

**luc peire**

**abstraction  
en abondance**

**mer. books    mu.zee**

<b>table des matières</b>	<b>bruno verbergt</b>	<b>avant-propos</b>	<b>9</b>
		Partir, revenir	
	<b>david vermeiren</b>	<b>introduction</b>	<b>13</b>
		<i>Mwinda Mingi</i>	
		<b>1935–1957</b>	
	<b>david vermeiren</b>	Du traditionalisme post-expressionniste à l'abstraction structurelle (1935-1957)	<b>19</b>
		<b>1957</b>	
	<b>fredie floré</b>	Un espace commun pour les arts plastiques et le design : l'exposition <i>Esthétique d'aujourd'hui</i> à Knokke, 1957	<b>61</b>
		<b>1957–1977</b>	
	<b>domitille d'orgeval</b>	L'engagement de Luc Peire au sein de l'avant-garde géométrique à Paris, de la fin des années 1950 au début des années 1970	<b>101</b>
		<b>intégrations</b>	
	<b>david vermeiren</b>	Construire est et doit être un art	<b>139</b>
		<b>liste des œuvres</b>	<b>201</b>
		<b>bibliographie sélective</b>	<b>205</b>

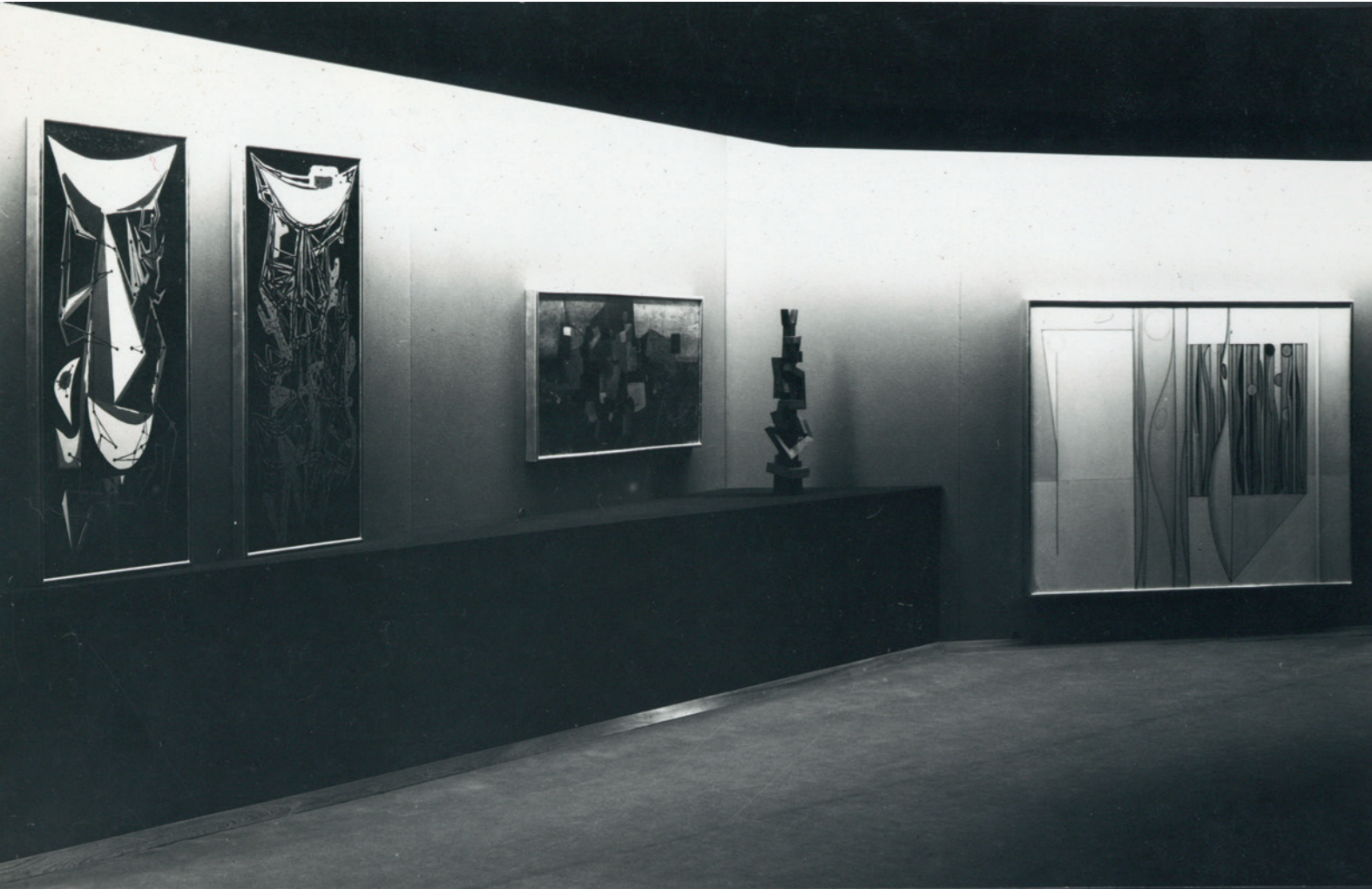
*Mwinda Mingi*

fig. 3  
cat. 17; cat. 19

L'exposition et le catalogue sont intitulés *Luc Peire (1916-1994). Abstraction en abondance*. Le sous-titre *Abstraction en abondance* est une clé pour comprendre l'évolution de Peire vers l'abstraction. Il fait référence à la toile (malheureusement non incluse) *Mwinda Mingi* (1955), dont le titre signifie en lingala « trop » ou « abondance de lumière ». L'œuvre, exposée dans le pavillon du Congo belge et du Ruanda-Urundi à l'Expo 58, s'inscrit dans la période de transition de Peire vers l'abstraction. Comme dans *Lubumbashi* (1955) et *La grande foule* (1956), les tons jaune vif et bleu-vert dominent. Ils semblent imiter l'effet obtenu lorsqu'on ferme les yeux sous un soleil intense, mais que la lumière continue à filtrer à travers les paupières. Dans ce voile, une forme de réalité reste perceptible. Cette expérience de la lumière ne marque pas une rupture, mais un passage : un raz-de-marée déferlant dans l'œuvre de Luc Peire et la projetant vers l'abstraction, sans pour autant s'opposer diamétralement à la représentation du réel perceptible.

En 1971, Phil Mertens souligne dans sa monographie sur la *Jeune Peinture Belge* l'importance de l'exposition *Esthétique d'aujourd'hui*, organisée en 1957 au Casino de Knokke par K.-N. Elnø et Luc Peire. Selon Mertens, cette exposition, émanation de la *Jeune Peinture Belge*, prouve que l'art belge revendique sa place dans l'avant-garde internationale. En même temps, elle témoigne de l'existence d'un terreau artistique propice au développement d'idées et d'expériences novatrices.<sup>1</sup> Elle confronte des œuvres de peintres et de sculpteurs abstraits belges et internationaux au design contemporain du fabricant de meubles américain Knoll.

fig. 4 Pour Luc Peire, l'exposition et l'année 1957 elle-même constituent un tournant dans sa carrière artistique. Après ses années de formation antérieures à la Seconde Guerre mondiale et ses voyages et rencontres, au cours de la décennie suivante, avec des artistes qui partageaient ses idées, il s'installe à Paris en 1959 avec son épouse Jenny. Mais, jusqu'à son décès en 1994, Knokke reste pour lui un lieu de rendez-vous important.

fig. 3  
Section du Congo belge et  
du Ruanda-Urundi à l'Expo 58,  
de gauche à droite : œuvres  
d'André Billen (deux), d'un  
artiste inconnu, de Christine  
Forani et *Mwinda Mingi* (1955)  
de Luc Peire, Bruxelles, 1958.

Chaque année, le couple passe ses étés dans l'atelier de la rue De Jude, auquel un bungalow est annexé à partir de 1963. Parallèlement, au milieu des années 1950, son langage pictural opère une transition de la figuration vers l'abstraction. Le plus surprenant étant que, peu auparavant, Peire rejetait encore résolument ces tendances abstraites.

Le regard traditionnel de l'histoire de l'art sur la naissance de la peinture abstraite occidentale au vingtième siècle aborde la transition de la figuration vers l'abstraction comme une antithèse. L'abstraction est considérée comme une rupture radicale avec la représentation de la réalité perceptible. Mais des recherches plus récentes nuancent cette affirmation en mettant davantage l'accent sur la notion de « représentation » que sur celle, plus problématique, d'« abstraction ». Selon l'historien de l'art Pepe Karmel, la représentation dans l'art européen a longtemps été déterminée par la perspective et un point de vue fixe, créant une illusion spatiale réaliste, comme si ce qui était représenté se déroulait sur une scène. Les artistes modernes, notamment les impressionnistes et les cubistes, s'opposent à ces règles en abandonnant la perspective et en créant de nouveaux espaces picturaux. L'art abstrait, né de cette évolution, n'a pas pour caractéristique de ne rien représenter, mais de ne plus exiger de point de vue fixe, ce qui confère plus de liberté tant à l'artiste qu'au spectateur.<sup>2</sup>

Comment expliquer que Luc Peire, apparemment à contrecœur, en arrive malgré tout à l'abstraction, et même à jouer un rôle de pionnier ?

L'exposition *Luc Peire (1916-1994). Abstraction en abondance* et le présent catalogue tentent d'apporter une réponse à cette question. À cet égard, son déménagement de la Bruges « médiévale » à la Knokke « moderniste » en 1947, ainsi que ses pérégrinations et ses rencontres au cours de la décennie suivante, s'avèrent d'une importance capitale. C'est cette période qui fait l'objet de la première contribution. L'année 1957, et plus précisément l'exposition *Esthétique d'aujourd'hui*, servent de point d'ancrage à cette exposition et ce catalogue. Dans sa contribution, Fredie Floré se penche sur le rôle et la signification de cette manifestation pour les arts plastiques et appliqués à Knokke et, par extension, en Belgique et au-delà. Domitille d'Orgeval décrit ensuite comment Peire parvient à s'intégrer dans le milieu artistique parisien, après avoir initialement exprimé de vives réserves envers la capitale de l'art contemporain. Enfin, une contribution est consacrée aux intégrations artistiques de Luc Peire, compte tenu de sa relation à l'architecture, de sa technique graphique et de ses films expérimentaux.

Ce qui se révèle à travers ces contributions, ce n'est donc pas l'histoire d'une rupture abrupte, mais celle d'une intensification progressive. Un mouvement dans lequel la lumière, dans toute son abondance, ouvre et réoriente le regard, donnant ainsi une impulsion à la pratique artistique de Luc Peire.

1. Phil Mertens, *La Jeune Peinture Belge, 1945-1949*, Laconti, Bruxelles, 1971, p. 173.
2. Pepe Karmel, *Abstracte kunst. Een wereldgeschiedenis*, WBooks, Zwolle, 2020, p. 31.



fig. 4  
Luc Peire dans son atelier,  
Knokke, 1957.

**1935–1957**



fig. 5  
Constant Permeke et Luc Peire,  
canal Bruges-Damme, 1937.

## Du traditionalisme post-expressionniste à l'abstraction structurale (1935-1957)

Lorsque Luc Peire, en collaboration avec le critique d'art K.-N. Elno, organise au Casino de Knokke, durant l'été 1957, l'exposition *Esthétique d'aujourd'hui*, son œuvre atteint un tournant décisif. L'exposition associe la peinture abstraite au design contemporain et reflète la conviction que Peire a progressivement développée au cours des deux décennies précédentes : les tendances de l'art contemporain s'orientent toujours davantage vers la structure, le rythme et un ordre rationnel de la forme.

Le chemin vers cette position est cependant long et complexe. Entre le milieu des années 1930 et la fin des années 1950, Peire évolue d'un peintre solidement ancré dans la tradition expressionniste flamande vers un artiste qui développe, pas à pas, un langage pictural de plus en plus épuré et abstrait. Loin de se dérouler de façon linéaire, cette évolution est alimentée par des rencontres, des conflits dans le milieu artistique et surtout une série de voyages qui élargissent radicalement sa vision de l'art et du monde.

### Expressionnisme à la Permeke

Dans un article publié dans *Het Handelsblad* en août 1955, à l'occasion de l'exposition de Luc Peire au Musée du Congo belge à Tervuren, K.-N. Elno décrit l'évolution de l'œuvre de Peire comme un processus de rigorisation progressive. Peire, écrit-il, parti en voyage comme un « traditionaliste post-expressionniste », en est revenu avec une œuvre « qui avait évolué fortement, mais logiquement ». Selon Elno, quand on soumet l'œuvre de Peire à un examen chronologique, une évolution claire s'affirme : une rigorisation croissante des formes, une insistance croissante sur le rythme dans les compositions, une réduction des moyens, une résolution plus rationnelle du problème plastique, et

enfin une victoire sur l'objet physiquement perceptible, sans pour autant passer au non-figuratif pur et simple.<sup>1</sup>

Pour comprendre cette évolution, revenons à la formation initiale de Peire. L'artiste, né à Bruges en 1916, y suit, entre 1930 et 1935, des cours du soir à l'Académie des Beaux-Arts locale. En 1932, il commence en outre une formation à Saint-Luc à Gand, puis étudie de 1935 à 1940 à l'Institut supérieur des Beaux-Arts d'Anvers. Le directeur en est Isidoor Opsomer, mais Peire est surtout attiré par les ateliers dirigés par Gustave Van de Woestijne, une des figures centrales de l'expressionnisme flamand. Toutefois, sa rencontre avec le maître de Jabbeke, Constant Permeke, en 1935, se révèle encore plus importante. La puissance plastique et le caractère monumental de la peinture de Permeke exercent une profonde impression sur le jeune artiste. Les premières œuvres de Peire sont nettement marquées par cet expressionnisme « permekien » : figures robustes, tons sombres, forte insistance sur la volumétrie.

Dans son étude de 1946 sur la *Jeune Peinture Belge*, l'historien de l'art Robert L. Delevoy classe donc Peire dans la rubrique *La tradition flamande*, aux côtés de peintres tels que Jack Godderis et Rik Slabbinck.<sup>2</sup> Des commentateurs ultérieurs reconnaissent également, dans son œuvre de cette période, une tentative de reformuler l'héritage expressionniste. Marcel Duchateau décrit la période 1935-1945 de l'œuvre de Peire comme très hétérogène et peu connue. Le peintre aspire alors à « l'ennoblissement de l'expressionnisme permekien ». Selon Duchateau, le romantisme profondément émouvant de Permeke se traduit chez Peire par une formulation plus équilibrée et plus classique.<sup>3</sup>

Les premières expositions de Peire s'inscrivent encore totalement dans ce cadre. En 1938, il bénéficie d'une première exposition personnelle à la Concertzaal de Bruges, où il présente notamment *Vaches à l'étable* (1936) et *Portrait de Mme S. Vande Calseyde* (1937). L'année suivante, les expositions se succèdent à Bruges, Anvers et Gand. La thématique et le traitement pictural y sont encore très proches du répertoire expressionniste de la vie paysanne et de l'art du portrait.

### Les années de guerre et la reconnaissance institutionnelle

Pendant ses études à Anvers, Peire effectue son service militaire. Lors de l'invasion de mai 1940, il est en service actif. Malgré ces circonstances difficiles, il continue à peindre et, pendant la guerre, son œuvre

bénéficie déjà d'une certaine reconnaissance. En 1942, il reçoit le Prix Godecharle de peinture pour ses trois envois : *Portrait de Mme S. Vande Calseyde* (1937), *Étable* (1938) et *Portrait des enfants M.* (1941). En raison de la guerre, cependant, il ne pourra profiter que plus tard de ce prestigieux prix triennal, destiné à donner aux jeunes artistes la possibilité d'effectuer des voyages d'études à l'étranger, principalement pour découvrir en Italie l'héritage de l'Antiquité et de la Renaissance.<sup>4</sup>

Au cours de cette même période, Luc Peire rencontre sa future épouse, Jenny Verbruggen, et cherche à s'intégrer aux milieux artistiques bruxellois. Durant l'été 1942, il participe à l'exposition collective *Art Jeune* à l'Atelier, à laquelle succédera, l'année suivante, une série de salons sous le même nom. En janvier 1943, une exposition personnelle lui est proposée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. C'est dans ce contexte que se déroulent ses premiers contacts avec l'historien de l'art et promoteur Robert L. Delevoy (1914-1982). Ce dernier inclut Peire dans le salon d'art *Apport 43* et l'associe aux activités de sa Galerie Apollo. Des tentatives sont même faites pour organiser, pendant la guerre, une exposition collective à la Galerie Drouant David à Paris.<sup>5</sup>

La reconnaissance ne se limite pas aux expositions et aux prix. Toujours pendant la guerre, l'État belge achète son tableau *Étable* (1938). La politique d'acquisition de l'Administration des Beaux-Arts, dirigée pendant l'occupation par Jozef Muls (1882-1961), historien de l'art et conservateur du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers de 1925 à 1940, ne vise pas seulement des artistes établis comme Alice Frey et Henri-Victor Wolvens, mais se focalise aussi sur une nouvelle génération de peintres, comme Gaston Bertrand, Anne Bonnet, Louis Van Lint et Marc Mendelson.<sup>6</sup> Peire appartient clairement à ce groupe de jeunes artistes, qui commencent, malgré la guerre, à conquérir la scène artistique belge.

fig. 5

cat. 1, cat. 2

fig. 6



fig. 6  
Quelques participants à l'exposition *Apport 43*, de gauche à droite : Willy Anthoons, Gaston Bertrand, Jules Lismonde, Renée Petit, René Barbaix, Jan Vaerten (accroupi), Louis Van Lint, Emile Mahy, Paul Van Essche et Luc Peire, Bruxelles, vers 1943.

Un épisode plus complexe de cette période tourne autour de l'exposition *Flämische Graphik der Gegenwart*, organisée à Nuremberg par le conseiller culturel de la DeVlag, Edgard Leonard. Quatre dessins de Peire y sont présentés. Comme pour de nombreux artistes de cette époque, toutefois, sa participation ne signifie pas nécessairement une collaboration active avec le régime nazi.<sup>7</sup> De plus, dans le cas de Peire, un contexte personnel intervient : en février 1943, il a réussi, grâce à un don de tableaux, à obtenir la libération de son frère Marcel, prisonnier de guerre en Allemagne.<sup>8</sup>

Peu après la libération, Peire entame une correspondance avec Isidoor Opsomer (1878-1967), dans l'espoir d'obtenir un poste à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts d'Anvers. En misant sur cette fonction, il envisage même de s'installer dans la banlieue sud d'Anvers. Dans ses lettres, il souligne que son attitude pendant l'occupation n'a jamais été antipatriotique et qu'il s'est toujours montré prudent.<sup>9</sup> Mais, en fin de compte, il ne décrochera pas cette nomination à Anvers.

### Jeune Peinture Belge

Les expositions *Apport*, lancées par Robert L. Delevoy pendant la guerre, annoncent ce qui deviendra par la suite la *Jeune Peinture Belge* (JPB). Aussitôt après la libération, en septembre 1944, Robert L. Delevoy organise une exposition sous ce nom dans sa Galerie Apollo. Luc Peire y participe.

La fondation officielle de l'association date du 3 juillet 1945. L'initiative a pour objectif de promouvoir de jeunes artistes belges de diverses tendances, par le biais d'expositions en Belgique et à l'étranger. La structure du groupe est particulière : outre douze artistes, plusieurs collectionneurs et mécènes importants font partie du conseil d'administration. James Ensor devient président d'honneur, René Lust président et Robert L. Delevoy secrétaire.<sup>10</sup> Bien que Peire ne soit pas membre fondateur, il ne tarde pas à être associé aux activités. En septembre 1945, le secrétaire Delevoy lui demande officiellement de rejoindre le groupe et intègre Peire, ainsi que sa toile *Autoportrait* (1944), qui se trouve alors dans la collection de Tony Herbert, dans sa monographie sur la *Jeune Peinture Belge*.<sup>11</sup>

Peire participe à plusieurs expositions collectives de la JPB en Belgique et à l'étranger. Cependant, des tensions apparaissent assez rapidement au sein de l'association. Le groupe, conçu au départ pour réunir différents courants artistiques, évolue toujours davantage, selon

certaines membres, vers un art abstrait qui cherche à s'aligner sur l'École de Paris. En mars 1947, la rupture devient inévitable : Peire quitte l'association avec Jack Godderis et Rik Slabbinck.

Cet événement et une analyse positive du journaliste et critique Maurits Bilcke (1913-1993) sur l'exposition personnelle de Peire à la Galerie Dietrich dans l'hebdomadaire *Filter* marquent le début d'une correspondance intensive entre Bilcke et Peire.<sup>12</sup> Peire y donne à Bilcke sa version des faits, précisant que le principe de pluralisme au sein du groupe a été progressivement abandonné et que les artistes ont subi des pressions pour évoluer dans une certaine direction – l'abstraction.<sup>13</sup> En écrivant à Bilcke, Luc Peire espère le convaincre de donner suffisamment de publicité à cette rupture dans la revue *Filter*.

Après la publication par Bilcke d'un article sur la JPB dans *Filter*, le 25 avril 1947, Peire le remercie et formule sa conviction artistique personnelle.<sup>14</sup> Pour Peire, seule l'œuvre compte, et non la question de savoir si elle est immédiatement comprise ou appréciée. L'artiste doit avant tout rester fidèle à sa propre nécessité intérieure. L'essentiel n'est pas la recherche d'un style, mais le processus d'introspection qui mène à une authentique expression artistique.<sup>15</sup>

Ironiquement, c'est cette rupture avec la JPB qui finira par rapprocher Peire de l'abstraction. Ce conflit le confronte aux développements internationaux de l'art moderne et l'incite à redéfinir sa position personnelle.

### Les voyages comme école d'art

En 1947, Jenny Verbruggen et Luc Peire emménagent dans la maison de la famille de Jenny, dans la rue De Jude à Knokke, et, au printemps, un nouvel atelier de peinture est construit dans le jardin. Cet été-là, Maurits et Suzy Bilcke rendent visite aux Peire pour la première fois. Peu après, Peire écrit qu'il s'attend à ce que la lumière affluant dans son nouvel atelier rende son œuvre plus colorée et que, dans ses toiles les plus récentes, la forme et la couleur s'expriment avec plus de force.<sup>16</sup>

À la suite de son départ de la JPB et de son déménagement à Knokke, Peire se lance dans une série de voyages intensifs, qui exerceront une influence déterminante sur son évolution artistique. Dans son œuvre, la forme et la couleur occupent une place plus centrale que jamais. Grâce au prix Godecharle, il peut enfin entreprendre les voyages d'études initialement prévus.

cat. 11



*Femmes indigènes* 1952

huile sur toile 81 x 60 cm

cat. 12



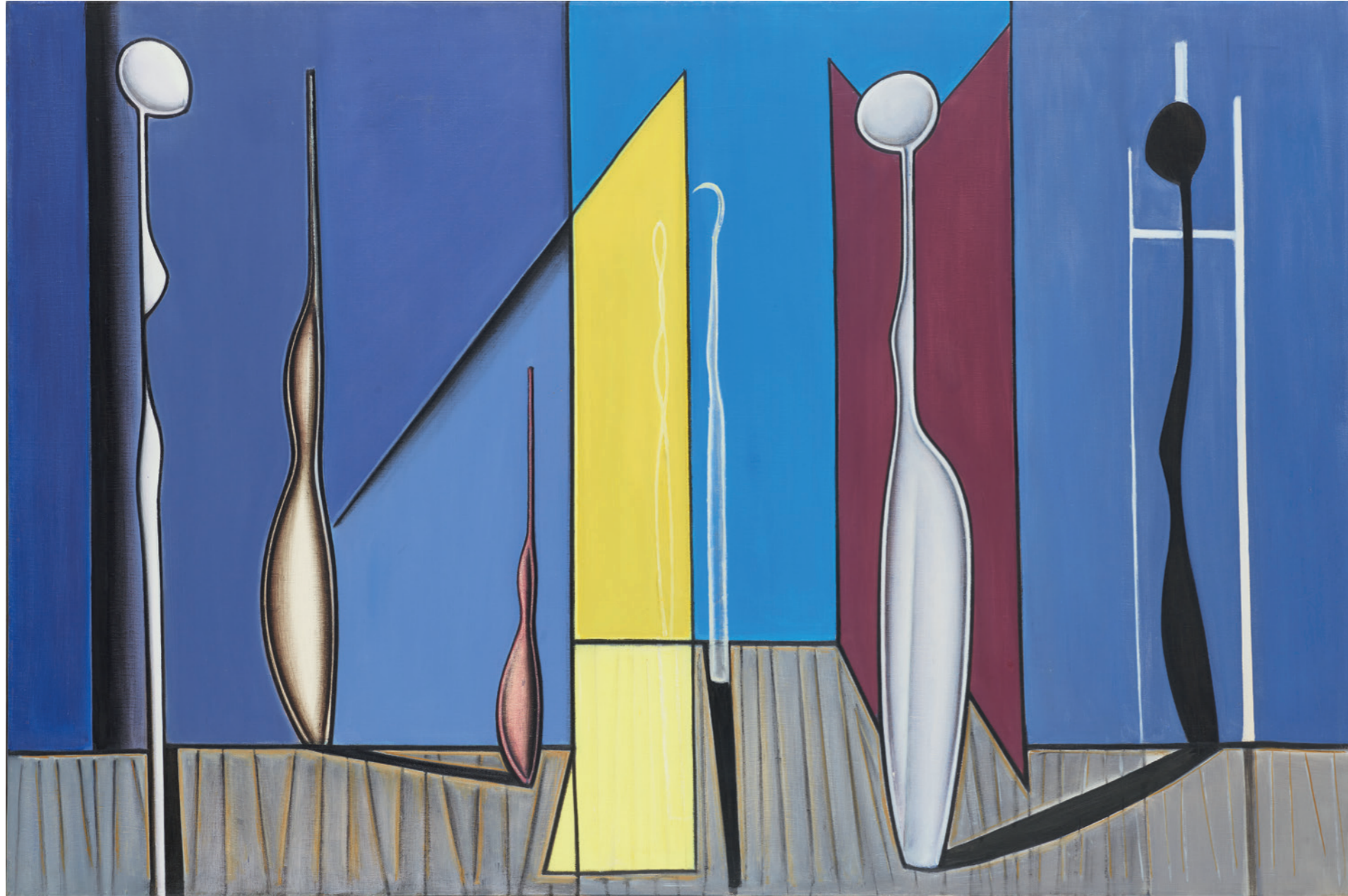
*La Famille Denghese* 1953

huile sur toile 100 x 130 cm



*Chevalet jaune* 1953

huile sur toile 60 x 50 cm



*La porte ouverte* 1954

huile sur toile 100 x 150 cm

cat. 15



*Rythme vertical* 1954

huile sur toile 100 x 73 cm

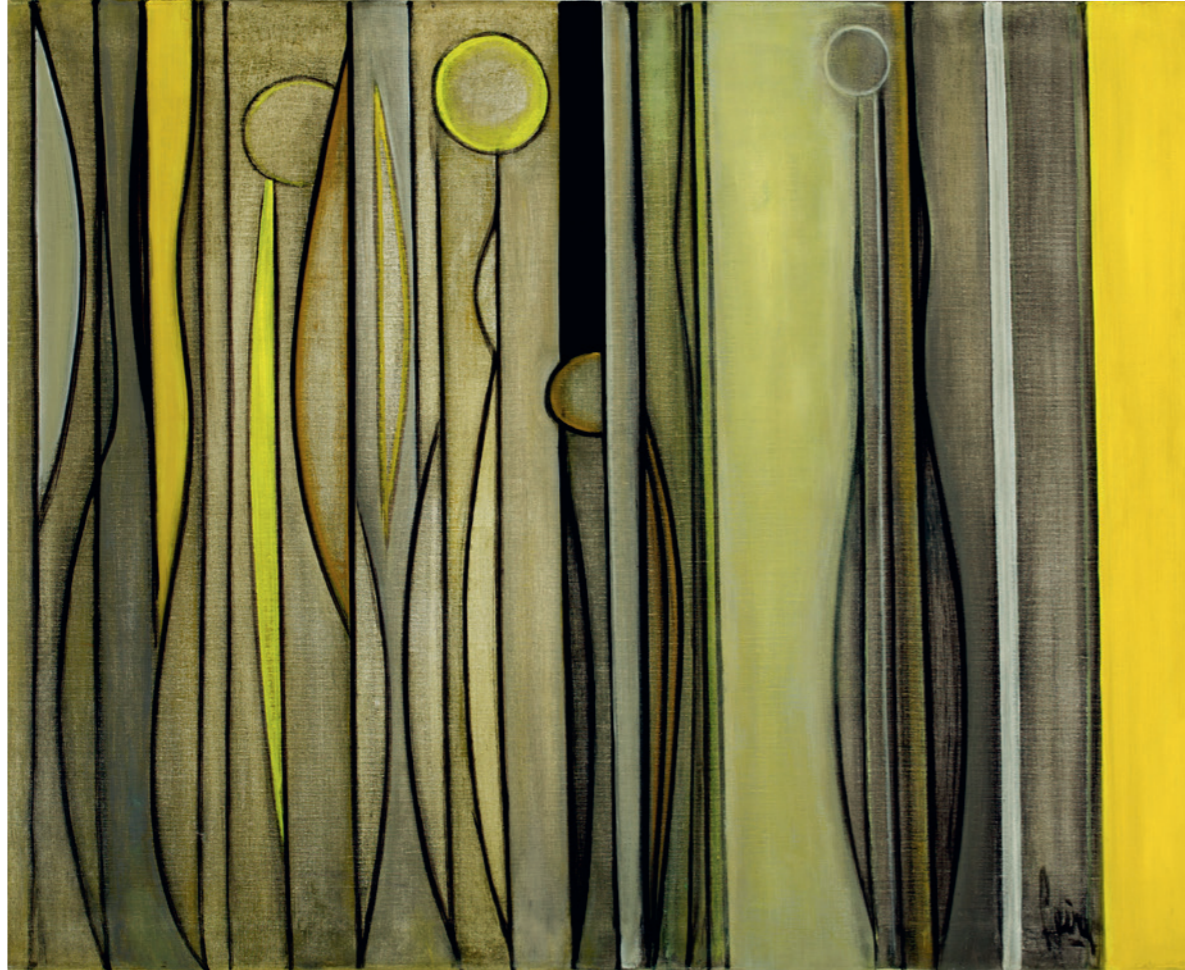
cat. 16



*Rouen* 1955

huile sur toile 81 x 100 cm

cat. 17



*Lubumbashi* 1955

huile sur toile 65 x 81 cm

cat. 18



*Lumière dans l'espace* 1955

huile sur toile 97 x 130 cm



*La grande foule* 1956

huile sur toile 114 x 162 cm

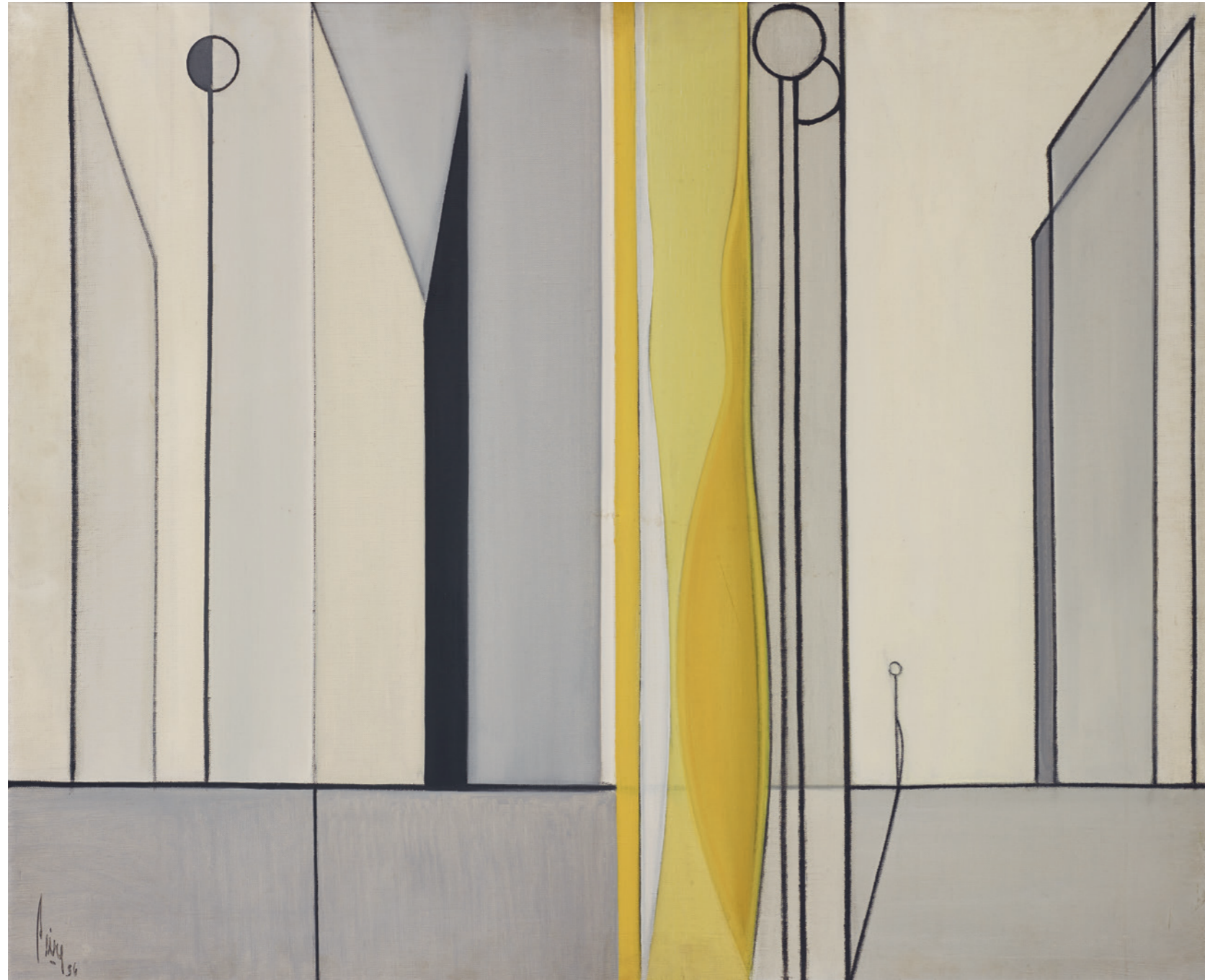






fig. 10  
K.-N. Elnó et Luc Peire devant  
le Casino de Knokke pendant  
l'exposition *Esthétique  
d'aujourd'hui*, été 1957, Knokke.  
Photo Harold Cousins

## Un espace commun pour les arts plastiques et le design : l'exposition *Esthétique d'aujourd'hui* à Knokke, 1957

L'exposition *Esthétique d'aujourd'hui*, qui s'est tenue du 8 juin au 1er juillet 1957 au Casino municipal de Knokke, constitue un document temporel particulier. L'événement était coordonné par le peintre Luc Peire et le critique d'art, d'architecture et de design K.-N. Elnó (1920-1993). L'exposition réunissait des œuvres de plus de trente artistes visuels et designers de différentes nationalités, dont le langage formel présentait, selon la conviction des organisateurs, des affinités indéniables. Il s'agissait principalement d'œuvres abstraites de Willy Anthoons, Harry Bertoia, Gaston Bertrand, André Bloc, Jan Bursens, Pol Bury, Georges Carrey, Harold Cousins, Reinhoud D'Haese, Étienne Hajdú, Robert Jacobsen, Frans Lamberechts, Pol Mara, Michel Martens, Marc Mendelson, Luc Peire, Emilio Pettoruti, Antoine Pevsner, Jean Piaubert, Serge Poliakoff, Jean Rets, Michel Seuphor, Pierre Soulages, Victor Vasarely et Ferdinand Vonck. Étaient également présentés des meubles conçus par Harry Bertoia, Florence Knoll, Eero Saarinen et Ludwig Mies van der Rohe, ainsi que des tissus créés par Eszter Haraszty, Dennis Lennon, Sven Markelius et Angelo Testa, tous provenant de la collection de la marque d'ameublement américaine Knoll.<sup>1</sup> L'objectif était, comme l'expliquait Elnó dans un article du *Periscoop*, de démontrer que « dans toute la diversité de tendances et d'intentions du design contemporain, il existe une unité de style difficile à décrire mais incontestablement perceptible, qui s'impose dans le design tant plastique qu'industriel et artisanal, et dans le pur produit de l'imagination comme dans l'objet utilitaire dépouillé ».<sup>2</sup> L'exposition visait à mettre les visiteurs, et par extension un public plus large, en contact avec ce style ou ce design moderne et à les convaincre de son importance et de son authenticité. La manière dont *Esthétique d'aujourd'hui* y a réussi est à la fois unique et révélatrice du climat socioculturel et politico-économique de l'après-guerre, qui

de grande puissance, les États-Unis mènent à l'époque une politique de présence systématique dans le bloc occidental, notamment par le biais d'expositions itinérantes sur le design américain, soutenues par les autorités. De plus, Hans Knoll reçoit du gouvernement une commande importante pour la fourniture de mobilier destiné au logement des travailleurs américains en Europe. Cette commande lui permet, en 1951, d'ouvrir ses premières succursales à l'étranger, à Stuttgart et à Paris.<sup>11</sup>

La représentation en Belgique suit quelques années plus tard. En décembre 1953, la société Kunstwerkstede Gebroeders De Coene, basée à Courtrai, acquiert les licences nécessaires pour la production et la vente de meubles Knoll au Benelux.<sup>12</sup> Cette acquisition s'inscrit dans le cadre d'une vaste opération de modernisation et de réorientation de la marque de meubles flamande. Entreprise très respectée dans l'entre-deux-guerres, De Coene a été condamnée pour collaboration économique après la Seconde Guerre mondiale et a été placée sous le contrôle de l'État. Lorsque l'entreprise revient entre les mains de la famille, dans les années 1950, le nouveau directeur général, Pol Provost, investit immédiatement dans une modernisation en profondeur. L'acquisition des licences Knoll en constitue un élément important et permet à l'entreprise de redevenir en peu de temps un acteur majeur de l'ameublement en Belgique.



fig. 11  
Harry Bertoia, sculpture et chaise Diamond de la collection Knoll, *Esthétique d'aujourd'hui*, Knokke, 1957.

fig. 12  
Florence Knoll, Knoll Planning Unit, architectes Constantin Brodzki et De Coene, showroom de Knoll International Brussels, Bruxelles, 1953-1954. La photo au-dessus du banc est signée Serge Vandercam.

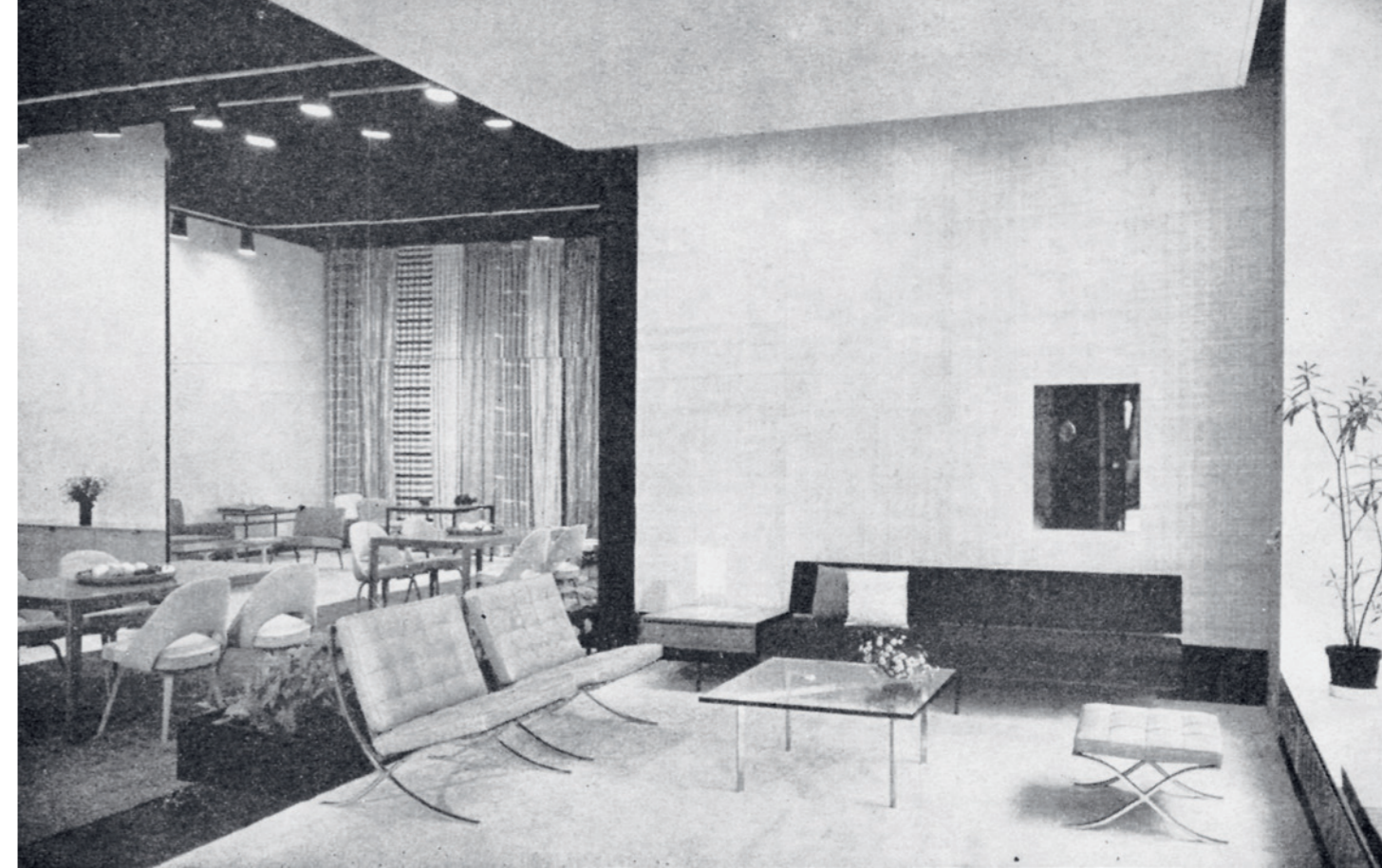


fig. 12

Comme dans divers autres pays en dehors des États-Unis où Knoll International fait produire des meubles sous licence ou lance une filiale, des contacts s'établissent, en Belgique aussi, avec l'avant-garde culturelle de l'époque.<sup>13</sup> Dans ce processus, le personnage clé est l'artiste abstrait Jan Saverys, qui travaille chez De Coene au début des années 1950. C'est notamment à son grand enthousiasme pour Knoll qu'il doit d'avoir été nommé par Provost premier directeur du showroom Knoll ouvert à Bruxelles en 1954.<sup>14</sup> Ce showroom est stratégiquement situé rue Royale, à proximité mais à l'écart de la salle d'exposition de De Coene, au cœur d'un quartier en plein essor. Saverys prend directement conseil auprès de Quill Monroe, secrétaire particulier de Hans Knoll, et est bien placé pour contribuer au développement d'un réseau de clients potentiels. Il connaît bien les milieux culturels et artistiques et reste lui-même actif comme artiste plasticien. De plus, se souviendra-t-il plus tard, Monroe l'encourage à recueillir les noms et adresses des architectes du Benelux abonnés aux revues d'architecture américaines *Progressive Architecture* et *Architectural Forum*.<sup>15</sup> Il peut ainsi constituer rapidement un fichier d'adresses ciblé pour Knoll International Brussels.



fig. 14  
Sens de l'espace et couleur,  
exposition de Knoll International  
aux Grands Magasins du  
Printemps, Paris, février 1955.  
Concepteur de l'exposition  
Roger Legrand. Photo Jean  
Collas. Fonds Jean Collas, Les  
Arts Décoratifs, Paris.

fig. 15  
Banc d'Harry Bertoia, table  
de Florence Knoll avec  
une sculpture de Robert  
Jacobsen et une tapisserie  
de Victor Vasarely, *Esthétique  
d'aujourd'hui*, Knokke, 1957.

un des plus grands mérites de cette exposition», écrit *Het Nieuws van den Dag*.<sup>22</sup> Exception faite d'un auteur comme Urbain van de Voorde, qui continue à qualifier l'art abstrait d'« erreur », les commentaires sont pratiquement unanimes : il s'agit d'une « manifestation significative ».<sup>23</sup>

Avec *Esthétique d'aujourd'hui*, Peire et Elna ont créé un espace d'exposition hybride, où la relation entre les arts libres et appliqués est racontée de façon crédible. Ce récit correspond dans une certaine mesure à l'image véhiculée par la maison mère américaine Knoll Associates. Beaucoup des œuvres artistiques visibles dans les showrooms et les projets d'aménagement intérieur dirigés par Florence Knoll et sa Knoll Planning Unit contribuent à l'image culturelle sophistiquée de l'entreprise. Parallèlement, *Esthétique d'aujourd'hui* se distingue aussi par son ancrage local, entre autres grâce à la participation d'un grand nombre d'artistes belges. L'élaboration et la facilitation de semblables interactions artistiques et culturelles transnationales

fredie floré

constituent manifestement un atout maître de la politique d'expansion de Knoll International.<sup>24</sup> Dans le courant des années 1950, l'entreprise vend plusieurs licences à des partenaires locaux sur différents continents. Ces opérations s'accompagnent souvent d'une intégration astucieuse dans les milieux culturels locaux, ces derniers bénéficiant souvent d'une certaine marge de manœuvre dans les limites tracées par la marque. À Bruxelles, cette flexibilité se traduit notamment par le mode de gestion du showroom Knoll. Saverys combine en effet la présentation des produits Knoll avec un programme culturel et artistique élaboré. Ainsi, en 1961, il organise une exposition présentant des œuvres plastiques d'Hugo Claus.<sup>25</sup> Des œuvres d'autres artistes belges, dont Bram Bogart et Pierre Caille, y sont également exposées.<sup>26</sup> Comme le rappellera plus tard l'architecte d'intérieur Jacques Vernest, ancien collaborateur de Saverys, les artistes qui exposent dans le showroom viennent souvent installer eux-mêmes leurs œuvres. Diverses disciplines culturelles et artistiques semblent se combiner spontanément en ce lieu.<sup>27</sup> À l'initiative de Vernest, un des vernissages est rehaussé par la musique électronique expérimentale des compositeurs belges Louis de Meester et Lucien Goethals. Bientôt, le showroom est fréquenté par de nombreuses personnalités de premier plan de la scène



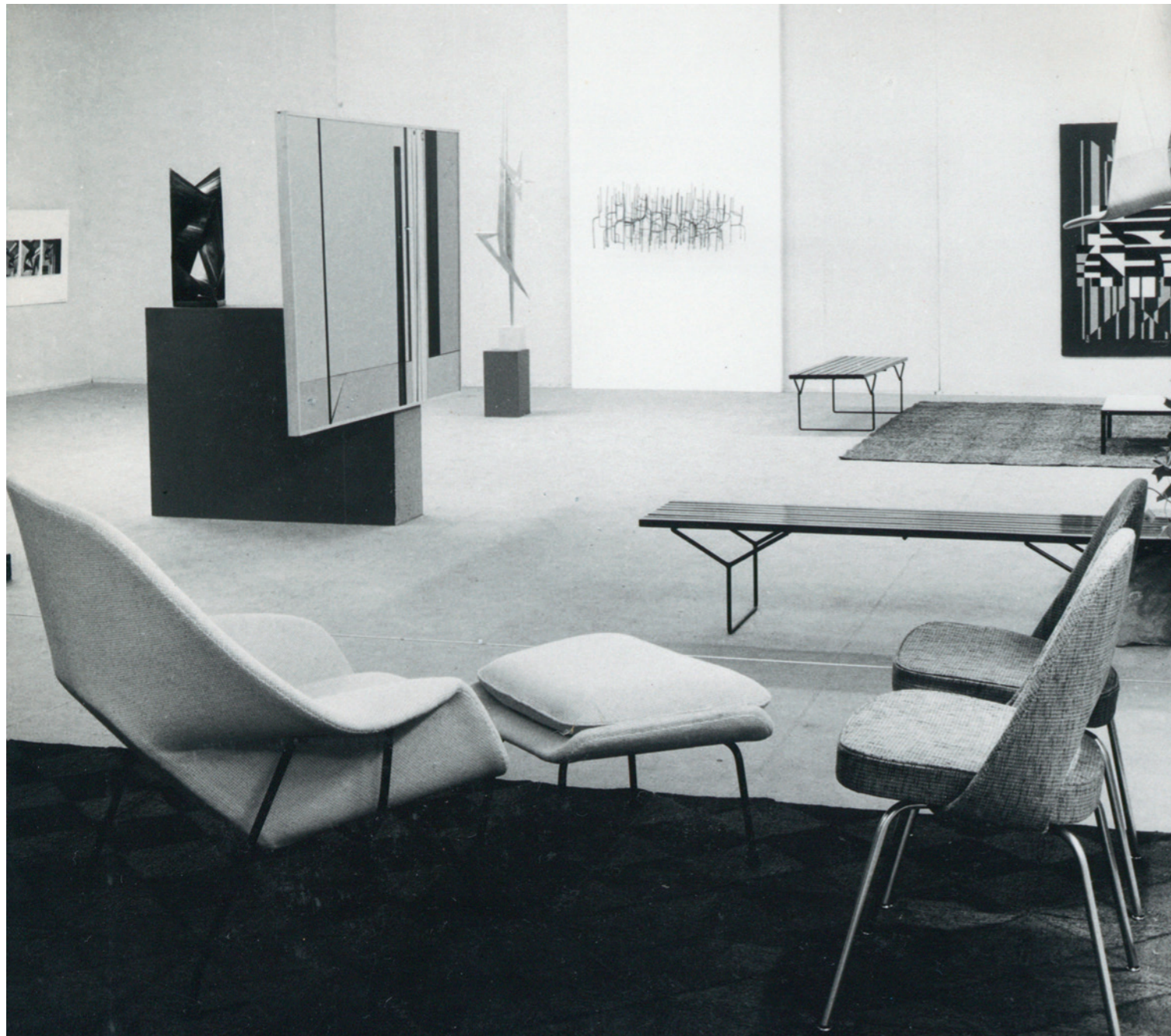
culturelle belge, dont les architectes René Stapels, Roger Bastin, Henri Montois et Robert Courtois, les architectes d'intérieur Jules Wabbes, Stéphane Jasinski et Emiel Veranneman, et des artistes comme Vic Gents, Roger Raveel et Pol Mara.<sup>28</sup> Apparemment sans grand effort, cet espace essentiellement commercial sert également de lieu de culture, d'expérimentation artistique locale et de rencontre.

Dans le cas d'*Esthétique d'aujourd'hui*, le rapport est inversé. Contrairement aux connotations actuelles du terme « casino », le Casino municipal de Knokke est à l'époque un lieu culturel. Les pièces de Knoll y sont présentées dans le cadre d'une exposition axée sur des œuvres d'art abstrait. Bien que très éloigné du concept de showroom commercial, l'espace n'est pas pour autant une salle d'exposition neutralisée. En raison de la présence des meubles Knoll, du tapis sous la sculpture de Robert Jacobsen et de plusieurs plantes, l'ensemble peut être défini au mieux comme un intérieur artistique soigneusement mis en scène.

1. Luc Peire & K.-N. Eln, *Vormen van beden. Esthétique d'aujourd'hui*, cat. exp. 1957. Pour des informations biographiques sur les créateurs de textiles, voir Earl Martin (éd.), *Knoll Textiles 1945-2010*, Bard Graduate Center/Yale University Press, New York/New Haven/Londres, 2011, p. 334-338, 351-352, 385-386.
2. K.-N. Eln, 'In het Casino te Knokke. Vormen van heden', *De Periscoop*, 1<sup>er</sup> juillet 1957.
3. Marc Peire, 'Luc Peire, kunstenaar-curator van de tentoonstelling "Vormen van heden/Esthétique d'Aujourd'hui" (Knokke, 1957)', *Eigenbouwer*, n° 12, juin 2020, p. 70-81 (71).
4. Jenny Peire & Marc Peire, *De Ateliers van Luc Peire*, Ludion, Gand/Amsterdam, 2001, p. 58.
5. Peire-Verbruggen & Peire, *De Ateliers van Luc Peire*.
6. Fredie Floré, 'Eln, K.-N., pseudoniem van Karel Horemans, architectuur-, design- en kunstcriticus', *Nationaal biografisch woordenboek*, Palais des Académies, Bruxelles, 2011, p. 316-323.
7. Fredie Floré, 'Stimulerende uitdagingen: de professionalisering van design in naoorlogs België', in: Katarina Serulus & Javier Gimeno-Martinez (éd.), *Panorama. Een geschiedenis van modern design in België*, CFC-Éditions, Bruxelles, 2017, p. 121-150.
8. Katarina Serulus, *Design and Politics. The Public Promotion of Industrial Design in Postwar Belgium (1950-1986)*, Leuven University Press, Louvain, 2018.
9. Fredie Floré, 'Design criticism and social responsibility: the Flemish design critic K.-N. Eln (1920-1993)', in: Grace Lees-Maffei (éd.), *Writing Design. Words and Objects*, Bloomsbury, Londres/New Delhi/New York, Sydney, 2012, p. 33-45.
10. Lutz Brian, *Knoll: A Modernist Universe*, Rizzoli, New York, 2010.
11. Fredie Floré & Cammie McAtee, 'Introduction', in: Fredie Floré & Cammie McAtee (éd.), *The Politics of Furniture: Identity, Diplomacy and Persuasion in Post-War Interiors*, Routledge, Londres/New York, 2017, p. 1-11.
12. Rika Devos & Fredie Floré, 'Modern met De Coene. De productie na 1952', in: Frank Herman & Ruben Mayeur (éd.), *Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene*, Uitgeverij Groeninghe, Courtrai, 2006, p. 182-207.
13. Pour une analyse de Knoll à Paris, voir: Cammie McAtee & Fredie Floré, 'Knolling Paris: From the 'New Look' to Knoll au Louvre', in: Floré & McAtee (éd.), *The Politics of Furniture*, 2017, p. 98-118.
14. Saverys se souvenait que Provost avait initialement émis des doutes sur sa nomination en raison de sa formation administrative plutôt limitée. Il dirigeait le showroom avec Regine Chemay. Jan Saverys, notes non publiées sur Knoll International et De Coene, archives privées de Jan Saverys, sans date, consultées par l'auteur en 2000.
15. Jan Saverys, notes non publiées sur Knoll International et De Coene, archives privées de Jan Saverys, sans date, consultées par l'auteur en 2000.
16. 'M. Jan Saverys de Knoll International Brussels' est remercié dans le catalogue

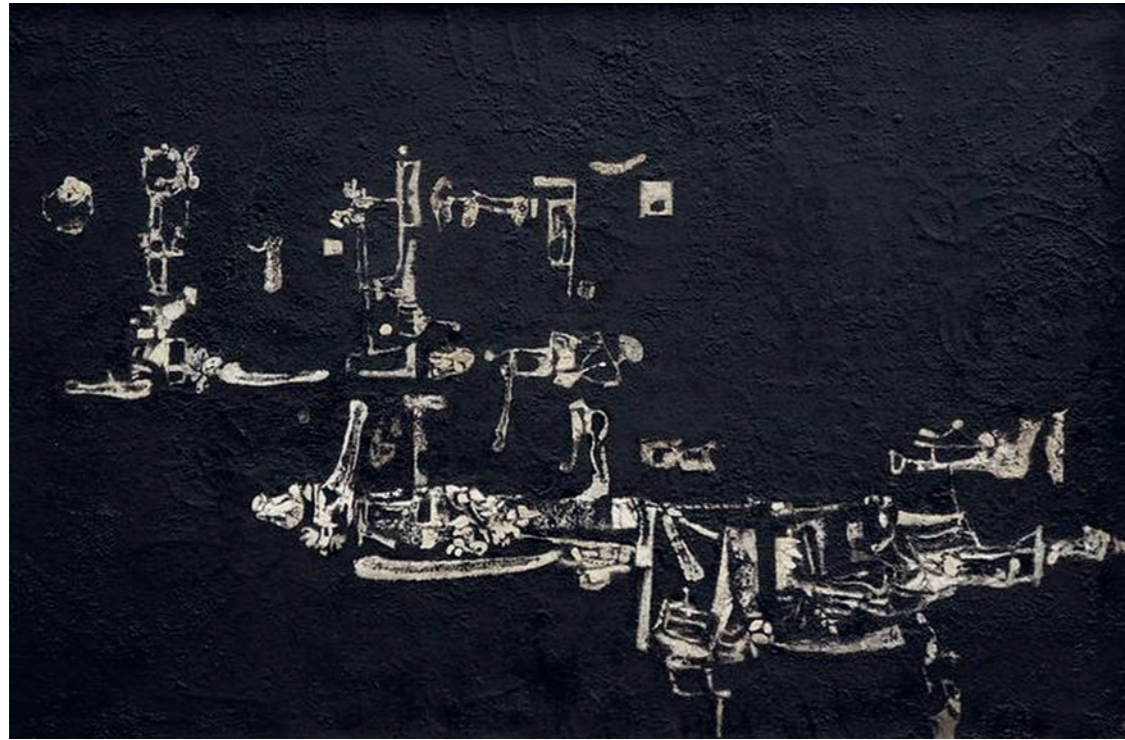
- d'*Esthétique d'aujourd'hui*. Au moment de l'organisation de l'exposition, Saverys et Eln n'étaient pas des inconnus l'un pour l'autre. Saverys avait notamment déjà exposé au Kunstkabinet K. N. Horemans.
17. 'Knoll International Brussels', communiqué de presse de l'exposition *Esthétique d'aujourd'hui*, 1957, Collection Mu.ZEE – Archives Peiremusee, Knokke-Heist – Don de l'Atelier Luc Peire – Fondation Jenny & Luc Peire.
  18. Pol Vanneste & Gonda Callaert, 'Casino Knokke', voir Casino Knokke | Inventaris Onroerend Erfgoed.
  19. Fredie Floré, 'Sociaal modernisme. De designkritiek van K.-N. Eln (1920-1993)', *De Witte Raaf*, n° 89, janvier-février 2001, p. 6-8.
  20. Cammie McAtee & Fredie Floré, 'Knolling Paris' in: Fredie Floré & Cammie McAtee (éd.), *The Politics of Furniture*, 2017, p. 98-118.
  21. Léon-Louis Sosset, 'Au Casino de Knokke, jusqu'au 1er juillet. « Esthétique d'aujourd'hui. » Une exposition heureuse et efficace', *Les Beaux-Arts*, s.l., 14 juin 1957.
  22. 'Verrassende hedendaagse kunstscheppingen. Vormen van heden te Knokke', *Het Nieuws van den Dag*, Bruxelles, 12 juin 1957.
  23. Urbain Van de Voorde, 'In het Gemeentelijk Casino te Knokke. Tentoonstelling "Vormen van heden"'. Dwaling en drama der abstracte kunst: vorm te zijn zonder inhoud', *De Standaard*, 22 juin 1957; 'Betekenisvolle manifestatie te Knokke. Vormen van heden', *Gazet van Antwerpen*, 18 juin 1957.
  24. Fredie Floré & Cammie McAtee (éd.), numéro spécial sur 'Decentred Histories and Transnational Furniture Companies', *Journal of Design History*, [à paraître en 2026].
  25. Invitation Knoll International Brussels conçue par Corneille Hannoset, mars 1961, archives de Jan Ceuleers.
  26. Interview de l'auteur avec Jacques Vernest, Laethem-Saint-Martin, 9 octobre 2019.
  27. Fredie Floré, 'Entangled histories of buildings and furniture: Knoll International and the Production and Mediation of Modern Architecture in Post-war Belgium', in: Charlotte Ashby & Mark Crinson (éd.), *Building/Object. Shared and Contested Territories of Design and Architecture*, Bloomsbury, Londres/New York/Dublin, 2022, p. 161-178.
  28. Interview de l'auteur avec Jacques Vernest, Laethem-Saint-Martin, 9 octobre 2019.

fig. 16  
 Au premier plan: Eero Saarinen,  
 divers meubles de la collection  
 Knoll; au second plan, entre  
 autres, Luc Peire, *Barcelona*  
 (1957), *Esthétique d'aujourd'hui*,  
 Knokke, 1957.



*Barcelona* 1957

huile sur toile 130 x 195 cm



Marc Mendelson

*Le ténu se nourrissant de noir* 1956

huile sur toile 89 x 195 cm



fig. 17  
Au premier plan, une sculpture de Robert Jacobsen, à l'extrême gauche une toile de Marc Mendelson et, à l'extrême droite, un tableau de Georges Carrey.



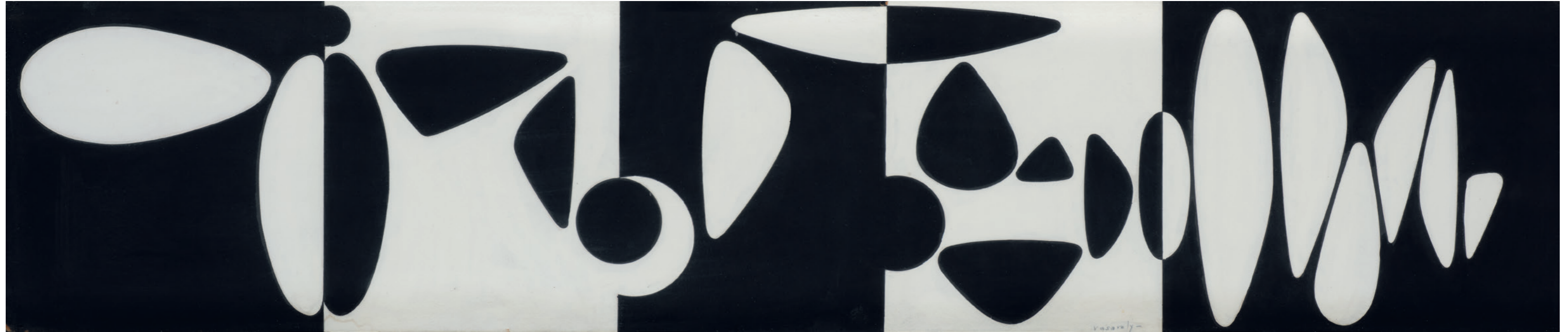
fig. 18  
Au centre, *Planche blanche*  
de Jan Burssens, sculpture  
de Pol Bury, toile de  
Georges Carrey et Side  
Chair d'Harry Bertioia,  
*Esthétique d'aujourd'hui*,  
Knokke, 1957.



Jan Burssens

*Planche blanche* 1956

technique mixte sur panneau 165 x 30 cm



Victor Vasarely

Sans titre 1959

gouache sur papier marouflé sur panneau 22 x 103 cm



fig. 19  
Side Chair d'Harry Bertoia  
avec, à l'arrière-plan, des  
œuvres de Victor Vasarely,  
Robert Jacobsen et Serge  
Poliakoff, *Esthétique  
d'aujourd'hui*, Knokke, 1957.