

TO BE IN OR BEHIND THE MUSEUM ?

Les arts visuels dans les années 68

VIRGINIE DEVILLEZ *

“*TO BE IN OR BEHIND THE MUSEUM*”, VOILÀ SANS DOUTE UNE PHRASE QUI MÉRITE UN MOT D’EXPLICATION. EN 1994 EUT LIEU UNE EXPOSITION SUR LA *WIDE WHITE SPACE*, UNE GALERIE MAJEURE DES ANNÉES 60 ET 70 QUI A CONSACRÉ LE TERME D’ANTI-GALERIE, TANT CET ESPACE ÉTAIT DAVANTAGE ATTACHÉ À LA CRÉATION QU’À LA VENTE. LA RÉTROSPECTIVE S’INTITULAIT *BEHIND THE MUSEUM*, CAR LA GALERIE SE SITUAIT, GÉOGRAPHIQUEMENT PARLANT, DERRIÈRE LE MUSÉE DES BEAUX-ARTS D’ANVERS. MAIS L’ON PEUT AUSSI CONSIDÉRER CE TITRE COMME LE SYMBOLE DE NOUVELLES PRATIQUES ARTISTIQUES QUI SE VOULAIENT HORS LES MURS DE L’INSTITUTION PAR L’INTÉRÊT PORTÉ AU HAPPENING, LA VALORISATION DU LIEN ENTRE L’ART ET LA VIE, LA REMISE EN CAUSE DES MÉCANISMES PROPRES AU MARCHÉ DE L’ART... PARALLÈLEMENT, LES ‘ANNÉES 68’ SONT ÉGALEMENT MARQUÉES PAR LES REVENDICATIONS DES ARTISTES QUI EN APPELLENT À PLUS D’INVESTISSEMENT DE L’ÉTAT DANS LA CULTURE ET À LA CRÉATION DE MUSÉES DÉDIÉS À L’ART CONTEMPORAIN. LA SCÈNE ARTISTIQUE OSCILLE ALORS AU GRÉ DE CE MOUVEMENT DE VA-ET-VIENT À L’ÉGARD DE L’INSTITUTION : *TO BE “IN” OR “BEHIND”*, OU LE SYNDROME D’UNE GÉNÉRATION D’ARTISTES DÉSIREUX DE VOIR SURGIR DE NOUVELLES STRUCTURES, TOUT EN DÉFENDANT UNE PRATIQUE ET UN DISCOURS À L’ENCONTRE DE CES MÊMES STRUCTURES. LES ‘ANNÉES 68’ CONSTITUENT UNE TRÈS LONGUE DÉCENNIE EMPREINTE DE CETTE AMBIVALENCE, ALORS QUE LES ‘ARTS PLASTIQUES’ DEVIENNENT LES ‘ARTS VISUELS’ ET QUE LA BELGIQUE CULTURELLE SE RESTRUCTURE PAR LE BIAIS DE LA COMMUNAUTARISATION...

I. Introduction

Mai 68, une image d’Épinal pour une période idéale ? La juxtaposition de ce joli mois et de ce chiffre évoque systématiquement la contestation et/ou la révolution, le changement, l’ébauche d’une société et d’un mode de pensée alternatifs, la libéralisation des esprits et des mœurs, la vie en communauté, la rupture entre les classes sociales, une conscientisation des notions d’écologie et d’environnement, la foi en un monde meilleur... La vision utopique qui s’accroche presque inconsciemment à l’évocation de Mai 68 a déjà été maintes fois remise en cause. Mai 68, ou plutôt les ‘années 68’, sont aujourd’hui reconnus comme un prétexte, un point de départ subjectif pour analyser un mouvement dont les prolégomènes sont antérieurs, tout comme les prolongements vont bien au-delà de la décennie. Les événements de Mai 68 constituent donc la manifestation médiatique d’une lame de fond engrangée depuis plusieurs années par divers groupes, politiques, intellectuels ou artistiques, et rendue finalement visible au reste de la société. Mais, pour autant, cette vague s’étend-elle ensuite à l’ensemble de la population, ses idées se répandent-elles dans des milieux devenus, d’un coup, réceptifs ? Le film *Milou en mai* de Louis Malle illustre finement cette bourgeoisie française de province qui, loin de Paris, vit cette actualité d’abord dans une indifférence mêlée de curiosité pour finalement basculer dans la peur. L’esprit de Mai 68 ne serait-il, en fin de compte, rien d’autre que l’expression d’une avant-garde désireuse de changer globalement la société ?

Pourtant, dans l'histoire des révolutions et du rapprochement entre l'art et le politique, l'élite et les masses, Mai 68 fait encore figure d'exception. Dans *Le nouvel esprit du capitalisme*, Luc Boltanski et Eve Chiapello voient en effet dans cette contestation l'union des deux grandes traditions critiques : l'une, qu'ils qualifient de "sociale", portée par les partis ouvriers pour dénoncer les inégalités sociales, l'injustice flagrante, l'absence de solidarité entre les hommes, et l'autre qu'ils définissent comme "artiste"; "opérant sur un autre bord, elle émane pour l'essentiel des intellectuels de la 'bohème' parisienne et trouve ses lettres de noblesse chez Baudelaire. Les enjeux sont autres, puisque cette seconde critique prend davantage pour cible la bourgeoisie, la marchandisation croissante, la massification de la culture, la perte inquiétante des singularités et des libertés, etc." Pour Boltanski et Chiapello, "il est un moment historique – bref, certes, et voué à l'échec – où les deux types de critiques parvinrent à se joindre, sans que l'une l'emporte sur l'autre. Ce fut précisément Mai 68, lorsqu'on assista à la démocratisation d'une critique émanant jusqu'à alors d'une certaine élite"¹.

Mai 68 serait donc une période de grâce, cependant brève et vouée à l'échec comme le précisent les deux auteurs. Elle est aussi la signification d'un double discours, à la fois similaire et contradictoire. D'un point de vue politique, la décennie est en effet caractérisée par un discours officiel sur le rôle de l'État par rapport à la culture, qui prolonge des revendications remontant à la fin du XIX^e siècle. Cet aboutissement est, entre autres, rendu possible par le processus de communautarisation de la culture qui devient effectif au début des années soixante, permettant de dégager des budgets directement affectés aux deux communautés linguistiques du pays². La période marque ainsi l'apparition de projets en faveur de Maisons de la culture destinées à une population qui bénéficie de davantage de loisirs. Cet élan en faveur d'une participation active du citoyen est défendu du côté francophone par le ministre social-chrétien Pierre Wigny dans le Plan quinquennal de politique culturelle présenté officiellement le 22 mars 1968. "Bien des formes de culture sont passives, écrit-il; le public jouit dans l'inaction de ce que les artistes lui offrent"³. Wigny craint qu'aux heures de travail mécanique ne succèdent des plages de loisir mécaniques, rythmées par le déroulement d'un film ou le rythme d'un orchestre. Le citoyen actif doit prendre part à la cérémonie dans la vie collective, défi rendu possible dans un endroit pluridisciplinaire comme une Maison de la culture.

1 DOMINIQUE BAQUÉ, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 13.

2 Voir FLORENCE HESPEL, "L'action culturelle de l'État dans la marche vers le fédéralisme des institutions", in *Art & Fact*, Liège, n° 22, 2003, p. 144-152.

3 PIERRE WIGNY, "Introduction générale", in PIERRE WIGNY, ministre de la Culture française (dir.), *Plan quinquennal de politique culturelle : Livre I : Introduction générale. Centres culturels et centres sportifs*, 1968, p. 8. Pour plus de développements sur la question, voir également VIRGINIE DEVILLEZ, "Art, pouvoir et participation dans les 'années 68'. What happened ?", in CATHERINE LECLERCQ & VIRGINIE DEVILLEZ, *Mass Moving. Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, Bruxelles, Éditions Labor/Dexia, 2004, p. 41-42.



• Présentation à la presse du *Plan quinquennal de politique culturelle* du ministre de la Culture, Pierre Wigny (au centre), le 22 mars 1968. A droite, Robert Wangermée, le directeur général de la RTB. (Photo CEGES)

Pourtant, dans les faits, ces lieux resteront, la plupart du temps, des programmeurs de spectacles dans une lignée malrucienne, à savoir des produits culturels ayant eu l'aval des autorités de référence en la matière. L'offre, pour utiliser un autre terme qui se réfère à la marchandisation, est loin de correspondre aux aspirations montantes des jeunes artistes, dramaturges ou plasticiens. Comme nous le verrons, la plupart des créateurs désireux de développer une pratique artistique nouvelle, basée sur le principe de l'immédiateté ou de la rupture entre l'art et la vie, ne passeront quasi jamais par ces infrastructures officielles⁴ – et ceux qui développeront des synergies avec ces centres le feront davantage dans une optique socio-culturelle, où la création cède le pas à l'animation. Pour cette raison, l'on peut parler d'un double discours, à la fois similaire et contradictoire, puisque le Plan de Pierre Wigny utilise le même vocable que la scène

⁴ À ce propos, pour évoquer les problèmes de la scène artistique namuroise avec la Maison de la culture de Namur, inaugurée le 24 mai 1964, voir LOUIS RICARDEAU, "1959-1971", in *Arts plastiques dans la Province de Namur. 1945-1990*, Namur, Province de Namur/Crédit communal, 1991, p. 40-62. Beaucoup d'artistes ont en effet réagi contre la politique d'exposition au "caractère trop prestigieux, trop éloigné de leur vécu" et à "la rareté des contacts pris avec eux" (p. 43). En réaction, trois initiatives parallèles verront le jour : les Créateurs d'art, Axe 66 et le Centre culturel Félicien Rops où des jeunes artistes, alliant le film, le happening, la musique, le dialogue, etc. se réuniront sous l'étiquette de L'Entonnoir.

artistique émergente, synthétisé autour de la notion de ‘participation’, sans pour autant rencontrer ses aspirations puisqu’elle développe son travail dans une sphère entièrement autonome par rapport à ces institutions. De même, la rupture avec ces citoyens que Wigny vise à détourner d’une consommation mécanique des nouveaux média sera elle aussi imminente. Très tôt apparaîtra en effet la faillite des missions d’animation dévolues aux réseaux des Maisons de la culture et des Foyers culturels; dans la plupart des cas, seules des pratiques de diffusion fonctionneront et, de manière générale, la classe ouvrière ne bénéficiera ni de ces diffusions ni de l’animation. Il en découlera aussitôt la nécessité d’abandonner ces circuits et ces modalités traditionnels pour trouver un autre terrain apte à développer un rapport nouveau avec le public.

Malgré l’échec de la politique de Wigny, celui-ci a pointé le danger de son époque : la consommation mécanique et passive de ‘biens culturels’ produits à échelle industrielle, tendance qui est également dénoncée par la scène artistique avec, pour corollaire logique, le passage d’une “culture de masse” à un “loisir de masse à base de culture”⁵. L’enjeu est donc de taille au tournant des années 68 afin d’éviter que l’ère de prospérité économique et de diminution du temps de travail n’aient pour conséquence d’augmenter les clivages des pratiques culturelles au sein de la population. La période marque en effet une étape importante dans le relâchement des liens qui unissaient culture et économie, en même temps que surgit la notion d’hédonisme comme valeur capitale dans la société. Les trois piliers du monde occidental sont dorénavant régis par des principes opposés : l’efficacité pour l’économie, l’égalité pour la politique, l’épanouissement de la personnalité (ou la satisfaction personnelle) pour la culture⁶. Cette dérive est dénoncée dès la fin des années 50 par les situationnistes français dont les idées et les initiatives ont influé sur l’esprit de Mai 68. En 1967, le situationniste Guy Debord rappelle, dans *La société du spectacle*, son inquiétude face à la spectacularisation et à la marchandisation de la culture qui devient un loisir, souvent passif. L’apport essentiel des situationnistes est justement de tendre à renverser ce qui fonde le principe de l’aliénation dans le spectacle, à savoir la non-intervention. Cette proposition rejoint les théories du groupe Fluxus qui vise à rompre la frontière entre l’art et la vie, par la participation du spectateur, en privilégiant des actions comme le happening.

Dans ce contexte politique et théorique, la scène artistique belge a également, dès la fin des années 50, proposé des interventions et des pratiques désireuses de changer le monde et la société, pratiques qui vont connaître une couverture médiatique lors des événements de Mai 68. Cette date permet en réalité de cristalliser les différentes prises de position des artistes, ceux qui veulent pénétrer les institutions pour les changer de l’intérieur,

5 DANIEL VANDER GUCHT, *Art et politique. Pour une redéfinition de l’art engagé*, Collection Quartier Libre, Bruxelles, Éditions Labor, 2004, p. 19.

6 DANIEL BELL, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, Paris, PUF, 1979, p. 7-8. Cité in DANIEL VANDER GUCHT, *op.cit.*, p. 20.

en revendiquant plus de participation politique pour les artistes, et ceux qui souhaitent continuer une recherche mêlant l'action collective et la mythologie personnelle. Ces derniers ancrant sciemment leur engagement dans le champ de l'art contemporain, il nous a paru primordial d'analyser leurs projets plutôt que ceux émanant de plasticiens attachés politiquement à un parti. Roger Somville et Edmond Dubrunfaut, figures de proue de cette tendance, privilégient des thématiques clairement attachées à la gauche, avec une volonté de créer dans des lieux défavorisés ou des endroits dévolus au travail. Cependant, leur technique, liée aux arts décoratifs, est marquée par un modèle découlant de la théorie de l'art public de la fin du XIX^e siècle et de l'Entre-deux-guerres.

Les créateurs et les actions, que nous allons évoquer dans la première partie de cet article, sont davantage influencés par les situationnistes et Fluxus, soit une avant-garde qui estime que seul un art révolutionnaire, voire même une attitude, peut influencer sur le monde. Pourtant, individuellement pris, ces artistes sont proches d'un courant politique, d'une pensée philosophique, voire même d'une confession. Par exemple, le collectif *Mass Moving* est composé d'anciens étudiants de Louvain, associés à un artiste provo hollandais, avec lequel ils montent des événements ludiques, voire libertaires comme *Le petit livre rouge des écoliers et lycéens* qu'ils font publier sur les presses de *Pour*, un journal d'extrême gauche. L'artiste évolue donc dans une mouvance idéologique large, plutôt que dans la lignée du programme d'un parti, tout en restant en interaction constante avec la société et les ondes de choc qui la secouent; il prend position, mais avec son langage personnel, privilégiant dans son questionnement des thèmes 'humanistes' qui reflètent les courants de pensée 'Mai 68' : la lutte contre la guerre et le nucléaire, l'importance accordée à l'écologie, le rejet de la marchandisation croissante, la critique de l'institution... Ce brassage et ce regroupement d'artistes aux origines et aux horizons idéologiques parfois antinomiques reflètent le phénomène de dépillarisation de la société civile.

Outre la dépillarisation, la communautarisation de la culture constitue également une grille de lecture à appliquer sur la sphère artistique des années soixante et septante. Si celle-ci permet d'établir une nouvelle politique culturelle, elle stigmatise aussi le début d'une 'coupure' entre les deux communautés, creusant ainsi le fossé constaté depuis la fin des années 50. En effet, la Flandre, et surtout Anvers, se situent alors sur l'axe Allemagne-Pays-Bas caractérisé par une grande ouverture sur l'avant-garde internationale et par une conception alternative de la notion de musée. La Wallonie reste quant à elle tournée vers l'école de Paris, celle de l'Entre-deux-guerres et de l'immédiat après-guerre : même les nouvelles tendances françaises, centrées autour des nouveaux réalistes, transitent par la Flandre. À titre significatif, Yves Klein participe en 1959 à *Vision in Motion* à Anvers, positionnant ainsi la Métropole comme véritable 'laboratoire' de la création émergente. Cette nostalgie de l'école de Paris, alliée à une position de renfermement induite par la communautarisation de la culture, constitue un élément majeur pour appréhender la période dont découle la situation actuelle.

Enfin, en citant Yves Klein, un artiste qui a travaillé sur le corps, la couleur et l'immatériel, comme préfigurant de l'art conceptuel et de la performance, le ton est en quelque sorte donné sur les tendances privilégiées dans le présent article. Certes, la peinture et la sculpture sont toujours présentes durant les années soixante et septante avec, pour figures de proue, des artistes tels Raoul De Keyser, Amédée Cortier, Marcel Maeyer, Roger Raveel, Roel D'Haese, Paul Van Hoeydonck... Ils ne seront cependant pas évoqués afin d'éviter une approche encyclopédique de la période et de privilégier des propositions s'inscrivant dans la voie ouverte par Yves Klein, celles d'un renouveau radical.

Ces projets ont souvent été connotés d'élitistes et d'hermétiques, voire même d'abscons, par un public qu'ils désiraient pourtant toucher et/ou intriguer. Leur travail a souvent prêté le flan à la critique, comme le fit encore dernièrement la sociologue Nathalie Heinich qui remet en cause la fonction critique de l'art contemporain arguant que, d'une part, il suscite l'indifférence ou le rejet des masses populaires et, d'autre part, qu'il est intégré par les "institutions de la bourgeoisie", qui les exposent, le "marché capitaliste", qui les achète, et le "pouvoir d'État", qui les subventionne ⁷. Ce constat, certes implacable, n'enlève rien à l'utopie de ces projets et, surtout, ne déforce nullement les enjeux artistiques, philosophiques et poétiques de ces travaux qui doivent être appréhendés dans leur sphère propre, celle de l'art contemporain. Cette distinction est primordiale pour éviter de confondre l'art avec l'animation socioculturelle, le loisir donc, et de donner des arguments à la théorie du relativisme culturel qui s'est développée, justement, depuis les années 60 ⁸.

II. Les débuts du 'happening'

Si le happening et/ou la performance se généralisent au cours des années 70, cette forme d'expression artistique difficilement définissable s'inscrit déjà dans l'histoire des avant-gardes de la première moitié du XX^e siècle. Dadaïstes, futuristes, surréalistes ont usé de cette technique permissive, aussi flexible qu'ouverte, aux variables infinies mêlant littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture, peinture, cinéma, projections et, plus tard, vidéo ⁹.

En Belgique, un regain d'intérêt pour cette pratique s'esquisse avec la création en 1955 de Taptoe par Clara et Gentil Haesaert, Maurice Wijckaert, Roel D'Haese... Influencés par Cobra qui mêlait déjà poésie, écriture et peinture, ils organisent des expositions et des rencontres alliant littérature, musique, ethnologie... Wijckaert contribuera d'ailleurs à la

7 NATHALIE HEINICH, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Bibliothèque des Sciences humaines, Paris, Gallimard, 2005, p. 302-316.

8 Voir à ce propos les thèses du sociologue post-bourdieuzien, BERNARD LAHIRE, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

9 Voir ROSE LEE GOLDBERG, *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001.

formulation de la théorie fondamentale de l'Internationale situationniste "selon laquelle la liberté humaine doit trouver son expression dans la vie, non pas dans la production à l'intérieur d'un atelier; que cette liberté doit être celle de tous les hommes et non pas celle d'une poignée de bouffons du théâtre de la libre expression rachetés au nom de l'art"¹⁰. À la même époque, en 1957, s'ouvre à Dendermonde un lieu à mi-chemin entre la salle d'exposition et le café, Celbeton, où sont organisés des manifestations poétiques et artistiques, des projections de films, des conférences et des débats. Son animateur, Adolf Merckx, souhaitait "briser le caractère statique de la plupart des expositions et de la relation artiste-art-public"¹¹.

Au début des années 60, sous l'influence du mouvement Fluxus né à New York avec George Macunias, Yoko Ono, La Monte Young, et bientôt importé en Europe par Ben, Robert Filliou, Wolf Vostell... la performance est assimilée par une nouvelle génération d'artistes imprégnés par le principe du 'ici et maintenant' qui ouvre la voie du rapprochement entre le public et l'artiste, mais aussi du brassage entre les différentes disciplines artistiques. La volonté de rompre la barrière entre l'art et la vie est aussi emblématique de créateurs qui, influencés par les sculptures sociales, les conversations méditatives et les performances de Joseph Beuys, estiment que la révolution doit d'abord avoir lieu en l'homme; et qu'une fois libéré, il produira quelque chose d'original et pourra révolutionner son époque.

Parallèlement, en Belgique, le centre névralgique de la scène artistique contemporaine se déplace vers la Flandre et plus particulièrement vers Gand et Anvers, le foyer du *Comité voor Artistieke Werking (CAW)* et du G58 qui organise des expositions de jeunes artistes à la *Hessenhuis*. C'est aussi à Anvers qu'a lieu en 1962 la 6^e conférence internationale de l'Internationale situationniste, offrant ainsi une ouverture à la génération émergente qui, simultanément, redécouvre le passé dadaïste de la ville à travers l'œuvre de Paul Joostens et Paul Van Ostaijen. Deux jeunes artistes se rencontrent à cette époque à l'académie d'Anvers : Hugo Heyrman et Henri Van Herrewegen. L'ambiance y est très conservatrice; cependant, grâce aux revues étrangères qui circulent, ils sont au courant des nouvelles tendances internationales et de Fluxus. Mais, pour réagir au climat ambiant, ils s'inspirent davantage de dada, du mouvement provo hollandais et du Pop qui est alors diffusé en Belgique. Proches aussi d'un art d'attitude, ils se donnent

10 FREDDY DE VREE, "Fluxus, happening, attitudes : 1. Avant mai 1968", in *Belgique/Pays-Bas. Convergences et parallèles dans l'art depuis 1945*, exposition Europalia Belgique, Bruxelles, Palais des beaux-arts, 20.6-10.8.1980, p. 64. Voir dans le même catalogue, du même auteur : "Fluxus, happening, attitudes : 2. Après mai 68", p. 66-69.

11 En néerlandais : "breken met het statische karakter van de meeste tentoonstellingen en van de verhouding kunstenaar-kunst-publiek" [ADOLF MERCKX, "Omgeving Celbeton", in *MTL Art actuel/MTL Aktuele Kunst* (sous la dir. de Fernand SPILLEMAECKERS), 3.1970, p. 29]. Voir également le chapitre consacré à "Celbeton", in *Klemmen voor Koorddanser. Henri-Floris Jaspers over Gaston Burssens*, n° special de *Revolver*, Anvers, 10.1997 (24^e année) n° 2, p. 47-64.

de multiples surnoms et jouent des personnages certes imaginaires mais intimement mêlés à leur travail artistique. Van Herrewegen devient ainsi Panamarenko, un général russe imaginaire, à la casquette pleine d'étoiles; 'multimillionnaire', il roule en cadillac, se coiffe d'un panama ou porte une combinaison de cosmonaute.

Avec d'autres jeunes artistes anversoïses dont Wout Vercammen et Bernd Lohaus, ils subissent l'influence du japonais Yoshio Nakajima qui avait déjà fait des manifestations dans les rues des Pays-Bas dont il fut ensuite expulsé; en 1965, celui-ci est admis à l'académie d'Anvers et s'installe dans l'ancienne maison du poète Paul Van Ostaijen. La synergie née de cette rencontre est à l'origine de la fabrication et du lancement des *Happenings News* qui connaissent 6 livraisons de 1965 à 1966. Ces artistes sont fascinés par la machine Xerox qu'ils ont louée pour confectionner le magazine car elle transpose immédiatement leurs idées en réalités imprimées où figurent déjà les futurs objets de Panamarenko; le tout est imprégné d'un esprit dada par le collage, pop au travers d'un américanisme outrancier et psychédélique par l'importance accordée à la mescaline, le LSD et les expériences d'Aldous Huxley pour atteindre une "expansion



- Lors du festival EXPRMNTL à Knokke, le 31 décembre 1967, Jean-Jacques Lebel (habillé) interrompt le débat et choque le public avec l'élection de Miss Expérimentation et l'apparition sur scène de trois hommes et de deux femmes (dont Yoko Ono) nus.
(Photos Ed VAN DER ELSKEN & Virginia LEIRENS)

cérébrale”¹². Dans une interview accordée à Anny De Decker pour la *Gazet Van Antwerpen* en septembre 1965, Hugo Heyrman déclare : “L’art doit être mis à la portée des hommes et le happening est le meilleur medium dont on puisse se servir pour cela”¹³.

Le premier happening réalisé par le groupe se déroule le 9 juillet 1965 sur la *Groen-plaats* à Anvers. Baptisé *Bezette stad*, en référence à un recueil de poème de Van Ostaijen, le happening renvoie entre autres aux dangers de la guerre atomique – Heyrman écrit sur le sol ATOM puis se fait ligoter par Nakajima. Dans le deuxième acte, des dias sont projetées en couleur. Les images montrent des photos de la ville occupée, “affairée”, pour prouver aux gens le manque de liberté et le conditionnement des esprits. De 1965 à 1966, au moins 5 happenings verront encore le jour, certains suscitant l’intervention de la police qui arrête les perturbateurs. Étant donné ces multiples interventions musclées, Bernd Lohaus et Anny De Decker décident d’ouvrir un endroit pour accueillir ces happenings : c’est ainsi que naît la *Wide White Space Gallery* le 18 mars 1966 avec, le soir de l’ouverture, la mise en action d’une machine soufflant des confettis. Le happening quittait ainsi, à Anvers – pour un temps du moins – l’espace public, conséquence liée aussi à l’évolution même du happening qui devient davantage performance : en se déroulant dans des lieux clairement dédiés aux expressions contemporaines, il répond à une logique propre à la sphère artistique et... s’institutionnalise.

Si Anvers est le centre où se développent en premier lieu les happenings par la présence des provoc et d’artistes internationaux, le reste de la scène artistique belge émergente explore aussi cette voie. Il faut ainsi souligner le rôle de la ville de Verviers, foyer des pataphysiciens belges, qui joue un rôle pionnier pour le relais, en Wallonie, des théories de Fluxus. En octobre 1964, Noël Arnaud et André Blavier y organisent l’exposition *Arts d’Extrême-Occident* avec des œuvres de Manzoni, Spoerri, Arman, Bury... et, pour invités, Robert Filliou et Joachim Pfeufer qui montrent pour la première fois la maquette du *Poïpoïdrome*, ce vaste bâtiment consacré à la “création permanente” que le Centre Pompidou présentera des années plus tard¹⁴. Lors de cette manifestation collective, le jeune liégeois Richard Tialans¹⁵ fait la connaissance de Filliou avec lequel il noue une amitié solide. C’est le début d’une collaboration fructueuse entre l’artiste déjà confirmé et le jeune acteur/metteur en scène imbibé des théories pataphysiciennes qu’il souhaitait

12 Voir la collection des *Happenings News* conservés aux Archives de l’art contemporain en Belgique/Musées royaux des beaux-arts de Belgique (AACB/MRBAB).

13 Paul HEFTING, “1960-1968. Extraits d’entretiens avec Panamarenko, Hugo Heyrman et Anny de Decker”, in *Panamarenko*, Bruxelles, Palais des beaux-arts, 15.11.-27.12.1978, p. 30.

14 *Arts d’Extrême-Occident*, n° 71-73 de la revue *Temps mêlés* servant de “catalogue d’une exposition organisée au musée de Verviers du 3 au 12 octobre 1964 dans le cadre des Journées d’hommage à Christian Beck”, p. 55-57.

15 Richard Tialans, acteur et metteur en scène de théâtre d’avant-garde, commence dès 1966 à monter des pièces de Robert Filliou au théâtre de L’Étuve à Liège avant de fonder en 1969 le Centre d’orientation et d’information théâtrales et AAREVUE grâce à l’utilisation détournée du matériel de bureau de la fondation Renard qui l’employait comme archiviste.

renouveler. L'année suivante, Tialans se rend à Villefranche-sur-Mer où Filliou venait de créer avec George Brecht une boutique Fluxus, *La Cédille qui sourit*; à son retour, il publie une partie des textes du Français dans *AAREVUE* et, avec son théâtre de la Circonstance ou de l'Occasion¹⁶, il réalise des pièces et des actions de Filliou, dont *Commemor* puis *L'immortelle mort du monde* en 1969: "Exemple type de la 'créativité permanente' prônée par Filliou, cette œuvre à géométrie variable où la scène est un échiquier, le spectateur un joueur, et l'acteur une valeur/couleur" répond aux aspirations de Tialans qui cherche un théâtre du potentiel et du hasard tout en ouvrant la voie au brassage des disciplines, la création devenant aussi un art de vivre: "là où l'artiste préfère la vie au spectacle, la réalité à la fiction, l'imprévisible au prévu, la performance au littéraire..."¹⁷.

Toujours à Liège, en 1966, Jacques Charlier lance une petite revue photocopiee et un groupe du même nom: Total. Dans le premier numéro, Charlier explique que Total "n'est ni doctrine, ni philosophie, ni politique, ni anarchiste, ni beatnik, ni provo, ni tout ce beau vocabulaire journalistique déformé pour la consommation engendrant un racisme artificiel entre générations et groupes sociaux. Total est le spectacle de la vie et de notre propre vie"¹⁸. Le 19 novembre 1966, le groupe Total fait un happening lors du vernissage de l'exposition *Jeunes liégeois* organisée dans la salle de l'APIAW – Association pour le progrès intellectuel et artistique de la Wallonie. Une vingtaine de totalistes surgissent en portant des miroirs; ils auraient été apostrophés par les organisateurs qui leur ont lancé "get out" en apercevant un miroir de 1,5 sur 1 mètre sur lequel était inscrit le mot Total. Finalement, celui-ci fut dressé à bout de bras afin de concentrer dans une même vision la foule, le décor et les œuvres exposées¹⁹. D'autres préoccupations baignent les happenings de Jacques Charlier et du groupe Total qui se sentent concernés par des questions touchant à l'urbanisation et à l'écologie: le groupe manifeste ainsi contre les armes nucléaires en distribuant des pamphlets transparents et en brandissant un drapeau tout aussi transparent. En 1969, Charlier lance également le projet *Zone absolue*, "le plan utopique d'un monument à la liberté, une parabole de l'état sauvage", projet inspiré par Liège qui est devenue un vaste chantier rythmé par de multiples rénovations architecturales. Critique et intrusif, Charlier propose tout simplement de recouvrir Liège avec du béton pour y semer ensuite du gazon²⁰.

Outre la volonté d'interférer sur le mode de pensée unique et de replacer l'homme au centre des préoccupations, le happening privilégie donc aussi des problématiques écologiques et sociales. Cette tendance se confirme durant les années 70 avec l'émergence de la peur du nucléaire et, plus tard, la crise économique. Typique de cette mouvance est le collectif *Mass Moving* dont la première action a lieu en mai 1969, marquée esthé-

16 Celui-ci devient, en 1968, l'Aa théâtre.

17 Voir DENIS GIELEN, "La filliousophie de Richard Tialans", in *L'Art même*, n° 4, 7.1999, p. 16-17.

18 *Total's*, l'édition souterraine liégeoise, n° 1, 1966 (AACB/MRBAB, *Fonds Jacques Charlier*).

19 *Total's*, l'édition souterraine liégeoise, n° 7, sd [1967] (*Ibidem*).

20 NICOLE FORSBACH, [Préface], in *Zone absolue*, 1969, np (*Ibidem*).

tiquement par l'esprit *be-in* et politiquement par la remise en cause des instances officielles. Pour s'unir aux Marolliens qui luttent contre le danger d'expropriation de leur quartier, *Mass Moving* y organise en 1972 le congrès *Society in conflict*, grand happening de plusieurs jours mêlant conversations, actions, jeux, etc. La même année, avec un collectif de Schaerbeek, *Algol*, *Mass Moving* manifeste contre un projet d'autoroutes prévu dans la commune. Lors de ces manifestations, en Belgique comme à l'étranger, *Mass Moving* est fréquemment confronté aux forces de l'ordre car il enfreint la loi en investissant la rue, sans autorisation : "À Berlin, on a été pris par la police, mais relâché



• *L'immortelle mort du monde*, une pièce de Robert Filliou réalisée en 1969 par Richard Tjalans au AAThéâtre, Liège.
(Photo Guy Jungblut/Ed. Yellow Now)

très vite. À Londres, on a été embarqué et condamné. À Paris, on a opéré au milieu de la nuit. À Bruxelles, la police est venue, mais elle ne savait que faire (...)”²¹.

La question de la répression et de la censure est indissociable de cette expression artistique émergente. En 1966, Nakajima est expulsé de Belgique pour avoir participé à des happenings non autorisés; perturbateurs de l’espace public remettant en cause la liberté théorique de s’y exprimer, les happenings peuvent aussi choquer et heurter la morale par des intrusions où intervient la nudité. Ainsi, au Festival du film expérimental du casino de Knokke, en décembre 1967, règne un esprit libertaire et contestataire dont quelques happenings sont le reflet puissant...²². Le festival est une véritable expérience et “c’est moins à cause de ses films que de son ambiance qu’*Exprmntl 4* fera parler de lui”²³. Le Français Jean-Jacques Lebel, auteur de plusieurs happenings et d’un livre sur la question, est présent : il compte au nombre des personnalités remettant en cause le principe de sélection des films tout en accusant l’ex-ministre Pierre Vermeylen, président de la manifestation, et Gustave Nellens, le propriétaire du Casino, d’empêcher toute manifestation politique. Ainsi, le 31 décembre, pendant un débat sur les films en compétition, “Lebel saisit le micro des mains de Vermeylen et annonce, sur un ton démagogique : ‘Maintenant, le moment que vous attendez tous, chers consommateurs, chers téléspectateurs, est arrivé. Nous allons, avec l’aide du gouvernement, élire Miss Expérimentation 1967’”. Surgissent nus, avec un numéro sur un carton, trois hommes et deux femmes, dont Yoko Ono. Profitant du désordre, des membres du SDS²⁴ grimpent sur l’estrade, revendiquant un cinéma engagé avec, pour slogan inscrit sur une pancarte, “Vive Roger Pic, Chris Marker, Joris Ivens” pendant que la foule hurle “Réalité ! Prise de conscience !”. Lebel voulait en réalité dénoncer la contradiction d’un festival qui, tout en se voulant hors normes, impose des limites à l’expérience — démonstration réussie puisque, dépassés, les organisateurs feront intervenir la police. Jean-Jacques Lebel et Yoko Ono seront poursuivis et, semble-t-il, condamnés au motif de pornographie²⁵.

Évoquer ces multiples événements, à la fois artistiques, provocateurs et politiques, est capital pour comprendre qu’en art comme dans le reste de la société, les événements de Mai 68 n’ont pas surgi du néant. Comme le dit Lebel, “l’explosion a été élaborée, préfigurée pendant au moins cinq ans. Cette crise radicale de la société, nous la sentions venir, pas seulement dans les usines, les universités, les familles, mais partout, y compris là où se fabrique, se consomme et se consume la culture. (...) Quelques artistes, quelques

21 IRMELINE LEBEER, “Mass Moving”, in *Chroniques de l’art vivant*, 8-9.1972, p. 12. Pour plus d’informations sur ce collectif, voir CATHERINE LECLERCQ & VIRGINIE DEVILLEZ, *op.cit.*

22 Voir RENÉ MICHA, “Le cinéma s’insurge. Le cinéma c’est la liberté”, in *Art et Contestation*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1968, p. 151-174.

23 XAVIER GARCIA BARDON, *EXPRMNTL. Festival hors normes. Knokke 1963 1967 1974*, n° spécial de la *Revue belge du cinéma*, n° 43, 1.12.2002, 80 p.

24 Ancienne organisation étudiante du Parti social-démocrate.

25 XAVIER GARCIA BARDON, *op.cit.*, p. 53-54.

poètes, quelques cinéastes, quelques théoriciens visionnaires – rares mais lucides – ont pressenti la tempête”²⁶.

III. Mai 68, révolution politique ou poétique ?

La contestation des artistes, durant Mai 68, trouve comme point d’orgue les actions du *Vrije Aktie Groep Antwerpen* (VAGA) à Anvers et l’occupation du Palais des beaux-arts à Bruxelles où ont lieu, dès le 29 mai, des assemblées libres. Roger Somville et Marcel Broodthaers comptent parmi les personnalités phares de ce mouvement, Somville en tant que vice-président du Conseil national belge des arts plastiques, et Broodthaers comme animateur des discussions et président d’une des premières assemblées libres. Les principes qui émanent de ces débats portent sur la nécessité d’une solidarité d’action excluant toute discrimination esthétique et sur l’opportunité d’un accord en faveur du renouveau de l’enseignement supérieur et des écoles d’art. Par ailleurs, dans la lignée du festival *EXPRMNTL* de Knokke, des motions générales sont adoptées pour dénoncer la censure de la politique culturelle et la répression à l’encontre de certains plasticiens, écrivains, metteurs en scène, acteurs et cinéastes.

Après une série d’actions ayant ajourné toute manifestation officielle au Palais, la contestation s’atténue dès le début du mois de juin et seuls quelques locaux restent à la disposition des artistes. L’assemblée libre des Travailleurs culturels décide de s’y réunir tous les lundis, poursuivant ainsi les débats qui déboucheront sur la publication du *Cahier de revendications des artistes belges*. Celles-ci se focalisent principalement sur le statut de l’artiste; le droit à la participation à la chose politique; l’aide aux artistes sur la base de la reconnaissance de leurs qualifications; la création d’immeubles avec atelier, de salles d’exposition nationales et d’un musée des arts contemporains à Bruxelles; le pourcentage destiné aux artistes pour toute nouvelle construction architecturale et la transformation des Palais des beaux-arts en Maisons de la culture, avec direction collégiale composée en partie d’administrateurs choisis au sein des artistes²⁷. Au-delà de ces revendications, l’enjeu majeur de la contestation se situe autour de la question épineuse de l’absence de musées et de centres d’art contemporain en Belgique. Comme l’écrit Karl Geirlandt, l’animateur du *Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst* à Gand, “certains ne comprennent plus qu’après dix ans les gouvernements successifs n’ont pu résoudre ne fût-ce que le seul problème de l’emplacement du futur Musée d’art

26 CATHERINE MILLET (interview par), “Jean-Jacques Lebel, oppositionnel”, in *Art press*, 5.1996, p. 20.

27 Voir *Cahier des revendications des artistes belges*, publié par le Conseil national belge des arts plastiques ASBL, section des Arts plastiques de la Commission nationale belge de l’Unesco, Bruxelles, Imprimerie Laconti SA, sd. Voir aussi VIRGINIE DEVILLEZ “Art, pouvoir et participation dans les ‘années 68’. What happened?”, in CATHERINE LECLERQ & VIRGINIE DEVILLEZ, *op.cit.*, p. 37-55 et NICOLAS FRANEAU, *Mai 68, une revendication politique et libertaire. L’implication des artistes belges par l’occupation du Palais des beaux-arts de Bruxelles*, Bruxelles, mém. lic. en histoire de l’art et archéologie ULB, 2001-2002.



- Marcel Broodthaers prenant la parole à une assemblée libre lors de l'occupation du Palais des beaux-arts de Bruxelles en mai 68. (MRBAB, AACB, inv.9787)

moderne de Bruxelles, et que la crise des musées et toute la politique culturelle semble moins inquiéter le pouvoir et les partis que la question des Fourons”²⁸.

Ces aspirations, d'ordre avant tout politique et structurel, émanent principalement de la mouvance qui s'est regroupée autour de la personnalité de Roger Somville, artiste militant au sein du Parti communiste de Belgique (PCB). La présence à ses côtés de Marcel Broodthaers peut, au premier abord, paraître étonnante. Pourtant, dans sa jeunesse, Broodthaers a lui aussi gravité autour du PCB auquel il adhère en 1943. Après la guerre, il fréquente assidûment les surréalistes, en publiant un poème dans *Le Ciel bleu*, et les communistes en collaborant au *Salut public (Hebdomadaire de précision politique et littéraire)* de Jean Seeger. Le 7 juin 1947, avec les surréalistes révolutionnaires, animés entre autres par Christian Dotremont, il signe le tract *Pas de quartier dans la révolution !* puis, le 1^{er} juillet 1947, le tract franco-belge dirigé contre André Breton, *La cause est entendue*. Somville et Broodthaers ont donc, ou ont eu, des rapports forts avec le PCB qu'ils ont gérés de façon différente, le premier en adhérant aux théories du

²⁸ Karel GEIRLANDT, “Les artistes contestent. Le contexte de la contestation”, in *Les Beaux-Arts*, 8.6.1968, p. 2.

judanovisme prônées par le parti, le second en s'en éloignant, comme le firent les futurs membres de Cobra pour développer leur travail dans une voie libre de toute contrainte esthétique imposée par le PCB.

Fin 1963, Broodthaers publie un recueil de poèmes, *Le Pense-bête*, dont il utilise les 50 derniers exemplaires pour créer une sculpture du même nom présentée lors de sa première exposition personnelle, à la galerie Saint-Laurent à Bruxelles, en avril 1964. La même année, il reçoit une distinction au Prix de la jeune sculpture belge, entrant de plein pied, cette fois, dans la sphère des arts plastiques où il brasse très tôt les disciplines. Le 23 juillet 1964, il présente ainsi à la galerie Smith *A Sophisticated Happening* au cours duquel il lit un article de presse concernant la notion d'art et d'argent, sur lequel il avait collé un petit cadre noir et une paire de lunettes géantes. Sa démarche prend son sens comme analyse et démontage "ironique des limites et médiations diverses – politiques, institutionnelles, sociales – qui conditionnent la production et la réception de l'art dans les sociétés post-industrielles, dans des circuits de plus en plus fermés et pour un public de plus en plus restreint ou aliéné". Pour Broodthaers, "la dévalorisation générale du sens au profit de la seule valeur d'échange a réduit l'art à la commodité, soumise aux lois de la mode, à la rotation rapide des marchandises et au recyclage immédiat et permanent des 'nouveaux trucs, nouvelles combines'"²⁹.

Dans la lignée de ses préoccupations, Broodthaers participe aux premières journées de l'occupation du Palais des beaux-arts où il prend la parole lors des assemblées libres. Dans le compte rendu de celle tenue le 30 mai 1968, se reflètent les questionnements de Broodthaers dans le paragraphe condamnant "le système de commercialisation de toutes les formes d'art, considérées comme produits de consommation"³⁰. Pourtant, quelques jours plus tard, celui-ci marque la distance en faisant circuler une de ses premières lettres ouvertes :

"Palais des Beaux-Arts le 7/6/68.

À mes amis,

Calme et silence. Un geste fondamental, ici, a été fait qui jette une lumière vive sur la culture et les aspirations de quelques-uns à son contrôle – de part et d'autre – ce qui veut dire que la culture est une matière obéissante.

Qu'est-ce que la culture ? J'écris. J'ai pris la parole. Je suis négociateur pour une heure ou deux. Je dis je. Je

29 BIRGIT PELZER, "Le musée du signe", in *Marcel Broodthaers*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 17.12.1991-1.31992, p. 18.

30 Compte rendu reproduit dans le texte de ISI FISZMAN, "Musée, expositions, révolution et biographie imaginaire", in Carel BLOTKAMP (dir.), *Museum in motion? The modern art museum at issue. Museum in beweging? Het museum voor moderne kunst ter discussie*, La Haye, Govt. Pub. Office, 1979, p. 248.

reprends mon attitude personnelle. Je crains l'anonymat. (J'aimerais contrôler le sens de la culture.) Je n'ai pas de revendications matérielles à formuler bien que je me saoule avec de la soupe aux choux. Au travers de tout cela, protéger une forme de liberté d'expression nouvellement acquise, qui me paraît précieuse, pour notre capitale de province.

Un mot encore à tous ceux qui n'ont pas participé à ces journées ou qui les ont méprisées : il ne faut pas se sentir vendu avant d'avoir été acheté, ou à peine.

Mes amis,

avec vous je pleure pour ANDY WARHOL.

MARCEL BROODTHAERS ³¹

Broodthaers prend donc du recul par rapport au groupe des occupants. Souhaitant clarifier la situation et analyser les rapports entre l'art et la société, il décide de continuer les discussions à son domicile, avec un petit nombre d'amis, d'artistes, de collectionneurs et de galeristes : "Comme nous avons donné assez bien de publicité à la chose, je m'attendais à recevoir au moins soixante ou soixante-dix personnes. Il faut savoir qu'il n'y avait pas beaucoup de meubles dans mon atelier. (...) J'eus alors l'idée de téléphoner à une firme de transports bruxelloise, Menkès (...), et de leur demander de me prêter un certain nombre de caisses pour que mes visiteurs puissent s'asseoir. Il me sembla naturel de les faire s'installer sur ces signes qui font allusion à l'emballage de l'art, des caisses dans lesquelles on transporte des toiles et des sculptures. J'ai donc pris livraison des caisses et je les ai disposées ici d'une façon somme toute assez particulière, un peu comme si elles étaient elles-mêmes des œuvres d'art. Alors, je me suis dit : mais au fond, c'est cela – voilà le musée. Voilà pour la *notion* de musée. J'y ai ajouté des cartes vues; j'ai garni le décor avec des œuvres du dix-neuvième siècle, en partie par provocation, en partie pour faire contraste avec les panneaux en plastique que j'avais commencé à faire à l'époque, pour marquer une distance. Puis, j'ai écrit le mot *MUSÉE* sur les carreaux, *Section dix-neuvième siècle* sur la porte qui mène au jardin et *Département des aigles* sur le mur au fond du jardin. C'est ainsi que ce musée est né, non pas à partir d'un concept, mais d'une circonstance : le concept n'est venu se greffer que par après"³².

Inauguré le 27 septembre 1968, au 30 rue de la Pépinière à Bruxelles, le Musée d'art moderne – Département des aigles, section XIX^e siècle, faisait allusion à la rigidité de la sphère artistique, qui réduit l'art à une marchandise, et rappelait que la capitale n'était

31 AACB/MRBAB, inv. 28.288. L'allusion à Warhol fait en réalité référence à la tentative d'assassinat dont il a été victime par Valérie Solanas, le 3 juin 1968.

32 Voir l'interview enregistrée et réalisée en 1969 par Freddy de Vree, reproduite dans FREDDY DE VREE, "Fluxus, happening, attitudes : 2. Après mai 68", *op.cit.*, p. 67.

toujours pas dotée d'un musée d'art moderne. Par cette démarche, certes née des circonstances mais mue aussi par sa volonté de s'éloigner des événements du Palais des beaux-arts, Broodthaers remettait en avant le "Je" ("Je reprends mon attitude personnelle. Je crains l'anonymat"), protégeant ainsi la vision personnelle de l'artiste contre les risques encourus par l'action collective sous la bannière d'une parole donnée, unique et unilatérale. La forme héroïque et solitaire adoptée par Broodthaers replace d'emblée son travail dans la sphère artistique, à l'abri des dérives de l'animation, mais aussi du politique stricto sensu. Ainsi que le souligne Birgit Pelzer, "pratiquant l'art comme un caprice mais conscient des déterminismes économiques et sociaux, Broodthaers témoigne paradoxalement de la volonté d'assumer son rapport à l'histoire sans renoncer à marquer clairement sa position de sujet singulier"³³. Une parole poétique, une mythologie personnelle, une approche sémantique revêtent ici une importance particulière qui illustre la seconde voie prise par les artistes acteurs de la contestation de Mai 68.

À cette époque, Panamarenko travaille de son côté sur des projets d'enneigement artificiel d'objets; imprégné aussi par les événements liés à l'occupation du Palais des beaux-arts, il propose ainsi d'enneiger cette institution, idée qui ne sera jamais réalisée mais qui nous permet d'établir un lien avec Anvers où là aussi s'est dessiné un fossé entre les acteurs de la contestation.

Deux jours après le début de l'occupation du Palais des beaux-arts, les artistes anversois, parmi lesquels Wybrand Ganzevoort, Jef Verheyen, Panamarenko et Hugo Heyrman, se réunissent pour émettre à leur tour une série de revendications qui débouchent sur la création, le 1^{er} juin 1968, du *Vrije Aktie Groep Antwerpen* (VAGA). Ils avaient d'abord souhaité occuper le Musée de la culture flamande, trop bien protégé, pour s'orienter ensuite vers celui des Beaux-Arts (le KMSKA) où le conservateur, Walter Van Beselaere, leur propose aussitôt une salle de réunion. Leurs préoccupations portent sur la problématique des musées à Anvers et des expositions d'art contemporain, mais aussi sur des questions plus générales, marquées par les liens étroits avec les provos hollandais, comme la solidarité sociale, la création de zones vertes, d'espaces de récréation et de musées vivants (avec restaurants, conférences, débats, projections de films, activités pour les enfants...), sur le modèle du Van Abbe à Eindhoven et du *Stedelijk* à Amsterdam. VAGA organise une première réunion au KMSKA le 7 juin sur le thème "*Geen volksmuseum van schone kunsten zonder ware democratie*". Quelques jours plus tard, différents groupes de travail sont mis sur pied et une première action d'envergure est décidée : "*Maak het Conscienceplein autovrij !*". Panamarenko et Heyrman réinaugurent pour l'occasion l'ère des happenings et, le 6 juillet, ils montent une action, dite des "blocs de glace" : habillés comme des représentants de l'ordre, ils fabriquent, sous les

33 BIRGIT PELZER, *op.cit.*

yeux de la police, une sculpture de blocs de glace qui, une fois légèrement fondue, reste inamovible. Le 19 juillet, le Conseil communal répond aux revendications de VAGA, en interdisant la place Conscience aux voitures, qui devient un espace piétonnier et le forum de discussions par l'intermédiaire d'un journal mural en béton, où les passants peuvent écrire leurs pensées et souhaits.

Panamarenko et Heyrman, avec la complicité du collectionneur Isi Fiszman, profitent de l'animation ambiante pour organiser divers événements. Le 13 juillet, sur la place Conscience, ils projettent *Le corbeau et le renard* de Broodthaers et *Eurasienstab* que Joseph Beuys venait de terminer. Le 27 juillet 1968, un stencil annonce la première mondiale de la maquette du projet d'une réserve naturelle, un happening inspiré des théories d'Aldous Huxley : de grandes toupies en bambou équipées de moteurs légers, amenées à dégager une énergie énorme, devaient illustrer la réalisation d'une île utopique. Pour la concrétiser, ils demandent un terrain vierge qui aurait été rendu viable par l'énergie qu'ils auraient puisée dans la force de l'eau et du vent; dans ce monde nouveau, "les habitants construiront des zeppelins, en mylar polyester transparent et actionnés électriquement... Les catastrophes aériennes seront évitées presque entièrement car les zeppelins pourront entrer en collision sans que cela ne présente de danger"³⁴.

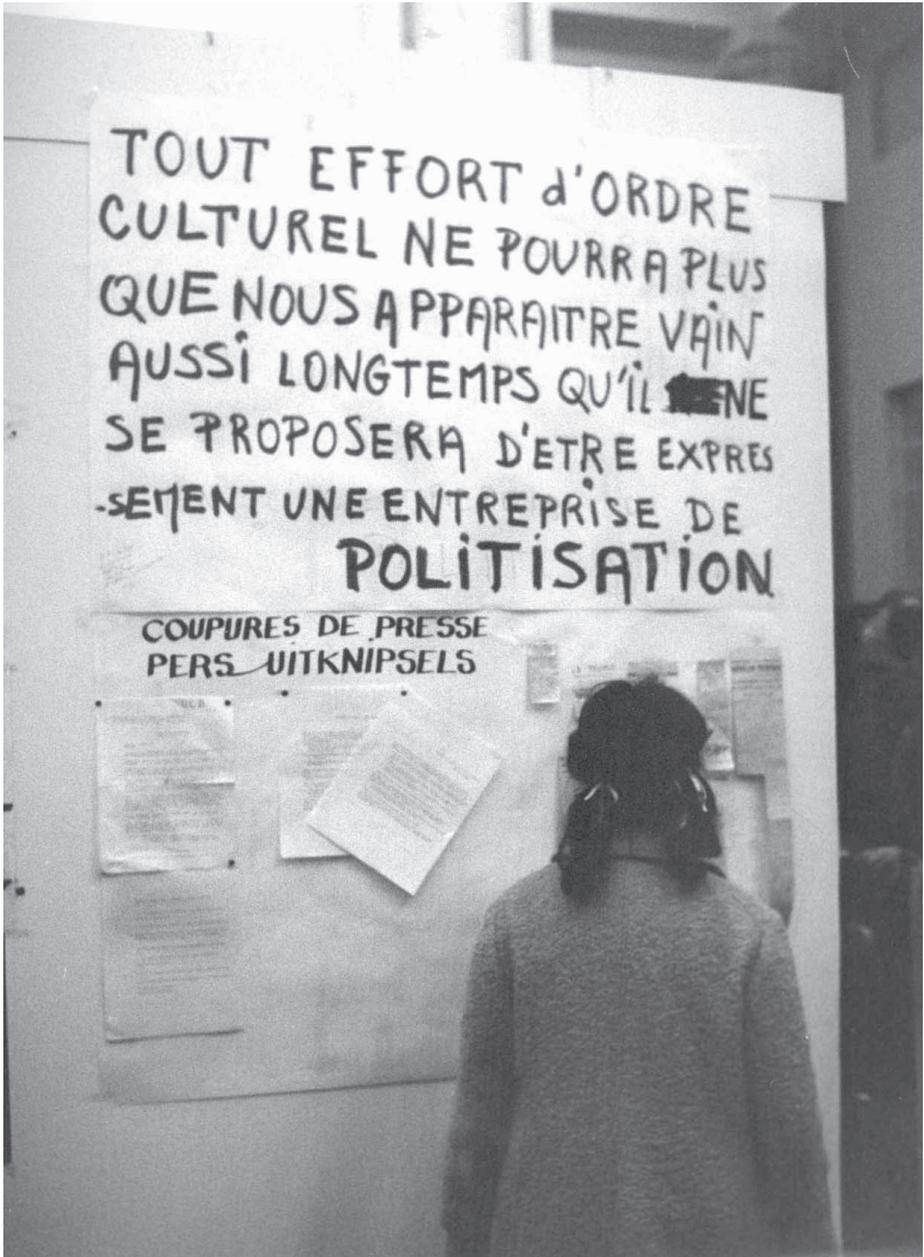
Pourtant, très vite, des tensions se font entre les membres de VAGA et le duo de *happeners*, le groupe leur reprochant de vouloir trop se mettre en avant et d'afficher leur personnalité d'artiste. Isi Fiszman pense quant à lui que les membres de VAGA étaient satisfaits avec l'obtention de la place Conscience et de salles pour exposer, alors que Panamarenko et Heyrman voulaient profiter de l'euphorie générale pour organiser des projets prolongeant l'esprit de leurs premiers happenings³⁵. Les dissensions se faisant de plus en plus fortes, la rupture est consommée en août avec la publication par le duo d'un tract à l'encontre de VAGA : "*Het zaakje van de basisverklaring wordt lek !?*".

De son côté, VAGA obtient l'autorisation d'organiser une exposition au KMSKA qui est inaugurée le 5 octobre : *Not for sale art; "dat wil zeggen dat er tijdens deze tentoonstelling geen enkel werk verkocht wordt. Dit is een protest tegen de huidige wantoestanden op de 'kunstmarkt'. Voor deze tentoonstelling is geen selectie gebeurd. Iedereen krijgt gelijke kansen om deel te hebben aan het bezit van de gemeenschap"*³⁶. L'événement n'est pas particulièrement bien accueilli, entre autres par le critique Marc Callewaert, qui ne cache pas sa déception, dans la *Gazet van Antwerpen* du 16 octobre 1968, face à une exposition

34 La construction future de l'*Aeromodeller*, une des pièces majeures de Panamarenko, revêt tout son sens une fois qu'il est réintégré dans ce projet de réserve naturelle. Voir PIET VAN DAALEN, "Panamarenko et Hugo Heyrman au cours des actions du V.A.G.A. (été 68)", in *Panamarenko, op.cit.*, p. 47-48.

35 *Idem*, p. 45.

36 Communiqué de presse (AACB/MRBAB, *Dossier documentaire VAGA*).



- Le panneau de revendication des artistes lors de l'occupation du Palais des beaux-arts de Bruxelles en mai 68. (MRBAB, AACB, inv.9784)

d'un agencement traditionnel et de maigre qualité. Après *Not for sale art*, les activités de VAGA vont petit à petit s'effiloche et seul l'artiste Serge Largot, un des meneurs du groupe, va tenter de prolonger l'expérience. Il croyait en la force des ateliers libres dans lesquels les artistes pouvaient stimuler l'expression du public. Mais les multiples démarches effectuées par Largot auprès du Ministère de la culture flamande ne déboucheront sur aucune collaboration; finalement, l'administration ministérielle décide de créer, à sa propre initiative et donc sans VAGA, un centre culturel dans l'ancien Palais royal d'Anvers : l'*Internationaal Cultureel Centrum (ICC)* ³⁷.

IV. Les années septante

À l'aube des années 70 sont déjà apparues toutes les tendances qui marquent la scène artistique belge de la décennie. Le happening, qui va davantage se développer sous l'appellation de performance, éclôt dans des lieux parfois entièrement voués à ce type de pratique. L'art dans la rue, l'art participatif, l'animation, la réflexion sur l'environnement, l'éclosion de festivals artistiques en plein air connaissent un succès grandissant. Les groupes et les collectifs animés d'idéaux politiques et artistiques, mus par le désir de travailler ensemble plutôt que séparément dans un atelier, se multiplient, dans la lignée de groupes comme Total ou *Mass Moving*. L'art conceptuel trouve également une forte assise en Belgique grâce à la présence de collectionneurs, comme Isi Fizman, Nicole et Herman Daled ou encore le Docteur Hubert Peeters, qui soutiennent ce mouvement radical de remise en cause du marché de l'art et de l'institution.

Une autre donnée change profondément la scène artistique durant cette période : l'apparition de nouvelles technologies et particulièrement de la vidéo qui permet, dans un premier temps, aux artistes de garder une trace de leurs actions éphémères, pour devenir, par après, un art à part entière. La machine Xerox fascinait déjà Panamarenko and Co... Quelques années plus tard, la vidéo et les débuts de l'informatique laissent entrevoir d'autres possibilités de communication, qui revêtent, à l'aune des théories de Marshall McLuhan ("Le message, c'est le médium" ³⁸), un sens primordial pour la génération d'artistes montants. Ceux-ci trouveront "à ces techniques nouvelles, tout à la fois, une plus grande intimité avec le réel, un rayonnement érotique et une impersonnalité machinale": il s'agit donc d'une "affaire de communication et d'information, c'est-à-dire, d'accumulation, de contrôle, de modification et de transmission d'infor-

37 Pour des informations précises concernant les événements à Anvers autour de Mai 68, VAGA et les activités de l'ICC, voir JOHAN PAS, *Beeldenstorm in een spiegelzaal. Het ICC en de actuele kunst 1970-1990*, Leuven, Lannoo Campus, 2005. Voir également PIET VAN DAALLEN, "On Antwerp 1968", in CAREL BLOTRAMP (dir.), *op.cit.*, p. 236-241.

38 MARSHALL McLUHAN, *Pour comprendre les médias*, Collection Points, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

mations et d'images, au moindre coût et au moindre travail" ³⁹. L'appropriation des médias est en effet caractéristique des 'années post-68', car elle participe de l'accélération de l'histoire des médias. Le critique français Pierre Restany confirme en effet "que mai 68 n'était pas la simple crise d'une jeunesse vis-à-vis de sa culture et de la façon dont on lui communiquait cette culture, mais le symptôme avant-coureur d'un changement radical de société et de système de production. C'est à ce moment-là que la communication a changé de sens, ou plutôt acquis une nouvelle conscience de son territoire, de son autonomie, de sa vertu critique et de sa vertu d'éveil, en ce qui concerne la société en général, en ce qui concerne le public le plus large. Le rôle de la communication et de ses instruments, de ses moyens technologiques a joué un rôle capital et déterminant dans ce passage d'une société à une autre, dans ce passage de la société industrielle moderne à la société post-industrielle post-moderne" ⁴⁰.

Enfin, au-delà du cas particulier des nouvelles technologies, la période des années 70 est également caractérisée par un décloisonnement des disciplines. Les artistes pratiquent, à différents moments, tant la vidéo que la performance, l'art conceptuel que la peinture, la photo comme l'installation, la BD ou le rock : le terme d'arts visuels supplante bientôt celui d'arts plastiques.

La Flandre

Dans la foulée des revendications de *VAGA*, mais sans ses acteurs, le ministre flamand de la Culture Frans Van Mechelen autorise la création, en 1969, de l'*Internationaal Cultureel Centrum* sur le *Meir*. L'*ICC*, à la fois lieu de production et d'exposition, permet au public d'entrer en contact avec les formes émergentes de la production belge et internationale grâce à la présence d'artistes tels Vito Acconci, Laurie Anderson, Ben Vautier, Daniel Buren, James Lee Byars, Dan Graham, Joseph Kosuth, Gordon Matta-Clark, Guillaume Bijl, Leo Copers, Luc Deleu, Lili Dujourie, Marie-Jo Lafontaine... L'*ICC*, d'abord dirigé par Ludo Bekkers puis par Flor Bex, constitue une plate-forme de l'avant-garde à laquelle il donne d'importants moyens de production : elle est une des premières structures à s'équiper, en 1974, de matériel vidéo qu'elle met à la disposition des artistes ⁴¹. L'historien de l'art Jan Debbaut est spécialement engagé pour la gestion de cette mission : plus de 300 bandes y seront produites, soit près de 80 % de la production belge d'avant 1977, initiative qui permettra aux premiers vidéastes belges, Lili Dujourie, Jacques-Louis Nyst, Leo Copers, etc. de mener à bien leurs projets durant la décennie, jusqu'à la fermeture en 1981 des studios de l'*ICC* ⁴².

39 CHRIS DERCON, "La vieille petite histoire de la vidéo en Belgique", in *Liaison Magazine*, n° 17, hiver 1982-1983, p. 44.

40 PIERRE RESTANY, "De l'art sociologique à l'esthétique de la communication, un humanisme de masse", in *Fred Forest. 100 actions*, Nice, Z'éditions, 1995, p. 55.

41 Voir JOHAN PAS, *op.cit.*, p. 142-150.

42 PHILIPPE DUBOIS, "La vidéo. Une histoire belge (1970-1990)", in PHILIPPE DUBOIS & MARC-EMMANUEL MÉLON, *La création vidéo en Belgique*, Paris, Points de repère, 1991, p. 10.



- Panamarenko lors de l'action dite des "blocs de glace" à Anvers, le 6 juillet 1968, dans le cadre des revendications du groupe VAGA – *Vrije Aktie Groep Antwerpen*. (Archives Isi Fizman)

Parallèlement, la scène alternative anversoise foisonne de projets grâce à la présence de nombreux collectifs d'artistes qui continuent d'animer la vie artistique, mêlant allègrement les disciplines, 'art majeur' et 'art mineur'. Filip Francis, un des acteurs de ces multiples mouvements, se définit lui-même comme un hippie anarchiste qui était parti voyager adolescent avec *On the road* de Kerouac en poche⁴³. L'esprit ambiant est celui de la fulgurance, de rencontres entre amis, artistes ou pas, dominés par l'envie de faire des choses, des revues, des concerts, des fêtes... Francis découvre aussi le pouvoir visuel des films; il ne se sépare jamais de sa caméra super huit et filme Anvers la nuit, le jour, dans les méandres de son architecture moderniste. Le montage rappelle parfois les collages dadaïstes, avec les néons lumineux au sommet des buildings qu'il capte sur la pellicule. Au volant de sa voiture, il ne rate pas une image, il enregistre la vie et l'éphémère, profite de chaque moment, philosophie qui caractérise alors *Ercola*, *Artworker Foundation*⁴⁴ et *Vacuum*⁴⁵.

⁴³ Interview réalisée à Bruxelles le 12 avril 2006.

⁴⁴ La dénomination choisie pour ce groupe rappelle celle de l'*Art Workers Coalition* (AWC, Alliance des travailleurs de l'art) fondée à New York en 1969 par des artistes souhaitant entre autres fonder une communauté d'artistes, améliorer leurs conditions de vie ainsi que la représentativité des artistes noirs et portoricains... Voir IRVING SANDLER, *Le triomphe de l'art américain*, t. 2 : *Les années soixante*, Paris, Éditions Carré, 1990, p. 311-315.

⁴⁵ *Ercola*, *Experimental Research Center Of Liberal Arts*, créé en 1968, se présentait comme een "productief en informartiaf centrum van de eigentijdse creatieve kunst, door klank-, kleur-, licht-, tijd- en ruimtedistributie".

Anvers revient fréquemment dans le descriptif de la scène alternative flamande⁴⁶. Ville pleine de contrastes, à la fois ouverte et conservatrice, elle a sans doute insufflé aux artistes des sentiments contradictoires mais indéfectibles : Dada dans les années vingt et, encore aujourd'hui, Luc Tuymans engagé dans le combat contre l'extrême droite. Comme l'écrit Hans Theys, "de nombreux érudits se sont prononcés sur les possibles raisons de ce vent de liberté qui soufflait sur Anvers entre 1964 et 1973. Un des éléments les plus étranges, en effet, c'est la tolérance dont fit preuve le conseil municipal, les responsables du musée et même la police. Certains attribuent cela au fait qu'Anvers est une ville portuaire, qui était donc habituée à voir un peu plus de tapageurs et de fauteurs de troubles, si ce n'est dans d'autres quartiers; une autre explication résiderait dans l'essor économique des années soixante. Comme si l'Occident s'était enfin débarrassé de toute la misère engendrée par la Seconde Guerre mondiale et se mettait, à l'instar de la population des États-Unis, à consommer dans l'insouciance"⁴⁷. Il faut néanmoins nuancer certains propos de Hans Theys et rappeler qu'à Anvers, le happening avait dû prendre, en 1966, le chemin de la *Wide White Space Gallery* pour éviter la répression de la police. Et malgré un retour dans la rue au cours des événements de Mai 68, les happenings 'sauvages' se font rares. En général, des structures d'accueil se mettent en place et ces activités ne se déroulent plus dans l'espace public que si elles ont reçu une série d'autorisations. Dès lors, elles relèvent davantage du travail d'animation culturelle.

À partir de 1971, *Ercola* imprime un fanzine *underground* psychédélique, *Spruit*, où l'illustration tient une place importante, tout comme le graphisme et la bande dessinée; au sommaire de la revue, l'on retrouve les noms d'Isi Fiszman et de Filip Francis. Ce dernier, en compagnie de son épouse Maryse Masson, lance début 1970 à Berchem, où il partage une maison avec l'architecte Luc Deleu, *Vacuum*, un espace alternatif d'expositions. Leur trajectoire croise celle d'*Artworker Foundation (ARFO)* fondé par deux anciens *happeners*, Hugo Heyrman et Wout Vercammen. Une des premières actions d'*ARFO* consiste en la publication de *Artworker Star*, une revue grand format imprimée à 150 exemplaires, et présentant des projets d'artistes de Marcel Broodthaers, James Lee Byars, Bernd Lohaus, Jacques Charlier, Carl André, Panamarenko, Luc Deleu, Filip Francis... Le sous-titre d'un numéro affichait "*Brainwashing médium*", rappelant "l'expansion cérébrale", prônée par les premiers happenings anversoises. *ARFO* imagine aussi le projet d'un Musée mobile des médias modernes qui trouve une issue concrète avec le lancement, en 1973, du *Continental Film-en Videotoer*. Grâce à l'argent de Filip Francis, *ARFO* et Luc Deleu achètent un bus qu'ils décorent et équipent d'un écran intérieur; le 31 mars 1973, ils débutent leur tournée sur le trottoir de l'*ICC* avant de se rendre en Allemagne, en France et aux Pays-Bas pour diffuser, à la manière des bibliobus, des films non commerciaux de Raoul Servais, Georges Smits, Ludo Mich... En ce qui concerne la scène alternative anversoise, dont il ne s'agit ici que d'un bref aperçu, voir l'ouvrage de JOHAN PAS, *op.cit.*, p. 85-89.

46 Dans une veine plus 'classique', signalons ainsi que Bruges accueille en 1968 la première Triennale des arts plastiques qui donnera trois éditions, la dernière ayant lieu en 1974, dont le but, à ses débuts, était uniquement de dresser le bilan des arts plastiques en Belgique. Gand se profile également comme une ville active, mais dans une voie plus traditionnelle bien que nécessaire, grâce au *Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst* qui milite depuis les années 50 pour la création d'un musée des arts contemporains.

47 HANS THEYS, "De A à Z. D'une ville sans voitures à une auto-école exposée. À propos de quelques mouvements artistiques des années soixante et septante", in *Mo(u)vements. Kunstenaarsbewegingen in België van 1880 tot 2000. Mouvements d'artistes en Belgique de 1880 à 2000*, exposition organisée par le *NICC au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen*, 25.6.-24.9.2000, Anvers, 2000, p. 99.

Parmi les nouveaux espaces dédiés en partie ou entièrement à la performance se situe la *New Reform Gallery, Werkcentrum voor plastische kunsten*, qui commence ses activités en 1970 à Alost sous la direction de Roger D'Hondt. Cet important travail de fond mené par D'Hondt et principalement dédié à la performance dans l'art contemporain, débouchera, du 2 au 15 octobre 1978, sur le *Performance Art festival* au *Beursschouwburg* à Bruxelles qui est reconnu comme un des premiers événements d'envergure consacrés à la performance en Belgique⁴⁸. Même si le happening, devenu performance, s'est ré-aiguillé vers des lieux spécifiques, l'intérêt pour l'espace public, urbain ou champêtre, garde toute son acuité. La scène flamande a tendance à multiplier les événements en plein air, à la campagne. Inspirée par ce 'retour au vert' qui fait alors déjà école aux Pays-Bas au parc de Sonsbeek et, en Belgique, au *Middelheim* à Anvers, Phil Mertens, conservatrice des Musées royaux des beaux-arts de Belgique⁴⁹, lance à Assenede le *Midzomerforum* (20-22 juin 1975). Grâce à ce vaste projet rappelant les festivals rock, cette région des polders est le centre d'une gigantesque manifestation alliant happenings, vidéos, drapeaux, screens, groupes de jazz et de pop, cabaret, théâtre, marionnettes, cinéma...⁵⁰. Outre les artistes Pol Mara, Luc Peire, Dan Van Severen, Tapta, le groupe CAP, *Mass Moving*..., le festival a aussi pour invités le théâtre du Plan K et des danseurs associés à la styliste Ann Salens. L'idée de Phil Mertens est d'organiser un événement 'total', tenant compte de la diversité des expressions artistiques contemporaines, qu'un musée classique, comme celui où elle travaille, n'aurait jamais pu accueillir⁵¹.

L'historiographie du champ culturel belge met fréquemment l'accent sur cette scène artistique flamande, et particulièrement Anvers, durant les années 60-70⁵². Il est vrai que le paysage actuel confirme le bouillonnement de la période puisqu'il en découle, aujourd'hui, une importante série de musées, de galeries, d'artistes et de collectionneurs. Pourtant, malgré une situation économique désastreuse, aggravée par la crise du charbonnage et de la métallurgie, la Wallonie offre aussi un visage vivant, marqué par le désir de mêler les disciplines artistiques et d'explorer les nouvelles technologies.

48 Pour plus de détails, voir le *Fonds New Reform Gallery* conservé aux AACB/MRBAB ainsi que ROGER D'HONDT, *New Reform retrospectief*, Alost, Stedelijk Museum Oud-Hospitaal, 3.1988 & VIRGINIE DEVILLEZ, "De New Reform Gallery en de performance in België : een context", in *Annual 06*, Alost, Editions Netwerk/Center for contemporary art, 2007, np.

49 À cette occasion, elle avait créé le Groupe d'information et de recherche (GIR), au sein des Musées, afin de faciliter, durant ce week-end, des contacts entre les artistes de disciplines différentes et le public.

50 Le long de la *Krekenroute* sont placés des sculptures et objets divers pour stimuler une confrontation entre la nature et la forme; un service d'autobus est instauré pour assurer la navette vers Gand, une prairie est prêtée pour permettre aux jeunes de camper, un coin gastronomie "pour toutes les bourses" est également prévu et, enfin, des concours de ballons et de dessins sont organisés pour occuper les enfants. Voir MRBAB/AACB, *Dossier documentaire Assenede*.

51 Voir "Déflagration artistique dans un village. Ce week-end, une expérience unique se déroulera à Assenede", in *Special*, Bruxelles, 18.6.1975, p. 76-77.

52 Voir aussi, à ce propos, *Antwerpen 1958-1969*, 19.9.-28.11.1993, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (exposition réalisée dans le cadre d'*Anvers 93, capitale culturelle de l'Europe*).

Du côté francophone

À Bruxelles et à Liège, la vidéo prend également son essor au début des années 70. En 1972, le galeriste Fernand Spillemaeckers (MTL, Bruxelles) devient le distributeur des films d'artistes de Gerry Schum et, la même année, achète une caméra Sony Portapac – celle-ci permet à son épouse Lili Dujourie d'être une des premières artistes à exploiter ce nouveau médium en Belgique. Un an plus tard, Jeunesse et Arts plastiques, dont s'occupe le critique Michel Baudson, présente à son tour les travaux de Gerry Schum, mais cette fois dans le hall d'animation du Palais des beaux-arts de Bruxelles; en février-mars 1975, il y organise une exposition internationale intitulée *Artists's Video Tapes* qui vise à témoigner de la "multiplicité de formes et de fonds de ce nouveau langage"⁵³.

Parallèlement, Liège joue un rôle majeur qui la positionne, aux côtés d'Anvers, comme centre névralgique et historique pour l'émergence de la vidéo en Belgique. En 1971, la galerie liégeoise *Yellow Now* monte une exposition intitulée *Propositions pour un circuit fermé de télévision*. Un an plus tard, en avril 1972, Jacques Charlier organise avec Annie Lummerzheim, de la Radio Télévision culture/RTB Liège, la présentation de vidéos d'artistes étrangers; celle-ci a lieu dans le studio A du centre liégeois, en collaboration avec la galerie MTL⁵⁴. A la même époque, les membres du groupe CAP – Cercle d'art prospectif –, composé entre autres des artistes liégeois Jacques-Louis Nyst, Jacques Lizène et du Bruxellois Jacques Lennep, enregistrent des projets dans la maison de Nyst à Sprimont, tout en profitant des locaux et de l'infrastructure de la RTC pour achever leurs vidéos. Ces premiers travaux sont teintés de distance et d'humour, tendance dominante chez Lennep et Lizène : "l'art d'attitude, l'art du ridicule qui n'épargne rien ni personne" est fort présent; il n'y a pas à réellement parler de "besoin d'explorer le langage technologique propre"⁵⁵.

En 1973, le CAP opère sous le dénominateur commun d'art relationnel, une théorie basée sur le structuralisme (importance accordée à la structure, au système, à la communication, à l'interdisciplinarité...) et sur le rapport entre objet et mot, individu et chose, etc. Jacques Lennep est par ailleurs fort proche du Collectif d'art sociologique, une structure d'accueil et de travail ouverte aux artistes qui expérimentent les rapports entre art et société, en appliquant certaines méthodes de la sociologie (comme l'animation ou l'enquête) aux arts plastiques⁵⁶. Confronté à ces nouvelles théories, Lennep fait évoluer

53 KAREL J. GEIRLANDT, ["Préface"], in *Artists's Video Tapes*, Bruxelles, Palais des beaux-arts, 25.2.-16.3.1975, np.

54 Lettre d'Annie Lummerzheim à Jacques Charlier, 5.4.1972 (AACB/MRBAB, *Fonds Jacques Charlier*).

55 PHILIPPE DUBOIS, *op.cit.*, p. 10.

56 Le Collectif d'art sociologique est fondé en 1974 par, entre autres, Hervé Fischer, Jean-Paul Thénot et Fred Forest en France. Son manifeste paraît dans *Le Monde* le 10 octobre 1974, pour être ensuite publié dans la revue belge +-0 de Stéphane Rona, un proche du CAP. Voir à ce propos : MAUD SALEMBIER, *L'émergence de la vidéo et des théories axées sur les concepts d'ouverture et de relation au début des années 1970. Étude compara-*

la notion de relation vers une dimension à la fois plus sociologique et narrative, développant ainsi un travail vidéo particulier. En utilisant la caméra comme un simple outil d'enregistrement ou de stockage d'enquêtes sur des individus, il constitue progressivement son "Musée de l'homme", galerie de portraits "de cas sociologiques exemplaires, ayant, par leur attitude ou comportement, 'valeur artistique'"⁵⁷. Alfred Laoureux, collectionneur, Ezio Bucci, supporter des 'zèbres' de Charleroi, Monsieur Bonvoison, sculpteur de marrons, tous ont développé une passion, une activité qu'ils poussent à l'extrême, qui envahit véritablement leur quotidien. Ils peuvent être jugés comme des "cas pathétiques" ou élevés au rang d'artiste par leur engagement, l'une ou l'autre option dépendant de l'angle de vue adopté. Lennep choisit de leur donner du crédit, au nom notamment de la remise en cause de la culture d'élite propre à la période.

Après cette première période, principalement marquée par le CAP, la RTB-Liège lance en 1976, sous l'impulsion de Jean-Paul Tréfois et en collaboration avec Paul Paquay, l'émission *Vidéographie* qui sert de 'catalyseur' pour la production de vidéos d'art, donnant ainsi le change aux activités de l'ICC pour la Flandre, tout en permettant à une nouvelle génération de vidéastes, dans laquelle s'intégrera Jacques Louis Nyst, de développer un langage vidéo propre. C'est aussi "la première fois en Europe qu'une chaîne publique et nationale de télévision programmat, toujours dans leur intégralité (...), des bandes d'art vidéo international"⁵⁸.

Grâce à *Vidéographie*, la partie francophone du pays se trouve, à l'instar de l'ICC, dotée d'une structure d'origine publique pour aider les jeunes créateurs à cette différence près que le centre anversoïis est également une plate-forme ouverte aux expositions et aux performances. C'est pourquoi, en Wallonie et à Bruxelles, les élans collectifs tiennent

tive des cas belges et français : Jacques Lennep et Fred Forest ou la complémentarité d'un outil technologique de médiation et d'une réflexion artistique davantage axée sur les rapports inter-humains, Bruxelles, mém. lic. en histoire de l'art et archéologie ULB, 2002-2003.

57 PHILIPPE DUBOIS, "Le groupe CAP et l'art relationnel", in PHILIPPE DUBOIS & MARC-EMMANUEL MÉLON, *op.cit.*, p. 43.

58 L'émission durera jusqu'en 1985. Mentionnons aussi la mise en place par le Ministère de la communauté française d'un réseau de télévisions locales et communautaires dans une dizaine de villes wallonnes : "Profitant des très denses réseaux urbains câblés par la télédistribution, destinés globalement à fournir une 'télévision' alternative locale, active et participative, à destination et à portée des habitants d'une ville, avec des finalités variables (animation culturelle, information régionale, éducation permanente...), ces télévisions, après une phase initiale (les années 1976-1978) d'utopie participative (le temps du 'prenez la parole, filmez-le vous-même') et de bricolage technique (toujours le Portapak ½ pouce N&B), se sont progressivement équipées de matériel vidéo semi-professionnel (c'est l'apparition du format U-Matic et des premières régies de montage électronique) et dotées d'équipes de réalisation là aussi semi-professionnelles. À côté de leurs 'missions' officielles, certaines de ces TVL/C se sont petit à petit plus ou moins ouvertes à des créations personnelles de vidéastes, soit des réalisateurs-maisons qui trouvaient là un outil leur permettant de produire des œuvres indépendantes (...), soit des réalisateurs extérieurs qui y trouvaient des soutiens de production plus ou moins importants". Voir PHILIPPE DUBOIS, "La vidéo. Une histoire belge (1970-1990)", *op.cit.*, p. 13.



- Le *Midzomerforum* à Assenede, du 20 au 22 juin 1975, centre d'une gigantesque manifestation alliant happenings, vidéos, théâtre, performances...
La devise "art is communication" sur les ballons résume l'esprit de ce type de manifestation.
(MRBAB, AACB, inv. 48624, Photo Alexander Schleber)

une place importante pour initier des projets artistiques porteurs d'un discours soit critique, soit utopique. Parmi les plus étonnants de la décennie de par sa radicalité, se situe le collectif anonyme Schède, créé à Bruxelles en 1971. De 1974 à 1975, il publie un mensuel homonyme, série de fiches d'opérateurs anonymes qui présentent leurs œuvres sans les signer. La deuxième grande opération de Schède est l'organisation de *Ambulant et Ephémère*, une exposition itinérante d'œuvres qui seront finalement détruites le 6 juin 1980 à l'ICC après avoir circulé deux années. Par cette action, Schède tient à démontrer la nature finie de l'œuvre d'art et le rôle appropriateur, réducteur et ravaleur du marché de l'art. Pour Schède, en renversant le rôle de l'art, le marché deviendrait, au lieu d'un système de production de trésors inutiles, un instrument intervenant dans le réel ⁵⁹.

⁵⁹ Les membres fondateurs de Schède sont Alessandro Filippini, Sergio Domian et Mari Ferrucci. Voir WIM VAN MULDER, "Schède", in KAREL J. GEIRLANDT (dir.), *L'art en Belgique depuis 1945*, Anvers, Fonds Mercator, 1983/2001, p. 398 ; "Schède", in FLOR BEX (dir.) *L'art en Belgique depuis 1975*, Anvers, Fonds Mercator, 2001, p. 202; *Schede : ambulant en kortstondig/ itinérante et éphémère / itinerant and ephemeral / itinerante ed effimera*, catalogue d'exposition, 1978-1980, et interview d'Alessandro Filippini, Beersel, 19.10.2006.

Les concepts d'anonymat et de non marchandisation constituent l'une des clefs de la plupart des collectifs de la période. *Mass Moving* revendique depuis ses débuts cette notion d'effacement en refusant de mettre en avant des individualités, par l'intégration du plus grand nombre et même du public dans le collectif : *Mass Moving*, c'est 2 à 200.000 *Mass Movers* en fonction des gens présents...⁶⁰. Suivant ce principe, *Mass Moving* continue jusqu'en 1975 à privilégier des actions écologiques dans la nature, liées à la conscientisation de sa fragilité, et des événements basés sur la participation du public, là où l'animation se confond avec l'acte artistique. La même ligne directionnelle prévaut à la création, en 1969, de Yucca, "désignation éphémère de gens préoccupés par l'adéquation de leur action créatrice à l'événement et à l'homme". Composé entre autres du sculpteur Jean-Pierre Point et du peintre Lionel Vinche, tous deux hennuyers, Yucca se veut agent social, dans une optique collective et anti-marchande puisque le groupe estime que "vendre des œuvres est malsain en soi". Les actions de Yucca consisteront principalement en la présentation d'œuvres collectives, la réalisation de fresques murales dans des lieux publics, la création d'œuvres monumentales à caractère ludique... La plupart des ces activités, qui se dérouleront jusqu'en 1972, sont en général orchestrées avec l'appui d'organismes tels que la Maison de la culture de Tournai, le Centre culturel du Hainaut, le Ministère de la culture française, des Maisons des jeunes, etc.⁶¹, répondant ainsi pleinement au projet de participation prôné par le plan Wigny. Révélatrices d'une vision collective, caractéristique des 'années 68', les actions de Yucca relèvent plutôt de l'animation socio-culturelle, en complète opposition avec, par exemple, le travail de l'ICC qui, bien qu'à la recherche d'un contact avec un public plus large, vise aussi à lui faire découvrir un travail relevant de la sphère artistique.

Toujours dans le Hainaut se crée à Charleroi le groupe Puzzle. Son désir est d'insuffler un élan créatif à la ville, fort atteinte par la crise économique et la fermeture des charbonnages. Fondé en 1976 par Philippe-Henri Cognée et Philippe Van Hooland, rapidement rejoints par d'autres artistes, Puzzle revendique "une liberté de création, où se mêlent des réminiscences de l'enfance, un humour franc, et une ambition collective qu'il est toujours difficile de maintenir". Outre quelques expositions, le groupe réalise également des actions dont *Art-Gens*, où ses membres produisent leurs propres billets de banque, *L'Art Rock*, des peintures happenings lors de concerts, et *L'Art TV*, une série d'autoportraits vidéo. Groupe à l'existence chaotique et difficilement retraçable, Puzzle souhaitait avant tout donner un semblant de vie à Charleroi où aucun lieu n'était réellement destiné à la création contemporaine⁶².

60 C'est parce que certaines individualités du groupe commençaient à trop se faire connaître, voulant acquérir en quelque sorte une notoriété dans la sphère artistique, que les membres de *Mass Moving* en sont venus à provoquer la destruction, par un autodafé, du collectif.

61 Voir "Yucca", in *Lionel Vinche, 25 ans de peinture*, Tournai, Maison de la culture, 11.5.-18.6.1986, p. 65-67.

62 PIERRE-OLIVIER ROLLIN, "Puzzle. On a marché sur Charleroi", in *L'Art même*, n° 5, 10.1999, p. 11. C'est justement pour répondre à ce type de demande, fort répandu en Wallonie, que dans la province de Namur, le syndicat d'initiative de Jambes fait ouvrir un espace d'exposition dans des locaux attenants à la bibliothèque :

Dans le même ordre d'idées, il faut aussi souligner à Liège l'importance de la création, en 1977, du Cirque divers lancé entre autres par Michel Antaki suivant le principe de la "théâtralisation du quotidien"; ce collectif, au statut d'asbl, est associé à une brasserie théâtre, comme source de revenus, et à une infrastructure socio-culturelle comprenant, outre le cabaret, un atelier de sérigraphie, un labo-photo, une section vidéo, un atelier créatif pour enfants, une galerie d'art, une imprimerie-maison d'édition, un atelier de recherches théâtrales et un club de jazz. Les performances y trouvent un espace pour se développer avec la venue d'artistes comme Lydia Schouten, Ria Pacquée ou encore Orlan. Le 18 janvier 1980, le Cirque divers monte également une soirée intitulée *Performance? dite artistique*, un concert Fluxus avec Ben, Giuseppe Chiari, Wolf Vostell, Robert Filliou... en collaboration avec *Vidéographie*⁶³. Toujours avec Filliou, le Cirque divers avait déjà organisé le 6 octobre 1977 une animation autour de l'exposition de ses cartes postales *Idiot-ci, Idiot-là*, à l'occasion de leur édition par *AAREVUE* et *Yellow Now*. Jacques Charlier y donne aussi des concerts avec son groupe de rock Terril, la musique lui offrant les mêmes possibilités de structure dans l'espace et de questionnements sur la marchandisation que son travail plastique. Beaucoup de plasticiens internationaux mélangent alors de plus en plus les disciplines, le rock et la musique populaire intégrant ainsi la sphère des arts 'visuels' avec, pour figure de proue, l'artiste américaine Laurie Anderson. 'Typique' de cette tendance, l'approche de Charlier n'en reste pas moins différente, car elle est teintée de cette dérision qui imprégnait les premiers travaux vidéo belges.

Charlier est un artiste intéressant pour retracer la période 1960-1980, car non seulement il la couvre entièrement par sa carrière, mais en outre il 'teste' les différents courants, et s'implique pour relancer la vie culturelle à Liège et dénoncer le "no man's land" wallon. Son discours est extrêmement sensé, car c'est durant la décennie des années 70 qu'apparaît de plus en plus distinctement le clivage entre les deux communautés linguistiques du pays, clivage qui va permettre à la Flandre de prendre son envol au tournant des années 80 avec le lancement de grands projets et de nouveaux musées. La période marque aussi le début d'une politique d'enfermement, causée par la communautarisation du pays; à titre d'exemple, jusqu'en 1969, la Maison de la culture de

la galerie Détour, officiellement lancée en 1976, avec l'organisation de *Jambes fête 76* qui laisse carte blanche à des dizaines d'artistes dans l'espace public, parcs et façades compris. Grâce à ce lieu, le groupe Ruptz, qui a existé à Namur entre 1975 et 1977, a pu élaborer certains de ses projets. Composé d'Anne Frère, Jean-Louis Sbillé et Marc Borgers, Ruptz regroupait des artistes "adeptes d'un art d'attitude radical comme unique possibilité d'existence"; influencés par les thèses de Marshall Mc Luhan, ils opéraient "dans un isolement relatif, renforcé par la nécessité conceptuelle de ne conserver ni traces réelles, ni objets, ni justificatifs théoriques de leurs actions". Voir PIERRE-OLIVIER ROLLIN, "Namur. L'avant-gardisme de Ruptz", in *L'Art même*, n° 5, 10.1999, p. 9-10, et CLAUDE LORENT, "1972-1990", in *Arts plastiques dans la Province de Namur. 1945-1990*, p. 63-112.

63 Voir *Petite illustration de certaines activités du cabaret-théâtre (saison 77, saison 77-78, saison 78-79, saison 79- 80)*, Bibliothèque des MRBAB. Voir également CARMELO VIRONE, "22, v'là le Cirque (1977-1999)", in *L'art même*, n° 22, 1^{er} trimestre 2004, p. 28-29.



- Anny De Decker et Isi Fizman (de profil), deux personnalités clé dans le milieu des galeristes et des collectionneurs d'art de l'époque en compagnie de Bernd Lohaus au stand de la *Wide White Space Gallery* à Prospect 68, Düsseldorf. (Archives Isi Fizman, Photo Maria Giltsen)

Namur organise des expositions d'art belge. Dès septembre 1969, une transformation concomitante aux dernières lois linguistiques se vérifie dans l'intitulé des expositions organisées par le Ministère de la culture française qui ne retient que les artistes de Bruxelles et de Wallonie pour l'ensemble *Aquarelles et gouaches*⁶⁴. D'où l'importance, grandissante, durant cette période, des initiatives privées, des individualités, des collectionneurs et des galeries, fort peu présents en Wallonie, pour combler le repli sur soi du paysage culturel officiel.

Le problème qui se pose ainsi à Liège, et que l'on peut étendre à l'ensemble de la Wallonie, est tout d'abord celui du déclin d'un projet qui a revêtu une importance capitale au lendemain de la Seconde Guerre mondiale pour la diffusion de l'art contemporain international, à savoir la création de l'APIAW, l'Association pour le progrès artistique et intellectuel de la Wallonie. Son promoteur est, à partir de 1954, Fernand Graindorge, un collectionneur de mouvements et d'artistes qu'il met en avant au travers d'expositions prestigieuses : Arp, Klee, Matisse, Ernst, Kandinsky, Léger, Braque, Picasso, Cobra, Jeune Peinture belge et française... Au tournant des années soixante, cet homme influent

⁶⁴ LOUIS RICARDEAU, "1959-1971", in *Arts plastiques dans la Province de Namur. 1945-1990*, p. 43.

reste hermétique aux nouvelles tendances émergentes, comme le *Pop Art* puis le minimalisme et le conceptuel, alors que la Flandre et Bruxelles s’y intéressent en organisant des expositions. Aucune personnalité forte ne prend le relais de Graindorge en Wallonie et, en 1971, l’APIAW cesse ses activités. Comme l’écrit Jacques Charlier en 1972, “la situation en Wallonie se détériore de plus en plus. C’est le repli, le refus de l’information extérieure; les regards restent braqués sur les cendres de l’école de Paris. Nulle confrontation internationale d’avant-garde de grande ampleur ne figure au calendrier des expositions. Les causes en sont multiples, bien sûr et la situation économique défavorable n’est pas un facteur propice à améliorer cet état de chose. Pourtant dans certains secteurs, des budgets sont distribués, mais vu le manque d’information, la stagnation demeure. Les collectionneurs qui ont animé la vie culturelle dans les années cinquante ne comptent guère d’héritiers, les personnalités tant créatrices que spectatrices se font rares”⁶⁵. Il n’existe alors effectivement à Liège, et pour toute la Wallonie, que deux galeries dédiées à l’avant-garde : *Yellow Now* et VEGA, seuls lieux à offrir une ouverture vers l’étranger; leur rôle est capital car, en matière de diffusion, elles constituent une alternative aux structures publiques pour la jeune génération qui n’a pas les moyens de se déplacer et de visiter les galeries et les musées⁶⁶. En 1978, pour compléter ce maigre éventail (*Yellow Now* s’étant par ailleurs reconverti dans l’édition), quelques artistes, comme Jacques Charlier, Jacques-Louis Nyst et Jean-Pierre Ransonnet, ouvrent la galerie L’A : “idée de lieu et de direction (là !), L comme Liège ou Lieu, A comme Art ou Actuel”⁶⁷; ils en assument le fonctionnement avec leurs épouses et des bénévoles enthousiastes. L’initiative est de courte durée mais permet à des artistes tels Dan Van Severen, Jean Le Gac et Bernd Lohaus d’exposer à Liège⁶⁸.

Malgré la volonté de relancer sans cesse la vie culturelle à Liège ou ailleurs en Wallonie, le bilan reste mitigé, non seulement à cause du manque de moyens, mais aussi du peu de réceptivité, soit du public, soit du politique, qui ne prend pas le relais; ces initiatives sont par ailleurs menées par les artistes eux-mêmes qui ne peuvent compter sur aucune personnalité forte. À Bruxelles, en dehors des galeries et des collectionneurs, le Palais des beaux-arts est le seul lieu à s’ouvrir à cette perspective, suite à la réorientation de ses activités en 1974 avec l’arrivée à sa tête de Karel Geirlandt, l’animateur de la *Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst*. À l’occasion de sa nomination, Geirlandt se

65 JACQUES CHARLIER, *Projet de création d’un centre de production et d’information d’art contemporain à Liège*, tapuscrit, 4.2.1972 (AACB/MRBAB, *Fonds Jacques Charlier*).

66 Autour de la galerie VEGA se crée ainsi en 1976 l’AAP, l’Association art promotion, présidée par Colette Delruelle; l’AAP organise des conférences, des éditions, des projections de films et des expositions. Voir le rapport dactylographié *Situation des arts plastiques en Wallonie par Léon Wuïdar*, 2.1983 (AACB/MRBAB, *Fonds Jacques Charlier*). Concernant la galerie VEGA, voir *Défis. La galerie VEGA en Wallonie*, Bruxelles, Centre d’art contemporain, 20.9.-27.10.2001.

67 Voir les archives “L’A” et le rapport dactylographié *Situation...*, (AACB/MRBAB, *Fonds Jacques Charlier*).

68 Sur le cas spécifique liégeois, voir également : DENIS GIELEN, “Liège. Chef-lieu de l’altérité”, in *L’art même*, n° 5, 10.1999, p. 6-8.

demande, quant à sa politique “élitiste” et/ou avant-gardiste, “s’il faut toujours apporter aux fidèles du Palais des beaux-arts un art conforme à leurs desiderata ou, au contraire, les agresser par des manifestations qu’ils n’attendent pas, non-conformes à leurs opinions traditionnelles. Choquer pour faire réfléchir. De plus, [déclare-t-il], il faudrait rendre les gens ouverts non pas à l’art mais à la créativité, ceci étant peut-être plus du domaine des musées d’art ancien ou classique”⁶⁹. Pôle central, le Palais n’en reste pas moins un cas à part dans le champ bruxellois.

Parallèlement, la Flandre continue son essor. En 1975, le *Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst* obtient des salles dans le Musée des beaux-arts de Gand, ce qui constitue une deuxième étape capitale après la création de l’ICC en 1969. Ces deux structures aboutiront d’ailleurs à l’ouverture du *MUHKA* à Anvers en 1987 et du *SMAK* en 1999. À ce titre il est intéressant de noter que le *Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst* s’était construit, à ses débuts, sur le modèle de l’APIAW. Vers la même époque, la politique de décentralisation démarre en Flandre, reposant sur des pôles urbains et régionaux. L’ouverture du *PMKK* à Ostende en 1986 en sera une des réalisations majeures. Un sursaut verra le jour en Wallonie, mais seulement dans les années 80, avec la nomination de Laurent Busine au Palais des beaux-arts de Charleroi en 1983, la création la même année de l’Espace 251 nord par Laurent Jacob à Liège et l’arrivée de Xavier Canonne à la tête des collections de la province du Hainaut en 1985. Le sursaut est léger, mais il aboutira à des projets concrets, comme la création du Mac’s au Grand-Hornu. Ceci dit, ces projets se font de manière décalée par rapport à la Flandre où la force de l’initiative privée a su susciter un relais officiel. Comme l’écrit Jean-Michel Botquin, “ni à Liège, ni ailleurs en Wallonie, ne se fait plus cette légitimation de l’art par le privé, tout comme l’institution ne peut légitimer l’engagement du privé pour l’art, puisqu’elle n’existe pas. Alors que Bruxelles et Anvers sont dotées d’un réseau de galeries professionnelles qui, toutes deux, focalisent l’attention et sont de primordiaux relais pour les artistes, celui-ci n’est même pas embryonnaire en Wallonie”⁷⁰. Ce constat, qui date de 2004 pour décrire la situation actuelle, est encore bien plus problématique et réaliste pour les années 70.

Ce bilan négatif permet d’évoquer une des plus grandes ambiguïtés des années post-68. Dans la pratique, de nombreux artistes, à travers des collectifs multiples ou des structures alternatives, prolongent l’esprit situationniste, Fluxus et le brassage des disciplines; d’autres fondent leur action via la valorisation des notions de participation et d’interactivité par une pratique relevant principalement du ‘socio-culturel’. Par

69 ALAIN MACAIRE (interview réalisée par), “Karl Geirlandt. Le grand rêve... au pied du mur”, in *+ -0*, 11.1974, p. 9.

70 JEAN-MICHEL BOTQUIN, “Nous n’avons pas vécu la même décennie”, in *Decennium II. België en de jaren na de Documenta IX. La Belgique ou un champ d’action des arts contemporains*, Gand/Amsterdam, Ludion/Cera Foundation, 2004, p. 58.

contre, une des revendications majeures des occupants du Palais des beaux-arts et des animateurs de VAGA, qui était la création de lieux pour l'art contemporain, ne trouve qu'une seule issue officielle : l'ouverture de l'ICC. Pour le reste, étant donné l'échec des Maisons de la culture, le relais se fait par des privés et des galeries, démarche liée au marché de l'art et aux collectionneurs. Pour cette raison, les galeries d'art jouent un rôle capital – et nouveau – durant les années 70 par rapport à l'art 'en train de se faire'. Du côté bruxellois et flamand, la décennie marque en effet l'apparition de nombreuses galeries telles X-One, MTL, Plus Kern, Elsa Von Honolulu... Cette situation est inédite : pour la première fois depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, les galeries occupent le devant de la scène artistique, en particulier pour ce qui a trait au développement de l'art conceptuel, mouvement vis-à-vis duquel la Belgique devient alors une plaque tournante.

Collectionneurs et galeries engagés

Une histoire parallèle et complémentaire à celle des collectifs, des happenings et de l'esprit contestataire débute dans les années soixante avec, pour acteurs, une autre série de premiers rôles : celle des amateurs d'art. Ceux-ci tournent autour de la trentaine, proviennent d'un milieu relativement aisé et ont tous été touchés de plein fouet par l'art moderne lorsqu'ils ont visité la grande rétrospective internationale organisée dans le cadre de l'Exposition universelle de 1958. Ainsi, Isi Fizman a 20 ans lorsqu'il parcourt ce pavillon. Alors étudiant en biologie, il mènera sa carrière dans le secteur du diamant; son temps libre, il le passe au Palais des beaux-arts de Bruxelles et à la galerie Smith où il découvre un milieu de collectionneurs et d'amateurs d'art. Isi Fizman commence ensuite à fréquenter toutes les galeries, qu'elles se nomment Aujourd'hui, Saint-Laurent, Cogeime ou la *Wide White Space* à Anvers où il se lie d'amitié avec Anny De Decker, Panamarenko et Marcel Broodthaers⁷¹.

Dans cette histoire de compagnons de route, il faut aussi citer le couple formé par le jeune radiologue Herman Daled et son épouse Nicole Verstraeten, la sœur du philosophe. Décidés à s'intéresser à l'art, ils se rendent également chez Aujourd'hui, Cogeime... Ils ont peu de moyens et font surtout l'acquisition de lithographies de Twombly, César... En 1966, le couple rencontre Broodthaers à l'occasion de son exposition chez Cogeime : ils achètent la robe de Maria Broodthaers que l'artiste avait accrochée juste le temps de l'exposition, se disant que personne n'en voudrait et qu'il pourrait ensuite la rendre à son épouse. Ici aussi naît une grande complicité basée sur le respect mutuel qui conduit le collectionneur à soutenir le créateur sur les plans intellectuel et financier. Par l'intermédiaire de Broodthaers, le couple Daled rencontre Daniel Buren lors de l'inauguration de son Musée d'art moderne. Ils se rendent ensuite à New York où ils

⁷¹ Interview de Isi Fizman, Uccle/Bruxelles, 28.10.2005 et VIRGINIE DEVILLEZ, "Rencontre avec Isi Fizman", in *Arte News*, n° 24, 12.2005, p. 32-35.

font l'acquisition de travaux de l'artiste conceptuel Dan Graham exposés à la galerie John Gibson; de passage en Europe, Graham, qui est désireux de connaître ses premiers acheteurs, les appelle depuis l'aéroport de Zaventem. À l'époque, les billets d'avion des États-Unis vers l'Europe sont moins chers si l'on atterrit d'abord à Bruxelles : toute l'avant-garde américaine commence donc par faire étape en Belgique où les accueillent quelques collectionneurs et galeries impliqués dans cette nouvelle tendance ⁷².

Un autre personnage entre en scène à la même époque, Fernand Spillemaeckers. Il ouvre en 1969, à Bruxelles, une galerie engagée dans ces courants : MTL. Comme la plupart de ses contemporains, il avait découvert la scène internationale lors de l'exposition *50 ans d'art moderne* au Heysel en 1958. Après des études à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles où il rencontre Lili Dujourie, sa future épouse, il s'inscrit en philologie romane à l'Université libre de Bruxelles, démarche qui répond à son intérêt pour la littérature, la philosophie, la théorie et les idées. Spillemaeckers lit les articles de Michel Claura dans *Les Lettres françaises* et découvre ainsi l'œuvre de Buren, Toroni et Mosset. Quand éclate Mai 68 à l'Université, il participe à la contestation. De cette envie de faire bouger les choses, naît aussi celle de s'impliquer dans le domaine de l'art, d'où la création en 1969 de la galerie MTL, 3 lettres qui sonnent bien mais ne veulent rien dire ⁷³. Jan Debbaud, alors jeune historien de l'art méfiant à l'encontre des galeristes et du commerce de l'art, est alors séduit par la personnalité de Spillemaeckers, "un homme d'un engagement et d'un sens critique exceptionnels (...) qui a joué un rôle important à cette époque pionnière"; il estime en effet "qu'il fallait militer pour défendre l'art, parce que le monde, en tout cas le monde de l'art établi, le traitait avec mépris ou agressivité" ⁷⁴.

Au milieu de ce panorama, Anny De Decker, la compagne de Bernd Lohaus, tient également un rôle majeur car, via sa galerie, elle centralise l'avant-garde artistique de l'époque qui transite par Anvers. En 1958, son mémoire de fin d'études terminé, elle aussi visite la rétrospective d'art moderne au Heysel où elle voit, pour la première fois, les œuvres de Henry Moore, Arp et Brancusi; la même année, elle fait partie des étudiants qui collaborent à l'exposition *Ars Sacra* à Louvain – elle se souvient y avoir parlé avec Zadkine et des artistes allemands. Anny De Decker est ensuite engagée à Anvers au Centre d'études de l'art flamand des XVI^e et XVII^e siècles, tout en continuant d'écrire des articles pour la presse. Mais "ce n'était pas assez" et elle décide de fournir aux *happeners* anversoises le rez-de-chaussée de la maison où elle vit. C'est le début, en 1966, de la *Wide White Space* qui accueillera Panamarenko, Broodthaers, James Lee

72 Interview de Nicole Verstraeten réalisée avec Florence Hespel, Uccle/Bruxelles, 20.1.2005.

73 Interview de Lili Dujourie réalisée avec Florence Hespel, Lovendegem, 8.12.2004.

74 JAN DEBBAUD, "Subjectivité, partialité, indépendance, qualité, flexibilité", in *Many colored objects side by side to form a row of many colored objects (works from the collection of Annick and Anton Herbert)*, Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, 29.10.2000-11.2.2001, p. 22.



• Jacques Charlier, en 1981.
(MRBAB, AACB, inv.39609, Photo Pierret)

Byars, Joseph Beuys, Christo, Carl André, Lawrence Weiner...⁷⁵. Son travail, qui est un véritable engagement, suscite l'apparition du terme "anti-galerie", tant il va au-delà du simple fait de montrer et de vendre⁷⁶.

Une des premières réalisations d'envergure initiée par la rencontre fulgurante de ces artistes et de ces collectionneurs/galeristes a lieu quelques mois après les manifestations organisées par VAGA à Anvers. Tout comme à Bruxelles où Broodthaers s'est éloigné d'une aile 'dure', où le politique l'a emporté sur le poétique, Panamarenko a pris ses distances par rapport au groupe pour développer un travail dans la lignée de ses vues utopiques. Le 24 mai 1969 a ainsi lieu un barbecue chez un des collectionneurs historiques de Broodthaers, le professeur Hubert Peeters, où sont entre autres présents les Daled, Isi Fiszman, Anny De Decker, Bernd Lohaus... Ce jour-là, ils décident de créer *Beeldhouwersstraat 46*, à Anvers, A379089, une anti-galerie, un anti-musée, un centre de communication : "*The phone will be answered 24 hours./A379089 functions as a forum, a place where ideas can be exchanged as a media, where those self share ideas can be acted upon and collaboration can take place*". Une circulaire est aussitôt envoyée aux personnes susceptibles d'être intéressées par le projet : Panamarenko, Pierre Verstraeten, Roger Lallemand, Christo, Joseph Beuys...⁷⁷. La gestion du nouvel espace est confiée à Kasper König, l'actuel directeur du *Ludwig Museum* à Cologne, tandis que le financement voit le jour grâce à des dons provenant principalement d'Isi Fiszman, dont les liens avec les milieux militants gauchistes et la revue *Pour* de Jean-Claude Garot, donnent également une dimension politique au lieu : des déserteurs américains y sont accueillis, une soirée des amis de Cuba et des actions anti-racistes y sont organisées... König se souvient que les deux mondes se mélangeaient assez naturellement⁷⁸, la rencontre se faisant par l'esprit qui régnait dans cette plate-forme où tout un chacun passait pour voir ce qui s'y passait, le monde radical de l'art pouvant ainsi entrer en contact avec un militant non averti⁷⁹.

De son côté, Fernand Spillemaeckers initie de multiples activités en dehors des murs de la galerie MTL. Ainsi, dans le cadre d'une exposition à Celbeton (10 janvier-4 février 1970), il organise une manifestation intitulée *Référence pour un formalisme marxiste*; pendant cinq heures sont lus des textes de Foucault, Barthes, Buren, Althusser, Carl

75 *Wide White Space. 1966-1976. Behind the museum*, Bruxelles, Palais des beaux-arts, 28.10.-31.12.1994, p. 21-23.

76 JOHAN PAS, *op.cit.*, p. 89.

77 BARBARA VANDERLINDEN, "A379089 : een anti-galerij achter het museum", in *De Witte Raaf*, Bruxelles, n° 53, 1-2.1995, p. 15-17. Voir aussi PIET VAN DAALEN, "Uit de dossiers van A379089 te Antwerpen", in *Museum-journaal*, n° 1, 1974, p. 20-28.

78 Interview de Kasper König réalisée avec Sonia Dermience, Cologne, 20.2.2006.

79 Parmi les artistes, citons James Lee Byars, Carl André, Ben, Daniel Buren, La Monte Young et Jorg Immendorff, fondateur de l'association Lidl, mot décrivant le son d'un hochet de bébé, premier moyen de communication avant la maîtrise du langage – à propos du travail de Lidl, voir la brochure de l'exposition organisée par Le Magasin de Grenoble, *Aimer, travailler, exister : propositions communautaires dans l'après-1968*, qui eut lieu au Mamco à Genève, du 9 juin au 12 septembre 2004.

André... Celui qui est capable de rester attentif aux thèses proposées doit se défaire d'une série de liens, de réflexes intérieurs, d'ordres de pensée sans issue, afin de se mouvoir progressivement dans la direction de la déduction continue. Une révolution sans violence mais pour le moins radicale⁸⁰. Spillemaeckers aime aussi discuter et échanger des idées avec les artistes qu'il défend. Il est ainsi l'un des initiateurs d'un congrès à La Cambre (1-3 juillet 1973), sur le thème *L'art et son contexte culturel* auquel viennent participer Carl André, *Art and Language*, Broodthaers, Buren, Cadere, Hans Haacke, Sol Lewitt, Niele Toroni et Lawrence Weiner.

Cette rencontre est entre autres organisée avec les galeristes Anny De Decker et Paul Maenz⁸¹, collaboration rendue alors possible par la réunion, dans un espace commun, de tous les acteurs impliqués dans la défense de l'art conceptuel et minimal. En effet, à partir de 1973, dans la galerie du Bailli, un passage couvert sis au 195 avenue Louise à Bruxelles et rejoignant la rue du Bailli par un coude, se rassemblent les galeries MTL, D et Paul Maenz qui avait déjà un espace à Cologne⁸². Comme ils défendent des tendances identiques, ils espèrent pouvoir regrouper le public intéressé en lui offrant des expositions dans un même lieu, lors d'ouvertures communes. Le 20 mars commence l'expérience collective avec Broodthaers pour MTL, Vito Acconci pour D et Joseph Kosuth pour Maenz⁸³. Dans un second temps, *Wide White Space* et *Plus-Kern* viennent à leur tour s'établir au Bailli, faisant de cet espace, avec le recul, un musée éphémère de l'art conceptuel et minimal qui accueille, entre autres, David Lamelas, Lawrence Weiner, Niele Toroni, Sol Lewitt, Carl André, Douglas Huebler... Jenny van Driessche de *Plus-Kern* se rappelle à quel point l'expérience fut plaisante, même si "on ne vendait pas beaucoup", chaque ouverture étant l'occasion de se retrouver et de s'attabler aux petits cafés présents dans la galerie⁸⁴. Les Daled, pour marquer les vernissages, louent le mur du fond du passage Bailly et, chaque mois, font poser un nouveau papier à bandes

80 ADOLF MERCKX, "Omgeving Celbeton", in FERNAND SPILLEMAECKERS (dir.), *MTL Art actuel/MTL Aktuelle Kunst*, 3.1970, p. 29-30.

81 Il faut cependant signaler que la rencontre devait par la suite déboucher sur une exposition au musée Dhondt-Dhaenens à Deurle mais celle-ci n'eut jamais vraiment lieu, du moins dans la forme initialement prévue, par un manque d'organisation. Il y eut ensuite une polémique entre Spillemaeckers, Anny De Decker, Paul Maenz et Marc Poirier dit Caulier (X-One), ceux-ci refusant la manière dont Spillemaeckers avait, à leur insu, improvisé une exposition et intégré des artistes non retenus au début, comme Cadere, ou minimisé la participation d'autres (Buren) dans la publication des actes du colloque. Il s'agit d'une controverse propre à l'histoire de l'art conceptuel et de ses acteurs, et pour cette raison il n'a pas été jugé nécessaire de la développer dans le présent article. Voir *Deurle 11/7/73*, Bruxelles, MTL, 1973; "Controversy on Bruxelles. Letters and Answers", in *Flash Art*, n° 43, 12.1973, p. 6; "Deurle", in *Flash Art*, n° 44-45, 4.1974, p. 32; *Deurle 11/7/73*, Deurle, Museum Dhondt-Dhaenens, 18.1.-29.2.2004.

82 MICHELINE VAN-LIER-LOTTEFIER (interview de), "Expositions. 'Je suis toujours en vie'", in *La Relève*, 17.3.1973, p. 10.

83 Paul Maenz, sur les conseils de Fernand Spillemaeckers, s'était déjà installé quelques semaines avant les autres galeries au passage du Bailli. Interview de Paul Maenz réalisée avec Henry Bounameaux, Berlin, 30.9.2006.

84 Interview de Jenny van Driessche réalisée avec Florence Hespel, Zaffelare, 18.1.2005.

colorées de Buren. L'expérience dure un peu plus d'un an, les galeries partant les unes après les autres par manque de revenus⁸⁵.

V. Conclusion

À la fin des années septante sonne l'heure du bilan pour les deux décennies qui viennent de s'écouler. En 1978, Fernand Spillemaeckers prépare, avec Marc Poirier dit Caulier et André Goeminne, une exposition à Ooidonk qui ferait le point sur l'avant-garde belge des dix dernières années, tentative de repositionnement de la scène nationale vis-à-vis de ce qu'il qualifie d'impérialisme culturel américain. Quelques mois plus tard, Spillemaeckers meurt dans un accident de voiture sans que son projet ne voie le jour. En 1977, après un sérieux ralentissement de ses activités, Anny De Decker clôture l'histoire de la *Wide White Space* à Anvers par la présentation d'un travail de Lawrence Weiner. En 1979, elle prend à son tour la plume dans le catalogue d'une exposition sur l'art actuel en Belgique qui reprend les principaux créateurs ayant émergé depuis les années 'post-68'; elle y évoque ainsi Jef Geys en rappelant "qu'il lui est arrivé dans le passé d'employer un ton très dur en parlant d'art et de milieux artistiques : il avait élaboré un projet pour faire sauter le Musée des beaux-arts d'Anvers". De façon plus générale, Anny De Decker écrit également : "Et même les artistes qui, en ce qui concerne la forme, produisent des œuvres on ne peut plus impersonnelles tels qu'un Hans Haacke, un Daniel Buren et chez nous un Jef Geys, dont la volonté est de nier presque totalement l'aspect esthétique et qui font usage des institutions artistiques pour critiquer la société, ne peuvent s'empêcher de produire un certain style révélant une grande part de leur personnalité. S'il en était autrement, leur œuvre ne relèverait probablement pas de l'art"⁸⁶.

Cette réflexion résume à plusieurs niveaux la période des 'années 68'. Pour nous, en tant qu'historiens, il est tout d'abord essentiel d'admettre qu'une œuvre aussi simple et 'impersonnelle' soit-elle, peut être considérée comme engagée ou politique. Cette tendance n'est pas l'apanage d'un art à proprement parler militant et explicite; dans

85 À ce titre, vu les difficultés rencontrées par ces galeries pour défendre l'art conceptuel, il convient de citer l'événement d'envergure que constitue l'exposition *Je/Nous. Ik/Wij* (23 mai-13 juillet 1975) montée par Isi Fiszman et Harald Szeemann au musée d'Ixelles afin de soutenir financièrement le revue de gauche *Pour*. La plupart des exposants, dont Joseph Beuys, On Kawara, Carl André, Boltanski, Christo, James Lee Byars... acceptent en effet de verser à la publication une partie de leurs bénéfices. Et la même année, dans le cadre d'Europalia France, Buren offre à *Pour* les pages du catalogue de son exposition au Palais des beaux-arts par cette phrase : "Pour donner la parole, je substitue POUR aux pages qui me sont attribuées", pratiquant la politique d'infiltration propre à son œuvre. Voir le dossier très complet des archives de l'exposition conservé au musée d'Ixelles. Je ne développe pas ici ce projet que j'ai déjà étudié dans mon intervention "Les formes d'art engagé en Belgique dans les années 1960 et 1970" pour le colloque *Les formes contemporaines de l'art engagé. De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles, Institut supérieur pour l'étude du langage plastique, 21-22.4.2006, publié sous le même titre en 2007 aux éditions La Lettre volée.

86 ANNY DE DECKER, "L'œuvre d'art en tant qu'auto-portrait de l'artiste", in *Aktuele Kunst in België. Inzicht/Overzicht. Overzicht/Inzicht*, Gand, Museum Van Hedendaagse Kunst, 24.3.-29.4.1979, p. 136.

un certain minimalisme, dans une certaine poésie réside aussi cette force, tout comme dans la “personnalité” de l’artiste (le ‘je’) – ce dernier point est essentiel pour permettre au travail d’appartenir à la sphère des arts plastiques. La période bouillonne de ce type d’approches. Parallèlement, une autre tendance, très présente aussi, s’est cristallisée autour du rapprochement entre l’art et la vie, parfois ‘abscons’ pour un public qui ne comprend pas rationnellement le regard proposé, justement parce que l’artiste veut semer le trouble; à côté de ces mises en pratique qui relèvent de la sphère de l’art existe enfin une autre tendance, plus proche de l’animation, de l’événement et de la participation, par l’élaboration de manifestations divertissantes, ludiques, dans un cadre précis, que l’on peut rapprocher de la ‘médiation culturelle’.

Enfin, si l’existence de nombreux collectifs et espaces alternatifs est caractéristique des ‘années 68’, il est faux de croire que ce courant disparaît au tournant des années 80, idée renforcée par le cliché des années “yuppies” et du retour à la peinture associée à un marché de l’art triomphant. Non, les artistes continuent de se positionner à la fois pour et contre l’institution, revendiquant comme un droit l’existence de lieux essentiels à la diffusion de leur art, tout en gardant la volonté de monter des structures alternatives, en opposition à l’establishment. À Anvers naît ainsi en 1981 Club moral avec Danny Devos et Anne-Mie Van Kerckhoven qui prolonge l’esprit des performances et du mélange des



• Le groupe CAP, pionnier de la vidéo en Belgique : *Un Weekend vidéo CAP chez Nyst à Sprimont, 4 et 5 mai 1974*. De gauche à droite, Jacques Evrard, Jacques Lennepe et Jacques-Louis Nyst. (MRBAB, AACB, inv. 25665)

genres par une esthétique noisy-industrielle. L'on peut ainsi encore citer les magasins Montevideo à Anvers, *Trans Art Express* à Bruxelles, de même que des expositions dans des lieux improvisés ou improbables⁸⁷. Actuellement encore, cet esprit perdure dans le chef de jeunes artistes qui, à côté du circuit officiel, proposent des projets alternatifs, tendance reflétant l'ambiguïté de la scène artistique post-68, à la fois en demande et en rejet de l'institution.

* VIRGINIE DEVILLEZ (°1973) est docteure en histoire de l'ULB. Chef de travaux aux Musées royaux des beaux-arts de Belgique, elle y est entre autres responsable des archives de l'art contemporain en Belgique. Spécialisée dans le rapport entre art et société au XX^e siècle, elle est l'auteure de nombreux articles et des ouvrages *Le retour à l'ordre. Art et politique en Belgique. 1918-1945* (Bruxelles, Dexia Banque/Labor, 2003, 432 p., 300 ill.) et, avec Catherine LECLERCO, de *Mass Moving. Un aspect de l'art contemporain en Belgique* (Bruxelles, Dexia/Éditions Labor, 2004, 160 p.).

87 "Espaces alternatifs", in *L'art en Belgique depuis 1945*, p. 413.