

PREMIER NUMÉRO CONSACRÉ A  
L'EXPOSITION DES ARTS DÉCORATIFS  
ET INDUSTRIELS MODERNES  
==== A PARIS ====

REVUE MENSUELLE BELGE

# LA CITÉ

URBANISME ■ ARCHITECTURE ■ ART PUBLIC

## RECONSTRUCTION

DES RÉGIONS DÉVASTÉES

---

### REDACTEURS :

MM. Fern. BODSON, architecte (Bruxelles); J. DE LIGNE, architecte (Bruxelles); J. EGGERICX, architecte (Bruxelles); Huib. HOSTE, architecte (Bruges); Raymond MOENAERT, architecte (Bruxelles); L. van der SWAELMEN, architecte-paysagiste (Bruxelles); J. M. van HARDEVELD (Amsterdam); M. Raph. VERWILGHEN, Ingénieur Urbaniste (Bruxelles), Secrétaire de la Rédaction.

### COLLABORATEURS

#### ARCHITECTES :

Richard ACKE (Courtrai); H. P. BERLAGE (La Haye); H. J. BIRNSTINGL A. R. E. B. A. (Londres); Gaston BOGHEMANS (Menin); J. BORLEE (Jodoigne); Victor BOURGEOIS (Bruxelles); Ch. CONRARDY (Bruxelles); Julien de RIDDER (Bruxelles); Marcel GUILLEMINAULT (Paris); Léon GRAS (Anvers); J. E. HOEBEN (Bruxelles); V. HUSZAR (Hollande); LE CORBUSIER SAUGNIER (Paris); Edw. LEONARD (Anvers); J. J. P. OUD (Rotterdam, Hollande); Jozef PEETERS (Anvers); Gust. SCHLEICHER (Allemagne); F. SEROEN (Bruxelles); Raym. THIBAUT (Bruxelles); Carlos THIRION (Verviers); Henri VAN DE VELDE (La Haye, Hollande); Théo van DOESBURG (Paris); P. VORIN (Paris); E. A. VAN TONDEREN (architecte).

#### CRITIQUES D'ART :

Maurice CASTEELS (Bruxelles); André de RIDDER (Anvers); Elie FAURE (Paris); FIERENS-GEVAERT (Bruxelles); Julien LEONARD (Paris); Paul LEON (Paris); Jacques MESNIL (Paris); Léon ROSENTHAL, Paris), etc.

#### TECHNICIENS :

Charles de GRONCKEL (Bruxelles); A. KNAPEN (Bruxelles); L. J. SERIN (Bruxelles), etc., etc.

**Les Rédacteurs et Collaborateurs sont seuls responsables de leurs articles. — Il sera rendu compte dans « La Cité » de tout ouvrage dont deux exemplaires seront envoyés à la Revue**

*Pour la rédaction, l'administration et les demandes d'abonnement, s'adresser au Siège de la Revue : 10, Place Loix, Saint-Gilles-Bruxelles.*

*Pour la vente au numéro s'adresser exclusivement aux librairies. Dépôt principal : Librairie LAMERTIN, 58-62 Coudenberg, Bruxelles.*

**ABONNEMENT:** Belgique, 20 francs; Etranger 25 francs. Le numéro, 2 francs  
*Les abonnements peuvent se prendre en versant la somme de 20 francs au crédit du Compte chèques postaux n° 166.21 (Revue : « La Cité »). Moyennant un supplément de 3 francs les numéros seront envoyés mensuellement sous enveloppe cartonnée*

# LA CITÉ ARCHITECTURE URBANISME

VOLUME  
5

NUMÉRO  
7

## L'EXPOSITION DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES A PARIS

Le Procès de la Participation Belge.

Editorial

Il est difficile de prédire quelles seront les conséquences de l'exposition de Paris.

Devra-t-on la considérer — du moins pour les latins — comme un départ concerté vers la recherche d'une forme qui soit l'expression, propre à l'époque, de la sensibilité contemporaine? Ou faudra-t-il enregistrer une réaction misonéiste consécutive à un échec éventuel de la démonstration tentée?

Quoi qu'il en soit, il est permis d'ores et déjà d'affirmer que l'exposition de Paris ne peut en aucune façon se proposer comme un bilan de l'effort moderne, en dépit de sa prétention à être une riposte à l'exposition du Werkbund allemand tenue à Cologne en 1914.

Tout d'abord, il y eut de grandes lacunes dans la mobilisation des nations, laquelle aurait dû être générale sans restriction, et l'abstention de l'Allemagne, conséquence d'une invitation tardivement faite, n'est pas la moindre de ces lacunes.

D'autre part, l'inégale maturité « moderniste » des peuples confrontés a été la cause psychologique profonde d'une incomplète

LA CITÉ.

AOUT 1925.

et souvent partielle représentation des forces modernistes existantes dans certains pays ainsi que d'une répartition des emplacements et de leur étendue proportionnelle, qui est sans doute en relation avec des préoccupations politiques internationales, mais qui n'est aucunement en rapport avec l'importance relative de l'appoint des différents pays du monde à la constitution de l'art moderne d'esprit nouveau.

Telle quelle, l'exposition mérite une étude approfondie et requiert une attention diligente de tous ceux qui s'intéressent au mouvement artistique dit « moderne » ou « moderniste ».

Chacun peut en dégager des enseignements utiles pour son propre compte.

C'est ce que nous nous proposons de faire ici, avant tout pour ce qui est de la Belgique, afin que l'aventure, au moins, nous serve de leçon!

Ce qu'il importe d'élucider d'abord, pour la Belgique, c'est le point de savoir :

Si la participation belge devait ou pouvait être un bilan de l'effort « moderne » en notre pays?

Si cette participation devait plutôt être un palmarès opportuniste ou une consécration... de retraite pour quelques-uns?

Si elle pouvait vraiment être une synthèse de l'esprit moderne en Belgique, ou si les contingences ne recommandaient pas plutôt d'avoir recours à une mobilisation générale des seules forces vives spécifiquement modernistes de la nation?

Avant d'en décider, il importe de procéder au recensement des forces « modernistes » dont notre pays peut disposer et de confronter l'inventaire des œuvres avec les dispositions du Programme élaboré par le Gouvernement français pour l'organisation générale de l'exposition.

Nous publions à cet effet dans le présent numéro de «La Cité»: En premier lieu la Conférence-Programme que fit le 10 janvier

1924 devant les membres — médusés — du Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles, M. Paul Léon, Directeur des Beaux-Arts, Membre de l'Institut, dans le but avoué de stimuler le Gouvernement belge, qui s'y montrait rétif à cette époque, à participer officiellement à l'exposition.

En second lieu, un recensement général des forces « modernistes » mobilisables en Belgique.

Nous publierons dans le prochain numéro de « La Cité » des extraits de documents officiels et du Programme général de l'exposition publiés par le Gouvernement de la République Française et constituant la spécification de LA PROMESSE faite solennellement aux « modernistes » du monde entier.

Nous examinerons par la suite si LA PROMESSE a été tenue; nous analyserons en détail la méthode suivie — s'il y en eut une — pour l'organisation de la participation belge et nous confronterons pas à pas les résultats obtenus avec les possibilités existantes — afin, nous le répétons, que, peut-être, l'aventure serve de leçon...

« LA CITE ».

## La Petite Chronique

L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris. Premier Grand Prix décerné à The Bes-trooper's Raincoat Co, Société anonyme. Le Commissaire général du gouvernement 2849 (S.) Comte A. van der Burch.

L'administration communale vient d'offrir, aux meilleurs écoles du 4e degré, un voyage à Paris, à l'effet, pour l'exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Ces écoles...

Le Peuple  
du 29 Août 1925

LE SYMBOLE DE LA PARTICIPATION BELGE  
A L'EXPOSITION DE PARIS

CONFERENCE DONNEE AU CERCLE  
ARTISTIQUE & LITTERAIRE  
DE BRUXELLES

LE 10 JANVIER 1924

PAR M. PAUL LEON

DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS DU GOUVERNEMENT DE LA RÉPUB-  
LIQUE FRANÇAISE, MEMBRE DE L'INSTITUT DE FRANCE.

Vous êtes des hommes de travail, plus sensibles aux réalités qu'aux paroles. Le meilleur moyen, semble-t-il, de répondre à votre bienvenue, c'est de vous apporter ici non des discours, mais des actes.

Vous voyez auprès de moi le délégué du Ministre du Commerce à qui incombe la tâche d'assurer notre expansion économique dans le monde; je représente auprès de vous les artistes de mon pays. Notre fraternel voisinage signifie que la France entend compter désormais ses artistes parmi les meilleurs ouvriers et les plus sûrs auxiliaires de son essor industriel. Cette collaboration, dont nous représentons ici tous deux les éléments et le principe, M. François Carnot l'a réalisée dans les faits. Il est de ceux qui, les premiers, ont opéré le rapprochement entre artistes et fabricants. Rapprochement jadis naturel, spontané et pour ainsi dire inconscient aux heureux siècles, aux grands siècles où n'existaient pas encore ces vocables séparatistes, où chacun n'avait d'autre nom que celui de son métier, où lorsque Phidias associait à la figure humaine toute la fleur des ornements, les tons de l'or et de l'ivoire, les dessins de riches étoffes et l'architecture des trônes où devaient siéger les dieux, nul ne se fût demandé si l'œuvre de son génie appartenait au grand art ou plutôt à l'art mineur, si elle émanait d'un artiste ou seulement d'un artisan.

C'est de la Révolution, c'est seulement du dernier siècle que date un fâcheux divorce causé, comme il est d'usage, par incompatibilité d'humeur et mutuelle incompréhension. Depuis lors, les arts — les Beaux-Arts — ainsi dénommés en vertu d'un singulier pléonasmе, se limitent à la statue, au tableau, à la gravure, à la médaille,

mais le décor du mobilier, notre parure familière, l'harmonie même de nos demeures, tout ce qui donne à un temps son caractère, son empreinte et sa place dans l'histoire, pour tout dire d'un mot, son style, — était désormais relégué dans le domaine de la fabrique. Tandis que l'art pur poursuit à travers les hardies recherches des écoles les plus diverses : paysagistes, impressionnistes et autres, une glorieuse carrière, les arts de la vie, au contraire, subissent la tyrannie des formules immuables. Nos maisons ressemblent fort à des cabinets d'antiquité. De notre lit à colonnes qu'aurait reconnu Henri II, au boudoir évocateur de Madame de Pompadour ou à la salle à manger prête pour le premier Consul, nous repassons en tous les actes de notre vie quotidienne les chapitres de notre histoire. Par un singulier contraste, le siècle le plus novateur dans la recherche scientifique et l'évolution sociale conserve pieusement le cadre des régimes qu'il abolit. « Nous vivons parmi les ruines, écrit Alfred de Musset, comme si la fin du monde était proche ».

Le XX<sup>e</sup> siècle en naissant a ouvert des voies nouvelles. Emile Gallé et ses émules ont emprunté à la flore, à l'ambiance même de la vie, les éléments d'un renouveau. Toutes les époques créatrices ont toujours puisé aux deux sources, à la fois les plus antiques et les plus originales : la vision de la nature et la technique du métier.

Nous sommes loin aujourd'hui de cet effort pourtant si proche, et le style de 1900 nous est plus étranger peut-être que celui de 1800. Depuis bientôt un quart de siècle s'affirment de nouvelles tendances, esquissées avant la guerre, précisées depuis cinq ans. Quels en sont les caractères? Le décor emprunté non plus à l'ornementation mais à la structure elle-même, la beauté réalisée par la qualité de la matière, l'harmonie des proportions, celle des pleins et des vides, des cavités et des saillies, des ombres et des lumières, une affirmation des volumes très franche et quelquefois brutale, une simplicité qui n'est pas exempte de quelque sécheresse, mais qui est rarement sans grandeur. Considérez aujourd'hui la façade d'une maison, la devanture d'un magasin, les éléments d'un mobilier, la maquette d'un décor de scène, vous discernerez un effort de simplicité dans les lignes, de construction dans les plans. Le style moderne se définit à nos esprits en s'imposant

à nos regards. Qu'on le regrette ou qu'on s'en loue, il possède une clientèle qui répudie le pastiche et la copie des anciens, qui exige des moyens nouveaux pour les programmes nouveaux d'une société nouvelle. Et l'évolution, semble-t-il, est analogue en Belgique, depuis les initiatives de Horta et de Van de Velde qui, comme tous les prophètes, ne le furent pas en leur pays, mais dont les brillants successeurs, Pompe ou Sneyers, Hoste ou Lacoste, Desmet ou Van Huffel et tant d'autres après eux, ont fait triompher les idées et les ont illustrées par leurs œuvres.

Ce bilan d'un quart de siècle, l'heure est venue de l'établir. L'Exposition de 1925 n'est pas une présentation d'objets rares, de riches bibelots de vitrine. La liste même de nos groupes, l'énumération de nos classes, est probante à cet égard. L'art décoratif n'est autre chose que la forme donnée à l'objet selon sa destination et sa matière. Boileau, poète raisonnable, nous dit quelque part en ses œuvres :

« Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux  
» Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux ».

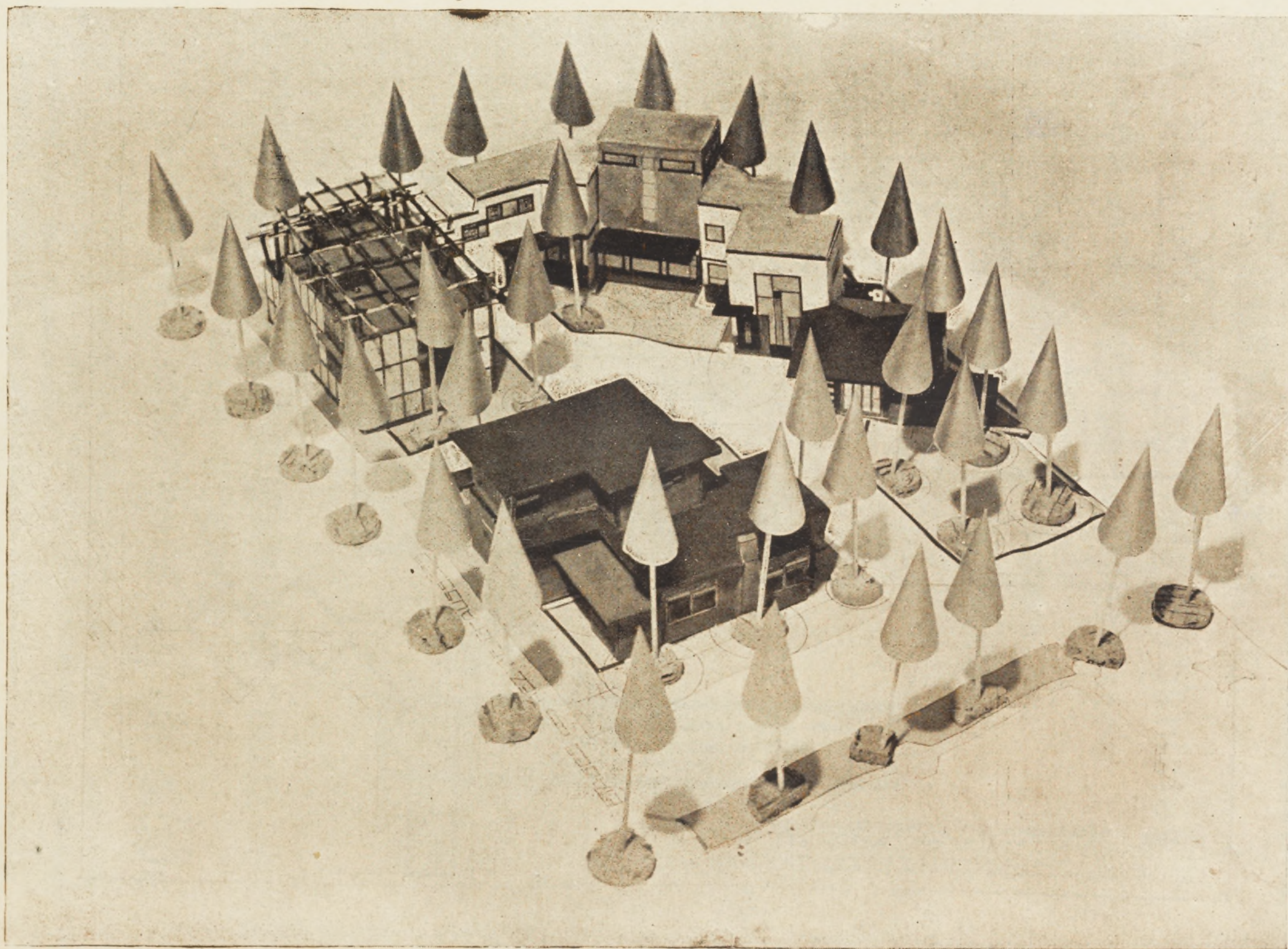
Tout de même, il n'est pas de fabrication qui ne puisse trouver sa place dans nos galeries. À l'art décoratif appartient la transformation de la locomotive, jadis brouette mécanique, ou celle de l'automobile, jadis fiacre sans chevaux, aujourd'hui puissantes machines harmonieusement construites pour réaliser la vitesse et la résistance au vent. Lors de nos derniers salons, n'avons-nous pas vu paraître d'élégantes armoires mobiles, destinées à recevoir dans nos pièces d'appartement les récepteurs de T. S. F.

L'Exposition ainsi conçue ne doit pas revêtir l'aspect d'une foire d'échantillons. Elle ne procédera pas par analyse, mais par synthèse. Elle présentera non pas des raisons sociales étiquetées, mais des œuvres ou plutôt des groupements d'œuvres, réalisés par des créateurs et des éditeurs de modèles volontairement associés suivant leurs affinités. Les salons les plus récents nous ont montré la voie à suivre. Ce sont d'éminents artistes qui donnent aujourd'hui leurs modèles à nos fabriques de tissus et dirigent les destinées des grands magasins de Paris.

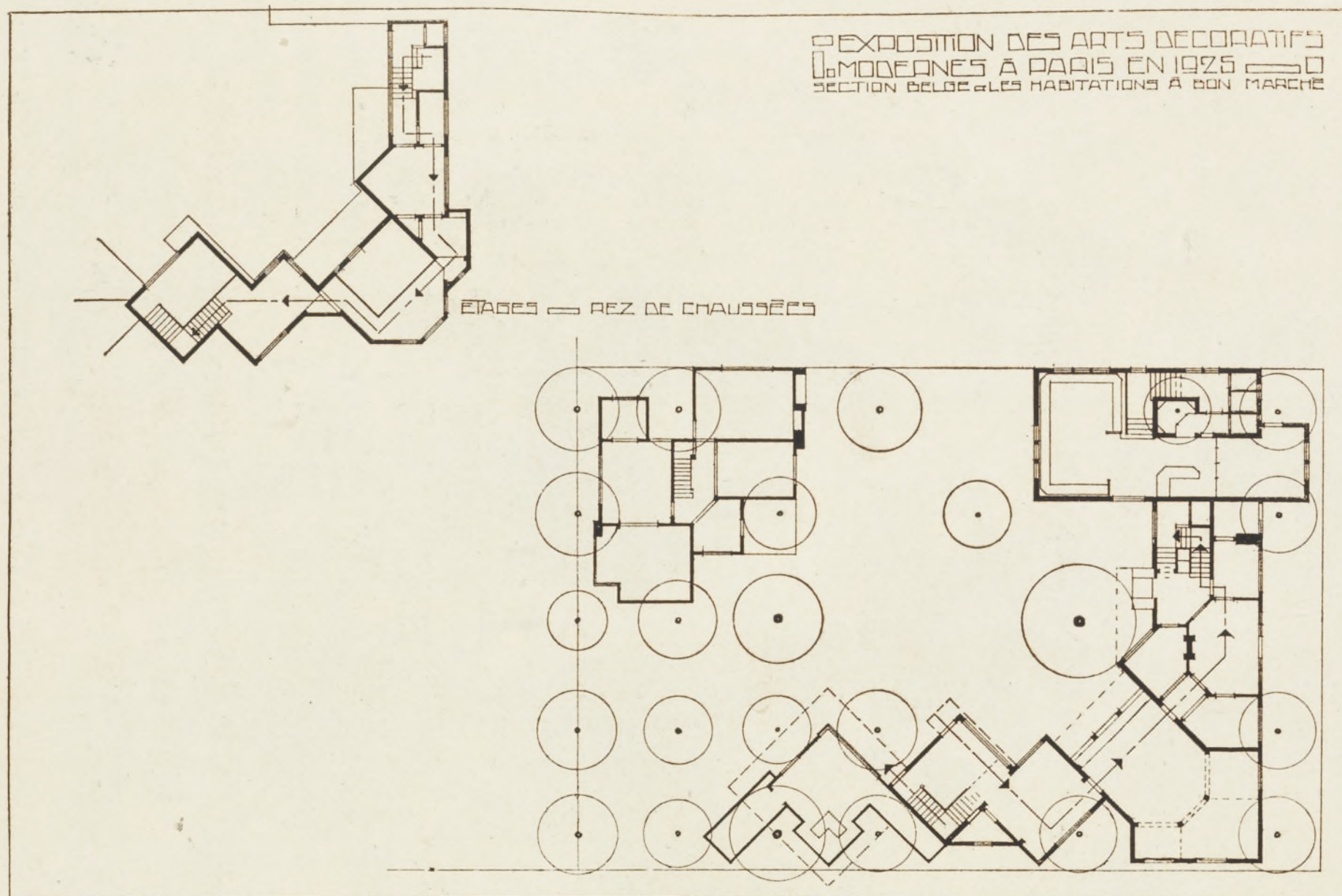
Ce programme nous a valu des sympathies effectives. Quelles



EXPOSITION DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES DE PARIS  
PROJET DE CITÉ-JARDIN BELGE (non exécuté)



Les Urbanistes : Van der Swaelmen, Verwilghen.  
Les Architectes : Bourgeois, Eggericx, Hoste, Hoeben, Pompe, Rubbers.

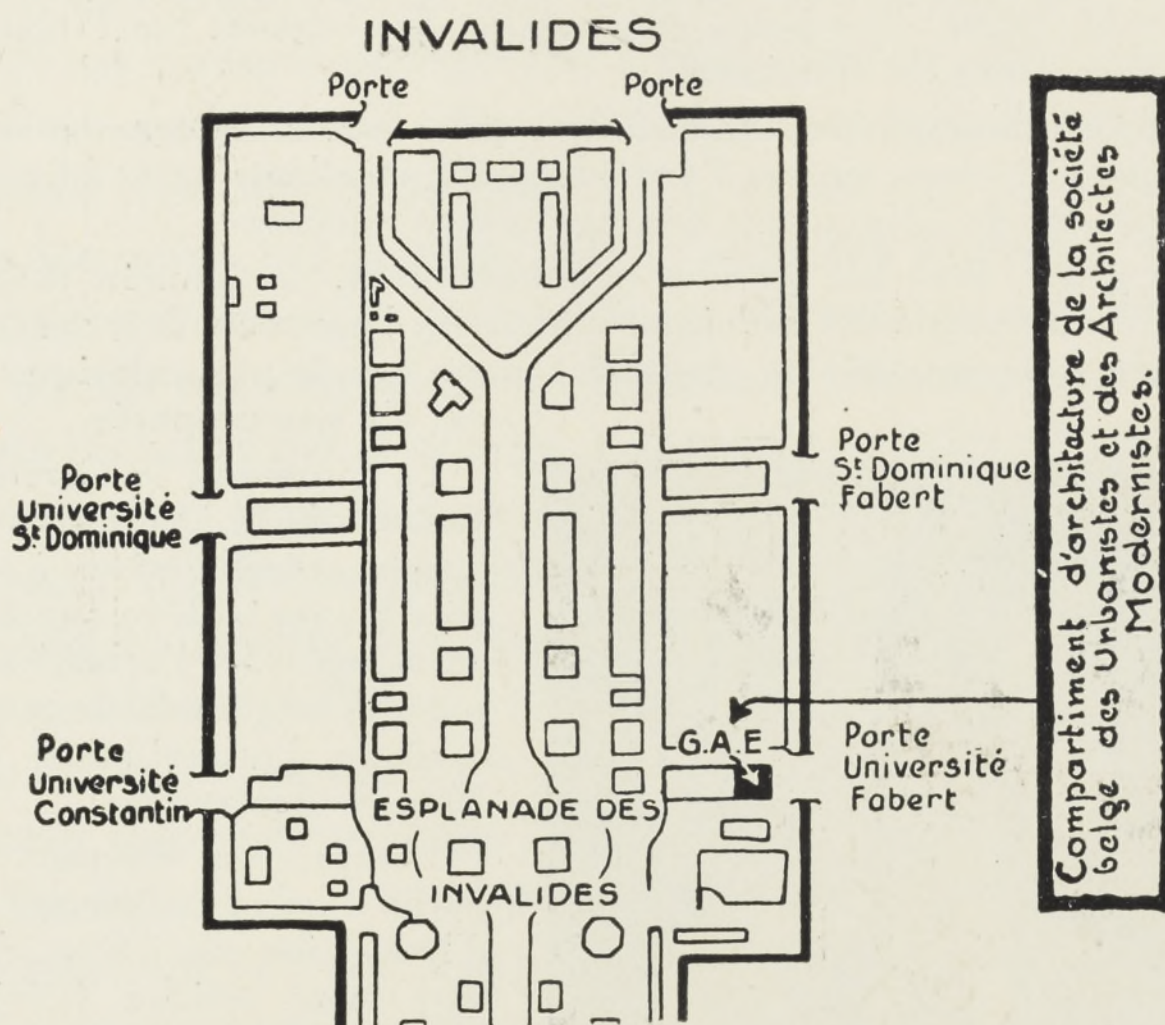


Projet non exécuté

VISITEZ LE COMPARTIMENT D'ARCHITECTURE  
MODERNE ET D'URBANISATION DE

La Société Belge des Urbanistes  
et des Architectes Modernistes ...

Porte Université Fobert  
Galerie Esplanade des Invalides



L'ARCHITECTURE MODERNISTE BELGE  
DEPUIS LA GUERRE.

LES CITÉS-JARDINS MODERNES EN BELGIQUE

Un cycle urbanistique parfait ne s'accomplit que lorsqu'il atteint le terme d'aboutissement de toute période complète d'urbanisation : le paysage urbain caractérisé par une **Architecture**.

La troisième dimension en urbanisation, l'élévation architecturale, suscite le paysage urbain, conditionné par le plan générateur organique.

« On met en œuvre de la pierre, du bois, du ciment, du verre : on en fait des maisons, des palais : c'est de la construction.

» Ma maison est pratique. Merci, comme merci aux ingénieurs des chemins de fer et à la Compagnie des Téléphones. Vous n'avez pas touché mon cœur.

» Mais les murs s'élèvent sur le ciel dans un ordre tel que j'en suis ému... Mes yeux regardent quelque chose qui énonce une pensée. Une pensée qui s'éclaire uniquement par des prismes qui ont entre eux des rapports. Ces prismes sont tels que la lumière les détaille clairement... Ils sont une création mathématique de votre esprit. Ils sont le langage de l'architecture. »

(LE CORBUSIER.)

Le tracé sanitaire des agglomérations est le fondement de toute urbanistique future. Le temps viendra où l'ingénieur sanitaire et l'urbaniste, comme l'architecte et l'ingénieur ne feront qu'un : **mais nous n'en sommes pas là!**

Léonard était un ingénieur, mais il était aussi le Vinci.

Buonarotti était un ingénieur, mais il était aussi Michel-Ange.

Chose curieuse, l'ingénieur sanitaire, voyer, ou constructeur actuel, surtout l'ingénieur d'administration, dès qu'il s'occupe d'urbanisation ou d'architecture manifeste une tendance anti-fonctionnelle d'esthétique périmée, qu'en saine logique il devrait exéquer.

Toutefois, Haussmann a recréé Paris!

Ne pas confondre cependant ADMINISTRATION, c'est-à-dire fonction régulatrice des fonctions physiologiques de la cité, avec la morphologie civique ou URBANISATION, c'est-à-dire construction des organes par l'intermédiaire desquels s'exerceront ces fonctions.

L'entente administrative doit se faire pour établir le canevas sur lequel l'Urbaniste qualifié seul, tracera l'ordonnance d'excellents ensembles fonctionnels, générateurs de l'émouvant paysage urbain moderne.

A cet effet, dans les grandes agglomérations, la solution simpliste de l'unification communale est séduisante. Mais en beaucoup de pays elle offre maints dangers et suppose une maturité civique que le particularisme communal n'a pas préparée.

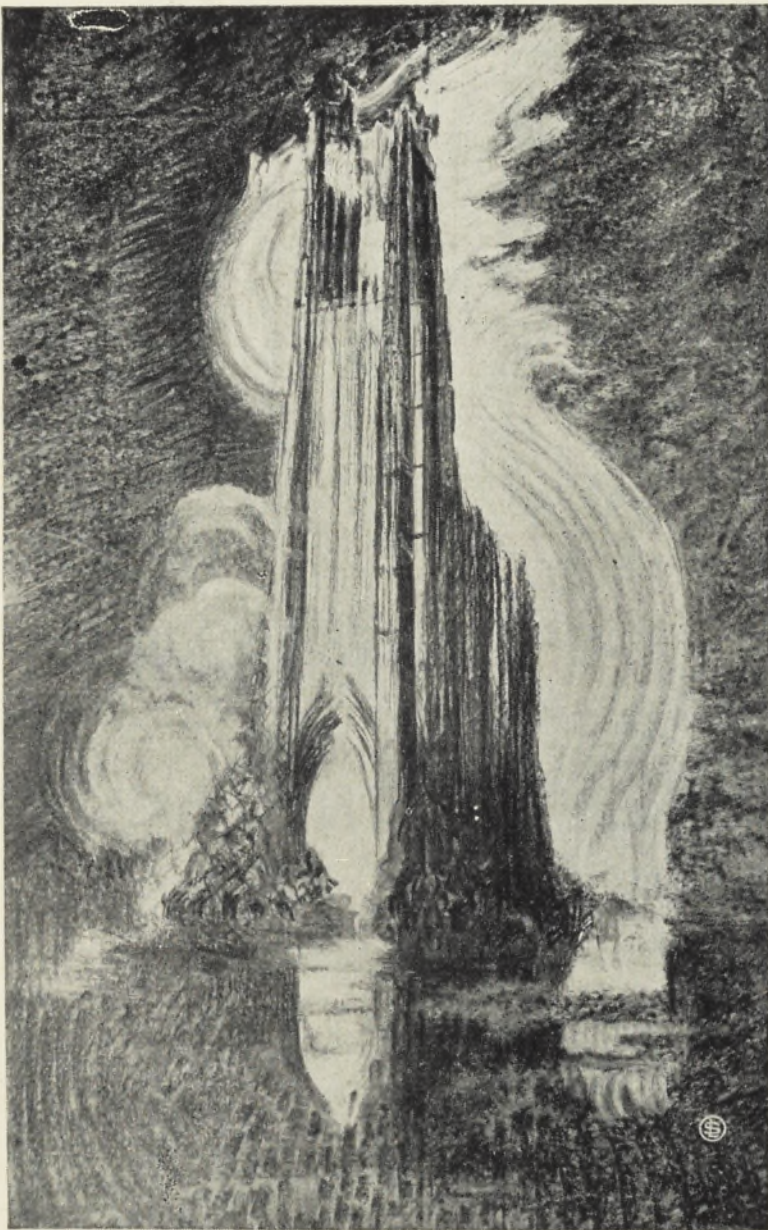
La Province, le Cercle, le Département, le District, semblent à l'heure actuelle mieux à même de coordonner le développement non seulement de l'urbanisation des grandes agglomérations, mais encore de l'urbanisation régionale (Regional planning).

L'impulsion devrait toutefois partir d'un office gouvernemental d'Inspection de l'Etat de Développement civique (Civic Development Survey), sorte de conservatoire des méthodes techniques éprouvées d'urbanisation rationnelle et des normes fonctionnelles standardisées.

VAN DER SWAELMEN,

Urbaniste,

Président de la S. B. U. A. M.



PRELIMINAIRES D'ART CIVIQUE

par

Louis van der Swaelmen,  
architecte-urbaniste.

Leyde (Pays-Bas) A. W. Sijthoff's uitgevers maatschappij, éditeur.

**Prix : 25 francs. A l'Union des Villes, 3bis, rue de la Régence, Bruxelles.**

que soient les difficultés créées par les exigences de la circulation urbaine, la Ville de Paris, consciente des grands intérêts nationaux, nous a concédé les terrains qui nous étaient nécessaires, sur les deux rives de la Seine, de la Concorde à l'Alma, des Champs-Élysées aux Invalides. C'est le plus noble décor qui puisse être réservé à une telle manifestation. Dans un élan spontané, l'épargne publique a répondu à notre appel. Quelques semaines ont suffi à constituer notre budget. La plupart des grands Etats ont accepté l'invitation qui leur était adressée. Nous sommes maintenant à pied d'œuvre. Entre toutes les participations promises, il n'en est pas qui nous soit plus utile et plus précieuse que celle de la Belgique. L'art est une tradition nationale pour les industries de cette antique terre des Flandres, carrefour de civilisations diverses et qui a reçu les effluves de tous les grands courants d'idées circulant à travers l'Europe. Hier encore, nous revivions dans les salles des Tuileries, à travers les toiles de vos maîtres incomparables, les grandes heures de notre histoire. Nous vous convions aujourd'hui à une démonstration de toutes les forces du présent, de tous les espoirs de l'avenir. Suivant l'expression de Renan, la Belgique, comme la France, est faite « pour la dentelle, non pour la toile de ménage », pour les produits de qualité où l'élément essentiel est ce facteur impondérable que l'on appelle le bon goût.

Au lendemain de la crise mondiale, il n'est pas indifférent que la France reprenne la tradition interrompue des grands tournois pacifiques. Il n'est pas indifférent que nos deux pays unis par les liens du sang et la parenté de la race, confondues hier encore en un commun holocauste offert à la liberté du monde, marchent la main dans la main vers les œuvres de la paix et sur les routes du progrès.

PAUL LEON.

## L'EFFORT MODERNE EN BELGIQUE

Avant de procéder à l'établissement du bilan des prestations en architecture moderniste dont la Belgique peut faire état et de dresser l'inventaire des forces modernistes dont on eût dû assurer la mobilisation générale afin que notre pays eût la meilleure tenue dans la grande joute qui met aux prises, à Paris, de très sérieux compétiteurs, il importe de rappeler ici quelques vérités d'évidence qu'il est nécessaire d'avoir bien présentes à l'esprit pour juger sainement en la matière :

1. D'abord, que tous les arts dits décoratifs ou industriels procèdent fondamentalement de l'architecture.

2. Qu'il naît une nouvelle architecture seulement lorsqu'une nouvelle structure est inventée.

3. Que lorsque l'architecture - structure d'une époque semble avoir épuisé ses possibilités, elle tombe généralement dans la surcharge ornementale ou s'égare dans une diversion à prépondérance décorative.

4. Que si ce phénomène se produit sans que s'ouvre la perspective de découvrir une structure nouvelle, l'inspiration s'en va chercher ailleurs — dans le temps : archéologie; ou dans l'espace : exotisme — des faux semblants de renouvellement; l'exemple-type d'un pareil phénomène, c'est LA RENAISSANCE, qui, à la longue, de brassin en brassin, comme un thé rallongé dix fois d'eau tiède, perdit tout accent constructif et dégénéra misérablement malgré les prodiges d'imagination accomplis par des artistes souvent doués miraculeusement, mais qui ne pouvaient cependant se renouveler indéfiniment sur le même fonds.

5. Que l'archéologie du XIX<sup>e</sup> siècle, en multipliant les sources de faux-semblants d'inspiration à la fois dans le temps : tous les styles; et dans l'espace : l'exotisme, a prodigieusement augmenté la débandade et la confusion que l'ordre artificiel créé par la Renaissance avait au moins su contenir et canaliser.

6. Que la sensibilité intelligente de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, préludant aux apports esthétiques nouveaux du XX<sup>e</sup>, a reconnu la

nécessité d'une réadaptation des méthodes à leurs fins naturelles, au moment où se révélaient les prodromes de la découverte d'une structure nouvelle, le béton armé : conditions nécessaires et suffisantes pour légitimer l'espoir d'assister à l'avènement prochain d'une expression formelle, adéquate à l'esprit nouveau.

7. Que dans toutes les tendances — sans préjuger de leur légitimité — exercent des talents et des non valeurs et l'architecte se reconnaît essentiellement au sens profond qu'il possède du rythme des volumes.

Ainsi l'on reconnaît le fait d'un architecte par essence dans une œuvre qui peut, faute à l'erreur commune d'une époque et au malheur des temps où vivait l'architecte, n'être qu'un pastiche, une interprétation fantaisiste ou un conglomérat d'éléments et de formules d'emprunt hétérogènes. Et, par contre, parmi les modernistes, principalement les modernistes de transition, il est aisé de dépister une certaine proportion de non-architectes, des «aquarellistes» notamment. Mais la discrimination n'est évidemment pas à la portée du profane, des non-initiés, ni du gros public qui ne juge que par l'extérieur des choses, d'après l'ornement ou le décor, et selon ses habitudes visuelles; la discrimination n'est pas à la portée non plus du critique non spécialement averti des choses de l'architecture, pas plus que des artistes professionnels qui n'ont pas sincèrement confessé le modernisme; elle échappe donc nécessairement aussi — et de son propre aveu — à un commissaire général commercial, industriel, à ses jurys et à ses commissions hétéroclites et hétérogènes.

Ceci fixé, passons à l'examen de l'apport belge au patrimoine de l'art moderne international.

Les personnes qui font profession de critique ont trop souci généralement de proclamer un palmarès. On voit dans leurs énumérations voisiner des gens au talent plus ou moins équivalent peut-être — quant au dosage — mais qui appartiennent aux tendances les plus antinomiques.

Par contre, sous le signe d'une même tendance sont rangés des producteurs de signification très inégale.

Il arrive même que l'on voie accoler — est-ce pur hasard ou

esprit de camaraderie — les noms d'une personnalité douée de talent authentique et significatif et d'un personnage parfaitement rétrograde, qui en est totalement dépourvu.

Il faut se garder aussi du danger des « apprivoisés » : les apprivoisés de « demi-caractère », par exemple les « régionalistes » et les « folkloristes modernisateurs » qui ne sont que des pasticheurs à peine déguisés ; puis les apprivoisés « sans caractère », qui font *ad libitum* « du style » ou « du moderne » et qui, par conséquent, professent que le modernisme n'est pas un phénomène qui continue, au développement naturel duquel nous assistons et coopérons, mais considèrent « le moderne » comme un style-échantillon ornemental externe au même titre que tous les styles historiques catalogués. Ce sont les gens qui croient pouvoir être à la fois et à volonté — la volonté de leur client — entre autres un... Phidias, un franc-maçon du Moyen-Âge, un Bramante, et surtout une sorte de Mathusalem qui aurait connu trois règnes et un Empire en France pour terminer sa carrière en qualité... d'ingénieur sanitaire et de décorateur en « imitation de bois et marbres ».

Parmi eux il y en a encore de deux catégories :

Ceux qui, depuis l'origine, ont pratiqué leur doctrine du « modernisme ad libitum » ; mais aussi les *anti-modernistes* avérés et impénitents qui ont toutefois prétendument adopté le modernisme à l'annonce de l'Exposition de Paris et se sont découvert subitement une conviction (?!) pour les besoins de la cause.

Il y a même enfin ceux que je nommerai les « camouflards » qui ont réussi sans peine à faire prendre des vessies pour des lanternes par les commissaires généraux — ce qui démontre que pour choisir avec discernement entre toutes ces directions contradictoires, retenir les significatives parmi les sincères, dépister et tenir à l'écart les insincères, il fallait un homme qui fût *très au courant de la question*, mû uniquement par des considérations d'ordre esthétique fondées sur les bons principes de production industrielle et nullement hypnotisé par des préoccupations protocolaires ou par les puissances commerciales.

On sait que pour nous, si on ne le prenait pas parmi les jeunes



gens de caractère qui se démènent au fort de l'action moderniste, nous ne voyions que VAN DE VELDE, ou DE PRAETERE, ou FIERENS-GEVAERT qui eussent pu faire, en l'occurrence, un commissaire général à la hauteur *esthétique* de sa tâche — et nous y reviendrons.

Comment dans ce réseau compliqué — si lumineusement clair cependant pour qui vit au sein de cette activité — comment choisir la route à suivre.

Il suffisait d'appliquer à la chronologie du mouvement moderniste en Belgique les critères d'appréciation que nous avons rappelés en commençant.

### LA PREMIERE PERIODE

Nous eûmes d'abord la période héroïque.

Dès 1893, la Belgique, la toute première en date, osa jeter un cri de révolte contre les pastiches et les poncifs de l'Ecole en Architecture.

Des esprits analytiques, individualistes ardents, prêchèrent la rébellion contre l'Académisme nourri essentiellement de Baroque, aussi bien qu'envers un néo-gothique en délire pour gares de chemin de fer, ou qui s'affadissait en polychromies pieuses d'ornemanistes. Foncièrement intelligent, mais peu enclin par nature et conséquemment inhabile, en général, à tirer parti de ses possibilités intellectuelles, l'artiste belge, doué d'un tempérament coloriste et décoratif abondant, paraît parfois avoir peu d'imagination parce qu'il ne la nourrit guère aux grands foyers intellectuels du dehors et qu'il s'instruit peu.

Rubens semble demeurer malgré tout, au moins en quelque mesure, l'intangible idéal! Et cet instinct décoratif dominant, trop exclusivement extérieur, a fait que la révolte elle-même s'est produite dans un sens presque uniquement décoratif à son tour, et assez superficiel en somme.

C'est ce qui fait que nous n'avons pas eu notre Berlage, l'homme qui est peut-être, parmi tous les architectes contemporains le penseur le plus profond, l'artiste qui sut le mieux incarner la tra-

dition spirituelle intégrale de son peuple et l'exprimer en des rythmes accordés sur celui de la vie actuelle, car s'il alla demander des leçons au Moyen âge, ce furent des leçons d'honnêteté constructive et de conscience unanime qu'il y voulut rechercher et non point un mysticisme conventionnel qui ne serait plus dans le cœur. Et, de plus, si l'on veut tresser une tradition neuve, il est clair qu'il faut commencer par où elles ont commencé toutes : être purement constructif. Il est simplement insensé de vouloir brûler des étapes qui peuvent demander des siècles, de s'aller noyer inconsidérément dans le marais d'une débauche ornementale si ingénieuse qu'elle puisse être, signe de toutes les décadences et qui se rattache aux épaves de la faillite du passé bien plus qu'elle n'ouvre des voies nouvelles.

HANKAR, HORTA, VAN DE VELDE sont les protagonistes incontestables de l'âge héroïque de l'architecture moderniste belge.

HANKAR est mort trop jeune, avant d'avoir pu trouver une expression formelle définitive pour sa personnalité, et qui synthétisât les vérités plastiques éternelles retombées dans l'oubli. Pressentant qu'elles allaient devoir être redécouvertes bientôt, il s'était élancé à leur recherche dans les divers domaines ressortissant à l'architecture qu'il invitait à explorer à nouveau, et il a joué plutôt le rôle d'un éclairer.

HORTA, puissante personnalité individualiste, l'a traduite dans une ligne dont il poursuivit et épuisa l'évolution avec ténacité et succès de carrière.

VAN DE VELDE, préoccupé essentiellement aussi de la ligne, se détacha du groupe par le fait de circonstances qui le conduisirent à s'exiler de son pays, lequel, se désintéressant au fond de ses recherches, ne lui permettait pas d'y trouver l'occasion de réaliser son œuvre. Et « quand il devint le maître de sa forme » un long séjour en Allemagne loin de « l'avoir écarté de nos traditions » l'avait rapproché des traditions universelles de l'architecture, en le gardant du danger de rester prisonnier d'une conception étroitement régionale et mensongère, de la tradition,

où s'égara par la suite un contingent nombreux de pseudo-modernistes.

Si Hankar n'eût pas le temps de donner toute sa mesure en une expression définitive; si Horta ne fit pas école, payant ainsi la rançon de son obstination à poursuivre le développement d'une ligne individualiste à l'extrême; si Van de Velde par l'envergure de son esprit et sa faculté de renouvellement continua et continue encore à apporter une contribution considérable et effective à l'évolution moderne de l'architecture, ressuscitée de son long sommeil léthargique, VAN RYSSELBERGHE et après lui GOVAERTS, eux, architectes par essence et, pour ainsi dire, par la grâce de Dieu, conservèrent, dans leur ferme volonté d'être de leur temps, l'emprise, dans une certaine mesure, de leur formation et de leurs prédilections classiques chez l'un et chez l'autre, avec un reflet prononcé d'italianisme chez Van Rysselberghe. Le talent de ce dernier fut véritablement merveilleux et ses œuvres exercent un charme incomparable et irrésistible.

Quant à Govaerts, la dignité, la simplicité, la sobriété, voire la grandeur qu'il sut mettre en de certaines œuvres commandent le plus grand respect.

Il faut nommer à la suite deux artistes du meuble : SERRURIER-BOVY, dont la forme s'apparenta aux inflexions linéaires favorites au groupe de tête, et HOBÉ, qui vint à l'architecture par l'ameublement et qui contribua beaucoup à orienter les débuts de la seconde période.

La première vague d'assaut provoqua des remous jusqu'en province :

PAUL JASPAR, de Liège, paraît avoir été, dans ses débuts modernistes, directement influencé d'abord par la ligne et les préoccupations d'Hankar et d'Horta.

VAN DE VOORDE, de Gand, put sembler, au contraire, prendre comme point de départ certaines directions viennoises participant à cette tendance austro-germanique d'avant-guerre qui «parasita» les styles français — plus particulièrement le Louis XVI et, surtout en Allemagne, l'Empire — et qui, s'étant développée en

marge du véritable modernisme initiateur autrichien d'un Otto Wagner et surtout d'un Hoffmann, s'en est allé à la dérive.

Malheureusement, Jaspar et Van de Voorde — est-ce déception, tentation ou lassitude? — ont fait de retentissants retours en arrière, au lieu de se dégager davantage et de pousser résolument de l'avant.

VAN AVERBEKE, d'Anvers, en Flamand avisé et bien avisé, guidé par le sûr instinct de ses affinités naturelles, alla éclairer sa lanterne aux sources lumineuses qui rayonnaient de la Hollande, berceau de la véritable et féconde rénovation architecturale européenne contemporaine, initiée et illustrée par Berlage. Van Averbeké s'en trouva confirmé dans la conception essentiellement rationnelle qu'il s'était formée de l'architecture et ce commerce développa en lui le sens plastique des volumes qui, sans doute, lui était inné.

Van Averbeké est resté conséquent avec lui-même et il s'inscrit principalement à l'actif de la seconde génération.

Le bilan de cette première période, la révolution des « purs », sous le signe des « linéaristes » comme les dénomma assez heureusement Meyer-Graefe : Hankar en éclaircur, Horta l'individualiste, Van de Velde, l'idéaliste, se traduit essentiellement par les acquisitions ou ré-acquisitions suivantes : adaptation de plus en plus rigoureuse à leur destination des dispositions coordonnées en un plan organique; dogme du matériau apparent et sincérité de son emploi selon la reconnaissance de ses fondamentales propriétés technologiques et esthétiques combinées; effort tenace pour atteindre « une forme absolument nouvelle » par la l i g n e a b s t r a i t e plutôt que par le volume et sans aucune réminiscence formelle des produits antérieurs du faux principe, condamné, de l'ornement futile.

Ce dernier point est fort intéressant et gros de conséquences:

Alors que la Hollande, grâce à Berlage, restitua tout d'abord et d'emblée l e v o l u m e à l'architecture, ouvrant ainsi largement la voie à un univers de possibilités nouvelles ou renouvelées selon les lois fondamentales essentielles et éternelles de l'architecture « créatrice d'agréations d'espaces enclos » (1), réforme plus rationnelle

(1) «*Ruimte scheppen* » disent, en une expression lapidaire, les Néerlandais.

plus profonde, plus directe, et propice aux développements les plus prodigieux et les plus insoupçonnés d'abord — les nôtres, au contraire, s'engagèrent plutôt dans une impasse. Si ce fait a limité le rôle qui leur fut dévolu dans le développement ultérieur de l'effort moderne vers une architecture, il ne diminue en rien leurs mérites : car s'ils eurent l'audace, les tout premiers, de prêcher la révolte et le courage de faire la révolution à eux seuls, d'abord, contre tous, il est évident que les risques de se tromper de direction étaient d'autant plus grands qu'ils ne pouvaient s'appuyer sur aucun devancier pour rectifier cette direction. Et ils étaient, en outre, handicapés malgré qu'ils en eussent, par deux circonstances fatales : le poids mort de plusieurs siècles de superstition ornementale et de confusion entre le concept décoratif et le concept constructif, à la base de l'architecture, pour une part ; et sans doute pour une autre part le fait que les contingences locales proposèrent à leur effort beaucoup plus généralement la construction « en façade », qu'en volumes révélateurs du dedans au dehors.

Et intéressés, en ordre principal, par le développement de l'« arabe nouvelle » sur ce plan vertical, leur attention ne sembla pas s'être portée avec une même méthode rigoureuse sur les passionnants problèmes de la division rythmique des surfaces (1). Les trouvailles heureuses de répartition des pleins et des vides qui se rencontrèrent sous leur crayon ressortissent au sentiment inné de l'harmonie des proportions, qu'ils portaient en eux, mais ils n'approfondirent pas systématiquement la division rythmique des surfaces plus que l'agrégation rythmique des volumes : ils ne placèrent, en tout cas, pas là le centre de gravité, le pivot, de leurs recherches novatrices.

Lorsqu'on lit Van de Velde (2), on s'aperçoit jusqu'à quel point ces pionniers de la révolution moderniste en architecture, demeurèrent fascinés malgré tout par la « l i g n e - o r n e m e n t » :

« En fait, l'ornement structuro-linéaire et dynamographique, » considéré comme le complément adéquat des formes conçues selon » le principe de la conception rationnelle et conséquente, est l'image

(1) « *Vlakverdeeling* » (néerl.).

(2) Henri Van de Velde : *Formules d'une esthétique moderne*, p. 66.

» du jeu des forces intérieures que nous pressentons dans toutes les  
 » formes et dans toutes les matières. Ce sont ces activités qui sem-  
 » blent avoir provoqué la forme, fixé son aspect. Les modifications,  
 » dont la forme est la dernière conséquence, se sont arrêtées au  
 » moment où ces forces intérieures ont neutralisé leur énergie dans  
 » un équilibre parfait des effets et des causes. Ce moment devient,  
 » dès lors, l'éternité! Nous pouvons concevoir des formes réalisant  
 » cet équilibre sans le secours de l'ornement et ce sont les formes  
 » les plus parfaites. Dans leur simplicité, elles ont réalisé un schéma  
 » linéaire constituant lui-même, et sans complément, un ornement  
 » parfait, éternel! Il serait excessif de conclure que la présence de  
 » l'ornement forme un élément secondaire par rapport à la Beauté.  
 » Il n'est secondaire que s'il est inorganique, sans lien avec la forme,  
 » sans activité complémentaire et structurale. La moindre faiblesse  
 » sentimentale, la moindre association naturalistique menacent  
 » l'éternité de cet ornement. Elles tendent, infailliblement, à  
 » ramener dans le temps, ce qui était « hors » du temps... »

Mais on voit aussi combien Van de Velde est en même temps préoccupé de la vie interne fonctionnelle et rationnelle des « complexes » délimités par la structure linéaire, au point de réaliser ce miracle : retrouver en quelque sorte le volume par les « lignes-forces » génératrices.

« La conception rationnelle et conséquente nous avait aidé à  
 » retrouver l'enchaînement normal et la disposition logique de ces  
 » différents organes, réunis pour un but pratique, simple et précis!  
 » Cette conception rationnelle nous avait permis de redécouvrir l'une  
 » après l'autre, les formes normales de toutes les choses et il ne fut  
 » difficile que pour ceux qui étaient hostilement prévenus de ne pas  
 » les accepter comme le résultat de la parfaite conséquence du sens  
 » qui leur est propre, comme le résultat de la plus parfaite conve-  
 » nance!

» Mais, simultanément, il nous était apparu que la ligne est le  
 » lien qui rattache l'un à l'autre, les différents organes dont se com-  
 » posent chaque objet, chaque conception architecturale, à mesure  
 » que notre intellect établit leur succession, leur place et leur dimen-

» sion réciproques. La ligne devient ainsi l'agent façonnant visiblement l'objet ou l'œuvre architecturale » (1).

Les artistes de cette première génération ont retrouvé la vertu de la ligne abstraite :

« ... À ce point de nos considérations, nous nous rencontrons » avec Worringer qui entrevoit dans « l'abstraction » une forme « nécessaire, définitive et absolue ». Mais c'est par des voies bien différentes et au moyen d'une conception de la ligne, organique et vivante que nous avons abouti à cet absolu » (2).

Le soin de réexplorer plus particulièrement le domaine du volume abstrait et celui de la division rythmique abstraite des surfaces, Van de Velde le laissa à la troisième génération qu'il rejoint ainsi par-dessus la seconde.

Van de Velde, en effet, ayant été l'initiateur du mouvement moderne en Allemagne, put bénéficier, comme nous le disions plus haut, du fait d'avoir été plongé directement dans le grand mouvement européen de rénovation de l'architecture et c'est grâce à cela qu'il se trouve encore parfaitement à la page aujourd'hui, ainsi qu'en témoignent ses œuvres grandioses actuellement en cours de construction aux Pays-Bas (3).

Certes, les jeunes d'aujourd'hui poussent plus à l'extrême ces conséquences du mouvement ainsi déclanché, mais l'évolution personnelle d'un Van de Velde, comme celle d'un Berlage, reste sensiblement synchrone avec les développements du mouvement moderniste qui continue.

Ainsi revient à la Belgique le périlleux honneur d'avoir, la toute première en date, prêché la croisade du modernisme en architecture et d'avoir ouvert la marche.

Malheureusement, la Belgique considérée dans son ensemble, n'était, semble-t-il, pas mûre pour assumer l'obligation de poursuivre sans défaillance dans le monde la mission d'initiatrice dans

(1) Van de Velde, op. cit., p. 63.

(2) Ibid., p. 66.

(3) Le « Musée » Kröller à Hoenderloo (Gueldre).

laquelle les circonstances et le fait de quelques-uns de ses meilleurs enfants l'avaient, un peu fortuitement peut-être, engagée.

L'art individualiste d'Horta, d'une part, n'ayant pu, par le fait même, faire école, sans préjudice à la brillante carrière que fit le maître architecte et au grand nombre d'œuvres dont il lui fut donné d'enrichir notre patrimoine artistique; la nation, d'autre part, ayant laissé partir Van de Velde, il se trouva que d'autres pays nous ravirent l'honneur de conduire la marche : la Hollande au premier rang, avec Berlage et sa réforme définitive, intégralement rationnelle dès le début; l'Autriche qu'Otto Wagner avait informée des premières recherches de la Belgique et l'Allemagne où notre Van de Velde lui-même ensemença un fonds fertile des germes féconds de son génie que sa patrie n'avait pas reconnu.

### LA DEUXIEME PERIODE

Vint alors chez nous la deuxième période, non plus essentiellement novatrice, mais plutôt en réaction contre l'individualisme sans issue d'Horta. On y démêle une légère influence venue de la réforme rationnelle de Berlage, influence assez superficielle et qui n'alla point jusqu'à atteindre absolument le volume en profondeur.

La seconde génération fut plutôt orientée par Van Rysselberghe et par Hobé.

Elle s'indique comme une réaction contre la forme linéaire qu'avaient fortement compromise quelques suiveurs maladroits d'Horta, naufrageurs comme il s'en rencontre toujours dans le sillage des artistes de premier plan.

Les artistes de la deuxième période cherchèrent moins à être intégralement novateurs comme le souhaitèrent, au contraire, les protagonistes de la période précédente, qu'à tendre vers une architecture rationnelle qu'ils voulaient sobre, certes, mais nullement ascétique.

C'était l'époque où l'on « découvrait » chez nous les œuvres de Berlage, dont les bons jeunes d'alors admiraient la logique, la grandeur, la sérénité, la noblesse, la sobriété, la beauté, la haute sagesse, mais qu'ils croyaient devoir trouver trop graves pour notre « tempérament » national. Ils n'en pénétrèrent pas tout à fait à fond le



sens et ne surent point en retenir essentiellement la dominante : la résurrection du volume.

Les personnalités caractéristiques de cette période furent BODSON, POMPE, VAN HUFFEL, SNEYERS.

BODSON fut un grand animateur. C'est lui principalement, à la suite d'un stage qu'il fit en Hollande, qui répandit chez nous l'évangile berlagien. La revue « Tekné » qu'il avait fondée, laquelle se mua peu après en « Art et Technique » pour devenir, après la guerre, « La Cité », multiplia les reproductions des œuvres de l'architecture néerlandaise d'alors.

Je sais à Amsterdam tel bureau d'architecte par lequel passèrent un grand nombre de jeunes gens qui ont fait, depuis, la gloire de l'architecture des Pays-Bas, où Bodson, qui s'y trouva en contact notamment avec feu De Klerk et avec Piet Kramer, lesquels allaient se révéler respectivement comme un génie authentique et comme un maître, a laissé le souvenir d'un entraîneur de première force : on l'y tenait pour le chef de file prédestiné de la jeune couche alors en gestation chez nous. Et ce n'est pas trop de dire qu'il exerça lui-même une petite action stimulante en retour, sur ses illustres compagnons d'atelier. Bodson est un technicien de tout premier ordre.

POMPE, constructeur jusqu'à la moelle des os, doué plus que quiconque d'une imagination réellement inventive, technicien accompli, dessinateur merveilleux, praticien remarquable, a trouvé, dix ans avant la lettre, des inspirations originales dans lesquelles on croit parfois percevoir comme un avant-goût des audaces de l'« école d'Amsterdam ». D'une adresse manuelle étonnante, Pompe a créé, dans le domaine de l'art industriel, des modèles d'une rare beauté, il a ciselé des bijoux d'un travail parfait et composé des ameublements, aux formes rationnelles et « costaudes », qui sont accueillants.

VAN HUFFEL, lui, empreint de la conscience et du scrupule d'un artisan des âges gothiques, tout ce qu'il touche. D'un raffinement incomparable dans le choix, l'alliance et le travail des matières, il combine le jeu des couleurs avec une délicatesse sans égale. Pour lui non plus l'art industriel, qu'il s'agisse de tapis, de tentures, de dentelles, de cristaux, d'orfèvreries, et l'ameublement n'ont pas

de secret. Ses œuvres d'architecture sont empreintes d'une sérénité et d'une élévation qui leur assignent un rang distinct et éminent parmi les productions de ce groupe d'artistes rares.

Enfin SNEYERS, l'enfant terrible de cette génération, pratiqua, avant la lettre lui aussi et pendant quelque temps, une sorte de « cubisme » où se traduisait spontanément un véritable sens du volume ramené à ses seules ressources propres d'expression plastique.

Les apports spécifiques au patrimoine commun de l'architecture moderniste nationale, et que l'on peut considérer comme l'alluvion déposé au cours de la seconde période, sont le fait, en mesures diverses, de ces quatre artistes originaux, mais il faut, comme nous l'avons dit, y joindre l'activité de VAN AVERBEKE.

L'art industriel proprement dit, et principalement l'art graphique industriel, sous toutes ses formes, trouvèrent un propagateur excellent en DE PRAETERE, encore un expatrié malgré lui, grâce à l'indifférence publique et à l'hostilité congénitale du belge-standard contre tout ce qui est original. L'Allemagne d'abord, mais surtout la Suisse, ensuite, s'honorèrent en découvrant le haut mérite de notre compatriote.

Certes, il y eut au cours de toute cette période un nombre incalculable d'architectes exerçant, dont la plupart se réclament peu ou prou de Van Rysselberghe ou d'Hobé, se déclarent ou se croient modernistes. Ce sont principalement ceux qui vous disent avec ingénuité lorsque vous leur parlez modernisme : « Mais qu'est-ce que c'est que ça, moderne? Nous sommes tous modernes. Où cela commence-t-il et où cela finit-il? » Ils s'entendent à merveille du reste avec le bourgeois, sur ce point et sur quelques autres.

C'est ici que se placent principalement les diverses catégories d'« apprivoisés » dont je parlais au début de cette étude : les « aquarellistes », les apprivoisés « de demi-caractère » et « sans caractère », les « camouflards » aussi, et surtout les « régionalistes » et les « folkloristes » qui sont deux sortes d'« archaïsants honteux » de pasticheurs à peine déguisés.

Je ne les citerai pas, pour ne pas leur être désagréable et, du reste, ils sont trop.

Il faut dire que, même dans l'apport des maîtres originaux que nous avons énumérés, l'orientation esthétique caractérisant la deuxième période, en ce qu'elle avait de timide ne pouvait manquer de favoriser, chez des individualités moins puissantes, l'éclosion de ce pseudo-traditionnalisme trompeur et dénaturé.

Quant aux « arts décoratifs » ou aux « arts industriels » de cette deuxième époque, ils s'engagèrent dans une double mauvaise voie : celle de l'art monumental d'une part, celle de la stylisation d'autre part.

Si l'on avait à ce moment prêté l'oreille à l'enseignement du maître belge Van de Velde, si l'on avait attentivement étudié ses écrits, on aurait probablement évité de verser dans cette double erreur. On aurait été préparé à passer directement et insensiblement de la notion de la ligne abstraite à celle du volume abstrait et l'on ne serait pas allé se perdre dans les abîmes d'un art soi-disant monumental, apocalyptique ou hyper-élyséen où l'on voit en particulier une demi-douzaine de peintres dits « décorateurs » avoir l'impertinence de prétendre entraîner l'âme tendre de Puvis de Chavannes à se livrer à un commerce infâme et contre nature avec les mânes de notre Wiertz, un Quasimodo qui serait né bâtard de Rubens.

On ne serait pas allé patauger non plus dans les marécages de la « stylisation ».

Dans son admirable exégèse de la ligne des styles (1), parlant de la « Ligne grecque », Van de Velde s'écrie (2) :

« Cette ligne délivrera le monde apparent de son propre poids; et »  
 « la poitrine de l'humanité, en ce moment sublime, se soulèvera pour »  
 « goûter une sensation de bienheureuse confiance en la réalisation »  
 « inéluctablement parfaite de toutes les pensées conçues avec la plus »  
 « élémentaire et la plus parfaite clarté!

» Et cet instant dura jusqu'à ce que l'acanthé greffât la faconde »  
 « de sa bêtise et la vanité de ses feuilles frisées sur les formes les »  
 « plus essentielles et les plus pures conçues jusqu'alors par l'Huma- »  
 « nité. L'élément naturalistique se substitua au primitif ornement

(1) Op cit., pp. 72 à 76.

(2) Ibid., p. 73.

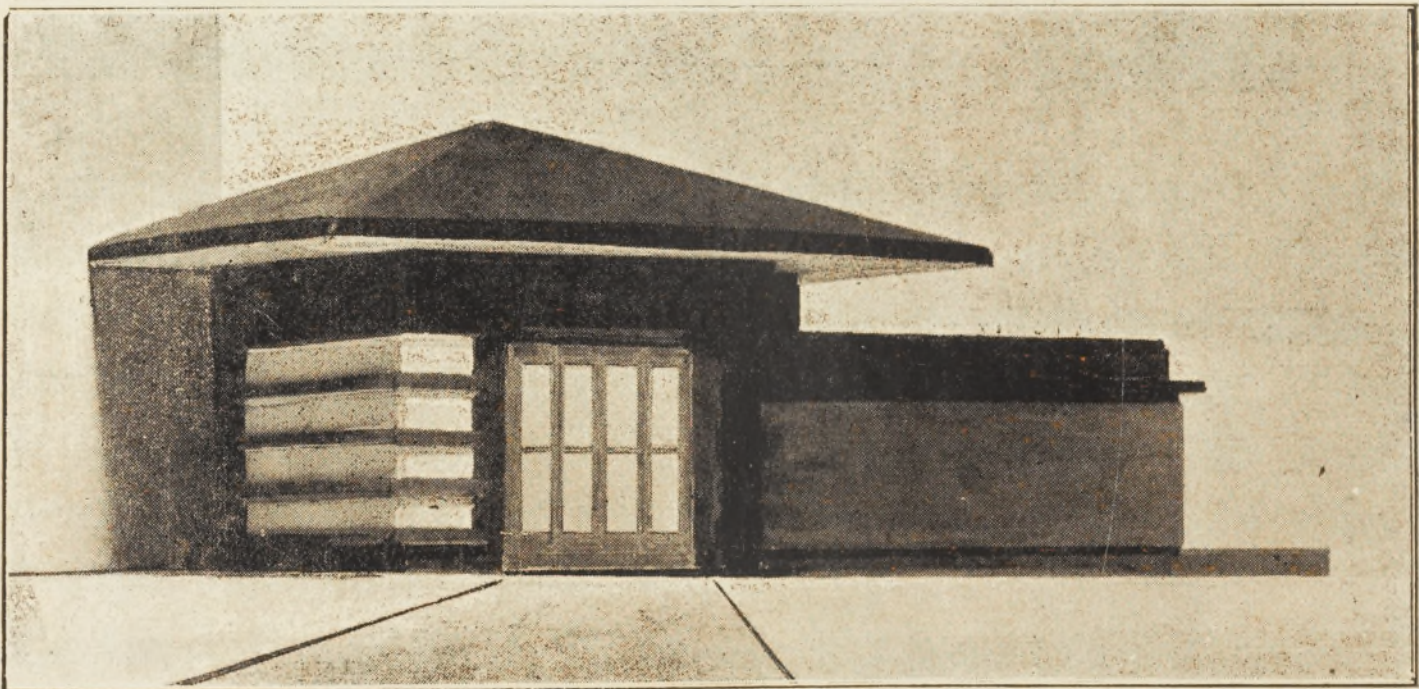
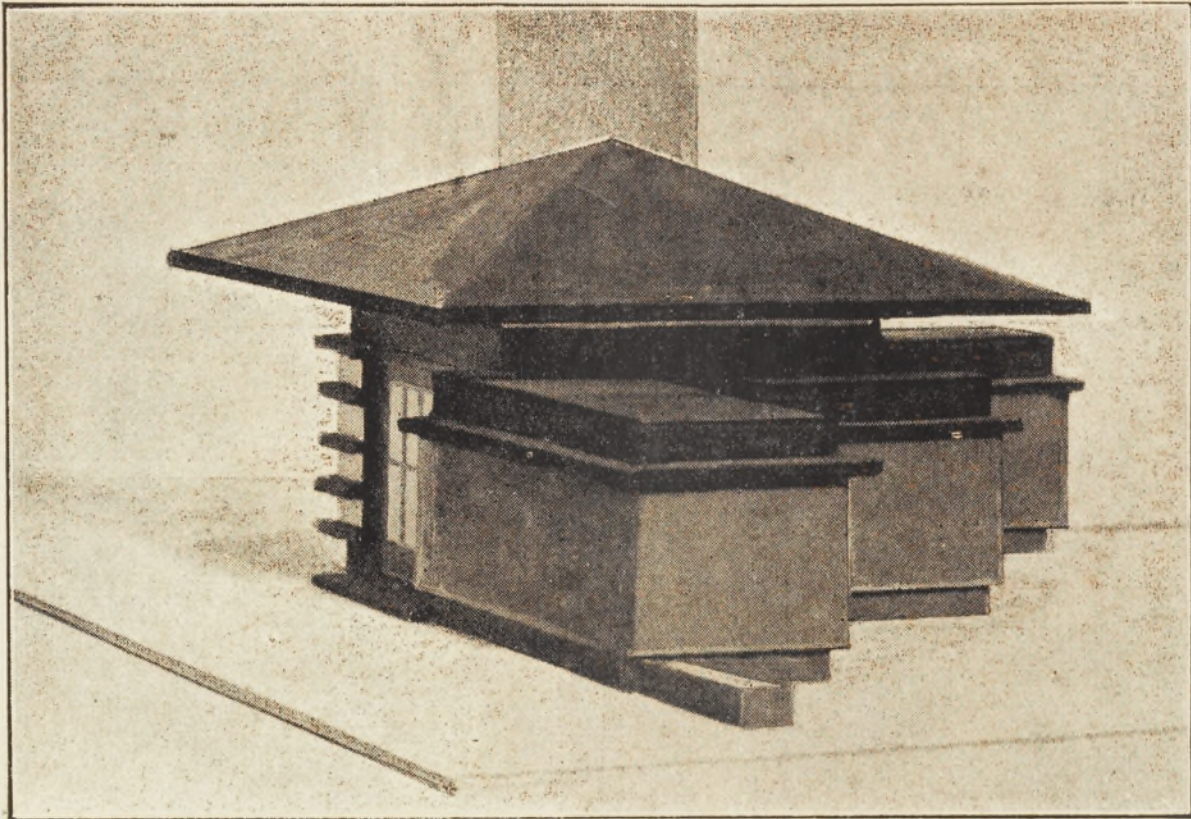
» linéaire qui avait, jusqu'alors, aidé les organes architecturaux à  
 » l'accomplissement de fonctions qui, sans son intervention, eussent  
 » paru bien au-delà de leurs forces ».

N'est-ce pas la condamnation vengeresse du mauvais esprit de toute « stylisation »? Et n'est-ce point, par conséquent, la condamnation sans appel de tous ces « batiqueurs » et « batiqueuses » qui pullulent dans tous les recoins des compartiments belges à l'Exposition de Paris. N'est-ce pas aussi la mise à l'index, avant la lettre, de toutes ces écoles d'amateurisme intégral et d'ignorance encyclopédique, aux méthodes pédagogiques infantiles, où l'on cultive chez garçons et filles des « talents de demoiselle » basés sur cette absurdité, cette maladie infectieuse de l'art appliqué que l'on appelle la stylisation, et qui provient d'une sottise incompréhension du phénomène esthétique, soigneusement entretenue — encore et toujours — dans le bouillon de culture du virus « décoratif » de la Renaissance, virus semblable, du reste, à ceux de toutes les époques de décadence et qui ont rongé petit à petit, et chez les Grecs, et chez les gothiques, les saines structures. Ce qui n'empêche que maintenant, on administre partout cette sanie comme un germe soi-disant de renouveau!

Ces directions de l'art décoratif et industriel de la deuxième période : a r t m o n u m e n t a l d'une part, s t y l i s a t i o n d'autre part, sont sans issue. Elles sont incapables de déposer aucune alluvion fertile : nous ne pouvons donc point retenir les productions qui en procèdent, à l'actif de l'apport belge au patrimoine de l'art moderne européen et, pour ne point les attrister, nous ne nommerons pas plus les artistes qui les enfantèrent, que nous n'avons nommé les architectes correspondants, en cette seconde période, que dominant, *rari nantes in gurgite vasto*, par l'apport intrinsèque qu'ils ont fait au patrimoine de l'art belge, les Bodson, les Pompe, les Sneyers, les Van Huffel, les De Praetere, qui furent des architectes et artisans d'art authentiques, eux.

En somme, nombre d'autres artistes de cette génération ont bien souhaité faire quelque chose de neuf, plus ou moins, mais ils étaient mous et malgré son vœu louable d'union des arts dans l'architecture, cette période n'a pas, comme elle l'a cru, ou comme elle a voulu le

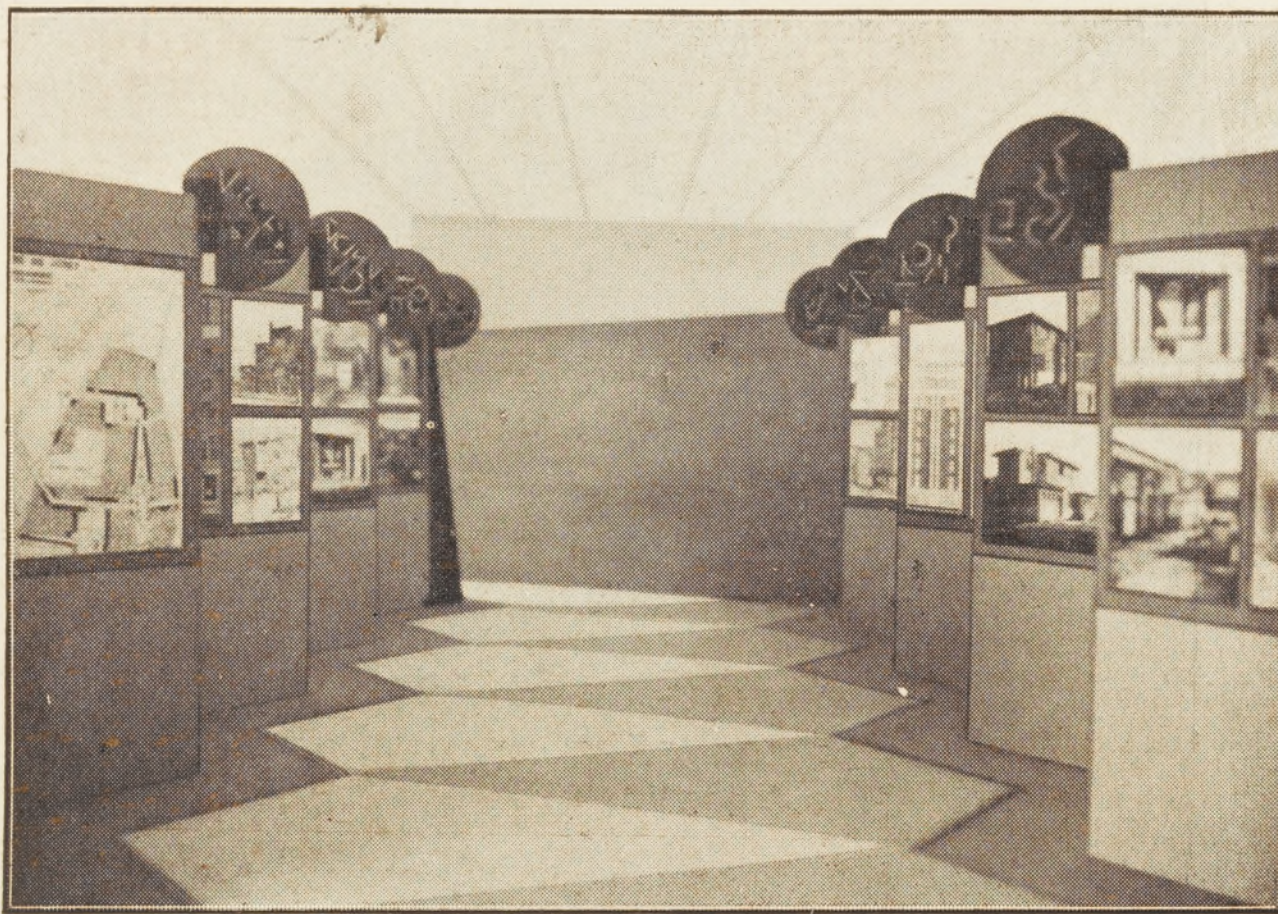
EXPOSITION DES ARTS DÉCORATIFS ET  
INDUSTRIELS MODERNES DE PARIS



Maquette d'un des pavillons projetés  
Architecte : J. J. Eggericx, (Bruxelles)

PLANCHE IV

EXPOSITION DES ARTS DÉCORATIFS ET  
INDUSTRIELS MODERNES DE PARIS



Maquette du Stand de la Société Belge des  
Urbanistes et Architectes Modernistes. —

Ce stand est réalisé et se trouve dans un des Halls de l'Esplanade des Invalides

prétendre, suscité la peinture, la sculpture, les arts décoratifs et industriels associés à l'architecture, capables de définir la formule victorieuse et viable de l'époque.

### LA TROISIEME PERIODE

Immédiatement après la guerre, les dernières lueurs de l'influence viennoise pâlisent chez un CARLOS THIRION et chez un VAN STEENBERGHEN, tandis que s'inaugure la troisième période de l'architecture moderniste belge.

Nous avons dit que Van de Velde, par ses œuvres dernières et par son enseignement, rejoignit la troisième vague d'assaut de l'architecture moderniste belge par-dessus la tête des pionniers de la seconde génération.

La restauration du volume en architecture caractérise cette troisième période.

Le volume, qui demeure la réacquisition essentielle de la réforme de Berlage en Europe, et qui n'avait pas été tout à fait bien compris par les architectes de la seconde période, est enfin complètement maîtrisé dans la troisième génération, d'abord par EGGERICKX, le chef de file de la lignée à laquelle appartiennent aussi les ACKE, les DE LIGNE et les NYST.

C'est par le canal de la Hollande que la jeune architecture belge prit conscience du grand courant esthétique international d'esprit nouveau qui pénètre en ce moment toutes les nations civilisées et d'autant plus rapidement que le degré de développement de leur culture les prédispose mieux à s'éveiller à la conscience des indices révélateurs de l'avènement d'une plastique renouvelée conforme à l'orientation spirituelle contemporaine.

Ce fut à l'occasion de la grande Exposition de la Reconstruction organisé par l'Union des Villes, et sous ma direction pour les sections étrangères. En particulier, les compartiments néerlandais — que j'avais pu constituer méthodiquement et de longue main en Hollande même, pendant la guerre — furent exceptionnellement nombreux et requièrent l'attention publique par l'inattendu de leur nouveauté, assurément stupéfiante aux yeux

d'un peuple qui, sous l'occupation ennemie, avait été retranché pendant cinq années de tout contact avec l'évolution intellectuelle du reste du monde.

Tenue d'abord à Bruxelles de juillet à septembre 1919, je promenai ensuite cette exposition de ville en ville à travers la Belgique entière pendant plus d'un an, si bien qu'à son tour toute la province connut l'effort architectural néerlandais, prépondérant en Europe.

On s'accorde à dire que l'influence de cette exposition itinérante fut décisive sur l'orientation de notre jeunesse en matière de création architecturale.

C'est le courant, issu en Hollande, puis dans le monde entier, de l'orientation de Berlage et de celle de l'Américain Frank Lloyd Wright conjuguées, qui fit le plus d'effet sur les jeunes architectes. L'école dite d'Amsterdam, au contraire, en réaction contre l'art serein et sévère d'un Berlage au profit de la fantaisie et de l'imagination, n'influença guère notre jeunesse. En dehors de quelques vains essais de jeux de briques, maladroitement imités d'exemples mal compris, par des gens qui ne comptent du reste guère, on n'emprunta pas grand'chose à l'école d'Amsterdam, admirable mais trop individualiste.

Nos meilleurs jeunes sont immunisés contre le mal individualiste, par l'effet des abus de la fantaisie purement décorative dans laquelle sombrèrent les « remorqués » de nos deux premières périodes.

Il faut savoir, pour comprendre cela, que l'évolution en Hollande se fit à l'inverse de la nôtre : elle fut dès le début essentiellement rationnelle jusqu'à atteindre d'emblée l'absolu du volume, chez Berlage, dès 1892. Elle s'opposa immédiatement à l'individualisme anarchique régnant.

Ce n'est que bien postérieurement à la réforme de Berlage que se prononça une réaction, individualiste certes, mais sur un substratum qui demeurait au fond si rationnel, et constructif malgré tout. L'essentiel de l'apport de Berlage est conservé, quoi qu'on en ait, mais une étonnante, une fantastique virtuosité brode sur le thème



constructif toutes les fantaisies de l'imagination la plus riche et la plus débordante, pour l'amour de l'agrément contre la sévérité : ce fut l'école dite d'Amsterdam, que couronna le génie véritable d'un De Klerk, trop tôt défunt. Cette école se caractérise par une virtuosité sans égale dans l'emploi du matériau national par excellence : la brique de terre cuite, dans sa prodigieuse gamme de couleur infiniment diversifiée et qu'enrichit encore l'utilisation du bois peint sur un mode où la tradition technologique et coloriste des bateaux et des maisons de bois nordiques, s'exalte d'un éclat ramené d'Insulinde par les navigateurs.

Mais, en troisième lieu, s'est dessiné un retour à Berlage, à son rationalisme fondamental, influencé cette fois par un apport nord-américain évident venu de Frank Lloyd Wright.

Coïncidant avec l'essor que le béton prit dans la construction, ce courant conduisit au « cubisme » intégral en architecture et tendit à l'assimilation de l'architecte et de l'ingénieur, de l'architecture et de la construction industrielle, par un mouvement convergent d'ennoblissement esthétique de celle-ci et de rationalisation fonctionnelle et organique absolue de la première, pour aboutir à la plastique pure du volume abstrait.

Chez nous, au contraire, nous l'avons vu, la révolution s'opéra en premier lieu par une sorte de « retournement » individualiste des éléments « styliques » et dont la dominante demeura d'abord décorative.

Puis un « assagissement » intervint qui coïncida avec un retour relatif au sens du volume.

Mais la troisième vague d'assaut du modernisme belge sut enfin se remettre au pas dans le front unique de l'architecture internationale actuelle, en pleine gestation.

Le chef de file de ce mouvement est incontestablement le Brugesois HOSTE, qu'entourent les BOURGEOIS, les HOEBEN, les RUBBERS, les DE CONINCK, les VAN STEENBERGHEN, les JASINSKI.

EGGERICKX y vient aussi.

De tous jeunes comme Raymond DECELLE s'y engagent avec

une audacieuse ardeur de néophytes. D'autres se cherchent encore, tels VERBRUGGEN, FRANÇOIS et OBOZINSKI.

Les architectes d'intérieur, les « ensembliers », les artisans d'art GASPARD, BAUGNIET, SERVVRANCKX, PEETERS, COCKX rivalisent et collaborent avec les architectes dans la composition d'ameublements, dans la peinture murale abstraite, dans le dessin de tapis, dans la construction d'objets usuels.

Dans les arts graphiques et industriels, du livre et de la réclame, MASEREEL, MAGRITTE, HENVAUX se distinguent.

Parmi les sculpteurs, PUVREZ cherche des alliances avec l'architecture et surtout l'école de sculpture et de peinture dite de « plastique pure » se fonde sur une identité totale de principes constructifs et rythmiques avec ceux de l'architecture de volume.

Les sculpteurs Oscar JESPERS, VAN TONGERLOO, SERVVRANCKX, parfois WANSART, les peintres SERVVRANCKX, Floris JESPERS, PEETERS, MAES, FLOUQUET, DE BOECK, Madame JASINSKA, Madame HOEBEN, EEMANS créent des œuvres qui trouvent leur lieu d'élection dans l'architecture à laquelle, foncièrement, elles s'apparentent.

L'art des jardins s'est enrichi au cours du siècle dernier d'une profusion colossale de ressources coloristes et plastiques neuves, dues aux progrès constants et inimaginables de la technique horticole moderne dans l'obtention des variétés nouvelles et améliorées, ainsi que par l'introduction incessante d'espèces botaniques exotiques. Quelques bons artistes-jardinistes se consacrèrent d'abord à « se faire la main » dans l'adaptation rationnelle de cette multitude de « matériaux » vivants à la composition de jardins d'architecture d'esprit moderne.

Les jardinistes JANLET et DELVAUX y ont excellé et le signataire de ces lignes a tenté les premières compositions jardinales directement associées à l'esprit de la plastique pure.

L'urbanisme enfin, agent de coordination, a favorisé considérablement l'essor de l'architecture nouvelle en lui procurant

l'occasion de faire ses débuts dans le creuset initial de toute architecture : la petite architecture domestique, au sein des Cités-Jardins.

L'ingénieur-urbaniste VERWILGHEN et l'architecte-paysagiste-urbaniste VAN DER SWAELMEN ont eu l'heureuse fortune de pouvoir associer la plupart des jeunes architectes spécifiquement modernistes du pays à l'œuvre sociale des Cité-Jardins, l'aspect moderne par excellence sous lequel se présente à notre temps l'extension normale, rationnelle et méthodique des « zones » résidentielles périphériques différenciées dans l'organisme-ville.

Il est juste de dire que la Cité-Jardin est jusqu'à présent à peu près le seul domaine où il fut donné aux architectes belges de pouvoir rejoindre le front international actuel de l'architecture moderne européenne.

C'est, semble-t-il, par surprise que les pouvoirs publics, lesquels, généralement, conspirent par ignorance, sottise et indifférence, parfois même par méchanceté ou par intérêt vil, à retarder déplorablement par ailleurs l'essor de l'architecture et de l'art belges — méfait antipatriotique caractérisé — se sont laissés aller à faire confiance et crédit aux jeunes en ce domaine.

Par contre, l'architecture industrielle sous toutes ses formes : usines, banques, gares, grands magasins, universités, édifices publics et semi-publics de tous genres — demeure un champ à peu près complètement fermé et sévèrement défendu à l'avant-garde artistique d'un pays béotien qui eût un jour l'honneur fortuit de voir naître sur son territoire la première architecture moderne. Et, ainsi, tenus à l'écart du chantier où se forgent les outils des modernes travaux d'Hercule, nos hommes sont handicapés — « antipatriotiquement » il faut le répéter — sous ce rapport à l'égard de leurs congénères de plusieurs autres pays, plus favorisés.

Tel est le bilan, complet pour l'essentiel, de l'architecture moderniste belge à ce jour.

VAN DER SWAELMEN.

P. S. Nous examinerons dans un prochain article, ce qu'il eût fallu faire pour mobiliser effectivement toutes les forces

modernistes ci-devant recensées et les mettre en ligne à l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de Paris, dont les barrières ne purent être franchies par la plupart des artistes énumérés dans cette étude, faute à eux d'être épaulés par de puissants industriels. C'est tout au plus si, dans un modeste compartiment d'architecture, du reste « brimé » de toutes manières, certains d'entre eux purent attester, par une simple « carte de visite », leur existence.

---

LE PRESENT NUMERO CONTIENT SIX PLANCHES  
HORS-TEXTE

---

ERRATUM

CONTRAIREMENT A CE QUI S'Y TROUVE MENTIONNE, LE PRECEDENT NUMERO RENFERME QUATRE PLANCHES HORS-TEXTE AU LIEU DE HUIT.

**Les Spécialités qui ont fait la réputation de notre  
Maison, fondée en 1870, sont fabriquées dans nos  
usines et chantiers qui couvrent une superficie  
de plus de 25.000 m<sup>2</sup>**

**Plaques " Fibro-Plâtre „ (Marque  
déposée)**

**Béton de Cendrée " Scorite „ (Marque  
déposée)**

**Béton Calorifuge " Vulcanit „ (Marque  
déposée)**

**Lattes fendues en Sapin du Nord**

**Brouettes & Échelles**

**A. & L. CANTILLANA**

**Rue de France, 29**

**BRUXELLES**

**Téléphones : 223.75-223.76**

**Télégramme : Cantillana Bruxelles**

**Nos prochains Numéros  
seront également consacrés à**

**L'EXPOSITION INTERNATIONALE**

**des Arts Décoratifs Modernes à**

**PARIS**

**Un numéro spécial, à gros tirage,  
très richement illustré et qui sera  
distribué dans toute la Belgique**

**sera consacré à la**

**Participation Belge**

**Nous acceptons des ANNONCES**

**pour ce numéro**