Rapidement, un nom percutant et bien déterminé était nécessaire. Schmidt-Rottluff eut alors l'idée du « pont » y percevant un terme polyvalent, qui ne désigne pas directement un programme et qui témoigne de leur volonté de conduire à une autre rive du monde de l'art. Ce nouvel horizon s'oppose et rejette l'académisme et l'idée de tradition. Il s'agit d'un rivage révolutionnaire où le peintre jouit d'une liberté de vie et de création sans précédent. En 1906, Kirchner réalise une gravure sur bois dans laquelle un court texte s'apparente à un manifeste. À travers celui-ci, il fait appel à la jeunesse, il a foi en une « génération nouvelle de créateurs » et accepte au sein de la Brücke tout artiste qui traduit de manière spontanée et intuitive « ce qui les pousse à créer ». Dans ce sens, il s'oppose à toute sophistication ou falsification en peinture. Bien qu'il n'existe pas un manifeste avec un réel programme défini en tout point, le collectif de Dresde était régi par des conceptions fortes. Une véritable union unissait les artistes qui partageaient tout entre eux. En effet, chaque étape de la création se faisait en commun, de l'échange d'idées à l'échange de matériel et de modèles¹⁵. Leur iconographie type était l'image de l'Homme dans la nature ainsi que le Nu qui pour eux représentait l'état initial et paradisiaque de l'être. Vers 1910, le groupe quitta Dresde pour la capitale. Malheureusement, une fois arrivé à Berlin, la concurrence fut plus difficile. Petit à petit, chacun s'éloignera du style commun et

¹⁵ F. TOBIEN et P. CREVECOEUR, *op. cit.*, p. 9-15.

adoptera une réaction différente face à « l'expérience de la grande ville ». En 1913, Kirchner annoncera la dissolution de Die Brücke¹⁶.

Le second représentant de l'expressionnisme allemand est originaire de Munich. Der Blaue Reiter est, avant de désigner un groupe d'artistes, un almanach d'art créé par Vassily Kandinsky et Franz Marc en 1911. Complètement distinct de Die Brücke, le mouvement trouve sa fondation dans une lettre envoyée par Kandinsky à Franz Marc dans laquelle il expose son idée de créer un almanach d'art au sein duquel des artistes rédigeraient chroniques et notices. Le nom fut trouvé par les deux peintres et vient simplement du fait qu'ils aiment tous deux le bleu pour peindre soit des chevaux, soit des cavaliers. Il ne s'agit donc pas d'une communauté d'artistes à proprement parler puisqu'on ne retrouve pas de programme ou de conceptions communes¹⁷. Il s'agit plutôt de deux artistes qui réunissent autour d'eux des peintres qui, comme eux, retranscrivent tant les impressions du monde extérieur que celles de la nature intérieure à travers une nouvelle forme d'expression artistique. Tout comme Die Brücke, Der Blaue Reiter rompt avec l'académisme et la tradition. Les artistes représentés s'expriment tous d'une manière qui leur est propre, oscillant entre deux pôles théorisés par Delaunay et Rousseau ; « la Grande Réaliste » ainsi que « la Grande Abstraction »¹⁸. Le groupe réalise plusieurs expositions, la première date de 1911 et rassemble à la galerie Thannhauser de Munich Kandinsky et Marc ainsi que Gabriele Munter, Arnold Schönberg, Auguste Macke, Heinrich Campendonk et Robert Delaunay¹⁹.

Si l'on compare les deux groupes fondateurs de l'expressionnisme, Die Brücke et Der Blaue Reiter, de nombreuses dissemblances sautent aux yeux. En effet, mis côte à côte, ces deux mouvements ne semblent pas appartenir au même courant. L'expressionnisme apparaît alors comme une tendance flexible et ambivalente. Établir une définition claire et concise de ce courant n'est donc pas un exercice facile. Toutefois, plusieurs éléments semblent être récurrents. La notion de révolte est très certainement une notion fondamentale. S'assimilant à une force révolutionnaire, l'expressionnisme lutte contre un art académique destiné à une nouvelle bourgeoisie apparue suite à l'industrialisation du pays. Découlant de cette opposition, la volonté de

¹⁶ D. ELGER, *L'expressionnisme : une révolution artistique allemande*, Cologne, Taschen, 2002, p. 18.

¹⁷ F. TOBIEN et P. CREVECOEUR, *Der Blaue Reiter*, Paris, Bookking international, 1988, p. 9-10.

¹⁸ F. TOBIEN et P. CREVECOEUR, *op. cit.*, p. 12-13.

¹⁹ D. ELGER, *op. cit.*, p. 133.

liberté d'expression et de subjectivisme s'impose aux artistes. De plus, le recours à la gravure leur permet de créer un art démocratique. Le goût pour l'introspectif, l'émotionnel et le spirituel façonne également le mouvement. Les artistes dits expressionnistes appréhendent la vie en créant un art désillusionné et chargé d'un sentiment tragique. De cette manière, l'expressionnisme apparaît comme un mouvement hétérogène où le pessimisme, l'utopie, le rêve, la violence et la quête d'un nouveau monde se côtoient et façonnent une sensibilité particulière. Kasimir Edschmidt a publié en 1916 et en 1917 des ouvrages dans lesquels il aborde l'expressionnisme. Dans ceux-ci, il développe une vision assez complète du mouvement. Il assimile les expressionnistes à des « visionnaires » en quête d'un monde nouveau et d'un homme nouveau. Il souligne l'importance du mysticisme et de l'introspection et avance leur volonté de saisir l'essence des choses. Il rappelle également qu'il s'agit d'une tendance apolitique et pacifiste, opposée au nationalisme, caractéristiques importantes pour l'époque. Enfin, Edschmidt voit dans leur anti-naturalisme et leur anti-réalité un moyen d'échapper au monde et aux hostilités qui les entourent²⁰.

4) Expressionnisme flamand

Une dizaine d'années plus tard, l'expressionnisme émerge en Belgique, plus particulièrement en Flandre. Les trois grands représentants du courant, Frits Van den Berghe (1883 – 1939), Gustave de Smet (1877 – 1943) et Constant Permeke (1886 – 1952) sont issus du second groupe de Laethem-Saint-Martin. À partir de 1899, ce petit village de la région de la Lys devient le lieu de rassemblement de nombreux artistes tels que George Minne, Gustave Van de Woestijne, Théo Van Rysselberghe et Emile Claus. Il ne s'agit pas d'un collectif réuni autour d'un programme commun bien défini mais plutôt de relations informelles entre ces artistes qui ont tous une même façon d'appréhender leur pratique artistique ; ils sont en quête de simplicité et de pureté. À l'époque, Laethem-Saint-Martin est donc un village serein et idyllique grâce auquel ces artistes parviennent à atteindre la tranquillité ainsi qu'un certain spiritualisme. Deux groupes sont établis au sein de ce collectif, le premier s'apparente au symbolisme et se fige vers 1895 autour de George Minne, Gustave Van de Woestijne et Binus van den Abeele. Le second se forme à partir de 1905 et s'assimile à une mouvance expressionniste. Les figures de proue sont Permeke, De Smet et Van den Berghe.

²⁰ B. MYERS, *op. cit.*, p. 39.

Aux alentours de 1905, nos trois artistes se lient à ce milieu artistique et, influencés par Émile Claus, commencent à peindre des toiles luministes²¹. Ils continueront à réaliser des œuvres luministes pendant quelques années encore jusqu'à ce que des envies de nouveauté se fassent ressentir aux alentours de l'année 1910. Bien que l'on considère le second groupe de Laethem-Saint-Martin comme expressionniste, ces trois artistes ne sont restés que peu de temps dans ce village et n'y ont pas développé leur pratique expressionniste²². Cependant, certains signes du futur changement artistique étaient déjà visibles. Albert Servaes, souvent considéré comme le suiveur du premier groupe de Laethem et comme le précurseur du second laisse entrevoir l'évolution vers l'expressionnisme à travers son œuvre. De plus, Permeke faisait déjà preuve d'innovation dans sa pratique en 1913²³. Toutefois, lorsque la Première Guerre mondiale éclate en 1914, la vie artistique belge se voit quelque peu entravée. De nombreux artistes partent à l'étranger pour fuir l'occupation. Gustave De Smet, Frits Van den Berghe et Permeke font partie des expatriés. Les deux premiers ont pour terre d'exil les Pays-Bas et se retrouvent à Amsterdam. Permeke, quant à lui, est appelé à se battre. Grièvement blessé aux jambes lors de sa mobilisation, il est admis dans un hôpital anversois avant d'être transféré à Londres. Il s'agit ici de trois exils quelque peu involontaires dont le choix du pays d'accueil est hasardeux, surtout pour Permeke. Bien que nos trois artistes soient alors confrontés à la misère et à un sentiment de déracinement fort, cet exil leur permettra de façonner leur pratique artistique pour les années à venir²⁴.

a) Gustave De Smet et Frits Van den Berghe en exil

Bien que Frits Van den Berghe ait déjà quitté la Belgique avant la guerre pour les États-Unis, il ne parvient pas à s'adapter à la vie New Yorkaise et décide de rejoindre son ami et compatriote aux Pays-Bas. Réunis à Amsterdam, De Smet et Van den Berghe découvrent de manière directe une peinture nouvelle où l'expression pure règne en

²¹ R. HOOZEE (dir.), *L'art moderne en Belgique. 1900-1945*, trad. du néerl. Par S. Delsart, Anvers, Fonds Mercator, 1992, p. 50.

²² M. PALMER, *D'Ensor à Magritte, un art belge 1880-1940*, trad. de l'anglais par L. Morzac, Bruxelles, Racine, 2002 (Art belge 1880-2000, 1), p. 142.

²³ M. EEMANS, *La peinture moderne en Belgique*, Bruxelles, Meddens, 1969, p. 78-82.

²⁴ P. BOYENS, *L'art flamand : du symbolisme à l'expressionnisme à Laethem-Saint-Martin*, Tielt, Lannoo, 1992, p. 385.

maître²⁵. Ils ont l'occasion d'observer les jeunes mouvements européens tels que le cubisme, le futurisme, le fauvisme ainsi que l'expressionnisme. Tous ces mouvements ont pour objectif l'élaboration d'un art qui aborde d'une nouvelle façon le monde réel. Parmi les influences majeures de Gustave de Smet, l'école de Bergen joue un rôle important. En effet, les meilleurs représentants de l'expressionnisme hollandais tels que Sluijters et Gestel en sont issus. La présence d'Henri Le Fauconnier à Amsterdam va également influencer nos deux artistes belges, tout comme la découverte de l'œuvre de Vincent Van Gogh²⁶. Devant tant de nouveautés, le désir d'innovation des deux peintres se renforce et ces derniers assimilent enfin l'idée que le temps du luminisme est arrivé à sa fin.

Dès lors, ils développent un expressionnisme modéré et représentent essentiellement des vues d'intérieurs, des natures mortes ainsi que quelques vues de fenêtre. Grâce aux marchands d'art Boendermarker et Regnault, ils ont la possibilité d'exposer rapidement leurs œuvres, ce qui leur permet une notoriété satisfaisante. Cependant leurs revenus restent maigres, leur art ne leur permet pas de sortir de la misère. En 1916, les deux peintres quittent la ville pour s'installer à Blaricum, un petit village situé quelques kilomètres plus loin. C'est à ce moment que leur pratique artistique s'inscrit pleinement dans l'expressionnisme. Les maisons, les arbres, les figures humaines sont ramenés à des formes élémentaires. Le monde visible n'est alors plus représenté pour ce qu'il est, mais est représenté en fonction de l'expérience personnelle des peintres. Leur démarche artistique est alors empreinte d'une intériorité nouvelle et d'une émotion transmise au moyen des lignes et des couleurs. En 1917, Frits Van den Berghe retourne en Belgique, tandis que De Smet lui reste aux Pays-Bas. La même année, il s'abonne à la revue *Das Kunstblatt* et s'intéresse de plus en plus à l'expressionnisme allemand. Parmi les artistes allemands, Heinrich Campendonk semble être celui qui inspire le plus De Smet. Cependant, il ne va pas aussi loin que ses homologues germaniques dans sa démarche artistique. Il tente de trouver un équilibre entre la structure et l'harmonie, et se base sur ces deux principes pour enrichir sa force expressive. En 1919, Van den Berghe revient aux Pays-Bas et présente un art bien plus subjectif. Ses sentiments les plus intimes

²⁵ P. HAESAERTS, *Laethem Saint Martin. Le village élu de l'art flamand*, 5^e édition, Bruxelles, Arcade, 1970, p. 223.

²⁶ M. EEMANS, *op. cit.*, p. 82.

priment complètement sur la représentation de la réalité. Des déformations franches et une abstraction plus marquée découlent de cette intériorité décuplée²⁷.

b) Permeke en Angleterre

Permeke se trouve dans une situation complètement opposée à celle de ses deux compatriotes. L'Angleterre se dévoile comme un pays étranger à l'art moderne qui non seulement ne s'ouvre pas à la nouveauté mais qui rejette de manière radicale l'art moderne du continent. Le peintre se retrouve donc face à un double déracinement, physique et artistique. Il quitte l'hôpital et donc Londres en 1916 et va s'installer avec sa famille dans la campagne anglaise, dans une maison à Chardstock. Après son invalidité et sa convalescence longue de quinze mois, il donne libre cours à son expressivité et développe sa pratique artistique. Il commence alors à s'intéresser au monumental et à l'élémentaire²⁸. Influencé par Albert Servaes avant la guerre, il n'oublie pas ce qu'il avait appris de lui. Toutefois, il se détache du spiritualisme présent chez ce dernier et crée un art complètement profane. Ses sujets de prédilection sont les paysans, les pêcheurs et les femmes, sujets qu'il met en lien avec la fertilité ainsi que la force de la nature²⁹.

L'année 1921 marque la fin de l'exil pour nos trois artistes, qui sont dès lors tous rentrés en Belgique. Ils ne retournent pas à Laethem-Saint-Martin ou pas définitivement. Après s'être retrouvés à Ostende pendant quelque temps, ils se séparent. Permeke s'installe à Jabbeke, un petit village entre Ostende et Bruges, Gustave De Smet s'installe à Deurle, un village de la région de la Lys et Frits Van den Berghe retourne à Gand. Leurs personnalités artistiques sont alors pleinement épanouies³⁰. L'art de Permeke se caractérise par l'importance de la nature et de ses forces élémentaires et primitives. Il peint énormément de paysages et de marines. Ses figurations représentent toujours le paysan ou la femme dans leur relation avec la nature³¹. Gustave de Smet incarne la figure du rêveur. Son art harmonieux et équilibré résonne avec des idées de douceur, de tendresse et de sérénité. La femme et surtout le couple sont ses thématiques

²⁷ P. BOYENS, *op. cit.*, p. 387-402.

²⁸ *Ibid.*, p. 408-412.

²⁹ L. SCHOONBAERT, *op. cit.*, p. 11

³⁰ J. VAN LERBERGHE, *Expressionnisme. Aspect de l'expressionnisme en Flandre entre 1916 et 1930*, catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 16 mai – 23 juin 1968, 1968, Bruxelles, p. 3-4.

³¹ W. VANBESELAERE, *De Vlaamse Schilderkunst van 1850 tot 1950 van Leys tot Permeke*, Bruxelles, Arcade, 1961, p. 271-280.

de prédilection³². Frits Van den Berghe est la figure la plus querelleuse du trio. Bien qu'il ne soit pas croyant, il accepte l'idée d'une vie primitive qui nous pousse à des pulsions et des désirs insoupçonnés. Les relations homme-femme le préoccupent et son œuvre est teintée d'érotisme³³. Il continuera son évolution artistique pour arriver à un art qui peut être rapproché du surréalisme. À travers ses dernières œuvres, on retrouve clairement « l'automatisme psychique » prôné par André Breton³⁴.

5) Sélection à Bruxelles

Rentrés en Belgique, nos trois peintres flamands signent un contrat avec la galerie Sélection située à Bruxelles. Plus qu'une galerie, il s'agit d'un mouvement influent ancré dans la capitale qui se développe à partir de 1920 jusqu'en 1930. En effet, lors de cette décennie, un écart se creuse entre l'art, plus modéré, présenté par les institutions officielles et l'art qui naît et se développe³⁵. Le rôle des marchands, galeristes, critiques et « animateurs d'art » pour la défense de cet art le plus avancé s'accroît alors comme le témoigne l'influence de Sélection. Sous la direction d'André de Ridder et Paul-Gustave van Hecke, le mouvement joue un rôle crucial pour la reconnaissance de l'expressionnisme flamand en tant que représentant de l'art moderne belge³⁶. Suivant ce point de vue, un rapprochement est possible avec le mouvement Der Sturm et l'action d'Helwarth Walden pour l'expressionnisme allemand³⁷. En effet, en plus d'une galerie, Sélection se déploie aussi au moyen d'une revue éponyme. George Marlier, critique d'art, en est le secrétaire de rédaction³⁸. À travers ces deux moyens de diffusion, l'objectif du mouvement est d'exposer un panorama de l'art belge et étranger ainsi que d'élargir le public de l'art moderne belge. Au fil des années, la totalité des artistes défendus et mis en avant par le mouvement Sélection, tels que le triumvirat flamand mais aussi Edgar Tytgat et Oscar Jespers, ont été assimilés au mouvement expressionniste³⁹.

³² M. EEMANS, *op. cit.*, p. 82.

³³ W. VANBESELAERE, *op. cit.*, p. 253-258.

³⁴ M. EEMANS, *op. cit.*, p. 86.

³⁵ B. DE PATOUL (éd) et H. DEVISSCHER (éd), *L'animateur d'art : Paul-Gustave Van Hecke (1887-1967) et l'avant-garde*, Heule, Snoek, 2012 (Cahiers des Musées royaux des beaux-arts de Belgique – Gand, vol. 12), p. 83.

³⁶ R. HOOZEE (dir.), *op. cit.*, p. 149.

³⁷ L. SCHOONBAERT, *op. cit.*, p. 12.

³⁸ R. HOOZEE (dir.), *op. cit.*, p. 149.

³⁹ J. VAN LERBERGHE, *op. cit.*, p. 3-4.

À cette époque, les notions de postcubisme, classicisme, constructivisme et expressionnisme n'étaient pas encore bien définies et les limites étaient floues. Cela explique pourquoi André de Ridder et Paul-Gustave van Hecke présentent leurs artistes belges sous le terme « d'expressionnistes constructifs ». Ceux-ci avancent également que l'expressionnisme adopté par les peintres belges est une évolution du cubisme français. L'importance et l'influence du « postcubisme » français, notamment celui d'André Lhote, sont soulignées pour le développement de l'art moderne belge. André de Ridder affirme clairement que le cubisme ne peut être un aboutissement puisqu'il s'agit d'un mouvement qui nécessite une émotion plus forte et une intériorité plus exacerbée. Selon lui, pour être abouti, le cubisme a besoin « d'une interprétation lyrique de l'harmonie avec la nature pour un art universel et dynamique »⁴⁰. De cette manière, l'expressionnisme est vu comme une évolution ultérieure basée sur le cubisme⁴¹.

Dans le premier numéro de la revue *Sélection*, Gustave De Smet et Constant Permeke sont présentés comme les deux artistes qui illustrent le mieux leur époque. Paul-Gustave Van Hecke avance que Gustave De Smet peut être perçu comme le « grand fantaisiste » tandis que Permeke peut être assimilé au « cosmique ». Tous deux sont définitivement les grands représentants de l'art moderne belge. Dans la publication du 15 juillet 1921, André De Ridder explique comment les artistes modernes issus de cette génération agissent dans un effort commun et parviennent à des résultats communs bien qu'ils adoptent des techniques et des valeurs différentes. Il avance et explique la manière avec laquelle ces peintres réduisent leurs idées à l'essentiel et expriment uniquement ce qu'ils jugent nécessaire tout en utilisant les formes et les couleurs pour représenter les éléments lyriques et caractéristiques de la vie. Il semble important de souligner que le mouvement *Sélection* s'oppose catégoriquement à « l'éclectisme mercantile » et n'hésite pas à critiquer d'autres galeries telles que celle de Georges Giroux. En effet, le mouvement ne veut représenter que des artistes belges et étrangers qui témoignent du fait qu'un art nouveau est arrivé et qui dévoilent les idées fausses et l'inutilité de l'art précédent. De cette manière, cet art nouveau, de par ses formes ainsi

⁴⁰ R. HOOZEE (dir.), *op. cit.*, p. 150-152.

⁴¹ P. BOYENS, *Een zeldzame weelde. Kunst van Latem en Leiestreek 1900 – 1930*, Gand, Ludion, 2001, p. 156.

que ses lois constructrices et synthétiques est considéré comme une illustration plastique de l'époque et de toute sa complexité⁴².

Rapidement, le mouvement gagne de l'influence. Une concurrence se crée alors en Belgique entre Sélection et l'expressionnisme d'un côté et le milieu de l'abstraction géométrique de l'autre. Cependant cette rivalité ne dure pas puisqu'aux alentours de 1925 l'abstraction géométrique s'éteint en Belgique. L'expressionnisme flamand et Sélection se voient donc octroyer le monopole de l'art moderne belge, le mouvement connaît dès lors un réel envol⁴³. Le phénomène ne cesse de prendre de l'ampleur et Sélection s'impose définitivement comme la source qui permet le développement de l'expressionnisme flamand. Petit à petit, la mise en avant du courant se renforce, devient plus offensive et s'accompagne d'une pensée nationaliste⁴⁴. Plusieurs expositions collectives de « Sélectionnistes » sont organisées à l'étranger, c'est le cas à Bâle, Berne, Venise et à Grenoble. Si chacune d'entre elles est un succès, celle de Grenoble est une véritable victoire. Réalisée en 1927, sous l'impulsion de Pierre-André Farcy, surnommé Andry-Farcy, ainsi que Paul-Gustave Van Hecke et Louis Piérard, cette exposition retrace un panorama exhaustif de l'art belge des années 1920 et s'impose comme l'une des premières expositions collectives d'art belge à l'étranger. Très bien accueilli dans la presse spécialisée française, l'événement marque la visée internationale qu'adopte le musée de Grenoble. Le succès sera tel, qu'une salle permanente d'art belge y sera inaugurée le 20 février 1928 suite aux dons d'artistes et de marchands, notamment de Van Hecke⁴⁵.

Suite à ces événements, le discours évolue et l'expressionnisme flamand se transforme de plus en plus en une affaire nationale. Dès lors, Sélection tente de se détacher de ses influences étrangères et souligne le caractère propre des expressionnistes flamands en parlant du « Génie du Nord »⁴⁶. André de Ridder différencie clairement « l'âme française » de « l'âme belge ». La première étant

⁴² R. HOOZEE (dir.), *Vlaams expressionisme in Europese context. 1900 – 1940*, Gand, Snoeck-Ducaju en zoon, Ludion, 1990, p. 14-15.

⁴³ ID. (dir.), *L'art moderne en Belgique. op.cit.*, p. 150-155.

⁴⁴ ID. (dir.), *Vlaams expressionisme in Europese context. op. cit.*, p. 14-15.

⁴⁵ C. DE POTTER (éd.), *Grenoble 1927 : un panorama de l'art belge*, catalogue d'exposition, FeliXart Museum, 29 janvier 2012 – 5 mai 2012, Wijnegem, Pandora, 2012, p. 20-25.

⁴⁶ M. DUBREZ, *La notion d'expressionnisme flamand dans l'entre deux guerres. 1920-1939*, mémoire de maîtrise présenté à l'Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, Histoire de l'Art (C. Wermester, directeur), 2005, p. 39.

assimilée à un formalisme froid, tandis que la seconde est jugée par l'auteur comme plus originale, plus fouguese, plus passionnée et empreinte d'une « tendre robustesse » caractéristique au pays. Ce repli sur soi de l'art belge place l'expressionnisme dans la tradition de la peinture flamande et l'associe aux valeurs flamandes traditionnelles⁴⁷. Le triumvirat constitué par Permeke, De Smet et Frits van den Berghe se présente alors comme un groupe dans lequel le monde artistique place de grosses attentes. On perçoit le trio comme le moyen à travers lequel la Belgique pourra défendre son art national à l'étranger. Plusieurs enquêtes réalisées par Sélection mais également par La Nervie nous démontrent bien l'aspect nationaliste de cette effervescence. À travers son périodique, Sélection établit des comparaisons avec l'art français comme nous l'avons vu plus haut, tandis que La Nervie s'intéresse aux diverses opinions d'étranger uniquement sur l'art belge. La conclusion de ces enquêtes et de ces articles est que l'art moderne belge est authentique. André de Ridder affirme qu'il faut avoir confiance en l'art belge, en sa force et son originalité ainsi qu'à sa place sur la scène internationale. Toute cette démarche de revalorisation de l'identité culturelle flamande semble nécessaire pour toucher une culture universelle⁴⁸.

6) Conclusion

Suite à cette première étude, nous pouvons voir notre « trio flamand » sous un nouveau jour. En effet, les trois artistes, bien qu'ils soient amis, ne forment pas un groupe artistique expressionniste à proprement parler. S'il est vrai qu'ils ont séjourné ensemble temporairement et qu'ils se sont influencés mutuellement, ils n'ont pour autant jamais établi un programme artistique commun. De plus, ils n'ont jamais avancé eux-mêmes que leur art était expressionniste. C'est ici que l'on comprend toute l'importance des marchands et critiques d'art Van Hecke et De Ridder. En effet, ce sont eux qui ont façonné notre perception du triumvirat flamand ; regroupement qu'ils ont mis en place à travers le mouvement Sélection afin de gagner la scène internationale. Et s'il est vrai que plusieurs points communs avec l'expressionnisme allemand ont été trouvés par les historiens d'art; le principe de rupture, la subjectivité, les déformations ou encore la volonté d'exprimer leur ressenti face au monde visible au lieu de simplement transposer celui-ci, l'art de nos trois artistes ne se résume pas uniquement à

⁴⁷ ID. (dir.), *L'art moderne en Belgique. op. cit.*, p. 166.

⁴⁸ ID. (dir.), *Vlaams expressionisme in Europese context. op. cit.*, p. 14-15.

ce style. En effet, lors des années de guerre, ils ont eu l'occasion de découvrir plusieurs courants tels que le fauvisme, le cubisme, le futurisme et l'expressionnisme et de s'inspirer de ceux-ci afin de développer leur propre pratique artistique. On retrouve donc plusieurs influences dans leurs œuvres. Ce qui, toutefois, ne s'oppose pas avec la mouvance expressionniste. En effet, nous avons vu avec Die Brücke et Der Blaue Reiter qu'il s'agit d'une notion flexible qui ne se rattache pas à une doctrine spécifique bien précise ni à une réalité historique clairement définie. L'attribution de l'expressionnisme à nos artistes belges fonctionne donc, tant que nous saisissons qu'ils ne se rattachent pas entièrement aux groupes artistiques allemands.

II. L'homme et la femme au début du XX^{ème} siècle

Cette partie du travail a pour objectif d'établir un panorama succinct de l'état et des caractéristiques des relations entre genres dans la Belgique du début du XX^e siècle. En effet, nous allons entrevoir les avancées féministes ainsi que les différents idéaux qui seraient susceptibles d'avoir influencé nos trois artistes. Ainsi, le féminisme belge, les valeurs établies suite à la Première Guerre mondiale, les avancées scientifiques de l'époque ainsi que la situation flamande seront abordés.

1) **Naissance et montée du féminisme en Belgique**

L'apparition du féminisme en Belgique se fait en décalage avec la plupart des autres pays occidentaux. Si déjà en 1870, quelques groupements de femmes existent dans les milieux ouvriers, ceux-ci ne se dévouent pas prioritairement à l'amélioration du statut de la femme. Le féminisme en tant que tel n'apparaîtra qu'en 1892, suite à ce qu'on a appelé « l'Affaire Popelin ». En effet, lorsque Marie Popelin s'est vue refuser le droit de s'inscrire au Barreau par le ministre de la Justice, sa lutte pour le statut des femmes belges sera sans appel. En réaction à cette affaire, plusieurs femmes se regroupent et fondent en 1892 la « Ligue belge du droit des femmes » dont Marie Popelin elle-même prendra la direction. L'association établit un programme de propagande fort à travers des réunions mensuelles, des conférences publiques et une revue trimestrielle, *La Ligue*, qui sera éditée à partir de 1893 jusqu'à la Première Guerre mondiale⁴⁹. La priorité de ce mouvement est l'émancipation économique de la femme ainsi qu'une volonté de réforme du code civil. En parallèle, la « Société belge pour l'Amélioration du Sort de la Femme » (ASF) fondée en 1897, suit le même parcours. Elle lutte pour une égalité financière tout en dénonçant les discriminations que subissent les femmes dans le monde du travail⁵⁰.

En 1899, l'ASF s'unit à la Ligue. De ce rassemblement naîtra en 1905 le « Conseil National des Femmes Belges ». Présidé par Marie Popelin, le CNFB affiche des objectifs clairs : un regroupement des œuvres, institutions et associations féminines de

⁴⁹ H. HANQUET (et coll.), *Le temps des femmes*, Bruxelles, Conseil National des Femmes Belges, 1988, p. 19-21.

⁵⁰ C. JACQUES, *Les féministes belges. Et les luttes pour l'égalité politique et économique (1918-1968)*, Académie royale de Belgique, Bruxelles, 2013 (Mémoires de l'Académie), p. 13-14.

Belgique, une action auprès des pouvoirs publics et enfin, une représentation du Conseil à l'étranger.

À partir de 1919, sous la présidence de Marguerite Van de Wiele, le CNFB s'élargit et regroupe des associations féminines venant de tous milieux et de toutes opinions. Suite à la Première Guerre mondiale, la lutte essentielle du Conseil est l'accession au suffrage universel pour les femmes. En effet, seules les veuves ou les mères de militaires ou de civils morts, tués par l'ennemi, ont accès au vote. Leur démarche leur permet d'obtenir le suffrage au niveau communal uniquement. En 1921, les femmes ont donc la possibilité de participer pour la première fois aux élections communales et ce de la même manière que les hommes. Elles ont également l'opportunité de se présenter au Sénat.

Lors des années vingt, l'essor du mouvement associatif bat son plein, ainsi de nombreux groupements féminins luttant pour les intérêts moraux et matériels des femmes apparaissent. De cette manière, « La Fédération des Femmes Universitaires », « l'Association Centrales des Assistants Sociaux » et « l'Association des Infirmières Catholiques » s'affirment et rejoignent le CNFB⁵¹. En effet, on remarque que la volonté d'émancipation financière guide les féministes vers d'autres secteurs tels que l'enseignement et la législation du travail. Le mouvement tente de remédier aux lacunes de l'enseignement féminin et se bat pour une égalité dans ce secteur. Les restrictions imposées par le Code civil sont également débattues. L'infériorité légale des femmes et leur difficulté à accéder au monde du travail sont dénoncées. À côté de cela, le combat pour prendre part au suffrage universel est toujours présent.⁵² Malheureusement, ces débuts restent maladroits et ne permettent pas de rompre définitivement avec les idéaux ancrés dans la société et dans les esprits. Idéaux selon lesquels la politique, le travail et beaucoup d'autres secteurs sont réservés aux hommes.

2) L'impact de la Grande Guerre

La Première Guerre mondiale bouleverse le quotidien des femmes européennes. Vue comme un facteur d'émancipation de la cause féminine au moment même de son

⁵¹ H. HANQUET (et coll.), *op. cit.*, p. 21-26.

⁵² C. JACQUES, *op. cit.*, p. 14-15.

déroulement, la Grande Guerre propulse la ménagère dans le monde du travail. Cette dernière se retrouve sollicitée de toute part, qu'il s'agisse du secteur bancaire, des transports ou de l'industrie. Les années 14-18 offrent donc aux femmes une expérience de responsabilité à travers la valorisation du travail féminin, la joie de l'indépendance financière mais également un sentiment nouveau de liberté. Le rapport des sexes se voit quelque peu chamboulé par cette guerre qui rompt les distinctions entre métiers masculins et travaux féminins. Toutefois, ce sentiment d'émancipation gagné lors des années de conflit sera perdu dès le lendemain de l'Armistice.

Bien que l'apparition de la « garçonne » [appellation qui s'adresse à une jeune fille qui s'écarte des valeurs familiales traditionnelles et qui délaisse les symboles de la féminité en se coupant les cheveux courts et en s'habillant d'une manière masculine] se développe au lendemain de la guerre⁵³, les années 1920 marquent un véritable recul de la cause féminine puisqu'on s'évertue alors à remettre la femme « à sa place ». Le mouvement féministe ainsi que ses différents acquis mentionnés dans le point précédent sont fortement critiqués et dénigrés. Le taux de travail féminin qui avait considérablement augmenté à partir de 1914, diminue dès 1919 entraînant une nouvelle dépendance financière pour la femme. La lutte pour l'égalité civile s'essouffle, cette dernière s'assimilant alors à un lointain eldorado. L'accès à la vie politique reste partiel également. Enfin, pour les femmes qui travaillent encore, les discriminations salariales persistent. La « remise au pas » des femmes au lendemain de la Première Guerre mondiale est indéniable. On tente par tous les moyens de persuader ces dernières de rentrer dans leur foyer⁵⁴.

Le travail rémunéré des femmes apparaît donc comme une anomalie pour la société européenne. En effet, de retour au pays, les hommes récupèrent leur métier premier. L'activité féminine ayant provoqué une certaine démasculinisation dans le secteur du travail, un combat idéologique émerge et tente de remettre à l'honneur la ménagère, reine du foyer⁵⁵. En effet, une société dans laquelle l'homme doit faire travailler sa

⁵³ A.-M. SOHN, « Entre deux guerres. Les rôles féminins en France et en Angleterre », dans G. Duby, M. Perrot et F. Thébaud (dir.), *Histoire des femmes en Occident. Le XX^e siècle*, 5, Paris, Plon, 1992, p. 91-92.

⁵⁴ E. GUBIN, « Les femmes d'une guerre à l'autre. Réalités et représentations 1918-1940 », dans J. Gotovitch (dir.), *Cahiers d'histoire du temps présent*, 4, Bruxelles, CEGES, 1998, p. 267.

⁵⁵ R.-M. LAGRAVE, « une émancipation sous tutelle. Éducation et travail des femmes au XX^e siècle », dans G. Duby, M. Perrot et F. Thébaud (dir.), *Histoire des femmes en Occident. Le XX^e siècle*, 5, Paris, Plon, 1992, p. 434.

femme est vue par les intellectuels et hommes politiques comme une société néfaste⁵⁶. De ce fait, plusieurs arguments établis au XIX^e siècle ressortent au cours des années vingt pour convaincre la population féminine de retourner à la maison. On affirme que l'activité des femmes engendre la promiscuité des sexes sur les lieux de travail, que les installations sanitaires ne sont pas assez entretenues pour la gent féminine et que le langage du monde du travail n'est pas convenable car trop obscène. De plus, on avance que l'institution de la famille risque un déclin sans précédent. Si elle travaille, la femme ne saura plus tenir le foyer et ignorera tout de sa mission d'épouse et de mère engendrant inévitablement le refuge des hommes au cabaret et de ce fait une hausse importante de l'alcoolisme. Très vite, ces remarques ne s'adressent plus seulement aux épouses et aux mères mais à tout le sexe féminin. On explique comment le travail détourne les jeunes filles de leur apprentissage de ménagère et de mère, leur donne le goût de l'indépendance financière ainsi qu'une joie de l'autonomie qui pourrait se répercuter dans leur futur couple. On souhaite que la femme devienne un « ange du foyer », ne quittant jamais la maison. Tout ceci est appris et enseigné dans les écoles au moyen du manuel de J. Lemoine *La pédagogie de l'enseignement pratique féminin*⁵⁷.

Le retour au foyer n'est pas l'unique requête demandée aux femmes. En effet, suite à la Grande Guerre, la population européenne est complètement décimée. Et malgré une importante reprise de la nuptialité, le taux de natalité est en baisse. Une « psychose » de dépopulation s'étend alors dans de nombreux pays provoquant l'émergence de discours natalistes forts. Par conséquent, en plus de rester à la maison, on tente de persuader la femme de repeupler le pays. En Belgique, ce sont essentiellement les instances catholiques et les partis politiques catholiques qui adoptent ces discours alarmistes. Leur enjeu est de rappeler aux femmes leur « vocation maternelle » ainsi que leur devoir d'assurer les valeurs familiales traditionnelles⁵⁸. Plusieurs mesures sociales viennent accompagner ces discours, notamment la création d'allocations familiales et d'allocations de la femme foyer. La ligue des familles nombreuses adopte également une propagande appelant à la procréation. Enfin, le 20 juin 1923 une loi est votée, cette

⁵⁶ G. H. DUMONT, *Les années folles en Belgique. 1920-1930*, catalogue d'exposition, 29 octobre 1981 au 24 janvier 1982, Galerie GCER, Bruxelles, 1981, p. 29.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 267-268.

⁵⁸ C. VANDERPELEN, « Objet ou projet, jamais sujet. La femme et la littérature catholique d'expression française 1918-1930 », dans J. Gotovitch (dir.), *Cahiers d'histoire du temps présent*, 4, Bruxelles, CEGES, 1998, p. 43.

dernière pénalise tant la vente de contraceptifs que leur publicité. Les tentatives de contraceptions sont sévèrement réprimandées également⁵⁹.

Tout s'assemble alors pour que la femme devienne d'une part une épouse idéale qui encourage et soutient son mari en tenant un foyer propre et réconfortant et d'autre part une mère parfaite, élevant ses enfants avec amour et dignité.

3) La femme en psychanalyse

Dans le développement de sa structure œdipienne, Sigmund Freud (1856 – 1939) approfondit la position de la fille et du fils en rapport à leur configuration morphologique. Dans cette théorie, la définition du sexe féminin se fait en négation avec le sexe masculin. Cette « dissymétrie » des sexes est alors basée sur un principe clair ; il n'existe qu'un sexe, le sexe masculin. La femme n'est qu'un homme défectueux et incomplet puisqu'il lui manque un pénis. De nature, elle est donc envieuse de l'homme puisqu'elle veut combler son manque. Si la petite fille grandit en pensant être un garçon, un jour elle se rend compte qu'elle n'en est pas un. Il s'agit de « l'épreuve de castration ». Vient alors un choix essentiel dans son développement. Soit, elle accepte son destin et renonce à son organe génital masculin en se vouant à sa vocation reproductive et maternelle, soit elle persiste à croire qu'elle est un homme et agit comme tel⁶⁰. Donc, la femme ne peut devenir femme qu'une fois qu'elle a accepté de ne pas être un homme. Freud n'ignore pas le rôle que joue la culture dans la position de la femme et voit dans l'évolution du féminisme un risque de disparition de la féminité même. En développant cette théorie, Freud affirme la différence essentielle entre les sexes ainsi que son rôle primordial dans la définition de la personne et de sa nature⁶¹.

4) La « nature » féminine

Résonnant avec la distinction avancée par Freud, la définition de la nature féminine se fait en opposition à celle de l'homme. Suite à la guerre et dans la même logique que

⁵⁹ E. GUBIN, *op. cit.*, p. 269-270.

⁶⁰ A. SKOLNICK, *The Intimate Environment. Exploring Marriage and the Family*, Boston, Little, Brown and Company, 1973, p. 158-159.

⁶¹ F. COLLIN, « Différence et différend. La question des femmes en philosophie », dans J. Gotovitch (dir.), *Cahiers d'histoire du temps présent*, 4, Bruxelles, CEGES, 1998, p. 249-250.

l'exaltation de la mère au foyer, l'établissement de celle-ci fixe fermement le statut inférieur de la femme dans les années 1920. Ainsi, cette dernière est, de nature, plus faible que l'homme et ne peut donc se vouer à des activités trop éreintantes. Sa vocation première est biologique puisqu'elle est destinée à enfanter. On avance également des prédispositions psychologiques au sexe féminin tels que la sensibilité, le dévouement et la soumission par opposition à l'intelligence et à l'ambition, caractéristiques propres à l'homme. Dans cette logique, la femme est née pour rester dans l'espace privé du foyer tandis que l'homme lui est voué à la vie publique⁶². Suite à la montée du féminisme, ainsi que l'émancipation éphémère provoquée par la guerre, la femme s'échappe de ces conceptions et engendre une « dévirilisation » de l'homme. S'ensuivent de nombreux discours rappelant la « nature » de la femme.

En 1922, un article soulignant l'analogie entre la femme et le romantisme paraît dans *La Revue Latine*, revue catholique d'extrême droite dirigée par Stanislas Dotremont. Il est important de rappeler que le romantisme est un courant fort critiqué par les catholiques conservateurs belges et français. Il est considéré comme la source du déclin de la société et comme la cause indirecte de la guerre. Influencé par *Le Romantisme féminin* (1905) de Charles Maurras, Derume nous explique comment le courant est par essence féminin et par conséquent, marque la différence essentielle entre la femme et l'homme. En effet, dans son ouvrage, Maurras développe l'idée selon laquelle la femme suit son intuition et son cœur tandis que l'homme pense et raisonne. Il confère également une caractéristique fort négative au sexe féminin puisqu'il lui attribue la volonté d'entraîner l'homme dans un « chaos émotionnel ». Dans son article « La disgrâce du romantisme », Derume poursuit cette logique⁶³. Dans ce plaidoyer contre le courant artistique, il établit l'équation entre féminin et romantisme pour deux raisons. La première est que le courant a créé un « empire féminin » que la femme mène, non pas par ses « qualités féminines », mais par une prise de pouvoir tant au niveau religieux que moral. Il en trouve un exemple dans l'emprise de George Sand sur Alfred de Musset. La conséquence directe de cette prise de pouvoir est donc une dévirilisation de l'homme ainsi qu'une perte de raison entraînant une « dispersion » dans le sentiment par ce dernier. La seconde raison donnée par l'auteur est le caractère

⁶² A-M. SOHN, *op. cit.*, p. 93-94.

⁶³ C. VANDERPELEN, *op. cit.*, p. 46.

féminin intrinsèque au romantisme. Il s'agit d'un courant qui a créé un « désordre sentimental » et qui a laissé « la sensibilité inspirer à l'âme la direction de sa vie »⁶⁴.

L'exemple donné est à contextualiser dans un environnement précis, celui de catholiques conservateurs nationalistes. Toutefois, il raisonne avec une façon de pensée plus répandue selon laquelle l'homme et la femme sont deux êtres de « race » différente et sont donc fondamentalement opposés. Ils détiennent alors chacun leurs caractéristiques propres ancrées dans leur nature. Pour les plus extrêmes, la femme apparaît même comme perfide et incarnerait la perte de l'homme.

5) La situation en Flandre

Au XIX^e et au début du XX^e siècle, la conception du couple et du mariage s'ancre dans un canevas idéologique et politique. On le présente généralement dans un modèle familial traditionnel. L'image de la famille hiérarchique et enracinée dans des héritages familiaux s'applique cependant uniquement à la bourgeoisie et aux classes supérieures de la société belge. En effet, ce modèle traditionnel ne correspond pas aux familles issues des milieux plus populaires et ruraux. Nous allons ici nous intéresser essentiellement à la situation existante dans les campagnes flamandes puisqu'il s'agit du contexte de la majorité des œuvres que nous allons étudier par la suite⁶⁵.

La population rurale de Flandre est une population qui travaille pour pouvoir vivre. Ses temps libres sont ponctués par les jours de fête ainsi que les kermesses des villages. Le passe-temps favori à cette époque est très certainement la danse. L'auberge du village accueille également régulièrement les hommes pour leur servir à boire⁶⁶. Ces festivités populaires sont le lieu de beaucoup de rencontres. Effectivement, l'ambiance joyeuse et légère permet aux jeunes gens de se rapprocher⁶⁷. Ce type de rencontre souligne une évolution sociale importante. En effet, à partir de la 2^e moitié du XIX^e siècle, le choix du conjoint est bien plus libre. Suite à une « romantisation » et une « privatisation » de la société, le modèle du mariage évolue. À présent, l'amour est la

⁶⁴ E. DERUME, « La disgrâce du Romantisme », *La Revue Latine*, VI, n° XXXIX, 1922, p. 267-268.

⁶⁵ P. ARON, R. CAUCHIE, et N. DELRUELLE-VOSSWINKEL, *Verliefd, verloofd, getrouwd. Huwelijksgebruiken in Vlaanderen en Wallonië vroeger en nu*, catalogue d'exposition, ASLK, 19 février – 1 mai 1988, Bruxelles, Didier Hatier, 1988, p. 182.

⁶⁶ M. BOONE (et. coll.), *Dagelijks leven : sociaal-culturele omstandigheden vroeger en nu*, Deurne, Baart, 1982 (Culturele geschiedenis van Vlaanderen, vol. 10), p. 139.

⁶⁷ M REYNEBEAU, *Katholiek Vlaanderen : een beeldverhaal*, Anvers, Lido, 2012, p. 49-50.

condition première pour se marier et le choix du partenaire se fait en fonction d'un raisonnement émotionnel. Nous assistons donc dès la fin du XIX^e siècle à la transition d'un système « patriarcal » rigide à un système permettant une plus grande « démocratisation » des relations au sein du couple⁶⁸. Cependant, même si le bonheur personnel devient un facteur à part entière, le bien-être de la famille ainsi que le maintien de l'ordre social restent tout de même les deux éléments dominants du mariage⁶⁹. Concernant le choix du partenaire, les jeunes gens ne sont plus contraints dans leur choix par des critères idéologiques car l'uniformité religieuse et une certaine « modération » politique ne pouvaient créer de divergence⁷⁰. De plus, une urbanisation croissante permettant plus d'ouverture et le développement des moyens de transport offrant une plus grande mobilité ouvrent considérablement le « marché du mariage ». En effet, grâce à ces avancées, chacun se voit offrir plus de chance de trouver un partenaire « adapté »⁷¹.

Le statut de la femme flamande connaît également une évolution à partir du XX^e siècle. Dans le cadre de la famille paysanne, elle travaille déjà depuis longtemps. Participant pleinement à l'activité économique de la famille, elle aide son mari dans ses tâches quotidiennes et poursuit son occupation en réalisant ses tâches ménagères. Par la suite, lorsque la société connaît une urbanisation ainsi qu'une industrialisation croissante, le travail se transforme et se déplace de la maison vers les usines et les bureaux. Lors de ces évolutions et surtout avec la Première Guerre mondiale, la femme apparaît massivement dans le monde du travail. Comme déjà expliqué, elle obtient également une égalité juridique et se voit consentir des droits politiques. Inévitablement, ces évolutions ont un réel impact sur les modes de vie puisque la femme qui, au siècle précédent, avait besoin d'un mariage pour obtenir une sécurité financière peut à présent davantage être autonome. Elle subit toutefois encore des discriminations puisqu'elle reste cantonnée dans des « secteurs féminins » et ne peut espérer monter l'échelle

⁶⁸ M. KOEN (et coll.), *Gender in/en historische demografie*, Leuven, Acco, 2013 (Historisch-demografisch onderzoek in Vlaanderen en Nederland. Jaarboek), p. 32-33.

⁶⁹ M. KOEN (éd), *Leven in de lage landen*, Leuven, Acco, 2010 (Historisch-demografisch onderzoek in Vlaanderen en Nederland. Jaarboek), p. 121-122.

⁷⁰ A. ROECK, J. THEUWISSEN et J. VAN HAVER, *Vlaamse volkscultuur : het traditionele volksleven*, Deurne, Baart, 1982 (Culturele geschiedenis van Vlaanderen, vol. 1), p. 14-15.

⁷¹ M. KOEN (éd), *op. cit.*, p. 124-125.

sociale. Une éventuelle grossesse est également un réel désavantage pour ses espoirs d'embauche⁷².

La femme de la ville connaît une évolution entre la fin du XIX^e et l'après-guerre. Si lors du siècle précédent et le début du XX^e, elle s'habillait dans un style victorien, après la Première Guerre mondiale, son style vestimentaire s'allège. Elle porte des robes droites sans manche qui laissent apparaître ses jambes et arbore des décolletés sans excès de pudeur. Elle se coupe également les cheveux, adoptant une coiffure plus courte. Nous ne sommes toutefois pas encore à la mode « garçonne » qui n'arrivera en Flandre qu'en 1928. Ces tenues sont chères à l'époque. Dès lors ces changements ne concernent que la couche aisée de Flandre et non pas les habitantes rurales⁷³.

Une évolution au niveau des rapports sexuels est également perceptible. En effet, l'âge moyen pour se marier ayant drastiquement baissé à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, le plus gros frein pour éviter une natalité excessive est repoussé⁷⁴. Dès lors, l'Église tente de reporter au plus tard le moment du mariage. L'influence religieuse est toutefois de moins en moins importante. La tentative de restreindre les rapports sexuels au lit conjugal et la pudeur caractéristique du XIX^e siècle commencent également à perdre en force. Suite à la Première Guerre mondiale, ces valeurs commencent à réellement être remises en question⁷⁵. En effet, nous avons déjà mentionné l'établissement d'une nouvelle politique de natalité suite au conflit mondial précédemment.

6) Conclusion

On peut remarquer que dès la fin du XIX^e siècle, certaines femmes tentent de s'émanciper et d'acquérir un statut égal à celui des hommes. La montée du féminisme et la floraison d'une multitude d'associations défendant la cause féminine en sont des témoins parlant. L'apparition de la « garçonne » après la Première Guerre mondiale est également un exemple de l'émancipation féminine. Toutefois, ces phénomènes ne sont pas encore acceptés dans la société. Par ailleurs, une forte opposition de la part des

⁷² P. ARON, R. CAUCHIE, et N. DELRUELLE-VOSSWINKEL, *op. cit.*, p. 181-186.

⁷³ K. VAN DEUREN, *Dit Vlaanderen heb ik hartelijk lief: Ons land zoals het eertijds was*, Tielt, Lannoo, 1975, p. 14. 176.

⁷⁴ M. BOONE (et. coll.), *op. cit.*, p. 26-27.

⁷⁵ P. ARON, R. CAUCHIE, et N. DELRUELLE-VOSSWINKEL, *op. cit.*, p. 33.

hommes et d'une partie des femmes est notable dans plusieurs secteurs. En effet, craignant une démasculinisation de leurs activités ainsi que la déchéance de la féminité, ces derniers s'insurgent et adoptent une offensive idéologique pour remettre la femme « à sa place » et réaffirmer le principe d'une distinction fondamentale entre les sexes. Ce combat s'observe tant dans le secteur intellectuel et scientifique que dans le secteur civil ou encore dans le champ sociologique.

Dans le domaine de la psychanalyse, la femme est considérée comme inférieure et envieuse de l'homme. Le domaine civil et juridique ne lui accorde que peu de privilèges, lui attribuant de cette manière un statut moindre que celui de l'homme. Enfin, on confère au sexe féminin quantité de caractéristiques spécifiques rabaissant à nouveau sa personne vis-à-vis de la domination masculine. La femme se retrouve privée de raison, d'ambition, d'intellect et n'est jugée que sensible, dévouée et soumise. Chaque discours participe à la tentative commune de forger l'image de la femme idéale. Ainsi, la féminité par excellence rassemble les notions de dévouement, d'amour, d'entretien, de pudeur, de sensibilité et de beauté. La femme parfaite est avant tout une mère capable de s'occuper de son foyer et de sa famille et donc de préserver les valeurs familiales traditionnelles, assurant de cette manière le bon fonctionnement de la société.

Il semblerait que les campagnes flamandes soient marquées dans une moindre mesure par ces évolutions. En effet, le mode de vie rural accorde déjà une place à part entière à la femme. Le mariage est une étape inévitable et bien plus encouragée dans les campagnes qu'en ville. De plus, dans ce monde de travailleurs, le paysan compte sur son épouse pour l'aider dans les tâches quotidiennes afin de faire un profit suffisant pour pouvoir vivre. Lorsque la Première Guerre mondiale éclate, le travail se modifie mais la femme travaille toujours. Elle gagne cependant une autonomie qu'elle n'avait pas auparavant.

III. Le traitement du couple

Ce chapitre développe une étude de la représentation des relations homme-femme dans les œuvres de Constant Permeke, Frits van den Berghe et Gustave de Smet. En effet, chaque artiste fera l'objet d'un approfondissement en fonction de ses caractéristiques propres et chacune d'entre elles sera illustrée à travers plusieurs exemples d'œuvres. Comme avancé dans le premier point, notre trio d'artiste fut regroupé par des critiques d'art et marchands afin d'acquérir une visibilité plus grande sur la scène internationale. Leurs œuvres ne sont donc pas régies par un programme commun et dès lors nous pouvons souligner des différences entre celles-ci. Cette problématique du couple peut être vue comme une opportunité de nuancer le parcours artistique des trois expressionnistes flamands et de parvenir à démontrer les différences et les aspects spécifiques de chaque artiste. De plus, elle sera éclairée par la contextualisation que nous venons d'effectuer et permettra donc de créer un lien entre la production artistique de ces artistes et de leur époque.

Avant d'entamer cette étude, il est important de préciser que la place de l'Homme trouve toute son importance dans le travail de ces trois peintres. En effet, l'humain y regagne toute sa profondeur et son intériorité. Leur peinture est d'ailleurs qualifiée « d'humaniste » par les historiens d'art. Déjà une première dissemblance nous apparaît puisque chaque artiste témoigne d'un point de vue personnel quant à ce retour à la figure humaine ; Constant Permeke est considéré comme un « humaniste cosmique », Frits van den Berghe un humaniste « philosophique » et Gustave de Smet, lui, se verra attribué le titre d'humaniste « poétique »⁷⁶. Dans cette prépondérance de l'humanité et de l'Homme, la place de la femme et sa relation avec son opposé est intéressante car chaque peintre retranscrit sa propre vision du couple.

1) Constant Permeke

a) L'œuvre en général

Comme déjà dit dans la première partie de ce travail, les premières œuvres de Constant Permeke se rattachent au luminisme d'Emile Claus, figure importante de

⁷⁶ M. DUBREZ, *op. cit.*, p. 78.

Laethem-Saint-Martin. Cependant, l'artiste est également influencé par son père, Henri Permeke. Ce dernier ayant suivi une formation classique à l'Académie des Beaux-Arts, il peint dans un style proche de celui de l'École de Barbizon. Sa peinture est donc une peinture de « pleinairisme ». Il transmet alors à son fils non seulement son art mais aussi son penchant pour la nature. En 1892, la famille s'installe à Ostende, commence alors pour Constant un amour inconditionnel de la mer⁷⁷.

Bien que ses premières années soient marquées par un académisme, notre artiste est en contact dès son plus jeune âge avec des peintres qui influenceront son évolution artistique. En effet, son père, conservateur du Musée des Beaux-Arts d'Ostende, intègre son fils dans la vie artistique de la ville. Grâce au Cercle des Beaux-Arts, fondé par Henri Permeke et James Ensor, Constant a l'occasion de rencontrer ce dernier à de multiples reprises. Il devient également familier de l'œuvre de Van Gogh suite à une exposition internationale organisée en 1907 à Ostende⁷⁸. Il est aussi très proche d'Albert Servaes qu'il a rencontré à l'Académie de Gand. Fort marqué par l'art de ce dernier, il se détache peu à peu du luminisme. La toile de Servaes *Le planteur de pommes de terre* (1912) est une œuvre qui marqua définitivement Permeke. La manière avec laquelle le peintre travaille le thème des paysans et les tons terreux qu'il utilise pour créer une synthèse entre la terre et les hommes parlent à Permeke. La monumentalité et l'héroïsation qu'attribue Servaes aux gens du peuple sont deux caractéristiques qui imprègnent également notre artiste⁷⁹.

Vers les années 1910, Permeke se détache définitivement du luminisme qu'il juge trop superficiel pour les thèmes qu'il veut aborder. Il décide alors de se concentrer sur l'Homme, sur la nature, de retourner à des formes solides ainsi qu'à des tons plus sombres en correspondance avec sa terre natale. La simplicité et la grandeur deviendront pour lui deux mots d'ordre. Grâce à ces changements, il espère synthétiser son cadre de vie en une image qui le libère de toute temporalité⁸⁰. L'entière de son œuvre est marquée par quelques thématiques seulement. Toutefois, il travaille celles-ci à travers une multitude de variantes tant dans la peinture que dans le dessin. On retrouve

⁷⁷ W. VAN DEN BUSSCHE, *Permeke*, Anvers, Fonds Mercator, 1986, p. 9-10.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 10-11.

⁷⁹ W. VAN DEN BUSSCHE, *Provinciaal Museum Constant Permeke*, Jabbeke, Musée provincial Constant Permeke, 1966, p. 28.

⁸⁰ E. LANGUI, *Constant Permeke*, Anvers, De Sikkels, 1947 (Monographies de l'art belge, 1^{ère} série, 5), p. 6-7.

alors la thématique de la mer, du paysage rural et de l'Homme, essentiellement la figure du pêcheur et du paysan. Par la suite et de manière progressive apparaîtra la thématique du nu qu'il travaillera énormément en sculpture dès 1937.

Lors de son exil en Angleterre, il subira l'influence de William Turner (1775-1851) pour la réalisation de ses nombreux paysages. De retour à Ostende en 1919, il est accablé par la découverte d'une ville atteinte par la guerre et ne peint presque plus mais dessine toujours⁸¹. À partir de 1920, son art prend un nouveau tournant en s'affirmant dans un nouveau dynamisme. Il s'intéresse à l'art nègre de son ami Oscar Jespers et développe un attrait pour le primitif. Suite à la découverte de l'évolution artistique de ses amis Gustave De Smet et Frits van den Berghe, il s'intéresse également au cubisme. André de Ridder lui ouvre la voie en lui faisant découvrir cet art. La construction géométrique se retrouve alors de plus en plus dans ses réalisations⁸².

Les années 1924 à 1928 voient la réalisation d'un nombre important de marines. Les coloris s'assombrissent et le traitement des ombres et de lumières témoigne de l'admiration que Permeke porte à Rembrandt⁸³. Petit à petit, il commence également à s'intéresser au nu. Dès 1928, le monde rural prend de l'ampleur dans ses réalisations. Il peint de nombreux paysages marqués par un horizon bas et un ciel dominant dont les différents tons déterminent le tableau. Il met aussi l'accent sur l'aspect humain. Lui-même explique à quel point il se sent « greffé » à la population rurale, comment il s'identifie aux paysans afin d'en exprimer une synthèse « cosmique » et « intemporelle »⁸⁴. En effet, Willy Van den Bussche avance que notre artiste aspire à revêtir des caractéristiques universelles en réalisant des œuvres dépourvues de la moindre anecdote, des œuvres tournées uniquement vers « l'être humain dans sa relation avec les éléments naturels »⁸⁵. La thématique des personnages à table revient à plusieurs reprises lors de cette période. À partir de la fin des années trente, le nu devient sa thématique favorite. Il le traite dans un premier temps à travers le dessin et par la suite en peinture. En 1937, il se tourne essentiellement vers la sculpture⁸⁶.

⁸¹ W. VAN DEN BUSSCHE, *Permeke, op. cit.*, p. 28-29.

⁸² R. HOOZEE (dir.), *L'art moderne en Belgique. op. cit.*, p. 89-91.

⁸³ W. VAN DEN BUSSCHE et C. WARNANT, *Constant Permeke*, catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts, 11 octobre 2012 – 20 janvier 2013, Bruxelles, Fonds Mercator, 2012, p. 197-198.

⁸⁴ W. VAN DEN BUSSCHE, *Provinciaal Museum Constant Permeke, op. cit.*, p. 28.

⁸⁵ W. VAN DEN BUSSCHE et C. WARNANT, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁶ R. HOOZEE (dir.), *L'art moderne en Belgique. op. cit.*, p. 193-196.

L'art de Constant Permeke est un art très personnel. Il ne se rattache à aucune doctrine, préférant suivre ses propres interprétations. Il témoigne cependant d'un respect pour l'art flamand en vouant une réelle admiration à la figure de Rembrandt et en reprenant certaines conceptions de Brueghel. S'il est difficile de le rapprocher d'un courant international, on retrouve tout de même des points communs avec l'expressionnisme. En effet lorsque lui même parle de son travail, on comprend à quel point il fait preuve de subjectivité et d'intériorité. Il explique : « D'abord, j'étais lié à la nature. Mais à la longue, j'ai ressenti la pure restitution comme une tromperie. Peindre ce n'est pas dire ce que l'œil voit mais ce que voient le cœur et l'esprit »⁸⁷. Cette façon de penser son art résonne avec le « manifeste » de Die Brücke faisant appel à une génération d'artistes capables de traduire de manière spontanée et intuitive ce qui les pousse à créer. Cependant, il affirme réaliser un « expressionnisme à sa façon »⁸⁸. Son œuvre est souvent jugée de qualité inégale, mais elle reste cohérente tant au niveau stylistique que thématique. En effet, quelques évolutions sont à noter mais aucun changement radical n'est présent. La nature est un élément essentiel. Il considère cette dernière comme une force puissante et primitive à laquelle il ne peut que se soumettre. Il peint essentiellement dans des formats de grandes dimensions et confère à ses personnages une réelle monumentalité voire même un aspect héroïque. Tout dans son art est synonyme de grandeur, de vitalité, de force et de fougue⁸⁹.

b) La place de l'Homme

C'est vers 1910, lors de son rejet du luminisme, que Permeke décide de retourner à l'être humain en conférant à l'Homme une spiritualité et une place plus importante. Cependant, la nature occupe la première place dans son œuvre. Les figures humaines sont donc toujours traitées en rapport avec leur environnement. La mer et la terre étant les deux entités préférées de Permeke, les hommes en lien direct avec celles-ci sont ses sujets principaux. En effet, le pêcheur et les paysans sont considérés par l'artiste comme les meilleurs interprètes de la nature et jouissent donc d'une place de premier rang dans son œuvre. Si dans un premier temps, Permeke insère la figure du pêcheur dans ses

⁸⁷ W. VAN DEN BUSSCHE, *Permeke, op. cit.*, p. 86.

⁸⁸ W. VAN DEN BUSSCHE et C. WARNANT, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁹ R. HOOZEE (dir.), *L'art moderne en Belgique. op. cit.*, p. 189-190.

marines tout comme celle du paysan au sein de ses paysages, par la suite il les détache et leur donne toute leur importance. Il commence alors à peindre des marines et des paysages en tant que sujet à part entière ainsi que la figure du pêcheur et du paysan comme tel également.

C'est à partir de 1921 que l'homme acquiert une monumentalité nouvelle dans l'œuvre de Permeke. Isolé des marines et des paysages, il est représenté sur des toiles grandeur nature. L'artiste leur confère un aspect héroïque qui rappelle les « grands paysans » de Servaes de 1914. Les personnages sont peints sur un arrière-plan égal, neutre et sont représentés dans des attitudes exemptes du côté anecdotique que l'on pouvait trouver chez Servaes. On ne retrouve ni gaieté, ni exubérance mais une attitude grave et réservée. Les traits ne sont jamais individualisés et les sujets transcendent la réalité. Willy Van den Bussche nous explique que pour l'artiste, l'art dépasse la passion. Il s'agit d'une discipline qui se concentre uniquement sur des questions existentielles ce qui mène donc ce dernier à une universalité et une résonance qui est toujours d'actualité⁹⁰. De cette manière, les hommes que Permeke représente peuvent être perçus comme des archétypes représentant l'âme la plus profonde des gens du peuple, la vie humaine primaire⁹¹. Peint en 1923, *La sarcleuse* (fig. 1) illustre bien ce propos. La massivité, la déformation des formes, l'absence d'individualisation et l'aspect sculptural de la figure participent à la transmission du tragique de la vie de ces paysans qui travaillent la terre⁹².

À travers ses représentations, Permeke crée une harmonie entre l'homme et la nature notamment grâce à son usage des tons bruns-ocres. L'artiste a une conception forte selon laquelle les hommes qui travaillent la terre et la mer, qui sont proches de la nature, ne font en réalité qu'un avec cette dernière. Il s'agit de deux entités qui s'entremêlent. Ainsi les hommes du peuple ont en eux une part de nature tout comme la nature elle-même évolue avec le peuple en son sein⁹³. Bien que les sujets ne soient jamais anecdotiques, les pêcheurs et les paysans peuvent être représentés dans des moments de leur vie quotidienne. À ce niveau, la vie du paysan permet plus de variations que celle du pêcheur puisque la vie agricole connaît plusieurs activités différentes. Ainsi on peut

⁹⁰ W. VAN DEN BUSSCHE et C. WARNANT, *op. cit.*, p. 11.

⁹¹ R. HOOZEE (dir.), *L'art moderne en Belgique. op. cit.*, p. 189-190.

⁹² P. BOYENS, *L'art flamand. op.cit.*, p. 432.

⁹³ *Ibid.*, p. 442.

retrouver les semences, les labours, la moisson mais également des scènes issues du quotidien telles que les repas et les prières. La femme du pêcheur et du paysan apparaît également. Elle aussi peut être représentée au travail, ou alors aux côtés de son mari⁹⁴. La thématique de la maternité intéresse Permeke, on peut d'ailleurs rattacher cette dernière au primat de la nature selon des principes de fécondité et de fertilité. Il représente généralement des femmes enceintes ainsi que des mères. *Maternité* de 1929 (fig. 2) est une toile qui incarne de manière magistrale le lien organique qui unit une mère et son enfant. Bien qu'elle fasse allusion au décès de sa fille, cette toile représente l'essence même de la maternité⁹⁵.

Il devient clair qu'à partir de son « retour à l'humain », Permeke se rapproche du réalisme et du phénomène social qui s'étend dans le courant des années 1920. En effet, lors de son séjour à Astene, il développe la vie rurale dans toute sa longueur en représentant le tragique de la vie agricole. De cette période, la thématique du repas, également appelée « personnages à table », est essentielle. Grâce à ces scènes d'intérieur, on rentre dans l'intimité des hommes. On les découvre dans une pièce sombre, attablés autour d'un repas modeste. En 1922 il réalise *Le mangeur de bouillie* et en 1923 *Les mangeurs de hareng* et *Le pain noir* (fig. 3). Dans le dernier exemple, on retrouve cette esthétique schématisante de Permeke. Nous ne sommes pas face à des individus reconnaissables mais bien face à des archétypes représentant la vision dramatique qu'a l'artiste de la vie paysanne. Tout concorde jusqu'au choix d'une palette triste et monotone pour exprimer le misérable de ce quotidien⁹⁶.

Dans le milieu des années 1920, la thématique du nu fait son apparition. Il s'agit d'un cas particulier dans l'œuvre de Permeke. En effet, le nu ne se raccroche ni à la mer, ni à la terre. Il ne s'agit pas non plus d'étude ou d'exercices préparatoires. La raison principale de ces représentations se trouve tout simplement dans l'intérêt de l'artiste pour ce sujet. Il perçoit dans le nu féminin une beauté sans pareil ainsi que le symbole même de la fécondité. Il tente alors de transmettre cette grandeur écrasante à

⁹⁴ W. VANBESELAERE, *op. cit.*, p. 276.

⁹⁵ W. VAN DEN BUSSCHE, *Hulde aan Permeke : 28 juin – 7 septembre 1975*, Catalogue d'exposition, casino Knokke Heist, 28 juin – 7 septembre 1975, Bruxelles, Laconti, 1975, p. 86.

⁹⁶ P. BOYENS, *Een zeldzame weelde. op. cit.*, p. 162.

travers ses représentations. Petit à petit le nu féminin deviendra la thématique principale de ses réalisations tant picturale que sculpturale et devient donc inséparable de son art⁹⁷.

c) La représentation du couple

Contrairement à ses deux contemporains, Permeke ne rentre pas véritablement dans le questionnement du couple. En effet, dans sa conception forte de la nature et de l'Homme en tant qu'interprète, il ne s'attarde pas sur des questions psychologiques et relationnelles qui apparaissent pour lui comme anecdotiques. La vie quotidienne du couple en tant que telle n'est donc pas explicitement abordée dans son œuvre. S'il s'intéresse au couple, c'est en portant un regard sur des questions existentielles en rapport avec l'amour et l'union de deux êtres. Il représente également l'homme et la femme côte à côte pour travailler un nouvel aspect de la vie paysanne et populaire. Aucune interprétation sociologique précise ne ressort donc de son œuvre. Au contraire, l'homme et la femme sont toujours représentés en suivant l'idée de figures archétypiques incarnant des êtres « primitifs » et « universels ». Il les conçoit comme des êtres différents de par leur sexe et leur réserve des traitements picturaux distincts. Cependant, il les voit également comme des entités qui finiront par ne faire qu'un puisqu'elles sont issues de la même source originelle⁹⁸.

À travers les différentes représentations que l'on retrouve dans son œuvre, Permeke nous offre des caractéristiques plus ou moins récurrentes. Dans un premier temps, on remarque que l'homme occupe une place bien plus importante dans la composition et que de par son gabarit il semble dominer la femme. De son côté, la figure féminine adopte fréquemment une position plus effacée et peut être rattachée aisément à une réalité différente de celle de l'homme. Un autre élément spécifique à ses représentations est l'aspect lointain et distant des figures. Celles-ci ne se regardent pas et établissent très peu voire quasiment aucun contact entre elles. À cela, s'ajoute l'absence de lien avec le spectateur. Les figures semblent appartenir à un monde fermé dans lequel plusieurs réalités différentes se côtoient. Enfin, la construction géométrique

⁹⁷ W. VANBESELAERE, *op. cit.* p. 277.

⁹⁸ P. BOYENS, *Een zeldzame weelde. op. cit.*, p. 164.

et surtout le choix des tons et de la palette apportent des éclaircissements pour l'interprétation des toiles⁹⁹.

- *Les fiancés*, 1923 (fig. 4)

L'œuvre représente un homme et une femme côte à côte sur un fond neutre. Les deux figures occupent la quasi totalité de la toile et font face au spectateur. L'homme est peint dans des tons bruns tant au niveau de ses vêtements que de sa carnation. Il porte une veste avec une encolure en V et un béret. Son visage est détaillé, on perçoit clairement ses yeux, ses lèvres ainsi que son oreille qui est d'ailleurs percée. À sa droite, sa fiancée le tient par le bras. Le bas de son corps, donc sa jupe et ses bras, est peint dans des tons foncés tandis que son chemisier et surtout son visage sont peints dans des tons blancs. Ses cheveux sont attachés en chignon et des mèches reviennent sur son visage. Ce dernier est beaucoup moins détaillé que celui de la figure masculine. Ses yeux, son nez ainsi que sa bouche sont tout juste marqués par de simples traits. Les deux figures ne se regardent pas et ne laissent paraître aucune expression particulière. Leur attitude est grave et monumentale.

Plusieurs caractéristiques citées plus haut se retrouvent dans cette œuvre. Dans un premier temps, on remarque que l'homme domine clairement la femme. En effet, sa carrure large et son corps en bloc, légèrement plus en avant que celui de la femme, repoussent cette dernière sur le côté. Le choix des couleurs est également significatif. Les tons foncés de l'homme ressortent fort tandis que les tons clairs de la femme se confondent avec le fond. Ce choix creuse donc un contraste marqué entre les deux figures. Si une sensation de robustesse transparaît de la figure masculine, la femme, quant à elle, semble jouer une présence plus spirituelle. En effet, l'absence de précision dans les traits de son visage la prive de regard et donc d'une présence concrète. De plus, ces tons très clairs qui s'assimilent à la couleur du fond lui confèrent un aspect retiré et distant voire même absent. La figure féminine semble appartenir à une autre réalité que celle de son fiancé.

⁹⁹ H. DE BRUYNE, *Het mensbeeld in het œuvre van Constant Permeke. Tekeningen, schilderijen en beeldhouwwerk*, mémoire de licence présenté à l'université libre de Gand, Institut supérieur d'histoire de l'art et d'archéologie (C. Van Damme, promoteur), 1986, p. 91-130.

Pour décrire cette toile, les auteurs de référence nous parlent d'une représentation schématisée, dénuée de détail frivole et exempte d'anecdote. Ils développent la façon avec laquelle Permeke nous offre une synthèse du couple. Les formes et les couleurs s'assemblent afin d'atteindre l'essence même de la représentation. Selon eux, le peintre parvient à atteindre des valeurs profondes et universelles. En outre, les deux figures ne communiquent pas avec le spectateur, elles semblent exister dans un autre monde, fermé à notre réalité. Elles dépassent donc également leur propre réalité et dès lors ne s'inscrivent pas dans une temporalité précise. Bien qu'elles ne communiquent pas entre elles et que seul le geste de la femme les rapproche, elles présentent une attitude similaire. Un sentiment d'attente, de tranquillité et de simplicité les lie de manière intense¹⁰⁰.

- *La friture*, 1922 (fig. 5)

L'œuvre représente une scène d'intérieur. Deux figures sont assises dans une cuisine issue d'un milieu populaire. Le premier plan est composé d'une table sur laquelle reposent trois plats contenant des fruits, des pâtisseries ainsi que de la friture. Une femme est assise à cette table. Elle est peinte dans des couleurs brunes et son visage est très schématique. Au second plan, on retrouve l'élément principal de la pièce, la cuisinière. Une casserole ainsi qu'un soufflet pour le feu sont posés sur celle-ci. Tout en blanc, un homme est accoudé à cette cuisinière. Assis sur une chaise en bois, il porte un chapeau et fume une pipe. Son visage est plus détaillé que celui de la femme, on perçoit ses yeux ainsi que sa moustache. Enfin, l'arrière-plan représente le décor de cette cuisine. On retrouve plusieurs armoires de couleurs différentes ainsi que des bouteilles en verre. Sur la droite du tableau, on aperçoit par la fenêtre un couple attablé qui s'embrasse.

Cette scène folklorique issue de la vie populaire et de la thématique de la kermesse nous offre un aspect supplémentaire de la vision du couple chez Permeke. À nouveau, l'homme et la femme n'ont pas de contact entre eux et ni avec le spectateur. Les deux figures sont également traitées de manière différente. L'homme adopte une attitude passive, tranquille et son regard semble perdu dans le vide. La figure féminine ne présente aucune expression. Son visage est beaucoup moins détaillé que celui de son

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 92

conjoint et elle a subi une déformation plus poussée que ce dernier. On ressent l'influence de « l'art nègre » dans ses traits qui s'assimilent quelque peu à un masque africain. Les tonalités qu'a utilisées Permeke pour la peindre sont également différentes de celles de l'homme. Peinte dans un brun plus foncé, elle ressemble à une figurine en bois. Elle s'apparente donc de nouveau à un être issu d'une réalité différente, à une créature qui échappe au monde de son mari. La distance et la passivité qui se tend entre les deux figures principales sont contrastées par l'attitude passionnée du couple à l'arrière-plan.

Peinte en 1922, cette œuvre marque bien le nouveau tournant que prend l'art de Permeke. Intéressé par l'art primitiviste d'Oscar Jespers et influencé par les avancées cubistes de ses amis Gustave de Smet et Frits van den Berghe, sa pratique artistique évolue. Comme déjà dit, on retrouve l'intérêt pour le primitif dans les traits de la femme et on perçoit également une forte influence de Gustave de Smet. En effet, l'attitude rêveuse et passive des figures, surtout celle de l'homme fait penser au traitement des figures de l'artiste. De plus, la composition semble s'insérer dans un schéma constructif où les déformations se développent sans peine ce qui rappelle les influences cubistes du peintre. Enfin, les tons pastel et l'intérêt pour le décor sont clairement également inspirés par l'art de Gustave de Smet¹⁰¹. En ce qui concerne le traitement du couple, on retrouve plusieurs points communs avec l'exemple précédent. Cependant, les amoureux de l'arrière-plan créent une divergence importante avec l'atmosphère froide qui règne dans la cuisine. Nous rentrons ici dans le quotidien et l'intimité d'un couple sans pour autant pouvoir saisir leur relation.

- *Paysan et paysanne*, 1928 (fig. 6)

La composition est occupée par deux figures assises l'une à côté de l'autre. Elles occupent toutes deux la totalité de la toile. La figure de gauche est un homme. Son corps est assez bien défini, on perçoit clairement ses deux jambes ainsi que ses pieds tout comme son buste, sa carrure large et ses bras qui sont croisés. Un rehaut de lumière surgit sur sa main gauche. Son visage est schématisé ; on perçoit ses yeux, l'ombre de son nez et sa bouche. À sa gauche, sa femme est moins bien définie. Elle apparaît de profil, son visage est encore plus schématisé que celui de son mari. Son corps est à

¹⁰¹ W. VAN DEN BUSSCHE, *Hulde aan Permeke*, op. cit., p. 46.

peine perceptible, il se confond avec le fond de la toile. Les deux figures n'ont pas de chevelure. L'ensemble de la toile est marqué par une palette très foncée qui s'étend sur une variation de bruns.

Dans cette œuvre, Permeke réduit ses deux personnages à ce qu'ils ont de plus essentiel. Quelques traits uniquement tracent les contours de leurs corps et de leurs visages. La déformation que l'artiste effectue participe au sentiment que l'on rentre dans la vie intérieure de ce couple, dans l'expression de leur âme et donc de valeurs profondes. L'attitude stoïque des deux figures ajoute un accent supplémentaire à cette expression. En effet, tout sentiment de vie, de gaieté ou de vivacité est exclu de la composition. La caractéristique habituelle des regards se retrouve dans cette toile. Le couple ne se regarde pas et ne regarde pas non plus le spectateur. Au contraire, il s'enferme dans un monde coupé de notre réalité, un monde universel et intemporel. Les deux figures sont à nouveau traitées de manière différente. L'homme est plus visible, sa carrure est large et son regard bien défini. La femme semble beaucoup plus fine, son corps n'est pas perceptible et son œil se résume à une forme d'amande. Face à cette toile, le sentiment que la femme se place dans l'ombre de son mari s'impose à nous.

À travers cette œuvre, l'intimité d'un couple nous apparaît. En effet, de par la composition, la centralité des figures et le jeu de lumière créé par l'artiste, un sentiment d'intimité voire même plus d'intrusion dans une vie privée se dégage¹⁰². On comprend que l'homme semble être mal à l'aise et que la femme, dont la tête est baissée, adopte une attitude de tristesse. Nous ferions donc face à la réalité tragique du quotidien de ces paysans et des problèmes conjugaux qui pourraient en découler¹⁰³.

- *Les fiancés*, 1928 (fig. 7)

Nous sommes ici confrontés à une composition quasi abstraite. Deux visages schématiques surgissent d'un fond vert-brun ce qui nous indique que nous sommes face à la représentation d'un couple. Les corps sont approximativement dessinés par quelques traits noirs, on perçoit cependant de façon distincte la main droite et le pied droit de la femme. Elle tient d'ailleurs une petite fleur jaune. Le corps de l'homme est

¹⁰² W. VAN DEN BUSSCHE, *Permeke, op. cit.*, p. 126-127.

¹⁰³ H. DE BRUYNE, *op. cit.*, p. 132.

beaucoup moins visible, il est perdu dans une zone plus sombre de la toile. Les deux figures semblent être enlacées, ou du moins très proches.

Avec cette œuvre, Permeke nous offre une nouvelle vision de la thématique des fiancés qu'il avait déjà abordée de manière magistrale en 1923 (fig. 4). Cette nouvelle version se compose d'une manière complètement différente que la première. En effet, cette fois-ci c'est la figure féminine qui occupe une place prépondérante dans la composition. L'homme est en retrait et sa masse est à peine perceptible. Son visage est également moins bien défini. Bien que très schématique, le visage de la femme exprime un sentiment de quiétude et d'apaisement. Or, dans la première composition cette dernière était complètement fermée. Un dernier contraste entre les deux œuvres éponymes serait la relation entre les deux figures. En effet, dans la toile de 1928, le couple semble beaucoup plus proche. On ne retrouve plus la distance ni cette impression de réalité différente présentes dans l'œuvre de 1923.

Ce tableau peut être envisagé comme une représentation de l'apogée de l'amour dans un couple. En effet, on ressent une évolution par rapport aux *Fiancés* de 1923. Ces derniers ne manifestaient aucun sentiment et pour ainsi dire aucun rapprochement si ce n'était le geste de la femme. Ils étaient tous deux dans l'attente de leur destin commun. Cette fois-ci, le couple semble avoir atteint l'apothéose du bonheur conjugal. Venant s'ajouter à la proximité des deux figures, le mélange des couleurs et la fusion des tons bruns, verts et ocre permet de comprendre l'union forte des deux fiancés¹⁰⁴. À travers cette œuvre, son abstraction et son schématisme, Permeke parvient à créer, selon les auteurs de référence, une synthèse cosmique et intemporelle de l'amour et de l'union d'un couple.

- *L'angélus*, 1934 (fig. 8)

L'œuvre représente un couple de paysans debout dans un champ. La palette est sombre, elle se compose d'un mélange de brun, d'ocre et de noir. Les deux personnages occupent l'intégralité de la composition devant un arrière-plan pour ainsi dire uniforme. La figure féminine se tient à l'avant-plan sur la droite du tableau, tandis que l'homme est en retrait derrière elle. Face au spectateur, droite et imposante, elle est dotée d'une

¹⁰⁴ W. VAN DEN BUSSCHE, *Permeke, op. cit.*, p. 125.

présence monumentale. Elle porte une robe très modeste, son corps est bien défini cependant son visage est schématisé. Réduit à des simples traits et des formes il ressemble à un masque primitif. Son regard est perdu hors de la composition. Le choix des tonalités conforte sa prépondérance puisqu'elle est peinte dans des tons clairs qui contrastent avec le fond plus sombre. Au second plan, l'homme se tient sur son râteau. Il est recroquevillé, sa tête est enfouie dans ses bras. Son attitude le place dans une position de retrait. De plus, il est peint dans des tonalités foncées. Il se confond donc avec l'arrière-plan. Les deux figures ne se regardent pas et n'échangent aucun contact.

Dans cette composition, Permeke aborde moins la thématique du couple que celle du labueur paysan. En effet, le choix de la palette et la mise en place de l'arrière-plan permettent de faire un lien fort entre les deux figures et la terre qu'elles travaillent. Si Permeke lui-même a appelé cette œuvre « l'angélus », il n'a pour autant pas représenté des personnages en prière. Les deux paysans profitent de ce temps d'angélus non pas pour se recueillir mais pour trouver un moment de répit et de repos¹⁰⁵. Un élément intéressant à souligner est le primat de la femme dans cette composition. Élément rare dans l'œuvre de Permeke, on ne peut que l'accentuer. Il découle peut-être du fait que cette composition est en réalité une version nouvelle d'une œuvre de 1928, *Mère et fille* dans laquelle l'homme n'était pas présent¹⁰⁶. On retrouve à nouveau des déformations, des attitudes graves ainsi que des expressions neutres qui permettent de suggérer une forte puissance spirituelle. Permeke nous fait comprendre que ces êtres, résumés à leur essence, sont régis par la force primitive de la nature. On assimile donc rapidement que le sujet des relations homme-femme n'est pas le souci majeur de l'artiste. S'il représente ce couple dans un champ, c'est pour témoigner non seulement de la dureté de la vie paysanne mais également du lien puissant qui lie les hommes à la terre.

Conclusion

Les deux premiers points nous ont permis de comprendre que la nature joue un rôle prépondérant dans l'art de Permeke et que par conséquent, lorsqu'il aborde l'humain il le fait toujours en lien avec cette force cosmique primitive. Nous avons également vu comment les auteurs de référence, Willy Van den Bussche notamment, considèrent que ses réalisations sont de véritables synthèses de son environnement

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 155.

¹⁰⁶ W. VAN DEN BUSSCHE et C. WARNANT, *op. cit.*, p.97.

empreintes d'un engagement humain. Ils développent comment l'artiste ne s'intéresse pas à des sujets divers et anecdotiques mais se concentre directement sur des questions existentielles. Dans la continuité de ces idées, il paraît évident que sa façon d'aborder le couple soit identique. Comme de fait, les différentes représentations du couple sont dénuées de tout aspect superflu. L'artiste se focalise sur des valeurs universelles telles que l'amour ou l'impact du tragique et de la dureté de la vie quotidienne sur le bonheur conjugal des travailleurs. Dans cette approche, on retrouve l'intérêt pour le social de Permeke.

Nous avons également vu que son traitement des figures est caractéristique. Celles-ci ne sont jamais individualisées, évitant de manière certaine l'anecdotique, et sont toujours représentées selon des principes de monumentalité, de simplicité et de grandeur. Nous avons face à nous des hommes et des femmes qui se résument à ce que les historiens d'art ont caractérisé comme « l'essence » même de l'être. À nouveau, aucun changement ne s'opère lorsqu'il s'agit du couple. Les figures s'assimilent à des archétypes, à des êtres synthétiques qui confèrent aux œuvres toute leur puissance primaire et cosmique. Un élément porte à confusion cependant. Si Permeke considère les hommes et les femmes comme des êtres non individualisés, provenant de la même source et partageant la même essence, il n'aborde pas les deux figures de façon égale. En effet, un traitement différent est visible en fonction du sexe. La figure féminine est en général moins imposante que l'homme et elle semble souvent dominée par ce dernier. Il apparaît robuste, grave et monumental alors que la femme appartient souvent à une autre réalité et est dépeinte comme un être irréel, plus spirituel que charnel. Nous avons vu toutefois que dans certaines œuvres, c'est bien la figure féminine qui occupe la première place, laissant l'homme en retrait mais il semblerait que ce soit des exceptions. Le traitement des figures établit donc un contraste entre les deux sexes.

Une volonté d'interprétation est tentante mais il est important de garder en mémoire que Permeke n'aspire à aucun commentaire trop littéraire de son œuvre. En tant « qu'humaniste cosmique », son objectif est d'atteindre une synthèse universelle de la nature et de l'homme. Véritable force instinctive, il donne libre cours à ses sentiments, sublime la réalité, transpose la nature et l'humain en son sein et installe une approche de l'absolu. Ces éléments sont les caractéristiques qui confèrent à l'ensemble de son œuvre une force particulière.

2) Frits Van den Berghe

a) *L'œuvre en général*

Né à Gand en 1883, Frits Van den Berghe est issu d'un milieu intellectuel, « petit-bourgeois » et libéral. À l'âge de quatorze ans, il décide de suivre des cours à l'Académie des Beaux-Arts. Il entame alors son parcours artistique. Très vite, il tente d'échapper à la ville et à la réalité de la vie urbaine en passant ses étés dans un village voisin, Laethem-Saint-Martin. En 1905, il s'installe durablement dans ce cadre champêtre où la vie artistique bat son plein. Dans un premier temps, il se présente comme l'un des successeurs d'Emile Claus et peint dans un style luministe¹⁰⁷. Cependant en 1908, il s'écarte de ce style pictural et signe un manifeste contre le courant jugé trop superficiel. Il se tourne alors vers un art plus chargé émotionnellement. Sa production artistique est marquée par une influence symboliste. En effet, ses portraits se rapprochent de ceux de Fernand Khnopff. Il réalise également plusieurs scènes d'intérieures intimistes qui s'apparentent aux œuvres de Pierre Bonnard, peintre issu du mouvement Nabis¹⁰⁸. Ce groupe artistique français était à l'époque très en vogue. En 1909, Van den Berghe fait la rencontre de Paul-Gustave Van Hecke à Laethem. Le journaliste, critique, marchand et collectionneur d'art aura, nous le verrons, une importance capitale dans la vie de notre artiste¹⁰⁹.

Lorsque la Première Guerre mondiale éclate, Van den Berghe quitte la Belgique pour les Pays-Bas. Il s'installe à Amsterdam avec son ami Gustave De Smet et la famille de ce dernier. Il découvre dans cette ville une activité artistique bouillonnante. Cette dernière voit naître l'un des premiers musées d'art moderne, le Stedelijk Museum, et expose par conséquent les courants artistiques majeurs de l'époque. Van den Berghe se familiarise alors avec l'art de Jan Sluijters et Kees Van Dongen tout comme du français Henri Le Fauconnier, l'un des représentants du cubisme de Montparnasse. Ces années d'exil sont véritablement marquées par un nouveau tournant pour l'œuvre du peintre belge. Il adopte une nouvelle approche du monde selon laquelle la perception

¹⁰⁷ E. LANGUI, *Frits van den Berghe 1883-1939. Catalogue raisonné de son œuvre peint*, Bruxelles, Laconti, 1966 (Maîtres de la peinture contemporaine en Belgique), p. 2-3.

¹⁰⁸ P. BOYENS, W. VAN DEN BUSSCHE et R. HOOZEE, *Pioniers van het Vlaams expressionism. Van den Berghe, Permeke, De Smet*, catalogue d'exposition, Groninger Museum, 30 mars 2004 - 22 août 2004, Zwolle, Waanders, 2004, p. 27.

¹⁰⁹ B. DE PATOUL (éd) et H. DEVISSCHER (éd), *op. cit.*, p. 144.

intime du réel est bien supérieure à sa simple observation. Il se laisse emporter par la vague du modernisme et assimile les avancées cubistes et géométriques qui se présentent à lui¹¹⁰. Après un retour en Belgique de quelques mois, Van den Berghe retourne aux Pays-Bas en 1919. Il s'intéresse alors de plus en plus à l'expressionnisme allemand et est impressionné par le groupe Die Blaue Reiter. L'emploi de couleurs intenses et contrastées ainsi que des déformations extrêmes apparaissent dès lors dans ses toiles. Les années 1919 et 1920 sont des années phares de la carrière artistique de l'artiste. Lors de celles-ci, il s'imprègne tant de l'art cubiste qu'expressionniste et apprend à s'approprier ces tendances. Néanmoins, dans ses nombreuses compositions, l'expression et l'émotion l'emportent toujours sur la synthèse géométrique¹¹¹.

De retour en Belgique, Van den Berghe suit son ami Gustave De Smet et s'installe à Ostende dans la demeure de Constant Permeke pour quelque temps. Par la suite, les deux amis retournent dans la région de la Lys et s'installent à Bachte-Maria-Lerne. Vivant une rupture difficile avec sa famille, Frits Van den Berghe trouve un véritable réconfort auprès de celle de Gustave De Smet. Les années 1920 sont celles du mouvement Sélection. Paul-Gustave Van Hecke entre à nouveau en jeu et promeut l'art de notre peintre accompagné d'André de Ridder¹¹². Dès 1921, sous contrat avec les deux marchands, Van den Berghe jouit d'une visibilité nouvelle. Ses œuvres sont le sujet de nombreux articles ainsi que d'illustrations dans la revue Sélection et sont exposées à la galerie¹¹³. Il a alors complètement assimilé les tendances précédentes et débute sa période dite « classique » où cubisme, constructivisme, expressionnisme et art primitiviste se mélangent. Des sujets érotiques « sublimés » commencent également à apparaître. Dès 1922, il peint essentiellement des paysages. Redécouvrant la région de la Lys, il est fasciné par sa nature et ses décors. Ces œuvres dites « classiques » sont souvent comparées à celles du peintre français Fernand Léger. En 1923, Van den Berghe emménage avec la famille De Smet à Afsnee, dans la maison de campagne de Paul-Gustave Van Hecke, la « villa Malpertuis ». Étant sous contrat, il jouit d'une grande stabilité financière et peut donc peindre en toute liberté. Il laisse libre cours à sa fantaisie et son intuition psychologique et introduit dès 1924 des éléments symboliques

¹¹⁰ R. HOOZEE (dir.), *L'art moderne en Belgique. op. cit.*, p. 53-57.

¹¹¹ E. LANGUI, *Frits van den Berghe 1883-1939. op. cit.*, p. 8.

¹¹² R. HOOZEE (dir.), *L'art moderne en Belgique. op. cit.*, p. 202-204.

¹¹³ B. DE PATOUL (éd) et H. DEVISSCHER (éd), *op. cit.*, p. 144.

et philosophiques dans ses peintures¹¹⁴. Quatre séries sont issues de ces années ; *Aventure, La femme, Spectacle, La vie campagnarde* et *La vie de l'au-delà*. Travaillées d'abord sur des croquis préparatoires, ses œuvres témoignent d'une atmosphère plus lourde et plus inquiétante, l'artiste s'y positionne et dévoile un point de vue critique vis-à-vis de la société¹¹⁵.

En 1926, un nouveau changement de direction s'opère dans la carrière artistique de Van den Berghe. Emporté par le climat surréaliste qui règne à Bruxelles, il se détache progressivement de l'expressionnisme. Il s'intéresse alors à l'œuvre de Magritte notamment et découvre la « Pittura Metafisica » de De Chirico¹¹⁶. Il s'abandonne petit à petit aux pulsions de son subconscient. On qualifie généralement cette période comme sa période surréaliste, bien qu'il n'ait jamais adhéré au groupe d'André Breton. Il adopte pourtant la technique de l'automatisme du geste pictural, théorisé par ce dernier, et explore les profondeurs de la psyché¹¹⁷. En 1927, il signe un nouveau contrat avec Walter Schwarzenberg pour la galerie Le Centaure¹¹⁸. Il découvre également Max Ernst qui expose à Bruxelles cette même année. Dès lors, Van den Berghe prend ses distances avec la figuration traditionnelle et suit l'expérience picturale spontanée de ce dernier. Ses « frottages » sont une réelle influence pour l'évolution artistique de notre peintre¹¹⁹. Il va de plus en plus loin dans l'expression de l'insolite, de l'inéluctable et des recoins les plus sombres de l'âme. En 1930, son art est complètement lié à l'irréel et au fantasmagorique¹²⁰.

La crise économique mondiale des années trente frappe de plein fouet la scène artistique. Les artistes, producteurs d'objets de luxe, sont confrontés à une importante pénurie de travail. Évitant de justesse la pauvreté, Van den Berghe parvient à rebondir grâce à son ami Paul-Gustave Van Hecke qui lui trouve une place en tant que dessinateur dans le journal gantois *Vooruit*. Il peint alors de moins en moins de toile et

¹¹⁴ R. HOOZEE (dir.), *L'art moderne en Belgique. op. cit.*, p. 204-206.

¹¹⁵ P. HAESAERTS, *op. cit.*, p. 327.

¹¹⁶ P. BOYENS, G. MARQUENIE et W. VAN DEN BUSSCHE, *Retrospectieve Frits Van den Berghe 1883-1939*, catalogue d'exposition, Museum voor moderne kunst Oostende, 16 octobre 1999 – 13 février 2000, Bruxelles, SABAM, 1999, p. 11.

¹¹⁷ E. LANGUI, *Frits van den Berghe 1883-1939. op. cit.*, p. 13.

¹¹⁸ B. DE PATOUL (éd) et H. DEVISSCHER (éd), *op. cit.*, p. 145.

¹¹⁹ R. HOOZEE, M. TAHON-VANROOSE et S. BOWN-TAEVERNIER, *Frits Van den Berghe*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Gand, 16 décembre 1983 – 4 mars 1984, Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1983, p. 135.

¹²⁰ E. LANGUI, *Frits van den Berghe 1883-1939. op. cit.*, p. 14.

le dessin devient son activité principale¹²¹. C'est à cette période qu'il développe complètement son attrait pour le social ainsi que son engagement politique. En tant qu'illustrateur, il offre un regard critique et satirique sur la situation belge et étrangère, tant sur les grands moments que sur les déraillements de la société¹²².

Véritable intellectuel, doté d'une grande culture, Frits Van den Berghe est souvent décrit comme un homme érudit, perspicace et marqué par un esprit humaniste. En effet, il a acquis de grandes connaissances littéraires au cours de sa vie. Familier avec la littérature flamande, il découvre également la philosophie de Nietzsche et Schopenhauer ainsi que la psychanalyse de Freud. Il s'intéresse aussi à la mythologie et témoigne d'un réel intérêt pour les sciences naturelles¹²³. En tant qu'artiste, il pense ses œuvres plus qu'il ne les peint. Ces dernières se présentent comme des commentaires ou alors détiennent toujours une philosophie ou un conflit¹²⁴. Considéré comme un artiste du « baroque moderne » par Van Hecke, le peintre a toujours été attiré par l'étrange, l'inquiétant, le grotesque et le fantastique. À travers sa création picturale, il tente de traduire la tragédie humaine à laquelle il est confronté. Il transfigure l'aventure de l'homme dans un monde inhumain. Pour ses raisons, il a souvent été rapproché de Jérôme Bosch et James Ensor. Doté d'une réelle fibre sociale, il a livré une œuvre engagée et représentative des problèmes sociaux de son époque. Souvent jugé comme trop littéraire et trop cérébral, pas assez tourné vers la peinture elle-même, son art n'a que trop peu été mis en avant¹²⁵. Resté dans l'ombre de Gustave De Smet et surtout de Constant Permeke dans les premières années, Frits Van den Berghe n'a pas connu la même popularité que ses amis. Ce n'est que plus tard qu'il fut remis en avant par les historiens d'art à travers plusieurs expositions ainsi que des monographies. En 1999, une rétrospective lui a d'ailleurs été consacrée au musée d'art moderne d'Ostende. L'objectif principal de cette dernière était de redonner une nouvelle ampleur à son œuvre¹²⁶.

¹²¹ P. HAESAERTS, *op. cit.*, p. 329.

¹²² P. BOYENS, G. MARQUENIE et W. VAN DEN BUSSCHE, *op. cit.*, p. 207.

¹²³ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁴ P. BOYENS, W. VAN DEN BUSSCHE et R. HOOZEE, *op. cit.*, p. 29.

¹²⁵ B. DE PATOUL (éd) et H. DEVISSCHER (éd), *op. cit.*, p. 145.

¹²⁶ P. BOYENS, G. MARQUENIE et W. VAN DEN BUSSCHE, *op. cit.*, p. 13.

b) La place de l'Homme

Lorsque Frits Van den Berghe vit à Laethem-Saint-Martin, il cherche sa voie picturale et tente de trouver la manière la plus juste de représenter l'Homme. Fortement influencé par le luminisme dans un premier temps, par la suite il s'inspire du symbolisme pour la réalisation de ses portraits. La recherche continue lors de son exil aux Pays-Bas. Après avoir découvert les œuvres de Kees Van Dongen et Jan Sluijters il parvient à réaliser des portraits plus expressifs. L'exemple du portrait de Stella Van de Wiele (fig. 9) démontre comment il utilise les mêmes traitements picturaux que ces derniers afin de mettre le personnage en avant dans la composition. L'arrière-plan, présentant une forme circulaire, focalise l'attention du spectateur sur la tête de l'actrice. L'usage des couleurs, plus dynamique qu'auparavant, est également un élément qui permet une représentation expressive de la psychologie de la figure illustrée¹²⁷.

Après son aller-retour en Belgique, Van den Berghe est de plus en plus influencé par le cubisme du Fauconnier ainsi que par l'expressionnisme allemand. On retrouve alors des déformations bien plus importantes dans ses compositions ainsi qu'une utilisation plus violente de la couleur. Le portrait de Fortuna Brulez (fig. 10) réalisé en 1919 illustre bien les nouvelles assimilations de notre peintre. On note une base structurale dans la composition ainsi que des formes empruntées au cubisme qui permettent à l'artiste de créer une atmosphère particulière. Le contraste des couleurs et la tension avec laquelle le visage surgit face au spectateur rappellent quant à eux certaines œuvres de Die Brücke. Le résultat de l'œuvre est une véritable représentation psychique de la figure¹²⁸. Au cours de ces années, il se sert donc des déformations géométriques et des contrastes marqués de couleurs afin d'exprimer au mieux les émotions et le caractère humain des figures qu'il représente.

À partir de 1922, Frits Van den Berghe marque un intérêt plus grand pour les scènes campagnardes et les paysages. Il peint donc inévitablement moins de figures humaines. Toutefois, il ne les délaisse pas complètement. On retrouve plusieurs toiles illustrant l'harmonie et la symbiose de l'homme avec cette nature qui le fascine tant. L'homme n'est ici pas représenté de façon individualisée, nous sommes face à des prototypes qui

¹²⁷ R. HOOZEE (dir.), *L'art moderne en Belgique. op. cit.*, p. 53-54.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 69.

se veulent universels. Afin de représenter le lien qui unit l'homme à la nature, le peintre a recours à des jeux de couleurs. L'homme et la femme sont généralement peints dans les mêmes tons que le paysage et aucun contraste fort ne vient perturber cette harmonie. L'œuvre *La Lys* (fig. 11) peinte en 1923 témoigne de cette confusion entre les deux éléments. La composition présente des surfaces bien délimitées remplies par des couleurs vives, cependant l'homme et la femme eux ne marquent aucun contraste avec le fond. Une vision générale de la toile est assez aisée et l'amalgame entre la nature et les hommes qui se trouvent en son sein est possible¹²⁹.

Progressivement, cet art spontané, léger et harmonieux ne lui suffit plus. Il commence à s'intéresser à des thématiques plus complexes aux alentours de 1924. Il déploie à travers ses œuvres différents aspects de la tragédie humaine et transfigure une vision pessimiste de l'homme. Coupé de sa famille depuis plusieurs années et quitté par son amante Stella van de Wiele, il ne connaît que des échecs affectifs. Empreint à un véritable isolement émotionnel, il projette ses propres tourments dans ses compositions¹³⁰. À travers son catalogue raisonné, Emile Langui nous explique comment les figures deviennent plus lourdes, parfois presque grotesques. Il souligne aussi le fait qu'elles paraissent animées par des pulsions primaires et semblent confrontées à une atmosphère étrange voire même angoissante. Le problème érotique de l'homme obsédé par la femme devient de plus en plus présent. La figure féminine apparaît fréquemment, elle est pour ainsi dire toujours nue¹³¹.

Face à cette obsession néfaste de la femme, une autre préoccupation se retrouve dans les compositions de cette période. En effet, une critique de la société traverse certaines de ses toiles. Bien que la plupart du temps il représente des personnages non individualisés et détachés de toute réalité sociale ou même de contexte bien défini, quelques œuvres se démarquent et témoignent d'un engagement, d'un commentaire ou d'une morale¹³². Réalisé en 1925, *Le pauvre* (fig. 12) en est un bon exemple. Véritable critique de la société, le tableau dénonce le fossé social entre richesse et pauvreté. Un vagabond grand et mince divise la composition dans sa verticalité. Accompagné de son

¹²⁹ M.-J. HEMADI, *Het Mensbeeld in het werk van Frits Van den Berghe*, mémoire de licence présenté à l'université libre de Gand, Histoire de l'art et archéologie (Dr. M. De Maeyer, promoteur), 1985, p. 56-57.

¹³⁰ P. BOYENS, G. MARQUENIE et W. VAN DEN BUSSCHE, *op. cit.*, p 36.

¹³¹ E. LANGUI, *Frits van den Berghe 1883-1939. op. cit.*, p. 11-12.

¹³² M.-J. HEMADI, *op. cit.*, p. 63-64.

chien, il marche pied nu dehors dans le froid tandis qu'au second plan on aperçoit l'intérieur d'une maison. Une femme bien en chair est assise au chaud, elle est en train d'allaiter un porcelet. Le contraste entre pauvreté et richesse est ici renforcé par l'utilisation des couleurs. Le vagabond est peint dans des couleurs sombres et évolue dans un environnement bleu, froid tandis que l'intérieur de la maison est réalisé dans des couleurs chaudes. La disproportion entre les deux opposés est extrême. Dans ses œuvres à caractère social, Van den Berghe recherche toujours un antagonisme fort et oppose sans hésitation la richesse à la pénurie ou la joie innocente à l'espièglerie menaçante¹³³. Par ailleurs, on voit que la vision de la femme est ici extrêmement négative puisqu'elle est assimilée à une truie¹³⁴.

Par la suite, les représentations humaines seront toujours plus liées au subconscient et aux profondeurs de l'âme. En effet, dans son ascension vers le fantasmagorique, les premières œuvres présentent encore des figures empreintes de constructivisme et d'expressionnisme mais petit à petit une évolution se met en place. Les figures restent imposantes et anguleuses mais leur regard n'est pas orienté vers l'extérieur, il se tourne vers les profondeurs de l'âme. Ces figures apparaissent telles des « somnambules livrés corps et âmes à une fatalité inéluctable ». Le détachement du réel sera de plus en plus fort et rapidement tout lien à l'art primitiviste, aux tendances géométriques, au cubisme et à l'expressionnisme sera rompu. Lorsqu'il adopte la technique du papier marouflé, il déploie complètement son attrait pour le fantastique et l'étrange. Il représente alors tant des natures mortes, des fleurs, des animaux, des hommes que des éléments architecturaux qu'il mélange et associe créant ainsi un univers mystérieux et angoissant¹³⁵.

c) La représentation du couple

La question des relations homme-femme est traitée de manière explicite dans l'œuvre de Frits Van den Berghe. Marquée par une approche très personnelle, elle tourne complètement autour de la vision particulière de la figure féminine éprouvée par l'artiste. Aux yeux de Frits Van den Berghe, la femme est synonyme de tentation et de

¹³³ P. BOYENS, *Een zeldzame weelde. op. cit.*, p. 162-163.

¹³⁴ M.-J. HEMADI, *op. cit.*, p. 64.

¹³⁵ E. LANGUI, *Frits van den Berghe 1883-1939. op. cit.*, p. 14-15.

discorde, elle est une source de danger. Comparée à un cauchemar pour l'homme, elle est rarement, voire même jamais, assimilée à des sentiments de sécurité ou de réconfort. Dans ce schéma, l'homme se retrouve coincé par ses désirs, complètement impuissant face à l'appel séducteur de la femme¹³⁶. Les relations entre les deux genres sont souvent réduites à des rapports charnels. Rapidement diminuée comme un objet sexuel, la femme est représentée comme un corps sans individualité qui s'offre telle une tentation à l'homme qui lui est mû par des pulsions primaires¹³⁷. La vision de la femme est donc totalement négative, source de promesses mais jamais de réalisations, elle est la perte de l'homme.

À partir de 1920, les œuvres de l'artiste sont dominées par un pessimisme et une certaine angoisse. La femme devient une figure puissante qui a le contrôle de la vie et qui dès lors provoque la crainte des hommes¹³⁸. Quelques toiles à tendance érotique apparaissent mais cette dernière reste « sublimée ». Lors de son séjour à la Villa Malpertuis, la figure féminine commence à prendre de plus en plus de place. Toujours représentée nue, la femme finit par occuper un rôle majeur. La vision de l'artiste ne s'améliore pas pour autant, que du contraire elle s'empire toujours plus. À présent, la femme est vue comme une « obsession dramatique, inéluctable, fatale et hors d'atteinte de l'homme ». Véritable tentation, elle est tenue responsable de la chute de ce dernier¹³⁹. Lorsque l'artiste commence à s'intéresser au subconscient vers 1926, il lui arrive d'illustrer ce dernier sous les traits d'une femme, toujours nue, aux formes abondantes. Elle s'accroche à l'homme et s'ancre dans son esprit et ses rêves. Assimilée au subconscient, la figure féminine s'enfonce donc de plus en plus dans le rôle de la source de tentation fatale et inévitable pour l'homme¹⁴⁰.

À travers son œuvre, Frits Van den Berghe lève le voile sur le problème métaphysique qui se creuse entre l'homme et la femme. Marqué par sa vision très pessimiste, il expose les conflits qui éclatent entre les deux sexes. Pour traiter ces sujets érotiques, l'artiste ne s'attarde pas sur des questions picturales. Il ne prend aucun détour, ne travaille pas la composition afin de trouver un équilibre, une harmonie.

¹³⁶ P. BOYENS, *Een zeldzame weelde. op. cit.*, p. 164.

¹³⁷ W. VANBESELAERE, *op. cit.*, p. 255.

¹³⁸ L. SCHOONBAERT, *op. cit.*, p.13.

¹³⁹ E. LANGUI, *Frits van den Berghe 1883-1939. op. cit.*, p.11-12.

¹⁴⁰ P. HAESAERTS, *op. cit.*, p. 329.

Généralement, ces toiles illustrant les relations homme-femme sont des œuvres bien plus empreintes d'une morale ou d'un récit que le résultat d'une étude picturale poussée. Il tente souvent d'aborder ce sujet difficile avec humour ainsi qu'avec sa veine fantastique qu'on lui connaît si bien. Tout comme dans ses œuvres à visée sociale, il peut avoir recours à des exagérations et des caricatures afin de donner la plus grande tension possible à la scène¹⁴¹.

- *Double portrait – II*, Portrait de P.-G. Van Hecke et Norine, 1923-24 (fig. 13)

Comme l'indique le titre de l'œuvre, nous sommes face à un double portrait. Le couple Van Hecke est représenté en tenue de soirée devant un fond pourpre parsemé de divers éléments iconographiques. Assise sur un tabouret, Norine se présente de profil. Le corps élancé, aucune déformation excessive n'est à noter, si ce n'est son cou très allongé. Elle porte une robe lilas à motif ainsi qu'un collier de perles. Son visage est bien détaillé, il est d'ailleurs très maquillé. Derrière elle, Paul-Gustave en impose par sa carrure. Habillé d'un smoking noir, son corps nous fait face. Le visage fermé, il regarde dans le vide. Derrière eux, des motifs flottent dans le fond. Nous pouvons apercevoir le corps d'une femme nue, une trompe d'éléphant, une queue de requin ainsi qu'un chat.

Cette toile se présente comme une exception vis-à-vis des œuvres de la même période. En effet, nous sommes en 1923, Van den Berghe est fasciné par les paysages de la région de Lys et ne représente plus que ces derniers. De plus, les deux figures sont illustrées comme des individus à part entière et non comme des figures dénuées de personnalité¹⁴². Dans cette composition, les corps des deux figures sont opposés. L'homme est massif, trapu, imposant et sombre tandis que la femme est élancée, fine et toute de clarté. Par conséquent, cette dernière adopte une position de faiblesse par rapport à son conjoint. Soumise, elle est dominée par la large carrure et la fermeté de son mari. Ce dernier a une attitude fière et majestueuse. Une tension se dessine à travers cette œuvre. Il semble difficile de discerner si l'homme joue un rôle protecteur envers sa femme ou si au contraire il tente de déjouer les pièges qu'elle lui a tendus. Les différents éléments de l'arrière-plan pourraient avoir une connotation sexuelle¹⁴³.

¹⁴¹ P. BOYENS, *Een zeldzame weelde. op. cit.*, p. 164-165.

¹⁴² M.-J. HEMADI, *op. cit.*, p. 58.

¹⁴³ *Ibid.*

Personnage central dans la carrière artistique et dans la vie même de Van den Berghe, Paul-Gustave Van Hecke est ici représenté en un homme de son temps. Amoureux de sa femme, il est confronté à la nature de cette dernière. Charmante, fragile et attirante, elle l'attire. Les éléments du fond nous indiquent ce à quoi il fait face, ils sont d'ailleurs tous concentrés autour de sa figure. Il semblerait qu'il s'agisse essentiellement de pulsions sexuelles. En effet, le corps féminin nu ainsi que le chat sont deux éléments à connotation assez claire. La trompe d'éléphant ainsi que la queue de requin sont peut-être plus incertaines.

- *La vie*, 1924 (fig. 14)

Dans cette vue nocturne d'une ruelle de village, deux scènes distinctes nous apparaissent. À la gauche du tableau, nous pouvons observer l'intimité d'un couple à travers une fenêtre. L'intérieur semble accueillant, les couleurs utilisées pour cet intérieur sont des couleurs chaudes. La femme est réduite à un corps nu. On ne voit pas son visage, on ne peut voir que son buste et ses formes accueillantes. L'homme quant à lui est dénué de détail, complètement noir il ressemble à une ombre. Dans le bas, à droite de l'œuvre une femme marche en rue. Elle semble affolée, ses bras et ses mains sont levés vers le ciel, son visage est crispé et sa bouche laisse échapper un cri. La tête recouverte d'un tissu, elle est entièrement habillée de noir. À l'arrière-plan, dans le prolongement de la rue, les contours d'une église se dessinent.

Considérée par les auteurs de référence comme une œuvre chargée d'une dimension sociale, cette toile semble nous témoigner du regard critique de Van den Berghe. Ici nous retrouvons la thématique de la sexualité, clairement exprimée dans la partie gauche de la composition. En effet, on y voit un homme qui s'apprête à assouvir ses pulsions sexuelles auprès d'une jeune femme qui l'attend. De l'autre côté, la vieille dame s'agite dans la rue, elle semble appeler à l'aide ou plutôt implorer la pitié¹⁴⁴. L'église au centre de représente la trame morale de la société. Dans le cas présent, nous soulignons les idées de vertus prônées par le catholicisme et supposément suivies par la grande partie de la population. Par la composition et la présence de cette scène érotique, le peintre semble ici dénoncer l'hypocrisie des bourgeois et la décadence de l'homme. De l'autre côté, il illustre le conservatisme et l'étroitesse des villageois qui s'accrochent fermement aux valeurs catholiques. Avec cette toile, Van den Berghe creuse de plus en

¹⁴⁴ W. VANBESELAERE, *op. cit.*, p. 262.

plus dans la psychologie humaine et avance une réflexion critique de son environnement¹⁴⁵. La vision de la femme est toujours clairement négative puisque dans un cas cette dernière est assimilée à un objet de plaisir et dans l'autre elle incarne une figure hystérique.

Pensée comme un commentaire de sa société, cette toile est un bon témoignage de l'époque de Van den Berghe. En effet, on comprend dans un premier temps l'influence du catholicisme dans la vie quotidienne. Le dictat de ses valeurs connaît un certain recul suite à la Première Guerre mondiale, comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre de ce travail. Si en surface tout le monde semble faire bonne figure, les dérives de l'homme sont nombreuses. Il est emporté par des désirs inévitables et des pulsions sexuelles. Van den Berghe illustre ici les tensions qui existent entre l'homme et la femme, contrant l'image familiale mise en avant par l'Église.

- *L'éternel Vagabond*, 1925 (fig. 15)

Figure principale de la composition, un homme imposant nous tourne le dos et regarde au loin. Son visage de profil adopte une expression neutre et fermée. Il fait face à un paysage chargé. Dans le bas de la toile, un bateau passe sur un cours d'eau. Un corps féminin nu y est assis, à ses côtés des poissons gisent sur le sol. Le cours d'eau nous mène jusqu'à un pont de couleur rouge. Sur ce dernier, un train arrive à toute vitesse. Il se dirige vers un bâtiment bleu. Vis-à-vis de tous ces éléments, l'homme semble avoir une taille démesurée. Il traverse toute la hauteur de la toile.

Dans cette composition, l'homme adopte clairement une position dominante. Chaque élément nous permet de comprendre de quoi il retourne. En effet, le bateau, l'eau, le train et le regard dirigé au loin sont des symboles qui construisent l'identité de voyageur de la figure. Le titre même nous indique qu'il s'agit d'un vagabond. L'adjectif « éternel » ajoute à la signification de l'œuvre quelque chose de plus large. Piet Boyens nous explique que nous ne sommes pas seulement face à un voyageur mais face à un homme solitaire, un « homo viator », jamais chez lui et toujours sur la route¹⁴⁶. Dans cette conception, la femme occupe une position peu glorieuse. Réduite à nouveau à un simple corps, sa présence n'est qu'une métaphore pour les désirs sexuels que ressent le

¹⁴⁵ M.-J. HEMADI, *op. cit.*, p. 59.

¹⁴⁶ P. BOYENS, *Een zeldzame weelde. op. cit.*, p. 164.

voyageur. À nouveau représentée sans tête, elle ne reçoit aucune individualité. Elle n'est qu'un objet et le sujet de fantasmes. Assise dans son bateau, elle appelle l'homme à le suivre, à partir avec elle. Elle incarne donc une tentation pour ce dernier¹⁴⁷.

Selon Piet Boyens, cette toile est à comprendre dans un sens encore plus large. Nous serions ici en train de rentrer dans la psyché humaine. En effet, il avance qu'avec cette œuvre, Frits Van den Berghe nous explique que tout individu est en réalité un homo viator, un être en exil. Constamment sujet à ses pulsions, ses désirs qui surgissent de son subconscient, qu'il ne sait contrôler, l'homme se retrouve inévitablement à la dérive. Dans cette représentation, on comprend que c'est la femme qui entraîne l'homme dans sa chute puisque c'est elle qui apparaît hors de l'eau pour l'attirer vers le large. Les auteurs considèrent souvent que *L'éternel Vagabond* représente un très bel exemple de l'art réfléchi, intellectuel et « littéraire » de Frits Van den Berghe. En outre, beaucoup d'entre eux sont arrivés à la conclusion que la figure centrale, le vagabond, n'est autre que le peintre lui-même. Rêveur solitaire, perdu dans ses pensées il recherche un sens à sa vie et désire trouver de l'affection et de l'intimité. En effet, on a souvent présumé que l'artiste s'est fortement basé sur ses expériences personnelles affectives pour réaliser ses œuvres¹⁴⁸.

- *Les amoureux du village*, 1925 (fig. 16)

La toile représente quatre personnages, deux couples plus précisément, dans une scène populaire. La composition est complètement bouchée par les figures principales. Serrées les unes contre les autres, elles occupent une grande partie de l'image. L'arrière-plan nous permet de comprendre qu'il s'agit d'une atmosphère rurale festive puisque nous pouvons apercevoir un homme jouer de l'accordéon, des jambes dans le coin supérieur gauche qui nous indique de la danse et dans le coin supérieur droit l'affiche d'un guichet.

Cette œuvre incarne la période « classique » de l'artiste. En effet, la structure, le modelé des figures et les couleurs utilisées font de cette toile une œuvre typique de l'expressionnisme flamand. On ressent l'influence de ses amis Gustave De Smet et

¹⁴⁷ M.-J. HEMADI, *op. cit.*, p. 60-61.

¹⁴⁸ P. BOYENS, *Een zeldzame weelde. op. cit.*, p. 164-165.

Constant Permeke, essentiellement au niveau du traitement des personnages¹⁴⁹. On peut également rapprocher la toile aux œuvres de Fernand Léger par rapport à la construction formelle. Aux premiers abords, l'interprétation de l'œuvre pourrait s'arrêter à l'idée d'un groupe de paysans en sortie lors d'une fête de village. Cependant, contrairement à ses amis et au peintre français, Van den Berghe est bien plus attiré par l'expression que par des principes formels et des idées de construction et d'harmonie. Par conséquent, dans cette œuvre à première vue classique, l'artiste tente de conférer la plus grande tension possible au sujet. En effet, nous retrouvons ces idées d'exagérations et de caricatures citées plus haut. Les personnages sont gonflés, imposants, collés les uns aux autres et semblent presque déborder du cadre. Piet Boyens souligne comment cette image, peinte de manière grotesque, se veut en réalité être une révélation de l'érotisme guidant les actions de ces hommes et femmes¹⁵⁰. Van den Berghe dénonce à nouveau l'hypocrisie de sa société.

Cette œuvre peut donc être rapprochée de *La vie* (fig. 14) que nous avons étudiée plus haut. En effet, nous retrouvons le même objectif de la part de l'artiste. Bien que traitée de manière différente et peut-être moins perceptible, la morale est toujours la même. L'artiste dévoile les gestes hypocrites de sa société qui promeut des valeurs simples et des idées de vertu alors que tous les hommes sont animés par des pulsions sexuelles.

- *La femme*, 1924

Contenant une vingtaine d'œuvres, cette série tourne exclusivement autour de la figure de la femme. Les œuvres sont toutes réalisées soit à la gouache, soit à l'aquarelle et parfois elles combinent les deux techniques. On retrouve la femme dans toute une série de positions et d'attitudes différentes. Ici, bien que cette dernière soit le sujet central de la série, elle est toujours représentée dans un rapport avec l'homme.

Cette série d'œuvres illustre clairement la vision pessimiste et négative de Frits Van den Berghe vis-à-vis de la femme¹⁵¹. En effet, tout au long des réalisations, elle se retrouve associée à des symboles réducteurs. Toujours nue, elle est une prostituée, un corps qui attire le regard des hommes, un rêve érotique ou le sujet de transformations

¹⁴⁹ M.-J. HEMADI, *op. cit.*, p. 61.

¹⁵⁰ P. BOYENS, *L'art flamand. op.cit.*, p. 450.

¹⁵¹ M.-J. HEMADI, *op. cit.*, p. 62.

esthétiques. L'homme occupe toujours la place du voyeur, de la figure qui a des pulsions sexuelles et qui y succombe dans certains cas. Engagée, cette série se présente comme une critique de la société. L'artiste y dénonce et dévoile les vices qui entraînent les hommes et les femmes de son époque à leur perte. Réduisant les relations entre les deux genres à des rapports sexuels et des idées érotiques, on comprend à quel point sa vision du couple est pessimiste. À travers cette série, l'impression que l'homme est complètement obsédé et que la femme n'est qu'un objet de tentation et de désir est saisissante. *Dans la nuit* (fig. 17) illustre clairement un homme, dont on voit la silhouette à gauche de la composition, qui fantasme le corps d'une femme. *L'indiscret* (fig. 18) nous montre un homme qui observe par une fenêtre l'intimité d'une femme. Enfin, *Le désir* (fig. 19) incarne la figure masculine qui succombe à ses tentations.

À nouveau, on avance qu'à travers cette série, l'artiste exprime et illustre ses expériences personnelles. Séparé de sa femme, coupé de sa famille, il a enchaîné les échecs et les tristesses sentimentales¹⁵². Solitaire, il ne trouve donc aucun réconfort dans la gent féminine. Sujet à des désirs auxquels il ne veut pas céder de peur de se perdre, il devient obsédé.

- *Couloirs : L'autre vie – II*, 1925-26 (fig. 20) *La chute: L'autre vie*, 1926 (fig. 21)

La première œuvre représente un couloir dans lequel un homme se retrouve confronté à une femme. Imposante, élancée et peu vêtue elle semble inévitable. Derrière elle, des silhouettes sans corps continuent à avancer dans le couloir. À la gauche de la composition, un buste nu de femme semble sortir du sol, un serpent se trouve à ses côtés. La deuxième composition représente six personnages qui tombent à l'horizontale du haut vers le bas du tableau. Répartis de façon symétrique, ces hommes et ces femmes ont les yeux grands ouverts, ils semblent apeurés. Dans le bas de la composition, on aperçoit des figures qui sont déjà tombées, elles se retrouvent coincées dans l'obscurité et semblent avoir perdu leur individualité.

Comme déjà dit, 1926 est une année qui marque un tournant dans l'œuvre de Van den Berghe. Il se laisse de plus en plus aller dans les profondeurs de l'âme et témoigne d'un intérêt grandissant pour le subconscient. Annonçant la période « surréaliste » de

¹⁵² P. BOYENS, *Een zeldzame weelde. op. cit.*, p. 165.

l'artiste, ces deux tableaux démontrent déjà une dimension fantastique plus poussée qu'auparavant. En effet, les silhouettes sans corps, le travail de l'espace ainsi que le sujet en sont des preuves flagrantes. Ici, nous comprenons que la thématique principale des deux compositions est liée à la thématique du péché¹⁵³. En effet, la présence du serpent dans la première toile en est un indice pour le motif du péché originel. La femme qui fait face à l'homme est là pour le séduire et le faire succomber à la tentation¹⁵⁴. Ce dernier semble perdu et subit une perte de raison, il ne parvient pas à faire un choix éclairé. La figure féminine incarne donc la source ou la cause de la chute de l'homme. Événement illustré par la deuxième composition. Tant les hommes que les femmes deviennent des êtres sans espoir suite aux péchés qu'ils commettent.

Ces deux tableaux permettent de mettre en image la représentation du subconscient en tant que figure féminine expliquée plus haut dans ce point. En effet, ici nous comprenons que la femme représente les désirs et les pulsions inéluctables qui surgissent chez tout homme. Provenant du plus profond de son être, il ne sait rien faire pour les contrer. S'accordant avec le pessimisme caractéristique de l'artiste, ces désirs n'entraînent que des conséquences négatives. À travers ces deux œuvres, nous pouvons saisir l'idée du destin tragique de l'homme mis en avant par Van den Berghe.

- *La présence perpétuelle*, 1927 (fig. 22)

L'œuvre représente un homme en train de marcher dans le vide. Derrière lui, un corps féminin entièrement nu semble flotter comme s'il était accroché à la figure masculine. Le visage de la femme n'est pas détaillé, elle s'assimile plus à un être ou une chose qu'à une personne. Enfin, le fond ne représente aucune réalité. Il est traversé par quelques nuages et peut donc être compris comme un ciel. Les deux personnages seraient donc en train de voler dans les airs.

Cette toile nous entraîne encore plus loin dans la période surréaliste de l'artiste. Bien que les composantes formelles et la manière de traiter les figures nous rappellent ses œuvres expressionnistes, le sujet est bel et bien surréaliste. En effet, malgré les ressemblances avec sa période précédente, le fantastique a ici une place bien plus grande. La composition étant réduite à l'essentiel, la thématique principale semble

¹⁵³ R. HOOZEE, M. TAHON-VANROOSE et S. BOWN-TAEVERNIER, *op. cit.*, p. 128.

¹⁵⁴ M.-J. HEMADI, *op. cit.*, p. 67.

évidente. La relation homme-femme ainsi que l'obsession de l'homme vis-à-vis de cette dernière sont au cœur de ce tableau. Accrochée à ses pensées, logée dans sa tête, la femme suit son opposé partout où il se rend¹⁵⁵. Face à cette omniprésence, l'homme semble résigné à son destin. Son attitude et sa posture courbée témoignent du poids et de la pression qu'il subit au quotidien à cause de cette présence perpétuelle. Il continue pourtant d'avancer car il ne sait faire autrement.

Nous pouvons à nouveau rapprocher ce personnage féminin à une personnification du subconscient de l'homme. Ancré dans ses pensées, il ne cesse de peser sur la figure principale suite aux instincts et désirs qu'il réveille. L'homme se retrouve impuissant, il ne sait comment empêcher ces pulsions qui lui semblent hors d'atteinte. Le rapprochement avec la femme est intéressant. Il nous fait comprendre à quel point les instincts primaires de l'homme sont tournés vers cette figure féminine. Sujet principal de toutes les tentations masculines, la femme est donc une réelle obsession pour l'homme, une obsession inexplicable, inchangeable qui surgit du fond de son âme.

- *Le rêve*, 1927 (fig. 23)

Dans cette toile, nous nous retrouvons face à un homme allongé sur le dos. Il est endormi. Il est comme suspendu dans un environnement indéfinissable. L'arrière-plan n'est qu'un mélange bleuâtre et blanc. Des petites figures se déplacent sur son corps ou en surgissent. Êtres hybrides, chaque monstre détient tout de même une partie corporelle humaine. De trois couleurs différentes, rouge, jaunâtre et rosée, ces figures semblent référer à trois significations diverses.

Selon Piet Boyens, cette œuvre entre complètement dans la veine fantastique de l'artiste. Nous sommes face à une image étrange, bizarre et inquiétante caractéristique de sa nouvelle période. Bien que la figure principale et son traitement sculptural rappellent encore ses œuvres les plus classiques, le fond indéfini ainsi que les monstres nous indiquent que nous sommes dans une approche surréaliste. Ces derniers sont par ailleurs des bons indices des êtres qui peupleront ses futures œuvres¹⁵⁶. Ils permettent également de faire un rapprochement avec l'art de Jérôme Bosch puisque des créatures similaires s'y épanouissent. Cependant, l'essentiel est que ces êtres sont en réalité des

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 67-68.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 68-69.

représentations de l'inconscient qui se réveille une fois que l'homme s'endort. En intitulant cette œuvre *Le rêve*, Van den Berghe nous indique que cet état est l'un des meilleurs vecteurs pour toucher et découvrir l'inconscient¹⁵⁷. À nouveau, nous retrouvons un corps féminin. Le visage de ce corps est masqué par une sorte de ruban qui s'enroule autour de la figure. À côté, une figure masculine sort du ventre de l'homme, ses yeux sont grands ouverts et sa bouche laisse échapper un cri. Il ressemble à une métaphore de l'angoisse. Le dernier monstre n'est pas reconnaissable, il s'agit d'une forme rouge dotée de pieds et de mains. Ces créatures menaçantes et grimaçantes semblent profiter du repos de l'homme pour danser sur son corps.

Représentée aux côtés de la peur et de l'incompréhension, la femme est à nouveau source de conflit et de mal-être. Elle fait partie du subconscient de l'homme et profite de chaque instant pour surgir dans son esprit. Encore une fois, il est avancé que le peintre s'est représenté lui-même en proie à ses démons¹⁵⁸.

d) Conclusion

Suite à cette étude, nous pouvons, dans un premier temps, souligner l'importance des années d'exil pour Frits Van den Berghe. En effet, c'est lors de cette période qu'il a pu s'inspirer des différents courants majeurs du modernisme et des artistes les plus influents de son environnement afin d'élaborer un style pictural personnel. Après plusieurs années de recherches, il parvient à un art où l'expression et l'émotion priment sur l'observation et le réel. En effet, afin de représenter la psychologie de ses personnages ainsi que de transmettre ses émotions, il a recours à des déformations et utilise des couleurs contrastées et violentes sans se soucier d'un conformisme avec la réalité visible. Par la suite, nous avons vu que l'atmosphère surréaliste de son époque le pousse à s'intéresser de plus en plus au subconscient et à l'insolite.

Tout au long de cette évolution artistique, Van den Berghe retranscrit sa vision du monde, de l'homme et de la vie. Fondamentalement pessimiste, il dévoile la fatalité inéluctable de l'existence. Dans cette tragédie humaine, le rôle de la femme et les relations entre les sexes jouent un rôle important. Nous avons vu comment l'artiste

¹⁵⁷ P. BOYENS, G. MARQUENIE et W. VAN DEN BUSSCHE, *op. cit.*, p 126.

¹⁵⁸ P. HAESAERTS, *op. cit.*, p. 329.

représente les dérives de l'homme obsédé par la femme. Poussé par ses désirs, ce dernier court à sa perte en se rapprochant du sexe opposé. La femme est présentée comme un être dangereux, qui déleste l'homme de sa raison et de son intelligence et qui le conduit inévitablement à sa fin. Nous comprenons donc que les rapports de genre chez Frits Van den Berghe sont des rapports néfastes. Souvent réduits à des relations charnelles, ils ne sont que la conséquence d'instincts primaires et entraînent le déclin de l'homme.

Dès lors, nous pouvons trouver de réelles similitudes avec l'expressionnisme allemand. En effet, notre peintre belge partage la vision négative des artistes allemands et se rapproche très fort des idées de Munch, l'un des précurseurs de l'expressionnisme. Comme nous l'avons vu, ce dernier considérait également la femme comme un cauchemar, comme la cause de la chute de l'homme. Caractérisé comme un « humaniste philosophique », il a connaissance des théories de Nietzsche et de Schopenhauer ainsi que des écrits de Freud sur la psychanalyse et sur les idées de genre. Nous pouvons de cette manière un peu mieux comprendre les réflexions de notre artiste sur la gent féminine. Toutefois, il semblerait que ces œuvres soient intimement personnelles. Dès lors, à défaut d'être la transposition de considérations générales sur les femmes, elles incarnent plutôt la projection des propres conflits affectifs de l'artiste.

3) Gustave De Smet

a) *L'œuvre en général*

Né à Gand en 1877, Gustave De Smet grandit avec son frère Léon dans un environnement artistique. Son père, Jules De Smet, est photographe et peintre décorateur. Afin de gagner sa vie, ce dernier réalise sur commande des décors de théâtres, de cirques ou encore de kermesse. Gustave a donc une première approche particulière de l'art puisqu'il s'agit d'un art complètement libre, qui ne suit aucune règle académique et qui permet une expression très personnelle de l'artiste. Son apprentissage prend une nouvelle tournure en 1889 lorsqu'il rentre à l'Académie de Gand. Il y découvre le sens de la mesure et les rudiments classiques de la peinture¹⁵⁹. À la fin de ses études, dans les années 1890, il accompagne et aide son père dans ses divers travaux décoratifs et réalise des paysages qui rappellent l'École de Barbizon ainsi que les œuvres des frères De Cock¹⁶⁰. En 1898, le peintre épouse Augusta Van Hoorebeke, surnommée Gusta. De leur union naîtra un fils qui décédera en 1918 dans un accident de chemin de fer. Malgré cet épisode douloureux, le couple connaîtra une vie conjugale heureuse¹⁶¹.

Arrivé à Laethem-Saint-Martin, il découvre le luminisme d'Emile Claus. Considéré par beaucoup comme un précurseur, le peintre détient une réelle ascendance sur De Smet. Ce dernier développe alors sa pratique artistique et prend de la distance vis-à-vis des principes traditionnels en se détachant de la matière et en enrichissant sa palette. Comme ses amis Permeke, Van den Berghe et son frère Léon, il s'inscrit dans la mouvance luministe. Toutefois, il n'est pas entièrement convaincu par ce style et garde une certaine indépendance. En effet, il s'intéresse à d'autres courants et se détache progressivement de l'impressionnisme en assimilant des tendances diverses de façon personnelle¹⁶². De cette manière, dès 1911, ses toiles témoignent d'accents symbolistes. On retrouve notamment l'influence d'œuvres austro-allemande, celles de Klimt par

¹⁵⁹ R. JOORIS, E. DOOVE et P. BOYENS, *Gust. De Smet : de maat der dingen*, catalogue d'exposition, Museum Dhondt-Dhaenens, 06 juillet 2003 – 28 septembre 2003, Gand, Ludion, 2003 (Beaux-arts collection/Ludion focus), p. 3.

¹⁶⁰ P. BOYENS, G. DE SMET et P. GRILLI, *Gust. De Smet : chronique et analyse de l'œuvre : évolution d'un artiste flamand de 1891 à 1943 en relation avec le renouveau national et international de la peinture*, Anvers, Fonds Mercator, 1989., p. 62.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶² R. JOORIS, E. DOOVE et P. BOYENS, *op. cit.*, p. 4.

exemple, qu'il découvre à ce moment grâce à son abonnement à la revue *Jugend*. À travers ses différentes recherches, il s'éloigne donc petit à petit du luminisme et de l'impressionnisme¹⁶³.

Comme nous le savons déjà, lorsque la guerre éclate, il s'exile avec son ami Frits Van den Berghe à Amsterdam, véritable foyer de l'art moderne à l'époque. Face à toutes ces tendances modernistes, il comprend rapidement que l'impressionnisme est arrivé à son terme. Il décide alors de se concentrer uniquement sur des sujets élémentaires et de se débarrasser de tout détail superflu. Il se concentre sur l'expression de son ressenti et de ses émotions face au réel et ce quitte à détourner les formes et les couleurs. Il ne brise pour autant jamais le lien avec la nature, cette dernière est pour lui un point de départ¹⁶⁴. Dans ce nouvel environnement, sa démarche picturale adopte un aspect « dynamique »¹⁶⁵. On ressent l'influence de Sluijters et du Fauconnier qu'il côtoie à Amsterdam. Par la suite, on comprend l'apport des œuvres des expressionnistes allemands dont il découvre des reproductions dans différentes revues. En effet, grâce à *Das kunstblatt*, périodique auquel il est abonné de 1917 à 1920, il parvient à s'informer quant aux productions artistiques des peintres allemands mais aussi des artistes majeurs de l'époque¹⁶⁶. Son art devient alors plus agité et plus expressif. Cependant, son désir d'expression est limité par son besoin d'ordre, de mesure et de traitement méthodique des formes. On constate ici l'influence de Cézanne. Grâce à ses relations, notamment son amitié avec Léo Gestel, mais aussi au soutien d'André de Ridder et des marchands d'art Boendermarker et Regnault ainsi qu'à ses affiliations à des associations comme la « Hollandse Kunstenaarskring », il parvient à se faire une place dans cette scène artistique hollandaise. Il expose de façon régulière et ses œuvres sont commentées dans la presse spécialisée¹⁶⁷.

À partir de 1920, De Smet témoigne d'un intérêt de plus en plus grand pour le cubisme. En effet, son besoin d'ordre et de mesure grandissant n'a toujours pas été contenté et il trouve dans les éléments formels de ce courant un moyen de canaliser l'expression trop spontanée voire trop violente de sa période précédente. Nous rentrons

¹⁶³ P. HAESAERTS, *op. cit.*, p. 282.

¹⁶⁴ R. JOORIS, E. DOOVE et P. BOYENS, *op. cit.*, p. 4.

¹⁶⁵ P. BOYENS, G. DE SMET et P. GRILLI, *op. cit.*, p. 115.

¹⁶⁶ R. HOOZEE (dir.), *L'art moderne en Belgique. op. cit.*, p.62.

¹⁶⁷ P. BOYENS, G. DE SMET et P. GRILLI, *op. cit.*, p. 101.

dans ce que Piet Boyens appelle sa « phase statique »¹⁶⁸. Il reprend donc les formes du cubisme afin de renforcer la composition de ses toiles et d'en augmenter l'expressivité. Dès lors, il marque clairement la prépondérance de la structure et du traitement méthodique des formes dans sa pratique artistique. On retrouve ici l'influence du Fauconnier et de Cézanne dans son approche de la peinture¹⁶⁹. Au fil de ses différentes évolutions, du fauvisme à l'expressionnisme jusqu'au cubisme, on ressent de l'hésitation, une quête constante menée par la curiosité ainsi que par de nombreux doutes. En effet, notre peintre est constamment à la recherche d'une méthode picturale qui lui serait propre mais ne parvient pas à trouver cette dernière, il explique lui-même en novembre 1919 dans une lettre adressée à André de Ridder : « Maintenant, au sujet de mon travail lui-même, je crois que j'ai vraiment bien progressé, j'ai encore poussé ma recherche vers plus de simplicité, surtout en ce qui concerne la construction et il me semble que cela devient plus majestueux et plus expressif, enfin je veux donner le meilleur de moi-même à réaliser maintenant une œuvre définitive. »¹⁷⁰

Ce n'est que vers 1921 que De Smet arrive enfin à trouver son style « définitif » ou du moins, celui qui marquera sa carrière artistique. Ayant assimilé les tendances cubistes et expressionnistes, il les adapte et se les approprie afin de créer un style nouveau et unique qui lui est propre. Piet Boyens nous explique qu'il s'agit d'une esthétique picturale calme et apaisée. Les formes sont solides et monumentales, la composition est équilibrée et toute agitation est retenue par cette structure bien étudiée. Souvent qualifié par les historiens d'art comme harmonieux, son art est le produit d'une réflexion où la déformation laisse place à la stylisation¹⁷¹. Il incarne alors la figure la plus classique du trio ainsi qu'un exemple parlant des idéaux prônés par André de Ridder et Paul-Gustave Van Hecke à travers le mouvement Sélection¹⁷². En ce qui concerne les thématiques, on retrouve des « scènes ludiques et narratives, populaires ou intimistes dans lesquelles reviennent toujours les mêmes types de personnages »¹⁷³.

Nous pouvons observer un nouveau tournant dans son évolution artistique vers 1926. Les auteurs nous expliquent alors que son style gagne en « pureté » et s'éloigne

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 145.

¹⁶⁹ P. BOYENS, W. VAN DEN BUSSCHE et R. HOOZEE, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷⁰ R. HOOZEE (dir.), *L'art moderne en Belgique. op. cit.*, p. 72.

¹⁷¹ P. BOYENS, G. DE SMET et P. GRILLI, *op. cit.*, p. 162.

¹⁷² R. HOOZEE (dir.), *Vlaams expressionisme in Europese context. op. cit.*, p. 186.

¹⁷³ ID. (dir.), *L'art moderne en Belgique. op. cit.*, p. 198.

de plus en plus de l'expressionnisme. Non seulement il peint selon une approche rationnelle mais il recherche également une harmonie et une symétrie. Il ne réalise plus que des compositions bien établies et réfléchies. Nous sommes donc loin de l'art spontané, de l'atmosphère passionnée et du fatalisme des artistes allemands. Les changements les plus importants de cette période sont d'un côté, la mise de côté de la perspective et dès lors la réalisation de composition en deux dimensions et de l'autre, l'élargissement et l'éclaircissement de sa gamme de couleurs. Ces évolutions entraînent son œuvre vers des tendances plus décoratives. On ressent alors clairement l'influence de « l'École de Paris », essentiellement celle d'André Lhote, Fernand Léger et Léopold Survage¹⁷⁴. On remarque également une modification au niveau iconographique puisque nous rentrons dans ce qu'on appelle « sa phase mondaine » (traduction du néerlandais « mondaine periode »). En effet, se rendant régulièrement à Bruxelles pour ses contrats avec Sélection dans un premier temps et par la suite avec Le Centaure, il marque une évolution dans ses thématiques. Il représente alors la vie mondaine, reprenant divers motifs urbains entre opéras, concerts de blues et la figure du bourgeois¹⁷⁵.

En 1929, Gustave De Smet s'installe définitivement à Deurle. Le calme et la sérénité de cet environnement le poussent à nouveau à faire évoluer son art. Il retourne alors vers un art plus intimiste dans lequel la couleur trouve toute son importance. Il marque un nouvel intérêt pour les tons terreux et automnaux qui apportent une chaleur particulière à ses toiles. En ce qui concerne les thématiques, il se détache des motifs urbains et ne représente plus que la vie rurale¹⁷⁶. Malgré la crise qui frappe l'Europe et qui a poussé beaucoup de peintres à se renouveler, comme c'était le cas pour Frits Van den Berghe, Gustave De Smet n'a pas cessé de peindre¹⁷⁷. En 1936, il marque un nouveau revirement. Il se libère de toute structure réfléchie et bien établie. Il retrouve un art plus spontané dans lequel la raison se voit détrônée par l'instinct et les émotions¹⁷⁸.

Pour conclure, nous pouvons comprendre que l'œuvre de Gustave De Smet est une œuvre qui évolue et se développe au fil des années. Curieux de découvrir les nouveaux

¹⁷⁴ P. BOYENS, G. DE SMET et P. GRILLI, *op. cit.*, p. 200.

¹⁷⁵ W. VANBESELAERE, *op. cit.*, p. 238.

¹⁷⁶ P. BOYENS, G. DE SMET et P. GRILLI, *op. cit.*, p.224.

¹⁷⁷ P. HAESAERTS, *op. cit.*, p. 282.

¹⁷⁸ R. HOOZEE (dir.), *L'art moderne en Belgique. op. cit.*, p. 199.

courants de son époque et soucieux de rester en phase avec l'art de son temps, il n'a eu de cesse de faire évoluer son œuvre. Le fil rouge de son évolution est très certainement la recherche de la synthèse, de l'équilibre et de la simplicité. Pour ce faire, il n'a pas hésité à s'ouvrir aux nouveautés tout en gardant son sens de la mesure, de l'ordre et de la nature. Dès lors, son art est caractérisé par les auteurs de référence comme un art mature, harmonieux et raffiné¹⁷⁹.

b) *La place de l'Homme*

Lors de sa période à Laethem-Saint-Martin, Gustave De Smet aborde la figure humaine grâce à son intérêt pour le symbolisme. L'homme et surtout la femme deviennent les sujets à part entière de plusieurs compositions. Représentée en promenade ou dans des jardins, la femme présente beaucoup de similitudes avec les figures féminines de Klimt ou Klinger. Réalisées en 1913, les toiles *Ève* et *L'été* (fig. 24) incarnent parfaitement cette influence. Lorsqu'il arrive aux Pays-Bas, tout comme Van den Berghe il trouve un premier exemple dans le fauvisme de Sluijters, cependant il peint essentiellement des natures mortes et des vues d'intérieurs. *Jeune fille à la rose* de 1914 témoigne de l'impact du peintre hollandais au niveau du traitement de l'arrière-plan¹⁸⁰.

Dès 1916, il commence à représenter des nus féminins. Ce motif est emblématique de l'expressionnisme allemand, nous pouvons comprendre alors l'influence de Die Brücke. Cependant, De Smet aborde le sujet avec une certaine pudeur et ne suit donc pas complètement ses homologues allemands qui eux traitent le nu de façon plus sensuelle. Les années qui suivent dévoilent plusieurs toiles à figures humaines, œuvres majeures de sa carrière artistique. Peinte en 1917, *Femme de Spakenburg* (fig. 25) est l'œuvre la plus parlante. Rassemblant de nombreuses influences, il s'agit d'un bel exemple de la phase « dynamique » de l'artiste. On retrouve le traitement des formes du Fauconnier ainsi que des similitudes avec certaines toiles de Sluijters et de Gestel tout comme des caractéristiques expressionnistes, notamment à travers la spontanéité du geste et le traitement des personnages. Toutefois De Smet s'attache à épurer les

¹⁷⁹ R. JOORIS, E. DOOVE et P. BOYENS, *op. cit.*, p. 7.

¹⁸⁰ P. BOYENS, G. DE SMET et P. GRILLI, *op. cit.*, p. 105.

déformations et à contenir tout traitement trop extrême¹⁸¹. On ressent déjà son besoin d'ordre et de mesure. Lors de ses dernières années aux Pays-Bas, alors qu'il est à la côte, il représente essentiellement la vie quotidienne d'un village de pêcheur ainsi que les hommes et les femmes dans cet environnement¹⁸².

À partir des années 1920, les paysages deviennent rares, la figure humaine devient le motif principal des compositions de l'artiste. Dès les premières toiles de cette période, De Smet élabore la formule de base du traitement humain pour les années qui suivent. Certaines caractéristiques deviennent constantes ; la division du visage en une partie claire et une partie sombre, les yeux en amandes ainsi que la silhouette anguleuse¹⁸³. Les hommes sont souvent représentés avec une moustache fumant une pipe et les femmes possèdent toujours des seins parfaitement ronds et portent généralement le même type de coiffure composée d'un chignon et d'une mèche¹⁸⁴. Dans l'ensemble, les formes sont volumineuses, sculpturales et bien délimitées, elles semblent avoir été taillées dans la pierre. On comprend rapidement l'influence du peintre belge Jozef Cantré qui a rejoint notre artiste à Blaricum en 1920. Effectivement, on retrouve une réelle concordance avec les gravures et les sculptures de ce dernier. Le traitement de l'arrière-plan est également particulier. Jouant sur des verticales, des horizontales et des lignes de force il devient un fond expressif qui se mêle à la figure, crée une unité ainsi qu'une cohérence pour la composition tout en accentuant la présence du modèle. On retrouve ces caractéristiques dans le portrait de *Pally* (fig. 26) réalisé en 1922¹⁸⁵. Cantré n'est pas la seule source de notre peintre. Les œuvres de Fernand Léger semblent également avoir joué un rôle dans l'élaboration des figures chez De Smet. En effet, on ressent l'attrait pour le traitement géométrique, voire même mécanique de Léger de la part de notre artiste. *La salle de danse*, œuvre réalisée en 1921 illustre bien cette influence bien que De Smet reste plus réservé par rapport à l'approche exclusivement rationnelle de Léger. À partir de 1926, il rentre dans sa phase « mondaine » et représente donc beaucoup de sujets urbains tels que des cabarets, des prostituées, des spectacles. Il dépeint le monde bourgeois¹⁸⁶.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 118.

¹⁸² R. HOOZEE (dir.), *Vlaams expressionisme in Europese context. op. cit.*, p. 70.

¹⁸³ P. BOYENS, *Rétrospective Gust. De Smet*, Bruxelles, Ludion, 1989, p. 205-206.

¹⁸⁴ P. HAESAERTS, *op. cit.*, p. 283.

¹⁸⁵ P. BOYENS, *Een zeldzame weelde. op. cit.*, p. 160.

¹⁸⁶ R. HOOZEE (dir.), *L'art moderne en Belgique. op. cit.*, p.162.

Lorsqu'il s'installe à Deurle en 1929, il établit une nouvelle transition dans sa carrière artistique et par conséquent le traitement des figures évolue également. L'atmosphère devient plus chaude, les couleurs y jouent un rôle important. En ce qui concerne le traitement des figures, il semble influencé par Permeke. Les corps sont moins anguleux, ils deviennent plus massifs et sont dotés de mains et de pieds légèrement démesurés. De Smet adapte également le regard de ses figures afin de leur conférer plus de vie. Il représente alors essentiellement la femme, dans un décor rural et non plus urbain. Elle est généralement perdue dans ses rêveries. Les œuvres ne sont alors pas à voir comme des portraits mais plutôt comme des représentations de figures types telles que la paysanne, le paysan ou encore l'enfant. Ces compositions laissent transparaître un sentiment de tranquillité, de sérénité ainsi qu'un réel contentement de la vie¹⁸⁷.

À travers son œuvre, Gustave De Smet illustre l'homme dans sa vie quotidienne. Il représente des situations anodines qu'il s'agisse d'un repas, du travail ou simplement d'un temps de repos au cœur du foyer. Il ne s'attache pour autant pas tant que ça à l'instant représenté, les modèles ne sont jamais figurés en pleine action. Au contraire, ils sont tous figés par une pose immobile. Dans cette traduction du quotidien, l'artiste n'insère aucun accent tragique. La souffrance est exclue de ses compositions. De Smet préfère dépeindre les hommes selon un sentiment de consentement, d'acceptation de la vie¹⁸⁸. Au sein de cette œuvre, la femme occupe une place primordiale. Tout au long de sa carrière artistique, De Smet s'est attaché à la représenter dans toutes les situations possibles. Elle peut être une petite fille, une paysanne, une mère, une épouse, une femme mondaine ainsi qu'une danseuse de cabaret. Elle est représentée dans son foyer, au travail ou encore dans son intimité¹⁸⁹. Accompagnée de connotations positives, apportant calme et raffinement à ses compositions, on ressent aisément l'admiration de l'artiste pour la gent féminine.

c) La représentation du couple

La thématique du couple est l'une des thématiques favorites de notre artiste. Contrairement à beaucoup de ses contemporains qui voient dans l'opposition essentielle

¹⁸⁷ R. JOORIS, E. DOOVE et P. BOYENS, *op. cit.*, p. 8-9.

¹⁸⁸ P. BOYENS, *Rétrospective Gust. De Smet, op. cit.*, p. 212-214.

¹⁸⁹ R. JOORIS, E. DOOVE et P. BOYENS, *op. cit.*, p. 8-9.

entre l'homme et de la femme une source de conflit, Gustave De Smet tente de trouver et de représenter au mieux l'harmonie qui unit les deux sexes. Effectivement, une fois que l'on a saisi l'intérêt de l'artiste pour la figure féminine, il devient évident que son approche de la thématique sera à l'opposée de celle de nombreux de ses contemporains. Assimilée à une source d'élégance, de sérénité et de bonté, la femme apporte une grandeur intérieure, une certaine noblesse ainsi qu'une tranquillité au sein du couple¹⁹⁰.

L'artiste aborde la thématique pour la première fois lorsqu'il est installé aux Pays-Bas. Par la suite, la représentation du couple deviendra récurrente et le traitement de celui-ci n'évoluera pour ainsi dire pas au fil des années et des transitions artistiques. Il sera constamment synonyme d'humilité et de simplicité¹⁹¹. C'est à partir des années 1920 que la thématique devient un sujet majeur. L'homme et la femme sont illustrés ensemble dans leurs tâches quotidiennes, dans leur foyer ou lors de divertissements populaires. Il arrive que la figure masculine soit absente mais l'artiste parvient toujours à rappeler sa présence via un portrait accroché au mur, une chaise vide dans une partie de la pièce ou encore grâce à un miroir qui reflète son visage. Dans cette relation homme-femme, l'érotisme n'est pas laissé de côté. Cependant, l'approche reste très réservée. On ne retrouve pas la tension sexuelle présente chez Van den Berghe. Ici, De Smet parvient à nouveau à trouver un équilibre grâce à ses compositions réfléchies et à sa palette harmonieuse. Toutes pensées trop déplacées sont dès lors canalisées par le traitement méthodique de l'artiste¹⁹². Dans les autres compositions illustrant le couple, la structure est également importante. Sur cette dernière repose l'objectif d'apporter un maximum d'intensité et d'expressivité à la toile. Bien que le traitement du motif n'évolue que très peu au cours des différentes transitions artistiques de l'artiste, à partir de 1929 une sensation d'intimité croissante dans les représentations est perceptible¹⁹³.

En conséquence de l'importance de cette thématique dans l'œuvre de l'artiste, on saisit aisément sa sensibilité pour l'union spirituelle des deux genres. Avec tant de représentations, l'homme et la femme semblent être les deux « éléments premiers et constitutifs de l'univers, inséparables mais séparés »¹⁹⁴. Dans cet état d'esprit, De Smet

¹⁹⁰ P. BOYENS, *Een zeldzame weelde. op. cit.*, p. 164.

¹⁹¹ ID., *Rétrospective Gust. De Smet, op. cit.*, p. 214.

¹⁹² ID., *Een zeldzame weelde. op. cit.*, p. 164.

¹⁹³ P. BOYENS, G. DE SMET et P. GRILLI, *op. cit.*, p. 228.

¹⁹⁴ P. HAESAERTS, *op. cit.*, p. 289.

tente d'exprimer l'opposition métaphysique des sexes et cherche assidûment à trouver une symbiose entre eux deux. Cet intérêt pour le couple traduit l'aspiration de l'artiste à une vie sereine qui n'est bouleversée par aucune discordance¹⁹⁵.

- *La promenade des amoureux*, 1920 (fig. 27)

Debout, à l'avant-plan de la composition un homme et une femme marchent en se tenant par le bras. Leurs silhouettes sont anguleuses et sculpturales. Leurs visages sont divisés par un long nez fin et leurs yeux sont dessinés en forme d'amande. L'homme porte un chapeau et la femme a les cheveux attachés, une mèche revient sur son front. Sa robe laisse percevoir la forme parfaitement circulaire de ses deux seins. Les deux figures évoluent dans un environnement urbain, un canal apparaît sur le coin supérieur droit et un couple enlacé sur le côté gauche. Il s'agit d'une scène nocturne puisqu'une étoile est visible dans le coin supérieur gauche. L'ensemble de la composition est peint dans des tons foncés oscillant de l'ocre au brun en passant par le rouge terre.

Nous sommes ici face à l'une des premières toiles de l'artiste dans lesquelles il parvient à trouver son langage personnel. Le traitement des figures humaines est établi pour les années à venir. Les formes sont volumineuses, bien délimitées et semblent être taillées. On retrouve également les quelques caractéristiques immuables des corps humains ; les seins très ronds de la femme, sa coiffure, le nez long et étroit, les yeux en formes d'amandes ainsi que le visage divisé en une zone claire et une zone plus foncée. Cette dernière caractéristique est surtout visible dans le visage de la femme. Enfin, on peut également souligner la cohérence de la composition. L'arrière-plan fragmenté et divisé lignes diagonales crée une unité avec les figures et ajoute à l'expressivité de la scène¹⁹⁶. Réalisée lors de son séjour aux Pays-Bas, cette œuvre laisse transparaître les diverses influences de l'artiste. Les formes cubistes ont été reprises et retravaillées au niveau de l'architecture du fond, l'apport du futurisme se retrouve dans les sensations dynamiques de l'arrière-plan et enfin, une influence de l'orphisme est perceptible. Effectivement, le couple évolue dans un univers irréel et étrange dans lequel les différents plans se superposent et s'accumulent suivant une idée de transparence. Effectivement, l'éclairage des luminaires ne suit aucune règle visuelle et le couple situé dans le fond pourrait être appréhendé comme une « image souvenir » des deux figures

¹⁹⁵ P. BOYENS, *Rétrospective Gust. De Smet*, op. cit., p. 214.

¹⁹⁶ R. HOOZEE (dir.), *Vlaams expressionisme in Europese context*, op. cit, p. 92.

principales et non comme deux personnes différentes. Cependant, De Smet s'éloigne de l'orphisme et de l'ascendance de Chagall notamment par sa gamme de couleurs¹⁹⁷.

Promenade des amoureux fait partie des toiles qui inaugurent la thématique du couple dans l'œuvre de Gustave De Smet. On retrouve ici un moment de communion et de partage entre l'homme et la femme. Le côté irréel et onirique du traitement pictural ajoute à la scène déjà romantique de la balade nocturne le long d'un canal. Nous pouvons remarquer que l'artiste tente de souligner l'union de ce couple. Nous pouvons effectivement voir dans le geste de l'homme et le rapprochement des mains des deux personnages un symbole évident. Et si nous envisageons le couple du fond comme une « image souvenir », nous pouvons affirmer que De Smet tente par ce moyen de mettre en avant les liens forts qui unissent nos deux figures.

- *L'homme à la bouteille*, 1920 (fig. 28)

L'œuvre représente un homme et une femme dans un intérieur. L'homme est assis à une table au premier plan de la composition. Un chat est endormi sur ses genoux, il l'enlace de ses deux bras. Il est en train de fumer une pipe et de boire un verre de vin. Le regard vide, il est perdu dans ses pensées. À l'arrière-plan, une figure féminine apparaît dans l'embrasement d'une porte. Entièrement nue, elle regarde en direction de son conjoint et semble l'attendre. Derrière elle, nous pouvons apercevoir un lit, elle se trouve donc dans la chambre. La palette utilisée est limitée à des tons sombres et profonds.

À nouveau, nous sommes confrontés à une œuvre qui installe la formule de base de l'artiste pour le traitement des corps. Nous retrouvons les formes volumineuses et sculpturales inspirées des gravures sur bois et de la sculpture de Cantré ainsi que certains des « attributs » constants des personnages à savoir la pipe, la poitrine de la femme, les yeux en amande ainsi que le nez en arrête. La composition forme également un ensemble cohérent et crée une unité entre les personnages et leur environnement.

À travers cette toile, De Smet aborde à nouveau la thématique du couple mais selon un nouvel angle. Il semblerait ici que l'aspect sensuel des relations entre l'homme et la femme soit au cœur de l'œuvre. Influencé par l'expressionnisme allemand que l'artiste

¹⁹⁷ P. BOYENS, G. DE SMET et P. GRILLI, *op. cit.*, p. 151.

découvre via la revue *Das Kunstblatt*, il se familiarise avec l'érotisme très présent dans les œuvres de ces artistes. Bien qu'il s'intéresse à cet aspect, il se démarque de ses références et traite les rapports charnels du couple de façon réservée. L'attitude de la femme et les couleurs de la composition confèrent à l'ensemble une certaine tendresse. De Smet mêle dans cette œuvre un érotisme sublimé ainsi qu'un intimisme et crée donc une association qui suppose les relations entre l'homme et la femme. En plus de l'importante thématique du couple, cette toile nous offre les traits fondamentaux de l'art de Gustave De Smet ; la présence de la femme, le motif du personnage en pleine rêverie et les éléments de la vie quotidienne qui offrent un contentement à l'homme, dans le cas présent le vin et la pipe¹⁹⁸.

- *Les buveurs de café*, 1925 (fig. 29)

À travers cette toile, nous découvrons le quotidien d'un couple. Attablés dans leur foyer, ils partagent une tasse de café. Le visage de la femme est vu de profil. Elle a les cheveux attachés en chignon et les joues rougies. À sa gauche, son mari est en train de fumer une pipe. Sa tasse de café est posée sur la table. Aux pieds de la figure masculine, un chien se tient assis. L'arrière-plan est composé de la table sur laquelle est posée une lampe. Des tableaux sont accrochés au mur et une partie d'une pendule est visible. La cafetière blanche quant à elle est restée sur ce qui ressemble à la cuisinière. L'ensemble de la composition est baigné dans une gamme de couleurs chaudes et l'ambiance est tamisée par la lumière jaune de la lampe.

Cette œuvre est un bel exemple du cœur de la production de Gustave De Smet. Calme et apaisée, elle incarne les idéaux du mouvement Sélection. Le peintre déploie son style, adaptation personnelle du cubisme et de l'expressionnisme, et expose une approche classique de l'art. Il crée une composition structurée, harmonieuse et réfléchie derrière laquelle les émotions restent cloîtrées. Toutes tensions, émotions ostentatoires ou déformations excessives sont repoussées au profit donc d'une sérénité, d'un traitement raisonné et d'une stylisation délicate.

En réunissant l'homme et la femme autour d'une tasse de café, De Smet illustre un instant banal de la vie quotidienne d'un couple. Le calme et la tranquillité que l'artiste confère à ce moment attestent de son aspiration à une vie sans complication, heureuse et

¹⁹⁸ P. BOYENS, G. DE SMET et P. GRILLI, *op. cit.*, p. 151-154.

simple. Toute l'intimité de cette scène est transmise par les tons terreux assemblés de manière harmonieuse par l'artiste et par la lumière chaude propagée par la lampe. Le cadrage serré sur les deux figures réduisant considérablement l'espace environnant augmente la sensation de sécurité. De plus, la présence du chien pourrait, dans sa symbolique traditionnelle, nous indiquer la fidélité de ce couple. À l'arrière-plan, le pendule figé arrête le temps. Nous faisons dès lors irruption dans un instant suspendu où la sérénité règne en maître. Le choix d'un sujet si simple voire même insignifiant et pour autant le traitement tant étudié et travaillé que l'artiste y consacre manifeste le désir de ce dernier d'exprimer de façon grandiose le bonheur d'être ensemble¹⁹⁹.

- *La ville*, 1927 (fig. 30)

Dans cette composition, une femme fait face au spectateur. Entièrement nue, elle semble avoir tout juste retiré sa robe. Sa poitrine est bien définie. Elle tient une fleur dans sa main gauche. Elle est maquillée et a les cheveux attachés. La présence du pot de fleurs à sa droite et de la bande brune qui traverse la toile dans sa largeur dans le bas de la composition indiquent que cette femme se situe dans un intérieur. Derrière elle, un fond urbain se profile. L'architecture est simplifiée par des formes géométriques. Dans le coin inférieur droit, on aperçoit un homme à sa fenêtre. Il est vêtu d'un costume et regarde en direction de la figure féminine. La gamme de couleurs varie entre les tons crème, des couleurs foncées et des tons rosés.

Cette œuvre marque la transition artistique opérée par De Smet aux alentours de 1926. La perspective ayant été laissée de côté, l'arrière-plan devient un ensemble de formes planes séparées par des verticales et des horizontales. Dans cette structure, les différents plans se heurtent et se fondent les uns dans les autres. Le traitement des corps a sensiblement évolué. Les formes deviennent plates, bien délimitées comme découpées. La palette s'agrandit également comme nous l'avons constaté. À présent, les tons sont plus clairs et plus éclatants. C'est avec ce type d'exemple que nous pouvons comprendre l'influence de « l'École de Paris » et d'artistes comme Léger ou Lhote.

La figure de la femme nue n'est pas l'unique sujet de cette œuvre. En effet, si elle occupe le centre de l'attention de manière majestueuse en adoptant une pose qui

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 183.

rappelle celle de la Vénus de Botticelli, plusieurs éléments viennent confirmer la thématique du couple. Dans un premier temps, la figure masculine postée derrière sa fenêtre, les yeux rivés vers le corps féminin du premier plan est une représentation claire de l'admiration et du désir que l'homme peut éprouver envers la femme²⁰⁰. Par la suite, la fleur que la figure féminine tient en main est également riche de significations. Symbole romantique par excellence, la fleur ajoute une connotation amoureuse à cette représentation. À travers cette toile, De Smet met à nouveau côté à côté un érotisme réservé et une union spirituelle entre l'homme et la femme.

- *Le miroir*, 1928 (fig. 31)

L'œuvre représente une femme assise dans un intérieur. Elle fait face au spectateur et regarde en direction de ce dernier. Elle est à moitié dénudée, en effet son buste est dévêtu et par conséquent ses seins parfaitement ronds sont visibles. Ce qui s'apparente à une jupe la couvre à partir de la taille. Ses cheveux sont attachés en deux chignons sur les côtés. Ses yeux sont fardés et ses lèvres maquillées. Derrière elle nous pouvons apercevoir des éléments basiques d'un intérieur ; un rideau, une table, une partie d'un fauteuil, une fenêtre et un miroir. Dans ce dernier, nous pouvons observer le visage d'un homme. De profil, il porte la moustache. Une fleur ainsi qu'une source lumineuse apparaissent également.

Cette toile est un second exemple de la phase « mondaine » de Gustave De Smet. Nous retrouvons les mêmes caractéristiques que dans l'exemple précédent. La perspective est inexistante, l'arrière-plan s'assimile à une structure géométrique semblable à un quadrillage au sein duquel le peintre intègre différentes formes. Jouant sur la bidimensionnalité, les différents plans ne sont plus saisissables. Les couleurs utilisées sont également beaucoup plus vives que celles de la période précédente. Dans le cas présent, le bleu des rideaux jaillit de la composition.

Avec cette œuvre nous pouvons illustrer l'omniprésence de l'union entre l'homme et la femme chez De Smet. En effet, le sujet de ce tableau semble être la femme dans son intimité. Et pourtant, l'artiste parvient à pallier l'absence de la figure masculine en faisant apparaître son reflet dans une partie de la composition. Si la pratique correspond avec sa recherche artistique de l'époque à savoir jouer sur les plans et les formes afin de

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 202.

créer un ensemble dynamique et discontinu, elle manifeste également l'importance du couple au sein de son œuvre. Effectivement, dans sa vision de la thématique, l'homme et la femme sont deux êtres inséparables, deux contraires qui s'assemblent de façon inéluctable afin de créer une harmonie parfaite.

- *Nu bleu*, 1928 (fig. 32)

Encore une fois, une femme est au cœur de l'œuvre. Nue, elle se tient debout face au spectateur. Ses attributs féminins sont bien soulignés. Ses cheveux sont attachés en chignon et ses yeux sont maquillés. Elle semble se tenir devant une fenêtre, dès lors le spectateur s'assimile à un passant ou à un voisin. Une plante est déposée sur le rebord de fenêtre, il s'agit de la même plante que dans l'œuvre *La ville*. Derrière elle, son intérieur est peu perceptible. Une porte en bois est assez bien définie tout comme un tableau accroché au mur. Il s'agit d'un portrait masculin. L'ensemble de l'œuvre est peint dans des nuances de bleu excepté le portrait qui lui est peint dans des tons rouges.

Nous sommes à nouveau confrontés à un exemple des œuvres des années 1926-1929. L'arrière-plan typique de cette période est toujours présent. Les différents plans de la composition ne sont pas complètement perceptibles et les formes s'entrecoupent rendant la lecture difficile. Les couleurs sont toujours claires et vives. La carnation de la figure féminine est d'ailleurs remarquable. L'artiste parvient à atteindre une volupté et une certaine douceur grâce à des variations de bleu et de gris²⁰¹. Cependant, un élément dénote avec le style de cette période. Nous pouvons observer que De Smet abandonne le traitement bidimensionnel des formes du corps. Nous retrouvons des formes volumineuses et tubulaires. Cet élément souligne que nous sommes dans une phase d'expérimentation, phase dans laquelle l'artiste hésite sur certaines pratiques artistiques.

De façon similaire à l'exemple précédent, cette toile marque l'attachement de l'artiste pour la représentation du couple homme-femme. Le nu féminin n'est pas le sujet exclusif de cette œuvre. Au contraire, le portrait situé à l'arrière-plan jaillit dans la composition et apporte une lecture différente. De Smet parvient ici à amener l'homme dans l'intimité de la femme et place son visage juste à côté de celui de la figure féminine. Bien qu'éloignés de manière physique, ils sont donc tout de même proches l'un de l'autre, voire même ensemble. Nous pouvons également faire remarquer que les

²⁰¹ *Ibid.*, p. 210.

fleurs sont toujours présentes, tant au niveau de la plante qu'au niveau de la fleur posée sur ce qui pourrait être une table. La symbolique romantique s'ajoute donc à cette composition.

- *Le repas*, 1931 (fig. 33)

La toile illustre un couple s'apprêtant à manger. Au premier plan, nous pouvons voir la femme tournée vers la table, les deux mains posées sur cette dernière. Elle a les yeux fermés et la tête baissée, elle dégage un sentiment de quiétude. Ses cheveux sont coupés court. Derrière elle, l'homme lui tourne le dos mais regarde tout de même dans sa direction. La table est mise, on aperçoit qu'une seule assiette ainsi qu'une soupière. Le reste de la composition dévoile l'intérieur humble d'une maison modeste. Une vue sur des maisons se dégage de la fenêtre. Pour peindre cette scène, l'artiste a eu recours à des tons chauds et terreux.

Avec ce tableau, nous rentrons dans la dernière grande période de Gustave De Smet. Installé à Deurle depuis 1929, il a marqué une nouvelle transition dans sa pratique artistique²⁰². Il a rétabli la perspective dans ses compositions et s'est détaché de toute synthétisation trop géométrique. La palette a également fortement évolué mettant fin à une gamme vive et variée. Une autre évolution se remarque au niveau du traitement des corps. Les formes plates et bidimensionnelles sont délaissées tout comme les formes anguleuses et volumineuses. À présent les corps sont massifs et les articulations sont moins accentuées.

À travers ce tableau, nous retrouvons l'atmosphère de sa première grande période. De façon similaire à l'œuvre *Les buveurs de café*, nous faisons irruption dans l'intimité et le quotidien d'un couple. De Smet représente un instant banal, celui du repas, mais il y confère une énergie si travaillée que ce dernier en devient magnifié. Très clairement, le désir de simplicité, de calme, de sérénité et d'une vie sans dissonance rayonne à travers la toile. En effet, nous retrouvons un cadrage serré procurant une sensation de sécurité ainsi que l'usage de couleurs chaudes permettant une atmosphère plus intimiste. Enfin, l'expression des figures transmettant un sentiment de contentement est flagrante. Il en devient donc aisé d'affirmer que nous retrouvons le même objectif que l'œuvre *Les*

²⁰² R. JOORIS, E. DOOVE et P. BOYENS, *op. cit.*, p. 8.

buveurs de café, à savoir illustrer de manière majestueuse le plaisir de simplement vivre ensemble.

- *Les amants*, 1931 (fig. 34)

À travers cette composition, nous faisons face à un couple qui évolue dans un environnement rural. Proche, l'homme enlace sa compagne de ses deux bras. Il porte une casquette, une moustache ainsi qu'un costume. Vêtue d'une robe rose pâle, la femme a les cheveux attachés. Elle se tient le bras droit. Derrière eux, une vue de village se profile. Nous pouvons discerner quelques maisons ainsi que le clocher d'une église. Comme l'indiquent le ciel sombre et les quelques points de lumière, il s'agit d'un instant nocturne. Les couleurs varient du crème au bleu marine en passant par le brun.

Comme dans l'exemple précédent, nous sommes ici dans la dernière grande période de l'artiste. La perspective est retrouvée et la lecture des différents plans se fait de manière claire. Nous pouvons également souligner que l'arrière-plan n'est plus une architecture simplifiée, réduite à des formes géométriques. À présent, chaque maison est bien délimitée. Nous pouvons ajouter à cela le traitement des figures qui se démarque des périodes précédentes. Dans un premier temps, nous pouvons voir que les visages ne sont plus divisés en deux zones par un long nez étroit et que la forme des yeux a sensiblement évoluées. Le reste du modèle est également moins synthétisé, les corps sont lourds et massifs. Nous pouvons percevoir une influence de Constant Permeke au niveau du traitement des mains, ces dernières sont légèrement démesurées²⁰³.

La thématique est ici évidente. Un couple, des amants apparemment, se présente face à nous dans leur plus grande simplicité. Très proches, ils laissent tous deux transparaître un sentiment de bonheur. Aucun détail ne vient brouiller la lecture de la composition. L'homme et la femme sont au cœur de la représentation. Ils illustrent le plaisir d'une vie simple et modeste partagée avec l'être aimé. Cet exemple vient encore une fois souligner la primauté du couple chez Gustave De Smet et l'aspiration à une vie conjugale harmonieuse dénuée de toute complication.

²⁰³ *Ibid.*, p. 8.

d) Conclusion

La première partie de ce travail nous a permis de comprendre l'impact majeur des années d'exil pour Gustave De Smet. Déjà à la recherche de nouvelles expérimentations à Laethem-Saint-Martin, c'est aux Pays-Bas, à Amsterdam et puis dans le Gooi, qu'il a pu découvrir les courants majeurs de son époque. Au contact de ces différents styles, il s'est adapté et s'en sont ensuivies plusieurs années d'hésitations et de recherches avant l'élaboration de sa propre pratique artistique. Les premières années sont marquées par une certaine fougue, des déformations et un dynamisme singulier. Par la suite, son style s'apaise et se rapproche des idéaux classiques qui ressurgissent dans les années 1920. Savant mélange entre le cubisme et l'expressionnisme, son art le plus représentatif est un art raffiné et réfléchi dans lequel la vie quotidienne se déploie de façon majestueuse. Bien qu'il ait trouvé une méthode d'expression personnelle dans les années 1920, il continuera à s'intéresser aux avancées artistiques de son environnement et réalisera encore quelques transitions au cours de sa carrière.

La femme occupe une place de premier rang au sein de son œuvre. Au fil des toiles, nous pouvons saisir le regard de l'artiste sur cette dernière. Admiratif et passionné, Gustave De Smet semble aimer les femmes ainsi que ce qu'elles apportent aux hommes. Véritable figure essentielle dans son œuvre, elle n'est jamais un élément secondaire. Elle est véritablement le centre de la composition. Dès lors, les représentations du couple se reposent souvent sur la figure féminine comme nous avons notamment pu le remarquer dans *Nu bleu* ou encore *Le repas*. En tant « qu'humaniste poétique », De Smet nous partage sa vision positive de la vie et son aspiration à un quotidien paisible. Il conçoit la différence essentielle entre les deux sexes mais tente de trouver une harmonie entre ceux-ci. Rapidement, nous pouvons interpréter l'idée qu'il considère l'homme et la femme comme deux entités élémentaires, opposées et pourtant inséparables. En rendant l'homme toujours présent dans ses compositions et en illustrant le bonheur des instants quotidiens partagés à deux, De Smet nous rappelle que l'homme et la femme ont besoin l'un de l'autre pour pouvoir vivre une vie harmonieuse et heureuse.

IV. Mise en perspective comparative

Dans ce chapitre, nous allons développer une approche comparative entre les trois artistes que nous venons d'étudier. Afin de développer au mieux cette thématique du couple et d'illustrer nos propos, nous allons reprendre les différentes œuvres analysées dans le chapitre précédent. Dans un premier temps, nous allons nous concentrer sur les quelques similitudes qui rassemblent nos artistes. Par la suite, nous allons nous focaliser sur les différences qui les séparent.

À travers leurs œuvres, Permeke, Van den Berghe et De Smet représentent le couple comme un motif à part entière. Nous avons pu relever assez d'exemples pour appuyer ce propos. L'élément qu'il semble intéressant de souligner est la manière avec laquelle ils envisagent l'homme et la femme. Très certainement influencés par les idées de leur époque, tous les trois considèrent les deux sexes comme des êtres de natures différentes, comme des êtres opposés par essence. Nous avons effectivement vu au début de ce travail que dans les années 1920 l'établissement de la nature féminine et la mise en avant de ses prédispositions biologiques plaçaient cette dernière dans une position inférieure vis-à-vis de celle de l'homme²⁰⁴. Évoluant dans ce contexte, nos trois artistes dépeignent l'homme et la femme en marquant une distinction nette entre les genres. Nous avons souligné comment, chez Permeke, la figure masculine est sans cesse plus imposante et plus monumentale que celle de la femme. Cette dernière apparaît généralement plus effacée, voire même comme appartenant à une autre réalité. *Paysan et paysanne* (fig. 6) de 1928 en est un exemple parlant²⁰⁵. Nous avons également vu, notamment dans l'exemple de *La Lys* (fig. 11), comment Frits Van den Berghe représente généralement la femme comme un objet charnel sans identité marquant de cette manière une réelle différence avec la figure masculine²⁰⁶. Enfin, nous pouvons rappeler que bien que Gustave De Smet considère l'homme et la femme comme deux êtres différents, il tente d'illustrer la complémentarité inéluctable des deux genres et par conséquent les dépeint de façon presque similaire, nous pouvons notamment illustrer cette idée à travers *Les amants* (fig. 34)²⁰⁷.

²⁰⁴ A-M. SOHN, *op. cit.*, p. 93-94.

²⁰⁵ H. DE BRUYNE, *op. cit.*, p. 91-130.

²⁰⁶ W. VANBESELAERE, *op. cit.*, p. 255.

²⁰⁷ P. HAESAERTS, *op. cit.*, p. 289.

En ce qui concerne le traitement formel du couple et de ce fait des figures humaines, nous pouvons souligner une nouvelle ressemblance. En effet, chaque artiste s'attache à représenter des personnages dénués de toutes caractéristiques trop personnelles. Nous sommes face à des êtres non individualisés, à un homme et une femme qui s'assimilent à des figures types représentant soit des paysans, des époux ou bien la personnification de désirs et d'émotions amoureuses. Ces figures sont placées dans des contextes neutres desquels il semble difficile de tirer des interprétations historiques ou contextuelles. Chaque toile devient dès lors la synthèse d'une thématique issue du quotidien telle que le travail, le repos ou l'intimité. Afin d'illustrer ces propos nous pouvons penser à l'exemple des *Fiancés* (fig. 4) de Constant Permeke, des *Amoureux du village* (fig. 16) de Frits Van den Berghe ainsi qu'aux *Buveurs de café* (fig. 29) de Gustave De Smet. Chacune de ces toiles, particulièrement celle de Permeke, présente un environnement réduit au minimum ainsi que des modèles types incarnant la thématique de l'œuvre. Nous avons vu à quel point Permeke accorde de l'importance à l'idée de synthèse et a recours à divers moyens stylistiques pour transcender la réalité²⁰⁸. Bien que Frits Van den Berghe réalise de nombreux portraits tout au long de sa carrière, nous avons vu que le reste de ses compositions présentent des figures non personnalisées incarnant l'idée de l'être humain confronté à la fatalité de son existence²⁰⁹. De son côté, Gustave De Smet représente tout au long de sa production artistique le même type d'homme et de femme. Il reprend fréquemment les mêmes éléments formels tels que les yeux en forme d'amande, la forme particulière du nez ainsi que des « accessoires » qui s'assimilent rapidement à des « attributs » de genre comme par exemple la pipe pour l'homme ou la poitrine pour la femme. L'un des exemples les plus parlants en ce qui concerne ces attributs est celui de *L'homme à la bouteille* (fig. 28).

Nous pouvons également rappeler que nos trois artistes ont été marqués par des influences mutuelles. En effet, lorsqu'ils se sont retrouvés en 1922 à Ostende, ils avaient alors considérablement fait évoluer leurs pratiques artistiques. Les retrouvailles se sont dès lors déroulées dans une atmosphère motivante entraînant une effervescence artistique²¹⁰. Les trois années qui suivent voient l'apogée de l'expressionnisme flamand.

²⁰⁸ W. VAN DEN BUSSCHE et C. WARNANT, *op. cit.*, p. 11-12.

²⁰⁹ M.-J. HEMADI, *op. cit.*, p. 54-56.

²¹⁰ W. VAN DEN BUSSCHE, *Permeke, op. cit.*, p. 28-29.

Par conséquent, plusieurs ressemblances stylistiques sont perceptibles dans les productions de cette époque²¹¹. Lorsque Permeke réalise *La friture* (fig. 5), on ressent de façon évidente l'influence de Gustave De Smet, de son assimilation du cubisme et de sa synthétisation des formes²¹². Nous retrouvons également l'homme à la pipe ainsi que le traitement particulier du corps féminin. Un rapprochement peut être fait avec *L'homme à la bouteille* (fig. 28) réalisé deux ans auparavant. Frits Van den Berghe réalise également à la même époque des toiles qui se confondent avec celles de ses amis, nous pouvons notamment le voir dans l'exemple de *La Lys* (fig. 11).

En conséquence de ces influences mutuelles, nous pouvons comprendre pourquoi nos trois artistes ont pu être perçus et mis en avant comme un trio. Ces quelques similitudes viennent effectivement conforter les démarches de Paul-Gustave Van Hecke et André De Ridder au sein du mouvement Sélection. Après avoir réuni les peintres sous le vocable « d'expressionnistes flamands », les deux marchands d'art ont tenté d'exposer le « Génie du nord » à l'étranger et se sont efforcés de relier nos trois artistes²¹³. Cependant, plusieurs différences viennent séparer ces derniers. Nous allons ici voir comment à travers la thématique du couple nous pouvons discerner et distancer leurs œuvres ainsi que leurs approches artistiques.

Permeke adopte une position particulière au sein de ce « triumvirat flamand ». En effet, contrairement à ses deux amis, il n'aborde pas la thématique du couple de façon récurrente. Le motif est présent dans son œuvre à plusieurs reprises mais l'artiste n'y accorde pas autant d'intérêt qu'à ses sujets favoris tels que la maternité, la grossesse, le nu ou encore le pêcheur et le paysan. Nous comprenons rapidement que la femme occupe une place importante à travers ses réalisations. En effet, symbole de fertilité, elle est illustrée en tant que mère, femme enceinte ou simplement à travers ses formes nues rappelant sa fécondité²¹⁴. Cette approche résonne quelque peu avec le grand intérêt pour la maternité après la guerre et la politique de natalité menée par le gouvernement et les dirigeants catholiques²¹⁵. Lorsqu'il représente le couple, la femme perd cette caractéristique particulière. Nous sommes simplement, en tant que spectateurs, face à un

²¹¹ P. BOYENS, G. MARQUENIE et W. VAN DEN BUSSCHE, *op. cit.*, p. 10.

²¹² W. VAN DEN BUSSCHE, *Hulde aan Permeke*, *op. cit.*, p. 46.

²¹³ R. HOOZEE. (dir.), *L'art moderne en Belgique*. *op.cit.*, p. 150-155.

²¹⁴ W. VAN DEN BUSSCHE et C. WARNANT, *op. cit.*, p. 96.

²¹⁵ E. GUBIN, *op. cit.*, p. 269-270.

homme et une femme, face à deux figures qui ne se présentent pas explicitement comme un couple. Bien souvent, le titre nous indique le lien qui unit les figures. Il arrive que nous puissions éprouver un certain sentiment d'intrusion. En effet, les figures semblent se situer dans un monde fermé, différent du nôtre. Dans *Paysan et paysanne* (fig. 6), ce sentiment de gêne est très présent. En réalité, en représentant le couple, Permeke s'intéresse à l'essence même de l'union entre l'homme et la femme et tente de mettre en évidence des questions existentielles sur la thématique de l'amour, sujet à part entière dans la vie de tout être humain. Il garde donc en tête ce que Van den Bussche considère comme une envie de synthèse universelle²¹⁶.

Alors que la figure de Permeke se détache complètement de ses deux homologues, nous pouvons mener une comparaison directe entre les approches de Frits Van den Berghe et de Gustave De Smet. En effet, les deux s'opposent en tout point en ce qui concerne leur vision des relations homme-femme. L'élément qui amène nos artistes à de telles positions contraires est principalement construit autour de leurs considérations pour la figure de la femme. Frits Van den Berghe envisage la figure féminine comme une source de tentation, une source qui réveille des pulsions difficilement contrôlables chez l'homme. Comme nous l'avons vu avec *L'éternel vagabond* (fig. 15) et *La présence perpétuelle* (fig. 22), la femme est constamment présente dans les pensées de l'homme. Assimilée à son subconscient, elle est présentée comme un poids qui empêche la figure masculine de réfléchir de façon raisonnée. Dans son œuvre, Van den Berghe aborde de façon claire la différence entre les sexes et dévoile les conflits qui découlent de cette opposition de « nature ». Véritable érudit, il connaît les œuvres de Nietzsche et Schopenhauer ainsi que les théories de Freud²¹⁷. Il y trouve certainement des points communs avec ses propres expériences personnelles. De cette manière, l'homme est troublé par l'ascendance que joue la présence féminine sur lui et ne peut s'empêcher d'y prêter attention. Dès lors, il perd la raison et la femme le mène inévitablement à sa perte²¹⁸. Très souvent, les relations entre les deux genres se résument à des rapports charnels. La série sur *La femme* (fig. 17-19) illustre clairement ce propos. Cette série permet également d'éclairer une caractéristique importante de l'artiste. Bien que cette dernière soit consacrée au thème de la femme, celle-ci n'est pour autant jamais

²¹⁶ W. VAN DEN BUSSCHE et C. WARNANT, *op. cit.*, p. 12.

²¹⁷ P. BOYENS, G. MARQUENIE et W. VAN DEN BUSSCHE, *op. cit.*, p. 11.

²¹⁸ P. BOYENS, *Een zeldzame weelde. op. cit.*, p. 164.

représentée sans une figure masculine. À travers son œuvre, Van den Berghe représente donc la femme ainsi que sa vision du couple mais dans chaque composition, la figure féminine se place dans l'environnement de l'homme qui est finalement au cœur de son œuvre. En bref, éclairé par ses connaissances littéraires et culturelles ainsi que son intérêt pour l'histoire de l'art, Van den Berghe nous livre une production artistique qui s'inscrit de façon claire dans un mode de pensée présent dans une partie de la société de son époque.

Gustave De Smet adopte une démarche totalement différente. Si Van den Berghe aborde la différence des genres en mettant en avant tous les conflits qui en découlent, Gustave De Smet quant à lui aborde les différences qui séparent l'homme et la femme en tentant de démontrer qu'elles sont complémentaires. Sa vision de la femme est entièrement positive. Cette dernière est source de quiétude et de bonheur²¹⁹. Elle est sujette à l'admiration des hommes pour bien des raisons et permet à ces derniers de vivre une vie heureuse. Nous avons vu dans *Les buveurs de café* (fig. 29) et *Les amants* (fig. 34) que la préoccupation de l'artiste était d'illustrer la vie paisible et sereine qu'un couple peut mener ensemble. En outre, la figure féminine occupe le premier plan à de nombreuses reprises, ce qui marque une nouvelle dissemblance avec l'œuvre de Van den Berghe. Contrairement à son ami, De Smet témoigne d'un grand attrait pour la femme et n'hésite pas à la représenter seule ou devant la figure masculine. *La ville* (fig. 30) et *Le miroir* (fig. 31) sont deux exemples qui illustrent cette prépondérance de la figure féminine dans son œuvre. Nous pouvons trouver une correspondance entre l'aspiration de l'artiste à la représentation d'un quotidien heureux, harmonieux et dépourvu de tout tourment et les idéaux qui émergent après la Première Guerre mondiale. Effectivement, nous avons vu comment la pensée générale à l'époque consacre la femme en tant que « reine du foyer » et comme une épouse dévouée et aimante²²⁰. L'exemple du *repas* (fig. 33) nous permet de conforter ces propos.

Afin d'expliquer ces positions si contrastées sur le couple, les historiens de l'art ont mis en avant la vie affective de nos deux peintres. En effet, ces deux amis ont connu des situations conjugales complètement différentes. Frits Van den Berghe a vécu

²¹⁹ *Ibid.*, p. 164.

²²⁰ G. H. DUMONT, *Les années folles en Belgique. 1920-1930*, catalogue d'exposition, 29 octobre 1981 au 24 janvier 1982, Galerie GCER, Bruxelles, 1981, p. 267-268.

plusieurs échecs amoureux au cours de sa vie. En effet, lorsqu'il était marié, il a eu une aventure avec l'actrice Stella Van de Wiele. Ensemble, ils ont tenté de recommencer une vie aux États-Unis, mais leur relation n'a finalement pas été fructueuse. Une fois rentré en Belgique, il a rejoint Gustave et Gusta De Smet et s'est retrouvé coupé de sa famille. Il suivra son ami durant de nombreuses années, aux Pays-Bas, à Ostende et puis à Afsnee²²¹. Cette situation compliquée semble expliquer la vision négative que l'artiste porte sur les femmes et leur responsabilité dans la chute de l'homme. De Smet quant à lui a vécu une vie conjugale heureuse. Véritable couple soudé, sa femme et lui ne se sont jamais quittés. Cette dernière a suivi son mari dans chacun de ses déplacements et l'a soutenu tout au long de sa carrière artistique. Ensemble, ils ont traversé des étapes douloureuses, notamment le décès de leur fils dans un accident de train, et se sont épaulés mutuellement. Dès lors, nous pouvons également expliquer les considérations positives de l'artiste sur la gent féminine. Ces éléments permettent donc selon les historiens de l'art de comprendre les deux visions opposées de nos artistes : entre pessimisme pour Van den Berghe et optimisme pour De Smet.

Les interprétations iconographiques que nous venons d'aborder ont été développées par les auteurs de références de nos artistes. Une confrontation avec des points de vue divergents n'est pas réalisable car il n'existe pas d'études récentes effectuées par d'autres auteurs. Pourtant, nous pourrions nous questionner quant à la limite de ces interprétations. En effet, quelques compositions pourraient être lues d'une manière différente et dès lors permettre d'établir des points communs supplémentaires entre nos artistes. Dans *L'homme à la bouteille* (fig. 28) de Gustave De Smet, la femme est réduite à un corps nu extrêmement synthétisé. Son visage n'est pour ainsi dire pas détaillé, réduisant encore plus son individualité. Au lieu d'être interprétée comme une femme qui attend tendrement son mari, nous pourrions y voir une diminution du statut féminin au sein du couple, la femme n'étant plus qu'un objet sexuel. L'exemple de *La ville* (fig. 30) est également intéressant. Considérée comme une toile illustrant l'admiration d'un homme pour une femme, l'œuvre nous montre tout de même un homme qui, derrière sa fenêtre, observe l'intimité d'une figure féminine. Nous pouvons donc faire un lien avec *L'indiscret* (fig. 18) de Van den Berghe et mettre en avant la thématique du voyeur, de l'homme qui regarde la femme comme un objet charnel et

²²¹ R. HOOZEE (dir.), *L'art moderne en Belgique. op. cit.*, p. 202-204.

dont le regard dépasse la simple admiration. Cependant, les historiens d'art ont préféré y voir l'expression d'émotions honnêtes et d'une attirance raisonnable, à la hauteur des sentiments amoureux de la figure masculine. De cette manière, ils ont défini des cases bien délimitées pour étudier leurs peintres de prédilection et y ont rangé ces derniers, laissant probablement échapper des interprétations plus variées.

Certaines œuvres de Frits Van den Berghe soulèvent également quelques questions et conforte ce principe de « catégorisation ». Effectivement, l'exemple des *Amoureux du village* (fig. 16) nous permet aussi de nuancer les « cases » établies par les historiens d'art. Cette toile est réalisée lors de l'apogée de l'expressionnisme flamand (1922 à 1925) et témoigne dès lors de nombreuses similitudes avec les œuvres de Permeke et De Smet. Nous pourrions donc simplement y voir la représentation de deux couples dans une fête de village. Leurs expressions semblent heureuses et l'une des femmes pose même sa tête sur l'épaule de son conjoint. La thématique pourrait donc se résumer aux moments joyeux et festifs dans le quotidien d'un couple. Pourtant, les auteurs de référence y rattachent l'idée du regard critique de l'artiste sur la société ainsi que sur les vices des êtres humains. Dans le même sens, *La présence perpétuelle* (fig. 22) pourrait symboliser la complémentarité des deux principes de « masculinité » et de « féminité ». Se rapprochant de la conception de Gustave De Smet, cette toile pourrait effectivement souligner le côté inséparable des deux sexes, tous deux issus de la même source mais contraints à être différents par essence. Cependant, les historiens de l'art ont connoté cette toile de façon négative en y attribuant l'idée d'une présence néfaste et inéluctable pour l'homme.

Suite à toutes ces considérations, nous pouvons tout de même confirmer que nos trois artistes adoptent des démarches différentes et ne partagent pas la même vision du couple. Si Permeke ne l'aborde pas de façon approfondie dans son œuvre, Van den Berghe et De Smet la développent en long et en large, créant deux pôles opposés. Ce qu'il semble intéressant et étonnant c'est que ces différences semblent avoir été largement établies par les critiques et historiens d'art de l'époque. Dès lors nous pourrions nous demander pourquoi creuser des différences si marquées entre ces artistes alors qu'ils ont voulu les présenter comme un groupe, comme le trio de l'art moderne belge. Un élément de réponse pourrait être le suivant ; il était peut-être important pour ces critiques, marchands et historiens de l'Entre-deux-guerres de définir une place bien

précise à chaque artiste au sein de ce trio afin de le vendre et de le faire connaître au mieux sur la scène internationale. Il s'agit ici d'une simple hypothèse. Ces diverses interprétations ont toutefois perdurées jusqu'au jour d'aujourd'hui et n'ont pas été confrontées avec des regards plus récents et pourtant, comme nous venons de le voir certaines œuvres pourraient trouver d'autres connotations que celles données par ces auteurs.

Conclusion

À travers notre étude, nous avons pu nuancer les productions artistiques du « triumvirat flamand » de l'art moderne belge. Appelés « expressionnistes flamands » à l'époque, nous avons dans un premier temps vu que les trois peintres ne se rattachent pas précisément au mouvement d'avant-garde allemand. En effet, les trois artistes s'inscrivent dans le foisonnement du modernisme et découvrent de nombreux courants artistiques que ce soit aux Pays-Bas ou à Bruxelles. Ils s'inspirent alors de ces différentes tendances et reprennent les idées dans lesquelles ils se retrouvent afin de créer leur propre langage artistique. La seule comparaison à l'expressionnisme allemand serait par conséquent légèrement réductrice. Par la suite, nous avons pu pleinement commencer à étudier les œuvres des trois peintres afin de trouver des points de divergences. Grâce à la thématique du couple et à l'étude des figures humaines, nous avons déjà pu établir des dissemblances en ce qui concerne les diverses influences artistiques de nos artistes. Par ailleurs, ces influences marquent leurs évolutions respectives. Par la suite, cette thématique nous a en quelque sorte permis de « catégoriser » nos trois artistes. En effet, nous avons vu comment Constant Permeke adopte une attitude particulière vis-à-vis du couple en ce sens qu'il ne l'aborde pas de manière explicite. Par contre, Frits Van den Berghe nous témoigne d'un réel intérêt pour les relations qui unissent l'homme et la femme. Cependant, il se concentre uniquement sur les conflits engendrés par la figure féminine et présente donc une attitude pessimiste à l'encontre de cette thématique. Le dernier peintre que nous avons étudié témoigne d'une approche encore différente. En effet, Gustave De Smet place la femme et le couple au centre de son œuvre. Admiratif, il y rattache des idées de quiétude, de sérénité et d'harmonie. Nous avons également pu souligner le lien qui rattache ces trois artistes à leur environnement et leur contexte social. Ces derniers nous offrent donc une vision personnelle et ancrée dans leur temps de la figure humaine et des relations qui unissent les genres.

Les différences étant établies, nous pouvons aisément questionner l'image du « trio expressionniste ». Ce phénomène se présente finalement comme une réelle construction mise en place par les critiques et marchands d'art des années 1920. Cette dernière fut ensuite largement reprise par les historiens d'art de la seconde moitié du XX^e siècle, Willy Van den Bussche, Piet Boyens et Robert Hoozee. Pourtant, les artistes avaient

déjà suivi des voies différentes à partir des années 1930 ; la sculpture pour Permeke, le « surréalisme » pour Van den Berghe et le maintien d'un certain « classicisme » pour De Smet. Les auteurs de références n'ayant jamais été confrontés à d'autres avis, la situation historiographique n'a pas beaucoup évolué depuis ces années. En outre, la fortune critique actuelle des trois peintres est assez maigre. En effet, Gustave De Smet apparaît furtivement si ce n'est pas du tout dans les éditions internationales. Frits Van den Berghe est cité plus fréquemment. Toutefois, il est généralement évoqué pour sa période fantastique et sa proximité avec le surréalisme belge. Constant Permeke suscite plus d'intérêt mais malgré une visibilité plus répandue, sa notoriété reste cependant souvent limitée à la scène nationale. Effectivement, malgré le succès des marchands et critiques d'augmenter la visibilité internationale de nos peintres au cours de la première moitié du XX^e siècle, ces derniers se sont vus légèrement effacés au fil des années par des artistes qui étaient, eux, parvenus à mieux établir leur promotion internationale. C'est notamment le cas de James Ensor et René Magritte. S'ajoutant à cela, l'idée d'un « triumvirat expressionniste » est aujourd'hui rarement reprise. Par conséquent, nous sommes ici confrontés à un phénomène historiographique limité géographiquement et temporellement. Toutefois, Frits Van den Berghe et Gustave De Smet ne méritent peut-être pas d'être exclus de la visibilité historiographique internationale alors que Constant Permeke est parvenu à y conserver une certaine place. Il semblerait que le concept même d'expressionnisme flamand, qui avait permis leur audience internationale dans les années 1930, soit aujourd'hui plus un obstacle qu'un tremplin.

Nous avons effectivement soulevé que la lecture de ces trois artistes pourrait être sensiblement différente. En effet, certaines œuvres ont attiré notre attention et nous ont permis d'envisager une nouvelle interprétation. Par exemple, Gustave De Smet ne devrait peut-être plus être appréhendé comme une figure « classique » constamment à la recherche d'ordre et d'harmonie. Nous avons effectivement vu que certaines de ses toiles démontrent un intérêt pour des sujets plus complexes. Tout comme nous avons soulevé que celles de Frits Van den Berghe pouvaient être appréhendées sous un nouveau jour. Par conséquent, une nouvelle étude menée par des historiens d'art actuels capable de porter un regard différent sur la production artistique de ces trois peintres pourrait se révéler enrichissante. En effet, des contrastes mis en évidence par notre thématique du couple pourront, peut-être, se retrouver ailleurs.

V. Bibliographie

Notion d'expressionnisme

- BOYENS P., *Een zeldzame weelde. Kunst van Latem en Leiestreek 1900 – 1930*, Gand, Ludion, 2001.
- BOYENS P., *L'art flamand : du symbolisme à l'expressionnisme à Laethem-Saint-Martin*, Tielt, Lannoo, 1992.
- DE POTTER C. (éd.), *Grenoble 1927 : un panorama de l'art belge*, catalogue d'exposition, FeliXart Museum, 29 janvier 2012 – 5 mai 2012, Wijnegem, Pandora, 2012.
- DUBREZ M., *La notion d'expressionnisme flamand dans l'entre deux guerres. 1920-1939*, mémoire de maîtrise présenté à l'Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, Histoire de l'Art (C. Wermester, directeur), 2005.
- EEMANS M., *La peinture moderne en Belgique*, Bruxelles, Meddens, 1969.
- ELGER D., *L'expressionnisme : une révolution artistique allemande*, Cologne, Taschen, 2002.
- HAESAERTS P., *Laethem Saint Martin. Le village élu de l'art flamand*, 5^e édition, Bruxelles, Arcade, 1970.
- HOOZEE R. (dir.), *L'art moderne en Belgique. 1900-1945*, trad. du néerl. Par S. Delsart, Anvers, Fonds Mercator, 1992.
- HOOZEE R. (dir.), *Vlaams expressionisme in Europese context. 1900 – 1940*, Gand, Snoeck-Ducaju en zoon, Ludion, 1990.
- Gustave De Smet. Retrospectieve tentoonstelling*, catalogue d'exposition, 1 juillet - 3 septembre 1961, Bruxelles, 1961.
- MYERS B., *Les Expressionnistes Allemands. Une génération en révolte*, Paris, productions de Paris, 1967.
- PALMER M., *D'Ensor à Magritte, un art belge 1880-1940*, trad. de l'anglais par L. Morzac, Bruxelles, Racine, 2002 (Art belge 1880-2000, 1).
- PALMER J.-M., *L'expressionnisme et les arts*, v. 2, Paris, Payot, 1979-1980 (Bibliothèque historique).
- SCHOONBAERT L., *Flemish Expressionism*, catalogue d'exposition, The Tampa Museum, 7 août – 8 septembre 1980, Bruxelles.
- TOBIEN F. et CREVECOEUR P., *Der Blaue Reiter*, Paris, Bookking international, 1988.
- TOBIEN F. et CREVECOEUR P., *Le groupe expressionniste allemand. Brücke*, Paris, Bookking international, 1988.
- VANBESELAERE W., *De Vlaamse Schilderkunst van 1850 tot 1950 van Leys tot Permeke*, Bruxelles, Arcade, 1961.
- VAN LERBERGHE J., *Expressionnisme. Aspect de l'expressionnisme en Flandre entre 1916 et 1930*, catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 16 mai – 23 juin 1968, 1968, Bruxelles.
- VOGT P., *L'expressionnisme. La peinture allemande entre 1905 et 1920*, Cologne, Du Mont-Schauberg, 1979.

L'homme et la femme au début du XX^{ème} siècle

- ARON P., CAUCHIE R., et DELRUELLE-VOSSWINKEL N., *Verliefd, verloofd, getrouwd. Huwelijksgebruiken in Vlaanderen en Wallonië vroeger en nu*, catalogue d'exposition, ASLK, 19 février – 1 mai 1988, Bruxelles, Didier Hatier, 1988.
- BOONE M. (et coll.), *Dagelijks leven : sociaal-culturele omstandigheden vroeger en nu*, Deurne, Baart, 1982 (Culturele geschiedenis van Vlaanderen, vol. 10)
- DERUME E., « La disgrâce du Romantisme », *La Revue Latine*, VI, n° XXXIX, 1922, p. 267-268.
- DUBY G., PERROT M. et THEBAUD F. (dir.), *Histoire des femmes en Occident. Le XX^e siècle*, 5, Paris, Plon, 1992.
- DUMONT G.H., *Les années folles en Belgique. 1920-1930*, catalogue d'exposition, 29 octobre 1981 au 24 janvier 1982, Galerie GCER, Bruxelles, 1981.
- GOTOVITCH J. (dir.), *Cahiers d'histoire du temps présent*, 4, Bruxelles, CEGES, 1998.
- HANQUET H. (et coll.), *Le temps des femmes*, Bruxelles, Conseil National des Femmes Belges, 1988.
- JACQUES C., *Les féministes belges. Et les luttes pour l'égalité politique et économique (1918-1968)*, Académie royale de Belgique, Bruxelles, 2013 (Mémoires de l'Académie).
- KOEN M. (et coll.), *Gender in/en historische demografie*, Leuven, Acco, 2013 (Historisch-demografisch onderzoek in Vlaanderen en Nederland. Jaarboek).
- KOEN M. (éd), *Leven in de lage landen*, Leuven, Acco, 2010 (Historisch-demografisch onderzoek in Vlaanderen en Nederland. Jaarboek).
- REYNEBEAU M., *Katholiek Vlaanderen : een beeldverhaal*, Anvers, Lido, 2012.
- ROECK A., THEUWISSEN J. et VAN HAVER J., *Vlaamse volkscultuur : het traditionele volksleven*, Deurne, Baart, 1982 (Culturele geschiedenis van Vlaanderen, vol. 1).
- VAN DEUREN K., *Dit Vlaanderen heb ik hartelijk lief : Ons land zoals het eertijds was*, Tielt, Lannoo, 1975.
- SKOLNICK A., *The Intimate Environment. Exploring Marriage and the Family*, Boston, Little, Brown and Company, 1973.

La vision du couple

- Constant Permeke

- BOYENS P., *Een zeldzame weelde. Kunst van Latem en Leiestreek 1900 – 1930*, Gand, Ludion, 2001.
- BOYENS P., *L'art flamand : du symbolisme à l'expressionnisme à Laethem-Saint-Martin*, Tielt, Lannoo, 1992.
- DE BRUYNE H., *Het mensbeeld in het œuvre van Constant Permeke. Tekeningen, schilderijen en beeldhouwwerk*, mémoire de licence présenté à l'université libre de Gand, Institut supérieur d'histoire de l'art et d'archéologie (C. Van Damme, promoteur), 1986.

HOOZEE R. (dir.), *L'art moderne en Belgique.1900-1945*, trad. du néerl. Par S. Delsart, Anvers, Fonds Mercator, 1992.

LANGUI E., *Constant Permeke*, Anvers, De Sikkel, 1947 (Monographies de l'art belge, 1^{ère} série, 5).

VANBESELAERE W., *De Vlaamse Schilderkunst van 1850 tot 1950 van Leys tot Permeke*, Bruxelles, Arcade, 1961.

VAN DEN BUSSCHE W. et WARNANT C., *Constant Permeke*, catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts, 11 octobre 2012 – 20 janvier 2013, Bruxelles, Fonds Mercator, 2012.

VAN DEN BUSSCHE W., *Hulde aan Permeke : 28 juin – 7 septembre 1975*, catalogue d'exposition, casino Knokke Heist, 28 juin – 7 septembre 1975, Bruxelles, Laconti, 1975.

VAN DEN BUSSCHE W., *Permeke*, Anvers, Fonds Mercator, 1986.

VAN DEN BUSSCHE W., *Provinciaal Museum Constant Permeke*, Jabbeke, Musée provincial Constant Permeke, 1966.

- Frits Van den Berghe

BOYENS P., *Een zeldzame weelde. Kunst van Latem en Leiestreek 1900 – 1930*, Gand, Ludion, 2001.

BOYENS P., *L'art flamand : du symbolisme à l'expressionnisme à Laethem-Saint-Martin*, Tielt, Lannoo, 1992.

BOYENS P., MARQUENIE G. et VAN DEN BUSSCHE W., *Retrospectieve Frits Van den Berghe 1883-1939*, catalogue d'exposition, Museum voor moderne kunst Oostende, 16 octobre 1999 – 13 février 2000, Bruxelles, SABAM, 1999.

BOYENS P., VAN DEN BUSSCHE W. et HOOZEE R., *Pioniers van het Vlaams expressionism. Van den Berghe, Permeke, De Smet*, catalogue d'exposition, Groninger Museum, 30 mars 2004 - 22 août 2004, Zwolle, Waanders, 2004.

DE PATOUL B. (éd) et DEVISSCHER H. (éd), *L'animateur d'art : Paul-Gustave Van Hecke (1887-1967) et l'avant-garde*, Heule, Snoek, 2012 (Cahiers des Musées royaux des beaux-arts de Belgique – Gand, vol. 12).

HAESAERTS P., *Laethem Saint Martin. Le village élu de l'art flamand*, 5^e édition, Bruxelles, Arcade, 1970.

HEMADI M.-J., *Het Mensbeeld in het werk van Frits Van den Berghe*, mémoire de licence présenté à l'université libre de Gand, Histoire de l'art et archéologie (Dr. M. De Maeyer, promoteur), 1985.

HOOZEE R. (dir.), *L'art moderne en Belgique.1900-1945*, trad. du néerl. Par S. Delsart, Anvers, Fonds Mercator, 1992.

HOOZEE R., TAHON-VANROOSE M. et BOWN-TAEVERNIER S., *Frits Van den Berghe*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Gand, 16 décembre 1983 – 4 mars 1984, Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1983.

LANGUI E., *Frits van den Berghe 1883-1939. Catalogue raisonné de son œuvre peint*, Bruxelles, Laconti, 1966 (Maîtres de la peinture contemporaine en Belgique).

SCHOONBAERT L., *Flemish Expressionism*, catalogue d'exposition, The Tampa Museum, 7 août – 8 septembre 1980, Bruxelles.

VANBESELAERE W., *De Vlaamse Schilderkunst van 1850 tot 1950 van Leys tot Permeke*, Bruxelles, Arcade, 1961.

- Gustave De Smet

BOYENS P., *Rétrospective Gust. De Smet*, Bruxelles, Ludion, 1989.

BOYENS P., DE SMET G. et GRILLI P., *Gust. De Smet : chronique et analyse de l'œuvre : évolution d'un artiste flamand de 1891 à 1943 en relation avec le renouveau national et international de la peinture*, Anvers, Fonds Mercator, 1989.

BOYENS P., VAN DEN BUSSCHE W. et HOOZEE R., *Pioniers van het Vlaams expressionism. Van den Berghe, Permeke, De Smet*, catalogue d'exposition, Groninger Museum, 30 mars 2004 - 22 août 2004, Zwolle, Waanders, 2004.

JOORIS R., DOOVE E. et BOYENS P., *Gust. De Smet : de maat der dingen*, catalogue d'exposition, Museum Dhondt-Dhaenens, 06 juillet 2003 – 28 septembre 2003, Gand, Ludion, 2003 (Beaux-arts collection/Ludion focus).

HAESAERTS P., *Laethem Saint Martin. Le village élu de l'art flamand*, 5^e édition, Bruxelles, Arcade, 1970.

HOOZEE R. (dir.), *L'art moderne en Belgique. 1900-1945*, trad. du néerl. Par S. Delsart, Anvers, Fonds Mercator, 1992.

HOOZEE R. (dir.), *Vlaams expressionisme in Europese context. 1900 – 1940*, Gand, Snoeck-Ducaju en zoon, Ludion, 1990.

VANBESELAERE W., *De Vlaamse Schilderkunst van 1850 tot 1950 van Leys tot Permeke*, Bruxelles, Arcade, 1961.

VI. Illustrations

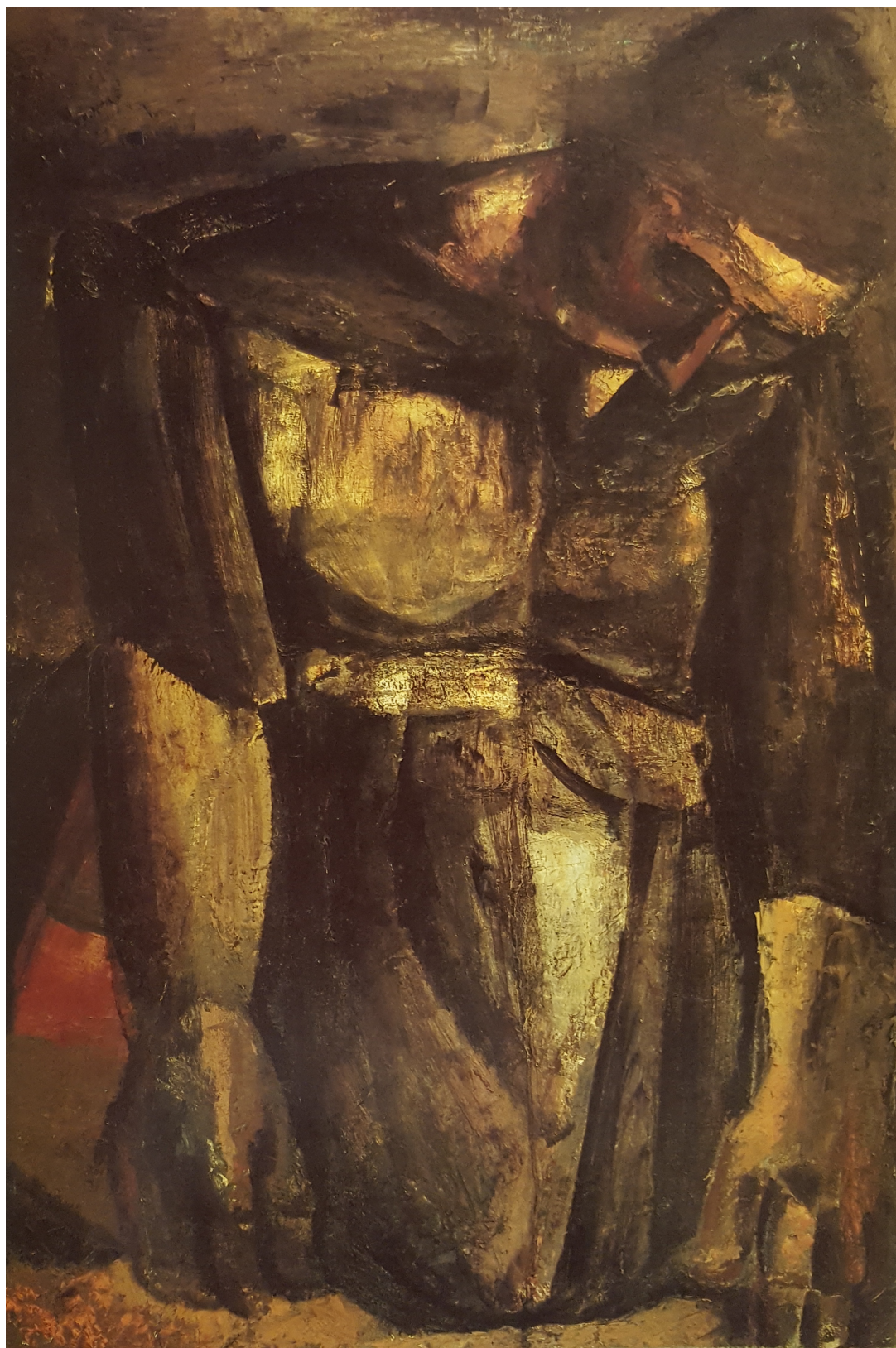


Fig. 1. Constant Permeke, *La sarcleuse*, 1923, huile sur toile, 110 x 75 cm, Musée des Beaux-Arts de Gand.



Fig. 2. Constant Permeke, *Maternité*, 1929, Charbon de bois et huile diluée sur toile, 180 x 90 cm, Musée des Beaux-Arts d'Ostende.



Fig. 3. Constant Permeke, *Le pain noir*, 1923, huile sur toile, 127 x 150 cm, Collection de Bode, couvent des Carmes, Gand.



Fig. 4. Constant Permeke, *Les fiancés*, 1923, huile sur toile, 151 x 130 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

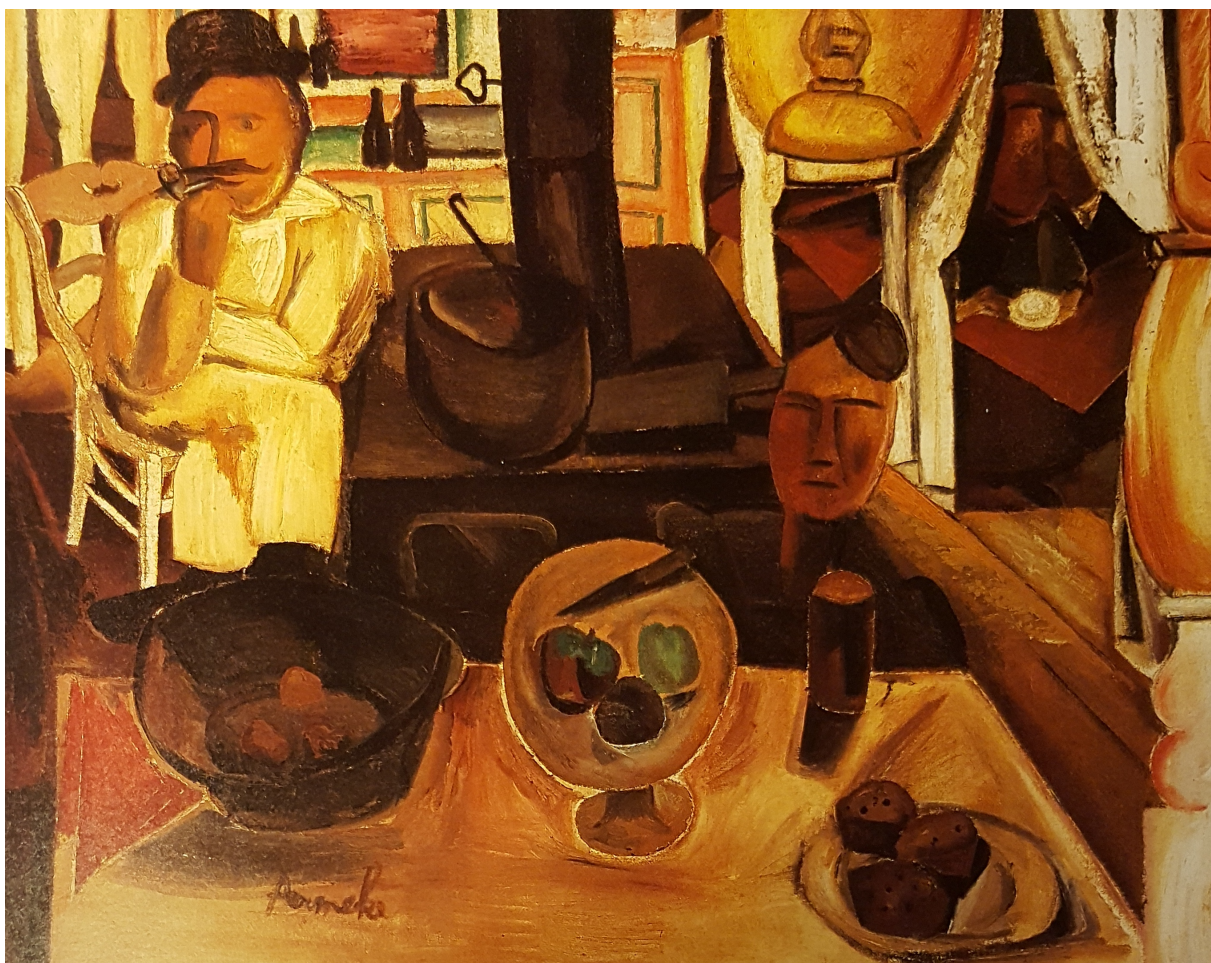


Fig. 5. Constant Permeke, *La friture*, 1922, huile sur toile, 130 x 150 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts d'Anvers.

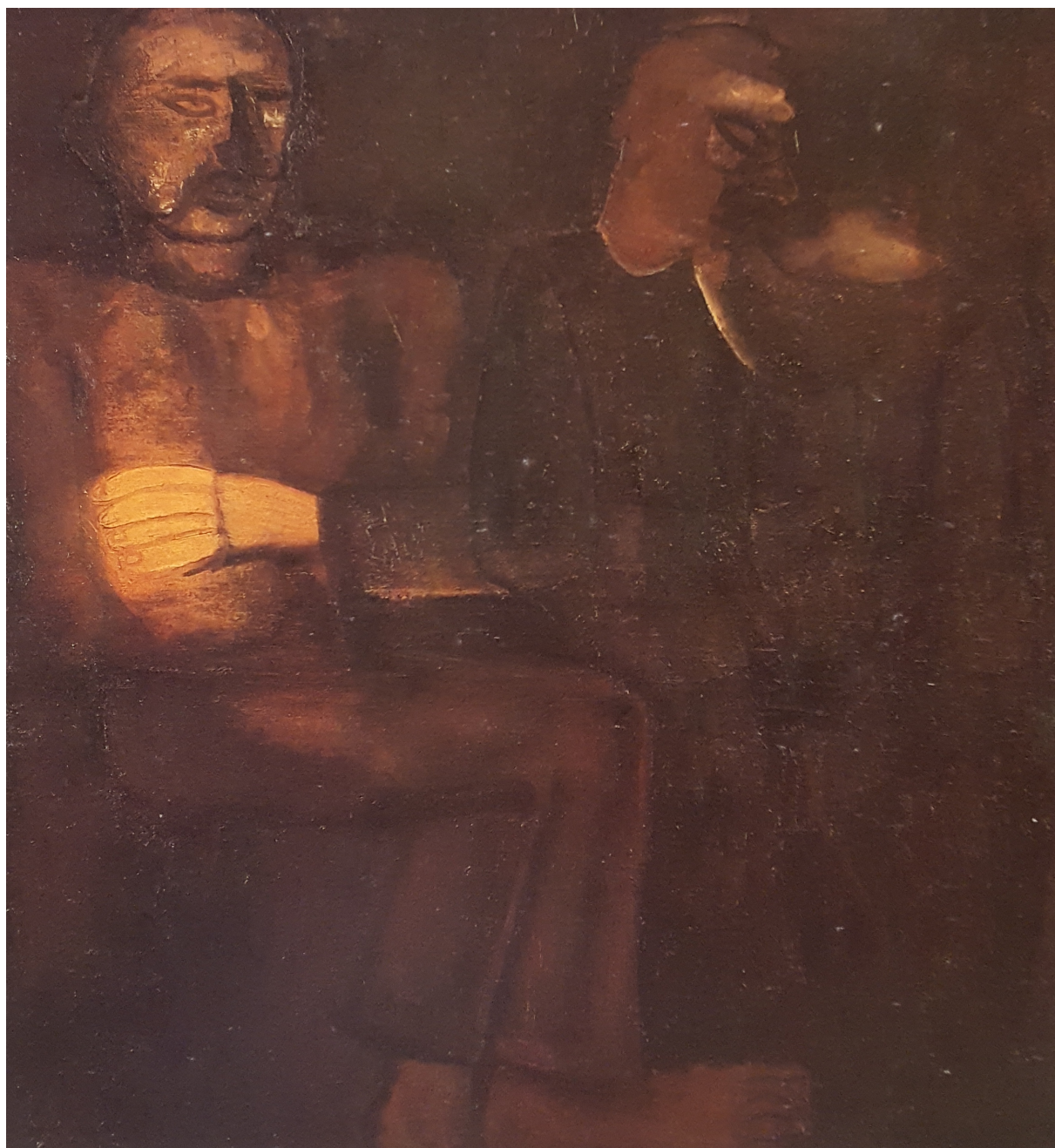


Fig. 6. Constant Permeke, *Paysan et paysanne*, 1928, huile sur toile, 179 x 164 cm, Provinciaal Museum Constant Permeke, Jabbeke.

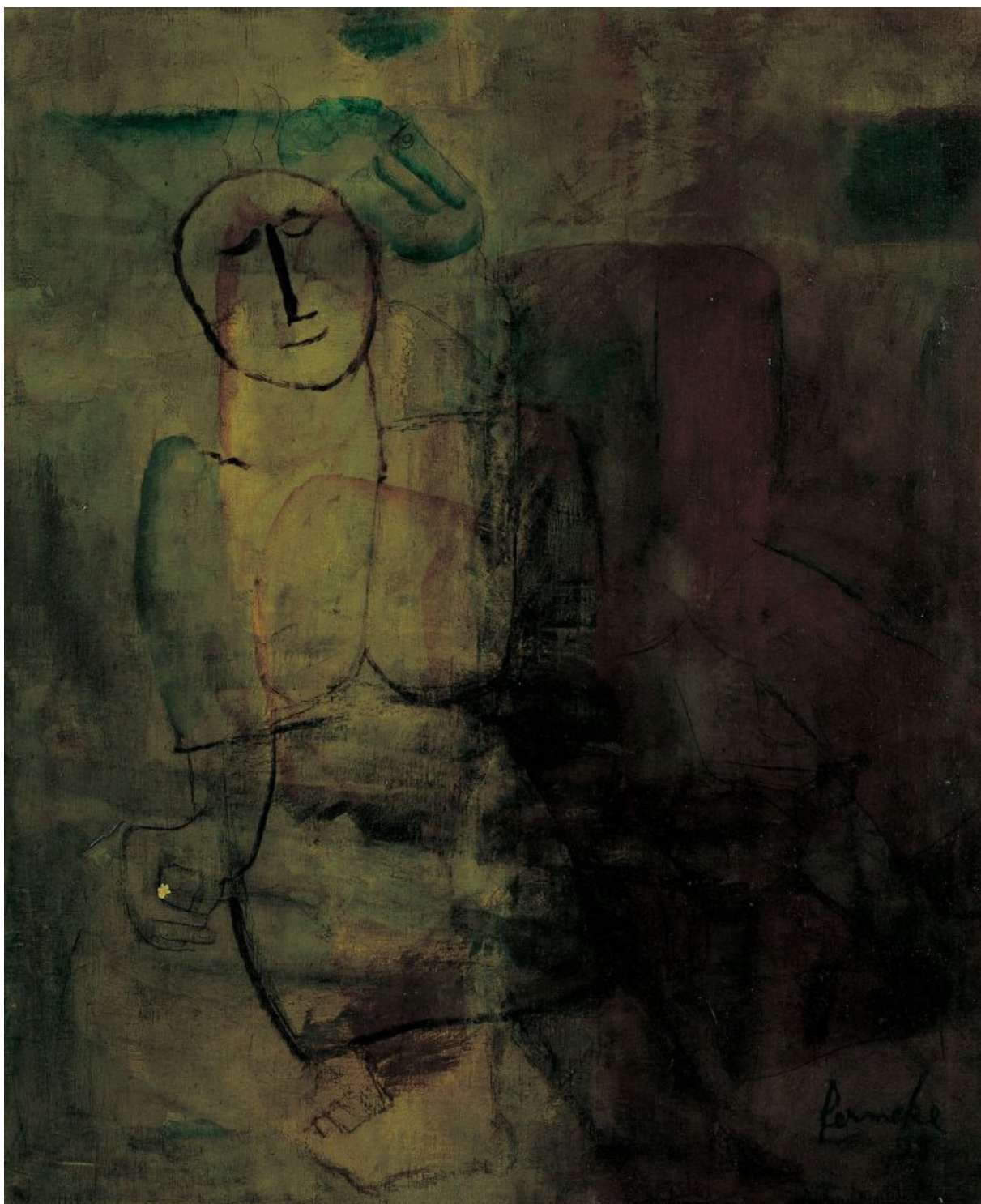


Fig. 7. Constant Permeke, *Les fiancés*, 1928, huile sur toile, 168 x 200cm, Collection Belfius, Bruxelles.



Fig. 8. Constant Permeke, *L'angélus*, 1934, huile et charbon de bois sur papier collé sur toile, 199 x 149 cm, Groeningemuseum, Bruges.



Fig. 9. Frits Van den Berghe, *Printemps ou Portrait de l'actrice Stella Van de Wielde*, 1915, huile sur toile, 84 x 50,5 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

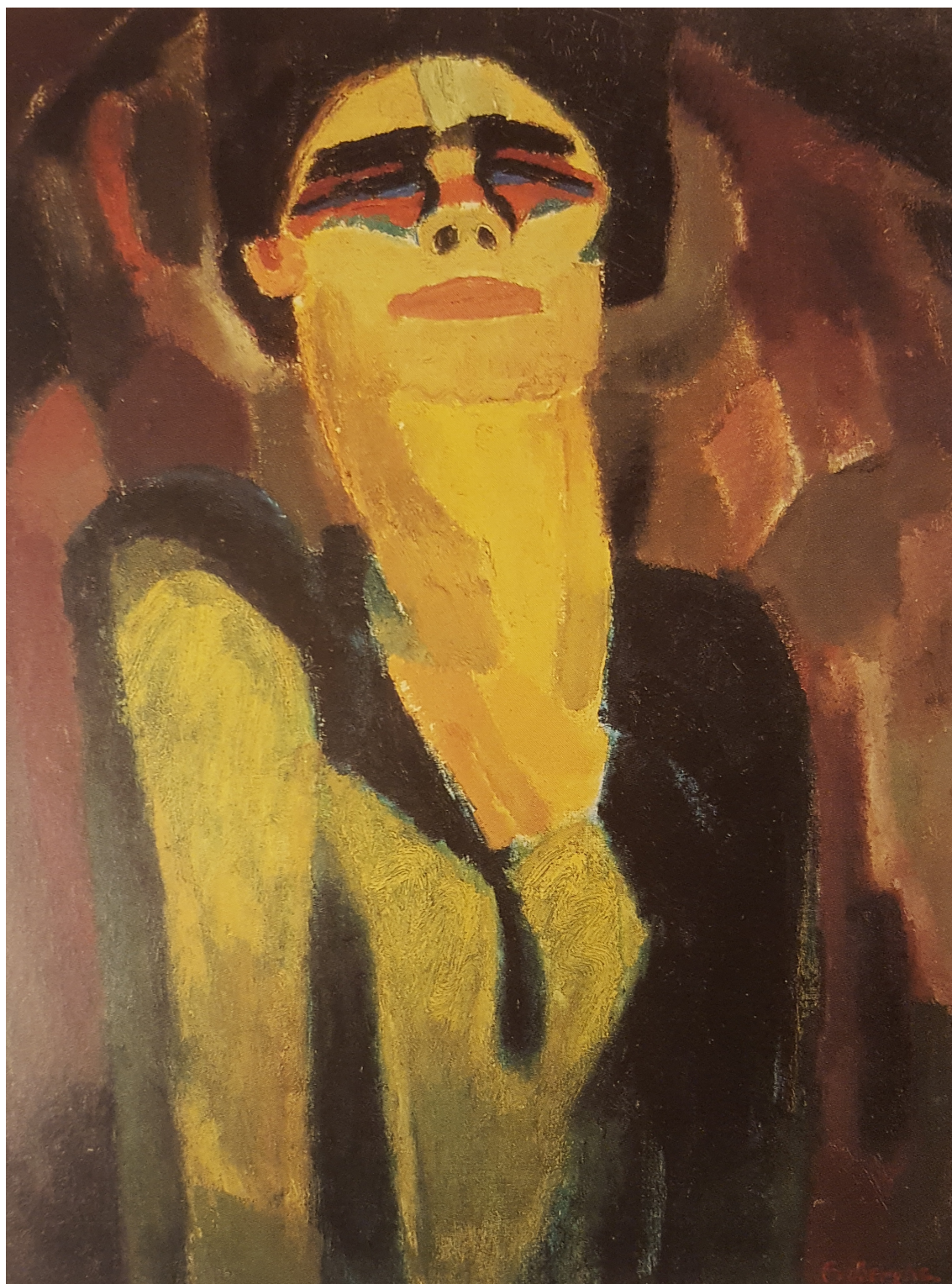


Fig. 10. Frits Van den Berghe, *Portrait de Madame Lucien Brulez – II* ou *Femme aux yeux cernés*, 1919, papier marouflé sur toile, 60,5 x 48 cm, collection privée, Alost.



Fig. 11. Frits Van den Berghe, *La Lys*, 1923, huile sur toile, 115 x 147,5 cm, Kunstmuseum, Bâle (Emmanuel Hoffmann-Stiftung).



Fig. 12. Frits Van den Berghe, *Le pauvre*, 1925, huile sur toile, 177 x 115 cm, Collection Oscar De Vos, Gent - Afsnee.

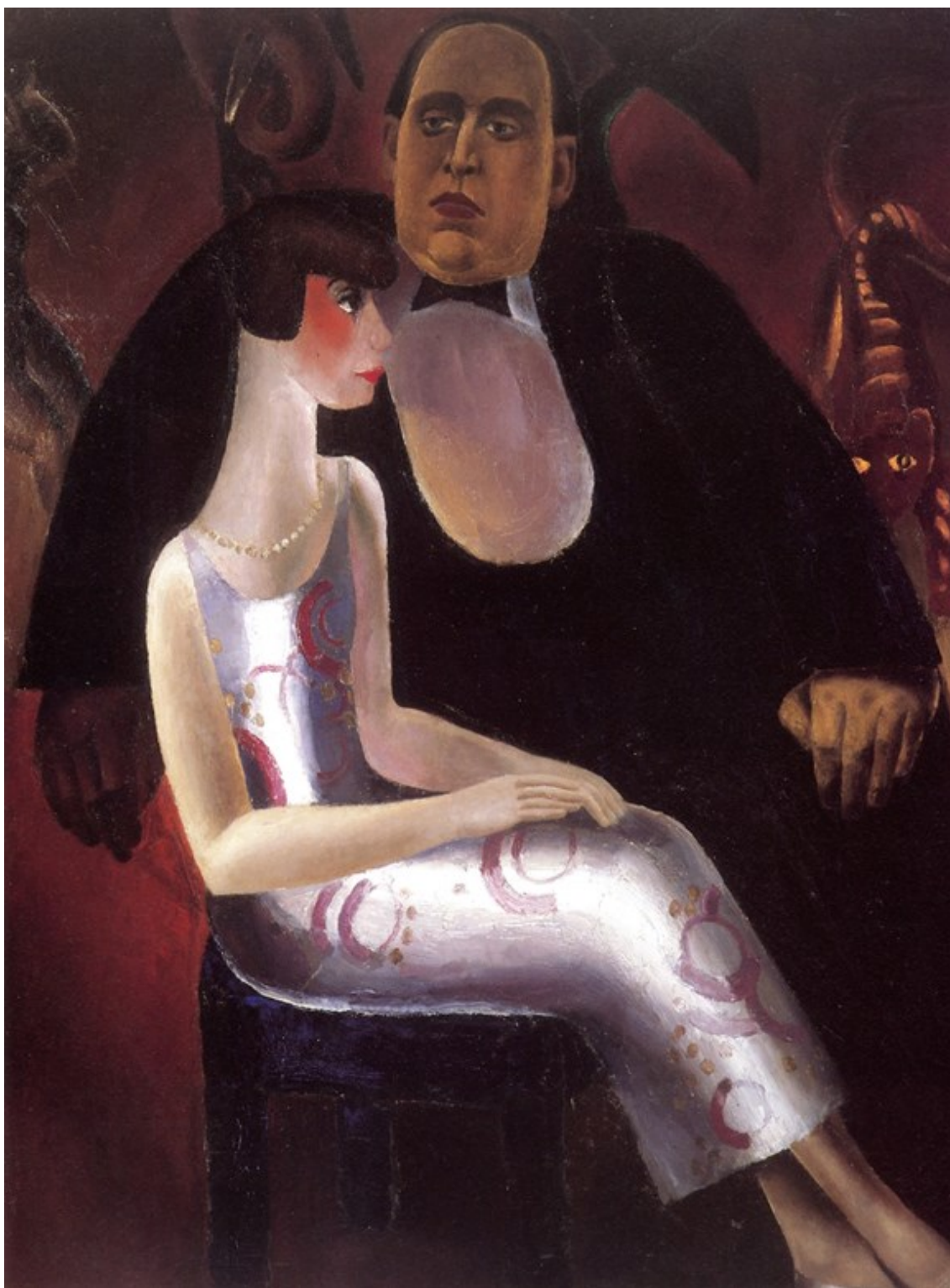


Fig. 13. Frits Van den Berghe, *Double portrait – II ou Portrait de P.G. Van Hecke et Norine*, 1923-24, huile sur toile, 161 x 121 cm, collection privée, Knokke.



Fig. 14. Frits Van den Berghe, *La vie*, 1924, huile sur toile, 133 x 144, Musée Royaux des Beaux-Arts d'Anvers.



Fig. 15 Frits Van den Berghe, *L'éternel vagabond*, 1925, huile sur toile, 162 x 121 cm, Musée des Beaux-Arts, Ostende.



Fig. 16. Frits Van den Berghe, *Les amoureux du village*, 1925, huile sur toile, 96,5 x 120 cm, Groeningemuseum, Bruges.



Fig. 17. Frits Van den Berghe, *Dans la nuit*, 1924, gouache, 55 x 43 cm, collection privée, Gand.



Fig. 18. Frits Van den Berghe, *L'indiscret*, 1924, aquarelle, 56 x 46 cm, Belfius, Bruxelles.



Fig. 19. Frits Van den Berghe, *Le désir*, 1924, gouache et aquarelle, 61,5 x 46 cm, collection privée, Bruxelles.



Fig. 20. Frits Van den Berghe, *Couloirs : L'autre vie – II*, 1925-26, huile sur toile, 116 x 111 cm, collection privée.

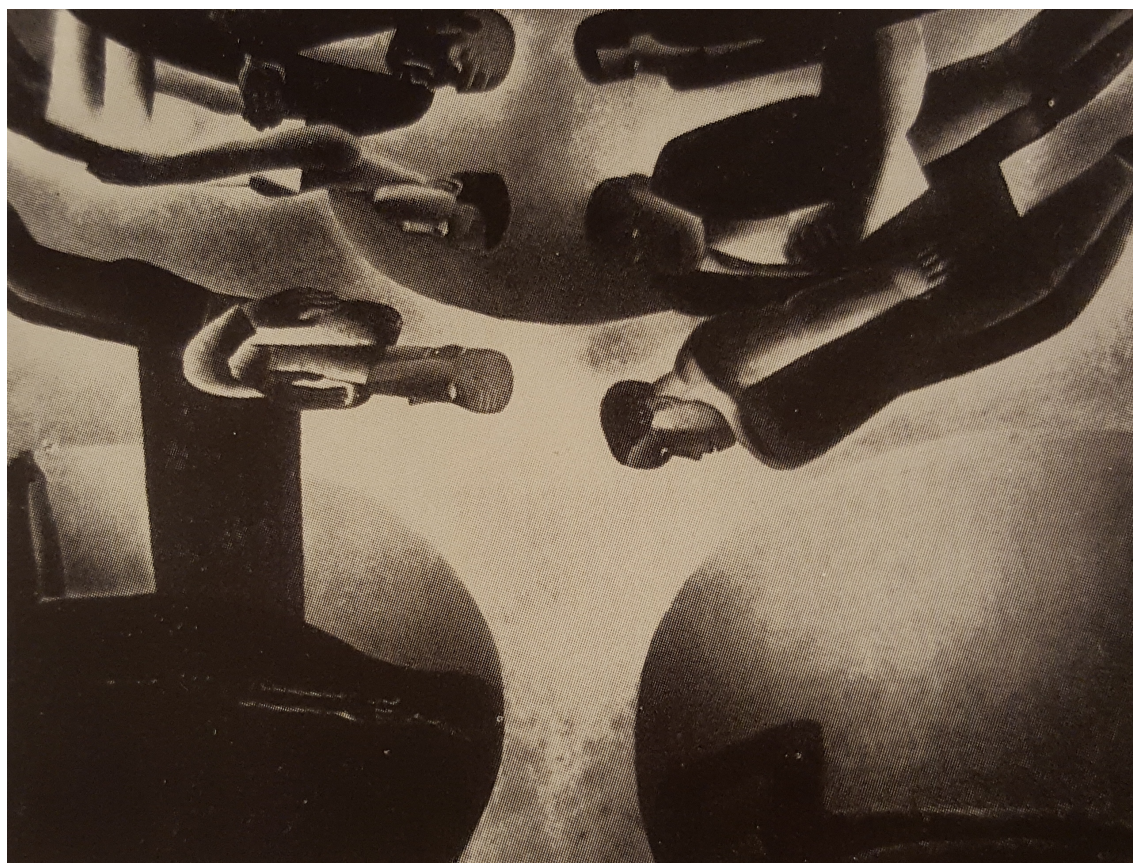


Fig. 21. Frits Van den Berghe, *La chute : l'autre vie*, 1926, huile sur toile, 140 x 173 cm, Belfius, Bruxelles.



Fig. 22. Frits van den Berghe, *La présence perpétuelle*, 1927, gouache, 62 x 53 cm, collection privée.



Fig. 23. Frits Van den Berghe, *Le rêve*, 1927, huile sur toile, 120 x 140 cm, Museum J. Dhondt-Dhaenens, Deurle.



Fig. 24. Gustave De Smet, *L'été*, 1913, huile sur toile, 135 x 150 cm, collection privée, Anvers.



Fig. 25. Gustave De Smet, *Femme de Spakenburg*, 1917, huile sur toile, 133 x 93cm, Musées Royaux des Beaux-Arts d'Anvers.



Fig. 26. Gustave De Smet, *Pally*, 1922, huile sur toile, 94 x 65 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts d'Anvers.



Fig. 27. Gustave De Smet, *La promenade des amoureux*, 1920, huile sur toile, 147 x 96 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.



Fig. 28. Gustave De Smet, *L'homme à la bouteille*, 1920, huile sur toile, 122 x 81 cm, Groeningemuseum, Bruges.



Fig. 29. Gustave De Smet, *Les buveurs de café*, 1925, huile sur toile, 140 x 125 cm, collection de Paul Sacher, Bâle.



Fig. 30. Gustave De Smet, *La ville*, 1927, huile sur toile, 135,5 x 120,5 cm, MBA, Bâle.



Fig. 31. Gustave De Smet, *Le miroir*, 1928, huile sur toile, 80 x 50 cm, collection privée, Ostende.



Fig. 32. Gustave De Smet, *Nu Bleu*, 1928, huile sur toile, 100 x 80 cm, collection privée, Lierre.



Fig. 33. Gustave De Smet, *Le repas*, 1931, huile sur toile, 132 x 114 cm, Groeningemuseum, Bruges.



Fig. 34. Gustave De Smet, *Les amants*, 1931, huile sur toile, 131 x 115 cm, collection privée, Courtrai.

VII. Table et sources des illustrations

Fig. 1. Constant Permeke, *La sarcleuse*, 1923, huile sur toile, 110 x 75 cm, Musée des Beaux-Arts de Gand.

BOYENS P., *L'art flamand : du symbolisme à l'expressionnisme à Laethem-Saint-Martin*, Tielt, Lannoo, 1992.

p. 431

Fig. 2. Constant Permeke, *Maternité*, 1929, Charbon de bois et huile diluée sur toile, 180 x 90 cm, Musée des Beaux-Arts d'Ostende.

VAN DEN BUSSCHE W., *Permeke*, Anvers, Fonds Mercator, 1986.

p. 227

Fig. 3. Constant Permeke, *Le pain noir*, 1923, huile sur toile, 127 x 150 cm, Collection de Bode, couvent des Carmes, Gand.

[<http://www.oer.vlaanderen/nl/het-zwarte-brood-constant-permeke>], (13/04/2017).

Fig. 4. Constant Permeke, *Les fiancés*, 1923, huile sur toile, 151 x 130 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

VAN DEN BUSSCHE W., *Permeke*, Anvers, Fonds Mercator, 1986.

p. 169

Fig. 5. Constant Permeke, *La friture*, 1922, huile sur toile, 130 x 150 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts d'Anvers.

VAN DEN BUSSCHE W., *Permeke*, Anvers, Fonds Mercator, 1986.

p. 75

Fig. 6. Constant Permeke, *Paysan et paysanne*, 1928, huile sur toile, 179 x 164 cm, Provinciaal Museum Constant Permeke, Jabbeke.

VAN DEN BUSSCHE W., *Permeke*, Anvers, Fonds Mercator, 1986.

p. 217

Fig. 7. Constant Permeke, *Les fiancés*, 1928, huile sur toile, 168 x 200cm, Collection privée Belfius, Bruxelles.

[https://www.belfius-art-collection.be/be-fr/artwork/les_fiances], (07/05/2017).

Fig. 8. Constant Permeke, *L'angélus*, 1934, huile et charbon de bois sur papier collé sur toile, 199 x 149 cm, Groeningemuseum, Bruges.

[<http://www.lukasweb.be/nl/foto/het-angelus>], (09/05/2017)

Fig. 9. Frits Van den Berghe, *Printemps* ou *Portrait de l'actrice Stella Van de Wielde*, 1915, huile sur toile, 84 x 50,5 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

HOOZEE R. (dir.), *L'art moderne en Belgique.1900-1945*, trad. du néerl. Par S. Delsart, Anvers, Fonds Mercator, 1992.

p. 53

Fig. 10. Frits Van den Berghe, *Portrait de Madame Lucien Brulez – II* ou *Femme aux yeux cernés*, 1919, papier marouflé sur toile, 60,5 x 48 cm, collection privée, Alost.

HOOZEE R. (dir.), *L'art moderne en Belgique. 1900-1945*, trad. du néerl. Par S. Delsart, Anvers, Fonds Mercator, 1992.

p. 69

Fig. 11. Frits Van den Berghe, *La Lys*, 1923, huile sur toile, 115 x 147,5 cm, Kunstmuseum, Bâle (Emmanuel Hoffmann-Stiftung).

HOOZEE R. (dir.), *L'art moderne en Belgique. 1900-1945*, trad. du néerl. Par S. Delsart, Anvers, Fonds Mercator, 1992.

p. 155

Fig. 12. Frits Van den Berghe, *Le pauvre*, 1925, huile sur toile, 177 x 115 cm, Collection Oscar De Vos, Gand-Afsnee.

LANGUI E., *Frits van den Berghe 1883-1939. Catalogue raisonné de son œuvre peint*, Bruxelles, Laconti, 1966 (Maîtres de la peinture contemporaine en Belgique).

p. 12

Fig. 13. Frits Van den Berghe, *Double portrait – II* ou *Portrait de P.G. Van Hecke et Norine*, 1923-24, huile sur toile, 161 x 121 cm, collection privée, Knokke.

[<http://www.kmska.be/fr/collectie/albums/PaulGustaveVanHecke.html>], (21/06/17)

Fig. 14. Frits Van den Berghe, *La vie*, 1924, huile sur toile, 133 x 144, Musée Royaux des Beaux-Arts d'Anvers.

LANGUI E., *Frits van den Berghe 1883-1939. Catalogue raisonné de son œuvre peint*, Bruxelles, Laconti, 1966 (Maîtres de la peinture contemporaine en Belgique).

p. 67

Fig. 15. Frits Van den Berghe, *L'éternel Vagabond*, 1925, huile sur toile, 162 x 121 cm, Musée des Beaux-Arts, Ostende.

[<http://www.waterwijk.be/geschiedenis/historische-figuren/frits-van-den-berghe/>], (21/06/17)

Fig. 16. Frits Van den Berghe, *Les amoureux du village*, 1925, huile sur toile, 96,5 x 120 cm, Groeningemuseum, Bruges.

BOYENS P., *L'art flamand : du symbolisme à l'expressionnisme à Laethem-Saint-Martin*, Tielt, Lannoo, 1992.

P. 466.

Fig. 17. Frits Van den Berghe, *Dans la nuit*, 1924, gouache, 55 x 43 cm, collection privée, Gand.

LANGUI E., *Frits van den Berghe 1883-1939. Catalogue raisonné de son œuvre peint*, Bruxelles, Laconti, 1966 (Maîtres de la peinture contemporaine en Belgique).

n.p.

Fig. 18. Frits Van den Berghe, *L'indiscret*, 1924, aquarelle, 56 x 46 cm, Belfius, Bruxelles.

LANGUI E., *Frits van den Berghe 1883-1939. Catalogue raisonné de son œuvre peint*, Bruxelles, Laconti, 1966 (Maîtres de la peinture contemporaine en Belgique).

n.p.

Fig. 19. Frits Van den Berghe, *Le désir*, 1924, gouache et aquarelle, 61,5 x 46 cm, collection privée, Bruxelles.

LANGUI E., *Frits van den Berghe 1883-1939. Catalogue raisonné de son œuvre peint*, Bruxelles, Laconti, 1966 (Maîtres de la peinture contemporaine en Belgique).

n.p.

Fig. 20. Frits Van den Berghe, *Couloirs : L'autre vie – II*, 1925-26, huile sur toile, 116 x 111 cm, collection privée.

BOYENS P., MARQUENIE G. et VAN DEN BUSSCHE W., *Retrospectieve Frits Van den Berghe 1883-1939*, catalogue d'exposition, Museum voor moderne kunst Oostende, 16 octobre 1999 – 13 février 2000, Bruxelles, SABAM, 1999.

p. 122.

Fig. 21. Frits Van den Berghe, *La chute : l'autre vie*, 1926, huile sur toile, 140 x 173 cm, Belfius, Bruxelles.

LANGUI E., *Frits van den Berghe 1883-1939. Catalogue raisonné de son œuvre peint*, Bruxelles, Laconti, 1966 (Maîtres de la peinture contemporaine en Belgique).

n.p.

Fig. 22. Frits van den Berghe, *la présence perpétuelle*, 1927, gouache, 62 x 53 cm, collection privée.

HOOZEE R., TAHON-VANROOSE M. et BOWN-TAEVERNIER S., *Frits Van den Berghe*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Gand, 16 décembre 1983 – 4 mars 1984, Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1983.

p. 30.

Fig. 23. Frits Van den Berghe, *Le rêve*, 1927, huile sur toile, 120 x 140 cm, Museum J. Dhondt-Dhaenens, Deurle.

BOYENS P., MARQUENIE G. et VAN DEN BUSSCHE W., *Retrospectieve Frits Van den Berghe 1883-1939*, catalogue d'exposition, Museum voor moderne kunst Oostende, 16 octobre 1999 – 13 février 2000, Bruxelles, SABAM, 1999.

p. 127.

Fig. 24. Gustave De Smet, *L'été*, 1913, huile sur toile, 135 x 150 cm, collection privée, Anvers.

BOYENS P., *Rétrospective Gust. De Smet*, Bruxelles, Ludion, 1989.

p. 203.

Fig. 25. Gustave De Smet, *Femme de Spakenburg*, 1917, huile sur toile, 133 x 93cm, Musées Royaux des Beaux-Arts d'Anvers.

BOYENS P., DE SMET G. et GRILLI P., *Gust. De Smet : chronique et analyse de l'œuvre : évolution d'un artiste flamand de 1891 à 1943 en relation avec le renouveau national et international de la peinture*, Anvers, Fonds Mercator, 1989.

p.119.

Fig. 26. Gustave De Smet, *Pally*, 1922, huile sur toile, 94 x 65 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts d'Anvers.

BOYENS P., DE SMET G. et GRILLI P., *Gust. De Smet : chronique et analyse de l'œuvre : évolution d'un artiste flamand de 1891 à 1943 en relation avec le renouveau national et international de la peinture*, Anvers, Fonds Mercator, 1989.

p. 175.

Fig. 27. Gustave De Smet, *La promenade des amoureux*, 1920, huile sur toile, 147 x 96 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

BOYENS P., DE SMET G. et GRILLI P., *Gust. De Smet : chronique et analyse de l'œuvre : évolution d'un artiste flamand de 1891 à 1943 en relation avec le renouveau national et international de la peinture*, Anvers, Fonds Mercator, 1989.

p. 154.

Fig. 28. Gustave De Smet, *L'homme à la bouteille*, 1920, huile sur toile, 122 x 81 cm, Groeningemuseum, Bruges.

BOYENS P., *Rétrospective Gust. De Smet*, Bruxelles, Ludion, 1989.

p. 211.

Fig. 29. Gustave De Smet, *Les buveurs de café*, 1925, huile sur toile, 140 x 125 cm, collection de Paul Sacher, Bâle.

BOYENS P., DE SMET G. et GRILLI P., *Gust. De Smet : chronique et analyse de l'œuvre : évolution d'un artiste flamand de 1891 à 1943 en relation avec le renouveau national et international de la peinture*, Anvers, Fonds Mercator, 1989.

p. 185.

Fig. 30. Gustave De Smet, *La ville*, 1927, huile sur toile, 135,5 x 120,5 cm, MBA, Bâle.

BOYENS P., DE SMET G. et GRILLI P., *Gust. De Smet : chronique et analyse de l'œuvre : évolution d'un artiste flamand de 1891 à 1943 en relation avec le renouveau national et international de la peinture*, Anvers, Fonds Mercator, 1989.

p. 203.

Fig. 31. Gustave De Smet, *Le miroir*, 1928, huile sur toile, 80 x 50 cm, collection privée, Ostende.

BOYENS P., DE SMET G. et GRILLI P., *Gust. De Smet : chronique et analyse de l'œuvre : évolution d'un artiste flamand de 1891 à 1943 en relation avec le renouveau national et international de la peinture*, Anvers, Fonds Mercator, 1989.

p. 212.

Fig. 32. Gustave De Smet, *Nu Bleu*, 1928, huile sur toile, 100 x 80 cm, collection privée, Lierre.

BOYENS P., DE SMET G. et GRILLI P., *Gust. De Smet : chronique et analyse de l'œuvre : évolution d'un artiste flamand de 1891 à 1943 en relation avec le renouveau national et international de la peinture*, Anvers, Fonds Mercator, 1989.

p. 213.

Fig. 33. Gustave De Smet, *Le repas*, 1931, huile sur toile, 132 x 114 cm, Groeningemuseum, Bruges.

BOYENS P., DE SMET G. et GRILLI P., *Gust. De Smet : chronique et analyse de l'œuvre : évolution d'un artiste flamand de 1891 à 1943 en relation avec le renouveau national et international de la peinture*, Anvers, Fonds Mercator, 1989.

p. 222

Fig. 34. Gustave De Smet, *Les amants*, 1931, huile sur toile, 131 x 115 cm, collection privée, Courtrai.

BOYENS P., DE SMET G. et GRILLI P., *Gust. De Smet : chronique et analyse de l'œuvre : évolution d'un artiste flamand de 1891 à 1943 en relation avec le renouveau national et international de la peinture*, Anvers, Fonds Mercator, 1989.

p. 230.

