

É M I L E C L A U S

É M I L E

PRINCE
DU
LUMINISME

Johan De Smet

C L A U S

HANNIBAL



1. **Émile Claus peignant
au bord de la Lys, avril 1909**
Photographe inconnu
Collection privée

AVANT-PROPOS	6
UN PEINTRE CONTEUR : UN NOUVEL ÉCLAIRAGE SUR L'ŒUVRE D'ÉMILE CLAUS	11
NOTES	178
BIOGRAPHIE	185
BIBLIOGRAPHIE & EXPOSITIONS	212
INDEX	218
COLOPHON	222

AVANT-PROPOS

Émile Claus a vécu de 1849 à 1924. De ses œuvres de jeunesse, exécutées en 1866 à l'école de dessin la plus proche, à Waregem, jusqu'à ses dernières années, après la Première Guerre mondiale, sa carrière de peintre couvre pas moins d'un demi-siècle.

Son histoire est celle d'un jeune homme dont le talent exceptionnel ne tarde pas à être remarqué, ce qui ne va pas de soi dans un village aussi modeste que Vive-Saint-Éloi. La chance s'offre à lui de s'initier à la peinture ; il la saisit et finit par compter parmi les plus grands impressionnistes de son pays. Dès le dernier quart du XIX^e siècle, Claus s'affirme en effet comme un artiste accompli, prêt à déployer sa virtuosité.

L'invention du tube de peinture, en 1841, permet aux peintres de mélanger leurs couleurs ailleurs que dans leur atelier, et donc d'aller planter leur chevalet à l'extérieur, dans la nature. Vers le milieu du XIX^e siècle, la peinture en plein air est déjà largement pratiquée à Paris et dans les environs de la capitale par les paysagistes français de l'École de Barbizon. Le peintre gantois Xavier De Cock, arrivé en France en 1852, intègre ce groupe d'artistes l'année suivante ; son frère César le rejoint en 1855. À son retour au pays, vers 1861, Xavier introduit la peinture en plein air dans la région de la Lys. Il est le premier à représenter celle-ci avec réalisme, comme en témoigne son chef-d'œuvre *Le Bac traversant la Lys à Laethem-Saint-Martin*, accompli peu de temps après son retour, dans un style encore assez romantico-réaliste. Sans nul doute, Xavier De Cock peut être tenu pour le pionnier belge de la peinture en plein air. Il reviendra par contre aux impressionnistes français d'étudier les changements perpétuels de la lumière et leurs effets sur le paysage et d'en faire une expérience personnelle en les couchant sur la toile.

Parallèlement, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, un nouveau type de réalisme, évoquant la vie quotidienne à la ville et à la campagne, gagne en popularité dans le monde de l'art. Destiné en partie à rompre avec la thématique des scènes religieuses, historiques ou héroïques, il évolue vers un réalisme social, illustrant entre autres, dans toute leur crudité, le travail et la pauvreté. Ces représentations en grand format tiennent lieu de déclarations qui ne sont pas toujours bien accueillies par les cercles artistiques établis : un thème aussi banal ne mérite pas une telle attention. Ainsi en va-t-il du tableau emblématique mais perdu de Gustave Courbet, *Les Casseurs de pierres*. La monumentale *Récolte de betteraves* d'Émile Claus s'inscrit dans la même lignée. Claus y exprime son incommensurable respect pour les travaux agricoles et la vie simple des paysans, en dialogue avec la nature qui les entoure.

En 1882, après avoir démantelé progressivement son atelier anversoïse, Émile Claus s'installe définitivement à Astene, dans un ancien pavillon de chasse qu'il rebaptisera plus tard, avec le critique et poète Pol de Mont, Villa Zonneschijn (littéralement « Rayon de Soleil »), nom inspiré du conte de fées en quatre actes de De Mont, *Prinses Zonneschijn* (La Princesse Rayon de Soleil, 1896).

Plongé dans son univers, Émile Claus réagit de façon sublime à l'évolution du milieu artistique. Il combine la spontanéité des impressionnistes avec les réalités du quotidien telles qu'il les observe dans les villages, sur la Lys et aux alentours. Lui aussi sort régulièrement son chevalet. Depuis longtemps, les paysans locaux ne s'étonnent plus de voir les artistes s'introduire dans leurs champs pour les immortaliser dans leur décor bucolique. Claus, pour sa part, intervient le moins possible ; il apprécie trop ces scènes pour les troubler.

« Nous sommes de la même terre », confie l'écrivain Cyriel Buysse, soulignant non seulement leur profonde amitié, mais aussi le lien indissoluble qui rattache leurs œuvres respectives à leur habitat et à leurs racines, révélant aussi à quel point la Lys est ancrée en eux. Peintres, écrivains et poètes évoquent souvent cette façon de ressentir, si intense qu'elle prend parfois des dimensions quasi religieuses.

À cet égard, la Lys, cette rivière qui serpente comme un fil rouge à travers le climat artistique unique qui se développe dans la région, joue un rôle crucial et vivace. C'est sur ses rives qu'Émile Claus découvre et explore le spectre singulier de la lumière. Personne ne capture mieux que le luministe Claus, et avec autant de précision, cette atmosphère particulière. Son traitement caractéristique de la lumière élève ses sujets, voire les sacralise.

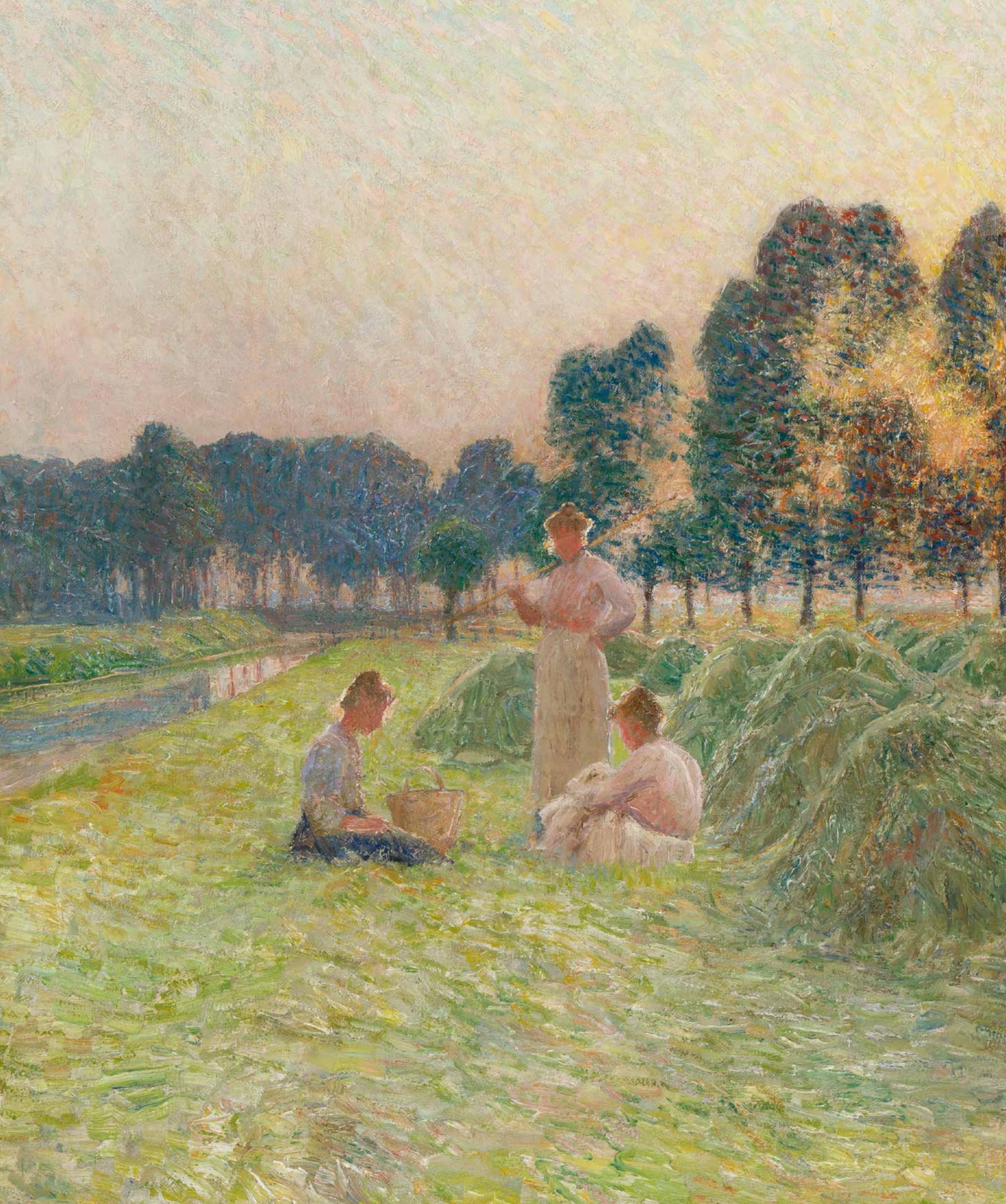
L'année 2024 marque à la fois le 175^e anniversaire de la naissance d'Émile Claus et le centième anniversaire de sa mort. En son temps, Émile Claus est déjà une personnalité incontournable, un peintre célèbre, respecté et invité dans les jurys ; il forme de nombreux élèves et compte parmi ses amis et ses relations des membres de l'élite culturelle. Sa mort, en 1924, est inopinée. Cette semaine-là, Claus attend la visite de la reine Élisabeth de Belgique, passionnée d'art ; en prévision de sa venue, il a réalisé pour elle un pastel de fleurs. Alors que l'impressionnisme a cessé depuis longtemps d'être la tendance à suivre, la mort de Claus sonne le glas d'une époque. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, une nouvelle génération d'artistes a émergé dans notre région. Bien que connaissant et respectant l'œuvre de Claus, elle a pris une autre voie. Gustave De Smet, Frits Van den Berghe, Hubert Malfait, Constant Permeke et d'autres, qui ont séjourné plus ou moins longtemps dans cette contrée, s'engagent dans ce qu'on appellera plus tard l'expressionnisme flamand. Les villages de Laethem-Saint-Martin et de Deurle ainsi que les rives de la Lys, quasiment inexplorés lorsque les artistes du premier groupe de l'École de Laethem, venus de Gand, les avaient découverts, sont pour ainsi dire élevés, dès les années 1920, au rang de lieu de culte. Une rétrospective de ces colonies d'artistes de Laethem, organisée juste après la mort de Claus, présente encore à la fois des œuvres de la nouvelle génération et de l'ancienne. Mais le fossé entre les anciens et les nouveaux est inéluctable ; par la suite, ils n'exposeront plus que rarement ensemble. De même, les femmes artistes comme Jenny Montigny et Anna De Weert, qui avaient suivis les leçons du « Maître d'Astene » à la fin du XIX^e siècle et étaient restées fidèles à son style, connaîtront des temps plus difficiles. Plus tard, dès que son statut le lui permettra, Léon De Smet (le frère de Gustave), qui avait emboîté le pas à ses contemporains avec une certaine réticence, reviendra quant à lui peu à peu à ses anciennes amours : l'impressionnisme.

L'art et la qualité, cependant, finissent toujours par l'emporter. Les cent cinquante ans de l'impressionnisme sont aujourd'hui célébrés à l'échelle internationale et, cent ans après la mort d'Émile Claus, ses tableaux sont plus qu'appréciés. La région de la Lys reste une source d'inspiration constante pour les artistes qui y travaillent ou y vivent, et ces artistes soulignent l'importance de leurs prédécesseurs. L'enthousiasme que suscitent, à l'heure actuelle, les expositions, les activités et les publications consacrées à la production artistique dans la région de la Lys ne cesse de confirmer la valeur de celle-ci dans l'histoire de l'art.

Wim Lammertijn

Directeur du mudel – Musée de Deinze et de la région de la Lys

2. (pages 8–9)
Émile Claus, *Le Repos pendant la fenaison*, juin 1902
 Huile sur toile, 80 × 115 cm
 Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Oscar De Vos, Laethem-Saint-Martin





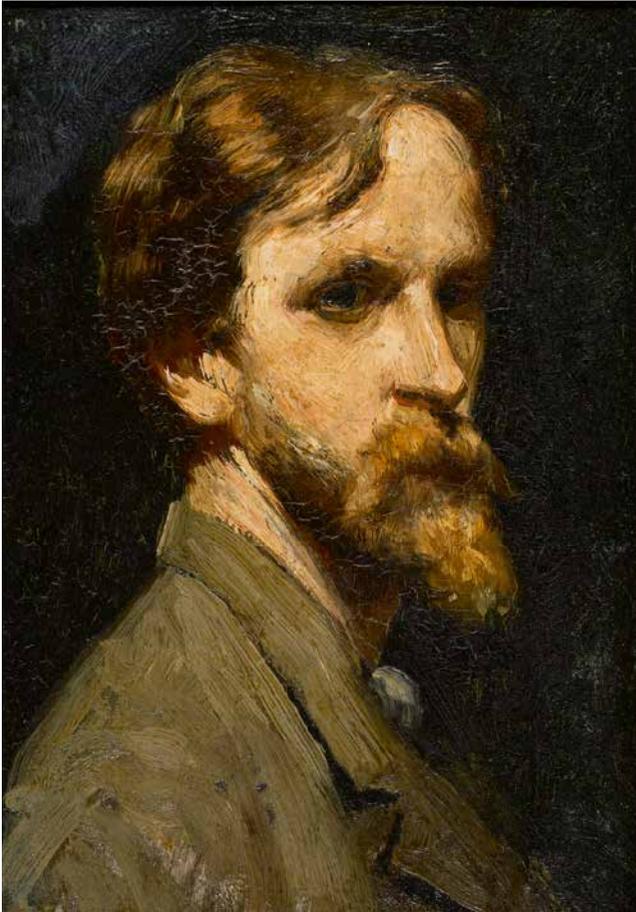
Emile Claus



UN PEINTRE CONTEUR : UN NOUVEL ÉCLAIRAGE SUR L'ŒUVRE D'ÉMILE CLAUS

La carrière du peintre, dessinateur et graveur Émile Claus (1849-1924), longue de cinquante ans, s'est développée dans un milieu artistique très mouvant. En effet, si, autour de 1875, Claus a d'abord été marqué par la scène culturelle anversoise, il a ensuite élargi son horizon en quittant la métropole pour s'installer à la campagne et faire de la vie rurale le centre de gravité de son art. Devenu vers 1887-1888 une personnalité incontournable dans les sphères artistiques, il ne s'est pas laissé aveugler par le succès et s'est au contraire ressourcé pendant la décennie suivante. C'est précisément cette souplesse d'esprit qui constitue l'une des pierres angulaires de son œuvre. À plusieurs reprises, Claus montrera à quel point il tient à se remettre en question et à chercher de nouveaux modes d'expression et de nouveaux motifs – quitte à verser parfois un peu dans l'opportunisme. En mettant en lumière ses œuvres clés, nous montrerons combien il a, en tant qu'homme et en tant qu'artiste, contribué à colorer et à enrichir l'art belge de la Fin de siècle.

3. **Émile Claus, *Autoportrait*, 1874**
Huile sur toile, marouflée sur
panneau, 21 × 16,5 cm
mudel, Deinze. Donation de
Carlo Vullers, 1984



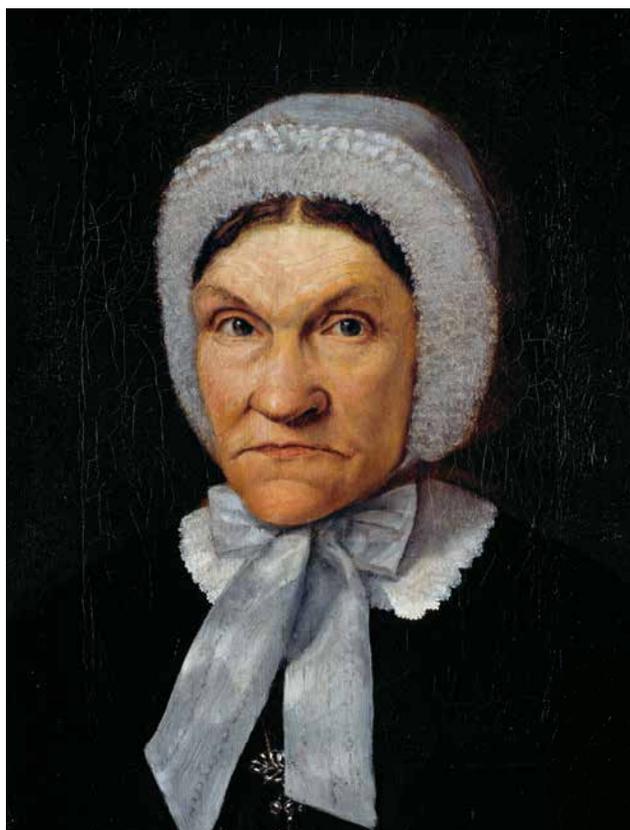
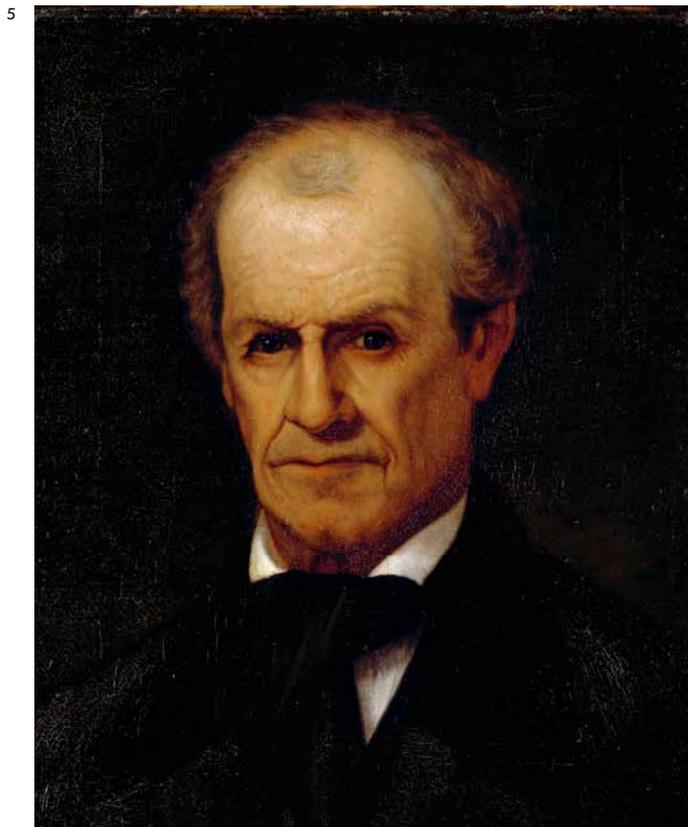
SUIVRE OU QUITTER LA VOIE DE L'ACADÉMIE

C'est à Anvers que Claus est actif durant les dix premières années de sa carrière artistique. Au cours de ses études à l'Académie royale des Beaux-Arts (1869-1874) et jusqu'en 1888, il dispose même d'un lieu de résidence officiel dans la ville¹. Mais pourquoi avoir choisi l'Académie dirigée par Nicaise De Keyser et non celle, plus progressiste, que dirige Jean-François Portaels à Bruxelles, ou encore celle de Gand, placée sous la houlette de Théodore-Joseph Canneel ? Si, vers 1865, l'Académie d'Anvers jouit d'une réputation qui dépasse les frontières de la région et même du pays, elle attire surtout les jeunes artistes de la Flandre : Claus a notamment pour condisciples Evariste Carpentier, Juliaan Dillens, Edgard Farasijn, Frans Joris, Jef Lambeaux, Jan Van Beers, Frans Van Kuyck, Piet Verhaert, sans oublier Théodore – « Door » – Verstraete, qui deviendra et restera un de ses amis proches². De nombreux artistes en herbe venus de l'étranger y sont également inscrits : Claus restera en contact avec certains d'entre eux, comme l'Américain Francis (Frank) Davis Millet et le Finlandais Albert Edelfelt³. La renommée de l'institution anversoise n'aura pas échappé au jeune campagnard qu'est Claus. Mais s'il y entame ses études en octobre 1869 (à l'âge de vingt ans), c'est surtout grâce au collectionneur et philanthrope waregemois Felix De Ruyck, mécène de l'école de dessin locale où il a suivi des cours vers 1865, et grâce à un compatriote originaire de sa région, Peter Benoit, directeur depuis 1867 de l'Académie flamande de musique de la ville scaldéenne (l'actuel Conservatoire royal d'Anvers) (fig. 3-8, 129 & 130).

L'enseignement que dispense l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers repose sur une longue tradition. Au cours élémentaire, on dessine « [une] tête ombrée d'après l'estampe ». Au degré moyen, les professeurs de Claus – Polydore Beaufaux, Édouard Dujardin, Jozef Geefs, Jozef Van Lerijs, et Nicaise De Keyser, déjà cité – suivent également tous sans exception les principes de la peinture d'histoire. Leurs cours sont intitulés Composition d'histoire, Dessin d'après l'antique (statue, expression), Anatomie (squelette), Anatomie (muscles), Perspective pittoresque, etc. Au degré supérieur sont enseignés la Peinture de torse d'après nature, ainsi que les cours généraux Esthétique et littérature générale et Histoire. En d'autres termes, l'enseignement ne se limite pas aux cours pratiques et offre une formation intellectuelle plus large. Le 3 mai 1874, Claus termine ses études à l'Académie d'Anvers en décrochant une médaille de vermeil : il est classé deuxième après Charles Peeters, un artiste aujourd'hui oublié, mais devant Edelfelt.

À côté de la formation classique, les ateliers libres d'artistes jouent un rôle important. À ses débuts à l'Académie, Claus gagne sa croûte, grâce à l'intervention de De Ruyck, dans l'atelier privé de Geefs, peut-être en même temps que Lambeaux. Comme Claus l'écrit à son frère Jules, il n'est pas là « pour sculpter, mais pour peindre au naturel des chemins de croix en plâtre ». Et d'ajouter : « J'apprends ainsi le métier⁴. » Au cours de l'été 1874, il se voit offrir une place d'assistant dans l'atelier de De Keyser, un poste très prisé par ses condisciples⁵. Les revenus des cours privés qu'il donne dans des familles anversoises

4. **Émile Claus, *Autoportrait*, 1877**
Huile sur panneau, 22,3 × 16,3 cm
MSK Gand. Donation de Madame
Génicot-Goddeeris, 2014

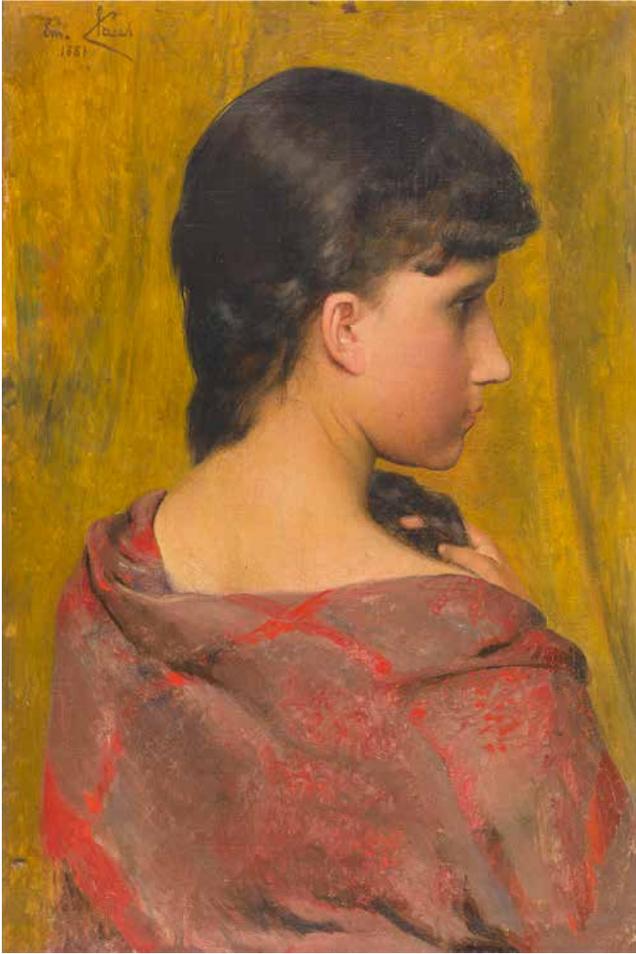


5. **Émile Claus, *Portrait d'Alexander Claus, le père de l'artiste, vers 1872***
Huile sur toile, 45,5 × 37,5 cm
mudel, Deinze. Donation de Carlo Vullers, 1984

6. **Émile Claus, *Portrait de Celestine Verbauwede, la mère de l'artiste, 1872***
Huile sur toile, 44 × 33,5 cm
mudel, Deinze. Donation de Carlo Vullers, 1984

7. **Émile Claus, *Portrait de Petrus « Pieter » Vullers, l'époux de Clémence Claus, 1873***
Huile sur toile, 48,5 × 39 cm
mudel, Deinze. Donation de Madame Génicot-Goddeeris, 2003

8. **Émile Claus, *Portrait de Clémence Claus, la sœur de l'artiste, 1873***
Huile sur toile, 48,5 × 39 cm
mudel, Deinze. Donation de Madame Génicot-Goddeeris, 2003



et plus tard aussi bruxelloises (lesquelles lui commandent par ailleurs des portraits) lui laissent la possibilité de peindre en moyenne quatre jours par semaine à l'atelier et de produire ainsi quelque chose de bien « pour la peine⁶ ». Dans les lettres qu'il envoie chez lui, il est régulièrement question de l'atelier jusqu'en février 1875⁷. Il y peint le portrait d'un ami académicien, le sculpteur Frans Joris, portrait qu'il envoie, avec l'autorisation de De Keyser, à l'exposition triennale de Gand (1874) – le premier Salon belge auquel il participe⁸. Mais au début de l'année 1875, Claus et De Keyser se brouillent. Les épreuves préparatoires pour le prochain prix de Rome (1876) seraient, selon Claus, à l'origine du différend. Celles-ci doivent commencer au second semestre de 1875 et leur organisation est en grande partie aux mains des professeurs de l'Académie, qui encouragent bien sûr les élèves classés premiers les années précédentes à y participer. Le prix est généreux : le lauréat peut en effet étudier en Italie pendant quatre ans, ou comme le disait Dillens, qui remporterait le prix en 1877, à Claus en 1881 : « 5000 balles par an et un passeport pour l'Europe⁹ ». Claus accepte d'abord de concourir, mais revient ensuite sur sa promesse. Au début du XX^e siècle, Gabriel Mourey, un ami parisien, rapportera le souvenir que Claus a gardé de l'épisode :

J'eus la faiblesse de promettre ; mais je ne tardai pas à m'en repentir. En rentrant chez moi, je longuai les quais de l'Escaut. L'après-midi rayonnait ; il faisait un de ces ciels doux et ardents, dont la lumière noie les objets comme dans un bain de caresses ; cela palpait, cela vivait, cela frissonnait sur l'eau, sur les carènes des puissants navires. [...] C'était la vie enfin !

Aussitôt rentré, sous l'empire des émotions que je venais de ressentir, j'écrivis à mon directeur de ne plus compter sur moi, que j'avais décidé de ne pas concourir pour le prix de Rome. J'ai oublié quelles raisons je lui donnais pour justifier mon refus. Je me rappelle seulement que ma lettre se terminait ainsi : « Je ne sais pas, je ne veux pas peindre les Grecs et les Romains. » Et ce fut fini ; j'étais libre¹⁰ !

Claus attribue aussi leur brouille au projet d'un tableau représentant une porteuse de pain, pour lequel il a engagé un modèle en l'absence de son directeur¹¹. Lorsque De Keyser a vent de ce « sujet peu académique », il le rappelle à l'ordre. Nul ne sait si son refus de participer au prix de Rome vaut à Claus d'être mis à la porte ou s'il finit par s'en tirer à bon compte. Toujours est-il qu'il est peu probable que la rupture avec l'influent De Keyser ait été totale. Si l'on considère la position dominante de celui-ci dans la vie artistique locale et la participation fréquente de Claus aux expositions du Cercle artistique, littéraire et scientifique d'Anvers (ci-après « le Cercle ») dont De Keyser était administrateur, le souvenir en question doit être nuancé.

LA VIE ARTISTIQUE LOCALE

Le maigre dynamisme de la vie artistique à Anvers dans les années 1870-1880 est à imputer aux Académiciens. D'après des contemporains tels que Pol de Mont, un des amis intimes de Claus dès environ 1877¹², leur influence au sein de la Société pour l'encouragement des beaux-arts (qui organise le Salon d'Anvers) et la position quasi-monopolistique du Cercle en tant que lieu d'exposition expliquent le caractère essentiellement traditionaliste et protectionniste de la scène culturelle anversoise¹³. Selon lui, Nicaise De Keyser et Charles Verlat, les successeurs du peintre Gustaf Wappers, ont déclenché une implosion créatrice, l'un essayant de mobiliser un maximum de participants au prix de Rome, tandis que l'autre

[...] étouffait en trop d'artistes le germe d'une libre éclosion de fraîche et jeune originalité, si bien qu'à la longue c'était presque devenu un dicton, même à Anvers : seuls des *Would-be-Verlat* et des Verlat en miniature sortaient de l'école d'art de la Mutsaardstraat¹⁴.

Pendant ce temps, l'État belge mène à dessein une politique culturelle centraliste axée sur Bruxelles et favorise le Salon de la capitale ainsi que le musée « national » (les actuels Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique [MRBAB]). Sous l'impulsion du Cercle local, les expositions s'y multiplient. De plus, à partir de la fin des années 1860, divers groupements privés d'artistes voient le jour et jouissent d'un rayonnement national, voire international dans le cas des XX (surtout à partir de 1885). Le contraste avec les autres villes d'art est grand. Lorsque, à la mi-juillet 1875, l'artiste français Eugène Fromentin séjourne à Anvers pour la préparation de son livre *Les Maîtres d'autrefois* (1876), il se plaint de n'y connaître personne, alors qu'à Bruxelles il retrouve des amis comme Jean-François Portaels, Louis Gallait ainsi que le ministre et collectionneur Jules Van Praet¹⁵.

Tout comme celui de Bruxelles (à partir de 1847) et celui de Gand (à partir de 1879), le Cercle d'Anvers (à partir de 1852) est le point de ralliement de l'élite culturelle de la ville. Pour un jeune artiste, il importe d'être introduit dans ce réseau social et artistique, un bastion où la bourgeoisie constitue le public des acheteurs. Le Cercle fait aussi office de groupe de pression lors de l'organisation des expositions officielles en Belgique, c'est-à-dire non seulement à Anvers, mais aussi à Bruxelles et à Gand, et plus tard à Liège (ce qu'on appelle les « Salons »). Outre les expositions mensuelles, le Cercle anversoise organise des expositions à Noël, à Pâques, à la Pentecôte et à la Toussaint¹⁶. L'adhésion à un Cercle n'empêche pas les artistes d'être actifs dans un autre : vers 1890, Claus est membre des Cercles d'Anvers, Bruxelles et Gand.

L'artiste présente des œuvres à l'exposition de Noël du Cercle anversoise en 1874. Avec son ami Théodore Verstraete, il restera ensuite fidèle à ce cercle d'exposition pendant une décennie et demie, même lorsque, à partir de 1882, il ne résidera plus en permanence dans la ville scaldéenne. Par la suite, Claus reportera son attention



10. **Émile Claus, *Fille à la poupée*, 1880**
Huile sur toile, 136,5 × 86,5 cm
Province de la Flandre orientale



11. **Émile Claus, *Deux amis punis*, 1876**
Huile sur toile, 108 × 55 cm
Collection royale Belgique
12. **Émile Claus, *Puni*, vers 1876-1878**
Huile sur toile, 52 × 36 cm
Collection privée



sur le Cercle bruxellois, où ses principales expositions individuelles vont avoir lieu, sans pour autant négliger son public anversois et, vers 1900, surtout son public gantois¹⁷. Il trouve d'entrée de jeu des défenseurs enflammés dans des revues locales conservatrices à portée nationale comme *De Vlaamsche Kunstbode*, *La Fédération artistique* et *De Vlaamsche School*. Peu à peu, il est considéré par le grand public comme un tenant de l'« École anversoise ».

PEINTURE DE GENRE

M. Claus n'a pas la prétention d'innover. Il cherche à vendre et c'est son droit. Qu'il se défie, cependant, d'une facilité encline à servir les amateurs au gré de leurs désirs¹⁸.

Pendant les dix premières années de sa carrière (1874-1885), Claus passe pour un artiste très prometteur mais en même temps commercial, dans le droit fil du réalisme bourgeois qui fait le succès de bon nombre de ses contemporains romantico-réalistes dans les Salons européens¹⁹. Jusqu'aux alentours de 1885, Claus peint quantité de scènes charmantes – enfants avec leurs animaux domestiques ou leurs jouets préférés (fig. 10), portraits de jeunes filles dans un intérieur ou un jardin, dames de la bourgeoisie en toilette du soir, danseuses, portraits équestres –, dans une palette aux tons chauds et contrastés. Très vite, les critiques relèvent des points communs avec Edouard Agneessens, par exemple, ou encore avec les frères Franz et Jan Verhas. En voyant le tableau *Deux amis punis* (fig. 11) au Salon de Bruxelles de 1876, Gustave Lagye, un critique qui suit alors de près l'évolution de Claus (et qui est un proche de son ami, le musicien Jan Blockx), rédige cet amusant petit article :

Deux amis punis représentent un ravissant Bébé, boudant derrière une tapisserie, en compagnie de son chien fidèle qui partage son exil momentané. Qu'a fait ce petit bonhomme, pour qu'on le relègue ainsi en chemise dans un coin perdu, alors que peut-être on en est au dessert ? A-t-il cassé quelque porcelaine ou répondu impertinemment à sa mère ? Peut-être qu'il s'est disputé avec la jolie Colombine que l'on voit plus loin embrassant sa tourterelle ! Hélas ! Les parents resteront-ils aussi rétifs à la proclamation de l'amnistie, que les chefs rigoureux de la troisième république française ? Au moins qu'on lui permette d'aller rejoindre la fillette que M. Jean Verhas a, lui aussi, la cruauté de mettre en pénitence. Ils finiront peut-être par se consoler, et leurs chiens feront connaissance²⁰.

Vu sa popularité croissante dans la vie artistique bourgeoise, Claus réussit aussi à séduire les commissions d'acquisition des Salons, qui sont composées de membres de la bourgeoisie, en ce compris des artistes couronnés de lauriers qui, s'ils ne sont pas bourgeois de naissance, ont entre-temps rejoint la classe moyenne. C'est ainsi que le jury des récompenses du Salon de Bruxelles, chargé de distinguer les artistes participants, achète *Deux amis punis* pour la loterie de l'exposition. Il s'avère que le gagnant du lot n'est autre que Léopold II, et c'est le hasard qui veut donc que Claus soit représenté dans la collection du roi. Vers la même époque, Claus peint du reste une variante campagnarde des *Deux amis punis* : *Puni* (fig. 12). La scène se déroule dans une simple école de village. Le jeune garçon représenté s'est mal conduit et a été chassé de la classe où la leçon se poursuit.

À mesure qu'il fait son entrée dans des collections marquantes avec ce genre de « gracieuses pièces de cabinet²¹ », Claus voit sa notoriété exploser dans le milieu des collectionneurs. Après *Deux amis punis* en 1876, *Le Chemin de l'école* trouve acquéreur au Salon de Gand (1877 ; collection privée) et, trois ans plus tard, un intéressé se manifeste presque immédiatement pour *Richesse et pauvreté* (1880 ; collection privée)²². Dans ce dernier tableau, aussi connu sous le titre *Scène de la vie moderne*, deux petites vendeuses d'allumettes sont assises, en compagnie d'un chien errant, devant le soupirail d'un hôtel particulier où un cuisinier s'affaire. Dans le quotidien citadin, où les grilles en fer forgé d'un soupirail marquent la frontière entre richesse et pauvreté, les deux enfants échappent littéralement aux regards depuis la rue principale. Les gens de l'époque ne voient dans le tableau aucune critique sociale – aucun « réalisme rebutant », toujours considéré comme subversif dans les milieux conservateurs²³ – mais portent au contraire un jugement singulier sur les enfants :

Le riche a le droit d'avoir voiture et chevaux et de faire bonne chère dans un luxueux palais. Il ne fait aucun mal en faisant un pareil usage de sa fortune. Les pauvres enfants qui vont s'asseoir sur le seuil d'une cuisine aristocratique ne font aucun bien et n'ont aucun mérite à le faire. – La place de ces enfants est à l'école et à son défaut dans le foyer de leurs parents ou dans l'atelier²⁴.



13. **Émile Claus, *Paysage à Tlemcen (Algérie)*, 1879**
Huile sur toile, 46,7 × 64 cm
mudel, Deinze. Donation de Madame T. Bekaert, 1943



14. **Émile Claus, *Un jeune Arabe à Oran*, 1879**
Aquarelle sur papier, 300 × 160 mm
Collection privée

ORIENTALISME

À la fin de l'année 1879, une aubaine se présente : elle va marquer une étape importante dans l'évolution de l'artiste. Lorsque le rentier et artiste amateur Jules Guiette lui propose de l'accompagner en voyage en Afrique du Nord, Claus saute à pieds joints sur l'occasion. La proposition est d'autant plus alléchante que Guiette est prêt à avancer les frais de l'expédition. Si nous sommes bien renseignés sur ce voyage qui se déroule de décembre 1878 à mai 1879 et au cours duquel les deux hommes traversent la France et l'Espagne pour arriver en Algérie et au Maroc, où ils passent de longs mois avec, pour guides de voyage, les livres d'Eugène Fromentin *Un été dans le Sahara* (1857) et *Une année dans le Sahel* (1859), c'est grâce aux nombreuses lettres que Claus envoie en cours de route à ses amis Georges Eekhoud et Théodore Verstraete, ainsi qu'à August Cosyn, le rédacteur en chef de *De Vlaamsche Kunstbode*, qui en publie une partie dans la revue²⁵. Ces lettres donnent un excellent aperçu des « superbes figures » que l'artiste croise sur son chemin (fig. 16 & 17). Claus écrit des passages saisissants sur leurs promenades « au milieu des Arabes, sous les voûtes de leurs mosquées, ou dans des bois d'oliviers aux troncs rugueux, ou encore entre rochers et montagnes » (fig. 13)²⁶. Selon ses propres dires, parti « en aveugle » vers le sud, il se transforme, sur les lieux, en pleinairiste²⁷, à l'instar de Frantz Charlet et Théo Van Rysselberghe, quelques années plus tard, ainsi que, la décennie suivante, d'Henri Evenepoel. Les petites études à l'huile faites sur place, complétées par des tableaux orientalistes de plus grand format réalisés dans son atelier anversoïse, vont constituer en 1879-1880 le cœur de deux expositions successives, l'une à la salle Verlat à Anvers (avec son ami Jan Van Beers), l'autre au Cercle bruxellois. Ces œuvres sont bien accueillies non seulement dans les milieux conservateurs²⁸, mais aussi par les progressistes. Les impressions simples et directes de Claus convainquent des critiques comme Théo Hannon et Camille Lemonnier, partisans depuis des décennies du « jeune » art belge. Hannon écrit :

Émile Claus a vu ce pays avec un œil sain, non prévenu. Il a peint ce qu'il a vu, comme il l'a vu, sans réminiscence d'école, avec ses nerfs, son cœur, avec son émotion propre. De ses motifs et de ses types se dégage un indéniable parfum de sincérité. [...] Le jeune peintre n'a, du reste, eu d'autre prétention, je pense, que de mettre sous nos yeux ses notes de voyage, ses souvenirs, ses impressions – et ce dernier mot résume exactement et la forme et l'essence des œuvres qu'il n'a craint d'exposer à la critique²⁹.



Pour Lemonnier, il est clair que le voyage a ouvert de nouvelles voies à l'artiste :

Il a fait au soleil un beau songe, qui lui a délié l'esprit, notre esprit belge un peu engourdi, et a assoupli son exécution. Qu'il revienne à présent, avec ces qualités nouvelles, aux lumières soyeuses et blondes, aux moiteurs de la blanche chair flamande, à la fine mélancolie des ciels de son pays³⁰.

Claus est ravi de leur analyse. Dans sa lettre de remerciement à Lemonnier – la première des nombreuses lettres qu'il écrira au cours des décennies suivantes à son (futur) ami intime –, il exprime toute l'estime qu'il a pour l'influent doyen des critiques d'art belges :

L'analyse que tu fais de plusieurs de mes impressions est surtout pour moi très intéressante. Celles-là qui sont mes favorites tu les as directement nommées. Quel bien pour moi parce que je peux me dire : continue car quelqu'un te dit – tu as une préoccupation de peindre le ton, tel que tu le vois, et cela te préserve de cette convention des tons bronze, et tu es revenu aussi flamand qu'au jour que tu es parti, le soleil de l'orient t'a délié l'esprit et assoupli ton exécution – et ce quelqu'un est Camille Lemonnier : Merci, cela m'encourage³¹.

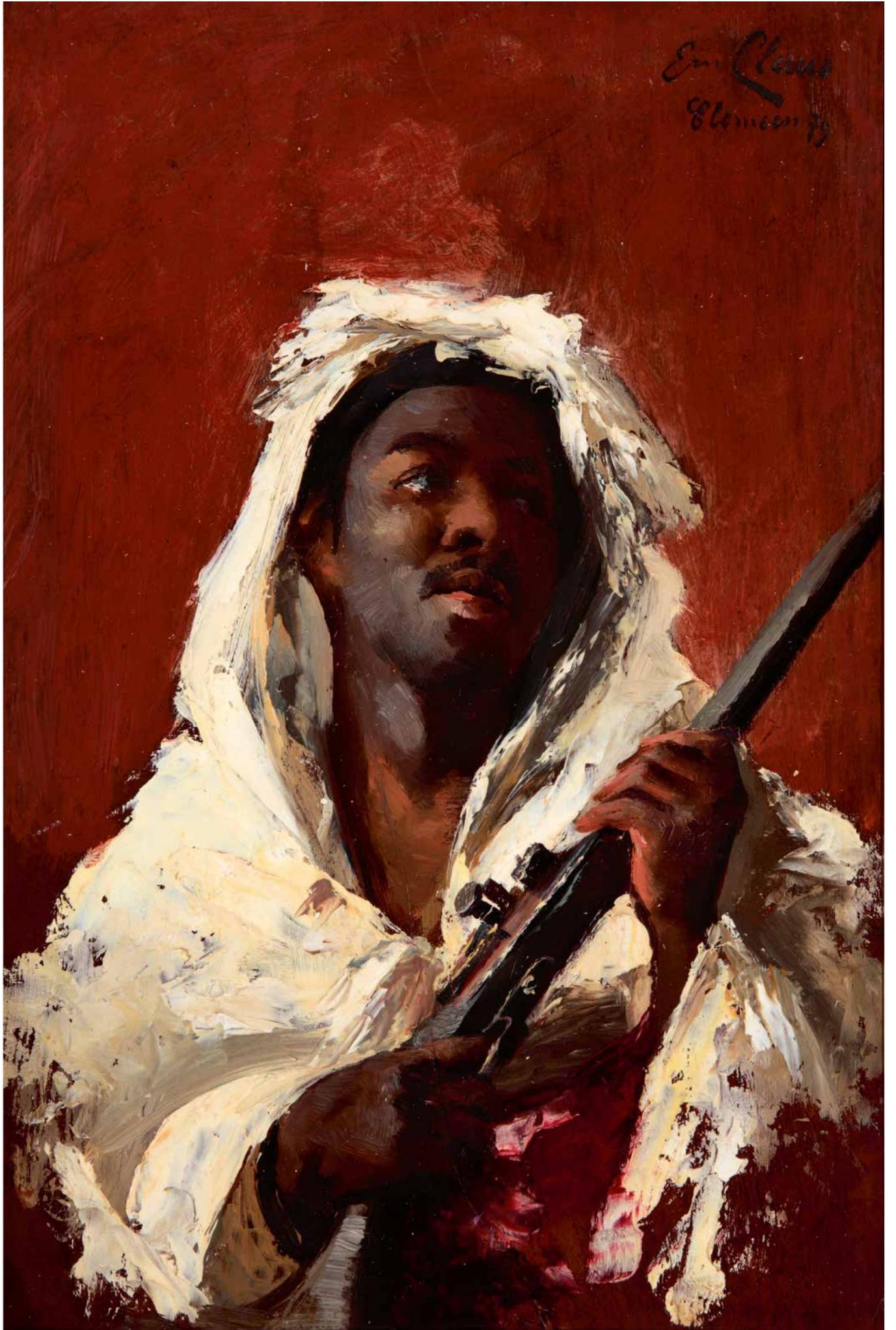
15. **Émile Claus, *Nocturne (Paris ?)*, 1879 (?)**
Huile sur panneau, 17,4 × 23,5 cm
mudel, Deinze. Donation de Carlo Vullers, 1984



16

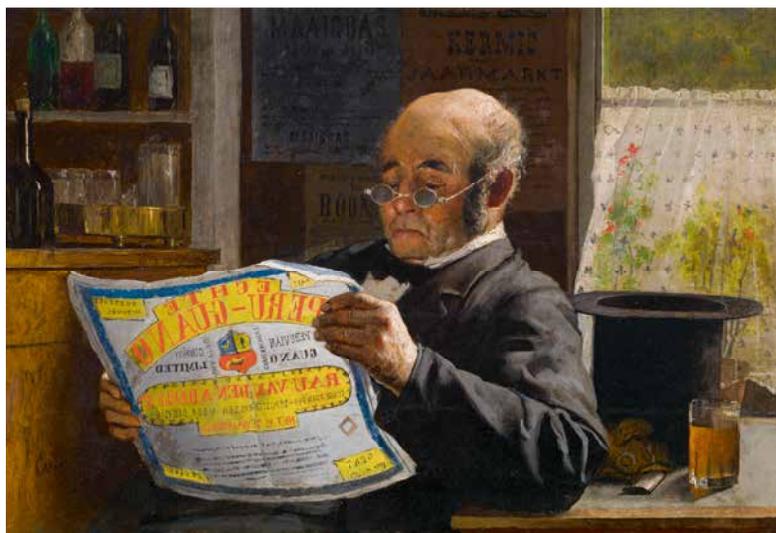
16. **Émile Claus, *Fumeur à Tlemcen (Algérie)*, 1879**
Huile sur panneau, 21 × 17 cm
The Phoebus Foundation, Anvers

17. **Émile Claus, *Guerrier à Tlemcen (Algérie)*, 1879**
Huile sur panneau, 24 × 16 cm
Collection privée. Avec l'aimable autorisation de
la Galerie Oscar De Vos, Laethem-Saint-Martin





18



19

ENTRE ANVERS ET WAREGEM

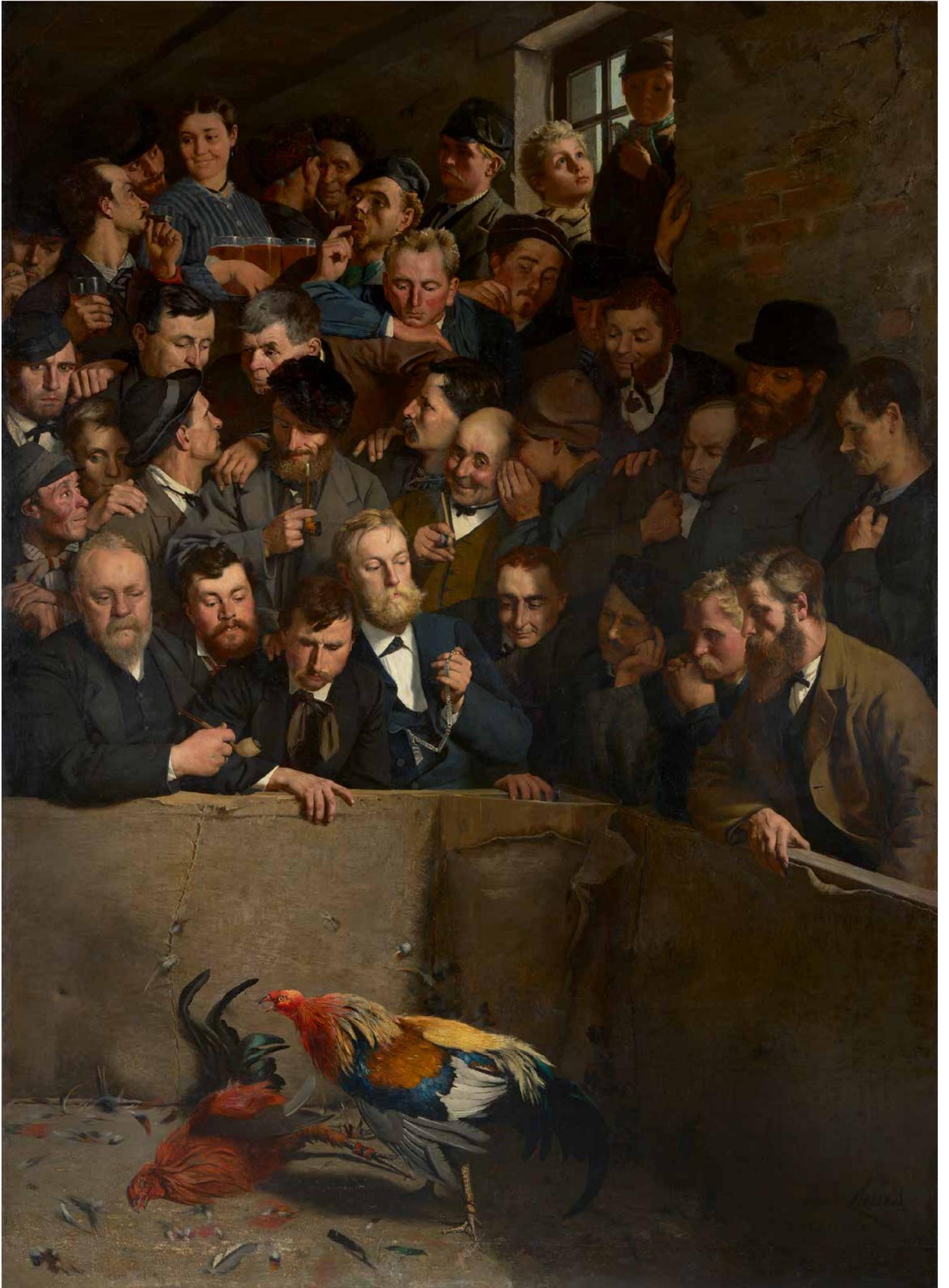
Au début des années 1880, Claus ne poursuit pas directement sur sa lancée et prend ses distances par rapport aux sujets et à l'approche de ses premières années anversoises. Son attention se tourne de plus en plus vers l'authenticité de la vie rurale dans la région de la Lys, et c'est dans ce contexte qu'il faut situer la genèse du *Combat de coqs en Flandre* (fig. 20). Par son thème, l'œuvre se rapproche de quelques scènes de bistrot, par exemple le saisissant *Au Cabaret* (fig. 18 & 19) composé peu après son voyage en Afrique. Mais dans ce tableau animalier qui, en dépit d'un mauvais accrochage, fait fureur au Salon d'Anvers³², Claus s'essaie à une scène crûment réaliste de grand format. La toile fait penser à *La Roulette* du réaliste belge Louis Dubois (1860 ; MRBAB), une étude de mœurs moderne dans laquelle l'expression des personnages prime sur l'harmonie de la composition. Peint dans les années militantes du réalisme, le tableau de Dubois suscite toujours un vif intérêt vingt ans plus tard ; il est repris en 1880 dans son exposition rétrospective au Cercle bruxellois, où Claus l'a peut-être vu. Ici, l'artiste troque le passe-temps bourgeois du jeu de roulette contre un divertissement plus populaire. Le lieu où se déroule le combat de coqs est très probablement la grange à l'arrière de l'auberge De Groene Lanteern (La Lanterne verte) dans la Kortrijkstraat (l'actuelle Stormestraat) à Waregem. Dans la composition par empilement de Claus, les personnalités locales tiennent la vedette : les notables occupent le premier plan (notamment son ami le notaire Leo Du Faux tout en bas à gauche, et son fils Joseph qui détourne le regard de la scène, tout en haut à droite). Les gens ordinaires peuplent la tribune. À l'exception de la tenancière de l'auberge (représentée sous les traits de sa nièce Aline Vullers), il n'y a au demeurant aucune femme dans le public. C'est avec un regard amusé que le peintre dresse le portrait des personnages assis autour de l'arène ou debout sur la tribune branlante : les traits distinctifs de leur physionomie en disent long. Certains se bousculent pour saisir ne serait-ce qu'une bribe du combat, d'autres conversent en riant, bavardent avec la tenancière de l'auberge, regardent de côté (le beau-frère de Claus, Petrus « Pieter » Vullers, au troisième rang, deuxième à partir de la gauche) ou regardent ostensiblement leur montre (peut-être le maître d'école Henri Hoornaert) ; un seul spectateur fixe le peintre droit dans les yeux (peut-être le meunier Jules Verbauwhede)³³. La structure de la composition et l'esquisse des caractères des personnages qui forment le public sont assez proches de scènes analogues que l'on rencontre chez William Hogarth et Louis-Léopold Boilly.

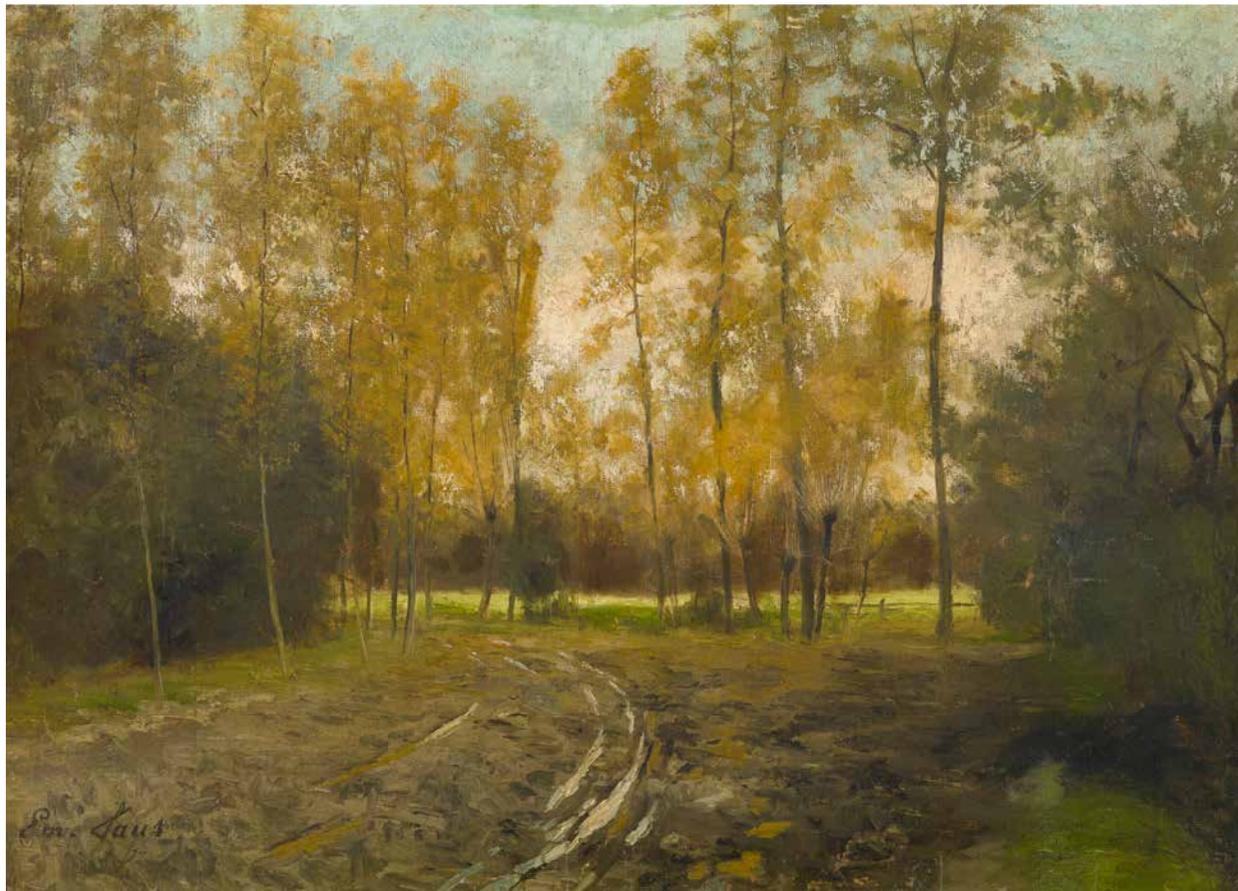
Si le tableau ne peut certes pas être considéré comme une critique de la cruauté d'un sport alors populaire, il reste difficile de déterminer pourquoi Claus a abordé ce sujet. En mai 1879, il exprimait encore son dégoût face à une corrida à laquelle il avait assisté à Madrid, un « spectacle horrible³⁴ » selon ses dires. Ce n'est pas non plus une commande, comme en témoignent les multiples expositions de l'œuvre³⁵. Nous savons peu de choses sur la genèse de la toile, sinon que Claus doit l'avoir entamée au plus tôt en 1880-1881. En septembre 1881, Théodore Verstraete s'informe en effet auprès de lui : « Votre tableau (le combat de coqs) est-il réussi ? Je l'espère pour vous³⁶. »

18. Émile Claus, *Au cabaret*, 1879
Aquarelle sur papier, 155 × 230 mm
Collection privée

19. Émile Claus, *Au cabaret*, 1879
Huile sur panneau, 23,5 × 36 cm
Collection privée. Avec l'aimable autorisation
de Arts & Antiques St-John, Gand

20. Émile Claus, *Combat de coqs en Flandre*, 1882
Huile sur toile, 275 × 200 cm
Collection privée





En tout cas, « ce fumet barbare de ruralité³⁷ » est une des pièces les plus commentées des débuts de la carrière de Claus. Remarquons à quel point la presse locale manipule à l'avance le public. Au printemps 1882, tant *De Vlaamsche Kunstbode* que la *Revue artistique* vantent l'œuvre comme une prouesse – fait inédit pour un tableau auquel le public n'a pas encore pu jeter le moindre coup d'œil³⁸. La toile ne fait pas que susciter cette campagne de presse étonnante, elle exacerbe aussi les rapports de force sur la scène artistique locale. Avec cette œuvre, Claus s'aventure en effet ostensiblement sur le terrain de Charles Verlat, à l'époque le peintre animalier le plus respecté d'Anvers. Qu'il soit ou non l'instrument délibéré d'une confrontation directe, le tableau voit en tout cas le jour alors qu'un conflit latent couve entre les deux peintres. À l'origine de celui-ci : la commande d'un portrait par le chef d'une société philharmonique depuis tombée dans l'oubli, commande que tant Claus que Verlat se sont proposés d'honorer. Lorsque Verlat abaisse son prix au niveau de celui de Claus, ce dernier déclare que, s'il en va ainsi, il fera le portrait gratuitement³⁹. Selon certains, *Combat de coqs en Flandre* ne répond cependant pas aux grandes espérances placées dans le tableau. Émile Verhaeren, par exemple, trouve la toile plutôt ordinaire et juge même que la perspective abrupte de la composition est ratée :

M. Claus, dont on avait annoncé le tableau *Un combat de coqs* avec certain fracas, ne voit pas le succès répondre à son attente. Il y a en Claus un artiste de talent, consciencieux, patient, mais manquant tout à fait de distinction artistique. Son *Combat de coqs* est commun. Certes il y a quelques figures bien attrapées, bien réelles, bien vivantes sur la toile, mais, quelle idée de construire la scène d'une façon si maladroite pour ne pas dire si grotesque. Cependant il faut rendre hommage au laborieux effort de l'artiste, à sa tentative de faire œuvre sérieuse et forte⁴⁰.

En dépit des appréciations mitigées, la livraison de Claus ne reste pas sans suite : elle lui vaut la médaille d'or au Salon d'Anvers. Il figure de surcroît parmi les invités lors de la visite officielle de Léopold II à l'exposition – visite sous la direction de Nicaise De Keyser⁴¹.

Claus est loin d'être le seul à avoir traité cette thématique. Avant lui, le sujet a déjà été abordé à plusieurs reprises, notamment par l'académicien Jean-Léon Gérôme (1846 ; Musée d'Orsay, Paris). Dans le même temps, il en inspire d'autres. Pendant son séjour à Séville en 1883, Constantin Meunier tombe sous le charme du même thème⁴². Dans une lettre à son épouse, il fait référence au Salon qu'ils ont visité ensemble :

21. **Émile Claus, Scène de forêt (Route de campagne à la lisière d'une forêt), vers 1880**
Huile sur toile, 45 × 64 cm
Collection privée

Quand je te disais qu'à Séville les sujets de tableaux abondaient, j'étais dans le vrai : hier j'ai assisté à un combat de coqs... [...] j'y ai fait quelques croquis, et j'y retournerai car je veux au moins en rapporter un dessin si je ne puis en faire un tableau. Te rappelles-tu ce combat de coqs que nous avons vu au salon d'Anvers ! Tous ces bonhommes figés sur cette toile... et voilà un sujet à refaire, et à avoir un fier succès. Mais je le répète quel peuple barbare et féroce que ces Espagnols mais aussi pour nous artistes quelle couleur locale⁴³ !!

Tandis que Claus a fait du combat le centre de sa représentation, Meunier met l'accent sur l'évènement social, soulignant les émotions des spectateurs confrontés à la scène (1883 ; collection Province du Brabant wallon). La toile de Claus inspire encore d'autres contemporains, comme le montre l'illustration réalisée par Xavier Mellery vers la même époque pour l'album *La Belgique* de Camille Lemonnier, auquel Claus apporte également sa contribution⁴⁴. L'influence la plus manifeste s'observe dans la toile éponyme de Rémy Cogghe (1889 ; La Piscine, Roubaix). Tout comme Claus, Cogghe a entouré le combat d'un groupe de spectateurs – des gens du peuple et des notables – qui sont tenus en haleine par le spectacle et se risquent à un dernier pari avant la fin. Le coloris de Cogghe est proche du « sirop d'Anvers » de Claus, le coloris essentiellement brunâtre associé à l'« École d'Anvers » autour de Verlat⁴⁵.

UN NATURALISTE À ASTENE

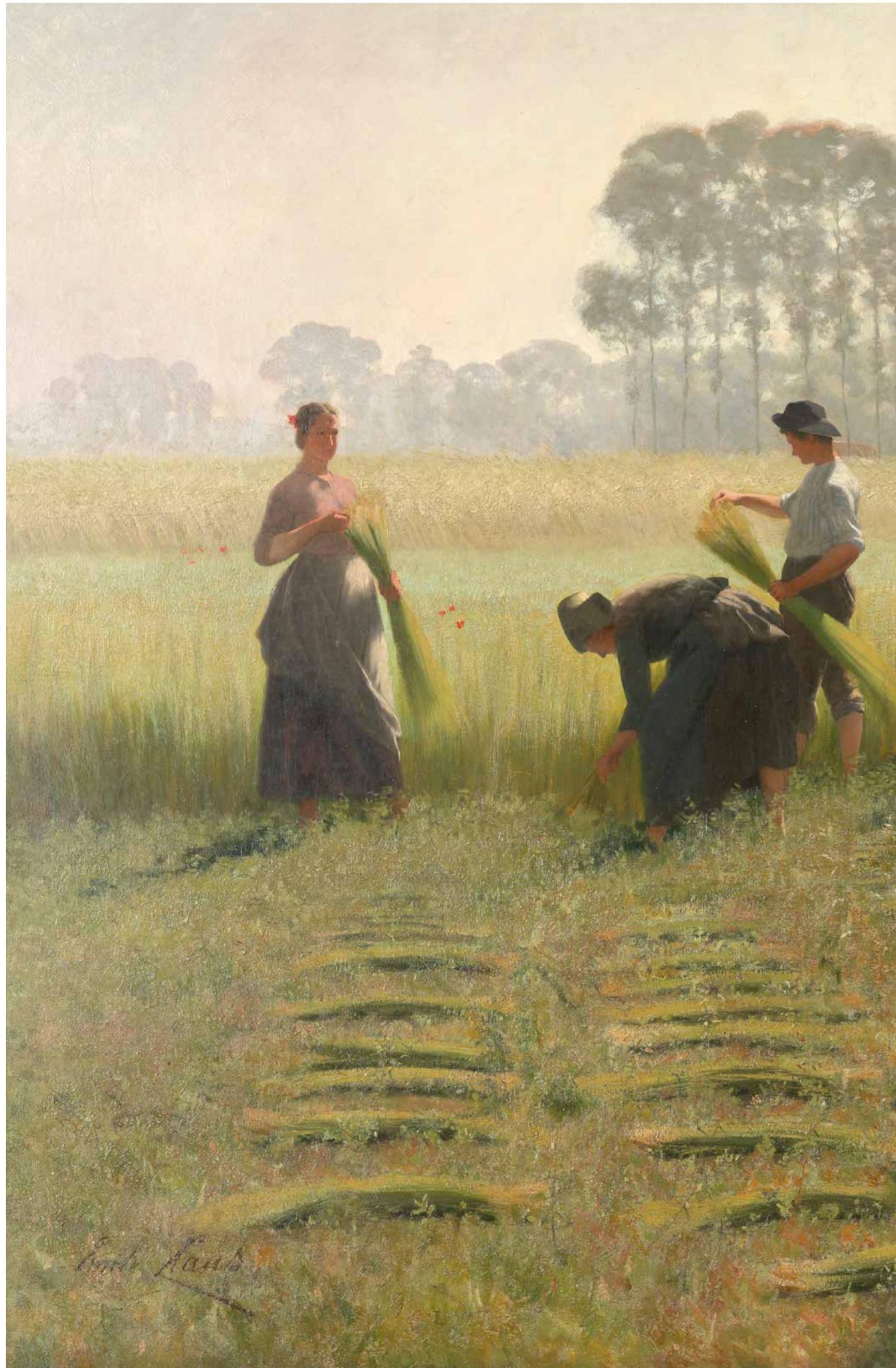
Oui, je suis à Astene pour y travailler à fond l'été, mais l'hiver je rentre à Anvers⁴⁶.

Durant l'été 1882, Claus s'installe à Astene, au bord de la Lys, dans une villa que les gens du coin surnomment « le château des rats », sur la chaussée entre Deinze et Deurle⁴⁷. Les premières années, il loue la propriété à Astère de Kerchove de Denterghem, le bourgmestre et habitant du château (aujourd'hui disparu) du village, avant de la lui acheter en 1889⁴⁸. Claus se sent très vite chez lui dans la petite communauté villageoise et se lie d'amitié avec Albijn Van den Abeele et Xavier De Cock⁴⁹.

La superbe vue que l'on a, depuis la propriété, les marais et les prairies humides de l'autre côté de la Lys (une vue qui est restée presque intacte jusqu'à aujourd'hui) inspire à Claus un revirement stylistique et thématique. Ses tout premiers paysages d'Astene tiennent un peu du tâtonnement, comme si l'artiste devait encore s'orienter dans son nouvel environnement et s'imprégner méthodiquement de la vie à la campagne locale. Mais en 1883, il présente au Salon de Gand deux œuvres clés qui se vendent avant même la fin de l'exposition : *Un Bateau qui passe* (fig. 24) et *La Récolte du lin* (fig. 23)⁵⁰. Les deux tableaux trahissent encore son passé de peintre de figures et de scènes de genre, notamment dans la conception des personnages, qui sont toujours postés au premier plan. Dans *Un Bateau qui passe*, quelques enfants sont représentés de dos, en train d'observer



22. Émile Claus, *Vaches au pâturage dans les prés autour de la Lys, vers 1885-1886*
Huile sur toile, 85 × 125 cm
Collection privée. Avec l'aimable autorisation de Francis Maere Fine Arts Gallery, Gand



23. **Émile Claus, *La Récolte du lin*, 1883**
Huile sur toile, 110 × 150 cm
Collection privée. Avec
l'aimable autorisation de
Francis Maere Fine Arts
Gallery, Gand





24. **Émile Claus, *Un Bateau qui passe*, 1883**
Huile sur toile, 75,5 × 116 cm
Collection privée. Avec l'aimable autorisation de Sotheby's, Londres



25. **Émile Claus, *Les Chardons (La Lys à Astene)*, 1884-1885**
Huile sur toile, 73,5 × 115 cm
Musées de Bruges. Legs Auguste Beernaert, 1912



166. Palette du peintre Émile Claus, 1886-1890
mudel, Deinze



ABRÉVIATIONS

AAC : Archives d'Art contemporain. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles

AML : Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles

KASK : Académie royale des Beaux-Arts, Anvers

KBR : Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles

KMSKA : Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Anvers

MCL : Musée Camille Lemonnier, Bruxelles

MDL : Musée de Deinze et du Pays de la Lys, Deinze (mudel)

MdIC : Musée de la Chartreuse, Douai

MRBAB : Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles

MSK Gand : Musée des Beaux-Arts de Gand

RMN : Archives des Musées nationaux – Réunion des Musées nationaux, Paris

UGCB : Université de Gand, Bibliothèque centrale

VJW : *Verzameld journalistiek werk* (recueil d'articles de presse)

COLOPHON

Ce livre a été publié à l'occasion de l'exposition
Émile Claus. Prince du luminisme.

Musée de Deinze et du Pays de la Lys (mudel)
27 septembre 2024 – 26 janvier 2025

EXPOSITION

Commissariat
Wim Lammertijn
Johan De Smet

Collaborateurs scientifiques
Baukis De Decker
An Meirhaeghe

Logistique/Administration
Confidence Awulonu
Christa Campe
Daniel Demarey
Manon Desmedt
Ariane Malfait
Kurt Minnaert
Saliha Usta

PUBLICATION

Auteurs
Johan De Smet
Wim Lammertijn

Iconographie
An Meirhaeghe

Traduction
Catherine Warnant

Rédaction finale
Isabelle Piette

Coordination
Sara Colson

Mise en pages
Tim Bisschop

Traitement des illustrations
Tine Deriemaeker (die Keure)

Impression
die Keure, Bruges

Reliure
Brepols, Turnhout

Éditeur
Gautier Platteau



HANNIBAL
BOOKS

mudel

ISBN 978 94 6494 150 0
D/2024/11922/57
NUR 642

© Hannibal Books, 2024
www.hannibalbooks.be
www.mudel.be

Tous droits réservés. Aucun élément de cette publication ne peut être reproduit, introduit dans une banque de données ni publié sous quelque forme que ce soit, soit électronique, soit mécanique ou de toute autre manière, sans l'accord écrit et préalable de l'éditeur.

Tous les efforts ont été faits pour rechercher les sources et/ou ayants droit des images figurant dans ce livre. Les ayants droit qui constateraient que des illustrations ont été reproduites à leur insu sont priés de prendre contact avec l'éditeur.

REMERCIEMENTS

Mudel tient à remercier sincèrement toutes les personnes qui ont contribué à la réalisation du livre et de l'exposition éponyme *Émile Claus. Prince du luminisme*, apothéose de l'année Émile Claus 2024.

Institutions, organisations et gouvernements :

Abby Courtrai
Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles
Belfius Art Collection
Bibliothèque de l'Université de Gand
Bibliothèque royale de Belgique
Collection royale de Belgique
DUNSA. Cercle pour l'Histoire, l'Art et le Patrimoine de Deinze et du Pays de la Lys
Gouvernement flamand
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Anvers
La Boverie, Liège
LangsDeLeie – VVV Leiestreek
Letterenhuis Anvers
Musée Camille Lemonnier, Bruxelles
Musée d'Ixelles
Musée d'Orsay, Paris
Musée de la Chartreuse, Douai
Musée des Beaux-Arts de Gand
Musée des Beaux-Arts de Tournai
Musées de Bruges
Musées de Verviers
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles
Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle
Province de Flandre orientale
Région culturelle Leie Schelde
The Phoebus Foundation, Anvers
Ville de Deinze

Les organisateurs tiennent à remercier expressément ceux qui ont soutenu de manière significative la recherche sur l'artiste dans le passé récent ou lointain et/ou ont contribué au succès de cette publication.

Mieke Ackx, Hilde Aerts, Frederic Agnessens, Evelien Ameye, Thomas Bertrem, Danny Blockmans, Hans et Joost Bourlon, Charlotte Bouteligier, Helena Bussers, Susan Canning, Veronique Cardon, Sarah Catrysse, Johan Cauwels, Jan Ceuleers, Peter Claeys, Arnold † et Jan Claus †, Gerda, Koen et Lieve Claus, Sara Colson, Sofie Corneillie, Steven Daemers, Veerle De Meester, Ingrid De Pourcq, Rutger De Reu, Elisabeth et Nathalie Desimpel, John De Vlieger, Stefanie De Vlieger, Gerard et Oscar De Vos, Danny Devos, Guy De Vuyst, Wout De Vuyst, Jan Dewilde, Rémi Dieusaert, Nathalie Dioh, Michel Draguet, Henri Du Faux †, Hélène, Rose et Thérèse Dufaux, Didier Eggermont, Yann Farinaux-Le Sidaner, Hans Feys, Julien Foucart, Riet Gailliard, Lieven Gerard, Ingrid Goddeeris, Valérie Haerden, Paul Hanssens, Nele Hendrickx, Caroline Henry, Robert Hoozee †, Marleen Houthoofd, Stefan Huygebaert, Odette Huys-Lacres †, Marthe Lemmens, Anneke Lippens, Francis Maere, Karel Meganck, Hilaire Metsers, Gerald Micheels, Odile Michel, Fanny Moens, Gwendoline Morán Debraine, Anne Marie Musschoot, Monique Nonne †, Eva Nygård, Wouter Paelinck, Peter Pauwels, Jet Peters, Jean Plasschaert, Anne Pingeot, Guy Romain, Lieve Roosen, Ruud Ruttens, Philip Serck, Sami Souguir, Leo, Emmy et Raf Steel, Jean-Jacques Stiefenhofer †, Marjan Sterckx, Joost Surmont, Sabine Taevernier, Akira Tomita, Katrijn Van Bragt, Paul Van Calster, Frederica Van Dam, Claire Van Damme, Leentje Vandemeulebroecke, Erik Van den Abeele, Francisca Vandepitte, Hans Vandevoorde, Johan Van de Wiele, Veerle Van Doorne, Magali Vangilbergen, Ariane Vanheerswyngheles, Yentl Vanhoof, Yvan Van Maele, Rita Van Mossevelde, Fleur Van Paassen, Jan Vanthuylne †, Edwin Van Trijp, Veerle Verhasselt, Cathérine Verleysen, Jan Vermeulen, An Vervliet, Veerle Yperman, Liliane Wallaert, Martin Wallaert, Carmen Willems, les membres du comité de protection Émile Claus, les membres de la commission du Musée de Deinze et du Pays de la Lys (mudel), et les contributeurs et prêteurs qui souhaitent rester anonymes.

Ce livre et cette exposition ont été rendus possibles grâce au soutien exceptionnel du Musée des Beaux-Arts de Gand.



CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

- © Belfius Art Collection, Bruxelles (fig. 51, 100)
- © Collection royale, Bruxelles (fig. 11, 29)
- © Dominique Provost / Hugo Maertens (fig. 38, 113)
- © Francis Maere Fine Arts Gallery, Gand (fig. 22-23, 119)
- © Galerie Alexis Bordes, Paris (fig. 120)
- © Galerie Oscar De Vos, Laethem-Saint-Martin (fig. 2, 17, 27, 41, 57, 79, 89, 92, 12)
- © Hôtel de ventes Horta, Bruxelles (fig. 46)
- © Het Kunstuur (fig. 20)
- © Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Anvers (www.artinlanders.be) (fig. 26, 39)
- © Kunstgalerij De Vuyst, Lokeren (fig. 117, 126, 149)
- © La Boverie, Liège (fig. 28, 93)
- © Le Floc'h – Maison de ventes, Saint-Cloud (fig. 58)
- © MSK Gand : Ruud Ruttens (fig. 1, 74-75, 131-134, 136-139, 142-143, 147-148, 151, 154, 159-163)
- © MSK Gand (www.artinlanders.be) : Dominique Provost / Hugo Maertens (fig. 32, 40, 53, 55, 66, 96, 110, 144)
- © MSK Gand (www.artinlanders.be) : Michel Burez (fig. 4, 56, 127, 145, 164)
- © Musée d'Ixelles, Bruxelles (fig. 43, 76)
- © Musée d'Orsay, Paris. Dist. RMN - Grand Palais (fig. 98)
- © Musée de Deinze et du Pays de la Lys – mudel (fig. 3, 5-8, 13, 15, 31, 49, 60-61, 69, 77, 88, 95, 108, 125, 128, 129, 130, 152, 158, 161, 165)
- © Musée des Beaux-Arts de Tournai (fig. 63)
- © Musées de Bruges (www.artinlanders.be) (fig. 25)
- © Musées de Verviers (fig. 48, 90)
- © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles (fig. 42, 65, 70, 81)
- © Museum Dhondt-Dhaenens (fig. 106)
- © Peter Claeys (fig. 9, 12, 14, 18, 19, 21, 34-35, 36-37, 44-45, 50, 52, 54, 59, 62, 64, 67-68, 71-73, 80, 83-86, 94, 97, 99, 101-105, 107, 109, 111, 115-116, 118, 122-124, 140-141, 157, 166)
- © The Phoebus Foundation, Anvers (fig. 16, 33)
- © Province de la Flandre orientale, Gand (fig. 10)
- © RES Collection (fig. 91, 135)
- © Sotheby's (fig. 24)
- © STAM, Gand (fig. 114)

Image de couverture

Émile Claus, *Vaches traversant la Lys*, 1897-1899



ASTENE, — LA LYS ET LA VILLA ZONNESCHIJN.

Em. Van Risseghem, Deynze.

167. **Vue de l'arrière de la Villa Zonneschijn
et de l'atelier de l'artiste, vers 1925**
Carte postale
Photographe inconnu
mudel, Deynze