



# Une création d'avant-garde à Bruxelles. *Le Monsieur Un Tel* de Paul Avort et le décor de Pierre-Louis Flouquet (1924-1927)

COMMUNICATION DE DANIEL DROIXHE  
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 11 MAI 2024

À Hubert Hedebouw

Les Archives et Musée de la Littérature, à Bruxelles, conservent un feuillet, qu'on ne verra malheureusement pas, relatif à deux manifestations organisées par le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles en mars 1925<sup>1</sup>. Le lundi 30 fut donnée une *Lecture par M. Jacques Copeau. Directeur du Théâtre du Vieux Colombier*, qui avait pour sujet « Une sélection de *Macbeth* de Shakespeare dans la traduction française de Maurice Maeterlinck ». Le lendemain, une *Soirée théâtrale* comprenait d'abord une autre *Causerie liminaire* de Copeau, suivie d'une pièce en un acte de Paul Avort : *Le Monsieur Un Tel ou Comment on exploite une ligne de conduite*.

Je n'ai pu cerner précisément la personnalité de Paul Avort. Les Archives et Musée de la Littérature possèdent des documents qui montrent Avort très engagé dans les activités du groupe de La Renaissance d'Occident. Dans une lettre écrite d'Anvers le 1<sup>er</sup> décembre 1925, Maurice Gauchez, directeur de la revue *La Renaissance d'Occident*, lui assigne la chronique sur « Les Poèmes » et invite les membres à participer à la manifestation du Cercle de Bruxelles qui aura lieu le 4 décembre<sup>2</sup>. Il s'agira d'apporter « notamment des traductions des flamands » et d'éviter « de parler de quelqu'un du

---

<sup>1</sup> Archives et Musée de la Littérature, MLT 01218/0001. Je remercie Jean Claude Bologne, Paul Emond, Luc Dellisse, André Guyaux et Xavier Hanotte de leurs interventions lors de la présentation de cette communication. Je sais gré à Marie-Christine Autant-Mathieu, à Muriel Collart, à Michael Collet, à Isabelle Gailliard et à mon épouse Alice de l'aide apportée à sa préparation.

<sup>2</sup> Archives et Musée de la Littérature, FS14 00813/0044.

groupe plutôt que de l'éreinter». Il faut dans tous les cas s'abstenir des « critiques malveillantes ». La sainte convivialité est de rigueur. Un article de Paul Avort fait par ailleurs état du « neuf déséquilibre de l'après-guerre » et des « logiques exigences » que comporte, pour le Cercle de Bruxelles de la Renaissance d'Occident, « l'esthétique contemporaine<sup>3</sup> ».

La Renaissance d'Occident édita, en 1924, le texte de la farce représentée le 31 mars 1925 (illustration 1). On peut croire que l'ouvrage fut imprimé à cette occasion.

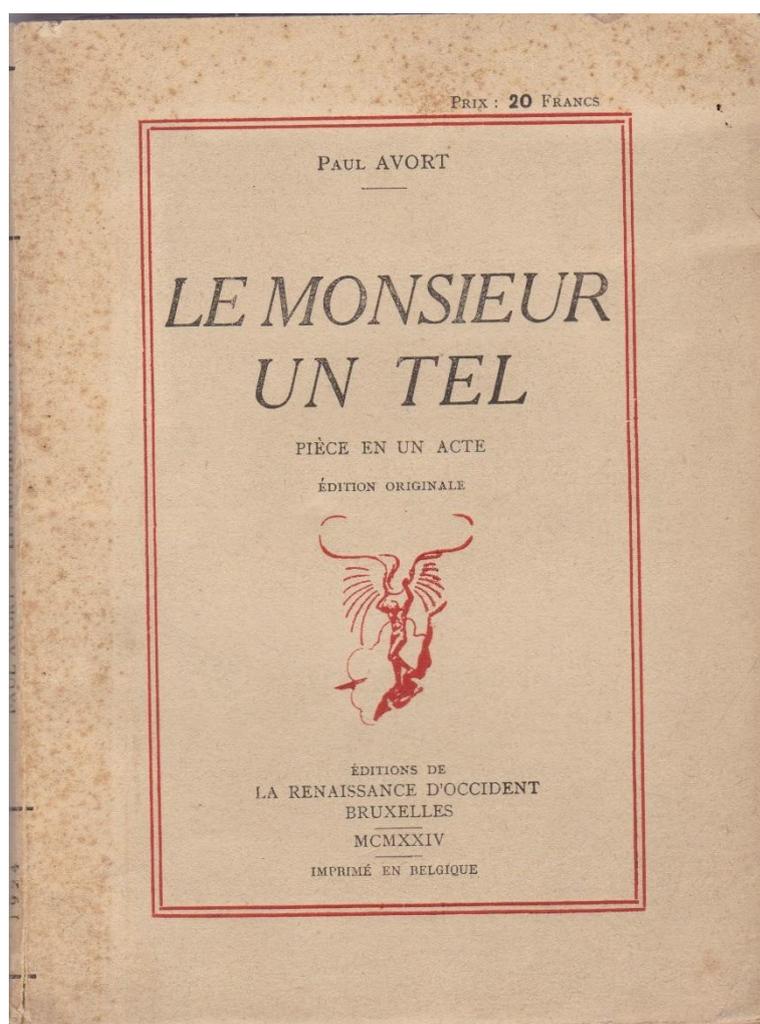


Illustration 1. Coll. D. Droixhe et A. Piette.

<sup>3</sup> Archives et Musée de la Littérature, MLT 01540/0003/001.

L'ouvrage s'ouvre par une indication de décor. « L'action se passe à Bruxelles, six ans après la guerre. » La référence à Bruxelles dans le texte sera très précise : une pleine page, dès la deuxième scène, évoque une question dont j'ignore tout, à savoir quel est le meilleur trajet pour aller en tram de la place de la Bourse à la place Vanderkindere<sup>4</sup>. Pour le reste, on lit dans la note liminaire :

Le décor est ce qu'il est, de toutes ses forces. Il représente un « studio », une antichambre ou un salon, au choix. Pourvu qu'il y ait un bureau-ministre vers le centre, une bibliothèque à droite, un fauteuil à gauche et des portes dans le fond, tout ira bien. Au besoin, on pourra remplacer la bibliothèque par une mappemonde, le bureau-ministre par une table à thé et le fauteuil par quelques fleurs. Tout ira moins bien, mais bien tout de même. D'ailleurs, le décor n'a aucune importance. Les portes, seules, sont indispensables.

Avort annonce également que « la pièce sera jouée à la manière d'une farce » et que « les acteurs se grimeront avec une certaine outrance » : bien que « vêtus à la mode de l'époque », ils « auront soin d'en exagérer burlesquement les caractéristiques ».

Le personnage principal, « Le monsieur UN TEL », se croit doué des qualités d'un être normal et il entend mettre celles-ci à l'épreuve par l'entretien qu'il accorde à divers candidats à un emploi. L'expérience est censée servir à l'éducation de son fils, qu'il juge un peu falot, en le persuadant des vertus d'une très ferme « ligne de conduite ». Mais celle qu'il montre en la circonstance apparaît en contradiction flagrante avec chacune de ces qualités. Il s'ensuit un comique de répétition qui produit un tournoiement verbal absolument mécanique. L'effet trouve en quelque sorte son noyau thématique dans le fait que *Le Monsieur Un Tel* s'adonne lui-même à la mécanique.

Le sens de la farce réside principalement dans la pantomime qui termine la pièce.

Monsieur Un Tel est seul en scène.

Il se livre à des gesticulations d'abord concentrées, puis, de plus en plus véhémentes. Souvent, il trace de la dextre, dont le pouce est crispé vers le haut, une ligne qui part de son ventre pour aller défoncer – semble-t-il – le ventre des événements. C'est le geste qu'il a accoutumé de faire chaque fois, dans la pièce, qu'il parlait de sa ligne de conduite.

---

<sup>4</sup> Paul AVORT, *Le Monsieur Un Tel ou comment on exploite une ligne de conduite. Pièce en un acte. Édition originale*, Bruxelles, Éditions de La Renaissance d'Occident, 1924, p. 26-27.

Le personnage « livre un combat très dur ». Il semble « ébranlé dans ses convictions intimes » : « a-t-il vraiment une ligne de vie ? », « est-il vraiment tel qu'il le dit ? ». C'est toute son identité, toute sa conscience du moi qui vacille.

Entrent en scène les cinq candidats qui se sont présentés à un poste de secrétaire. Ils sont vêtus comme précédemment.

Mais leur maintien est raide ; leur démarche tient de l'horlogerie et du spectre. On les sent immatériels et déplacés. Ils s'immobilisent à l'avant-scène ; sur un rang et face au public.

Les candidats « sont porteurs, chacun, d'une pancarte » où sont inscrites à la suite les lettres U-N-T-E-L. Le personnage principal, après avoir grimacé en reconnaissant son nom, exprime par ses gestes « une satisfaction considérable qu'il essaie de faire partager au public ».

Peu d'instant après, les cinq jeunes hommes candidats-secrétaires s'agitent. Leur corps reste cependant strictement immobile, mais leurs bras sont pris de violentes secousses. Et, soudain, comme sur un mot d'ordre, par petits coups sèchement déclenchés, ils déchirent les cinq pancartes dont les morceaux tombent à terre.

Monsieur Un Tel « assiste, hébété, à cette parade inattendue » jusqu'à ce que les cinq hommes se retournent « brusquement avec un bruit de mécanique » et montrent une autre pancarte qu'ils avaient dans le dos et qui les nomme à travers de simples mots de qualités : *Comme ça – Pas comme ças – Autrement – Patati – Patata*.

Monsieur Un Tel laisse alors paraître « les signes d'un grand délabrement d'âme ». La scène est plongée dans l'obscurité et « un carré de lumière » saisit pour terminer « un Monsieur Un Tel dégonflé, pourfendu, décortiqué de sa ligne de conduite ».

Je voudrais à présent considérer le décor que fournit une illustration de l'ouvrage de Camille Poupeye intitulé *La Mise en scène théâtrale d'aujourd'hui*. Celui-ci a été mentionné dans un article, avec référence à Jeanine Moulin, qu'a publié l'Académie en février dernier sur *Edmond Vandercammen et l'avant-garde artistique belge en 1929*<sup>5</sup>. Paru en 1927, l'ouvrage de Poupeye, qui a fait l'objet d'une très intéressante

---

<sup>5</sup> Daniel DROIXHE, *Edmond Vandercammen et l'avant-garde artistique belge en 1929* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 5 février 2024. Disponible sur : [www.arlfb.be](http://www.arlfb.be).

étude de Pierre Piret dans la revue *Textyles*, comporte vingt linogravures de Pierre-Louis Flouquet<sup>6</sup>.

S'il faut dire quelques mots de Pierre-Louis Flouquet, on rappellera que ce Français, né à Paris en 1900, avait suivi son père à Bruxelles en 1909<sup>7</sup>. Dès la première guerre mondiale, il fréquenta l'Académie royale des Beaux-Arts et l'École des Arts décoratifs de Bruxelles en compagnie de René Magritte et d'autres élèves qui allaient devenir des artistes de première grandeur, comme les Flamands Victor Servranckx et Karel Maes<sup>8</sup>. Dès 1920, Flouquet exposait avec Magritte des toiles qui montraient « chez l'un et chez l'autre », écrit Serge Goyens de Heusch, « de premiers essais de synthèse plastique à partir d'une double influence » : « celle du cubisme et celle du futurisme<sup>9</sup> ». En 1922, Flouquet prenait ainsi la tête du mouvement de la Plastique pure en Belgique francophone.

Voici la linogravure de Flouquet qui, dans l'ouvrage de 1927 de Poupeye, représente sa proposition de décor pour *Le Monsieur Un Tel* (illustration 2).

---

<sup>6</sup> Camille POUPEYE, *La Mise en scène théâtrale d'aujourd'hui*, Bruxelles, L'Équerre, [1927] ; Pierre PIRET, « Camille Poupeye, passeur et miroir de la modernité théâtrale », *Textyles, Alternatives modernistes 1919-1939*, 20, 2001, p. 25-32. En ligne.

<sup>7</sup> Peter J.H. PAUWELS, *Jozef Peeters en de strijd tegen de tingeltangel. Het (inter)nationale netwerk van een Antwerpse pionier in de avant-garde van de jaren 1929*, Ronny Van de Velde/Ludion, 2022, p. 76-80, 89-92, 100-101, etc. ; 7 *Arts 1922-1928. Une revue belge d'avant-garde*, sous la direction de Stéphane BOUDIN-LESTIENNE, Alexandre MARE, Yaron PESZTAT et Iwan STRAUVEN, Bruxelles, CFC éditions, 2020, p. 84-90.

<sup>8</sup> *Victor Servranckx. De jaren twintig [Les années vingt]*, Ostende, Mu.ZEE, 2012 ; Phillip VAN DEN BOSSCHE, « Inleiding [Introduction] », *ibid.*, p. 7-17 ; Anouck CLISSEN, « Een toonbeeld van veelzijdigheid [Un type accompli de polyvalence] », *ibid.*, p. 19-35 ; Sergio SERVELLÓN, « Gemeenschapskunst en Zuivere Beelding: twee kanten van dezelfde constructivistische medaill [Art de communauté et Représentation pure : deux faces de la même médaille constructiviste] », *ibid.*, p. 37-56 ; Ann VERDONCK, « De abstracte kunst van Victor Servranckx: van tweedimensionaal canvas naar driedimensionale interventies [L'Art abstrait de Victor Servranckx : de la toile bidimensionnelle aux interventions tridimensionnelles] », *ibid.*, p. 59-72. – Karel Maes (1900-1974). *Tentoonstelling, Museum Felix De Boeck (MuFDB) in Drogenbos van 29 april t.e.m. 5 augustus 2007. Catalogus*, Drogenbos, MuFDB, 2007 ; « Teksten » : Herman MAES, Cécile VANDERSTRAETEN, Valérie VERHACK, Sergio SERVELLÓN (samenstelling).

<sup>9</sup> Serge GOYENS DE HEUSCH, *Pierre-Louis Flouquet*, Bruxelles, Fondation pour l'Art belge contemporain/Mecenart, 1993, p. 32-35, 51.

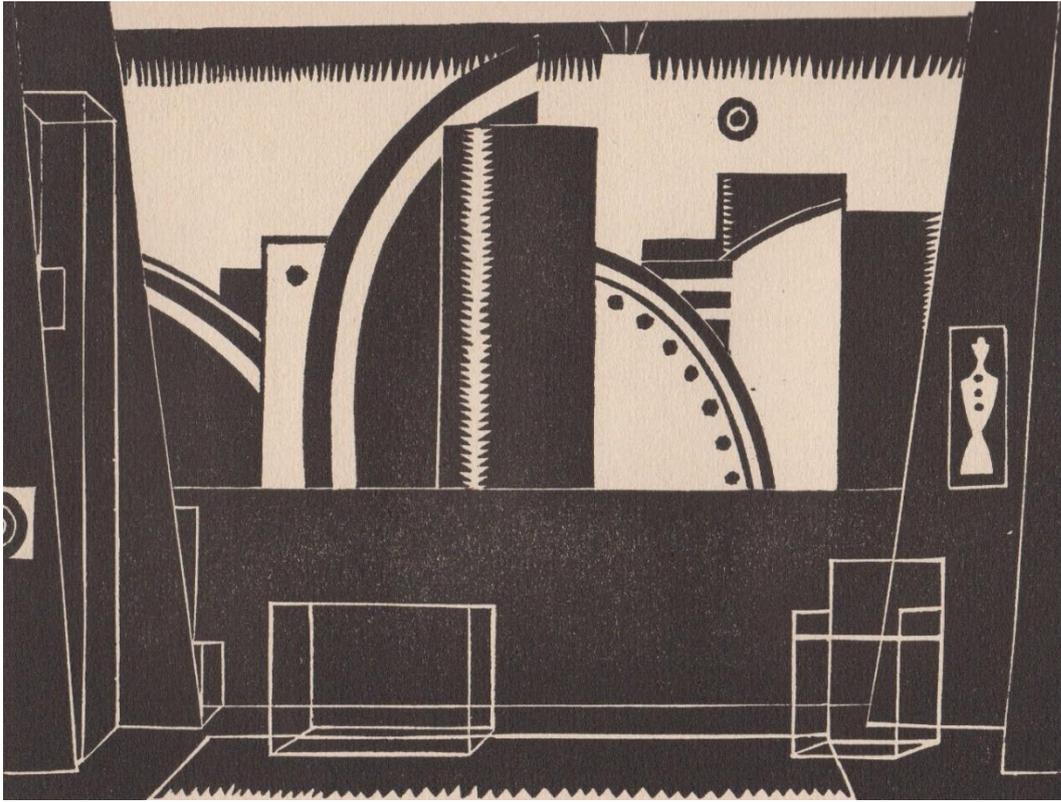


Illustration 2. Pierre-Louis FLOUQUET, décor pour *Le Monsieur Un Tel*. Dans C. POUPEYE, *La mise en scène théâtrale d'aujourd'hui*, p. 32/33. Coll. D. Droixhe et A. Piette. Reproduit dans S. GOYENS DE HEUSCH, *Pierre-Louis Flouquet*, p. 90.

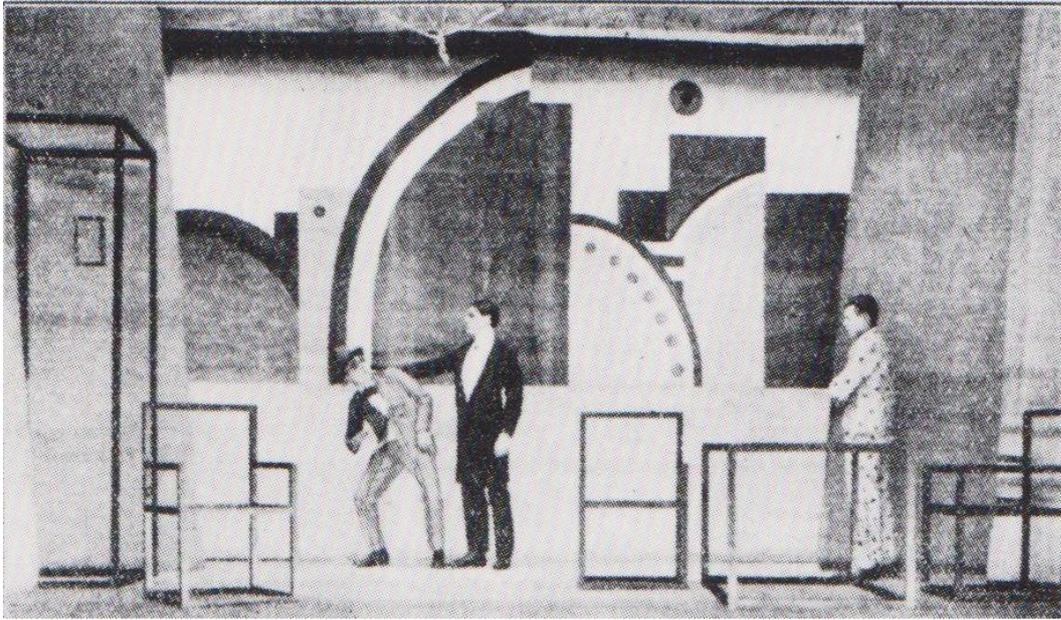


Illustration 3. Fac-similé de la photographie du décor pour *Monsieur Un Tel*, s. l. n. d. Dans S. GOYENS DE HEUSCH, *Pierre Louis Flouquet*, p. 90.

Poupeye présente la gravure de Flouquet en commençant par des regrets<sup>10</sup>.

Un groupe de jeunes peintres bruxellois a contribué largement, par des projets tout au moins, à faire triompher le goût du décor synthétique chez nous. Constructivistes en général, leurs compositions n'ont malheureusement pas toujours été comprises par nos directeurs et nos régisseurs, qui les ont dédaignées bien à tort.

Cette incompréhension a notamment porté atteinte au travail de Flouquet, « chef de file des plasticiens purs en Belgique, artiste d'un beau talent et d'une imagination féconde », qui n'eut pas l'occasion de réaliser des « projets de décors et d'affiche pour théâtre » conçus dès 1919, « époque à laquelle personne encore ne s'était orienté en ce sens à Bruxelles ». Poupeye poursuit :

Sa mise en scène pour « Le Monsieur Un Tel », de Paul Avort, uniquement en squelettes de meubles sur fond abstrait d'un beau jeu de lignes et de couleurs, a pu surprendre un public accoutumé au trompe-l'œil, mais n'a point échappé à l'attention des véritables artistes.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 41-42.

On observe que le décor réalisé par Flouquet ne comporte pas les portes considérées par l'auteur comme « indispensables ». On pourrait soupçonner que Poupeye écrit son appréciation sur la base de la seule gravure.

Par ailleurs, l'élément central du décor, inséré entre deux formes circulaires, mérite un commentaire que suggère l'ouvrage de Goyens de Heusch, qui donne en même temps, par sa couverture, une idée du style propre de l'artiste (illustration 4).

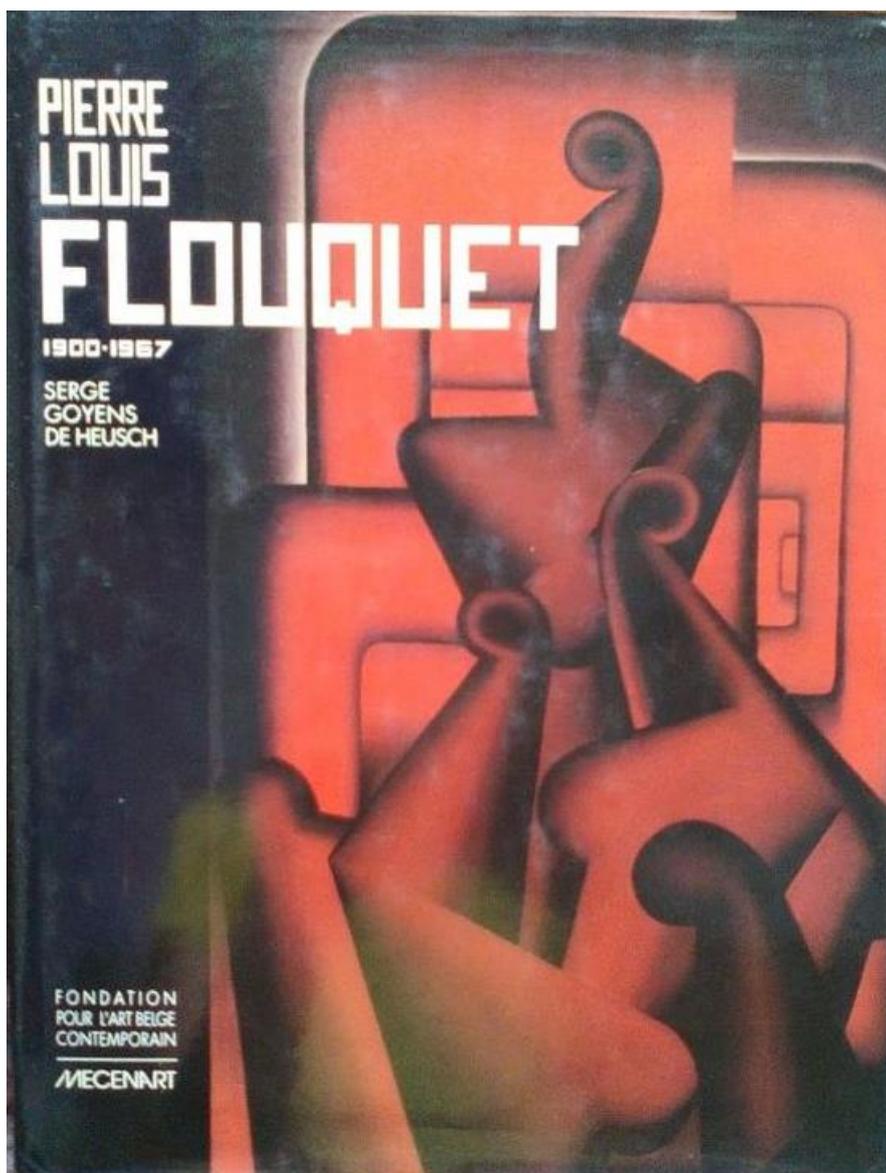


Illustration 4. Coll. D. Droixhe et A. Piette.

Dès 1921, écrit Goyens de Heusch, Flouquet produit des séries picturales qui le conduisent « vers une abstraction de plus en plus manifeste<sup>11</sup> ». La série des *Paysages industriels* « agence horizontalement et verticalement plusieurs plans parallèles qui viennent se combiner à quelques bandes concentriques », dans un ensemble où plans oblongs et formes courbes « s'étagent ou se succèdent horizontalement ». Plans et formes montrent « un éclaircissement » ou « un assombrissement de l'aplatissement coloré », de sorte que ces « cellules plastiques » donnent une impression de rondeur (illustration 5).

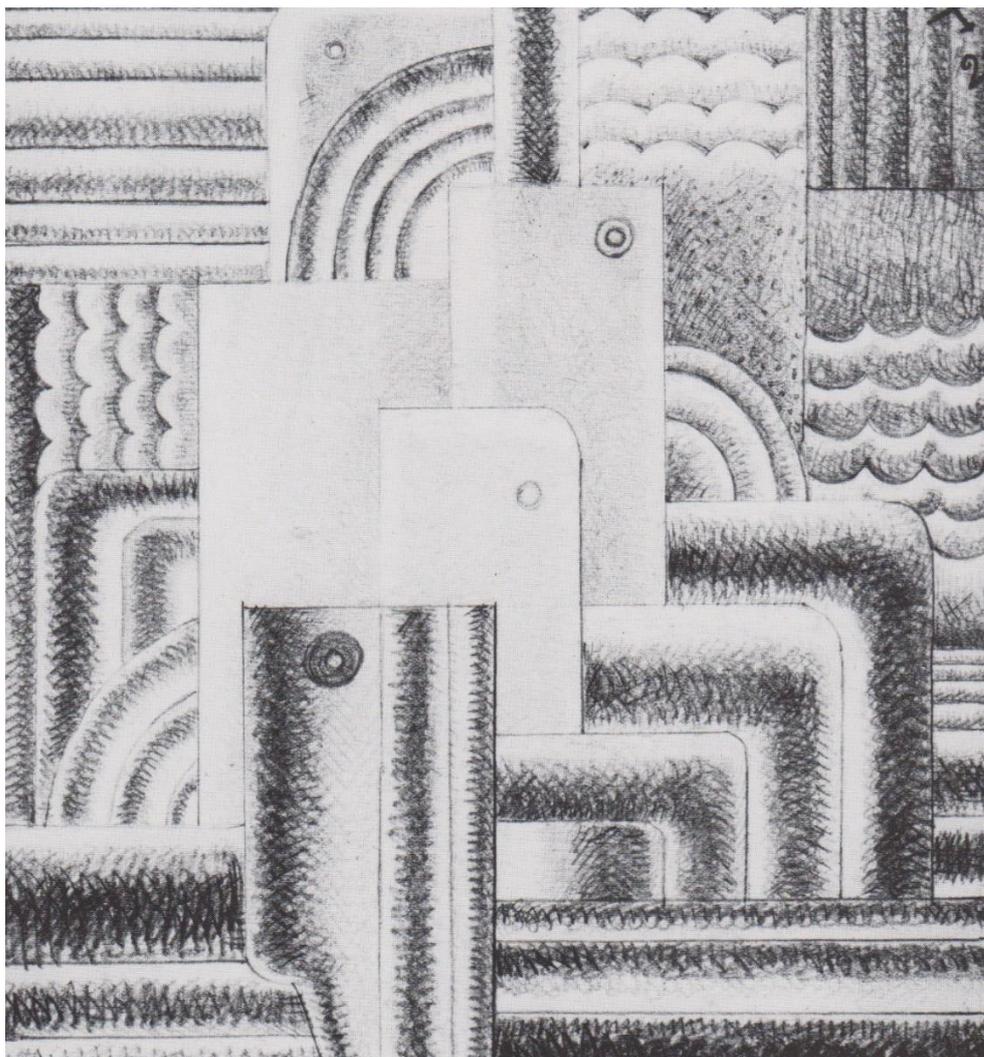


Illustration 5. Pierre-Louis FLOUQUET, *Paysage plastique*, 1921, Fondation pour l'Art belge contemporain. Dans S. GOYENS DE HEUSCH, *Pierre Louis Flouquet*, p. 34.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 34-35.

Goyens de Heusch insiste opportunément :

Emprunté d'évidence à la grammaire cubiste, ce procédé crée visuellement un effet paradoxal que n'ont point manqué d'exploiter plusieurs peintres modernistes ; effet paradoxal, en effet, car toute la composition tend à nier la moindre illusion de profondeur perspectiviste au profit d'une bidimensionnalité de l'image, alors que le recours à un dégradé chromatique dans les ombres suscite inmanquablement à l'esprit un jeu d'ombre et de lumière sur des volumes cylindriques, ce qui rappelle les artifices du modelé cher à la peinture ancienne.

C'est exactement ce que donne à voir la colonne centrale du décor pour *Le Monsieur Un Tel*, que Goyens de Heusch qualifie de « combinatoire » constituant « l'un des caractères les plus identifiables de sa vision ». On retrouve ce type de colonne dans le décor pour la pièce d'Avort, lequel présente par ailleurs deux quarts de cercle que l'on retrouve aussi, à trois reprises, dans le *Paysage plastique* de 1921 ainsi que dans d'autres œuvres de Flouquet. Ainsi, le motif circulaire est répété dans le *Projet de théâtre en plein air pour la « Cité moderne »* de 1923, dans telle *Composition* de l'André Garitte Foundation d'Anvers, dans certaines de ses *Constructions* de 1924-1925, etc.<sup>12</sup> On épinglera, dans le commentaire de Goyens de Heusch, la référence aux rapports entre Flouquet et la parisienne *Section d'Or* où militait en faveur de l'abstraction géométrique pure, aux côtés de Van Doesburg ou de Marthe Donas, Fernand Léger et ce qu'on a appelé son « tubisme<sup>13</sup> ».

Revenons à Poupeye, qui associe à la mise en scène pour *Le Monsieur Un Tel* une autre création du « plasticien » Flouquet.

---

<sup>12</sup> GOYENS DE HEUSCH, *op. cit.*, p. 72. Victor Bourgeois, responsable de la chronique architecturale dans *7 Arts*, avait réalisé en 1922 « un groupe de logements sociaux rue du Cubisme à Molenbeek-Saint-Jean et, mieux encore, la *Cité moderne* de Berchem-Sainte-Agathe, un ensemble de maisons construites en béton maigre, conçues dans l'esprit d'un urbanisme social tel que le défendaient le jeune architecte et ses amis ».

<sup>13</sup> GOYENS DE HEUSCH, *op. cit.*, p. 46-50, 71-72, 77, 85 (*Architecture*, 1925, Communauté française de Belgique, en dépôt au Centre d'art contemporain, Tournai), etc. Celui-ci ne manque pas de rapprocher à plusieurs reprises Flouquet de son « homologue belge Victor Servranckx » quand le premier « se sent alors attiré par une esthétique qui traduirait en des métaphores plastiques nouvelles la beauté rigoureuse des formes mécaniques et la précision fonctionnaliste de la technique industrielle » : « Le peintre ne s'est guère privé de rendre hommage à l'ère de l'acier poli, et ce par cette manière bien particulière, et récurrente dans son œuvre, de conférer aux formes, grâce à leur dégradé de couleur [...] des allures de tubulures rectilignes, courbes ou coudées, les angles droits arrondis constituant même dans maintes toiles le véritable paraphe de l'artiste. Victor Servranckx, qui travaillait à cette époque dans une usine de papier peint, allait user lui aussi du même procédé. »

Pour « L'Âme vierge », de Barnavol, Flouquet composa un décor mobile, d'esprit abstrait, aux fortes harmonies noires et rouges, figurant une grande mécanique, au centre de laquelle s'isolait un immense et synthétique cadran d'horloge, emplissant pour ainsi dire la totalité du dernier plan. Mais cette création qui devait avoir lieu, comme la précédente, au Cercle artistique de Bruxelles, fut interdite la veille de la représentation, alors que décors et costumes étaient achevés et montés.

Il s'agit à présent d'essayer de voir dans quelle mesure les décors de Flouquet dont il vient d'être question s'inspirent plutôt de tel ou tel « système » de mise en scène qui relevait de l'avant-garde à l'époque. Dans l'ouvrage de Poupeye, Flouquet donne en gravure les portraits de quatre metteurs en scène : Konstantin Stanislavski, Max Reinhardt, Jacques Copeau et Vsevolod Meyerhold.

L'avant-garde russe domine de loin dans les gravures théâtrales de Flouquet. Le style de décor qu'il conçoit pour *Le Monsieur Un Tel* est de toute façon très éloigné de celui que prescrit le « système » de Stanislavski. Celui-ci dénonçait les artistes qui mettaient en cause les codes traditionnels et projetaient leurs expérimentations graphiques sur les planches. Il « critique sévèrement », écrit Marie-Christine Autant-Mathieu, « ceux qui prennent systématiquement le contre-pied des pratiques en usage en se faisant passer pour des futuristes ou autres “-ismes” à la mode<sup>14</sup> ». Serge Romoff ébauche, dans la revue *L'Art vivant* du 1<sup>er</sup> janvier 1925, une liste de ces artistes qu'il juge quant à lui favorablement. « Plusieurs peintres se sont distingués dans cet art de mise en scène et de décors constructivistes, parmi lesquels, en premier lieu, nous devons citer le peintre Iakouloff [Gueorgui Iakoulov], Mme Popov [Lioubov Popova], Mme Exter [Alexandra Exter], l'architecte Vesnine [Alexandre Vesnine], le peintre Rabinovitch [Isaac Rabinovitch], Annenkoff [Georges Annenkov], Medonuezky [Konstantin Medunetsky], les frères Steinberg [Georgi et Vladimir Stenberg], Rodtchenko [Alexandre Rodtchenko], etc., etc. » Plusieurs d'entre eux sont mentionnés comme auteurs d'une « construction scénique » illustrée par une gravure dans l'ouvrage de Poupeye.

La construction scénique de Flouquet participe de cet art qui se voulait en rupture avec l'art « bourgeois » dont la scénographie naturaliste de Stanislavski représentait un des « bastions ». Se voulant le gardien d'un patrimoine théâtral russe dont il défendrait avant tout « l'art du ressenti », Stanislavski s'était dès 1918 opposé aux exigences d'un spectacle révolutionnaire qui limiterait la liberté de création.

---

<sup>14</sup> Konstantin STANISLAVSKI, *Correspondance*, textes réunis, traduits, présentés et annotés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Paris, Eur'Orbem Éditions, 2018, p. 308.

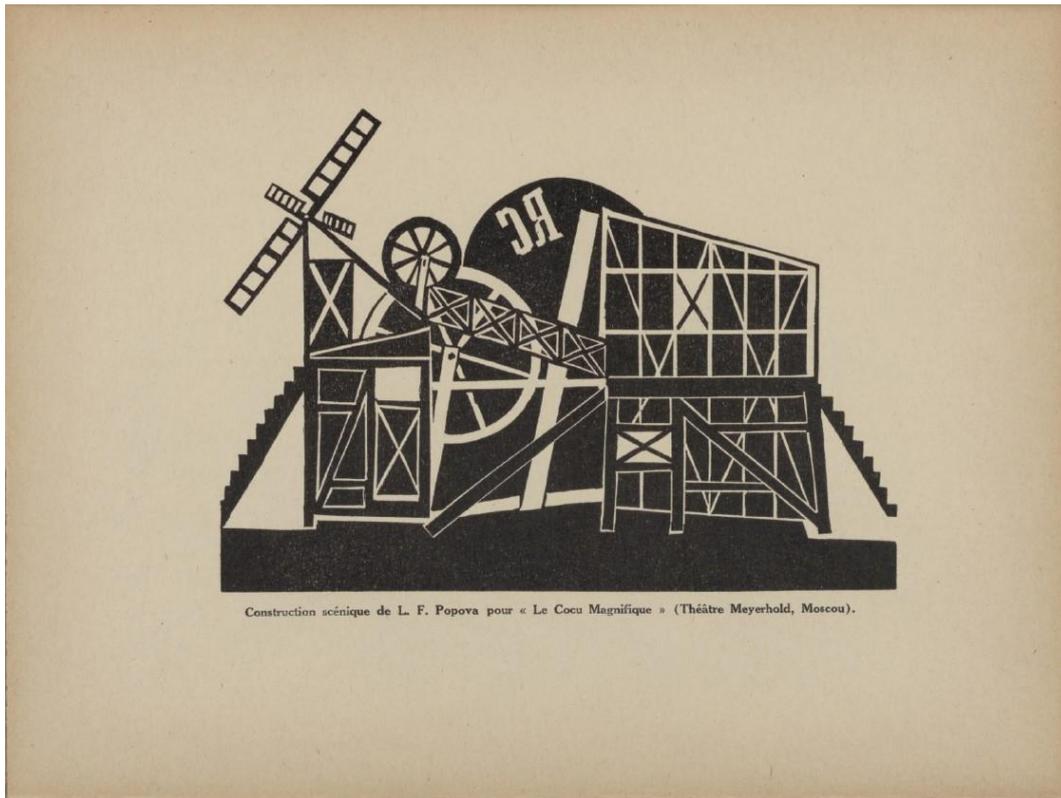
Vsevolod Meyerhold avait pleinement mesuré et pris en charge ces exigences d'un théâtre révolutionnaire, comme le raconte l'auteur d'un article de la revue parisienne le *Monde slave* en 1927, pour célébrer le dixième anniversaire de la Révolution<sup>15</sup>. Meyerhold, « dès les premiers mois du communisme de guerre, a trouvé un nouveau mot de ralliement : "L'Octobre théâtral" ». « Meyerhold s'est efforcé de créer un théâtre politique s'occupant exclusivement de propagande révolutionnaire. » Le théâtre devait y prendre part par le constructivisme où « l'art, dans une société communiste, ne pouvait être qu'une forme de la vie active, un élément de "reconstruction" ». Poupeye explique à son tour : « C'était un théâtre d'action que voulait le nouveau spectateur issu des masses démocratiques, qui au lendemain de la guerre, avait été entraîné dans les tourmentes de la révolution<sup>16</sup>. » « Le théâtre, dont la génération précédente avait ramené le mouvement à l'état de vie intérieure, ne lui convenait guère. » Le texte même d'Avort se prêtait à ces exigences.

Les décors conçus par Flouquet traduisaient en lignes et formes ce que Poupeye met au centre du « constructivisme » et du « prosaïsme » de Meyerhold : la « mécanisation du décor ». Celle-ci fut expérimentée pour la première fois, souligne aussi l'article du *Monde slave*, lors de la mise en scène du *Cocu magnifique* de Crommelynck en 1922, que j'ai évoquée dans l'article de février mentionné plus haut. En l'occurrence, cette mécanisation scénique « intensifiait et soulignait le mouvement du jeu, à la manière d'une énorme roue qui tourne ». Comment ne pas songer ici à l'immense cadran qui est supposé occuper la scène dans *L'Âme vierge* (illustration 6) ?

---

<sup>15</sup> *Le Monde slave. Revue mensuelle*, 4<sup>e</sup> année, n<sup>os</sup> 11 et 12, novembre-décembre 1927, O. R., « Dix années de vie littéraire et artistique dans l'U.R.S.S. », p. 410. Le Conseil de direction du *Monde slave* comprenait des membres de l'Université de Paris, de l'Institut d'études slaves ou de l'Académie des sciences morales et politiques. Voir aussi Béatrice PICON-VALLIN, « La révolution théâtrale de Meyerhold et son anéantissement » (17-06-2019). Disponible sur : <https://soundcloud.com/rmnggrandpalais/conference-la-revolution-theatrale-de-meyerhold-et-son-aneantissement-17062019>.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 55-56.



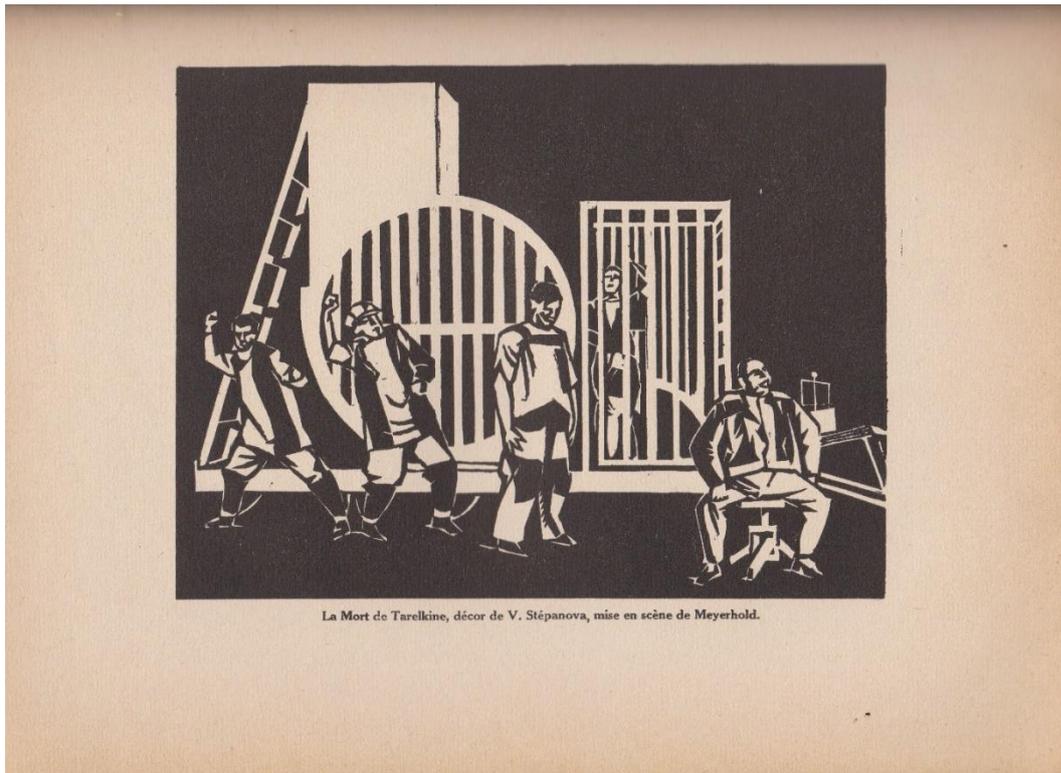
Construction scénique de L. F. Popova pour « Le Cocu Magnifique » (Théâtre Meyerhold, Moscou).

Illustration 6. Gravure de Flouquet reproduisant le décor de Popova pour la mise en scène du *Cocu magnifique* de Crommelynck par Meyerhold (1922). KBR – Cabinet des Estampes – III 74.590 B et coll. D. Droixhe et A. Piette.

On pense également à la grande roue – le hache-viande – qui figure aussi dans la construction de *La Mort de Tarelkine* conçue par la Lituanienne Varvara Stépanova dans une autre mise en scène de Meyerhold (illustration 7)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Alexandre LAVRENTIEV, *Varvara Stépanova. Une vie constructiviste*, introduction par John E. Bowlt, Paris, Philippe Sers Éditeur, 1988, p. 60-77 : « Le théâtre comme illustration de l'art productif ».



La Mort de Tarelkine, décor de V. Stépanova, mise en scène de Meyerhold.

Illustration 7. Gravure de Flouquet reproduisant le décor de Stépanova pour la mise en scène de *La Mort de Tarelkine* de Soukhovo-Kobyline par Meyerhold (1922). Coll. D. Droixhe et A. Piette.

La gravure pour *La Mort de Tarelkine* montre des personnages accomplissant des gestes très expressifs, élaborés, qui répondent à la théorie de la « biomécanique » de Meyerhold, que Poupeye résumait comme suit :

Comme l’acrobate, l’acteur doit avoir conscience de la plénitude de ses moyens, connaître tous les rouages de son corps et savoir apprécier exactement l’importance de chacun de ses mouvements et du moindre de ses gestes, comme s’il s’agissait d’une machine perfectionnée qu’un rien peut dérégler.

Dans le catalogue de l’exposition *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets*, présentée à Paris aux Galeries nationales du Grand Palais du 20 mars au 1<sup>er</sup> juillet 2019, Olga Kouptsova développe de manière considérable la biomécanique de Meyerhold. Elle la définit au sens large comme « la culture du corps, l’expressivité<sup>18</sup> corporelle fondée sur la connaissance de la mécanique du corps humain et des processus physiologiques qui dirigent et contrôlent cette “mécanique vivante” ». De même que Poupeye la

<sup>18</sup> *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets*, sous la direction de Nicolas LIUCCI-GOUTNIKOV, Paris, Adagp, 2019, p. 143.

considérerait comme «le taylorisme appliqué à l'acteur», elle en fonde l'idée «sur l'organisation scientifique du travail, telle que l'avait théorisée Frederick Winslow Taylor», dans le cadre de la mise en œuvre d'une «ingénierie sociale visant à l'éducation de l'homme nouveau». Celui-ci, dans l'idéal, «exercerait son activité de manière précise, soigneuse et régulière dans des conditions où le travail deviendrait une nécessité vitale et joyeuse».

Ainsi, reprenait Poupeye, un «assouplissement graduel de l'ensemble de leviers, de rouages et de ressorts qu'est le corps humain parfaitement conditionné» devait produire «le triomphe du dynamisme sur scène et la faillite du jeu statique où les belles tirades de la vedette, seules, déchaînaient un tonnerre d'applaudissements». On imagine, poursuit-il, les qualités qu'exigeait un «entraînement physique» se déployant dans «un système de praticables, de plate-formes, de passerelles, de surfaces mouvantes» que comporte souvent la construction scénique russe – mais qu'on ne trouve pas dans le décor de *Le Monsieur Un Tel*.

Par contre, l'action gestuelle est accentuée dans la pantomime finale, quand le personnage principal se livre à des «gesticulations d'abord concentrées, puis de plus en plus véhémentes». Mettra-t-on au compte d'une «mécanique» générale le «maintien raide» des cinq candidats et «leur démarche qui tient de l'horlogerie», avant que «leurs bras» soient «pris de violentes secousses» et qu'ils déchirent leur pancarte «par petits coups sèchement déclenchés»?

Ces pancartes présentent-elles un rapport avec les mots d'ordre et slogans que multiplie l'agit-prop théâtrale révolutionnaire? L'une des plus célèbres, parmi les constructions scéniques du temps, est celle de Lioubov Popova pour *La Terre cabrée*, œuvre de l'écrivain communiste français Marcel Martinet intitulée *La Nuit*, adaptée par Sergueï Tretiakov et mise en scène par Meyerhold en 1923 (illustration 8). Le catalogue de l'exposition *Rouge* indique que «la pièce est accompagnée de slogans politiques destinés à renforcer son contenu idéologique». Des collages provenant de la Galerie nationale de Tretiakov, reproduits dans le catalogue, rappellent: «La religion est l'opium du peuple» et «Le travail deviendra maître du monde».

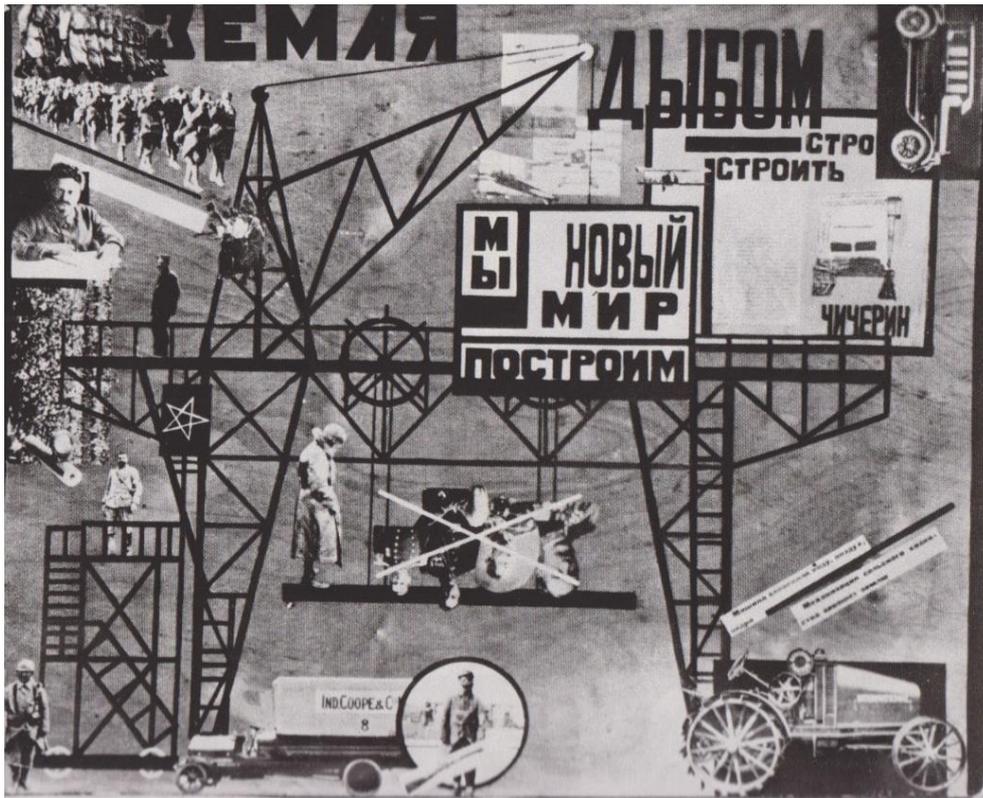


Illustration 8. Lioubov POPOVA, projet de décor pour *La Terre cabrée*, 1923. Dans N. ADASKINA et D. SARABIANOV, *Popova*, p. 270 et dans *Rouge. Exposition*, Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2019, p. 145.

Plus précisément, les pancartes de la farce d'Avort peuvent faire penser, en raison de leur forme, à plusieurs « tenues de travail » dessinées par Popova pour l'Atelier libre de Meyerhold, et particulièrement au costume de travail n° 7 du *Cocu magnifique*, reproduit dans un article de M.-C. Autant-Mathieu pour l'exposition *Rouge*<sup>19</sup>.

Le rapport entre l'acteur et sa fragmentation identitaire – qu'illustrent à leur manière les cinq personnages porteurs de pancartes – est encore plus étroit dans ces lignes d'O. Kouptsova relatives à l'application de la biomécanique dans la mise en scène du *Cocu magnifique* par Meyerhold, en tant que celle-ci devient pour les étudiants un « examen en biomécanique ».

La critique théâtrale distingue les interprètes des principaux rôles : Igor Llinski, Maria Babanova et Vassily Zaïtchikov. Ceux-ci se trouvent alors réunis sous un même nom composé de leurs noms de famille : « Il-Ba-Zäï » : « En gardant son individualité,

<sup>19</sup> Natalia ADASKINA et Dmitri SARABIANOV, *Lioubov Popova*, Paris, Philippe Sers, 1989, p. 224-225 ; Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, « De l'«Octobre théâtral» au «dressage des arts» », dans *Rouge. Catalogue de l'exposition*, 2017, p. 136-141, ici p. 139.

l'acteur développe un sens si stupéfiant de son partenaire, une telle habilité à coordonner tous ses mouvements du corps avec ceux de son partenaire, qu'on peut véritablement parler de [...] personnage à trois corps » (Alexeï Gvozdev).

Serait-ce pure coïncidence si le nom de « Monsieur Un Tel » se décompose de même entre les candidats, avant que le personnage central manifeste d'abord la satisfaction de se reconnaître, puis éprouve un « grand délabrement » quand ils déchirent leur pancarte ?

Toutes les images de mises en scène russes dont il vient d'être question ont pu être transmises au public français – et belge, et donc à Flouquet – lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs de Paris en 1925, où la production de *La Mort de Tarelkine* se trouvait largement représentée au pavillon soviétique de l'Esplanade des Invalides, grâce aux photos de Rodtchenko, mari de Stépanova.

Dans le décor de Flouquet pour *Le Monsieur Un Tel*, la réduction de l'identité de chaque personnage à une lettre et la destruction de la pancarte porteuse de ce simulacre d'identité traduiraient-elles un isolement ou un effacement de l'individu dans la nouvelle société soviétique sortie de la Révolution ? Traduiraient-elles une hantise, un doute politique d'Avort ? On laisse ces questions à vos réflexions.

Flouquet a-t-il souvent conçu des décors ou des costumes pour le théâtre ? Poupeye signale ses « projets de costumes », « achevés et montés », pour le *Malborough s'en va-t-en guerre* de Marcel Achard (1924), à la demande de Jules Delacre pour le Théâtre du Marais<sup>20</sup>. Poupeye précise : « Ils étaient d'une si belle audace que, sans doute, on a manqué de courage au moment de devoir les réaliser. » Il ajoute que « Flouquet dut se contenter de garder à l'état de projet ou d'esquisse beaucoup d'autres compositions, dont quelques-unes firent l'admiration des spécialistes lors de l'exposition de la Galerie Spectacles en 1925 ».

Goyens de Heusch reproduit le projet de décor de Flouquet pour *Le Cœur à gaz* de Tristan Tzara (1921)<sup>21</sup>. Il mentionne aussi la réalisation plastique dont Flouquet fut chargé pour le *Don-Juan* de Ghelderode, sur une sollicitation « du groupe *L'Assaut* de Paris ». On pense qu'il s'agit plutôt du groupe *L'Assaut* de Bruxelles, fondé en 1927 par Flouquet et Jean-Jacques Gailliard, auquel se joignirent Baugniet, De Boeck, Donas, Maes et Wolfs.

On restitue ici le décor du *Don-Juan* reproduit dans une édition de 1928 (illustration 9)<sup>22</sup>. On se réserve de traiter ailleurs du groupe *L'Assaut*.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>22</sup> Les costumes de Flouquet pour le *Christophe Colomb* de Ghelderode, qui est joint à l'édition du *Don-Juan* en 1928, seraient à comparer à ceux réalisés par Fernand Léger pour la célèbre mise en scène de *La*



Illustration 9. Pierre-Louis FLOUQUET, un des décors pour le *Don-Juan* de Ghelderode. Dans *Don-Juan*, Bruxelles, Éditions de la Renaissance d'Occident, 1928, p. 17. Coll. D. Droixhe et A. Piette.

Avant de conclure, un point d'interrogation serait à évoquer. On se souvient que les créations de Flouquet pour *Le Monsieur Un Tel* et *L'Âme vierge* auraient été « interdit[es] », selon Poupeye, « la veille de la représentation, au Cercle artistique de Bruxelles ». Goyens de Heusch reprend l'observation de Poupeye en la limitant à la présentation de *L'Âme vierge*, car la photo du spectacle *Le Monsieur Un Tel*, qu'il reproduit, témoigne pour le moins que la pièce fut jouée ou répétée dans le décor de Flouquet. Il écrit donc, à propos de *L'Âme vierge* : « Mais cette création qui devait avoir lieu au *Cercle Artistique* de Bruxelles, fut interdite la veille de la première<sup>23</sup>... »

Le journal *L'Indépendance belge* du 2 avril 1925 rend pourtant compte de la représentation de la pièce d'Avort, jouée par la jeune compagnie de Madeleine Renaud « dans un décor ultra-fumiste de M. Pierre Flouquet, avec des accessoires schématiques d'une drôlerie bien conventionnelle ». On doit donc supposer que l'auteur du compte-

---

*Création du monde* de Darius Milhaud et Blaise Cendrars en 1923. Celle-ci appelle une autre comparaison à des mises en scène d'avant-garde comme celle du *Tambour de feu* (*Il Tamburo di fuoco*) de Marinetti, « drame africain » de 1922 dont les costumes furent dessinés par le futuriste Enrico Prampolini (réponse à des interventions de P. Emond et A. Guyaux lors de la présentation de cette communication à l'Académie). Voir Filippo Tommaso MARINETTI, *Il tamburo di fuoco. Dramma africano. Digitale Ausgabe*, München-Berlin-Leipzig-Washington, DC, Biblion Verlag, 2014.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 91.

rendu avait assisté à la représentation et que le décor de celle-ci, contrairement à ce que paraît affirmer Poupeye, ne fut pas interdit.

Cet auteur nous est connu puisqu'il signe « G. R. » et qu'il s'agit évidemment de Georges Rency, qui tenait la chronique théâtrale de *L'Indépendance belge*, ainsi que le rappelle Robert Van Nuffel dans la notice biographique de notre ancien confrère<sup>24</sup>.

On ne s'étonnera guère que Rency qualifie de « lieu commun laborieusement développé » une « pochade » où l'on reconnaît trop « cette tendance, propre à tant de jeunes efforts, à dissimuler la banalité du fond sous l'étrangeté de la forme ». L'académicien sermonne magistralement l'apprenti. « Ce n'est pas cela le style. » Qu'Avort médite donc ce qui fait, selon Copeau, « la véritable originalité de l'artiste » : celle-ci « n'apparaît qu'à l'heure de la maîtrise et ne doit pas être confondue avec les balbutiements plus ou moins intéressants des débutants »...

La création de Flouquet pour *L'Âme vierge* a connu un prolongement pittoresque. Raymond Pouillart, professeur à l'Université catholique de Louvain, fut chargé du chapitre sur « Le théâtre de 1920 à nos jours » dans le tome 3 de *La Wallonie. Le pays et les hommes*. Il écrit : « Pierre Flouquet conçoit des projets de décors pour *Le Monsieur Untel* de Paul Avort et pour *L'Âme vierge* de Luc Barnavol<sup>25</sup>. » Je n'ai trouvé mention de cet auteur ni aux Archives et Musée de la Littérature, ni au catalogue de la KBR. Par contre, on y trouve Eugène Barnavol, lequel demande en 1928 à Poupeye si Flouquet pourrait s'occuper des décors et costumes de sa pièce *Le Dauphin*<sup>26</sup>. Une piste à suivre.

Quoi qu'il en soit, l'influence exercée par l'avant-garde russe à Bruxelles paraît un fait largement établi, que symbolise un autre témoignage journalistique. Deux ans après la création de la pièce d'Avort, le journal *Le Peuple* du 27 mars 1927 publie une photo donnée comme représentant le *Théâtre artistique de Moscou reçu au P.E.N. Club* (illustration 10). La légende peut être considérée comme trompeuse dans la mesure où il ne s'agissait pas à proprement parler du Théâtre artistique de Moscou fondé par Stanislavski, mais d'une extension dirigée par une actrice vedette qui était depuis longtemps en conflit avec celui-ci et que met en évidence la photo de Bruxelles : Maria Guermanova.

Cette dernière, maîtresse d'un rival de Stanislavski et en rupture avec les idées de la Révolution, fit sécession pour former ce qui est communément appelé le Groupe de Prague, en visite à Bruxelles. Stanislavski la qualifiait d'« aventurière sans talent »

---

<sup>24</sup> Robert VAN NUFFEL, « Georges Rency ». Notice disponible sur : <https://www.arlfb.be/composition/membres/rencey.html>.

<sup>25</sup> Raymond POUILLART, dans *La Wallonie. Le pays et les hommes. Lettres – arts- culture*, t. III, Bruxelles, Renaissance du livre, 1979.

<sup>26</sup> Archives et Musée de la Littérature, lettre du 31 août 1928, FS14 00824/0018.

ouvrant « le règne de la vulgarité<sup>27</sup> ». Ils se croisèrent à Berlin quand le Théâtre d'Art entreprit en 1922 une tournée vers l'Ouest. Le Groupe de Prague, écrit M.-C. Autant-Mathieu, s'était formé « autour de Maria Guermanova avec les acteurs du Théâtre d'Art qui refusèrent de rentrer en Russie soviétique au printemps 1922<sup>28</sup> ». Un journal de l'émigration, *Roul'*, *Le Gouvernail*, laissa entendre que le Groupe de Prague représentait le Théâtre d'Art de Moscou. Stanislavski dénonça la fraude. « Le Groupe de Prague se fera rappeler à l'ordre par Stanislavski une nouvelle fois en 1928 pour usurpation du nom », « lors de sa tournée en Angleterre ».

Sur la photo prise pour l'occasion figure, au dernier rang, le quatrième en partant de la gauche, l'artiste Jean-Jacques Gailliard, ami du Liégeois Marcel-Louis Baugniet. On peut imaginer que le Groupe de Prague, diffusant une image très négative du régime soviétique, était généreusement accueilli dans les locaux du journal *Le Soir*, où l'écrivain Paul Demasy s'abandonnait à une apologie exaltée du jeu de Guermanova. La prestation de celle-ci dans *Médée* était éblouissante, écrit Demasy dans la livraison du 29 mars 1927. « On a fait plus de dix rappels à la fin du spectacle et acclamé la grande artiste russe. »



Illustration 10. Le Groupe de Prague reçu au P.E.N. Club à Bruxelles en 1927. Photo parue dans *Le Peuple* du 27 mars 1927. Communication Isabelle Gailliard.

<sup>27</sup> STANISLAVSKI, *op. cit.*, p. 218.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 361.

Le journal *Le Peuple* – innocemment, avec clairvoyance ? – avait livré la photo sur la foi d’une manifestation non moins éclatante de la réussite soviétique, sans le moindre commentaire. La confusion politico-théâtrale n’avait pas tardé à régner en Europe, avant qu’elle s’étende, comme aujourd’hui, à l’ensemble des rapports qui travaillent les nouveaux « blocs » d’Est et d’Ouest, au-delà de la « constellation culturelle » que constitue le rayonnement de l’avant-garde révolutionnaire russe<sup>29</sup>.

Copyright © 2024 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

**Pour citer cette communication :**

Daniel Droixhe, *Une création d’avant-garde à Bruxelles. Le Monsieur Un Tel de Paul Avort et le décor de Pierre-Louis Flouquet (1924-1927)* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2024. Disponible sur : <[www.arllfb.be](http://www.arllfb.be)>

---

<sup>29</sup> La photo prise au P.E.N. Club en 1927 témoigne à suffisance de l’influence exercée par la modernité russe en Europe, comme en témoigne également l’immense succès rencontré par le Théâtre d’Art de Meyerhold à Berlin et Paris. De manière plus directe, et du point de vue de la construction même du noyau d’attraction que constituaient Moscou ou Saint-Pétersbourg, une communauté culturelle et spirituelle – aujourd’hui désarticulée en raison du conflit en Ukraine – unissait des pays d’où proviennent des figures majeures de l’avant-garde. Certaines trouvèrent pour ainsi dire le chemin de leur accomplissement artistique dans une activité révolutionnaire russe qui se prolongea parfois fermement sous le régime soviétique, ainsi que le montre l’exposition *Rouge* du Grand Palais. Klucis fit ses études à l’École des Beaux-Arts de Riga puis de Saint-Pétersbourg, Varvara Stépanova, née à Kaunas, la deuxième plus grande ville de Lituanie, affirme son talent à Moscou en compagnie de son mari Alexandre Rodtchenko et de son amie Popova. L’article « Culture de la Lettonie » sur Wikipédia est donc fondé à ne pas mentionner Klucis, au motif éventuel du « droit du sol », de même que les divers articles sur l’art lituanien s’abstiennent de mentionner Stépanova, qui est foncièrement russe. Voir aussi Neue Gesellschaft für bildende Kunst, *Lettische Avantgarde Riga/ Latviešu avangards*, Berlin, Elefant Press, 1988.