

BRUXELLES PATRIMOINES

be style
be heritage
be .brussels 

Numéro spécial
Journées du Patrimoine
Région de Bruxelles-Capitale
Septembre 2016 | N° 19-20

Dossier RECYCLAGE DES STYLES

ART DÉCO

UN STYLE DÉCORATIF AU CARACTÈRE ÉCLECTIQUE

PROF. DR. WERNER ADRIAENSSENS
CONSERVATEUR DES COLLECTIONS DU XX^e SIÈCLE,
MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE
VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL



Ateliers d'Art Henri Beirnaert,
bureau du commissaire-général à
l'Exposition internationale des Arts
décoratifs et industriels modernes
à Paris, 1925 (© MRAH).

LE STYLE ART DÉCO A CONNU SON APOGÉE DURANT L'ENTRE-DEUX-GUERRES. IL ÉTAIT PARTICULIÈREMENT POPULAIRE DANS TOUTES LES COUCHES DE LA POPULATION, CE QUI ÉTAIT INÉDIT À L'ÉPOQUE. SUR LE PLAN STYLISTIQUE, CE GENRE DÉCORATIF EST DIFFICILE À CERNER. Les styles historiques, les influences locales et le modernisme ne représentent qu'une fraction du répertoire récupéré et modernisé par l'Art Déco. Mais une constante demeure: il s'agit d'un style à la mode qui s'est parfaitement intégré dans la société de l'entre-deux-guerres. Et il y a une bonne raison à cela. C'est la première fois que l'on s'est rendu compte qu'un style décoratif qui s'adressait à une large couche de population recelait un véritable potentiel économique.

L'architecte Le Corbusier fut le premier à utiliser le terme Art Déco. Il publia dans *L'Esprit Nouveau*, sous le titre *1925 Expo: Arts Déco*, une étude critique sur l'*Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels Modernes* qui s'était tenue à Paris en 1925. Cette exposition était censée donner une impulsion aux arts décoratifs français et leur conférer un retentissement international. Le terme Art Déco ne fut plus utilisé par la suite dans la littérature de l'époque. On lui préféra le vocable « style moderne ».

Ce n'est qu'en 1966, avec l'exposition *Les Années 25: Art déco, Bauhaus, Stijl, Esprit Nouveau* organisée au Musée des Arts décoratifs de Paris, que le terme se généralisa. L'exposition présentait les tendances des « années 1925 ». L'expression Art Déco fut utilisée pour désigner les arts décoratifs français. À partir de 1968, avec la publication de *Art Deco of the 20s and 30s* de Bevis Hillier, l'appellation fut appliquée universellement à tout ce qui touchait aux arts

décoratifs de l'entre-deux-guerres, quelles qu'aient été les sphères d'influence stylistiques. Le style connu alors une diffusion planétaire, mais il est indéniable que son centre de gravité se situait en France et son foyer à Paris.

S'il n'y a aucune discussion sur sa fin en 1940, ses origines restent toutefois confuses. Elles auraient dû remonter à 1918, mais des études montrent que l'Exposition universelle de Paris en 1900 avait déjà marqué l'amorce d'un changement qui allait bien plus loin que de simples caractéristiques formelles.

.....
LA « MODERNITÉ » EN GUISE DE NOTION CENTRALE

Ce n'est pas un hasard si le nom est dérivé de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 à Paris. Ce fut le premier grand événement de l'entre-deux-guerres et il avait pour objectif de lancer un

nouveau style. Le deuxième événement à revêtir une importance particulière fut l'*Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne* organisée à Paris en 1937. Les deux manifestations, on le voit, mentionnaient clairement le terme « moderne » dans leur titre. L'Exposition de 1925 visait les arts industriels et celle de 1937 portait sur la technique et l'art dans la vie moderne. L'Art Déco évoluait au rythme de la société et embrassait les dernières techniques de production. En ce sens, il diffère radicalement de l'Art nouveau, qui rejetait les procédés modernes –mécaniques– d'un point de vue idéologique. Contrairement à l'Art nouveau, l'Art Déco n'avait pas cette aspiration. Par moderne, on voulait dire que le style ne s'adressait pas exclusivement à l'élite, mais plutôt aux classes moyennes en plein essor, le principal segment de la société moderne. Un recyclage de styles, fondu dans un habit moderne, semblait donc essentiel pour toucher cette couche de la population.

LE FONDEMENT ALLEMAND D'UN STYLE FRANÇAIS MODERNE

L'origine de l'Art Déco se situe toutefois en Allemagne. Dans les années qui ont précédé la Première Guerre mondiale, les arts décoratifs étaient, pour les pouvoirs publics allemands, une expression du prestige national et de la prospérité économique. Diverses initiatives furent prises pour leur promotion, comme l'organisation d'expositions, la création de revues professionnelles et la réforme de l'enseignement artistique.

La création des *Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk* à Munich en 1898 revêt ici une signification particulière. Les objectifs de cette association témoignent d'un esprit commercial reposant sur des fondements économiques et esthétiques. Ce n'était pas tant le travail à la main qui primait, mais la qualité, quelle qu'elle ait été la manière dont l'objet avait vu le jour. Les *Vereinigte Werkstätten* s'érigèrent en médiateurs entre artiste, artisan et fabricant et se chargèrent aussi de l'étude de marché et de la promotion. La production de masse était la seule option possible pour démocratiser les arts décoratifs modernes. Les *Vereinigte Werkstätten* étaient les précurseurs du *Deutscher Werkbund*, fondé en 1907, qui allait poursuivre les mêmes idées, mais de manière plus radicale. La philosophie des *Vereinigte Werkstätten* rompait, comme le décrit Hermann Muthesius dans son article *Kunst und Maschine*, avec ce qu'il appelait la « tromperie » du *Arts and Crafts Movement* anglais. Selon lui, l'idéal du travail fait main sous la devise « un art du peuple pour le peuple », tel que propagé par les artistes socialistes anglais, avait donné lieu à des produits que seules pouvaient se permettre les classes sociales les plus aisées¹. En Allemagne, le lien entre l'art et l'in-



Fig. 1a

Paul Wenz, salon exposé dans la section allemande sous la présidence de Bruno Paul et Richard Riemerschmid au Salon d'Automne parisien en 1910. Extrait de VERNEUIL, M. P., « Le Salon d'Automne », in *Art et Décoration*, 27-28, 1910, p. 135 (© MRAH).



Fig. 1b

Richard Riemerschmidt, *Chambre de Monsieur* exposée dans la section allemande sous la présidence de Bruno Paul et Richard Riemerschmid au Salon d'Automne parisien en 1910. Extrait de VERNEUIL, M. P., « Le Salon d'Automne », in *Art et Décoration*, 27-28, 1910, p. 136 (© MRAH).

dustrie était déjà un fait établi dès avant 1900 !

L'initiative des *Vereinigte Werkstätten* généra une énorme créativité. Les expositions étaient considérées comme un élément d'accès majeur au public. Cela suscita une réflexion sur la présentation. L'idée maîtresse

était qu'il fallait convaincre les gens d'acquiescer les produits. Les concepts totaux créés par un seul artiste, un phénomène typiquement Art nouveau, paraissaient voués à l'échec sur le plan commercial. C'est pourquoi on encouragea la collaboration entre artistes de différentes disciplines. C'est ainsi que naquit le

principe de réunir, sous la direction artistique d'une même personne, des objets selon une présentation ressemblant à un intérieur domestique. Le public cible fut lui aussi identifié. On se garda donc de créer des «*Armeleute-Einrichtungen für reiche Leute!*», toujours en réaction aux *Arts and Crafts*. L'attention se porta vers les classes moyennes². L'Allemagne se distanciat ainsi de l'idéologie des *Arts and Crafts* qui avait donné naissance à l'Art nouveau. L'accent mis sur la bourgeoisie avait clairement des visées économiques. C'est en effet cette dernière qui offrait le plus grand marché potentiel dans la société de l'époque.

Les méthodes de production modernes, la diminution du travail fait à la main, l'accent sur les classes moyennes et la vogue des expositions ont eu une influence stylistique. Vers 1900, un style fonctionnel s'était développé en Allemagne, quelque part à mi-chemin entre l'Art nouveau floral et l'Art nouveau linéaire, qui valut à l'Allemagne un véritable triomphe à l'Exposition universelle de Paris en 1900. Sur le plan stylistique, toutefois, cela s'apparentait davantage à une transition...

.....

RÉCUPÉRATION DE PRINCIPES ALLEMANDS POUR LE DÉVELOPPEMENT D'UN NOUVEAU STYLE FRANÇAIS

Il est apparu clairement, lors de l'Exposition universelle de 1900, que l'Art nouveau français était un phénomène de luxe élitaire, totalement déconnecté de la réalité économique. Mis à part quelques concepts totaux, la plupart des objets y étaient présentés en sections réparties sur la base de caractéristiques matérielles ou de similarité. Ce mode d'exposition très répandu avait toutefois un inconvénient. Le public voyait

les objets isolément, et non dans un intérieur, comme dans la section allemande. Les objets Art nouveau français étaient de surcroît conçus comme des œuvres d'art. Leur caractère utilitaire était ainsi entièrement passé sous silence. En France, l'objet d'usage courant s'était mué en un «objet d'art». Seule la typologie en trahissait la fonction d'origine. La critique allemande se fit d'ailleurs cinglante: «*Die Vitrinekunst und die Sierkunst blühen, die Gebrauchskunst schweigt*»³. La désapprobation était perceptible en France également. La tendance allemande plaisait au grand public, qui n'appréciait pas l'Art nouveau français. Le succès allemand déclencha outre-Quévrain une réflexion sur un style moderne. Paris devait redevenir la capitale du luxe et du bon goût!

La figure de proue de cette réorientation des arts décoratifs français fut l'avocat René Guilleré. Il fonda la Société des Artistes Décorateurs (SAD) en 1901. Ses objectifs étaient inspirés de ceux des *Vereinigte Werkstätten*: la mise en place d'une collaboration entre artistes, artisans et fabricants. La SAD devint ainsi le moteur des arts décoratifs français et diverses mesures furent prises, comme la réglementation des droits d'auteur sur les modèles afin d'en prévenir la contrefaçon. Il fut également décidé d'organiser des expositions annuelles où seraient présentés principalement des intérieurs, par analogie avec le modèle allemand. Le changement stylistique devint rapidement perceptible. Les courbes élégantes et la surcharge décorative, qui étaient considérées comme des excès, disparurent pour faire place à des formes plus rationnelles et à des lignes plus sobres. Comme en Allemagne, on chercha à développer une esthétique enracinée dans la tradition nationale. Les arts décoratifs nationaux n'inspiraient guère et la collaboration entre les différents

acteurs pour les réalisations eut du mal à se mettre en place durant les premières années. L'exemple allait une nouvelle fois venir d'Allemagne.

C'est le *Salon d'Automne* parisien de 1910 qui a en fait marqué le tournant. Des artistes munichois y furent invités. Sous la direction de Bruno Paul et de Richard Riemerschmid, dix-huit intérieurs complets y furent exposés sur le thème de l'habitation d'une famille nantie (fig. 1a et 1b). Le fait d'avoir placé les différents artistes sous une direction centrale est apparu comme très propice à l'équilibre et à l'harmonie. Sur le plan stylistique, les intérieurs n'étaient pas non plus le résultat d'une renversement dogmatique. Pour des raisons commerciales, la principale source d'inspiration fut le style Biedermeier, adapté il est vrai aux besoins de la société moderne. En Allemagne, on s'efforçait, en modernisant des styles historiques, de toucher le grand public. Celui-ci n'appréciait pas trop les créations nouvelles ou extravagantes et préférait naviguer en terrain de connaissance.

Le principe stylistique allemand a rapidement été imité en France. Le retournement stylistique s'est fait sentir dès 1911. Il a donné naissance à un mouvement décoratif en phase avec la tradition française. Pour André Vera, un pionnier de l'Art Déco, cette référence au passé constituait la seule option possible. Il estimait que l'intention de l'Art nouveau de rompre avec le passé était à l'origine de l'échec. C'est pourquoi il lança un appel à la réflexion et à la réorientation comme en Allemagne et il plaida pour un retour au dernier style français traditionnel: «[...] continuerons-nous la tradition française, faisant en sorte que ce style nouveau soit la suite du dernier style traditionnel que nous ayons, c'est-à-dire du style Louis-Philippe»⁴. La perpétuation de la tradition française

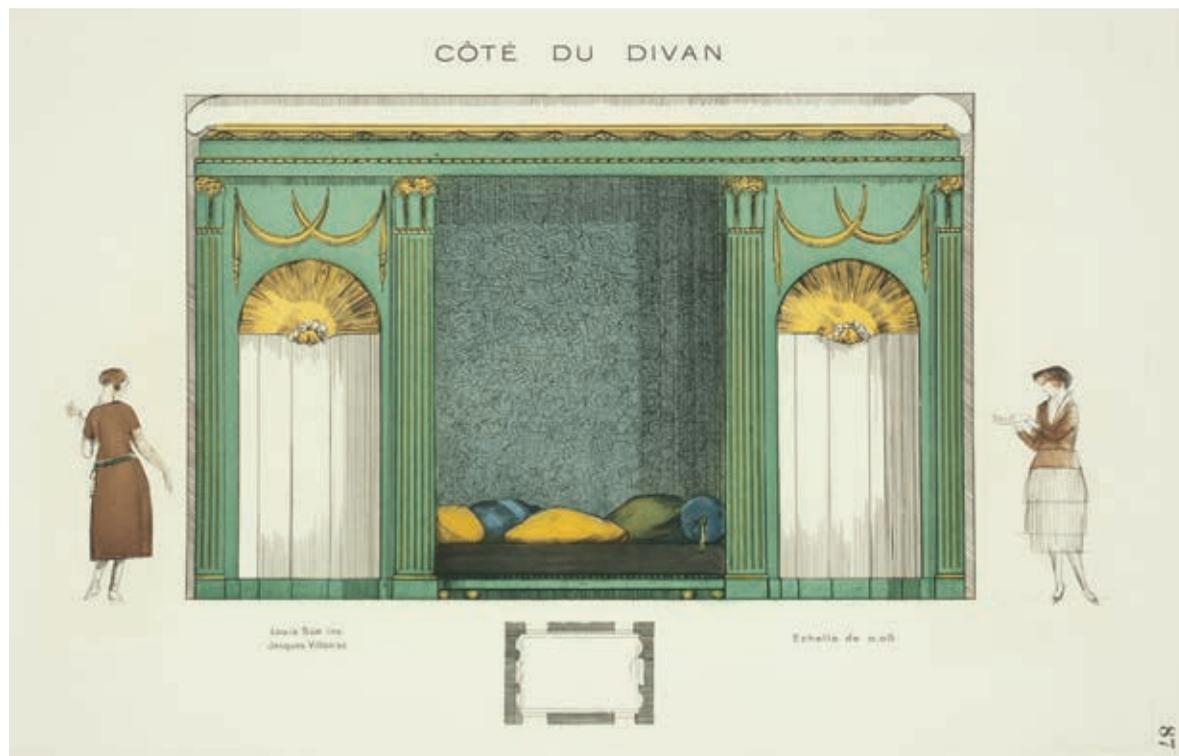


Fig. 2a

La Compagnie des Arts Français, *Salon de M. Ch. Stern*, ca. 1920. Extrait de SÛE, L. et MARE, A., *Architectures*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1921, pl. 87 (© MRAH).

ne devait pas seulement se limiter au style, l'idée devait également s'étendre de manière cohérente aux matériaux. Le mobilier raffiné, les tissus et les gobelins richement décorés, la porcelaine et le cristal, tous des matériaux issus des styles historiques français, furent remis à l'honneur dans l'Art Déco et pouvaient au besoin être produits selon les toutes dernières techniques.

LE PRINCIPE ALLEMAND DE L'ENSEMBLIER

L'ensemblier, le phénomène de l'Art Déco français, récupéra lui aussi un principe allemand. Un ensemblier est une entreprise où souvent un artiste combinait des créations de divers artistes exerçant dans différentes disciplines afin de composer des intérieurs modernes harmonieux. Il collaborait avec divers fabricants, se

portait garant de la qualité esthétique et technique et développait ainsi un style maison. Le principe connut son apogée commerciale dans la création de ce type d'ateliers à l'intérieur de la structure des grands magasins parisiens. C'est René Guilleré qui amorça le mouvement. Il fut nommé directeur de l'atelier *Primavera* en 1912. *La Maîtrise (Galeries Lafayette)*, *Pomone (Au Bon Marché)* et *Stadium-Louvre (Grands Magasins du Louvre)* suivraient le mouvement à l'issue de la Première Guerre mondiale: «Quelle victoire pour les décorateurs contemporains, cette adhésion si résolue du commerce et de l'industriel»⁵. Outre les ensembliers, créés dans le giron des Grands Magasins, d'autres allaient emboîter le pas, comme Jacques-Émile Ruhlmann et La Compagnie des Arts français (fig. 2a et 2b).

L'Art Déco se développa en France dès avant l'éclatement de la Première

Guerre mondiale. Il fallait aussi que le nouveau style moderne s'exporte au niveau international au départ de la France. Les préparatifs d'une exposition, qui ne se tiendrait finalement qu'en 1925, furent entamés avant même la Grande Guerre. L'Allemagne ne fut invitée que pour la forme et n'y participa pas. La France était très bien préparée. Elle triompha avec un style moderne qui respirait la tradition et le luxe et s'adressait à une vaste couche de la population. L'objectif était atteint, l'Art Déco avait conquis la population française et le reste du monde.

LA BELGIQUE À L'EXPOSITION PARISIENNE DE 1925

La participation de la Belgique à l'Exposition parisienne de 1925 est digne d'intérêt. Elle donne un *status quaestionis* des arts décoratifs

nationaux après la guerre et illustre l'importance que les pouvoirs publics belges attachaient à l'industrie artistique. Il est intéressant d'observer par ailleurs les conséquences qui en ont découlé. Confrontée aux nouvelles tendances françaises, cette participation marqua un tournant. Les principes français allaient être à leur tour récupérés.

L'État belge ne reçut l'invitation officielle à participer à l'Exposition parisienne de 1925 qu'en décembre 1922. Peu avant, la participation avait toutefois déjà fait grand bruit. En effet, la rumeur selon laquelle Henry van de Velde serait le mieux placé pour prendre la direction si la Belgique participait à l'exposition avait suscité l'émoi. Avec son manifeste *Déblaiement d'Art*, van de Velde avait été le premier à plaider pour les avantages de la production mécanique en 1894. Cette démarche avait sensiblement pesé sur le déploiement des arts décoratifs en Allemagne. La France avait emboîté le pas par la suite. Il faut dire que van de Velde avait aussi joué un rôle important en Allemagne. Du fait de son rôle de pionnier dans l'enseignement artistique et comme membre de la *Deutscher Werkbund*, il avait clairement marqué de son empreinte le développement des arts décoratifs. Le fait qu'il ait habité en Allemagne pendant la guerre souleva toutefois quelques polémiques. C'est la raison pour laquelle il ne fut finalement pas impliqué dans l'organisation de la section belge. La querelle eut en fin de compte pour effet d'attirer une large attention sur l'événement parisien. Les pouvoirs publics belges se virent ainsi contraints d'envisager une participation.

Le gouvernement belge était réservé. Cette retenue était imputable à la crise financière que la Belgique traversa dans les années qui suivirent la Grande Guerre. La confirmation

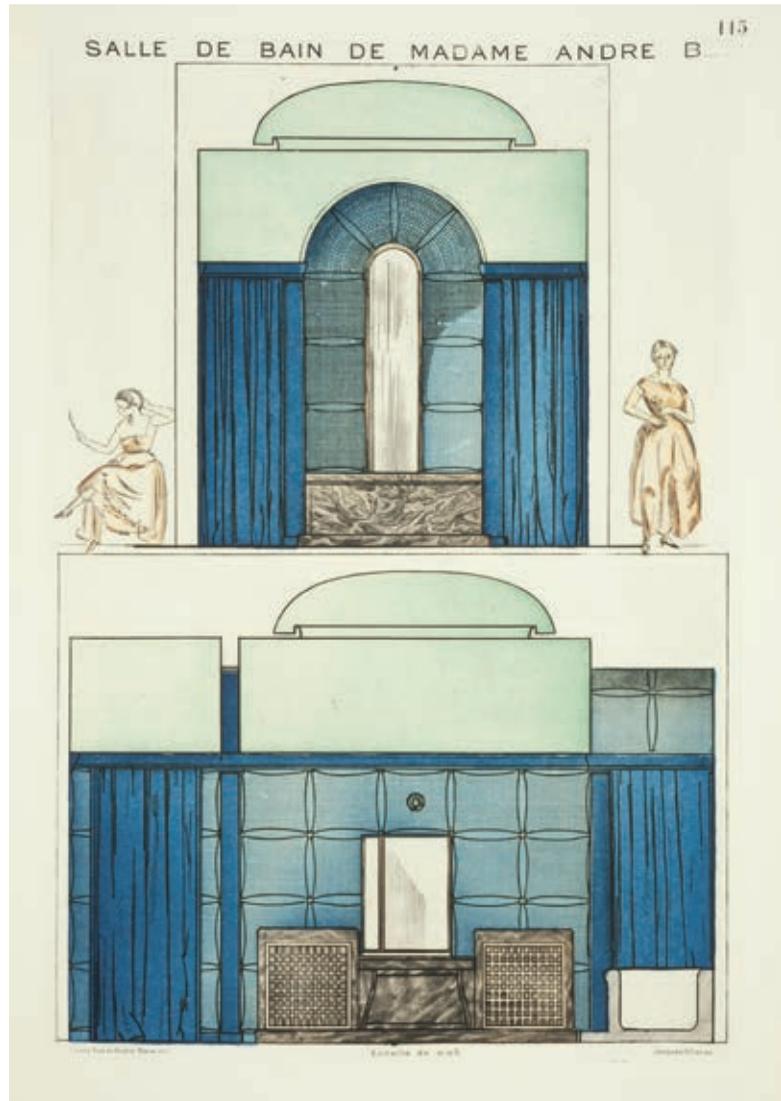


Fig. 2b
La Compagnie des Arts Français, *Salle de bain de Madame André B.*, ca. 1920. Extrait de SÛE, L. et MARE, A., *Architectures*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1921, pl. 87] (© MRAH).

officielle à l'État français ne vint donc qu'en janvier 1924. L'argument décisif fut finalement le fait que les arts décoratifs avaient une grande importance économique. Cet argument n'avait jamais joué le moindre rôle auparavant. La Belgique ne reconnut cet aspect, après maintes hésitations, que deux décennies après l'Allemagne et la France. L'exposition de 1925 eut deux conséquences importantes en Belgique: la récupération du principe des *ensemblers* et

la réforme de l'enseignement artistique.

Dans le cadre de l'exposition, le ministère de l'Industrie et du Travail fut littéralement assailli de demandes de la part de l'industrie. Le comte Adrien van der Burch, qui fut finalement désigné commissaire général de la section belge, utilisa lui aussi l'argument vis-à-vis du gouvernement et dans la presse. Comme l'illustre une large interview du comte



Fig. 3

Oscar Van de Voorde, bureau octogonal à l'Exposition internationale de Milan, 1906. Extrait de PICA, V., «L'Arte decorativa all' Esposizione di Milano. Il Padiglione Belga», in *Emporium*, vol. XXIV, nr. 139, 1906, p. 17.



Fig. 4

Victor Horta, intérieur de magasin de l'orfèvre Wolfers Frères, 1912. Extrait de *Hommage de la Maison Wolfers Frères à l'occasion du 75^e anniversaire de sa fondation 1850-1925*, C. L. Slips-Catoir, Bruxelles, s.d. [1925] (© MRAH).



Fig. 5

Victor Horta, le pavillon belge lors de l'Exposition internationale de Paris de 1925. Extrait de *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels Modernes de Paris 1925. Catalogue officiel de la section belge*, J. E. Goossens, Bruxelles, s.d. [1925] (© MRAH).

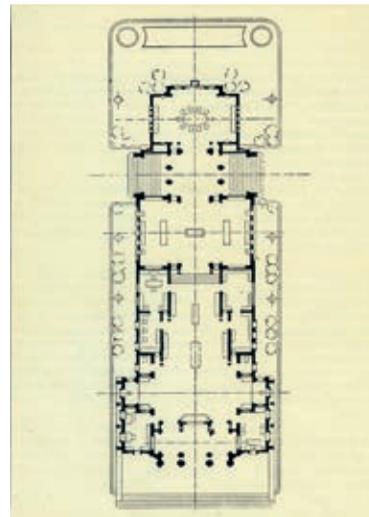


Fig. 6

Victor Horta, plan du pavillon belge lors de l'Exposition internationale de Paris de 1925. Extrait de *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels Modernes de Paris 1925. Catalogue officiel de la section belge*, J. E. Goossens, Bruxelles, s.d. [1925] (© MRAH).

dans le quotidien *Le Soir*, les arts décoratifs servaient des intérêts économiques. Il y mettait notamment en garde contre les préjugés que subirait la Belgique si elle décidait de ne pas participer. Van der Burch impliqua également le Français Fernand David, commissaire général de l'exposition et ancien ministre du Commerce et de l'Industrie. David organisa, au sein du prestigieux Cercle artistique et littéraire de Bruxelles une conférence dont un des thèmes majeurs était la portée économique des arts décoratifs modernes⁶.

ANTÉCÉDENTS BELGES À L'EXPOSITION DE PARIS 1925

Bien qu'Adrien van der Burch ait mis à l'honneur l'aspect économique des arts décoratifs, il n'agit pas en conséquence. Le comte s'appuyait bien plus sur ses expériences de commissaire général d'expositions internationales passées. Il opta ainsi pour Victor Horta, Oscar Van de Voorde et

Léon Sneyers en tant qu'architectes officiels de la section belge. Horta conçut le pavillon belge et Van de Voorde et Sneyers prirent chacun à leur compte une section officielle, respectivement les *Ensembles mobiliers* et la *Parure*. Le comte récupéra donc des «valeurs établies», jouant ainsi la carte de la sécurité. En 1906, les architectes précités, après leur succès dans la section belge de l'Exposition internationale d'arts décoratifs de Turin en 1902, avaient porté haut les honneurs à l'Exposition internationale de Milan, où Van der Burch ceignait pour la première fois la tunique de commissaire général (fig. 3).

L'exposition de Turin de 1902 marqua le chant du cygne de la ligne Art nouveau belge typique, dont Horta était le principal représentant. Son style d'intérieur contrastait déjà vivement à l'époque avec la linéarité et la géométrie qui caractérisaient les intérieurs de Van de Voorde et de Sneyers. La tendance se confirma à Milan en 1906. La Belgique subit

ainsi, tout comme la France durant la même période, une forte influence allemande. La conclusion de l'architecte Jean Baes à l'occasion de la présentation des arts décoratifs belges de Milan en 1906 ne laisse planer aucun doute à ce sujet : «[...] après des hésitations et des tâtonnements, on a pénétré dans la voie nouvelle et, en se gardant de la fragilité anglaise, de la sévérité autrichienne et allemande, nous sommes arrivés à déterminer un genre à nous, à donner à notre art nouveau une note personnelle et caractéristique»⁷. L'influence française, mêlée à l'allemande, apparut clairement, comme Henry van de Velde s'en souvint en Belgique, à l'exposition universelle de Gand en 1913⁸.

Le magasin des orfèvres Wolfers Frères, qui fut conçu par Victor Horta et qui ouvrit ses portes fin 1912, en est une belle illustration. Le style Horta typique est discrètement présent, mais la rythmique et les volumes prennent la main dans l'intérieur du magasin et l'on voit



Fig. 7a

Marcel-Louis Baugniet, projet dessin pour une table à thé, 1924. Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. M. 117.A (© MRAH).



Fig. 7b

Marcel-Louis Baugniet, table à thé réalisée par la firme Blondel et présentée lors de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes à Paris, 1925. Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. M. 117.B (© MRAH).

ressurgir des éléments classiques tels que les piliers surmontés de chapitres. Les lustres en cristal, un élément classique dans la décoration intérieure française, apportent un éclairage féérique. Le parachèvement est lui aussi d'inspiration clairement française : un mobilier raffiné en acajou poli, garni à l'intérieur de velours vert foncé, et un revêtement mural en soie mauve clair avec fil d'or, le tout évoquant indubitablement les associations de couleurs lancées un peu plus tôt par le couturier français Paul Poiret (fig. 4).

L'irruption de la Première Guerre mondiale avait brutalement mis fin à l'évolution des arts décoratifs belges. L'événement de 1925 eut pour effet de rallumer la flamme. Les choses repartirent là où elles s'étaient arrêtées. Il était donc

logique qu'Oscar Van de Voorde et Léon Sneyers reprennent la recette d'avant la guerre. Victor Horta, en revanche, cherchait une nouvelle expression esthétique. Une série d'ébauches conservées au musée Horta montrent que l'architecte cherchait manifestement son inspiration dans le passé historique – notamment – du gothique et de la Renaissance. Il en résulta un pavillon d'apparence moderne composé de volumes adjacents et couronné par une tour. Le plan constitué d'une succession de trois espaces principaux de volume différent trahit une inspiration égyptienne de portes, de cours et de salles à colonnades. Le style du pavillon belge de Horta ne reflétait pas l'évolution qu'avait traversée l'architecte. Il semble que Horta ait cédé, spécialement pour l'exposition, à la mode éphémère de

l'égyptomanie après la découverte du tombeau de Toutankhamon, fin 1922 (fig. 5 et 6). Ce fut toutefois une inspiration unique. Le projet du Palais des Beaux-Arts date de la même époque et marque davantage un retour à l'architecture classique, bien plus proche du magasin des Frères Wolfers.

Le choix opéré par Horta était probablement dicté par le fait qu'il ne savait pas bien ce que contenait la notion de « moderne ». Il n'était pas le seul. Le règlement de l'exposition stipulait en effet que tout devait être moderne et que les imitations, les copies et les reproductions d'un style du passé seraient écartées. Le cas d'Henri Beirnaert est à ce titre exemplaire. Le gérant de l'Atelier d'Art de Courtrai Henri Beirnaert réalisa le bureau du commissaire général. Il soumit dans



Fig. 8

Les Ateliers d'Art de Courtrai De Coene Frères, *Vlaamsche Moderne Woonkamer* lors de l'Exposition internationale de Paris de 1925. Extrait de *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels Modernes Paris 1925. Rapport Général présenté au nom de M. Fernand David. Sénateur, Commissaire Général de l'Exposition, par Paul Léon, Louis Nicolle, Henri-Marcel Magne*, vol. IV Mobilier, Larousse, Paris, 1927, pl. LXXIX (© MRAH).

un premier temps une série de projets d'intérieur en style Louis XVI. Comme ceux-ci furent rejetés par le jury belge, il proposa d'autres projets lors d'une session ultérieure. Ceux-ci n'étant pas plus originaux, ils furent à nouveau refusés. Adrien van der Burch lui suggéra alors de créer quelque chose de plus cubiste, parce que c'était à la mode... (voir fig. p. 106). Cette péripétie illustre par ailleurs un autre problème, à savoir la collaboration entre l'artiste et l'industriel. Contrairement à ce qui se passait en Allemagne et en France, la chose n'était pas encore monnaie courante en Belgique. Marcel-Louis Baugniet soumit ainsi le dessin d'une table à thé moderniste. Le créateur n'avait trouvé aucun fabricant. Après médiation du commissaire général, c'est la firme Blondel qui se chargea de la réalisation, à condition qu'elle reçoive

carte blanche pour le choix des matériaux. Cela déboucha sur un concept moderniste réalisé dans des essences de bois nobles. Un choix qui correspondait en effet plus à la clientèle bourgeoise de Blondel⁹ (fig. 7a et 7b).

La seule soumission de la section belge qui ait en fait répondu entièrement aux conditions était la Salle Commune flamande des Ateliers d'Art de Courtrai De Coene Frères. Il n'était pas seulement question ici d'une collaboration entre artistes et industrie. De Coene savait parfaitement comment décliner la notion de « moderne » d'une manière tout à fait personnelle. Tout comme l'on se réclamait d'une tradition nationale en Allemagne et en France, la firme courtraisienne se retourna vers son passé propre: la tradition régionale modernisée¹⁰. L'« *Art deco met Vlaams*

karakter » allait faire de De Coene l'ensemblier belge le plus prospère de l'entre-deux-guerres. Et cela ne se limita pas au style, la firme allait continuer à jouer, par le nom de ses modèles comme Rubens ou Jordaens, sur cet aspect et à attirer le public (fig. 8).

La Belgique avait sauvé son image à Paris, mais elle se rendait compte par ailleurs que des enseignements devaient être tirés. Il était clair que des notions telles que « moderne » et « nouveau » étaient très élastiques et qu'elles pouvaient receler tant l'inspiration que la modernisation des styles anciens. Il était apparu également qu'il était important de rebondir sur des tendances et que les mouvements idéologiques tels que le modernisme pouvaient déboucher sur une esthétique décorative intéressante.



Fig. 9

Au Bon Marché, vue sur la Galerie d'Art Sélectio, 1931. Extrait de *Ameublement décoration 1931, Au Bon Marché, Bruxelles, 1931* (© MRAH).



Fig. 10a et 10b

Au Bon Marché, folder publicitaire de la Galerie d'Art Sélectio, 1935. Extrait de *Ameublement, Au Bon Marché, Bruxelles, 1935* (© MRAH).

RÉCUPÉRATION DU PRINCIPE DES ENSEMBLIERS APRÈS PARIS 1925

Plusieurs établissements de décoration d'intérieur belges avaient eu la plus grande peine à pouvoir participer à l'événement parisien. Comme leur offre classique ne répondait pas aux critères de sélection, ils se virent contraints, pour l'occasion, à faire appel à des créateurs modernes externes. C'est ainsi que la maison Rosel avait collaboré avec l'architecte Albert Van Huffel et que la firme Blondel avait appelé à la rescousse le sculpteur Marcel Wolfers et l'artiste-peintre Rodolphe Strebelle. Force est de noter qu'à partir de ce moment, ces firmes se sont profilées durablement comme des ensembliers modernes.

Un des principaux ensembliers belges de l'entre-deux-guerres était celui du grand magasin *Au Bon Marché*. Il est évident que l'exemple avait été donné par l'exposition parisienne, qui scellaient le triomphe des Grands Magasins de la capitale française. La section de décoration intérieure du *Bon Marché* s'est ouverte juste après l'exposition, fin décembre 1925. Par analogie avec les exemples parisiens, elle désigna un artiste réputé au poste de directeur artistique : Léon Sneyers. Il allait occuper cette fonction jusqu'en 1931. Tout comme à Paris, l'ensemblier hérita d'un nom à part. Pour le *Bon Marché*, il s'agit de *La Galerie d'Art Sélectio*, tandis que pour son concurrent, à *L'Innovation*, qui ouvrit peu après, le choix porta sur l'appellation *Inova*¹¹ (fig. 9 et fig. 10a et 10b).

UN «BAUHAUS BELGE»

L'exposition de 1925 avait montré qu'une réforme de l'enseignement artistique était indispensable. C'est dans ce contexte que Henry van

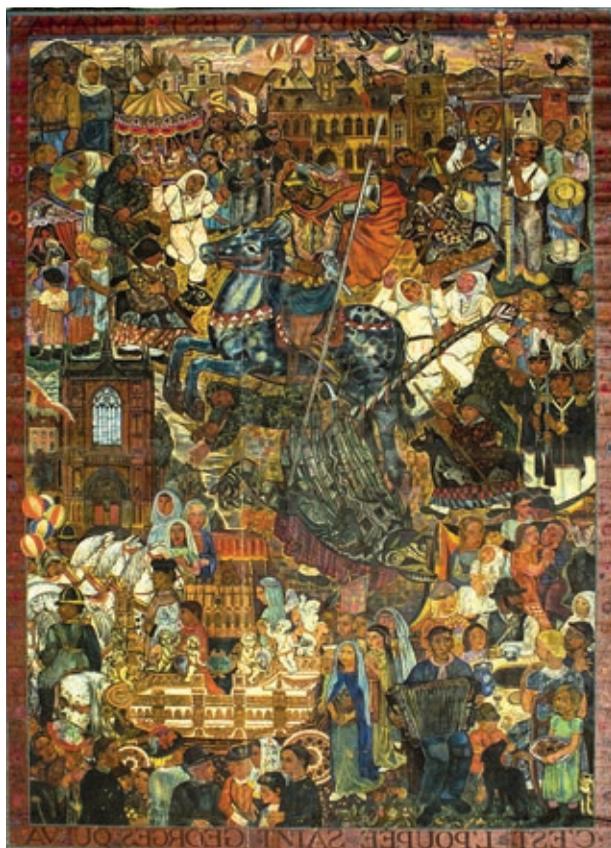


Fig. 11a
Rodolphe Strebelle, carton de la tapisserie murale *Le Doudou de Mons*, 1936. Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. Tp. 30 (© MRAH).



Fig. 11b
Rodolphe Strebelle, *Le Doudou de Mons* tissée par la firme malinoise Bracquenié, 1936 (coll.privée © MRAH).

de Velde fonda, en 1926, l'Institut supérieur des Arts décoratifs (La Cambre). C'était une forme évoluée de la florissante *Kunstgewerbeschule* qui avait vu le jour en 1905-1906 à Weimar, en Allemagne, sous la direction de van de Velde. Elle avait été à la base du Bauhaus, créé en 1919, qui fut ainsi transposé en Belgique. Le programme pédagogique de l'école La Cambre visait à combler le fossé entre l'enseignement des arts décoratifs et les formations professionnelles. Autrement dit, cela signifiait que l'artiste devait recevoir plus de formation technique et que l'artisan devait acquérir une plus grande connaissance artistique.

LA SECTION BELGE À L'EXPOSITION DE PARIS 1937

L'Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne s'est tenue à Paris en 1937. L'événement a présenté les résultats de l'évolution que les arts décoratifs belges avaient traversée depuis 1925. Fait remarquable, la direction de l'organisation avait été confiée à un représentant de l'industrie et à un artiste. Le baron Raymond Vaxelaire, propriétaire du grand magasin *Au Bon Marché*, fut désigné commissaire général de la section belge et Henry van de Velde, en tant que président du comité technique, en détermina

la teneur artistique. Ils prirent la décision d'élaborer une présentation homogène, où le côté artistique de la production industrielle occupait un rôle central. Mais cela ne s'arrêta pas là. Dans le cadre du renouveau, les industries artisanales nationales traditionnelles telles que la dinanderie, la dentellerie et la tapisserie furent récupérées dans l'espoir de leur insuffler une nouvelle vie d'une manière contemporaine. C'est l'art de la tapisserie qui bénéficia de la plus grande attention dans ce contexte. Des peintres modernes tels que Rodolphe Strebelle, Sander Wijnants et Floris Jaspers dessinèrent, spécialement pour cette



Fig. 12

Henry van de Velde, hall monumental dans le pavillon belge présentant les tapisseries murales lors de l'Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne, Paris, 1937. Extrait de *Arts et Techniques dans la Vie moderne en Belgique*, s.l., s.e., s.d. [1937], p. 12 (© MRAH).

exposition, des cartons pour quatre tapisseries murales monumentales. Ces dernières furent tissées par *Bracqueunié*, *Chaudoir* et *De Wit*, des firmes qui maîtrisaient encore les techniques traditionnelles. Les tapisseries monumentales trouvèrent une place d'honneur dans le hall monumental du pavillon belge (fig. 11a, 11b et 12). Grâce aux thèmes, aux événements folkloriques comme *l'Ommegang* de Bruxelles ou le *Doudou de Mons*, la tradition nationale fut non seulement récupérée et modernisée, mais le tourisme national y fut lui aussi associé¹². Ceci ouvrit de nouvelles perspectives. Parce qu'il se servait des arts décoratifs modernes comme levier pour

d'autres secteurs, l'Art Déco jouit d'une grande considération juste avant la Seconde Guerre mondiale.

CONCLUSION

Le caractère éclectique de l'Art Déco va bien au-delà d'une simple récupération stylistique. On ne peut nier que ce style décoratif a joué sur toutes sortes de tendances et de périodes stylistiques. Il ne s'agit pas d'un recyclage pur et simple, bien au contraire. L'Art Déco a modernisé ce qu'il a récupéré afin de toucher une frange aussi large que possible de la population. Les fondements économiques ont joué un rôle primordial.

L'Allemagne avait déjà perçu le potentiel du décoratif dès avant 1900. La France l'a récupéré et a développé, sur les mêmes principes, un style moderne propre qui serait par la suite appelé Art Déco. Ce n'est qu'après l'Exposition de Paris en 1925 que la Belgique recyclerait ces principes et les ferait siens tout en les utilisant pour insuffler une nouvelle vie dans les industries artistiques nationales.

Traduit du Néerlandais

NOTES

1. MUTHESIUS, H., «Kunst und Maschine», in *Dekorative Kunst*, 6, 11, 1902, p. 142.
2. F[UCHS], G., «Angewandte Kunst in der Secession zu München 1899», in *Deutsche Kunst und Dekoration*, 3, 1, 1899, p. 19. «Intérieurs de pauvres pour les riches!»
3. OSBORN, M., «S. Bing's 'Art Nouveau' auf der Welt-Ausstellung», in *Deutsche Kunst und Dekoration*, 3, 12, 1900, p. 555. «Les arts décoratifs et les objets d'art prospèrent, l'art utilitaire se tait».
4. VERA, A., «Le Nouveau Style», *L'Art Décoratif*, 14, 163, 1912, p. 31.
5. SEDEYN, E., *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Paris 1925. Classe 7. Ensembles de Mobiliers. Rapport de la Commission d'Examen et du Comité d'Installation*, G. De Malherbe et C^{ie}, Paris, 1925, p. 52.
6. ADRIAENSSENS, W., *Een studie van de Belgische bijdrage aan de Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de Paris, 1925* (mémoire de licence), Vrije Universiteit Brussel, 1996-1997, p. 46-56.
7. BAES, J., «Ameublement et décoration du Home. Le Style Nouveau», in *Le Home*, 1, 7-8, 1908, p. 26.
8. VAN DE VELDE, H., «L'Architecture», in *Le Roi Albert et son Temps*, Aryenne, Bruxelles, 1932, p. 332.
9. ADRIAENSSENS, W., *Een studie van de Belgische bijdrage...*, op. cit., p. 132-134 et 282-284.
10. ADRIAENSSENS, W., «La Salle Commune flamande. Les Ateliers d'Art à l'Exposition de 1925 à Paris», in HERMAN, F. et MAYEUR, R. [red.], *Les Ateliers d'Art de Courtrai De Coene Frères. 80 ans d'artisanat et d'industrie. Mobilier – Intérieurs – Architecture*, Le Livre Timperman, Courtrai, 2006, p. 100-102.
11. ADRIAENSSENS, W., «Les arts décoratifs durant l'entre-deux-guerres», in *Modernisme Art Déco*, Région de Bruxelles-Capitale/Mardaga, Bruxelles/Sprimont, 2004, p. 162-165.
12. DEVILLEZ, V., *Le Retour à l'Ordre. Art et Politique en Belgique*, Dexia – Éditions Labor, Bruxelles, 2002, p. 97-98 et 102.

Art deco.

A decorative style with an eclectic character.

The art deco style reached its zenith in the interwar period, and was highly popular among all social classes, which was a unique achievement at the time. In stylistic terms this decorative approach is difficult to define. Historical styles, local influences and modernism are only a small selection from the repertoire of elements that were recovered and adapted by art deco. There was one consistent feature: it was a fashionable style totally in sync with the society of the interwar period, and that was not without reason. For the first time the industry was aware of the economic potential of a decorative style that appealed to a broad audience. To reach the growing middle class, the most important segment of modern society, recycling old styles with a modern facelift appeared to be the best formula. It is no accident that the name was derived from the *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels Modernes* held in Paris in 1925. The purpose of that event was to launch a new French style that would embrace the latest mechanical manufacturing techniques. In doing this France looked to Germany, where the decorative arts were functioning as an expression of national standing and economic success even before the First World War. Initially Belgium was reluctant to follow in these footsteps. It was only after its participation in the exhibition in 1925 that the modern principles of art deco took hold and art education underwent far-reaching reforms to breathe new life into applied art.

COLOPHON

COMITÉ DE RÉDACTION

Jean-Marc Basy, Stéphane Demeter,
Paula Dumont, Murielle Leseqque, Cecilia
Paredes et Brigitte Vander Bruggen.

RÉDACTION FINALE EN FRANÇAIS

Stéphane Demeter

RÉDACTION FINALE EN NÉERLANDAIS

Paula Dumont

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION

Murielle Leseqque

COORDINATION DE L'ICONOGRAPHIE

Paula Dumont et Julie Coppens

COORDINATION DU DOSSIER

Paula Dumont

AUTEURS / COLLABORATION RÉDACTIONNELLE

Werner Adriaenssens, Jean-Marc Basy,
Guy Bovyn, Guy Conde-Reis,
Thomas Coomans, Georges De Kinder,
Jan De Maeyer, Paula Dumont, Claudine
Houbart, Christophe Loir, Cristina Marchi,
Leen Meganck, Benoît Mihail,
Barbara Pecheur, Daniela N. Prina,
Christophe Van Gerrewey,
Brigitte Vander Bruggen,
Eugène Warmenbol, Eva Weyns.

TRADUCTION

Gitracom, Data Translations Int.

RELECTURE

Martine Maillard et le comité de rédaction.

GRAPHISME

The Crew Communication

IMPRESSION

IPM Printing sa

DIFFUSION ET GESTION DES ABONNEMENTS

Cindy De Brandt,
Brigitte Vander Bruggen.
bpeb@sprb.brussels

REMERCIEMENTS

Baumschlager Eberle, Ricardo Bofill,
Grégory Creten, Martine De Maeseneer,
Kevin De Vlieger, Jaspers-Eyers
Architects, Marius Grootveld, Lucien Kroll,
Francis Metzger, Jan Pollers, Claudia
Schwind, Anne Somers.

ÉDITEUR RESPONSABLE

Arlette Verkruyssen, directeur général
de Bruxelles Développement urbain de la
Région de Bruxelles-Capitale, CCN
– rue du Progrès 80, 1035 Bruxelles.

Les articles sont publiés sous la
responsabilité de leur auteur. Tout droit
de reproduction, traduction et adaptation
réservé.

CONTACT

Direction des Monuments et Sites – Cellule
Sensibilisation
CCN – rue du Progrès 80, 1035 Bruxelles.
<http://www.monument.irisnet.be>
aatl.monuments@sprb.irisnet.be

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Malgré tout le soin apporté à la
recherche des ayants droit, les éventuels
bénéficiaires n'ayant pas été contactés
sont priés de se manifester auprès de
la Direction des Monuments et Sites
de la Région de Bruxelles-Capitale.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

AAM – Archives d'Architecture Moderne
ARB – Académie royale de Belgique
AVB – Archives de la Ville de Bruxelles
CDBDU – Centre de Documentation de
Bruxelles Développement urbain
DMS – Direction des Monuments et Sites
KBR – Bibliothèque royale de Belgique
KIK-IRPA – Koninklijk Instituut voor het
Kunstpatrimonium / Institut royal du
Patrimoine artistique
KVS – Koninklijke Vlaamse Schouwburg
MRAH – Musées Royaux d'Art et d'Histoire
MVB – Musées de la Ville de Bruxelles
SPRB – Service public régional de
Bruxelles
VUB – Vrije Universiteit Brussel

ISSN

2034-578X

DÉPÔT LÉGAL

D/2016/6860/013

Dit tijdschrift verschijnt ook
in het Nederlands onder de titel
« Erfgoed Brussel ».