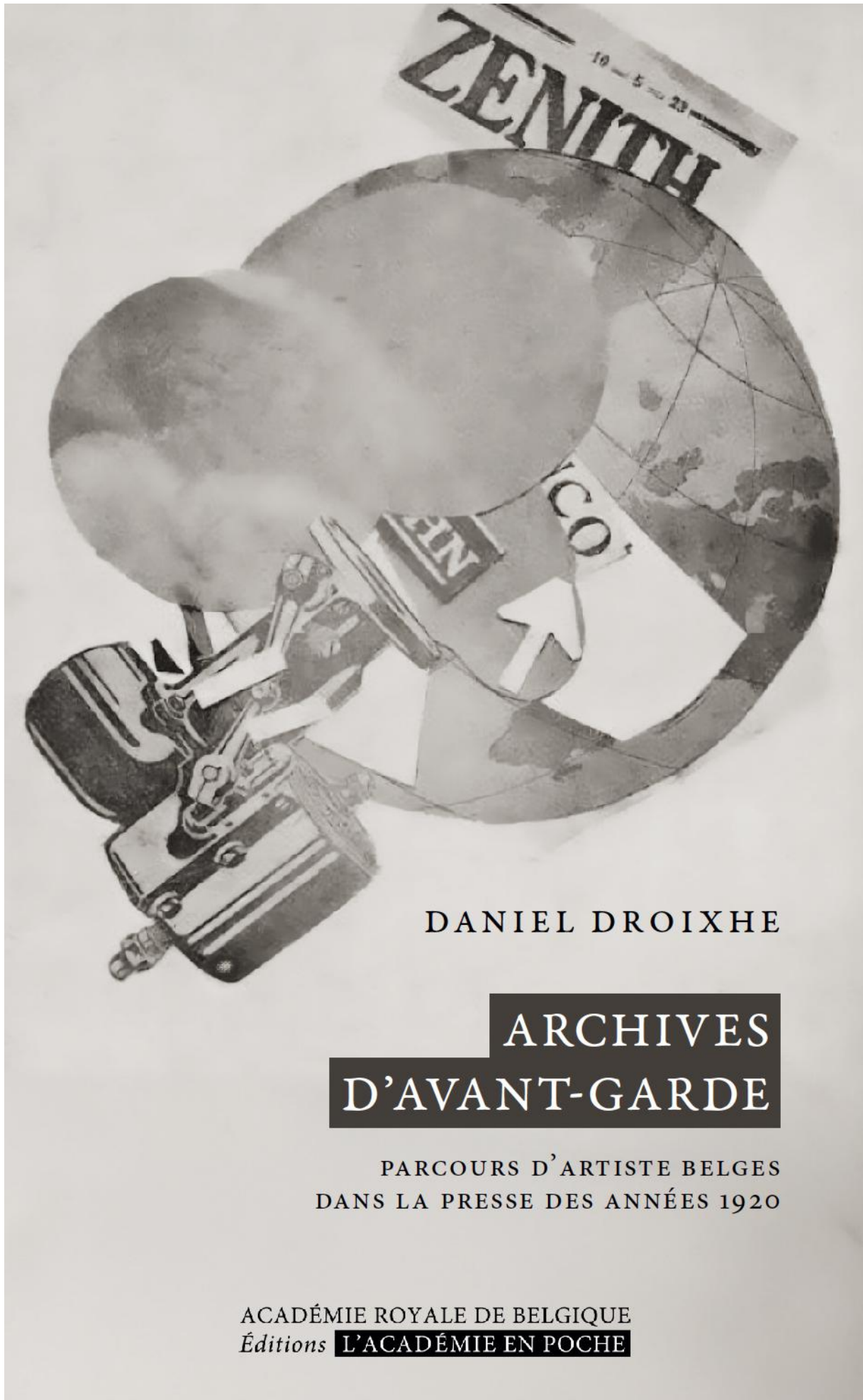




DANIEL DROIXHE

# ARCHIVES D'AVANT-GARDE

PARCOURS D'ARTISTE BELGES  
DANS LA PRESSE DES ANNÉES 1920

ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE  
Éditions **L'ACADÉMIE EN POCHE**

ARCHIVES D'AVANT-GARDE  
PARCOURS D'ARTISTES BELGES  
DANS LA PRESSE DES ANNÉES 1920

DANIEL DROIXHE

ARCHIVES  
D'AVANT-GARDE

PARCOURS D'ARTISTES BELGES  
DANS LA PRESSE DES ANNÉES 1920

ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE  
Collection L'ACADEMIE EN POCHE

Publié avec le soutien de



Académie royale de Belgique  
rue Ducale, 1  
1000 Bruxelles, Belgique  
[www.academie-editions.be](http://www.academie-editions.be)  
[www.academieroyale.be](http://www.academieroyale.be)

Collection *L'Académie en poche*  
Sous la responsabilité académique  
de Didier Viviers

Volume 184

© 2026, Académie royale de Belgique

Crédits:  
© Daniel Droixhe, pour le texte

Secrétariat éditorial:  
Jessica Hermans, Académie royale  
de Belgique

Réalisation et concept graphique:  
Loredana Buscemi, Académie royale  
de Belgique

Image de couverture:  
Paul Joostens, *Bild* (reproduit dans  
*Der Sturm*, 15, carnet 1, mars 1924).  
© Tous droits réservés / *Der Sturm*.

Impression:  
Snel Grafics, 4041 Herstal

ISBN 978-2-8031-1045-2  
Dépôt légal : 2026/0092/05

## Remarque préliminaire

Par souci de lisibilité, les nombreuses références aux revues ne sont pas reprises en notes de bas de page. Une liste des titres de celles-ci figure cependant dans la bibliographie en fin de volume.

## L'AUTEUR

Daniel Droixhe est philologue, historien du livre, de la médecine et amateur d'art moderne. Il a enseigné à l'Université libre de Bruxelles et à l'Université de Liège. Il a créé le centre Môriane en histoire du livre et co-fondé la Société wallonne d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il est membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique.

## Bibliographie sélective

DROIXHE D., *Fer ou ciguë? Récits sur le cancer du sein au 18<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2015.

DROIXHE D., *Alimentation et maladie. Consultations à Padoue à l'aube des Temps modernes*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2021.

DROIXHE D., « All aboard! En train aux USA avec Georges Duhamel, Luc Durtain et des écrivains contemporains (1928-1939) », dans *Les Cahiers de l'Abbaye de Créteil*, n° 43, 2024, p. 80-102.

DROIXHE D., « Une création d'avant-garde à Bruxelles. *Le Monsieur Un Tel* de Paul Avort et le décor de Pierre-Louis Flouquet (1924-1927) », dans *Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Communication à la séance mensuelle du 11 mai 2024*, Bruxelles, ARLLF, 2024 [en ligne, <https://hdl.handle.net/2268/318393>].

DROIXHE D., *Edmond Vandercammen et l'avant-garde artistique belge en 1929*, Bruxelles, ARLLF, 2024.

COLLART M., DROIXHE D. et PIETTE A., *Blue River Project. French Magazines. 1910-1930*, Université de Liège-ORBI, 2025 [en ligne, <https://hdl.handle.net/2268/329741>].

DROIXHE D., « Éléments pour une théorie de l'ornementation typographique composée. Évolution, système, reconstruction », dans *Histoire et Civilisation du Livre*, n° 21, 2025, p. 239-255.

DROIXHE D., « La contrefaçon rouennaise du *Candide* imprimée par Louis-Joseph Oursel pour Pierre Machuel en 1775. Une énigme bibliographique? », dans *Cahiers Voltaire*, n° 23, 2025, p. 101-111.

DROIXHE D., « Paratextual Masereel and Love Trap. When Thomas Mann, Max Brod and Herman Hesse Were Reading Graphic Novels (1927-1933) », dans *Interfaces: Images Textes Language*, n° 52, 2025, p. 1-15.

DROIXHE D., « Une contrefaçon du *Siècle de Louis XIV* de Voltaire imprimée par Abraham-François Viret pour Pierre Machuel en 1764. Style ornemental et identification numérique », dans *Revue Voltaire*, n° 24, 2025, p. 223-237.

DROIXHE D., « Victor Servranckx. La plastique pure et la revue liégeoise *Anthologie* (1921-1940) », dans *Koregos*, n° 338, 2025.

## Introduction

Qu'est-ce qui pousse un philologue à se mêler de l'avant-garde belge du début du XXe siècle ? À l'athénée de Herstal, dans les années soixante, la réception d'un ouvrage de Robert Vivier, *Chronos rêve* (1959), nous fit connaître les publications de ce poète et professeur à l'Université de Liège. Une de celles-ci fut acquise près de trois-quarts de siècles plus tard : un petit volume intitulé *Marcel Baugniet* (1927), qui comportait plusieurs reproductions d'œuvres abstraites dues au pionnier wallon de l'abstraction géométrique, dont celle-ci (ill. 1).

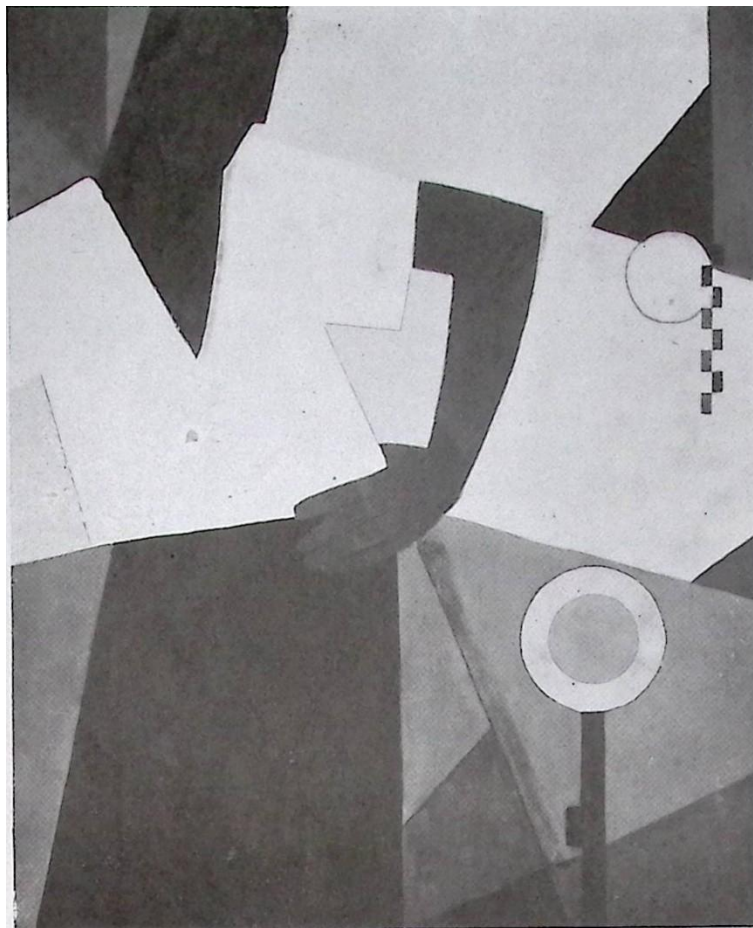


Illustration 1.

Marcel-Louis Baugniet, *L'homme du rail* [*Railway Man*] – 1923, dans Robert Vivier, *Marcel Baugniet*, Paris, Les Écrivains réunis, 1927, non pag.. Oupeye, Coll. D. Droixhe & A. Piette.

La relation amicale entre Vivier et Bagniet se confirma par la publication, au même moment, d'un recueil de poèmes du premier, *Déchirures*, illustré d'un portrait de l'auteur par le second. On en possède un exemplaire avec envoi, daté d'octobre 1927, au photographe d'art et publicitaire Marcel Artaud (1898-1975)<sup>1</sup>.

En se développant, une première rencontre avec une figure importante de l'abstraction géométrique a immédiatement révélé un domaine de recherche pertinent pour la critique historique, familier à un philologue

Une première phase de découverte de l'avant-garde artistique belge fut constituée l'acquisition de divers catalogues d'expositions de la Galerie Gmurzynska, alors établie à Cologne. Le plus important fut sans nul doute celui intitulé *De Boeck – Joostens – Servranckx – Vantongerloo. Pioniere der abstrakten Kunst / Pionners of abstract art. Belgien / Belgium 1915-60*, publié à l'occasion de l'exposition qui se tint du 11 novembre 1976 à la fin février 1977. Le catalogue comportait des notices de présentation de deux artistes qui vont occuper une place centrale dans ce qui suit : Victor Servranckx (Diegem, 1897-Vilvorde, 1965) et Paul Joostens (Anvers, 1889-1960). Il reproduisait du premier vingt-cinq œuvres et vingt œuvres du second, dont certaines en couleur. Elles interviendront occasionnellement dans l'analyse qui suit.

---

<sup>1</sup> M. Bagniet, *Déchirures*, Boitsfort, Bruxelles, 1927. Sur M. Artaud : S. Besson, « Photographie et publicité chez Jean Morat et Marcel Artaud (années 1920-1940) », dans *Focales*, n° 7, 2023, p. 1-44 [consulté le 29/10/2025, <https://doi.org/10.4000/focales.2221>]; S. Besson, S. Chanteux, A. Collange-Perugi et al., *Paquebots 1913-1942. Une esthétique transatlantique. Catalogue de l'exposition*, Le Havre, MoMA musée d'art moderne André Malraux, 2025. Je remercie M. C. Berman, M. Collart, L. Mettens, A. Piette, J. Simpson, G. Tiersma-Woollgar de l'aide apportée.

D'autres catalogues furent collectés, notamment avec l'aide de M. Collart. Dès 1984-1986, le Centre wallon d'art contemporain de la Communauté française de Belgique, à Flémalle, publiait un ouvrage sur *Les premiers abstraits wallon. M.-L. Baugniet – H.J. Closon – E. Engel-Pak – J. Lacasse – M. Lempereur-Haut*. Cette heureuse initiative d'histoire régionale, qui a malheureusement suscité peu de provignement locaux actuels, fut cependant suivie de deux manifestations davantage orientée vers une tendance plus particulière de l'abstraction. Une exposition intitulée *Abstractions construites en Communauté française de Belgique 1922-1980*, avec catalogue, fut organisée en mai 2005 « à l'initiative du Comité 'Œuvres d'Art' du Parlement de la Communauté française ». Une autre exposition fut consacrée à *L'Abstraction géométrique belge* en 2015 à l'Espace de l'Art Concret, centre d'art contemporain situé en France à Mouans-Sartoux, en tête duquel figurait Baugniet.

Plus récemment, un catalogue américain encouragea à poursuivre une enquête sur l'art moderne en Belgique et particulièrement dans les anciennes revues. En 2018, Merrill C. Berman a cédé au Museum of Modern Art de New York une partie importante de sa collection. Parmi les pièces qu'elle comporte, 324 ont servi à présenter une exposition qui s'est tenue à New York du 13 décembre 2020 au 10 avril 2021. Le catalogue en ligne offre notamment une section intitulée *Countries and Movements* où se détache une sous-section consacrée à la Belgique, qui se compose d'une exposition - *Abstract Antwerp : Belgian Avant-Garde, 1917-1925* – et d'un ouvrage - *Belgian Avant-Garde in the Merrill C. Berman Collection*. Sollicité, M. C. Berman m'a autorisé à reproduire certaines œuvres de sa collection.

Celle-ci mettait en évidence le rôle joué par la presse dans la modernité internationale et révélait des œuvres d'art méconnues, oubliées voire perdues. La parution, en 2013, d'un répertoire des revues d'avant-garde allait offrir un cadre élargi à la recherche. *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines* présentait un troisième volume intitulé *Europe 1880-1940*. Le lecteur

belge pouvait être quelque peu surpris d'y découvrir que les revues du pays se trouvaient classées dans une partie générale intitulée *The Low Countries*, c'est-à-dire proprement *Les Pays-Bas*. La dénomination ne manquait pas de rappeler une ancienne *Belgica* qui, à la Renaissance par exemple, comportait le sens dominant de « région flamande ». Une sorte de flamandisation intégrait ainsi les publications de Bruxelles et de Wallonie.

Dans l'ouvrage d'Oxford, les magazines belges sont répertoriés et analysés dans deux articles. L'un, dû à D. de Marneffe, s'intitule « Antwerp circles :

languages, locality, and internationalism ». L'autre, dû à F. Mus et H.

Vandevoorde, porte le titre imagé de « 'Streetscape of new districts permeated by the fresh scen't of cement' : Brussels, the avant-garde and internationalism », c'est-à-dire « 'Paysage urbain des nouveaux quartiers imprégné de l'odeur fraîche du ciment' : Bruxelles, l'avant-garde et l'internationalisme ».

L'idée d'une relative occultation d'œuvres oubliées prit corps dans divers ouvrages de référence, de caractère monographique, consacrés à des artistes belges d'avant-garde. Dès le catalogue de 2005 sur les *Abstractions construites*, l'attention était attirée par l'un d'entre eux : Victor Servranckx (Diegem, 1897-Vilvorde, 1965). Il a fait l'objet, dans la revue *Koregos* en 2025, d'un article qui le situe dans le cadre de la revue liégeoise *Anthologie*, publiée de 1921 à la Deuxième Guerre Mondiale sous la direction de Georges Linze (Liège, 1900-1993). Le magazine révélait les œuvres méconnues d'artistes qui connurent une carrière poursuivie en d'autres lieux ou sous les ombres de l'Histoire. Ainsi, Marcel Lempereur-Haut (Liège, 1898-Lille, 1986) allait bientôt quitter le Groupe liégeois, dont l'idéologie lui semblait globalement trop douillette. Auguste Mambour (Liège, 1896-Liège, 1969) donnait à *Anthologie* des gravures sur bois qui n'annonçaient pas encore ses iconiques représentations, répétitives et d'un érotisme raciste, de jeunes beautés africaines dénudées.

Les pages qui suivent offrent les premiers résultats d'une recherche d'amateur, laquelle, par définition, procède de choix et de goûts personnels, sans parler des

conditions générales qui la conditionnent et en conditionnent l'exposition. Celle qu'on présente dans cette collection « de poche » ne pouvait s'accompagner d'un lourd appareil de références et de trop nombreuses illustrations. Le commentaire apporté à certaines œuvres exigeait le recours à des ouvrages de référence largement disponibles et à leur illustration. Le lecteur est invité à étendre ainsi la connaissance des artistes dont il sera question.

## Première partie. Victor Servranckx : construction d'un parcours

En 1928, le magazine ukrainien *Nova generatsiia* publie dans son numéro 11 un article de synthèse sur l'œuvre de Servranckx, illustré en couverture de sa plus célèbre sculpture : *l'Opus 1 – 1921*. La revue comporte une présentation biographique de l'artiste due au directeur de la publication, le poète Mykhailo Semenko (1892-1937). Ce dernier dresse en une page un portrait qui, à cette date, était inégalé et qui a la valeur d'une introduction générale et originale, où se reflète un esprit du temps.

### Chapitre 1. *Nova generatsiia* et le parcours de Servranckx

Il convient d'abord de présenter *Nova generatsiia*. Il s'agissait, selon sa couverture, d'une « revue mensuelle de la formation artistique de gauche ». Elle entendait articuler, dans la ligne marxiste, « questions de théorie » et « pratique des courants artistiques », pour considérer les « significations constructives et destructrices » que ces courants offraient dans les domaines de la littérature, de la peinture, du théâtre, du cinéma, etc.

On doit noter que les noms des auteurs et artistes qui collaboraient à la revue composaient une géographie politique significative. Outre des personnalités de premier plan comme Eisenstein, Maïakovski, Malevitch ou Rodtchenko, des artistes représentaient l'extension du rayonnement culturel russe et soviétique. Ainsi, la vitalité de celui-ci était particulièrement mise en lumière en Ukraine, où se tissait un réseau d'influences s'étendant de Kharkiv à Odessa en passant par Kiev. En général, la carte de la modernité artistique issue de la Révolution, comme on le verra, couvrait aussi une grande partie des pays baltes et la Pologne avec Varvara Stepanova et Alexandra Exter, les « amazones de l'avant-garde », ou avec Gustav Klucis, dont il sera question.

Il n'est pas moins significatif que des artistes, écrivains et critiques de grande réputation illustraient ce rayonnement en Europe de l'Ouest. L'Italien Prampolini, qui va jouer un rôle dans la carrière de Servranckx, occupait la place

parisienne, avec le cinéaste Yevhen Deslaw, plus connu sous le noms d'Eugène Deslaw. Herwarth Walden, dont la revue *Der Sturm* tiendra une place considérable, représentait la citadelle berlinoise. À ses côtés figuraient des écrivains comme l'Allemand Johannes Becher, qui sera ministre de la Culture en RDA, ou Rudolf Leonhard, qui appartiendra à la Résistance marseillaise pendant la Deuxième Guerre Mondiale. On y trouvait aussi, dans le domaine artistique, le célèbre Hongrois László Moholy-Nagy.

Dans cette prestigieuse galerie, Servranckx appartient, écrit Mykhailo Semenko, « aux figures les plus marquantes de l'art moderne en Belgique, ce petit pays hautement industrialisé qui a su réunir en lui-même la quintessence des courants créateurs des grandes nations capitalistes voisines – l'Allemagne, la France et l'Angleterre ». Comme « plus de vingt de ses œuvres ont été exposées à Paris, Rome, Berlin, Varsovie, New York, Chicago, Philadelphie, etc. », son nom est devenu familier aux amateurs « d'Europe occidentale et d'Amérique ».

Sa patrie n'a pas manqué de reconnaître son talent. Dès 1927, « le gouvernement belge a acquis trois de ses œuvres pour les musées nationaux ». Servranckx donne par ailleurs des conférences à l'Université Libre de Bruxelles en tant que théoricien de l'art moderne. Aussi son incessante recherche dans ce domaine s'est-elle alimentée aux « courants du bergsonisme et de l'art énergétique » en 1914-1915, pour se confronter à partir de 1916 aux courants « de l'expressionnisme, du futurisme et du cubisme ». Les années 1916-1917 marquent le moment de sa « première tentative de composition abstraite », quand il devient en Belgique « l'un des organisateurs du premier mouvement d'art pur », animé par ce que Semenko appelle à juste titre « les plasticiens ». Il donne alors « de grandes compositions abstraites, parfois proches de l'expressionnisme », et « dès 1918, il se tourne résolument vers le dadaïsme et l'abstraction absolue ».

La trajectoire de Servranckx à partir de 1920, reprend *Nova generatsiia*, va s'avérer multiple. Semenko écrit qu'il « se tourne en 1921 vers la sculpture », ce

que confirme la couverture de la revue, et qu'il « commence à travailler dans l'architecture et le mobilier, où il introduit des principes d'intégration rationnelle ». Est mentionnée la fondation de la revue *Opbouwen (Construire)* avec l'architecte et urbaniste Huib Hoste (Bruges, 1881-Hove, 1957).

*Nova generatsiia* salue finalement une production révélatrice, au-delà d'une « connaissance approfondie des formes et des couleurs », d'un « immense talent » dont témoignent des expositions bruxelloises « en 1924 et 1928 ». Son art revêt « un caractère industriel moderne, reflet de la vie contemporaine, où tout est pénétré d'un équilibre entre instinct et raison ». Sa puissance pour ainsi dire instinctive « se manifeste dans le choix des couleurs et dans la sensibilité plastique disciplinée ». Quant à la raison, elle détermine « la rigueur géométrique des formes, qui incarnent la conscience de l'auteur ».

Il était difficile d'exalter plus savamment une œuvre censée représenter la dualité d'une Belgique censée conciliant deux aspirations apparemment contradictoires : celle d'un monde industriel attaché à l'espoir soviétique et l'attraction de la modernité capitaliste et libérale que développent l'Europe et les États-Unis. On sait dans quel sens l'Histoire a jusqu'à présent mis en œuvre ce que Servranckx eût à bon droit nommé la « tension de l'espace », titre d'une de ses œuvres.

## Chapitre 2. Retour aux origines

La carrière de Servranckx traverse un épisode de l'histoire de l'avant-garde qu'évoque de manière singulière *Nova generatsiia*. La revue prête à l'artiste une tendance - ou une tentation - qui l'aurait porté « dans les années 1919-1920 » en direction du « surréalisme, dont allaient plus tard hériter Max Ernst, Juan Miró, etc. ». Il aurait ainsi été « un des premiers » à emprunter ce tournant. Le point ne peut être discuté sans tenir compte d'une œuvre de 1919, l'*Opus 5 – 1919*, attestant que Servranckx se trouvait plutôt fermement engagé, à ce moment, dans la voie d'une esthétique d'abstraction tournée vers la « plastique pure ».

Cette orientation s'explique par un événement qui participe de l'établissement du mouvement De Stijl de van Doesburg et Mondrian en Belgique.

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 (Mol, 1900-Bruxelles, 1974) et du Français Pierre-Louis Flouquet (Paris, 1900-Bruxelles, 1967), depuis longtemps établi dans la capitale. En 1920, une conférence fut donnée au Centre d'Art du Coudenberg par Theo van Doesburg, sans doute grâce à Maurice Casteels, critique d'art et homme de lettres, qui collabora pour l'occasion avec Jozef Peeters (Anvers, 1895-1960). La manifestation a été amplement rapportée dans plusieurs ouvrages dont il sera ici fait un constant usage, sans qu'on puisse chaque fois les citer. L'un, intitulé *Victor Servranckx. De jaren twintig*, paru en 2012, est dû à certains des meilleurs connaisseurs de l'avant-garde flamande : Ph. Van den Bossche, A. Clissen, S. Servellón et A. Verdonck. Un autre s'intitule *Modern Art from the Interbellum. Collection of the Royal Museum of Fine Arts Antwerp*. Publié en 2016, il comporte des chapitres et des notices qui sont signés de S. Servellón – dont la contribution dans le domaine est considérable – et à G. Van Broeckhoven. Enfin, la conférence de van Doesburg fait également l'objet d'excellentes pages dans un catalogue d'exposition intitulé *7 Arts 1922-1928. Une revue belge d'avant-garde*, auquel ont contribué en 2020 S. Boudin-Lestienne, A. Mare, Y. Pesztat et I. Strauven. On retiendra que Peeters, alors en contact avec van Doesburg, avait fait l'éloge du mouvement dans le journal *Le Geste* en décembre 1919 et avait invité le Hollandais à donner à Anvers une conférence qui se tint le 13 février 1920 dans les bâtiments de Sint-Lutgardus sous le titre *Classique, baroque, moderne*.

La conférence de Bruxelles fut suivie par des auditeurs où figuraient le poète Pierre Bourgeois (Charleroi, 1898-1976), Flouquet et Servranckx. Pierre Bourgeois, son frère l'architecte Victor (Charleroi, 1897-Ixelles, 1962) et Flouquet furent les principaux fondateurs, en 1922, de la revue *7 Arts*, vouée aux

nouvelles tendances radicales en matière de création artistique. Les ouvrages cités ont aussi rendu notoire la rupture brutale qui allait bientôt diviser les partisans de l'abstraction constructiviste et Magritte, qui s'en prit physiquement à leurs œuvres lors d'une exposition.

Dans une autre étude magistrale sur *7 Arts*, S. Goyens de Heusch a considéré comment s'établit la relation entre Servranckx et la revue. La participation de celui-ci au Salon de la Jeune Peinture organisé par la Galerie Giroux à Bruxelles, en 1923, fut l'objet d'un compte rendu sans enthousiasme. Mais aussitôt, dès la même année, quelques-unes de ses œuvres étaient reproduites dans la revue et sa participation au Salon de « La Lanterne Sourde » était accueillie plus favorablement. L'année 1924, dans *7 Arts*, s'ouvrit par des articles qui saluaient l'exposition de la Galerie Royale de Bruxelles consacrée à Servranckx, ainsi que l'annonce la revue *Arts et Lettres d'aujourd'hui* dans son numéro du 20 janvier. La conversion de l'artiste aux arts appliqués, qui constituera un des objets privilégiés de cette étude, se concrétisa par sa participation au concours d'étalages organisé à Bruxelles par la Générale Électricité, que la livraison de *7 Arts* du 2 avril 1925 donnait comme un exemple à suivre de « pénétration moderniste ».

Goyens de Heusch soulignera encore le rayonnement dont bénéficièrent Servranckx et les collaborateurs de *7 Arts* par la participation à des expositions internationales. Le travail de Servranckx dans le domaine des arts appliqués lui permit d'être mis en valeur, en 1925, à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris. La même année, Hippolyte Fierens-Gevaert, professeur à l'Université de Liège, fut promu commissaire général de la Prima Mostra internazionale di arte decorativa di Monza, qui ouvrit ses portes en mai 1925 à la Villa Reale. Ce fut l'occasion pour Fierens-Gevaert de révéler au public italien le groupe des *7 Arts* de sorte que Servranckx y exposa aux côtés de Jean-Jacques Gailliard (Bruxelles, 1890-Saint-Gilles, 1976), Bagniet, Maes,

Peeters et Flouquet. La renommée de la « plastique pure » était désormais assurée.

### Chapitre 3. L'accès à la revue futuriste *Noi* : du machinisme à l'amour (1923)

Un retour en arrière s'impose, car la renommée de Servranckx avait franchi une étape importante dès 1923. Sa participation à l'exposition de la Galerie Royale avait été saluée en décembre dans le mensuel *La Cité. Architecture-Urbanisme-Art public*. On y faisait l'éloge de son travail en rappelant que, selon le quotidien *Het laatste Nieuws*, Marinetti, le maître du futurisme italien, reconnaissait en l'artiste anversois un « talent puissant et original » (4/6, 1923, p. 116). Au même moment, Fernand Léger qualifiait également Servranckx de « plus grand peintre belge de la nouvelle génération ».

Une différence fondamentale, expliquait *La Cité*, sépare sa technique de celle « des cubistes et des expressionnistes », en ceci que tout est chez lui « basé sur les valeurs et les propriétés intrinsèques de la couleur et de la forme », sans qu'il y ait « aucun va-et-vient entre le sujet, l'artiste, le fait plastique et le spectateur. Quant à la référence à Marinetti comme « maître de Servranckx », elle peut surprendre aujourd'hui, mais elle s'explique par une ancienne relation entre l'avant-garde flamande et le futurisme. Dès 1912, l'exposition *Les peintres futuristes italiens*, présentée pour la première fois à Paris, avait fait étape à Bruxelles, sur un fond d'appel à un renouveau total que rendra plus brûlant la catastrophe de la guerre. L'idée ou le rêve d'une tabula rasa, d'une conception de la vie qui permettrait de reconstruire l'humanité sur d'autres bases, s'impose. En Belgique, écrit S. Servellón, l'activisme et les privilèges accordés par l'occupant allemand au nationalisme flamand ont contraint l'intelligentsia à inventer un nouvel esprit communautaire qui rejetait l'individualisme et l'art pour l'art<sup>2</sup>. La

---

<sup>2</sup> S. Servellón, « Gemeenschapskunst en Zuivere Beelding: twee kanten van dezelfde constructivistische medaille », dans P. Van den Bossche, A. Clissen, S.

Flandre a ainsi développé un « climat révolutionnaire » et un nationalisme qui s'est notamment reconstruit dans la revue *Ruimte* c'est-à-dire *Espace*.

Un autre magazine anversois, *Ça ira!*, affichait clairement ses « tendances politiques » dans son numéro 5 d'août 1920. On lit : « Déjà plusieurs années avant la guerre, un certain mouvement d'émancipation des masses avait commencé à prendre forme, que nous n'oserions toutefois qualifier de révolutionnaire. Et le fait que ce mouvement n'ait, jusqu'à ce jour, trouvé aucune expression très forte ne devrait pas nous surprendre outre mesure. » En effet, regrette *Ça ira!*, « l'esprit de révolte » de la classe ouvrière s'était endormi, bercé par « les phrases grandiloquentes – et vides, comme c'est souvent le cas ! – des dirigeants du soi-disant parti socialiste ». C'est ainsi que les masses ont été entraînées dans une « guerre capitaliste ».

Le futurisme et le cubisme, qui perpétuaient des éléments d'une réalité représentée, devinrent un sujet brûlant de débat dans *Het Overzicht* et dans *Ça ira !* La discussion anima le Deuxième Congrès des Arts Modernes qui se tint à Anvers en janvier 1922, dont l'organisation impliqua, comme le rappellent Van den Bossche et Clissen, le futuriste de gauche Ivo Pannaggi. C'est probablement grâce à lui et à son ami Vinicio Pelegrini qu'une œuvre de Servranckx fut reproduite dans la revue *Noi*, publiée à Rome à partir de 1917 et créée par Prampolini. Le numéro de mai 1923 de *Noi* s'ouvrait sur des articles futuristes de Prampolini, Pannaggi et Paladini. Puis, entre *Ritmi meccanici* de Paladini et *Ritmi meccannizzati* de Prampolini, le magazine reproduisait une œuvre de Servranckx qu'il intitula *Costruzione meccanica* ou *Construction mécanique* (ill. 2). Ce tableau a été vendu par Christie's en 2024 sous le titre *Opus 8, Construction mécanique ou L'Usine de papiers peints*. L'œuvre, une huile sur

---

Servellón, A. Verdonck (dir.), *Victor Servranckx. De Jaren twintig*, Oostende, Mu.ZEE – AsaMER, 2012, passim.

toile, est signée et datée de 1922 en bas à gauche, ainsi que sur le châssis. Le titre qu'elle porte dans la vente fait référence à l'emploi obtenu par Servranckx en tant que dessinateur et designer à l'usine de papier peint Peters-Lacroix, dans le village de Haren (Bruxelles), après qu'il ait terminé ses études à l'Académie de Bruxelles.



Illustration 2.

Victor Servranckx, *Costruzione meccanica* / *Construction mécanique*, dans *Noi. Rivista d'arte futurista*, anno I, II serie, maggio 1923.

[https://monoskop.org/images/1/18/Noi\\_II-2\\_May\\_1923.jpg](https://monoskop.org/images/1/18/Noi_II-2_May_1923.jpg)

L'œuvre demande à être considérée en fonction de caractères qui la rapprochent ou la différencient d'autres peintures ou gouaches des années 1920-1922. Celle qui s'intitule simplement *Opus 11- 1920* est représentative car elle multiplie et mélange de manière encore relativement confuse les formes les plus diverses, parfois hachurées, des cercles et des ronds complets ou fragmentés. Les couleurs, réduites au blanc, au noir, au rouge, au beige, au brun et à leurs

variantes, unifient relativement l'ensemble, tandis que la *Construction mécanique* propose un échantillonnage multicolore dans un bandeau inférieur. La *Construction* montre un triangle long et fragmenté qui pointe vers le coin supérieur droit et qui se répète en-dessous avec chiffres. Des formes triangulaires, claires, occupent aussi le centre et le quart supérieur de l'*Opus 29 - 1920*, intitulé *Naakt met zwarte kousen* c'est-à-dire *Nue avec des bas noirs*. Mais c'est dans l'*Opus 27 - 1922* que le triangle avec lignes entrecroisées de la *Construction mécanique* se retrouve le plus fidèlement. On voit que les intitulées s'harmonisent de 1920 à 1922 puisque l'*Opus 27 - 1922* s'intitule *Omhelzing* ou *Étreinte*, prolongeant l'idée du *Nu avec des bas noirs*. La liaison thématique s'opère en quelque sorte par l'*Opus 1 - 1922*, curieusement intitulé *Ik streel de paarden der vrouwen* ou *Je caresse les chevaux des femmes*, qui peut être interprété de manière érotique. Les tons bleus et violets de ces deux dernières œuvres les rapprochent également.

Au total, ces peintures de 1920 à 1922 rappellent d'abord le constructivisme lié au modèle machiniste forgé par le futurisme et l'esthétique de la Révolution russe, dans leur bouillonnement. On y intégrerait volontiers, pour l'intitulé l'*Opus 22 - 1920*, qui prétend évoquer une *Ouvrière assise, en train de manger dans la cour intérieure de l'usine* (*Zittende arbeidster, etend, op de binnen-plaats van de fabriek*). L'arche que forme la partie supérieure du carré gris se subdivise en un élément qui, à droite, percé d'un rond noir et d'un demi-ovale, va constituer un motif significatif chez Servranckx : celui d'une sorte de kappa ou de colonne dont le chapiteau serait tourné vers la gauche ou la droite – une suggestion de thème que confirment les colonnes en perspectives. On qualifiera plus commodément ce motif de « cheminée de navire ».

Mais l'héritage mécaniciste ou ouvriériste, que Fernand Léger représentera en France, fait aussi place à une autre thématique, tournée vers l'individu et la relation amoureuse. Formes et couleurs évoluent-elles à l'unisson ? La question

se posera particulièrement en 1923, dans les œuvres reproduites par *Der Sturm*. En attendant, la renommée de Servranckx va rapidement gagner la France.

#### Chapitre 4. Servranckx à Paris (1924-1925)

En 1924, le numéro 22 de la revue parisienne *L'Esprit nouveau*, fondée par Amédée Ozenfant et Le Corbusier, annonçait « Servranckx » dans sa page de titre. La livraison offre la reproduction de quelques peintures. La première poursuit la célébration de l'amour. L'*Opus 46 – 1923* est une œuvre bien connue, sous le nom de *Tedere constructive* ou *Tendre construction*. La principale monographie consacrée à Servranckx la reproduit de même, en *Supplément* séparé, sur papier glacé, que le magazine belge *Le Document* d'août 1926.

Par contre, deux œuvres apparemment oubliées sont reproduites ensuite. La première, datée de 1923, sans titre, est vraiment différente de celles de la même année (ill. 3). Deux cercles semblent regarder le spectateur, tandis qu'à l'arrière s'étage un horizon. L'œuvre doit provenir de la Galerie Gmurzynska, car elle figure dans le catalogue d'une exposition intitulée *Konstruktivismus*.

*Entwicklungen und Tendenzen seit 1913*, organisée en collaboration avec la Galerie Bagera en 1972. On suppose que ces informations figureront dans le *Catalogue raisonné* que promettent Xavier Tricot et la Galerie Gmurzynska, désormais à New York et Zürich, qui en annonce la parution « imminente ».

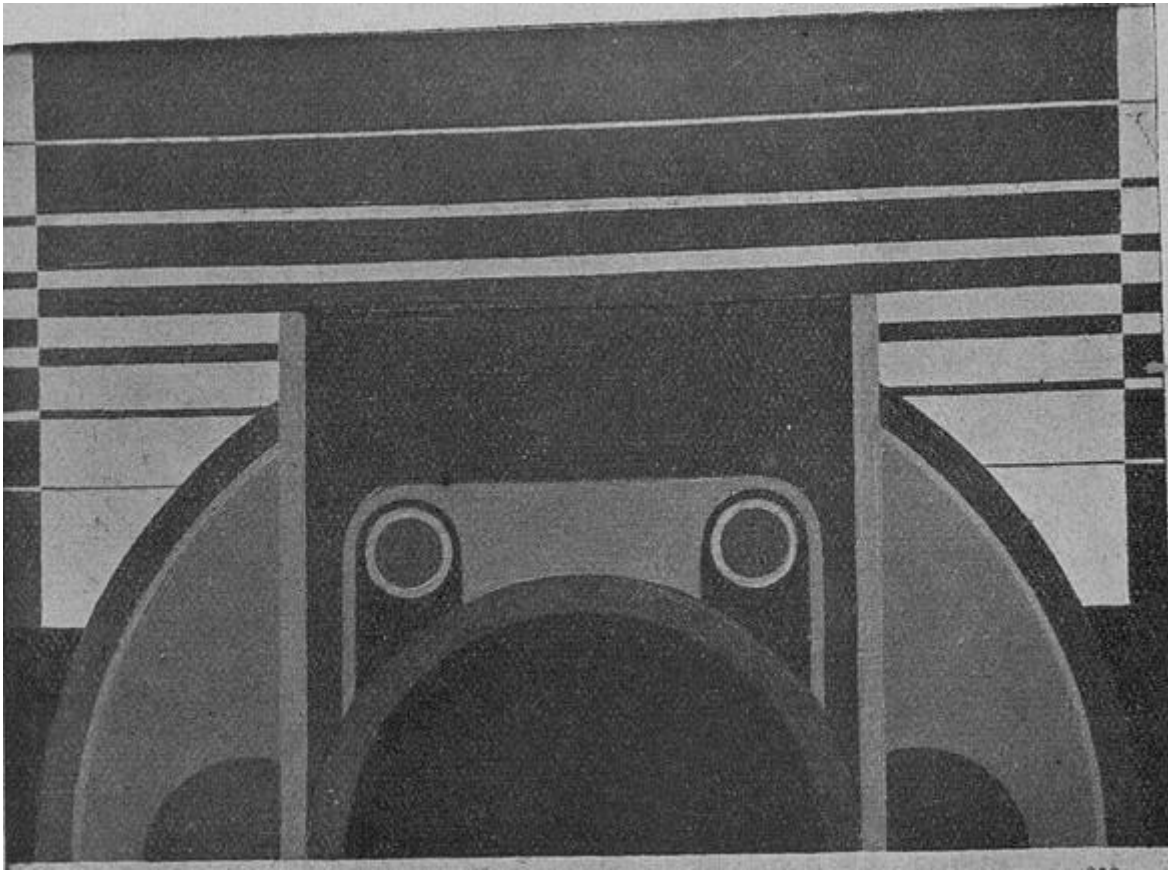


Illustration 3.

Victor Servranckx, [No title], dans: *L'Esprit nouveau* 22, 1924, [36].

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6963631k/f36.item> <31-05-25>.

L'autre œuvre (ill. 4) intéresse particulièrement par un élément qui occupe la partie droite : un carré clair avec extension supérieure, qui présente des sortes de cannelures ou de rainures verticales plus ou moins sombres, lesquelles se répètent dans un ensemble de rectangles comportant des ovales ou des ronds.

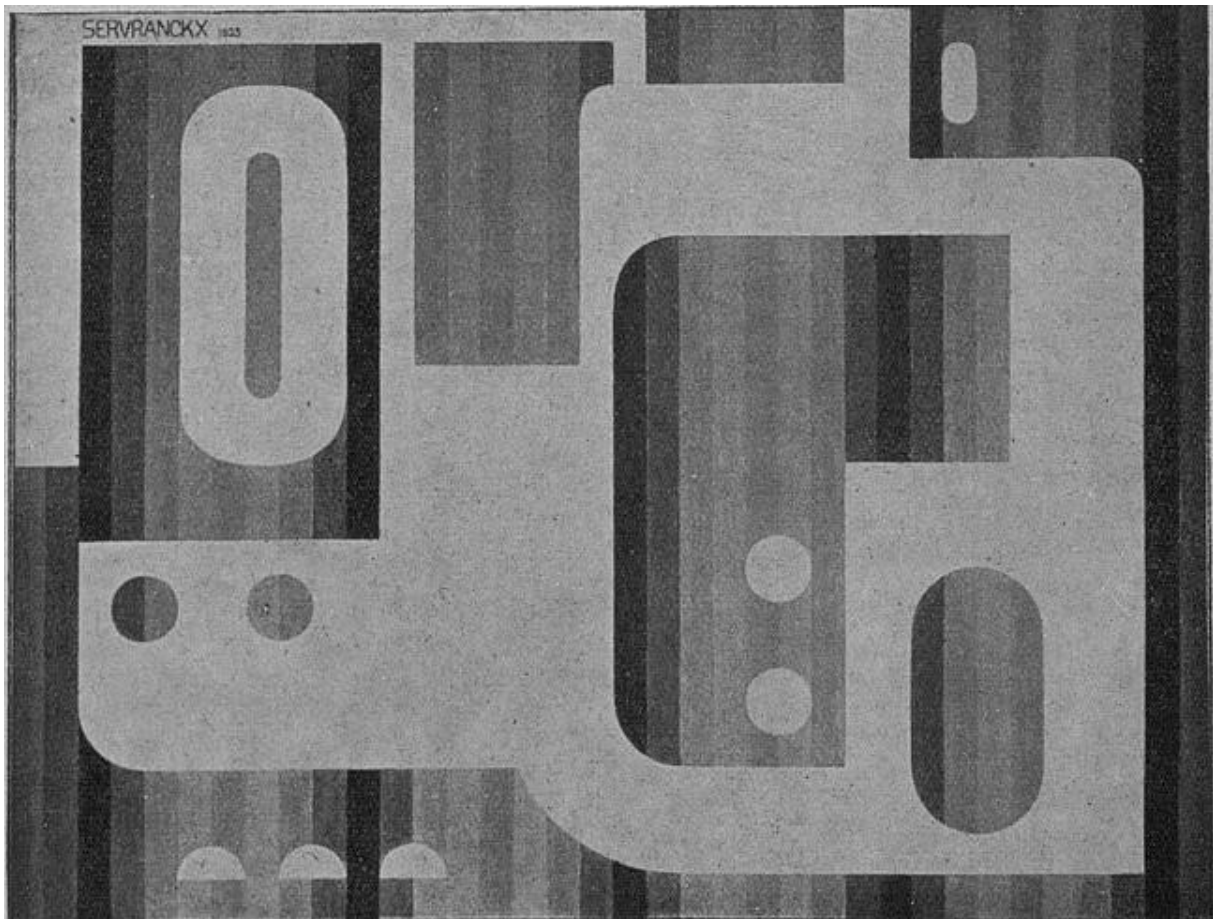


Illustration 4.

Victor Servranckx, *Peinture*, dans *L'Esprit nouveau* 22, 1924, [36].

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6963631k/f36.item> <31-05-25>.

Le même agencement se retrouve dans une œuvre conservée : l'*Opus 55 - 1923*, intitulé *De heerschappij van het gepolijste staal*, traduit par *Le règne* ou *L'âge de l'acier poli*, conservé au Musée de Grenoble. L'œuvre est reproduite dans *L'art abstrait* de Seuphor, dans la revue liégeoise *Anthologie* de décembre 1924, ainsi que dans un autre magazine parisien : le *Bulletin de l'Effort moderne*, organe de la galerie L'Effort Moderne, fondée par Léonce Rosenberg pour promouvoir l'art abstrait. On évoquera plus tard quels liens entretiennent peut-être, dans la succession des œuvres de Servranckx, *Le règne de l'acier poli* et l'*Opus 45 - 1923* intitulé *Het paar* ou *Le couple*, conservé au Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig à Vienne.

On notera que *L'Esprit nouveau* reproduit une autre œuvre de Servranckx qui ne mérite pas de commentaires puisqu'il s'agit de l'*Opus 17 – 1922* conservé au Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.

À côté de *L'Esprit nouveau*, un autre magazine parisien, le *Bulletin de l'Effort moderne*, avait accueilli l'avant-garde d'autres pays, et notamment celle de Belgique. En 1925, le périodique devint aussi un lieu de discussion et d'échange où Bagniet, Flouquet et Georges Vantongerloo (Anvers, 1886-Paris, 1965) soumettaient leurs vues respectives. Bagniet, dans la livraison de juin 1925 (n° 16), affirmait que le cubisme belge rivalisait avec un homologue français insuffisamment délivré de la figuration et, pour ainsi dire, de l'impressionnisme. Il donnait comme exemples des noms connus d'artistes belges plus respectueux des prescriptions de Mondrian et van Doesburg : Servranckx, Maes, Flouquet, Peeters, Magritte et Felix De Boeck (Drogenbos, 1898-1995).

Dans le même numéro du *Bulletin de l'Effort moderne*, Servranckx prenait à son tour la parole pour exprimer sa rupture avec un cubisme tardif et rapportait qu'il en a discuté avec Picasso dans son atelier. Il s'agissait dès lors de donner un corps à ces revendications : en juillet 1925, le numéro 17 de l'*Effort moderne* reproduit deux tableaux bien connus de Servranckx, intitulés *Éléments mécaniques*. Le premier n'est autre que le *Règne de l'acier poli*, qui acquiert le statut d'œuvre emblématique. Celui-ci est partagé par le second tableau, conservé dans les Collections de l'État belge sous le titre *Zuivere Beelding*, c'est-à-dire *Imagerie pure*, œuvre datée de 1922. Ces reproductions accompagnaient la participation de Servranckx, en 1925, à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris. Mais une autre invitation allait lui conférer une place encore plus en vue dans le monde de l'art.

#### Chapitre 5. Servranckx aux États-Unis (1926-1962)

Le magazine new-yorkais *The Arts* publiait dans sa livraison de mai 1926 (vol. 9, n° 1, p. 276) un article du critique Jacques Maury où celui-ci, traitant d'une grande exposition d'art moderne organisée à Brooklyn, écrivait : « Bien que tous

les jeunes artistes aient une tendance cubiste, il existe très peu de tableaux purement cubistes. Dans les peintures de Victor Servranckx, je vois la beauté de la sidérurgie dans une ville belge décrite de manière cubiste ». Le *Brooklyn Museum Quarterly* reviendra sur le sujet en ajoutant que les peintures de Servranckx montrent « une ville aux marches rythmées et aux arches répétées... » (vol. 14, n°1, p. 22).

Ces lignes se référaient à la célèbre Exposition internationale d'art moderne organisée en 1926-1927 au Brooklyn Museum par le groupe appelé Société Anonyme, fondé par Katherine Dreier, Marcel Duchamp et Man Ray. Plus précisément, elles avaient en vue une des œuvres présentées par Servranckx à cette manifestation. Servranckx occupe la page consacrée à la Belgique dans le livret de présentation de l'Exposition, mentionné ci-dessus. La page 4 rappelle que l'artiste exposa pour la première fois à Bruxelles en 1917 et qu'il fit après la guerre l'objet d'une exposition qui voyagea en Europe. « Il s'agit de sa première apparition aux États-Unis. Il est un peintre de distinction dans son pays et fut membre de la Commission belge de l'Exposition internationale des Arts décoratifs de Paris en 1925, quand il gagna la Médaille d'Or. Il est aussi un designer de mobilier moderne, où la simplicité est mise en valeur ». La présentation cite encore un jugement du poète Wies Moens (Sint-Gillis-bij Dendermonde, 1898-Geleen 1982) : « Avec plénitude et abondance, il incarne les idéaux artistiques de la nouvelle génération ».

Le catalogue de l'exposition présentait trois œuvres de Servranckx. Celle intitulée « No. II (1923) » n'a pu être identifiée. Une autre peinture, mentionnée sous le titre « No. II (1923) », correspond à celle reproduite à la page du livret de présentation. Intitulée *The Town*, elle aujourd'hui conservée sous le « No. 46 – 1922 » à la Yale University Art Gallery. Elle est discrètement reproduite dans la monographie consacrée à Servranckx, dirigée par Ph. Van den Bossche. Elle explique les commentaires du magazine *The Arts* et du *Brooklyn Museum*

*Quarterly* qui reconnaissent dans l'œuvre la beauté d'une « ville belge » aux « arches répétées ».

La troisième œuvre de Servranckx mentionnée dans le catalogue de Brooklyn prolonge sa réputation bien au-delà de New York. Intitulée « No. IX (1923) », elle correspond à une peinture mise aux enchères le 16 décembre 2014 chez Christie's sous le titre d'*Opus 9 – 1923*. La notice de la salle de vente détaille le parcours de l'œuvre depuis son exposition à la Galerie bruxelloise Les Contemporaines, dans le cadre d'un *Hommage à Servranckx* en mai 1957. En 1961-1962, elle fut présentée à l'Arts Club de Chicago ainsi qu'à l'University of Notre Dame dans l'Indiana, au Toledo Museum of Art, etc. Elle avait fait retour en avril 1970 à l'occasion d'une *Retrospective tentoostelling Victor Servranckx* organisée au Provinciaal Begijnhof de Hasselt. La participation de Servranckx à l'exposition du Brooklyn Museum avant la Deuxième Guerre Mondiale, comme on le voit, avait porté ses fruits.

#### Chapitre 6. *Der Sturm* (1928/29), 19/1 : écarts de formes et de dates

La diffusion du nom de Servranckx aux U.S.A. pourrait donner à penser que la mise en valeur de ses œuvres en Allemagne, à la fin des années 1920, intervint dans sa carrière comme moutarde après dîner. Les reproductions parues dans la célèbre revue *Der Sturm* apportent cependant des éléments essentiels – et méconnus – à la compréhension de son évolution. L'occurrence d'une reproduction sera référencée de la manière suivante : le premier chiffre indique l'année (« 9 » signifie « Neunzehnter Jahrgang ») ; le second après « / » indique le « Heft » ou « Cahier » ; le troisième après virgule indique la page.

Le premier cahier de la 19e année de 1928-1929 montre en couverture une de ses peintures sur toile parmi les plus connues : l'*Opus 9 – 1922*. Cette œuvre s'intitule *Rode rotatieve*, qu'on peut traduire littéralement par *Rouge rotatif* ou par *Rotation rouge*, comme dans le monumental ouvrage de référence intitulé *L'art abstrait. 1901-1999*, publié sous la direction de Michel Seuphor, c'est-à-dire Ferdinand Louis Berckelaers (Anvers, 1901-Paris, 1999). Elle est

conservée à Paris au Centre Pompidou. Comme elle est bien connue, sa reproduction en couleurs peut être omise ici, en raison des limites iconographiques de la présente publication.

Le premier cahier de *Der Sturm* présente par ailleurs sur la même page deux œuvres de Servranckx qui semblent méconnues. Celle intitulée *Gemälde 15 – 1924* c'est-à-dire *Peinture 15 – 1924* offre d'abord un ensemble de quadrilatères dont certains semblent flotter dans l'espace : combinaison rare chez l'artiste (ill. 5).

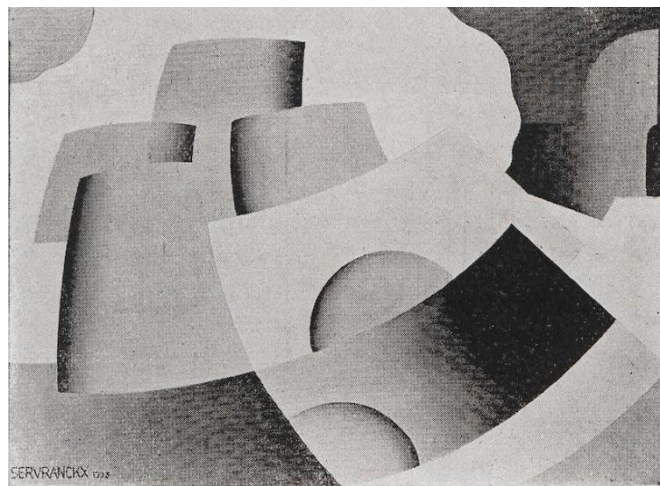


Illustration 5.

Victor Servranckx, *Gemälde 15 – 1924*, dans *Der Sturm* 19/1, avril 1928.

<https://doi.org/10.11588/diglit.47219#0019>

Dans cette première reproduction, deux quadrilatères majeurs, à l'avant-plan, semblent empruntés dans un mouvement – un vent ? - qui suggère d'autant plus une mise en perspective que l'un d'eux comporte une ombre, fortement marquée, en dégradé. Le dégradé constitue plus généralement, dans l'œuvre de Servranckx, un élément significatif, pour ainsi dire tridimensionnel, par rapport aux surfaces dont la coloration se présente en aplats et qui relèvent donc d'un ordre bidimensionnel. Ces quadrilatères majeurs comportent un autre élément distinctif : des séquences de ronds. Quatre autres quadrilatères, avec ombre en dégradé, sont disposés en enfilade de sorte qu'ils donnent aussi une impression de perspective et de tridimensionnalité.

La *Gemälde 15 – 1924* partage avec l'autre peinture reproduite sur la même page, la *Gemälde 42 – 1920*, qui semble méconnue, un autre élément distinctif déjà signalé : une sorte de kappa majuscule ou de « cheminée de navire », qui se trouve tantôt dans le coin supérieur droit, tantôt dans le coin inférieur gauche. La *Gemälde 42 – 1920* ne montre qu'une combinaison de barres verticales ou horizontales allongées et un contour suggérant un bord d'assiette chantourné ou festonné (ill. 5). L'œuvre, limitée à des formes simples rythmées par l'alternance du clair et de l'obscur, traduit-elle, à sa date, une recherche qui explore encore les premières possibilités d'une abstraction géométrique ?

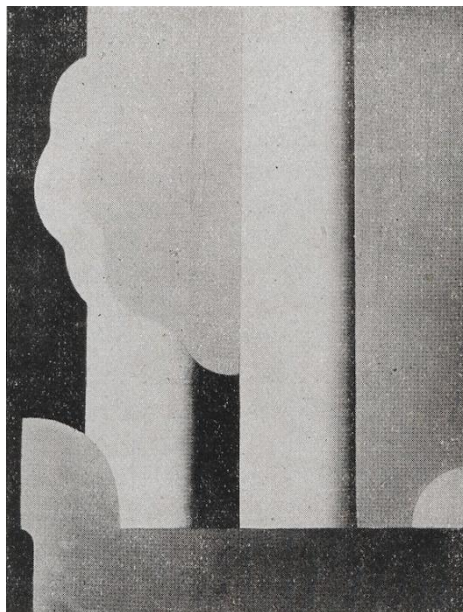


Illustration 6.

Victor Servranckx, *Gemälde 42 – 1920*, dans *Der Sturm* 19/1, April 1928.

<https://doi.org/10.11588/diglit.47219#0019>

On passe sur deux reproductions qu'offre le cahier 2-3 de la 19e année de *Der Sturm* puisque les œuvres sont bien connues. La première, ici intitulée *Gemälde 1924*, est l'*Opus 15 – 1924* ou *Spanning van de ruimte*, c'est-à-dire *Tension de l'espace*. Elle conclut un article de Franz Wilhelm Seiwert (Cologne, 1894-1933) sur « Amerikanische Wissenschaft und neue Kunst » (« Science américaine et nouvel art »). L'autre image reprend le célèbre *Rode rotatieve* sous le titre *Gemälde 1922*.

## Chapitre 7. *Der Sturm*, 19/7-8 : Walden, Linze et la modernité

La septième livraison de la 19<sup>e</sup> année constitue un numéro spécial de *Der Sturm*, car il est consacré à la célébration du cinquantième anniversaire de son directeur, Herwarth Walden. Servranckx est cité parmi les 340 artistes qui prennent part à l'hommage. Il figure dans la liste aux côtés de Huib Hoste et de Georges Linze, pour la Belgique, mais aussi d'un très grand nombre d'artistes et d'écrivains qui représentent l'ancienne sphère soviétique. On note, outre les noms de Natalia Gontscharowa et de Mikhaïl Larionov (déjà « Parisiens »), ceux du Tchèque Emil Filla, du Polonais Tadeusz Peiper, admirateur de Malevitch, ou des Hongrois Béla Kádár, László Péri et Hugo Scheiber, lequel participe à l'exposition de la Société Anonyme à New York. On saluera l'initiative de la Galerie parisienne Le Minotaure qui, en 2018, a remis ces Hongrois à l'honneur, avec Sándor Bortnyik, Lajos Ébneth, Lajos Kassák, János Mattis Teutsch, László Moholy-Nagy et Alfred Réth, dans le cadre d'une exposition sur *The Hungarian Avant-Garde at the Der Sturm Gallery (1913-1932)*.

Une première œuvre est reproduite dans le huitième cahier de la 19<sup>e</sup> année : la *Gemälde 9 – 1923*. Elle illustre un article de Georges Linze qui inscrit Servranckx dans le courant de la « plastique pure », « art nouveau, éminemment humain, le plus humain peut-être ». C'est que les capitales modernes y « marquent en rythmes frais leur drame, leur force, leur génie ». Il fallait pour cela « délaissier la représentation des choses naturelles pour des découvertes beaucoup plus sûres et plus sévères ».

Retournant sans en avoir conscience à l'œuvre de l'artiste flamand reproduite cinq ans plus tôt dans *Noi*, Linze voyait dans son « souci linéaire » quelque chose de la « cadence » et de la « beauté de la machine ». Quant aux couleurs, elles montrent, dit-il, une complexité, une opposition qui donnent la mesure des possibilités offertes à l'artiste. Seuphor soulignera plus tard un déploiement de tendances et de genres qui y trouveraient leur origine – une multiplication qui serait à discuter.

D'une part, reprend Linze, certaines peintures font valoir des « teintes rares » offrant des « gradations subtiles », tandis que « les blancs brûlent » par endroit. On verra comment un éclat de blanc appelle parfois, en rupture avec les couleurs, le ciel ou le soleil par-delà une maison. D'autre part, Servranckx emploie des couleurs « plus charnues et plus vivantes » dans des « conceptions plastiques » qu'on peut apprécier « pour leur expression brute, dénuée de symbolisme », ou qui traduiront, selon d'autres regards, « des courbes d'astres, des lumières de vagues, des ponts, des ambiances cosmiques ».

L'adhésion, chez Linze, à un pur plaisir esthétique sans référence au réel est difficilement acceptable ou accessible. L'interprétation poétique prend le dessus. L'écrivain a-t-il vraiment mesuré tout ce qu'implique le manifeste publié par Servranckx dans *Anthologie* en décembre 1928, « Sur la plastique pure » ? Il est vrai que l'œuvre de Servranckx jointe à son article, avec ses figures d'organes anatomiques ou primitifs, invite au symbolisme. L'article du *Sturm* sera reproduit en mars 1930 dans la revue belge *L'Équerre*, avec une peinture davantage en accord avec la « plastique pure » : l'*Opus 2 – 1926* ou *De haven*, conservé aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Gand. On peut la voir dans notre étude publiée dans *Koregos*.

La fin de l'article paru dans *Der Sturm* évoque opportunément la conversion aux arts appliqués dont il sera longuement question. « 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 ». On a mentionné, concernant « telle petite sculpture », l'*Opus 1 – 1921* que la revue ukrainienne *Nova generatsiia* donnait en 1928. *Anthologie* en donnera aussi une photo dans sa livraison de mai 1928, signe que la création avait frappé.

Ceci s'explique peut-être par le fait que le seul sculpteur d'avant-garde mentionné à cette date, dans la revue liégeoise, soit « Brancus », c'est-à-dire

Constantin Brâncuși (1876-1957). Cet « esprit révolutionnaire, clairvoyant », « n'eut malheureusement que très peu d'influence en son pays », lit-on dans un article de mai 1924 intitulé « Le mouvement d'avant-garde en Roumanie dans la littérature et la plastique », signé du poète roumain Filip Corsa (né en 1898 à Brăila). Brâncuși « vit à Paris » (on sait qu'il s'inscrit à l'École nationale supérieure des beaux-arts en 1905). Dans *Anthologie*, le défaut de reconnaissance en son pays est, d'une certaine manière, attribué à une « sensibilité roumaine » quelque peu « contemplative », qui n'envisage encore l'art « comme un élément en dehors de la vie ». « C'est pourquoi le cubisme et le constructivisme n'ont pas encore trouvé le suffrage du public, le même public, qui pourtant recherche, avidement, les tapis sur lesquels le paysan compose un dessin bien cubiste et des formes purement constructives ». L'argument est d'une pertinence remarquable.

#### Chapitre 8. *Der Sturm*, 19/8 : analyser la *Gemälde 9 – 1923*.

Le huitième cahier du 19<sup>e</sup> livre comporte un nombre important de reproductions d'œuvres de Servranckx, qui demandent à être interprétées de manière relativement globale en fonction de deux critères : la numérotation assignée par Servranckx dans le cadre d'une année déterminée ; l'organisation en séquences selon des formes caractéristiques et motifs significatifs, dont certains traits ont été définis précédemment.

Comme on l'a vu, la première peinture reproduite est la *Gemälde 9 – 1923* vendue en 2024 par Christie's sous le titre d'*Opus 9 – 1923*. La toile présentée à l'Exposition de la Société Anonyme à New York en novembre-décembre 1925 se trouvait donc remise à l'honneur en Allemagne trois ans plus tard. Elle mérite une prise en compte particulière.

La reproduction par Christie's révèle bien sûr des tonalités que ne laisse pas soupçonner la reproduction en noir et blanc. Celle-ci rend néanmoins sensible la composition de formes trapézoïdales qui caractérise également, parfois combinée à des cercles découpés, des œuvres de la même année 1923. Ainsi, la

peinture intitulée *Opus 4 – 1923* se caractérise aussi par des formes trapézoïdales qu'elle partage avec l'*Opus 16 – 1923* dans le catalogue *De jaren twintig*. Certaines de trapèzes sont bicolores dans des tons de brun, sans dégradé (*Opus 4 – 1923*), tandis que d'autres (*Opus 16 – 1923*) sont unicolores avec ou sans dégradé, dans des tons de bleu. Mais la *Gemälde 9 – 1923* ou *Opus 9 – 1923* de *Der Sturm*, que son numéro inscrit entre les deux œuvres précédentes, s'en différencie par l'insertion de plusieurs formes arrondies parfois segmentées (ronds, demi-ronds, ovale, etc.). Ces motifs arrondis brisent en quelque sorte ce qui se présentait comme une chaîne.

La mise en œuvre de trapèzes qui se développent et s'entrecoupent dans le registre inférieur pour s'harmoniser vers le haut, jointe aux variations de bleu, justifierait-elle le titre de l'*Opus 16 – 1923* ? L'œuvre s'intitule *Nachtelijk landschap met treinlawaaï*, c'est-à-dire *Paysage nocturne avec bruit de train*. La composition communique un ressenti plus complexe, susceptible de mêler diverses sensations.

La référence au réel se fait en tout cas plus évidente dans une autre peinture de la série qu'enregistre le catalogue *De jaren twintig* : l'*Opus 37 – 1923*. Les formes évoquent des maisons, surtout quand les deux premières, en avant-plan, suggèrent une mise en perspective. Le titre correspond : *Muurgedeelten tegen de lucht* c'est-à-dire *Parties de murs contre la lumière*. Les variétés de brun, cette fois posées en aplats, accentuent la correspondance et la lumière du jour semble percer à partir du trapèze clair qui se profile au-delà.

En somme, l'*Opus 9 – 1923* ou *Gemälde 9 – 1923* du *Sturm* apporterait un élément complétant une série qui va de l'*Opus 4* à l'*Opus 37*. Celle-ci développe en 1923 une construction en trapèzes et formes angulaires qui tend vers la monochromie, mais où l'*Opus 9 – 1923* se singularise par des figures arrondies.

Chapitre 9. *Der Sturm*, 19/8 : *Gemälde 9 – 1924*

La même huitième livraison de la 19<sup>e</sup> année offre une autre séquence qu'on peut qualifier de numérique. Elle s'articule autour de la reproduction d'une peinture apparemment oubliée : la *Gemälde 9*, datée de 1924 (ill. 7).

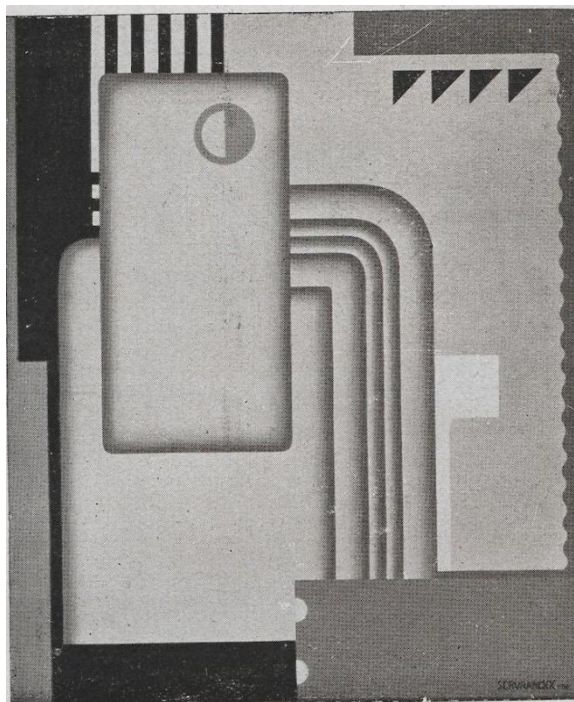


Illustration 7.

Servranckx, *Gemälde 9* – 1924, dans *Der Sturm* 19/8, 1928/29.

<https://doi.org/10.11588/diglit.47219#0125> <11-06-25>.

La *Peinture 9* relève de deux séries. La première de 1923 groupe les *Opus 43* – 1923, *Opus 55* – 1923, *Opus 45* – 1923, *Opus 46* – 1923, *Opus 50* – 1923 et *Opus 55* – 1923. Reproduites dans *De jaren twintig*, ces peintures offrent majoritairement des ensembles de carrés ou rectangles avec ronds, demi-ronds ou ovales et espaces de rayures. Celles-ci peuvent simplement opposer le clair et le sombre tandis qu'elles se présentent ailleurs en dégradés.

La *Gemälde 9* supposée méconnue place à l'avant-plan, comme l'*Opus 46* - 1923, un rectangle vertical allongé, avec dégradé au cadre et insertion d'une forme étrangère, qui se détache d'autres rectangles arrondis. L'*Opus 46* - 1923 présente à gauche une forme redoublée de kappa ou de colonnes avec demi-chapiteau ou de « cheminées de navire », en vert clair, qui se trouve dédoublée de la même manière dans l'*Opus 45* – 1923 et dont le dédoublement se

développe ou se multiplie pour ainsi dire dans la *Gemälde 9* du *Sturm*. Toutes les œuvres de 1923 portant les numéros 43, 45 et 46 sont aussi intitulées par Servranckx d'une manière significative : successivement *De liefde voor de machine*, c'est-à-dire *L'amour de la machine*, *Het paar*, ou *Le couple*, et *Tedere constructie*, ou *Tendre construction* – des œuvres qui n'ont été que mentionnées précédemment. La référence mécaniste est suspendue par l'*Opus 44 – 1923* intitulé *Constructie* et par l'*Opus 50 – 1923* intitulé *Staande locomotief*. Mais elle trouve son achèvement dans l'*Opus 55 – 1923* c'est-à-dire *Le règne de l'acier poli*, également mentionné, qui prend ici la signification d'une œuvre décisive, marquant la consécration de la production de 1923.

La *Gemälde 9 – 1924* semble dès lors ouvrir une nouvelle étape où triomphe la « cheminée de navire » en même temps que progresse une réduction de la composition aux formes simples et élémentaires et qu'est introduit un nouveau motif. Celui-ci est constitué d'une série de petits demi-triangles noirs qui forment une sorte de crête de coq : un motif qui n'apparaît pas dans les œuvres de 1923, à notre connaissance. On le retrouve associé à la cheminée de navire dans l'*Opus 8 – 1924* ou *Heroïsche musiek* des collections de la Banque Belfius : la montée vers le rouge de la colonne longeant la haute cheminée de navire exprime-t-elle, avec le caractère saillant de la crête de coq, l'éclat d'un genre musical ? Les mêmes montées du clair au sombre caractérisent les carrés de l'*Opus 13 – 1924*, dont le titre se veut également évocateur : *Koele weiden achter hete bakstenen gevels in zomerzon*, c'est-à-dire *Des prairies fraîches derrière des façades en briques chaudes sous le soleil estival*. La toile est visible au Mu.ZEE d'Ostende, consacré à l'avant-garde belge.

On a mentionné l'*Opus 15 – 1924* ou *Spanning van de ruimte*. Elle poursuit la recherche des numéros précédents, qu'elle porte à un sommet de l'art de Servranckx par la réduction des formes – deux triangulaires, un rond et un demi-rond – et des couleurs – noir, blanc, beige, brun. Faisant partie d'une

collection particulière (J. Uytterhoeven-Laeremans), elle mériterait d'être exposée dans un musée.

La référence aux cheminées de navires est mise en évidence dans une autre peinture que reproduit *Der Sturm* : la *Gemälde 11 – 1924* (ill. 8), qui est très proche d'un tableau déjà mentionné : l'*Opus 2 – 1926*, intitulé *De haven (Le port)*.

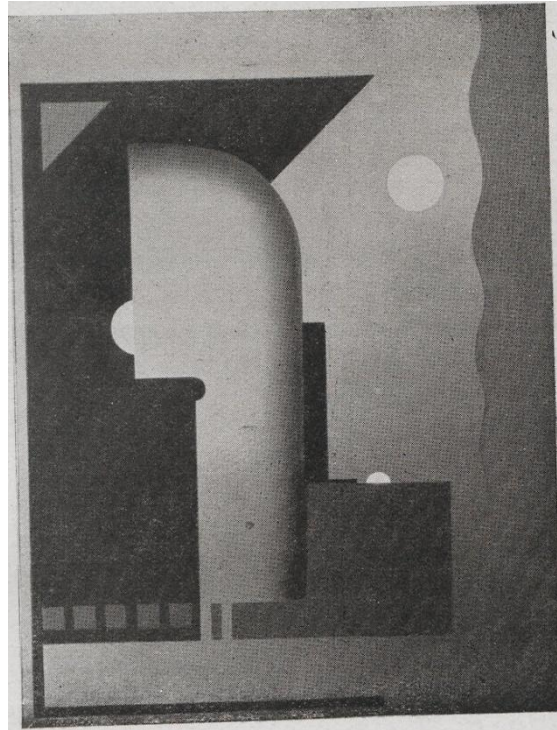


Illustration 8.

Victor Servranckx, *Gemälde 11 – 1924*, dans *Der Sturm* 19/8, 1928/29.

<https://doi.org/10.11588/diglit.47219#0127> <31-05-25>.

Chapitre 10. *Der Sturm*, 19/8 : Retour aux origines : la phase de chrysalide (1919)

Le même cahier 8 de la 19<sup>e</sup> année fait apparaître un retour aux origines de la production de Servranckx. Il présente deux œuvres de 1919. L'*Opus 5 – 1919* figurait dans le numéro de *Nova generatsiia* dont il a été question au début. Cependant, l'œuvre est ici reproduite à l'envers. Elle s'apparente à divers travaux de la même année, où des formes sinueuses qui semblent représenter des organes anatomiques ou des organismes primitifs sont traversés de flèches ou de

minces bâtons. Le catalogue de l'exposition *Pioniere der abstrakten Kunst* organisée par la Galerie Gmurzynska en 1976-1977, dont il a été question, en offre un exemple avec l'*Opus 21*. Une œuvre apparentée, apparemment perdue, datée de 1919, que reproduit la revue liégeoise *Anthologie* dans sa livraison de décembre 1928, en fournit un autre exemple où un motif caractéristique de fines rayures blanches et noires fait son apparition.

Une autre peinture de 1919, apparemment oubliée, est reproduite dans *De Sturm* : la *Gemälde 13 – 1919* (ill. 9). Elle montre aussi des formes primitives et plus précisément des éléments marins ou des coquillages, également traversés de lignes évoquant des antennes.

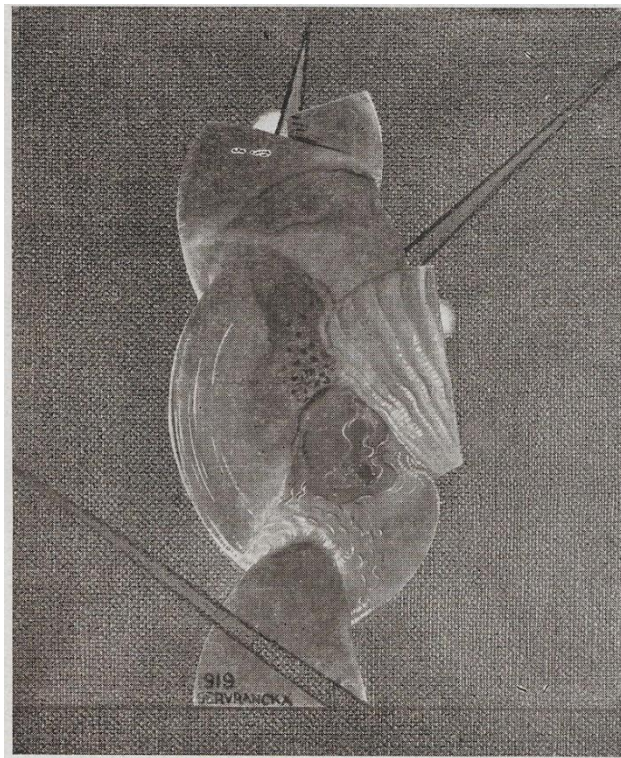


Illustration 9.

Victor Servranx, *Gemälde 13 – 1919*, dans *Der Sturm* 19 : 8, 1928/29.

<https://doi.org/10.11588/diglit.47219#0124> <31-05-25>.

Le catalogue Gmurzynska des *Pionniers de l'abstraction en Belgique* procure une image qui approche de la précédente : l'*Opus 1* de 1920 suggère un grand fragment de coquillage placé dans un mouvement de rotation qui peut se confondre avec celui de la terre ou du soleil. Si dans cette œuvre, un jeu

complexe et nuageux d'ombre et de lumière reste dominant, d'autres éléments de la composition montrent que les formes d'angle et les ronds imposent désormais une opposition qui va triompher.

En toute état de cause, les deux peintures reproduites dans *Der Sturm* marquent une rupture avec celles, figuratives, qui précèdent. L'ouvrage *De jaren twintig* a accordé à juste titre des emplacements mineurs à l'oeuvre de 1917 intitulée *Walg en bewondering* c'est-à-dire *Dégoût et admiration*. Certains de ses éléments figurent déjà dans *Stilleven met rode meloen en komkommers* ou *Nature morte avec melon rouge et concombres* de 1913. L'Hôtel de vente Horta, à Bruxelles, a proposé naguère un tableau de Servranckx intitulé *Nature morte aux bananes et melon*, daté de 1918, qui appartient à la même série figurative. Enfin, le catalogue Gmurzynska montre une gouache avec collage intitulée *Opus 1* qui porte lourdement sa date de 1915 : le montage n'articule pas de manière très convaincante la partie collée à l'espace formé par son support.

#### Chapitre 11. Servranckx et la rupture de 1925

La totalité de la production de Servranckx reproduite dans des magazines des années 1920 devrait être considérée sous deux angles, si l'ensemble des images pouvait être prise en compte. Les œuvres oubliées ou perdues contribuent à composer le récit d'une marche à la renommée ; elles constituent les illustrations complétives d'une recherche en constante évolution. On voit que se dégagent deux chronologies qui ne coïncident pas nécessairement. Par exemple, on constate que certaines de ses œuvres aujourd'hui considérées comme les plus représentatives de sa production sont celles qu'a d'abord reproduites *Der Sturm*, alors que le magazine a fourni pour terminer celles qui occupent en quelque sorte, si l'on ose dire, ses fonds de tiroir. La revue lui rend hommage en 1928-1929 alors que des magazines italiens et parisiens avaient déjà largement placé Servranckx sous les feux de la rampe. Cependant, *Der Sturm* met d'abord à l'honneur ce qui, pour le grand public éclairé, constituait l'apport à l'abstraction

géométrique. À cet égard, son *Rouge rotatif* a gagné sa juste place au Centre Pompidou.

La numérisation de revues comme les *Cahiers d'art* ou celles répertoriées dans le *Blue River Project* permettrait peut-être de mesurer le degré de rayonnement que conserva la production de Servranckx à partir de 1930. Le *Blue River Project*, conçu à l'Université Libre de Bruxelles et à l'Université de Liège, se consacre notamment aux revues françaises parues de 1910 à 1930 qui complètent le *Blue Mountain Project* développé en ligne par l'Université de Princeton sur la base de ses collections d'anciens magazines. Un nombre appréciable de revues françaises font en effet défaut dans la liste de celles qui sont soumises à une recherche digitale thématique dans le *Blue Mountain Project*.

Ce supplément devrait incessamment incorporer les informations fournies par l'*Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Si le répertoire anglais fait une place aux arts appliqués, il néglige telle revue belge vouée à ceux-ci, comme *Le document*, sous-titré *Architecture – Art décoratif – Technique*, organe de l'Association des architectes et des dessinateurs d'art de Belgique. Le numéro d'août 1926, par exemple, comporte des photos des installations de mobilier moderne dues à Charles Colassin (Molenbeek-Saint-Jean, 1897-Uccle, 1942) et Maurice Gaspard (Mons, 1890-Brussels, 1954) – côté de reproductions d'œuvres plastiques de Servranckx ou Flouquet. La question d'une différence de traitement entre ces formes d'art va se poser de manière centrale.

Il eût dès lors convenu d'accorder ici plus d'importance à l'orientation que prit l'art de Servranckx quand il emprunta le chemin de l'ameublement et de l'architecture. On renvoie au chapitre de la monographie sur Servranckx intitulé « De abstracte kunst van Victor Servranckx ; van tweedimensionaal canvas naar driedimensionale interventies », dû à A. Verdonck. On se bornera ici à une observation marquant la limite du tournant qu'adopta l'artiste flamand, en

passant de « la toile bidimensionnelle aux interventions tridimensionnelles ». Son nom n'apparaît pas dans la liste des membres du groupe Abstraction Création des années 1931 à 1936, telle que l'établit une exposition présentée en 1978 au Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kultugeschichte de Münster et au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Servranckx y eût tout naturellement trouvé sa place aux côtés de Seuphor et de Vantongerloo (malheureusement qualifié de « Hollandais »), d'autant que les adeptes de la plastique pure, en Belgique, devaient rester informés de l'entreprise d'Abstraction Création.

En tout cas, Flouquet, De Boeck et Gailliard étaient en rapport, en 1929, avec un membre du groupe parisien, Alfréd Réth. Le journal *Paris-Soir* du 23 août annonce : « Actuellement, M. Pierre Flouquet organise l'exposition qui s'ouvrira le 27 août, à Paris à la galerie de l'Art contemporain, et qui réunira des œuvres des artistes suivants : Otto Carlsund, Félix Deboeck, Étienne Farkas, Jean-Jacques Gaillard, Alfred Reth, Auguste Sandoz, Wladimir Schawb, Servranckx, Vandercammen ». On peut comprendre certaines erreurs sur les noms (« Gaillard » pour Gailliard, « Wladimir Schawb »). Une faute moins innocente affuble Flouquet du prénom Paul et appelle Paul Werrie « Werry », dans les références bibliographiques. L'erreur s'est malencontreusement transmise. Que la référence renvoie néanmoins à un ensemble de relations bien réelles est attesté par le recueil de poèmes intitulé *D'Occident* que signe Werrie et qu'illustrent des lino de Flouquet (1927).

Si ces rectifications nous éloignent de Servranckx, le silence médiatique qui paraît entourer son activité après 1930 mérite un examen approfondi. Il en va de même de sa réputation après 1950. On a vu que des expositions américaines avaient distingué telle œuvre lors d'un parcours au Midwest en 1961-1962, de l'Illinois à l'Ohio. Sans doute la partie était-elle gagnée dès la participation de Servranckx à l'Exposition de la Société Anonyme en 1926-1927. Mais la tournée en question ne serait-elle pas en quelque sorte préparée par la vogue qui

porte alors l'art géométrique de Josef Albers – après, il est vrai, l'exil de Mondrian à New York ?

L'intérêt soutenu porté par *Der Sturm* à Servranckx incite-t-il à poser le même type de question concernant l'Allemagne. En 1925, Paul Fierens publie dans la revue *Der Cicerone* un article sur « Die junge Kunst in Belgien » (« Le jeune art en Belgique »). Il y avance l'idée que « le cubisme pur a peu d'adeptes en Flandre » en raison de « la faible inclination des artistes pour l'abstraction et de leur conception intellectuelle trop pointue ». On peut supposer que cette conception « trop pointue » nourrit la critique adressée par Servranckx à Picasso, comme on l'a vu. La plastique pure opposait à l'abstraction cette « conception intellectuelle » qui trouvait peut-être un meilleur terrain dans la culture germanique. La place qu'occupent dans l'art allemand ou suisse l'abstraction géométrique et l'art dit concret pourra se vérifier dans les productions de la maison Domberger et notamment à travers ses calendriers publiés dans les années 1960, où fleurissent les œuvres de Willi Baumeister, Karl Georg Pfahler, Günter Neusel, Günter Frühtrunk, Fritz Ruoff, Max Bill, Thomas Lenk, etc. Comment ne pas rapprocher certains tableaux de Servranckx de la série des trapèzes de 1923, du « hard-edge » de Pfahler ?

#### Chapitre 11. Denise Leburton : le socialo-communisme en quête d'une « nouvelle foi » artistique

Jugera-ton moins déplacées que ces conjectures sur le succès de Servranckx après 1950 d'ultimes considérations sur le rapport entre la modernité du courant qu'il représente et la réception que la revue liégeoise *Anthologie* accorde à ce dernier ?

Il convient de faire état d'un article que publie en octobre 1925 une poétesse méconnue, Denise Leburton. Celle-ci répond à une enquête sur les relations entre l'art moderne et le peuple, la religion ou le régionalisme. Elle traduit ses idées en formes de slogans. *Religion* signifie « force statu-quo » tandis qu'elle attache à *peuple* les idées « audace jeune » et « force Révolution ». Il semble aller

de soi que l'avenir d'une grande mutation sociale doit s'accompagner d'un cortège d'innovations : « Autos, T.S.F., avions, revues et trains internationaux ». Quelle place réserver dès lors, sur l'échiquier des tendances artistiques, au *régionalisme* ? Que « l'esprit de clocher » soit inévitablement « entraîné dans le tourbillon de l'activité moderne ».

Un artiste incarne, pour elle, les valeurs qui s'imposent : Servranckx montre une « énergie simple et puissante » au service de la « foi passionnée » qu'appellent les artistes en quête d'un autre monde. Il concentre en lui « les forces vives d'une époque ». Profitant « du travail de dissociation des Picasso et autres cubistes », il « le domine et construit » parce qu'il ne se satisfait pas « des rapports de lignes, plans et volumes qu'il observe autour de lui », mais « établit entre ces éléments des rapports nouveaux ».

Les qualités que Denise Leburton prête à son œuvre déroulent un dithyrambe sans égal dans *Anthologie* : « sobriété », « création hardie », « dynamisme librement exprimé », « rêves de perfections plastiques ». « Certaines de ses compositions atteignent une telle beauté de rythme, d'harmonie des lignes et des couleurs qu'elles émeuvent comme des symphonies parfaites ». Un caractère d'« extrême avant-garde » range Servranckx parmi les « êtres de sommet ».

Le texte sera illustré d'une œuvre du maître.

D. Leburton reformulera ses conceptions en mars 1927 dans la revue liégeoise (7<sup>e</sup> année, n° 4, mars vol. 4, p. 5). On en retiendra une référence à l'*Histoire de l'art* d'Élie Faure, qu'on va retrouver. L'ouvrage est qualifié de « long poème à la gloire de la pensée humaine » : un « poème si vivant qu'il est impossible, en le lisant, de s'immobiliser dans l'admiration du passé ». Car Faure conduit en ligne directe à l'actualité, quand il retrouve dans l'art moderne « les grands principes essentiels qui ont étagé les diverses formes d'art de jadis ». Ainsi, la peinture abstraite cultive le triangle qu'ont magnifiées les pyramides. Faure n'écrit-il pas que « le temple qui résume l'Égypte a la force catégorique des synthèses primitives qui ne connaissent pas le doute » ? L'image de la pyramide

s'imposera aussi à Baugniet, comme on le verra, dans telle conception de lampe. Ce type de création entraîne à nouveau sur le chemin des arts appliqués, qui va beaucoup nous occuper.

#### Deuxième partie. Paul Joostens et Floris Jaspers

En 1921, le numéro 4 de *L'Esprit nouveau* procurait les sommaires de la revue bruxelloise *Sélection. Chronique de la vie artistique* et signalait que l'illustration du numéro 2 était notamment due à deux artistes anversois : Paul Joostens, qui donnait la couverture, et Floris Jaspers. Ainsi se trouvait établie une confrontation qui remontait aux origines de la carrière des deux artistes, quand leurs relations avaient pris la forme d'une étroite amitié. La confrontation allait bientôt revêtir le caractère de ce qui apparaît rétrospectivement comme une sorte de concurrence.

Si Jaspers a joui d'une renommée durable dans son pays, la présence des œuvres de Joostens dans les plus grands musées européens justifie une notice d'entrée que fournit le catalogue de l'exposition *L'abstraction géométrique belge* de 2015 déjà mentionnée. « L'univers de Paul Joostens est riche et surprenant. Au sortir de la guerre, il fréquente à Paris et à Anvers les cercles d'avant-garde : le dadaïsme pour son caractère frondeur et iconoclaste et le cubisme pour sa synthèse des formes. Il contribue aux revues *Het Overzicht* et *Ça Ira* et crée des photomontages et des assemblages dadaïstes sans jamais faire partie du mouvement. Paul Joostens développe une voie abstraite particulièrement inventive, tant en sculpture qu'en peinture, en collages et dessins. Passionné de cinéma, il explore dans ses pratiques le procédé et le langage du montage »<sup>3</sup> La production de Joostens figure aujourd'hui au Centre Pompidou, à l'Art Institute de Chicago, à l'Instituto Valenciano de Arte Moderno, au Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig à Vienne, au Hamburger Kunsthalle, etc.

---

<sup>3</sup> F. Grasser-Pulchéri et al. (dir.), *L'abstraction géométrique belge*, Mouans-Sartoux, Espace de l'Art Concret. Centre d'art contemporain, 2015, p. 62.

L'artiste a-t-il néanmoins raté le train d'une modernité dont il n'imaginait pas la survie ?

### Chapitre 1. Joostens : solitude d'un météore

Présenter Joostens implique de remonter à une déclaration qui évoque ses débuts. « Ma carrière artistique se termine en 1923. Je me survis depuis. Tout est couru et il ne sert plus de courir car on part toujours en retard »<sup>4</sup>. Dès 1921, il envoie à Paul van Ostaïjen une sorte de saynète en néerlandais dont le début peut se traduire comme suit<sup>5</sup>.

#### *1<sup>o</sup>scène*

*Au premier plan à droite Picasso meurt sur la  
croix en bas reposent Doesburg et Gleizes  
tout est accompli.*

*L'art est plié (je dis les Ageaux de Dieu  
dans l'art de la peinture à l'huile).*

*Plus de piano.*

Dira-t-on qu'un parcours qu'il annonce si bref était en gestation dans une personnalité que formèrent ses premières années ? Joostens a montré pendant toute sa vie un caractère indépendant et solitaire, d'où son absence d'appartenance à tel ou tel mouvement artistique. Fils d'une famille anversoise où on parlait français, il s'exprimera volontiers dans cette langue. Le mariage de ses parents fut loin d'être heureux, comme le rapportent Van den Bossche et Buyck. Son père dirigeait une entreprise de travail de la pierre et du marbre. Laborieux mais peu avisé, il utilisa la dot de sa femme pour payer des dettes. La

---

<sup>4</sup> Cité par R. Sauwen, « D'un monde à l'autre : Michel Seuphor et Paul Joostens », dans H. Henkels (éd.), *Seuphor*, Anvers, Fonds Mercator, 1974, p. 124.

<sup>5</sup> Cité par Van den Bossche, dans P. Van den Bossche et J. F. Buyck (dir.), *Paul Joostens 1889-1960*, Oostende, Mu.ZEE, 2014, p. 16-17.

mère pouvait se prévaloir d'une lignée d'aristocrates. « Élégante, dévote, vivante », elle n'en était pas moins volage et s'amouracha d'un homme laid, brutal et vulgaire dont elle resta éprise jusqu'à sa mort. Elle ne s'intéressait en rien aux goûts et idées de son fils, tandis que le père appelait curieusement Paul Joostens « ma chérie » (*zoetemin*).

Ses premières études le montrent à l'Institut Nieberding, que l'on dit un établissement catholique d'élite, et au collège des Jésuites d'Anvers. Il y devient « fou d'art gothique » et se passionne pour l'école des peintres primitifs flamands, en particulier pour Memling. À partir de 1906, il fréquente l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers et est inscrit en 1911 à l'Institut Hoger où il étudie l'art monumental en compagnie de futurs artistes de premier plan : Floris Jaspers, qui a comme lui un peu plus de vingt ans, son frère Oscar, plus âgé et davantage engagé dans la sculpture, Henri Van Straten et Jozef Peeters.

On a vu comment la conférence donnée par van Doesburg en 1920 au Centre d'Art du Coudenberg exerce une influence décisive sur l'avant-garde anversoise et bruxelloise. Dès 1921, *L'Esprit nouveau* rend compte, dans ses livraisons 11-12 (p. 1301), de la première exposition d'art cubiste organisée en 1920 à Bruxelles par le magazine *Sélection*, créé par De Ridder et Van Hecke. Maurice Raynal écrit dans *L'Esprit nouveau* que « la saison artistique parisienne 1920-1921 ne nous fait pas oublier plusieurs expositions importantes organisées à l'Étranger ». Celle de Bruxelles, « diversement appréciée » par un certain public, obtint cependant « un plein succès ». « Plusieurs peintres belges, Detroyer, Peeters, Jaspers, Joostens, Connhaye joignirent d'excellents essais aux œuvres des artistes parisiens ». Les exposants belges pouvaient s'estimer satisfaits en comparant la manifestation bruxelloise à celle qui se tint à Barcelone, où « un succès d'estime et de curiosité accueillit l'exposition d'avant-garde organisée par J. Dalmau ». La manifestation espagnole montrait des œuvres de « Picasso, Matisse, Derain, Léger, Ozenfant, Lhote, Jeanneret,

Gris, Mortier, Friesz, Braque, Marie Blanchard, Laurens ». Elles furent aussi « diversement appréciées », le « goût catalan » se portant davantage « sur des représentations les plus idéalisées, idéalisées non à la manière moderne, mais à l'antique »... Le rapprochement des deux expositions plaçait en tout cas Joostens et Jaspers, désormais liés sur le plan international, à un niveau flatteur. Les deux artistes se présentent en somme à égalité, sur la ligne de départ. Ceci est très exactement illustré par le magazine communiste *Ça Ira* d'août 1920, qui donne une gravure de Jaspers en couverture et deux gravures de Joostens en fin de livraison.

## Chapitre 2. Un provocateur en France et en Allemagne (1924-1925)

On a vu comment Servranckx accède notamment à la notoriété parisienne en juillet 1925 avec le *Bulletin de l'Effort moderne*. Mais Joostens l'avait précédé en donnant, dès octobre 1924, un assemblage intitulé *La java*, qui semble une œuvre inconnue (ill. 10).

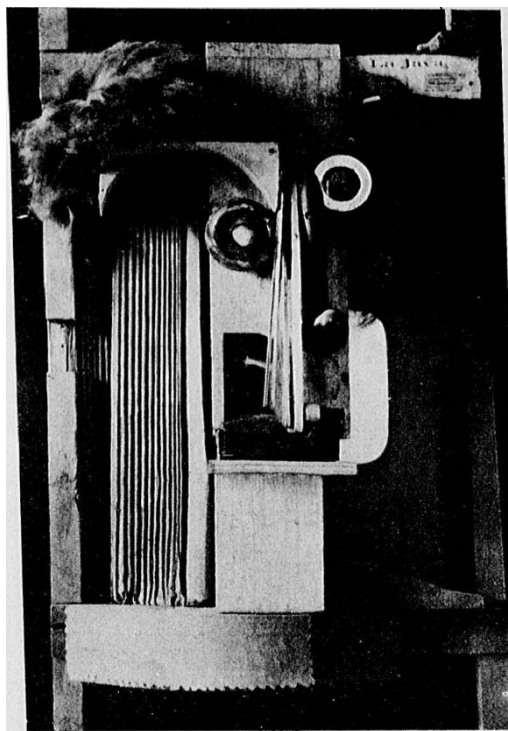


Illustration 10.

Paul Joostens, *La java*, 1924, dans *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 8, octobre 1924, [25].

[https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56999833/f23.item# <05-06-25>](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56999833/f23.item#<05-06-25>).

*La java* tranche radicalement sur d'autres sculptures apparaissant dans la même livraison, comme la figurative *Germania* de Paul Cornet ou la cubiste *Femme à la corbeille* de Henri Laurens. Elle porte à un degré assez provocateur un caractère dadaïste. On a écrit que de tels assemblages, se présentant comme « un salmigondi de matières anti-artistiques telles que le bois, le fil de fer, le plastique et le tissu », portent Joostens aux « limites de l'art », au point de changer celui-ci en « non-art »<sup>6</sup>.

Si on compare la *Java* de 1924 aux pièces figurant dans la catégorie des « Collages et assemblages 1917-1958 » de l'ouvrage *Paul Joostens 1889–1960*, il s'agit d'abord de la mettre en rapport avec la version de la *Java* conservée au Kunsthaus de Zürich, qui date des environs de 1949-1950. Cette oeuvre procède également d'une technique mixte qui combine ici bois, métal, carton, papier, peinture et crayon. On ne manquera pas de remarquer qu'elle offre une bande verticale rayée qui lui est propre, de même que la règle en bois qui l'accompagne.

Une question plus large se pose cependant. Dans quelle mesure ces deux œuvres s'inscrivent-elles dans la production générale de Joostens? La monographie reproduit seize assemblages composés de bois et d'autres matières. Ceux réalisés dans les années 1920 sont essentiellement d'une conception dadaïste et se présentent sans cadre, comme la *Java* de 1924. Ceux produits après 1945 se présentent quelquefois dans des cadres et prolongent à l'occasion une technique du collage et d'images imprimées. Mais on a vu que l'oeuvre reproduite dans

---

<sup>6</sup> A. Gonnissen, "Wij kalfateren ons in de abdij / We put ourselves to rights in the abbey", dans P. Van den Bossche et J. F. Buyck (dir.), *Paul Joostens 1889-1960*, Oostende, Mu.ZEE, 2014, t. I, p. 41.

*Der Sturm* en 1924 et relevait également du collage : la technique était en gestation.

Le *Bulletin de l'Effort moderne* reproduira en février 1925 une autre œuvre de Joostens qui ne semble pas enregistrée (ill. 11). Par certains côtés, elle peut être rapportée à une « sculpture » conservée à l'Israel Museum de Jérusalem<sup>7</sup>.

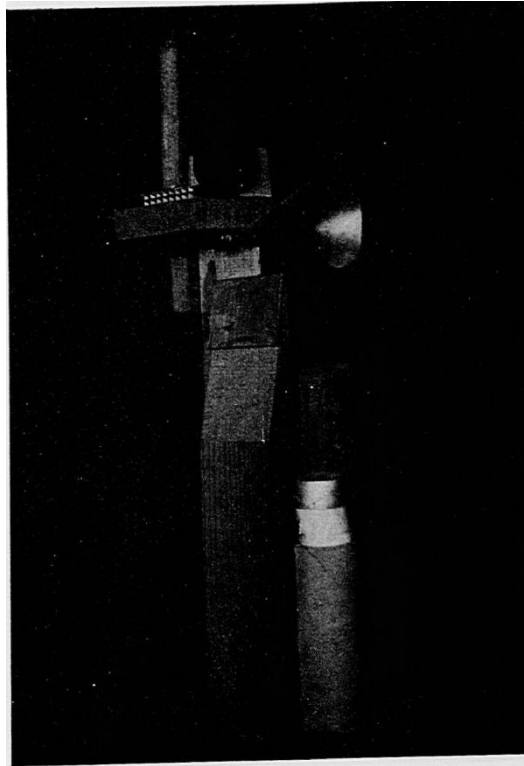


Illustration 11.

Paul Joostens, *Objet*, 1924, dans *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 12, février 1925, [31].

[https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5705627z/f29.item# <05-06-25>](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5705627z/f29.item#<05-06-25>).

Si la qualité de la photo, dans le *Bulletin*, ne permet guère qu'un commentaire limité, on croit entrevoir sur la droite le reflet d'un ornement qui peut correspondre au porte-voix de l'œuvre de l'Israel Museum. Si c'était le cas, cet élément ouvrirait une piste sur les sources iconographiques de Joostens, dans la mesure où le motif du porte-voix est fortement attaché aux œuvres d'agitprop

---

<sup>7</sup> P. Van den Bossche et J. F. Buyck (dir.), *Paul Joostens 1889-1960*, Oostende, Mu.ZEE, 2014, t. II, p. 124.

d'un Gustav Klucis (Riga, 1895-1938). Que l'œuvre magnifique de cet ami d'El Lissitzky ait donné lieu – par une sorte de réparation nationale due aux victimes du stalinisme – à une production régénérative de fidèles copies n'est pas sans intérêt.

La réputation de Joostens allait-elle s'étendre à l'Allemagne ? En mars 1924, *Der Sturm* consacra à l'avant-garde belge une partie du premier carnet (*Heft*) de sa quinzième livraison. Le magazine publia de Pierre Bourgeois le poème *Les Automates*, accompagnant une photo d'immeubles conçus par son frère Victor, et Michel Seuphor donna notamment un article sur « La littérature récente en Flandre ». Sur le plan artistique, la revue consacrait à « L'art flamand d'avant-garde » un article de Peeters qui offrait en couverture une de ses linogravures et en reproduisait d'autres.

Parmi les oeuvres flamandes présentées dans la même livraison figuraient notamment une gravure de Jos Leonard (Anvers, 1892-Ixelles, 1957), intitulée *Eine schöne Frau bedarf keiner Perlen* (*Une belle femme n'a pas besoin de perles*), une linogravure de Karel Maes de 1923, et une *Bild* de Joostens, c'est-à-dire un montage photographique (ill. 12). Celui-ci comporte des éléments mécaniques, un globe terrestre et le terme « Zenith » La référence ne peut, en raison de la graphie, renvoyer à *Zenit*, le plus important magazine yougoslave d'avant-garde.



Illustration 12.

Paul Joostens, *Bild*, dans : *Der Sturm*, 15, Heft 1, mars 1924.

<https://doi.org/10.11588/diglit.47214#0020> <04-06-25>.

Un autre magazine allemand, publié à Leipzig, fait une place à Joostens en 1924 : *Der Cicerone*. Celui-ci, créé en 1909, est sous-titré *Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers* (Magazine bimestriel destiné aux chercheurs et collectionneurs d'art). Le volume de l'année 1924, qui porte le numéro 16, enregistre des ouvrages belges parus en 1923, tels que *L'Énigme des primitifs français* de Maurice Maeterlinck ou les *Formules d'une esthétique*

moderne de Henri van de Velde, ainsi que *L'Œuvre plastique de Paul Joostens* de Georges Marlier, paru aux éditions *Ça Ira* à Anvers.

Le volume de l'année 1925, qui porte le numéro 17, publie un article Paul Fierens intitulé « Die junge Kunst in Belgien » (« Le jeune art en Belgique »). On a rencontré Paul Fierens à l'occasion de la participation de Servranckx né à l'Exposition d'arts décoratifs de Monza. Fierens écrit dans *Der Cicerone* que « le cubisme pur a peu d'adeptes en Flandre » en raison de « la faible inclination des artistes pour l'abstraction et de leur conception intellectuelle trop pointue » (« ihrer zu scharfen intellektuellen Auffassung »). « Deux peintres anversoises, Floris Jaspers et Paul Joostens, ont mené leurs recherches dans le sens de la dissolution logique et du libre assemblage, sans jamais décider de 'sacrifier la couleur' ». Dans cette direction « intellectuelle », Servranckx va encore plus loin puisqu'il « nie les tendances figuratives ou ornementales pour considérer la forme comme le but en soi »<sup>8</sup>.

Dans le même volume de 1925, *Der Cicerone* rendra compte de l'Exposition d'art moderne en Belgique organisée à Bâle, en mars-avril, et mettra en évidence, parmi les artistes qui ont attiré l'attention : « Constant Permeke, Gustav de Smeet, Fritz van den Berghe, Jules de Praetere, Jozef Cantré, Frans Masereel et Floris Jaspers ». Joostens avait disparu de la liste des favoris. Par contre, le chemin d'un plus grand intérêt pour Floris Jaspers était ouvert.

### Chapitre 3. Jaspers: des hommes et des animaux

Sur le terrain national, Jaspers pouvait faire valoir dans la revue *Sélection* de janvier 1925 (n° 4) une radicalisation cubiste que soutenait un vibrant éloge de van Ostaïen. On y voyait cinq reproductions d'œuvres de l'artiste, dont *Aquarium 1924*, une autre version de *Port pour mon gosse 1924*, etc. On

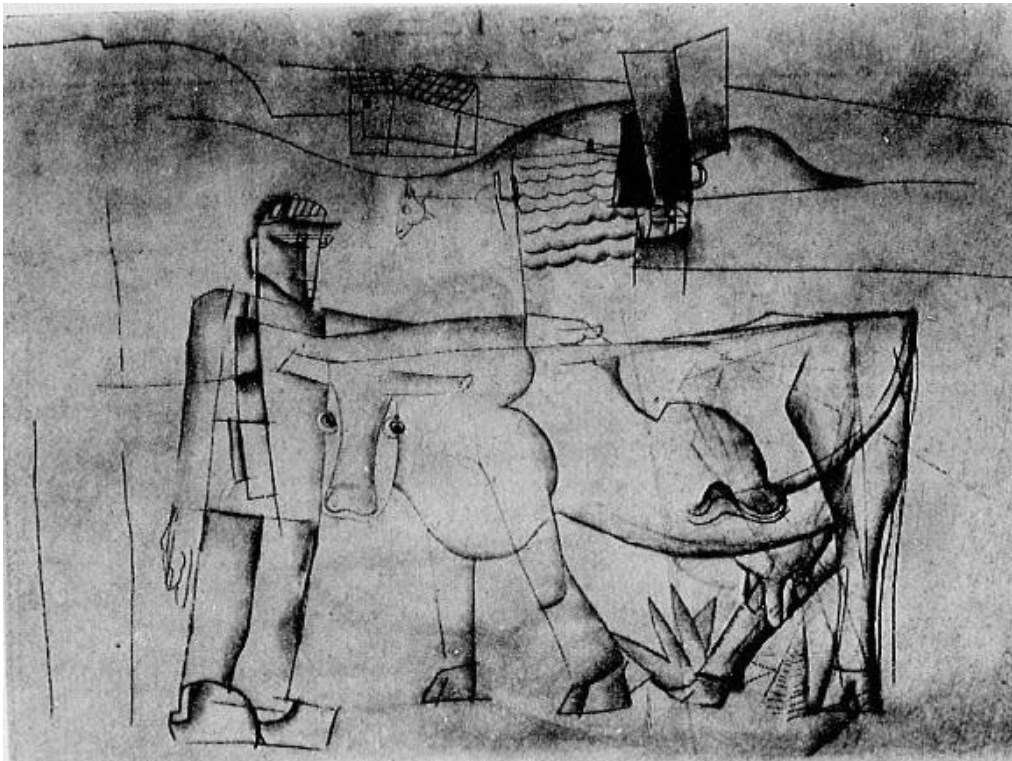
---

<sup>8</sup> P. Fierens, « Die junge Kunst in Belgien », dans *Der Cicerone*.

*Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers*, 17, 1925, p. 363-365.

retiendrait *Modèle désagréable* 1924 dont le titre négatif n'est pas sans évoquer Joostens. S. Servellón a écrit que Jaspers était, avec Marthe Donas, « un des seuls artistes en Belgique à s'être engagé dans le cubisme »<sup>9</sup>. Le dessin en question montre en effet un mélange de cubisme et d'expressionnisme où l'on peut voir une recherche récusant à la fois l'extrémisme géométrique d'une « Plastique pure » et l'abstraction pour privilégier des formes d'expression plus personnelles. On se souvient de l'observation de Fierens concernant le penchant des artistes flamands pour une « conception intellectuelle pointue » de l'abstraction, tendu vers une « dissolution logique ».

Jaspers retient à son tour l'attention du *Bulletin de l'Effort moderne*, qui, dans sa livraison de janvier 1925 (n° 11) reproduit deux de ses œuvres. La première est constituée d'un dessin qui semble inconnu, intitulé *Vache et paysan*, daté de 1924 (ill. 13).




---

<sup>9</sup> S. Servellón, « Floris Jaspers », dans *Modern Art from the Interbellum. Collection of the Royal Museum of Fine Arts Antwerpen*, Kontich, KMSK, 2016, p. 88.

## Illustration 13.

Floris Jaspers, *Vache et paysan* - 1924, dessin, dans *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 11, janvier 1925, [37].

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5705624q/f35.item> - <05-06-25>.

*Vache et paysan* est reproduit au même moment dans la livraison de *Sélection* de janvier 1925 mentionnée plus haut : le dessin peut être rapproché de plusieurs œuvres qui font de ce thème une représentation iconique. On distinguera, dans le volume consacré à l'artiste sous la direction de J. F. Buyck, une peinture sous verre intitulée *Vache dans un pré* de 1924 et une pointe-sèche de 1925 intitulée *Paysage avec vache et homme*<sup>10</sup>. La série partage un thème commun avec des peintures qui suggèrent une réflexion plus profonde sur la relation entre les humains et les animaux. Une tête de quadrupède – veau ou âne ? – est étrangement introduite dans l'œuvre intitulée *Le fou (homme lunatique)* de 1926<sup>11</sup>. Ce « fou », personnage barbu en tenue de soirée, au regard pénétrant, pourrait représenter la civilisation ou la culture, par opposition à sa nature originelle. Ici, l'œuvre d'art indique les limites et les dégradations de l'humanité. Dans un autre tableau, *L'Échec*, de 1926, un homme en désaccord apparent avec une femme est affligé d'un visage bestial et grimaçant, tandis qu'une tête de chien ou de loup apparaît dans le coin inférieur droit<sup>12</sup>. La scène dénotant la profondeur de la violence animale de l'homme est répétée en miniature dans le tableau, comme si elle était habituelle.

L'autre œuvre reproduite dans le *Bulletin de l'Effort moderne* est plus classique, et sa reproduction peut être négligée. Cette *Nature-morte (peinture sur verre)* de

---

<sup>10</sup> J. F. Buyck, *Rétrospective Floris Jaspers*, Antwerpen, Pandora, 2004, n° 121, p. 202; n° 205, p. 87, 212.

<sup>11</sup> Buyck, *Rétrospective Floris Jaspers*, n° 22, p. 71, 191.

<sup>12</sup> Buyck, *Rétrospective Floris Jaspers*, n° 23, p. 73, 191.

1924 offrirait cependant un intérêt par ses analogies avec une peinture « sous verre » de la même année, *Vase aux fleurs*<sup>13</sup>.

#### Chapitre 4. Filles du port

En mars 1925, Jaspers est à nouveau mis à l'honneur dans le *Bulletin*, où sont reproduits deux dessins, apparemment oubliés, qui méritent une comparaison avec d'autres représentations féminines de l'artiste (ill. 14).

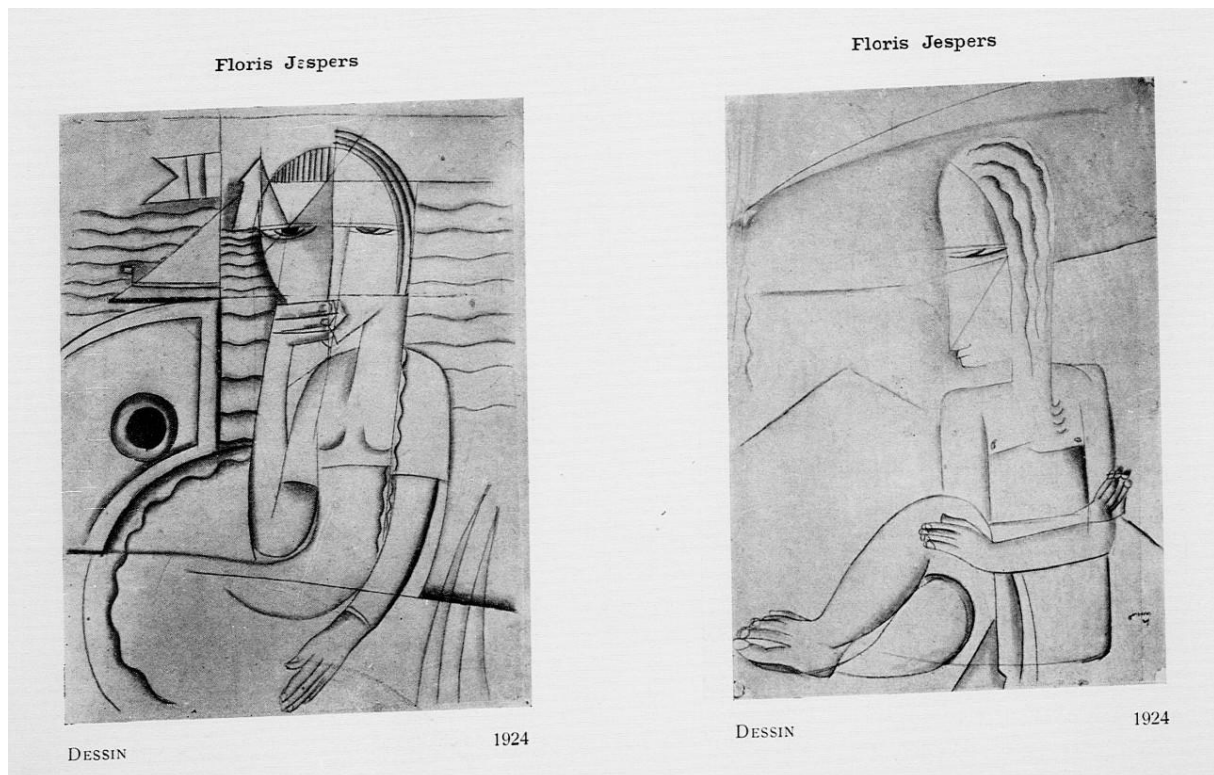


Illustration 14.

Floris Jaspers, *Dessin* – 1924, dans *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 13, mars 1925, [29].

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5705629s/f29.item.r=Jaspers#>

Ces dessins sont liés à trois peintures de 1924 : l'huile sur toile *Aquarium*, une peinture sous verre intitulée *Le signe de croix de la fille du port* - 1924 et un dessin au crayon sur papier, *La fille du port* – 1924<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Buyck, *Rétrospective Floris Jaspers*, n° 115, p. 201.

<sup>14</sup> Buyck, *Rétrospective Floris Jaspers*, n° 19, p. 55, 191; n° 111, p. 53-54, 201; n° 170, p. 208.

Le premier dessin offre le plus de concordances avec ces deux dernières œuvres. Le visage est représenté de face, mais tourné vers la droite dans les deux œuvres en question, où la fille se touche le front, tandis qu'elle se couvre la bouche dans le dessin. Les doigts des mains sont longs et portent des ongles clairement dessinés, alors qu'*Aquarium* montre des doigts moins travaillés, de même que le visage. Le traitement cubiste de ces trois oeuvres est nettement plus affirmé et leur confère une unité particulière. Le dessin accentue aussi la référence marine par des toiles et les stries de la chevelure de forme courbe, alors que les deux autres œuvres laissent deviner une ou plusieurs mèches sur le front.

L'élément qui différencie le plus ces représentations de la femme est cependant constitué de la croix que *Le signe de croix de la fille du port - 1924* et *La fille du port - 1924* portent en sautoir, tandis que le bijou fait défaut dans le dessin. La thématique de la fille de mœurs légères à laquelle est prêtée un caractère ou un vêtement religieux est courante. Ceux-ci lui assurent en quelque sorte un espoir ou un désir de salut, qui la sauvent du péché. La courtisane égyptienne Thaïs incarne à ce retour à la paix de Dieu après une vie dissolue, dans le roman d'Anatole France (1889). Le cas est plus complexe dans *La fille Élisabeth* d'Edmond de Goncourt (1877), où la « comédie de religiosité » de la prostituée joue avec la dévotion érotique de ses clients<sup>15</sup>. Mais l'image la moins vertueuse des rapports entre culte et sexe est peut-être déjà proposée au carrefour des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles par le Vénitien Carlo Saraceni dans sa *Maddalena penitente*, où la pécheresse Marie-Madeleine, couronnée d'auréole, laisse découvrir un généreux

---

<sup>15</sup> E. de Goncourt, *La fille Élisabeth*, Paris, Charpentier, 1877, p. 239, 243 ; N.

Benhamou, « La Fille Élisabeth : une prostituée atypique », dans *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 16, 2009, p. 33-49 [consulté le 29-10-2025, [https://www.persee.fr/doc/cejdg\\_1243-8170\\_2009\\_num\\_1\\_16\\_1015](https://www.persee.fr/doc/cejdg_1243-8170_2009_num_1_16_1015)].

décolleté, dans un décor d'attributs canoniques - livre de prière, crâne, crucifix et fouet évoquant le repentir.

Les filles nues de Jaspers, quand elles sont représentées en pied, adoptent des poses assez pudiques. Le second dessin (ill. 13) la montre les jambes entrecroisées – de manière quelque peu athlétique – comme dans l'*Aquarium* et la *Femme assise* (« *Coquillages* ») de 1924, groupée avec les autres représentations féminines dans le volume sur Jaspers. Le discret pointage du bout des seins n'appelle aucune attirance érotique. Au contraire, la *Composition avec femme* de 1924, avec une surnoise tête de chien ou de loup qui annonce *L'Échec* de 1926, est plus intéressante, de ce point de vue.

#### Chapitre 5. Des chemins qui bifurquent

Si les magazines parisiens n'assureront plus la promotion de Joostens et Jaspers, ceci est également dû à un mouvement plus général en histoire de l'art moderne. Les magazines virent se développer une sorte de « reconquête religieuse ». Dans *Anthologie*, Flouquet commença par annoncer en 1929 son retrait d'un art trop étroitement lié à l'architecture moderniste et aux « bâtisseurs de sépulcres » qu'étaient Le Corbusier et Ozenfant (9<sup>e</sup> année, n° 5, mai-juin 1929, p. 3).

Bientôt, 1932, il quittera l'art graphique pour la poésie et sa critique.

Un autre cas remarquable est fourni par l'évolution d'Albert Gleizes, représentable notable du cubisme. Des recherches poussées sur l'art roman l'engagèrent à délaisser ses premiers engagements pour emprunter la voie de la peinture sacrée. D. Robbins rapporte qu'un « projet mural non figuratif » lui fut refusé en 1924 comme « incompréhensible »<sup>16</sup> Gleizes vit ses « fresques pour l'église Sainte Blanche de Serrières, malgré l'iconographie dépeignant *La Descente de la Croix* », également rejetées pour la même raison. En 1951, les jésuites de Chantilly lui commanderont un panneau religieux représentant *L'Eucharistie*, pour la chapelle des Fontaines – laquelle fut détruite pour la

---

<sup>16</sup> *Albert Gleizes 1881-1953*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1965, p. 24.

construction d'un établissement accueillant des « séminaires d'entreprise », soucieux de « promouvoir une culture d'intégrité et de respect »... On ne peut guère imaginer une domination plus victorieuse des forces de finance sur celles de l'art et de la foi.

Mais le cas de Gino Severini est à peine moins significatif, car il y joint le pouvoir de l'attraction politique. La biographie du moderniste italien est notamment connue grâce à l'ouvrage *Futurismus von Giacomo Balla bis Gino Severini* de M. Calvesi. Signataire du manifeste du futurisme en 1910, il fut invité à exposer à Londres, Berlin et New York. Le feu du succès peut brûler. Tandis qu'il s'orientait vers le cubisme, de 1916 à 1921, il subit à partir de 1923 une crise religieuse, en raison de l'influence qu'exerça sur lui Jacques Maritain. Il entreprit de travailler à de grandes mosaïques et fresques dans diverses églises suisses (La Roche, Tavannes, Fribourg, Lausanne). Aussi bien consacra-t-il un chapitre de ses *Ragionamenti sulle arti figurative* de 1936 à un « Art pour l'église ».

Le *Bulletin de l'Effort moderne* reproduisait en juillet 1925 (n° 17) deux œuvres figuratives de Severini manifestant un détachement radical du futurisme et du cubisme. En octobre, le magazine publiait de l'artiste un article qui éclairait la nature de ces deux fresques. Intitulé « Techniques pour peindre sur façades », il traitait des peintures, anciennes et modernes, consacrées à la décoration des murs extérieurs, qui atteint ses formes « les plus belles et les plus sûres » dans la mosaïque et la fresque. L'organe le plus dynamique de l'art abstrait s'ouvrait à une exaltation du surnaturel, avant que le surréalisme séduise à son tour certains modernistes dont la production promettait une nouvelle alliance de l'art et de l'argent.

Il convient, pour conclure et considérer d'une certaine hauteur l'espèce de rivalité qui a opposé Joostens et Jespers, de rappeler à nouveau, avec B. Van den Bossche, les conditions culturelles et politiques dans lesquelles se développa l'avant-garde flamande. Au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, la Belgique

cherchait une créativité spécifique à travers des « initiatives très innovantes » qui, dans le domaine littéraire, relevaient souvent de la langue française, avec Maeterlinck, Rodenbach ou Verhaeren<sup>17</sup>. Mais celles-ci se tournaient volontiers vers une réalité flamande que le romantisme avait teintée de pittoresque. La tendance s'organisa, après la Deuxième Guerre Mondiale, au nord du pays, où il devint essentiel « de relier dès le départ tout renouveau artistique et culturel à une mission éthique et politique claire et explicite ». L'esprit affirmant l'identité flamande, dans le contexte de la lutte contre la domination francophone, donna un nouveau sens aux valeurs et aux symboles de la communauté.

Dès lors, une valeur commerciale était conférée aux œuvres d'art qui exaltaient cette communauté. Dans un tel contexte, Jaspers devait tirer parti d'une production qui traitait des « filles du port » et faisait référence à la mer du Nord, comme il en a été question. Sans doute serait-il erroné d'évoquer l'attention que la littérature populaire accordait alors aux filles de la rue et aux « cafés marins », dans des oeuvres telles que *La Marie du port* de Simenon de Simenon (1938) ou le *Quai des brumes* de Mac Orlan (1927, 1938) – même si l'action, dans le film ici attaché au roman, est opportunément déplacée de Montmartre au Havre. Un lien direct unit l'image des « filles du port » et les personnages du *Paquebot Tenacity* de Charles Vildrac, illustré par Masereel.

Alors que l'art abstrait, comme le fait également remarquer Servellón, a connu un nouvel élan après la Seconde Guerre mondiale avec Pollock, Jaspers est resté fidèle à ses engagements. Son choix traditionnel et figuratif a également trouvé

---

<sup>17</sup> B. Van den Bossche, B., « *Ceci n'est pas un futuriste. L'impatto del futurismo in Belgio* », dans P. Frassica (dir.), *Shades of Futurism. Futurismo in ombra. Atti del Convegno internazionale, Princeton, 9-10 ottobre 2009*, Novara, Interlinea, 2011, p. 144.

un nouvel élan lorsque l'affirmation culturelle flamande s'est trouvée pour ainsi dire intégrée dans l'ancien patriotisme belge. Jaspers s'inspire alors de la réalité coloniale et, en 1958, par exemple, il représente le pays à l'Exposition internationale de Bruxelles avec une fresque intitulée *Synthèse du Congo belge*. L'œuvre de Jaspers puisera ses sujets dans une thématique évoquant la beauté, sinon les plaisirs, des colonies, où abondent des images séduisantes de jeunes Africaines. On a signalé combien un répertoire artistique du même ordre – mais franchement raciste – avait été exploité par Auguste Mambour, à qui une collaboration avec l'Allemagne nazie vaudra une peine de prison à la Libération. Joostens donne aujourd'hui prise à une tout autre sanction critique. Son image de la femme ne risque pas de le rendre populaire. En fait, il resta fidèle à une conception qu'avaient forgée son éducation et ses jeunes années. Fasciné par les filles des rues d'Anvers, il avait dû faire l'épreuve d'un mariage immédiatement raté. Son travail artistique sur des photos de beautés de cinéma suscite un double sentiment de fascination répulsive et douloureuse. Les collages les plus représentatifs, de ce point de vue, sont ceux qui composent la série *Le royaume des choses inutiles* de 1937.

Parmi les dessins reproduits dans la monographie qui lui a été consacrée, la série des *Mollusques*, de 1925, dépeint des versions mécaniques ou religieuses de relations sexuelles où un pénis surdimensionné pénètre des victimes féminines mutilées, offrant un vagin béant, proposé à toutes sortes de fantasmes. En 2000, R. van de Velde a publié certains de ces dessins ainsi que d'autres datant du milieu du siècle sous un titre qui résume de manière ironique, mais fausse, le statut de Joostens dans le public : *Esneuveld ! Tegen wil en dank en zoo onbekend !* c'est-à-dire *Déchu ! Contre ma volonté et si méconnu !*

### Troisième partie. Expositions bruxelloises revisitées (1923-1928)

Marcel-Louis Baugniet publiait dans les numéros 48 et 49 de la revue *Le document*, en juillet-août 1926, des considérations intitulées « Cubisme. Plastique pure, art abstrait », qui seront reprises dans le petit volume reprenant en 1986 ses écrits sous le titre *Vers une synthèse esthétique et sociale. M.-L. Baugniet*. Le n° 49 de la revue reconsidère – avec les illustrations faisant défaut dans *Vers une synthèse esthétique et sociale* – quelques étapes marquantes de l’histoire du cubisme, de l’art abstrait et de la « plastique pure » en Belgique (p. 89-95). Ceci donne l’occasion de relire un article qui permet de revisiter quelques expositions bruxelloises.

#### Chapitre 1. De la Galerie Giroux à la Lanterne Sourde (1923-1925)

Baugniet se proposait d’évoquer surtout les « peintres belges qui firent une première exhibition d’ensemble de leurs œuvres en 1923, à la Galerie Giroux, une seconde, la même année, à l’*Exposition d’Art d’esprit nouveau* organisée par la Lanterne Sourde et une troisième, en 1925, à une exposition organisée par cette même Lanterne Sourde au Cabinet Maldoror, expositions qui eurent toutes un certain retentissement ».

On ne peut mieux rappeler quelle fut la place occupée à Bruxelles par la Galerie Giroux qu’en empruntant certaines informations de la lettre que publia son propriétaire dans le numéro du 15 juillet 1921 du magazine *Sélection*.

Répondant à des notes critiques adressées à la Galerie, Georges Giroux commence par rappeler à *Sélection* que ce magazine « né d’hier avait en la circonstance « la mémoire fort courte ». La revue avait en effet été lancée en août 1920 par De Ridder et Van Hecke, déjà mentionnés. Au contraire, « la Galerie Giroux existait depuis dix années quand vous avez eu l’idée d’ouvrir votre magasin de la rue des Colonies ».

La Galerie pouvait n’enorgueillir d’avoir exposé « dès avant la guerre » des artistes comme « Manet, Surat, Signac, Gauguin, Archipenko, Kandinsky, Picasso, Braque, Juan Gris, Gleizes, Metzinger, Picabia, les futuristes italiens »

et bien des artistes belges, dont « Ensor (deux fois) ». Après la guerre, la Galerie avait accueilli « Lhote, Gondouin, Friez, Waroquiez, Rogent Parent, Henri Matisse, Dufy, De Vlaminck, Foujita, etc., etc. ». Ces noms, notera-t-on, dépassent largement ceux que mentionne la notice sur *Sélection* dans *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines* : « des artistes flamands en exil à l'époque » tels que « Constant Permeke et Léon De Smet en Angleterre, Gustave De Smet et Frits Van den Berghe aux Pays-Bas »<sup>18</sup>. Pour le reste, Georges Giroux donnait à méditer sur la différence qui sépare la mise en lumière de la modernité, sans « force réclames et parades », et l'exploitation « bruyante », prétendument « désintéressée », d'un courant à la mode.

On a vu comment la participation de Servranckx aux expositions de 1923 à la Galerie Giroux et au Salon de « La Lanterne Sourde » fut traitée par 7 Arts. Bagniet, de son côté, rend hommage à *Sélection*, une revue qui « ne s'est point arrêtée depuis quatre ans de défendre envers et contre tous ces idées nouvelles ». « Si notre art national a eu quelque retentissement à l'étranger, c'est surtout grâce à elle ». Il salue d'autres périodiques belges, comme *Het Overzicht* ou « *Drieboek* » - lire : *Drieboek* – ainsi que *La Cité* « dirigée par Verwilgen ». Ceux-ci ont bien travaillé à « propager l'assainissement et l'union des trois Arts ». Il ne manque pas d'y joindre le *Document*, dont un « Comité de rédaction averti » n'est pas effrayé par « certaines entreprises téméraires ».

## Chapitre 2. Les « abstrauteurs » radicaux et les autres.

Si des « entreprises téméraires » unissent les modernistes qu'exposent les galeries bruxelloises, le petit groupe constitué de ce que Bagniet appelle les « peintres abstrauteurs » rassemble des individualités dont chacune montre « des

---

<sup>18</sup> P. Brooker et al. (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazine. Volume III. Europe 1880-1940. Part I*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 322.

goûts, des tendances, des inclinations souvent divergents », au point que « la discussion entre eux-mêmes sévit parfois ». Néanmoins, ils sont unis par le « serment intérieur » de se vouer à une « idée-mère », une « idée maîtresse qui les guide ».

Parmi ces « abstrauteurs », Bagniet distingue ceux qu'Apollinaire appellerait, dit-il, « scientifiques ». Ils « se sont fait une loi d'éliminer de leurs œuvres tout rappel naturalistique ». Ils « cherchent à réaliser des équilibres plastiques en n'ayant recours qu'à des formes géométriques issues de leur imagination ». Tels son « Servranckx, Flouquet, Jazinska, K. Maes, Marc Eemans et Peeters ». Le nom de « Jazinska » pose problème, car Bagniet reproduit une *Présentation publicitaire* bruxelloise qu'il attribue à « Jazinsky ».

Il existe un architecte moderniste belge nommé Stanislas Jasinski, né à Ixelles en 1901. Mais il est probable qu'il s'agit plutôt de Marcelle Lacroix-Flagey, épouse du précédent, qui féminise le nom de son mari en « Jasinska » et qui faisait partie du cercle de la revue *7 Arts*. Quant à Marc Eemans (Termonde, 1907-Bruxelles, 1998), il est bien connu en raison de ses relations conflictuelles avec Magritte. Eemans avait collaboré avec celui-ci, Paul Nougé et Camille Goemans aux travaux du groupe Correspondance. Mais sa conception mystique du surréalisme provoque la rupture avec Magritte et Nougé, qui conservent une conception rationnelle en opposition avec la foi : on voit combien la « reconquête religieuse » que traduisent les parcours de Flouquet, Gleizes ou Severini, évoqués plus haut, pénètre profondément l'avant-garde artistique des années 1920 et 1930. Politique et idéologie entretiendront longuement des antagonismes auxquels Bagniet paraît avoir échappé.

Celui-ci distingue parmi les « abstrauteurs » ceux qui, « tout en utilisant la plastique pure, n'ont pas rejeté d'une façon absolue tout compromis avec les formes réelles ». Ces dernières « leur servent de substratum conscient mais médiateur pour l'élaboration de leur œuvre ». Toutefois, « l'élément naturalistique sera toujours sacrifié au profit des éléments plastiques purs qui seront rattachés

l'un à l'autre, beaucoup moins par les liens de la coutumière vraisemblance que par une logique abstraite ». Bagniet donne comme exemples de ce type d'artistes, pour la Belgique, « J. J. Gailliard, M. Xhrouet, Magritte, Jaspers et De Boeck ».

### Chapitre 3. Le cas Jean-Jacques Gailliard

On ne retiendra ici que Jean-Jacques Gailliard (Bruxelles, 1890-Saint-Gilles, 1976). Celui-ci fit partie à Bruxelles du groupe L'Assaut, fondé en 1927 avec Bagniet, Flouquet, De Boeck, Donas, Maes et Wolfs, ainsi qu'on l'a rappelé<sup>19</sup>. La même année, le journal *Le Peuple* du 27 mars 1927 publie une photo donnée comme représentant le Théâtre artistique de Moscou reçu au P.E.N. Club. On y voit Gailliard, au dernier rang.

On imaginerait que sa présence comporte une tonalité idéologique ou politique. En fait, le Groupe de Prague diffusait alors une image très négative du régime soviétique. Il ne s'agissait pas à proprement parler du Théâtre artistique de Moscou fondé par le célèbre Stanislavski, mais d'une extension dirigée par une actrice vedette qui était depuis longtemps en conflit avec celui-ci : Maria Guermanova. Cette dernière, maîtresse d'un rival de Stanislavski et en rupture avec les idées de la Révolution, fit sécession pour former ce qui est communément appelé ce Groupe de Prague. Stanislavski la qualifiait pour sa part, dans sa correspondance, d'« aventurière sans talent ».

Le groupe théâtral étaient ainsi généreusement accueilli dans les locaux du journal *Le Soir*, définitivement acquis à une bourgeoisie francophile attachée à ce qu'on appelle aujourd'hui « les démocraties libérales », c'est-à-dire

---

<sup>19</sup> D. Droixhe, « Une création d'avant-garde à Bruxelles. *Le Monsieur Un Tel* de Paul Avort et le décor de Pierre-Louis Flouquet (1924-1927) », dans *Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Communication à la séance mensuelle du 16 mai 2024*, Bruxelles, ARLLEFB, 2024 [consulté le 25/10/2025, <https://hdl.handle.net/2268/318393>].

foncièrement anti-socialiste et anti-communiste. En la circonstance, l'écrivain Paul Demasy s'abandonnait à une apologie exaltée du jeu de Guermanova dont la prestation dans *Médée*, dans la livraison du 29 mars 1927, était dite éblouissante, « On a fait plus de dix rappels à la fin du spectacle et acclamé la grande artiste russe ».

La présence de Gailliard parmi ceux qui accueillaient le Groupe de Prague ne présente en vérité aucune véritable implication d'ordre politique. Gailliard – lui-même fils d'un artiste appréciable et intéressant – faisait partie du milieu artistique bruxellois à qui s'adressaient ordinairement les invitations à ce genre de manifestation. Si son parcours, tel qu'il a été monumentalement établi par A. Enriquez de Villegas Diaz, laisse percevoir un choix réellement idéologique, d'autres spécialistes l'établiront.

On ne remettra pas ici en cause ce qui a été écrit dans une étude sur l'académicien Edmond Vandercammen et l'avant-garde artistique. Jean-Jacques Gailliard « était d'un tempérament dont la joyeuse fantaisie défiait les obstructions et les embarras de l'art de peindre et de dessiner ». Comme Servranckx et Flouquet donnaient l'espoir — en partie peu récompensé ou illusoire — d'une production entièrement libérée de la règle et du compas, il choisit une voie différente, souligne Vandercammen. Il infléchit le chemin de l'abstraction et de la ligne droite dans le sens d'un « lyrisme » qui « surprend », et qui amuse, parce qu'il est porté par un « coloris » qui « se renouvelle ».

L'artiste, assurément, « aime la pâte et la fantaisie ».

Le graphisme de ses débuts allait-il au-delà ? La revue liégeoise *Anthologie* reproduit, dans sa livraison de janvier-février 1928, une de ses toiles les plus connues : *Le Rêve du chien*. La peinture est donnée en couverture dans *Les Jeux de l'Abstrait 1920-1920*, ouvrage de Ronny Van de Velde que consacre à Gailliard. La publication livre les archives d'une incessante recherche. Il reproduit notamment un croquis représentant l'ébauche du *Rêve du chien* avec, au crayon, l'inscription « 2 personnages connus du monde bruxellois en

promenade Montagne de la Cour ». Il fournit aussi toutes les références de reproduction de la peinture, à partir de la parution dans *7 Arts* du 20 décembre 1925.

Dans la livraison de janvier-février 1928 d'*Anthologie*, Georges Linze accompagne la production de l'artiste d'une analyse — psycho-analyse ? — de son travail, dans lequel il perçoit également, comme Vandercammen, une part de « haut lyrisme » (8<sup>e</sup> année, n° 3, p. 3. Mais ce que tente de saisir Gailliard va bien au-delà, selon Linze. « Le peintre traque les représentations subconscientes que suscitent les intenses et habituels phénomènes naturels. » Il use à cet égard de « mesures égotiques » qui substituent les objets de représentation dans une pure matérialité du réel. « Si l'avion ressemble à une rose, la mer à une femme, l'acrobate à un ange et l'ange à un microbe, J. J. Gailliard dessinera la rose, la femme et le microbe et dira voilà l'avion, la mer et l'ange-acrobate. »

Gailliard appréciait « la fantaisie ». Un peu trop, peut-être. Car le plaisir que procure le changement de style artistique peut dérouter une critique habituée au confort des catégories. On eût aimé pouvoir étendre l'analyse amorcée par Linze à des séries de gravures données par l'artiste bruxellois. L'autorisation de les reproduire ne m'a malheureusement pas été accordée. On renvoie le lecteur intéressé à une rare peinture et à son dessin *Les joueurs d'échecs* reproduits par Bagniet dans *Le document* d'août 1926. L'œuvre de Jean-Jacques Gailliard relève décidément des coups perdus... des échecs de l'avant-garde bruxelloise. Cette livraison de la revue comporte des reproductions d'œuvres de Maes, de Peeters et de Servranckx qu'il serait opportun d'analyser, le moment opportun. Mais il suffira de citer la conclusion de Bagniet, car elle introduit le dernier chapitre de cette quatrième partie. « Je pense volontiers, et cela sans craindre d'être accusé de présomption, que le cubisme est, avec l'avion, la plus grande invention du siècle ».

#### Chapitre 4. Beauté de l'avion

L'annonce d'une réorientation en direction des arts appliqués a été plusieurs fois évoquée. Elle est détaillée dans le n° 39 du *Document*, paru en octobre 1925, qui complète le tableau des expositions organisées à Bruxelles. Il rend compte, sous la plume de l'architecte René Bragard, de l'Exposition provinciale d'art décoratif et industriel du Brabant. Celle-ci se tint à la Galerie Gistoux en 1925, en écho à la fameuse Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes qui se tenait au même moment à Paris, notamment mentionnée à propos de Servranckx.

Certes, annonçait l'article, celle de Bruxelles pouvait sembler peu de chose, par rapport à la parisienne. Ne représentant que la production d'une « seule province d'un tout petit pays », elle ne manquant pourtant pas d'intérêt : davantage, en tout cas que l'écho qu'elle a trouvé dans « la presse quotidienne », où la plupart des articles « se bornaient à énumérer les personnalités présentes à l'ouverture et à citer quelques noms d'exposants choisis... ». Pauvreté des hommages rendus aux autorités et aux artistes, quand domine la célébration mutuelle. « L'âne frotte l'âne ». Locution proverbiale qui ne s'applique pas aux milieux non-académiques.

La production en Art décoratifs est superbement traitée, dans le *Document* d'octobre 1925. Il reproduit tel vase en *Grès à décor nickelisé* dû à Marius Renard (Hornu, 1860-Knokke, 1948), député puis sénateur socialiste, et d'Émile Lombard (Baudour, 1859-Saint-Ghislain, 1938), co-fondateur de la Faïencerie de Saint-Ghislain. Une carpette montrant des enchevêtrements d'éclairs à la manière de Nikolas Krushenick est signée de l'architecte Albert Van Huffel (Gand, 1877-1935), bien loin des plans de la basilique de Koekelberg et de ses tours hérissées.

Dans la catégorie de l'ameublement, celui présenté par le Montois Maurice Gaspard, déjà évoqué, intrigue. Son envoi « provoque au premier abord une impression d'étonnement produite par l'aspect très particulier des meubles exposés ». Ceux-ci, conçus pour accessoires photographiques, sont créés en

fonction pure et simple de de leur destination : « mettre le plus possible, à l'abri des éléments destructeurs, humidité, lumière, poussière, etc., des appareils de précision et des produits d'une sensibilité extrême ». Il s'agit en outre de leur permettre de ranger en bon ordre les positifs et négatifs, et de repérer ceux-ci facilement. Il convient donc d'utiliser pour cela « des éléments *simples* » qui constituent « des pièces *invariables* ». De là leur exécution « en bois contreplaqué commercial, débité en feuilles de dimensions standardisés ». Ces plateaux seront « découpés mécaniquement » et assemblés « par paire variées sur des montants qui règlent la stabilité », etc.

Une conception similaire du mobilier et de « l'aménagement de l'espace » règle les créations du « décorateur » Paul Ternat, selon Jean Ryeul, pseudonyme de Maurice Voirand, qui rend compte de son travail dans la revue *L'art vivant*, fondée par Jacques Guenne et Maurice Martin du Gard. Paul Ternat (1897-1951) est connu, dans les années 1920, pour sa collaboration publicitaire aux Grands Magasins du Louvre, pour lesquels il donne la couverture de l'*Agenda* de 1926 intitulé *Exposition des arts décoratifs modernes et la femme*, pour sa production d'images du même style, etc. Mais sa vision de la modernité dépasse « l'art déco » quand il crée avec Lemoussu, pour le *Salon de la couture française* à l'Exposition de Madrid en 1927, « une œuvre conçue et réalisée architecturalement en toutes ses parties ». Le magazine illustre celle-ci par deux reproductions d'un *Ensemble décoratif* et d'un *Cabinet de travail*.

Ryeul écrit à ce propos : « La vie moderne a son style, c'est-à-dire son rythme propre. Il y a dans notre vêtement, notre coiffure, l'automobile, l'avion un parti-pris de simplification qui s'impose qui s'impose aux ingénieurs comme aux artistes. Le fer et le ciment associés nous font subir leur loi d'économie et leur

hardiesse »<sup>20</sup>. Ces nouvelles techniques rendent « nos espaces paradoxaux », comparés aux « anciennes mesures peureuses » de naguère. « On nous a libérés ; mais nos limites, pour s'être déplacées, n'en existent pas moins. C'est le rôle de l'artiste de les reculer avec audace, pour les imposer ensuite avec d'autant plus de vigueur ». « Paul Ternat ressent au plus haut oint la nécessité d'un tel style » : composant un intérieur, il imagine « d'un même 'esprit' les étoffes, les meubles et les murs ».

Les créations qu'exposent les magazines du « décor à la mode » invitent ainsi à se poser plus largement une question : pourquoi donc, interroge *Le document* d'octobre 1925 (p. 167), cet injuste traitement qui oppose les arts traditionnels et les arts appliqués ? La réponse ne pouvait être envisagée que dans une perspective conclusive d'histoire de l'art.

---

<sup>20</sup> J. Ryeul, « Le Salon de la Couture française à l'Exposition de Madrid », dans *L'art vivant*, 3<sup>e</sup> année, n° 6, 16 juillet 1927, p. 584-585.

### Conclusions. Art et politique

Dans son ouvrage intitulé *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours* (1927), Maurice Raynal écrit que « l'art des peintres belges contemporains est basé sur une sorte de réalisme que certaine fantaisie constructive pousse vers la poésie du pittoresque ». Il considérait cependant que trois peintres rompaient avec ce réalisme parce qu'ils suivent « des tendances plus idéalistes : « Mambour, Servranckx et Jaspers »<sup>21</sup>. Le rapprochement était bien sûr discutable. Si le symbolisme érotique de Jaspers affleure dans ses œuvres les plus intéressantes, l'intellectualisme de Servranckx tend d'emblée à dépouiller l'abstraction de ses références sensuelles pour la « purifier » dans une réellement abstraite « tension de l'espace » (pour reprendre le titre d'une de ses toiles). Servranckx poussa de la manière la plus radicale le souci de la rigueur, parmi ceux que Marcel-Louis Bagniet appelle en août 1926, dans un article du *Document*, les « peintres abstrauteurs ». Ceux-là on fait « le serment intérieur de se sacrifier largement » à une « idée-mère » qui comporte deux obligations. Le premier devoir consiste à « s'évader de la nature ». L'autre exige la fidélité à un « esprit constructif qui leur évite le danger possible d'une évasion en dehors des formes et de la libération de toute discipline et de tout contrôle introspectif ». À « l'apparence d'une création fantaisiste régie par le pur hasard » s'oppose ici « la volonté préétablie d'une construction serrée et d'une discipline consciente ». On voit que, dans les termes, ces directives autorisaient aussi bien la « construction serrée » et disciplinée, classique et représentative, du futur surréalisme que la plastique pure, à condition de substituer dans une certaine mesure à la « discipline consciente » la référence à l'inconscient. Dans l'espace ainsi ouvert, Magritte, d'abord adepte de l'abstraction, aura tôt fait de se glisser à son profit, comme on l'a signalé.

---

<sup>21</sup> M. Raynal, *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Paris, Éditions Montaigne, 1927, p. 24.

Baugniet avait-il d'avance pressenti ce qu'engageait une telle semence surréaliste ? « Assurément le trop symétrique équilibre solaire sera rejeté souvent au profit d'un inattendu beaucoup plus divertissant et moins figé ». Mais lui-même tendait au surréalisme la perche d'une divergence assumée en invoquant le droit à un retour « figuratif ». La plastique pure ambitionnait de ramener « les combinaisons de lignes et de couleurs qui, de tous temps, ont régi l'esprit des peintres » à « leur plus élémentaire simplicité », à « leur plus élémentaire simplicité » - ce qui conférait à cette nouvelle peinture « le droit de prétendre à un retour vers une conception décorative vraie ».

Il est remarquable que Baugniet invoquait alors *L'arbre d'Éden* d'Élie Faure (1922). Il citait le grand historien antifasciste, signataire, dans *L'Humanité*, d'une pétition en faveur de l'Espagne républicaine en 1937. Dans *L'arbre d'Éden*, Faure affirmait sa conviction que « le cubisme est l'effort le plus net, le plus général qu'ait donné, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, l'esprit d'une génération – non isolé, non personnel comme celui de Cézanne, mais collectif, discipliné, systématique – vers une conception non plus impulsive et sentimentale, mais architectonique de l'objet »<sup>22</sup>.

La tonalité politique de la référence s'affirme chez une poétesse qui collabore à la revue liégeoise *Anthologie*. Denise Leburton, sur laquelle a été attirée l'attention dans la revue *Koregos*, fait aussi appel à Élie Faure en mars 1927 (7<sup>e</sup> année, n° 4, mars vol. 4, p. 5). La célèbre *Histoire de l'art* de Faure, écrit Denise Leburton, une question essentielle. Dans ce qui se présente comme « un long poème à la gloire de la pensée humaine, poème si vivant qu'il est impossible, en le lisant, de s'immobiliser dans l'admiration du passé », souvent jaillit l'interrogation : « et maintenant ? ». Quand « nous identifions dans notre art moderne les grands principes essentiels qui ont étagé les diverses formes d'art

---

<sup>22</sup> É. Faure, *L'arbre d'Éden*, Paris, Éditions Georges Crès et C<sup>ie</sup>, 1922, p. 238.

de jadis, », « notre foi grandit en l'Art éternel et en l'effort du présent ». Celui que représente par exemple le *Bulletin de l'Effort moderne*...

Comme Bagniet et d'autres, la poétesse liégeoise trouvera une illustration de ces « formes d'art de jadis » dans le triangle des pyramides. Que dit Faure de l'art égyptien ? « Le temple qui résumé l'Égypte a la force catégorique des synthèses primitives qui ne connaissent pas le doute »<sup>23</sup>. Curieusement, Denise Leburton, dans le même article, invoque le besoin nécessaire d'un retour à la foi, qui progresse en parallèle du retour chrétien observé par ailleurs dans le domaine artistique. « Nos générations contemporaines ont connu le doute – trop ! À quel néant conduit ce doute : analyse, dissociation ! ».

Tel était pourtant le programme revendiqué par le moderniste Lempereur-Haut dans la revue *Anthologie* en mars 1921 (vol. 2), en faveur de « l'art plastique » : « Ici, art = synthèse. Analysons l'objet à représenter, c'est-à-dire décomposons-le au point de vie forme et couleur, en ses éléments simples. Pour la forme, nous trouverons le cube et la sphère. Pour la couleur, les primaires : jaune, bleu rouge. Ensuite, synthétisons – c'est-à-dire procéder contraire – aller du simple au composé. Reconstituons l'objet à l'aide des éléments fondamentaux obtenus à l'analyse, mais en laissant ressortir vigoureusement dans l'œuvre, leur particularité afin de bien marquer leur fonction de base ». Mais pour Leburton, la procédure issue du doute systématique aboutit à une impasse. « À quel néant conduit ce doute : analyse, dissociation ! Nécessité de réagir, épuiser le doute puis le rejeter pour proclamer l'impérieuse valeur d'une 'foi'. L'art nouveau réalise, lui aussi, une 'force catégorique' ».

Quelle est donc la nouvelle « foi » qui anime la poétesse ? On la aussi présentée dans l'article de *Koregos* de 2024 déjà cité. Elle répond en octobre 1925 à une

---

<sup>23</sup> É. Faure, *Histoire de l'art*, Paris, Éditions Georges Crès et C<sup>ie</sup>, 1915-1921, t. I, p. 32.

enquête sur les rapports entre l'art moderne et d'autres paramètres : le peuple, la religion, le régionalisme. Elle écrit en 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 ».

Un artiste incarne, croit-elle, ces valeurs. Le morceau mérite d'être cité (5<sup>e</sup> année, n° 1, novembre 1925, p. 15) : sans les références biographiques de la revue ukrainienne *Nova generatsiia*, il transcende les valeurs que toute l'époque reconnaît dans un concepteur emblématique : Servranckx... Son « énergie simple et puissante » joint à la lucidité cette « foi passionnée » qu'appellent es artistes en quête d'un nouveau monde après celui que la guerre a réduit à néant. En Servranckx « se résument les forces vives d'une époque ». Profitant « du travail de dissociation des Picasso et autres cubistes », il « le domine et construit » parce qu'il ne se satisfait pas « des rapports de lignes, plans et volumes qu'il observe autour de lui », mais « établit entre ces éléments des rapports nouveaux ». Les qualités de son oeuvre, à la vérité, s'embrouillent quelque peu dans l'avalanche hyperbolique des louanges : « rêves de perfections plastiques », « sobriété », « création hardie », « dynamisme librement exprimé ». « Certaines de ses compositions atteignent une telle beauté de rythme, d'harmonie des lignes et des couleurs qu'elles émeuvent comme des symphonies parfaites ». Bref : « extrême avant-garde » d'un homme qui se range parmi les « êtres de sommet ». L'apologie, sans égale au regard des célébrations qu'enregistre la revue liégeoise, s'accompagnera d'une reproduction de l'œuvre du maître.

Bagniet est un peu moins lyrique quand il s'enthousiasme pour les beautés des arts appliqués, dans un article de *7 arts* du 20 février 1924 reproduit dans le *Bulletin de l'Effort moderne* en avril de la même année. Le texte du magazine français mérite d'être reproduit (d'autant que sa reproduction en 1986 dans *Vers une synthèse esthétique et sociale* n'est pas totalement fidèle). « Il y a quelques

années, les locomotives, les autos, les dynamos n'étaient pas des choses belles, parce qu'elles étaient des machines très imparfaits, mais aujourd'hui, ces machines se sont adaptées à l'usage qu'on attend d'elles : les cylindres, les soupapes, les induits, les collecteurs ont acquis une forme de plus en plus logique et rationnelle, ils ont acquis une forme propre qui correspond exactement à leur destination et à une stricte économie de construction et ils sont devenus beaux...». On a vu comment Maurice Gaspard justifiait par cette « stricte économie de construction » ses créations de mobilier.

Baugniet développera savamment, et de manière moqueuse, ses considérations sur les rapports entre l'utilité et l'art moderne dans les articles « Vers une synthèse esthétique et sociale » de *l'Effort moderne* et de *La Nervie* de 1925, repris en 1986. S'il invoque ensuite le courage des « abstrauteurs » qui poursuivirent la dévotion à une « idée-mère », c'est que l'année 1925 se trouvait au croisement de tendances contraires où s'opposaient en quelque sorte des perspectives d'enfer et de paradis. Fallait-il maintenir envers et contre tout la pratique d'une plastique pure qui ne permettait pas d'assurer des ressources quotidiennes, comme on l'a rapporté plusieurs fois, ou ne valait-il pas mieux tourner vers un art figuratif empruntant notamment la voie de la religion et de la décoration murale d'églises et de monastères, sur un terrain confortablement doté ?

On a évoqué le virage opéré par Flouquet, Gleizes et Severini. On sait comment *Le document* se plaignait de la manière dont la presse, pour satisfaire le grand public bourgeois, négligeait de rendre compte véritablement des expositions d'art appliqué. Une question de fond était posée à ce propos : « Pourquoi les quotidiens, qui font la critique du moindre salon de peinture ou de sculpture, se bornent-ils à ces citations banales dès qu'il s'agit de l'Architecture ou de Arts décoratifs », alors que ces derniers, « participant à notre vie de tous les instants, ont pour fonction de la rendre plus belle et plus heureuse » ? « Le critique se

sent-il incapable de juger une œuvre d'Art architectural ou décoratifs, ou estime-t-il que ces Arts n'en valent pas la peine ? ».

Le *Bulletin de l'Effort moderne* avait répondu à cette question la même année, dans son numéro de mars (n° 13) – celui où Vantongerloo publiait un article sur « L'Art et son avenir ». Le *Bulletin* donnait un « Extrait du discours de M. Vaillant-Couturier, à la séance du 8 décembre 1924, à la Chambre des Députés, à propos de la discussion du budget des Beaux-Arts ». Paul Couturier ou Vaillant-Couturier (Paris, 1892-1937), député communiste, rédacteur en chef de l'*Humanité*, était lui-même un artiste dont l'œuvre fut notamment réalisée lors de son incarcération pour des provocations antimilitaristes et antifascistes.

Plaidant contre une conception étriquée de l'art bourgeois, il déclarait : « Tel navire de haute mer, telle automobile de vitesse avec les lignes simples de sa carrosserie, tel avion si exactement proportionné qu'il atteint véritablement à l'œuvre d'art, tel grand pont métallique, telle construction en béton, les usines Fiat, les hangars d'Orly, par exemple, sont des réalisations artistiques. Mais cela tient simplement à ce que les nécessités de la matière ou les nécessités de la vitesse se sont imposés aux préférences de la classe au pouvoir qui, sans doute, aurait préféré une usine Trianon ou un carrosse Louis XIV » (p. 11).

« La culture est l'œuvre des mains humaines. La vraie culture n'est pas dans les vases peints et dans ces meubles du passé dont vous vous entourez. La vraie culture est dans la bonne organisation des têtes, et dans la bonne organisation des mains ». Ces phrases lumineuses donnent tout leur sens à la chronique belge de l'art d'avant-garde dont on a ébauché quelques pistes majeures.

La mutation culturelle qu'appelle Vaillant-Couturier, nul ne l'a plus complètement et durablement matérialisée, en Belgique, que Marcel-Louis Baugniet. On sait comment il a raconté à B. Durant la rupture qu'il accomplit « vers 1935 » quand Flouquet et lui, considérant que « personne ne s'intéressait

à notre peinture », mirent toutes leurs oeuvres abstraites « à la cave »<sup>24</sup>. En fait, dix ans auparavant, la possibilité d'une autre carrière était en gestation.

Le numéro du 18 octobre 1925 de *7 Arts* déployait dès l'origine un double projet artistique. Rendant compte de la Biennale internationale des Arts décoratifs de Monza de 1925, plusieurs fois évoquée, le magazine bruxellois signalait - dans le « stand belge intitulé 'Arte astratta et plastica pure' » - outre des chaises et un bureau de Victor Bourgeois, « une lampe de Marcel-Louis Baugniet ». On retrouvera celle-ci en couverture du n° 39 de la revue *Le document* d'octobre 1925, dans sa forme pyramidale emblématique. À la rubrique « Couleurs », *7 Arts* donnera comme exemple d'intérieurs inspirés par De Stijl et le Bauhaus le *bureau-bibliothèque pour un directeur d'usine* de 1922, reproduit dans l'ouvrage de 2020 sur *7 Arts*<sup>25</sup>. En juin 2025, la production de Baugniet en matière d'Arts appliqués était amplement résumée dans le *Press Kit* de présentation des *Nouvelles galeries. Arts décoratifs du 19<sup>e</sup> siècle, art nouveau belge et galeries d'art décoratif belge*.

Les références à cette production et aux réalisations des Ateliers Fulgura, fondés par Baugniet, restent à explorer, notamment dans les magazines français *L'art vivant* ou *Art et décoration* des années 1920. Il semblerait qu'il soit également cité dans les années 1930 dans les *Cahiers d'art* fondés par Christian Zervos, revue qu'on n'a pu consulter. Par contre, le magazine bruxellois *Bâtir*, « la moins chère des revues d'architecture », met en évidence Baugniet dans son numéro 72 de novembre 1938, « consacré à la décoration ». L'artiste lance sur le ton ironique qui lui est propre : « Entre un ameublement rationnel et un décor rococo peut-on choisir ? Ces meubles pastichés sont-ils plus que le petit pain

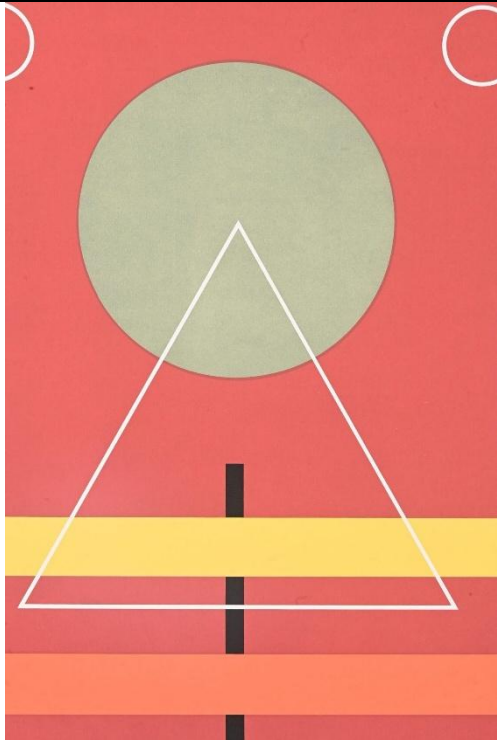
---

<sup>24</sup> M.-L. Baugniet, *Conversation avec Ben Durant*, Gerpinnes, Tandem, 1989, p. 5-9.

<sup>25</sup> S. Boudin-Lestienne et al., *7 Arts 1922-1928*, Bruxelles, CIVA, 2020, p. 7.

d'un sou du snobisme ? » (p. 469). La même livraison du magazine reproduira les photos de « la salle à manger et le fumoir, clairs et meublés avec une légèreté souriante par Marcel Bagniet » (p. 482). Elle salue ses ameublements « destinés à la vie commune » : l'idéal d'un art social et communautaire n'a pas failli. « Toute claire, pavée de caoutchouc rouille, meublée avec autant de légèreté que d'unité, la salle à manger est décorée de panneaux en orégan sablé, posés à couvre-joints sur les parois et le plafond », etc. Karel Maes était également présent.

Les pièces qu'on montre pour terminer ((ill. 14-15) ferment en quelque sorte la boucle ouverte dès les premières lignes de notre enquête. Le livre de Vivier sur Bagniet reproduisait déjà de *Petites tables* en forme de gigogne de 1924, un *Meuble classeur* de 1925, une *Armoire pour chambre à coucher* de la même année, des *Pieds à chapeau* de l'année suivante (dont a pu se servir ma mère, modiste), etc. Les créations ci-dessous furent-elles présentées lors de l'Exposition internationale des Arts et Technique dans la Vie Moderne de Paris, en 1937, comme on peut le croire ? Le pavillon belge offrait un ensemble d'innovations supervisées par Henry Van de Velde. Bagniet y participa en tout cas par son mobilier modulaire « Standax », qui tient son nom du fait qu'il combinait des éléments standardisés susceptibles d'être démontés ou juxtaposés. Figuraient parmi ses créations une chaise-longue et ses typiques tables gigognes. La recherche sur les archives de l'avant-garde prouve qu'elle peut aussi aider à restituer pleinement les œuvres dont elle retrouve les traces - c'est-à-dire à retrouver ces œuvres mêmes telles qu'elles se présentent aujourd'hui. On espère, malgré les conditions difficiles qui pèsent actuellement sur cette recherche dans le cadre académique et universitaire, pouvoir la poursuivre avec les moyens totalement nouveaux dont on dispose grâce à l'intelligence artificielle.



Marcel-Louis Baugniet, *Abstraction*,  
estampe, num. 36/50, 45 x 37 cm,  
1993. Coll. D. Droixhe & A. Piette.  
Reprod. de *Triangle blanc sur fond  
rouge*, huile sur papier, 37 x 47, 1924,  
dans Dypréau et Langui, p. 58-59.



[Marcel-Louis Baugniet], *Tapisserie*,  
c. 1950, laine, 177 x 95 cm. Anc. coll.

Philippe Denys.

Coll. D. Droixhe & A. Piette.

## Bibliographie

- ADRIAENS-PANNIER, A. et SERVELLÓN, S., *Felix De Boeck, in tekeningen / in Drawings / en dessins. Het oeuvre van / The Œuvre of / L'œuvre de Felix De Boeck*, Antwerpen - Drogenbos, Pandora Publishers – Felix Art Museum, 2012.
- AMIS DE GEORGES LINZE (LES), *L'exposition Georges Linze et son époque 1920-1940. Anthologie. Le Groupe moderne d'art de Liège*, Liège, Musée de l'Art Wallon, 1975.
- BAUGNIET, M.-L, « Le beau ? l'utile ? », dans *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 4, avril 1924, p. 13-14 ; dans *Vers une synthèse esthétique et sociale*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, p. 11-12.
- BAUGNIET, M.-L, « Cubisme. Plastique pure, art abstrait », dans *Le document. Architecture – Art décoratif – Technique. Mensuel de l'Association des architectes et des dessinateurs d'art de Belgique*, 5<sup>e</sup> année, vol. II, n° 49, 1926, p. 89-95.
- BAUGNIET, M.-L, *Vers une synthèse esthétique et sociale*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986.
- BAUGNIET, M.-L, *Conversation avec Ben Durant*, Gerpennes, Éditions Tandem, 1989.
- BENHAMOU, N., « La Fille Élixa :une prostituée atypique », dans *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 16, 2009, p. 33-49 [consulté le 29-10-2025, [https://www.persee.fr/doc/cejdg\\_1243-8170\\_2009\\_num\\_1\\_16\\_1015](https://www.persee.fr/doc/cejdg_1243-8170_2009_num_1_16_1015)].
- BERMAN, M. C., BERMAN, L., SUDHALTER *et al.*, *Merrill C. Berman Collection*. New York, 2025 [consulté le 26/10/2025, <https://mcbcollection.com/>].
- BESSON, S., « Photographie et publicité chez Jean Morat et Marcel Artaud (années 1920-1940) », dans *Focales*, n° 7, 2023, p. 1-44 [consulté le 29/10/2025, <https://doi.org/10.4000/focales.2221>].
- BESSON, S., CHANTEUX, S., COLLANGE-PERUGI, A. *et al.*, *Paquebots 1913-1942. Une esthétique transatlantique. Catalogue de l'exposition*, Le Havre, MuMA musée d'art moderne André Malraux, 2025.

- BIERMANN, G. (éd.), *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler*, n° 16, 1924.
- BOUDIN-LESTIENNE, S. et al., *7 Arts 1922-1928. Une revue belge d'avant-garde / Een belgisch avant-gardetijdschrift / A Belgian Avant-Garde Magazine*, Bruxelles, CIVA, 2020.
- BOURGEOIS, P., *Félix De Boeck*, Bruxelles, Meddens, 1963.
- BOWLT, J. E., DRUTT, M., TAYLOR, M., *Amazonen der Avant-Garde. Alexandra Exter, Natalja Gontscharowa, Ljubow Popowa, Olga Rosanowa, Warwara Stepanova und Nadeschda Udaltzowa*, Berlin, Deutsche Guggenheim, 1999.
- BROOKER, P., BRU, S., THACKER, A. et al. (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazine. Volume III. Europe 1880-1940. Part I*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- BUYCK, J. F., *Paul Joostens. De cruciale jaren. Brieven aan Jos Leon Natalja Gontard 1919-1925*, Antwerpen, Pandora, 1995.
- BUYCK, J. F., *Rétrospective Floris Jespers*, Antwerpen, Pandora, 2004.
- NEUHUY, P. (éd.), *Ça ira! Collection complète 1920-1923*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1973.
- CALVESI, M., *Futurismus von Giacomo Balla bis Gino Severini*, Mailand, Herrsching, 1988.
- CHARLIER, S., « 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*, [Liège], Éditions Fourre-Tout, 2012, p. 36-75.
- COLLART, M, DROIXHE, D., PIETTE, A., *Blues River Project. French Magazines. 1910-1930*, Université de Liège – ORBI, E-prints, Working papers et Carnets de recherche, 2025.
- DE PUYDT, R. M., *Felix De Boeck and the Pioneers of Abstract Art 1920-1930. Alkema, Delaunay, Huszar, Kandinsky, Kupka, Malevich, Moholy-Nagy, Mondrian, Servranckx, Seuphor, Van Doesburg*, Gent, Snoeck, 2010.

DELL, S., « After Apollinaire », dans P. Brooker, S. Bru, A. Thacker, *et al.* (éd.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazine. Volume III. Europe 1880-1940. Part I*, Oxford, Oxford University Press, 2013. I, p. 143-159.

DREIER, K. S. (dir.), *International Exhibition of Modern Art arranged by the Société Anonyme for the Brooklyn Museum, November - December 1926*, New York, Guggenheim Museum, 1925 [consulté le 15/10/2025, <https://archive.org/details/modernart00drei>].

DROIXHE, D., *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, 1922 [consulté le 27-10-25, <https://hdl.handle.net/2268/296696>].

DROIXHE, D., « Une création d'avant-garde à Bruxelles. *Le Monsieur Un Tel* de Paul Avort et le décor de Pierre-Louis Flouquet (1924-1927) », dans *Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Communication à la séance mensuelle du 16 mai 2024*, Bruxelles, ARLFB, 2024 [consulté le 25/10/2025, <https://hdl.handle.net/2268/318393>].

DROIXHE, D., « Edmond Vandercammen et l'avant-garde artistique belge en 1929 », Bruxelles, ARLFB, 2024 [consulté le 25/10/2025, <https://hdl.handle.net/2268/316931>].

DROIXHE, D., « Victor Servranckx. La plastique pure et la revue liégeoise *Anthologie* (1921-1940) », dans *Koregos*, n° 338, 2025 [consulté le 07/10/2025, <https://hdl.handle.net/2268/327795>].

DROIXHE, D., « Paratextual Masereel and love trap. When Thomas Mann, Max Brod and Herman Hesse were reading graphic novels (1927-1933) », *Interfaces: Images Textes Language*, n° 52, 2025, p. 1-15 [consulté le 28-10-25, <https://hdl.handle.net/2268/330429>].

DURANT, B.: voir Baugniet.

- DUSAR, A., SMEETS, A., *Vlaanderen 135*, Tielt, Christelijk Vlaams Kunstenaarsverbond C.V.K.V., 1975.
- DYPRÉAU, J., LANGUI, É., *Marcel-Louis Baugniet*, Bruxelles, Éditions Lebeer-Hossmann, 1980.
- ENRIQUEZ DE VILLEGAS DIAZ, A., *Jean-Jacques Gailliard*, Bruxelles, Éditions Marot, 2014.
- FAURE, É., *Histoire de l'art*, Paris, Éditions Georges Crès et C<sup>ie</sup>, 1915-1921 ; éd. critique par M. Courtois, Paris, Denoël, 1985-1987.
- FAURE, É., *L'arbre d'Eden*, Paris, Éditions Georges Crès et C<sup>ie</sup>, 1922.
- FAURE, É., *Histoire de l'art. L'art moderne II*, éd. M. Courtois, Paris, Gallimard, 1988.
- FIERENS, P., « Die junge Kunst in Belgien », dans *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers*, 17, 1925, p. 363-365.
- FRADCOURT, A. (dir.), *Abstractions construites en communauté française de Belgique de 1922 / 1980*, Strépy-Bracquegnies, European Graphics, 2005.
- GALERIE LE MINOTAURE, *Photomontages russes et soviétiques. Exposition*, Paris, Galerie Le Minotaure, 2010.
- GALERIE LE MINOTAURE, PASSUTH, K., *L'avant-garde hongroise à la Galerie Der Sturm 1913-1932. Catalogue d'exposition*, Paris, Galerie Le Minotaure et Galerie Alain Le Gaillard, 2018 (K. PASSUTH, « Le Sturm de l'avant-garde hongroise »).
- GASSNER, H., NACHTIGÄLLER, R., DIENER OJEDA, P., BILLAUDELLE, P., JOOS, P., *Gustav Klucis. Retrospectiva*, Museum Fridericianum Kassel / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1991.
- GONCOURT, E. DE, *La fille Élisa*, Paris, Charpentier, 1877.
- GONNISSEN, A., "Wij kalfateren ons in de abdij / We put ourselves to rights in the abbey", dans P. Van den Bossche, *Paul Joostens 1889-1960*, Oostende, Mu.ZEE, 2014, t. I, p. 30 sv.

GOYENS DE HEUSCH, S., « 7 Arts ». *Bruxelles 1922-1929. Un front de jeunesse pour la révolution artistique*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 1976.

GOYENS DE HEUSCH, S., *Pierre-Louis Flouquet*, Bruxelles, Fondation pour l'art belge contemporain/Mecenart, 1993.

GRASSER-PULCHÉRI, F., DESLYS, A., GUIGO, E. *et al.* (dir.), *L'abstraction géométrique belge*, Mouans-Sartoux, Espace de l'Art Concret. Centre d'art contemporain, 2015.

KLINKENBERG, J.-M., « Liège », dans J. Weisgerber (dir.), *Les avant-gardes littéraire en Belgique. Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*, Bruxelles, Éditions Labor, 1991.

MARNEFFE, D. DE, « Antwerp circles: languages, locality, and internationalism », dans P. Brooker, S. Bru, A. Thacker *et al.* (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazine. Volume III. Europe 1880-1940. Part I*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 313-335.

MICHAELIDES, C., « Futurist periodicals in Rome (1916-39): from effervescence to disillusionment », dans P. Brooker, S. Bru, A. Thacker *et al.* (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazine. Volume III. Europe 1880-1940. Part I*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 562-571.

MILO, J., *Vie et survie du « Centaure »*, Bruxelles, Éditions nationales d'art, 1980.

MUS, F., VANDEVOORDE, H., « Streetscape of new districts permeated by the fresh scent of cement: Brussels, the avant-garde, and internationalism », dans . Brooker, S. Bru, A. Thacker *et al.* (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazine. Volume III. Europe 1880-1940. Part I*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 343-344.

NEUHUYS, P. (éd.), *Ça ira. Collection complète 1920-1923*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1973.

PAUWELS, P. 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*, Antwerpen, Ronny Van de Velde - Ludion, 2022.

RAYNAL, M., *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Paris, Éditions Montaigne, 1927.

ROBBINS, D., « Albert Gleizes: son expression de la foi et de la raison dans la peinture moderne », dans *Albert Gleizes 1881-1953*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1965, p. 12-25.

RYEUL, J., « Le Salon de la Couture française à l'Exposition de Madrid », dans *L'art vivant*, 3<sup>e</sup> année, n° 6, 16 juillet 1927, p. 584-585.

SAFIN-CRAHAY, F., BARRIE, G, DUTRIEUX, D. et al. (dir.), *Marcel-Louis Baugniet Liège 1896 – Bruxelles 1993. Dans le tourbillon des avant-gardes*, Bruxelles, La Renaissance du livre – Dexia, 2001.

SAUWEN, R., « D'un monde à l'autre : Michel Seuphor et Paul Joostens », dans H. Henkels (éd.), *Seuphor*, Anvers, Fonds Mercator, 1974.

SEELY VOLODER, L., MILLER, T., « Avant-garde periodical in the Yugoslavian Crucible », dans P. Brooker, S. Bru, A. Thacker et al. (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazine. Volume III. Europe 1880-1940. Part I*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 1100-1127.

SERVELLÓN, S., « Gemeenschapskunst en Zuivere Beelding: twee kanten van dezelfde constructivistische medaille », dans P. Van den Bossche, A. Clissen, S. Servellón, A. Verdonck (dir.), *Victor Servranckx. De Jaren twintig*, Oostende, Mu.ZEE – AsaMER, 2012, p. 37–56.

SERVELLÓN, S., « Floris Jaspers », « Paul Joostens », dans *Modern Art from the Interbellum. Collection of the Royal Museum of Fine Arts Antwerp*, Kontich, KMSK, 2016, p. 88-89, 92-101, 112-13.

SEVERINI, G., « L'art de peindre sur façades », dans *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 18, octobre 1925, p. 5-7.

SEVERINI, G., *Ragionamenti sulle arti figurative*, Milan, Editore Ulrico Hoepli, 1936.

STANISLAVSKI, K., *Correspondance, textes réunis, traduits, présentés et annotés par Marie-Christine Autant-Mathieu*, Paris, Eur'Orbem Éditions, 2018.

STRIZHKOVA, N., SARABYANOV, A., *Art and Power. The Russian Avant-Garde under Soviet Rule, 1917-1928*, London, Unicorn Publishing Book, 2022.

VALENTIN, S., *Jean-Jacques Gailliard*, Bruxelles - Anvers, De Sikkel - Bruxelles, Ministère de l'Instruction publique, 1949.

VAN DE VELDE, R., *Jean-Jacques Gailliard. Les jeux de l'abstrait 1920-1930*, Knokke-Zoute, Galerie Ronny Van de Velde, 2017.

VAN DE VYVER, A., « Vase art déco ancien Émile Lombard », dans *Knack – Focus – Weeek-End*, mise à jour 4 décembre 2020 [consulté le 25/10/2025, . <https://weekend.knack.be/lifestyle/design/antieke-art-deco-vaas-emile-lombard/>].

VAN DEN BOSSCHE, B., « *Ceci n'est pas un futuriste. L'impatto del futurismo in Belgio* », dans P. Frassica (dir.), *Shades of Futurism. Futurismo in ombra. Atti del Convegno internazionale, Princeton, 9-10 ottobre 2009*, Novara, Interlinea, 2011, p. 135-156.

VAN DEN BOSSCHE, P., CLISSEN, A., SERVELLÓN, S., VERDONCK, A. (dir.), *Victor Servranckx. De Jaren twintig*, Oostende, Mu.ZEE – AsaMER, 2012.

VAN DEN BOSSCHE, P., BUYCK, J. F. (dir.), *Paul Joostens 1889-1960*, Oostende, Mu.ZEE, 2014. Tome I: [manuscripts - essays]; Tome II : [oeuvre – works].

WEIKOP, C., « Introduction. Part VI. Germany, Austria, Switzerland », dans P. Brooker, S. Bru, A. Thacker et al. (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazine. Volume III. Europe 1880-1940. Part I*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 693-708.

## Table des matières

Introduction (p. 1-4)

Première partie : Servranckx (p. 5)

Chapitre 1. *Nova generatsiia* et le parcours de Servranckx (p. 5-7)

Chapitre 2. Retour aux origines (p. 7-9)

Chapitre 3. De Rome à Paris (1923-1925) (p. 9-14)

Chapitre 4. Servranckx aux États-Unis (1926-1962) (p. 14-16)

Chapitre 5. Servranckx dans *Der Sturm* (1928) (p. 16-19)

Chapitre 6. Une chronologie différentielle (p. 19-22)

Deuxième partie : Paul Joostens et Floris Jaspers (p. 23-24)

Chapitre 1. Joostens : solitude d'un météore (p. 24-26)

Chapitre 2. Un provocateur en France et en Allemagne (1924-1925) (p. 26-30)

Chapitre 3. Jaspers: des hommes et des animaux (p. 30-32)

Chapitre 4. Filles du port (p. 32-34)

Chapitre 5. Des chemins qui bifurquent (p. 34-37)

Troisième partie. Expositions bruxelloises revisitées (1923-1928) (p. 38)

Chapitre 1. De la Galerie Giroux à la Lanterne Sourde (1923-1925) (p. 38-39)

Chapitre 2. Les « abstrauteurs » radicaux et les autres (p. 39-41)

Chapitre 3. Le cas Jean-Jacques Gailliard (p. 41-43)

Chapitre 4. Beauté de l'avion (p. 43-46)

Conclusions. Art et politique (p. 47-55)

L'œuvre des artistes belges d'avant-garde Victor Servranckx, Paul Joostens et Floris Jaspers a été largement documentée dans des catalogues. Pourtant, certains travaux semblent s'être perdus. La presse d'art des années 1920 reproduit parfois ces œuvres méconnues, offrant un témoignage précieux sur des créations oubliées. Daniel Droixhe nous invite à redécouvrir des artistes et des expositions qui ont façonné la vie culturelle belge.

*Daniel Droixhe est philologue, historien du livre, de la médecine et amateur d'art moderne. Il a enseigné à l'Université libre de Bruxelles et à l'Université de Liège. Il a créé le centre Mûriane en histoire du livre et co-fondé la Société wallonne d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il est membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique.*

TEXTE INÉDIT 9 €

[www.academie-editions.be](http://www.academie-editions.be)

ISBN 978-2-8031-1045-2

POCKET-2026-184

