

Revue des historiens de l'art, des archéologues et des musicologues
de l'Université de Liège
Numéro 31/2012

Les années 1980 à Liège.
Art et culture

Julie Bawin

Docteur en histoire de l'art
Enseignante – chercheuse à l'Université de Liège
Service d'Histoire de l'Art de l'Époque contemporaine
jbawin@ulg.ac.be

Introduction

Tantôt qualifiées de décennie dorée, tantôt présentées comme une période de crise, de désillusions ou de rupture, les années 1980 sont sujettes à des appréciations aussi diverses que contradictoires. S'agissant de retourner sur un terrain fraîchement foulé, nous aurions vite fait d'interpréter ces différentes perceptions comme la difficulté d'opérer une lecture de l'histoire récente, une histoire par ailleurs trop récente pour prétendre au recul nécessaire qu'imposent nos disciplines, soucieuses qu'elles sont de livrer une histoire neutre et scientifique. Or, on le sait : l'histoire n'existe pas pure. Elle s'écrit selon des présupposés qui ne sont pas moins tranchants que ceux qui dictent le discours sur le présent. Cela étant, il peut s'imposer de ne pas faire retomber trop rapidement la poussière soulevée par ce qui se révèle être un contexte aux multiples résonances, tant esthétiques que politiques, économiques ou philosophiques.

Généralement couplée aux années 1990, la décennie 1980 fournit des modèles de pensée qui, même lorsqu'ils sont grossièrement décrits, ne rencontrent pas la logique d'uniformisation propre aux années 1960-1970. De celle-ci, on ne retient généralement que l'énergie contestataire, l'effervescence artistique et intellectuelle, l'inventivité, le hors-norme et la subversion. En revanche, quand il s'agit de qualifier les années 1980, il est autant question de crise économique que d'euphorie du marché, de culture alternative que de soutien institutionnel, de prolifération artistique que de création à bout de souffle. La confusion est grande, une confusion d'ailleurs largement entretenue par un vocabulaire souvent associé à la période qui nous intéresse : le postmodernisme. Depuis au moins vingt ans, des points de vue, convergents ou divergents, sont consacrés à cette notion dont l'une des

premières utilisations remonte à 1977 lorsque l'architecte Charles Jencks publie *Le Langage de l'architecture postmoderne*. Le mot sera ensuite brandi par le philosophe Jean-François Lyotard pour signaler l'effondrement des « grands récits » dans son célèbre ouvrage *La Condition postmoderne* (Paris, 1979). Démontrant l'idéologie du progrès et du principe d'utopie propre au modernisme, la postmodernité se réduit alors au pur et simple relativisme. Il devient aussi, sous la plume du théoricien américain Fredric Jameson, « la logique culturelle du capitalisme tardif », c'est-à-dire le système même du monde actuel¹.

Les années 1980 constituent donc un temps de passage, passage certes engagé dès les années d'après-guerre, mais qui prend à cette époque les allures d'une véritable rupture. Dans le domaine des arts, le même scepticisme s'exprime et si l'on ne peut nier un continuum avec la génération précédente, une forme de lassitude semble désormais peser sur la création. L'historien d'art Paul Ardeme analyse finement la situation lorsqu'il décrit la postmodernité comme une « exaspération à l'égard du culte du Nouveau » et « de la quête, toujours aléatoire, de l'utopie »². Cela ne veut pas dire qu'il y ait « mort de l'art », thèse pourtant fréquemment soutenue dès le milieu des années 1970. Cela signifie, plus simplement, que le climat est à présent ouvert aux esthétiques les plus diverses. Le mouvement cohérent qui avait dominé l'Europe et les États-Unis à partir de la modernité de l'Entre-deux-guerres parvient à son point ultime. Il n'est dès lors plus question d'invention pure ou de renouvellement incessant, mais de détournement, de citation, de répétition. Rejetant le credo de table rase cher aux avant-gardes, les artistes se lancent dans une redé-

couverte de ce qui avait été banni jusqu' alors. En peinture, ce sera aller du monochrome vers la nuance, de l'abstraction vers la figure, de la géométrie ascétique vers le pastiche. Et, de manière plus générale, ce sera n'imposer aucune règle, ne chercher aucune vérité absolue. L'hétérogénéité est donc à l'ordre du jour. Envisagée de cette manière, la production artistique de la décennie apparaît donc comme à la fois très riche et profondément chaotique. Cette extrême diversité de l'art ne manquera d'ailleurs pas de diviser l'opinion, certains y voyant même le signe annonciateur d'un déclin.

Mais ne nous éloignons pas, car c'est au début des années 1990, lorsque le marché accuse une chute importante, que le doute s'installe et que des débats virulents sur l'art contemporain voient le jour. Dans les années 1980, l'art contemporain triomphe, les prix montent et le marché enfle. En simplifiant passablement, on peut même admettre que cette période a émergé, dans le domaine des arts, la plus forte activité marchande jamais connue. De nouvelles foires se créent, les galeries consacrées à l'art vivant se multiplient et les collectionneurs sont de plus en plus nombreux à investir dans la création actuelle. Parallèlement à cette reprise du marché, dont les effets ne touchent pas seulement celui des biens esthétiques, un intérêt croissant du public pour l'art voit le jour. L'activité institutionnelle, en matière de soutien et de promotion de la création artistique, est particulièrement intense. Elle se manifeste par l'organisation d'expositions toujours plus nombreuses, le développement d'une politique en faveur de la commande publique, la création de nombreux centres d'art et l'invitation lancée aux artistes à travailler dans et pour le musée. Plus qu'aucune autre avant elle, la décennie 1980 consacre ainsi une attention inégale à l'égard de l'art vivant. Mais la situation est-elle aussi idyllique qu'on le prétend ? Cette entrée de la création artistique dans le domaine de la (sur)consommation est-elle aussi bienfaitrice qu'elle n'y paraît ? Sans entrer dans le détail d'un débat qui demanderait à lui seul la rédaction d'un ouvrage, il convient néanmoins de nuancer l'impression d'euphorie laissée par cette extraordinaire floraison de l'art contemporain à partir de 1980. Non seulement, cette situation n'est que de très courte durée (dès l'année 1989, le marché émerge les premiers signes d'un essoufflement qui conduira à la crise du début des années 1990), mais elle signale également des inégalités de soutien en sein même de la communauté artistique. Comme le note très justement Raymond Mou-

lin, ce sont en réalité les artistes déjà favorisés qui sont avantagés par cette nouvelle conjoncture³. Dans un article s'intitulant « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », Pierre-Michel Menger poursuit la réflexion en notant : « Si l'incertitude du succès contribue au prestige social des professions artistiques et à la magie même d'une type d'activités devenu le paradigme du travail libre, non routinier, idéalement épanouissant, elle engendre aussi des disparités considérables de condition entre ceux qui réussissent et ceux qui sont relégués aux degrés inférieurs de la pyramide de la notoriété. »⁴

Et c'est bien ce qui se passe dans les années 1980. Cette période a beau marquer dans le champ de l'art une croissance majeure en terme de soutien institutionnel et d'activité marchande, elle voit aussi un nombre considérable d'artistes se réunir en petit groupes ou en collectifs pour pallier les manques du système institutionnel de l'art. C'est en effet à cette époque que l'on assiste à l'essor d'une infinité de regroupements initiés par des artistes dans le but avoué de se présenter tels des contre-pouvoirs à la culture officielle. La disposition à l'autogestion et à l'autoreprésentation qui caractérise la majorité des collectifs d'artistes trouve assurément son origine dans les modes de protestation des années 1960-1970. Mais pas seulement. La culture « alternative » des années 1980 naît aussi d'un sentiment de déception à l'égard des utopies modernistes et s'inscrit dès lors dans le champ, plus relativiste, de la postmodernité. Se dessine ainsi plus précisément le paysage du monde de l'art dans les années 1980. Un paysage contrasté, où l'activité artistique peut tour à tour épouser les différents contours du système médiatique et économique, plaçant dès lors l'artiste sous l'orbite de la *success story* (Basquiat, Haring, Koons) et, dans le même temps, perpétuer le mythe de l'artiste maudit frappé de solitude, d'indifférence et de mépris. Ce contraste ne date évidemment pas du dernier tiers du XXe siècle. Depuis la Renaissance, un fossé existe entre les « élus », soutenus par les pouvoirs mis en place, et les « autres », que l'histoire n'a pas ou n'a que peu retenus. Mais appliquée à la réalité des rapports artistiques qui sont ceux des années 1980, l'opposition entre ces deux « modèles » prend assurément une dimension inédite.

Les auteurs qui ont collaboré au présent volume connaissent ces débats. Certains ont vécu pleinement les années 1980, d'autres – et c'est peut-être ici une majorité – étaient alors enfants ou très jeunes adultes. Profitant de la fraîcheur

des témoignages et des souvenirs, de l'accessibilité aux œuvres et aux textes, chacun a été guidé par un même dessein : mettre en évidence un tissu intellectuel, celui d'une ville et d'une époque particulières, pour en restituer les enjeux, le contenu passionnel et en faire surgir toute la richesse et la complexité. Le présent volume a ainsi été conçu comme un aller-retour entre la particularité d'un espace-temps (Liège dans les années 1980) et la généralité d'une époque que ce même espace-temps révèle et de laquelle il participe. Il s'agit donc de montrer qu'une production artistique, même lorsqu'elle s'accomplit dans une conjoncture internationale, est toujours en partie tributaire d'une identité, que celle-ci soit nationale, régionale ou locale. Si ce rapport identitaire est abordé à de nombreuses reprises dans le présent volume, l'objectif n'est cependant pas de défendre une spécificité belge, wallonne ou liégeoise. Les textes réunis ici entendent surtout montrer la vitalité, la « matière vivante » d'une ville qui, dans le prolongement de ce qui s'est fait dans les années 1960 et 1970⁵, a donné l'occasion à des écrivains, des poètes, des réalisateurs, des vidéastes, des peintres, des sculpteurs, des architectes, des photographes, des galeries d'émerger ou de gagner en visibilité ; de devenir ainsi les acteurs incontournables d'une scène dont l'éclat est encore bel et bien présent aujourd'hui.

Notes

- 1 JAMESON, F., *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, 2007.
- 2 ARDENNE, Paul, *Art, L'âge contemporain, Une histoire des arts pratiqués à la fin du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2003, p. 27.
- 3 MOULIN, Raymond, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997.
- 4 MENGER, Pierre-Michel, *Rationalité et incertitude de la vie d'artiste*, dans *L'Année sociologique* vol. XXXX, 1989, p. 111.
- 5 Sur les années 1970 à Liège, voir l'ouvrage dirigé par DELHALLE, Nancy, DUBOIS, Jacques et KLINKENBERG, Jean-Marc, *Le tournant des années 1970, Liège en effervescence*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010.

Pierre Henrion

Historien de l'art
Professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège
PHenrion@ulg.ac.be

Yves Randaxhe

Historien de l'art
yves.randaxhe@hbb.be

Les arts plastiques à Liège dans les années 1980

Entretiens

Plutôt que d'opérer la synthèse des connaissances historiques sur les arts plastiques à Liège dans les années 1980, nous avons réalisé six entretiens : Jacques Charlier, Patrick Corillon, Alain Denis, Jacques Lizène, Jean-Pierre Ransomer, Léon Wildar. Nous avons en outre sollicité Johan Mulye, qui a décliné notre invitation. Certaines de ces interviews ont conservé leur forme dialoguée, tandis que d'autres ont été retranscrites sous forme de texte continu.

Le choix des artistes a été essentiellement déterminé par une volonté de constituer un éventail représentatif des différentes sensibilités qui ont traversé le jeu des avant-gardes. Il s'est également agi de croiser les expériences et d'approcher une cartographie culturelle d'une décennie sans nécessairement avoir la prétention de ne révéler que des informations inédites. Nous avons voulu relever l'intérêt de projeter un éclairage direct, de livrer « une matière première » où la sensibilité de chacun reflète autant que ses souvenirs ce que furent les aventures de cette époque.

Au bout du compte se dessine un paysage riche et foisonnant. Les lieux géométriques de l'activité artistique de cette décennie sont étudiés par ailleurs. On percevait à travers ces témoignages l'importance du rôle joué par exemple par 251 Nord, le Cirque Divers, les galeries l'A ou Art actuel. Les animateurs de ces lieux et d'autres personnalités ont déployé une activité

remarquable qui a permis aux artistes d'exposer et de réaliser des projets innovants. Parmi ces acteurs, il convient de citer par exemple Michel Antaki, infatigable animateur du Cirque Divers, Laurent Jacob, fondateur de 251 Nord et organisateur de Saint-Lambert investigations, Daniel Durtieux, organisateur de Tectonic 84 (1984) et de Noise - Fenêtres en vue (1989) ou encore Georgette Ballegeer.

Entretien avec Jacques Charlier Mars 2012 Liège

Les années 1980 sonnent le grand retour de la peinture. « J'ai vu arriver cela avec panique », avoue aujourd'hui Charlier : « La réhabilitation forcée des époques, le revival et le remake à tout prix sont les produits de notre vertige »¹. Il repart en guerre : cette décennie sera pour lui l'ère du contretemps. On prône un retour aux formes traditionnelles de la peinture ? Charlier en remet une couche (de peinture), avec des œuvres loignant sur l'art du XIX^e siècle : « Plinthes », « peintures de guerre », « peintures pompier », « peintures mystiques »... en une réflexion mélangée sur la désétude des choses. En 1986 et 1987 à partir d'une série de cadres récupérés, il réalise toute une série de tableaux inspirés des styles du XX^e siècle, allant



Fig.-1
Jacques Charlier, Peintures - Schilderijen, peintures sur toiles et sur bois, 1988, 220 x 900 cm.

Jusqu'à inventer les noms et biographies des artistes supposés les avoir peints et, *last but not least*, les attribuer à la collection d'un amateur imaginaire, Sergio Bonatti?

Mais dans son projet central de « l'art au service de l'idée », Charlier a toujours su mobiliser tous les médias. Les années 1980 seront donc aussi des années musicales, avec de la « musique régressive » au nom lourd de sens, des « chansons idiots » et des « chansons tristes », qu'il présente à quatre reprises à Liège, dont trois au Cirque Divers. Chez lui, qui mènera un jour campagne sur le thème *Oublier Liège*, cette ville exerce une forme d'attraction-répulsion : « Dès 1962, je me suis lié avec des Flamands. J'ai mesuré le précipice culturel qui séparait la Flandre de la Wallonie et je me suis dit que si je ne fréquentais pas ces gens-là, c'était foutu. » Il est donc quelque peu distant de la galerie l'A, où il n'exposera qu'une fois, en 1982 : là où ce groupe reste proche du minimalisme, Charlier s'est déjà lancé dans d'autres aventures.

Il ne manquera pourtant pas l'exposition liée de la décennie dans les sous-sols de la place Saint-Lambert (*Place Saint-Lambert Investigations*, 1985), où il poursuit sa réflexion sur l'art moderne et la simulation sur un ton particulièrement provocateur. Sous le titre *La voie de garage* - celle de l'art, évidemment -, il fait placcarder à l'entrée de l'exposition une série d'affiches publicitaires de grand format : « [...]

l'intérêt de l'expérience réside moins à juger de la qualité de la publicité qu'à mieux mesurer son impact général plastiquement parlant... sa force de frappe [...] certaines œuvres seront peut-être mises en évidence de par ce voisinage imprévu... d'autres vont peut-être subir une diminution d'impact...³ », précise-t-il dans le catalogue. « Je voulais m'intégrer à l'exposition tout en en montrant les contradictions. » Quoi qu'il en soit, ce n'est pas impunément que l'artiste s'aventure sur le terrain de la publicité commerciale : l'affiche, variant RTL, très visible, est peu appréciée par la radiotélévision publique, qui sponsorise l'événement. Elle sera finalement recouverte des affiches de l'exposition.

Soyons juste, la participation de l'artiste à *Chambres d'ami*, mis sur pied l'année suivante dans des habitations particulières gantoises par Jan Hoet subira de la part du Liégeois un traitement non moins critique. Il y présente une inquiétante *Chambre d'ennemi* qui inaugure un cycle d'œuvres quasi philosophiques conçues au mal et à la séduction, donc *in fine* au rôle de l'art : « Cette séduction en cascade produit un blanc momentané de la mémoire. C'est au travers de cette amnésie que se glisse ce que l'on appelle généralement la fauter⁴. » Sans abandonner l'humour grinçant qui restera l'un des marqueurs de son travail, Charlier placera désormais ces questions graves au cœur-même de sa démarche.

Yves Randaxhe

Entretien avec Patrick Corillon Avril 2012 Liège

Pour Patrick Corillon, la fin des années 1970 et le tout début des années 1980 sont des périodes de formation. Né dans un milieu d'amateurs d'art, il fréquente assidûment la galerie Vega et ses artistes (Jacques-Louis Nyst, Barbara et Michel Leisgen). Philologue romane, philosophe, théâtre : son itinéraire d'un curieux est à l'image de la pratique artistique qu'il développera dès la fin des années 1980. Au début de la décennie, son passage à l'Académie des Beaux-Arts de Liège ressemble à un malentendu. Il en sortira pourtant prêt à s'affirmer en tant qu'artiste. Mais pas pour autant disposé à suivre une voie toute tracée : il met le cap sur Paris, où il suit des cours de théâtre tout en assouissant sa boulimie de visites d'expositions.

Revenu à Liège, il présente sa première exposition personnelle en 1985 dans l'incontournable Cirque Divers. Macadam. Mais, c'est l'année suivante qu'il pose le véritable geste fondateur de son œuvre en réalisant une exposition pour le Centre wallon d'art contemporain La Châtaignerie, à Flemalle. Ce n'est pourtant pas une exposition de Corillon en tant qu'artiste, ni non plus une exposition de plasticien. À partir de dessins d'enfants, de correspondances, d'objets, Que reste-t-il d'un artiste dont les œuvres auraient été détruites, volées ou achetées ? Permettez à Corillon de rendre hommage à des créateurs de tous bords, issus de Liège ou d'autres parties de la Wallonie – le musicien Henri Pousseur, le paléophysicien André Blavier, le plasticien Jacques-Louis Nyst, le poète Jean-Pierre

Verhegen, l'architecte Charles Vandenhove... –, comme pour s'inscrire lui-même dans une filiation et dans un lieu. Il y pose aussi la question de ce qu'est vraiment « une vie dans l'art », qui ne cessera de hanter son œuvre. Sur cette lancée, il propose encore en 1987, au Musée d'art moderne et d'art contemporain de Liège, une conférence en forme de divagation borge-sienne intitulée *Vie et mort des noms d'artistes*, accompagnée d'un petit livre¹.

Bien que régulièrement infidèle à sa ville, il est résolu à s'y inscrire par son art et conçoit pour celle-ci un projet de plaques de rue évoquant des souvenirs imaginaires de grands artistes. Face au refus des autorités, Corillon repart en 1988 pour Paris et l'Institut des hautes études en art plastique. La même année, il présente déjà deux expositions personnelles : l'une à la galerie Ficherouille de Bruxelles et l'autre à la galerie Vega à Plainevieux, avec des œuvres hybrides, faites à la fois d'objets et de textes, nouvelles variations sur les biographies d'artistes. C'est alors qu'il invente le personnage d'Oskar Serti, poète imaginaire dont il déclinera durant de nombreuses années les aventures douces-amères. Ses récits incarnés dans toutes sortes d'objets anodins font basculer dans une réalité subtilement modifiée, où le plus léger détail recèle un sens caché. Mais Corillon n'invite à aucune relecture héroïque de notre environnement : si sens caché il y a, c'est que « la fiction, plutôt que dépasser la réalité, doit se satisfaire d'en être lorsque ce miracle advient »². Prototype de l'artiste exilé, Oskar Serti devient ainsi le double de Patrick Corillon, « toujours un pied ici, un pied ailleurs », artiste et biographe, entre la réalité et la fiction, à l'intersection improbable des formes d'expression les plus variées, et entre Liège et Paris.

Yves Randaxhe



Fig. 2 Patrick Corillon, vue de l'exposition *Que reste-t-il d'un artiste dont les œuvres auraient été détruites, volées ou achetées ?* La Châtaignerie, Flemalle, 1986.

Entretien avec Alain Denis Mars 2012 Liège

Pierre Henrion – Dans les années 1980, vous avez déjà effectué un parcours. Vous êtes notamment enseignant à l'Académie des Beaux-Arts depuis le début des années 1970. De quelle façon avez-vous développé votre travail à Liège ?

Alain Denis – En effet, depuis 1973, j'ai enseigné à l'Académie où j'avais effectué mes études. J'ai d'abord été professeur de dessin, puis, plus tard, de couleur. Sur le plan artistique, j'ai, dès cette époque, poursuivi un travail graphique et pictural marqué par la découverte du Pop Art. Fernand Hausch était alors proche de moi. Sur le plan pratique, je dois reconnaître que, jusque dans la seconde moitié des années 1980, il n'y avait pas de place pour moi dans les milieux liégeois. C'est une époque de forte polarisation. Il y avait, d'une part, les « conceptuels » avec des artistes comme Jacques-Louis Nyst ou Jacques Lizene, soutenus par tout un milieu associatif que je ne fréquentais pas. Et, d'autre part, on trouve une série de peintres comme Fernand Vercour ou René Julien qui cultivaient des pratiques traditionnelles et qui connaissaient un certain succès. Je ne me retrouvais ni d'un côté, ni de l'autre. Alors, je montais mon travail à Verwiers, à Anvers ou à Bruxelles où j'avais un contrat avec une galerie, mais pas à Liège.

Cette situation a perduré jusqu'à l'ouverture d'Art Actuel par Georgette Ballegeer qui m'a consacré une première exposition en 1987, dans sa galerie de la rue Sur-las-Foulons. C'est Rudy Pipers qui me l'avait présentée.

PH – Georgette Ballegeer a comblé un vide dans l'offre culturelle liégeoise.

AD – Absolument. Sa galerie ouvre en 1986, elle avait auparavant déjà présenté des artistes dans son magasin de mobilier contemporain du quai De Gaulle : ce magasin était d'ailleurs aussi une première à Liège. Très vite, elle a su en faire un lieu incontournable. Lambert Rocour, Rudy Pipers, moi-même, et, dans une moindre mesure Marc Rulmont, étions les « Liégeois » de son équipe. Georgette était très proche de nous, avec une amitié profonde qui était nécessaire dans nos relations. Nous avons véritablement vécu à son rythme. Elle passait régulièrement dans nos ateliers, suivait le travail et exigeait de notre part un véritable engagement, ce qui était logique tant son implication était profonde. Je me souviens avoir craint de la rencontrer si je n'avais pas assez peint. Georgette avait aussi beaucoup de jugement. Elle savait très vite mettre le doigt sur la bonne pièce. J'ai bénéficié

des quatre expositions chez elle, en 1987, 89, 90 et 93, l'année de son décès : elle était à peine âgée de 50 ans. Si, effectivement, elle combla un vide dans l'offre culturelle liégeoise en créant sa galerie, la brusque disparition de Georgette Ballegeer en laissa une autre, abyssale derrière elle.

PH – Comment s'organisait le travail avec Georgette Ballegeer ?

AD – Elle menait un vrai travail de galeriste. Georgette prenait tout en charge. Elle s'acharrait à mobiliser tout un réseau de collectionneurs. Elle pouvait par exemple organiser un déjeuné, ce qui se faisait peu à l'époque, si elle estimait que les ventes étaient insuffisantes. Art Actuel était aussi présente sur des foires importantes à Krokke, à Gand ou à Bâle. Grâce à Georgette, j'ai eu des contacts aux États-Unis où j'ai pu exposer, pour la première fois, en 1991. C'était un véritable capitaine d'industrie gérant son magasin de mobilier et sa galerie avec de l'audace et des projets, notamment celui d'ouvrir une galerie à Saint-Paul de Vence.

PH – Et les artistes étrangers...

AD – Là aussi, elle a joué un rôle important. Elle a fait venir des créateurs de premier plan, principalement autour des acteurs de la Transatlantique italienne et des Nouveaux Fauves allemands auxquels s'intéressait son compagnon, Harald Aschberger. Elle a fait venir Luciano Castelli, Marco De L'Re. Je ne sais rien du réseau de relations qui lui a permis de réussir des événements comme ceux-ci. Mais, je suis persuadé que son aura, sa force ont compté. En outre, Georgette n'hésitait pas à investir : elle pouvait acheter la totalité des pièces d'une exposition pour pouvoir la monter.

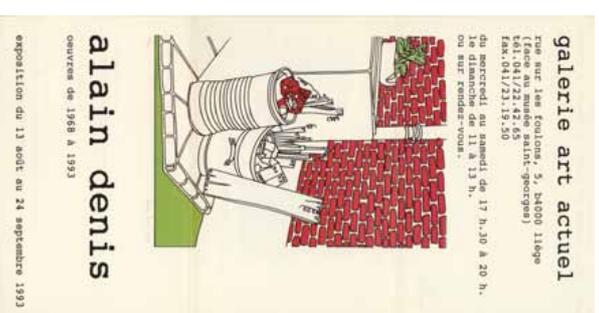


Fig. 3 Affiche de l'exposition Alain Denis, *Œuvres de 1968 à 1993*, Galerie Art Actuel, du 13 août au 24 septembre 1993.

Entretien avec Jean-Pierre Ranssonnet Mars 2012 Tiff

Pierre Hention – Comment avez-vous mené votre travail dans les années 1980 ?

Jean-Pierre Ranssonnet – Jusqu'en 1986, j'ai été employé à la Fondation André Renard en tant que documentaliste. Et, ensuite, je suis devenu professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège. Sur le plan artistique, je m'ennuie, dès les années 1970, des recherches très conceptuelles. J'ai été profondément influencé par *Dokumenta 5*, en 1972, et par la personnalité de son commissaire, Harald Szeemann. À Liège, j'ai été marqué par le travail initié par la galerie Yellow Now.

PH – Comment se présentaient les milieux liés géo ?

J-PR – L'atmosphère était à l'opposition entre les artistes figuratifs plutôt conservateurs et tout un groupe en connexion avec des pratiques contemporaines, groupe auquel je m'intégrais. Michel Boulanger et Guy Vandeloise étaient dans une position semblable à la mienne. Je me sentais également proche de Jacques Charlier, Alain Denis, Fernand Flausch ou, dans un autre esprit, Freddy Beunckens développait des œuvres figuratives intéressantes ; ils ne s'intégraient pas aux groupes qui pouvaient être identifiés. Plus, dans le courant des années 1980, de plus jeunes comme Daniel Fournieu, Georges Bianchini ou Anne-Marie Klenes sont arrivés.

PH – Où en est-il des structures qui accueilleraient votre travail ?

J-PR – Par rapport aux années 1970, il y avait, selon moi, un recul. J'ai le souvenir d'une époque marquée par un esprit de crise, conservateur qui prenait racine dans les premières crises pétrolières. Ce n'était pas évident de diffuser un travail nouveau. En 1978, le Cirque Divers avait ouvert une galerie et c'était une bonne opportunité ; je m'en suis occupé avec André Stas, notamment. Puis, il y a eu l'aventure de la galerie LA qui, pour moi, a pallié l'absence à Liège de lieu où monter des œuvres contemporaines de tendance conceptuelle.

PH – Quels sont les souvenirs que vous en conservez ?

J-PR – C'est un moment d'émulation, de rencontres, d'expériences. Nous sommes en 1978 quand Marie-Henriette Nassogne, Juliette Rousseff, Guy Vandeloise et moi-même avons décidé de mettre une galerie sur pied. Tout au

début de l'année suivante, avec le soutien de l'Échevin Georges Goldine, Guy a organisé, au Musée Saint-Georges, l'exposition LA qui manifestait très bien l'esprit de ce que nous voulions faire. Je faisais partie de la sélection avec d'autres comme Michel Boulanger, Jacques-Louis Nyst ou Catherine de Lauvoit. Et puis l'aventure a commencé en mars 1980, avec un premier lieu, rue Sur-la-Fontaine, où nous avons mis sur pied deux expositions : une consacrée à Michel Moffarts et Georges Schuygers puis l'autre à René Heyvaert. Nous avons alors pu bénéficier d'une première aide de la Communauté française. Léon Wuidar s'est joint à nous à cette époque. Ensuite, d'autres comme Jean-Jacques Synul et René Debarterle sont arrivés. C'est en mars 1981 que nous nous sommes installés au 10 de la rue Trappé avec une première exposition consacrée à Dan Van Severen. Il y avait chez nous la conscience que la disparition de l'APPAW laissait un vide et nous voulions le combler. Nous voulions relayer une même volonté d'innovation.

PH – Quels étaient les grandes lignes de votre programmation ?

J-PR – D'emblée, nous avons voulu montrer des artistes internationaux aussi bien que régionaux. La dimension internationale a d'ailleurs été marquée d'emblée avec Van Severen ; d'autres comme Marthe Wéry, Jean Le Gac, Bernd Lohaus ou Peter Downsbrough sont venus renforcer cette orientation. Jacques Charlier qui connaissait beaucoup de monde me donnait des adresses. La galerie LA a aussi été une chance pour beaucoup de Liégeois qui ne trouvaient pas de lieu pour exposer... dont nous. J'ai ainsi bénéficié d'une exposition personnelle en septembre-octobre 1983. Mais il y a eu aussi Bernard Herbecq, Nic-Jo et Jacques Lizène. LA présentait aussi des choses nouvelles, notamment par l'intérêt que nous portions à la photographie. Tout cela n'allait pas sans oppositions qui pouvaient d'ailleurs être très violentes ; je pense par exemple aux critiques de Jacques Parisse. Il faut encore reconnaître que la galerie LA était très proche de l'Académie des Beaux-Arts. En tant que professeur, Guy Vandeloise y réparait des talents prometteurs et cela a défini un troisième axe autour de la mise en valeur de jeunes artistes. Marc Angeli, Cécile Vandresse ou Anne-Marie Klenes ont ainsi exposé. Il y a eu aussi Laurent Jacob qui avait fait ses études à La Cambre, Florence Fréson et Michel Couterer. Tout cela est détaillé dans le catalogue que nous avons édité à l'occasion de la rétrospective organisée au Musée Saint-Georges en 1986. C'est à cette époque que je recense mes activités sur mon travail personnel et que mon implication au sein de la galerie LA s'arrête.

Entretien avec Jacques Lizène Mars 2012 Liège

« Liège dans les années 1980, c'était surtout amusant », se souvient Jacques Lizène. Fourmillant déjà d'idées et de projets parfois conçus sur le papier des décennies plus tôt, le « petit maître liégeois de la deuxième moitié du XX^e siècle » sera alors sur tous les fronts. Grâce à l'appui du centre RTB Liège¹, il va par exemple concrétiser des projets de chansons et de spectacles remontant aux années 1970. En 1980, à l'initiative de Jacques Delcuvelle, qui anime l'émission *Radio Titanic* avec un humour grinçant et décalé qui fera date, l'artiste va mettre en forme pour la première chaîne de la radio publique un « minable music-hall » où un « chanteur en dessous de tout » interprétera des chansons nulles dans des orchestres improbables. Il y en aura plus de 200. Le minable music-hall connaîtra même une version vidéo au début de l'année 1983, grâce à l'émission *Vidéographie*, également produite par le centre RTB Liège. Lizène conçoit pour ce faire toute une scénographie, avec danse nulle, instruments hybrides et coiffure dite « à la fontaine de cheveux ». Le minable music-hall se produira aussi en *live*, entre autres au Cirque Divers, dont Lizène avait été l'un des fondateurs. Décidément inspiré par cette veine musicale, il réalise différentes performances, (*Musique à l'envers*,

1979-1982 : *Vous êtes en coulisses*, 1982 : toutes deux au Cirque Divers), mais aussi des chorégraphiques « primitives » et projets d'installations musicales pour bras-robots, des instruments de musique modifiés, et spectacles sculpturaux utilisant des fumigènes de spectacle, qui seront finalement réalisés en 1988 grâce à Laurent Jacob et Espace 251 Nord.

Si Jacques Lizène n'a plus de galerie à Liège à ce moment, il y est omniprésent. Son parcours illustre donc parfaitement la diversité du tissu culturel et artistique de la ville à l'époque. En 1984, il offre ainsi une participation marquante au projet porté par Daniel Durtieux sous le titre *Tectronic 84*, et qui se proposait « d'aborder les questions du rapport de l'art à l'architecture et de la place qu'occupe actuellement le plasticien dans la démarche architecturale (ou urbanistique) », entre autres par une série d'interventions réparties dans la ville. Pour l'occasion, le « petit maître » réalise une « fresque urbaine horizontale » prenant la forme d'un passage pour piéton fissuré d'où s'enfluent deux figures peintes à la bombe. L'année suivante, pour *Place Saint-Lambert Investigations*, Lizène présente une installation multiple autour d'une grande bâche « extrême réaliste » découpée d'une ouverture dominant sur les broussailles du chantier.

Au fil des reprises de projets anciens et de l'émergence d'idées nouvelles, son œuvre continue donc de faire feu de tout bois, mais jamais au hasard : en 1987, son « néo déco » fait pièce au « néo géo » qui émerge sur la scène internationale. Deux ans plus tard, répondant à l'invitation de Daniel Durtieux de participer à travers la ville à l'exposition *Noise - Fenêtres en vue*, il fait preuve d'une même ironie en inscriviant dans l'une des fenêtres du Musée d'art moderne un *Placard à tableaux* (1970).

Mais si Lizène démontre un véritable attachement à sa ville, son activité de cette décennie ne s'y limite pas. On le voit entre autres à Bâle et à Venise (avec Laurent Jacob) et c'est une institution française, La Criée de Rennes, qui lui offrira en 1989 une *Rapide rétrospective*, un an avant celle mise sur pied par l'Atelier 340. Pour Liège, on attend toujours...

Yves Randaxhe



Fig. 4 Jacques Lizène, *La Chantourne* - dessous de tout à la Fontaine de cheveux. *Minable music-hall* en vidéo art, 1982.

Entretien avec Léon Wuidar Avril 2012 Méry

Pierre Henrion – Dans les années 1980, votre parcours professionnel a déjà des caractéristiques qui en déterminent les grands traits d'ensemble ...

Léon Wuidar – En effet, je poursuivais une activité d'enseignement à l'Académie des Beaux-Arts de Liège qui, entamée en 1976, s'est terminée en 1998. Sur le plan artistique, je continuais à développer les recherches abstraites commencées en 1963. Il y a pourtant eu quelque chose de nouveau dans les années 1980. Cela concerne ma pratique : c'est à cette époque, plus précisément à partir d'octobre 1979, que j'ai commencé à travailler dans des carnets, ce que je n'ai cessé de poursuivre. Ces dessins constituent la matière première, aussi bien, de mes peintures que de mes œuvres intégrées à l'architecture et autres.

PH – Quelles sont les personnalités du milieu liégeois qui vous ont marqué ?

LW – Parmi d'autres, je voudrais relever celle de Philippe Minguet qui, à mon grand étonnement, s'est passionné pour mon travail. Il était professeur d'esthétique à l'Université de Liège. C'était une figure assez originale qui sortait du carcan académique et appartenait pleinement à la modernité de son époque. Depuis les années 1960, il participait activement au groupe MU. Il a soutenu mon travail, notamment par des publications comme *Art à Liège en 1980* dans le bulletin d'informations de la société IBM. En 1979, il a mis sur pied le Centre de recherches en esthétique appliquée qui ressortait de son séminaire à l'université. L'objectif était d'étudier des problèmes d'ordre graphique. Le CREA allait susciter la réalisation de logo, papiers à en-tête, affiches par un nombre limité de graphistes et d'illustrateurs. Il a, entre autres choses, mis sur pied un concours pour le sigle de l'Université de Liège qui a été remporté par Vyon Adam, ou encore pour le CHU ; c'est le projet de Pierre Kroll et Ismaël Bokurt qui fut choisi. Grâce à Minguet, j'ai notamment dessiné une vignette pour le 25^e anniversaire de l'Institut de psychologie et l'emblème de l'émission télévisée *Perceval*. J'ai aussi conçu l'affiche pour un événement qui avait été mis sur pied en 1980, au chahoumage d'Argenteau, *La nuit parcourt le ciel*. Plus tard, j'ai du renoncer à cette activité, mon statut de professeur m'interdisait d'être indépendant.

PH – Et au point de vue institutionnel...

LW – Ce qui a relevé la qualité du milieu liégeois, ce sont des personnalités indépendantes comme Manette Reprieis, Claude Strebelle ou Guy Jungblut. Les pouvoirs publics, tant communal que provincial, étaient particulièrement déficitaires. On pourrait épingler l'activité de Georges Goldine qui était Echevin de la Culture mais il n'a pas développé de politique à long terme. C'était un peu du coup par coup comme l'achat par la Ville d'une peinture de Nicolas De Staël. Pour moi, la création du Musée en plein air du Sart-Tilman a eu de l'importance. René Leonard en a été l'initiateur et Claude Strebelle a bien compris l'intérêt de ce projet. J'avais, en 1977, l'année même de la création du Musée, reçu une première commande sans qu'il me soit précisé un lieu. J'ai alors choisi un mur du restaurant universitaire dessiné par André Jacquemin. Plus tard, en 1987, j'ai terminé, après un temps assez long de recherches et de mise au point, le *Labyrinthe* situé devant l'Institut de psychologie.

PH – On peut aussi penser à l'architecte Charles Vandenhove pour lequel vous avez régulièrement travaillé.

LW – C'est à lui qu'il faut surtout penser. En 1980, j'ai dessiné des lambris pour son hôpital au Sart-Tilman. L'année suivante, j'ai conçu un motif pour un plafond de l'hôtel Torrentius à l'intérieur duquel il a installé ses bureaux. Il m'a encore sollicité plusieurs fois. En 1982, pour des lambris à la Maison Blanche à Erenux, puis, quelques années plus tard, pour un home d'enfants à Ans et pour la creche des Abbesses à Paris, des projets qui ont été respectivement achevés en 1989 et en 1992. Des personnalités proches de Vandenhove ont aussi bien voulu me passer des commandes. Roger Bastin, par exemple, m'a demandé de dessiner des reliefs pour l'Arsenal de Namur en 1982 et, l'année suivante, une grille pour un immeuble dans la même ville. Avec Jean-Marie Dethier aîné, géant à Liège la maison du docteur Malchair et de son épouse, un grand signal d'acier laqué fut élaboré et installé sur une terrasse ; c'était en 1989.

PH – Et les espaces d'exposition ?

LW – Je n'y avais pas vraiment de place. En 1980, l'exposition *35 ans d'AP/IAW* a clôturé les activités de cette association si importante dans le milieu liégeois depuis 1945 ; j'y ai été invité. La galerie L'A a en quelque sorte pris le relais. J'y ai exposé en 1983 ainsi qu'à la rétrospective du Musée Saint-Georges, en 1986. Je n'ai pas pu m'y impliquer autant que j'aurais voulu pour des raisons personnelles. La galerie Vega a eu de l'importance. Manette Reprieis l'avait fondée en 1972, rue des Croisiers au centre ville. Elle a

déménagé cinq ans plus tard, à Plainevaux dans une maison construite par Charles Vandenhove dans les années 1960. Jacques Charlier avait fait évoluer de façon heureuse le choix de cette galerie en montrant des artistes comme Sol LeWitt, Simon Hantai ou Giovanni Anselmo. J'ai pu y exposer en 1985 et en 1988.

Notes

- ¹ La temps de la détresse. Discussion avec Gérard Leroy, dans *Jacques Charlier. L'art à contretemps*, Centre d'art Nicolas de Staël - Keepsake éditions, 1994, p. 157.
- ² *Jacques Charlier. L'art à contretemps*, Centre d'art Nicolas de Staël - Keepsake éditions, 1994, pp. 83-94.
- ³ Place Saint-Lambert Investigations, Liège, 1985, n.p.
- ⁴ Interview avec R. Vandersanden.
- ⁵ CORILLON, Patrick. *Crift un homme dont le nom fut écrit dans l'eau. Vie et mort des noms d'artistes*, Genève, Editions Nantes, 1987.
- ⁶ *Idem*.
- ⁷ voir DUBOIS, Jacques, *Quand RTB-Liège existait fort*, pp. 113-115 et MELON, Marc-Emmanuel, *Cinéma et vidéo : utopie et réalité*, dans DELHALLE Nancy DUBOIS, Jacques et KLINENBERG, Jean-Marie, *Le tournant des années 1970. Liège en effervescence*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010, pp. 117-138.
- ⁸ *Tactonic 84*, Liège, 1984, n.p.

Des lieux de création et de promotion pour les arts plastiques à Liège dans les années 1980

Il ne s'agit pas de dresser ici une topographie exhaustive des différents lieux dédiés aux arts plastiques durant les années 1980 à Liège, mais de proposer un large panorama des diverses initiatives qui, tout en rythmant la vie culturelle liégeoise, ont permis à la création artistique de se développer. Il semble d'ailleurs nécessaire de souligner combien cet épanouissement est lié à l'émergence initiée durant les années 1970¹, une effervescence qui a suscité à Liège la création de nouveaux lieux permettant aux artistes d'explorer des démarches novatrices et de rencontrer des artistes internationaux, comme ceux du mouvement Fluxus², de l'art conceptuel ou encore de l'art vidéo. Parmi ces lieux fondés durant les années 1970 et dont l'activité perdure dans les années 1980, deux d'entre eux retiennent l'attention : la galerie Véga, d'une part, et le Cirque Divers, d'autre part.

La galerie Véga

La galerie Véga, fondée en 1972 par Manette Repiels, constitue l'une des seules galeries liégeoises à proposer un programme d'expositions de dimension internationale. Elle présente des artistes étrangers tels que Dan Graham et Denis Oppenheim, mais aussi des artistes belges comme Panamenko, Jacques Charlier ou encore Jacques-Louis Mysi. En 1977, Manette Repiels se voit contrainte de quitter le centre de Liège pour installer la galerie Véga à Plainevaux³. Malgré ce déménagement, les objectifs de la galeriste ne sont en rien altérés. Depuis ses débuts, Manette Repiels se bat pour faire de Véga un authentique

lieu d'échanges et de découvertes des dernières tendances artistiques. Pour atteindre ses objectifs, elle ne ménage pas ses efforts. Elle voyage beaucoup et essaie de nouer des liens efficaces avec les directeurs de grands musées d'Europe. Elle participe également à de nombreuses foires internationales d'art contemporain, comme celles de Cologne, de Bruxelles ou de Paris. Elle devient alors proche de personnalités aussi importantes que l'artiste américain Sol LeWitt ou le célèbre commissaire d'exposition Jan Hoet⁴. Parallèlement à ses activités de galeriste, Repiels fonde, en 1976, l'Association Art Promotion (A.A.P.). Le but de cette asbl est de fidéliser les habitudes de la galerie et de mener de nouvelles actions pour la promotion de l'art contemporain à Liège. L'A.A.P. poursuit plusieurs démarches, comme l'organisation de voyages, de visites et de conférences, la publication d'un bulletin, mais aussi l'achat annuel d'œuvres à des artistes wallons. Elle apporte également son soutien au Musée d'Art moderne à Liège⁵. Durant les années 1980, Manette Repiels travaille avec Bernd et Hilla Becher⁶ qu'elle reçoit à plusieurs reprises à Plainevaux. Elle continue aussi sa collaboration avec Gilbert & Georges en montrant pour eux des expositions en France, en Allemagne et à Bruxelles. Elle maintient, dans le même mouvement, la promotion de Sol LeWitt⁷, soutenu par la galerie Véga depuis 1974. Ce dernier réalise d'ailleurs, en 1985, le fameux *Wall Drawing n°449* (fig. 1) à l'occasion de l'exposition *Ressemblance / Dissémbiance* organisée par l'A.A.P. au Musée d'Art moderne de la Ville de Liège⁸. Cet événement exceptionnel n'aurait pu s'organiser sans le travail préalable de Manette Repiels, laquelle fut d'ailleurs reconnue comme la commissaire de l'ex-



Fig. 1
Réalisation du *Wall Drawing n°449* de Sol LeWitt, 1985, archives Daniel Dureux.

position. Grâce à elle, ce sont de grands noms de l'art conceptuel tels que Daniel Buren, Niele Toroni et Marcel Broodthaers qui investissent le Musée d'Art moderne. En nouant des collaborations régulières avec des artistes américains, Repiels renforcera également le caractère international de sa galerie. Elle continuera toutefois à promouvoir la création « locale » en exposant des artistes comme Nic Joosen, Paolo Gasparotto et Patrick Corillon. La galerie Véga joue donc un rôle primordial dans l'épanouissement et dans la reconnaissance de la création contemporaine à Liège.

Le Cirque Divers

Le Cirque Divers, « cabaret-théâtre-galerie, scène parallélo-politique colorée et jardinier du paradoxal et du message universels », s'installe dans la rue Roture en janvier 1977. Sous le symbole de l'entonnoir, le Cirque devient le lieu de rencontre de toutes les pratiques artistiques, littéraires, théâtrales et musicales : tous les genres se mélangent et s'enrichissent réciproquement. Conçu autour de l'idée centrale du bistrot, qui solidifie tous ces échanges, le Cirque Divers attire chaque soir un public varié prêt à découvrir de nouveaux

événements. Animé depuis sa création par Michel Antaki, le lieu s'attache dès ses premières activités à la théâtralisation du quotidien. Le premier cycle s'inscrit dans la mouvance engagée par les Situationnistes, et en particulier la « Société du spectacle » dont parlait Guy Debord. Adptes du sensationnel, voire du scandale, les membres du Cirque pratiquent la mise en scène des gestes du quotidien, de « l'atelier coiffure » à « l'imitation de funéraires »⁹. La thématique du quotidien s'élargit, abordant davantage des thèmes plus légers. Cette spécialisation se concrétise, notamment, en 1979 avec l'ouverture du cycle *Performance*¹⁰, un cycle ayant pour objectif de questionner la place qu'occupe la performance dans notre société, et cela tant sur le plan artistique et économique que social ou politique¹¹. Une des premières *Performance ? dite artistique* est l'exposition itinérante *Fluxus & Co*¹². Celle-ci est inaugurée le 18 janvier 1980 par un concert Fluxus animé notamment par Ben Vautier, Robert Filliou et Wolf Vostell. Dans le cadre de ce cycle, d'autres invités internationaux interviennent tels que Laurie Anderson, Orlan ou encore Barbara Hennis¹³. Plusieurs collaborations avec d'autres institutions liégeoises se développent durant les années 1980. Dès 1979, le Cirque participe, avec l'émission *Vidéographie*¹⁴, au projet *Vidéo ? vous avez dit vidéo*. Il s'agit, cette fois, de mettre l'art vidéo à l'honneur lors de plusieurs soirées, en diffusant diverses productions internationales en corrélation avec les thèmes abordés dans l'émission *Vidéographie*. Certains vidéastes sont présents au Cirque lors des projections. Dans un second temps, une collaboration s'établit avec Robert Louis, présentateur radio à la RTB Liège, à qui Antaki propose d'insérer, dans l'émission radio *Du sel sur la queue*, une chronique artistique diffusant les débats-conférences organisés au Cirque Divers (fig. 2). En 1980, une émission radio de création naît de la rencontre avec le metteur en scène Jacques Delcuvellette. S'intitulant *Radio Tiran*, elle porte le slogan suivant : « Autrement la situation était grave mais pas désespérée, maintenant la situation est désespérée mais ce n'est pas grave ». Diffusée tous les samedis matins, *Radio Tiran* aborde chaque semaine un thème neuf qui devient prétexte à la création et aux délirantes volontés teintés d'humour noir et d'ironie. Souvent comparées à une sorte de *Hara Kiri* sur les ondes¹⁵, les séquences sont « impertinentes, cocasses ou déconcentrantes »¹⁶. Il s'agit donc, par le biais de l'ironie et du sarcasme, de poser un regard critique sur la société et d'en montrer les dérives. Cet engagement du Cirque Divers n'est pas étranger aux troubles sociaux et économiques qui agitent les années 1980. Cette période se distingue en effet nettement de la décennie précédente : la

crise économique touche la Wallonie dès la deuxième moitié des années 1970 et se ressent véritablement au début des années 1980, notamment par l'augmentation considérable du chômage. La Ville de Liège connaît en outre d'importants problèmes financiers. Le milieu culturel est alors l'un des premiers touchés. Les soutiens financiers diminuant au cours du temps, les institutions liégeoises officielles perdent de leur capacité d'action.

Du renouveau dans l'air : les initiatives d'artistes

Dans les années 1980, nombreux sont les artistes à ne pas trouver de lieux où exposer. Les musées, limités dans leurs actions en raison des problèmes financiers, n'organisent pour les jeunes artistes que quelques expositions collectives par an, tandis que les galeries commerciales ne présentent que des artistes confirmés, des « valeurs sûres ». C'est dans un tel contexte, aux apparences assez défavorables, que se développent plusieurs initiatives d'artistes. Celles-ci ont en commun de proposer des nouveaux lieux, dépassant l'exposition traditionnelle pour la création artistique liégeoise.

La galerie LA

En 1978, plusieurs artistes décident de concrétiser un projet depuis longtemps en gestation : créer un lieu tourné vers l'échange et la création, la rencontre et l'ouverture. Il s'agit de la galerie LA, fondée par Jean-Pierre Ransomet, Marie-Henriette Nassogne, Guy Vandeloise et Juliette Rouseff. Ransomet explique en ces termes le nom de la galerie : « LA. Quelle est l'origine ? L'obsession de la lettre L, traversait alors mes travaux, le A inaugure l'alphabet et plus tard, il se chargea d'une symbolique rejoignant nos préoccupations : en effet, l'une ou l'autre lettre peut signifier Lieu, Liège, Art, Autre, Amitié, etc.³⁵ »

Un avant-goût des tendances de la future galerie est proposé en janvier 1979, lors de l'exposition intitulée LA organisée à la salle Saint-Georges. La manifestation regroupe les fondateurs de la galerie ainsi que Michel Boulanger, Catherine De Lannoit, Jacques-Louis Nyst, Jacques Charlier et Léon Wuldar³⁶. La galerie LA s'établit, dans un premier temps, rue sur la Fontaine, avant de prendre ses quartiers rue Trappé, dans une maison bourgeoise composée de deux salles et d'une petite cour à l'arrière³⁷ (fig. 3). Lendroit, plutôt intime, offre un questionnement sur l'accrochage et la mise en espace des œuvres. Les artistes sont d'ailleurs invités à créer un travail en corrélation avec l'espace d'exposition ou à profiter de leur passage à la galerie pour pousser plus loin leur expérimentation. Cette liberté séduit et donne lieu à de belles manifestations débouchant sur un véritable échange entre les fondateurs de la galerie et les artistes exposés. La création et la découverte artistiques sont véritablement au centre des préoccupations de la galerie LA.



Fig. 2
Vue du concert Fluxus, Palais des Congrès, Liège, 1980. Cirque Divers, Tome 1, Bruxelles, Éditions Liebert-Hosmann, 1986, n.p.



Fig. 3
Vue de l'exposition personnelle de Juliette Rouseff à la galerie LA en mai 1985, archives Guy Vandeloise.

Chaque saison comporte la présentation d'artistes locaux, belges ou étrangers, débutants ou confirmés. Les premiers contacts avec des artistes et galeries bruxellois ou flamands se nouent en partie par l'intermédiaire de Jacques Charlier³⁸. Le premier artiste flamand à exposer est le Gandois Dan Van Severen, avec qui Jean-Pierre Ransomet sympathise rapidement. Van Severen s'installe à Liège durant un an, entre 1984 et 1985. Ransomet invite également l'artiste français Jean Le Gac en 1982³⁹. La galerie reçoit ensuite Bernd Lohaus, Peter Downsbrough, Lili Dujourne ou encore Marthe Wéry. Parallèlement aux expositions personnelles, la galerie LA organise plusieurs manifestations collectives rassemblant de nombreux artistes locaux. La première, *La Mareille*⁴⁰, regroupe une cinquantaine d'artistes autour du souvenir d'enfance. Elle permet de confronter les travaux d'artistes de différentes générations et issus de milieux variés. En 1984, l'Institut d'Architecture de la Ville de Liège accueille un cycle de conférences sur les rapports entre l'art et l'architecture. Simultanément, les membres de la galerie LA proposent deux expositions. Tout d'abord, *Lieu en projet*, une exposition qui rassemble des projets architecturaux n'ayant jamais été réalisés et ensuite, *13 interventions dans le lieu* qui regroupe seize interventions d'artistes dans l'ancien Cirque des Variétés. Cette manifestation de création *in situ* émane de plusieurs plasticiens, parmi lesquels Marc Angeli et Poi Piérart. Au fil des années, l'équipe s'agrandit notamment grâce au travail de Guy Vandeloise, alors professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Liège. De

nombreux étudiants, venant de l'Académie ou de l'Université, fréquentent la galerie. Parmi eux, on retrouve Anne-Marie Thunissen, Jean-Jacques Synul et René Debarterle, qui deviennent rapidement des membres actifs de LA. C'est aussi grâce à leur aide que certaines expositions voient le jour. René Debarterle prend d'ailleurs en charge l'organisation de l'exposition *Signatures*⁴¹, une exposition organisée en parallèle à l'hommage rendu à Michel Butor par Art&fact en 1984⁴².

En 1986, une grande rétrospective est organisée au Musée d'Art moderne de la Ville de Liège et permet de retracer le travail accompli par ce groupe d'amis et d'artistes travaillant bénévolement depuis plusieurs années. Cette exposition est l'une des dernières à être organisée par les fondateurs. À partir de 1987, en effet, une nouvelle équipe se met en place, composée désormais de Marc Angeli, Anne-Marie Klenses et Francis Schmetz.

Espace 251 Nord

En 1983 apparaît, à Liège, un nouveau centre dédié à l'art contemporain créé grâce à l'initiative de deux jeunes artistes : Laurent Jacob et Johan Mylle. Ces derniers s'installent dans le siège administratif d'un ancien charbonnage rue Vivignis, dans le quartier Nord de Liège, sous le nom d'Espace 251 Nord. Ce nouveau lieu débute ses activités par quelques expositions personnelles destinées à présenter les démarches d'artistes liégeois comme Paolo Gasparotto, Jean-Marie Gheerardin et Eric Duyckaerts. Un an plus tard, plusieurs manifestations collectives importantes sont organisées. En janvier se déroule *Rencontre / Peintres des Flandres*, une exposition qui engage une première collaboration avec la partie Nord du pays. Quelques mois plus tard, l'Espace 251 Nord investit les caves de Bourgogne rue Hors-Château. Sous le titre *Qui en est-il de nos mythologies individuelles ?*, la manifestation invite une centaine d'exposants à déployer leur univers personnel dans une des logettes du cellier. Cette exposition insolite engage un premier dialogue autour du lieu d'exposition et de sa charge symbolique et historique. Au mois de mai a lieu l'exposition *Nord / Investigation* dans les bâtiments d'Espace 251 Nord. À cette occasion, une dizaine d'artistes proposent une création *in situ* en relation avec ce lieu particulièrement riche. En effet, le siège de l'asbl est un témoin de l'architecture industrielle du XIX^e siècle. L'intérieur de la bâtisse offre une variété intéressante de décors, de la cave rythmée d'étoiles alcôves au grenier flanqué de deux « chapelles » éclairées par de vastes baies vitrées⁴³. L'année se termine par l'exposition

Musée de Voyage où chaque exposant est invité à créer une œuvre sur une grande bâche, déployée à l'intérieur comme à l'extérieur du bâtiment. Ce support, facilement transportable, permet ainsi à l'œuvre de voyager, de s'exporter. L'exposition perpétue le processus d'ouverture engagé plus tôt profitant notamment de la géographie transfrontalière de la ville de Liège et de sa situation au sein de l'Euregio²⁸. En 1985, Espace 251 Nord collabora, avec Vidéo-graphie, au festival d'art vidéo *Présence vidéo 85*, un festival axé sur la production liégeoise. Lors de cette manifestation, l'Espace 251 Nord reçoit le grand vidéaste allemand Wolf Vostell. Celui-ci présente *TV cubisme Liège*, une vidéo produite dans les studios de Vidéo-graphie durant l'été 1985. Simultanément, le lieu organise une grande rétrospective de l'œuvre de Vostell et expose l'une de ses dernières installations, *La dépression endogène* (1981).

L'année 1985 est celle de la consécration pour Johan Mylle et Laurent Jacob qui créent l'événement grâce à l'exposition *Saint-Lambert. Investigations*. La Place Saint-Lambert, vaste chantier laissé à l'abandon depuis plusieurs années, se présente alors sous la forme d'un terrain vague constitué, en sous-sol, d'un dédale de béton de 35000 m². Ce site est d'autant plus intéressant qu'il symbolise à lui seul l'histoire politique, économique, artistique et socio-culturelle de la ville de Liège. L'exposition rassemble une quarantaine d'artistes belges, anglais, français, italiens, hollandais ou allemands. Une scénographie particulière est envisagée par chaque artiste. Les organisateurs soulignent d'ailleurs : « Ce que nous voulons rendre visible place Saint-Lambert, c'est cette mise en scène des œuvres et de leurs enlacs, et l'éclairage en retour sur le lieu symbolique où nous le projetons. »²⁹ Certains artistes exploitent les originalités ou les paradoxes architecturaux du site, tels que Léo Copers ou Luc Deleu, tandis que d'autres renforcent l'atmosphère particulière de ce grand labyrinthe à l'instar de Guillaume Bijl et de son *Abri anatomique* (fig. 4) ou de Johan Mylle avec son installation *Le regard Atlantide*. Cette exposition confirme le travail engagé par Laurent Jacob depuis quelques années, comme le souligne Pierre-Olivier Rollin lorsqu'il écrit : « La mise en place, en des lieux inhabituels souvent historiquement ou "politiquement" significatifs, d'un dispositif scénographique très puissant où les œuvres se répondent individuellement, sans s'annihiler, ni se perdre dans un concept général trop dirigiste. »³⁰ À partir de 1986, l'Espace 251 Nord organise plusieurs expositions en Italie. La première a lieu à Venise dans le cadre de la Biennale d'art contemporain. Cette manifestation, intitulée *Portraits de scène à l'île aux phoques*, se tient à la Casa Frollo³¹, petit hôtel situé sur l'île de la Giudecca. Les œuvres sont montrées à la fois dans les espaces communs de l'hôtel (fig. 5), mais aussi dans les chambres. Les locataires cohabitent et participent ainsi à l'exposition par une relation

intime et quotidienne avec l'œuvre d'art. Cette perception de la création et de la scénographie est le contrepoinct subtil à l'agitation de la ville de Venise et au caractère ostentatoire de la Biennale. En 1987, l'Espace 251 Nord organise *Belgica – Arte in situazione* à Rome. L'événement se déploie aux quatre coins de la ville, à travers plusieurs expositions personnelles et collectives. Les artistes sont accueillis dans treize galeries et chez cinq collectionneurs. Deux grandes expositions collectives, à l'Academia Belgica et à la Villa Medici, restituent un panorama assez large de la création contemporaine en Belgique. En 1988, l'Espace 251 Nord retourne à la Casa Frollo dans le cadre de la Biennale de Venise. En parallèle avec ces expositions *extra muros*, l'Espace 251 Nord poursuit son travail de prospection et de promotion de l'art contemporain à Liège. En 1988 est d'ailleurs organisé le premier atelier de production, un atelier regroupant Guillaume Bijl et Jacques Lizène.



Fig. 4
Guillaume Bijl, *Abri anatomique*, installation, 1985.
Exposition *Place Saint-Lambert*, investigations, 1985, Espace 251 Nord, n° Inv. : MAR-E2N-198505FH-0346.



Fig. 5
Michel FRANCOIS, *Talk*, 50x40 cm, pierres, latons, ballon d'eau, 1986.
Exposition *Portraits de scène à l'île aux phoques*, 1986, Espace 251 Nord, n° Inv. : MAR-E2N-198604PH-0074-1ed.



Fig. 6
Luc DELEU, *Dernière pierre de Belgique*, 1979 ; Exposition : *Tectonic'84*, 1984, archives Daniel Dutrieux.

Daniel Dutrieux et l'art public à Liège

Dans les années 1980, l'espace urbain devient de plus en plus un lieu d'investigation pour les artistes. Parmi eux, on retrouve Daniel Dutrieux qui, à Liège, peut être considéré comme l'un des premiers initiateurs d'un art dans la ville. En avril 1984, il réalise *Tectonic'84*³², une exposition d'art public s'inspirant d'un important tremblement de terre ayant secoué la ville de Liège en 1983. Pour ce faire, Dutrieux a proposé à une dizaine d'artistes de travailler autour du thème de la faille et du séisme en installant, chacun, une œuvre dans le centre de Liège. L'exposition se prolonge ensuite au Musée d'Architecture de la Ville de Liège, avec la présentation des projets architecturaux et urbains de l'artiste américain Gordon-Matta Clark. Les artistes présentés dans la ville agissent directement sur l'espace urbain. Le groupe TOUT creuse avec des marteaux piqueurs une véritable faille de part et d'autre du Perron. Jacques Lizène installe son *Passage pour piéton fissuré*, *fosse urbaine horizontale* à côté de la place Saint-Lambert. Luc Deleu, quant à lui, incruste dans un piédestal sa *Dernière pierre de Belgique* symbolisant une véritable remise en cause de la création archi-



Fig. 7
Vue de l'exposition *Noise* au Musée d'Art Moderne, 1989, archives Daniel Dutrieux.

tecturale (fig. 6). Une autre manifestation proposée par Daniel Dutrieux en 1989, se compose de deux expositions : *Fenêtre en vue*, dans le centre de Liège, et *Noise* au Musée d'Art moderne de la Ville de Liège. L'actualité est à nouveau à l'origine de ce projet. À la fin des années 1980, le Musée d'Art moderne est contraint de fermer ses portes suite à un manque de ressources financières l'empêchant de conserver des conditions d'exposition acceptables. Étant donné que le public ne peut plus entrer dans le musée, Dutrieux décide de travailler sur l'intérieur, sur l'espace-limite entre intérieur et extérieur : la fenêtre. Alors que l'exposition *Noise* (fig. 7) présente le travail de quatorze artistes sur chacune des fenêtres du musée, *Fenêtre en Vue* s'épanouit, quant à elle, directement au cœur de la cité, aux fenêtres de particuliers et d'espaces publics.

La Châtaigneraie

Au début des années 1980 se crée, à Flémalle, un nouveau centre de promotion artistique. L'artiste Léopold Plomteux est à l'initiative de ce projet. Après avoir fondé en 1968 « L'atelier d'expression libre de Flémalle »³³, Plomteux se rend compte, et ce dès le début des années 1970, que cet atelier

serait plus productif s'il complétait son activité par l'organisation d'expositions. L'idée se concrétise en 1979 avec l'organisation de l'exposition *Artistes de Flémalle*, dans un bâtiment appelé La Châtaigneraie. Edifié durant la première moitié du XIX^e siècle, La Châtaigneraie se transforme alors en un nouvel espace d'exposition pris en charge par le Centre Culturel de la Ville de Flémalle. En 1983, la Châtaigneraie est reconnue par la Communauté Française et devient le Centre walon d'Art contemporain (CWAC). Les expositions organisées au CWAC s'exercent, d'une part, sur l'abstraction dont Leopold Plomieux est un grand représentant et, d'autre part, sur la production locale. Plusieurs rétrospectives se succèdent durant les années 1980. Un accent est également mis sur le soutien à la création contemporaine liégeoise, invitant de jeunes artistes lors de manifestations collectives ou personnelles. Patrick Corillon y organisera de ce fait l'une de ses premières grandes expositions personnelles intitulée *Que rester-t'il ?...*

Ce bref aperçu des lieux de création et de promotion pour les arts plastiques à Liège dans les années 1980 montre combien le rôle des artistes a été important dans la défense de la création locale. À cette époque, le milieu associatif se développe largement et devient un soutien nécessaire à la concrétisation de nombreux projets. Ainsi, alors que l'effervescence des années 1970 perd de son ardeur, une dynamique de création et de promotion pour les arts plastiques reste d'actualité durant les années 1980. L'ouverture de la ville vers l'extérieur ainsi que la confrontation et l'expérimentation artistique peuvent, à cet égard, être considérées assurément comme les principaux enjeux de la décennie.

Notes

1. BAWIN, Julie, *Arts plastiques : lieux uniques, création multiple*, dans DELHALLE, Nancy, DUBOIS, Jacques, KLINKENBERG, Jean-Marie (dir.), *Le tournant des années 1970. Liège en effervescence*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2010, pp. 201-217.
2. Fluxus regroupé de 1962 à 1978 de nombreux artistes issus d'Europe et des États-Unis. Ceux-ci sont liés entre eux par un esprit de flux et d'interaction entre l'art et la vie. John Cage, La Monte Young, Nam June Paik, Walter de Maria, Robert Rauschenberg, Wolf Vostell, Ben Vautier et bien d'autres participent à ce mouvement. Georges Maculoux est le premier à définir et à utiliser le terme « Fluxus ». Pour davantage d'informations sur le sujet, voir LUSSAC Olivier, *Happening & Fluxus, polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004.
3. Installation d'un espace d'exposition, dans la maison familiale constituée par Charles Vandenberghe (RENWART, Marc, *Livres échangés, une histoire des expositions au pays de Liège de 1939 à 1980*, Christie, Editions Yellow Now, 2000, pp. 162-172).
4. Entretien avec Nicolette et Willy Gordenne, le 8 décembre 2011.
5. *Ideem*.
6. La première exposition de Bernd et Hilla Becher à la galerie Végas a lieu en janvier 1981 (*Défis, la galerie Végas*

en Wallonie, catalogue de l'exposition tenue au Centre d'Art Contemporain de Bruxelles du 20 septembre au 27 octobre 2001, Bruxelles, Editions galerie Végas, p. 26).

7. La galerie Végas défient alors l'exclusivité, pour la Belgique, de Sol LeWitt et de Bernd et Hilla Becher.

8. *Ressemblance / Dissémbiance*, catalogue de l'exposition tenue au Musée d'Art moderne de la Ville de Liège du 25 octobre au 1^{er} décembre 1985, Bruxelles, Editions Lebeber-Hossmann, 1985.

9. Extrait du Manifeste de 1977, dans *Cirque Divers, Tome 1*, Bruxelles, Editions Lebeber-Hossmann, 1986, n.p.
10. Extrait du *Bullein du Cirque Divers* de janvier 1980, dans *Cirque Divers, Tome 1*, Bruxelles, Editions Lebeber-Hossmann, 1986, n.p.

11. Cette manifestation, organisée en collaboration avec la Ville de Liège et avec l'aide de Françoise Sath-Crahay et de l'émission *Vidéographie*, présente la collection de Gino di Maggio et s'inscrit à l'initiative d'une participation locale (catalogue de l'exposition *Fluxus International & Co*, Salle Saint-Georges, Ville de Liège, du 19 janvier au 17 février 1980, n.p.).
12. *Cirque Divers, Tome 1*, Bruxelles, Editions Lebeber-Hossmann, 1986, n.p.

13. Émission de la RTB Liège créée en 1976 à l'initiative de Robert Stepiant, abordant la création vidéo et le développement des médias (MELON, Marc-Emanuel, *Cinéma et vidéo : utopie et réalité*, dans DELHALLE, Nancy, DUBOIS, Jacques, KLINKENBERG, Jean-Marie (dir.), *op. cit.*, p. 289).
14. Entretien avec André Stas le 17 juin 2011.

15. LEMPEREUR, Françoise, *Patrimoine : les archives radiophoniques*, dans DELHALLE Nancy, DUBOIS Jacques, KLINKENBERG, Jean-Marie (dir.), *op. cit.*, p. 289.
16. RANSONNET, Jean-Pierre, dans le catalogue de l'exposition *Galerie L'A Rétrospective*, Musée d'Art moderne de la Ville de Liège, 21 février au 6 avril 1986, Christie, Editions Yellow Now, 1986, p. 7.
17. *Ideem*, p. 19.

18. Entretien avec Jean-Pierre Ransonnet, le 24 juin 2011.

19. *Ideem*.
20. *Ideem*.

21. Exposition s'étant tenue du 17 décembre au 5 janvier 1983 (*Galerie L'A Rétrospective, op. cit.*, p. 73).
22. *Ideem*, p. 129.

23. *Art & Fact, revue des historiens d'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, n°3, 1984.

24. HUBIN, Michel, *Un phare de l'art transnational au dessus des toits de Liège-Vivignis*, dans *Le Soir*, 27 septembre 1984.

25. L'Euregio, regroupé, depuis 1976, plusieurs régions transfrontalières de Belgique, d'Allemagne et des Pays-Bas.

26. JACOBI, Laurent, *Editorial* dans *Place Saint-Lambert, Investigators*, catalogue de l'exposition du 17 septembre au 31 octobre 1985, Liège, Espace 251 Nord, 1985, n.p.
27. ROLLIN, Pierre-Olivier, *251 Nord*, dans *L'Art-même*, n°3, 1989, p. 14.

28. La Casa Frolo, ancien palais XVIII^e siècle, se transforme au XIX^e siècle en pension d'artistes. Celle-ci accueillera notamment l'écrivain Rainer Maria Rilke. C'est également dans cet hôtel que se déroule, en 1969, la 8^e conférence de l'International Situationniste.

29. L'exposition est organisée en collaboration avec l'asbl (6000) constituée entre autres de Daniel Durtux, Bernadette Kluyssens et Bernard Villers (*Factoic' 84*, catalogue de l'exposition tenue en avril 1984, Bruxelles, asbl (6000) / 1984).

30. RENWART, Marc, *Leopold Plomieux, Cinquante ans de réflexion sur l'art (1937-1992)*, Liège, Editions Pierre Lesne, 1992, p. 121.

Jean Housen

Historien de l'art, conservateur du Musée en Plein Air du Sart Tilman
jean.housen@ulg.ac.be

Le Musée en Plein Air du Sart Tilman

Le Musée en Plein Air du Sart Tilman est dans les années 1980 l'une des plus jeunes institutions muséales de la région liégeoise. En 1977, la fondation de l'a.s.b.l. « Musée en Plein Air du Sart Tilman » permet d'organiser et de systématiser ce qui constituait déjà une collection d'un type inédit. L'Université de Liège et le Ministère de la Communauté Française de Belgique s'associent pour la gestion, la mise en valeur, et la continuation de la collection dans l'esprit inauguré par les précurseurs. Les statuts du Musée soulignent clairement les objectifs :

« L'association a pour objet la promotion des arts plastiques et l'animation culturelle qui s'y rapporte, ce, pour le public le plus large dans le domaine universitaire du Sart Tilman. » Elle se fixe « comme objectifs principaux : la rencontre entre la création artistique et la recherche scientifique ; la rencontre et la sensibilisation relatives à l'intégration des arts plastiques dans l'environnement naturel et humain et notamment l'architecture ; l'organisation d'expositions temporaires et autres manifestations en relation avec les arts plastiques ; la création, l'installation, l'enrichissement et la gestion d'un musée d'art dans le domaine universitaire. » (article 3 des statuts).

La démarche sous-jacente à l'installation d'œuvres d'art dans le domaine du Sart Tilman avait été définie dès les années 1960, dans les premières études préparatoires au transfert des activités de l'Université sur les collines au confluent de la Meuse et de l'Ourthe : une intégration optimale entre les éléments de l'activité humaine (architecture, circulation) et les éléments naturels (relief, vie végétale et animale), une ouverture de l'espace universitaire à l'ensemble de la communauté urbaine, la création d'un lieu cohérent, doté d'une structure autonome tout en restant lié à la Cité. L'objectif – l'utopie, diront certains – était de créer, de

matérialiser dans l'espace, celui de la nature et de l'activité humaine, un microcosme, où puissent se manifester de façon sereine et visible les valeurs qu'entend promouvoir une institution, dont la vocation est d'explorer le réel et de diffuser ses savoirs, dans une posture d'ouverture à la société.

Le Musée en Plein Air n'est pas un parc de sculptures, où l'on déposerait, au gré des opportunités (achats, coups de cœur, dons ou « bonnes occasions »), des œuvres en trois dimensions, réalisées en des matériaux divers, plus ou moins colorés, au fil des chemins, des parterres et des pelouses, pour créer un ensemble, une « collection » disparate à l'image d'un collectionneur multiforme.

Demblée, les concepteurs du domaine, emmenés à l'époque par le Recteur Marcel Dubuisson et l'architecte coordonnateur Claude Strebelle, surent éviter les pièges d'un art au propos superfétatoire, fait de galeries emplies de bustes d'illustres professeurs, d'allégories ou de symboles éculés, de rodomonades décoratives...

Le principe adopté est de restaurer le dialogue entre architectes et plasticiens, largement distendu depuis le XIX^e siècle, en y intégrant une troisième voix, celle du donné naturel et environnemental.

En 1967, l'inauguration des premiers bâtiments donne le ton de ce dialogue. Claude Strebelle jette les bases de la démarche qui mènera à la création d'un Musée en Plein air.

Devant les grands amphithéâtres (dessinés par Pierre Humbert), il demande à Pierre Culot d'établir une œuvre « fondatrice » : le *Mur de Pierre d'âge viséen* résonne comme l'écho d'une présence immémoriale sur le site, la trace d'une activité humaine ancestrale, comme une



Fig. 1
Robert Cahay, *Edison contrôlée*, 1981, photo J. Housen © Robert Cahay / Musée en Plein Air du Sart-Tilman.

affirmation, puissante de l'ancienneté du savoir-faire architectural, autant qu'un clin d'œil à l'évidente modernité du bâti qui l'entoure.

Fondateur de la démarche d'intégration des arts mise en œuvre au Sart Tilman, le mur de Pierre Cullot l'est à plus d'un titre : par la qualité du dialogue et de la collaboration entre plasticien et architecte, par la subtilité de l'équilibre entre un langage formel contemporain et les références à l'histoire de l'humanité, et par la volonté manifeste de s'inscrire dans la perspective d'un temps durable.

La démarche ainsi inaugurée s'est prolongée depuis 40 ans par l'installation de plus d'une centaine d'œuvres d'art, sculptures et peintures monumentales, dans un souci constant d'intégration des arts plastiques à l'architecture.

Conformément aux principes de départ, la plupart des œuvres de la collection du Musée en Plein Air sont conçues spécifiquement pour le lieu où elles s'implantent. Le Sart Tilman est ainsi petit à petit devenu l'endroit où s'exprime la diversité des optiques d'intégration des arts plastiques à l'environnement architectural et naturel imaginées par des artistes actifs dans l'espace de la Communauté culturelle de langue française en Belgique. Une partie importante des installations d'œuvres nouvelles est assurée par des achats de la Fédération Wallonie-Bruxelles.



Fig. 2
Michel Smolders, *Grand Gigant*, 1982, photo J. Housen © Michel Smolders / Musée en Plein Air du Sart-Tilman.

Le choix des artistes invités à concevoir un projet pour le Sart Tilman est soumis à une Commission culturelle constituée de représentants de l'Université, de la Fédération Wallonie-Bruxelles, de responsables de galeries et de lieux d'exposition, de conservateurs de musée, d'architectes, de plasticiens, d'historiens de l'art et de personnalités du monde culturel. Les projets examinés par la Commission culturelle doivent répondre aux critères d'harmonieuse intégration, de cohérence par rapport au développement général du domaine, et satisfaire aux conditions de durabilité liées à une exposition prolongée dans un espace public, accessible en permanence et sans surveillance étroite.

On voit là qu'il s'agit de bien plus que d'exposer des œuvres d'art en plein air, comme le font – par ailleurs remarquablement – de nombreuses institutions publiques ou privées. Notons aussi que l'absence de artistes étrangers dans la collection du Musée en Plein Air est, on l'aura compris, plus le résultat d'une histoire et d'un mode de fonctionnement et de financement qu'un choix délibéré et volontairement restrictif. Il va sans dire qu'une confrontation et un dialogue avec des créateurs venus d'autres horizons souligneraient la qualité de la démarche poursuivie depuis quatre décennies et constituerait, à plus d'un titre, une source d'enrichissement intellectuel et artistique pour les uns et les autres.

Des lignes de force se dégagent lorsque l'on tente de synthétiser la diversité des réponses apportées par les plasticiens au défi de l'installation d'une œuvre, appelée à s'intégrer à un espace où s'entrecroisent de manière étroite nature et culture. La présence évidente des diverses appréhensions du réel (Droit, Physique, Chimie, Psychologie, etc.) telles que l'Université les formalise semble souvent perçue par les artistes comme la base, le souffle qui donne vie à l'œuvre, et lui permet de dépasser la stricte intégration formelle pour en définitive donner du sens à l'espace où se meuvent ceux dont le métier est de tenter de définir le fonctionnement de l'Univers, et de donner du sens aux choses.

On pourrait multiplier les exemples, tisser un réseau de significations, qui surgissent au gré des pas qui emmènent le promeneur sur les chemins, allées et sentiers du domaine, transformé en un Livre, où les mots et leurs sens, leurs enchaînements poétiques, sont étroitement liés aux formes, celles créées par la technique des hommes et celles de la terre, des plantes et des pierres.

Durant les années 1980, de nombreuses œuvres sont installées dans le domaine du Sart Tilman. Faut-il le rappeler, l'Université de Liège, et dans son sillage le Musée en Plein Air, ont fortement ressenti les effets de la crise économique des années 1970 : ce qui avait été conçu et initié durant les « Golden Sixties », où la croissance semblait exponentielle et infinie, s'est vu infliger un sérieux coup de frein au niveau budgétaire. Cependant, à l'occasion de la clôture du chantier de la « zone Nord », autour de l'Esplanade de l'Université et de la Place du Rectorat, toute une série d'œuvres est installée, dont une grande

partie fait l'objet d'un concours d'idées auprès des artistes. Le concours consiste à proposer des « Liaisons » qui balisent les principaux points de passage des piétons dans la zone.

Entre 1982 et 1988 vont être réalisées toute une série de ces liaisons : *Liaison I – Droit et Justice pour l'Humanité* de Félix Roulin devant la Faculté de Droit (1982), *Liaison II – Colombe*. Rêve venu de bientôt du groupe TOUT (Paul Gonze), *Liaison III – La Tour kaleïdoscopique* de Jean-Paul Laenen sur la place du Rectorat (1982), *Liaison IV – Idée de Porte* de Jean-Marc Navet et Jean-Marie Mahieu sur la place du Rectorat, *Liaison V de Alphonse Snoeck* devant la Faculté de Psychologie et des Sciences de l'éducation (1988), *Liaison VI – Labyrinthe* de Léon Wuidar devant la même faculté (1987).

La même période voit aussi l'installation de nombreuses œuvres : *L'Écllosion contrôlée* de Robert Cahay en 1981, *Un rêve de pierre vivante* du Groupe TOUT en 1982, *Psy de Pierre Caille* (1982-1989), *Le Taurau* de Francis André, *L'ombre du Toré* de Vincent Strebelle, *L'endormie* de Olivier Strebelle, les *Virages* aux idées claires de Magritte de Daniel Durtieux en 1984, *l'Esplanade* de Jé Delahaut en 1987...

Bon nombre de ces réalisations sont devenues des emblèmes de la qualité de la démarche d'intégration menée par le Musée et les artistes appelés à y concevoir une œuvre. Certaines sont directement accessibles et visibles, situées à proximité des bâtiments et des principaux lieux de passage ; d'autres, malgré leur monumentalité, jouent avec le plaisir des découvertes au détour d'un sentier.



Fig. 3
Francis André, *Taurau*, 1984, photo J. Housen © Francis André / Musée en Plein Air du Sart-Tilman.



Fig. 4
Serge Vandercam, *Lieu*, 1984, photo J. Housen © Serge Vandercam / Musée en Plein Air du Sart-Tilman.

En 1985, dans un taillis ombragé face à la bibliothèque de la Faculté de Droit, Pierre Alechinsky propose un récit, une mosaïque d'images et de sens, une rêverie en *Album et bleu*. L'œuvre se présente comme un livre ouvert : deux panneaux de béton verticaux, ouverts comme les pages d'un livre, illustrés de 48 dalles de lave émaillées. Ici aussi, les significations s'enchaînent les unes aux autres, et s'inscrivent dans un réseau fortement ramifié.

En bleu et blanc (*album* en latin), les 48 panneaux évoquent l'univers propre à l'artiste, le bouquet de lave des éruptions volcaniques, l'épanouissement de la coffe des Gilles de Binche, le cheminement serpentin des fleuves dans les paysages vallonnés, les cercles concentriques des orbites planétaires... un Univers en mouvement, où les efflorescences minérales se conjuguent aux floraisons végétales.

Et puis, l'*Album* et *bleu*, installé sous les fenêtres d'une bibliothèque, est aussi un livre, aux couleurs de carreaux de Delft, dont les illustrations, comme des miroirs, nous renvoient l'image du monde et de nous-mêmes : comme l'a souligné Yves Randaxhe, « Au Moyen Âge, le « miroir » (*speculum*) désignait une sorte d'encyclopédie reflétant le monde ou l'idéal même du lecteur. Comme dans une fable morale, l'« histoire » se termine d'ailleurs, en bas



Fig. 5
Jo Delahaut, *Esplanade*, 1987, photo J. Housen © Jacqueline Delahaut / Musée en Plein Air du Sart-Tilman.

à droite, par le memento mori d'un crâne ».

Plus loin, Serge Vandercam érige en 1984 la sculpture la plus monumentale du Musée en Plein Air. On retrouve dans le *Lieu* de Vandercam la démarche initiée par le *Mur de pierre d'âge* viséen de Pierre Culot : il ne faut voir la aucun projet coordonné ou suggéré, juste l'empahie que le lieu, précisément, semble exercer sur ceux invités à l'occuper, à en déchiffrer autant qu'à y créer les secrets.

Le *Lieu* est constitué d'un formidable portique de 5 mètres de hauteur (une table reposant sur deux piliers, comme un dolmen), flanqué de quatre bancs d'un côté, et de deux structures mégalithiques de l'autre. L'ensemble est dissimulé, à dix pas de la route pourtant, dans un sous-bois touffu et évoque les vestiges d'un sanctuaire d'une civilisation purr-millénaire. On retrouve ici la même volonté de relier la nouveauté du bâti dans le domaine à des traditions anciennes, tout en projetant le visiteur dans une mise en abyme où le passé télescope le futur... c'est la promesse de l'oxymoron de Joseph Noiret que Vandercam a discrètement gravé dans le pilier gauche du portique : « Le désir crée sa nuit, c'est la lumière ».

... Au fil des ans, le Musée en Plein Air a permis de faire du domaine du Sart Tilman un endroit où le promeneur peut, à pied, à bicyclette ou en poussant le landau de bébé, construire son

propre parcours d'art, se laisser aller à la rêverie, tisser et détisser des réseaux de métaphores.

Jean-Patrick Duchesne relève celle de la voile et du navire, filée par « les vagues et la proue de l'Atelier de Claude Strebelle, la *Tour* kaléidoscopique de Jean-Paul Laenen, en tant que phare, le *Pied* de Félix Roulin, comme souvenir du Colosse qui s'élevait à l'entrée ou au fond du port de Rhodes et le *Cadran* solaire de Ian Hamilton Finlay, dont la table évoque un gouvernail et le style – la tige qui porte ombre –, une voile, selon une pratique usuelle de l'artiste écossais ».

Une autre image, celle du labyrinthe, est récurrente : Pierre Hennion souligne la cohésion sémantique qui s'établit autour du mythe du minotaure, en un cheminement qui passe par le *Labyrinthe* (Liaison VI, 1987) de Léon Wuidar, le *Tauveau* (1980) de Francis André et *L'Ombre* du Toré (1985) de Vincent Strebelle.

Outre la gestion de la collection installée sur la campus de l'Université, le Musée en plein air du Sart Tilman assume également depuis sa fondation l'organisation de diverses manifestations liées à la problématique de l'intégration des arts plastiques à l'urbanisme et à l'architecture. Au début des années 1990 se déroule la première édition du Prix de la Jeune Sculpture de la Communauté française de Belgique : ouvert à des artistes âgés de



Fig. 6
Groupe TOUT, *Rêve de pierre vivante*, 1982, photo J. Housen © Groupe TOUT / Musée en Plein Air du Sart-Tilman.

moins de 40 ans, il leur offre la possibilité de présenter au public des œuvres de plein air. Le Prix de la Jeune Sculpture a été en 2011 son 20^e anniversaire avec une 8^e édition.

Depuis plus de 35 ans (le Musée a fêté en 2012 son 35^e anniversaire), un peu plus d'une centaine d'œuvres ont été installées dans le domaine : il y a la motif à tempérer autant qu'à valider le constat dressé par Philippe Minguet en 1987, à l'occasion du dixième anniversaire du Musée : « C'est peu, sans doute, par rapport aux espoirs de 1977. Les moyens financiers sont – faut-il le dire ? – limités. Mais l'imagination et l'enthousiasme n'ont pu encore être atteints par le malheur des temps et la grogne de quelques uns. Ainsi le Musée du Sart Tilman reste-t-il une valeur d'avenir. »

Orientation bibliographique

DUCHESNE, Jean-Patrick, *L'art qui juge et l'art qui éclaire*, dans *Art&Fact*, n° 4, 1985, pp. 110-119.

DUCHESNE, Jean-Patrick (dir.), *Musée en Plein Air du Sart-Tilman*, 35 ans d'art intégré, catalogue d'exposition, Liège, 2012.

HENRIOT, Pierre, *Le Musée en Plein Air du Sart Tilman*, dans *DUCHESNE, Jean-Patrick (dir.), Le patrimoine artistique de l'Université de Liège*, Liège, Éditions du Perron, 1993, pp. 105-120.

HENRIOT, Pierre (dir.), *Le domaine universitaire du Sart-Tilman*, coll. *Les Carnets du Patrimoine*, n° 16, Ministère de la Région wallonne, 1996.

HOUSEN, Jean, *Le Musée en Plein Air du Sart-Tilman*, dans *Les Cahiers de l'Urbanisme*, n°54-55 «L'Université de Liège au Sart Tilman» Liège, juillet 2005.

SKIVIE, Emmanuelle, *Mémoires de pierre*, dans *Art&Fact*, n° 4, 1985, pp. 120-123.

Catalogue du Musée en Plein Air du Sart-Tilman, Liège, 1987.

Parcours d'art public. Musée en Plein Air du Sart-Tilman, Liège, 1996.

Sébastien Charlier

Boursier de doctorat, histoire de l'art de l'époque contemporaine de l'Université de Liège
scharlier@ulg.ac.be

Pierre Frankignoulle

Chargé de cours à la Faculté d'Architecture de l'Université de Liège
Pierre.Frankignoulle@ulg.ac.be

Architecture et urbanisme : les grandes tendances des années 1980

Les années 1960 et 1970 ont été marquées à Liège par une intense activité de modernisation de la ville et par quelques opérations urbaines importantes. D'une part, l'initiative privée (la promotion immobilière) est encouragée et « libérée » dans ses marges d'action par des réglementations communales qui permettent une bonne rentabilisation des parcelles à bâtir : les immeubles en hauteur fleurissent en nombre, mais tout ceci aboutit à une multiplication d'interventions disjointes sans que soit recherchée une cohérence d'ensemble. D'autre part, les autorités publiques s'appliquent à construire une infrastructure routière et autoroutière qui doit placer la région liégeoise dans une géographie économique de plus en plus articulée autour de réseaux d'envergure européenne.

Mais les pouvoirs publics agissent aussi en tant que maître de l'ouvrage, particulièrement pour trois opérations marquantes qui, aujourd'hui encore, portent le témoignage de cette époque de forte croissance économique, sur fond d'une foi partagée dans l'idée du progrès : Droixhe, le Sart Tilman et la Place Saint-Lambert.

Au début des années 1980, plusieurs grands chantiers initiés dans les années 1960-1970 sont soit terminés (Droixhe), soit ralentis (le Sart Tilman).

Le premier s'est achevé avec l'érection en 1976 de la tour « Lille 2 » qui marque une inflexion par rapport à l'esprit et au projet d'origine. Ce ne sera que plus tard, dans le courant de la décennie 1990, que la perception de ce quartier changera.

Le second, le Sart Tilman, est ralenti pour des raisons budgétaires. En effet, alors que les années 1960-1967 avaient été fastes pour le réaménagement de l'Université au cœur de cette forêt préservée, les années suivantes voient un rééchelonnement dans le temps des investissements initialement espérés sur dix ans, compromettant la perspective d'un rapide transfert de toutes les facultés et services. De ce point de vue, le début des années 1980 complique encore la situation : contrainte à un drastique plan d'économies de sept ans en 1983, l'Université licencie le personnel de son service d'études techniques (le SETU). Et, en 1984, elle met fin à sa collaboration avec l'architecte Claude Strebelle, qui pilotait le chantier depuis 1961 (mission de coordination) et qui sera remplacé par Jean Englebent, professeur d'architecture et d'urbanisme à l'Université de Liège. Strebelle rédige alors un document (passé dans le langage courant sous le terme « Testament de Strebelle ») où il fournit des recommandations pour que l'esprit général du plan d'urbanisation soit respecté dans le futur.

En 1987, le recteur Arthur Bodson s'interroge sur le choix à venir quant à un ancrage central de l'Université : « Si nous partons, nous laissons un vide, sans solutions de rechange jusqu'à présent. Si nous restons, c'est peut-être une erreur à long terme ». La décision qui sera finalement prise, en 1989, produit encore ses effets en 2012 : celle de maintenir un pôle important d'activités au centre de la ville, sur le site originel de fondation de l'institution. Ce sont en effet non seulement l'administration et le rectorat qui demeurent au



Fig. 1
Centre d'hébergement du Blanc Gravier, Liège, architecte Bruno Albert, 1985. © JL DERU / photo-daylight.com.

« 20-Août », mais aussi la Faculté de Philosophie et Lettres. Signe des temps : les Hautes Études Commerciales qui pensaient encore en 1985 s'implanter au Sart Tilman décident finalement de se re-localiser dans le quartier de la rue Saint-Gilles. C'est que, de plus en plus, des voix s'élèvent pour freiner les transferts vers le Sart Tilman au nom du maintien d'activités dans l'hyper-centre urbain. Cet élément de contexte a joué assurément dans le choix des autorités universitaires : la décennie 1980 est marquée à Liège par la crise des finances communales et la perception d'un déclin de cet hyper-centre, mis à mal par différents transferts d'activités et par une perte d'habitants. Au plan national, cette décennie est caractérisée par l'instabilité gouvernementale et par l'austerité budgétaire.

Au Sart Tilman même, malgré ces difficultés budgétaires, différents chantiers continuent durant toute la décennie. En octobre 1981, la Faculté de Droit s'installe dans ses nouveaux bâtiments (architectes Claude Strebelle, André Jacquemin, Daniel Boden), ce qui marque un moment symbolique : désormais plus de la moitié des étudiants de l'ULg fréquentent le Sart Tilman. Le bâtiment témoigne par ailleurs d'une transition dans les références qui s'éloignent largement des modèles modernistes. La ligne courbe, les toitures à versants, le patio, tous

ces éléments participent à une impression de nostalgique, sorte de retour à l'esprit communautaire du village. Cette impression se retrouve encore dans la Faculté de Psychologie (architectes Claude Strebelle, Charles Dumont) inaugurée en 1982. Quant à l'Institut d'Électricité Montefiore, érigé entre 1975 et 1985 (architecte Jean Maquet), il s'inscrit davantage dans le courant moderne.

En période de disette budgétaire, ce sont des subventions exceptionnelles (550 millions de francs en 1983 et 600 millions en 1986) qui permettent de poursuivre ou d'achever différents ouvrages : il en est ainsi de la construction d'une nouvelle Faculté de Médecine vétérinaire. Cette dernière, issue de l'école de Cureghem à Bruxelles, avait été rattachée institutionnellement à l'ULg en 1969, puis son rattachement physique – et la nécessité de construire de nouvelles installations – avaient bouleversé les priorités définies dans les premiers plannings du début des années 1960. Il convient de signaler que le chantier du CHU de Charles Vandenhove connaît son épilogue durant ces années et est inauguré en décembre 1985.

Enfin, un autre ensemble important marque cette décennie : le Centre sportif du Blanc Gravier



Fig. 2
Vue générale de la place Saint-Lambert en chantier, Liège, 1979. © Cliché Jean Francotte, Centre d'Archives et de Documentation de la CRWSP à Liège - Fonds de la Ville de Liège.

en partenariat avec l'ADEPS, l'architecte Bruno Albert. Il concrétise la volonté apparue dès les années 1970 de faire du domaine universitaire un ensemble ouvert à toute la population. Articulé autour de trois cours centrales, il offre de beaux espaces intérieurs destinés à privilégier les rencontres entre les résidents.

Reste le troisième chantier hérité des années 1960, hautement symbolique des errements de l'urbanisme fonctionnaliste : la place Saint-Lambert. À l'aube des années 1980 (et 1980 est la date de la célébration du Millénaire de la Principauté de Liège), elle présente l'aspect d'une vaste friche urbaine au cœur du cœur d'une vieille cité historique.

De ce point de vue, l'évolution du dossier dans la décennie 1980 montre une volonté de réparer les dégâts provoqués par l'urbanisme « démolisseur » des années antérieures. Un élément a joué dans ce sens : l'arrivée au pouvoir communal d'une coalition rouge-verte et la nomination d'un échevin de l'urbanisme écologiste (Raymond Yans) qui va faire de ce dossier une priorité absolue.

Il faut y ajouter le rôle essentiel de l'architecte Claude Strebelle appelé en qualité de « réparateur » et qui, par un travail patient réussit à forger un consensus en 1985 autour d'une idée centrale : il propose de re-former les trois places distinctes (du Théâtre, Saint-Lambert et du Marché) en lieu et place du projet antérieur d'un immense espace dévolu à la circulation et aux parkings. Programme qui avait été remis en cause assez tôt mais pas assez puissamment pour faire échec aux démolitions commencées

en 1975 et qui se poursuivront jusqu'au milieu des années 1980. Cet accord de 1985 mettra quelques années à être traduit dans les faits : l'îlot Saint-Michel sera inauguré en 1999 et l'on attend toujours en 2012 la fermeture du côté de la place du Marché.

Retour à la ville : sauvegarde et « militance »

On le voit, dans les années 1980, les autorités publiques se détournent de l'urbanisme de la démesure. Les thèmes liés à une urbanité historique sont remis au goût du jour et on cherche à mieux protéger le patrimoine. Le traumatisme des destructions menées précédemment par Jean Lejeune provoque un bouleversement de la perception que porte la population sur la ville et des politiques d'identification du patrimoine se mettent en place. Déjà au début des années 1970, le Ministère de la Communauté Française clamait l'urgence qu'il y avait à mener une réflexion sur la conservation des éléments significatifs du patrimoine : « Il importe de désigner d'urgence, parmi ces établissements humains, les éléments architecturaux dignes d'être conservés en raison de leur valeur de culture ou d'environnement et, d'autre part, les éléments architecturaux, sans intérêt, qui peuvent être sacrifiés. » Dès 1972, un vaste travail d'inventaire est réalisé à Liège sous la direction de l'historien Jacques Stenmon. L'inventaire du patrimoine monumental de la Belgique est publié en 1974. Au niveau international, l'année 1975 est



Fig. 3
Manifestation de l'abli SOS Mémoire de Liège contre la destruction des vestiges archéologiques de la place Saint-Lambert, Liège, mai 1975. © Madeleine Maillot.

proclamée « Année internationale du patrimoine architectural ». Toutes ces initiatives s'inscrivent dans une critique générale de la « technocratie moderne » et une reconsidération de la ville ancienne. Les années 1980 sont davantage marquées par des initiatives citoyennes et militantes. En 1985, l'asbl Homme et Ville organise l'exposition « Visages urbains de Liège depuis 1830 », première grande synthèse sur l'urbanisme à Liège au XIX^e siècle. Au début des années 1990, SOS Mémoire de Liège milite pour la sauvegarde des vestiges archéologiques de la place Saint-Lambert. En 1991, les architectes Pierre-Hebbelinck, Georges-Éric Lantier et Gérard Michel fondent la Fondation d'architecture et d'urbanisme HLM. L'association entame, dès sa création, un répertoire de l'architecture à Liège qui intègre la production récente et contemporaine. Cette base documentaire remarquable ne sera publiée qu'en 2006.

La production architecturale

Même si nous n'afectionnons pas la catégorisation des phénomènes architecturaux, par facilité, nous parlerons des courants postmoderniste et organique pour qualifier les deux tendances qui dominent l'architecture des années 1980. Pour la première, Francis Strauven



Fig. 5
Cour Saint-Antoine, architecte Charles Vandenhove, Liège, 1984. © V. Fujiwaga

parle « [...] d'une réflexion sur le passé, en premier lieu sur les origines et le développement de l'architecture moderne. Quelques architectes ne se sont pas contentés de l'histoire de la modernité, mais ont tenté de scruter des paradigmes de toutes les époques historiques, afin d'y retrouver des constantes structurelles, des rapports et des formes archétypes, qu'ils s'efforcent de réinterpréter, de charger d'un nouveau sens dans le contexte actuel⁵ ». Ce nouveau rapport à l'histoire apparaît comme une réponse à la production moderne qui, pour beaucoup, était synonyme d'une *tabularasa* de l'histoire de l'architecture. Les interventions de Charles Vandenhove dans le centre historique constituent des faits marquants qui éclairent les nouveaux rapports qui s'établissent entre les autorités et la ville. L'heure est à la rénovation urbaine. Après avoir restauré l'Hôtel Torrentius (1979), belle maison patricienne du XVI^e siècle, l'architecte se lance dans la rénovation du quartier Hors-Château. L'intervention s'articule autour de deux axes dans lesquels il parvient à respecter le *genius loci*. Composée de nombreuses impasses, la rue Hors Château cache une vie intérieure bouillonnante derrière ses façades des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Après avoir restauré le bâti en lui apportant quelques touches personnelles (menuiseries, croisées des baies, escaliers...), Vandenhove réalise un nouveau complexe de logements en intérieur d'îlot. L'ensemble s'articule autour d'une place centrale qui, comme les impasses, fait office d'espace de rencontre à l'abri du tumulte de la rue. Le nouveau bâtiment s'intègre parfaitement dans le quartier historique et



Fig. 6
Ateliers des éditions Mardaga, architecte Bruno Albert et ingénieur architecte René Greisch, Liège, 1988. © JL DERU / photo-daylight.com



Fig. 7
Pont bow-string, ingénieur architecte René Greisch, Haccourt, 1983. © JL DERU / photo-daylight.com

témoigne d'une volonté de s'inscrire dans le langage de la ville (matériaux, jeux des toitures). Alors que de nombreuses interventions modernistes des années 1960-1970 avaient détruit des quartiers entiers (Chiroux-Croisiers, place Saint-Lambert), Vandenhove parvient au contraire à créer de nouveaux points d'ancrage. Le plaisir de vivre en ville est mis en avant selon les nouveaux idéaux des années 1980 : écologie, retour de la circulation piétonne, nouvelle échelle homme-ville... Cette volonté de s'inscrire en douceur dans le paysage se retrouve encore dans d'autres réalisations de l'architecte comme le Bailloir (1989-1995) qui associe une crèche et une maison de repos. Cette réalisation participe à la même logique programmatique tout en tirant une force

symbolique de la rencontre entre les générations qu'elles soient architecturales ou humaines. Parmi les autres réalisations de Vandenhove, citons encore en région liégeoise le complexe sportif du Standard (actuel Country hall) au Sart Tilman (1981), la maison Dibois-Ginon à Ayeneux (1987) et le foyer d'accueil « La maison heureuse » à Ans (1989-1991). Bruno Albert apparaît comme une autre figure marquante des années 1980 à Liège. Les bureaux et entrepôts de l'éditeur Mardaga (1988) montrent l'évolution d'un langage toujours plus sobre. Réalisé en collaboration avec René Greisch, l'édifice s'inscrit dans la grande tradition des bâtiments industriels que Bruno Albert réinterprète par des sheds accentués qui ponctuent la toiture. Si l'appart de l'ingénieur architecte René Greisch se marque dans des collaborations avec Bruno Albert et Charles Vandenhove, c'est principalement dans la réalisation de ponts que son travail trouvera sa renommée. À la prouesse technologique, Greisch associe une recherche esthétique qui fera bientôt l'objet d'une reconnaissance internationale. Citons notamment les ponts habibarnes de Wandre (1987-1990) et de Ben-Ahin (1988) et le pont bow-string de Haccourt (1983). Il convient de souligner que Vandenhove, Albert et Greisch font partie des rares architectes liégeois dont le travail



Fig. 8
Cité du Bernainmont, ingénieurs architectes Pierre Arnould et René Greisch, Liège, 1978-1984. © JL DERU / photo-daylight.com

Fig. 4
Hôtel Torrentius, architecte Charles Vandenhove, Liège, 1988. © Charles Vandenhove

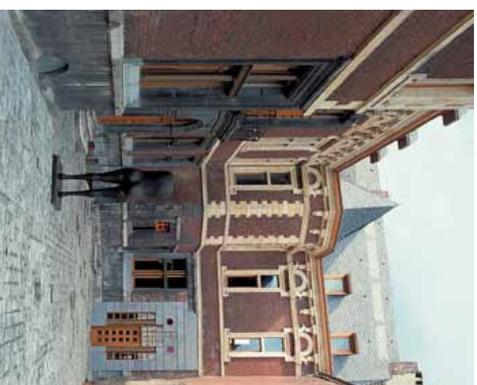




Fig.9
Maison Herbecq, façade à rue, rue des Anglais, architecte
Bernard Herbecq, Liège, 1991. © Jean-Jacques Symul.

dépassera largement les frontières nationales. D'autres réalisations comme la cité d'habitations du Bernalmont (ingénieurs architectes Pierre Arnould et René Greisch) s'inscrivent dans un style local dont les quelques références restent subtiles et discrètes. Comme pour la rénovation du quartier Hors Clâteau, Pierre Arnould et René Greisch mettent en avant la rencontre et la convivialité. Autour d'une rue piétonne, ils disposent un ensemble de 39 logements avec jardins. Selon une logique d'économie de l'espace, ils développent un projet qui tranche franchement avec le lotissement péri urbain et ses villas quatre façades très consommatrices en terrains. Autre tendance qui se manifeste en région liégeoise dans les années 1980, le régionalisme critique trouve dans le bureau Artau l'un de ses principaux représentants. On leur doit notamment les maisons Nelles-Müller (Butgenbach, 1986-1987) et Nelles-Bronlet (Malmedy, 1989) dans lesquelles les auteurs associent matériaux locaux et traditionnels (moellons ou bois) avec d'autres comme le béton et l'acier.

La seconde tendance, celle dont les réalisations s'orientent « [...] immédiatement vers la participation, en cherchant à ancrer leur langage dans une architecture vernaculaire ou spontanée ou dans ce qui était retenu comme tel¹ » est représentée à Liège par Bernard Herbecq qui reste la principale figure de la mouvance organique et de l'« autoconstruction ». Avec la transformation de la morgue des Anglais (1989), il passe de l'équerre à la truelle, de la planche au chanter. L'intervention sur la morgue est limitée

mais la succession des volumes et le mariage du béton, du bois et du zinc dévoile un langage qui marque le paysage. Outre ces projets largement publiés et reconnus, il convient de citer d'autres réalisations plus confidentielles mais qui font parfois l'objet de publication dans la presse spécialisée. Citons notamment l'extension et la transformation de la maison Vanse à Seiring (architecte Georges Eric Lantair, 1982-1986), la construction de la maison Sutor à Embourg (architecte John Behaut-Streel, 1989), ou la construction de la maison Abbate à Liège (architecte Jean-Marie Dethier, 1984-1985).

Il n'est pas aisé de poser une analyse circonstanciée sur la production architecturale à Liège dans les années 1980 tant la littérature reste fragmentaire. Le dépouillement des revues d'architecture montre une presse peu loquace et qui s'exprime principalement sur les architectes par ailleurs bien connus grâce aux nombreuses monographies dont ils ont fait l'objet. L'approche concernant l'urbanisme est quant à elle plus facile. Les années 1980 apparaissent comme une période de temporisation et de prise de conscience. Désormais, le système complexe de la ville historique est davantage évalué que ce soit à l'échelle de l'urbanisme ou de l'architecture. Les années 1980 sont par ailleurs, pour certains, le début de la visibilité internationale. Peu d'architectes liégeois sont parvenus à développer une production à l'étranger comme Charles Vandenhove, Bruno Albert ou René Greisch. Cette situation constitue d'ailleurs une difficulté pour développer une approche historique tant leur production domine la presse architecturale. Derrière ces trois « héros », d'autres personnalités comme John Behaut-Streel, Georges Eric Lantair, Daniel Dethier, Jacques Seguart, Eugène Mourau, Pierre Hebbelinck, Mario Garzanti ou Jean-Marie Dethier sont trop souvent absents de la critique. Une étude de l'architecture des années 1980 reste donc à faire...

Bibliographie

BEKAERT, Gaert, *Architecture contemporaine en Belgique*, Bruxelles, Racine, 1996.

CHARLIER, Sébastien, FRANKIGNOULE, Pierre, MOOR, Thomas, « L'architecture et l'urbanisme à Liège depuis l'indépendance de la Belgique » dans RENARDY, Christine (dir.), *Liège et l'Exposition universelle de 1905*, Bruxelles, Dexia, Fonds Mercator, Luc Pire, 2005, pp. 91-120.

DELAMALLE, Patrick, « 27 ans, 27 instantanés » dans 50 Instantanés. Liège, Place Saint-Lambert 1991, Liège, Editions du Cirque Divers et La Maison de l'Urbanité, 1991, p. 13-35.

FRANKIGNOULE, Pierre, « L'architecture et l'urbanisme à Liège dans les années 1960-1970 » dans *Les Cahiers de l'urbanisme*, Namur, DGATLP, septembre 2009, pp. 38-45.

FRANKIGNOULE, Pierre, « Urbanisme : une politique de la ville » dans DELHALLÉ Nancy et DUBOIS Jacques (dir.), *Le Tourment des années 1970. Liège en effervescence*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009, pp. 219-231.

MICHA, Édith, *Évolution de l'architecture du domaine universitaire du Sart Tilman*, mémoire en histoire de l'art, Liège, Université de Liège, 1999-2000.

PUTTEMANS, Pierre, *Architecture moderne en Belgique*, Bruxelles, Vokaer, 1974.

SMETS, Marcel, « Une ère d'hésitation et de défi » dans 1951-1991. *Image d'une époque*, Catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1991, pp. 317-323.

STRAUVEN, Francis, *L'architecture en Belgique 1970-1980*, Louvain-la-Neuve, CRA Unité Architecture, 1981.

Notes

- 1 Le point à la mi-temps », Entretien avec le Recteur BODSON, in Liège Université automne 1987, pp. 4-7.
- 2 GRAFFÉ, Jean-Pierre, « Prétace » dans *Le patrimoine monumental de la Belgique*, vol. 3, Liège, Soteldi, 1974, p. 5.
- 3 STRAUVEN, Francis, *L'architecture en Belgique 1970-1980*, Louvain-la-Neuve, CRA Unité Architecture, 1981, p. 10.
- 4 *Ibidem*.

Quelques repères et un regard subjectif sur la photographie à Liège dans les années 1980

La fin des années 1970 est le moment d'un véritable démarage dans la photographie en Belgique. Depuis le milieu de la décennie, de jeunes photographes issus des écoles supérieures de photographie ont commencé à exposer seuls ou en groupe. À travers quelques catalogues d'expositions collectives, on peut voir se constituer cette génération de photographes nés vers 1950 ou peu après comme le suggère le titre de l'un de ces catalogues, *Photo moins trente*, publié en 1980 par le Centre d'Action culturelle de la Communauté d'Expression française. Cette génération va animer la décennie et beaucoup de ses membres sont toujours actifs à l'heure actuelle. En ce qui concerne Liège, relevons les noms de Bernard Gille (né en 1952), Georges Larondelle (né en 1950), Lucia Radochonska (née en 1948), Jean-Luc Deru (né en 1957), Jean-Pierre Hazée (né en 1960), Pierre Houcman (né en 1953), Damien Hustinx (né en 1954), Alain Janssens (né en 1956), Jean Janssis (né en 1953), Chris Renault (né en 1958), Dominique Tricraux (né en 1955). Tous sont d'anciens élèves d'Hubert Grootclaes (1927-1994), qui a commencé à enseigner la photographie à l'Institut Saint-Luc à Liège en 1971 et dont le rôle sera décisif.

Exposer

Le monde de la photographie tend à s'organiser en se dotant d'institutions spécifiques. À Bruxelles, Jean-Louis Godefroid crée l'Espace photographique Contretype. A Charleroi, Georges Vercheval fonde l'association Photographie ouverte, destinée à la promotion mais aussi à la conservation de la photographie,

avec le projet de créer un véritable musée de la photographie. À Liège, on ne crée pas d'institution permanente, mais les pouvoirs publics vont, davantage que dans les années 1970, s'impliquer dans la promotion de cette jeune photographie. De 1979 à 1981, ont lieu plusieurs expositions de photographes liégeois (entre autres Deru, Hustinx, Houcman, Janssis et Gille) au Musée de l'Architecture.

Une initiative importante est le cycle *Horizon Photo* qui a lieu en 1981 et 1982. Sur une période relativement brève, une dizaine d'expositions sont organisées par le Département des Affaires culturelles de la Ville de Liège, avec un comité de sélection comprenant Françoise Léonard-Etienne, Marie-Claire Van Vuchelen, Fernand Grandorje, Hubert Grootclaes, Jacques Hendrick, Jacques Parisse et Jean-Pierre Rouge. Presque tous les photographes nommés ci-avant y participent, et de nouveaux noms apparaissent : Philippe Gielen (né en 1942), Anne Karthaus (née en 1960), Jean-Paul Brohez (né en 1959), Roland Castro (1948-2005), Michel Cleeren (né en 1958), Pascal Damuseau (né en 1959), formés à Saint-Luc, mais aussi Eric Loyens (né en 1952), Dominique Frakin (né en 1952) et Alain Boos (né en 1952), issus de l'Institut communal des Arts décoratifs et industriels de Liège. Alain Boos est par ailleurs installé comme photographe commercial, et dans son magasin de la rue Grétry, il accueille, de la fin des années 1970 au début des années 1980, un certain nombre d'expositions produites par la société Canon. Il importe aussi les livres de photographes publiés par l'éditeur américain Aperture, contribuant ainsi à l'information des photographes locaux.



Fig. 1
Jean-Luc Deru, Anouchka, *Paq du Venroux*, 1982, extrait de la série *Piscines*, sépruve au gélatino-bromure d'argent.

D'autres lieux d'exposition naissent, selon un scénario typique de l'époque : constatant que les galeries d'art traditionnelles s'ouvrent difficilement à la photographie, de jeunes photographes créent eux-mêmes des galeries spécialisées. Au début des années 1980, Chris Renault ouvre la Photo-Galerie, Rue Roture, Patrice Dor et Michel Ledieu créent Navire Night, Jean-Paul Brohez et Michel Cleeren ouvrent rue Renier la galerie Sogno di Carta. Ces galeries exposent des photographes liégeois mais aussi étrangers. Ces initiatives enthousiastes sont cependant fragiles : la vente de tirages originaux reste rare et les difficultés financières entraînent rapidement la fermeture de ces lieux.

Pourtant la photographie est dans l'air du temps : en 1984, Jean-Luc Deru, collaborant efficacement avec Bernadette Noël, du Centre culturel Les Chroux, ouvre la Galerie Photo des Chroux, au sous-sol du bâtiment de la place des Carmes, près de l'entrée de la salle de spectacle. Les visiteurs sont nombreux, leur intérêt est manifeste. Contrairement aux précédentes, cette galerie ne dépend pas du marché de l'art : ses frais de fonctionnement sont pris en charge par le Centre culturel, lui-même subsidié par les pouvoirs publics.

En 1984, un nouveau jeune photographe liégeois, Thomas Chable (né en 1962), est remarqué au concours du quatrième Prix

national Photographie ouverte à Charleroi. Il deviendra l'un des photographes importants des décennies suivantes.

Rassemblés autour d'Hubert Grootclaes, quatre de ses anciens étudiants, Pierre Houcman, Alain Janssens, Damien Hustinx et Jean-Luc Deru montent en 1985 l'exposition intitulée *Devoirs libres, livres de voir...* Elle fait l'objet d'un vrai catalogue², contenant des reproductions de bonne qualité et aussi des textes du poète Joseph Orban. Elle est montrée à Liège et elle circule aussi en Belgique et en France dans le réseau des magasins FNAC. Cette exposition est un jalon dans la formation de ce qu'il est tentant d'appeler une « photographie liégeoise », et ceci d'autant plus qu'en 1985, Jean-Luc Deru et Damien Hustinx enseignent la photographie à l'Institut Saint-Luc, bientôt rejoints par Alain Janssens. Plus tard, Pierre Houcman enseignera lui aussi, aux cours du soir de l'Académie des Beaux-Arts.

L'année 1986 est marquée par le Festival international de la Photographie, placé sous la direction artistique du Hutois Frédéric Karkeze (né en 1948), photographe autodidacte et artiste polyvalent, et organisé à Liège et dans les communes voisines, avec le soutien de la Fédération des Mutualités socialistes et de la plupart des pouvoirs publics locaux. Le Musée d'Art moderne de Liège accueille des



Fig.2
Hubert Grootclaes, Paris 1981, épreuve au gélatino-bromure d'argent vitée en brun sépia et colorée.

photographes européens, parmi lesquels les Liégeois Roland Castro, Jean-Paul Bohéz, Chris Renault et Guy Lemaire (né en 1954), ainsi que Hubert Grootclaes, et Frédéric Karkeze lui-même. On trouve d'autres Liégeois connus dans une autre exposition intitulée *Photographies de Wallonie de Bruxelles de Flandre*, installée au château de Perakla à Angleur, ainsi que dans d'autres expositions plus périphériques. Le Festival accueille aussi une importante délégation de photographes québécois. L'une des expositions les plus remarquées est peut-être celle qui rassemble les Flamands Dirk Braeckman (né en 1958) et Mark Hoflack (né en 1960), artistes déjà confirmés en Flandre, et le Liégeois André Jasinski (né en 1958). Au-delà la valeur intrinsèque des images, cette exposition, installée au 375 de la rue Saint-Léonard, est révélatrice d'une tendance qui devient alors importante : celle de la photographie mise en scène.

La photographie est décidément de plus en plus à la mode. En 1987, la FNAC ouvre un magasin place Saint-Lambert. Pour l'occasion, la salle Saint-Georges accueille l'importante collection de photographies de la FNAC, dans laquelle figurent des images d'Hubert Grootclaes, de Jean-Luc Deru, et de nombreux photographes de diverses nationalités. Dans La Wallonie du

27 février 1987, Pierre Bastin, dans sa rubrique intitulée *Mieux vivre la photographie*, annonce l'événement. Il remarque à juste titre que si la FNAC s'intéresse à la photographie (la collection a débuté en 1964 et comporte en 1987 des centaines d'images), c'est en tant qu'art mais surtout en tant que phénomène de masse. Jusque dans les années 1990, le magasin FNAC de la place Saint-Lambert sera le seul lieu montrant de la photographie de manière permanente.

L'année 1987 est une année faste : en octobre, a lieu le Mois de la Photo³ de Liège. Il est organisé par le Centre culturel Les Chiroux, dont le conseil d'administration est alors présidé par Jean-Maurice Dehousse, et par l'association Péniscope. Celle-ci, fondée dès 1986, rassemble, autour de Jean-Luc Deru et Bernadette Noël, Hubert Grootclaes, Éric Loyens et Jean-Louis Van Esch. Ce type de manifestation est à l'époque courant, depuis la création du Mois de la Photo de Paris en 1980. L'autre modèle est sans doute constitué par les Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles. À Liège, dix-huit lieux accueillent des expositions, d'inégale importance sans doute, mais l'ensemble est parfaitement représentatif de l'état de la photographie à ce moment. La manifestation comprend d'abord à la salle Saint-

Georges la première rétrospective consacrée à Hubert Grootclaes. L'importance de ce dernier, comme photographe et comme enseignant, est clairement affirmée. D'autres expositions sont consacrées aux photographes contemporains – ceux de la Communauté Française de Belgique – et à ceux de ceux de la Communauté flamande – et à ceux du pays invité, la Grande-Bretagne. D'autres expositions encore sont thématiques, ou sont des expositions individuelles. Celles-ci donnent l'occasion de revoir les images de photographes ayant peu exposé dans les années précédentes, comme Nicole Forsbach (1939-1987) ou Christine Leidgens (née en 1949). En plus des expositions, le Mois propose des conférences (de Christian Caujolle, Philippe Dubois, Marc-Emmanuel Mélon...) et des projections de films en relation avec la photographie (Ulysse, d'Agnès Varda, Alice dans les villes, de Wim Wenders...).

Il serait fastidieux de tout citer, mais il est évident que ce Mois de la Photo, plus encore que le Festival qui l'avait précédé, vise à présenter au grand public toutes les facettes de la photographie. Plus précisément, on peut considérer que la programmation de l'événement est en soi un manifeste, un discours militant en faveur de la reconnaissance de la photographie comme un art à part entière, autonome, mais dont l'histoire se construirait parallèlement

à l'histoire des beaux-arts traditionnels. La photographie a donc ses maîtres, ses figures marquantes, ses classiques et ses tendances avant-gardistes, et son identité spécifique. L'une des expositions s'intitule significativement *Aux limites de la photographie*. Puisqu'elle a une histoire, les témoignages de celles-ci sont soigneusement conservés et montés : une exposition est consacrée à la collection de la Communauté Française de Belgique (collection commencée dans les années 1960 et comportant des pièces du XIX^e siècle), et une autre permet de redécouvrir le reporter-photographe liégeois Antoine Rulmont (1914-1968), qui avait obtenu en 1957 le prestigieux prix World Press Photo d'Amsterdam. Au passage, signaux que c'est précisément en 1987 aussi que s'est ouvert le Musée de la Photographie de Charleroi.

Pour toutes ces raisons, ce Mois de la Photo de 1987 apparaît aujourd'hui comme un moment fort de l'histoire de la photographie à Liège dans les années 1980. Il donne une bonne représentation des pratiques de l'époque. Il permet aussi d'observer les changements qui surviennent sur les plans thématique et formel, du moins en Belgique francophone. Dans les années 1970⁴, la tendance dominante était le reportage ou du moins une volonté de témoigner de l'état de la société. Citons comme point de repère le livre *Il a plu sur le grand*



Fig.3
Damien Husinx, D'après Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), extrait de la série *Peinture morte*, 1986, épreuve au gélatino-bromure d'argent.



Fig.4
Jean-Louis Van Esch, *Lésère*, ca 1987, répreuve au gélatino-chloro-bromure d'argent.

paysage, (en l'occurrence le Pays de Herve) publié en 1982 par Véronique Massinger (née en 1947) et le cinéaste Jean-Jacques Andrien, avec des textes de Conrad Detrez et de José Fontaine. Cette pratique du documentaire d'auteur subsiste, mais elle perd de son importance au profit de démarches nouvelles : la photographie des années 1980 témoigne moins souvent du réel, elle représente plus souvent des univers personnels, imaginaires, parfois fabriqués de toutes pièces. Les photographes pratiquent volontiers l'introspection. C'est une véritable promotion du moi intime qui s'opère. Le phénomène est largement répandu dans la photographie en Belgique⁴⁰, et les Liégeois ne font pas exception. Lucia Radochonka, connue depuis les années 1970 pour ses photos d'enfants d'immigrés, entame une nouvelle phase de son œuvre en photographiant sa propre fille Carole née en 1983. Jean-Paul Brohez, après la série *Brusssages*, ramène d'un voyage au Népal, photographie autour de Liège des lieux peu spectaculaires, et des personnes proches, sorte de famille d'élection, en des moments poétiques qu'il préserve de l'oubli. La pratique de la mise en scène, en studio et avec toutes les ressources de l'éclairage artificiel, est de plus

en plus courante. Alain Janssens enregistre les mouvements rapides d'un modèle nu semblant surgir de l'obscurité. Pierre Houcman, qui très tôt expose et publie abondamment à l'étranger, construit d'élégantes compositions d'ombres et de lumières dans des gros plans de corps ou de visages féminins, en particulier dans la remarquable série *Interventions*. Damien Hustinx privilégie lui aussi le studio, et met en scène des objets et parfois des personnages, associant l'humour à un extrême raffinement formel : voir, par exemple, la série *Peinture morte*, à la fois parodie de tableaux classiques et réflexion subtile sur les rapports entre photographie et peinture. Évoluant dans une direction toute différente, mais aussi peu soucieux de réalisme, Jean-Louis Van Esch entreprend à la même époque sa première série décisive, qu'il intitule *Arbos*. Photographiant des branchages, des taillis et des troncs d'arbres sur fond de ciel clair, il construit des graphismes puissants et subtils, en noir et gris, presque abstraits. Insistons-y : il ne s'agit pas d'un « style liégeois », mais d'une diversité de démarches singulières, qui continueront d'évoluer puisque tous ces photographes sont toujours actifs aujourd'hui. Ajoutons que la photographie-témoignage

ou document ne disparaît pas complètement au cours des années 1980 : Jean-Luc Dery, à côté de sa série sur les piscines, photographie les gestes des travailleurs et les anciens sites industriels wallons. Vincent de Waleffe (né en 1959) s'inscrit dans la tradition de la recherche de « l'instant décisif ». Roland Hanssen (né en 1958) s'intéresse au paysage local et au mode de vie des gens, notamment des immigrés italiens.

Quelques créateurs se situent en marge de ces courants. Jean-Jacques Symul (né en 1952) est de ceux-là. Il enseigne la photographie à l'Académie royale des Beaux-Arts depuis 1976. En 1982, il expose à la galerie LA, galerie de l'avant-garde des plasticiens liégeois. Il est proche de ceux-ci et il participe avec eux notamment à l'exposition *Treize interventions dans le lieu*, en 1984 à l'Ancien Manège-Cirque des Variétés, ainsi qu'à l'exposition *Lieu*, en 1987 à l'ancienne limière de Liège. Son travail personnel concerne les objets du quotidien, dont il fait un inventaire objectif. Il les photographie hors de tout contexte, sur un fond blanc. D'abord de petit format, ses images vont ensuite connaître des formats variables lorsque, poussant à son terme la logique de sa démarche, il en vient à reproduire les objets en grandeur réelle.

Plus éloigné encore du monde de la photographie, Pol Pierart (né en 1955) commence à utiliser cette technique dans le courant des années 1980, dans le cadre d'un échange épistolaire avec l'historien de l'art René Debantelle. Progressivement, ces travaux vont prendre une autonomie et une importance telles qu'ils feront l'objet d'une exposition au Musée de la Photographie de Charleroi en 1991, sous le titre *La photographie, comme c'est abusant*. Pol Pierart n'est pas à proprement parler un photographe, il utilise ce média parmi d'autres (la peinture et le cinéma super-8), et sans être écrivain ni poète, il place l'écriture au centre de son travail. Il utilise diverses techniques classiques de la photographie analogique (surexposition, surimpression, superposition, photomontage, pose longue...) pour mettre en scène des objets, souvent banals, et des mots (simplement manuscrits sur divers supports) en rapport direct avec les objets représentés. La relation mot-objet et diverses transformations dans la graphie des mots font surgir des réflexions souvent ironiques sur le monde et les angousses communes à tous les individus (naitre, vieillir, mourir, travailler, gagner de l'argent...).

Publier

Ce qui précède concerne principalement la diffusion de la photographie par le biais de l'exposition de tirages originaux. Mais la photographie peut être diffusée aussi par l'édition de livres illustrés ou de reproductions imprimées. Les expositions susmentionnées ont parfois fait l'objet de catalogues. En dehors de ceux-ci, plusieurs publications méritent d'être citées.

En 1984, les Éditions du Perron publient *L'Éternité de l'instant*, non pas un livre mais un portfolio, soit un coffret contenant seize reproductions de photographies d'Hubert Grooteclaes, non reliées, accompagnées de commentaires du chanteur Léo Ferré. Les reproductions sont imprimées avec un soin particulier, la typographie et la mise en page élégantes sont de Roger Potier. Les photographes appartenant toutes à la deuxième période de la carrière de Grooteclaes, période commencée en 1973 : les tirages associent dans chaque image le flou et la netteté. Ils sont réalisés sur du papier photographique noir et blanc, font l'objet d'un virage chimique et sont ensuite colorisés manuellement. Dans cette « deuxième manière », empreinte de mélancolie, le photographe liégeois renoue consciemment avec l'esthétique pictorialiste, alors que ses photographismes des années 1960 le reliaient plutôt au pop art. Ce portfolio est publié à l'initiative du Groupe de réflexion permanent pour la promotion de Liège.

Vervétois d'origine, installé à Liège puis à Crisnée, Guy Jungblut (né en 1944) est au départ photographe. Jusqu'en 1975, il anime rue Roture une galerie qui accueille nombre d'artistes importants et propose au public quelques-unes des œuvres majeures des débuts de l'art vidéo. Il crée également une maison d'édition, Yellow Now, qui publie des livres d'artistes, entre autres de Jochen Gerz, Annette Messager, Jean Le Gac, Jean-Marie Mathou, Jacques-Louis Nuyt, Jean-Pierre Ransomet. Pour Yellow Now, les années 1980 sont davantage orientées vers le cinéma, avec le début de la collection *Long métrage*. Chaque volume est une monographie consacrée à un film. Il ne s'agit pas d'ouvrages sur la photographie, même s'ils sont abondamment illustrés de reproductions de photographies. Toutefois, l'éditeur ne néglige pas la photographie durant les années 1980. En 1981, il publie *Correspondance*⁴¹, élégant petit livre dans lequel les images de Marie-Françoise Pliasant (née en 1954) et les textes de Benoît Peeters se répondent de manière énigmatique, la conception du livre lui-même donnant finalement la clé de l'énigme.

En 1982, Guy Jungblut coordonne avec Jean-Marc Chaput la publication du numéro un de *Parallaxe*, revue éditée par l'atelier de photographie de l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège, où tous deux enseignent la photographie. L'initiative n'aura malheureusement pas de suite, et le premier numéro restera unique.

Précédemment, Guy Jungblut avait rencontré quasi par hasard un personnage étrange, Georges Thyry (1904-1994), fonctionnaire dans un ministère, mais aussi photographe amateur. Thyry avait photographié un très grand nombre d'artistes et d'écrivains belges ou étrangers : Hans Belmer, André Blavier, Marcel Broodthaers, Pol Bury, Achille Chavée, Christian Dotremont, Michel de Ghelderode, Irène Hamoir, René Magritte et bien d'autres. Il confie à Guy Jungblut ses négatifs, enjassés dans des boîtes, tels d'authentiques photos d'amateur. Les éditions Yellow Now, après un long travail de tri, d'identification et de tirage, publient en 1983 un recueil de ces portraits, accompagnés de textes de Marcel et Gabriel Piquerey et d'André Stas. Les photographies seront également exposées au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles et intégreront finalement la collection du Musée de la Photographie de Charleroi.

Entre 1980 et 1984, Jean-Paul Brohez et Michel Cleeren, en animant leur galerie Sogno di Carta, pensent aussi à l'édition. Pour chaque photographe qu'ils exposent dans la galerie, ils font imprimer, parallèlement à l'affiche de l'exposition, une reproduction d'une image, mise en vente à un prix très inférieur à celui des tirages originaux (lesquels sont à cette époque généralement en noir et blanc, obtenus par le procédé à la gélatine argentique). Ces reproductions sont réalisées par l'imprimeur Raymond Verwinct. Celui-ci, dosant subtilement les encres, choisissant de beaux papiers, multipliant les passages sous la presse, arrive enfin à reproduire fidèlement les subtiles nuances des originaux⁴². C'était là une tentative originale de diffuser autrement la photographie d'auteur. L'imprimeur liégeois se passionne pour la reproduction de la photographie, et par la suite il produit un grand nombre de livres avec l'éditeur Yellow Now.

Après la fermeture, en 1984, de la galerie Sogno di Carta, Brohez multiplie les expériences, avec la complicité de Raymond Verwinct. Il réalise en 1986 *Cartographie*, livre d'artiste non relié dont les 37 pages se présentent comme des cartes à jouer. Elles portent chacune une photo – les unes raménées de voyages en Asie, les autres prises à Liège et dans les environs – et sont accompagnées de brefs textes de Véronique Degraef, Jean-Louis Van Ech et Benoît Califice. Les figures du jeu ont été créées par Jean-Pierre

Husquinet. L'intérêt de Jean-Paul Brohez pour l'édition de photographies est tel que dans les années 1990 il donnera la priorité à la création de livres, avec Yellow Now, délaissant largement l'exposition de tirages originaux.

Légitimation et patrimonialisation

Œuvre d'art ou acte de communication, subversive ou conservatrice, la photographie commence à intéresser le monde universitaire. Dès 1980, le livre de Roland Barthes, *La chambre claire*, connaît un grand succès. Philippe Dubois, enseignant et chercheur à l'Université de Liège, publie en 1983 *L'acte photographique*. L'auteur y développe une analyse largement fondée sur la sémiotique et situe clairement l'image photographique dans le champ de l'histoire de l'art. Plus que le livre de Barthes, celui de Dubois propose une vraie théorie de la photographie. Le livre est beaucoup lu dans le monde francophone, y compris par des photographes liégeois. Certains d'entre eux assistent au colloque organisé en 1983 par le même Philippe Dubois à l'Université de Liège, intitulé *La Photographie langages et enjeux*. Y sont conviés plusieurs spécialistes renommés, dont Gilles Mora, Alain Fleig, Georges Didl-Hubermann, Thierry De Duve, Rosalind Krauss, Jean-François Chevrier et André Rouillé. Autre chercheur liégeois intéressé par la photographie, Marc-Emmanuel Mélon anime dans le cadre de ce colloque un séminaire intitulé 1890-1914 : la photographie pictorialiste. Ce colloque est resté le seul dans son genre à Liège mais il n'est pas un événement isolé : un peu partout en Europe et aux États-Unis se développe un intérêt considérable pour l'approche théorique ou historique de la photographie. Peu de photographes s'engagent vraiment dans une réflexion de type théorique, mais la plupart sont conscients que l'intérêt du monde universitaire pour leur pratique contribue à donner à celle-ci une plus grande légitimité culturelle.

D'autres traits marquent la pratique photographique des années 1980. D'abord, l'usage de plus en plus fréquent de la couleur. Jusqu'alors, la photographie dite artistique ou créative était majoritairement en noir et blanc, la couleur étant en principe l'apanage de la photographie publicitaire ou industrielle, ou d'amateur. Cette répartition tend à s'effacer au début des années 1980 – voir par exemple les grandes compositions Polaroid du Bruxellois Stefan De Jaeger. À Liège, Alain Janssens et Damien Hustinx utilisent la couleur, quitte à revenir ultérieurement au noir et blanc. Jean Janssens redécouvre un procédé ancien, la



Fig. 5
Lucia Radochowska, *Chevalure*, ca 1987, épreuve au gélatino-bromure d'argent.

gomme bichromatée, qui donne des images monochromes mais pas nécessairement en noir et blanc. Ensuite, et d'une manière générale, les tirages destinés aux expositions et éventuellement à la vente témoignent d'un grand raffinement technique, et leur format tend à s'agrandir. Il suffit pour s'en convaincre de les comparer à ceux qui constituaient la norme aux environs de 1970. Tous les photographes sont désormais très attentifs à la qualité de leurs épreuves. Ils sont également de plus en plus soucieux de la conservation à long terme de celles-ci. Progressivement, ils adoptent les normes muséales qui se sont imposées depuis longtemps aux États-Unis, là où existe un véritable marché de la photographie ancienne ou moderne. Ce n'est pas par hasard que le Bruxellois Roger Kockaerts (né en 1931) publie en 1985 un livre sur les *Techniques d'archivage pour les émulsions argentiques N&B modernes*. À Liège, l'atelier de reliure de Jean-Louis et Véronique Jamar devient le fournisseur attitré de matériaux de qualité muséale, en même temps qu'il est un lieu de rencontre et de diffusion d'informations sur ces évolutions récentes, pour les photographes de Liège mais aussi d'ailleurs.

Il faut se souvenir que les photographes dont il est question ici, ceux du moins qui ont suivi un enseignement dans les années 1970, ont été formés en tant que photographes professionnels censés travailler surtout pour

la presse, la publicité et l'industrie. Dans ces domaines, l'épreuve sur papier est en général destinée à être reproduite, par un procédé d'imprimerie, dans diverses publications. Elle n'est pas destinée à une conservation à long terme. C'est donc pour ces photographes une nouveauté que d'adopter des méthodes de traitement et d'archivage qui étaient courantes depuis longtemps dans les domaines de la gravure et du dessin.

En Belgique, les acheteurs de photographies contemporaines sont encore rares. Toutefois, à Bruxelles les Éditions du Stratège commercialisent des portefeuilles d'épreuves originales, titrées à un nombre limité d'exemplaires. Les prix sont de l'ordre de 20.000 francs pour un portfolio de six ou huit images. Deux Liégeois, Pierre Houcman et Jean-Paul Brohez, diffusent ainsi certaines de leurs photos.

Ce qui se joue là est en fait une véritable patrimonialisation de la photographie : collection publique (au Musée de Charleroi), débuts de collections privées, conservation à long terme assurée, lieux d'exposition professionnels (à Bruxelles en tous cas), approches théoriques universitaires, autant de facteurs apparus dans les années 1980. On remarquera toutefois que si la photographie entre au musée, c'est dans un musée spécifique – celui de Charleroi – pas encore dans les musées des beaux-arts traditionnels.

Une école liégeoise de photographie ?

Question inévitable dans le présent contexte. Il y a évidemment une école, au sens d'établissement d'enseignement, qui s'est imposée comme le principal lieu d'apprentissage, c'est l'École supérieure des Arts Saint-Luc, ci-devant Institut des Beaux-Arts Saint-Luc. Dans le courant des années 1980, plusieurs jeunes photographes surmenotés y sont devenus enseignants autour d'Hubert Grooteclaes, ce qui a donné un incontestable dynamisme à l'établissement, dont la réputation, s'agissant de photographie, a largement dépassé les limites de la région liégeoise. Peut-on pour autant parler d'une « école liégeoise » au sens de mouvement artistique ? Considérons les photographes actifs dans les années 1980 à Liège et qui le sont encore aujourd'hui et toujours à Liège. Ils sont arrivés sur la scène en deux « vagues » : la première étant déjà active dans les années 1970, la deuxième arrivant au début des années 1980. Dans les deux cas, il ne s'agit pas de groupe structuré, mais simplement de personnes qui se sont rencontrées durant leurs études. Ensuite, il y aura une pause, et il faudra attendre la fin des années 1990 pour voir apparaître de « nouveaux jeunes » photographes.

École liégeoise ou non ? La réponse ne peut qu'être très nuancée. Il est sûr, en particulier dans les années 1980, que la plupart des photographes qui exposent régulièrement se connaissent et se succèdent dans les mêmes lieux d'exposition, par exemple au Musée de l'Architecture au Centre culturel Les Chiroux, au Festival de 1986, au Mois-de-la-Photo de 1987, etc. Beaucoup reconnaissent l'influence qu'Hubert Grooteclaes a exercée sur eux¹. Un autre facteur est le fait qu'ils se rencontrent également souvent hors de Liège, dans ce qu'on pourrait nommer les « passages obligés » : au café-galerie T'Peperle à Diepenbeek, au Centre culturel de Hasselt, à l'Espace Contretype à Bruxelles, à la galerie XZZ à Gand. Ils fréquentent bien sûr les Rencontres internationales de la Photographie d'Atiles, en particulier les Jardins de l'hôtel Alaihan, là où chaque année au début de juillet des photographes de nombreux pays viennent proposer leurs nouveaux travaux à des critiques, des galeristes, des conservateurs de collection... On comprend aisément que dans tous ces lieux, ils aient été facilement identifiés comme « les Liégeois », d'autant plus facilement que leur production était généralement remarquée. En revanche, lorsqu'on examine les photos qu'ils produisent dans les années 1980, on ne peut que constater la diversité des styles et des techniques. Chacun d'eux cherche à tracer une voie singulière, et la plupart y arrivent. Il n'y a

donc pas de « style liégeois » : il y a un groupe, informel, mais où tous partagent au minimum la conviction que la photographie, telle qu'ils la conçoivent et la pratiquent, a sa place parmi les autres arts. Ils se distinguent sur tous les plans (forme, thématique, culturel...) des artistes de la mouvance conceptuelle qui depuis les années 1960 à Liège comme ailleurs, ont utilisé la photographie avec une volonté de subversion des valeurs traditionnelles de l'art.

« Quoi qu'il en soit, les années 1980 resteront sans doute dans leur globalité comme un âge d'or de la création photographique et de ses structures de diffusion (...). Bref, la photographie était à la mode, comme le rock, la publicité, la télévision et... la mode » écrit Alain D'Hooghe², qui fut le rédacteur en chef du magazine *Clicdés*. Il n'est pas sûr que tous les photographes liégeois cités ci-avant se sentent proches de la mode, de la publicité ou de la télévision. Mais la plupart d'entre eux ressentent en effet cette période comme exceptionnellement féconde et enthousiasmante, et leur créativité leur a valu une reconnaissance qui dépasse largement le cadre liégeois³.

Notes

- ¹ Voir en particulier : *En Belgique : La photographie romane*, éditions IMAGES, Bruxelles, s.d. ; Catalogue d'exposition Camera Belga, CCEP, Bruxelles, 1980 ; Catalogue d'exposition itinérante *Photo moins terre*, Musée de poche - Inventaire permanent 3, s.l. [1980].
- ² *Devoirs libres, livres de voir...*, [Périsopol], Liège, 1985.
- ³ Cf. Catalogue d'exposition *Mos de la photo*, Liège octobre 1987, Les Chiroux et Périscope, Liège, 1987.
- ⁴ J'ai participé en tant que photographe à cette exposition, et contribué à la rédaction du catalogue.
- ⁵ Sur ce sujet, je me permets de renvoyer à ma contribution, *Des années 50 aux années 70 De l'individuel au collectif, de la marginalité à une relative légitimité*, dans VERCHEVAL, Georges (dir.), *Pour une histoire de la photographie en Belgique*, Charleroi, 1993, pp. 117 à 129.
- ⁶ Cf. D'HOOGHE, Alain, *Images fabriquées et fragments du réel. Quelques aspects de la photographie depuis les années 1980*, in VERCHEVAL, Georges (dir.), *op. cit.*, pp. 137 à 146.
- ⁷ PEETERS, Benoît, PUSSEART, Marie-Françoise, Correspondance, Yellow Now, Cistree (Liège), [1981].
- ⁸ Ceci n'est pas un détail : jusqu'à ce moment, les photographes étaient généralement peu satisfaits de la qualité de reproduction de leurs images par le procédé offset.
- ⁹ Jean-Paul Brohez tient à ajouter qu'il reconnaît aussi l'influence de Bernard Gilie, enseignant à Saint-Luc pendant quelques années puis parti s'installer à Atiles (communication personnelle de l'intéressé à l'auteur).
- ¹⁰ Cf. D'HOOGHE, Alain, *op. cit.*, p. 137.
- ¹¹ Je tiens à remercier les personnes qui ont patiemment répondu à mes questions ou qui m'ont confié des documents devenus rares, en particulier Jean-Luc Deru, Vincent de Waleffe, Jean-Louis Van Etich, Lucia Radochonka, Guy Jungblut, Jean-Louis et Véronique Jamar, Jean-Jacques Synul, Jean-Paul Brohez et Pol Pivert.

Dick Tomascovic

Chargé de cours
Théorie et pratique des arts du spectacle
Département des Arts et Sciences de la Communication de l'Université de Liège
dick.tomascovic@ulg.ac.be

Le gnou fait la force¹. Structuration du champ de la création audiovisuelle à Liège dans les années 1980

Pour qui s'en souvient encore (mais ils sont plus nombreux qu'on ne le croit), le groupe de rock éterné *Trust* chantait en 1981 quelque chose qui ressemblait à « Marche ou crève, la vie que je vis n'est pas un rêve, Marche ou crève, c'est un combat ». Et il est vrai que les années 1980 représentent pour beaucoup une nouvelle étape dans la radicalisation et l'apreté des rapports économiques et sociaux, une marche en plus vers l'idéologie abominablement dominatrice de la rentabilité. Notre regard cinématographique et rétrospectif est ainsi fait qu'il réduit nos souvenirs et nos perceptions à des ensembles top homogènes, où le schématisme se dispute à l'imagerie d'Épinal. Ainsi, les années 1970 apparaissent aujourd'hui, à plus d'un égard, comme de grandes années de liberté, d'invention et d'expérimentation, même dans la production *mainstream*, ou artetropolitainique se croisent encore fréquemment, tandis que les années 1980 semblent être par excellence celles du formatage et de l'uniformisation, du pouvoir de la création abandonné aux commercaux et autres faiseurs d'images au plus petit dénominateur commun (les années 1980 ou la première ère des *blockbusters*). Bien sûr, cette impression est largement impertinente et tout regard approfondi sur les périodes en question nuance rapidement de telles considérations générales. Cependant, le cinéphilie attentif ne peut non plus nier les profonds bouleversements des champs de la production et de l'exploitation cinématographique et audiovisuelle, tant aux États-Unis qu'en Europe, qui marquèrent la

fin des années 1970 et qui radicaliseront tout au long des années 1980 les rapports de force entre l'industrie et les artistes, le plus souvent au détriment de ces derniers. Art et industrie depuis sa naissance, le cinéma sera en effet marqué dans les années 1980, peut-être comme jamais auparavant, par l'accroissement du pouvoir des financiers. Les conséquences en seront multiples : nouvelles structures de production, nouveaux accords de coproduction, nouvelles logiques de studio, nouvelles stratégies de distribution et d'exploitation, nouvelles habitudes de spectateurs, nouveaux codes, nouveaux genres, nouveaux publics... Et les cinéastes les plus singuliers, les plus contestataires ou les plus expérimentaux devront trouver de nouvelles aires d'expression.

Où en est-il de ces observations et tendances générales lorsqu'elles sont appliquées à notre territoire local, soit Liège et sa région ? On s'aperçoit aussi, ici comme ailleurs, que le champ de la création audiovisuelle a dû se modifier pour s'adapter, se structurer pour survivre. Les années 1970 furent ici incontestablement celles d'expériences pionnières, inédites, insolites et inclassables, dans les domaines du cinéma, de la télévision ou de la vidéo². Les années 1980 seront celles d'une notable professionnalisation et institutionnalisation de la production cinématographique, soit un premier pas important vers le champ structuré et productif que Liège peut connaître aujourd'hui. Elles participèrent bien entendu et très effectivement

à l'émergence des maisons de production et le développement du secteur cinématographique que Liège connaît grosso modo depuis la seconde moitié des années 1990. Les Films de Fleuve sont fondés en 1994, Tarantula Productions en 1996 et Versus en 1999, pour ne citer que ces sociétés de production).

Cependant, les premières structures des années 1980 sont, d'une part, originales et ambitieuses, tant dans leur projet que leur mode de fonctionnement (elles prolongent l'esprit créateur et parfois frondeur des artistes des années 1970), et, d'autre part, relativement fragiles, en situation économique toujours incertaine, mues avant tout par la volonté des créateurs et non par quelques principes de gestion d'entreprise. Il s'agit, on l'aura compris, de structures modestes, développant une véritable vision artisanale du cinéma, et sensibles aux valeurs de citoyenneté et de solidarité. Plusieurs de ces structures placent en leur sein les idées de collectivité, de rencontre, de partage de regards et d'expériences. Elles n'ont donc rien de conventionnel, se situent à l'opposé du formatage économique qui touche le cinéma (à bien des égards, elles existent comme autant de réponses à cette uniformisation), et prolongent les gestes des pionniers créateurs des années 1970 en donnant à leur vision et leur pensée de nouveaux outils.

Par ailleurs, il convient de préciser que la culture des images inédites et expérimentales, tout comme les discours d'étude et d'analyse de l'objet filmique ne disparaissent pas subitement au tournant des années 1980. Jacques Louis et Danièle Nyst poursuivent leur grande oeuvre vidéo tout au long de la décennie (*Deux oiseaux chantent* en 1982, *Thérésia plane* en 1983, *J'ai la tête qui tourne* en 1984, *Hyaloïde* en 1985, *Saga sachers* en 1989 pour ne citer que les bandes les plus célèbres et primées) ; l'émission de télévision *Vidéographie*, produite à Liège et diffusée sur les antennes de la RTBF depuis 1976, diffusera jusqu'en 1986 les travaux d'artistes liégeois et internationaux (de Charlier à Laurie Anderson, de Nyst à Nam-June Paik, de Lizène à Bob Ashley, etc.) ; les éditions Yellow Now (situées à Cinefil) publieront à partir de 1987 nombre d'études cinématographiques (la désormais légendaire collection « Longs métrages », la revue « Cinéma-thèque » et quantités d'essais pointus, singuliers et vivifiants) ; enfin, l'Université de Liège inscrit à son programme une série de cours portant sur le cinéma et les arts audiovisuels par lesquels

passeront nombre d'acteurs de terrain. Il reste donc, en région liégeoise, une véritable culture de l'image en mouvement et les années 1980 ne peuvent s'identifier réellement à un sentiment de désenchantement. À l'effervescence et la vitalité artistique des années 1970 succède un temps, qui semble rétrospectivement forcément moins festif, de rationalisation, d'organisation et de structuration des pratiques et des expériences.

Deux catégories de structures, dont il convient à présent de détailler les natures et les parcours, peuvent être distinguées. D'une part, des ateliers de création, où les regards, les savoirs et les moyens de production s'échangent et se partagent, et, d'autre part, les premières maisons de production fondées par des cinéastes se rêvant propriétaires, ou à tout le moins gestionnaires, de leurs propres outils de production.

Ateliers de création

Trois ateliers de cinéma vont s'avérer cruciaux en cette décennie par leur capacité à fédérer les forces vives et à former les regards, au point de participer largement à l'identité de la production liégeoise : Dérives, Caméra enfants admis et Wallonie Image Production.

Fondé en 1975 par Luc et Jean-Pierre Dardenne (reconnu comme atelier de production en 1991 par la Communauté française de Belgique), le Collectif Dérives s'est développé dans le champ spécifique du secteur documentaire. Les frères Dardenne, inspirés par le travail d'Armand Gatti et les possibilités de l'outil vidéo, s'y livrent à un travail tantôt de producteurs, tantôt de réalisateurs dont l'axe fort est, dans un premier temps, la mise en perspective de l'histoire du mouvement ouvrier. La structure se développe en même temps que leur engagement politique et cinématographique. S'il s'agit surtout au départ, à travers différents reportages et dans une démarche de médiation permanente, de recueillir les paroles des différents témoins du monde (ils travaillent avec les comités d'ouvriers, les maisons des jeunes, les associations de quartier...), le collectif s'ouvre progressivement à de nombreux auteurs, porteurs d'un regard attentif et pénétrant sur le monde, développant une voie singulière dans la production documentaire. Bien qu'il soit malaisé de parler d'une « école Dérives », force est de constater que nombre de cinéastes, profitant de l'accompagnement de Luc et Jean-

Pierre Dardenne, y ont forgé leur regard et leur pratique avec la fidélité aux auteurs est un des traits d'identité de l'ASBL (Loredana Bianconi, Hugues Lepaige ou Jasna Krajinovic, par exemple, ont réalisé plusieurs films avec Dérives). Aujourd'hui, Dérives peut s'enorgueillir d'avoir produit une soixantaine de documentaires et jouit d'une reconnaissance mondiale. Toutefois, si le collectif marque les années 1980, c'est évidemment avant tout par les premiers films des frères Dardenne eux-mêmes, de remarquables essais documentaires osant régulièrement les formes poétiques : Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois (1979), Pour que la guerre s'achève, les murs devaient s'écrouler (1980), R... ne répond plus (1981), ou encore Regarde Jonathan (1983). En 1987, c'est aussi sous les pavillons de Dérives que les frères Dardenne se lanceront pour la première fois dans l'aventure du long métrage de fiction, avec un film inclassable et, à plusieurs égards, fascinant, *Falsch*, d'après la pièce de René Kailisky³.

C'est un tout autre type de structure qui

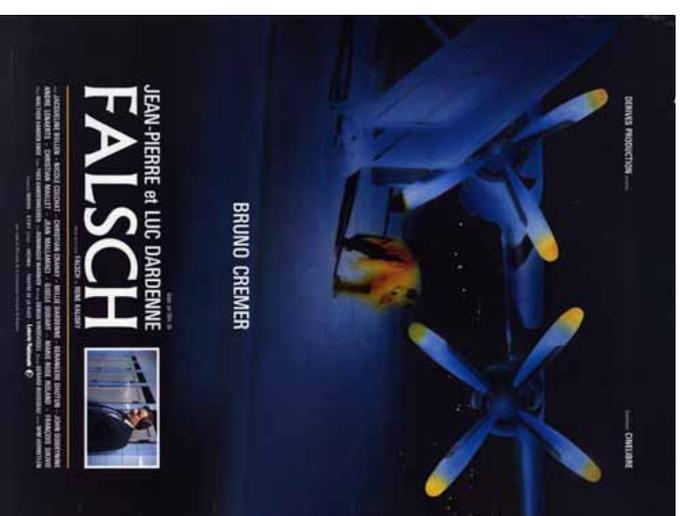


Fig. 1 Affiche du film *Falsch* des frères Dardenne, 1987.



Fig. 2 Extrait du film *Falsch* des frères Dardenne, 1987. © Christine Plelius.

se fonde en 1979 : Caméra enfants admis est un atelier de production (reconnu par la Communauté française en 1984) qui se consacre au cinéma d'animation avec l'objectif de contribuer à l'émergence de l'expression cinématographique en encourageant et en encadrant les productions des premières œuvres d'enfants et de jeunes auteurs. L'engagement à exercer une citoyenneté responsable est par ailleurs l'une des préoccupations majeures de l'atelier qui sera reconnu plus tard comme Centre d'Expression et de Créativité (en 1988), accueillant de nouveaux publics d'adultes, les initiant à la réalisation de films d'animation, de l'écriture du scénario à la postproduction en passant bien entendu par la patiente et captivante phase de réalisation. L'évolution de la structure l'amènera d'ailleurs, en 2007, à changer de nom (Caméra-etc.), des publics très divers y étant depuis longtemps admis. Le projet de base, initié par Claude Micheroux, Luc Toussaint, Eric Dederen et bien sûr Jean-Luc Stock (qui en assure toujours la direction), répond au souci d'offrir aux enfants une éducation à l'image à travers des formations et des ateliers pratiques, sur le modèle des Jeunesses Musicales. Caméra



Fig. 3
Extrait du film *Le grand paysage* d'Alexis Droeven de Jean-Jacques Andrien, 1981. © Films de la Drève.

Enfants Admis initiera des milliers d'enfants au cinéma d'animation à travers des centaines de stages. Plus encore, les choix alternatifs de l'atelier, dans un contexte de production audiovisuelle toujours plus normalisé, doivent être saines : écriture et travail collectif, tentatives formelles expérimentales, laboratoire pionnier des conjonctions entre cinéma documentaire et cinéma d'animation, ancrage social, engagement politique et citoyen, émancipation et apprentissage par la création, diversité des pratiques et des techniques, renouvellement perpétuel des publics, des cadres créatifs et des formats... Le cinéma tel que le pense, le fabrique et le valorise Caméra Enfants Admis (et à présent Caméra-etc.) n'a de cesse de se réinventer¹.

Enfin, Wallonie Image Production, issue de l'Atelier de la Fleur Maigre, émerge en 1982 au cœur de Liège, soutenue par le Ministère de la Culture francophone de Belgique et chargée de la périlleuse mission de générer une activité audiovisuelle de qualité en Wallonie. Dirigé par Christine Pireaux durant près de 30 ans, l'atelier, que chacun surnomme affectueusement le WIP assure une mission de service public en aidant les projets de documentaires de création et de films expérimentaux de créateurs audiovisuels, qu'ils soient débutants ou confirmés. Wallonie Image Production a ainsi coproduit plusieurs centaines de films et vidéos sous forme d'une participation financière ou d'apport en matériel. Le succès du WIP tient sans doute à sa formule, unique en Europe, semble-t-il, d'un atelier de production dans lequel s'investissent des fonds publics, d'une structure qui se propose avant tout comme une structure d'accueil, tournée principalement vers le documentaire de création dans, selon la formule consacrée, « la tradition et la diversité de l'école belge ».

Le terme « diversité » retient toute l'attention tant les formats, les genres et les styles diffèrent de film en film. Parmi ceux-ci se retrouvent péle-mêle courts, moyens et longs-métrages, documentaires, films expérimentaux, art vidéo, fiction ou encore animation. Le petit monde du cinéma dans sa grande hétérogénéité en

somme. Et pourtant, on peut y trouver aisément des facteurs de cohérence (l'obsession du geste, ou la transmission de la parole par exemple), un certain nombre de questions et de baisses, de préoccupations et d'audaces qui, bien que partagées, s'avèrent fort peu communes. A la base, il y a sans doute une petite école, liégeoise, celle qui s'est naturellement créée autour de Thierry Michel, Jean-Jacques Andrien, Jean-Claude Riga et Jean-Pierre et Luc Dardenne, soucieuse de la force du regard des réalisateurs. L'un des premiers films emblématiques produits par le WIP sera d'ailleurs un film de Jean-Claude Riga intitulé *L'œil et la cage* (1982), construit à partir d'une visite de prison avec un ancien détenu lors d'une journée porte ouverte. Innombrables seront ensuite les artistes et les cinéastes à passer par l'atelier liégeois tout au long des années 1980 : Marie-Jo Lafontaine, Colette Duck, Joëlle de la Casinière, Marie André, Michèle Blondeel, André Romus, Michel Couturier, Luc et Jean-Pierre Dardenne, Willy Kempenaers, Pierre Barré, Eddy Luyckx, Jacques-Louis Nyst, Manu Bonmarriage, Jean-Jacques Andrien, Jacques Lizene, Nicole Widart, Jean-Pierre Ransonnet, Thierry Michel, Marie-France Collard, Alain Marcoen, Christophe Fraipont, Tamara Lal, Boris Lehman, Yves Hanchar, Claude Bouché, Joseph Rouschop, Marc-Emmanuel Mélon, Michel Jakar, Marie Mandy, Loredana Blancout, Rob Rombout... Vidéastes, animateurs, documentaristes, expérimentateurs composent cette liste, qui, très loin d'être exhaustive, illustre néanmoins parfaitement à quel point le WIP est rapidement devenu un carrefour essentiel de la création.

Maisons de production

À côté de ces structures stimulantes et fédératrices, il convient d'évoquer également un certain nombre de réalisateurs qui ont osé l'aventure de la création de maisons de production pour pouvoir concrétiser leurs ambitions cinématographiques.

Ainsi, pionnier de la démarche en nos territoires, le Verwiltés Jean-Jacques Andrien crée Les films de La Drève en 1973 pour réaliser son premier long-métrage, *Le Filis d'Amr* est mort ! (1975). Mais c'est durant les années 1980 que le cinéaste sera le plus fécond, travaillant avec sensibilité les thématiques de l'exil et des racines⁵. En 1981, sort sur les écrans *Le Grand Paysage* d'Alexis Droeven, une histoire, tournée au pays d'Aubel, de transmission difficile entre un père et un fils, évoquant la crise agricole, mais aussi le conflit des Fourons, où chaque geste (filme

parfois comme un rituel) et chaque matière interrogent les notions d'héritage et d'identité. Production à visée internationale⁶ et au casting impressionnant (Fanny Ardant, Jeremy Irons et Tcheky Karyo), scénarisée par Jacques Audlard et Jean Gnaault, *Australia* (1989) situe son intrigue en 1955 entre Verwiers (et son industrie lainière) et l'Australie (et ses paysages ocres) à l'occasion d'une histoire d'amour qui fait encore de la construction identitaire le grand sujet du film.

C'est aussi durant les années 1980 que Thierry Michel pose les jalons de l'importante oeuvre documentaire qui sera la sienne, tout en essayant régulièrement à la fiction. Au départ, encore, de l'Atelier de la Fleur Maigre (référence évidente au chef d'œuvre de Paul Meyer), Christine Pireaux et Thierry Michel fondent en 1984 Les Films de la Passerelle, maison de production assez vite orientée vers la création

documentaire, soutenant des films engagés, au regard tourné vers des problématiques sociales, économiques et politiques d'ici et d'ailleurs, à l'image du travail que le duo a déjà entamé.

En 1981, Michel et Pierreux signent *Chroniques des saisons d'acier*. Le documentaire, jugé par certains dérangeant et « dynamitant l'ordre industriel⁷ », donne la parole à cinq travailleurs du bassin sidérurgique liégeois, en crise, qui dénoncent leur condition ouvrière. En 1983, Thierry Michel, avec la complicité de Jean Louvet, recourt à la fiction pour raconter la ruse de l'Hiver 60 durant lequel l'annonce des mesures de régression sociale déclenche une grève sauvage et un embarrasement collectif (paralyse de la vie économique, émeutes, arrestations, interventions militaires...). Philippe Leotard, Romy Coutteure, Paul Lukas et Françoise Berthe incarnent avec vigueur les travailleurs aux premières loges de l'une des dernières grandes révoltes sociales du XX^e siècle. *Issue de secours* (1985) emprunte à nouveau les chemins de la fiction pour relater l'errance salvatrice et poétique d'un jeune homme (incarné par Philippe Volter) découvrant le pays de ses origines, le Maroc, après avoir vécu une tragédie personnelle. La même année, pour *Hôtel particulier*, Thierry Michel et Fabienne Renard franchissent les murs de la prison de Huy et vont à la rencontre de six détenus et de leur univers clos (la claustrophobie est un thème structurant de la filmographie de Michel⁸). En 1990, le cinéaste suivra durant un mois dans leur quotidien, désolée et tragique, les Gosses de Rio, ces jeunes adolescents abandonnés à eux-mêmes condamnés à la mendicité, au vol et à la violence. Durant les années 1990 et 2000, Thierry Michel multipliera les séjours et les tournages à l'étranger, principalement en Afrique, préservant son regard engagé et dénonçant les formes d'oppression les plus diverses.

C'est dans la seconde partie des années 1980 que Jean-Claude Riga fonde Latitudes Productions (devenu aujourd'hui Nord Films), auréolé par le succès de *Ronde de nuit*, un documentaire de 1984 (coproduit par le WIP) qui connaît une excellente réception et sera régulièrement primé en festival. Le film, tourné à la cokerie de Seraing, s'intéresse aux ouvriers travaillant de nuit au four à charbon, véritable cœur de l'usine sidérurgique, dévoilant un lieu secret où les rapports archaïques entre l'homme et les éléments se jouent encore. L'écriture vidéo graphique de Riga ne manque pas de singularité. Elle s'exprime dans d'autres films, comme, par exemple, *Eric et l'oiseau bleu* (relatant la journée d'un enfant handicapé) ou *Paysage imaginaire* réalisé avec Nicole Widart (revivifiant l'imaginaire de l'usine d'acier), deux films datant de 1985. Au tournant des années 1990, Riga se tourne vers le long métrage de

fiction (*Bleu Marine*, 1990) avant de réinvestir le documentaire.

Bientôt, en 1994, les frères Dardenne, déçus⁹ par leur manque de liberté sur le plateau du long métrage *Je pense à vous* (1992), auront l'idée d'une nouvelle société de production. Les films du Fleuve, pour développer un nouveau projet de long métrage, au titre prophétique, *La Promesse* (1996). Mais cela est déjà une autre histoire. Et il ne faudrait peut-être pas quitter les années 1980 sans oublier de pointer l'une de ses œuvres les plus curieuses et hallucinées. Car c'est en effet en 1988 que Vincent Patz et Stéphane Aubier, qui se sont rencontrés peu avant sur les bancs de Saint-Luc Liège¹⁰, réalisent leur premier court métrage très animé, le *Pic Pic*. André Showw¹¹, cartoon fétichiste et absurde, totalement ébouriffant (les années 2000 verront leur triomphe public avec la série et le film *Panique au village*).

Non, décidément, les années 1980 à Liège ne furent pas celles du formatage, de la rationalisation et de l'uniformisation...

Notes

- ¹ À considérer comme un hommage à son auteur (qui, à ma connaissance, a toutefois le tort de ne pas avoir fait de film dans les années 1980), j'emprunte la formule à l'artiste Pol Peireut, ou plutôt à l'un des cartons écrits qui jalonnent son film *Autoportrait* avec ma ville natale (s.d.).
- ² Voir l'article de MÉLON, Marc-Emmanuel, *Cinéma et vidéo : utopie et réalité*, dans DELHALLE, Nancy, DUBOIS, Jacques, KLINKENBERG, Jean-Marie, *Le Tourrant des années 1970. Liège en effervescence*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010, pp. 117-138.
- ³ Pour une analyse détaillée de ces premiers films, on lira le numéro spécial que la Revue Belge du Cinéma leur a consacré : MÉLON, Marc-Emmanuel et D'AUTREPE, Emmanuel (sous la dir.), *Luc et Jean-Pierre Dardenne. Vingt ans de travail en cinéma et vidéo*, dans *Revue Belge du Cinéma*, n° 41, Hiver 1996-1997.
- ⁴ Lire TOMASOVIC, Dick, *Camera-etc. Labécédaire*, Liège, Camera-etc., 2010.
- ⁵ DUBOIS, Philippe, *Jean-Jacques Andrien*, dans DUBOIS, Philippe et ARNOUDY, Édouard (sous la dir.), *Ça tourne depuis cent ans. Une histoire du cinéma francophone de Belgique*, Bruxelles, CGRI, 1995, p. 96.
- ⁶ Selon AUBENAS, Jacqueline, *Australis*, dans THVS Marianne (coordonné par), *Le Cinéma belge*, Bruxelles / Gent, Amsterdam, La Cinéma-thèque Royale de Belgique / Ludion, 1999, p. 781.
- ⁷ L. Th., *Dynamitage de l'ordre industriel. Chronique des Saisons d'Acier*, dans *La Libre Belgique*, 7 mai 1981.
- ⁸ Thierry Michel serait même un cinéaste de la claustrophobie pour LEBOUTTE, Patrick, Thierry Michel, dans JUNGEBURT, Guy, LEBOUTTE, Patrick, PAINI, Dominique, *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, Paris / Crinée, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris / Yellow Now, 1990, pp. 206-208.
- ⁹ MÉLON, Marc-Emmanuel et D'AUTREPE, Emmanuel, *Au fil du fleuve. Entretien avec Luc et Jean-Pierre Dardenne*, dans *Revue Belge du cinéma*, op. cit., p. 8.
- ¹⁰ Selon D'AUTREPE, Emmanuel, *Panique au village*, dans DELAUNOIS, Alain et JOIRET, Marie-Hélène (sous la dir.), *Parti Guide de l'irrévérence au Pays de Liège*, Paris / Crinée, Centre Wallonne-Bruelles à Paris / Centre wallon d'art contemporain La Châtaigneraie / Yellow Now, 2011, p. 128.
- ¹¹ Pic Pic, le cochon magique serait la création d'Aubier et André, le cheval celle de Patz, dépeints SEUTIN, Dominique, Aubier, Stéphane et Patz, Vincent, dans MOINS, Philippe (sous la dir.), *Image par image. Le cinéma d'animation Wallonne-Bruelles*, CGRI, 2001, p. 144.

Philippe Capart

Dessinateur
Info@acryptronique.com

Erwin Dejasse

Boursier de doctorat, Histoire de l'Art de l'Époque contemporaine, Université de Liège
erwin.dejasse@gmail.com

Frédéric Paques

Docteur en histoire de l'art, Université de Liège

La bande dessinée à Liège : l'aurore des fanzineux

Au premier abord, Liège fait figure de ville périphérique par rapport aux centres de gravité traditionnels de la bande dessinée francophone que sont Bruxelles et Paris. Pourtant, la cité a accueilli un nombre considérable d'auteurs, a vu émerger tant les créations les plus résolument populaires que les expériences les plus marginales. Liège est, tout à la fois, le lieu de naissance de l'éditeur Gordime, grand précurseur de la bande dessinée enfantine, du stakhanoviste du scénario Jean-Michel Charlier et du collectif expérimental Myose. Ces trois exemples ne font qu'esquisser l'hétérogénéité d'un réseau de courants parfois contradictoires qui n'a cessé d'évoluer dans le temps.

Vues à l'échelle de la francophonie, les années 1980 apparaissent comme un entre-deux. Elles sont, tout d'abord, marquées par la fin d'un modèle éditorial. L'essentiel des maisons qui étaient jusqu'alors des entreprises familiales sont, une à une, reprises par de gros groupes éditoriaux. Ces rachats se traduisent par une rationalisation de la production, par la recherche du risque minimum et par une hyper-standardisation des objets et de leurs contenus. Dans la seconde moitié de la décennie, les revues Charlie, Métal Hurlant, Tintin, Circus et Pilote sont autant de coteaux malades sous perfusion que leurs propriétaires s'empressent de débrancher. Ces disparitions en rafales réduisent à peau de chagrin les derniers espaces d'expression et d'expérimentation, singulièrement pour les plus jeunes créateurs. Parallèlement à cette situation de désshérence, apparaissent, de manière aussi discrète que souterraine, les prémices d'un phénomène éditorial qui s'épanouira lors des deux décennies suivantes, caractérisé par sa défiance face aux formules éprouvées de la production industrielle et par une volonté d'indépendance mûre par la philosophie éditoriale « do it yourself ».

C'est ce dernier phénomène que nous avons privilégié plutôt qu'un recensement complet de ce qui s'est fait en bande dessinée à Liège durant les années 1980. Choisir cette seconde option, c'était courir le risque d'infliger à nos lecteurs une indigeste litanie de noms et de titres. Confrontés à des sources par trop lacunaires, nous avons fait le choix de laisser la parole à une poignée d'auteurs de l'époque. Les lignes qui suivent sont conçues comme une succession de « polaroids » qui se répondent et se confrontent, qui, nous l'espérons, matérialisent une émulation, dessinent au final les contours certes flous d'une mouvance créative.



Fig. 1
Recto et verso de « Plasma », fanzine au numéro unique, une création de Bernard Daiforge et Philippe Durant.



Fig. 2
Couverture de Pihl pour Hölä! - magazine drôle, n° 10, février 1991.

Jampur Fraize (né en 1964) est peintre, illustrateur, affichiste et auteur de bande dessinée. Très actif, dès ses débuts, dans le fanzine, ses créations apparaissent dans *Courant d'air*, *le Kollectiv*, *PLG*, *Jade* et *Com-coin*, supplément à *Picsou-Magazine*. Très marqué par les dessins animés d'Hanna-Barbera et par le cinéma de série Z, on le retrouve au catalogue d'éditeurs comme Les Requins Manteaux, 6 pieds sous terre ou L'Œuf : Espèces du *XII^{ème} ordre*, *La Peur du mal*, *Mœurs étranges* de *Perpendiculaire* (avec LL de Mars)... Guitariste actif dans le milieu punk-garage, membre des Scapbers, des Solides gaillards et Captain Kirk, il accompagne aussi le groupe de Parrondo. Actuellement, il anime La Gazette du Rock, organe de la maison du rock et l'émission *Inspecteur des Riffs* sur 48FM.

Patrice Bauduinet dit aussi L'Empereur Patrice (né en 1969), Dessinateur, collagiste et photographe, il est au sommaire des fanzines *Le Petit Saucysson illustré*, *Hôla*, *Courant d'air*, *Steak Tartare*, *Détruit*. Il est l'auteur et producteur d'une soixantaine de cours et moyens-métrages dont *Les Calamars n'écourent plus la radio*, *Un GI mort*, c'est un bon GI ou *La Nuit du 6 au 7* réalisé avec le pataphysicien André Blavier – Cécile de France y tient le rôle principal et Phil en a réalisé les décors. Fondateur de La Petite Fanzinothèque belge, il a créé la salle bruxelloise Le Bunker Ciné-Théâtre où se tient annuellement le festival annuel du fanzine.

Phil (Philippe Durant, 1964-2012). Dessinateur de presse, peintre, illustrateur et auteur de bandes dessinées, il a collaboré à une trentaine de fanzines réalisés par d'autres ou par lui-même : *La Chopine ardente*, *Hôla*, *Phil Comix*... Ce dernier comptant à lui-seul près de 80 numéros. Son trait malpropre – que l'on a pu comparer à Reiser, Vuillemin ou Carali – et son humour cultivant la bêtise ont aussi trouvé place dans *La Balise* à cartoons – une rubrique du journal *Spirou*, *C4* et le magazine *Psikopat*. Si les cafés de Liège lui tenaient lieu d'atelier, ils étaient aussi une source inépuisable d'inspiration ; ses bandes dessinées restituant souvent d'improbables conversations de comptoir. Phil était aussi le chanteur et parolier du groupe Les Solides gaillards avec Nicolas Champagne et José Parrondo.

Alain Maes (né en 1966). Durant ses études à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Liège, il met sur pied l'éprouvante *bande ékve chai*. A partir des années nonante, il travaille comme graphiste et illustrateur indépendant. Il collabore à plusieurs publications traitant des questions environnementales dont *Génération* développé avec *du/dable* avec Didier Ledent, un outil pédagogique destiné aux éditions Avebode. Alain Maes enseigne aussi le dessin à l'École supérieure des Arts Saint-Luc de Liège dans les sections « illustration » et « bande dessinée ».

Joe Giusto Pirelli (Bertrand Dehuy, né en 1960) est un fin connaisseur de l'œuvre de Maurice Tillieux. Durant la décennie 1980, il collabore à un grand nombre de fanzines en Belgique, en France et aux Pays-Bas. Pionnier de l'autobiographie en bande dessinée, ses œuvres se distinguent par leur contenu souvent cru et sans concession. En 1990, il est découvert par les éditions PLG qui publieront une grande partie de son œuvre. Il est aussi édité par Ego comme X ou 6 pieds sous terre. En 2011, paraît *Féroces tropiques* scénarisé par Thierry Bellefroid (Dupuis). Il illustre également des nouvelles policières de Jean-Bernard Poy et Jean-Hugues Oppel. Il est professeur d'illustration et de bande dessinée à l'Académie des Beaux-Arts de Liège.

José Parrondo (né en 1965) est auteur de bande dessinée, illustrateur, peintre et auteur-compositeur-interprète. Il enseigne à l'École supérieure des Arts Saint-Luc à Liège - section illustration. S'il a publié chez de nombreux éditeurs, sa carrière est plus particulièrement liée aux éditions du Rouergue et à L'Association : *La Porte*, *Parfois, les ennus mettent un chapeau*... Son dessin, minimaliste se singularise par son aspect apparemment naïf et enfantin. La musique qu'il réalise notamment à l'aide d'instruments-jouets prolonge son univers graphique (un album chez Soundstation Records). Ses albums *Aller* raconte (scénarisés par Lewis Trondheim) ont été adaptés en une série de dessins animés pour la chaîne de M6 par la société « Les Armateurs » et ont été suivis d'un long-métrage.

Paul Mahoux (né en 1959). A dix-sept ans, il collabore au fanzine *A propos* de avec Fabrizio Borrini. A la fin des années 1980, suite à un projet initié par le compositeur Baudouin de Jaer, il crée, avec Joe G. Pirelli et François Médard, le collectif *Quetzal Tno*. Son œuvre se singularise par ses « journaux surmodèles » : la presse est le matériau principal à partir duquel se créent ses peintures, manière de relier les soubresauts du monde et la perception intimiste qu'il a de ces événements. Il a également entamé un travail original de dialogue artistique avec le poète et romancier Pascal Lederc matérialisé par les ouvrages *Inclassables*. Vous êtes nous serrez vous sommes et *Septième Ciel*. Il est responsable de l'atelier d'illustration à l'Académie des Beaux-Arts de Liège.

Michel Vandam (né en 1955). Arrivé à Liège au début des années 1980, il y fonde avec sa compagne de l'époque, une librairie spécialisée en bandes dessinées : *La Marque Jaune*. A la fin de la décennie, il s'oriente vers l'écriture, en signant notamment le scénario de la série *Bitume* (Gasterman), mise en image par Michel Constant puis *Kim la Belle* (avec Warnauts et Ravejs) et *Los Angeles* dessinée par Colin Wilson. En 1997, il publie et dirige un ouvrage consacré au quartier liegeois de Sainte-Marguerite. Il y signe une histoire dessinée par Paul Mahoux aux côtés de bandes dessinées de Muñoz, Loustal, Baru etc. Michel Vandam anime aussi des ateliers d'écriture et de scénario à l'Académie de Beaux-Arts de Liège.

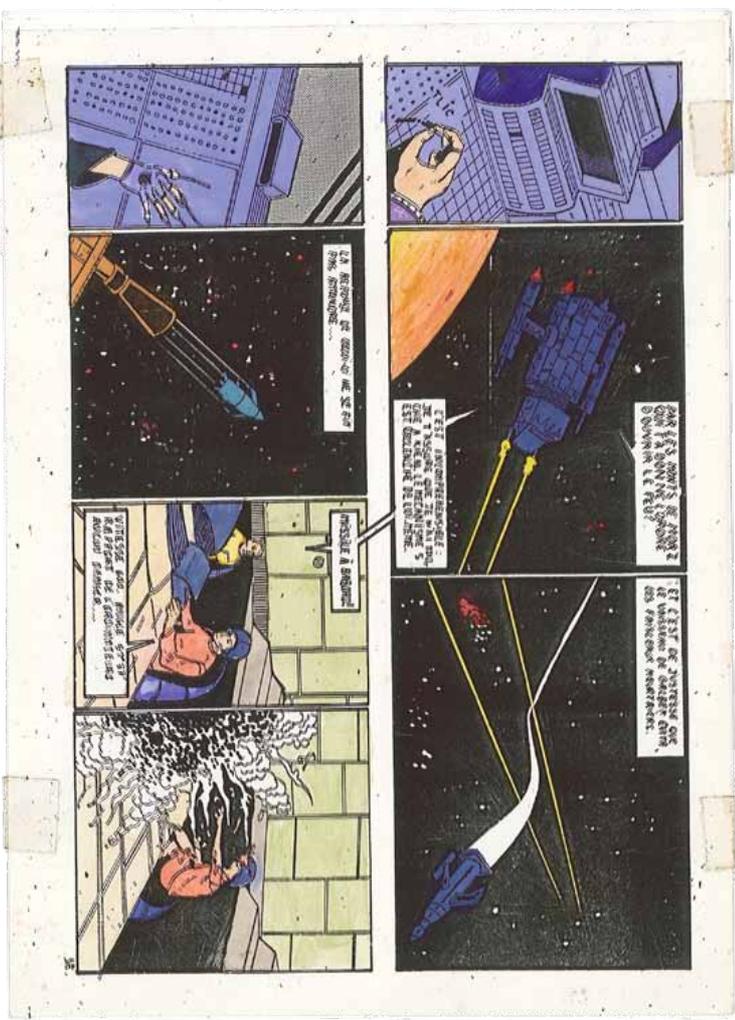


Fig.3
Serge Vandercam, Lieu, 1984, photo J. Housen © Serge Vandercam / Musée en Plein Air du Sart-Tilman.

Les compartiments, ça n'existe pas dans la vraie vie

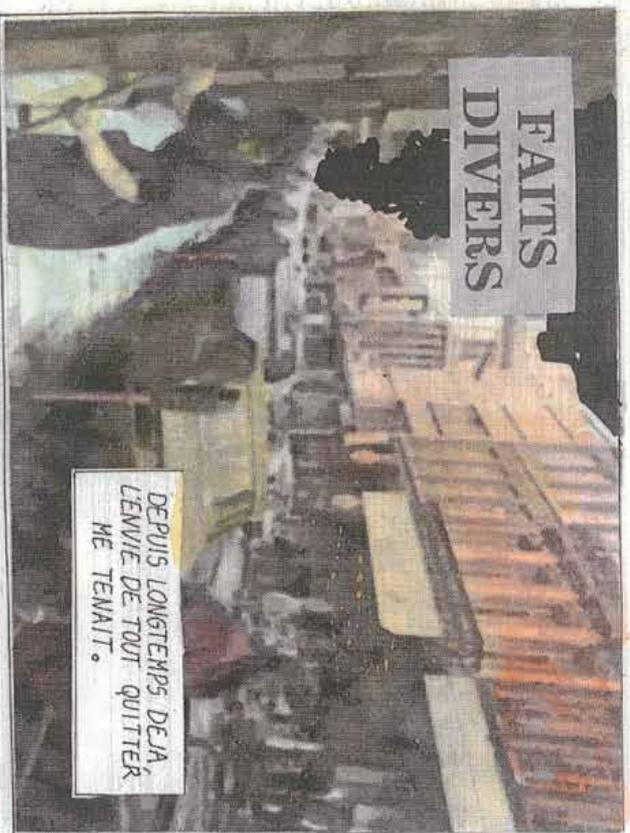
Jampur Fraize : Après le Bac, j'ai passé une année catastrophique aux Beaux-Arts à Anney en 1983. Le but de la direction était de former des « artistes » d'avant-garde plutôt que de nous apprendre à dessiner ! Ensuite, je suis parti à Saint-Luc à Liège où le programme me correspondait mieux. Trois années pendant lesquelles j'ai appris à dessiner, en partant d'un niveau vraiment médiocre. L'esprit tortu de mes bandes dessinées ne plaisait pas à tout le monde mais il y avait tout de même un prof ou l'autre qui m'encourageait. Ça m'a aidé à persister.

Patrice Bauduinet : Les premiers travaux de Phil étaient réalisés à l'Académie. C'était dessinés « proprement » dans un style qui rappelle un peu Chantal Montellier. Mais, très vite il est parti ailleurs.

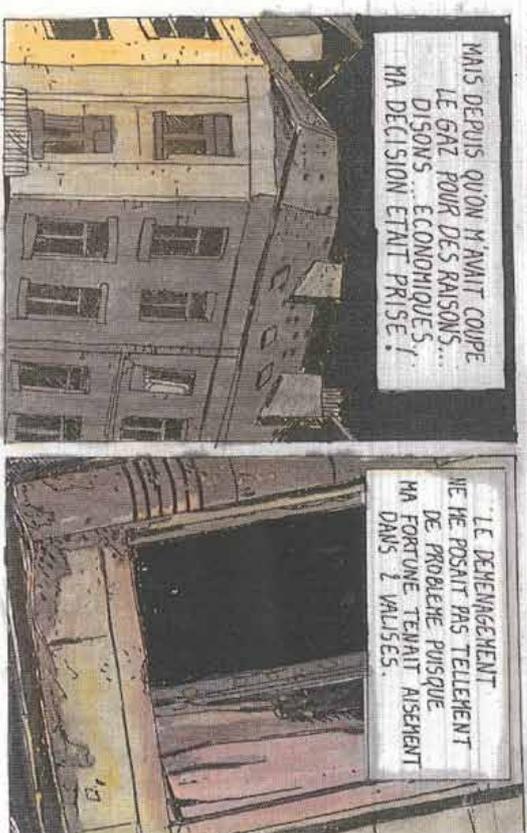
Phil : J'ai arrêté le style réaliste, ça prend trop de temps. Et puis les histoires tristes, merci...

Alain Maes : Je rentre à l'Académie de Liège au début des années 1980. La section bande dessinée et illustration comprenait sept ou huit élèves dont Clarke¹, Philippe « Bouli » Lanners², Phil, Frédéric Nandrin³ et Jacques Denoël⁴. Clarke était le maitre de la classe. Il dessinait avec une facilité déconcertante. Il avait les neuf sur dix partout. Il n'y avait pas de profs capables de faire mieux que lui. Mais, il n'arrivait pas à sortir de son style BD. Bouli Lanners avait beaucoup de difficultés à faire du croquis, dans le sens « réaliste » du terme. Il a réalisé des peintures qui faisaient un peu penser aux tableaux « gris » de Rothko. Il me doit d'ailleurs toujours une peinture contre un rouleau de toile que je lui ai filé gratis.

Le responsable de la section était Jacques Charlier⁵, un artiste lié au mouvement Fluxus ; un mouvement qui se foutait de la queue de la société mais qui l'aimait bien. Il était féru des séries américaines d'avant-guerre comme *Mandrake*.



DEPUIS LONGTEMPS, DEJA L'ENVIE DE TOUJOURS QUITTER ME TENAIT.



MAIS DEPUIS QU'ON M'AVAIT COUPE LE GAZ POUR DES RAISONS... D'ISSUES ECONOMIQUES, MA DECISION ETAIT PRISE !

LE DEMENAGEMENT ME HE POSAIT PAS TELLEMENT DE PROBLEME PUIS QUE MA FORTUNE TENAIT AISIEMENT DANS 2 MAIS.

Fig.4 Exercices d'Académie de Philippe Durant. Non datés.

Joe G. Pinelli : Jacques-Louis Nyst¹, Guy Jungblut², Guy Vandeloise³, Jacques Charlier : c'est ce trio formé par quatre personnes qui m'a marqué. Nyst donnait les cours de vidéo. C'est une voie qui m'intéressait parallèlement à la bande dessinée. Avec la vidéo, on était aussi dans l'histoire, dans le récit en images. Jungblut était le professeur de photo. Il était passionnant, c'était le professeur dont je me sentais le plus proche. Il avait une approche de la photo bien précise, souvent sous l'angle de la narration lui aussi.

Alain Maes : À l'Académie, nous avions la possibilité de suivre des stages de vidéo et des stages de photographie. Les cours de photo étaient donnés par Guy Jungblut qui a eu une action déterminante dans ma formation. Tous les étudiants inscrits en bande dessinée avaient envie de narration. Tous !

José Parrondo : J'ai fait un graduat en photographie à l'ICADI Institut de la Construction, des Arts décoratifs et Industriels de la ville de Liège avec une spécialisation en vidéo. C'était en 1983, la vidéo et les clips c'était le truc « in ». Les cours de vidéo m'ont aussi permis de rencontrer Pinelli et Paul Mahoux qui étaient à l'Académie des Beaux-Arts en bande dessinée et en peinture. Ça m'a ouvert l'esprit.

Après mes études, les « auteurs » que je fréquentais c'était Phil, Tartempion², Raf³, Mad Graf¹, Berga², Pinelli, Paul Mahoux... J'englobe des personnes issues de différents milieux de l'image. Il ne faut pas canaliser ni mettre dans des compartiments car les compartiments, ça n'existe pas dans la vraie vie.

Paul Mahoux : Je suis sorti de l'Académie en 1982. Je fréquentais Pinelli, quasi quotidiennement jusqu'à la fin des années 1980. On était tous les deux au chômage et on se voyait pour aller pointer – à l'époque, on pointait tous les jours –, on discutait en buvant des cafés jusqu'à midi. Nos références étaient plutôt « romantiques ». On avait des envies de voyage : Kerouac, Hemingway. On lisait Art Press ou Les Cahiers du Cinéma. Et en bande dessinée, c'était essentiellement Muñoz et Sampayo¹³ mais aussi les classiques comme Tilleux.

Joe G. Pinelli : Ma « formule consacrée » c'est dessiner comme Jifé, raconter comme Kerouac et coloriser comme Matisse, chez une seule personne. Associer les trois disciplines : peinture, narration, graphisme/dessin. Donc, dès que je suis des Beaux-Arts en 1983, petit à petit, je crée autour de moi un réseau :

des peintres, des comédiens, des musiciens classiques. Je ne travaille pas avec ces gens-là, mais on est régulièrement ensemble. On échange beaucoup, on bavarde, on discute. Et là, je vais puiser des informations sur la narration, sur la couleur, sur le son, sur la composition en musique.

Autant de librairies spécialisées qu'à Paris

Michel Vandam : Quand j'ai ouvert « La Marque Jaune » rue Cathédrale, il y avait déjà beaucoup de librairies spécialisées. La plus ancienne c'était « Astrid » rue Saint-Gilles. Il y avait aussi « Comix » rue Saint-Rémy, « Artéfact » rue de la Casquette qui vendait aussi de la littérature. « Biblio Régence » était une librairie généraliste mais on travaillait un mec complètement fou de bande dessinée. Lorsque « La Marque Jaune » a démarré dans la Galerie Opéra, j'ai remis le bail du magasin à Jean-Paul Marchal¹⁴ qui y a ouvert « Le Marsupliami ». À l'époque, il y avait autant de librairies de bande dessinée à Liège qu'à Paris.

Alain Maes : Chaque quartier de Liège avait sa librairie avec ses spécificités : aujourd'hui, c'est mort ! Moi, je suis un enfant du « Marsupliami » ; j'y passais tous les jours. C'était un point de rencontre. On pouvait y rester deux heures et partir sans faire d'achat : pas de soucis ! Lors des séances de dédicace, c'était la fête ! On montait sur les tables, on dessinait sur le plafond ! Jean-Paul Marchal avait des idées toutes les cinq minutes ! Ce n'était pas de l'avant garde mais plutôt une sorte de saine énergie qui semblait créer : « Ou est ce qu'on fait avec toutes les idées qu'on a ? » C'était des bricolages du type : « J'ai une visseuse donc je suis maçon ».

Patrice Bauduinet : Jean-Paul Marchal était super créatif. Il faisait plein de connexions comme organiser une séance de dédicace dans le bordel en face pour la sortie de Lolo et Suette de Marc Hardy¹⁵ et Vanni¹⁶. Il y avait un côté « auteur con » qui me plaisait bien. Chez « Comix », ils étaient moins défruits. Ils faisaient plutôt dans le « belobjetcouteuracher », genre une sériographie de Moebius à six cents francs ! J'allais aussi un peu à « La Marque Jaune » mais, en principe, si tu étais « ami » d'une librairie, tu n'allais pas dans celle d'à côté. Je n'aurais pas voulu que les gens du « Marsupliami » me voient là-bas. Chacun sa bande !



double page du HOLA n°2, Septembre 1970 avec deux de ses vedettes, Pirelli et Parrondo.



Michel Vandam : Quand j'ai ouvert « La Marque jaune », j'ai eu la volonté de ne pas rentrer dans un rapport de concurrence avec les autres librairies : les premières personnes que je suis allé voir, c'était mes concurrents. J'ai toujours eu des ententes hyper-cordiales avec eux, très « gauchio-littes des classes », genre l'ennemi ce n'est pas toi, c'est l'éditeur.

Joe G. Pirelli : La « Marque Jaune » se trouvait derrière l'ancienne poste, dans le quartier chaud. Ensuite, elle déménage Galerie Opéra. C'est là que ça se passe ! Michel est celui qui est le plus au fait des nouveautés, il est au courant de tout.

Michel Vandam : J'allais chercher des titres issus de petits éditeurs qui coûtaient la peau des fesses. Je les vendais quasiment à prix coûtant. C'était les albums de XIII qui « sponsorisaient » ça. Je me disais : « Si je vends à nouveau cinq cents XIII, c'est génial ! Je vais encore pouvoir développer mon rayon 'petits éditeurs' ».

Tenir une librairie à Liège quand tu ne viens pas de Liège, c'est quelque chose ! J'ai senti cela très fort. Je ne respectais pas les codes comme par exemple euh inviter Jean-Maurice Dehousse⁷² aux vernissages. J'avais une image de mec « branchouillard », de mec qui pouvait être dur. J'ai pu passer pour un gamin de merde,

ouais. C'est vrai qu'avec les étudiants qui venaient des écoles d'art, il y a souvent eu des frictions. Le type qui rentrait dans la librairie en sachant tout : pfff ! Et, inévitablement, il combat sur un autre mec qui montrait qu'il pissait plus haut que lui. J'avais quitté un boulot pour ouvrir cette librairie, j'avais emprunté du pognon. C'était un choix de vie pour moi, je n'étais pas là pour me faire chier !

Joe G. Pirelli : Si tu compares ce qui se passe à Liège et ce qui passe à Paris ou Bruxelles à la même époque, il n'y a pas photo. Pourtant, il y a une quantité phénoménale de talents à Liège ! Mais l'impression que j'en ai à l'époque, c'est une cuvette dont les parois sont glissantes et il n'y a pas moyen d'en sortir. Ça bouillonne à l'intérieur, le couvercle fait un peu « plop, plop, plop ». Ça bouillonne, ça bouillonne, ça bouillonne et puis, à 30 ans, on devient alcoolique et à 40 ans on meurt.

Alain Maes : À Liège, chaque rue semble alimenter un biotope bien précis, très riche. A Liège, si tu croises un chien avec un chapeau tu vas faire causette avec lui.



Fig.6 Phil décrit le making-off du « HOLA » n°7 paru en octobre 1970.

Se faire lire à tout prix

Alain Maes : Pendant ma deuxième année à l'Ac'a, j'en étais toujours à me demander ce que je foutais là ! J'ai eu une illumination dans le bus en direction de Coronmeuse : « Il faut que j' fasse un magazine » ! Le numéro zéro d'*Ékwè ch'al* est sorti en juin. On y trouvait les « grands » : Vink¹⁸, Hardy, Warmauts et Raives¹⁹, Borri²⁰, Olivier Saive²¹ et tous les « petits » auteurs de la classe. Le numéro zéro a reçu des articles élogieux dans *Charlie Spirou*, Henri Filippi²², m'a écrit en m'encourageant à poursuivre. Les premiers exemplaires ont été vendus lors des Journées portes ouvertes de l'Ac'a et, en septembre, il ne me restait que quinze exemplaires sur les six cents qui avaient été imprimés : j'étais aux anges ! Par contre, le numéro un a été stolopé par l'imprimeur. Il a refusé de relancer l'impression, a séquestré les films et mis les ouvrages au pilon ! J'y avais mis tout l'argent que m'avait donné ma nonna. J'étais fauché et fort déçu... Ça été la fin de l'aventure.

Joe G. Pinelli : Je commence à envoyer des dossiers à partir de 1983, chez Casterman à Paris mais aussi chez les autres grands éditeurs. Pendant quatre ou cinq ans, je ne reçois jamais de réponse : j'en conclu que c'est refusé. J'ai un rendez-vous à Bruxelles avec les frères Panasonic... euh... Pasamonik²³, qui dirigeait les éditions Magic Strip. Je suis refusé, parce que je dessine trop de briques. Tous mes collègues sont déjà dans une logique de produits, dans des œuvres « mainstream ». Quand je dis cela ce n'est pas péjoratif mais, c'est un choix que moi je n'ai jamais fait, que je ne ferai pas. À travers les Cahiers de la bande dessinée, je m'aperçois qu'il existe un réseau de fanzines et j'envoie à toutes ces adresses que je grappille dans chaque numéro. Et, en général, mes planches sont publiées. Ce qui me permet de tester, de chercher, d'essayer, de mieux comprendre la technique. Tous les mois, j'envoie chapitre par chapitre partout. Ce qui me permet d'être assez réactif. Ce qui était publié, c'est une seule œuvre saucssonnée dans des dizaines de volumes.

Michel Vandam : S'il y a bien un mec qui a été injustement méconnu dans les années 1980, c'est bien Pinelli ! Un dessin incroyable, un noir et blanc fabuleux. C'était aussi le bonhomme qui était capable de te faire écouter un morceau de Bach pendant tout un repas. Je lui disais qu'il écouterait les Sex Pistols vers 2027.

Patrice Bauduinet : J'ai commencé à aller dans les séances de dédicaces quand j'avais douze ou treize ans. Il n'y avait pas encore trop de monde. J'ai eu envie d'aller plus loin, avoir une rencontre un peu plus intelligente et c'est comme ça qu'est né *Le Saucysson Magazine* qui était le fanzine de mon école, l'Athénée Saucy, un fanzine mi-scolaire, mi-BD. On y indiquait les dates des « fany-fairs », les annonces du club de photos, coupées avec des dessins et des interviews.

Quand j'ai quitté l'établissement, c'est devenu *Le Petit Saucysson Illustré*. Plus de 100 auteurs de bandes dessinées, connus ou inconnus, ont contribué au magazine. J'y dessinais aussi pour m'amuser. J'avais fait un long entretien très naïf avec Franquin et une deuxième interview qui me valu les foudres des « milieux autorisés ». À la question, « Couchez-vous nu sans pyjama ou en tenue de majorette? » Franquin avait répondu « En arrure pour éviter les moustiques ».

José Parrondo : Mon but c'était, tout simplement, de raconter et de dessiner des histoires et que ces histoires se retrouvent dans des livres. Comme je savais que je n'allais pas trouver un éditeur facilement et que j'étais impatient, j'ai participé à des fanzines ou j'ai commencé à en faire moi-même. Les fanzines, c'est le début de tout, tout était déjà là, toutes les envies, tout l'esprit s'est développé là-dedans. J'ai presque tout appris à ce moment-là, ce sont les fanzines qui ont posé toutes les fondations. Et avant les fanzines, c'était mes dessins d'enfant, la base de la base. Je mets de pair les fanzines avec les expos dans les lieux alternatifs (cafés, sandwicheries, restos...), c'est la même démarche : se faire voir et se faire lire à tout prix, sans passer par une structure « officielle » plus lourde.

Patrice Bauduinet : Notre attitude typique c'était : « Les gros éditeurs on n'en veut pas ! »

On s'est tous mélangés

Jampur Fraize : Arrivé à Liège, j'ai découvert les « Maîtres » du fanzinat liégeois qui sont devenus des amis : Phil, Parrondo, Raf. Ce sont à la fois de grands souvenirs : l'émotion du premier fanzine agrafé, rogné, tiré à cinquante exemplaires puis mis en dépôt ! Mais c'était aussi l'équivalent d'une formation, ça m'a permis de rencontrer des auteurs, des éditeurs, des libraires et donc d'être publié et de faire le métier que je fais maintenant.

Les contacts étaient moins nombreux : il n'y avait pas d'internet pour prendre contact avec qui on veut dans le monde entier et monter son portfolio tout en couleur en un seul clic. Mais ils étaient plus concrets et plus solides. Faire des fanzines collectifs permettait des contacts réguliers. Les lieux de rencontres étaient principalement les vernissages, les écoles d'art, les librairies, les endroits où l'on faisait les photocopies pour nos fanzines.

Michel Vandam : Pinelli et Jampur Fraize ont refusé pas mal de concessions. De ce point de vue-là, ce sont vraiment des mecs exemplaires.

Patrice Bauduinet : Via mon fanzine, j'ai des contacts avec d'autres jeunes auteurs comme Phil que je rencontre à seize ans. Je me lie aussi avec Parrondo qui était le voisin de Phil. Les fanzines à Liège sont souvent faits d'abord pour s'amuser, pour s'exprimer, point barre, j'ai pour devenir une revue. Quand Phil avait vent de l'existence d'un fanzine, il te faisait un dessin. Si le dessin n'était pas pris, il râlait un peu mais proposait quelque chose pour le numéro suivant. Son truc, c'était dessiner, dessiner, dessiner.

Mon réflexe naturel, c'est : « C'est quoi le prochain thème de ton fanzine ? Je t'envoie des trucs ! » Ma démarche dans mes productions, c'est : « Tout le monde peut participer ! ». Même si tu ne sais pas dessiner, je te glisserai dedans. Tout le monde peut utiliser le tableau noir : c'est aussi naturel qu'un concours de potaquet. Le papier c'est juste le résultat, la trace de la rencontre. À Liège, par fanzines interposés, on s'est tous mélangés !

Phil : J'ai fait mes premiers fanzines en humanités, comme beaucoup de gens. C'était à Marche-en-Famenne, il y a presque 30 ans...

Patrice Bauduinet : J'ai tous les fanzines personnels de Phil. Ça fait plus d'une centaine de titres. À vue de nez, il a dû participer à plus de 1000 fanzines.

José Parrondo : En sortant de l'école, j'ai commencé à exposer mes photos dans des bars. Lors des vernissages, je me suis fait plein de nouveaux copains qui étaient issus de l'Académie des Beaux-Arts : Phil, Raf, Tarrampion, Mad Graf... On se retrouvait dans les bars, on faisait des comités de rédaction improvisés autour d'un sauphetti.

Joe G. Pinelli : À l'époque, Phil et Parrondo se voient beaucoup. Ils ont vécu dans le même immeuble juste derrière l'ancienne poste, ils étaient voisins de palier. On sera publié dans les mêmes fanzines plus tard. Avec Parrondo, on est souvent ensemble, on parle boulot. On est d'autant plus proches qu'on est très différents déjà à ce moment là. Ses premières expos, c'était ses photographies qu'il avait retravaillées au pastel. Et de là, il passe tout de suite à la bande dessinée, déjà avec le trait qu'il a actuellement mais en beaucoup moins affirmé. C'est déjà lui, mais c'est un peu plus anonyme. C'est long la mise en place d'une écriture, d'une démarche, c'est tout un monde !

AU REVOIR



LES AMIS ...

Cet article est dédié à Phil et à Jean-Paul Marchal qui ont eu l'idée saugrenue de nous quitter durant sa conception. Leur bêtise assumée était la marque définitive de leur profonde intelligence : elle nous manquera à jamais.

Laurent Demoulin

Premier assistant à l'Université de Liège
Département de Langues et Littératures romanes
demoulin@ulg.ac.be

Écheveau des tropismes. Eugène Savitzkaya et la littérature à Liège dans les années 1980

L'accent du pays où l'on est né demeure dans l'esprit et dans le cœur, comme dans le langage.
La Rochefoucauld

Le lecteur comprendra vite pourquoi je dédie ce texte à mon ancien professeur Jean-Marie Klinkenberg

Foisonnement littéraire liégeois des années 1980

D'un point de vue littéraire, à Liège, les années 1980 méritent certainement le titre d'années fastes. La production de cette décennie est étonnamment riche et variée, tant en ce qui concerne le roman que la poésie ou le théâtre. Cette diversité est telle que nous nous trouvons immédiatement protégés de la tentation de l'essentialisme principautaire. L'on se gardera, en effet, de chercher ici une quelconque essence de l'écrivain liégeois. Quels points communs nous permettraient de rapprocher des auteurs aussi dissimilables que Georges Linze, René Swennen, Jacques Izard, Jean-Marie Plamme, Christine Avenin, Joseph Oiban, Georges Thines, Jean-Claude Bologne, Robert Vivier, Jean-Pierre Hubin, Alexis Curvers, Guy Delhassé, Théodore Koenig, Arthur Haulot, Marie Denis, Claude Godet, Rose-Marie François, Paul Biron, André-Joseph Dubois, Vétra Feyder, René Hénoumont, Paul Fraiture, André Romus, Jean-Pierre Bours, Jacques-Gérard Linze, Robert Poulet, Irène Stecyk, Bernard Kneuf, Conrad Detrez, Madeleine Bourdoukhe, Karol Logist, Yves Lebon, François Jacquin, Béatrice Libert, Jean-Pierre Otte, Christian Hubin, Marc Imberechts, Marie-Thérèse

Liège et les trois phases de Jean-Marie Klinkenberg

Comment aller au-delà du constat de richesse et de diversité ? Quel outil intellectuel est-il en mesure de nous aider à penser cette production foisonnante ?

On sait que l'étude de la littérature d'expression française en Belgique doit beaucoup à Jean-Marie Klinkenberg et à son modèle historique en trois temps. Rappelons-le brièvement. Une première phase, dite « centrifuge », allant de 1830 à 1920, voit les écrivains belges exalter le caractère national de leurs productions, ce que l'on nomme leur « nordicité » : les auteurs les plus spécifiques sont alors les Flamands écrivant en français comme De Coster, Verhaeren ou Maeterlinck. La seconde phase, appelée « centripète » par Klinkenberg, commence vers 1920 et perdure jusque dans les années 1960. Elle est caractérisée, dans le chef des auteurs nés en Belgique, par le refoulement de leur nationalité – les Belges francophones étant alors, à leurs propres yeux, des Français comme les autres, si pas, tout simplement, de bons Parisiens : l'auteur le plus typique de ce temps est sans doute Henri Michaux, né à Namur en 1899 et ayant quitté Bruxelles pour Paris dès 1924 puis opté pour la nationalité française en 1935. Enfin, la troisième phase, dite « dialectique », est celle de la « belgitude » : les écrivains cessent de refouler leur identité nationale mais ils ne la pensent plus de façon identitaire : « être belge » perd son statut affirmatif pour devenir une question, à laquelle réfléchissent, entre autres, un Jean Muno ou un Jean-Pierre Verheggen¹.

Ce modèle, qui a déjà tant rendu de services aux commentateurs de la littérature belge, peut nous guider dans notre réflexion sur la littérature liégeoise des années 1980... mais à condition de procéder aux inevitables adaptations que demande le passage de la vision générale au cas particulier – voire de la déformer quelque peu. Deux détournements semblent utiles : le premier a rapport au temps, le second à l'espace.

Tout d'abord, il faut mettre partiellement entre parenthèses la dimension chronologique du modèle : à Liège, durant les années 1980, qui devraient, historiquement parlant, appartenir à la phase « dialectique », les trois attitudes se rencontrent, non seulement dans l'ensemble du champ littéraire, mais aussi, parfois, chez un même auteur, dont les publications s'avèrent

tantôt centrifuges, tantôt centripètes, quand elles ne se mâtinent pas de dialectique².

Ensuite, – seconde adaptation – le modèle se complique d'un point de vue géographique, de sorte que le sens même des termes « centrifuge » et « centripète » demandent à être réinterrogés dans le cas liégeois. Du point de vue national, le repli centrifuge est belge et l'attitude centripète est tournée vers la France, plus précisément vers Paris – Klinkenberg parle d'ailleurs joliment de « litétotropisme »³. Géographiquement, le mouvement se réduit donc à deux pôles : la Belgique et Paris. Mais, si l'on place une loupe sur Liège, un troisième pôle apparaît. Car, indéniablement, il existe un esprit centrifuge liégeois, qu'illustre, à l'orée des années 1980, *Il était douze fois Liège*, livre consacré par des écrivains liégeois à leur ville. En d'autres termes, l'auteur qui vit à Liège peut se retirer derrière les remparts symboliques de la cité, se cantonner aux frontières politiques de son pays dans son ensemble ou, comme la plupart des écrivains francophones de par le vaste monde, se tourner vers Paris. Ou encore : passer d'un de ces centres à l'autre au gré des circonstances éditoriales.

L'existence d'un esprit centrifuge liégeois n'a évidemment pas échappé à Jean-Marie Klinkenberg, qui emploie les notions d'« insularité » ou de « principautarisme » pour le désigner⁴. Il y revient à plusieurs reprises, notamment dans un texte co-signé avec Benoît Denis : « [...] le principautarisme affecte peut-être plus profondément les productions culturelles que ne le laissent penser [les] manifestations explicites : il y a chez les agents culturels liégeois une tendance à adopter une posture d'indépendance, quels que soient les phénomènes d'attraction auxquels ils sont soumis. »⁵

Cependant, si l'on cherche à articuler la théorie des trois phases et la notion d'insularité (c'est-à-dire si l'on tente de mettre en rapport Klinkenberg avec Klinkenberg), on rencontre un problème d'ordre terminologique intéressant. Se pose en effet la question de savoir à quelle phase correspond l'insularité principautaire. Au sortir de quel cercle centrifuge, l'auteur liégeois devient-il centripète ? Ou commente « l'ailleurs » pour un Liégeois ? Déjà à Bruxelles ou seulement à Paris ?

C'est ici la critique lui-même qui doit prendre position en nommant l'une et l'autre attitudes. Puisque l'auteur de ces lignes est liégeois,

grande est pour lui la tentation, dans un esprit frondeur et taquin, de considérer que Liège est une entité à part entière, bénéficiant d'une identité propre, que la Cité Ardente et ses environs ne se résument ni à une simple province ni à une partie de Belgique francophone, et d'appeler, en conséquence, « centripète » le « bruxellothropisme » et de réserver le terme « centrifuge » à l'insularité. Mais nos amis bruxellois ou wallons, s'il s'aventure l'inouslisent, pourraient considérer parallèle terminologie, précisément, comme une manifestation de principarisme exacerbe... De manière à parler d'avance à cette objection, nous userons ici *a priori* des expressions « attitude centripète au carré » ou du néologisme « leodiotropisme » pour désigner l'insularité principautaire ; nous dirons « attitude centrifuge stricto sensu » lorsqu'il sera question du repli belge et « attitude centripète », on l'aura compris, pour évoquer le tropisme parisien. La question terminologique risque, cependant, de se poser à nouveau sous

Leodiotropisme dans les années 1980

En 1980, Liège fête, en grandes pompes, son millénaire – plus précisément le millénaire de l'ancienne principauté, née du privilège obtenu par le fameux évêque Notger en 980. Au niveau littéraire, ces célébrations se traduisent par la publication, chez l'éditeur liégeois Pierre Mardaga, d'un petit livre réunissant douze écrivains plus ou moins liégeois, qui tous évoquent la ville ou l'ancienne principauté sous l'un ou l'autre aspects : *Il était douze fois Liège*. Sont réunis dans ce volume Alexis Curvers, Georges Thines, Gaston Compère, Jacques Izard, Conrad Derez, Irène Steck, Yves Lebon, René Swennen, Bernard Gheur, Jean-Pierre Bours, Jean-Pierre Otte et Claude Godet.

Le titre du volume est double : le nom propre de la ville s'y trouve, mais la formule « Il était douze fois », qui fait référence au nombre de contributeurs et à la diversité des regards posés sur le même lieu, renvoie également à l'immemoriale ouverture des contes de l'enfance. Par conséquent, ce titre pourrait donner à penser que le livre se veut universel et intemporel. L'incipit du premier texte nous détrompe aussitôt. Alexis Curvers, dont la contribution s'intitule « Une clé architecturale de



Fig. 1 Collectif, *Il était douze fois Liège*, Pierre Mardaga, éditeur, 1987 [1990].

l'Agneau Mystique des frères van Eyck », entame en effet ainsi son propos : « Que mes lecteurs liégeois se rassurent : c'est bien en l'honneur de leur ville qui est aussi la mienne, et pour fêter son millénaire, que je leur propose d'embler de m'accompagner à Gand [...] ». Les producteurs sont liégeois, auteurs comme éditeurs, et les récepteurs, tels qu'ils sont postulés par le texte, le sont également, au point qu'il faille presque s'excuser auprès d'eux de parler d'une ville aussi lointaine que Gand !

Bien entendu, l'incipit de Curvers rappelle la circonstance, tout à fait exceptionnelle, de cette publication : une ville ne fête pas souvent un anniversaire aussi prestigieux. Mais, outre que l'ouvrage a été réédité dès 1987, cette attitude n'est peut-être pas aussi exceptionnelle qu'un millénaire.

Car certains Liégeois lisent, entre autres, du liégeois. Cela ne se traduit pas seulement au niveau de la presse (La Meuse) ou de phénomènes éditoriaux mêlant patrimoine, histoire et folklore, mais concerne aussi des lectures de nature plus culturelle, plus artistique ou plus intellectuelle. Ainsi, à titre d'exemple, il est tout à fait concevable, à Liège, d'organiser une soirée autour de textes, pourant fins, délicats, difficiles, peu spectaculaires, d'un poète liégeois décédé depuis plus de quinze ans et d'espérer qu'il y ait du monde ! Bien entendu, il n'y a pas lieu de pavloiser : d'un point de vue statistique, ces manifestations culturelles n'existent même pas et, sans connaître les chiffres précis, l'on se doute que les best sellers sont les mêmes à Liège que dans le reste de l'espace francophone ! Néanmoins, personne ne songerait à organiser à Bruxelles ou à Namur une soirée vouée à l'œuvre d'un écrivain liégeois n'ayant pas pénétré le Panthéon français : ce n'est envisageable qu'à Liège.

Même si elles sont parfois confidentielles, des rencontres autour d'écrivains locaux sont organisées régulièrement, çà et là, depuis plusieurs décennies, par des associations culturelles ou par des librairies. Cela n'est pas tout à fait sans conséquence : il est possible d'exister, un tant soit peu, comme écrivain, en étant lu presque uniquement à Liège. Des les années 1970, c'est Jacques Izard qui s'est montré le plus actif dans le domaine de l'animation littéraire, créant autour de lui ce que Kinkenbergh et Denis –



Fig. 2 Jacques Izard © Pierre Hourmant.

transformant une montagne pyrénéenne en une constellation d'étoiles – ont nommé la « galaxie Izard ».² Celle-ci n'a fait que croître au cours des années 1980, notamment grâce à la complaisance le poète a entretenue avec Carmelo Viorne, animant alors avec lui des rencontres de poètes et d'écrivains baptisées « ateliers d'écriture », et avec Michel Artzki, qui a mis, pour ces soirées, son fameux Cirque Divers à la disposition des deux hommes.

Or c'est par un de ses textes les plus beaux et les plus « izardiens » qu'Izard a contribué à l'État douze fois Liège : l'originalité de la prose poétique d'« Escaliers de Liège. Liège des escaliers » prouve que l'insularité ne se traduit pas toujours uniquement par du folklore amon-nos-têtes ou du néoclassicisme. D'ailleurs, en son sein, le texte contient peut-être à la fois l'expression même du leodiotropisme et son antidote. D'une part, le titre en miroir attire l'attention de l'ensemble du recueil vers une sorte de cœur inattendu de Liège. Le motif des escaliers permet en effet à Izard de thématiser une espèce de repli de la ville sur elle-même, ou du moins son enroulement : « Notger ordonna de construire certains ouvrages fortifiés en double exemplaire, l'un en surface, l'autre sous terre, juste sous le bâtiment apparent. Liège double, pourrait-on dire. »³ D'autre part, les mêmes escaliers traduisent une ouverture poétique de la ville sur le monde : « Chaque escalier de Liège a son double quelque part. [...] je découvre l'escalier frère de l'escalier de la fontaine [...] en Andalousie, au sommet d'une montagne »⁴. Voir une échappée hors du monde : « Mis bout à bout tous les escaliers de Liège conduiraient à la lune [...] »⁵. La même analyse pourrait mutatis mutandis être appliquée à la contribution de Bernard Gheur, qui s'ouvre sur une peinture de la Meuse, autre cœur de Liège, moins minéral, plus liquide et plus attendu, mais qui projette lui aussi l'esprit vers ailleurs : « On racontait aux enfants la Hollande et la fin de l'histoire : Rotterdam, la Meuse écartelée devant la mer. De quoi rêver infiniment. »⁶

Dans les années 1980, l'« attitude centrifuge au carré » trouve toutefois son expression en dehors de l'État douze fois Liège. Elle se donne ainsi également à lire dans un livre intitulé *Liège tendre et vivante*, lettre ouverte à une Américaine qui cache une véritable lettre d'amour à sa ville, écrite par Arthur Hautot, poète et grande figure de la résistance. La ville est décrite topographiquement, dans ses reconis,

et historiquement, à travers quelques grands épisodes. Dans tous les cas, elle est présentée sous son meilleur jour. Haulot n'évite aucun passage obligé, de la fête du 15 août au marché de la Batte, en passant par les maïtonnettes Tchanchès et Naresse, dont le double portrait, croqué par Mousisa Haulot, illustre la couverture. Haulot s'attarde également sur la vie culturelle et littéraire, réservant quelques paragraphes à Simenon, à Alexis Curvers ou au professeur Maurice Piron. Le livre, qui bénéficie d'une préface du bourgmestre de l'époque, Édouard Close, entre dans la ville par un biais significatif :

« Quand on arrive de Bruxelles, on découvre Liège d'en haut. Et c'est toujours la même joie, le même éblouissement. Les collines font onduler les hauts quartiers. Une brume lumineuse adoucit les contours, les emboîte de gentillesse. Liège est femme, portée, dominée, modelée par son fleuve. »¹⁴ Liège semble prendre appui sur Bruxelles (où est d'ailleurs édité le livre) et est définie par ce qui, aux yeux de nombre de Liégeois, manque dans la capitale : la Meuse.

Si l'on quitte la poésie pour le roman, un auteur isolé, populaire et local, incarne plus que quiconque l'insularité liégeoise : Paul Biron et sa série des *Monronke Desiré*, récits pittoresques et humoristiques centrés sur la Seconde Guerre mondiale telle qu'elle a été vécue par un Candide régional et sympathique. La série, qui débute en 1973, atteint son apogée en 1980 avec *Les 18 Jours de mon Monronke*. L'éditeur de Biron est tout aussi liégeois que lui : il s'agit de Marcel Dricot dont les locaux sont situés à Bressoux. Et le public visé est limité à une aire géographique précise par la langue utilisée : le français y est truffé de régionalismes. Sans doute ceux-ci participent-ils de la réussite de l'entreprise. Tel est en tout cas l'avis de Jean-Marie Kinkenberg : « C'est le charme de cette écriture, que de nous renvoyer à un langage non surveillé, à ce langage qui était celui de beaucoup de petits Wallons (mais passablement de Wallons), avant que l'école ne vienne laminer leur production personnelle, ne vienne, au fond, les châtrer. »¹⁵

Malgré un territoire restreint, *Mon Monronke* a rencontré un véritable succès : l'éditeur, sur son site, avance le chiffre de 100 000 exemplaires vendus pour les neuf titres de la série. Cette réussite s'est traduite, en outre, par des adaptations en bandes dessinées et au théâtre : « Paul Biron, note Guy Delhasse, a son fan club, son émission de télé, sa biographie écrite par son copain Léon Norgez, des adaptations au théâtre et en bandes dessinées. »¹⁶



Fig. 3
François Jacqumin © Pierre Houcman.

Attitude centrifuge stricto sensu

Plus haut, nous avons jugé utile de diviser en deux l'attitude centrifuge : insularité liégeoise d'un côté, repli belge de l'autre. Nous réalisons ainsi une prolepse, figure qui consiste à prévenir une objection, en l'occurrence celle d'un parti pris principautaire. Il n'en demeure pas moins que l'attitude centrifuge stricto sensu est assez rare, semble-t-il, durant cette période – plus rare en tout cas que le leodiotopisme. Au niveau sociologique, le Liégeois le plus belge est sans doute François Jacqumin, qui appartenait au groupe de la revue bruxelloise *Phantomas*. Mais ce cas nous fait quelque peu sortir de notre cadre temporel dans la mesure où la revue paraît pour la dernière fois en 1980. En outre, c'est bien auparavant, en 1950, lors de son service militaire, que François Jacqumin s'est lié d'amitié avec le Bruxellois Joseph Noiret, par le biais duquel il a intégré ce mouvement d'avant-garde post-surréaliste. Il n'en demeure pas moins

que ce fait d'arme inattendu a certainement été déterminant pour Jacqumin, qui écrit dans son art poétique *Le Poète exacerbé* : « L'événement personnel le plus important qui se produisit lors de mon séjour à Bruxelles fut la rencontre de Joseph Noiret [...] »¹⁷. Ce dernier revendique d'ailleurs aujourd'hui un rôle d'initiateur : « Comme le montre les lettres qu'il m'a écrites, j'ai eu sur lui une forte influence, dans la mesure où je lui ai révélé l'existence des surréalistes. C'était nouveau pour lui, car, même s'il lisait Valéry, il était assez classique. »¹⁸ L'écriture de Jacqumin a été donc influencée par son activité centrifuge stricto sensu. Cependant, il ne se rendait que rarement aux réunions du groupe, qui avaient lieu dans un café de la Porte de Namur, parce que, se souvient Noiret, « il habitait Liège »¹⁹. Il participa donc à une avant-garde bruxelloise, mais avec discrétion, comme le note Jean-Marie Kinkenberg : « Discretion qui est d'abord celle de l'auteur, résolument provincial en ceci que le provincialisme offrirait le recul et aiguiserait le regard critique. »²⁰ S'il incarne, d'un point de vue liégeois, la figure rare du saut vers Bruxelles, il demeure donc, pour ses compagnons bruxellois, un Liégeois – un brin d'insularité se mêlant ainsi à son attitude centrifuge stricto sensu. On est tenté d'établir ici un nouveau lien entre position institutionnelle et écriture, car s'il a été touché par la modernité, Jacqumin est demeuré plus classique que ses amis avant-gardistes : l'équilibre de son œuvre serait-elle un reflet de sa situation, en équilibre entre Liège et Bruxelles ? L'hypothèse est attrayante, mais paraît réductrice.

Toujours est-il que, si le style de Jacqumin a été influencé par les lectures que lui a suggérées Noiret, l'on ne trouvera pas au sein de son œuvre un contenu centrifuge stricto sensu, c'est-à-dire une trace du mythe de l'âme belge, se référant à une identité nationale pleine et sans fissure.

Il est d'ailleurs malaisé de trouver des textes littéraires liégeois porteurs de cette idéologie durant les années 1980 : s'ils existent, ils sont bien cachés. La seule exception que nous avons rencontrée est due, paradoxalement, au chantre même du leodiotopisme évoqué ci-dessus : Paul Biron, qui signe en 1987 le premier tome d'une *Histoire de Belgique* en alexandrins ! Il y raconte des faits antérieurs à la naissance même de la Belgique, puisqu'il y est question de César, de Clovis, de Charlemagne et de Noiret, ce qui denote a priori une foi aveugle en une âme belge intemporelle. Mais Biron se montre plus humoristique que pontifiant : ses vers sont d'ailleurs accompagnés par les caricatures de Patrick Flamand.

Attitude « belgo-dialectique »

La pauvreté de l'attitude centrifuge stricto sensu à Liège n'est pas étonnante : le nationalisme littéraire ne se rencontre guère, ou que ce soit en Belgique, durant cette période. Il n'est pas possible d'évacuer tout à fait l'historicité des trois phases de Kinkenberg : la dialectique bat alors son plein, un peu partout sur le territoire, et si la question nationale est alors posée, elle demeure, précisément, une question. Penchons-nous donc à présent sur cette attitude dialectique.

Pour ce faire, il faut cependant procéder ici à un nouveau dédoublement terminologique, car il n'est pas certain que l'attitude dialectique vis-à-vis de la nation entraîne *ipso facto* le même type de questionnement au sujet de l'identité régionale. Il faut donc d'abord envisager l'attitude dialectique des Liégeois à l'égard de la Belgique – nommons-là « attitude belgo-dialectique » – pour ensuite chercher son équivalent éventuel vis-à-vis de Liège.

En ce qui concerne la Belgique, un ouvrage paru en 1980 s'avère incontournable : il s'agit d'un numéro spécial de la revue de l'Université libre de Bruxelles dirigé par Jacques Soicher et intitulé *La Belgique malgré tout*. Cette publication peut être considérée, selon Michel Biron, comme une illustration originale du concept de « belgitude » : l'on est donc bel et bien là, au niveau national, en pleine phase dialectique, et l'on prend le contrepiéd du texte le plus emblématique de la phrase centripète : « *La Belgique malgré tout*, explique Biron, se veut ainsi une réponse au fameux Manifeste du groupe du Lundi (1937) dans lequel d'éminents écrivains belges rejetaient toute définition nationale ou régionale de la littérature et se considéraient comme des écrivains français au même titre que les écrivains bretons. »²¹

Or, sur les soixante-neuf textes de *La Belgique malgré tout*, neuf sont dus à des écrivains liégeois. Ont ainsi contribué au recueil Conrad Detrez, Gaspard Hons, Jacques Izard, François Jacqumin, Théodore Koenig, Jacques-Gérard Linze, Joseph Orban, Eugène Savitzkaya et Georges Simenon. De manière assez spectaculaire, ces contributeurs évitent, pour la plupart, de parler de la Belgique et affirment le lien indéfectible qui les unit avec Liège. Eugène Savitzkaya ouvre un texte intitulé « Une jeune Belge » par les mots « Je n'aurais à Saint-Nicolas dans la banlieue liégeoise dix ans après la guerre. »²² Et, après avoir évoqué son enfance

dans divers coins de la Province, il sous-entend qu'en dehors de Liège, il n'a guère de rapport avec le pays : « Je me mets dans les trains de moins en moins souvent et seulement pour sortir de Belgique. Je n'ai jamais été à Gand, ni à Anvers, ni à Tournai, ni à Malines, ni à Nivelles, ni à Ninove. »²³ Le texte anarchiquement éclaté de Gaspard Horn ne contient que des références liégeoises (Grétry, Franck ou... Mononke) et le nom de Liège y réapparaît dans plusieurs expressions comme « Liège Meuse », « Liège loutoque » ou « Liège-naff »²⁴. Jacques Izoard se fait plus facetieux que dans *Il était douze fois Liège* : Il glisse un texte de Jules Destree au milieu de ses poèmes. Le premier d'entre eux s'ouvre par les mots « Wallon de pâte à papier de grisaille d'Ougrée »²⁵, le troisième voit l'annonceur s'identifier étrangement avec sa ville : « Donc, "je" devient Liège. Donc tu t'appelles Liège. Liège est un nom de garçon »²⁶ et les sixième et septième poèmes prennent la forme de véritables odes au marché de la Batte. Trois écrivains associant paradoxalement un cosmopolitisme qui fait fi des frontières et un ancrage liégeois : C'est le cas de Jacques-Gérard Linze, qui ouvre son texte en affirmant au moyen de majuscules : « JE SUIS APARTIÈRE ! », avant de nuancer son propos : « Mais il y a en moi une force qui me tire vers un coin de terre bien noire, là même où je sais pouvoir, en grattant un peu, rejoindre mes racines. Aucun mystère : c'est là où la Meuse, venue de France, dessine une large courbe avant de piquer droit au nord, vers les Pays-Bas et la mer où elle se noie après avoir épousé le Rhin. À Liège. »²⁷ C'est également le cas du poète Joseph Oban, qui déclare, de façon moins lyrique, mais tout aussi chamanne : « Ougrée-funèes et Herstal-rafales. Entre l'aacier et les canons du général électric. Entre le jaune de Cockeill et celui du Moses à Browning. Je suis de là, De Liège. Ce n'est plus une ville. C'est un ventre. Liège. Tchanchés rock and roll [...] Alors ? Ecriture belge ? Non écriture de mille endroits sans frontières. J'habite Herstal sur terre. »²⁸ C'est enfin le cas de Siméon en personne, qui dans une lettre datée du 24 juin 1980, dit à la fois « j'ai couru le monde dont je suis citoyen » et « Liège n'en reste pas moins vivante au fond de moi-même et m'a marqué profondément. »²⁹ Alors que les origines limbourgeoises de sa mère auraient pu lui permettre de se déclarer pleinement belge, grâce au mélange flamand maternel et wallon paternel, il trouve le moyen de circonscrire toutes ses origines à un cadre liégeois : « Au

fond, j'appartiens par mes aïeux divers à la Principauté de Liège telle qu'elle a été autrefois puisqu'elle réunissait les trois Limbourg. »

S'interroger sur son identité belge équivalent, semble-t-il, pour un Liégeois, à s'appuyer sur son identité régionale. Il s'agit là, peut-être, d'un trait commun aux différents Wallons ayant participé à ce volume. Tel est en tout cas l'analyse proposée par Michel Otten : « Jamais [...] on ne trouve chez les écrivains wallons les thèmes de l'exil ou du pays de nulle part pour qualifier leur relation à la Wallonie. Au contraire, la région est toujours vécue comme une présence forte qui suscite la conviction. »³⁰ On sait, à ce propos, que *La Belgique malgré tout* suscita une réaction : le *Manifeste pour la culture wallonne* de 1983, que signèrent des personnalités liégeoises telles que Jacques Dubois, Michel Antaki, Thierry Michel, Steve Houben, Francis Edelvine et (encore lui ?) Jean-Marie Kinkenbergh.

La situation se complique donc avec cet échelon intermédiaire supplémentaire : la Wallonie. Dans *La Belgique malgré tout*, on en trouve trace au début de la contribution d'Izoard, dans celle de Linze (« [...] va pour Liégeois, sans trop préciser. Mais je suis Wallon »³¹), ainsi que dans celle de Conrad Detrez (qui s'intitule « Le dernier des Wallons » : nous y reviendrons). La région constitue ainsi une forme d'attitude centrifuge supplémentaire, entre l'insularité principautaire et le repli belge (quasi inexistant). Sans avoir procédé à une étude systématique, il semblerait que, en tout cas durant la décennie qui nous occupe, le leodiotropisme soit beaucoup plus prégnant que – tentons un dernier néologisme – le « wallonotropisme »³².

Reste une question insistante : celle du rapport à Bruxelles, qui double et conditionne le rapport à la Belgique. Sur ce point, il nous faut, une fois encore, avoir recours aux analyses pénitantes de Klinkenberg et de Denis. Ceux-ci notent que Liège est « un "centre secondaire" ou, pour forcer l'oxymore, un "centre périphérique" qui se trouve pris dans une relation complexe avec les pôles d'attraction que sont Paris et Bruxelles. Le premier jouit d'un prestige symbolique inégalé, mais le second, moins séduisant, se présente comme utilement équipée (journaux, revues, galeries, théâtres, ministères, etc.). D'où le strabisme divergent qui affecte le Liégeois. Son meilleur œil lorgne volontiers vers le premier pôle [...]. Mais son autre œil ne peut se fermer totalement sur Bruxelles, avec qui il faut bien composer. Le souci de maints Liégeois sera

ainsi de contourner Bruxelles en la frôlant, pour atteindre Paris. »³³

Composer avec Bruxelles : c'est bien ce que semblent avoir fait les Liégeois ayant participé à *La Belgique malgré tout*. Et, à notre connaissance, jamais un Liégeois n'a poussé l'insularité jusqu'à refuser le prix Rossel, que, durant les années 1980, ont reçu René Swennen, Jean-Claude Bologne et le Hutois Jean-Pierre Hudin.

Liège dialectique ?

Quant à l'autre versant théoriquement pensable de la phase dialectique – une question qui se poserait sur l'identité liégeoise en elle-même –, il semblerait qu'elle demeure une case pratiquement vide. Si elle n'est pas systématiquement mise en valeur, si elle est parfois tenue, parfois discrète, si les écrivains n'en font pas nécessairement tout un plat – ni harcots au lard, ni boulet saucé lapin –, l'identité liégeoise ne paraît pas donner lieu à une quelconque interrogation. Liège ne se pille pas facilement à la dialectique, dirait-on. L'association, rencontrée ci-dessus chez Oban, Linze et Siméon, entre cosmopolitisme et racines liégeoises folle certes la dialectique, mais sans s'y engager pleinement, cette double affiliation paraissant presque naturelle aux Liégeois.

Liège ne semble pas non plus se prêter docilement à l'ironie, en tout cas durant la période qui nous concerne. On pourrait voir une exception dans la contribution de Conrad Detrez à *La Belgique malgré tout* : il s'agit, selon le sous-titre, d'une « pièce radiophonique de politique-fiction » et selon une note en bas de page d'une « pochade » bouffonne et burlesque. À la veille de l'an 2000, la Belgique y devient une République et l'on y cherche désespérément un vrai Wallon afin qu'il représente ses pairs aux élections. Les Liégeois contactés refusent de se rendre à Bruxelles : « Nous sommes principautaires ! Nous les Liégeois, les vrais [...] on s'est efforcé de nous faire belges. Belges ! Je vous demande un peu ! »³⁴ Mais il est vrai que ce texte, que l'on dirait aujourd'hui « non politiquement correct » et qui serait raciste s'il n'était ironique, rallie tous les Belges, Flamands, Wallons, Fournonnais, Bruxellois et immigrés – et non les seuls Liégeois.³⁵

Liège centripète

Il nous reste à envisager le dernier cas de figure, celui de l'attitude centripète, qu'il n'est nul besoin de dédoubler : Paris sera toujours Paris et, s'ils se trouvent de bons bœcs ailleurs, ne demeure qu'un seul Paris.

Nombre des écrivains liégeois des années 1980 cités au début de cet article ont réussi, chacun dans leur domaine, à publier dans le saint des saints français ou y publient depuis longtemps quand s'ouvre la décennie. Rien d'étonnant à cela : tout francophone, quel que soit son lieu de naissance ou de résidence, rêve de publier à Paris. Ces publications ne suffisent d'ailleurs nullement à définir l'attitude centripète : celle-ci consiste à se considérer comme Français, à faire semblant de l'être, à gommer ses particularismes pour être pris pour tel. Cette attitude n'a pas tout à fait disparu dans les années 1980, mais elle ne paraît jamais entière. Si Jean-Claude Bologne, né à Liège en 1956, s'installe à Paris en 1982, il garde longtemps des contacts avec la Belgique en donnant des chroniques littéraires à la RTBF ou au *Caract* et les *Instants* et avec sa ville natale, en écrivant dans le quotidien *La Wallonie*. Autre exemple ambigu : Conrad Detrez, qui a illustré ici à la fois l'insularité, le wallonotropisme, les deux attitudes dialectiques et qui adopte, en 1982, trois ans avant son décès prématuré, la nationalité française. Il est vrai aussi, que, par ses nombreux séjours dans différentes régions du monde (Portugal, Brésil, Nicaragua, Algérie) et par les narrations qu'il en a tirées, Conrad Detrez s'est surtout avéré un écrivain cosmopolite. Son « cosmopolitisme, explique André-Joseph Dubois, éclaire l'autre face, régionalisante, ne serait-ce que par un effet de contraste »³⁶. Il n'en demeure pas moins qu'avec *Ludo*, la première partie de son « autobiographie hallucinée », roman poétique d'une enfance passée au bord du Geer, il a livré l'un des plus beaux récits se déroulant dans la Province de Liège.

Ton pourrait revenir ici sur la personnalité complexe de Siméon, quittant très tôt Liège pour Paris en conservant avec la ville où il est né et a passé son enfance des liens en général plus ambivalents que ne le laisse augurer sa lettre dans *La Belgique malgré tout*. Mais il s'agit d'un vaste sujet, qui a été souvent traité, et qui nous amènerait loin des années 1980, même si Liège n'est pas absente des *Mémoires irritées*, livre paru en 1981 et consacrant quelques pages au retour triomphal du romancier dans sa ville



Fig. 4
René Swennen © Pierre Hourmant.

natale en 1952. Contentons-nous de renvoyer aux trois tomes de *Liège couleur* Siméon de Michel Lenoine³⁷.

Un autre cas, à la fois typique et atypique, mérite d'être envisagé succinctement quant au lutétotroplisme : celui de René Swennen. Si l'avocat liégeois, on vient de le voir, reçoit à Bruxelles le prix Rossel en 1987 pour son roman (publié à Paris, chez Grasset) *Les Trois frères*, il est aussi et surtout l'auteur d'un pamphlet intitulé *Belgique Requiem*, qui paraît en 1980... à Paris, aux éditions Julliard. Et, en 1986, Swennen adhère au Mouvement wallon pour le retour à la France³⁸. Pareil cas est atypique si l'on se place du point de vue de l'attitude centripète classique, puisque celle-ci consiste à considérer le rattachement à la France comme un état de fait culturel et linguistique, que n'entraîne rien l'existence de frontières politiques. Or, se battre pour le rattachement à la France, c'est, en un certain sens, reconnaître que l'on n'est pas (ou pas encore) français. Mais il s'agit, tout aussi bien, d'un cas typique quand on le situe dans son environnement liégeois. La position de Swennen illustre, en effet, un fait paradoxal courant qui veut que l'insularité n'entre pas nécessairement en contradiction avec l'attitude centripète, le leodiotroplisme se mariant facilement avec le lutétotroplisme, comme si être liégeois, pour certains, ce n'était pas seulement contourner

Bruxelles pour rejoindre Paris, mais gagner directement Paris : symptomatiquement, la contribution de Swennen à *Il était douze fois Liège*, s'intitule, d'ailleurs, « Histoire du voyage de Liège à Paris ». Il ne s'agit certes pas là d'une attitude communément partagée. Mais, peut-être, d'une petite tradition, qui a déjà été analysée par... vous devinez qui, sous le nom d'« idéologie principautaire ». Celle-ci offre au liégeois « le luxe de vivre son tropisme vers Paris sans le condamner à l'exil et la sécurité d'une "position préparée à l'avance" ». Cette idéologie se construit patiemment dans l'œuvre poétique et romanesque de nombre d'écrivains dont tous ne sont pas géographiquement liégeois (par exemple Maurice des Ombiaux, qui donne en 1932 *Liège qui bout et Liège à la France* en 1934).³⁹ Et l'on sait que la position de René Swennen, décrit par Benoît Denis sous les traits d'un « [l]ontempneur opiniâtre du modernisme et adepte d'un recours à la tradition présente comme la suprême protestation de l'esprit face au conformisme et à l'uniformisation du monde contemporain »⁴⁰, s'inscrit dans une filiation et doit beaucoup à l'influence de son aîné Alexis Cuvers.

Savitzkaya années 1980

Les cas particuliers évoqués jusqu'à présent n'ont servi qu'à illustrer des distinctions théoriques générales. Inversons à présent la démarche, penchons-nous sur un écrivain précis et, dans la mesure du possible, décrivons-le sans idées préconçues pour ne revenir qu'*in fine* à sa position dans l'écheciveau des phases et des tropismes.

L'œuvre de Savitzkaya est protéiforme et mouvante. Il n'est pas simple de la décrire, mais l'on peut tout de même essayer d'en dessiner les contours en y dégageant quatre tendances, qui s'échelonnent dans le temps tout en se chevauchant partiellement.

Né à Liège en 1955, Eugène Savitzkaya est découvert par Izoard à l'issue d'un concours littéraire et il publie ses premiers textes à Liège dès 1972 et, à Paris, dans la revue des prestigieuses éditions de Minuit, dès 1974. Il s'agit de poèmes en prose denses, organiques, tendus, oraux, dont le sens est difficile à saisir, qui semblent donner la parole à un enfant mythique et cru, à un *infans* improbable s'exprimant par les mots avant même d'être entré dans le langage



Fig. 5
Eugène Savitzkaya © Pierre Hourmant.

et dans lesquels Carmelo Virone a relevé une poésie de la catastrophe : « La catastrophe est une exigence poétique comparable seulement au dérèglement systématique de tous les sens qu'avait voulu Rimbaud. »⁴¹

Le second temps a lieu avec le passage au roman, encouragé par Jérôme Lindon, qui publie *Mentir* aux éditions de Minuit en 1977. Les premiers romans de Savitzkaya voient la déconstruction, qui affectait le cœur de la phrase dans les poèmes, se déplacer vers la structure narrative. Les phrases gagnent en clarté, mais elles se contredisent sans cesse, immobilisant le récit et interdisant à la moindre identité psychologique de se fixer. Les héros sont des enfants vivant dans un espace rural hors du temps. Cette première vague de romans est assurément moderne et il est tentant de la considérer comme avant-gardiste (mais il nous faudra revenir sur ce terme).

Une troisième manière s'affirme en 1992 avec *Marin mon cœur*, le roman le plus célèbre de l'auteur : le ton s'y adoucit et, si aucune narration traditionnelle ne s'y ébauche, le texte devient beaucoup plus lisible, plus clair et même plus réaliste, au gré d'un regard poétique posé sur le quotidien. La construction romanesque n'est plus éclairée mais fragmentée : l'on passe d'un *magna verbalis* infini à de courts paragraphes plus ou moins autonomes et juxtaposés. Bien que

l'enfance demeure la thématique principale, la focalisation (c'est-à-dire le point de vue narratif) ne se concentre plus sur les perceptions des enfants : elle passe à présent par l'adulte qui regarde l'enfant grandir.

Enfin, une dernière veine se développe avec le roman *Fou civil* (1999) et les pièces de théâtre que Savitzkaya écrit pour la troupe Transquinquennal : cette fois, l'écrivain s'écarte du thème de l'enfance, qui passe au second plan. Et, alors que, jusque-là, tous ses écrits, des premiers poèmes à *Marin mon cœur*, avaient pour cadre un univers intemporel, l'histoire et l'actualité entrent en scène avec fracas : le référent se précise et le roman présente parfois des accents autobiographiques.

Les années 1980 s'avèrent déterminantes dans ce parcours : non seulement Savitzkaya publie presque une dizaine de livres durant la décennie, mais on y voit s'exprimer avec brio les deux premières tendances et pointer la troisième.

C'est en 1980 que Savitzkaya fait paraître chez Christian Bourgois *Les Couleurs de boucherie*, recueil de poèmes qui poussent jusque dans sa logique ultime la terrible poétique de la catastrophe et de la préhistoire enfantine dans des vers libres arbitraires ou de longues coulées de prose illuminée. *Couleurs de boucherie* est à la fois un sommet et un adieu, une cime infranchissable et un salut : Eugène Savitzkaya y

quitte une poétique, mais il la quitte en beauté. Il renonce d'ailleurs pas pour autant à la poésie : un recueil paraît encore en 1986 aux éditions de Minuit, *Bufo bufo bufo*. Les poèmes en vers libres qui le constituent respirent cependant une sérénité nouvelle, même s'il s'agit d'une sérénité partielle et menacée, comme en l'atteste la quatrième de couverture : « Pourquoi ne pas écrire des poèmes tranquillement assis sur une berge effondrée, en pêchant sans espoir, en mangeant des baies d'égalantier, en toussant ou sans bruit, entouré de rats presque discrets, de crapaud, face à la gare désaffectée, en dormant, ravi, colérique ou plein de frayeur ? »⁴²

Savitzkaya publie également, durant la décennie, trois romans qui correspondent à sa seconde manière : *La Disparition de mamam* (1982), *Les morts sentent bon* (1983) et *Capolican. Un secret de fabrication* (1987). C'est certainement le premier d'entre eux qui s'avère le plus abouti, ou, en tout cas, qui explore au plus loin une certaine logique de l'ambiguïté et de la déconstruction⁴³. Rien n'est stable dans ce roman, pas même l'identité sexuelle du narrateur, comme le souligne José Domingues de Almeida, qui note que ce dernier fait appel à un procédé équivoque « pour mettre à mal toute fixité du genre et l'exégèse du texte. Le "je" masculin du narrateur se dédouble d'un "se" spéculaire avant d'adopter le genre féminin. »⁴⁴ Quant aux personnages principaux, ce sont des enfants pris dans des circuits complexes de gemellité et de fraternité. Ils meurent régulièrement puis recommencent à vivre le plus naturellement du monde, sans passer par la moindre résurrection, les événements les plus improbables étant racontés comme allant de soi. En un sens, il s'agit d'un roman total, où tout est sans cesse possible, tant au niveau de la langue que de la réalité représentée malgré tout. Autrement dit, *La Disparition de mamam* est « une sorte de voyage dans la langue, avec des possibilités de plaisirs, de terreurs »⁴⁵, comme le déclare à Savitzkaya son ami Hervé Guibert au cours d'un entretien dont il va être ici question à plusieurs reprises. Savitzkaya y explique d'ailleurs entre autres : « L'enfance en soi ne m'intéresse pas tellement, mais c'est la ferveur propre à l'enfance qui a une importance capitale. »⁴⁶ Cette ferveur inépuisable trouve dans *La Disparition de mamam* son expression la plus franche et la plus inouïe.

Enfin, la troisième manière de Savitzkaya, qui ne s'épanouira qu'avec *Marin mon cœur* en 1992, semble se préparer dans un roman intitulé *Sang*

de chien. Paru en 1989 aux éditions de Minuit, ce roman peut sans doute être considéré comme un livre intermédiaire : le narrateur est parfois un enfant qui se situe vis-à-vis de ses parents (« Moi, l'enfant de ma mère, tel que je suis formé [...] »⁴⁷), mais il est parfois aussi un adulte et, qui plus est, un écrivain. Il a en tout cas atteint la puberté et a quitté cette sexualité polymorphe omniprésente mais sans accablement qui caractérisait les romans précédents. Ce nouvel état ne paraît pas sans danger et le narrateur déclare de but en blanc, alors que rien dans la phrase qui précède n'annonçait pareil aveu et qu'aucune justification, dans les phrases suivantes, ne viendra l'édifier : « Je suis très inquiet du tour que les événements ont pris depuis que j'ai été dépuisé. »⁴⁸ Au niveau de l'écriture, *Sang de chien* hésite entre la manière ancienne, c'est-à-dire le débordement imaginaire et la déconstruction, et la future façon, faite de dépouillement, de simplicité sémantique, de lumière et de précision.

Les années 1980 sont donc bel et bien des années centrales dans l'univers savitzkayen : s'y accomplit un monde ancien, tandis que s'y prépare un monde nouveau. Trois des quatre manières que nous avons dégagées dans son œuvre abondante donnent lieu à des publications durant la décennie. Seule la dernière d'entre elles ne s'y trouve pas du tout représentée.

Savitzkaya de Liège/ Liège de Savitzkaya

Revenons-en à la problématique qui nous occupe dans cet article : le rapport des écrivains liégeois avec leur ville, leur région et leur pays. Ou en est-il de Savitzkaya à cet égard ? On a déjà vu, à travers sa contribution à *La Belgique malgré tout*, qu'il se définissait comme belge uniquement en tant qu'ancien enfant ayant grandi dans la province ou dans la ville de Liège. Pour creuser plus avant la question, il est utile d'établir une distinction entre son attitude sociale et éditoriale, d'une part, et d'autre part, sa production textuelle.

Durant les années 1980, Eugène Savitzkaya vit à Liège et publie essentiellement à Paris. Au cours des entretiens, qu'il accorde rarement à l'époque, il ne cache en aucune façon son lieu de vie. Il l'évoque ainsi spontanément auprès d'Hervé Guibert, alors que l'écrivain français ne

l'interroge pas du tout sur ce point : « À Liège, je visite des maisons qui sont laissées à l'abandon, qui contiennent une quantité d'objets assez fabuleuse. »⁴⁹ Mais il ne valorise guère sa ville natale, sur laquelle il porte un regard nuancé et plutôt inattendu : « Je marche beaucoup, à Liège. C'est une ville assez modeste, mais il y a beaucoup de choses intéressantes, des chaumonages à l'abandon, on n'exploite plus et il reste des traces partout, des crassiers. »⁵⁰ Sa contribution à *La Belgique malgré tout* donne également de Liège une vision personnelle et ambiguë. La ville y est à la fois crainte, chantée et dévalorisée. Et, dans la dernière phrase du texte, la métaphore qui signale l'arrimage local de l'écrivain est, pour le moins, ambivalente :

« Je retrouvais la ville telle que je l'avais crainte et dévalorisée. Et, dans la dernière phrase du texte, la métaphore qui signale l'arrimage local de l'écrivain est, pour le moins, ambivalente : « Je retrouvais la ville telle que je l'avais crainte et dévalorisée. Et, dans la dernière phrase du texte, la métaphore qui signale l'arrimage local de l'écrivain est, pour le moins, ambivalente : « Je retrouvais la ville telle que je l'avais crainte et dévalorisée. Et, dans la dernière phrase du texte, la métaphore qui signale l'arrimage local de l'écrivain est, pour le moins, ambivalente : « Je retrouvais la ville telle que je l'avais crainte et dévalorisée. Et, dans la dernière phrase du texte, la métaphore qui signale l'arrimage local de l'écrivain est, pour le moins, ambivalente : »⁵¹

Par ailleurs, s'il publie l'essentiel de ses livres à Paris ou en d'autres coins de France (*Capolican* paraît chez un éditeur sis près de Nantes), il n'oublie pas son ancien éditeur liégeois, l'Atelier de l'agneau (installé alors à Ougrée) et lui donne une plaquette⁵². Il fait d'autres petits cadeaux de ce genre au monde littéraire liégeois : Antaki insère par exemple une minuscule plaquette dans le supplément du mensuel du Cirque Divers⁵³. Il arrive en outre à Savitzkaya de participer à des lectures dans ce même établissement ou d'y présenter ses livres, comme *Bufo bufo bufo* en 1986.

Envisageons à présent l'œuvre en elle-même. La poésie et les premiers romans dépeignent un monde enfantine et intemporel, nous l'avons vu, qui contient très peu de noms propres en dehors des prénoms des personnages. Le monde réel n'y est perçu qu'à travers l'imaginaire. Si l'on y croise tout de même des noms de lieu, tel le mot « Mongolie » dans le titre d'un des premiers recueils, ceux-ci jouent un rôle de purs signifiants, ou presque : leur signifié est comme flottant, évocatoire, emblématique, insouciant du référent. Il n'est guère question de Mongolie dans *Mongolie pleine sale*, même si ce nom propre produit des effets de sens difficiles à préciser, et l'Afrique de *La Traversée*

de l'Afrique est une destination mythique que n'atteindront jamais des enfants rêvant au grand voyage. Dans ce contexte, il est évident que les textes de Savitzkaya ne s'avèrent pas propices à une leoditoposyme. Pourtant, le nom « Liège » apparaît çà et là, notamment, et à trois reprises, dans *Les morts sentent bon*, épopée moderniste, qui se termine par le paragraphe suivant : « À Liège, il n'y avait pas de maison pour eux. Conspatée était mort depuis longtemps. Une grande planteur régnait dans la ville. »⁵⁴ Ou dans *La Disparition de mamam*, au sein d'un segment de texte qui voit se multiplier divers noms de lieu (Santander, Côte, Sego, Kamalia) et se répéter comme une litanie celui de Coblence, se glissent les propositions « je pêchais au coup à Lanaye » et « j'habitais Liège, j'étais heureuse, j'étais triste »⁵⁵.

Peu après, à l'orée des années 1990, Savitzkaya donnera un texte tout entier consacré à un événement ayant intimement touché Liège : le tremblement de terre de 1983, qui sert de toile de fond à la pièce de théâtre *La Folie originelle*. Le traitement n'est cependant pas réaliste et l'on ne reconnaît Liège, désignée comme « la ville », qu'à des indices très ténus, perceptibles seulement par des Liégeois attentifs. Il s'agit en outre chaque fois d'états anciens de la ville, qui sont mentionnés en passant : les remparts de la Citadelle, un vieux canal communiquant avec une rivière blanche, le Bois Gotha et la montagne Saint-Gilles⁵⁶. *La Folie originelle*, dont le titre est emprunté à Lautréamont, est donc un texte crypto-liégeois.

Huit ans plus tard, en 1999, dans le roman le plus référentiel et le plus clairement autobiographique de Savitzkaya, *Fou civil*, il est très régulièrement question de Liège, appelée maintes fois la « bonne ville », et particulièrement de la rue Fond-des-Taves. Savitzkaya s'y montre cependant très critique, notamment quant à l'urbanisation : « Ils traversent la saignée du cadran infligée à cette parcelle de terre communale vendue aux banquiers par des responsables politiques incompétents et avides de bonne chère, d'émotion et d'argent selon le cercle vicieux habituel. »⁵⁷ Pareils propos n'ont rien en commun avec les éloges vibrants d'Arthur Hautot !

Si l'on envisage maintenant les liens éventuels entre l'œuvre telle qu'elle est écrite et l'attitude socio-éditoriale de Savitzkaya, il convient d'interroger la notion d'« avant-garde » un peu rapidement utilisée supra. Esthétiquement

parlant, en effet, les deux premières tendances que nous avons décrites – la poésie de l’imaginaire enfantin primitif et les romans déconstruits – sont redevables de la frange la plus avancée de la modernité, c’est-à-dire de l’avant-garde. Mais, au niveau institutionnel, Savitzkaya s’est mêlé de plus loin encore que Jacquin aux groupes avant-gardistes. Sa seule participation active concerne la revue *Minuit* : il donnera, en plus de l’entretien avec Guibert cité ci-dessus, des textes à une bonne quinzaine de numéros. Et cette revue, liée à la maison d’édition de Beckett et du Nouveau roman, peut à bon droit être considérée comme avant-gardiste. Mais les deux auteurs dont Savitzkaya s’avère le plus proche, Guibert et Mathieu Lindon, écrivain, déjà à l’époque, des textes moins modernistes que les siens : si ce terme signifie encore quelque chose, disons qu’ils sont plus « postmodernes » que modernes.

Savitzkaya ne semble pas avoir été influencé par leurs productions : l’inverse est peut-être même plus vrai³⁵. En outre, de même que Noiret souligne l’absence de Jacquin aux réunions de Phantomas, Hervé écrit à Eugène en préface de leur entretien : « Toi, tu es loin, à L., tu n’es même pas là pour la dédicace et sans doute tu ne te déplaceras pas. »³⁶

La seule influence parisienne vraiment décisive est sans doute celle de son éditeur, Jérôme Lindon, qui encourage Savitzkaya à abandonner la poésie pour passer au roman. L’écrivain se lancera dans l’écriture romanesque avec

succès sans renoncer toutefois à la poésie, comme on l’a vu. Or, la poésie, pour Savitzkaya, est attachée à la personne de son véritable mentor, celui qui aura sur lui l’influence la plus marquante et la plus permanente, celui avec qui il a signé plusieurs textes à ses débuts : Jacques Izard, dans la maison duquel il a longtemps vécu. Écrire entre Lindon et Izard, entre Paris et Liège, entre attitude centrifuge au caré et attitude centripète : tel semble être l’équation savitzkayenne⁴⁰.

Cependant, la part de leodiotropisme qui conditionne la position de Savitzkaya se traduit par des traces pour le moins discrètes dans l’œuvre. Qui plus est, son insularité n’est pas triomphante : c’est une ville laide, sale et, surtout, puante qui est paradoxalement chantée dans son œuvre. Aucun cliché du folklore liégeois ne s’y rencontre. Toutefois, si Liège selon Savitzkaya refuse les clichés, elle n’est pas pour autant dialectique : il s’agit d’une identité floue, mais qui n’a sans doute pas besoin d’être interrogée. Dans ses textes, il s’en sert à peine : cela est, mais n’a guère d’importance⁴¹.

Quant à l’appartenance à la Belgique, elle ne donne pas lieu au refrain de la belgitude : Savitzkaya, qui vit aujourd’hui à Bruxelles, ne semble pas participer au questionnement dialectique – comme le montre la teneur de sa contribution à *La Belgique malgré tout*. Quand il s’entretient avec le Parisien Hervé Guibert, il ne cache pas plus sa nationalité belge que son origine liégeoise, mais n’a rien à dire à ce sujet.

Conclusion

Il est difficile de se montrer péremptoire au terme de ce parcours, tant les cas particuliers rencontrés semblent entrayer toute tentative de généralisation et tant la topographie littéraire, entre les niveaux liégeois, wallon, belge et parisien, s’avère complexe. La situation paraît d’autant plus difficile à synthétiser que les acteurs usent parfois de plusieurs stratégies *a priori* incompatibles, comme le repli principalitaire et l’attitude centripète : nous avons ainsi rencontré Conrad Detez dans presque chaque cas de figure.

Contentons-nous dès lors de quelques remarques conclusives.

D’abord, notre conviction initiale se trouve renforcée par l’étude qu’elle a entamée : il serait vain de chercher une essence de l’écrivain liégeois ou un style proprement liégeois en ce qui concerne la littérature des années 1980. Ensuite, quant à leur positionnement, les Liégeois ne semblent adopter facilement ni la position centrifuge belge ni la position belgo-dialectique. Et ils se montrent particulièrement peu dialectiques quand il s’agit de leurs racines liéeses.

Il reste deux pôles, qu’il faut envisager de façon plus positive. Liège, d’abord : si elle existe, l’insularité se conjugue de multiples façons et présente des intensités très variables selon les auteurs. Elle est tenue chez les uns, centrale chez les autres, presque indécelable d’un côté, omniprésente de l’autre. Et ce sont des facettes différentes de la ville qui s’y lisent quand elle s’incarne dans les textes. Quant au tropisme parisien, il ne semble pas imposer, durant cette période en tout cas, trop de contraintes aux écrivains liégeois, qui ne se sentent pas obligés de taire leur provenance, à l’image de Savitzkaya, ou qui, à l’instar de René Swennen, marient l’utétrotropisme et leodiotropisme.

In fine, il nous plaît de souligner l’existence d’un échecaveau riche et complexe, qui a permis à des écrivains de tempéraments très divers de s’épanouir, même s’ils n’ont pas tous, loin de là, rencontré l’audience qu’ils avaient espérée et que plus d’un méritait sans doute.

Notes

¹ Voir KLINKENBERG, Jean-Marie, *Périphériques Nord*, Liège, Éditions de l’Université de Liège, 2010, particulièrement p. 42-50 et DENIS, Benoît et KLINKENBERG, Jean-Marie, *Périphériques Nord*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, 2005.

² Kirkenberg note lui-même, au sujet d’une phrase antérieure (antérieure aux dialectiques années 1960), une oscillation des écrivains liégeois entre attitudes centrifuge et centripète : « J’ajins les faits, on constatera que les acteurs [culturels liégeois] tendent à jouer sur les deux tableaux, empiriquement, dans des proportions variables, à ces deux attitudes selon les moments et les circonstances. » (KLINKENBERG, Jean-Marie, *Périphériques Nord*, op. cit., p. 186).

³ *Ibidem*, p. 46.

⁴ Voir KLINKENBERG, Jean-Marie, « Une littérature entre deux alternations », dans 30-40 : *de la crise à la guerre*, Ramet-Fénelaie, Centre wallon d’Art contemporain, p. 65-67, mais aussi et surtout le chapitre intitulé « Particules captives et électrons libres. L’exemple du champ culturel liégeois », dans *Périphérique nord*, op. cit., p. 177-191.

⁵ KLINKENBERG, Jean-Marie & DENIS, Benoît, « Littérature : entre insularité et activisme », dans DELHAÛLE, Nancy, DUBOIS, Jacques, KLINKENBERG, Jean-Marie (sous la dir.), *Le Journal des années 1970*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, p. 239. Cet article décrit la littérature liégeoise de 1970 à 1993.

⁶ CURVERS, Alexis, « Une clé architecturale de l’Agrneau Mystique des Frères van Eyck », dans Colletti, *Il était douze fois Liège*, Pierre Mardaga éditeur, 1987/1980), p. 5.

⁷ De nos jours, les éditions Noir Dessin constituent l’emblème le plus actif de ce type de productions.

⁸ Nous songerons à la lecture réalisée, en janvier 2010, devant une assistance nombreuse, à l’Espace Brasserie par Thierry Devillers, d’un hollage deextraits de *Le Poème exarcbé* de François Jacquin – poète décédé en 1992.

⁹ KLINKENBERG, Jean-Marie & DENIS, Benoît, « Littérature : entre insularité et activisme », op. cit., p. 241 et suivantes.

¹⁰ IZARD, Jacques, « Escaliers de Liège. Liège des escaliers », dans Colletti, *Il était douze fois Liège*, op. cit., p. 88.

¹¹ *Ibidem*, p. 86.

¹² *Ibidem*, p. 85.

¹³ GHEUR, Bernard, « Les jadis de Cornmeuse », dans Colletti, *Il était douze fois Liège*, op. cit., p. 172.

¹⁴ HAULOT, Arthur, *Liège tendre et vivante*, Bruxelles, Paul Legrain éditeur, 1987, p. 11.

¹⁵ Propos vigoureux extraits d’un entretien cité par LIBENS, Christian, *Dossier L. Paul Bron*, Pouvine du Luxembourg, Service du Livre luxembourgeois, 1984, p. 27.

¹⁶ DELHASSE, Guy, *Le Guide littéraire de Liège*, Liège, Dicoct, 2003, p. 101. Voir aussi, du même auteur, *Le Guide littéraire de la Province de Liège*, Liège, Dicoct, 2011, qui contient de nombreux compléments d’informations. Guy Delhasse peut, à bon droit, être considéré comme un grand érudit en matière de leodiotropisme : les deux ouvrages cités relèvent les mentions de Liège dans les littératures liégeoise et internationale.

¹⁷ JACOMIN, François, *Le Poème exarcbé*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain UCL, coll. Chaire de Poétique, n° 6, 1992, p. 20.

- ¹⁶ DAEWIS, Catherine, DE HAES, Frans, PURNELLE, Gérard, « Jacquin et Phantoms. Entretien avec Joseph Noiret », dans *Fenylènes* n°35, François Jacquin, 2009, p. 15.
- ¹⁷ DAEWIS, Catherine, DE HAES, Frans, PURNELLE, Gérard, « Jacquin et Phantoms. Entretien avec Joseph Noiret », op.cit., p. 17.
- ¹⁸ KLINKENBERG, Jean-Marie, *Périphériques Nord*, op. cit., p. 188.
- ¹⁹ BIRON, Michel, « 1980 – Jacques Souchier publie. La Belgique malgée tout », dans BERTRAND, Jean-Pierre, BIRON, Michel, DENIS, Benoît et GRUTJAN, Rainer (dir), *Histoire de la littérature belge (1930-2000)*, Paris, Fayard, 2003, p. 490.
- ²⁰ SAVITZKAYA, Eugène, « Un jeune belge », dans SOUCHIER, Jacques, *La Belgique malgée tout*, Littérature 80, Revue de l'Université de Bruxelles, n°1-4, 1980, p. 425.
- ²¹ *Ibidem*, p. 427.
- ²² HONS, Gaspard, « J'écris : le poème le pays », dans *Ibidem*, p. 198.
- ²³ ZOARD, Jacques, « De la paume à la plume », dans *Ibidem*, p. 203.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 204.
- ²⁵ LINZE, Jacques-Gérard, « Belgique s.a. », dans *Ibidem*, p. 287 et p. 288.
- ²⁶ ORBAN, Joseph, « Écrit sur terre », dans *Ibidem*, p. 379-380.
- ²⁷ SIMENON, Georges, « Lettre », dans *Ibidem*, p. 437.
- ²⁸ OTTEN, Michel, « Identités nationales, identités régionales dans la littérature française de Belgique », 1984, cité par BIRON Michel, op. cit., p. 496.
- ²⁹ LINZE, Jacques-Gérard, « Belgique s.a. », op. cit., p. 289.
- ³⁰ Nonobstant le manifeste susdit et sauf erreur, aucun ouvrage de l'époque ne correspond à *Il était douze fois Liège* au niveau wallon. Récemment, par contre, le Bastognard Armel Job et le Liégeois Christian Libens ont coordonné un volume intitulé *Suiez mon regard* Coups d'œil littéraires sur la Wallonie et son patrimoine publié à Namur en 2010 par l'Institut du Patrimoine wallon.
- ³¹ KLINKENBERG, Jean-Marie & DENIS, Benoît, « Littérature : entre insularité et activisme », op. cit., p. 239-240.
- ³² DETREZ, Conrad, « Le dernier des Wallons », dans SOUCHIER, Jacques, *La Belgique malgée tout*, op. cit., p. 130.
- ³³ Récemment, Liège a donné lieu à un traitement ironique et féroce dans la série de polars déjantés, tristes et humoristiques que le poète liégeois Pascal Ledercq a fait paraître à Montréal : LECLECCO, Pascal, *Marzi et Ourdi*, Montréal, Coups de tête, 2008 ; *Marzi* à Marzi, Montréal, Coups de tête, 2010 et *La Grande Morille*, Montréal, Coups de tête, 2011.
- ³⁴ DUBOIS, André-Joseph, « Lecture », dans DETREZ, Conrad, *Ludo* [1978], Bruxelles, Labor, coll. Espace nord, 1988, p. 171.
- ³⁵ LEMOINE, Michel, *Liège couleur* Simenon, tomes 1, 2 et 3, Liège, Editions du Céfal, Centre d'Etudes Georges Simenon, 2002.

³⁶ Position qu'il analysera en 1998 dans *Belgique toujours grande et belle*, le volume de textes sur la Belgique que Jacques Souchier a composé avec Antoine Pichels pour commémorer les vingt ans de *La Belgique malgée tout*. Le texte de Swennen s'intitule « Les ratichistes » et propose une cartographie du ratichisme, dont il distingue trois catégories : une forme virtuelle inconsciente, une forme consciente et sentimentale et une forme politique opportuniste.

³⁷ KLINKENBERG, Jean-Marie, *Périphériques Nord*, op. cit., p. 191.

³⁸ DENIS, Benoît, « Lecture », dans SWENNEN, René, *Les Trois Fêtes* [1987], Bruxelles, Labor, coll. « Espace nord », 2003, p. 214.

³⁹ VIRON, Carmelo, « Lecture », dans SAVITZKAYA, Eugène, *Mongolie plaine sale. L'Empire. Rue obscure* [1975-1976], Bruxelles, Labor, coll. « Espace nord », 1993, p. 163.

⁴⁰ SAVITZKAYA, Eugène, *Biro biro burlo*, Paris, Minuit, 1986, 4^e de couverture.

⁴¹ Savitzkaya lui-même avouera en 1991 : « Oui, je suis relativement bien attaché à *La Disparition de maman*. [...] C'est un livre que je considère, moi, dans mon cheminement, comme assez important. C'est un livre que je ne pourrais jamais réécrire. L'impression d'avoir cru à une espèce de vision globale des choses. » (DELMIEZ, Françoise, « Entretien avec Eugène Savitzkaya. Aout 91 », dans *Écritures*, n°1, automne 1991, p. 41).

⁴² DOMINGUES DE ALMEIDA, José, « Innocence et cruauté. Approche anthropologique de la poésie d'Eugène Savitzkaya », texte disponible à l'adresse <http://lelettras.up.pt/uploads/lelettras/8713.pdf>.

⁴³ GUBERT, Hervé, « Entretien avec Eugène Savitzkaya », dans *Minuit*, n°49, mai 1982, p. 6.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁵ SAVITZKAYA, Eugène, *Sang de chien*, Paris, Minuit, 1989, p. 62.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 13.

⁴⁷ GUBERT, Hervé, « Entretien avec Eugène Savitzkaya », op. cit., p. 6.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 8.

⁴⁹ SAVITZKAYA, Eugène, « Un jeune belge », op. cit., p. 427.

⁵⁰ SAVITZKAYA, Eugène, *Alain Le Bras, portrait en pied*, Ougrée, l'Atelier de l'agneau, 1987.

⁵¹ SAVITZKAYA, Eugène, *À la mémoire de Tabacchino*, avec des photos de Serge Czaplà, Liège, supplément au n°111/112 du mensuel du Cirque Divers, septembre/octobre 1989. En 2000, l'écrivain confiera encore à Michel Anati un texte intitulé « Parfois », qui paraîtra dans le mensuel *C4 d'une certaine gaieté*, n°71, février 2000, p. 7.

⁵² SAVITZKAYA, Eugène, *Les morts sentent bon*, Paris, Minuit, 1983, p. 139. Les autres mentions de Liège se trouvent p. 128 et p. 129 et la boisson liégeoise par excellence, le péket, apparaît p. 66.

⁵³ SAVITZKAYA, Eugène, *La Disparition de maman*, Paris, Minuit, 1982, p. 113.

⁵⁴ SAVITZKAYA, Eugène, *La Folie originelle*, Paris, Minuit, 1991, respectivement p. 48, 57, 59 et 62.

⁵⁵ SAVITZKAYA, Eugène, *Fou civil*, Paris, Les Fiches éditeurs, 1999, p. 62.

⁵⁶ Il nous semble, en effet, que, d'un point de vue narratif, le roman le plus audacieux de Gubert est inspiré de Savitzkaya : il s'agit des *Lubies d'Arthur* (Minuit, 1983) qui rappelle Les morts sentent bon paru la même année. Notons encore, de façon plus anecdotique, qu'Hervé Gubert a parfois mis en scène Savitzkaya dans ses autoportraits sous le nom de « Matou », notamment dans le célèbre *Al'Zami qui ne m'a pas sauvé la vie* (Gallimard, 1990) et, beaucoup plus longuement, dans *L'incognito* (Gallimard, 1989).

⁵⁷ GUBERT, Hervé, « Lettre à un frère d'écriture », dans *Minuit*, n°49, op. cit., p. 2.

⁵⁸ En cela, Savitzkaya articule deux attitudes différentes que Klinkenberg relève chez les écrivains avant-gardistes liégeois dans l'entre-deux-guerres, les uns adhérent de loin et à titre individuel aux avant-gardes françaises (« Il n'y eut que des individus, dont l'esthétique peut être rapprochée des positions surréalistes, mais qui restent à l'écart » - KLINKENBERG, Jean-Marie, *Périphériques Nord*, op. cit., p. 181), les autres créant une « avant-garde sui-generis » (*Ibidem*, p. 183).

⁵⁹ Il enva de même d'ailleurs des origines slaves de l'écrivain (son père ne en Pologne, sa mère née en Russie). A Gubert, qui lui demande « Ce n'est pas une matière qui t'intéresserait ? », il répond laconiquement : « J'ai voulu à plusieurs reprises poser des questions à ma mère, mais les réponses qu'elle me donnait ne me disaient rien, la tentative a avorté. » (GUBERT, Hervé, « Entretien avec Eugène Savitzkaya », op. cit., p. 6). Cette « matière » sera tout de même exploitée, mais beaucoup plus tard, et en biais, dans un texte dialogué sous forme de questions incessantes, qui connaît deux versions : *Célébration pour un mariage improbable et illuminé*, paru chez Minuit en 2002 et *Nouba*, paru en 2007 chez Yellow Now, c'est-à-dire... à Christel. Savitzkaya considère volontiers, peut-être avec raison, qu'il s'agit de son chef-d'œuvre.

La poésie à Liège dans les années 1980 : une transition « dialectique »

Il n'est pas aisé de tracer le panorama de la poésie à Liège durant la décennie qui succède aux « effervescences » années 1970, dont la vie littéraire a été richement analysée par Jean-Marie Kinkenberg et Benoît Denis dans *Le tournant des années 1970*¹. Ou peut-être, à l'inverse, les faits eux-mêmes rendent-ils l'entreprise plus simple.

C'est qu'à bien des égards, si l'on s'en tient au seul domaine de la poésie — le sujet de cet article — les données multiples sur lesquelles on peut se fonder paraissent indiquer une sorte de repli, ou de réduction de l'activité poétique, qui, sans être radicale, n'en est pas moins sensible, et qui signale d'emblée cette décennie comme une période de transition, typique des rythmes qui alternent pics et creux dans l'histoire, celle des lettres et des arts notamment.

Il convient donc de voir ce qui, des années 1970, a subsisté, et ce qui a disparu ; comment le personnel du monde poétique liégeois a pu poursuivre carrières, activités et entreprises durant ces dix années ; dans quelle mesure s'annonce ce qui pourra émerger dans les années 1990.

C'est d'abord l'activité collective qui subit, sinon un coup d'arrêt, du moins une réduction significative. Certes, quelques entreprises éditoriales et revuistes, fondées dans les années 1970, voire plus tôt encore, persistent et constituent des piliers stables. Encore deux d'entre elles sont-elles situées à une distance géographique qui leur donne une notable indépendance à l'égard de la métropole liégeoise : André Blavier reste plus que jamais actif au centre de la « nébuleuse Blavier » à Verviers qu'évoquent Kinkenberg et Denis². Mais en 1978, la revue *Temps mêlés*, qu'il

avait créée en 1952, s'est muée en *Documents Queneau*, changeant ainsi de nature et de fonction, et quittant sa vocation de revue d'avant-garde, sans évidemment renoncer à sa dimension pataphysique³.

De la Fondation littéraire Georges Linze à *L'Arbre à Paroles*, en passant par le Groupe culturel *Vérités* puis par *Identités*, une même intense activité poétique et littéraire s'est exercée à Amay, sans discontinuité, sous l'égide de Francis Tessa, Francis Chenot et René Gerbault (décédé en 1976). Revues et maison d'édition s'y confondent et s'y épaulent : la revue *Vérités* naît en 1966, devient *Ecritures multiples* en 1981, puis *L'Arbre à Paroles* en 1983 — lequel existe toujours⁴.

Cet éloignement géographique est aussi relationnel, voire stratégique : jamais *L'Arbre à Paroles* n'a paru tourné vers la seule publication des poètes liégeois ; la revue s'est au contraire très tôt ouverte, par un système d'échange qui se prolonge encore aujourd'hui, à l'international (France, Québec). Et Jean-Marie Kinkenberg a bien montré comment le verviétois Blavier n'a guère eu besoin de Liège pour nouer à Paris ses contacts avec Queneau, l'Oulipo ou la Pataphysique⁵.

Reste donc à Liège, survivante des années 1970, la revue *Mensuel 25*. Organe de la maison d'édition L'Atelier de l'Agrneau⁶, fondée en 1973 par Robert Varlez, rejoint dès 1979 par Françoise Favretto, la revue naît en 1977 et paraitra jusqu'en 1992, attestant une vitalité qui se fonde sur l'énergie de ses animateurs, la collaboration active et magistrale de Jacques Izoard, l'appui financier de Michel Delaive, une ouverture peu commune aux écritures contemporaines alternatives ou d'avant-garde, hors-genre, aux

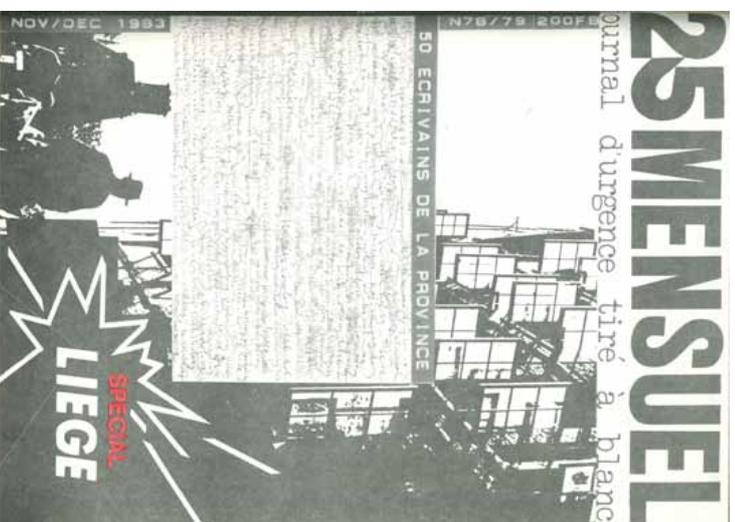


Fig-1
 Mensuel 25, novembre / décembre 1983, n° 78/79.

auteurs essentiellement belges et français, d'une certaine altérité, la constitution d'un véritable réseau de contacts, un travail original et subversif de l'image et du graphisme⁷.

Mais la belle santé de *Mensuel 25* ne doit pas cacher une autre réalité : plusieurs petites revues, fondées dans le courant des années 1970, n'ont pu franchir le cap et se sont arrêtées, souvent assez tôt. Citons *Quetzalcoatl* (Liège-Flémalle, 1973-1978), *Panique* (Herstal, 1974-1976), *Varech* (Liège-Givégne, 1975-1977). Corollairement, disparaissent tout aussi rapidement de petites maisons d'éditions dédiées à la poésie : L'Atelier de la Soif étanche (Montegnée), ou les éditions Fond de la ville (Aywaille, 1977-1980), qui éditaient Hubin, Legros, Izoard⁸.

Toutefois, la fin de publication qui se signale le plus nettement est certainement celle de la revue *Odradek*. Jacques Izoard l'avait fondée en 1973 pour prolonger la revue liégeoise de littérature *L'Essai* à laquelle il collaborait depuis ses débuts (1959), dont il avait repris la direction et qui paraitra sous son titre jusqu'en 1971. Si la nouvelle revue s'est toujours présentée comme « les Cahiers "Odradek" » de la revue *L'Essai*,

esprit et forme sont tout différents : là où *L'Essai* traitait d'art, de littérature et de société, et donnait une grande place aux textes de réflexion ou de critique, *Odradek* rend au poème une primauté quasi absolue : les textes de chaque poète invité sont imprimés sous la forme d'un cahier individuel. Symptomatiquement, *Odradek* cesse de paraître en 1979, après 30 numéros. C'est certainement la proximité des personnes, des groupes, des relations et des codes qui explique que, pratiquement, c'est *Mensuel 25*, né depuis trois ou quatre ans et doté d'un spectre plus large, qui entraîne la fin d'*Odradek* et en prend la relève⁹.

Plusieurs faits, mineurs ou remarquables, signalent donc que le tournant des deux décennies est une étape. En 1981, L'Atelier de l'Agrneau, en partenariat avec Le Castor Astral (Talence-Bordeaux), publie *Anthologie 80*, un fort volume de 559 pages rassemblant ce que la poésie francophone (France, Belgique et Québec) peut compter de plus moderne, avec pour objectif de « faire le point sur la production poétique d'une époque » et de « réunir tous les



Fig-2
 Anthologie 80. Bilan et perspectives de la poésie franco-belge-québécoise. Talence – Herstal, Le Castor Astral / L'Atelier de l'Agrneau, 1981.



Fig. 3
Roland Courard et Jacques Izard.

courants influents au sein des années 80¹⁰. Si l'entreprise, vaste et pluri-nationale, entend éviter l'esprit partisan, et y parvient, elle fait néanmoins une place importante, parmi les Belges, aux Liégeois qui sont, peu ou prou, proche de la sphère de L'Atelier, y publiant régulièrement, ou font partie de ce que l'on a appelé le Groupe de Liège.

Ce Groupe de Liège avait été baptisé lors de la présentation qu'en fit Francis Edeline le 21 novembre 1975 à Grivegnée : y étaient rassemblés Anne Body, Michel Carpeau, Roland Courard, Jean-Pierre Dobbels, Henri Falaise, Jean-Marie Grosjean, Gaspard Hons, Christian Hubin, Jacques Izard, Jean-Claude Legros, Jean-Marie Mathoul, Eugène Savitzkaya, Daniel Simon. On tient là le personnel originel d'un réseau plus ou moins dense et durable. Répétions que le Groupe n'a rien d'une école¹¹, même si l'écriture de certains de ses « membres » a pu, un temps, accuser l'influence sensible de celle d'Izard. Il y a donc, pour justifier un tant soit peu la constitution d'un groupe, le minimum d'une proximité géographique, mais aussi poétique. Mais au-delà, il faut souligner

sont Bruxelles et Paris : l'ouverture maximale vers la France indique que le premier de ces deux centres n'est guère accessible collectivement, voire individuellement, aux poètes liégeois — Liège peine à exister aux yeux de l'institution bruxelloise ; l'affirmation d'un Groupe de Liège n'en trahit pas moins une intention implicite de donner un poids symbolique et quantitatif au pôle liégeois sur la seule scène belge francophone¹⁵. Un volume tel qu'*Anthologie 80* et ses prolongements dans *Mensuel 25* sont donc assez typiques de la phase dite « dialectique » de l'histoire des lettres belges, qui est marquée par « une synthèse de la thèse nationaliste et de l'antithèse "apartride" »¹⁶.

À côté des revues et des maisons d'édition, les moyens par lesquels la poésie subsiste et se manifeste à Liège se maintiennent et se renouvellent. Izard poursuit son intense activité de promotion de la poésie à travers des lieux alternatifs où se multiplient les événements, présentations et rencontres de poètes, tables rondes et autres. Après Le Quai durant les années 1970, c'est au Lion d'Envoile (1982-1984) puis au Cirque Divers (1984-1999) qu'à travers les « Ateliers d'écriture », en collaboration avec Michel Antaki, Izard reçoit grands poètes internationaux et poètes locaux. Jeunes ou moins jeunes. Nommons, parmi les premiers, Aïlen Ginsberg, Yves Martin, Jean-Pierre Fayé, Edouard Glissant, Eugène Guillevic, Adonis. Le 31 octobre 1986 a lieu la première « Grande nuit de la poésie », événement de lectures libres et continues.

Plus « institutionnellement », Izard fut en 1984 la cheville ouvrière du transfert des Biennales Internationales de Knokke à Liège, puis de leur organisation régulière.



Fig. 4
Aïlen Ginsberg, Liège, février 1983.



Fig. 5
Jacques Izard et Adonis, décembre 1989.

Les deux types d'événements — rencontres parfois confidentielles, événement de prestige — ont contribué à faire de Liège une capitale de la poésie. Ils sont certainement représentatifs d'une volonté collective, consciente ou inconsciente, de donner à un ancrage local fort un retentissement international, toujours dans la même « dialectique » à l'égard des centres bruxellois et parisiens. (Le poète liégeois reste liégeois.)

En marge des revues qui se signalaient par leur longévité (*Mensuel 25* ou *L'Arbre amaytois*), le cycle des naissances et des disparitions de revues s'est quelque peu poursuivi. Quelques titres, dédiés à la poésie ou à la littérature, se créent brièvement dans les années 1980 : *Ouvertures*, revue littéraire (Jean-Claude Bologna, 1979-1984), *Carré magazine* (Liège-Angleur, 1982), *Les Cahiers du Désert*, revue trimestrielle d'art et lettres (Marc Baronheid, Spa, 1983), *Cahier de poésie* (Spa, 1985, numéro unique).

Mais l'ère des revues, des groupes et des écoles paraît révolue. Il semble, en tout cas, que la dimension collective ne puisse plus constituer la voie salutaire de la reconnaissance. Le poète liégeois, dès qu'il développe un minimum d'ambition éditoriale, se retrouve dans une position significative de la phase dialectique : « à la fois refuser le lyrétroptisme caractérisant la phase centrée (l'antérieur) et se faire écrire et reconnaître à Paris¹⁷ ».

C'est bien là que se situe l'enjeu, pour chaque poète liégeois : publier à Liège, ailleurs en Belgique ou tenter de « gagner » l'édition française et parisienne. À cet égard, les parcours éditoriaux des poètes liégeois dessinent différents profils. Nommons d'abord ceux qui accusent durant la décennie 1980, un retrait dont les causes peuvent être personnelles, mais qui n'en est pas moins significatif : après deux publications en 1983 chez un petit éditeur liégeois (*Émigrations* et *Quartz* chez La fontaine



Fig. 6
François Jacqmin, Jacques Izoard et Clif.

loin(0), Rose-Marie François ne publie aucun des manuscrits auxquels elle travaille avant les années 1990 ; de même, André Romus attend dix ans avant de donner un successeur (*Demeure de l'été* chez L'Arbre à Paroles en 1989) au Dieu caché paru en 1978 chez André De Raché.

Le retrait et la discrétion, éthique et éditoriale, caractérisent la posture de François Jacqmin¹⁶. Membre liégeois du collectif *Phantomas*, il ne publie que tardivement et de loin en loin (entre Les saisons, 1979, et *Le Livre de la neige*, 1990, son seul livre à tirage non confidentiel sera *Le Domino gris*, au Daily Bul, 1984). Il n'en est pas moins présent dans maintes revues liégeoises (*Mensuel 25*, *AA* revue) et impliqué dans de nombreuses relations interpersonnelles (Izoard, Edeline, Hubin, etc.)¹⁷.

Parmi ceux qui publient, la plupart restent limités à l'édition liégeoise ou belge : de 1981 à 1984, Georges Linze (qui décède en 1993) publie ses quatre derniers recueils à compte d'auteur, volontairement et en dépit du soutien parallèle des groupes liégeois *Vérités*, *Izoard*, *Mensuel 25*, loin de la place qu'il occupait avant-guerre au sein de son Groupe d'art moderne de Liège et de la revue *Anthologie*. De même, un Francis Tessa reste fidèle à sa propre maison *L'Arbre à Paroles*.



Fig. 7
Jacques Izoard, Adonis et Viona, Cirque Divers, décembre 1989.

Du Sexe tachycarde en 1979 à *Entre le bleu et le jeans* en 1983, Joseph Ochan ne quitte pas l'égide de Jacques Izoard à *L'Atelier del'Agneau*, Ailleux en Belgique, l'éditeur bruxellois André De Raché accueille deux Liégeois : *Parades* de Beatrice Libert en 1984 et *Je n'ai jamais été à Iquitos*, d'Alain Dantinne, en 1985.

D'autres passent des petits éditeurs belges aux français. Ainsi Rougerie accueille plusieurs recueils de Gaspard Hons (*Mémoire peinte*, 1985 ; *La Maison de personne*, 1988 ; *Le Livre de personne*, 1991). Henri Falaise publie autant chez Commune mesure à Paris qu'à *L'Arbre à Paroles* (*D'un lieu d'ombre*, 1986 ; *Le Pays de Genève*, 1988).

Seuls quelques privilégiés accèdent à l'échelon des grands éditeurs français. Dès 1969, Izoard publiait à Paris, d'abord chez Chambelland, mais rapidement chez Grasset (*Voix, vêtements, saccages*, 1971 ; *La Patrie empailée*, 1973). Sans délaisser sa ville (Axe de l'œil à *L'Atelier de l'Agneau*, 1982)¹⁸, cette dynamique de reconnaissance éditoriale se poursuit chez Belfond, avec *Vélu, dévélu*, livre (1979), qui lui vaut le Prix Mallarmé, puis avec *Copis, maisons, tumultes* (1990). C'est au soutien d'Alain Bosquet qu'il doit cette entrée dans la maison parisienne, tout comme le spadon Marc Baronheid, dont

le parcours est assez caractéristique, puisqu'il traverse la décennie en partant d'une publication chez *Vérités* à Amay (*Te baptiser délire*, 1981), puis chez Rougerie en France (*Celle qui écoutait Mahler*, 1986), jusqu'aux *Agonies du soir* chez Belfond (1988).

Les deux autres Liégeois qu'accueille Paris seront Eugène Savitzkaya et Christian Hubin. Pour le premier, la dynamique s'était amorcée très tôt, dès le milieu des années 70, que ce soit par le texte poétique (*Mongolie plaine sale*, Seghers, 1976) ou par le « roman » (entrée chez Minuit amorcée avec *Mentir* en 1977) et se poursuit durant les années 1980 : *Les Couleurs de bouche* (Bourgois, 1980) et *Bufo bufo bufo* (Minuit, 1986).

Quant à Hubin, son indépendance tôt acquise se traduit par quelques publications chez de petits éditeurs français — par exemple *Aïm* que tout soit de retour (1981) et *La Fontaine noire* (1983) chez Thierry Bouchard —, mais surtout par son entrée durable chez José Corti : *Personne* (1986), *La Forêt en fragments* (1987), *Hors* (1989), *Continuum* (1991).

La relative désertification de l'édition liégeoise explique en partie plusieurs de ces parcours. Ce n'est qu'à la fin de la décennie qu'une nouvelle maison d'édition de poésie voit le jour en région

liégeoise : Le Tétrax Lyre est fondé fin 1988 et publie à partir de 1989. Et il faudra attendre dix ans de plus pour que se créent les revues *Le Fram* et *Ces gens-là*, qui ne tarderont pas à publier des recueils.

Il est possible de coupler notre typologie des profils éditoriaux des poètes liégeois avec une réflexion sur les positions et mutations poétiques que l'on peut observer.

Durant les années 1980, les poètes ont poursuivi, individuellement, leur exploration des formes modernes de la poésie. On sait que Liège s'était maintenu durant plusieurs décennies à l'écart des grands courants d'avant-garde poétique, y compris le surréalisme¹⁹. L'existence du Groupe de Liège et de *Mensuel 25* a pu compenser ce retard et faire entrer avec force la modernité et même l'avant-garde française à Liège. Durant les décennies 70 et 1980, la veine néo-classique, pilier solide de la littérature et de la poésie francophones de Belgique et à Liège²⁰, accuse un net recul dans la Cité ardente, ou les décés des figures fortes ou locales que furent Marcel Thiry (1977), Elise Champsagne (1983), Robert Vvier (1989) ou Alexis Curvers (1992) ne laissent guère de relève dans cette voie.

La mutation s'est opérée durant les années 1970, par l'effet d'une influence à la fois forte et diffuse du surréalisme, d'un post-surréalisme plutôt, à travers le recours aux pouvoirs du langage et de l'image. Toute la poésie d'un Izoard et de ses épigones en procède.

Mais dans la France des années 1960 et 1970, le champ de la « poésie » avait été marqué par la virulence des avant-gardes qui mettaient en critique le paradigme poétique hérité du romantisme et du surréalisme — le lyrisme (significativement, elles vont jusqu'à disqualifier l'objet poème au profit du « texte »). Une réflexion théorique permanente sur la poésie s'est développée dans des groupes fortement structurés (*Action poétique*, *TYT*, *Tel*, *Quel*). L'effet de ces discours et des écritures s'est fait sentir sur « l'avant-garde liégeoise » des années 1970 et même 1980, singulièrement dans *Mensuel 25*. Mais un phénomène de syncrétisme, bien connu de l'histoire de la poésie francophone de Belgique, s'est reproduit ici : ce « textualisme » se marie souvent, à Liège, au post-surréalisme déjà mentionné. À la croisée des deux décennies, Izoard caractérise assez judicieusement l'écriture poétique de pointe en distinguant « deux grands courants » : « les textes/poussées de paroles, longues coulees de

vocables qui charment d'raisons noires et merveilleuses, portées par un furieux enthousiasme » et les « textes/fixations plus écrits, plus observateurs des raisons froides, [...] exerçant continuellement leur intrinsèque lucidité²³. On aura noté, au passage, combien la poésie de Izoard n'a même ressorti souvent, et alternativement, à ces deux modèles.

Mais ce moment de terrorisme parisien, dont les échos liégeois retiennent la dynamique et non les interdits, ne peut toutefois qu'aboutir à un reflux de la poésie comme genre de pointe (songeons au passage au roman de Savitzkaya) et, subégalement, à la régression des mouvements collectifs que nous avons d'ores et déjà vu un retour à l'individualisme²⁴ et au lyrisme.

En effet, l'alignement de certains Liégeois sur la doxa poétique française, moderne ou avant-gardiste, ne doit pas masquer la forte composante lyrique qui baigne la poésie belge ou même française. Somme toute, le lyrisme n'avait jamais quitté la poésie belge ou liégeoise (songeons à un Marc Baronheid), et Liège se retrouve en phase avec la France, où les années 1980 sont marquées par les prémices d'un retour au lyrisme qui fera polémique. Cette veine poétique marquera les années 1990 en France. Elle constitue une des voies où se dirigeront les Liégeois, notamment la jeune génération qui marquera les années 1990 (Karel Logist publie son premier recueil, *Le Sismographe*, en 1988 à Bruxelles ; Serge Delaive n'émigrera qu'en 1995). Elle n'a jamais quitté l'écriture d'un André Romnus ou d'une Béatrice Libert.

Post-surréalisme, primauté de l'image, pouvoir des mots, textualisme adapté constituaient les paradigmes des poètes liégeois les plus en pointe dans les années 1970. Les éléments qui précèdent expliquent un recentrement de la poésie chez plusieurs d'entre eux, durant la décennie qui nous occupe. Deux exemples : en dix ans, l'écriture de Gaspard Hors prend progressivement la voie de la réflexion en marge de la philosophie, l'image renonce à la pour servir une approche plus intellectualisante de l'être. La poésie de Christian Hubrin, quant à elle évolue du baroque vers le renoncement au chant, l'épigramme, le fragmentaire, le non clos, la parole « aux limites de l'inarticulé ». C'est au fond, chez ces deux poètes, la seconde voie nommée par Izoard en 1981 qui se radicalise. Quant à la première, le poème « poussée de paroles », elle survit et évolue chez le poète que restera

toujours Savitzkaya. Notons prospectivement que, par-dessus la génération des Karel Logist, Serge Delaive et Pascal Leclercq, cette forme caractérisée la jeune poésie liégeoise actuelle (années 2000) : Ben Ariès, David Basschops, Raphaël Miccoli, Antoine Wauters.

Il y a donc bien, à Liège, un héritage durable d'une certaine avant-garde. Les cycles de l'histoire, de décennie en décennie, alternent les conceptions classiques de la poésie et la volonté de dépasser les genres et les écritures. Somme toute, ne peut-on dire (l'hypothèse est osée) que la poésie de Liège s'est enrichie, dès années 1960 aux années 1980, de son propre « classicisme » moderne, entendu comme le modèle de référence par rapport auquel, dès que l'on entreprend d'écrire du poème, on est amené à se situer, dialectiquement : par adhésion ou rejet, filiation ou critique. Dans cette diachronie, la décennie qui nous intéresse occupe une position secondaire, où se sont joués la mutation des poétiques, l'assise de figures majeures, le reflux des collectivités et le retour du poète dans la singularité individualiste de son écriture.

Bibliographie

Anthologie 80. *Bilan et perspectives de la poésie franco-belge-québécoises*. Talence – Herstal, Le Castor Astral / L'Atelier de l'Agneau, 1981.

Prose en pays de Liège. anthologie, préface d'André Dorns, Amay, L'Arbre à Paroles, 1994.

ARON, Paul, SOUCY, Pierre-Yves, *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, édition revue et augmentée, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Archives du futur », 1998 [1^{re} éd. : 1993].

DURAND, Pascal, HARRAND, Tanguy, *Chapitre 13. Édition : Industriels et avant-gardistes*, dans DELHALLE, Nancy, DUBOIS, Jacques, KLINKENBERG, Jean-Marie, *Le Tourant des années 1970 Liège en effervescence*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010, pp. 255-269.

KLINKENBERG, Jean-Marie, *Périphériques Nord, Liège*, Les Éditions de l'Université de Liège, 2010.

KLINKENBERG, Jean-Marie, *Chapitre II. La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique*, dans *Périphériques Nord*, pp. 33-50.

KLINKENBERG, Jean-Marie, *Chapitre XII. Particules et électrons libres : le champ culturel liégeois*, dans *Périphériques Nord*, pp. 177-191 [reprise du texte « Liège », paru dans *Les Avant-gardes littéraires en Belgique*, sous la direction de Jean Weisberger, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Archives du futur », 1991, pp. 153-167].

KLINKENBERG, Jean-Marie, DENIS, Benoît, *Chapitre 12. Littérature : entre insularité et activisme*, dans DELHALLE, Nancy, DUBOIS, Jacques, KLINKENBERG, Jean-Marie, *Le Tourant des années 1970. Liège en effervescence*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010, pp. 237-253.

Notes

¹ Cf. KLINKENBERG, Jean-Marie et DENIS, Benoît, *op. cit.*.

² KLINKENBERG, Jean-Marie et DENIS, Benoît, *op. cit.*, p. 246-250.

³ KLINKENBERG, Jean-Marie et DENIS, Benoît, *op. cit.*, p. 248.

⁴ Cf. DURAND, Pascal et HARRAND, Tanguy, *op. cit.*, p. 266-267.

⁵ KLINKENBERG, Jean-Marie, dans *Périphériques Nord*, p. 188.

⁶ Cf. DURAND, Pascal et HARRAND, Tanguy, *op. cit.*, p. 265. Le double lieu d'avant-garde que furent et la mission d'édition, et la revue est étrangement absent de l'exposition « Livres échangés » (2000), consacrée aux avant-gardes en pays de Liège de 1939 à 1980, et de l'ouvrage associé (cf. KENWART, Marc, *Livres échangés : une histoire des avant-gardes au pays de Liège de 1939 à 1980*, Yellow Now, 2000).

⁸ Il ne faut pas ignorer, toutefois, quelques autres revues, de natures très diverses, qui subsistent tout au long de la décennie : *Le Châtré de Maguy* Thiry, *Tilieux* (dès 1978), revue du Cercle interfacultaire de littérature de l'Université de Liège (dès 1956 à 1987 avant de renaitre en 1991), *AA* Revue de Richard Talans (1969-1994).

⁹ Izoard reprendra le label Odradek durant les années 80, non plus pour une revue, mais pour quelques publications sporadiques de recueils : André Sempoux, *Tébré*, 1980 ; Agnès Hennard, *Chambres lentes*, 1983 ; Emmanuel Letourmy, *H comme humain*, 1989.

¹⁰ « Préface », dans *Anthologie 80*, p. 9 et 10.

¹¹ Cf. KLINKENBERG, Jean-Marie et DENIS, Benoît, *op. cit.*, p. 244.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cf. KLINKENBERG, Jean-Marie et DENIS, Benoît, *op. cit.*, p. 239. Cf. Dorns, André : « [...] la ville de Liège elle-même a parfois joué ce rôle de capitale, de pôle d'attraction, pour les autres cités échelonnées au cours de la Meuse grise [...] Jusqu'au poumon des Fagnes et des Ardennes » (« Préface », dans *Poésie en pays de Liège*, p. 6).

¹⁴ Y figurent Jacques Bernimolin, Eric Brogniet, Michel Chapel, Gaston Compere, Roland Courard, Alexandre Czapla, Serge Zapla, Thierry Devillers, Jean-Pierre Dobbels, Francis Edeline, Henri Falaise, Françoise Favetto, Philippe Fosses, Rose-Marie François, Patrick

Fraselle, Jean-Marie Grosjean, Agnès Hennard, Gaspard Hors, Jacques Izoard, François Jacquin, Jean-Claude Legros, Gaëtan Lodomez, Jean-Marie Mathoul, Chiquet Mawet, Joseph Ohsan, Raymond Renssonnet, Eugène Savitzkaya, Julien Sorel, Michel Wolff.

¹⁵ Cf. IZOARD, Jacques, *L'autre autre pays, la poésie*, dans *Anthologie 80*, 1981, p. 26. « De 1970 à 1980, en effet se produisirent à Liège de nombreux événements de prises de paroles, de mises en question de la poésie. Réjets. Réfus. Ouvertures. Ruptures. Projets [...] tout cela n'allait pas sans susciter l'agacement de l'établissement littéraire, surtout bruxellois. »

¹⁶ KLINKENBERG, Jean-Marie, *Périphériques Nord*, p. 48.

¹⁷ KLINKENBERG, Jean-Marie, *Périphériques Nord*, p. 50.

¹⁸ Cf. KLINKENBERG, Jean-Marie et DENIS, Benoît, *op. cit.*, p. 245-246.

¹⁹ La qualité de son œuvre lui valut successivement le Prix Thémis de Poésie de la communauté Française de Belgique (1986) et le Prix quinquennal de littérature (1991). Le poète liégeois restera toujours attaché à sa ville : entre cent marques, en témoigne la superbe prose de *Ferres merveilleuses*, points levés, publiée en 1980 à L'Atelier de l'Agneau.

²¹ Cf. KLINKENBERG, Jean-Marie, *Périphériques Nord*, pp. 180-183.

²² Cf. KLINKENBERG, Jean-Marie et DENIS, Benoît, *op. cit.*, p. 238 ; KLINKENBERG, Jean-Marie, *Périphériques Nord*, p. 182.

²³ IZOARD, Jacques, *L'autre autre pays, la poésie*, dans *Anthologie 80*, 1981, p. 25.

²⁴ A propos du Groupe de Liège, KLINKENBERG, Jean-Marie et DENIS, Benoît, *op. cit.*, « [...] mais le traditionnel individualisme aura raison de ce groupe-là » (p. 244).

Le Manifeste pour la culture wallonne de 1983

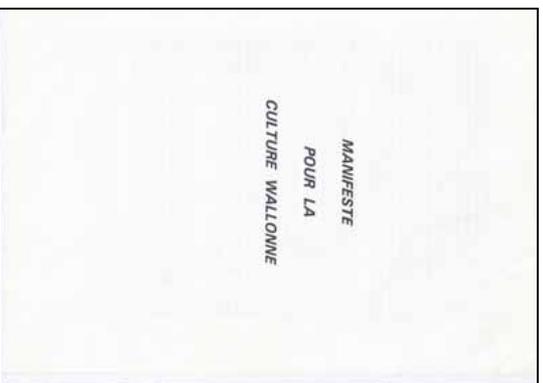


Fig. 1
Le « Manifeste » dans sa forme première

Nous sommes en 1980. L'élan wallon et renardiste des années 1960 est largement retombé ; de même pour l'effervescence des années 1970. Fini le temps des espoirs et des utopies. Le néolibéralisme s'annonce dans son égoïsme et sa dureté. Il n'empêche que, pour la Wallonie, des promesses faites dans les deux décennies précédentes vont être tenues. La Belgique est désormais fédérale avec ce curieux dispositif fait de trois régions et de trois

communautés qui ne coïncident pas strictement et qu'enterme en 1980 le quatrième temps de la réforme constitutionnelle. Comme la Flandre et Bruxelles, la Wallonie y est devenue région largement autonome mais avant tout au plan économique et non pour ce qui est de la gestion de sa culture, où elle est arrivée à Bruxelles au nom d'une langue partagée. La Communauté française de Belgique cofine désormais les deux régions adominante francophone, contrairement à ce que souhaitait tout un courant régionaliste de tendance majoritairement socialiste. C'est pourtant le moment où, loin de toute institution et de façon inédite, on voit fleurir bon nombre d'œuvres fictionnelles ou documentaires dont l'action se déroule en Wallonie et qui renvoient au devenir de celle-ci. Elles sont de Detrez et d'Haumont, d'Andrien, de Riga et des Freres Dardenne.

Dans ce contexte, un débat intellectuel s'amorce, mettant en présence deux courants qui vont dans des sens opposés. Depuis Bruxelles, s'est répandue une thématique de la « belgitude » qui a retenti jusqu'à Paris. Ainsi, dès 1976, dans *Les Nouvelles littéraires*, Pierre Mertens, Claude Javeau, Jacques De Decker et Jacques Solterer soutiennent, dans une tonalité postmoderne séduisante, que l'identité en creux ou la non-identité qui caractérise la Belgique est finalement une force (« N'étant plus tributaires de personne, nous serions enfin de nulle part et de partout »). Quatre ans plus tard, la même thématique de l'exil intérieur comme source d'inspiration se retrouve dans le volume collectif *La Belgique malgré tout?*, au titre si évocateur. Mais, du côté wallon au même moment, de bien autres voix se font entendre. En octobre 1979, dans le journal *Le Monde*, José Fontaine pose la



Fig. 2
L'ouvrage annonciateur de Michel Quévrit

question « Communauté française de Belgique ou Wallonie ? », optant pour le second terme de l'alternative. Pour sa part, en 1982, Michel Quévrit publie *La Wallonie : l'indispensable autonomie*², où, se plaçant sur le terrain économique, il démontre qu'une région industrielle qui fut si prospère a été tôt dépossédée de ses richesses par de grands groupes financiers et que, pour sortir de ses difficultés, elle n'a d'autre issue que d'obtenir une large maîtrise de son action. Par ailleurs, toujours en 1982, était née à Liège, une revue intitulée *Carré Magazine* qui, même si elle ne connut que quatre livraisons, exhortait les intellectuels à prendre la parole et à être présents dans la cité.

À la suite de ces interventions, nous fûmes quelques-uns à nous dire que, si nos amis de Bruxelles — et ce n'était pas une clause de style — se voulaient de nulle part, c'était leur affaire ; nous, à l'inverse, nous souhaitions affirmer notre appartenance à une société et à un espace en attente d'être reconnus dans leur réalité à la fois la plus intime et la plus sociale. C'est que, du côté de la Wallonie, le défaut d'identité joint à une absence d'affirmation collective commençait à peser lourd. Certes, l'Affaire royale de 1950 comme la Grande Grève de 1960 avaient rassemblé les Wallons de façon soudaine et violente mais ils l'avaient fait au sein d'une grande gestuelle du refus et de l'opposition. Par-delà et en attendant, le passé de la Wallonie était tout simplement oublié dans les mémoires et les jeunes générations n'en connaissaient rien. Et puis s'exprimait de plus en plus le sentiment d'une captation par Bruxelles du pouvoir symbolique sous les espèces d'institutions et d'administrations culturelles qui avaient leur siège dans la capitale et étaient majoritairement aux mains de ceux qui résidaient et travaillaient dans celle-ci. A titre d'exemple et pour l'époque, la Commission de Sélection de films relevant du ministère de la Culture était composée aux trois-quarts d'experts appartenant au milieu bruxellois.

Le temps était donc venu de se rassembler et de prendre la parole, de dire avec force vers où nous voulions aller. Nous fûmes six dans un premier temps à nous réunir : Jean-Jacques Andrien, cinéaste, Julos Beaucarne, poète et chanteur, José Fontaine, professeur de philosophie et journaliste, Jean Louvet, dramaturge, Michel Quévrit, professeur d'économie à l'Université libre de Louvain, et moi-même, professeur de littérature à l'Université de Liège³. Alors que nous venions d'horizons idéologiques différents et ne nous connaissions qu'inégalement au départ, nous avons assez vite formé un groupe de forte entente, — ce que tel sociologue nommerait une « communauté émotionnelle ». D'autres virent s'ajouter par la suite comme Jean-Marie Kirkenberg, Thierry Michel, Christine Pireaux ou José Verdin. Ou est-ce qui nous rassemblait ? Le sentiment fort que, dans le cadre de la nouvelle Belgique fédérale, la désormais Région wallonne ne disposait pas d'une autonomie suffisante et, en particulier, n'avait pas la main sur sa culture et son enseignement. C'est dans cet esprit que le 15 septembre 1983, nous avons lancé le « Manifeste pour la culture wallonne » que signaient environ 80 artistes et intellectuels.

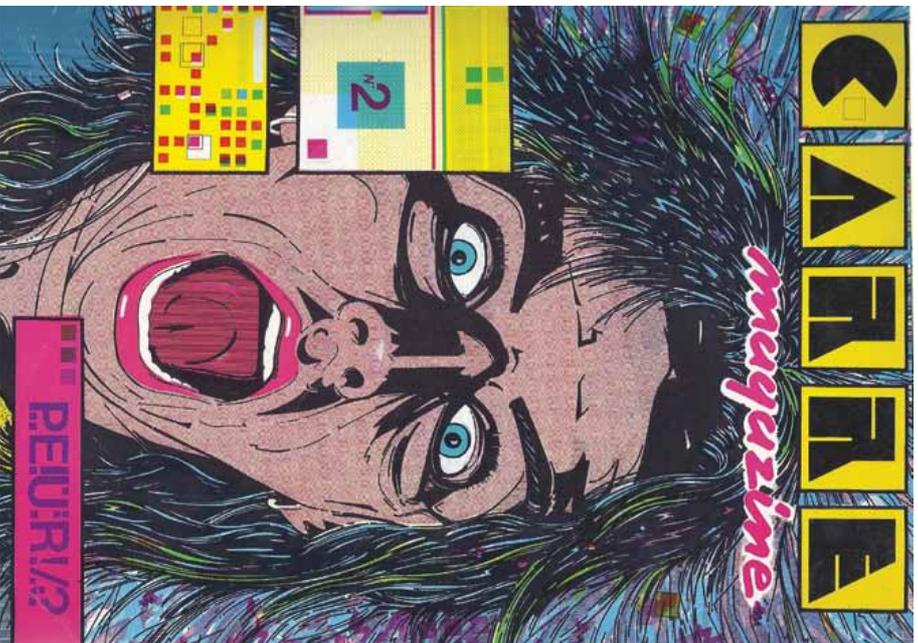


Fig. 3
Des intellectuels prennent la parole et disent la peur de ce qui vient

Ce « Manifeste » fut rendu public le 15 septembre 1983. Il commençait par ce simple énoncé : « Nous, signataires de ce texte [...], nous sommes et nous nous sentons être de Wallonie. ». Après quoi, il développait son argumentation en trois pages. Il fut présenté le même jour à Liège, Namur, Charleroi et Bruxelles et la presse lui fit un large écho. Il est sûr qu'il causa la surprise. C'est d'abord qu'en Belgique intellectuels et artistes ne s'expriment guère sous cette forme, ne recourent pas à la parole publique ; c'est ensuite que l'intervention allait à contre-courant d'une volonté assez répandue dans les cercles officiels de maintenir, au sein de la Belgique fédéralisée, quelque chose de l'unité antérieure. Toujours est-il que le « Manifeste » gênait et

fut même perçu comme inconvenant. Un acte politique hors de la sphère politique : de quoi vous mêlez-vous ?

Notons d'emblée que le groupe du « Manifeste » devait alerter à nouveau l'opinion deux ans plus tard lorsqu'il fut question d'intégrer purement et simplement la Wallonie à la Communauté française. Le club des signataires s'était agrandi et sa nouvelle déclaration disait : « Nous affirmons qu'expatrier nos institutions à Bruxelles, c'est renforcer l'Etat central. C'est du même coup nier la Région wallonne et la Région de Bruxelles et les déformer face à la Flandre. C'est reconnaître l'impuissance de nos gouvernants à faire de Bruxelles une vraie

région. »⁵ Cette prise de position déterminée, qui a aujourd'hui encore toute sa pertinence, ne fut pas pour rien dans le fait que Namur allait devenir capitale wallonne.

Mais revenons à la proclamation de 1983. Son idée-force était que « l'accession de la Wallonie à sa personnalité de peuple et à sa maturité politique n'aura pas lieu si un projet culturel ne va pas de pair avec le projet économique ». Rien là d'une formule de circonstance. Nous avons la conviction profonde que, dans le gouvernement des nations ou des régions, économie et culture étaient désormais deux sphères d'activité qui exigeaient de s'appuyer l'une sur l'autre. Mais surtout nous défendions une conception anthropologique de la culture, voulant qu'elle ne recouvre pas les seuls secteurs de l'activité

RASSEMBLEMENT POPULAIRE WALLON
CLUB RENCONTRES
2, place de Brocard - 4000 LIEGE
Téléphone 53.24.85
N° 3 Mars 1984 - Mensuel

Le Club Rencontres
a le plaisir de vous inviter à la

CONFERENCE-DEBAT
qui sera organisée
au Palais des Congrès de Liège
le JEUDI 22 MARS 1984 à 19 heures 30

ORATEURS :
Jacques DUBOIS et
Jean-Marie KLINKENBERG
Professeurs à l'Université de Liège
François MARTOU
Directeur de la F.O.P.E.S. (Faculté ouverte
en politique économique et sociale)

THEME :

Après le « Manifeste pour la culture wallonne-bruxelloise ? quelles solidarités ? »

MA REGION MON JOURNAL
La Wallonie

Fig. 4
Débat à Liège autour du « Manifeste »

POI VANDROMME

les
gribouilles
du
repli wallon

Maro Laudelout

Fig. 5
La réaction dans tous les sens du terme

artistique mais englobe les modes d'agir, de penser et de sentir propres à une collectivité ou à un peuple. C'est dire que la culture concernait toute la vie sociale et rejoignait par là le domaine de la production des biens. C'est dire mieux encore qu'elle était conçue comme projet de société rassemblant en une grande force tous ceux qui « sont de Wallonie sans réserve, tous ceux qui vivent, travaillent dans l'espace wallon ». Ainsi prévalait une conception matérialiste de la culture, reposant sur une identification dynamique, intégrant les conditions de vie et leur évolution.

Or, vouloir conjoindre deux projets, — l'économique et le culturel, — en un seul à l'intérieur du cadre régional, c'était forcément remettre en cause une Communauté française toute neuve. Bruxelles n'est pas wallonne, disaient les « manifestants », et il n'y a pas lieu qu'elle régitte la culture dans les villes de Wallonie. Et ce d'autant moins que la capitale de la Belgique capte à elle des institutions et des instances si nombreuses qu'un réel déséquilibre existe, renvoyant « la province » à une manière de disette. Ou, le « Manifeste » était cela aussi :

si non une déclaration de guerre à Bruxelles, tout au moins la revendication d'une répartition plus équitable des biens et des pouvoirs entre deux entités distinctes, quitte à ce que celles-ci, devenues autonomes, nouent des collaborations fortes au nom de la communauté de langue et de ce qu'elle implique.

Enfin le « Manifeste » insistait sur le fait que la Wallonie, région-carrefour et terre d'immigration depuis longtemps, se voulait plus que jamais ouverte aux autres et à leurs façons de vivre. Ce que son titre ne disait qu'insuffisamment : « culture wallonne » pouvait résonner comme une revendication identitaire, c'est-à-dire particulariste et « dialectale ». A son propos, certains eurent d'ailleurs vite fait de crier au repli wallon.

Si le « Manifeste » recueillit maintes sympathies, il éveilla bien plus de réactions hostiles, et la polémique se fit à la fois sporadique et violente. On se souviendra, par exemple, du courroux de Philippe Moureaux, alors président de l'Exécutif de la Communauté française, avançant deux arguments qui allaient être abondamment repris par d'autres : d'un côté, vous affaiblissez l'union des francophones et ouvrez Bruxelles aux Flamands ; de l'autre, vous prétendez à l'existence d'une culture qui a peu de réalité. Clairement, les manifestataires avaient commis un acte sacrilège : ils avaient touché à l'intégrité d'une communauté de langage et à la solidarité qu'elle supposait. Dans les partis, seuls quelques mandataires socialistes marquèrent leur accord avec le « Manifeste » mais en sourdine. Pour le reste, fureur, dédain et surtout volonté claire de disqualifier une intervention publique qui n'était en somme qu'un acte citoyen. Quelle légitimité a votre discours ?

Derrière quoi perçait, sous l'adhésion un peu forcée à une structure fédérale toute neuve, une nostalgie frileuse de l'État unitaire chez maints francophones. Par ailleurs, la notion de liaison forte entre économie et culture passait mal. Pourtant, qui oserait la contester désormais ? Enfin, pour beaucoup, il n'était

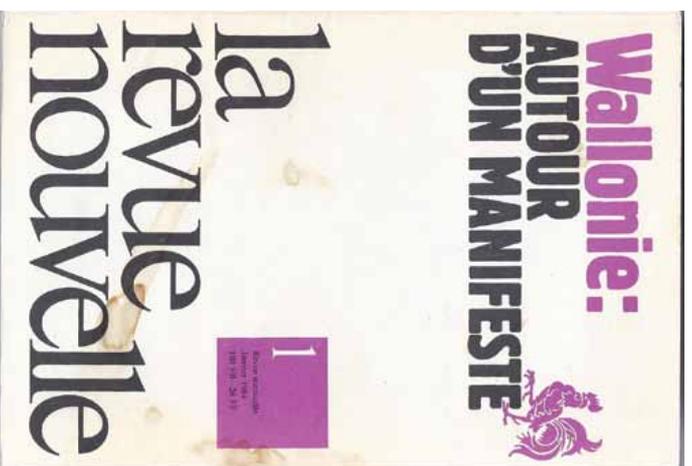


Fig. 6
Débat à Bruxelles autour du « Manifeste »

pas de Wallonie en tant qu'ensemble cohérent mais bien un agrégat de provinces ayant connu des histoires différentes et se sentant peu liées par un esprit commun. Peu comprenait ou admirait que l'union culturelle peut se construire à partir d'éléments refoulés dans la mémoire sociale sous l'effet de censures idéologiques et politiques parfois fort anciennes.

Il faudrait rappeler ici les nombreux débats qui eurent lieu entre les manifestataires et leurs adversaires : émissions de radio, rencontres, tribunes, etc. Au sommet, le pouvoir politique faisait mine d'ignorer cette dynamique et se gardait bien de prendre part aux échanges. Par ailleurs, lorsque la discussion s'engageait, elle tournait vite à la condamnation de l'initiative. On accusait par exemple les « manifestants » de donner dans un sociocentrisme régressif, prônant le refus de l'Autre — au mépris de ce qu'avait été l'engagement antérieur des membres du groupe initiateur. Symptôme : c'est d'un journaliste appartenant à une droite très Action française que vint la réprobation la plus violente dans un pamphlet burlesque accusant

les auteurs du « Manifeste » d'être aux ordres de Moscou et de Tirana, sans parler des cigares qu'envoyait Fidel Castro à l'un d'entre eux retiré dans sa villa de Seraing⁹ ! Par bonheur, tout ne fut pas de cette farine lourde de ressentiment et, en 1984, *La Revue Nouvelle*¹⁰ réservait à l'événement tout un dossier, où l'on pouvait prendre connaissance des deux grandes positions antagonistes, à travers notamment une « conversation en Wallonie » qu'animaient Jacqueline Audenas et qui mettait en présence Luc Dardenne, José Fontaine, Thierry Michel et Robert Neyts.

Dans les mois et les années qui suivront la publication du « Manifeste », la pensée de ce dernier allait s'approfondir et se dialectiser. C'est ce dont témoigne aujourd'hui une plaquette que publia le groupe et qui rassemblait des commentaires proposés ca et là par des signataires du texte initial¹¹. Ainsi Jean Louvet y choisissait de muscler l'intention politique du document : « Que je pense à l'organisation d'un pouvoir intellectuel en Wallonie, déclarait-il, oui, c'est assez clair pour ceux qui me connaissent. Domination, c'est un grand mot. Disons une force symbolique face au pouvoir politique. » De son côté, Jean-Marie Klinckenberg en appelait à une rupture résolue avec un sentiment d'indignité débilitant. « On ne parle généralement de la Wallonie, constatait-il, que de manière culpabilisante : le seul discours permis est celui du masochisme. [...] On veut nous rendre collectivement coupables, et seuls coupables, de toute la politique sidérurgique, des Fourons, de la crise économique, etc. » José Fontaine abondait dans le même sens, notant : « Ce thème d'un prétendu "repli", il est possible d'en montrer le caractère essentiellement idéologique et sa filiation : le "repli" est la reprise, sous une nouvelle forme,

du concept idéologique de "déclin". » Pour sa part, Robert Neyts rappelait utilement que la personnalité collective des Wallons était loin d'être de forte teneur, précisant : « Le Manifeste ne part pas d'un plein mais d'un vide, des traces d'une sensibilité wallonne qui s'exprime surtout à l'heure actuelle dans l'audio-visuel, mais a beaucoup de mal à se développer. »

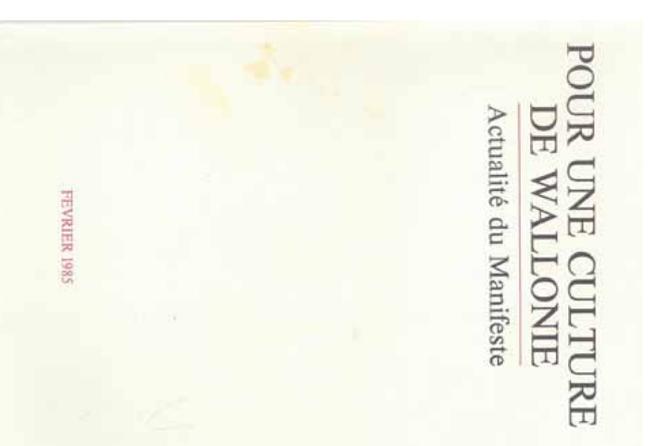


Fig. 7
Le « Manifeste » se commente lui-même

Une sensibilité wallonne, une identité... Les manifestaires savaient dans quel piège ils pourraient facilement tomber. C'est que l'idéologie identitaire, qui s'exprimait alors en différentes régions d'Europe avec des orientations variées, n'allait pas sans tentation ou volonté de repli et d'isolement. En revanche, être de nulle part, se trouver sans passé et sans mémoire n'arrangeait rien et ne permettait pas, dans le contexte wallon, d'élaborer de projet collectif. Restaient à mettre au jour des traits d'appartenance qui pouvaient être partagés sans exclure. C'est une tâche à laquelle les militants et porte-parole de la cause wallonne s'attachèrent en différents lieux, de la revue *Touffé*, lancée par José Fontaine en 1986, aux congrès de l'Institut Destree sur le thème « La Wallonie au futur ». Les traits d'appartenance à activer au sein d'une mémoire collective étaient notamment le travail des métaux, l'industrie lourde, les luttes sociales, la bonne intégration des immigrés, les différentes formes de sociabilité. Il fallait donc lester la notion même de Wallonie d'un contenu et même en faire un label, celui que lui donnerait un travail de symbolisation, qui s'est beaucoup développé depuis lors. Je me souviens, pour ma part, de la presse française titrant en 1984 « Un Wallon vainqueur » à propos du Championnat du monde sur route remporté par Claude Criquielion. « Un Wallon » : c'était, dans la façon de dire, une première et c'était, en effet, une victoire.

Au nombre des aspects positifs du mouvement manifestaire, il y eut, pour quelques dizaines de personnes appartenant au monde de l'art et de l'université, l'habitude de se rendre visite d'une province à l'autre ou encore de se réunir à Namur. Parallèlement, des signaux furent adressés à certaines personnalités flamandes ou bruxelloises. Car, à l'intérieur du groupe, on reconnaissait la validité d'un combat flamand pour l'autonomie à l'intérieur d'une fédération ou confédération. On encourageait par ailleurs Bruxelles à s'affirmer davantage en tant que région. En 2006, cent Bruxellois et Bruxelloises lançaient d'ailleurs un appel, disant : « Parce qu'il est grand temps d'affirmer que la population bruxelloise ne se laisse pas réduire à deux groupes, "Flamands" d'un côté, "Francophones" de l'autre. Parce qu'il est grand temps de laisser pour de bon derrière nous une Belgique où deux Communautés se font face, pour permettre que les trois Régions du pays s'épanouissent côte à côte, chacune avec une identité propre et des institutions efficaces. »

Ce dont se réjouirent à leur tour le 7 mai 2007, cent Wallonnes et Wallons dans un texte sous lequel on retrouvait bien des signataires du « Manifeste » de 1983.

Le groupe qui avait lancé le « Manifeste » se définit par la suite. Quelques-uns maintinrent pourtant le flambeau et lancèrent un nouveau manifeste en 2003. Il devait donner naissance au Mouvement du Manifeste wallon, à orientation plus politique, la jonction s'étant opérée avec certains militants en vue de la Régionale Wallonne de la FGTB. Il est permis de dire que les évolutions d'aujourd'hui vont dans leur sens, et en particulier l'étape actuelle de la réforme de l'État. Puisque les trois (ou quatre) régions de Belgique sont appelées à endosser de nouvelles compétences, le jour paraît proche où la Wallonie prendra en charge la gestion pleine et entière de sa culture.

Fig. 8
Le mouvement s'élargit



Fig. 9
La Wallonie en rouge grenat sur la carte de Belgique

Nous, de Wallonie sommés inquiets et choqués

Choqués par les perspectives de fusion de la Région wallonne et de la Communauté française. Choqués par la politique de repli sur Bruxelles qui s'est traduitement manifestée après les élections du 13 octobre.

Choqués par le mépris de la démocratie qui autorise ces coups de force.

Inquiets devant les menaces qui pèsent sur nos libertés.

Que signifie cette insolence à déporter la Capitale de la Région hors du territoire? Que signifie cet empiètement à démanteler les institutions wallonnes que nous voulons à peine de continuer? Pourquoi briser ainsi notre nouvelle dynamique?

Wallonie de partout, comprenez-vous que nous allons être dépossédés de ce que nous venons enfin fonder, effacement dans la démoiselle et dans la conflagration des forces politiques.

L'heure n'est pas aux divisions : leur conséquence est de minorer encore la Wallonie. Aujourd'hui, nous avons besoin de tous pour construire notre région, pour nous affirmer sur la carte du monde. Les nouveaux contributeurs prétendent que la Région Communautaire-Région fera bien des économies de temps et d'argent, qu'elle nous renforcera face à la Flandre et que la Wallonie ne peut pas être sans sa «-sœur». A Bruxelles.

Nous soutenons l'initiative.

Nous affirmons qu'«intégrer nos institutions à Bruxelles c'est renforcer l'Etat central. C'est durable couvrir la Région wallonne et la Région de Bruxelles et les adjoindre face à la Flandre. C'est reconnaître l'impulsivité de nos gouvernants à faire de Bruxelles une vraie région. Quant à la nécessaire venue de la Wallonie à Bruxelles, elle n'exige pas que le gouvernement wallon s'y installe. Nous voulons garder nos institutions et nos ministres chez nous pour que les Wallons prennent eux-mêmes les décisions qui les concernent.

L'affirmation wallonne est tout le contraire du repli : elle est l'indispensable tremplin, aujourd'hui d'une survie, demain d'un rayonnement.

La seule exception, la seule exception, c'est donner à Bruxelles, à la Flandre et à la Wallonie, la solidarité des responsables dans les décisions qui les concernent. C'est dans ce cadre que les Wallons apporteront leur soutien aux préoccupations légitimes des Bruxellois.

Nous en appelons aux gens de Wallonie : qu'ils soient résolus à refuser les solutions dangereuses qui se profilent et qui ont pour seul effet de nier leur pays.

Decembre 1985

Notes

- 1 Dossier spécial « Une autre Belgique », dans *Les Nouvelles Littéraires* (Paris), n° 2557, 4-11 novembre 1976, pp. 13-24.
- 2 SOUCHER, Jacques (dir.), *La Belgique malgré tout*, Bruxelles, Presses de l'Université de Bruxelles, 1980.
- 3 QUÉVY, Michel, *La Wallonie - l'indispensable autonomie*, Paris, Editions Entente, 1982.
- 4 C'est donc en acteur que je témoigne ici.
- 5 Document imprimé intitulé « Nous de Wallonie sommes inquiets et choqués » et circulant sous forme de pétition, 4 pages.
- 6 Voir VANDROMME, Pol, *Les Grébouilles du repli wallon*, Bruxelles, Marc Laidautour éditeur, 1983.
- 7 Dossier « Wallonie : autour d'un manifeste », sous la dir. de M. Moitrot, dans *La Revue Nouvelle*, n° 1, janvier 1984, pp. 17-64.
- 8 *Pour une culture de Wallonie*, Actualité du Manifeste, Crisnée, Yellow Now, février 1985.
- 9 « Nous existons ! », dans *Le Soir* du 20 décembre 2006.

Musiques, musiciens et institutions musicales

En Belgique, les années 1980 déburent par un changement politique notable. Le gouvernement Martens V bascule à droite ce qui signifie qu'aux côtés des sociaux chrétiens, les libéraux se substituent aux socialistes. Cette coalition de partis restera au pouvoir dans différentes configurations jusqu'en 1988. Les politiques culturelles en sont toutefois moins affectées que dans les pays voisins qui connaissent de semblables alternances. La multiplication des niveaux de pouvoir et leur possible dissymétrie politique ne provoque pas de changements aussi abrupts que dans des nations plus polaires. La Ville de Liège, par exemple, connaît un mouvement inverse à celui de l'Etat fédéral puisqu'elle bascule à gauche lors des élections communales de 1982. Quant à la Communauté française, compétente pour les matières culturelles, elle connaît une forme d'alternance. De 1981 à 1985, son ministre de la culture est le socialiste Philippe Moureaux auquel succède le libéral liégeois Philippe Monfils.

Les mutations importantes que connaissent l'Orchestre philharmonique de Liège, l'Opéra royal de Wallonie, les festivals ou les nombreuses micro-structures qui tentent de promouvoir différentes formes de jazz, de rock ou de chanson française peuvent être lus comme des répercussions directes de ces évolutions politiques. Elles témoignent en tout cas de l'orientation plutôt libérale prise par les sociétés occidentales avec des modes de fonctionnement répercutant la montée de l'individualisme et le morcellement subséquent des chapelles musicales, la mise en concurrence des institutions et des artistes dans la conquête des budgets, la suprématie des facteurs économiques dans la création et ou la remise en cause de la notion de service public.

Les mutations politiques ont une incidence directe sur la vie 'rock' de la cité. Lorsque s'ouvre la décennie, l'affrontement entre conservateurs et progressistes est encore la règle. L'échevin de la jeunesse, le libéral Hubert Protte, interdit des concerts des Sex Pistols (Chêne, 1978), d'Ultravox (Palais des Sports de Coromense, 1981) ou de Mötörhead (idem, 1981) tandis que d'autres comme Gruppo Sportivo (Chênée, 1979) et Clash (Fleron, 1978) font l'objet d'interpellations au Conseil communal et déclenchent de véritables paniques morales³. Ces attitudes conservatrices ne sont pas sans créer quelques remous. Une pétition forte de 10.000 signatures défendait l'organisation de concerts de rock à Liège est déposée fin 1981 au Conseil Communal. Est-ce une des raisons du basculement de majorité lors des élections de l'année suivante ? Toujours est-il que Luc Toussaint, président de Présence et Action Culturelle, relaie ce mécontentement en se présentant aux élections communales avec un slogan réclamant « Du Rock et du boulot ! »⁴. Il sera élu et deviendra échevin des affaires économiques tout en tentant de prouver sa fidélité à son engagement de campagne en lançant l'opération 'Rock à Midi' dans la salle des Chiroux, en soutenant les activités 'rock' de PAC-Liège et en essayant vainement de mettre sur pied une Maison du Rock destinée dans un premier temps à offrir des lieux de répétition aux groupes locaux.

Les organisateurs de concerts participent aussi à ce rapprochement avec les pouvoirs publics et à cette très lente légitimation du rock, notamment parce qu'ils commencent à mettre en pratique quelques préceptes du libéralisme : rigueur de la gestion, qualité de la communication, contrôle des prix et de la double festival de Torhout et organisateurs du double festival de Torhout et

Werchter sont parmi les premiers à faire preuve de cette nouvelle rigueur, défrôlant rapidement le festival de Bilzen, lequel fonctionnait encore sur un mode d'une souplesse très soixante-huitarde.

Cette acceptation de la loi et de l'ordre, n'est évidemment pas du goût de tous les amateurs de rock. Elle fait partie des éléments qui, dans les années 1980, conduisent à un morcellement important des publics. Entre les amateurs de new wave qui se précipitent à l'Inside Festival, ceux d'electro pop qui dansent le samedi soir à La Chapelle, ceux de chanson française qui font un trompette à Pierre Rapsat, ceux de heavy metal qui permettent aux Sérésiens de FN Guns de croire un temps à une carrière internationale ou ceux de rock progressif qui supportent Machavel, il existe des différences abyssales que les pouvoirs publics ne prennent pas en compte. Comme dans le reste du monde occidental, les tenants de ces différentes esthétiques se méprisent cordialement et ne se mêlent en aucune manière. Pour les habitués de La Chapelle, aimer Machavel était une faute de goût infamante. Eux qui se voulaient le plus en phase avec les nouveaux courants de l'époque se gaussaient des esthétiques virtuoses déjà vieillottes du hard rock ou du rock progressif.

Tout comme l'Ancienne Belgique et le Plan K à Bruxelles ou le Night Club à Anvers, la Chapelle se pose comme le lieu de la modernité musicale rock de Liège. Sorte de contrepartie belge de la fameuse Hacienda de Manchester, elle est tout à la fois lieu de concert et discothèque. On y danse sur le 'funk blanc' de Human League, Gang of Four, Devo, PIL... ainsi que sur leurs dédinaisons 'belges' : Marc Moulin, Arbeid Adelt !, Marine et, la décennie avançant, sur les premières musiques électroniques⁵. On vient aussi y entendre des groupes à l'aube d'une

carrière parfois prometteuse dont Madness, Simple Minds, Orchestral Manœuvre in the Dark (1980) ou Front 242 (1984).

Pour les groupes qui possèdent une réputation déjà confirmée, les organisateurs liégeois sont par contre confrontés à l'absence de salles possédant à la fois l'équipement et la jauge adéquate. La tendance de l'époque consiste à déserter le centre ville pour investir les centres culturels des environs. Renaud (1980), Human League (1982), ABC (1983), Talk Talk (1984), The Alarm (1985) se produisent à Grivegnée. Bernard Lavilliers (1980) à Flenalle ; Simple Minds (1982), William Sheller (1983) et The Style Council (1984) à Seraing. Les groupes à très faible notoriété et les groupes locaux sont également confrontés au même problème d'absence de salle en centre ville. Sans véritables clubs, les Where is China ?, Loop the Loop, Marketing Zo, Dum Dum Boys ou les Révérends du Prince Albert jouent dans la série 'Rock à Midi', dans des arrières salles de cafés ou investissent plus rarement de plus grands espaces lorsqu'ils sont invités à jouer des premières parties ou à ouvrir pour des festivals. Ceux-ci restent rares. Seuls deux festivals dotés d'activités prestigieuses sont organisés durant la décennie. L'Inside Festival, pendant du Seaside Festival (La Pame), investit le Palais des Sports pour deux éditions détractées en 1983 et 1984 tandis que les Rencontres du 13^e type (1986) ont lieu dans le Parc de la Boverie.

L'une des seules initiatives liégeoises en matière de rock à avoir eu une portée internationale reste la fondation du magazine *Ritual*. Le premier numéro publié le 15 octobre 1987 est diffusé à toute petite échelle, mais au fil des années, et singulièrement au début des années 1990, sa diffusion concernera une bonne partie de l'espace francophone.

L'idée de fonder une Maison du Rock, le souhait de posséder une salle urbaine de taille moyenne rejoignant, au rang des projets avortés, les initiatives visant à fonder un Musée du Jazz. Dès 1982, quelques collectionneurs réunis autour de Jean-Pol Schroeder avaient souhaité que leurs vastes collections puissent être préservées, mais le projet atchoppe à plusieurs reprises sur la question des moyens⁷. La situation du jazz devient pourtant un tout petit peu meilleure que celle du rock. Si le problème des lieux est tout aussi criant, le genre bénéficie d'un début de reconnaissance professionnelle avec la création en 1979 du Séminaire du Jazz de Liège. Henri Pousseur ouvre les locaux du Conservatoire à des classes de jazz dans lesquelles les élèves peuvent suivre des cours d'harmonie, d'arrangement, d'analyse et évidemment des cours individuels d'instrument. Les professeurs (Steve Houben, Guy Cabay, Michel Herr, Jean-Louis Rasmintosse, Karl Berger...) et leurs élèves (Piri-Zuttrassen, Michel Debrulle, Robert Valana, Michel Massot, Michel Hatzigeorgiou, Fabrizio Cassol, Kris Defoort...) sont à l'origine d'une véritable renaissance du jazz en Belgique et jamais sans doute Liège n'aura compté autant de figures importantes que dans les années 1980.

Ces musiciens se produisent dans des clubs locaux dont la plupart ont une vie assez éphémère : le Chapati Two à Ensisval (inauguré en janvier 1980), le Lion Stenvoile en Roture (à partir de juillet 1980), la Péniche amarrée le long du quai Roosevelt... : ils bénéficient d'une présence constante de musiciens américains au Conservatoire : ils sont confrontés à une programmation de vedettes internationales qui reste d'un très haut niveau (Pat Metheny à Franchimont en 1980, Ray Charles au Conservatoire en 1981...) et se lancent eux-mêmes dans quelques projets ambitieux dont Saxo 1000 (1980, monté à l'occasion du millénaire de Liège), Steve Houben + Strings (1983), tandis que des dizaines de formations plus ou moins éphémères voient le jour. Henri Pousseur avait été l'un de ceux qui avaient permis l'introduction du jazz au Conservatoire. Au cours des années 1970, il avait rédigé, avec Pierre Bartholomé, un « Testament de Sainte-Anne » du nom d'une localité près du Zwin dans laquelle ils avaient imaginé l'existence d'un lieu consacré à l'expérimentation, à la création et à la formation en musique contemporaine. Lorsque s'amorcent les années 1980, cette utopie semble prendre corps notamment parce

qu'une bonne part des thuriféraires belges de musique contemporaine se retrouvent à Liège où ils accèdent à des postes décisionnels. Henri Pousseur est nommé à la tête du Conservatoire de Liège en 1975, Robert Wangermée et Robert Stéphane, respectivement directeur général de la RTB et directeur de l'antenne liégeoise de la RTB sont de fervents défenseurs de la musique contemporaine et acceptent d'accueillir l'ensemble Musiques Nouvelles dans certains studios de la Radio au Palais des Congrès, Claude Micheroux directeur des Jeunesses musicales se montre lui-même très intéressé par les musiques nouvelles, Philippe Boesmans après être passé par le Troisième Programme Radio, décide de s'installer à Liège, tandis que Pierre Bartholomé après avoir dirigé l'ensemble Musiques Nouvelles devient, en 1977, le chef permanent de l'Orchestre philharmonique de Liège. Tous rejoignent Célestin Deliege, un « musicien qui pratique une musicologie critique » dont les travaux ont acquis une aura internationale⁸. Tous vont contribuer à une profonde reconfiguration du paysage musical liégeois au cours de la décennie.

Pour le public, l'évolution de la gestion et de la programmation de l'Orchestre de Liège est la manifestation la plus tangible de ces transformations⁹. Pierre Bartholomé se lance dans une politique de commandes qui lui permet, entre autres, de créer Le Silence des espaces infinis de Frédéric Rzewski (5 décembre 1980) à l'origine d'un mini scandale local, Aquatilis de Jean-Louis Robert (2 octobre 1981), le Concerto pour violon de Philippe Boesmans (2 octobre 1981), la petite Scena de Luciano Berio, Déclarations d'orages d'Henri Pousseur (4 mars 1989). La musique contemporaine fait donc une entrée remarquée dans la programmation ce qui se traduit par des invitations internationales, notamment aux Rencontres Internationales de Musique Contemporaine de Metz en novembre 1981, avec des programmes consacrés tout ou en partie à ces répertoires.

Ces évolutions se passent dans un climat difficile. En 1982, la Ville de Liège confrontée à une dette abyssale décide d'arrêter de subventionner l'Orchestre. Or celui-ci vivait selon un principe de double subsidiarité. L'État belge versait à l'Orchestre le même montant que la Ville. Après de nombreuses traductions, la Communauté française s'engage à prendre une part importante de son financement, ce qui se traduit par un changement de nom, l'Orchestre de Liège devenant l'Orchestre philharmonique

de Liège et de la Communauté française.

L'ajout du terme 'philharmonique' dans le nom de l'ensemble témoigne d'une autre évolution concomitante. Depuis ses origines, l'Orchestre était au service de la Ville et du Conservatoire. Il n'avait pas de véritable autonomie dans l'organisation de ses concerts puisqu'il devait se mettre au service de ses différents pouvoirs tutélaires. À la suite d'une série de tractations menées la aussi par Henri Pousseur et Pierre Bartholomé, l'Orchestre est officiellement affranchi de la tutelle du Conservatoire en 1983 et peut donc commencer à être géré de manière véritablement autonome.

La marge de manœuvre de Pierre Bartholomé va croître considérablement même si les contraintes restent nombreuses. La politique de commandes est fortement ralentie à cause des limites financières et la proportion d'œuvres de musique contemporaine reste en partie liée à l'appréciation d'auditeurs souvent réticents¹⁰. Néanmoins, les concerts télévisés, les concerts commentés, les nombreuses tournées dont un concert aux Nations Unies de New York (24 octobre 1987) et la multiplication des enregistrements discographiques vont permettre non seulement à l'Orchestre Philharmonique de Liège et de la Communauté française de se stabiliser, mais également de faire croître ses effectifs.

Je mettrai le paragraphe suivant au présent et non au passé et futur.

Lorsque Pierre Bartholomé quitte la direction de l'ensemble Musiques Nouvelles, il laisse la place à Georges-Elie Octors lequel va occuper cette fonction de 1976 à 1988¹¹. A son arrivée, la formation a une réputation enviable, mais son existence financière et matérielle reste précaire. Elle est attachée au Centre de Recherches musicales de Wallonie et bénéficie de son appui logistique et administratif, mais les conditions de travail restent difficiles d'autant que le centre connaît de grands bouleversements. En 1978, sur proposition insistante du cabinet, le Centre s'associe au Centre de Recherches et de Formation théâtrale de Wallonie (CRFTW). Le nouvel organisme existe jusqu'en 1984, mais ne fonctionnera jamais de manière satisfaisante. Une des motivations initiales est de promouvoir des projets communs qui permettent aux univers de la musique et du théâtre de se rencontrer, mais dans les faits, rien de concret ne se réalise jamais. De sorte que les deux entités finissent par se séparer au milieu de la décennie,

le CRFTW devenant le CRFMW.

L'Ensemble Musiques Nouvelles reste très présent à Liège, notamment par le biais d'un concert annuel dans la salle du Conservatoire présentant des « classiques » de la musique contemporaine. Durant la direction de Georges-Elie Octors, la programmation de Musiques Nouvelles prend donc, toutes proportions gardées, une dimension plus patrimoniale en donnant à entendre des œuvres qui, si elles ne sont pas nouvelles en terme de temporalité, représentent un pan important de l'histoire de la musique très peu joué en Belgique. Schoenberg (1981), Boulez (1981), Webern (1982), Stockhausen (1984), Stravinsky (1986) se voient ainsi mis en exergue au cours de ces concerts thématiques.

Le CRFMW comporte aussi un Studio de Musiques Electroniques, lequel est renforcé, en janvier 1980, par l'engagement d'un enseignant proposant des cours aux étudiants du Conservatoire, des travaux mixés avec Musiques Nouvelles et des collaborations avec d'autres centres de musiques électroniques d'Europe.

La plupart de ces évolutions sont portées au moins partiellement par Henri Pousseur. C'est lui qui s'efforce « de développer l'aspect d'institut de recherche du Conservatoire » en fondant cette classe de musique électronique, mais aussi en ouvrant son institution à d'autres formes de pédagogie : le jazz, on l'a vu, mais aussi une classe de composition attribuée à Frédéric Rzewski, une classe de musique improvisée animée par Garrett List et une troisième classe de musique de chambre dédiée à Jean-Pierre Peuvion, lequel va former une génération de jeunes interprètes ouverts à toutes les formes de créations musicales. « Il s'agissait de repenser les méthodologies, de s'attaquer à la notion de style, d'« univers musicaux », voire d'en répreciser le concept »¹².

Les jeunes musiciens qui fréquentent ces classes vont émerger comme un nouveau type d'interprètes, capables de faire de la musique contemporaine et du jazz, capables de jongler aux compétences de lecteurs que l'on prête habituellement aux musiciens classiques, des compétences d'improvisateurs, plutôt associées aux musiques populaires. Parmi les élèves qui bénéficient de cet enseignement : Michel Massot, Gilles Cabody, Fabrizio Cassol, Patrick Davin, Jean-Paul Dessy... Les disques du groupe la Grande Formation publiés au tout

début des années 1990 sort, sans doute, le plus beau témoignage de cette décennie tant les acquis des interprètes qui en font partie peuvent être interprétés comme l'une des avancées les plus significatives dans le renouvellement des musiques 'contemporaines'.

Mais cette période de bouillonnement est brève. Après une restructuration des enseignements musicaux, le jazz part à Bruxelles en 1989 et l'Ensemble Musiques Nouvelles se détachera lui aussi peu à peu de son ancrage liégeois.

L'opéra est sans doute l'institution qui reflète le mieux les évolutions politiques, économiques et esthétiques de la société de l'époque¹³. Sa position au confluent des arts, son poids financier, sa place géographique et sentimentale au cœur de la ville lui confèrent un rôle de premier plan mais en font aussi une institution particulièrement vulnérable aux transformations de son milieu. L'évolution des appellations de l'institution au cours de la décennie est déjà en soi très indicative. Des juin 1980, le Centre lyrique de Wallonie devient l'Opéra royal de Wallonie. Cette transformation en Société royale n'est pas que protocolaire. Elle traduit aussi une évolution des rapports de force entre les diverses institutions qui composaient le Centre lyrique de Wallonie. Cette asbl était une sorte de couplet ayant pour mission de gérer les Théâtres de Liège et de Verviers et de présenter leurs productions à Mons, à Charleroi et bien entendu dans leurs villes d'origine. Dans les faits, l'activité lyrique va se concentrer progressivement à Liège. Ce transfert ne résout pas grand chose. Les difficultés financières que connaissent les villes associées au projet font que, en 1984, l'Opéra royal de Wallonie se voit adjoindre le vocabulaire de Centre lyrique de la Communauté française, témoignant cette fois d'une mutation des rapports de force au sein des pouvoirs subsidiaires. La grave crise financière que traverse la Ville de Liège l'incite à se décharger totalement du financement de l'Opéra à partir de 1989, suivie rapidement par la Province de Liège en 1990. La Communauté française devient donc pour un temps le seul pouvoir finançant mais ses moyens, eux aussi limités, plombent les comptes de l'institution. La situation ne connaît une embelle qu'au début des années 1990, lorsque l'asbl « Les amis de l'Opéra royal de Wallonie » un mécène, des partenaires industriels et financiers, le retour modeste de la Ville et de la Province et une augmentation de la dotation de la Communauté française permettent le retour

à l'équilibre financier. Pour Raymond Rossius, lequel était directeur de l'institution depuis 1967, les choses étaient allées trop loin. « Les désengagements financiers de la Ville de Liège, les absences d'indexations dans les subventions communautaires et un climat général qui ne permet plus de s'adresser à des interlocuteurs responsables »¹⁴ le convainquent d'annoncer, le 21 juin 1990, sa décision de quitter la direction de l'ORW.

Les dix dernières années du règne de Raymond Rossius sont pourtant marquées par des initiatives, tous azimuts, témoignant, entre autres, de la volonté de l'ORW de se conformer au leitmotiv de la Communauté française : conquérir de nouveaux publics. Dès la rentrée 1981, l'opéra ouvre une école de chœurs accessible à des garçons et filles âgés de 18 à 25 ans. Elle vient s'ajouter à une école de danse accueillant les enfants dès l'âge de sept ans et sera complétée, à partir de septembre 1985, par des cours choraux pour enfants. Ces initiatives pédagogiques visent à former un réservoir de talents locaux, « les premiers examens de recrutement des danseurs-danseuses et des choristes [ayant] prouvé que la relève en choriste était difficile et que l'engagement de danseurs-danseuses ne concernait pratiquement que des étrangers »¹⁵.

Toujours dans cette perspective de sensibilisation de nouveaux publics, l'ORW décide de sortir de son cadre traditionnel en ouvrant chaque saison, à partir de 1981, par un opéra populaire monté au Palais des Sports de Coronmeuse. Dans ce cadre vaste et dépouillé de l'aura sérieuse que présentait la salle à l'italienne du Théâtre, le pari se transforme en triomphe. Dès la première saison, près de 40 000 spectateurs viennent entendre Carmen. L'expérience est répétée tout au long de la décennie avec *Aida* (1983), *Faust* (1984), *Nabucco* (1985), *Samson et Dalila* (1988), *Turandot* (1988), *La Traviata* (1989) et *I Pagliacci/Cavalleria Rusticana* (1990). L'expérience durera jusqu'en 1996.

À côté des macro-spectacles, l'opéra ne néglige pas non plus les micro-spectacles. Pour ce faire, l'institution acquiert une maison rue de la Casquette transformée en « Petit Théâtre ». Dans une salle dont la jauge est limitée à 150 places, l'institution accueille des opéras pour petits effectifs, des spectacles scolaires et sert de laboratoires pour les quelques créations de l'époque.

Sur la scène principale de l'Opéra royal de Wallonie, la création contemporaine n'a pas été en effet – et c'est un euphémisme – un axe fondamental de la politique artistique. Hormis un *Cyrano de Bergerac* (1980) de Paul Danblon, un *Liège-libertés* (1980) de René Defosse, l'ORW s'est résolument cantonné dans le « grand répertoire ». Les évolutions les plus notables en matière de programmation consistent, d'une part, en la diminution progressive du nombre de spectacle par saison et, d'autre part, dans une diminution importante du nombre d'opérettes au profit de l'opéra.

L'opéra, le rock, le jazz, la musique symphonique, la musique contemporaine soit les grandes sections de la taxinomie musicale ne doivent pas faire oublier de très nombreuses autres initiatives. Le Festival des Nuits de Septembre, fondé en 1961, continue de défendre et d'illustrer le répertoire des musiques anciennes mais il s'ouvre aussi à la musique contemporaine. Le Festival de la Guitare accueille tous les deux ans les plus prestigieux solistes tandis qu'en matière d'orgue ou en matière de musique chorale, les initiatives ne manquent pas. Toutes sont défendues par le nouveau phénomène médiatique des radios libres. « En cité adente, [il] prendra toute son ampleur au cours du printemps 1980, avec une apogée en 1982, notamment grâce à la montée des émissions avec dédicaces, mais surtout avec l'émergence de radios libres issues des communautés italienne et espagnole »¹⁶. Radio-Ciel à Strating, Radio Sant-Tilman, Radio-Basse-Meuse, Actuelle Radio sur le Boulevard d'Avroy, Radio Manhattan à Queuve-du-Bois, FM, 56... ont évidemment des programmations très variables, mais partout la musique occupe une large place et donne de la visibilité aux institutions et aux artistes locaux.

Notes

- ¹ Sur ce lien entre musique et évolutions socio-économique, voir ATTALI, Jacques, *Bruits*, Paris, PUF, 1977.
- ² Sur les musiques populaires à Liège, voir les magazines *Rock This Town*, *Oxygène*, *Ritua* ainsi que les pages 'rock' du *Télémoniteur*, lesquelles comparatit régulièrement une rubrique intitulée « Talk of the town » décrivant la vie du rock dans les principales villes de la Communauté française. Voir aussi GERARDY, Denis, *Histoire du rock et de la chanson française*, Liège, Dico, 1987.
- ³ Pour une liste détaillée de ces concerts, voir GERARDY, Denis, *op. cit.*
- ⁴ DELHALE, Nancy et DUBOIS, Jacques, *Le Tourant des années 1970*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, p. 189.
- ⁵ Pour se faire une idée des répertoires programmés à La Chapelle, on peut se référer à la compilation *80's Underground Clubbing*, ZCD, Bang ! Music, 2004. Le choix a été réalisé par Bernard Dobbelaer à partir de ses DJ sets, lorsqu'il officiait à La Chapelle.
- ⁶ Pour une discographie complète des groupes de rock liégeois durant les années 1980, voir DIERCKX, Kris, *Rock over Belgium : Discografie 1957-2005*, Laidel, Kak Books, 2004.
- ⁷ Pour l'histoire du jazz à Liège au début des années 1980, voir SCHROEDER, Jean-Pol, *Histoire du Jazz à Liège*, Liège, Labor / RTBF, 1985, pp. 215-257.
- ⁸ DELÉGE, Célestin, « Qui suis-je ? », *Revue Belge de Musicologie – Liber Amicorum Célestin Delége*, LIII (1978), p. 13.
- ⁹ Sur l'orchestre philharmonique de Liège dans les années 1980, voir WANGERMÉE, Robert, *Wangermée, Pierre Bartholomé : parcours d'un musicien*, Wavre, Mardaga, 2008, pp. 57-70 ; DUFOUR, Valérie, dans PIRENNE, Christophe (éd.), *Les Musiques Nouvelles en Wallonie et à Bruxelles (1960-2003)*, Liège, Mardaga, 2004, pp. 108-117 ; DADO, Stéphane, GYSELINGS, Christine, ROUSSEAU, Jean-Pierre, *L'Orchestre philharmonique royal de Liège : cinquante ans au cœur de la cité (1960-2010)*, Conseil de la musique, 2011.
- ¹⁰ WANGERMÉE, Robert, *op. cit.*, p. 66.
- ¹¹ Voir PIRENNE, Christophe (éd.), *op. cit.*
- ¹² PELWION, Jean-Pierre, *livret du disque compact « Nouvelles Musiques de chambre »*, *Cyprès*, 4601.
- ¹³ Sur l'opéra royal de Wallonie voir : [s.n.], *Opéra royal de Wallonie 1967 – 1987*, [s.l.], [1987], [s.n.], *L'opéra : un rêve une réalité*, Liège, Editions du Perron, 1992.
- ¹⁴ [s.n.], « Sans abandonner la fondation Girty, Raymond Rossius a confirmé son proche départ de l'ORW », *Le Soir*, 29 juin 1990, cité par TIMMERMANS, Valérie, *Du Théâtre royal de Liège à l'Opéra royal de Wallonie*, mémoire de maîtrise de l'Université de Liège, 2011, p. 26.
- ¹⁵ Raymond Rossius, « L'opéra se raconte », *L'opéra : un rêve une réalité*, Liège, Editions du Perron, 1992, p. 26.
- ¹⁶ 777.

Jean Housen

Historien de l'art

Isabelle Verhoeven

Historienne de l'art

ART&FACT asbl, association des diplômés en histoire de l'art, archéologie, musicologie de l'Université de Liège

Aperçu historique

Au début des années 1980, trois anciens membres très actifs du Cercle des étudiants, historiens de l'art et archéologues, fraîchement diplômés et sans emploi, Jean-Patrick Duchesne, Jean-Luc Graulich, Yves Randaxhe vire rejoins par Xavier Foville envisagent la création d'une revue universitaire qui serait relayée par des expositions, des conférences et des colloques. Cette publication aurait comme caractéristiques principales de promouvoir le rôle social des disciplines enseignées en histoire de l'art, archéologie et musicologie, d'accorder la priorité aux jeunes chercheurs et d'élaborer un sommaire interdisciplinaire.

Lors d'une réunion le 12 octobre 1980, ils envisagent la constitution d'une asbl. Débordant de motivation et de volonté, ils s'attellent à la tâche... Le 2 décembre 1980, une réunion rassemblant des professeurs, des membres du personnel scientifique et plusieurs diplômés renforce l'enthousiasme en dépit des inconvénients difficiles de financement. La représentation des principales écoles d'art est assurée, le professeur Michel Malaise garantissant la collaboration de la section d'histoire et littératures orientales, devenue aujourd'hui histoire et philologie orientales.

Dès le début de l'année 1981, fuserent les multiples discussions relatives aux statuts de l'asbl, au mode d'élection de son conseil d'administration, au nom de l'association, au titre de la revue, à la

présence d'une chronique de la vie des sections...

La première assemblée générale se tient le 19 mai 1981 : la fondation d'une asbl et d'une revue y est confirmée ; les statuts sont votés ; le premier administrateur délégué est André Marchal, remplacé en 1985, après son décès, par le professeur Jacques Stiemmon. Jean-Patrick Duchesne est coordonnateur et rédacteur en chef, Yves Randaxhe secrétaire, Jean-Luc Graulich secrétaire adjoint et Robert Laffineur trésorier. L'association est baptisée « Arts & Formes ». L'année suivante, en janvier 1982, le professeur Hélène Danthine propose de dissoudre l'Association des historiens de l'art, archéologues et musicologues diplômés de l'Université de Liège, depuis de nombreuses années en veilleuse ; par ailleurs, elle souhaite que la revue porte un titre qui convienne tant aux archéologues qu'aux historiens de l'art. C'est à l'assemblée générale du 30 juin 1982 que l'« Association des Anciens » fusionne avec « Arts & Formes » qui, le 12 juillet, en raison des critiques envers sa dénomination primitive et en dépit des intitulés fantaisistes qui furent proposés « Le biforce et la Jococonde » ou « Du nucléaire à l'art brut », se nomme « Art&fact ». Ce nom satisfait l'ensemble des diplômés car selon la définition du dictionnaire Robert " artefact, venant du latin *artis factum*, est un effet de l'art, il consiste aussi en un objet présentant la trace d'une activité humaine (archéologie) " .

L'association fête ses 10 ans en 1992. Elle organise une exposition Art&fact et artistes : 10 ans de collaboration accompagnée d'un catalogue ;

le concert d'ouverture de la 44^e saison des Concerts de Midi de la Ville de Liège lui est dédié. L'anniversaire de ses 20 ans a lieu en 2002 ; une petite fête culturelle et conviviale est organisée au sein de l'exposition *Vers la Modernité*. Le XIX^e siècle au Pays de Liège, à laquelle l'asbl participe activement. L'occasion est belle pour découvrir les projets futurs mais aussi pour partager de nombreux souvenirs dont beaucoup sont liés à Jean-Luc Graulich, décédé l'été 2001.

Depuis lors, les activités d'Art&fact se développent sous le signe de la diversification : publications, visites guidées, voyages, excursions, conférences et colloques, festivals du film d'artiste, activités pour le jeune public, stages musicaux, création de portails en ligne...

Promotion de la profession

Promouvoir l'emploi reste un objectif constant depuis la fondation de l'association ; de nombreux projets ont été remis pour accroître les activités et le personnel ; si certains n'ont obtenu aucun résultat, d'autres, en revanche, ont abouti. Après un cadre spécial temporaire (CST) créé en 1985, l'asbl explore toutes les possibilités pour que des historiens de l'art puissent bénéficier d'un emploi. Au fil des ans, plusieurs personnes sont engagées à temps partiel, se succédant ou collaborant, formant une petite équipe : Emmanuelle Sikivie, Jean-Luc Graulich, Laurence Jottard, Serge Alexandre, Isabelle Verhoeven, Pierre Henrion, Pierre-Yves Desaiève, Isabelle Graulich, Edith Culot, Julie Hanique, Jean Housen et une secrétaire, Antoinette Tavan. En 1996, Art&fact bénéficie des projets « Prime », soit une secrétaire et un historien de l'art, d'une asbl culturelle de la région hutoise « Rencontre européenne humaine ». L'équipe d'Art&fact mieux étoffée organise désormais des stages musicaux en été et met sur pied « Regards en herbe », des stages de découvertes artistiques pour enfants. A l'heure actuelle, l'équipe s'est largement agrandie, elle réunit huit historiens de l'art et un secrétaire : Karlin Berghmans, Edith Culot, Marie-Sophie Degard, Marie-Amandine Gérard, Isabelle Graulich, Eva Millet, Isabelle Verhoeven, Adrien Duchesne et Jean Housen.

Plusieurs diplômés ont été engagés à durée déterminée ou collaborent ponctuellement pour des projets d'envergure comme les expositions qui ont constitué des événements majeurs dans la vie culturelle liégeoise au cours des années 1990 (Monnet, Gauquin, Chagall) et au début du troisième millénaire (Picasso, XIX^e siècle au Pays de Liège, Mucha, Del Cour, Serrurier-Boy...). comme des publications d'articles pour des revues, des ouvrages scientifiques et de vulgarisation mais également pour des visites et conférences dont les sujets leur sont particulièrement familiers.

La valorisation du travail effectué et du diplôme reste prépondérante. En outre, Art&fact sert de relais pour diffuser auprès des diplômés des informations relatives à des offres d'emploi.

Face à l'accroissement du personnel et des activités de l'association, il devient nécessaire d'installer des bureaux en d'autres lieux. C'est pourquoi, en 1994, Art&fact achète un immeuble en Outre-Meuse pour y aménager ses bureaux, une salle de réunion utilisée également lors des stages d'enfants et un espace de rangement pour les revues et documentations diverses. Toutefois, tenant à son ancrage universitaire, l'association conserve son siège social à l'Université qui reste le lieu privilégié pour assurer le contact avec le public, les étudiants et le personnel scientifique.

Soucieuse de donner une expérience aux jeunes diplômés, l'association a organisé, entre 1983 et 1987, une formation professionnelle sous forme d'ateliers. En 1992, l'idée germe de proposer au Conseil des Etudes la création d'une formation spécifique en guidage pour les diplômés de la section. Le colloque « Ethique et missions de l'historien de l'art, de l'archéologue et du musicologue en Wallonie et à Bruxelles » organisé par Art&fact en avril 1993 aboutit à une motion prônant l'organisation de cours complémentaires orientés vers les aspects professionnels. La création du Diplôme d'Etudes spécialisées (DES), formation de 3^e cycle pour les diplômés, permet à Art&fact de prendre en charge, depuis 2001, des séquences de formations théoriques et pratiques, ainsi que des stages dans le cadre du module « animation patrimoniale et tourisme ». Il s'agit véritablement de concrétiser l'aide aux jeunes diplômés à entrer dans la vie professionnelle. En 2004, selon l'application du décret de la déclaration de Bologne, le DES est remplacé par le Master. Pour cette formation, les historiens de l'art de l'asbl continuent à assurer une expertise professionnelle en matière d'interprétation du patrimoine.

La revue

Le premier numéro sort de presse en 1982. Répondant aux objectifs que s'est fixée l'asbl, la revue Art&fact ne cesse, depuis lors, de promouvoir les travaux des jeunes diplômés, les contacts avec des spécialistes d'autres disciplines et avec des personnalités de renom international comme Michel Butor, Rena Passeron, Rafael Botllj, Umberto Eco, Harald Seeemann, Joseph Abram, Hans Belting...

Les numéros veulent thématiques : art et pouvoir, art et exotisme, art et argent, bande dessinée, femmes et créations, l'architecture au XX^e siècle à Liège, art et industries, les années 1980 à Liège... Ils militent en faveur de l'idée que l'art n'est pas une notion abstraite cultivée par une élite mais

bien une réalité intégrée dans la vie quotidienne. Plusieurs revues sont dédiées à des professeurs parisi à la retraite : le numéro 13/1994 réunit de nombreux textes en hommage à Anne-Marie Mathy ; les *Mélanges Pierre Colman* sont édités en 1996 ; les *Mélanges Philippe Minquet* en 1999. Les sommaires abordent des sujets variés révélant de multiples centres d'intérêt qui caractérisent leurs auteurs respectifs et leur responsable scientifique.

À plusieurs reprises, la revue s'efforce de concourir au succès de projets fédérateurs. La livraison 12/1993, sert de publication aux actes du colloque « Ethique et missions de l'historien de l'art, de l'archéologue et du musicologue en Wallonie et à Bruxelles », organisé le 24 avril 1993 ; le volume 29/2010 est partiellement consacré à la publication complète des actes du colloque « La reconnaissance du patrimoine architectural contemporain. Le domaine de l'Université de Liège, un cas d'école » organisé par l'Ulg. La revue apporte sa contribution à des expositions servant tantôt de catalogue ou réunissant des articles les concernant : *L'arbre que cache la forêt* (17/1998) s'inscrit dans un projet illustrant les liens entre nature et culture ; *L'art et la ville* (18/1999) fait office de catalogue pour la Deuxième Biennale de Photographie et des Arts visuels de Liège, initiative du Centre culturel Les Chiroux ; Le XIX^e siècle (20/2001) est liée à l'exposition *Vers la Modernité. Le XIX^e siècle au Pays de Liège*, et le numéro 23/2004. Le temps retrouvé est le catalogue de l'exposition du centenaire de la section d'histoire de l'art et d'archéologie...

Le 28 mars 2002, le conseil d'administration approuve la proposition de l'équipe d'Art&fact de consacrer sa revue annuelle, si l'occasion se présente, à la publication d'un mémoire de bonne tenue scientifique et d'intérêt réel, ou à la recherche effectuée par un docteur et d'y joindre plusieurs articles concomitants. La revue 22/2003, *Musées : on renoue !* inaugure cette nouvelle politique ; le jury de la licence a sélectionné le mémoire de Nathalie Vannunster. L'objectif prend également forme avec les travaux de plusieurs doctorants ou jeunes chercheurs qui dirigent les volumes suivants : *Alexis Cruseu* pour le numéro 24/2005, *Femmes et créations*, Julie Bawin pour le 26/2007 *L'art vivant et ses institutions*, Frédéric Paques pour le 27/2008, *Barde dessinée. Normes et transgression*, Cécile Oger pour le 28/2009, *L'art et le livre* Sébastien Charlier pour le 29/2010, *L'architecture au XX^e siècle à Liège*, Philippe Tomasin, pour le 30/2011, *Arts et industries*.

Œuvres d'art en souscription

Parallèlement à l'édition de la revue scientifique, des artistes proposent rapidement leur collaboration : Roger Potier dessine le logo Art&fact, et les

premières maquettes de la publication, Dacos et Adelin Guyot prennent l'initiative d'offrir une œuvre aux souscripteurs de la revue. Depuis lors, de nombreux artistes ont réalisé des multiples pour Art&fact, certains sont de jeunes diplômés d'une école d'art, d'autres bénéficient d'une réputation de portée internationale (Jan Hamilton Finlay, Jacques Charlier, Patrick Corillon, Johann Mylle, Pascal Duquenne, Jacques Lizeu...).

Festival du film sur l'art – Festival du film d'artiste

La publication de la revue scientifique ne touchant qu'une partie du public concerné par les disciplines de la section, un festival du film permet d'atteindre davantage d'amateurs. C'est dans cet esprit que la première édition du festival prend corps, menée à bien par Art&fact, en collaboration avec le Cercle des étudiants et la section, avec le soutien du doyen de la Faculté de Philosophie et Lettres et celui du Centre du Film sur l'Art. La chéville ouvrière de cette manifestation est Jean Housen, encore étudiant en licence. La première édition est inaugurée en mars 1983 : 21 projections réparties sur 7 séances attirent 1500 spectateurs, soit un succès dépassant trois fois les espérances des organisateurs. En 1984, la Neue Galerie d'Alex- la-Chapelle prête une série de films réalisés par des artistes contemporains. Les années suivantes proposent des programmations en lien avec le thème de la revue annuelle.

Jean-Michel Sarlet, féru dans les domaines de la photographie et des arts audio-visuels, reprend les remes du festival en 1988. En outre, il réalise une photographie mise en souscription pour les acheteurs de la revue. Toutefois, le festival du film sur l'art connaît un succès variable lié à la difficulté d'obtenir des films peu diffusés, à la qualité parfois inégale des films projetés, à la concurrence des chaînes télévisées spécialisées dans les reportages et films sur l'art. Malgré une fructueuse collaboration depuis 2000 avec Nickelodéon, le cinéma universitaire, et malgré une sélection filmique faisant écho aux grandes expositions thégoisises consacrées à des artistes internationaux, Gauvain, Chagall, Picasso, le festival s'essouffie.

Bien sûr des soirées inoubliables marquent la programmation : la première du film de Jean-Christophe Yli, historien de l'art, *Les couleurs de la vie*, la projection du *Testament d'Orphée*, à l'occasion de l'exposition Picasso et dans le cadre de l'exposition *Vers la modernité*, une séance de courts métrages muets des frères Lumière et de Méliès commentés par Marie-Hélène Métis et accompagnés au piano par son fils, descendants du cinéaste.

Souhaitant renouveler l'organisation du festival et diffuser des films réalisés par des artistes et non sur des artistes, l'équipe d'Art&fact, en collaboration avec l'ALPAC, met sur pied en novembre 2003, deux soirées de présentation de films d'artistes contemporains. La première édition du Festival du film d'artiste remportant un franc succès est une invitation à progresser dans cette nouvelle voie. Le festival prend le rythme d'une triennale, en collaboration avec l'ALPAC en 2005, avec le Musée en Plein Air du Sart Tilman en 2008. Le Festival est aujourd'hui en velleuse : l'évolution des pratiques culturelles (chaînes de télévision thématique, explosion de l'offre d'information sur le réseau Internet, ...) joue en défaveur de ce type de diffusion dont les coûts de mise en œuvre sont de moins en moins amortis par les entrées payantes.

Colloques

Participant de près à de nombreux débats culturels, Art&fact prend position face à des faits de société (opposition à la vente de *La Famille Soler* de Picasso en 1990) et s'implique également dans l'organisation de colloques : « Pour un mécénat artistique en Wallonie et à Bruxelles » en 1984, en collaboration avec le CACEF et « Ethique et missions de l'historien de l'art, de l'archéologue et du musicologue en Wallonie et à Bruxelles » organisé à l'Ulg le 24 avril 1993 dans le prolongement des 10 ans d'Art&fact, avec la participation des universités et institutions francophones concernées par le sujet. Les comptes rendus des commissions débouchent, à la séance plénière, sur une motion approuvant la constitution d'une association inter-universitaire chargée de la promotion professionnelle et de la défense des diplômés et demandant aux autorités académiques la création de cycles de formation complémentaire et de pratique professionnelle pour aider les diplômés dans les métiers qu'ils sont appelés à exercer. Art&fact participe activement aux diverses commissions et assure l'ensemble de la logistique.

Art&fact prend en charge les aspects pratiques du colloque « La reconnaissance du patrimoine architectural contemporain. Le domaine de l'Université de Liège, un cas d'école » organisé par l'Ulg le 10 septembre 2009, qui se tient dans le cadre des Journées du Patrimoine 2009 « Patrimoine et modernité ». Pour ce week-end consacré au patrimoine, l'asbl met sur pied de multiples activités satellitaires : montage d'une exposition sur l'histoire et le développement du campus, visites guidées à pied et à vélo, visites pour jeune public et carnet d'activités ludiques. Les actes du colloque sont retranscrits et publiés par l'asbl dans la revue 29/2010.

Dans le cadre du *Forum européen des politiques*

architecturales, Art&fact a été sollicité par la Communauté Wallonie Bruxelles, Cellule Architecture, pour toute l'organisation logistique des activités qui se déroulaient dans le quartier Nord-Saint-Léonard, laboratoire de projets architecturaux et sociaux. Mise au point de circuits, visites guidées multilingues, rencontre avec les architectes et concepteurs des nouveaux projets, réalisation de panneaux et exposition interactive, etc.) composent le menu du travail d'Art&fact.

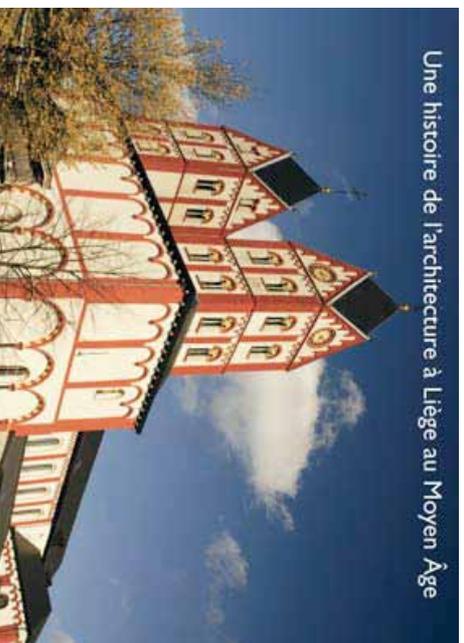
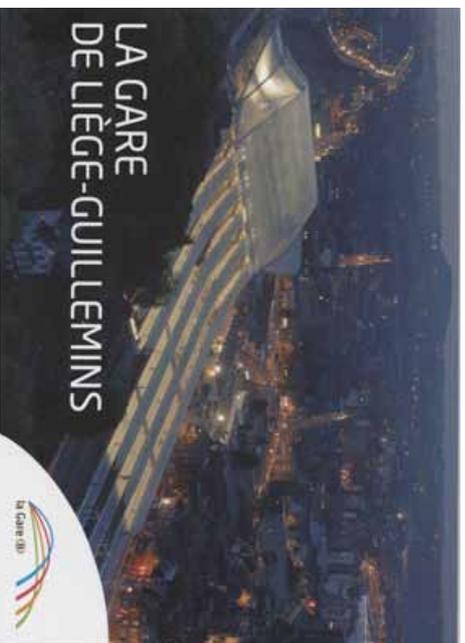
À plusieurs reprises, les historiens de l'art de l'asbl ont été sollicités pour participer à des colloques, y présenter une communication ou animer une table-ronde.

Publications

Au travers de l'édition, Art&fact répond de manière variée à ses objectifs de promotion et de diffusion de l'histoire de l'art, de l'archéologie et de la musicologie. À côté de la revue annuelle, la rédaction d'articles pour des catalogues d'exposition et des ouvrages destinés à un large public ainsi que des fiches et dossiers pédagogiques visent à concilier rigueur scientifique et lisibilité. Pour mener à bien ces vastes entreprises, Art&fact s'attache la collaboration de nombreux spécialistes.

C'est dans cette optique que paraissent plusieurs ouvrages de prestige abordant des sujets variés : sous la direction scientifique de J. Stenon, J.-P. Duchesne et Y. Randakhe, *De Roger de la Pasture à Paul Delvaux. Cinq siècles de peinture en Wallonie*, sort aux éditions Letrabre & Gillet, en 1988, puis, en 1992, sous la direction scientifique de J. Stenon, J.-P. Duchesne, Y. Randakhe et S. Alexandre, *L'architecture, la sculpture et l'art des jardins à Bruxelles et en Wallonie*, aux éditions La Renaissance du Livre. Dans le cadre des Journées du Patrimoine 2005, la Région wallonne a confié à Art&fact la réalisation du volume *Patrimoine et réaffection en Wallonie*, sous la direction scientifique de Jean-Patrick Duchesne et Pierre Henrion, Namur, DGATIP, 2005 (collection « Le Patrimoine de Wallonie »).

Les nombreuses expositions conçues et réalisées par Art&fact (voir la rubrique des expositions) sont toutes accompagnées d'un catalogue rédigé par les soins de l'association. En marge de ces publications, Art&fact participe à de nombreux ouvrages accompagnant des expositions : retonnes entre autres *Le patrimoine artistique de l'Université de Liège*, (Liège, 1993), *Jean Donnay. Vise, 1994*, *Gauvain et La Libre Esthétique*, (Liège, 1994), *Vers la modernité. Le XIX^e siècle au pays de Liège*, (Liège,



2001), *Empreintes médiévales* : archives de la CRMSE (Bulletin de la CRMSE, T. 18, 2004-2005, Liège, 2005).

Depuis quelques années, Art&fact apporte une aide scientifique et pédagogique au service des Collections artistiques de l'Université : participation à l'inventorisation des œuvres de la Galerie Wiertz, à la rédaction de catalogues (Fonctions et techniques du dessin, 2012, *Art africain, 2012, L'art sacré dans tous ses états*, Huy, 2012)

et de documents pédagogiques relatifs à ces expositions.

Das dossiers pédagogiques offrent, aux enseignants principalement mais aussi aux personnes soucieuses d'une approche aisée, des pistes pour amorcer, développer ou prolonger la visite d'une exposition. Art&fact, menant de nombreuses démarches de sensibilisation envers le public des enfants et des jeunes, compte à son actif la mise en œuvre des dossiers liés aux expo-

sitions relatives à Gauguin, Chagall, Picasso, le XIX^e siècle au Pays de Liège, Delvaux, le BAL : Musée des Beaux-Arts de Liège. Les dossiers pédagogiques relatifs à l'art public à Liège et à la nouvelle gare de Liège-Guillemins ont aussi été confiés à l'asbl, respectivement, par la Ville de Liège et par la SNCB.

Les années 1996-97 sont marquées par la sortie de séries de fiches réalisées à la demande de l'Échevinat de l'Environnement et du Cadre de Vie de la Ville de Liège rassemblées sous l'intitulé *Parcours d'art public*. Il s'agit d'un recensement et d'une étude d'œuvres publiques, présentés sous la forme de séries de fiches.

Précisons également que plusieurs revues sollicitent ou ont sollicité régulièrement la collaboration d'Art&fact pour des articles consacrés à l'art et au patrimoine, il s'agit notamment des *Nouvelles du Patrimoine* et d'*Art et Mémoire* (consultation en ligne), *Les Cahiers de l'Urbanisme*.

Visites guidées, excursions et voyages

À l'initiative de Madeleine Trokay et dans le but de diversifier les activités de l'association, des visites guidées sont organisées dès 1982. Trois ans plus tard, Art&fact obtient un « cadre spécial temporaire » pour étudier les possibilités d'emplois accessibles aux historiens de l'art, archéologues et musicologues dans la secteur culturel et touristique. Ce travail coordonné par Emmanuelle Skivie aboutit à une importante augmentation des excursions proposées par l'asbl : Art&fact affirme désormais clairement sa vocation professionnelle.

La formation universitaire des guides-conférenciers d'Art&fact les amène à effectuer un commentaire selon une démarche scientifique, pédagogique et accessible au plus grand nombre. La présentation du sujet dans son contexte permet une approche critique, au-delà des anecdotes souvent débilités aux touristes. Dès le milieu des années 1990, parallèlement au développement des stages « RegARDS en herbe », les animations pour le jeune public, les visites ludiques, les visites interactives pour les jeunes et les visites adaptées aux publics fragilisés ont pris leur envol et grandissent en importance.

Fort d'une solide expérience dans le guidage, Jean-Luc Graulich est invité par le Commissariat du Tourisme à siéger dans une commission chargée de définir le statut du guide en Communauté française de Belgique. Les réunions se sont échelonnées sur plusieurs années, sans aboutir à un résultat concret... En 2005, Un comité technique



Fig. 1
Voyage au Pérou

de reconnaissance des guides touristiques est mis sur pied par la Région wallonne (administration du Tourisme). Isabelle Verhoeven est invitée à y siéger en raison de son expérience dans le guidage et comme représentante de l'asbl Art&fact, référence en la matière en raison du caractère scientifique et professionnel de ses guides-conférenciers. L'objectif de ce comité est de définir le statut des guides touristiques en vue d'un décret qui recompose et positionne clairement la profession de guide. Outre le travail de l'équipe visant à rédiger un texte en vue de la parution d'un décret, le comité attribue également une agrégation aux guides touristiques qui demandent leur reconnaissance officielle, le titre de cette agrégation varie en fonction de leur formation, de leur expérience et implique le respect d'un code déontologique. Les textes en vue du décret sont rédigés. Le décret est en cours de mise en forme juridique.

La sensibilisation au patrimoine artistique et architectural requiert une double aptitude : une connaissance précise des sujets abordés et la capacité à les communiquer au plus large public. A ce titre, il est indispensable que soit défini un statut reconnu du guide-conférencier : un métier naturellement dévolu aux historiens de l'art.

Les voyages à courte et moyenne distances se multiplient et, à partir de 1993, de lointaines destinations sont proposées : New York, Washington, la Chine, la Syrie, Le Mexique, le Guatemala, l'Égypte, l'Ouzbékistan, le Japon, le Pérou, le nord de l'Inde, la Jordanie, la Lybie,... Aux côtés des inépuisables capitales européennes (Paris, Londres, Amsterdam, Rome, Madrid, Lisbonne, Venise, Prague, Berlin...), les villes momentanément élues "capitales culturelles" (Copenhague, Lille), celles qui accueillent d'importantes manifestations inter-



Fig. 2
Voyage en Jordanie

nationales comme la «Dokumenta» de Kassel ou la «Biennale» de Venise ou encore qui bénéficient de la rénovation ou de l'inauguration d'un musée, le Guggenheim de Bilbao, la Piscine de Roubaix, le Centre Pompidou-Metz, constituent des lieux privilégiés à visiter. Des régions sont choisies pour y découvrir leur patrimoine artistique et archéologique sous la forme d'un circuit : la Bourgogne, la Normandie, le nord de l'Espagne, l'Andalousie, la Toscane, les Pouilles, la Sicile, la Bulgarie. Plusieurs courts séjours sont articulés autour d'un thème de prédilection : Nancy 1990, art romain en Alsace, châteaux et jardins du sud de l'Angleterre, Paris Grand Siècle, etc. En outre, la participation d'enseignants de l'Alma Mater personnalisent plusieurs voyages de même que la rencontre sur place de spécialistes locaux, qu'il s'agisse d'historiens de l'art, d'archéologues, d'architectes, de professeurs ou de conservateurs de musées.

Parallèlement aux activités organisées pour ses membres, l'association répond aux demandes, récurrentes ou ponctuelles, issues de groupes culturels et associatifs, d'entreprises privées ou d'institutions sociales.

Des partenariats s'établissent de manière durable et fructueuse avec plusieurs organismes. Plusieurs services de l'Ulg font régulièrement appel aux historiens de l'art d'Art&fact pour accueillir, par l'intermédiaire de visites-conférences, des participants à des colloques, des invités belges et étrangers, des chercheurs internationaux, les Docteurs Honoris Causa ainsi que des étudiants de candidature ou des étudiants « Erasmus ».

Depuis plus de vingt ans, Art&fact propose, en collaboration avec l'Office de Tourisme de la Ville de Liège, des visites thématiques, à raison de dix

visites par an, un mercredi par mois. Ces visites pour les individuels visent à sensibiliser un vaste public au patrimoine artistique et monumental de la ville de Liège : visites de musées, de sites bénéficiant d'un accès exceptionnel et parcours d'art public constituant les programmes annuels. Dans la foulée, Art&fact propose des forfaits thématiques - visite d'une journée à Liège et dans l'Eu-régio pour des groupes constitués - en diverses langues, dans le cadre des grandes expositions et aussi en dehors de celles-ci. Pendant plusieurs années, en réponse au souhait émis par les responsables de l'Échevinat du Tourisme, de l'Environnement et du Cadre de Vie, un cycle de promenades " Architecture illustrée à Liège, du Moyen Âge à nos jours ", a été présenté, au fil d'un circuit délimité, une approche chronologique, architecturale et historique des édifices remarquables destinée à des groupes d'individuels qui s'inscrivent pour une date fixée. Ces visites culturelles ont rencontré un beau succès auprès d'un public réellement intéressé. Aujourd'hui, Art&fact propose ces promenades commentées aux groupes déjà constitués, selon l'élaboration d'un programme à la carte.

Les musées de Liège, leurs collections et les expositions qui y sont organisées constituent naturellement un lieu de prédilection pour l'exercice de la profession d'historien de l'art : diverses visites commentées et animations ludiques sont commandées à l'association, tantôt par l'intermédiaire du service des réservations de la Ville, tantôt directement par le responsable du groupe. Notre site Internet, varié, bilingue pour certaines activités et bien référencé, favorise les contacts en direct.

L'association participe activement aux visites guidées programmées pour les Journées du Patrimoine, qu'il s'agisse de bâtiments ou de circuits commentés, et ce, depuis plus de vingt ans. Les partenariats sont variés : l'Université, la Ville de Liège, la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles (CRMSF), des associations culturelles et d'autres asbl (La Lumière, Qualité Village en Wallonie...).

En ce qui concerne le secteur privé de multiples visites dont les programmes sont établis à la carte, s'effectuent régulièrement pour des associations professionnelles (firmes pharmaceutiques, bureaux d'architecture belges et étrangères...). Durant de nombreuses années, les responsables du siège liegeois de la Générale de Banque, devenue Fortis entre temps, ont confié - quand ils organisaient des expositions (Europalia Japon, Scoufflaire, Heintz, Martin de Tours, les Triennales du verre contemporain...) - l'ensemble des visites guidées à Art&fact.

Le chantier puis surtout l'inauguration de la nouvelle gare de Liège-Guillemins a créé un engoue-



Fig. 3
Voyage en Grèce

ment incroyable auprès du public belge et étranger. Pendant plusieurs mois, l'essentiel des visites se sont déroulées à la gare, principalement en néerlandais (groupes associatifs et cabinets d'urbanistes, d'architectes et de consultants néerlandais) et en français.

Par ailleurs, il faut noter que les visites guidées ne s'effectuent pas seulement en Cité ardente : des collaborations se tissent aussi avec d'autres communes : la Ville de Spa dans le cadre de la présentation d'œuvres de Dufy, celle de Huy pour les expositions Delvaux, L'art sacré dans tous ses états (2012) ou encore Oupeye pour *Belgica Sculptura*, la biennale de sculpture contemporaine.

Manifestant le désir d'une collaboration universitaire, la direction du Bonnefanten Museum à Maastricht s'est adjoint les services d'Art&fact pour les visites guidées francophones, et ce, dès l'inauguration de son nouveau musée en 1995... bientôt, nous fêterons les vingt ans de collaboration.

Expositions

Présenter ou prendre part à la mise en œuvre d'une exposition figure parmi les missions scientifiques et pédagogiques qui animent les objectifs de l'association. La réalisation d'expositions peut s'opérer de différentes façons : soit l'asbl développe des projets qu'elle propose à des partenaires potentiels, soit elle est sollicitée pour prendre part à un projet, ou encore pour prendre en charge l'ensemble du projet.

Organisée en complément à l'exposition *Dessins anciens du Cabinet des dessins et des estampes de l'Université de Leyde*, Liège, 1987, *Techniques*

et fonctions du dessin compte parmi les premières expositions montées par Art&fact. L'année suivante, Le corps découvert. Art et anatomie, est présenté dans le cadre du centenaire de la firme Bayer. Une série d'expositions mensuelles, Banques et banquiers dans la B.D., Jouets anciens, Bois de Spa... prend place dans l'agence BBL-Chirox en 1989 et 1990.

Souhaitant s'inscrire dans le programme culturel Europalia Japon, en 1989, la Générale de Banque sollicite les idées d'Art&fact et accueille en son siège liegeois l'exposition conçue par l'asbl *Images du monde mouvant. 200 ans d'estampes japonaises*. La même année, l'association des historiens de l'art met sur pied *Art et parfum. Histoire des flacons de l'antiquité à nos jours*, vaste exposition qui sera, au fil de deux années, partiellement présentée dans d'autres sièges de l'entreprise, à Eupen, Arlon, Charleroi, Mons. La filiale hutoise de la même société financière désirant prendre part à la vie culturelle de sa ville fait appel à Art&fact qui invente des expositions thématiques et diversifiées : *Hommage à Bacchus... du goblet au verre à vin*, *Métal et création contemporaine en région hutoise*. Les artistes liegeois au service de la France aux *XVII^e* et *XVIII^e* siècles.

En 1992, Art&fact fête ses dix ans et décide de monter une exposition Art&fact et artistes : 10 ans de collaboration pour remercier « publiquement » les plasticiens qui, dès l'origine, ont soutenu l'association. L'accrochage qui prend place au Centre culturel Les Chirox est réservé à la présentation d'œuvres de ses artistes.

Avec *Des mécènes pour Liège*, présentée en 1998 à la Salle Saint-Georges, Art&fact souhaite rendre honneur aux mécènes dont la générosité enrichit les musées liegeois. L'exposition constitue l'occasion de collaborer étroitement avec les conservateurs de musée tant dans le choix des œuvres et le montage de la manifestation que dans la réalisation du catalogue. Dans la foulée de cet hommage rendu aux donateurs, une souscription publique est lancée par Art&fact avec l'accord de la Ville de Liège pour restaurer la table signée J.-P. Heuvelman et datée 1755, conservée au Musée d'Ansembourg. La somme récoltée pendant l'exposition fut généreusement complétée par la Ville et par l'Institut archéologique liegeois permettant au meuble restauré de retrouver son lustre d'antan.

À la demande de la Région wallonne et dans le cadre des Journées du Patrimoine 1999, un cycle de cinq expositions, réparties sur une année, est organisé par Art&fact sur le thème « Architecture en Wallonie de 1850 à nos jours » : chaque exposition consacrée à une période (La XIX^e siècle, L'Art nouveau...) se tient dans une province différente. L'ensemble du projet est géré par l'asbl : choix

du lieu, sélection des documents, présentation et panneaux didactiques, dossier et conférence de presse, montage et vernissage.

La même année, Art&fact prend en charge le volet scientifique de l'exposition *Œuvres picturales de la Ville de Marche* organisée par le Centre culturel de Marche.

En 2005, est célébré le millénaire de la commune d'Oime : le Collège communal s'adresse à Art&fact pour la réalisation d'une exposition basée sur le patrimoine mobilier et immobilier de l'entité, accompagnée de son catalogue, de la conférence de presse et de visites guidées.

Conférences

En 1992, Art&fact organise un stage d'initiation à l'art contemporain à la demande de la Province. Durant une semaine, des conférences illustrées et des visites guidées sont proposées aux enseignants inscrits dans cet atelier de formation continue.

Lasbl Art&fact est sollicitée par l'ALPAC (Association liégeoise pour l'art contemporain) pour apporter sa collaboration aux conférences « Les mairis du Mamac », en 1994. Dans le même esprit d'approche pédagogique et critique, des conférences sont réalisées, pendant quelques années, pour le Centre culturel Les Chirox.

Des cycles de conférences thématiques sont également organisés pour le Foyer culturel de Chênoppe, ce partenariat commencé en 1994 se développe avec succès, certaines conférences étant concrétisées par des visites guidées. Toutefois, au début du III^e millénaire, les activités artistiques sont réorientées vers le jeune public. Les conférences ne sont plus organisées au profit d'animations ludiques et pédagogiques menées par Art&fact pour les enfants de l'enseignement fondamental de la commune. L'engagement récent d'un jeune plasticien Foyer culturel a mis fin à ce travail.

À côté de ces collaborations récurrentes, de nombreuses associations et institutions scolaires font appel aux historiens de l'art d'Art&fact pour présenter des conférences à la carte, liées à des expositions ou complétant des programmes de cours.

En 2007, Les responsables de l'asbl sont approchés par les organisatrices de l'association *Connaisance & Vie de Liège* afin de reprendre le programme des conférences. Après 30 ans de « bons et loyaux services », selon l'expression consacrée, ces deux dames souhaitent que le groupe soit repris par quelqu'un de confiance et d'expérience. C'est naturellement (nous les guidons depuis plu-

sieurs années déjà) qu'elles se sont tournées vers nous. L'enjeu était de taille : mettre sur pied un programme annuel de 10 à 12 conférences aux thèmes variés (médecine, philosophie, actualité, art, sciences, etc.). Nous avons accepté et pendant 5 ans, de 2007 à 2012, nous avons accueilli, dans la Salle académique, plus de 50 orateurs belges et étrangers connus sur la scène internationale pour traiter de sujets très diversifiés, à plusieurs reprises à la pointe de l'actualité : Yaël Nazé, Colette Braekman, Hadja Labib, Vinciane Despret, Bichara Khader, Olivier De Schutter, Jean-Pascal van Ypersele... Pour des raisons multiples et au fil des ans, le nombre d'auditeurs a doucement diminué au point de ne plus nous permettre d'équilibrer le budget. En pareille situation, nous avons décidé de ne plus proposer les conférences *Culture et Société*.

Activités pour le jeune public

Les enfants et les jeunes d'une manière générale constituent un public privilégié pour être sensibilisé à l'art et au patrimoine. Une réflexion sur les animations ludiques et l'encadrement pédagogique s'amorce avec les visites guidées de plus en plus nombreuses dans les musées, les expositions et dans la ville, et s'épanouit avec la réalisation de dossiers pédagogiques pour plusieurs expositions. La mise sur pied de stages d'une semaine (5 jours) pour enfants concrétise cette démarche pédagogique. Le premier stage « Regards en herbe » destiné aux enfants de 6 à 12 ans est organisé en partenariat avec le Musée en plein air du Sart-Tilman durant les vacances de Pâques 1997. Souhaitant développer cette activité à Liège, Art&fact propose une semaine de découvertes ludiques en ville durant les vacances de Toussaint, carnaval et Pâques. Les animations au domaine universitaire se déroulent lors des vacances d'été. Ces stages



Fig. 5
Stage pour enfants

sont adaptés à l'actualité artistique du moment et sont donc articulés autour d'une thématique (*Histoire de Liège à la loupe, Liège et le temps, Latelier du peintre, Archéologie en herbe, Les 5 sens, Les 4 éléments, Mystère au Sart-Tilman...*). Les activités proposées reposent sur le jeu et la créativité, elles débouchent notamment sur l'ouverture aux formes plastiques, la prise de conscience du rôle de l'art auprès de chacun et la sensibilisation au patrimoine, qu'il soit ancien ou contemporain. Dans la foulée de ces stages, plusieurs écoles, maisons de devoirs ou maisons des jeunes ont demandé des journées d'animation et d'ateliers au Musée en Plein Air, des visites ludiques à Liège et dans ses musées.

L'apprentissage et la pratique de langues étrangères étant de plus en plus nécessaires, nous proposons les stages de l'été en français et en immersion néerlandaise avec l'une d'entre nous, parfaitement bilingue. Jusqu'à présent, plusieurs participants demandent une prise de contact avec le néerlandais plutôt qu'une immersion complète.

L'inauguration du Grand Curtius en 2009 et la création de son service pédagogique favorisent toute

démarche d'activités et de visites adaptées au jeune public. En étroite collaboration avec le service du Musée, des visites thématiques, ludiques prennent vie. Elles sont réalisées par les guides d'Art&fact, en raison de leur formation, de leurs expériences pédagogiques et de la conviction de la nécessité de mettre l'art et la culture à la disposition des jeunes. Qu'il s'agisse de classes qui découvrent *Etre liégeois au Moyen Âge, L'art de la table*. Le temps des révolutions... ou de groupes de copains qui viennent fêter *Un incroyable anniversaire en se transformant en chevaliers médiévaux* ou en artistes en herbe, tous peuvent exprimer le plaisir de découvrir un musée en s'amusement.

Activités musicales et concerts

Si Art&fact collabore à l'organisation de spectacles et concerts durant les années 1980 (réctal du Triomosan, dédié à Henri Pousseur (1984), prestation de l'Ensemble Jean-Noël Hamal et de l'Orchestre de chambre de Huy (1985)), c'est toutefois à partir de 1996 que la musique occupe une place plus importante au sein de l'asbl. Reprises par Art&fact après avoir été menée pendant 13 ans par l'asbl « Rencontre européenne humaine », une Académie d'été est organisée durant une semaine, à Marchin. L'objectif de cette immersion dans la pratique de la musique est d'offrir à un public international engagé dans une discipline artistique l'occasion de se perfectionner de manière intensive. Des stages de guitare, violon, violoncelle, piano, flûte, d'ensembles instrumentaux... accueillent de nombreux participants belges et étrangers. Cette semaine de cours se clôture par un concert public dans lequel jouent les professeurs et leurs élèves.

Le texte est rédigé à partir des procès-verbaux des assemblées générales et des conseils d'administration de l'asbl, des rapports d'activités édifiés dans la revue ainsi que des textes parus dans le catalogue de l'exposition *Art&fact et artistes : 10 ans de collaboration*, écrit par Serge Alexandre, en novembre 1992 et dans la revue *Art&fact 23/2004. Le temps retrouvé. 100 ans d'histoire de l'art, d'archéologie et de musicologie à l'Université de Liège*, p. 70 à 78, écrit par Isabelle Verhoeven.



Fig. 4
Stage pour enfants

In memoriam

Jacques Stiemnon (1920-2012)

Nous apprenons le décès de Jacques Stiemnon. Décédé à Liège le 5 mai 2012 à l'âge de 92 ans, il fut un grand historien de l'art liégeois et un maître universitaire de la plus souriante des générosités. Conformément au caractère local, il ne se privait pas à l'occasion d'une certaine causticité, quand il s'agissait de remettre l'église au milieu du village. Mais ses saillies avaient toujours le charme de l'élégance et elles ouvraient souvent sur une modeste invitation à la sagesse et à la tolérance, dans les matières si délicates qui constituent les sciences humaines. Aussi bien était-il, comme le souligne Lily Portugais (*La Libre Belgique*, 7 mai), particulièrement sensible à ce que la matérialité de l'histoire exprime concernant les mentalités d'une époque, la « mythologie » suscitée par les faits, la « poésie urbaine » caractérisant une ville.

Comme dix-huitième, son apport est considérable. On retiendra d'abord sa contribution à *La Wallonie*. Le pays et les hommes, dont il dirigea les volumes sur les *Lettres – Arts – Culture* avec Rita Lejeune. Le tome II, paru en 1978, comporte d'abord un *Florilège du XVIIIe siècle* qui s'ouvre par l'évocation du Flamando-Nivellois Laurent Delvaux et son élève Arinq-Joseph Anron, lui-même de la cité des Cinq Clochers¹. Mais la part belle est réservée à un artiste qui restait le plus cher à Jacques Stiemnon, pour l'époque des Lumières : Léonard Defrance, longtemps victime d'un tabou dont l'éminent spécialiste travailla résolument à le délier. On en voit les fruits dans des ouvrages comme l'édition des *Mémoires de Defrance* ou la monographie consacrée au peintre par Fr. Dehousse, M. Paccot et P. Paucher². On n'oubliera pas ici l'inscription du Révolutionnaire liégeois dans la perspective que dessine le catalogue de l'exposition sur *Le règne de la machine* : rencontre avec *l'archéologie industrielle*, où l'historien envisagea le sujet De Léonard Defrance à Paul Delvaux³.

J. Stiemnon n'était pas moins concerné par le rayonnement géographique que par la continuité temporelle. *La Wallonie. Le pays et les hommes* propose aussi son panorama — riche en pistes de découverte — sur *La contribution wallonne à l'art français*, qui rassemble des artistes des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles provenant de toutes

les provinces wallonnes⁴. Peut-on assurer que toutes ces pistes ont été exploitées ?

Les années 1978-1980 furent fastes, du point de vue du renouveau des études sur le dix-huitième siècle liégeois. L'exposition sur *Le siècle des Lumières dans la principauté de Liège* se tint d'octobre à décembre 1980 au Musée de l'Art wallon et de l'Évolution culturelle de la Wallonie. L'intitulé, perdu aujourd'hui, traduisait non seulement une prise de conscience appréciable de l'unité wallonne, mais une orientation muséale faisant une place plus grande à ces aspects de la culture qui dépassent la matérialité du patrimoine. Jean Lejeune, dont les écrits saisissent si finement la transcendance des choses, fut l'artisan de cette application de l'esprit de la « nouvelle histoire » — notamment celle des *Annales* — la mise en valeur du passé liégeois. J. Stiemnon contribua au catalogue de l'exposition par une *Introduction aux arts plastiques* qui livre en quelques pages ce qu'il faut savoir de celles-ci, dans le parcours menant, par « l'œil et la main », du Maestrichtois Jean-Baptiste Coelders (la ville n'était-elle pas à moitié principauté ?) aux Dreppe et même au « sculpteur ardennais Rutxhiel » : il n'était pas inopportun de rappeler comment la ville des bords de Meuse, ainsi que l'École de la République et du Département de l'Ourte, savait accueillir les talents « étrangers » ou ceux issus des régions des classes Paysannes ou populaires⁵.

Pour compléter la liste des productions de J. Stiemnon relatives au XVIIIe siècle, on voudra bien consulter les articles consacrés aux divers secteurs de celui-ci dans le *Guide bibliographique pour l'histoire de la principauté de Liège au dix-huitième siècle*, paru en 1996 dans *l'Annuaire d'histoire liégeoise*⁶. Détachons d'abord, pour les arts plastiques⁷, sa contribution au volume de 1988 intitulé *De Roger de La Pasture à Paul Delvaux : cinq siècles de peinture en Wallonie*, en collaboration avec J.-P. Duchesne et Y. Randakhe. L'intérêt de J. Stiemnon pour la dimension spirituelle de la représentation a donné lieu à une étude sur « L'imagerie religieuse liégeoise sous l'Ancien Régime. Quelques aspects contrastés »⁸. Le visuel rejoint le textuel dans la question de l'édition. L'historien fut ainsi conduit à retracer le passé de la maison Desoer dans un article

essentiel de la défunte *Vie wallonne* et dans un bel album contemporain, qui mériterait une réédition sous une forme classique ou sous une autre⁹.

L'intérêt de J. Stiemnon pour les beaux-arts s'étendait largement, on la vut, au-delà du XVIIIe siècle et embrassait notamment la transition entre âge de la Raison et romantisme — ce qu'on désigne parfois, aujourd'hui, sous le nom de « Lumières tardives » ou « Secondes Lumières ». En témoignent son article sur « Nature, anti-nature et culture dans l'œuvre de Caspar David Friedrich (1774-1840) », que *Art&Fact*, la très riche *Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*¹⁰.

Les talents de cet amoureux de la vie s'exerçaient aussi dans le domaine de la poésie, à laquelle il s'adonna dès son plus jeune âge et continua de se consacrer intensivement dans ses dernières années¹¹. De là lui venait un don particulier pour transmettre les frémissements du passé, mais aussi la chaleur d'un accueil qui donnait à ses visiteurs, lorsqu'ils le quittaient, le sentiment d'avoir passé des instants rares avec un véritable bel et bon esprit.

La Société wallonne d'étude du XVIIIe siècle présente à sa famille ses plus sincères condoléances.

Daniel Droixhe

Paru en mai 2012 sur le site <http://www.swehdhs.org/actualite/stiemnon.html> en mai 2012



Fig. 1
Jacques Stiemnon et Marcel Ore sur le chantier de fouilles de la place Saint-Lambert

Notre dernier Prince-Évêque L'érudition avait épousé l'optimisme.

Son esprit s'ouvrait à tout, son âme s'offrait à tous. Avec l'assurance que seuls dix-sept ans autorisent, je m'inquiétais vaguement qu'un riche univers ait pu à la fois sembler si accessible et se présenter avec une telle courtoisie, à l'exact opposé des atmosphères caporalistes du secondaire où les perpétuelles doutes des enseignants avaient depuis longtemps anéanti mes illusions.

Le monde de Jacques Stiemnon s'ouvrait tel un entonnoir : de chaque détail il élaborait une multitude de connexions, tirant l'esprit vers le haut. D'une absurdité mise au jour au château de Beaufort, il donnait la force et la grandeur d'un lieu consacré protégeant les marges sacrées défendues par la foi et par l'épée de sa chère Princesse. De trois planches superposées sur leur tranche aux limites du Marché à Liège, il créa un « portus » aux sources des faveurs économiques de la Cité naissante dès le VIIe siècle. Toutes ces déductions fulgurantes donnaient le tournis, comme une trombe de pensée, d'esprit et d'imagination s'élançant d'un tesson mérovingien à la mythologie où se mêlent les flux germanique et antique. Avec simplicité, sincérité, sourire qui nous emportait dans cette fulgurance, sans en saisir clairement les mécanismes. Qu'importe, c'était exaltant, enivrant, peut-être même vrai.

De quel pouvoir magique m'a-t-il ensorcelé, car à l'issue de chacune de mes visites dans son artoir, je ressortais rassuré, sûr de moi, optimiste, heureux. Son goût de la vie débordait sur chacun qui en fut réceptif, en « sympathie » avec lui. Nos conversations, toujours courtoises, respectueuses, disons-le « aristocratiques »,

Rapport d'activités de l'a.s.b.l. Art&fact (année 2011)

roulaient de l'anodine couleur des tapis-plein aux subtilités d'une théologie médiévale, aux prémices du langage articulé. Pour lui, la connaissance se réduisait à une toile de fond sur laquelle se greffait l'exercice d'une sublimation, d'un raffinement, d'une analyse, là où notre seul plaisir créatif pouvait prendre vie. Pour le détail et l'appareil critique, des nuées de tâches nous pouvions aussi y trouver leur raison d'être...

L'Abbatielle de Stavelot, saccagée et ruinée, renaissant à la lumière de ses évocations lyriques, animées d'amples gestes où il retraçait la symbolique spatiale qui avait animé le monument reliquaire disparu. Les courbes de Saive, réduites à d'humbles calcaires et à de tristes grès houillers, retrouvaient une âme où s'affrontaient symboliquement Liège et le Comté de Looz, en perpétuel défi. Notre cœur fut profondément saigné durant les rudes combats menés sur la place Saint-Lambert : à lui la diplomatie, à moi la truelle. L'homme de salon s'effaça derrière celui déterminé par l'action : la vraie noblesse est là, mise au service d'une cause, au-delà des conventions académiques ou mondaines, pire que moi, mais plus discrètes. Avec Ernest Halkin, brillant effacé, il employait son prestige scientifique à des causes supérieures à sa propre condition, comme chaque homme décoré devrait se trouver investi des véritables devoirs imposés par l'honneur. Avec Claude Strebelle, autre ange de l'ombre, et quelques braves trop vite oubliés, armés de la seule illusion d'un David devant un Goliath fait de béton et de finances, nous n'avons qu'à moitié perdu, donc à moitié gagné, dans un combat inconcevable ailleurs et désormais éliminé de chez nous dans le meilleur des scénarios. Record absolu : Jacques Stiemon me fit aimer une caserne¹, celle odieusement installée dans la majestueuse abbaye Saint-Laurent, via quelques farfouilles rapides mais surtout par la richesse et la finesse des manuscrits qui y furent créés. Un monde de merveilles s'ouvrait sur la béance intellectuelle d'un cantonnement militaire ! Toute la magie de Jacques Stiemon fut mise au service de cette métamorphose.

À son bureau en nid de cigogne, sa petite cour rapprochée nichait au sommet de l'Émulation, jolies jeunes femmes pétillantes et laborieuses, toutes à sa dévotion, telles de petites sœurs espérées mais admiratrices. L'ascension elle-même se déroulait comme dans l'antre d'un rêve, lent et mystérieux. Ce bâtiment Ancien Régime fait pour la seule culture et ses plaisirs, n'avait rien d'une université aux limites si raides qu'il risque la sclérose.

rigueur excessive. L'ascenseur lui-même en bois, se hissait en douceur, prémisses paradisiaque où il règne désormais. Il me tarde de l'y rejoindre, si l'Éden est fait de cette érudition paisible, Jacques tu dois encore charmer les anges par ta belle humeur perpétuelle, ton savoir illimité et ta curiosité insatiable. D'ici-bas, je t'entends poser la question sans réponse : « Dois-je vous appeler Madame ou Monsieur l'Ange ? ». Et rien de leur désarroi, sans espoir d'aucune réponse, comme nous à présent.

Marcel Otte

Notes

- 1 Bruxelles, 1979, p. 243 sv.
- 2 Mémoires, éd. F. Delhousse et M. Fauchon, Liège, 1980 ; Delhousse, Fr. M. Parco et M. Fauchon, *Leonard/Delfrance*. L'oeuvre peint, Liège, 1985.
- 3 Bruxelles, 1975-1976.
- 4 p. 289 sv.
- 5 p. 33-39.
- 6 N° spéc. de l'Annuaire d'histoire liégeoise, dir. D. Droixhe et N. Vanmelkenhuyzen, 1996, p. 88-127.
- 7 Voir l'article de P.-Y. Kairis sur l'histoire de l'art.
- 8 *Imagiers de Paradis. Images de piété populaire du 15e au 20e siècle*, Bruxelles, 1990, p. 83-88.
- 9 *Âme, dynastie, diédocteurs* - imprimeurs, liégeois : les Desoers, *La Vie wallonne* 24, 1950, p. 157-185 ; *Album édité à l'occasion du deuxième centenaire de la Maison Desoer*, Liège, 1950.
- 10 Art&fact, n° 12 - Art et Nature, 1993.
- 11 On mentionne sa participation à la revue *Anthologie des avant la deuxième guerre*. Il obtint en 1981 le Prix littéraire du Conseil de la Communauté française et en 1999 le Prix Charlier-Anciaux de l'Académie royale de langue et de littérature françaises. Ses recueils cordialement parus à Liège aux Éditions Bureniers annoncent chez l'auteur un mélange de jouissance intrinsèque et d'exaltation cosmique de la nature : *Des arbres de vie* (1988), *Les herbes du temps, poèmes* (1997), *Miroirs de la terre* (2000), *Jardins clos* (2000), *Parcourt la vie* (2006), *La rive heureuse* (2008). Signes de l'homme : il avait été en 1947 lauréat du Concours littéraire de la Fête de l'Abre, à Eneux.

Publications

La revue *Art&fact* n°29/2010 - *L'architecture au XXe siècle à Liège* a été diffusée à partir de février 2011, à l'occasion de la conférence donnée par Jo Abram le 24 février à la Salle académique de l'ULg. La direction scientifique a été confiée à Sébastien Chailier, boursier de doctorat en histoire de l'art de l'Époque contemporaine. La table des matières réunit 24 articles ainsi que les actes du colloque « La reconnaissance du patrimoine architectural contemporain. Le domaine de l'Université de Liège, un cas d'école ».

Les œuvres d'art accompagnant la revue se présentent sous forme d'un portfolio de 5 offset réalisées à partir de photographies du photographe Marc Wendelski. Tirage de 100 exemplaires signés.

La revue 30/2011 - *Art & industries*, direction scientifique assurée par Philippe Tomsin et 31/2012 – *Les années 1980 à Liège*, direction scientifique assurée par J.-P. Duchesne et J. Bain sont en chantier. Vu les délais de remise de textes et l'organisation des 30 ans de l'asbl Art&fact, les deux parutions sont prévues courant 2012.

Le sixième livret commandé par la Ville de Liège sur l'architecture à Liège, les années 1920-1940 (art déco et modernisme) à Liège est en chantier.

Commandé cette année par la Ville, le dossier pédagogique *Prélude au BAL* a été conçu et réalisé par l'asbl Art&fact. Il a été rendu (sans mise en page) à Mme R. Rémon, conservatrice du BAL, en vue d'une parution pour la rentrée scolaire 2011. Il a été distribué le 23 novembre 2011 lors d'une visite pour les enseignants, organisée par la Ville.

Le dossier pédagogique concernant la gare des Guillemins commandé à l'asbl Art&fact par la SNCB a retenu notre attention au fil de 2011 : de nombreuses relectures et demandes des droits de reproduction de plusieurs œuvres ont ralenti le travail du graphiste.

Rédaction de *Art&fact*. Focus sur des collaborations avec les Musées de Liège, pour Liège-Museum, n°2, mai 2011, p. 12-13.

Dans le cadre de la collaboration avec les Collections artistiques, réalisation de fiches pédagogiques accompagnant l'exposition *Arts & techniques du dessin* (automne 2011).

L'asbl Art&fact a été choisie par la Communauté française Wallonie Bruxelles (CFWB), Cellule Architecture, pour assurer une partie de l'heuristique et la logistique d'un ouvrage important sur l'architecture moderne et contemporaine à Liège (300 à 400 notices rédigées par différents auteurs sous la direction d'un comité scientifique) à paraître en 2014. La première phase de recherches a été achevée fin décembre, tel que prévu.

Visites guidées

En collaboration avec des institutions :

- la Ville de Liège
(Tourisme et Urbanisme)

Visites-conférences thématiques en collaboration avec l'Office du Tourisme de la Ville de Liège, organisées un mercredi et un dimanche par mois à 15h

- 26/01/11 & 30/01/11 : Voyages d'artistes au MAW, par M.-A. Gerard
- 23/02/11 & 27/02/11 : Mobilier de la Renaissance à la Révolution au Grand Curtius, par Ch. Hardy
- 23/03/12 & 26/03/12 : Architecture et décors de l'ancien palais des princes-évêques, par I. Graulich
- 27/04/11 & 01/05/11 : Liège, une ville qui bouge : le quartier Nord, par J. Hanique
- 25/05/11 & 29/05/11 : Histoire et patrimoine de l'église St-Nicolas en OM, par E. Millet
- 22/06/11 & 26/06/11 : Un quartier élégant au XIXe siècle : le boulevard d'Avroy, par M.-S. Degard
- 21/09/11 & 25/09/11 : Des Prébendiers au Val-dor, le quartier d'Amercoeur, par E. Culot

26/10/11 & 30/10/11 : Passage Lemonnier et quartier en Ile : en coulisses, par I. Verhoeven
23/11/11 & 27/11/11 : Culture juive et patri-
moine : la Synagogue, par D. Korn
14/12/11 & 18/12/11 : Verrières des années
1920-1940 au Curtius par I. Verhoeven

Visites guidées au Publémont Jardins et coins secrets (juin 2011)

3 visites guidées ont eu lieu au Mont Saint-Martin.

Festival Promenade (août 2011).

Art&fact a assuré une série de visites guidées inédites ou non en français et pour la première fois en néerlandais : La gare des Guillemins et son quartier, Le Publémont du Moyen Age au XXIIe siècle : réhabilitation des hôtels de Sélys-Longchamps et de Méan, Hedendaagse architectuur in Luik : tusen binnenplaatsen en tuinen.

* Pour les visites guidées organisées en collaboration avec la Ville de Liège, des brochures sont éditées par la Ville : Visites guidées pour individuels 2011, Festival Promenade 2011...

- l'Université de Liège

Journées du Patrimoine, 10 et 11 septembre 2011.

Participation des historiens de l'art d'Art&fact aux activités organisées par l'Université sur le thème des Journées du Patrimoine Pierres et Lettres sur le site du 20-Août (visites guidées et montage d'une exposition).

Autre

L'Université a fait appel à Art&fact pour des visites commentées lors d'accueil de groupes et visiteurs spécifiques, et lors de colloques. Université, sites et musées ont été guidés en plusieurs langues par les guides-conférenciers d'Art&fact.

Le Musée en Plein Air, partenaire de Regards en herbe, fait régulièrement appel à Art&fact pour des visites sur le site (visites ludiques et pédagogiques pour groupes scolaires, visites guidées en français et en langues étrangères).

Les Collections artistiques ont confié à l'asbl Art&fact les activités pédagogiques pour valoriser les expositions (dossiers et fiches pédagogiques, visites pour publics variés, stages pour enfants, promotion de ces activités auprès du public), ainsi que l'inventaire informatisé des œuvres des collections.

- Article 27

Satisfait de sa collaboration avec notre asbl, l'asbl Article 27 continue à confier des visites guidées à Art&fact. Ces activités culturelles (visites guidées de la ville, de musées et d'expositions) sont destinées à un large public d'enfants, jeunes et adultes réunis dans des associations liées au CPAS et autres organismes sociaux.

- Artexis pour les foires d'antiquités Antica

La collaboration avec la société Artexis s'est poursuivie avec la mise sur pied de visites guidées (pour la presse, les sponsors...) dans les foires d'antiquités Eurantica Bruxelles (mars 2011) et Antica Namur (novembre 2011).

Visites guidées d'expositions :

Art&fact a effectué des visites guidées des expositions organisées à Liège en 2011 par les différentes institutions culturelles (Echevinat de la Culture, Service des affaires culturelles de la Province, Université de Liège...). Citons notamment Jardin d'hiver (MAMAC), Upac, Les experts à Aïon, autopsie d'un vicus (Palais Curtius), Prélude au BAL (ancien MAM), Ernest de Bavière (Palais Curtius), Frénésie vénitienne : le verre espagnol (Palais Curtius).

Visites guidées sur demande

- Pour faire découvrir l'histoire de la ville, Art&fact a effectué des visites axées, selon la demande, sur le patrimoine architectural ou sur l'art public. Les visites centrées sur l'urbanisme, l'architecture contemporaine, les réalisations et rénovations dans le centre de Liège intéressent de nombreux groupes dont les écoles et plusieurs bureaux d'architectes étrangers.

- Plusieurs associations font régulièrement appel à nos services pour des visites commentées à Liège (AMWLg, SIEP du MOC, Liège-Remontres internationales...).

Visites ludiques

- La collaboration avec le Centre culturel de Chênée, s'est un peu poursuivie : animation sur le thème de la photo (exposition Cravat et Badal) et visite ludique avec un atelier 'land art' au Musée en Plein Air.

- Parmi les guides agréés dans les musées de la Ville, nous sommes les seuls à guider le jeune public et à réaliser des animations pédagogiques et autres goûters d'anniversaire. Nous recevons donc des demandes de la Ville et

directement des écoles. Ceci représente un peu moins de 50% des visites guidées et la majorité des demandes de la Ville à Art&fact.

4 - Euregio

Nos activités au sein de l'Euregio se poursuivent : nous avons guidé plusieurs groupes dans les expositions et les collections permanentes du Bonnefanten Museum à Maastricht, sur demande du Musée ou de groupes qui nous contactent.

5 - Divers

- La visite de la gare a connu un vif succès cette année car de nombreux groupes ont jumelé les visites de l'exposition SOS Planet à celle de la gare (environ 250 visites commentées de la gare). La découverte de l'architecture contemporaine connaît toujours un succès réel pour des groupes souvent spécialisés et internationaux (surtout néerlandophones et plusieurs anglophones).

- Sollicitée par la CFWB, Cellule Architecture, Art&fact a participé activement, depuis juillet 2011, à l'élaboration de La Journée de l'Architecture en Wallonie, le 23/10/2011. L'équipe a organisé des visites guidées en français et en néerlandais de plusieurs sites et a monté une petite exposition au quartier Nord.

Conférences

Cycle Culture & Sociétés (à la Salle académique, ULg)

- 13/01/11 : Mon métier : construire de grandes structures, par J-M. Crémer
 - 10/02/11 : Léonard de Vinci, portraitiste, par L. Fagnard
 - 03/03/10 : Au-delà des clichés, le monde arabe expliqué à l'Europe, par B. Khader
 - 17/03/11 : Les mutations industrielles du bassin liégeois, par R. Halleux
 - 31/03/11 : L'économie politique de la faim, par O. de Schutter
 - 07/04/11 : Le populisme est-il un appel à la démocratie ?, par J. Jamin
 - 06/10/11 : Akhéron, entre mémoires et Histoire, par D. Laboury
 - 17/11/11 : Le Musée royal pour l'Afrique centrale et le patrimoine culturel et naturel africain, par G. Grijseels,
 - 08/12/11 : Ouvrir le BAL, par J-M Gay
- Nous constatons une baisse réelle de participants au fil des conférences, au risque de mettre en péril cette activité qui, de légèrement bénéficiaire, ne ramène plus rien, voire devient déficitaire.

Excursions et voyages

Pour les membres de l'association

Journées :

- 15/01/11 : Bruxelles (expositions Cranach et Ensor)
- 26/02/11 : Bonn (exposition Napoléon)
- 19/03/11 : Bruxelles (exposition les Etrusques)
- 30/04/11 : Charleroi et Mariemont (architecture et verre 1920/40)
- 25/06/11 : Anvers (le MAS)
- 13/08/11 : Cologne (Musée Schnitgen et églises romanes)
- 10/09/11 : Journées du Patrimoine Mons et Hainaut, ouvertures exceptionnelles (annulé)
- 15/10/11 : Gand (exposition Constable et le STAM)
- 26/11/11 : Bruxelles Eurpalia Brésil
- 10/12/10 : Bonn (expositions Les Dogons et le V&A London)

Week-ends :

- 12-13/02/11 : Leyde (expositions aux musées nationaux de l'Antiquité et d'Ethnographie).
- 26-28/03/11 : Paris - Grand Siècle (Exposition Nature & Idéali, monuments XVIIe siècle, Vaux-le-Vicomte)
- 28-29/05/11 : Metz (nouveau centre Pompidou, château de Pange...)
- 9-10/07/11 : La Thiérache
- 20-21/10/11 : Lille : nouveaux musées dans le Nord
- 19-20/11/11 : Paris (expositions La Cité impériale, Fra Angelico, Musée de Cluny)
- 3-4/12/11 : Nancy Art nouveau (exposition Gruber, maisons privées et MEN)

Voyages :

- 15-25/04/11 : Le Maroc de l'Atlantique au Sahara avec le professeur Bauden (Marrakech, Meknès, Fès, Rabat, Casablanca, Essaouira, Erfoud...)
 - 6-8/05/11 : Le Rhin en flammes (Trèves, Coblenze, Limburg)
 - 17-23/05/11 : Athènes, Delphes et Olympie (fédition vu le succès de 2010) (annulé)
 - 13-19/06/11 : Italie byzantine (Ravenne, Venise, Aquilée)
 - 4-10/07/11 : Barcelone et la Vall de Boi : art roman et art nouveau en Catalogne (annulé)
 - 21-24/07/11 : Frise et Groningen (musées, château et architecture médiévale)
 - 1-7/08/11 : Le Golfe de Finlande : Tallin et Helsinki
- Début octobre 2011 : Argentine (annulé)

20-25/09/11 : l'Etrurie en compagnie du professeur Thomas Morard1-6/11/11 : Berlin (musées, architecture contemporaine et Postdam)

* Voir brochure **Art&fact Information, n° spécial octobre 2010**

Certains de ces activités sont choisies par des associations qui nous demandent de les leur reprogrammer. Dresde et Weimar constituent une destination à la mode car nous sommes repartis 5 jours en mai avec un groupe du Brabant wallon (25 pers.).

Nous remarquons, de manière de plus en plus claire, que les participants ne s'inscrivent plus à un ensemble de voyages mais choisissent d'abord l'une ou l'autre activité, quitte à s'inscrire plus tard à d'autres séjours ; qu'ils s'inscrivent de plus en plus tard, ce qui met en péril des voyages car, en revanche, l'aviation et l'hôtellerie exigent des inscriptions de plus en plus tôt.

Stages

Regards en herbe

Pendant les congés scolaires, Art&fact a mis sur pied des stages destinés au jeune public. Des enfants de 6 à 12 ans ont découvert l'art et le patrimoine à Liège et sur le site du Sart-Tilman (été).

7-11/03/11 : Stage de Carnaval, Liège, *Carnaval et jeux d'antan*

11-15/04/11 : Stage de Pâques, Liège, *Devenez graveur en herbe*

4-8/07/11 : Stage d'été, Sart-Tilman, *Art & Nature – Kunst & Natur*, en Fr et NL

16-19/08/11 : Stage d'été, Sart-Tilman, *Art & Nature – Kunst & Natur*, en Fr et NL

2-4/11/11 : Stage de Toussaint, Liège, *Dessinateurs, à vos crayons !*

Académie d'été

La 28e édition de l'Académie d'été a été organisée du 16 au 22 août 2011. Des cours de perfectionnement en guitare, violon, alto, violoncelle, piano et flûte sont proposés à un public désireux de progresser rapidement et qui s'élargit d'année en année. Le public est de plus en plus international et rassemblait environ 55 participants.

Pédagogie

I. Verhoeven, a participé, en tant que collaboratrice scientifique, au cours « d'interprétation du patrimoine » (direction professeur J.-P. Duchesne) pour les étudiants en master, orientation Muséologie ; plusieurs employés d'Art&fact ont pris part à la supervision d'exercices pratiques effectués par ces étudiants (visites guidées en ville et dans les musées de Liège).

I. Verhoeven a intervenue au cours de Didactique (chargé du cours : Pascal Heins) pour détailler les aspects pédagogiques concernant l'enseignement lorsqu'il guide une visite pour ses étudiants.

Plusieurs collaborateurs scientifiques d'Art&fact sont sollicités régulièrement à titre de lecteur/lectrice de mémoires réalisés par des étudiants à la fin de leur Master à l'ULg.

Divers

La participation de plusieurs d'entre nous à des comités, conseils d'administration (CA) ou assemblées générales (AG) d'associations concernant la culture, le patrimoine, le tourisme, se poursuit.

Marie-Sophie Degard est à l'AG de la Maison du Tourisme du Pays de Liège. Isabelle Verhoeven est à l'AG Province de Liège, Département Tourisme, au Comité technique des guides touristiques de la Région wallonne (en vue de définir un statut professionnel du guide touristique et de concevoir un décret sur ce sujet). Isabelle Graulich est au CA du Réseau Ulg.

La maison du boulevard Saucy a reçu de nouvelles installations de gaz car des individus se sont introduits par effraction dans le bâtiment et ont essayé de "voler" le tuyau de cuivre (le conduit du gaz, donc) remontant le long de la cage d'escalier. Un léger début de fuite a heureusement été détecté par un locataire. Toute l'installation a été coupée sur le champ mais pour répondre aux normes d'aujourd'hui, nous avons été obligés d'installer de nouveaux systèmes de chauffage central à chaque étage.

Présentation des œuvres éditées à l'occasion de la sortie de la revue

Jacques Lizène

Art synchrétique 1964 (sculpture génétique 1971) en remake en 1984

Impression couleurs

60 exemplaires numérotés et signés

2012

40 €



Cultivant depuis le milieu des années 1960 le concept de la médiocrité, de l'art nul et sans talent, Jacques Lizène (né en 1946) est l'auteur d'une oeuvre dense et réfléchie qui, au-delà d'un mauvais goût faussement gratuit (ses peintures à la matière fécale par exemple), renvoie plus profondément à une notion supposée déterminante de l'art moderne, la rupture. L'artiste recherche exactement l'inverse en montrant, d'exposition en exposition, des variations sur des schèmes connus et se dominant pour telles. Des citations, des reprises ? Indiscutablement, puisque, non content de glisser des réflexions presque théoriques et de se référer à l'histoire de l'art, ce sont des transpositions et des remakes de ses propres œuvres qu'il propose. Destinés à ceux « qui savent » et qui comprendront que la répétition s'affiche ici avec une désinvolture provocante, les dispositifs mis au point par Lizène sont à l'image de son double : le petit maître légeois qui, depuis plus de quarante ans, suit l'entracte d'anecdotes à la fois savoureuses et difficiles à croire. Il faut dire que le discours, chez Lizène, est un véritable happening. Un moment de théâtre à la fois improvisé et très maîtrisé, dont il a une conception particulière et qui a peu évolué au fil du temps. Loufoque, burlesque, rire gras (le fameux « ah ah »)... l'artiste investit toute la gamme de l'humour en même temps qu'il s'explique de façon très précise sur les points techniques de son travail,

entrant avec délectation dans l'interprétation et la justification de ses peintures, installations et vidéos. Cette manière qu'il a de produire sa propre exégèse et de précéder – avec une jouissance à peine cachée – les commentaires que critiques et historiens pourraient fournir sur son travail a pour effet de rendre ses citations, reprises et variations plus stupéfiantes encore, aussi stupéfiantes d'ailleurs que l'exécution répétitive et méthodique du processus créateur.

À l'occasion du 30^e anniversaire de l'association Art&fact, l'artiste propose une impression couleurs réalisée à partir d'un collage. Depuis 1964, il associe des images ou des objets en les croisant. Ici, *Art synchrétique 1964 (sculpture génétique 1971) en remake 1984* réunit, sur fond de couleurs profondes et complémentaires, une demi-tête de Bouddha et un profil de caméléon. Cette confrontation inattendue et incongrue procède de cet art synchrétique qui combine des éléments hétérogènes, réunit deux mondes que tout semble opposer : la divinité et l'animalité, la singularité et le camouflé. Lizène hybride le réel, questionne nos références et connaissances en reliant par de simples traits des éléments de nature différente.

Lætitia Lefèvre
Sac de billes
porcelaine
60 exemplaires
2012
35 €



Lætitia Lefèvre, Sac de billes, porcelaine, 2012 © Michel Houet

Formée à Saint-Luc et à l'Académie des Beaux-Arts de Liège, Lætitia Lefèvre (née en 1975) y a reçu une formation solide, dynamique et teintée de féminité. Son inspiration, elle la puise dans une réflexion profonde basée sur les relations et les distances entre les hommes. Elle s'intéresse à la proxémie telle que définie et étudiée par l'anthropologue américain Edward T. Hall. Reflet d'une culture, elle correspond à la distance physique qui s'établit entre des personnes prises dans une interaction. Celle-ci varie d'une société à l'autre en fonction des codes, des traditions, des sensibilités... Ces recherches théoriques aboutissent chez Lætitia à une transposition plastique. Dans un premier temps, son travail se présente sous forme de disque en porcelaine sur lesquels sont mis en scène un, deux voire trois personnages. Identiques mais toutes différentes par leur position, ces figures se résument à de petites silhouettes neutres d'une blancheur immaculée. A la fois intemporelles et impersonnelles, elles ne peuvent laisser indifférents et insensibles, questionnant nos propres relations humaines. Le lieu, la disposition des pièces et notre position par rapport à elles participent aussi à l'œuvre, apportant une dynamique nouvelle à ces figures figées en apparence.

Tel un fil rouge qui jalonne son œuvre, l'exploration des univers proxémiques offre la possibilité à Lætitia de varier le choix des médiums en expérimentant des technologies actuelles (installation numérique).

Menant de front une carrière artistique et d'enseignante à l'Institut provincial Roger Lazonon à Namur où elle dispense le cours de volume, Lætitia multiplie les expositions personnelles et collectives tant dans des galeries que dans des lieux publics (musée d'Ansembourg, MAMAC, parc du château de Jehay...).

Pour Art&fact, cette artiste d'origine hutoise propose une série de sacs de billes. Dans une boîte, d'un traitement brut, est mystérieusement renfermé, tel un trésor, un petit sac renfermant des billes. De fabrication artisanale, celles-ci conservent la trace d'un traitement manuel, une irrégularité qui transparaît tant dans la forme que dans la couleur. Ludiques, ces billes nous rappellent nos jeux d'enfant. Lancées les unes après les autres pour se placer stratégiquement ou pour toucher la bille précédente, elles affichent une valeur de proximité très forte qui n'est pas sans rappeler les questionnements fondamentaux de l'artiste sur nos propres relations d'hommes et de femmes. En feutrine et fermés par une délicate cordelette, les sacs se distinguent les uns des autres par un ou plusieurs mots qui apportent une touche ludique supplémentaire à la création. Expressions consacrées ou personnelles, ces mots renvoient à la thématique de la réussite, du jeu... Ils contribuent à augmenter la singularité de ces pièces dont le choix méticuleux reflète la délicatesse et la sensibilité de la jeune plasticienne.

Marie-Sophie Degard

Les années 1980 à Liège

Art et culture

> DUCHESNE Jean-Patrick (ULg), <i>Avant-propos</i>	3
> BAWIN Julie (ULg), <i>Introduction</i>	5
> HENRION Pierre (MPAST) et RANDAXHE Yves, <i>Les arts plastiques à Liège dans les années 1980. Entretiens</i>	8
> DELHASSE Sophie (ULg), <i>Des lieux de création et de promotion pour les arts plastiques à Liège dans les années 1980</i>	16
> HOUSEN Jean (MPAST), <i>Le Musée en Plein Air du Sart Tilman</i>	23
> CHARLIER Sébastien (ULg) et FRANKIGNOULLE Pierre (Faculté d'Architecture - ULg), <i>Architecture et urbanisme : les grandes tendances des années 1980</i>	29
> SARLET Jean-Michel, <i>Quelques repères et un regard subjectif sur la photographie à Liège dans les années 1980</i>	36
> TOMASOVIC Dick (ULg), <i>Le gnon fait la force. Structuration du champ de la création audiovisuelle à Liège dans les années 1980</i>	45
> CAPART Philippe, DEJASSE Erwin, Pâques Frédéric (ULg), <i>La bande dessinée à Liège : l'aurore des fanzineux</i>	53
> DEMOULIN Laurent (ULg), <i>Eugène Savitzkaya et le paysage romanesque liégeois des années 1980</i>	64
> PURNELLE Gérald (ULg) : <i>La poésie à Liège dans les années 80 : une transition « dialectique »</i>	80
> DUBOIS Jacques (ULg), <i>Le manifeste pour la culture wallonne de 1983</i>	88
> PIRENNE Christophe (ULg), <i>Musique, musiciens et institutions musicales</i>	96
> VERHOEVEN Isabelle et HOUSEN Jean (ULg), <i>Art&fact</i>	102
> In memoriam Jacques Stiennon	112
> Rapport d'activités de l'asbl Art&fact.....	115
> Présentation des oeuvres éditées à l'occasion de la sortie de la revue.....	120