

Victor Servranckx et la revue liégeoise *Anthologie* (1921-1940).

Daniel Droixhe

Université Libre de Bruxelles / Université de Liège

Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique

On sait comment l'avant-garde artistique européenne s'inscrit au début du XX^e siècle, notamment sous l'influence de la Révolution russe, dans le cadre d'un programme de rupture radicale avec l'ancienne société¹. L'avant-garde prit en Belgique des formes différentes et emprunta divers canaux éditoriaux selon qu'elle se développait dans la partie flamande du pays, principalement à Anvers, ou à Bruxelles². Dans la partie wallonne du pays, elle fut principalement prise en charge par le Groupe moderne d'Art de Liège, fondé en décembre 1920 par Georges Linze, poète, romancier et essayiste (Liège, 1900-1993), et quelques-

¹ Fauchereau, Serge, *Avant-gardes du XX^e siècle. Arts & littérature 1905-1930*, Paris, Flammarion, 2016. Je remercie Muriel Collart, ~~Alexandre Mare~~, Peter J.H. Pauwels, mon épouse Alice Piette et Ronny Van de Velde de l'aide apportée, notamment par la communication d'informations, à la préparation de cet article.

² Pauwels, Peter J.H., *Jozef Peeters en de strijd tegen den tingeltangel. Het (inter)nationale netwerk van een Antwerpse pionier in de avant-garde van de jaren 1929*, Ronny Van de Velde / Ludion, 2022 ; 7 *Arts 1922-1928. Une revue belge d'avant-garde*, dir. Boudin-Lestienne, Stéphane, Mare, Alexandre, Pesztat, Yaron & Strauven, Iwan., Bruxelles, CFC éditions, 2020. L'ouvrage de Pauwels peut être considéré comme une première encyclopédie de l'avant-garde artistique flamande, réalisée de manière scientifique. L'auteur annonce la parution d'un *Omtrent 'de abstracte schilderkunst in vlaanderen'. Over een rode bankier, een kunstpaus, moeilijke kunstenaars en een belangrijke publicatie (De la 'peinture abstraite en Flandre'. À propos d'un banquier rouge, d'un pape de l'art, d'artistes difficiles et d'une publication importante)*. Communication Pauwels, 03-04-2024.

uns de ses amis³. En janvier de l'année suivante paraissait un manifeste annonçant :

Écrivains, Artistes,

Il y a à réédifier !

La société végète dans l'Arrivisme et l'Utilitarisme à outrance.

La chair et l'or sont les dieux.

Un devoir s'impose.

Constitué de « jeunes », le groupe veut « lutter contre les faiblesses du siècle » (poursuivons la lecture en abandonnant les majuscules). Contre « la cécité de l'heure présente » doivent s'élever des « ouvriers de la reconstruction morale », forts « de rêve et de conscience ». Que la « régénérescence » s'appuie chez nous comme ailleurs sur « la science et l'art ». « Pour vivre, il faut, et des muscles, et un cerveau ».

La campagne en faveur de « l'idée moderne » prendra comme organe, en 1921, la revue *Anthologie*. Dans la livraison de décembre 1921, Linze donnait dans un article réaffirmant les idées du manifeste. La modernité, dit-il, s'est élancée partout à partir des « centres typiques de notre civilisation » : « activité inimaginables des cités, prodigieux effort du négoce et du mécanisme, horizons scientifiques, réveil des races, paysages et sentiments de guerre ». Mais la stagnation règne ici. En Wallonie, « loin des vrais cœurs et cerveaux de l'époque », « la pensée moderne est comme un oiseau qui planerait sans se poser » : « les choses graves de l'esprit passent sans s'arrêter ».

C'est que l'esprit s'articule étroitement à la réalité matérielle. Celle-ci, sur le terrain régional, montrerait une faiblesse qui l'apparente déjà à un déclin.

³ *Panorama d'une époque. Anthologie, Groupe moderne d'art de Liège 1920-1940*, Bruxelles, Éditions Malgré tout, 1969 /1973 ; *L'exposition Georges Linze et son époque 1920-1940. Anthologie. Le Groupe moderne d'art de Liège*, sous les auspices de l'association Les Amis de Georges Linze, Liège, Musée de l'Art Wallon, Parce de La Boverie, du 21 février au 16 mars 1975.

« Notre industrie fatiguée souffre d'être démodée » dans la mesure où elle semble « opposée à la machinerie étrangère ». Alors que « l'Amérique industrielle délire d'effort, de hardiesse et d'à-propos », alors que l'Inde même dessine « l'avenir des religions progressives », nous nous réfugions douillettement dans l'ironie et le scepticisme.

Sur le théâtre d'une « humanité décadente » est née, par rejet de celle-ci, une autre manière d'être au monde, écrit Linze. Le progrès a propagé « une sensibilité nouvelle, une vision nouvelle, une conception artistique nouvelle et surtout un but ». « On veut la modernisation des outils, des véhicules, hôpitaux » : « il est de notre devoir de vouloir celle des cerveaux ». Dans cette mise en perspective d'une « conception artistique nouvelle », il est donc question des grandes nations qui, hors d'Europe, donnent à lire une accélération vertigineuse de l'histoire.

L'Allemagne en offre un exemple, qui permet à René Liège, pseudonyme de René Tilman, de fournir un des premiers aperçus sur l'avant-garde artistique. Il écrit dans la livraison d'août 1922 ce qu'il a découvert en Rhénanie, qui a été « un abord d'internationalisme par sa voie d'entre-deux ».

Quant à l'art.

Voyez partout : magasins ; librairies ; encadreurs ; tapis ; corbeilles ; marbres ; chambres à coucher.

C'est nouveau, avenant.

Ce qui : guère chez nous.

Vous avez de l'art, ici, pour 50 mark – c'est-à-dire 2 francs, (le franc à 25 mark).

Et l'on voit ici – ô prodige – l'art jeune français à côté. –

En France-Belgique, c'est proscrit, classé dans les dangers.

Et l'on voit ici – Vlaminck – Léger (Iwan Goll) – « Holzschnitt » se voit partout.

Et puis aussi, comme Bücher : du Guarès, Picasso, Max Jacob. – Musik : Georges Auric, Maurice Ravel, Darius Milhaud. Quoi ? Tout l'art jeune français pour quelques pfennigs.

Les Allemands sont les malins.

Ils étudient. Ils regardent.

À droite. À gauche.

- Prenons le bon. – (ils disent ça).

Perfectionnons.

Anthologie appuie le constat d'une référence à Michel de Ghelderode quand elle annonce la parution de la revue *Der Sturm*, en janvier 1924. Ghelderode n'écrit-il pas dans la revue *La Renaissance d'Occident*, à propos des lettres allemandes ?

En effet, l'artiste d'Allemagne qui nous intéresse n'a plus avec sa race d'autre attache que sa naissance. Son anti-nationalisme le pose en marge des mille et une sociétés naissantes et mourantes, débris de grande nation disciplinée, dont il se moque et desquelles il n'attend rien. Baillonnés, persécutés ou ridiculisés au long des années de guerre, ils cherchèrent, avant les autres, un langage universel pour exprimer leur état d'hommes asservis et souffrants...

Cette réinterprétation quelque peu surprenante de la première guerre mondiale et de la sortie du conflit allait être suivie, dans *Anthologie*, d'un examen systématique – très germanique – des nouveautés qui fleurissaient partout en matière artistique. L'actualité flamande y occupait une place considérable. Les revues qui propageaient l'avant-garde s'y trouvaient particulièrement considérées. On verra notamment, à ce sujet, le volume *Modern Art from the Interbellum. Collection of the Royal Museum of Fine Arts Antwerp* (2016)⁴. Un des représentants majeurs de cette avant-garde flamande a fait l'objet d'une monographie: *Victor Servranckx. De jaren twintig* (2012)⁵. Il n'est pas utile de

⁴ *Modern Art from the Interbellum. Collection of the Royal Museum of Fine Arts Antwerp*, Kontich, BAI, 2016 ; Van Broeckhoven, Greta, « 1916-24 : a new reality in spirit and form », 9-24 ; Servellón, Sergio, « The 'Buffer State' from 1925 to 1959 ; sandwiched between the historic and the neo-avant-garde », 28-38.

⁵ *Victor Servranckx. De jaren twintig*, Ostende, Mu.ZEE, 2012 ; Van den Bossche, Phillip, « Inleiding », 6-17 ; Clissen, Anouck, « Een toonbeeld van veelzijdigheid. Victor Servranckx in de jaren twintig », 18-35 ; Servellón, Sergio, « Gemmeschapskunst en Zuivere Beelding : twee kanten van dezelfde constructivistische medaille. Victor Servranckx in de jaren 1922-

s'étendre ici sur le fait que Victor Servrancks (Diegem, 1897-Vilvorde, 1965) s'est imposé comme l'une des plus célèbres figures de l'avant-garde « historique » belge du XX^e siècle par les œuvres que conservent certains des plus importants musées du monde, tels que le Museum of Modern Art de New York, le Centre Pompidou de Paris, le Musée Thyssen-Bornemisza de Madrid, le Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Vienne ou le Musée de Grenoble.

Le présent article ne vise qu'à proposer une approche d'évaluation de la réception de Servranckx à Liège, entre 1920 et 1940. Il s'agirait en particulier d'apprécier dans quelle mesure les positions d'*Anthologie* tranchent en général sur les pratiques habituelles que laisse apparaître la production à la fois littéraire et artistique ambiante. J.-M. Klinkenberg a écrit à ce sujet : « Repli ou retour à l'ordre. C'est bien avec ces mots que l'on peut décrire l'activité littéraire en terre liégeoise au début des années 30. Si l'on excepte la généreuse aventure du Groupe moderne d'Art de Liège (1920), aucune manifestation collective n'y va dans le sens de l'avant-garde »⁶. S. Charlier confirme le constat pour ce qui est de l'architecture : celle-ci, sur les bords de Meuse, reste attachée aux « modèles historiques diffusés par l'Académie royale des Beaux-Arts et par l'Institut Saint-Luc », ce qui engendre une production d'architectes « frileux à toute expression moderne radicale ou originale »⁷.

23 », 36-57 ; Verdonck, Ann, « De abstracte kunst van Victor Servranckx : van tweedimensionaal canvas naar driedimensionale interventies », 58-73.

⁶ Klinkenberg, Jean-Marie, « Liège », dans Weisgerber, Jean, *Les avant-gardes littéraire en Belgique. Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*, Bruxelles, Éditions Labor, 1991, 157.

⁷ Charlier, Sébastien, « De l'Académie aux CIAM. *L'Équerre* 1928-1939 » / « From the Academy to the CIAM. *L'Équerre* 1928-1939 », dans *L'Équerre. Réédition intégrale – The Complete Edition 1929-1939*, dir. scientif. S. Charlier, [Liège], Éditions Fourre-Tout, 2012, 36-75, ici 37.

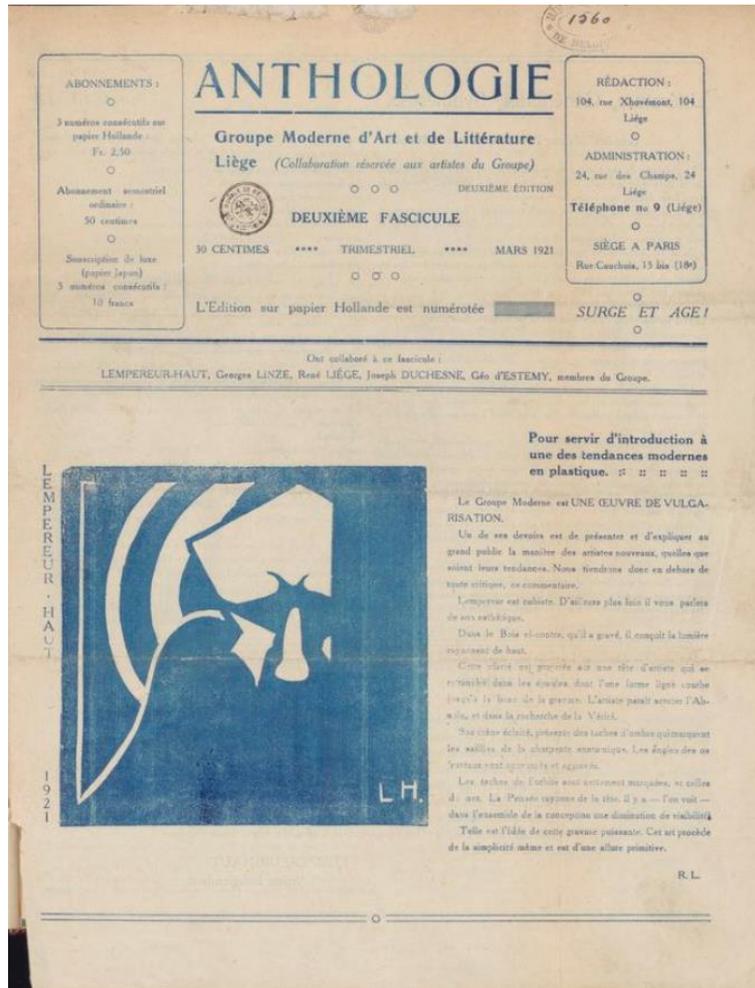


Illustration 1.

Premier numéro d'*Anthologie*, mars 1921.

Illustration de Marcel Lempereur-Haut (Liège, 1898-Lille, 1896).

1. Un aperçu de l'œuvre de Servranckx

En 2012, le catalogue de l'exposition *L'Abstraction géométrique belge*, organisée en France à l'Espace de l'Art Concret, présentait brièvement Servranckx comme suit⁸.

⁸ *L'Abstraction géométrique belge. Espace de l'Art Concret. Centre d'art contemporain / Mouans-Sartoux*, Gand, Éditions Snoeck, 2015, 64, 93.

Dès les années 1920, il développe un art fondé sur un langage abstrait géométrique. La fascination de Servranckx pour la mécanique et l'usine, traduite en une pensée artistique, va bien au-delà de la toile et englobe un mélange des disciplines artistiques. Victor Servranckx illustre la polyvalence de l'artiste : Servranckx le peintre, l'écrivain de manifestes, le dessinateur de papier peint, l'architecte, l'ébéniste, etc., ou comment le modernisme des années 20 a véritablement influencé tous les aspects de la vie quotidienne. Son œuvre évolue de constructions mathématiques à l'utilisation expérimentale de matériaux et de structures symétriques, puis à des sujets abstraits et surréalistes. Ses contacts avec René Magritte et Filippo Tommaso Marinetti participeront de ses nouvelles orientations.

Dès la première guerre, Servranckx avait étudié à l'Académie royale des Beaux-Arts et à l'École des Arts décoratifs de Bruxelles, en compagnie de René Magritte, de Karel Maes et du Français Pierre-Louis Flouquet, depuis longtemps établi dans la capitale⁹. En mars 1920, le Hollandais Theo van Doesburg, célèbre fondateur du mouvement De Stijl, donna une conférence à Bruxelles, au Centre d'Art du Coudenberg¹⁰. L'exposé constitua une révélation pour Servranckx et ses amis, auxquels s'étaient notamment joints le poète Pierre Bourgeois et son frère Victor, architecte¹¹. On y ajoutera, note Van Broeckhoven, le Liégeois Marcel-Louis Bagniet¹². Le groupe des frères Bourgeois conçut l'idée de créer

⁹ Il convient de rappeler le rôle précurseur qu'a joué S. Goyens de Heusch dans l'histoire de l'avant-garde en Belgique, par certains de ses ouvrages : *7 Arts. Bruxelles 1922-1929. Un front de jeunesse pour la révolution artistique*, Bruxelles, Ministère de la Culture française de Belgique, 1976 ; *Simonetta Jung*, Bruxelles, Fondation pour l'Art belge contemporain, 1981 ; *Fondation pour l'art belge contemporain, Aperçu d'une collection*, Bruxelles, Fondation pour l'Art belge contemporain, 1988 ; *Pierre-Louis Flouquet*, Bruxelles, Fondation pour l'art belge contemporain/Mecenart, 1993. Voir aussi : Pesztat, Yaron, « 7 Arts : Vie et mort d'une revue d'avant-garde », dans *7 Arts 1922-1928*, 16-21.

¹⁰ Pauwels, 76-80, 89-92, 100-101, etc.

¹¹ Boudin-Lestienne, Stéphane, « Prodrômes. L'essor de l'architecture moderne en Belgique vu par 7 Arts », dans *7 Arts 1922-1928*, 84-90.

¹² Van Broeckhoven, 11.

une revue ayant pour objet la « pénétration moderniste » dans la capitale : on sait comment naquit en 1922 la revue *7 Arts*, Celle-ci liait art et société d'une manière qui fait songer au programme animant le Groupe moderne d'Art de Liège. Elle entendait pour sa part mettre au service d'un changement collectif radical une « plastique pure » qui devait privilégier des formes populaires de communication et une union des disciplines s'étendant à l'aménagement de la vie quotidienne.

Bien que Servranckx, remarque Ph. Van den Bossche, n'ait jamais formellement rejoint le groupe qui animait *7 Arts*, il sera applaudi dans différents numéros de « l'hebdomadaire d'information et de critique »¹³. Le numéro du 2 avril 1925 en témoigne, qui annonce : « La Pénétration moderniste. UN EXEMPLE À SUIVRE. – Prenant part au concours d'étalages organisé par la Ville de Bruxelles, *La Générale d'Électricité* a confié l'organisation de ses étalages au peintre et sculpteur moderniste Victor SERVLANCKX ». Les lecteurs d'*Anthologie* – en particulier les commerçants et industriels intéressés par la revue – n'avaient décidément plus aucune raison d'ignorer les ressources publicitaires de l'art nouveau.

2. Servranckx et Joostens : la découverte de l'abstraction géométrique : (1923-1925)

L'hiver 1924-1925 voit la première mention de Servranckx dans la revue liégeoise. On lit dans sa livraison du moment : « Victor Servranckx exposera à Liège et Bucharest cet hiver ». L'information s'accompagne de la reproduction d'une de ses peintures et du texte suivant, qu'il est utile de reproduire (illustration 2).

« Peintre et sculpteur »

Organisa en janvier dernier, en la Galerie Royale, à Bruxelles, une exposition de 105 de ses œuvres.

¹³ Van den Bossche, 10-11.

Admirateur fervent du travail en série que peut produire l'industrie, a composé des centaines de dessins industriels anonymes et tenté de déterminer un assainissement de l'industrie du papier peint.

Renie toute tendance figurative ou ornementale, quel que soit le domaine dans lequel son activité s'exerce.



Illustration 2.

Victor Servranckx, *Peinture*. Dans *Anthologie*, déc. 1924-janv. 1925, 13.

Œuvre reproduite dans *Victor Servranckx*, 114

sous le titre *Opus 55 – 1923 (De heerschappij van het gepolijste staal)*

[*Le seigneur de l'acier poli*]. Musée de Grenoble.

Le texte cité est suivi, comme on peut le voir, de la mention « 7 Arts, Bruxelles ». Un article d'A. Paenhuysen apporte en effet la confirmation de l'emprunt¹⁴. Par ailleurs, l'exposition de la Galerie royale avait été annoncée dans le numéro du 20 janvier 1924 de la revue *Arts et Lettres d'aujourd'hui*. On

¹⁴ Paenhuysen, An, *De nieuwe wereld. De wonderjaren van de Belgische avant-garde (1918-1939)*, Antwerpen, Meulenhoff/Manteau, 2010, 150.

notera que l'hebdomadaire bruxellois mentionnait les autres galeries de la capitale, avec leurs affiches respectives : le Centaure, le Cercle artistique, la Galerie d'Art, la Galerie Dechenne, la Galerie Giroux, qui présentait Permeke, la Galerie Le Roy, la galerie de la Cité Mommen et le Studio, où est accrochée la peinture d'inspiration fauviste de Hubert Van den Bossche.

On se tromperait en pensant qu'*Anthologie* avait attendu l'annonce de 1924-1925 concernant Servranckx pour saluer les conditions entièrement nouvelles que le cubisme ouvrait à la peinture, et particulièrement à la composition géométrique. En juin 1923, Linze avait donné un compte-rendu assez substantiel de l'ouvrage de Georges Marlier, principal directeur de la revue anversoise *Ça ira*, consacré à *L'œuvre plastique de Paul Joostens*¹⁵. Linze félicitait l'auteur d'avoir donné une « étude claire, bien et simplement menée surtout dans la pensée de l'œuvre ». Il posait cependant la question de savoir si les reproductions restituaient suffisamment « la transcendance ou l'originalité » de Joostens, car Marlier soulignait la mise en parallèle de « l'évolution de la sensibilité et du mode d'expression », chez un peintre qui est passé « du sensualisme à la décoration et à l'abstraction ». Son œuvre, dit Linze, fait penser à celle du cubiste Henri Le Fauconnier - qui fut apprécié d'Apollinaire et qui va marquer Albert Gleizes, dont il sera question.

Linze conclut par une citation de Gleizes:

« Ce restera l'inappréciable mérite du cubisme d'avoir démontré que seul le rejet de toutes les conventions codifiées par la peinture imitative était capable de mener l'art pictural vers ses véritables destinées. La peinture est un art créateur ; comme tel, elle exige des moyens qui lui soient propres, épurés de tout élément étranger ».

Il y aurait, à partir d'une telle déclaration, chargée d'approbation, à discuter de la place qu'occupe Joostens dans l'avant-garde historique belge, et du caractère même de ses créations jusqu'en 1923. Le volume *Modern Art from the Interbellum* lui consacre à juste titre plusieurs pages qui montrent son évolution

¹⁵ Pauwels, 102, 115

du post-impressionnisme à la crise de l'art abstrait qu'il partagea avec d'autres contemporains, en raison d'une trop commune absence de reconnaissance¹⁶. Celle-ci le contraignit donc, comme chez d'autres, à revenir temporairement à un art figuratif.

Le catalogue de l'exposition *Pionere der abstrakten Kunst*, organisée en 1976-1977 à Cologne par la Galerie Gmurrzynska, rappelait déjà, opportunément, que Joostens donna des « œuvres cubiste-futuristes en 1916 », avant des « collages abstraits », des « objets construits en trois dimensions en 1917 », etc.¹⁷ Le catalogue sur *L'abstraction géométrique belge* de 2015 souligne que ses compositions révèlent « l'univers riche et surprenant » d'un « caractère frondeur et iconoclaste »¹⁸. Joostens collabora en effet à la revue *Ça ira*, dont l'idéologie socialo-communiste est patente, parfois teintée d'un vibrant féminisme, comme dans le cas de Magdeleine Legendre, ou Magdeleine Marx, auteure de *Femme* (1919) et de *C'est la lutte finale* (1923). On épinglera l'illustration de Joostens intitulée « Le Révolutionnaire »¹⁹.

3. Art et politique : l'enthousiasme de Denise Leburton (1926)

¹⁶ *Modern Art from the Interbellum*, 54-59, 70-71, 94-97. Voir aussi Durant, Ben, « Paul Joostens, un dadaïste anversois », *Koregos*, 195, 13/02/2017.

¹⁷ *De Boeck – Joostens – Servranckx – Vantongerloo. Pionere der abstrakten Kunst / Pioneers of abstract art. Belgien /Belgium 1915-60. Ausstellung vom 11. November 1976 bis Ende Februar 1977*, Cologne, Galerie Gmurrzynska, 13-27 : Hoet, Jan et van Damme, Clair, « De Boeck, Joostens, Servranckx, Vantongerloo : Universalität und Individualismus » ; Van Broeckhoven, 19 sv. ; Pauwels, 52, 72, 108.

¹⁸ *L'abstraction géométrique belge*, 62.

¹⁹ *Ça ira, Collection complète 1920-1923*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1973, n° 1, avril 1920, 21-22. Voir les articles sur la « Revolutionnaire Cultuur », « La déchéance d'Occident », « Communisme et art dramatique » ou « Révolution sociale ou Révolution politique » : n° 1, avril 1920, 11-14 et n° 2, mai 1920, 39-48 ; n° 7, octobre 1920, 161-165 ; n° 14, 33-40, etc.

Dans la livraison d'octobre 1926 d'*Anthologie* se détache une autre personnalité significative. Une poétesse quasiment inconnue, Denise Leburton, y consacre un article à Servranckx. Le texte mérite à nouveau d'être intégralement reproduit.

Servranckx : énergie simple et puissante, foi passionnée, lucidité, un de ces êtres de sommet en qui se résument les forces vives d'une époque. Peintre, sculpteur, architecte, non satisfait des rapports de lignes, plans et volume qu'il observe autour de lui, il établit entre ces éléments des rapports nouveaux, traduisant ses rêves de perfections plastiques. Toute son œuvre exprime cette recherche d'harmonies nouvelles. Servranckx profite du travail de dissociation des Picasso et autres cubistes, le domine et construit. Art moderne, d'extrême avant-garde, par ses qualités de sobriété, de création hardie, par son dynamisme librement exprimé d'abord, plus contenu, plus « en puissance » dans les dernières œuvres. Art humain par la passion et par la vie qu'on y sent vibrer. Certaines de ses compositions atteignent une telle beauté de rythme, d'harmonie des lignes et des couleurs qu'elles émeuvent comme des symphonies parfaites.

Ces lignes s'accompagnaient d'une reproduction (illustration 3).

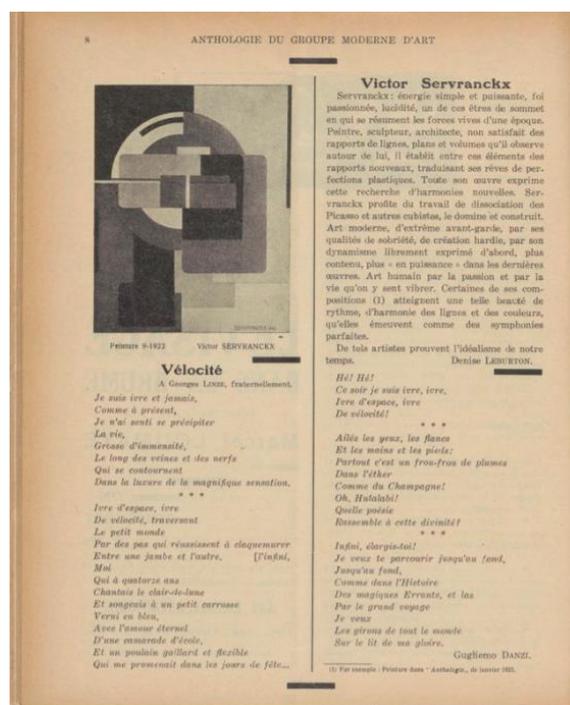


Illustration 3.

Victor Servranckx, *Peinture 9 - 1922*.

Dans *Anthologie*, octobre 1926, 8.

Œuvre reproduite dans *Victor Servranckx*, 18 et 89 sous le titre *Opus 9 – 1922*
(*Rode rotatieve*) [*Rotatif rouge*]. Paris, Centre Pompidou.

De la personnalité de Denise Leburton, on ne sait pas grand-chose. Elle est chargée de la « Section d'Art », traite de « L'Art nouveau » dans « différents cercles d'étude de la province » et particulièrement à Liège²⁰. Elle lit des poèmes à la radio le 22 février après que Linze ait traité de la question : « Y a-t-il un art prolétarien ? »²¹. On apprend aussi qu'elle aime le football et qu'elle habite Angleur, « 27, rue Vapart », dans la banlieue liégeoise.

En 1925, *Anthologie* lance une enquête sur les rapports entre l'art moderne et d'autres paramètres : le peuple, la religion, le régionalisme. « S'opposent-ils ; S'influencent-ils ? ». D. Leburton répond sans ambages, en formes de slogans : Religion = « force statu-quo » ; Peuple = « audace jeune », « force Révolution » ; Régionalisme = « Autos, T.S.F., avions, revues et trains internationaux ». Si doit subsister un « esprit de clocher », il sera « entraîné dans le tourbillon de l'activité moderne ».

La question du rapport entre art et politique se posait particulièrement dans *Anthologie* à travers le rapport avec le futurisme. On compte en traiter ailleurs²². On se bornera à noter que le futuriste italien Enrico Prampolini agrémenta la publication de son article sur « L'esthétique des machines et les interventions de la mécanique dans l'art », paru en 1924 dans *Het Overzicht*, d'une illustration représentant une œuvre de Servranckx qui figurera également dans le numéro de janvier 1927 d'*Anthologie* (illustration 4).²³

²⁰ *Anthologie*, mars, mai et décembre 1925.

²¹ *Anthologie*, janvier-février 1931 : POSTE « ANTHOLOGIE » O N 4 V V.

²² Droixhe, Daniel, *Politiques de la réception. Littérature, art et mise en scène théâtrale dans la presse belge (1850-1940)*, en préparation. Voir Pauwels, 21-22.

²³ Prampolini, Enrico, « Het esthetische der machien en het ingrijpen der mekanika in de kunst », *Het Overzicht*, 1924 ; Clissen, 23 ; Pauwels, 332-334. La revue figurait parmi celles que recevait la revue française *L'Esprit nouveau*, dirigée par le Liégeois Paul Dermée.

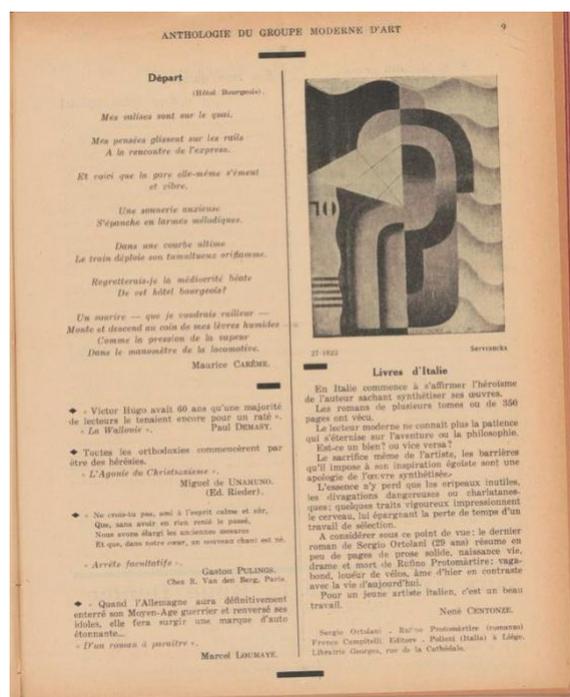


Illustration 4.

Victor Servanckx, 27 - 1922. Dans *Anthologie*, janvier 1927, 9.
Œuvre reproduite dans *Victor Servanckx*, 94 sous le titre *Opus 27 – 1922*
(*Omhelzing*) [*Baiser*]. Collection privée.

4. Servanckx et Magritte : *L'Art pur* et *Sur la plastique pure* (1928-1930)

Un aspect bien connu de la biographie de Servanckx concerne ses relations avec Magritte²⁴. Ayant terminé ses études en 1917, Servanckx devint dessinateur aux Usines Peters-Lacroix, une fabrique de papier-peint où son père était chef de bureau. Il y fit engager Magritte en 1921, en tant que dessinateur-adjoint. Ph. Van den Bossche peut ainsi écrire, à propos de leur commune occupation professionnelle :

La machine, ou pour mieux dire : le travail en série à la machine, les inspirent. En 1921, Magritte apprend à son ami Flouquet qu'il doit faire sien des techniques professionnelles particulières. L'artiste est un technicien et un travailleur, ainsi que l'expriment Magritte et Servanckx dans leur manifeste *L'Art pur. Défense de l'esthétique*. L'écrit, où ils

²⁴ Mare, Alexandre, « René Magritte et Victor Servanckx », dans *7 Arts 1922-1928*, 175-177.

inscrivent la peinture et l'architecture dans une vision d'avenir technologique et futuriste, date selon toute vraisemblance de 1922²⁵.

Le manuscrit de *L'Art pur* fut conservé aux Archives de l'Art contemporain en Belgique dans le Fonds Servranckx, mais il ne fut publié que tardivement. Il a été édité en 1979 dans les *Écrits complets* de Magritte par A. Blavier²⁶. Celui-ci fournit l'historique du projet de publication et note par ailleurs que l'essai est « selon toute apparence de la main de Magritte », d'après « certaines habitudes de graphie ». « On ne peut que conjecturer la part mutuelle des auteurs, mais on note que Servranckx ne retiendra littéralement rien de ce texte lorsqu'il publiera : *Sur la plastique pure*, in *L'Équerre*, Liège, n° 9-10, mars-avril 1930 ». Avant sa publication dans *L'Équerre*, l'essai de Servranckx avait paru dans *Anthologie* en décembre 1928 et février 1929 sous le même titre, avec la reproduction d'une peinture (illustration 5). La différence réside dans la présentation. *Anthologie* introduit l'essai comme suit :

Nous avons l'avantage de publier ici le texte d'une introduction à un débat public, prononcé au Palais d'Egmont de Bruxelles, par le peintre Victor SERVVRANCKX, un pionnier de l'art moderne en Belgique et théoricien averti de la plastique pure.

L'Équerre fera précéder l'essai d'une présentation par Linze.

Victor Servranckx, un des principaux artistes européens, n'a pas hésité longtemps à délaisser la représentation des choses naturelles pour des découvertes beaucoup plus sûres et plus sévères.

Il y eut, avec la plastique pure, à droite, à gauche, sur le monde, l'irruption d'un art nouveau, éminemment humain, le plus humain peut-être.

Les capitales modernes y marquent en rythmes frais leur drame, leur force, leur génie.

²⁵ Van den Bossche, 9-10.

²⁶ Magritte, René, *Écrits complets*, édition établie et annotée par André Blavier, Paris, Flammarion, 1979, 13-21 : « L'Art pur. Défense de l'esthétique » ; Magritte, René & Servranckx, Victor, *Défense de l'esthétique*, La Nerthe Lib, s. d.

Il n'est pas difficile de voir, en suivant Victor Servranckx, des œuvres où le souci linéaire domine, où tout est cadence, beauté de machine presque, où les teintes rares ont des gradations subtiles, où les blancs brûlent.

Puis, voici d'autres conceptions plastiques où les couleurs sont plus charnues et plus vivantes. Qu'on les regarde pour leur expression brute, dénuée de symbolisme, où qu'on y découvre – puisque le jeu est tentant – des courbes d'astres, des lumières de vagues, des ambiances cosmique, toujours une sérénité rayonne et une joie se dégage.

Il faudrait encore parler de Victor Servranckx architecte, aux réalisations si conscientes et si originales, soit qu'il étudie la maison, l'usine ou le meuble. Il faudrait surtout ne pas oublier telle petite sculpture, où quelques lignes tiennent toutes les significations profondes d'une époque.

Ces lignes très pertinentes reproduisent exactement celles parues au même moment dans *Der Sturm*²⁷. On y retrouve bien sûr l'éloge qui était fait du « mécanisme » dans le développement par Linze du manifeste de 1921. La « conception artistique nouvelle », qui articulait étroitement l'esprit « à la réalité matérielle », a cette fois accordé une place plus importante aux réalisations de Servranckx en ce qui concerne « la maison, l'usine et le meuble ». L'*utilitarisme* que dénonçait le manifeste de naguère s'est en quelque sorte dépouillé du suffixe pour valoriser l'*utilitaire* qui prend en charge les fonctions domestiques. On doit aussi observer que la peinture de Servranckx reproduite dans *L'Équerre* est différente de celle figurant dans le numéro de décembre 1928 d'*Anthologie* (illustration 6).

²⁷ *Der Sturm*, Neunzehnter Jahrgang 1928/29, Heft VIII, 300.



Illustration 6.

Victor Servranckx, *Peinture*. Dans *L'Équerre*, mars 1930.

Reproduction sous le titre *Opus 2 – 1926 (De haven) [Le Port]* dans *Victor Servranckx*, 126. Gand, Museum voor Schone Kunsten.

6. Un défi manqué : le tournant de 1925 et les arts appliqués

On vient d'évoquer la mention, par Linze, en 1930, des réalisations de Servranckx dans les domaines de l'architecture et des arts appliqués. *Anthologie* ne semble avoir fourni aucune témoignage illustré de ces réalisations. Celui-ci doit être cherché dans d'autres revues comme *Le Document*. Cette *Revue mensuelle d'art, d'architecture et de technique* se présentait comme l'Organe de l'Association des Architectes et Dessinateurs d'Art de Belgique, qui avait son siège rue de la Madeleine à Bruxelles.

En octobre 1925, l'architecte R. Bragard y rend compte de l'Exposition provinciale d'Art Décoratif et Industriel du Brabant ». On lit : « Victor Servranckx se signale à notre attention par quelques études pour papiers peints d'une composition puissante et originale, et par un pot à tabac d'un caractère

aussi harmonieux qu'audacieux, tant par la forme que par la couleur ». Un exemple de papier peint accompagne le texte. Quant au pot à tabac, il fait partie des créations les plus connues de Servranckx (illustration 7).



Illustration 7.

Victor Servranckx, *Papier peint et Tabakpot*. Dans *Le Document*, n° 39, octobre 1925, 170. © Sabam D. Droixhe et A. Piette.

Une épreuve de ce modèle de papier peint, intitulé *Les bûcherons (De boomhakkers)*, est conservé au Mu.ZEE d'Ostende ; elle est reproduite dans *Victor Servranckx*, 210. Ce qui se présente comme une autre version, totalement noire, du pot à tabac est reproduite dans *Victor Servranckx*, 178 (avec cendriers) ; le même pot, totalement vert, figure dans le catalogue de l'exposition *7 Arts 1922-1928*, 125.

On notera que la couverture de la revue *Le Document* d'où sont extraites ces illustrations reproduit une *Lampe portative* de Bagniet qui figure également dans l'article mentionnant Servranckx, où cette dernière fait l'objet d'un commentaire (illustration 8). Cette lampe avec « abat-jour de parchemin blanc

en forme de pyramide » figure dans le projet de bureau dû à Baugniet reproduit dans le catalogue de l'exposition *7 Arts 1922-1928*²⁸. La notice du catalogue précise que le projet fut édité par « L'intérieur moderne », firme de décoration fondée par Baugniet et Ewaud Van Tonderen, et qu'il date de 1927. La conception de la lampe était donc antérieure d'au moins deux ans.

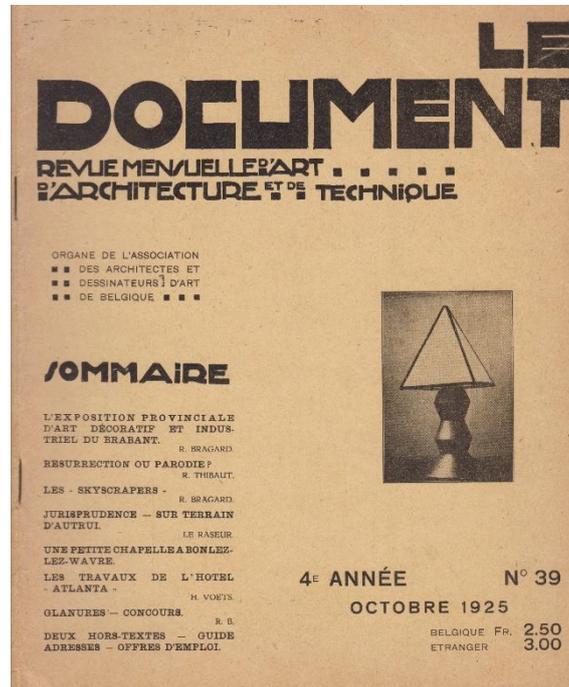


Illustration 8.

© Sabam D. Droixhe et A. Piette.

Les Archives d'Architecture moderne consacrent une précieuse notice à Baugniet où figure un inventaire du fonds Baugniet, constitué en 1986, qui s'étend « du début des années jusqu'à la fin de sa carrière »²⁹. Le fonds comprend des photos, des dessins originaux sur papier et « environ quatre cents dessins de mobilier ». Pour autant qu'on puisse dater les documents répertoriés, on relève seulement pour 1933/52 des « Modèles de lampe Form », avant 1950. Ce n'est pas ici l'endroit de présenter l'édition que fournit *Le Document*, en

²⁸ *7 Arts 1922-1928*, 127.

²⁹ *Marcel-Louis Baugniet (1896-1995)* - <https://www.aam-editions.com/wp-content/uploads/2014/11/Baugniet-Marcel-Louis.pdf>.

juillet-août 1926, d'un article de Bagniet intitulé « Cubisme. Plastique pure, Art abstrait », qui sera repris en 1986 dans le recueil de ses écrits intitulé *Vers une synthèse esthétique et sociale*³⁰. L'article comporte notamment des illustrations portant sur des créations de Bagniet, Servranckx, Karel Maes, Jozef Peeters, Jean-Jacques Gailliard et Stéphane Jasinski, dont certaines ne semblent pas reproduites dans les ouvrages traitant de ces derniers³¹. L'article de Bagniet se termine par cette proclamation : « Je pense volontiers, et cela sans craindre d'être accusé de présomptions, que le cubisme est, avec l'avion, la plus grande invention du siècle ».

7. Bagniet et Fierens-Gevaert : cas « liégeois »

En 1927, le grand écrivain liégeois Robert Vivier (Chênée, 1894-La Celle-Saint-Cloud, 1989), qui enseignait à l'Université de Liège, intitulait « Retour à l'humain : le meuble » quelques pages de l'opuscule qu'il consacrait à Bagniet, en concluant: « Bagniet sera, sans doute, l'un des plus sobres et des plus harmonieux parmi les artistes qui feront triompher le style dans l'organisation plastique de notre confort, et qui infuseront ainsi, au moindre détail du décor qui nous entoure, la séduction secrète de la beauté »³².

R. Vivier n'était pas le seul, à Liège, qui agitait la sonnette d'une provocante modernité artistique. Hippolyte Fierens-Gevaert (Bruxelles, 1870-Liège, 1926)

³⁰ Bagniet, Marcel-Louis, *Vers une synthèse esthétique et sociale*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986 (Archives du futur), 51-60. La bibliographie n'est pas correctement décrite dans *Bagniet Marcel-Louis* sur *Art-Info* - <https://art-info.be/bd/artistes/bagniet-marcel-louis>. L'article n'avait pas paru dans le seul n° de juillet 1926 de *Le Document*.

³¹ Servellón, Sergio, *Karel Maes*, Drogenbos, Musée Félix de Boeck, 2007 ; Enriquez de Villegas Días, Alfonso, *Jean-Jacques Gailliard*, Bruxelles, Marot, 2014 ; Droixhe, Daniel, *Edmond Vandercammen et l'avant-garde artistique belge en 1929*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 5 février 2024 - www.arllfb.be; Pauwels, 97, 100-101, 108, 116, etc.

³² Vivier, Robert, *Marcel Bagniet*, Paris, Les Écrivains réunis, 1927, 19.

se vit confier en 1902 par l'Université de Liège la chaire d'Esthétique, à laquelle fut jointe peu après l'attribution du cours d'Histoire de l'art ainsi que celui d'Histoire de l'art de la Renaissance et des Temps Modernes. Ayant commencé une carrière de journaliste littéraire au parisien *Journal des débats*, il avait conquis ses grades d'historien de l'art par des *Essais sur l'art contemporain* que couronna l'Académie française (1897).

L. Van Puyvelde écrit à son propos : « À Bruxelles, où il professa avec autant de succès qu'à Liège à l'Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, il fut bientôt, en 1904, chargé de secrétariat des Musées royaux des Beaux-Arts, dont il devint plus tard conservateur en chef »³³. C'est à ce titre que Fierens-Gevaert fait l'objet d'un virulent article de J. Delville paru en février 1924 dans la revue bruxelloise *Art et décoration*, intitulé « Les malfaiteurs de l'art ».

Ce Conservateur se délecte frénétiquement dans la pourriture et la décomposition picturales au point qu'il veut les conserver, comme un fossoyeur conserve dans le cimetière des cadavres liquéfiés, à la cimaise des musées, devenues, grâce à lui, sinistres et macabres comme des lieux hantés de larves. En bon catholique ultramontain, respectueux des théologies traditionnelles, agenouillé devant le saint Pontife de Rome pour lui parler « d'art sacré », ainsi qu'il le claironna lui-même aux quatre vents de la presse, il ne craint cependant pas de montrer sa parfaite duplicité mentale en commettant de véritables blasphèmes esthétiques lorsqu'il fait l'apologie de tout ce qui se trouve à l'antipode de cette pensée religieuse orthodoxe dont il se réclame.

Devenu « le suppôt honni des idées subversives », Fierens-Gevaert s'est fait le héraut de « tout un petit monde plus ou moins parasitaire » : « d'honnêtes bourgeois très inoffensifs, des fonctionnaires officiels, des conservateurs de musée, des critiques d'art, des journalistes, des banquiers, des députés socialistes »... Quels sont en effet les mots d'ordre et les buts souvent cachés

³³ Van Puyvelde, Leo, « Hippolyte Fierens Gevaert », dans *Liber memorialis : l'Université de Liège de 1867 à 1935. Tome I. Faculté de Philosophie et Lettres – Faculté de Droit*. Notices biographiques publiées par les soins de Léon-Ernest Halkin avec une introduction par Paul Harsin, Liège, Rectorat de l'Université, 1936, 458-460.

des modernistes? « Proclamer la suprématie de la laideur, exalter le barbare et le grotesque, pousser les artistes à la vulgarité la plus crapuleuse » - bref « ravalier la peinture et la sculpture à des manipulations, colorées ou statuaire, de sauvages primitifs de la Polynésie ». Au-delà du « bagout de commis-voyageur pour échantillons d'art nègre » dont se délecte Fierens-Gevaert, c'est, clame Delville, à un niveau supérieur que se porte la menace de la « manière ultra-moderniste » : « c'est agir à l'encontre de l'ordre créateur et évolutif de la race humaine ». Brrr... Comme eût dit Maurice Piron.

Il reste plaisant de voir la recherche artistique des « formes élémentaires » ramenée par Delville aux « déformations archaïques les plus basses » de la bigoterie et de ses « anciennes superstitions ». Ce « snob bien pensant » ne rappelle-t-il pas « les goëtiens moyen-âgeux qui se complaisaient, en leurs évocations impures, aux choses bestiales du monde invisible inférieur » ? Le ravalement de niveau dont procède la critique de Delville s'accompagne d'une position politique destinée à saper, d'avance, l'art nouveau dont il se réclame publiquement. Ses *Essais sur l'art contemporain* comportent un chapitre intitulé « De l'avenir de l'art plastique ». L'avant-garde que produira la Révolution russe vide précisément la pronostication de Fierens-Gevaert de tout avenir lié à une philosophie de l'homme et de la société. Le morceau mérite à nouveau d'être cité. Certains ont proclamé « que la grandeur de l'art nouveau dépendait du triomphe du socialisme »³⁴.

Rien n'autorise, hélas ! à croire à la bienfaisante influence sur l'art, d'un communisme politique dont le principe inspirateur est l'assouvissement des appétits matériels. À ce point de vue, Nietzsche a raison quand il déclare que la « morale du troupeau » est funeste, et que l'aspect démocratique est un symptôme de vie descendante. La philosophie sociale qui nous vient d'Angleterre et « qui donne pour but de l'activité humaine le bonheur du plus grand nombre » est trop soumise aux nécessités matérielles pour susciter des élans véritablement artistiques.

³⁴ Fierens-Gevaert, Hippolyte, *Essais sur l'art contemporain*, Paris, Félix Alcan, 1897, 148.

8. Une conclusion en disparate

Linze maintiendra jusqu'au moment où cesse de paraître *Anthologie*, en mars-avril 1940, le soutien accordé à ces arts appliqués qui, par l'extension industrielle, étaient censés favoriser « le bonheur du plus grand nombre ». Si l'exposition sur « L'Équerre » qui va se tenir en mars 1933 au Palais des Beaux-Arts de Liège reste majoritairement consacrée à la peinture et à la gravure, des sections particulières sont réservées à la sculpture à l'architecture, à propos de laquelle sont mentionnés divers concepteurs, et à l'ameublement métallique (Allsteel / Maison Deoser)³⁵. En mai 1939, Linze disserte sur « la reconstruction de l'Homme comme entité individuelle et universelle » que propose le cubisme selon Albert Gleizes : un art « humain », tellement humain³⁶. En décembre de la même année, Victor Bohet, chef du département d'anglais et de littérature anglo-saxonne à l'Université de Liège, donnait à son tour à la revue un article intitulé « Cubisme et fonctionnalisme ». Il y rappelait : « Le cubisme, paraît-il, commença le jour où Picasso, dans un café, regardant une figure géométrique par-dessus l'épaule de l'actuaire Princet occupé à résoudre un problème, s'écria : 'C'est beau !' ».

Malgré ces appels à une mutation radicale de la production artistique en bords de Meuse, on reconnaîtra – comme le font Klinkenberg et Charlier pour la littérature et l'architecture – que l'avant-garde a souffert d'une relative occultation entre les deux guerres. Certains articles et la reproduction de certaines œuvres, dans *Anthologie*, en témoigneraient trop visiblement. On a suffisamment invoqué les conditions économiques et financières que subissaient les artistes modernistes, sans y ajouter celles qu'imposa la Grande Dépression. Cependant, on a vu que la situation commerciale ne semblait pas très différente à Bruxelles, si l'on en juge par les souvenirs qu'a rapportés Bagniet dans un

³⁵ *Anthologie*, février 1933.

³⁶ Pauwels, 29, 90, 100, etc.

entretien avec B. Durant. « Sous l’emprise de ce découragement que Flouquet et moi avons ressenti vers 1935 lorsque personne ne s’intéressait à notre peinture », nous « avons mis tous nos tableaux abstraits dans la cave et on est revenus à la figuration »³⁷. La vitalité de réussite internationale que va connaître Anvers, sur la lancée du Groupe des cinq dont le succès s’affiche pendant la guerre avec Masereel, fournissait un modèle dont l’influence s’exerçait bien plus à Bruxelles³⁸. Outre la force d’attraction que possède tout capitale, celle-ci conservait des liens puissants avec une Flandre qui lui avait donné sa langue traditionnelle majoritaire. La principauté liégeoise n’a jamais cessé de cultiver une indépendance qui a pu prendre la forme d’un isolationnisme.

Le paradoxe qui pèse sur une somnolence de la production d’avant-garde à Liège, Linze l’a pointé d’une certaine manière. Dans une région où triomphait l’industrie, même si elle montrait déjà des signes d’essoufflement, on attendrait que l’art ait pris à un certain moment, sinon dès 1925, le chemin d’un engagement majeur dans les arts appliqués et industriels. Que le Liégeois Bagniet ait trouvé celui-ci à Bruxelles prend en quelque sorte valeur d’emblème (illustration 9). Tel était le détour que devait emprunter parfois la Plastique Pure pour survivre quotidiennement, en acceptant ce que Jo Delahaut qualifiera plus tard de reniement³⁹.

³⁷ Durant, Ben, *Conversation avec Marcel-Louis Bagniet*, Gerpennes, Tandem, 1989, 5-9 ; Droixhe, 17.

³⁸ Droixhe, Daniel, *Le catalogue de l’Exposition de l’œuvre gravé de Joris Minne à la Bibliothèque royale de Belgique (1933). Version informatique et illustrée des numéros 1 à 100 (1919-1926). État au 24-11-22*, ORBi-University of Liège, 2022 - <https://hdl.handle.net/2268/296696>; Droixhe, Daniel, *Roger Avermaete, Joris Minne, Jan Frans Willems et la chanson Het waren twee conincskinderen*, ORBi-University of Liège, 2022 - <https://hdl.handle.net/2268/295824>.

³⁹ On ne peut manquer de signaler que Jo Delahaut (Vottem, 1911-Schaerbeek, 1992), un des maîtres incontestés de l’abstraction géométrique après la deuxième guerre mondiale, avait à



Illustration 9.

Marcel-Louis Baugniot, *Chaise aluminium anodisé empilable*, aquarelle et crayon sur papier, 29 x 20 cm. Collection et © Sabam D. Droixhe et A. Piette.

ses débuts pratiqué une peinture figurative extrêmement proche de celle de Marie Laurencin, à un moment où des débats très vifs enregistrés dans *Anthologie* portaient sur le cubisme et l'abstraction. On possède une *Maternité* de Delahaut datée de 1934 (collection D. Droixhe et A. Piette). On connaît aussi une huile sur toile, non datée, qui représente de manière assez classique l'église Saint-Aubin et Saint-Antoine à Lavacherie, dans la province de Luxembourg - <https://www.gazette-drouot.com/lots/23743310-jo-delahaut-vottem-1911-schaerbeek-1992->