



Edmond Vandercammen et l'avant-garde artistique belge en 1929

ARTICLE DE DANIEL DROIXHE
MEMBRE PHILOLOGUE DE L'ACADÉMIE

La revue *Anthologie* du Groupe moderne d'art et de littérature de Liège publiait en décembre 1929 un article d'Edmond Vandercammen intitulé « L'art moderne à Bruxelles. Exposition : De Boeck, Flouquet, Gailliard, Servranckx ». La notice consacrée à Vandercammen par Jean Lacroix sur le site de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique a soin de préciser opportunément que, si notre confrère fut élu en tant qu'écrivain, il se distingua également dans le domaine des arts. Ami de Robert Goffin dès l'école primaire, il s'inscrira en tant qu'élève libre à l'Université libre de Bruxelles, mais, « passionné de peinture », il fréquente aussi l'Académie des Beaux-Arts. « Il va produire dans ce domaine une œuvre abondante », qui restera plutôt confidentielle.

L'écrivain félicite la galerie du Centaure, établie à Bruxelles place du Musée puis avenue Louise, d'avoir organisé l'exposition en question. Créé en 1921, le Centaure est qualifié de « foyer le plus intense de la décennie artistique 1920-1930 à Bruxelles¹ ». En l'occurrence, il donne à découvrir, écrit Vandercammen, « quelques-uns des ensembles modernes les plus significatifs » en présentant « pour la première fois un groupe de “Plasticiens” ».

1. DEUX « TÊTES DE FILE » NATIONALES : SERVLANCKX ET FLOUQUET

Les « plasticiens » mentionnés manifestent en effet un « divorce loyal entre la plastique architectonique et la plastique dite “sentimentale” ». Vandercammen entend par là que

¹ Jean MILO, *Vie et survie du « Centaure »*, Bruxelles, Éditions nationales d'art, 1980. Je remercie vivement Madame Isabelle Gailliard et Monsieur Ronny Van de Velden de l'aide apportée dans la conception de cette étude. Muriel Collart et mon épouse Alice ont, comme d'habitude, beaucoup participé à son écriture.

« ces quatre jeunes novateurs sont déjà bien éloignés des constructeurs logiciens armés de compas et de règles », car ils introduisent « un retour à l'humain » — « par les voies de l'abstraction quand même »... On comprend que le poète-peintre ne peut se satisfaire d'une « abstraction », dont l'appellation même lui « semble bien vague ». Le sens du mot a été restreint à tort. « Ne découvre-t-on point autant d'abstraction chez Chirico que chez certain Picasso ; chez Max Ernst que chez Kandinsky lui-même ? »

Parmi ces quatre « plasticiens », deux font figure de « têtes de file », pour la première moitié du XX^e siècle, dans le catalogue de l'exposition *L'abstraction géométrique belge* organisée à l'Espace de l'Art Concret à Mouans-Sartoux, dans les Alpes-Maritimes, en 2015. Du côté flamand, Victor Servranckx (Diegem, 1897-Vilvorde, 1965) se distingue par une production qui, fondée « sur un langage abstrait », dépasse bien l'espace de la toile, car elle « englobe un mélange des disciplines artistiques ». Ceci était souligné dans la revue *Anthologie*, quand elle rend compte d'expositions qui lui seront consacrées à Liège et à Bucarest en 1925². Servranckx se présente comme un « admirateur fervent du travail en série, que peut produire l'industrie » : il « a composé des centaines de dessins industriels anonymes et tenté de déterminer un assainissement de l'industrie du papier peint ». Pour le reste, il « renie toute tendance figurative ou ornementale, quel que soit le domaine en lequel son activité s'exerce ». C'est une œuvre abstraite que reproduit la revue *Anthologie* en accompagnement de l'annonce (illustration 1).

La catalogue de l'exposition sur *L'abstraction géométrique belge* souligne à quel point « le modernisme des années vingt a véritablement influencé tous les aspects de la vie quotidienne » chez Servranckx — et on ajoutera : comme chez les artistes russes de la Révolution. Celui-ci exprime une « fascination pour la mécanique et l'usine » qu'il partage avec l'avant-garde soviétique ainsi qu'avec les futuristes et Marinetti. S'il noua des contacts avec ce dernier, il fut aussi un ami de Magritte de sorte qu'on note également chez lui, à l'occasion, un détour surréaliste. Le propre de son œuvre réside cependant dans une évolution qui le porte « de constructions mathématiques à l'utilisation expérimentale de matériaux et de structures symétriques ».

Vandercammen, qui récuse une abstraction par trop dépourvue d'humanité, concède à Servranckx qu'il « semble sauvé » dans la mesure où « il a rompu avec la ligne droite ». Le « virtuose » s'est affranchi des sèches limites que le modernisme paraissait imposer.

² *Anthologie*, décembre 1924-janvier 1925.



Illustration 1.

Peinture de V. SERVIRANCKX et article sur celui-ci parus dans *Anthologie* (1928-1929).

Pierre-Louis Flouquet (Paris, 1900-Dilbeek, 1967) a fait de même à Bruxelles. Celui que Vandercammen qualifie de « plus accusé des “plasticiens purs” » a aussi su moduler ses travaux d'abstraction en introduisant dans ses dernières œuvres — « sans oublier ses dons de constructeur » — un « élément “rêve” » qui « s'allie aux rythmes puissants que nous retrouvons dans des toiles plus anciennes exposées en même temps ».

L'imposant ouvrage, une somme d'érudition, que Serge Goyens de Heusch a consacré à Flouquet dispense de présenter longuement celui-ci. L'artiste avait quitté la capitale française pour Bruxelles avec son père en 1909. En 1920, il exposait avec Magritte au Centre d'art de la rue Coudenberg, sous l'influence du cubisme et du

futurisme³. Dès 1922, il prend la tête du mouvement de la Plastique pure, du côté latin. Il faut cependant attendre plusieurs années avant que la revue *Anthologie* ne lui consacre, en 1927, un article dithyrambique de Denise Leburton à propos du livre de Paul Werrie et Pierre Bourgeois sur *L'Œuvre créatrice et critique du peintre Flouquet*⁴.

Vandercammen écrivait en conclusion de ses considérations sur les « plasticiens » : « Le vaste mouvement lyrique qui traverse donc ces jeunes novateurs permet les plus beaux espoirs et il faut le répéter, ils ne regretteront d'ailleurs point d'autres temps héroïques. » Flouquet confiait au même moment à *Anthologie* ce que pouvaient ressentir des aventuriers de l'art, après avoir connu « ces affres de la joie et les délires du doute », dans leur rébellion contre le conformisme. On compte exposer ailleurs dans quels termes s'opéra chez Flouquet une rupture qui le conduisit à arrêter de peindre pour se consacrer à la littérature.

2. FLOUQUET, CROMMELYNCK ET LE DÉCOR DE THÉÂTRE

Dans un article sur « Camille Poupeye, passeur et miroir de la modernité théâtrale », Pierre Piret commence par détacher, dans la revue *Échantillon* de 1928, « deux articles synthétiques dus, l'un, à Pierre Flouquet (“Plaidoyer pour l'art français contemporain”) et, l'autre, au critique dramatique Camille Poupeye (“Le théâtre français contemporain”)⁵ ».

Camille Poupeye (Furnes, 1874-Schaerbeek 1963) fut un « critique dramatique et essayiste très actif et renommé dans l'entre-deux guerres, mais à peu près oublié aujourd'hui ». Il met en évidence, selon Piret, l'image qu'ont imposée les histoires du théâtre, à savoir la discordance qui sépare deux volets de celui-ci : d'une part « le rôle de premier plan joué par les animateurs, qui proposent une vision claire et audacieuse en matière de mise en scène », et d'autre part « les dramaturges », qui « soit se contentent des vieilles recettes, soit expérimentent des formules nouvelles, au risque de se disperser dans des tentatives sans lendemain ». Piret veut montrer que, si la dramaturgie du théâtre de langue française de cette époque échappe « à l'exigence de cohérence qui régit le discours historiographique », Poupeye ne révèle pas une « cohérence inaperçue », mais touche à une question plus profonde qui concerne la façon dont la modernité théâtrale « se pense et se construit ». La « question fondamentale » ici en jeu a trait à « la désubstantialisation du langage ».

³ Serge GOYENS DE HEUSCH, *Pierre-Louis Flouquet*, Bruxelles, Fondation pour l'art belge contemporain/Mecenart, 1993, p. 24.

⁴ *Anthologie*, novembre-décembre 1927.

⁵ Pierre PIRET, « Camille Poupeye, passeur et miroir de la modernité théâtrale », *Textyles, Alternatives modernistes 1919-1939*, 20/2001, p. 25-32. En ligne : <<https://doi.org/10.4000/textyles.902>>.

Poupeye expose ses vues en 1927 dans *La Mise en scène théâtrale d'aujourd'hui* qui paraît aux célèbres éditions L'Équerre, qui constituent un autre fleuron de l'avant-garde à Bruxelles (illustration 2). Flouquet y participe par vingt linogravures qui représentent quelques-unes des avancées les plus significatives en matière de mise en scène. Celles dues à des novateurs et artistes russes occupent une place importante.

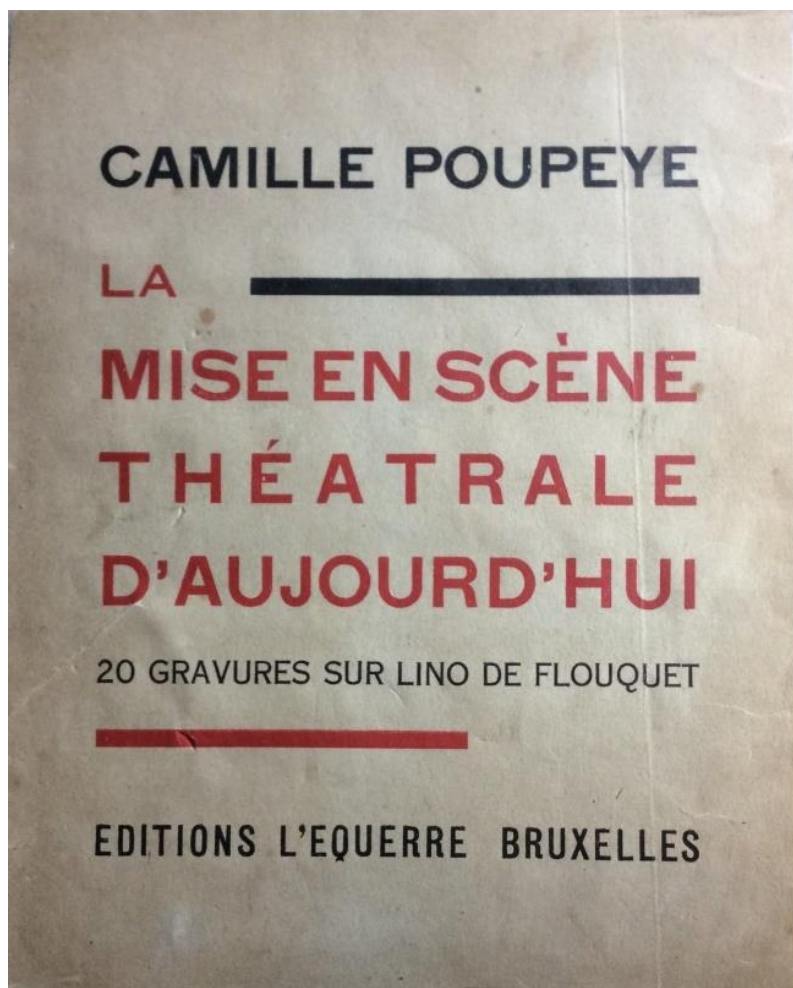


Illustration 2.
Oupeye, collection Daniel Droixhe et Alice Piette.

Quatre portraits de metteurs en scène font l'objet d'une gravure par Flouquet, dont ceux de Constantin Stanislavski (Moscou, 1863-1938) et de Vsevolod Meyerhold (Penza, 1874-Moscou, 1940), à côté de Max Reinhardt et de Jacques Copeau. On comprend que Poupeye insiste particulièrement, dans *La Mise en scène théâtrale* comme dans son article de 1928, selon P. Piret, sur ce qu'exige un théâtre de qualité : à savoir « une adéquation profonde de la dramaturgie (la "littérature"), de la mise en scène et

de la société⁶ ». Le théâtre vivant répond à « une société intensément vivante » — comme le fut celle de la Révolution russe. Quand Poupeye écrit que le metteur en scène doit trouver des « pièces répondant aux nécessités du moment », c'est donc tout naturellement, note Piret, qu'il « évoque la révolution théâtrale opérée par Meyerhold ».

Une telle révolution dénonce et récuse donc une conception naturaliste qui tendrait « à effacer voire à abolir la convention » en définissant « la vérité antérieurement à l'acte théâtral⁷ ». Au contraire, la « vérité expressionniste » — dont les artistes de la Plastique pure partagent à leur manière l'idée — implique, sur le plan de la scène, que la convention soit traitée « comme une fiction nécessaire, reconnue et assumée ». « Un protocole » que Diderot disait assumé depuis « trois mille ans », précise Piret. Celui-ci ajoute : « D'où le premier principe du credo de Poupeye : il faut être fidèle à la nature du procédé théâtral, ce qui se traduit par exemple, me semble-t-il, par une valorisation constante, dans son discours, du constructivisme (qui privilégie le jeu de l'acteur) contre le picturalisme (qui déthéâtralise en quelque sorte le théâtre). »

On comprend que Flouquet se soit particulièrement imposé pour restituer les constructions de décors dramatiques réalisées par Lioubov Popova (Vanovskoïe, 1889-Moscou, 1924) ou Varvara Stepanova (Kaunas, 1894-Moscou, 1958). Les biographies et les œuvres de celles-ci étant largement connues, on se bornera ici à comparer la gravure de Flouquet qui représente en 1927 le décor de Popova pour la mise en scène du *Cocu magnifique* de Crommelynck, par Meyerhold, et une autre représentation du même décor en 1927 (illustrations 3 et 4). Jeanine Moulin avait évoqué en 1987 le décor de Popova dans un article sur « Crommelynck et les metteurs en scène⁸ ». On invite bien sûr à voir en l'occurrence la maquette réalisée « pour l'exposition du Palais des Beaux-Arts » et conservée aux Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles.

⁶ *Ibid.*, section 6.

⁷ *Ibid.*, section 15.

⁸ Jeanine MOULIN, *Crommelynck et les metteurs en scène [en ligne]*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1987. En ligne : < www.arlfb.be >.



Illustration 3.

Gravure de Pierre-Louis Flouquet reproduisant le décor de Lioubov Popova pour la mise en scène du *Cocu magnifique* de Fernand Crommelynck par Meyerhold en 1922. D'après Camille Poupeye, *La Mise en scène théâtrale d'aujourd'hui. 20 gravures sur Lino de Flouquet*, Bruxelles, L'Équerre, [1927], p. 52. KBR — Cabinet des Estampes — III 74.590 B. Autorisation de reproduction avec exemption des droits de publication⁹. Oupeye, collection Daniel Droixhe et Alice Piette.

⁹ Courriel Benoît Labarre, 01-02-2024.

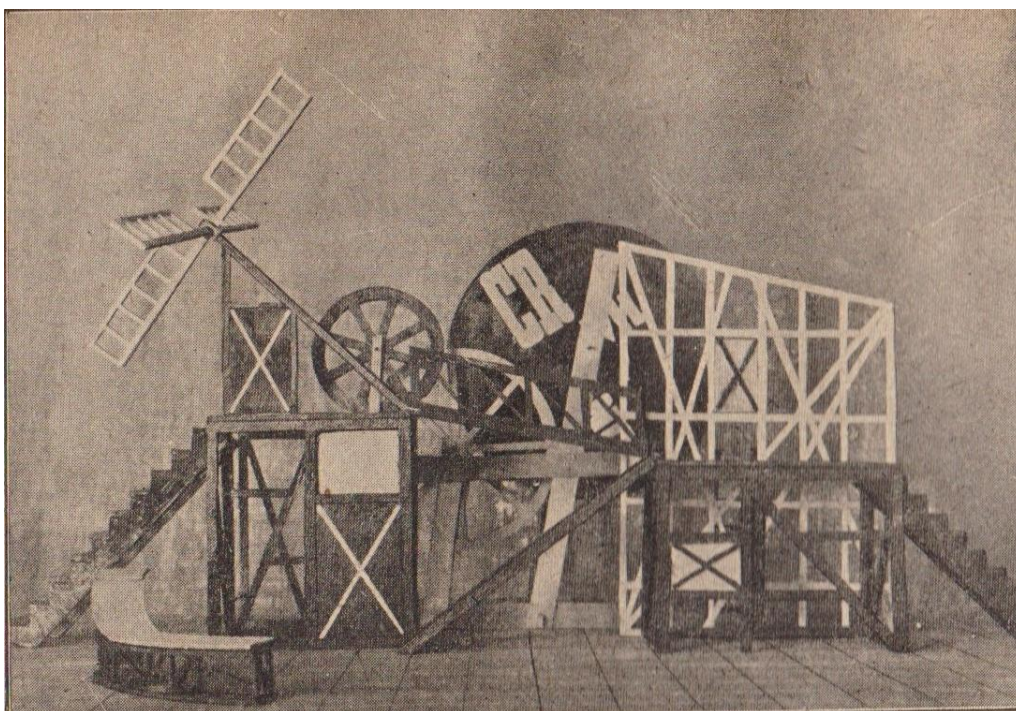


Illustration 4.

Photo du décor de Lioubov POPOVA pour la mise en scène du *Cocu magnifique* de Fernand Crommelynck par Meyerhold en 1922. D'après Jindřich HONZL, *Moderní ruské divadlo*, Prague, Odeon, 1928. Oupeye, collection Daniel Droixhe et Alice Piette.

4. OUTSIDER ET « HOMME PASSE-PARTOUT » : JEAN-JACQUES GAILLIARD

Le quatrième des artistes qui exposaient à la galerie du Centaure en 1929 a, quant à lui, poursuivi une longue carrière d'artiste en y joignant un étonnant talent d'écrivain. Jean-Jacques Gailliard (Bruxelles, 1890-Saint-Gilles, 1976) était d'un tempérament dont la joyeuse fantaisie défiait les obstructions et les embarras de l'art de peindre et de dessiner. Comme Servranckx et Flouquet donnaient l'espoir — en partie peu récompensé ou illusoire — d'une production entièrement libérée de la règle et du compas, Gailliard, écrit Vandercammen, infléchit le chemin de l'abstraction et de la ligne droite dans le sens d'un « lyrisme » qui « surprend », et amuse, parce qu'il est porté par un « coloris » qui « se renouvelle ». L'artiste, assurément, « aime la pâte et la fantaisie ». On va voir que le graphisme de ses débuts va peut-être au-delà.

Anthologie reproduit, dans sa livraison de janvier-février 1928, une de ses toiles les plus connues : *Le Rêve du chien*. L'ouvrage de Ronny Van de Velde sur *Jean-Jacques Gailliard. Les Jeux de l'Abstrait 1920-1920* (2017) donne la peinture en couverture, avec une présentation de l'œuvre par Xavier Canonne (illustrations 5-6). Ce beau livre, qui

offre les archives d'une incessante recherche, reproduit un croquis représentant l'ébauche du *Rêve du chien* avec, au crayon, l'inscription « 2 personnages connus du monde bruxellois en promenade Montagne de la Cour ». Il fournit par ailleurs toutes les références de reproduction de la peinture, à partir du 20 décembre 1925 (7 *Arts* n° 10, quatrième saison), etc.



Illustration 5.

Jean-Jacques GAILLIARD, *Le Rêve du chien* avec le texte de Georges Linze concernant l'artiste, dans *Anthologie* de janvier-février 1928.



Illustration 6.

Jean-Jacques GAILLIARD, *Le Rêve du chien*. Private collection (courtesy Kunsthandel Jacques Fijnaut, Amsterdam).

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

Gailliard aimait « la fantaisie ». Un peu trop, peut-être. Car l'amusement que procure le changement de style artistique peut dérouter une critique habituée au confort des catégories. Madame Isabelle Gailliard, fille de l'artiste, m'a permis de reproduire ici la toile intitulée *Les Danseurs* (1925), qui était donnée comme appartenant précisément à Edmond Vandercammen (illustrations 7 et 8). Elle figurait en noir et blanc dans l'ouvrage de Siméon Valentin sur l'artiste (1949), et celui de R. Van de Velde cité plus haut fournit également, avec une reproduction, les informations relatives à

cette peinture, depuis sa présentation en avril 1927 lors d'une exposition *L'Intérieur moderne*¹⁰. Un croquis de mai 1925 permet de percevoir la gestation de l'œuvre.



Illustration 7.

Jean-Jacques GAILLIARD, *Les Danseurs*, huile sur toile, 1925, dans un cadre dû à J.-J. Gailliard.
Communication Isabelle Gailliard avec son aimable autorisation.

¹⁰ Siméon VALENTIN, *Jean-Jacques Gailliard*, Bruxelles/Anvers, De Sikkel/Bruxelles, Ministère de l'Instruction publique, 1949, n° 8.



Illustration 8.

Jean-Jacques GAILLIARD, *Les Danseurs*, 1925, œuvre reproduite avec l'aimable autorisation d'Isabelle Gailliard. D'après Ronny VAN DE VELDE, *Jean-Jacques Gailliard. Les Jeux de l'Abstrait 1920-1930*, Knokke-Zoute, Galerie Ronny Van de Velde, 2017, avec informations sur les reproductions.

5. GAILLIARD GRAPHISTE : UNE AUTRE AVANT-GARDE

Une toile comme *Les Danseurs* est représentative d'une œuvre qui, répertoriée dans l'ouvrage de R. Van de Velde, justifierait pour le moins une mention de l'artiste au catalogue des *Abstractions construites en Communauté française de Belgique 1922-1980*. Celui-ci parut en 2005 à l'occasion d'une exposition organisée « à l'initiative des experts du Comité "Œuvres d'Arts" du Parlement de la Communauté française Wallonie-Bruxelles¹¹ ». Une notice historique intitulée « 7 Arts / La Plastique pure » reproduit un texte de S. Goyens de Heusch discrètement nommé à la fin. Il n'y est pas fait allusion à l'ouvrage de Goyens de Heusch consacré à Flouquet en 1993¹². Il est vrai que le catalogue reproduit, après une œuvre de Servranckx et avant celle de Marcel-Louis Bagniet, autre figure dominante de l'avant-garde belge¹³, une huile sur toile de l'artiste datant de 1921, acquise par la désormais Fédération Wallonie-Bruxelles en 1969.

Michel Hallers a écrit en 1996, en préface du livre de Gailliard intitulé *L'Ombre d'une ombre* :

L'homme force l'admiration par son enthousiasme et la fidélité aux voies profuses où sa nature fantasque et enjouée le guidait. Il orchestra une œuvre riche, ajourée de rêves, dentelle de papier cristal aux fuseaux horaires disloqués. Incompris, il fut abandonné par la plupart de ses contemporains et par une société barbare étouffée en la pire des confusions, ne respectant rien et certainement pas les artistes non admis au grand show du business international¹⁴.

Les linogravures qui accompagnent opportunément les poèmes de Gailliard dans *L'Ombre d'une ombre* pourraient d'une certaine manière démentir un des aspects de la légitime protestation de Hallers. Celles-ci sont-elles vraiment refusées, à tout jamais, au « grand show du business international » ? Leur graphisme brut, sauvage et humoristique ne peut-il faire songer à certaines images que célèbrent aujourd'hui les recherches de l'avant-garde russe contemporaine, comme celles du couple Varvara Stépanova et Alexandre Rodtchenko — le cubisme mis à part¹⁵ ? La gravure intitulée

¹¹ *Abstractions construites en Communauté française de Belgique 1922-1980* (préfaces de Fadila Laanan et Jean-François Istasse), Strépy-Bracquegnies, European Graphics, 2005, p. 9 : Marc RENWART, « 7 Arts / La Plastique pure 1922-1929 ».

¹² Serge GOYENS DE HEUSCH, *Pierre-Louis Flouquet, op. cit.*

¹³ Robert VIVIER, *Marcel Bagniet*, Paris, Les Écrivains réunis, 1927 (Oupeye, collection Daniel Droixhe et Alice Piette).

¹⁴ Jean-Jacques GAILLIARD, *L'Ombre d'une ombre. Poèmes* (introduction de Michel Hallers), Morlanwelz, Les Marées de la Nuit, 1996.

¹⁵ Alexandre LAVRENTIEV, *Varvara Stepanova* (introduction de John E. Bowl), Paris, Philippe Sers, 1988.

Je Traverse le présent ou Monsieur Passe-Partout, datée de 1919, prend à cet égard valeur d'emblème (illustration 9).



Illustration 9.

Jean-Jacques GAILLIARD, *Je Traverse le présent ou Monsieur Passe-Partout*, linogravure, 1919, reproduite dans le numéro du 15 novembre-décembre de *Tribune*. D'après *L'Ombre d'une ombre*, 1996, p. 6. Bruxelles, collection Muriel Collart.

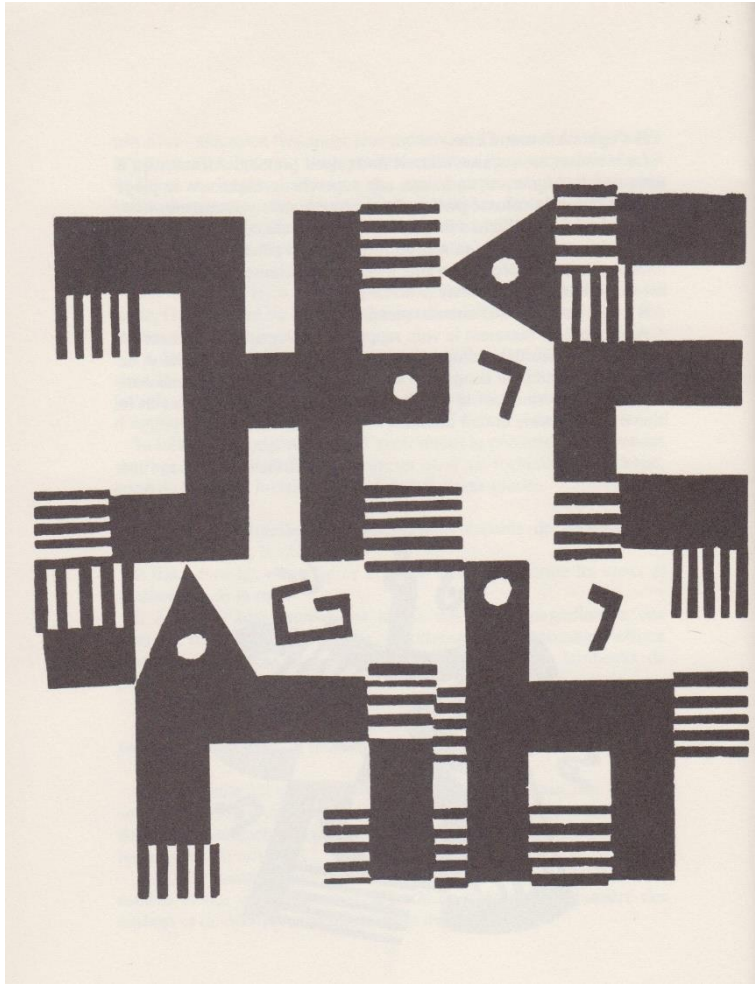


Illustration 10.

Jean-Jacques Gailliard, *Swedenborg aux prises avec des esprits cubistes*, linogravure, 1923, extrait de *Vie de Swedenborg*, p. 13. D'après A. Enriquez de Villegas Díaz, *Jean-Jacques Gailliard*, avec la collaboration de Xavier Canonne, Bruxelles, Marot, 2014

Une autre linogravure de *L'Ombre d'une ombre*, entièrement composée de lettres anguleuses et de zébrures, fait face à un poème intitulé *Les Anges acrobates* (illustration 10). On lit :

Dans le music-hall aux nuages se balancent des trapézistes.
Chacun des corps se colorie selon la perspective de son existence.
Ce sont des êtres vides de terre mais pleins de ciel.
Le plafond est-il ouvert ? Est-il azur ou nuée ?

Aux places, un public numéroté contemple d'en bas cette voltige que dépistent de curieux projecteurs.

Il y a deux mondes.

L'ouvrage de R. Van de Velde reproduit un feuillet portant des considérations de Gailliard, intitulées *Déclarations (au dos de la peinture « Coupée en morceaux »)*. On lit notamment :

Il est permis donc d'aborder le monde abstrait que la vue dirigée vers le ciel, attitude qui implique une connaissance des correspondances de la morphologie et du chromatisme.

Les choses peuvent par le procédé devenir méconnaissables, dépouillées de leurs formes matérielles et amenées au schéma en quelques signes épurés, hors de l'espace, elles parlent : ce sont des pensées.

Mais si le tableau ne présente qu'une étude de matière, d'où la pensée est absente, l'abstraction restera figée au sol, l'air stupide.

L'ange-acrobate qu'évoquait Georges Linze dans *Anthologie* est devenu trapéziste-voltigeur dans *L'Ombre d'une ombre*, de 1928 à 1996. La constance du peintre-poète les aura projetés dans le ciel des idées, « en quelques signes épurés, hors de l'espace », sans qu'une philosophie de l'art doive nécessairement invoquer le mysticisme de Swedenborg¹⁶.

Les épreuves intellectuelles que comportait l'exploration d'un art d'abstraction ont laissé insatisfaits ou ébranlés certains de ceux qui s'y aventuraient. Marcel-Louis Bagniet a raconté dans quel isolement est née sa rencontre avec l'abstraction en 1920 quand il a quitté Bruxelles pour Paris, « pour changer de climat et m'initier à ce qui s'était fait pendant la guerre¹⁷ ». En Belgique, « on allait jusqu'aux Impressionnistes et puis c'était tout... ». « Quand je suis revenu en 1922 à Bruxelles, j'ai rencontré le groupe "7 Arts" dont faisaient partie les deux frères Bourgeois, P. Flouquet, Karel Maes, et un musicien : Monnier. » Avec eux, Bagniet a exposé à la galerie Giroux, à l'époque où sa peinture « n'était pas encore constructiviste ». Conduit au géométrisme de la

¹⁶ Sébastien CLERBOIS, « Jean-Jacques Gailliard (1890-1986) peintre "swédenborgien". Un patrimoine d'avant-garde oublié au panthéon de l'art sacré ? », *Revue de l'histoire des religions*, 1, 2013, p. 85-111. En ligne : <<https://doi.org/10.4000/rhr.8062>>.

¹⁷ Ben DURANT, *Conversation avec Marcel-Louis Bagniet*, Gerpennes, Tandem, 1989, p. 5-9.

Plastique pure, notamment sous l'influence de Flouquet et de Maes, il témoigne qu'en France comme en Belgique, « on ne vendait rien du tout » : « ça n'intéressait personne ! ».

Ben Durant, qui questionne Bagniet, lui demande ensuite comment a commencé « timidement » sa réhabilitation, en 1954. Réponse :

Ça n'a pas été tellement important pour moi parce que j'étais encore sous l'emprise de ce découragement que Flouquet et moi avons ressenti vers 1935 lorsque personne ne s'intéressait à notre peinture ; désenchantés, nous nous étions tournés vers la figuration. À la même époque d'ailleurs, les Hasaerts avaient publié un livre sur l'Animisme, d'où ils éliminaient totalement la peinture constructiviste, si bien que Flouquet et moi avons mis tous nos tableaux abstraits dans la cave et on est revenu à la figuration¹⁸.

Certains, pourtant, résistèrent et organisèrent une exposition « pour montrer l'importance du Constructivisme », à laquelle participa notamment Gailliard. Flouquet et Gailliard seront dès lors dûment mentionnés dans le catalogue de *L'exposition Georges Linze et son époque 1920-1940* présentée par les Amis de Georges Linze au Musée de l'art wallon de Liège, du 21 février au 16 mars 1976 — sans référence à la Plastique pure. La notice consacrée au peintre Léon Koenig est plus substantielle. On relèverait avec amusement la manière dont celui-ci règle leur compte à certains surréalistes dans la livraison de juin 1934 d'*Anthologie* (« Dali, chiure de Maldoror, neveu dégénéré de Chirico », « Magritte ou l'histoire d'un compromis. Suite de concessions exactes. Presque du trémolo », etc.). On note encore que le nom du Liégeois Bagniet, sauf erreur de ma part, n'apparaît pas dans *Anthologie* de 1921 à 1940.

Le même catalogue saluait en Jean-Jacques Gailliard « le collaborateur d'*Anthologie* dès 1925 » et « l'ami de Georges Linze de toute une vie ». Les « Plasticiens » étaient donc définitivement sauvés. Parmi les membres du Comité d'honneur figuraient Constant Burniaux, Marcel Thiry, Edmond Vandercammen et Robert Vivier.

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

Pour citer cette communication :

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.arllfb.be>

¹⁸ *Ibid.*, p. 21.