

## Introduction

# De la « Belgique sauvage » aux conceptualismes

La visibilité dont bénéficie aujourd'hui la scène artistique belge sur la scène internationale est un phénomène relativement récent. Dès la fin des années 1950 pourtant, la modification de la topographie artistique européenne place la Belgique au centre des réseaux de diffusion de l'avant-garde. Le choix de Bruxelles pour accueillir l'Exposition universelle de 1958 contribue à braquer les projecteurs sur le Nord de l'Europe, au détriment de Paris. Au cours des années 1960, les artistes qui prônent des changements radicaux dans la société se tournent désormais vers l'Allemagne et les Pays-Bas, où sont présentées les œuvres annonçant un renouveau artistique venu des États-Unis. L'exposition *Serielle Formationen*, organisée par Paul Maenz et Peter Roehr à Francfort-sur-Main en 1967, est la première à avoir montré en Europe les œuvres de Dan Flavin, Donald Judd, Carl Andre et Sol LeWitt. Leurs œuvres côtoient pour l'occasion celles d'Arman, de Christo et de Piero Manzoni, mais aussi de Jan Dibbets, Hans Haacke et Günther Uecker<sup>1</sup>. Paul Maenz s'inspire de l'exposition *Primary Structures* qu'il a vue à New York l'année précédente, et dans laquelle il découvre l'art minimal<sup>2</sup>. L'Allemagne de l'Ouest enclenche à cette période une dynamique de monstration de l'art contemporain par les efforts conjugués de plusieurs galeristes. Düsseldorf, où la galerie Alfred Schmela représente l'avant-garde européenne et américaine, devient ainsi avec Cologne, ville qui accueille la première foire d'art contemporain en Europe, un lieu central de diffusion de l'art américain<sup>3</sup>. La galerie ouverte la même année par Konrad Fischer à Düsseldorf contribue également à faire connaître le travail de jeunes artistes européens et américains<sup>4</sup>. L'exposition *Minimal Art*, visible au musée communal de La Haye au printemps 1968, définit l'art minimal de façon plus précise sur la scène euro-

1. *Serielle Formationen*, Studio Galerie, Francfort-sur-Main, 22 mai-30 juin 1967. Voir à ce sujet : Sophie Richard, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-1977, Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Londres, Ridinghouse, 2009, p. 53.

2. *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, Jewish Museum, New York, 27 avril-12 juin 1966.

3. Kunstmarkt Köln, Gürzenich, Cologne, 12-17 septembre 1967.

4. Konrad Fischer a étudié à l'académie de Düsseldorf avec Sigmar Polke et Gerhard Richter, avec lequel il réalise en 1963 la performance *Vivre avec Pop. Une démonstration en faveur du*

péenne<sup>5</sup>. Les institutions néerlandaises et le réseau constitué en Allemagne, par les liens qu'ils entretiennent avec les États-Unis, et New York plus particulièrement, apparaissent comme des foyers majeurs de diffusion de ces nouvelles tendances en Europe.

Fluxus, en tant que mouvement international, établit des points d'ancrage en Allemagne et en France, mais aussi aux Pays-Bas et au Danemark<sup>6</sup>. Le début des années 1960 est marqué par un appel à la participation et à la théâtralisation de l'art contemporain, qui apparaît comme une résurgence de Dada. Ce mouvement fait d'ailleurs l'objet, à la fin des années 1950, d'une importante rétrospective montée à la Kunstverein de Düsseldorf et présentée en partie au Stedelijk Museum à Amsterdam<sup>7</sup>. Il semble que la réussite de l'exposition à faire revivre, à travers une documentation très fouillée, l'esprit contestataire de Dada à Zurich et à Berlin, ait eu une influence déterminante sur l'engagement des artistes Fluxus en Allemagne et aux Pays-Bas. Le Stedelijk Museum d'Amsterdam joue ainsi un rôle majeur dans la reconnaissance et la diffusion des avant-gardes après la Seconde Guerre mondiale. Dès 1962, le travail de Robert Rauschenberg et Jasper Johns y est montré dans l'exposition *Vier Amerikanen*, et en 1964, le mouvement pop y est consacré par l'exposition *American Pop Art* rassemblant les œuvres de Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, James Rosenquist, Jim Dine, Tom Wesselmann et George Segal<sup>8</sup>. La même année, le musée communal de La Haye consacre une exposition aux nouveaux réalistes, dont la réalisation est confiée à Pierre Restany<sup>9</sup>. La version remaniée par Jean Dyrpréau pour le palais des Beaux-Arts de Bruxelles apparaît comme l'exposition introductive de ces dernières tendances en Belgique<sup>10</sup>. Le travail de Marcel Broodthaers, prix de la Jeune

*Réalisme Capitaliste*. Il a exposé chez Alfred Schmela en 1964, et participé à l'exposition de Paul Maenz en 1967. Il y rencontre les artistes que sa galerie va représenter.

5. *Minimal Art*, Haags Gemeentemuseum, La Haye, 23 mars-26 mai 1968. Sophie Richard relève que l'exposition devait être montrée ensuite au musée d'Art moderne de la ville de Paris, mais que les événements de mai 1968 l'en ont empêché. Voir Sophie Richard, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-1977, Dealers, Exhibitions and Public Collections*, op. cit., p. 69.

6. Dès 1960, la galerie Koepke expose à Copenhague Manzoni, Tinguely et Spoerri. À la fin de l'année 1961, George Maciunas quitte les États-Unis pour l'Allemagne et organise le premier festival Fluxus à Wiesbaden (*Fluxus Internationale Festspiele*, 1<sup>er</sup>-23 septembre 1962). Suivent ceux de Copenhague (*Fluxus Musik OG anti-musik*, 23-28 novembre 1962), Paris (*Festum Fluxorum. Poésie, Musique*, 3-8 décembre 1962), Düsseldorf (*Festum Fluxorum. Fluxus Musik*, 2-3 février 1963), Amsterdam et La Haye (*Fluxus Festival. Theatre composition*, 23 et 28 juin 1963) et Nice (*Le Festival Fluxus d'art total*, 25 juillet-3 août 1963). Il faut signaler aussi l'événement *Actions, Agit-Pop, Dé-collage* qui se tient à Aix-la-Chapelle, à la frontière belge, le 20 juillet 1964.

7. *DADA. Dokumente einer Bewegung*, Kunstverein Düsseldorf, 5 septembre-19 octobre 1958; Stedelijk Museum, Amsterdam, 23 décembre 1958-2 février 1959.

8. *American Pop Art, de nieuwe Amerikaanse Kunst*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 22 juin-26 juillet 1964.

9. *Nieuwe Realisten*, Den Haag Gemeentemuseum, La Haye, 24 juin-31 août 1964.

10. *Pop art, nouveau réalisme, etc.*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 5 février-1<sup>er</sup> mars 1965.

Peinture belge en 1963, y est présenté pour la première fois dans un contexte international.

Pourtant, l'exposition que l'artiste présente le mois suivant à la Galerie Aujourd'hui, *Objets de Broodthaers*, pose discrètement la question de son rapport à l'art américain en titrant le texte imprimé sur le carton d'invitation « Pop Art ? »<sup>11</sup>. Et la même année, l'artiste évoque le bouleversement que le pop art provoque dans les habitudes artistiques :

« Le changement survenu dans le sujet de l'Art me toucha extrêmement. Il venait à point pour épauler mes projets dont je réussis à réaliser une partie. Le parti pris de l'éternité et du naturel avait fini par produire de l'académisme n'est-ce pas. Son remplacement par celui de l'éphémère, de l'artificiel, de la fausseté souleva mon enthousiasme autant que ma loyauté poétique<sup>12</sup>. »

Alors que Pierre Restany et Jean Dyrpréau présentent l'œuvre des artistes pop et nouveaux réalistes comme en adéquation avec la réalité, l'intérêt de Marcel Broodthaers pour le pop art se situe dans son artificialité, sa fonction de représentation, que Magritte avait mise en évidence à la fin des années 1920. En se focalisant sur l'objet, Marcel Broodthaers renvoie aussi à l'objet surréaliste, dont son travail peut tout autant se réclamer.

Le surréalisme belge prend ses distances avec son homologue français au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, au moment où des groupes surréalistes dissidents expriment leur désaccord avec les décisions prises par André Breton afin de relancer le mouvement suite à sa dispersion en temps de guerre. Alors qu'André Breton entend orienter le surréalisme dans la voie d'un « mythe nouveau<sup>13</sup> », le surréalisme révolutionnaire veut renouer avec une vision critique et résolument politique en se rapprochant du parti communiste. L'alliance des groupes belges et français se concrétise lors de la publication du tract *La cause est entendue*, signé entre autres par Noël Arnaud, Marcel Broodthaers, Max Bucaille, Achille Chavée, Marcel Havrenne et Louis Scutenaire, et rédigé à l'encontre de l'exposition organisée à la galerie Maeght par André Breton et Marcel Duchamp, à l'été 1947. Le principal reproche fait à André Breton est de renouer avec l'idée de l'art comme phénomène religieux ou mystique :

**11.** Marcel Broodthaers, « Pop Art ? », carton d'invitation de l'exposition *Objets de Broodthaers*, Galerie Aujourd'hui, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 2-24 avril 1965.

**12.** Marcel Broodthaers, « Comme du beurre dans un sandwich », *Phantomas*, n° 51-61, décembre 1965, p. 295.

**13.** L'expression est employée et explicitée par André Breton dans la lettre d'invitation aux participants, datée du 12 janvier 1947 et reproduite dans le catalogue sous le titre « Projet initial », dans André Breton et Marcel Duchamp, *Le surréalisme en 1947*, Paris, Pierre à Feu, Maeght, 1947, p. 135-138.

« Le surréalisme s'oppose fonctionnellement à la création de nouveaux mythes. Il lui appartient non seulement de dénoncer ces êtres en dehors du temps et de l'espace créés par les clergés et nourris par l'imagination des foules ignorantes et opprimées dont parle Engels, mais encore de démonter le mécanisme de formation et de fonctionnement des mythes; l'un de ses buts actuels, dans le monde capitaliste, est de dévoiler le mythe collectif moderne afin d'en alléger l'homme, et de le rendre ainsi plus accessible à la conscience des conditions économiques qui lui sont faites<sup>14</sup>. »

Les surréalistes révolutionnaires s'opposent donc à André Breton en défendant des thèses marxistes, mais le font de manière pacifiste, préférant l'humour à la mystique. Jouant sur le mode parodique, Christian Dotremont et Noël Arnaud font paraître une version remaniée du catalogue de l'exposition de la galerie Maeght, sous le titre *Le surréalisme en 1947, Patalogue officiel de l'exposition internationale du Surréalisme*<sup>15</sup>. Dès 1924, alors qu'André Breton vient de créer le mouvement surréaliste par la publication de son premier manifeste à Paris, les membres du groupe belge *Correspondance* maintiennent l'esprit Dada en faisant paraître une série de tracts parodiant ceux des surréalistes français<sup>16</sup>.

Le surréalisme révolutionnaire prend fin lors de la Conférence internationale de documentation sur l'art d'avant-garde organisée à Paris en novembre 1948, ses membres belges rejoignent le groupe Cobra fondé à cette occasion. Mais très vite, d'autres voix s'élèvent en France contre André Breton. Guy Debord et Gil J. Wolman l'attaquent directement dans la seconde version du tract *Ça commence bien*, rédigé par les surréalistes et les membres de l'Internationale lettriste pour protester contre la commémoration officielle du centenaire de la naissance d'Arthur Rimbaud. Un désaccord survenu à propos d'une phrase, dont la tonalité s'avère trop marxiste pour les surréalistes, amène Debord et Wolman à produire un second tract, imprimé au dos du premier, et dont le titre annonce le meurtre du père auquel il procède. *Et ça finit mal* se présente comme la fin annoncée du surréalisme : « Breton, aujourd'hui c'est la faillite. Il y a trop longtemps que votre entreprise est déficitaire. [...] Il faut déposer votre bilan<sup>17</sup>. » Dans le même temps où ils s'éloignent du surréalisme français, Guy Debord et Gil J. Wolman se rapprochent des surréalistes belges, dont ils apprécient l'hétérodoxie. Ils rencontrent René Magritte et se lient d'amitié avec Marcel Mariën qui publiera dans sa revue *Les Lèvres nues* les premiers

14. *La cause est entendue*, tract signé le 1<sup>er</sup> juillet 1947, reproduit dans Xavier Canonne, *Le surréalisme en Belgique 1924-2000*, Bruxelles, Fonds Mercator, p. 54.

15. Voir à ce sujet : Xavier Canonne, *Le surréalisme en Belgique 1924-2000*, op. cit., p. 52.

16. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924. Paul Nougé, Camille Goemans et Marcel Lecomte font paraître, entre novembre 1924 et juin 1925, une série de vingt-deux tracts adressés notamment à André Breton, Paul Eluard, Philippe Soupault, Louis Aragon et Jean Paulhan.

17. *Et ça finit mal*, tract de l'Internationale lettriste, 7 octobre 1954.

textes sur la psychogéographie, la dérive et le détournement<sup>18</sup>. L'histoire du surréalisme belge peut ainsi se comprendre comme une histoire dissidente du surréalisme, et comme la poursuite de la subversion de l'art prônée par Dada. C'est sans doute ce qui explique la longévité de ce mouvement en Belgique, où le surréalisme continue à vivre dans les années 1960 et 1970 à travers plusieurs revues<sup>19</sup>.

L'historicisation du surréalisme dans les années 1960 a pour conséquence la mise au jour de la singularité du surréalisme belge. Ainsi, le colloque de Cerisy fait apparaître sa position particulière, détaché du groupe français par le fait même de sa fidélité à l'esprit Dada<sup>20</sup>. Au mot « surréalisme », Théodore Koenig préfère d'ailleurs le terme de « Belgique sauvage », sous lequel il range les différents groupes dissidents, et à laquelle est consacré un numéro spécial de la revue *Phantomas*. Il se justifie ainsi :

« Le Surréalisme, nous le regardons un peu du même œil que la Maison du Peuple de Horta : belles charpentes en habit de lumière qui vivent dans les fibres de notre être, mais que nous n'occupons plus. Il y a le surréalisme qui fut et celui dont maintenant on peut se déguiser. La démarche fondamentale de surréalisme – étendre en tous sens la liberté *poétique* de l'homme – reste la nôtre sans doute. Mais nous ne participons pas à l'*establishment* surréaliste, avec ses thésaurisations, son culte et ses querelles stratégiques. Nous ne sommes pas *tout* surréalistes. Nous ne vivons pas d'exclusives<sup>21</sup>. »

La méfiance développée par les artistes belges envers les catégories artistiques a pour conséquence un manque de visibilité au sein d'une cartographie moderniste construite en prenant pour points de repère les grands centres de l'avant-garde, c'est-à-dire les villes d'où émergent les nouveaux mouvements artistiques.

L'embarras dans lequel se trouvent les organisateurs de l'exposition *L'art en Belgique, Flandre et Wallonie au xx<sup>e</sup> siècle*, est ainsi compréhensible au vu de la difficulté à classer les artistes belges dans l'une ou l'autre de ces catégories<sup>22</sup>.

**18.** Laurent Chollet, *Les situationnistes. L'utopie incarnée*, Paris, Gallimard, coll. « Découverte Gallimard », 2004, p. 25. Voir Guy-Ernest Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les Lèvres nues*, n° 6, Bruxelles, septembre 1955; Guy-Ernest Debord et Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 8, Bruxelles, mai 1956; Guy-Ernest Debord, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, novembre 1956.

**19.** Parmi les plus importantes, citons *Temps Mêlés* (1952-1977) dirigée par André Blavier, *Phantomas* (1953-1980) fondée par Théodore Koenig, Marcel Havrenne et Joseph Noiret, et *Daily-Bûl* (1957-1994) créée par Achille Chavée et André Balthazar.

**20.** Voir à ce sujet : André Souris, « Paul Nougé et ses complices », et Noël Arnaud, « Dada et surréalisme » dans Ferdinand Alquié, *Le surréalisme*, Paris/La Haye, Mouton, 1968, réédition Hermann Éditeurs, coll. « Cerisy/Archives », 2012.

**21.** Théodore Koenig, « Encore "le surréalisme" », *Phantomas*, n° 100-111, décembre 1971, p. 312.

**22.** *L'art en Belgique, Flandre et Wallonie au xx<sup>e</sup> siècle. Un point de vue*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, Paris, Société des Amis du musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1991.

Organisée en 1990 par Suzanne Pagé et Béatrice Parent, au musée d'Art moderne de la ville de Paris, l'exposition procède à une vision rétrospective de l'art belge depuis la constitution de ce pays en 1830 jusqu'à la désignation de Bruxelles en tant que capitale européenne. Les moments clés de l'histoire de la peinture belge, l'expressionnisme et le surréalisme, y sont mis en avant, ainsi que la génération d'artistes qui émerge dans les années 1980. Alors qu'il souligne la vitalité de la scène artistique belge contemporaine, Serge Fauchereau a bien du mal à qualifier la création belge des années 1970 :

« La période est encore trop récente pour que le temps l'ait décantée, permettant un jugement plus équitable, mais, tout de même, tout de même : à cause d'un dynamisme que depuis une dizaine d'années la culture belge a retrouvé, on a rétrospectivement l'impression, peut être fausse, que la culture des années soixante-dix a été d'une confusion un peu léthargique. L'art, comme la littérature, se satisfait avant tout d'exploiter ses valeurs consacrées et les avatars d'un expressionnisme ou d'un surréalisme qui n'en finit pas<sup>23</sup>. »

Dès le milieu des années 1970 pourtant, la nécessité de mettre en avant une scène artistique propre à la Belgique se fait sentir. Cette prise de conscience va de pair avec la question de sa visibilité et de sa reconnaissance. Florent Bex peut être considéré comme l'instigateur de cette scène artistique, autant que comme la personne qui a sollicité une politique culturelle active en matière de valorisation de l'art contemporain en Belgique. Ses revendications ont abouti à la création du musée d'Art contemporain d'Anvers (le MuHKA) en 1987, dont il est le premier directeur. Dans la même ville, il dirige entre 1972 et 1981 l'Internationaal Cultureel Centrum où il organise en 1974 une exposition constituant un état des lieux de l'art contemporain en Belgique. *Aspects de l'art actuel en Belgique* regroupe ainsi une vingtaine d'artistes, dont Jacques Lenep, Jacques Lizène et Schwind, mais l'organisateur ne prétend en aucune manière former un courant artistique spécifique à la Belgique, ni regrouper ces travaux sous une même étiquette<sup>24</sup>.

Michel Baudson constate que l'avant-garde belge a été mise à l'honneur durant ce même été 1974 :

« On n'aura pu cet été se plaindre de l'inertie ou de l'état de panique des institutions officielles vis-à-vis de l'actualité artistique belge, comme "avant-garde". La Troisième Triennale de Bruges, l'exposition "Aspects de l'art actuel en Belgique", organisée par l'ICC d'Anvers, ont en effet apporté une information particulièrement étendue, malgré les manques, oublis ou refus. Elles méritent une large approbation, avant

23. *Ibid.*, p. 60-61.

24. *Aspects de l'art actuel en Belgique*, Internationaal Cultureel Centrum, Anvers, 13 juillet-18 août 1974.

toute réflexion critique, pour les efforts fournis. Les deux expositions ont en effet fait ressortir l'existence d'une réelle qualité créatrice chez beaucoup d'artistes actuels en Belgique, et montre que la relève de l'expressionnisme, du surréalisme et de Cobra est pertinente<sup>25</sup>. »

Cet essor est pour le critique une étape décisive dans l'internationalisation de la scène artistique belge :

« Cette internationalisation prend d'ailleurs naissance : rappelons les nombreuses informations, plus ou moins réelles, réparties dans les revues spécialisées internationales, l'exposition, entre autres, de l'avant-garde belge à Oxford, celle prévue à Aachen, et surtout le numéro spécial de *Studio International* attendu pour le mois d'octobre<sup>26</sup>. »

Si l'Internationaal Cultureel Centrum a concentré son exposition sur les travaux d'artistes issus des pratiques conceptuelles, la Triennale de Bruges donne un panorama plus large de la création contemporaine belge, dans la mesure où se côtoient l'hypperréalisme, la nouvelle abstraction, la peinture murale et les conceptualismes<sup>27</sup>. Les organisateurs ont ainsi l'intention de démontrer l'apport de la Belgique dans l'évolution générale de la recherche artistique. La programmation audiovisuelle composée par Michel Baudson vise à fournir une information par rapport aux évolutions récentes de l'art à un niveau international, afin de pouvoir situer la scène belge dans un contexte élargi. Karel Geirlandt exprime à ce sujet son regret de devoir limiter la sélection aux seuls artistes belges :

« Je pense qu'il est absolument nécessaire d'insérer l'art belge dans un contexte international. J'ai toujours exprimé mon opposition de principe à une formule limitant cette Triennale à l'art belge. Pour moi, une exposition d'art belge n'a pas beaucoup de sens. Il faut permettre au public de confronter cet art belge à l'art international, de se former des critères beaucoup plus larges, et puis surtout, il faut permettre aux artistes belges d'être confrontés continuellement avec ce qui se passe en dehors des frontières<sup>28</sup>. »

La Triennale de Bruges, par l'aspect expérimental qu'elle souhaite donner à cette troisième édition, apparaît ainsi comme une étape importante dans la mise en lumière de la génération d'artistes travaillant sur les conceptualismes en Belgique.

**25.** Michel Baudson, « Les artistes belges. À Anvers, Bruges et... Oxford », +-0, n° 5, septembre 1974, p. 25.

**26.** *Ibid.*

**27.** *Triennale 3, informatieve tentoonstelling van Hedendaagse Kunst in België*, Beurshalle, Bruges, 22 juin-1<sup>er</sup> septembre 1974, Provincie West-Vlaanderen, Stad Brugge, 1974.

**28.** *Ibid.*, p. 22.

La recherche d'une reconnaissance internationale passe également par l'organisation d'expositions présentant les œuvres des jeunes artistes belges à l'étranger. Ainsi, l'exposition conçue par Yves Gevaert pour le palais des Beaux-Arts est remodelée pour être présentée au musée d'Oxford à l'été 1974<sup>29</sup>. L'année suivante, une exposition consacrée aux jeunes artistes belges se tient à Aix-la-Chapelle. *Belgien : Junge Künstler 1 / Belgique : artistes jeunes 1* est organisée par Wolfgang Becker à la Neue Galerie-Sammlung Ludwig<sup>30</sup>. Dans un entretien publié en février 1976, Wolfgang Becker revient sur les motivations qui l'ont poussé à consacrer la même année deux expositions à la scène artistique belge<sup>31</sup>. En se concentrant sur les collections privées, la première met en évidence l'intérêt qui existe en Belgique pour l'art contemporain, tout en soulignant par contraste l'absence de lieux publics où il peut être montré. Wolfgang Becker insiste sur le caractère muséal de ces collections :

« À Aix-la-Chapelle, nous avons trois raisons de faire cette exposition de l'art international dans les collections belges. Tout d'abord, pour montrer dans notre musée, qui abrite lui-même une collection, des œuvres qui n'y figurent pas. Nous voulions aussi montrer que ces œuvres qui nous parvenaient de collections privées ont un rang d'œuvres de Musée public. C'est-à-dire, qu'on pourrait sans difficulté, avec l'assistance de quelques collectionneurs construire un petit musée imaginaire d'art contemporain<sup>32</sup>. »

À part Marcel Broodthaers, aucun artiste belge n'est représenté dans ces collections. Afin de pallier cette absence, la seconde exposition met en évidence les travaux d'artistes belges contemporains, dont l'organisateur explique la spécificité par la tradition surréaliste qu'ils contiennent comme par leur grande ouverture sur les courants internationaux :

« La scène artistique actuelle en Belgique est extrêmement ouverte à des influences internationales du côté artistique, mais elle s'oriente aussi fortement vers d'autres médias grâce à l'encouragement reçu et les travaux préliminaires des artistes de la génération précédente comme Marcel Broodthaers. D'un autre point de vue, cette exposition semble pour nous, les étrangers, spécifiquement belge parce qu'elle

**29.** Marcel Broodthaers, Jacques Charlier, Jef Geys, Bernd Lohaus, Guy Mees, Panamarenko, Maurice Roquet, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 25 mai-24 juin 1973. Charlier, Lohaus, Mees, Panamarenko, Roquet, Van Snick, Museum of Modern Art, Oxford, 30 juin-4 août 1974.

**30.** *Belgien : Junge Künstler 1 / Belgique : artistes jeunes 1*, Neue Galerie-Sammlung Ludwig, Aachen, 22 novembre 28 décembre 1975.

**31.** « À la Neue Galerie-Sammlung Ludwig à Aix-la-Chapelle. Deux expositions belges », +0, n° 12, février 1976, p. 34-41. L'exposition consacrée aux collections privées d'art contemporain en Belgique, *Von Pop zum Konzept* est présentée du 4 octobre au 9 novembre 1975. Du 22 novembre au 28 décembre 1975, la Neue Galerie expose la scène belge contemporaine, il s'agit de l'exposition *Belgien, Junge Künstler 1*.

**32.** *Ibid.*, p. 36.

travaille sur l'héritage de l'histoire de l'art national du xx<sup>e</sup> siècle. Elle est imprégnée par le sens de Magritte, de Broodthaers, par une forte tradition surréaliste<sup>33</sup>. »

L'opposition ici mise en avant, entre l'internationalisme et une tradition nationale, devient à la fin des années 1970 le point crucial autour duquel s'articulent les premières tentatives d'élaboration d'une scène conceptuelle en Belgique. L'exposition organisée par Harald Szeemann au musée d'Ixelles cette même année apparaît comme le point d'orgue des différentes manifestations consacrées aux conceptualismes en Belgique au milieu des années 1970.

*Je/Nous* est initiée par le collectionneur anversois Isy Fiszman dans le but de soutenir financièrement le journal de gauche *Pour* édité par Jean-Claude Garot<sup>34</sup>. Les artistes participants acceptent de donner une œuvre au journal, œuvre qui sera exposée au musée d'Ixelles. Une soirée de gala est prévue pour l'ouverture. Elle est conçue comme un spectacle de cirque dont les numéros sont réalisés par les artistes eux-mêmes. Harald Szeemann est chargé de la préparation et de la mise en place des deux événements. Les artistes reconnus alors comme conceptuels y sont représentés, mais aussi des artistes Fluxus ou appartenant au nouveau réalisme<sup>35</sup>. De jeunes artistes français sont également conviés, comme Christian Boltanski et Annette Messager. L'avant-garde internationale se trouve ainsi représentée dans un musée local, dont la vocation est de montrer l'art belge des xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles. Jacques Charlier reprend à cette occasion sa performance-concert basée sur des morceaux interprétés à la guitare électrique. La proposition qu'il a faite pour sa contribution au catalogue n'a pas été acceptée. Jacques Charlier y appliquait la méthode mise en œuvre par Hans Haacke, dans la mesure où il voulait y publier la liste des membres de la Société des expositions du palais des Beaux-Arts, ainsi que les photographies des membres du conseil d'administration, du conseil de direction et du personnel attaché, présentées de manière à faire apparaître l'ordre hiérarchique<sup>36</sup>. La liste des personnes invitées à ses manifestations par le palais des Beaux-Arts devait aussi être jointe, et mise en relation avec les photographies du vernissage de l'exposition *Jacques Charlier-On Kawara*<sup>37</sup>. Le projet initial de Jacques Charlier montre à quel point l'artiste situe son

**33.** *Ibid.*, p. 41.

**34.** *Je/Nous*, Musée d'Ixelles, Bruxelles, 14 avril-15 mai 1975.

**35.** Parmi la cinquantaine d'artistes invités, nous pouvons citer Daniel Buren, Douglas Huebler, Gerhard Richter, Yoko Ono, Jean Le Gac, Panamarenko ou Jean Tinguely. Pour la liste complète voir : *Je/Nous*, Bruxelles, Musée d'Ixelles, 1975.

**36.** Jacques Charlier, « Communiqué », 6 janvier 1975. Le projet proposé par Hans Haacke pour sa participation à *Projekt'74*, événement organisé dans le cadre du 150<sup>e</sup> anniversaire du Wallraf-Richartz Museum à Cologne, fait l'objet d'une censure. L'artiste allemand proposait d'exposer à côté du tableau de Manet *La botte d'asperges*, acquis par le musée en 1968, les positions sociales et économiques de ses différents propriétaires. Voir à ce sujet : « Cologne. Projekt'74 », *+*, n° 5, septembre 1974, p. 10-19.

**37.** *Jacques Charlier*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 8 janvier-7 février 1975 ; *On Kawara*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 8 janvier-2 février 1975.

œuvre dans le contexte de la scène artistique internationale, où il puise son inspiration.

Cette même année, le changement de direction à la tête de la Société des expositions du palais des Beaux-Arts de Bruxelles va accroître l'attention portée aux conceptualismes. Karel Geirlandt, qui a lancé en 1957 l'Association pour un musée d'Art contemporain à Gand, succède en 1974 à Jan Van Lerberghe. Yves Gevaert, assistant de Jan Van Lerberghe depuis 1968, joue également un rôle dans cette nouvelle orientation. Assurant la transition entre le départ de Jan Van Lerberghe et l'arrivée de Karel Geirlandt, il organise l'exposition *Marcel Broodthaers, Jacques Charlier, Bernd Lohaus, Guy Mees, Panamarenko, Maurice Roquet*, qui se tient au printemps 1973<sup>38</sup>. Karel Geirlandt met en place une politique des expositions qui fonctionne par une redistribution des bénéfices apportés par les expositions de grand prestige pour l'organisation d'expositions d'art contemporain<sup>39</sup>. Dans ce domaine, il souhaite particulièrement mettre en avant l'art belge, qui souffre alors de la crise des musées, dans la mesure où le musée d'Art moderne de Bruxelles est toujours fermé pour travaux de rénovation et qu'il n'y a pas de musée d'Art contemporain. Une des premières expositions qu'il organise est une rétrospective de l'œuvre de Marcel Broodthaers<sup>40</sup>. Il s'agit de sa première exposition monographique dans une institution belge. Dans un entretien qu'il accorde à la jeune revue *+0*, Marcel Broodthaers, qui a quitté la Belgique depuis la fin des années 1960 pour s'installer en Allemagne, explique son choix par le besoin de reconnaissance, qu'il estime difficile à acquérir en Belgique<sup>41</sup> :

« On a commencé à parler de vous avec grand sérieux au moment où vous avez quitté la Belgique. "Nul n'est prophète en son pays." Cela s'applique-t-il à vous ? Estimez-vous, qu'en général, il est possible d'atteindre à une notoriété en restant en Belgique.

— Un pays a-t-il besoin de prophète je n'en suis pas certain. La question de réputation me paraît plus pertinente dans le cadre de l'activité artistique parce que la notoriété est nécessaire à l'exercice de l'art. Je crois qu'à ce point de vue là, la Belgique aussi intéressante puisse-t-elle être au niveau artistique, je ne veux pas entrer dans une critique

**38.** *Marcel Broodthaers, Jacques Charlier, Bernd Lohaus, Guy Mees, Panamarenko, Maurice Roquet*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 25 mai-24 juin 1973. Voir à ce sujet : Sophie Richard, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-1977, Dealers, Exhibitions and Public Collections*, op. cit., p. 147.

**39.** « Interview de Karel Geirlandt par Thierry Genicot », dans *1974-1986. 12 années sous la direction de K. J. Geirlandt*, Bruxelles, Société des expositions du palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1986.

**40.** *Marcel Broodthaers, Prix Robert Giron*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 27 septembre-3 novembre 1974.

**41.** Le premier numéro de la revue *+0* paraît en septembre 1973, la revue paraîtra pendant vingt ans et s'arrête en 1993. Elle est éditée par Elisabeth Rona et ses enfants Stéphane et Anne-Marie Rona. Elisabeth Rona ouvre la galerie Les Contemporains en 1953, poussée par la nécessité de montrer l'art contemporain, et de le soumettre à la critique.

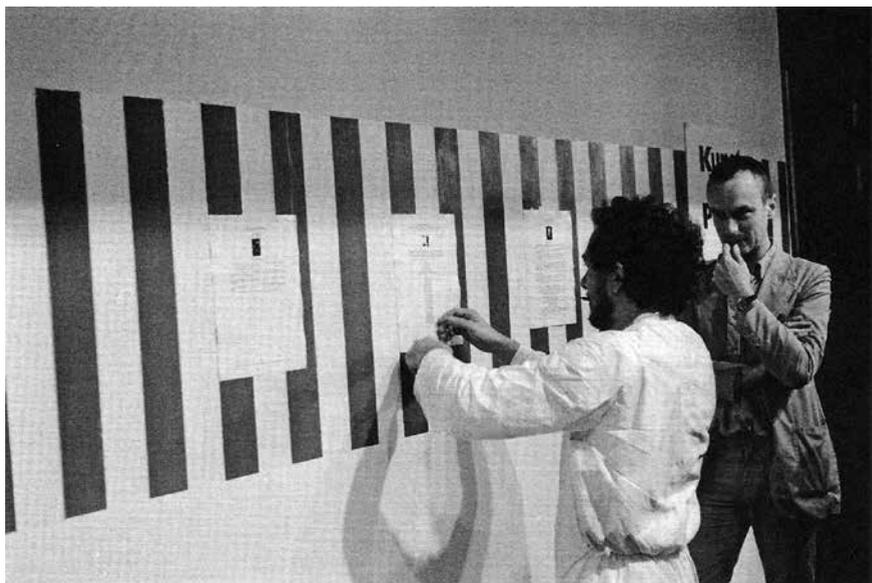
de ce domaine-là, trop petite, sa structure administrative ne permet pas d'accéder à une réputation suffisante pour un exercice artistique efficace<sup>42</sup>. »

La situation semble changer à partir de l'année 1974. Au mois de janvier, le palais des Beaux-Arts présente une exposition des travaux de Carl Andre, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Victor Burgin, Gilbert & Georges, On Kawara, Richard Long et Gerhard Richter<sup>43</sup>. Le dessin réalisé par Jacques Charlier à l'occasion de la soirée donnée par Herman et Nicole Daled après le vernissage, montre que l'événement rassemble les différents acteurs de la scène conceptuelle du Nord de l'Europe (pl. 1). De façon caricaturale, ce dessin montre Daniel Buren qui se plaint de sa journée de travail, André Cadéré qui ne quitte pas son bâton, Lawrence Weiner en train de s'endormir, Elisabeth Rona suivie de sa fille et de son fils, Stéphane Rona, tenant un numéro de *+0*, et Gilbert & Georges se saoulant au whisky. Marcel Broodthaers est représenté sous la forme d'un aigle au regard perçant, en référence à son exposition à la Kunsthalle de Düsseldorf en 1972. Niele Toroni fait des empreintes de pinceau avec du chocolat, Panamarenko contemple la scène en souriant et Carl Andre fait les comptes. Richard Long boit de l'eau minérale « *on the rock* » en référence aux cailloux qu'il utilise dans certaines de ses œuvres, le collectionneur anversoise Isy Fiszman distribue le journal *Pour*, Yves Gevaert demande timidement s'il peut prendre des photos. Lili Dujourie soupire tandis que Marc Poirier-dit-Caulier déclare que c'est incroyable. Fernand Spillemaeckers trouve effectivement que l'ambiance commence à s'installer. Anny De Decker et Bernd Lohaus arrivent en couple, alors que Konrad Fischer tombe dans les bouteilles. Gisliind Nabakowski lit imperturbablement *Heute Kunst* et Benjamin Buchloh s'effraie d'une telle débauche. Au milieu de tout cela, Nicole Daled sert stoïquement du café et Pierre Daled annonce qu'il va se coucher. Intitulée *Incredible Belgium*, cette caricature montre que Bruxelles est désormais le lieu de rencontre des principaux acteurs d'une scène conceptuelle qui ne cesse de se développer.

L'année 1974 est marquée par une série d'événements qui, en Belgique comme dans les pays limitrophes, montre que les pratiques conceptuelles sont désormais acceptées et promues par les institutions et le marché de l'art. Jacques Charlier modifie sa pratique artistique en fonction de ce changement et élabore, avec la collaboration de Nicole Forsbach, Philippe Degobert et Yves Gevaert, une série de reportages photographiques portant sur les vernissages (fig. 1-3). Il couvre ainsi durant l'année 1974 la 4<sup>e</sup> Foire d'art actuel de Knokke, *Projekt '74* à Cologne, l'exposition Sol LeWitt-Hanne Darboven au palais des Beaux-Arts, le vernissage de l'exposition Sol LeWitt

42. « Marcel Broodthaers. Prix Robert Giron 1974 », *+0*, n° 5, p. 4-5.

43. *Carl Andre, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Victor Burgin, Gilbert & Georges, On Kawara, Richard Long, Gerhard Richter*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 8 janvier-3 février 1974.



**Fig. 1.**  
Jacques Charlier,  
*Vernissage  
des expositions,  
Projekt 74*  
(Daniel Buren et  
Benjamin Buchloh),  
1974, photographie  
noir et blanc,  
© Jacques Charlier.

au Stedelijk Museum d'Amsterdam, l'ouverture de la 3<sup>e</sup> Triennale de Bruges, IKI, la foire d'art de Düsseldorf, et celle de Cologne. La consigne donnée par Jacques Charlier pour les prises de vue est de se placer dans un plan moyen de façon à avoir une vue d'ensemble, les photographies ne devant pas être regardées pour leurs qualités esthétiques mais pour le point de vue documentaire qu'elles apportent sur le monde de l'art<sup>44</sup>. Dans la mesure où on retrouve d'une série de photographies à une autre les mêmes personnes, dans un contexte à chaque fois similaire, ce travail permet de circonscrire le milieu de l'art conceptuel à quelques artistes, critiques, galeristes ou collectionneurs. Des différences dans la moyenne d'âge du public ou dans le code de tenue vestimentaire sont perceptibles selon la nature de l'événement. Ainsi le premier événement couvert, la Foire d'art actuel de Knokke semble se dérouler dans une ambiance plus guidée que les ouvertures du palais des Beaux-Arts.

Invité à exposer en compagnie d'On Kawara dans l'institution bruxelloise au début de l'année suivante, Jacques Charlier saisit l'occasion pour effectuer une mise en abîme du travail réalisé au cours des vernissages<sup>45</sup>. Sachant pertinemment que la majeure partie des personnes que l'on retrouve sur ces photographies sera présente lors de l'ouverture de l'exposition, il décide en guise de participation d'exposer ses photographies de vernissages. C'est donc leur propre image que les personnes viennent contempler à l'occasion

<sup>44</sup>. Jacques Charlier, *Dans les règles de l'art*, Bruxelles, Lebeer-Hossman, 1983, p. 72.

<sup>45</sup>. Jacques Charlier, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 8 janvier-7 février 1975 ; *On Kawara*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 8 janvier-2 février 1975.

**Fig. 2.**  
Jacques Charlier,  
*Vernissage*  
*des expositions,*  
*Projekt 74*  
(*Barbara Reise*),  
1974, photographie  
noir et blanc,  
© Jacques Charlier.



**Fig. 3.**  
Jacques Charlier,  
*Vernissage*  
*des expositions,*  
*On Kawara-*  
*Jacques Charlier*  
(*Konrad Fischer et*  
*Elisabeth Rona*),  
1975, photographie  
noir et blanc,  
© Jacques Charlier.





**Fig. 4.** Jacques Charlier, *Vernissage des expositions, On Kawara-Jacques Charlier (André Cadere)*, 1975, photographie noir et blanc, © Jacques Charlier.

de cette exposition. Le travail de Jacques Charlier revêt pour l'occasion une dimension à la fois tautologique et anthropologique. Le vernissage de cette exposition fait lui-même l'objet d'un reportage, dans lequel on peut voir le public photographié regardant ces photographies (fig. 4). C'est cette dernière série qui est publiée en tant que catalogue de l'exposition<sup>46</sup>.

Malgré le manque institutionnel déploré par Florent Bex, la Belgique n'est pas isolée, et sa situation devient même privilégiée à la fin des années 1960, alors que la France perd le monopole de l'avant-garde, elle-même remise en question. Le cas de Daniel Buren est ainsi exemplaire dans la mesure où son travail bénéficie très tôt d'une visibilité en Allemagne et en Belgique. Sa première exposition personnelle a lieu à la galerie Wide White Space à Anvers au début de l'année 1969<sup>47</sup>. Représenté également par la galerie Konrad Fischer à Düsseldorf, Daniel Buren devient un des artistes phares de la galerie MTL ouverte à Bruxelles en 1970 (pl. 2)<sup>48</sup>. La modification de la topographie artistique se fait ainsi au bénéfice du Nord de l'Europe, de l'Allemagne et des Pays-Bas entre lesquels la Belgique se situe. La réception des tendances artistiques importées des États-Unis y est favorisée. Aussi, le contraste est important entre la proximité que les artistes ont avec les œuvres concep-

<sup>46.</sup> Jacques Charlier, K. J. Geirlandt et Yves Gevaert, *Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 7-1-1975. Vernissage des expositions J. Charlier/On Kawara*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1975.

<sup>47.</sup> Daniel Buren, Wide White Space, Anvers, 17 janvier-6 février 1969. Voir à ce sujet l'important catalogue *Wide White Space. Achter het museum/Derrière le musée. 1966-1976*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, Marseille, Musée d'Art contemporain, 1994.

<sup>48.</sup> Daniel Buren. *Position-Proposition*, Konrad Fischer, Düsseldorf, 20 septembre-7 octobre 1969. *Daniel Buren, À partir de/Vanaf*, MTL, Bruxelles, 13 juin-1<sup>er</sup> juillet 1970.

tuelles et l'embaras avec lequel la critique considère le travail d'artistes tels que Jacques Charlier et Jacques Lizène, dont l'œuvre est située en relation avec les pratiques Fluxus, dadaïstes ou surréalistes, et est marginalisée par rapport à la scène artistique qui se met en place au moment où eux-mêmes commencent à montrer leurs travaux<sup>49</sup>.

À la fin des années 1980, une nouvelle lecture de l'art conceptuel est proposée par Claude Gintz dans l'exposition du musée d'Art moderne de la ville de Paris, *L'art conceptuel, une perspective*. Le renouveau de l'art conceptuel durant cette décennie amène à se poser la question de sa définition, par rapport à l'art conceptuel en tant qu'événement historique. Ce regard rétrospectif est réalisé dans le but de mettre fin aux confusions qui règnent pendant la période de son apparition, et de départager sa considération en tant qu'abandon des formes traditionnelles de création et dématérialisation de l'œuvre d'art, de celle d'un art de l'idée ou d'une tentative de contrer la commercialisation de l'œuvre<sup>50</sup>.

Le ready-made de Marcel Duchamp apparaît comme le point de départ d'une situation paradoxale. Alors que l'artiste souhaite redéfinir le système artistique, son geste est accepté tel quel et l'objet exposé atteint le statut d'œuvre. Ce constat remet en question « la prétention de l'art conceptuel "pur" à ignorer la médiation institutionnelle ou à la subvertir et la surmonter en utilisant mimétiquement les mêmes moyens que la critique d'art<sup>51</sup> ». L'importance de la forme matérielle de l'œuvre dans ce processus de critique institutionnelle est ainsi soulignée par l'auteur, qui voit dans le travail de Daniel Buren la négation de la notion de dématérialisation de l'œuvre d'art en dehors d'un retour au formalisme américain. La « pureté » prônée par Clement Greenberg se trouverait ainsi contrée d'une part dans la mise en évidence du contexte de l'œuvre par Daniel Buren, et d'autre part, dans le travail de Dan Graham, *Homes for America*, qui établit un rapprochement entre la réalité de l'art et le monde dans lequel il se constitue<sup>52</sup>. Dès lors, il s'agit de délimiter un art conceptuel « pur » des conceptualismes qui accordent à la forme une place en tant que signe portant sur un référent extérieur.

L'étude de Claude Gintz met en évidence que l'art conceptuel ne s'est pas développé dans une seule direction. En raison de ses origines plurielles, il a engendré différents types de réflexion. Ainsi la remise en question des codes esthétiques du modernisme se fait selon deux méthodes opposées : d'une

49. Voir Feddy De Vree, « Fluxus, happening, attitudes », dans *Belgique-Pays-Bas. Convergences et parallèles dans l'art depuis 1945*, Bruxelles, Société des expositions du palais des Beaux-Arts, 1980, p. 64-66.

50. Claude Gintz, « L'art conceptuel, une perspective : notes sur un projet d'exposition », dans Claude Gintz, *L'Art conceptuel, une perspective*, Paris, ARC, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1989, p. 13.

51. *Ibid.*, p. 14.

52. *Ibid.*, p. 15.

part l'abandon de la visualité au profit du linguistique, et d'autre part l'insistance sur la visualité en tant que médiateur de l'idée et indicateur du contexte dans lequel l'œuvre est exposée. La prise en compte de l'histoire récente de l'art européen dans l'histoire générale de l'art conceptuel contribue à en donner une vision plus large, et surtout à détacher la lecture de la production artistique de la fin des années 1960 en Europe de celle produite au même moment aux États-Unis. Cette séparation se justifie par la différence du contexte théorique entre les deux continents, les Européens disposant de plus de recul par rapport aux théories émises par Clement Greenberg quant à la progression de l'avant-garde dans la voie d'une autocritique du médium. Le minimalisme joue ici un rôle de pivot dans la mesure où sa réception détermine la direction dans laquelle s'engage la production artistique qui lui est postérieure. Cette relecture de l'art conceptuel ouvre ainsi la voie à une reconsidération des conceptualismes européens, prenant en compte le recul critique dont bénéficient les artistes.

La parution de l'ouvrage *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950's-1980's*, en 1999, marque une rupture salvatrice dans la considération des pratiques conceptuelles émergeant dans les zones périphériques des avant-gardes historiques<sup>53</sup>. Prenant en considération l'art produit en Europe de l'Est, en Amérique du Sud, comme en Asie, cette publication démontre que la production de ces scènes artistiques ne peut continuer à être considérée comme secondaire, au vu de l'éclairage qu'elle apporte à l'art conceptuel compris comme un mouvement historique limité aux États-Unis et à l'Europe occidentale. Ainsi, la modification générale induite par la considération de l'œuvre d'art en tant que véhicule d'une idée, fait que sa création implique autant la tradition qui lui est propre que l'environnement direct dans lequel elle est créée<sup>54</sup>. Si on retrouve des similitudes dans la production artistique en différents endroits du monde au cours de ces décennies, il s'agit d'en mettre en avant les particularismes et non de les homogénéiser, ce qui reviendrait à définir un nouveau style. L'ensemble de ces pratiques doit être distingué de l'art conceptuel, circonscrit à la pratique formaliste développée dans le sillage du minimalisme, et être considéré comme un élargissement de ce que peut être l'art<sup>55</sup>. En dépassant une considération de l'objet d'art perçu uniquement pour sa forme et sa visualité, le conceptualisme réduit l'importance de la matérialité de l'œuvre pour se concentrer sur son discours et sur ce qu'elle dit du contexte dans lequel elle est créée. Cette implication dans les possibilités sociales et économiques de l'œuvre ne signifie pas pour autant sa dématérialisation, au sens qu'ont donné à ce terme les pratiques post-minimales, mais l'adaptation

<sup>53</sup>. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950's-1980's*, New York, Queens Museum of Art, 1999.

<sup>54</sup>. Luis Camnitzer, Jane Ferver et Rachel Weiss, « Foreword », *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950's-1980's*, op. cit., p. v-xi.

<sup>55</sup>. *Ibid.*

de la forme de l'œuvre aux moyens dont elle dispose<sup>56</sup>. L'examen d'un contexte local est ainsi nécessaire afin de comprendre la dialectique qui s'établit entre l'art et ses conditions de création, et qui permet d'en faire la critique.

Cette critique de l'institution est souvent au cœur des problématiques du conceptualisme en Amérique du Nord et en Europe occidentale. Le cas des conceptualismes occidentaux est ainsi pleinement intégré à cette étude. Situés géographiquement à proximité immédiate du *mainstream*, ils n'en constituent pas moins des réponses locales à l'ascendance des États-Unis comme le centre du nouvel art. Ces conceptualismes ne sont donc pas élaborés dans le rejet de cette tendance principale, mais doivent être compris comme des adaptations de ces formes d'art à une identité propre. Parce qu'ils ont la propriété d'être multiple, de se concentrer en des endroits où la problématique identitaire oriente la réception des courants artistiques principaux venant des États-Unis après la Seconde Guerre mondiale, les conceptualismes ne peuvent faire l'objet d'une définition qui en établirait les limites. Ils se caractérisent par leur attachement à un contexte local et la relation distanciée qu'ils établissent par rapport aux centres. C'est dans cette capacité à se placer dans un positionnement critique par rapport à un objet qui lui est extérieur, que le conceptualisme rompt avec le modernisme autoréflexif, tel qu'il est défini par le formalisme de Clement Greenberg.

Dans son introduction à l'ouvrage, Stephen Bann affirme que l'art contemporain, c'est-à-dire l'art en rupture avec l'héritage du modernisme, brise le schéma de diffusion instauré par les avant-gardes comme apparaissant dans les centres et se propageant vers les périphéries avec une perte de leur potentiel créatif. L'analyse de l'art produit en différents points du monde dans les quatre décennies qui suivent la Seconde Guerre mondiale révèle en effet que l'approche conceptuelle de l'œuvre d'art n'est pas une pâle copie d'un modèle vidé de son sens, mais qu'elle se définit autant contre les conditions locales que contre les conditions internationales de son apparition<sup>57</sup>. Cette approche permet de situer le conceptualisme par rapport au modernisme, en précisant qu'il n'en est pas une simple répétition de second ordre. Pour Claude Gintz, le conceptualisme européen se distingue de son homologue américain par la politisation de son discours, fondé sur la prise de conscience du poids historique de la tradition artistique européenne<sup>58</sup>. Partant des avant-gardes historiques, Claude Gintz élabore une généalogie des pratiques artistiques au sein desquelles l'attitude prend le pas sur le visuel. Ainsi les films de Gil J. Wolman et de Guy Debord, réalisés au début des années 1950, font apparaître brusquement dans l'art occidental une négation de l'image,

<sup>56</sup>. *Ibid.*

<sup>57</sup>. Stephen Bann, « Introduction », *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950's-1980's*, *op. cit.*, p. 3-13.

<sup>58</sup>. Claude Gintz, « European Conceptualism in Every Situation », *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950's-1980's*, *op. cit.*, p. 31-39.

comme c'est le cas dans les deux films qu'ils réalisent séparément : l'*Anti-concept* et *Hurléments en faveur de Sade*. L'auteur démontre que la radicalité de ces films a un impact sur l'art du début des années 1960 dans la mesure où, chez Yves Klein comme chez Piero Manzoni, le visuel s'efface également pour laisser place au discours de l'artiste. La génération suivante, confrontée aux productions de l'art conceptuel, se positionne par rapport à elles, et les artistes européens contemporains de Joseph Kosuth ou de Sol LeWitt font de la conceptualité une stratégie discursive, développant ainsi leur propre paradigme<sup>59</sup>. Si l'influence des situationnistes ne peut être relevée dans l'ensemble des conceptualismes européens, ces pratiques ont cependant en commun de transformer les catégories traditionnelles des arts visuels et les notions qui leur sont attachées. Aussi, le situationnisme constitue pour Claude Gintz la toile de fond en regard de laquelle les conceptualismes européens doivent être compris.

Cette reconsidération de l'art conceptuel en Europe permet d'établir les paramètres qui doivent intervenir dans la lecture de la scène conceptuelle telle qu'elle apparaît en Belgique à la fin des années 1960. L'absence d'institutions spécialisées dans la valorisation de l'art contemporain explique en partie le manque de visibilité dont souffrent ces artistes, mais celle-ci peut aussi être attribuée au succès rencontré par la génération suivante. La reconnaissance internationale d'artistes tels que Jan Fabre ou Wim Delvoye contribue à porter l'attention du public comme de la critique vers cette nouvelle génération. Les études sur l'art conceptuel en Belgique portent sur la constitution de collections et l'action menée par les galeries et les collectionneurs dans la diffusion d'un art conceptuel d'envergure internationale<sup>60</sup>. Les révisions de l'histoire de l'art conceptuel laissent désormais la place à l'intégration de l'art belge des années 1970 au sein de ces conceptualismes. Analysées comme une poursuite du dadaïsme plus qu'à travers ce qu'elles doivent à l'automatisme prôné par André Breton, les productions post-surréalistes témoignent de la persistance de l'esprit Dada en Belgique, qui explique les contacts qu'entretiennent certains de ces principaux acteurs avec les lettristes et les situationnistes. La proposition de Claude Gintz et de Luis Camnitzer d'intégrer ces deux courants dans l'histoire du conceptualisme européen prend ici tout son sens. L'élaboration d'une histoire des conceptualismes belges remet ainsi en cause la considération de la production de la fin des années 1960 et des années 1970 comme une interprétation provinciale de ces pratiques, dont les particularismes seraient simplement dus à un surréalisme passé de mode. Elle contribue à enrichir la cartographie des conceptualismes européens, ainsi qu'à comprendre le succès rencontré par la génération suivante dont l'apparition sur une scène artistique mondialisée a facilité la visibilité.

<sup>59</sup>. *Ibid.*, p. 34.

<sup>60</sup>. *Conceptual art in the Netherlands and Belgium. 1965-1975*, Amsterdam, Stedelijk Museum, Rotterdam, NAI Uitgevers, 2002.

À la fin des années 1970, Fernand Spillemaeckers rassemble une documentation sur les manifestations conceptuelles en Belgique à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Il projette d'organiser une exposition rétrospective sur le sujet mais celle-ci n'aura jamais lieu. La documentation fait cependant l'objet d'un catalogue édité par l'auteur<sup>61</sup>. Il y analyse la situation de l'art belge à cette période. Ce qui marque pour lui l'art des années 1960 et 1970, de façon générale, est la croyance en une histoire de l'art objective, c'est-à-dire le formalisme américain. Ce qu'il connaît de l'art belge ne relève cependant pas de cette vision, mais justement d'un geste de rébellion contre ce discours<sup>62</sup>. La possibilité même d'existence de l'art belge coïncide, selon lui, avec la possibilité d'une description des frontières du formalisme. Il préconise donc de construire une histoire locale, celle du formalisme américain devant être restreinte à New York. Fernand Spillemaeckers reprend le point de vue de la revue *Peinture. Cahiers théoriques*, affirmant que le renouvellement de la théorie de base du formalisme doit aussi se faire selon une distinction entre l'actualité et l'histoire<sup>63</sup>. La conclusion qu'il tire est que la théorie formaliste américaine ne peut s'appliquer à l'ensemble de la production artistique des années 1960 et 1970, et en particulier à l'art belge, qu'il caractérise lui-même par ses blagues et son désordre. Il ne s'agit pourtant pas de nier l'influence de l'art américain sur l'art européen après la Seconde Guerre mondiale, mais d'en limiter la portée, mettant en avant la situation paradoxale que cet art représente en étant à la fois l'ennemi et le modèle libérateur<sup>64</sup>. Ainsi, la définition de l'art belge dans le comique, l'insaisissable, le mystère, est considérée ici comme un réflexe pour échapper à cette contradiction, comme à la spécialisation de l'art. À l'aspect programmatique et objectif, propre à l'art américain, l'art local oppose un désordre qui rend sa lecture plus complexe. Fort de ses convictions politiques, Fernand Spillemaeckers n'hésite pas ici à faire un lien direct entre ce positivisme et ce qu'il considère comme l'impérialisme américain « identifié avec le pouvoir dominant du marché de l'art international »<sup>65</sup>. Dans ce contexte, le discours codé, indirect, du monde médiatisé serait la seule alternative au discours direct pro-moderniste, ce que Fernand Spillemaeckers illustre en concluant son introduction par une phrase issue du discours publicitaire, qu'il attribue au docteur Peeters : « Savez-vous combien les petits pois sont verts : Marie Thumas le sait bien depuis longtemps<sup>66</sup>. »

61. Fernand Spillemaeckers, *Ooidonk 1978 : Belgische kunst 1969-1977*, Meise, Fernand Spillemaeckers, 1978.

62. *Ibid.*, p. 3.

63. *Ibid.*

64. *Ibid.*, p. 4.

65. *Ibid.*

66. « Weet U hoe groen de erwten zijn: Marie Thumas weet het lang veel beter », Fernand Spillemaeckers, *op. cit.*, p. 5. L'attribution de cette phrase au Dr Peeters est bien sûr une mystification de Fernand Spillemaeckers. L'usage de la mystification par le galeriste a déjà été constaté à propos du catalogue de l'exposition *Deurle 73*.

L'attribution de ce slogan publicitaire à un collectionneur belge d'art contemporain apparaît à nouveau comme une critique des liens existant entre l'industrie et le marché de l'art. Cette référence à l'entreprise de conserve Marie Thumas Louvain confirme l'affirmation de Jacques Charlier, selon lequel le nom de MTL provient du logo qui apparaît sur les boîtes (pl. 3)<sup>67</sup>. L'association de ces trois lettres rappelle aussi l'abréviation couramment utilisée pour désigner la Wide White Space : WWS<sup>68</sup>. Sous l'apparence conceptuelle du nom de la galerie se cacheraient donc la marque d'une entreprise de conserves bien connue à cette époque : Marie Thumas Louvain. Ce faisant, Fernand Spillemaeckers associe sa galerie avec une marque locale et ancre ses activités dans le contexte belge, en réaction contre le formalisme et l'impérialisme américain. Lili Dujourie, la compagne de Fernand Spillemaeckers, conçoit elle-même, sous le titre *Amerikaanse Imperialisme*, une œuvre composée de trois plaques d'acier posées à même le sol contre le mur du musée. Ce travail constitue ainsi, en 1972, une confirmation de la fin de la peinture, remplacée par ces trois plaques qui font penser aux trois dernières toiles peintes par Rodtchenko. En utilisant des matériaux industriels et les formes basiques de l'art minimal, Lili Dujourie mime le réductionnisme qu'elle associe au formalisme américain. Elle emploie toutefois un matériau lourd et imposant : l'acier, qui lui permet d'insister sur la matérialité de son propre travail. Cette œuvre apparaît donc comme une mise en pratique des théories sur lesquelles Fernand Spillemaeckers fonde sa critique. Sa position favorable à la prise en compte d'un contexte local est singulière et isolée au sein de la critique d'art en Belgique pendant les années 1970. Mais la thématique du régionalisme est reprise par Wim Van Mulders, qui s'inspire des textes de Fernand Spillemaeckers publiés de façon posthume<sup>69</sup>.

L'exposition organisée par Jan Hoet au musée d'Art contemporain de Gand, ouvert sous sa direction en 1975 dans les locaux du musée des Beaux-Arts, se présente comme un état des lieux de l'art contemporain en Belgique à la fin des années 1970<sup>70</sup>. Le texte que Wim Van Mulders livre pour le catalogue reprend les réflexions de Fernand Spillemaeckers et les poursuit en les situant dans les théories de l'avant-garde<sup>71</sup>. Marcel Broodthaers est pour l'auteur

67. Jacques Charlier, entretien avec l'auteure, 8 décembre 2011, non publié.

68. Marcel Broodthaers ironise lui-même sur le nom de la galerie anversoise, lorsqu'il sous-titre son *Exposition littéraire autour de Mallarmé : Marcel Broodthaers à la Debloudeblou/S, Wide White Space*, Anvers, 2-20 décembre 1969.

69. Wim Van Mulders affirme cette grande influence dans l'entretien qu'il mène avec Koen Brams et Dirk Pültau, « Gesprek met Wim Van Mulders over de tekst Kunstkritiek (1983) », *De Witte Raaf*, n° 150, mars-avril 2011. Fernand Spillemaeckers décède accidentellement en juin 1978.

70. *Atktuele Kunst in België. Inzicht/Overzicht. Overzicht/Inzicht*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gand, 24 mars-29 avril 1979.

71. Wim Van Mulders, « À propos de régionalisme, d'évidence, d'avant-garde et de médium. Annotations concernant une exposition », dans Jan Hoet, *Atktuele Kunst in België. Inzicht/Overzicht. Overzicht/Inzicht*, Gand, Museum van Hedendaagse Kunst, 1979, p. 140-145.

le symptôme le plus remarquable de l'art belge, dont le système ne serait qu'un modèle réduit et amputé en comparaison au centre de production et de distribution de New York. Son œuvre caractériserait la dépendance de la production artistique vis-à-vis de l'internationalisme :

« L'artiste belge travaille dans une atmosphère socio-mentale qui, en ce qui concerne les méthodes et l'articulation de la réalité, se calque sur des modes de pensée et des critères de jugement occidentaux et internationaux (mais pas pour autant universels). Il est évident que la dépendance vis-à-vis de l'internationalisme se ressent dans la nature même de la production artistique<sup>72</sup>. »

La différenciation opérée par l'auteur entre l'internationalisme et l'universalisme semble être le point critique sur lequel repose sa réflexion, dans la mesure où il met d'emblée en doute la possibilité d'établir une histoire de l'art purement locale :

« Le caractère propre de l'art belge (mais aussi par exemple celui de l'art danois) se dissimulerait dans des variations inorthodoxes de modes et styles prédominants, ce qui révèle une mentalité relativement dénigrante empreinte d'impérialisme et de colonialisme. Mettre cet art régional en accord avec les normes internationales et avec tout ce que cela entraîne de dépendance et d'infériorité, semble avoir été inspiré par l'a priori selon lequel la Belgique ne serait qu'un îlot nationaliste et où toute activité artistique ne serait que l'expression de sa propre immaturité. On est en droit de se demander si l'on peut accorder la moindre crédibilité à une histoire de l'art purement locale (rendre un art non officiel et non institutionnalisé) lorsqu'on constate que pour en donner une description adéquate, il faut nécessairement se référer au régionalisme et à l'interrégionalisme ainsi qu'à l'interaction qui en découle<sup>73</sup>. »

Les hésitations de Wim Van Mulders à accorder de la pertinence à une histoire locale viennent du danger de faire de l'art belge un sous-produit de l'art international. Cela reviendrait à emprunter une vision colonialiste en la jugeant à partir d'un courant dominant. La difficulté éprouvée par l'auteur vient en fait de l'amalgame entre art international et art américain, lui-même principalement New Yorkais. Aussi, il abandonne ce terme pour le remplacer par celui d'« interrégionalisme », qui donne une vision plus équilibrée des rapports entre les différentes positions géographiques et culturelles. De ce point de vue, l'institution serait elle-même une structure idéologique et économique qui nivellerait la culture locale en la calquant sur un modèle

<sup>72</sup>. *Ibid.*, p. 140.

<sup>73</sup>. *Ibid.*

imposé par des normes dominantes : « C'est lorsque des structures de force de nature idéologique et économique viennent s'y greffer que la province devient métropole<sup>74</sup>. » L'auteur tient un discours ambigu en critiquant à la fois l'institution comme normalisatrice et en proclamant en même temps sa nécessité pour sortir d'une sous-considération de l'art contemporain belge. Cette réflexion conduit Wim Van Mulders à développer le problème régionaliste en lien direct avec le manque institutionnel en Belgique. Ce serait l'absence de lieux validant l'œuvre en tant qu'œuvre d'art qui serait ainsi responsable de la considération provinciale de l'art belge. Rejetant à la fois une lecture de l'art basée sur des normes internationales et une lecture régionale, l'auteur situe la vision adéquate dans l'interaction entre régionalisme et interrégionalisme<sup>75</sup>.

Wim Van Mulders situe sa position dans l'histoire générale de l'avant-garde, en relevant deux manières de la lire : d'une part comme une évolution, d'autre part à travers sa discontinuité<sup>76</sup>. Le point de vue évolutif considère qu'un style prend forme par élimination progressive des styles antérieurs en y intégrant des éléments stylistiques nouveaux. Ce point de vue met en avant l'importance de la référence historique, c'est-à-dire des précurseurs et des influences. Le danger de cette approche résiderait dans sa référence constante à des éléments extérieurs à l'œuvre et dans sa visée téléologique<sup>77</sup>. La seconde approche, celle de la discontinuité, met l'accent sur l'innovation, la différence de l'œuvre par rapport aux œuvres antérieures. Cette approche est liée à la notion d'avant-garde et conduit à lire l'art du xx<sup>e</sup> siècle comme une succession de cassures, dont la plus importante serait celle provoquée par Marcel Duchamp. Wim Van Mulders voit dans le geste de Marcel Duchamp l'origine de la situation paradoxale dans laquelle se trouve l'art.

D'un côté, la volonté de transformer l'art irait à l'encontre de son autonomie et conduirait à considérer l'œuvre de façon interdisciplinaire en y intégrant des notions propres au positivisme logique (art conceptuel), à la psychologie (*body art*), ou à la sociologie (art sociologique). Mais cette ouverture se heurterait à un statu quo mis en évidence par Marcel Duchamp dans la relation de dépendance qu'il aurait établi entre l'œuvre d'art et son contexte de réception. En conséquence, l'artiste se sentirait captif de l'histoire de l'art dans la mesure où l'autonomie de l'art persisterait. Pour sortir de ce paradoxe, l'auteur propose de considérer l'influence de l'idéologie du progrès, qui s'impose au xix<sup>e</sup> siècle, sur la constitution de cette notion d'avant-garde<sup>78</sup>. Dès lors, il pourrait exister des possibilités de renverser l'idée de l'avant-garde comme un mouvement perpétuel, sans pour autant tomber dans le conser-

74. *Ibid.*

75. *Ibid.*

76. *Ibid.*, p. 142.

77. *Ibid.*

78. *Ibid.*, p. 43.

vatisme. L'approche structuraliste de l'œuvre permet, en considérant l'œuvre comme une structure, de la décomposer afin de mettre au jour ses différentes possibilités de lecture, au sein desquelles il faut prendre en compte une approche synchronique de l'œuvre qui ne se limite plus à la considérer par rapport à des éléments qui lui sont extérieurs, mais intègre également dans son analyse des éléments contextuels. C'est Roland Barthes qui vient ainsi au secours des contradictions apparemment posées par l'avant-garde, en stipulant qu'une analyse formaliste de l'œuvre ne va pas à l'encontre de sa lecture historique. Wim Van Mulders le cite en conclusion de sa réflexion :

« Moins terrorisée par le spectre du "formalisme", la critique historique eut été peut-être moins stérile; elle eut compris que l'étude spécifique des formes ne contredit en rien aux principes nécessaires de la totalité et de l'Histoire. Bien au contraire : plus un système est spécifiquement défini par ses formes, et plus il est docile à la critique historique. Parodiant un mot connu, je dirai qu'un peu de formalisme éloigne de l'Histoire mais que beaucoup y ramène<sup>79</sup>. »

Roland Barthes restreint ainsi la contradiction entre formalisme et histoire, ce qui permet à Wim Van Mulders de concilier une vision diachronique de l'œuvre, insérée dans son contexte spécifique, et une vision synchronique qui prend en considération la forme. Si la théorie de l'avant-garde de Peter Bürger sous-tend également cet exposé, on peut se demander dans quelle mesure l'étude comparative de Benjamin Buchloh, publiée dans le catalogue de l'exposition américaine *Art in Europe in the seventies*, n'exerce pas non plus une influence sur la manière dont le critique articule ici son discours<sup>80</sup>. Benjamin Buchloh y met effectivement en avant l'opposition entre une histoire de l'art américaine récente qui se coupe de la tradition européenne après la Seconde Guerre mondiale, et une histoire de l'art européenne qui continue à s'interroger sur le poids de cette même tradition, tout en intégrant les innovations américaines<sup>81</sup>.

La possibilité de détacher les œuvres du discours formaliste américain n'apparaît donc qu'à la fin des années 1970, alors que se pose la question de la spécificité de l'art européen. L'opposition entre le formalisme et l'historicité est ainsi revue afin de permettre une lecture des conceptualismes européens qui échappe à une vision calquée sur la théorie américaine, réduisant cette lecture à une redite imparfaite des productions transatlantiques. Une lecture dialectique de ces travaux est ainsi nécessaire pour restituer leur réception

**79.** Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 195-196. Cité par Wim Van Mulders, *op. cit.*, p. 143.

**80.** Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1974. La traduction en anglais date de 1984 : Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. Benjamin Buchloh, « Formalism and historicity », dans Anne Rorimer, *Europe in the Seventies*, Chicago, Art Institute of Chicago, 1977, p. 101.

**81.** Ce texte sera discuté plus loin dans notre analyse.

de l'art conceptuel américain mais aussi leur rapport à la tradition surréaliste européenne.

La mise en avant d'un caractère local dans certaines œuvres produites par Marcel Broodthaers apparaît comme une adaptation belge des courants d'avant-garde qui voient le jour dans les années 1960. Ainsi, l'utilisation du drapeau belge par Marcel Broodthaers trouve sa forme la plus évocatrice dans *l'Exposition de marchandises de 1<sup>re</sup> classe (Fémur Humain)*. Réalisée en 1965, l'œuvre présente un fémur humain recouvert de peinture noire, jaune et rouge, et présenté comme un objet ethnographique issu de la National Galerie de Berlin. En même temps qu'elle procède à une critique du caractère nationaliste de certains musées, cette œuvre met en évidence le rattachement de Marcel Broodthaers à la Belgique, comme un fait qu'il se doit d'intégrer à son travail. Mais elle apparaît aussi comme une réponse à l'appropriation du drapeau américain par Jasper Johns.

La publication que l'artiste réalise en 1974 exprime de manière simple mais très explicite la position de la Belgique par rapport à la scène artistique internationale. Le point de départ de ce travail est le livre resté inachevé que Charles Baudelaire, exilé en Belgique au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, rédige à partir des impressions que lui laisse le pays. *Pauvre Belgique* paraît d'abord comme une série de « Lettres Belges » publiées en juin 1864 dans *Le Figaro*, le livre lui-même ne sortant que bien après la mort de l'auteur, en 1951<sup>82</sup>. L'image que donne Charles Baudelaire de la ville de Bruxelles est celle d'une capitale provinciale qui compte effectivement, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, onze fois moins d'habitants que Paris<sup>83</sup>. Si les premiers projets du travail de Marcel Broodthaers intègrent des extraits du livre de Baudelaire, le projet final laisse de côté le contenu pour se concentrer sur la forme. La référence à l'édition de la Pléiade des œuvres complètes de Charles Baudelaire apparaît au travers du cadre noir indiquant les dimensions de cette édition. Seuls sont repris, dans des caractères identiques à ceux de cette édition, les en-têtes « Sur la Belgique » et « Pauvre Belgique ». La couverture cite le nom de Charles Baudelaire ainsi que le titre de son livre, le lieu d'édition y apparaît comme étant Paris. L'idée de Marcel Broodthaers ne peut se comprendre que dans la mesure où l'on met en relation le recto et le verso du livre. Le verso se présente comme la couverture, à la différence que Paris y est remplacé par New York. Resituée dans le contexte artistique, cette publication renvoie dos à dos les villes de Paris et de New York, comme les deux centres de l'avant-garde en compétition. De ce point de vue, la désignation de la « Pauvre Belgique » transcrit le caractère provincial de ce pays, non plus par rapport à ses particularités ethnographiques, comme c'était le cas dans le livre de Charles

<sup>82</sup>. Yves Gevaert, « Pauvre Belgique. An Asterisk in History », dans Benjamin Buchloh, *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs, October*, n° 42, Cambridge, Londres, MIT Press, automne 1987, p. 184-195.

<sup>83</sup>. *Ibid.*

Baudelaire, mais par rapport à la faible visibilité de sa production artistique en comparaison avec ces deux centres. Dans son analyse de l'œuvre, Yves Gevaert met en relation cette publication avec la place singulière occupée par la Belgique à la période romantique dans le champ de l'édition. L'auteur se base sur une étude publiée par Hermann Dopp à l'université de Louvain en 1932 pour rappeler qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la Belgique, en l'absence d'une régulation internationale des droits d'auteur, peut reproduire librement les ouvrages français qui échappent à la régulation nationale<sup>84</sup>. La Belgique apparaît ainsi à la période romantique comme le pays de la contrefaçon, et les librairies belges distribuent à bas prix des centaines d'exemplaires de livres de la littérature française. Dans *Le Charivari*, le caricaturiste Cham illustre avec humour cette situation, donnant une image de la Belgique du XIX<sup>e</sup> siècle comme un pays de refuge de malfaiteurs, dans lequel le vol et la contrefaçon sont monnaie courante (fig. 5). En citant l'ouvrage de Charles Baudelaire, Marcel Broodthaers sous-entend également que la production culturelle belge n'existe qu'en tant que piraterie de la source intellectuelle parisienne. La position de New York après la Seconde Guerre mondiale peut aussi être questionnée dans ce qu'elle doit à l'héritage de l'avant-garde européenne<sup>85</sup>. Marcel Broodthaers insère dans la publication une note faisant allusion à cette période phare de l'édition belge, et qui contredit l'idée que sa publication pourrait elle-même être vue comme une contrefaçon. Par cette note, il oriente la vision du lecteur vers le contexte artistique :

« L'on ne peut définir ce livre comme une contrefaçon telle qu'elle fut d'usage courant chez les éditeurs bruxellois pendant la période romantique. Si contrefaçon il y a, elle se trouve être une référence dont la forme particulière renvoie aux polémiques actuelles dépassant un cadre géographique précis. C'est tout au moins ce que j'ai visé<sup>86</sup>. »

Les polémiques évoquées ici prennent leur source dans la remise en cause des schémas modernistes dans lesquels la considération des grands centres d'avant-garde confère à leur périphérie un caractère provincial, limité au plagiat de la production artistique de ces centres.

Jacques Charlier intègre le milieu artistique par les diverses manifestations du groupe Total's dont il est le principal animateur. Total's regroupe de jeunes liégeois désirant prendre part à la contestation de la société, dans laquelle l'art joue un rôle important, dans la mesure où le happening ouvre des possibilités d'agit-prop. Jacques Charlier n'a pas de formation artistique académique, sa formation technique le conduit à travailler au Service technique provincial de

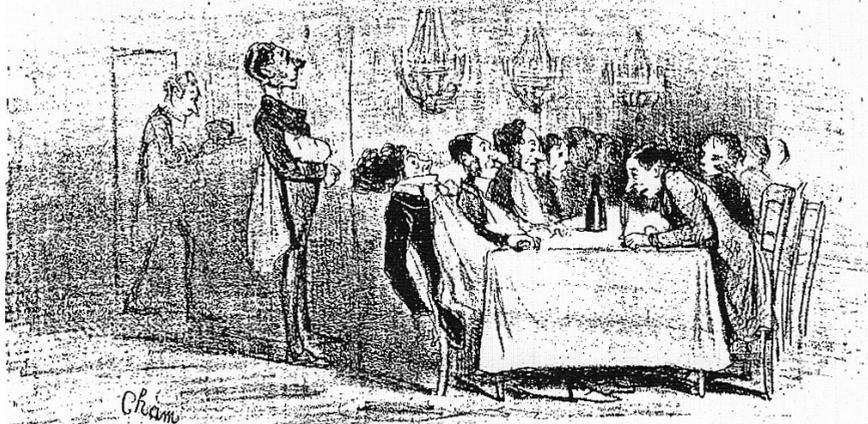
**84.** Yves Gevaert, « Pauvre Belgique. An Asterisk in History », *op. cit.*, p. 192. Voir à ce sujet : Hermann Dopp, *La contrefaçon des livres français en Belgique 1815-1852*, Université de Louvain, 1932.

**85.** Yves Gevaert, « Pauvre Belgique. An Asterisk in History », *op. cit.*, p. 195.

**86.** Marcel Broodthaers, *Pauvre Belgique*, Gevaert & Daled, p. 151. Cette note est reproduite dans l'article d'Yves Gevaert, « Pauvre Belgique. An Asterisk in History », *op. cit.*, p. 191.

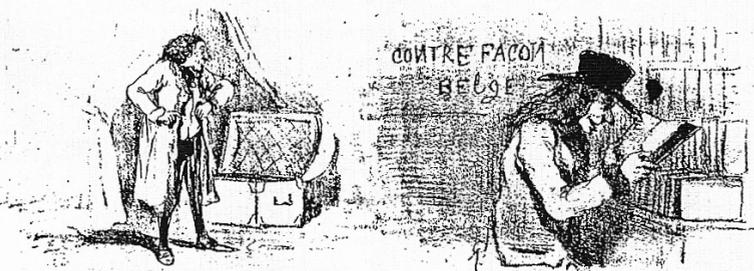
M. TROTTMAN EN BELGIQUE.

N° 4.



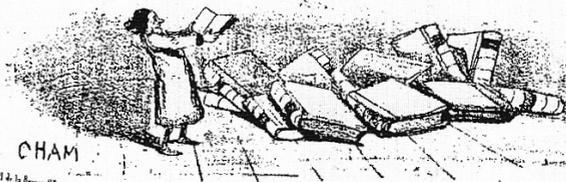
A Bruxelles, M. Trotman rencontre un grand nombre de compatriotes proscrits par le code pénal et réfugiés soit-disant politiques.

Cham



En sortant de table M. Trotman s'aperçoit que sa montre et sa bourse se sont réfugiées dans la poche de son voisin.

Pour se consoler, il achète Balzac, Hugo, Dumas, Eugène Sue, à 30 cent! le volume.



Cham  
Chez Adrien Plé à la Bretonne 23

Imp. F. Hubert & C<sup>o</sup>.

Mais, rentré chez lui, il trouve que la moitié des pages manque et que l'autre est illisible . . . . .

Fig. 5.  
Cham,  
*Monsieur Trotman  
en Belgique*, publié  
dans *Le Charivari*,  
reproduit dans  
*October*, n° 42,  
p. 182.

Fig. 6.  
Jacques Charlier  
au milieu de sa série  
de *Blocs*, 1968,  
photographie  
noir et blanc,  
© Jacques Charlier.



la ville de Liège, où il entraîne ses collègues à participer à ses projets d'édition de fanzines et d'émissions produites pour une radio locale. Jacques Charlier se fait connaître en intégrant un réseau de Mail Art par le biais duquel il entre en contact avec les personnes qui composent la scène artistique européenne et internationale à la fin des années 1960. En 1967, il participe avec Marcel Broodthaers aux activités du groupe Reportage, initié par Roland Van den Berghe, par la réalisation d'actions dans l'espace public. Le catalogue ne donne pas beaucoup d'informations quant au contenu de ces actions. Marcel Broodthaers y note cependant que Reportage ne constitue pas un groupe à proprement parler dans la mesure où « ce catalogue ne contient en effet aucune de ces déclarations, théoriques et morales qui cimentaient l'activité des Surréalistes, et plus près de nous du groupe "Art Visuel"<sup>87</sup> ». La distanciation par rapport à une avant-garde politisée et militante apparaît également dans la manifestation organisée par le groupe Total's sur la place De Brouckère la même année. Le drapeau transparent qui leur sert de bannière signifie leur volonté d'échapper à tout groupe politique identifiable.

Jacques Charlier poursuit également une activité de peintre dans le cadre du Mec'art (fig. 6). Bien que ces tableaux se rapprochent formellement du résultat obtenu par l'impression photographique sur toile, à l'instar de ce que fait Marcel Broodthaers à partir du milieu des années 1960, ils sont réalisés

**87.** Marcel Broodthaers, dans *Interuniversitaire tentoonstelling « Reportage » Exposition interuniversitaire* : D. De Bruyne, E. Bertozzi, E. Christiaens, F. Van Roosmaelen, J. Charlier, M. Broodthaers, Panamarenko, R. Van den Berghe, Bruxelles, Louvain, Gand, Liège, Anvers, 1967, Kortrijk, Drukkerij J. Vermaut, 1967, n. p.

avec la technique traditionnelle de la peinture à l'huile. Les toiles de Jacques Charlier montrent exclusivement des blocs de béton. Leur aspect parallélépipédique renvoie aux productions de l'art minimal, dont les travaux sont construits en suivant une rigueur géométrique qui leur confère une apparence industrielle. Le terme de Mec'art est dû à Alain Jacquet et est repris par Pierre Restany en 1965, alors que celui-ci en rédige le manifeste à l'occasion de l'exposition réalisée à la galerie J comme un hommage à Nicéphore Niepce<sup>88</sup>. Aussi, l'exposition de ces toiles à la galerie Cogeime de Bruxelles en 1967 sous le titre *Mec'art connais pas*, traduit également une distanciation par rapport à la scène parisienne, alors que le sujet de ces toiles oriente leur lecture vers le contexte de l'art américain.

Le mouvement du Land Art, par le gigantisme de ses interventions et les moyens spécialisés qu'il demande, devient dans les années suivantes la référence du travail de Jacques Charlier. L'activité professionnelle qu'il exerce au Service technique de la ville de Liège, dont l'action principale est la rénovation et la conception d'infrastructures situées en plein air, telles que les bassins de récolte des eaux de pluie ou la voirie, lui offre la possibilité de transcrire ces travaux dans le vocabulaire plastique de la documentation produite par les artistes du Land Art. Un fascicule édité à la fin des années 1960 met ainsi en page le rapport d'une journée de travail, assorti de photographies de canalisations prises de manière à rendre spectaculaires les travaux effectués (pl. 4-5). Ces œuvres induisent donc une comparaison entre la pureté des formes de l'art minimal, au fini industriel lisse, et les blocs de béton peints par Jacques Charlier en faisant apparaître les traces du burin qui a servi à les découper. Au technicisme de l'art minimal, Jacques Charlier oppose le résultat du labeur humain. Au romantisme du Land Art, il oppose le travail des ouvriers du Service technique provincial. En situant son œuvre dans le contexte précis de ce service, Jacques Charlier le relie à une situation locale à partir de laquelle il peut élaborer une relation dialectique avec le monde artistique. L'appropriation des photographies prises par les employés de ce service, et leur exposition à la galerie MTL en 1970, placent en confrontation ces photographies amateurs avec la production des artistes conceptuels. Ce travail semble signifier que tout un chacun peut faire de l'art conceptuel dans la mesure où il n'est plus nécessaire d'avoir des compétences artistiques.

La démocratisation du geste artistique est poussée à son extrême dans le travail d'appropriation que réalise Schwind au début des années 1970. Par ce procédé, cet artiste constitue une collection composée de copies d'œuvres du groupe Zéro, des nouveaux réalistes, mais aussi d'œuvres issues des pratiques conceptuelles au sens large, au moyen desquelles il recrée des expositions. Sa focalisation sur les œuvres de l'avant-garde des années 1960, et le caractère

<sup>88</sup>. Voir à ce sujet : Otto Hahn, « Lettre de Paris : la peinture mécanique », *Art International*, vol. 9, n° 6, septembre 1965, p. 70-72.

de redite de son entreprise, tendent à la considérer comme une négation de la nouveauté prônée par les courants artistiques après la Seconde Guerre mondiale. La référence à ces courants apparaît ici de façon littérale. La question du provincialisme est rendue manifeste dans le travail de Jacques Charlier par le caractère trivial des activités du Service technique provincial de la ville de Liège, que l'artiste place en comparaison avec un art conceptuel produit et exposé au sein d'un réseau international. L'œuvre de Schwind traduit cette position en mettant en avant l'absence de nouveauté. En rendant visible la contradiction existant entre la revendication industrielle des œuvres de l'avant-garde des années 1960, et leur justification dans le champ artistique par leur originalité, Schwind souligne le caractère de redite de la production artistique de l'après-guerre et interroge la validité de la notion même d'avant-garde<sup>89</sup>.

La question de l'imitation apparaît aussi dans l'œuvre produite par Jacques Lizène à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Ses premières peintures entrent en confrontation avec l'art qui leur est contemporain, et notamment le travail de déconstruction du tableau entrepris par Supports/Surfaces à la fin des années 1960. À travers son autoproclamation comme « petit maître liégeois de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle », Jacques Lizène se constitue également une mythologie dans laquelle son environnement quotidien, volontairement montré comme une illustration de la crise économique qui touche la région liégeoise, justifierait le caractère secondaire de son œuvre. Ainsi, la stratégie du second est utilisée par ces trois artistes dans l'optique de créer une opposition dialectique entre leurs œuvres et celles produites dans le contexte d'une avant-garde internationale, à laquelle ils empruntent ses codes. Les moyens employés par ces artistes : la photographie amateur, l'association image-texte, la vidéo, la présentation de documents, contribuent à positionner leur travail dans le contexte de l'art conceptuel. Si l'aspect formel de leurs œuvres tend à les en rapprocher, le discours qu'elles tiennent les en éloigne par leur négation du discours positiviste inhérent à ces pratiques. Aussi, il convient de se demander dans quelle mesure la posture provinciale tenue par ces trois artistes peut constituer une stratégie critique par rapport à une conception avant-gardiste de l'art conceptuel. Il s'agit donc de situer leur pratique au sein des conceptualismes, afin de démontrer qu'ils utilisent les stratégies subversives issues du surréalisme belge pour mettre en évidence les limites de l'art conceptuel tel qu'il est défini par les théories américaines. La notion de répétition apparaît dès lors comme la stratégie la plus efficace pour contrer l'idée de nouveau qui sous-tend chacune des avant-gardes venue

**89.** Le terme de « néo-avant-garde » est créé par Peter Bürger pour qualifier l'avant-garde des années 1950 et 1960, en référence à l'avant-garde historique des années 1910 et 1920. Il est repris par Benjamin Buchloh, bien que le critique en donne une interprétation différente. Voir à ce sujet : Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1974. La traduction en anglais date de 1984 : Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. Benjamin Buchloh, « Theorizing the Avant-Garde », *Art in America*, n° 72, novembre 1984.

des États-Unis. Cette interrogation de l'avant-garde va de pair avec celle du modernisme. En considérant, à l'instar de Claude Gintz, que les pratiques situationnistes (et donc le surréalisme belge qui s'en réclame) scellent la fin du modernisme, les pratiques artistiques belges des années 1970 apparaissent comme un pivot dans l'histoire des conceptualismes européens, générant à la fois une réactualisation des stratégies subversives du surréalisme, et une critique en temps réel des poncifs de l'art conceptuel.

L'analyse de l'exposition des *Photographies professionnelles* de Jacques Charlier à la galerie MTL permettra de voir comment son travail peut être considéré dans le cadre des théories critiques qui y sont défendues par Daniel Buren, Michel Claura et René Denizot. Sa mise en relation avec l'œuvre de Robert Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic*, amènera également à la situer par rapport à la critique du modernisme inhérente au travail de l'artiste américain. L'étude détaillée de l'œuvre d'appropriation de Schwind conçue dans la *Fondation Schwind* fera apparaître le lien qu'elle tisse avec l'œuvre de Marcel Broodthaers, et avec la réception de l'œuvre de Marcel Duchamp dans les années 1960. Enfin, on montrera ce que les conceptualismes présentés à la galerie Yellow Now doivent à un maintien des pratiques Dada via les activités du groupe Fluxus, et à son attachement au post-surréalisme. C'est dans ce contexte que seront analysées les œuvres produites par Jacques Lizène et Alain D'Hooghe au sein de la galerie. L'interrogation de la modernité ressortant de ces trois études pourra alors être resituée par rapport aux théories de l'avant-garde publiées par Benjamin Buchloh et Hal Foster, afin de reconsidérer la place occupée par ces conceptualismes dans l'histoire de l'art européen.