Pôle Recherche

Manuel d'histoire de la Wallonie

Chapitre 22

Marie Dewez

Art wallon – partie I

Peinture, sculpture, architecture

(XIX^{e} – XX^{e} siècles)

Synthèse

Août 2014

22.01. Le XIX^e siècle wallon en peinture

Les bouleversements politiques successifs de 1789 à 1830 n'ont pas été propices au développement de la peinture durant cette période en Wallonie. Par ailleurs, depuis le XVII^e siècle, les régions qui forment l'actuelle Wallonie sont influencées par l'art français, une situation qui se renforcera avec le rattachement à la République puis à l'Empire.

22.01.01. La peinture wallonne dans le romantisme et la Révolution industrielle[1]

Au moment même de la création du nouvel État belge, un élan romantique se fait jour.

> « Les griefs accumulés contre la politique culturelle à sens unique de Guillaume I^er de Hollande, pendant les quinze années du Royaume, fragile et contre nature, des Pays-Bas, vont accélérer la volonté du peuple devenu belge, de rechercher dans le passé de la Flandre et de la Wallonie de grands exemples historiques, qui puissent servir de modèle aux écrivains et aux artistes. […] l'on va assister, pendant plusieurs décennies, à la prolifération de tableaux, habituellement de grandes dimensions, qui entendent exalter le rôle de personnalités éminentes ou d'événements majeurs qui ont conduit, par une souterraine et quelque fois paradoxale évolution, à la réalité d'un pays, d'une nation »[2].

En 1863, Antoine Wiertz, artiste majeur du XIX^e siècle, dont il sera question plus loin, écrivait que

> « La révolution politique amena la révolution artistique. L'amour de la patrie éveilla l'amour de l'art. On avait combattu pour le bon droit, on voulut combattre pour la bonne peinture. Ce fut un élan superbe : le fusil donnait du cœur au pinceau ».

Quel que soit le genre utilisé, les peintures romantiques entendent émouvoir, susciter des sentiments, une expression, chez le spectateur, au contact d'une scène (un événement du passé, un portrait individuel ou de famille, un paysage familier) le plus souvent caractérisée par l'emploi de coloris éclatants. Il se déclina en diverses facettes durant tout le siècle. Le panorama ci-dessous, bien qu'inévitablement incomplet des artistes wallons du XIX^e siècle, donne une idée de l'étendue du talent des artistes œuvrant en Wallonie, puisant à diverses sources, ce qui rend malaisé le classement de ceux-ci dans des courants.

La peinture d'histoire

En Wallonie, les artistes liégeois et hainuyers se sont surtout distingués dans la peinture d'histoire, genre favori des artistes romantiques, inspirées par l'Antiquité, le Moyen Âge ou les événements contemporains. En Wallonie, nous l'avons dit, la peinture d'histoire romantique naît à la suite de la Révolution de 1830. L'un des principaux représentants du genre est le peintre verviétois, Barthélemy Vieillevoye, à qui l'on doit *L'assassinat de Sébastien Laruelle, bourgmestre de Liège* (1853)

[1] Cette expression est due à Jacques Stiennon, dans Jacques STIENNON, « Les arts plastiques », dans Freddy JORIS, Natalie ARCHAMBEAU (dir.), *Wallonie. Atouts et références d'une région*, Namur, 1995, p. 312.

[2] *Ibid.*, p. 312-313.

(**doc. 22.01.01a**), qui illustre, en des dimensions impressionnantes (H 5m 63 x L 4m 41), cet épisode liégeois survenu en avril 1637.

Le Tournaisien Louis Gallait s'est également rendu célèbre dans le monde pour ses peintures d'histoire, dont les sujets sont choisis dans l'histoire nationale, notamment *L'abdication de Charles Quint* (1841) ou *Les derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes* (ca 1851).

L'art du portrait

Plusieurs artistes du XIX[e] siècle ont su faire preuve d'originalité, y compris dans l'art du portrait.

Le Carolorégien François-Joseph Navez, disciple et compagnon d'exil de Jacques-Louis David, est l'artiste wallon le plus connu ayant adhéré à l'esthétique de celui-ci. Peintre d'histoire, de scènes religieuses et de genre, le peintre a touché à tous les genres, mais c'est dans l'art des portraits qu'il a particulièrement excellé. On lui doit notamment *La famille de Hemptinne* (1816) (**doc. 22.01.01b**), préparé par des dessins et des peintures exécutés d'après les membres de la famille dès 1808. Comme cette œuvre le montre, Navez fut attentif à la vérité psychologique de ses modèles et à la façon dont il pourrait en rendre compte, préfigurant ainsi le Réalisme. Professeur puis directeur pendant plus de vingt-sept ans de l'Académie de Bruxelles, il y forme de nombreux jeunes promis à un bel avenir (Charles De Groux, Constantin Meunier, Théodore Baron, Alfred Stevens ou Eugène Smits, ainsi que son gendre Jean-François Portaels).

Par ailleurs, si Barthélemy Vieillevoye a réalisé d'intéressantes peintures d'histoire, comme nous l'avons vu, c'est dans l'art du portrait qu'il s'est montré le plus à l'aise. En pleine époque romantique, le Verviétois adopte résolument une attitude plutôt réaliste, se montrant objectif face à son modèle et répugnant à styliser les formes. Ces traits caractéristiques de l'œuvre de Vieillevoye sont visibles dans le *Portrait d'une vieille dame*, exécuté en 1826 et conservé au Musée communal de Verviers : les traits du visage, les vêtements, coiffes et dentelles sont rendus avec une extrême précision. Jean-Mathieu Nisen a également peint de nombreux portraits, notamment le *Portrait du Procureur général Raikem* (1880), dans lesquels on voit l'artiste liégeois attentif à la psychologie ainsi qu'à la qualité sociale de ses modèles.

Durant cette période, le seul artiste à vraiment sortir du rang est le Dinantais Antoine Wiertz, déjà cité, « le seul portraitiste wallon romantique », d'après Guy Vandeloise.

> « Sa production protéiforme fascinera nombre de symbolistes et de surréalistes. Elle s'écartèle entre la démesure des morceaux de bravoure et l'intimisme d'attachantes pochades récoltées en Italie et de tableaux érotiques, entre peinture satanique et sculpture visionnaire, entre inspiration fantastico-macabre et regard porté sur la réalité contemporaine »[3].

Admirateur de Rubens, Raphaël, ou autre Michel-Ange, Wiertz a su toucher à tous les genres : portraits, peintures de genre, religieuses, d'histoire, natures mortes, paysages. Dans *La mère de l'artiste* (non datée) (**doc. 22.01.01c**), Wiertz livre un tableau que Paul Fierens qualifie de « plein d'amour, lumineux, intime ». Les portraits, qui pourtant étaient réalisés, selon les dires de l'artiste, « pour la soupe », font partie de ses œuvres les plus réussies.

[3] Jean-Patrick DUCHESNE, « Les arts plastiques et graphiques aux XIX[e] et XX[e] siècles », dans Bruno DEMOULIN (dir.), *Histoire culturelle de la Wallonie*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2012, p. 284.

Le paysage

Les peintres wallons sont pionniers dans l'art du paysage ; si Joachim Patenier n'est pas « l'inventeur » du paysage, dans le sens moderne du terme, il a imposé une nouvelle conception de l'espace et a réussi, avec Henri Blès, à faire du paysage un genre autonome. Cette représentation du paysage restera un trait caractéristique des artistes wallons qui auront à cœur de représenter les variations qu'offre leur environnement immédiat : les forêts et les rivières, mais aussi les sites industriels.

Dès le dernier quart du XVIII[e] siècle, la peinture de paysage a véritablement retrouvé une vigueur nouvelle en Allemagne, en Angleterre et en Suisse. Paysages de montagne (massifs rocheux, ravins, névés…) ornent désormais des tableaux qui, toutefois, ne se soustraient pas entièrement à l'idéal néo-classique. Dès 1800, de nombreux paysagistes œuvrent aux côtés de peintres néo-classiques. Ce retour à la nature répond à l'idéal romantique et, dès le premier quart du XIX[e] siècle, des peintres wallons suivent le mouvement et s'en vont en Suisse, en Norvège ou en Autriche se constituer un répertoire de formes.

> « Une conséquence assez inattendue, mais fort logique cependant, ne tardera guère à se manifester. Faute de pics et de glaciers, quelques artistes plus sédentaires ou moins bien nantis, se satisferont des rochers mosans et des hauteurs ardennaises. Ils y découvriront un certain pittoresque de bon aloi et, mieux encore, un climat poétique beaucoup plus proche du romantisme que du néo-classicisme »[4].

Cependant, s'ils se rapprochent du sentiment romantique par le choix des sujets, ils demeurent fidèles à la technique néo-classique, mais n'en ont pas moins contribué à l'expression d'un climat préromantique en donnant l'impulsion vers une peinture capable d'exprimer des sentiments par des moyens plastiques. Parmi les paysagistes de cette génération, citons le plus remarquable, le Liégeois Gilles-François Closson, qui a laissé des paysages inspirés des sites des environs de Liège, peints d'après nature, captés sur le vif, dans lesquels la lumière n'est pas fabriquée, mais observée et où les détails sont exclus. Le Hainuyer Théodore Fourmois, qui préconisait le travail en plein air, s'est montré soucieux de rendre la vérité, un souci qui l'a amené à une vision de plus en plus réaliste. Mais comme l'écrit André Marchal,

> « le paysage réaliste ne représente pas le franchissement d'une étape, fondée sur une opposition entre deux conceptions de la peinture, deux esthétiques et, en fin de compte, deux générations d'artistes. Au contraire, si le paysage romantique, tel que le concevaient nos peintres, pouvait contenir sa part de subjectivité, sa part d'état d'âme, il était, avant tout, le résultat d'une vision objective de la nature et d'une volonté de se rapprocher de la réalité régionale »[5].

Le paysagiste le plus doué du XIX[e] siècle est sans conteste le tournaisien Hippolyte Boulenger (1837-1874). En effet, parfois romantique ou anti-romantique, annonçant l'expressionnisme et le fauvisme, devançant les impressionnistes, il se classe difficilement dans un courant. Dans chacune de ses œuvres, il s'attache à

> « traduire ce qu'il a ressenti, non pas en appliquant une formule apprise, mais en recréant presque à chaque coup sa propre écriture, son propre langage »[6].

---

[4] André MARCHAL, « Le paysage en Wallonie au XIX[e] siècle », dans Rita LEJEUNE et Jacques STIENNON (dir.), *La Wallonie, le pays et les Hommes. Lettres, arts, culture*, t. II : *Du XVI[e] siècle au lendemain de la Première Guerre mondiale*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1978, p. p. 529.

[5] *Ibid.*, p. 539.

[6] *Ibid.*, p. 540.

Séjournant régulièrement à Anseremme, où il rencontre de nombreux artistes, il s'est laissé inspirer par la Meuse qui est le sujet de multiples chefs-d'œuvre, notamment *Vue de Dinant* (**doc. 22.01.01d**). Le Bruxellois Constantin Meunier contribue à la naissance d'un genre particulier, le paysage spécifique de la révolution industrielle, comme son *Paysage borain* ou *Au pays noir* (1890), ainsi que ses vues des charbonnages.

22.01.02. Le courant réaliste

La seconde moitié du XIX[e] siècle, plus particulièrement la période 1860-1880, est marquée par un courant réaliste : les peintres choisissent leurs sujets dans les scènes de la vie quotidienne et témoignent d'une volonté de représenter la réalité telle qu'ils la perçoivent, sans l'idéaliser. En effet, en réaction aux peintures d'histoire, ils

> « voulurent atteindre l'essence des choses et de la vie, et pas seulement leur surface, leur place dans l'événement. La Réalité leur fut un tremplin permettant par l'entremise plastique du spectacle quotidien et, par sa re-création, de s'élever plus haut, jusqu'au langage universel »[7].

Dans un terreau déjà favorable, le français Gustave Courbet et le réalisme social, dont il est le fer de lance, suscitent de nombreuses vocations en Wallonie. Sous son influence, le Picard Charles de Groux, peint, en 1853, *L'Ivrogne* (**doc. 22.01.02a**), qui marque véritablement l'avènement du réalisme dans les provinces wallonnes. Auteur de tableaux misérabilistes, il sera la cible de nombreuses critiques dès 1853. Dans ce genre, excellera également le Bruxellois Constantin Meunier, artiste réaliste par excellence, particulièrement par ses représentations des conditions de vie infligées aux ouvriers du Borinage et du bassin industriel liégeois : souffleurs du Val-Saint-Lambert – représentés notamment dans *L'enlèvement du creuset brisé*, peint en 1885 (**doc. 22.01.02b.**) –, métallurgistes des usines Cockerill, mineurs, ce sont tous ces travailleurs qui prennent vie sous son pinceau.

22.01.03. Le courant impressionniste

À la charnière des XIX[e] et XX[e] siècles, s'est développé le courant impressionniste. Les artistes ont voulu capter sur le vif les effets de lumière sur les choses, plus que les choses elles-mêmes, une volonté qui se traduit sur la toile par une accélération de la manière de peindre, en petites touches et par la suppression des contours.

Parmi ses représentants en Wallonie figure la Louviéroise Anna Boch. Ayant effectué de nombreux voyages en France, elle revient influencée par Seurat et Monet, comme en témoigne *Martigues* (**doc. 22.01.03a**), peint autour de 1900. Elle n'exposera que très peu et presque uniquement dans des salons collectifs, ce qui lui valut d'être quelque peu « maltraitée par la postérité », pour reprendre les termes de Jules Bosmant.

Un autre impressionniste wallon remarquable est sans conteste Richard Heintz, originaire de Herstal et surnommé le peintre de Sy. Dès 1890, il découvre ce village de l'entité de Nassogne ; avec Liège et l'Ardenne, Sy et ses environs seront sa principale source d'inspiration. Entre 1905 et

[7] Jules BOSMANT, « Le réalisme et le naturalisme », dans *Ibid.*, p. 517.

1928, l'artiste s'est livré à plusieurs reprises à la peinture de *La roche noire à Sy* (**doc. 22.01.03b**), son eau, ses prés, ses bois, ses rochers. À côté de l'amoureux de l'Ardenne, il y a également le Heintz d'Italie, où il a passé un long séjour. Là-bas, écrit-il :

> « Je suis en plein dans les paysages italiens. J'ai trouvé des merveilles de couleur, de dessin et d'ensemble. Il y a des merveilles comme à Marcinella. Et quelle couleur ! C'est l'hiver, plus rien de vert que les oliviers. C'est idéal et merveilleux par ce soleil et les bleus tendres du ciel. J'ai fait deux études et je peins avec une aisance ! En avant les bruns clairs, les jaunes, les ocres, les bleus et les ombres ».

L'Hospice des pauvres à Subiaco (1907) fait partie des chefs-d'œuvre de sa période italienne.

22.01.04. Le symbolisme

> « À la fin du siècle, les artistes wallons sont séduits par les parfums entêtants, les musiques immatérielles, les visions doucement embrumées du symbolisme »[8].

Dans ce courant, chaque image représentée est le reflet d'une autre réalité ; ainsi, derrière le réel conçu comme une allégorie se cache une autre réalité.

L'Ardennais d'origine française William Degouve de Nuncques, le « prince des symbolistes », pour reprendre l'expression de Pierre Somville,

> « relève des deux symbolismes : du premier, le symbolisme blanc de rêves compensatoires en forme d'anges, de paons et de jeunes filles, et de l'autre, le crépusculaire, avec ses cygnes noirs, ses fleurs qui se meurent dans les vases et son odeur d'éther »[9].

Avec lui, nous sommes à la fois dans le symbolisme et le paysagisme.

Antoine Wiertz, cet artiste que l'on ne peut que difficilement classer dans un courant, et Félicien Rops font figures de précurseurs du symbolisme en Wallonie. Repéré par Baudelaire, Félicien Rops est incité à soutenir *Les diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, qui, à l'époque de leur publication, font l'objet de vives critiques. Les thèmes de la femme fatale, du désir, les démons et la mort sont quasi omniprésents dans l'œuvre du Namurois. Cette provocation permanente est assumée par l'artiste, mais elle a évidemment un revers. Pendant de nombreuses années, la connaissance de l'œuvre de Rops pâtit du caractère érotique affirmé de nombreuses compositions. De l'époque où il côtoyait peintres et écrivains sur les rives de la Meuse à Anseremme, on méconnait souvent ses paysages, sobres et témoignant d'une perception juste de la nature. Son *Pornocratès* (**doc. 22.01.04**) a fait couler beaucoup d'encre. Véritable chef-d'œuvre de Rops, ce tableau témoigne du triomphe de la femme moderne sur le monde. Avec les planches de son recueil *Les Sataniques*, l'artiste atteint le point culminant du symbolisme érotique, mais, écrit l'historienne de l'art Danièle Doumont,

> « à la différence des peintres symbolistes de l'époque, l'artiste ne cherche pas, à travers le thème antique de la séductrice fatale, une échappatoire au monde qui l'entoure. Au contraire, l'image de la femme diabolique lui sert à représenter le monde contemporain »[10].

---

[8] Jacques STIENNON, « Les arts plastiques », dans Freddy JORIS, Natalie ARCHAMBEAU (dir.), *Wallonie. Atouts et références*…, p. 319.

[9] Pierre SOMVILLE, « Les artistes symbolistes en Wallonie », dans Rita LEJEUNE et Jacques STIENNON (dir.), *La Wallonie, le pays et les Hommes*…, t. II, p. 548-549.

En Wallonie, le symbolisme est encore représenté, entre autres, par les peintures du Verviétois Émile Fabry, qui préfigure parfois l'expressionnisme. Le peintre et graveur liégeois François Maréchal, même s'il a réalisé une œuvre résolument réaliste, a également touché au symbolisme, avec *Attente* – un thème des plus symbolistes – dans lequel une femme vue de trois quarts est représentée seule sur une place bordée d'arbres noirs, de réverbères allumés et de fenêtres.

22.02. Le xx^{e} siècle wallon en peinture

Au tournant du XX^{e} siècle, Paris et Bruxelles rivalisent comme plaques tournantes des avant-gardes internationales ; la production artistique se préoccupe aussi des courants actifs en Angleterre, Allemagne et Autriche. La période est particulièrement faste et va de pair avec le dynamisme économique extraordinaire que connaît la Wallonie à cette époque ; elle se hisse alors aux tout premiers rangs des nations industrielles. Les artistes « de la modernité » vont d'abord se focaliser sur la vie urbaine et « abandonne[r] l'engagement politique, qui caractérisait aussi les réalistes, pour prôner "l'art pour l'art" »[11].

Ainsi, plus encore que pour la période précédente, les artistes wallons du XX^{e} siècle ont livré un art hautement personnel, qu'il est souvent difficile de classer au sein d'un mouvement, au risque d'en ôter l'originalité ou de ne mettre en avant qu'un volet de leur art. Ce sont surtout des thématiques communes qui émergent.

22.02.01. Les figures humaines

Jules Bosmant, dans son article « Les artistes wallons face à l'expressionnisme flamand », publié dans le troisième tome de *La Wallonie, le pays et les Hommes*, insiste sur l'existence d'un expressionnisme wallon, distinct de l'expressionnisme flamand, nuançant ainsi les propos de Paul Fierens, qui, dans son ouvrage l'*Art en Belgique*, parle d'un expressionnisme septentrional dans lequel s'intègrent les artistes wallons : « son homologue [l'expressionnisme] wallon ne peut si simplement lui être intégré et, pour modeste que fut son rôle, il s'avère original [et] est marqué du sceau latin »[12] (Jules Bosmant). Dans le même ordre d'idée mais beaucoup plus récemment, Jean-Patrick Duchesne, dans son article consacré aux arts plastiques et graphiques des XIX et XX^{e} siècles, écrit que « La critique du Nord du Pays parviendra à accréditer l'idée d'un mouvement spécifique à la Flandre, au point que la presse francophone, tombant dans le panneau, en viendra à blâmer les Liégeois Marcel Caron (1890-1961) et Auguste Mambour (1896-1968) pour leurs accointances avec les peintres du Nord »[13]. Montée à Bruxelles par son service culturel au temps de la prospérité du Crédit communal de Belgique, une exposition prestigieuse avait mis en évidence, en 1993, les principaux représentants d'un véritable expressionnisme wallon. Celui-ci

---

[11] Jean-Patrick DUCHESNE, « Les arts plastiques et graphiques… », dans Bruno DEMOULIN (dir.), *Histoire culturelle*…, p. 287.

[12] Jules BOSMANT, « Les artistes wallons face à l'expressionnisme flamand », dans Rita LEJEUNE et Jacques STIENNON (dir.), *La Wallonie, le pays et les Hommes. Lettres, arts, culture*, t. III : *De 1918 à nos jours*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1979, p. 251.

[13] Jean-Patrick DUCHESNE, « Les arts plastiques et graphiques… », dans Bruno DEMOULIN (dir.), *Histoire culturelle*…, p. 296.

avait vu le jour dans les années qui suivirent la Grande Guerre. Les artistes wallons partent d'une réalité locale qu'ils ont sous les yeux, d'une scène de la vie quotidienne, etc. et les traduisent, de manière expressive, forte, violente, en tendant vers l'universel. Ainsi, quand Pierre Paulus représente des vues du Pays noir, « il exprime une vérité générale, traduit la condition humaine et le cadre souvent inhumain d'une classe sociale qui n'est pas seulement celle du Pays Noir »[14].

Parmi les représentants de ce mouvement, il convient également de citer le Verviétois Charles Counhaye, dont l'art doit son importance au fait qu'il est fortement personnel. Maître pour de nombreux futurs artistes (comme Pierre Somville par exemple), il se montre sensible au climat contemporain et à son décor. Ainsi en est-il de *Vieilles femmes de Castille*, exécuté en 1949, à l'époque du régime de Franco. Dans cette œuvre à l'atmosphère effrayante, Counhaye bannit tout détail de sa composition, à l'exception des mains rugueuses des trois femmes.

Autre représentant, le Montois Anto Carte s'est lié d'amitié avec les expressionnistes flamands Valerius De Saedeleer et Gustave Van de Woestijne, de l'école de Laethem-Saint-Martin, deux artistes avec qui il exposera, en 1923, au Salon d'Automne de Paris, où l'affiche annonce « Les Imagiers belges ». *Les Aveugles* (1920) (**doc. 22.02.01a**) est une œuvre signée Anto Carte. La misère dans la dignité et la solidarité, voilà les messages que l'artiste semble vouloir faire passer à travers les deux personnages de l'avant-plan. Comme Counhaye, les peintures dépouillées d'Anto Carte révèlent une émotion nue. En 1928, il fonde avec ses amis le groupe artistique Nervia.

Sans être exhaustif, il ne faut pas omettre de citer le fantasque Liégeois Auguste Mambour. Par révolte contre l'impressionnisme, l'académisme voire le réalisme, il se tourne vers l'expressionnisme. Prix de Rome parti au Congo, il ne veut pas peindre les paysages, préférant les hommes et les femmes qu'il représente sous des formes sculpturales. Privilégiant la courbe, à un moment où prévaut la perpendicularité post-cubiste, il donne à ses personnages des traits africains, ramenés de son séjour de six mois en Afrique, comme en atteste *Nu de fer* (**doc. 22.02.01b**).

22.02.02. L'abstraction

L'art abstrait, par définition, ne représente pas, il est allusif. Les premières œuvres abstraites remontent au début des années 1910.

> « Le tableau lui-même est devenu objet. […] le premier rôle revenait au signe plastique : le signe, moyen et fin, expression de la sensibilité »[15].

Le Tournaisien Joseph Lacasse, pionnier de l'art abstrait, a signé ses premières œuvres abstraites dès 1910. De cette période date notamment *Les Oiseaux* ; l'artiste fréquentera ensuite quelques chemins de traverse avant d'en revenir à ses premières amours. Après la Libération, en solitaire, il se fait un nom comme peintre abstrait dont l'originalité n'a d'égal que la qualité. Comme l'écrit Léon Koenig, « Il y a plus que du talent chez Lacasse, et lorsqu'il se remet à l'abstraction, […] éclatent ses dons de coloriste, son amour de la lumière ».

Jo Delahaut est le premier abstrait wallon de l'après-guerre 40-45. Adepte de l'abstraction géométrique, il va mener son art vers toujours plus de simplicité, une caractéristique de l'artiste, particulièrement visible dans *Rythme 3* **(doc. 22.02.02)**, exécuté en 1973.

---

[14] Jules BOSMANT, « Les artistes wallons… », p. 253.

[15] Léon KOENIG, « L'art abstrait », dans *Ibid.*, p. 311.

L'abstraction représente l'une des périodes les plus riches de l'histoire de la peinture wallonne. En 1964 et 1965, l'exposition « Abstraits wallons », présentée au Musée de Liège, à Charleroi, à Gand, Nice et Namur, groupait quelque cent-quarante œuvres d'une cinquantaine d'artistes wallons, qui firent l'unanimité par leur diversité et leur richesse.

22.02.03. L'ambiguïté et l'imaginaire

Phénomène dont le premier *Manifeste* d'André Breton marque les débuts en 1924, le mouvement littéraire et plastique du surréalisme fait ses premiers émules en Wallonie dans les années 1925 et 1926. Tendance ignorant les frontières, le surréalisme produit des artistes de renom dans divers pays européens : le Français Yves Tanguy, l'Allemand Max Ernst, les Espagnols Miró et Dali, avant d'étendre son champ d'action avec le Chilien Matta ou le Cubain Wilfredo Lam.

> « Le surréalisme, s'il recherche la fulgurante évidence de l'irrationnel, devait, en peinture, faire passer les vertus corrosives de l'image avant la délectation du langage plastique lui-même »[16].

René Magritte définit l'art de nos régions en ces termes :

> « Rêver de ce qui doit être peint et non de la façon dont il faut peindre ».

Plus simplement, le surréalisme est un art avant tout figuratif qui refuse toute considération logique et fait la part belle aux oppositions entre réel et imaginaire, obscurité et lumière, illusion et réalité, etc. Dans les peintures surréalistes sont associés divers objets, puisés dans le réel, et c'est la juxtaposition même de ces objets, détournés de leur fonction habituelle, qui tend à créer, par leur réunion inattendue, un climat étrange, insolite, une réalité autre.

Ces caractéristiques sont bien perceptibles chez Magritte, *Le Jockey perdu* (1926), œuvre aujourd'hui perdue, est considéré comme le premier tableau qui inscrit l'artiste dans le mouvement surréaliste. Plusieurs idées majeures sont au cœur de son œuvre : la réalité du tableau, l'illusion de l'image (*La Trahison des images-Ceci n'est pas une pipe*, 1928-1929), une illusion double lorsque le tableau est représenté dans le tableau, comme dans *La Condition humaine* (1935), l'intérieur et l'extérieur des choses, la coexistence du jour et de la nuit…

22.02.04. Un autre réel

L'œuvre de Paul Delvaux, originaire d'Antheit, près de Huy, se révélera, elle aussi, majeure. Bien différent de celui de Magritte, son univers est baigné de motifs récurrents : le squelette, la gare, le vieux savant, le promeneur, l'adolescent et surtout la femme nue au regard somnambulique, vue notamment dans *L'entrée de la ville* (1940) (**doc. 22.02.04**), dans des architectures de pierre ou de métal. Alors que Magritte « met en question les lois de notre monde, […] Delvaux met en cause les ressorts de son désir »[17].

Des revues telles que *Daily Bûl*, dont le premier numéro sort en mars 1957 à La Louvière, maintiennent un climat surréaliste. En tout, quatorze numéros, mêlant impertinence et autodérision, paraîtront entre 1957 et 1983, dans lesquels sont publiés des textes de Pol Bury, l'un

---

[16] Philippe ROBERTS-JONES, « Naissance et triomphe du surréalisme en Wallonie », dans *Ibid.*, p. 291.

[17] *Ibid.*, p. 306.

des fondateurs de la revue, Christian Dotremont, Pierre Alechinsky, Achille Chavée, Roland Topor, Jean-Michel Folon…

* *
*

Provenant peu ou prou du surréalisme, le mouvement *Cobra* – pour Copenhague, Bruxelles et Amsterdam – a été créé en 1948 pour connaître une fin volontaire peu de temps après, en octobre 1951. Initié par des poètes, rapidement rejoints par des peintres, plus qu'un mouvement, Cobra est un état d'esprit et se veut expérimental, international et collectif dans le sens où il réalise la conjonction d'éléments issus de divers courants : art populaire, art des enfants, des aliénés, des populations primitives, expressionniste, surréaliste, abstrait… suscitent leur curiosité. Parmi ses adeptes, figurent évidemment de nombreux Bruxellois parmi lesquels, Pierre Alechinsky, mais aussi des Wallons, notamment Georges Collignon, Paul Franck, Léopold Plomteux, Silvin ou encore Maurice Léonard.

22.02.05. La réflexion des « électrons libres »

Les artistes wallons de la seconde moitié du XX^e^ siècle sont ce que l'on pourrait appeler des « électrons libres » et il est assez difficile – pour ne pas dire impossible – et surtout très réducteur de tenter de les enfermer sous une étiquette, un mouvement ou une école.

> « Sous peine de se laisser submerger par la dispersion de leurs démarches, il parait [plutôt] commode de les envisager sous l'angle de leur plus petit commun dénominateur : la priorité accordée au concept »[18].

En effet, au commencement des années soixante, émerge la théorie selon laquelle « les idées peuvent être des œuvres d'art ». Dès lors, la démarche des artistes ne sera plus centrée sur la réalisation de l'œuvre, mais sur son statut. Dans son article consacré aux arts plastiques et graphiques des XIX et XX^e^ siècles, Jean-Patrick Duchesne n'épingle que quelques pionniers ou figures de proue, car dit-il, « il n'est pas une voie de la création plastique internationale qui n'ait été empruntée par des artistes wallons [et] il serait vain de tenter de recenser tous les peintres dignes d'intérêt »[19].

Néanmoins, l'Ardennais Jean-Pierre Ransonnet, actif depuis les années 1970, a livré une œuvre originale sur les thèmes des temps, des lieux et des espaces. Ses thèmes de prédilection sont restés identiques : les forêts et les sapins, les paysages, les jardins, les figures humaines. De novembre à décembre 2011, le Centre wallon d'Art contemporain, La Châtaigneraie, à Flémalle, a consacré une exposition à Ransonnet. *Ca peint les forêts* présente une série de tableaux, variations autour du thème du… sapin (**doc. 22.02.05**).

Un autre Liégeois, Fernand Flausch, peintre, mais aussi sculpteur, dessinateur et designer, s'est illustré dans le Nouveau Réalisme ou le Pop'Art. Les thèmes principaux rencontrés dans ses œuvres sont les comics, les voitures, la ville, la faune, la flore… Son art est public et des dizaines de fresques sont visibles dans les hôpitaux, les gares, les galeries de magasins…

---

[18] Jean-Patrick DUCHESNE, « Les arts plastiques et graphiques… », dans Bruno DEMOULIN (dir.), *Histoire culturelle*…, p. 299.

[19] *Ibid.*, p. 296.

22.03. Le XIXe siècle wallon en architecture

> « [L'architecture industrielle] a été véritablement spécifique en Wallonie au cours du XIXe siècle. [Elle] impose l'originalité de ses formes dans le paysage de nos régions »[20].

Dès la première moitié du siècle, les usines telles que Cockerill à Seraing, les charbonnages et hauts-fourneaux à Ougrée, les Cristalleries du Val-Saint-Lambert, etc., modifient considérablement le milieu naturel et l'environnement wallons, offrant l'un des exemples les plus précoces et emblématiques de la mutation du paysage en cours sur le continent européen.

La Révolution industrielle favorise en Wallonie la naissance d'une architecture industrielle. Si certains bâtiments ne dénotent aucune recherche architecturale précise, d'autres puisent leur inspiration dans les traditions médiévale et antique, d'autres encore témoignent d'une volonté de créer un art original.

Ainsi en est-il du charbonnage des Houillères unies de Gilly (**doc. 22.03a**). Le corps central, au pignon triangulaire, fait saillie sur la façade allongée. La façade en brique est creusée d'arcades en plein cintre et d'oculus, tandis qu'une large cheminée de ventilation, en brique également, pourvue d'une bague décorative à l'extrémité, évoque d'emblée un donjon médiéval, celui du château de Coucy. On retrouve cette tendance au médiévisme dans toute la Wallonie, y compris en dehors des bâtiments industriels, comme à l'abbaye de Maredsous, de style néogothique, fondée en 1872.

Diverses usines affichent une architecture plus originale, où rationalité esthétique et fonctionnelle se fond dans un classicisme dépouillé. Sur le territoire wallon, deux réalisations particulièrement spectaculaires surpassent toutes les autres : le Grand-Hornu et Bois-du-Luc. Le Grand-Hornu (**doc. 22.03b**) est

> « une entreprise intégrée, comprenant un charbonnage, un atelier de constructions métalliques, une sucrerie et une cité ouvrière dotée d'une école, d'une bibliothèque, d'un hôpital et d'une salle de danse »[21].

Conçu par l'industriel français Henri De Gorge-Legrand et l'architecte Bruno Renard, entre 1819 et 1832, cet ensemble de style néo-classique se caractérise par la répartition rationnelle de ses éléments constitutifs, évoquant une villa romaine. Ainsi les maisons du village ouvrier s'alignent-elles selon deux longues parallèles qui aboutissent à l'entrée principale des ateliers de constructions métalliques. Ceux-ci comprennent un vaste atrium. Aux angles de cet atrium s'élèvent des pavillons surmontés de lanternons. Le porche central est percé de trois baies en plein cintre. La statue d'Henri De Gorge, exécutée en 1855, s'élève au centre de l'ellipse de 180 mètres sur 40 de la grande cour des ateliers, rythmée par une succession d'arcades en plein cintre. Deux ailes basses symétriques ferment la cour. Les maisons de la cité ouvrière, construites dans un style homogène et agrémentées chacune d'un petit jardin, entourent l'ensemble.

La cité ouvrière de Bois-du-Luc (**doc. 22.03c**) a quant à elle été édifiée de 1838 à 1853 et agrandie à partir de 1864.

> « L'ensemble séduit par la régularité des rythmes, la respiration des espaces, au sein des surfaces habitées, l'insertion naturelle dans l'environnement et la participation de l'élément végétal à la mise en valeur des masses architecturales »[22].

---

[20] Jacques STIENNON, « L'architecture industrielle au XIXe siècle », dans Rita LEJEUNE et Jacques STIENNON (dir.), *La Wallonie, le pays et les Hommes*…, t. II, p. 577.

[21] Georges VAN DEN ABEELEN, cité dans *Ibid*, p. 581.

[22] *Ibid.*, p. 582.

D'une même tendance néo-classique que le Grand-Hornu, le style architectural de Bois-du-Luc se caractérise par sa clarté et son élégance. L'ensemble disposé en forme de trapèze, est divisé en quatre parties égales – quatre carrés – occupées par des maisons, ayant chacune leur jardin. Au centre, un carrefour permet de rejoindre les quatre carrés, par quatre rues, celles du Nord, du Midi, du Levant et du Couchant. Plus tard, des infrastructures viendront s'ajouter à l'ensemble : une boucherie, un moulin, un hospice, une école, une salle des fêtes, etc… C'est réellement une petite ville qui est créée autour du charbonnage.

Emblématiques de ce siècle sont également les premières constructions métalliques. Le premier pont suspendu de Wallonie est dû à l'initiative du concurrent de John Cockerill, Henri-Joseph Orban. Construit en 1842, composé de fers plats articulés avec colonne en fonte, il franchissait l'Ourthe occidentale près de Lavacherie (**doc. 22.03d**). Il resta en fonction jusqu'en 1940. L'année suivante, on lançait sur la Meuse le pont de Seraing. À la fin du siècle, le métal est également appliqué à l'architecture dans l'espace intérieur de l'église paroissiale néo-gothique de Saint-François-de-Sales, rythmé de colonnes élancées en fonte, dues à l'architecte Georges Helleputte.

À l'occasion de l'exposition universelle et internationale de Liège de 1905, est construite sur la Meuse l'élégante passerelle Mativa (**doc. 22.03e**), due à l'ingénieur français François Hennebique, qui relie le Quai Mativa au Parc de la Boverie. Décidée en 1904, la construction sera achevée en 1905 par la Société anonyme Fondations par compression mécanique du Sol de Paris, dans laquelle travaillait le jeune Liégeois Edgard Frankignoul, qui s'illustrera bientôt dans l'invention des pieux Franki.

Les « belles-fleurs » ou châssis à molette des charbonnages donnent également sa spécificité au paysage wallon du XIX[e] siècle. Dressées au-dessus de puits souterrains, ces anciennes tours supportaient deux molettes sur lesquelles passaient les câbles d'extraction. Progressivement, les grandes villes industrielles se forment, « présentant souvent un urbanisme incohérent, désordonné, mêlant les maisons ouvrières aux usines naissantes »[23].

[23] Jean ENGLEBERT et Jean-Claude CORNESSE, « L'Architecture », dans *Ibid.*, t. III : *De 1918 à nos jours*, p. 369.

22.04. Le XX[e] siècle wallon en architecture

Alors que les grandes villes de Gand, Anvers et Bruxelles adoptent le style nouveau, les villes wallonnes l'accueillent, quant à elles, avec plus de réticences. Originaire de Frameries, Paul Hankar (1859-1901) est considéré comme le co-fondateur de l'Art nouveau, avec Victor Horta. La maison qu'il se fait construire à Saint-Gilles-lez-Bruxelles, date de 1893, soit la même année que la création de l'Hôtel Tassel par Victor Horta, consacré comme le premier édifice Art Nouveau.

Mais c'est avec l'architecte liégeois, Gustave Serrurier Bovy que le Modern Style connaît ses plus belles réussites. Selon Henry Van de Velde, Serrurier-Bovy « eut, le premier sur le continent, la notion de l'art industriel moderne et le courage de l'introduire et de le pratiquer chez nous ». Penseur idéaliste, Gustave-Serrurier Bovy défend l'idée d'un art pour tous :

> « On érige en vérité cette idée fausse que les modestes, les simples ne peuvent […] posséder la jouissance artistique et que toute aspiration esthétique leur est impossible sinon interdite. Ainsi est exclue de la vie intellectuelle une classe de gens, et combien nombreuse, qui va de l'ouvrier au bourgeois aisé. C'est à cette catégorie de travailleurs, que j'appelle artisans faute d'un vocable plus précis, que je voudrais montrer que l'art n'est nullement au service de la richesse seulement. […] Il faut que la grande masse participe à la vie artistique » (1895).

Dans le cadre de l'Exposition universelle de 1900, à Paris, en collaboration avec l'architecte René Dulong, Serrurier réalise un restaurant, le *Pavillon bleu*, au décor exubérant, très Art nouveau. En 1902, Serrurier dépose les plans d'une villa familiale, *L'Aube* (**doc. 22.04a**), à bâtir sur les hauteurs de Cointe à Liège, témoin de sa réussite professionnelle, par la qualité de son décor, sa situation et son ampleur, mais aussi de ses formidables qualités d'architecte.

Les destructions de la Grande Guerre laissent d'énormes besoins en logements, mais la reconstruction s'oriente plutôt vers un prolongement des styles du passé que vers une ouverture aux nouvelles conceptions. Dans l'après-guerre, certains modernistes marquent toutefois une volonté de se détourner du passé. En 1920, se crée, sous la direction du poète Georges Linze, un groupe d'activités culturelles et artistiques, avec l'ambition de faire table rase de l'art traditionnel. À partir de 1920, apparaît la revue *L'Équerre*, à laquelle collaborent Victor Rogister, Jean Moutschen, Émile Parent, Edgard Klutz et Albert Tibaux, dont l'ambition est, comme l'a écrit Pierre-Louis Flouquet,

> « de lutter contre les villes anarchiques et malsaines, les rue inhumaines dépourvues de soleil, les agglomérations sans parcs ni squares, les rues à façades baroques, les taudis créés par les mauvais plans, les spéculateurs de maisons, les lotissements étouffés, les procédés archaïques de construction, les routes mal tracées et mal équipées ».

Parmi les plus belles réalisations du groupe, constitué en bureau d'affaires à partir de 1935, figure le plan d'aménagement du plateau des Trixhes à Flémalle-Haute, compromis entre les cités jardins de type anglais et les théories de Le Corbusier (géométrie des formes, ordre, diversité).

Ce n'est que tardivement, donc, que les villes wallonnes s'ouvrent aux nouveaux courant de l'architecture. Se fondant dans le courant international, les architectes ne développent jamais de doctrine personnelle. Durant les années 1930 à 1940, divers quartiers se créent, aux constructions à l'esprit nouveau, qui sont l'œuvre d'un petit nombre d'architectes, désireux de s'inscrire dans la modernité. À Liège, les nouveaux Instituts destinés à la Faculté technique de l'Université, construits en 1931 et le Lycée Léonie de Waha (**doc. 22.04b**), édifié en 1938, montrent ce souci d'une architecture simple, nette et précise. À Charleroi, la Maternité, réalisée en 1937, et la Cité de l'Enfance de Marcinelle, bâtie en 1938, s'inscrivent dans cette lignée.

Si le style moderne a finalement fait quelques émules dans les artistes des premières décennies du siècle, il n'en va pas de même de la population, qui reste hermétique à ses principes.

Après la guerre, en 1945, les architectes wallons recourent toujours aux formules internationales et « le fossé qui sépare la réalité quotidienne des besoins réels ne fait que s'amplifier dans une architecture encore tournée vers l'habitude et la tradition »[24]. L'industrie du bâtiment reste toujours en retard d'un siècle, sur les autres.

À partir des années cinquante, les architectes, profitant de la conjoncture économique favorable et des primes accordées pour la propriété, vont couvrir le territoire wallon de villas, de façon quelque peu anarchique, certes – tous les styles se mélangent –, mais certaines œuvres individuelles sortent du lot, des habitations construites par les architectes pour eux-mêmes, le plus souvent. Certaines se caractérisent par une recherche dans l'emploi des matériaux (acier, béton…) avec un plan conventionnel, d'autres par une composition plus libérée et un plan totalement libre, d'autres encore par des formes nettes et dépouillées, un souci de simplicité, d'intégration au site. D'autres architectes se montrent plus originaux et réalisent des maisons dans une optique beaucoup plus individualisée, avec une architecture plus déroutante, qui s'impose comme une sculpture – telle la « maison-sculpture » du Liégeois Jacques Gillet (**doc. 22.04c**), construite, en 1967, en collaboration avec le sculpteur Félix Roulin et l'ingénieur arlonais René Greisch – ou comme « une architecture éclectique, fonction des nécessités et des circonstances du moment »[25].

L'après-guerre est également marqué en Wallonie par l'apparition de la construction en hauteur – buildings et tours – modifiant radicalement le paysage urbain. Un bâtiment, absolument insolite est la tour symbolique d'Eben-Ezer, qui abrite le Musée du Silex, construite par Robert Gracet, à Eben-Emael, à partir de 1951.

Les sociétés d'habitations sociales – actives dès l'après-Guerre 14-18 –, dont le but était de mettre à la disposition des plus modestes bourses, des logements décents à des prix aussi réduits que possible, fournissent à la population divers logements très diversifiés. Parmi les réussites d'une époque, la plaine de Droixhe (**doc. 22.04d**), à l'homogénéité urbanistique poussée, offrait, outre un niveau de confort assez élevé pour l'époque (chauffage central, salle-de-bains, cuisine équipée, terrasse), tous les services indispensables aux habitants tels que des commerces, crèches, écoles, plaines de jeux, terrains de sport, etc. à proximité. La conception du quartier avait été confiée au groupe EGAU (Études en Groupe d'Architecture et d'Urbanisme), constitué des architectes Charles Carlier, Hyacinthe Lhoest et Jules Mozin. La construction avait commencé en 1954. D'autres paramètres interviennent au début du XXI^{e} siècle, et des interventions importantes modifient les principes originaux.

À Liège encore, la construction de la nouvelle université au Sart-Tilman est décidée en 1960 et les plans confiés à l'architecte Claude Strebelle. Les facultés, le home, la chaufferie, exécutée entre 1966 et 1968, sont autant de bâtiments remarquables de cet ensemble à l'architecture éclectique, dont les bâtiments, isolés les uns des autres, s'intègrent dans ce cadre vert situé à une dizaine de kilomètres du centre urbain. C'est également à Claude Strebelle que l'on doit le schéma d'aménagement de la place Saint-Lambert et de tout le centre historique de Liège, déposé en 1985 et adopté en 1988.

---

[24] *Ibid.*, p. 373.

[25] *Ibid.* p. 374.

Dans le Brabant wallon, le premier bâtiment de Louvain-la-Neuve, le Cyclotron, bâti entre 1969 et 1972, est conçu par Roger Bastin. La conception de cet ensemble, dans lequel sont soudées les différentes cellules architecturales, s'écarte totalement de celle du campus universitaire du Sart-Tilman. Depuis la pose de la première pierre sur le site de « Louvain La Neuve », c'est une ville universitaire (**doc. 22.04e**) qui s'est développée sur d'anciens terrains agricoles, depuis le point le plus haut du campus, en épousant la pente du terrain, pour terminer ses constructions à l'Hocaille, en 1979. Durant les années 1980, le paysage de Louvain-la-Neuve ne change pas beaucoup : l'église Saint-François (1984) et le lac (1985) sont les seuls grands apports de la décennie. Les travaux sont relancés durant les années suivantes avec la construction des bâtiments Doyens (1992), des auditoires Socrate, des collèges Michotte et Mercier (1995), puis de l'Aula Magna (2001), de l'Esplanade (2005) et du Musée Hergé (2009). Avec des parkings désormais payants, Louvain-la-Neuve autorise par ailleurs l'implantation d'un imposant centre commercial.

Suivre tous les chantiers qui modifient le paysage wallon au cours du XX^e^ siècle est une mission impossible. Une stricte sélection conduira à retenir l'imposant ensemble du Musée royal de Mariemont construit, entre 1967 et 1971, sur les plans de Roger Bastin qui concilie art moderne et environnement naturel. Enfin, la Wallonie est touchée par le crayon de l'architecte catalan Santiago Calatrava qui signe, notamment la gare des Guillemins à Liège et celle de Mons. Par contre, devant une hostilité multiforme, la jeune région wallonne renonce à poser un geste fort quand, en 1996, le président du Parlement wallon, Guy Spitaels, met un terme à la procédure de construction d'un nouvel hémicycle sur les plans du l'architecte suisse Mario Botta (**doc. 22.04f**).

Les talents wallons s'exercent également à l'étranger. Pour ne citer qu'un exemple, la société liégeoise Greish a participé à la construction du viaduc de Millau, ouvrage d'art multi-haubané qui surplombe la vallée du Tarn. La construction est clôturée en décembre 2004, après dix-sept années d'études et de travaux – les premières ébauches de tracés possibles datant de 1987.

22.05. Les XIX[e] et XX[e] siècles wallons en sculpture

Dès 1830, la très grande majorité des artistes wallons se sont exilés à Bruxelles, la capitale du nouvel État, qui, comme le souligne Jules Bosmant, dans *La Wallonie, le pays et les Hommes*, exerçait un « trust des cerveaux et des talents ». En effet, tous les sculpteurs wallons ou flamands marquants du XIX[e] siècle se sont établis à Bruxelles, où, la plupart, sont d'ailleurs morts. C'était la condition de leur réussite : là se trouvaient les commandes et l'Académie paraissait plus prestigieuse qu'ailleurs.

Formé à l'Académie de Liège, boursier de la Fondation Darchis, le Liégeois Louis Jehotte (1803-1884) va influencer considérablement l'école belge de sculpteur en étant le professeur de sculpture de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles de 1835 à 1863. Il y marquera plusieurs générations d'artistes (Mélot, Bouré, Fiers, Meunier, Desenfans, etc.). À titre personnel, il réalise la statue équestre en bronze de Charlemagne (1867) (**doc. 22.05.00a.**), qu'il offre à la ville de Liège et qui est exposée sur le Boulevard d'Avroy. La statue de l'empereur, représenté dans toute sa noblesse, est juchée sur un piédestal de pierre orné de figures de style sobre évoquant ses ancêtres, de médaillons, colonnettes et motifs végétaux. Avec son contemporain, Eugène Simonis (1810-1884), Liégeois également, ils ont façonné une partie de la sculpture belge.

Adolphe Fassin (1828-1900) marque véritablement un tournant dans la sculpture de la seconde moitié du siècle et influence considérablement les sculpteurs de son temps. En effet, l'*Aquajuolo napolitain* (1865) (**doc. 22.05b.**), en marbre, est un jeune homme, représenté dans ce qui est de plus réel. Ici, l'artiste démontre, par la représentation du corps frêle du jeune homme, une observation directe de la nature et s'éloigne ainsi des corps sculptés 'à l'antique'.

> « L'influence de l'Aquajuolo, note Camille Lemonnier, ne se fit pas seulement sentir sur un groupe déterminé ; elle s'exerça insensiblement sur l'ensemble de l'École. On remarquera, en effet, à partir de ce moment, une recherche de l'accent à la fois réaliste et délicat ; et l'exécution s'affine dans des maniements légers et spirituels. Des sculpteurs, des émules, se prennent à souligner les particularités du modèle comme l'avait fait Fassin ».[26]

Mais si l'on veut expliquer les origines de la sculpture contemporaine en Wallonie, trois figures représentatives s'imposent : Constantin Meunier (1831-1905), Léon Mignon (1847-1898) et Victor Rousseau (1865-1954).

Constantin Meunier est généralement considéré comme l'un des plus grands sculpteurs wallons du XIX[e] siècle. Ce n'est qu'en 1885, à l'âge de cinquante-quatre ans, qu'il passe de la peinture à la sculpture, le pinceau ne permettant pas d'exprimer toute l'expressivité des gestes, des attitudes, des corps des travailleurs de l'industrie. Son intérêt pour le monde ouvrier n'est pas le fruit d'une illumination : dès 1878, il s'y était montré attentif, sensibilisé par ses visites aux cristalleries du Val-Saint-Lambert et aux usines Cockerill. Dans *Le Grisou* (**doc. 22.05c**), véritable *Pietà* laïque, une mère vient reconnaître le corps de son fils parmi les victimes de la mine. Cet artiste natif d'Etterbeek a-t-il sa place parmi les sculpteurs wallons ? C'est évident : toute son œuvre est inspirée par la Wallonie, par ses ouvriers et leurs conditions sociales.

---

[26] Camille LEMONNIER, cité dans Jules BOSMANT, « L'évolution de la sculpture au XIX[e] siècle », dans Rita LEJEUNE et Jacques STIENNON (dir.), *La Wallonie, le pays et les Hommes. Lettres, arts, culture*, t. II : *Du XVI[e] siècle au lendemain de la Première Guerre mondiale*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1978, p. 567.

> « C'est une sculpture conforme à nos tendances profondes, écrit Jules Bosmant. C'est la sculpture d'un homme qui va du particulier au général ainsi que le firent toujours les nôtres. C'est un esprit latin »[27].

Par son génie, il est parvenu à magnifier toute la classe ouvrière. C'est ainsi que Paul Fierens dit de lui avec raison qu'il a défini un type humain, celui du travailleur moderne du XIX^e^ siècle confronté à la pression de la Révolution industrielle. Constantin Meunier trouvera des continuateurs en les personnes de Georges Wasterlain (1889-1963) ou encore Gustave Jacobs (1891-1986).

Le Liégeois Léon Mignon est l'un des rares artistes wallons qui se soient tournés vers la nature et la sculpture animalière. Son *Dompteur de taureau*, à la composition très rythmée et énergique, montre tout son art de puissance animale et de beauté plastique. Léon Mignon est représentatif des conditions de vie difficiles des sculpteurs de l'époque, auteurs d'œuvres coûteuses ne trouvant que peu d'acquéreurs parmi les particuliers et devant dès lors traiter avec le difficile client que sont l'État et son Administration.

Victor Rousseau se situe en dehors de son temps, au-dessus de la mode, par l'harmonie, la grâce classique, l'hellénisme modernisé de son œuvre, autant de caractéristiques bien présentes dans son groupe de bronze *Vers la vie*, conservé dans la cour du Musée de Mariemont.

> « Rien n'est plus signifiant que l'œuvre de Rousseau, ni plus révélateur du tempérament wallon, amoureux non seulement de la beauté formelle, mais de ce qu'elle suggère au point, parfois, d'être taxé de 'littéraire' »[28].

Un point de vue qui n'est pas sans rappeler une phrase du rapport d'Auguste Donnay au premier congrès wallon de 1905 : *L'artiste wallon doit penser !* Richard Dupierreux a quant à lui bien caractérisé l'apport original de l'artiste : « c'est un sculpteur d'âmes ».

* *
*

Durant le XX^e^ siècle, la sculpture wallonne contemporaine témoigne d'une grande vitalité sur l'ensemble du territoire. L'idée wallonne a inspiré plusieurs artistes, notamment le Namurois Alex Daoust, qui a voulu, en concevant un *Noël en Wallonie* (1946) malheureusement inachevé, rendre hommage à son pays et, pour reprendre les propos de Jacques Stiennon, « enclore toute 'L'Âme wallonne' ». Seul le volet liégeois a été réalisé. On y retrouve toutes les gloires de la Cité ardente – César Franck, Eugène Ysaÿe, André-Modeste Grétry, Henri Simon, Auguste Donnay, Zénobe Gramme, Nicolas Defrecheux – et ses principaux monuments.

La sculpture monumentale est très souvent pratiquée par les artistes wallons. Le siècle est notamment marqué par la figure du sculpteur, peintre et médailleur, Georges Petit (1879-1958), à qui l'on doit le monument commémoratif de *La Défense du Fort de Loncin* (1922-1923) et le *Mémorial de l'Athénée de Liège* (1921), dans un style classique et sobre. Jules Berchmans (1883-1951) a quant à lui réalisé le magnifique *Monument aux Morts de l'Université de Liège*. Ces artistes et d'autres

[27] *Ibid.*, p. 575.

[28] *Ibid.*, p. 570.

encore « ont peuplé la Cité ardente de sculptures qui sont désormais partie intégrante du "visage de Liège" et de son agglomération »[29].

Dans le Hainaut, le plus grand sculpteur du siècle, le Tournaisien Georges Grard (1901-1984), est également l'une des figures les plus représentatives de l'art en Wallonie. Approfondissant les relations qui existent entre l'homme et la nature, il a déclaré :

> « Maintenant, j'ose penser à un arbre devant une sculpture debout, à une montagne devant une forme ramassée, à l'eau devant une figure couchée… J'aime ce qui est et qui nous entoure ».

Ainsi, dans chaque vision du monde extérieur, Georges Grard y voit une forme qu'il transforme en statue. Dans *Le Printemps* (1947) (**doc. 22.05d.**), en bronze, qu'il réalise initialement pour le Parc du Cinquantenaire, il développe son thème préféré, le corps de la femme. Ses nus féminins monumentaux sont, selon Jacques Stiennon, de « véritables chefs-d'œuvre de plénitude en même temps que des figures symboliques, en relation intime avec la nature […] ».

Certains sculpteurs wallons se sont illustrés dans l'art du portrait, notamment le Verviétois Adolphe Wansart (1873-1954), ainsi que Marcel Caron (1890-1961) dont le sujet de prédilection est la tête, qu'il taille aussi bien dans le bois, le marbre ou le granit et dont la statuaire se caractérise par une recherche de simplicité des formes. Ce dernier est souvent comparé à Paul Renotte (1906-1966), lui-même, tout comme Caron, peintre et sculpteur, mais plus enclin à la monumentalité, et qui montre un souci d'intégrer ses grands stabiles métalliques dans un environnement naturel.

D'autres ont suivi une tradition réaliste, comme Marceau Gillard (1904-1987), qui s'est montré attiré aussi bien par le portrait que par la sculpture monumentale. Son œuvre, notamment *Naissance de la Cité* (1948), qui décore le pont des Arches à Liège et qui représente une mère tenant son enfant dans les bras, brille par son classicisme et son statisme.

Georges Polus (1933) et Mady Andrien (1941) s'inscrivent dans le courant expressionniste. Cette dernière a notamment réalisé le *Saute-Mouton* (1973) (**doc. 22.05e.**) de la Place des Carmes de Liège.

> « Son approche de l'être humain [, écrit Jacques Stiennon,] est tout à la fois misérabiliste, gentiment cruelle, avec un fond de tendresse dissimulé dans une expression gestuelle souvent caricaturale »[30].

Les sculpteurs wallons utilisent des matériaux très variés, au bénéfice de tendances que l'on pourrait qualifier de constructivistes. Ainsi Paul Donnay, qui travaille aussi bien avec le bronze patiné qu'avec le plexiglas, et qui joue sur les formes et les effets de lumière contrastés, Willy Helleweegen (1914-1991), qui assemble des tubes de verre dans lesquels joue la lumière, Pol Bury (1922-2005), le métal poli, etc. Noël Randaxhe (1922-2013) est connu pour le bas-relief de granit qui décorait l'ancienne façade de la gare des Guillemins à Liège. Celui-ci n'a toutefois pas entièrement été perdu avec la démolition de l'ancien bâtiment : une reproduction en bronze de la maquette de l'œuvre, réduite à 5 %, est accrochée dans la nouvelle gare.

---

[29] Jacques STIENNON, « Les arts plastiques », dans Freddy JORIS (dir.), *Wallonie. Atouts et références d'une région*, Namur, Gouvernement wallon, 1995, mis en ligne sur http://www.wallonie-en-ligne.net/1995_Wallonie_Atouts-References/1995_ch13-7_Stiennon_Jacques.htm.

[30] Jacques STIENNON, « La sculpture », dans Rita LEJEUNE et Jacques STIENNON (dir.), *La Wallonie, le pays et les Hommes. Lettres, arts, culture*, t. III : *De 1918 à nos jours*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1979, p. 363.

Le Dinantais Félix Roulin (1931) intègre, dans les espaces publics, ses sculptures réalisées dans le métal, notamment le monument Adolphe Sax à Dinant, *Double Porte* au Grand-Hornu, les sculptures de la Place Coubertin à Louvain-la-Neuve ou encore les sculptures-portes et sculptures-colonnes de l'Élysette à Jambes. En 1982, il a réalisé une œuvre particulière, à la fois sculpture et pièce d'orfèvrerie, la nouvelle châsse de sainte Gertrude de Nivelles. Alphonse Snoeck (1942) et Guy Vandeloise (1937) se sont quant à eux attelés à intégrer leurs œuvres dans des grands ensembles architecturaux à vocation commerciale ou paysagère.

Le musée en plein air du Sart-Tilman

Né en 1977 à l'initiative du Ministère de la Culture française et de l'Université de Liège, le Musée en plein air du Sart-Tilman, dès l'origine, se veut 'centre d'animation et d'intégration des arts plastiques de la communauté culturelle française de Belgique'. La collection compte actuellement 110 œuvres représentatives de l'histoire de la sculpture wallonne contemporaine des quarante dernières années. Les œuvres sont conçues ou non en fonction du site. L'une des intégrations « après coup » les plus réussies est sans conteste *La jeune fille agenouillée* de Charles Leplae (1903-1961).

La ville de Marche-en-Famenne et ses sculptures

La ville de Marche-en-Famenne a lancé, depuis plusieurs années, une politique très pointue d'urbanisme, de restauration et d'occupation des anciens bâtiments et de rénovation de son centre urbain. Le patrimoine artistique de la ville est impressionnant et particulièrement bien mis en valeur par des aménagements adéquats. Depuis peu, ce territoire rénové est également jalonné par des sculptures, abstraites ou figuratives, monumentales ou de taille plus réduite, de pierre ou de bronze – telles *De rond, point !* de Serge Gangolf (1999), *Loin* de Jean-Michel Folon (2002) ou encore *Le Grand Georges* de Christian Leroy (1988) – autour desquelles sont organisés divers circuits de découverte.

Bibliographie

Bruno DEMOULIN (dir.), *Histoire culturelle de la Wallonie*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2012.

Marc GERMAIN et Jean-François POTELLE (dir.), *La Wallonie à l'aube du XXI^e siècle. Portrait d'un pays et de ses habitants*, Charleroi, Institut Destrée, 2005.

Freddy JORIS, Natalie ARCHAMBEAU (dir.), *Wallonie. Atouts et références d'une région*, Namur, 1995

Rita LEJEUNE et Jacques STIENNON (dir.), *La Wallonie, le pays et les Hommes. Lettres, arts, culture*, t. II : *Du XVI^e siècle au lendemain de la Première Guerre mondiale*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1978.

Rita LEJEUNE et Jacques STIENNON (dir.), *La Wallonie, le pays et les Hommes. Lettres, arts, culture*, t. III : *De 1918 à nos jours*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1979.

Mémoires. Le site de référence de la peinture et des peintres belges des 19^e, 20^e et 21^e siècles. http://www.art-memoires.com

Jacques STIENNON, *Vitalité de l'art wallon, in Bulletin du CACEF,* 1985.

Pôle Recherche

Institut Destrée

Manuel d'histoire de la Wallonie

Chapitre 22

Marie Dewez

Art wallon – partie I

Peinture, sculpture, architecture
(XIX^{e} – XX^{e} siècles)

Documents

Août 2014

22.01.01a. *L'assassinat de Sébastien Laruelle, bourgmestre de Liège* par Barthélemy Vieillevoye (Musée de l'Art wallon)

http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=B156888&objnr=10048692, peinture à huile, 441 x 562, 1853.

Ce tableau, le portrait de Notger et la représentation du sac de la ville de Liège par Charles le Téméraire, en 1476, font partie des peintures d'histoire exécutées par Barthélemy Vieillevoye dans le but de célébrer le passé tumultueux de l'ancienne Principauté de Liège, comme l'ont fait divers artistes wallons, pour la plupart liégeois ou hennuyers, pendant les décennies qui ont suivi la révolution de 1830.

22.01.01b. *La Famille de Hemptinne* par François-Joseph Navez (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique)

http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/francois-joseph-navez-portrait-de-la-famille-de-hemptinne. Huile sur toile, 150 x 127 cm, 1816.

Avec *La famille de Hemptinne*, son chef-d'œuvre, Navez est attentif à la vérité psychologique de ses modèles. Il rend compte de la position sociale de ses modèles ainsi que des qualités morales et intellectuelles de chacun. La toilette de Mme de Hemptinne révèle le rang social de la famille. L'enfant, judicieusement placé entre le père et la mère, et le regard de l'homme pour son épouse, sont des révélateurs du lien qui unit le couple. Le livre que M. de Hemptinne tient à la main est quant à lui un signe de la valeur intellectuelle de la personne.

22.01.01c. *La mère de l'artiste* par Antoine Wiertz (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique)

http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/antoine-wiertz-la-mere-de-lartiste?artist=wiertz-antoine-1, Huile sur toile, 55 x 46 cm, non datée.

Alors qu'il ne peignait des portraits que « pour la soupe », Antoine Wiertz s'est révélé excellent dans ce genre. L'artiste a consacré de nombreuses œuvres à la représentation des siens, notamment *Melle Ghysselinck*, sa fiancée liégeoise, *L'enfant et sa gouvernante*, etc. Seul portraitiste wallon romantique, selon Guy Vandeloise, il a livré, avec *La mère de l'artiste*, un tableau « plein d'humour, lumineux, intime »

22.01.01d. *Vue de Dinant* par Hippolyte Boulenger (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique)

http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/hippolyte-boulenger-vue-de-dinant?artist=boulenger-hippolyte. Huile sur toile, 91 x 130 cm, 1870.

Paysagiste marquant du XIX^e^ siècle, le tournaisien Hippolyte Boulenger a séjourné régulièrement à Anseremme, sur les bords de la Meuse, à hauteur de Dinant. Il s'est laissé inspirer par le fleuve comme en témoigne sa *Vue de Dinant*, réalisée en 1870.

22.01.02a. *L'Ivrogne* par Charles de Groux (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique)

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_De_Groux001.jpg.
Huile sur toile, 68 x 80 cm, 1853.

Sous l'influence de Gustave Courbet, le Hainuyer Charles de Groux, peint, en 1853, *L'Ivrogne*, qui marque véritablement l'avènement du réalisme chez nous. Auteur de tableaux misérabilistes, de Groux sera la cible de nombreuses critiques, dès 1853. On lui reprochera notamment ses « types affreux et stupides traités dans les tons les plus sordides, les plus éteints et les plus canailles de la palette », tandis qu'on soulignera l'émotion mélancolique qui imprègne cette toile.

22.01.02b. *L'enlèvement du creuset brisé* par Constantin Meunier (Musée Constantin Meunier)

http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/constantin-meunier-lenlevement-du-creuset-brise?artist=meunier-constantin-1. Huile sur toile, 160,5 x 303 cm, 1885.

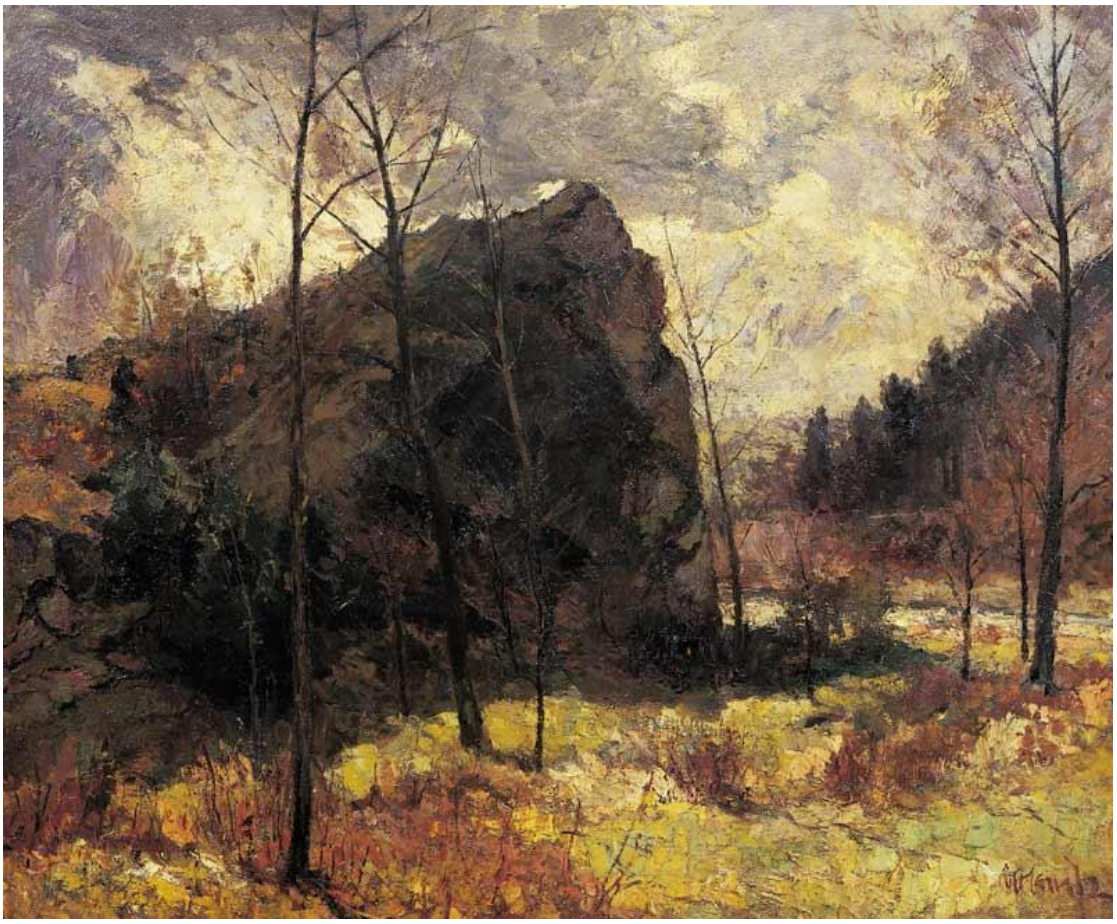
En 1885, Constantin Meunier peint *L'enlèvement du creuset brisé*, qui représente douze ouvriers remplaçant un creuset en terre cuite, à l'aide d'un charriot en fer, dans une verrerie du Val-Saint-Lambert. Constantin Meunier, figure de proue du réalisme belge, fera des conditions de travail des ouvriers du Borinage et du bassin industriel liégeois le thème prédominant de son œuvre.

22.01.03a. *Martigues* par Anna Boch (collection privée)

http://www.femmespeintres.net/pat/rev/boch.htm.
Huile sur toile, 61 x 82,2 cm, vers 1900.

Peint autour de 1900, ce tableau s'inspire des impressionnistes français Seurat et Monet.

22.01.03b. *La roche noire à Sy* par Richard Heintz (Musée de l'Art wallon)



http://www.wittert.ulg.ac.be/expo/19e/album/100_heintz_sy.html.
Huile sur toile, 104 x 125 cm, 1928.

Dès 1890, Richard Heintz découvre Sy et est conquis. Il y part initialement pour quelques jours et finit par s'y installer. La roche noire – que l'on voit sur le tableau ci-dessus – dont le nom vient du gouffre « noir » formé par l'Ourthe au pied du rocher, est son thème de prédilection. Entre 1905 et 1928, l'artiste a représenté *La roche noire* à plusieurs reprises, faisant varier les couleurs de l'eau, des prés, des bois et des rochers.

22.01.04. *Pornocratès* par Félicien Rops (Musée provincial Félicien Rops)

http://art-magique.blogspot.be/2011/05/lodyssee-circe-la-magicienne.html.

Aquarelle, pastel et gouache, 75 x 48 cm, 1878.

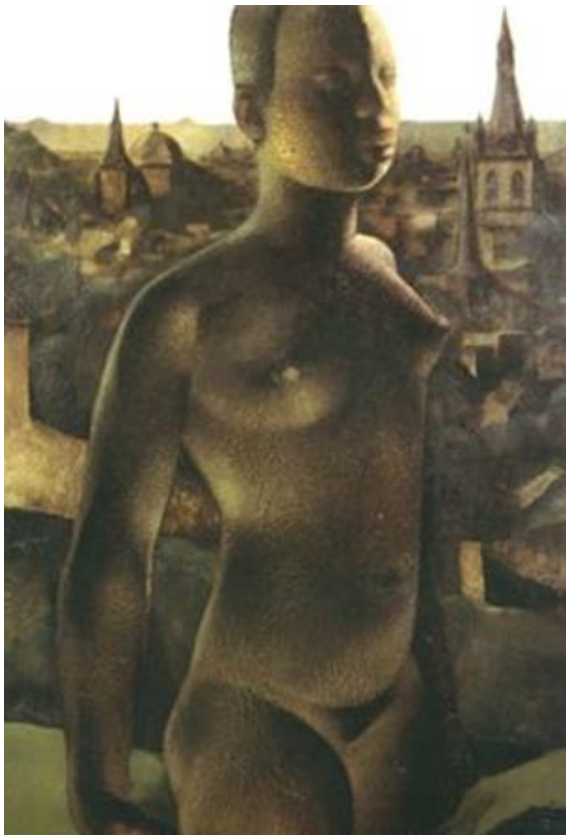
Une femme dénudée, guidée par un cochon – animal à la forte charge diabolique et érotique – marche fièrement sur une frise représentant les arts académiques (la Peinture, la Musique, la Poésie, la Sculpture) morts, figés dans la pierre. Œuvre remarquée de Félicien Rops, elle est une provocation assumée.

22.02.01a. *Les Aveugles* par Anto Carte (Musée de l'Art wallon)

http://www.antocarte.com/oeuvres_suite/pages/les%20aveugles_psd.htm.
Huile sur toile, 110 x 140 cm, *ca.* 1920.

Les Aveugles est une œuvre tardive d'Anto Carte. La misère dans la dignité et la solidarité, voilà les messages qu'Anto Carte semble vouloir faire passer à travers cette œuvre et les deux personnages de l'avant-plan. L'agrandissement, le « zoom » sur les deux personnages fait paraître le village et l'arrière-plan de tableau minuscules.

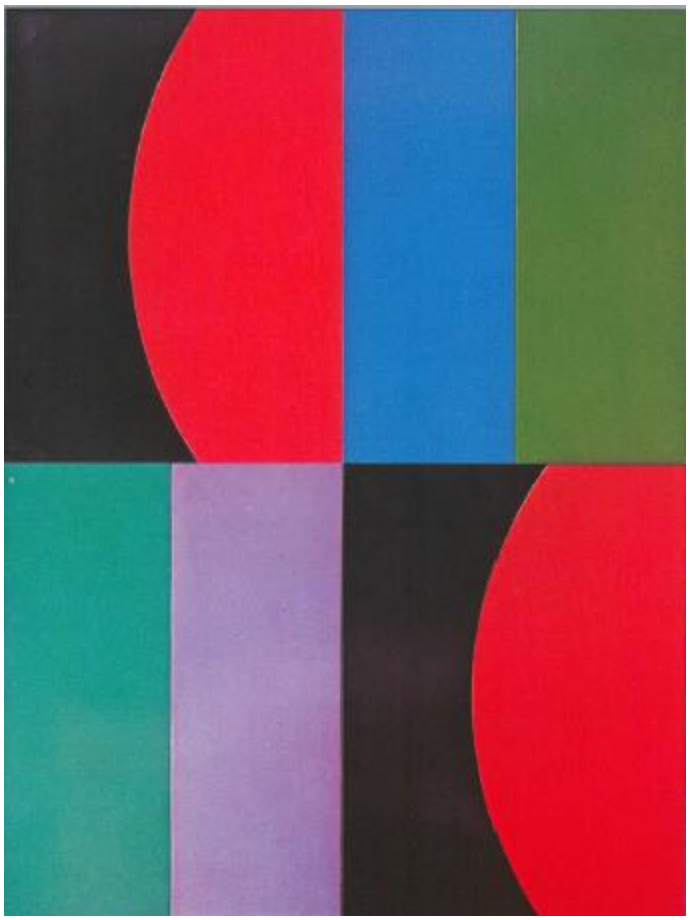
22.02.01b. *Nu de fer* par Auguste Mambour (Musée de l'Art wallon)



http://www.poetes.com/baud/bdorothee.htm, 1933.

Quand le ministre Jules Destrée modernise le Prix de Rome en 1922, c'est une jeune fille de Libramont qui remporte le Premier Prix, à savoir Marie Howet, au grand dam du Second Prix, le Liégeois Auguste Mambour qui ne dissimule pas son désarroi. Dessinateur et surtout portraitiste doué, installé comme agent en publicité et en décoration au lendemain de la Grande Guerre, il rompt avec l'habitude qui veut que l'on se rende en Italie ou en Grèce. Il décide d'apprendre l'art nègre et part six mois au Congo... afin de retrouver un « primitivisme dont le monde occidental avait perdu jusqu'à la trace » (1923). Dénigrant les paysages, préférant les hommes et les femmes qu'il représente sous des formes sculpturales, il apprécie les personnages aux traits africains. Ici, la femme africaine, représentée dans sa nudité parfaite, se détache (exceptionnellement) sur un paysage de Liège.

22.02.02. *Rythme 3* par Jo Delahaut (coll. particulière)



Rita LEJEUNE et Jacques STIENNON (dir.), *La Wallonie, le pays et les Hommes. Lettres, arts, culture*, t. III : *De 1918 à nos jours*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1979. Huile sur unalit, 1973.

Jo Delahaut est le premier abstrait dans la Belgique de l'après-guerre. Adepte de l'abstraction géométrique, il va mener son art vers toujours plus de simplicité, une caractéristique de l'artiste, particulièrement visible dans *Rythme 3*, l'œuvre reproduite ci-dessus, exécutée en 1973.

22.02.04. : *L'entrée de la ville* par Paul Delvaux (coll. particulière)

http://epigrammeoeil.blogspot.be/2013/09/paul-delvaux.html.
Huile sur toile, 170 x 190 cm, 1940.

L'univers de Paul Delvaux est baigné de motifs récurrents : le squelette, la gare, le vieux savant, le promeneur lisant son journal, l'adolescent et surtout la femme nue au regard somnambulique, que l'on voit notamment dans l'œuvre ci-dessus *L'homme de la rue*, évoluant dans des architectures de pierre ou de métal.

22.02.05. La forêt vue par Jean-Pierre Ransonnet

http://www.google.be/imgres?imgurl=http://users.skynet.be/artexpo/images/ransonnet1.jpg&imgrefurl=http://users.skynet.be/artexpo/ransonnet.htm&h=425&w=408&sz=47&tbnid=ZZwovWOgJaQKJM:&tbnh=90&tbnw=86&zoom=1&usg=__pNQP_YZmLr6loXmdhTccFS0xi9w=&docid=xdQjGwCK5XMCNM&sa=X&ei=ofWmUu2jLoiAhQfvpoDoAw&ved=0CDUQ9QEwAQ

Au fil des ans, ses thèmes de prédilection sont restés identiques : les forêts et les sapins, les paysages, les jardins, les figures humaines. L'artiste s'exprime par de grands traits colorés, privilégiant les noirs, jaunes, verts et gris, dans un style proche de l'abstraction, comme on peut le voir sur la tableau ci-dessus.

22.03a. Le charbonnage des Houillères unies de Gilly

Yvan CANCELIER,
http://www.numeriques.be/index.php?id=5&no_cache=1&tx_portailnumeriques_pi1%5Bview%5D=item_detail&tx_portailnumeriques_pi1%5Bid%5D=peps%3AMAR-MPC-N-YC-2011-0222&tx_portailnumeriques_pi1%5Bnum%5D=2 (s.v. 28 août 2014).

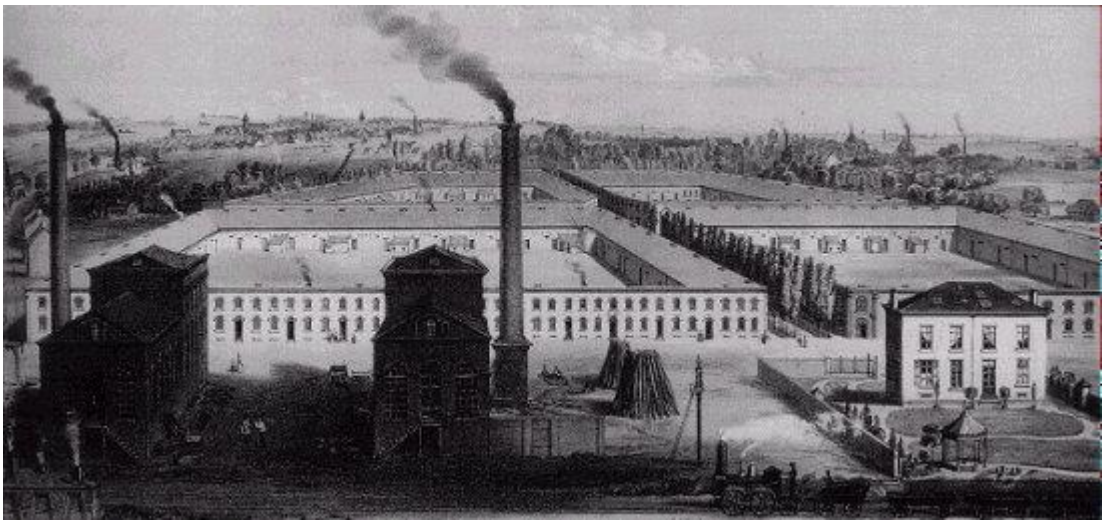
À Gilly, le corps central au pignon triangulaire fait saillie sur la façade allongée. La façade en brique est creusée d'arcades en plein cintre et d'oculus, tandis qu'une large cheminée de ventilation, en brique également, pourvue d'une bague décorative à l'extrémité, évoque d'emblée un donjon médiéval, celui du château de Coucy.

22.03b. Le Grand Hornu

http://archipelvzw.be/nl/agenda/413/pierre-hebbelinck (s.v. 27 août 2014).

Entreprise intégrée, comprenant à l'origine un charbonnage, un atelier de constructions métalliques, une sucrerie et une cité ouvrière dotée d'une école, d'une bibliothèque, d'un hôpital et d'une salle de danse, le Grand Hornu a été conçu par l'industriel français Henri De Gorge-Legrand et l'architecte Bruno Renard, entre 1819 et 1832.
Comme on peut le voir sur la photo, les maisons du village ouvrier s'alignent selon deux longues parallèles qui aboutissent à l'entrée principale des ateliers de constructions métalliques. Ceux-ci comprennent un vaste atrium. Aux angles de cet atrium s'élèvent des pavillons surmontés de lanternons. Le porche central est percé de trois baies en plein cintre. La statue d'Henri De Gorge, exécutée en 1855, s'élève au centre de l'ellipse de 180 mètres sur 40 de la grande cour des ateliers, rythmée par une succession d'arcades en plein cintre. Deux ailes basses symétriques ferment la cour. Les maisons de la cité ouvrière, construites dans un style homogène et agrémentées chacune d'un petit jardin, entourent l'ensemble.

22.03c. La cité ouvrière de Bois-du-Luc



Bois-du-Luc vers 1850,
http://users.swing.be/place.sandrine/hamain.html (s.v. 27 août 2014).

La cité ouvrière de Bois-du-Luc a été édifiée de 1838 à 1853 et agrandie à partir de 1864. « L'ensemble séduit par la régularité des rythmes, la respiration des espaces, au sein des surfaces habitées, l'insertion naturelle dans l'environnement et la participation de l'élément végétal à la mise en valeur des masses architecturales »[1]. D'une même tendance néo-classique que le Grand-Hornu, le style architectural de Bois-du-Luc se caractérise par sa clarté et son élégance.
Comme on peut le voir sur la lithographie, l'ensemble disposé en forme de trapèze, est divisé en quatre parties égales – quatre carrés – occupées par des maisons, ayant chacune leur jardin. Au centre, un carrefour permet de rejoindre les quatre carrés, par quatre rues, celles du Nord, du Midi, du Levant et du Couchant.
Plus tard, des infrastructures viendront s'ajouter à l'ensemble : une boucherie, un moulin, un hospice, une école, une salle des fêtes, etc… C'est réellement une petite ville qui est créée autour du charbonnage.

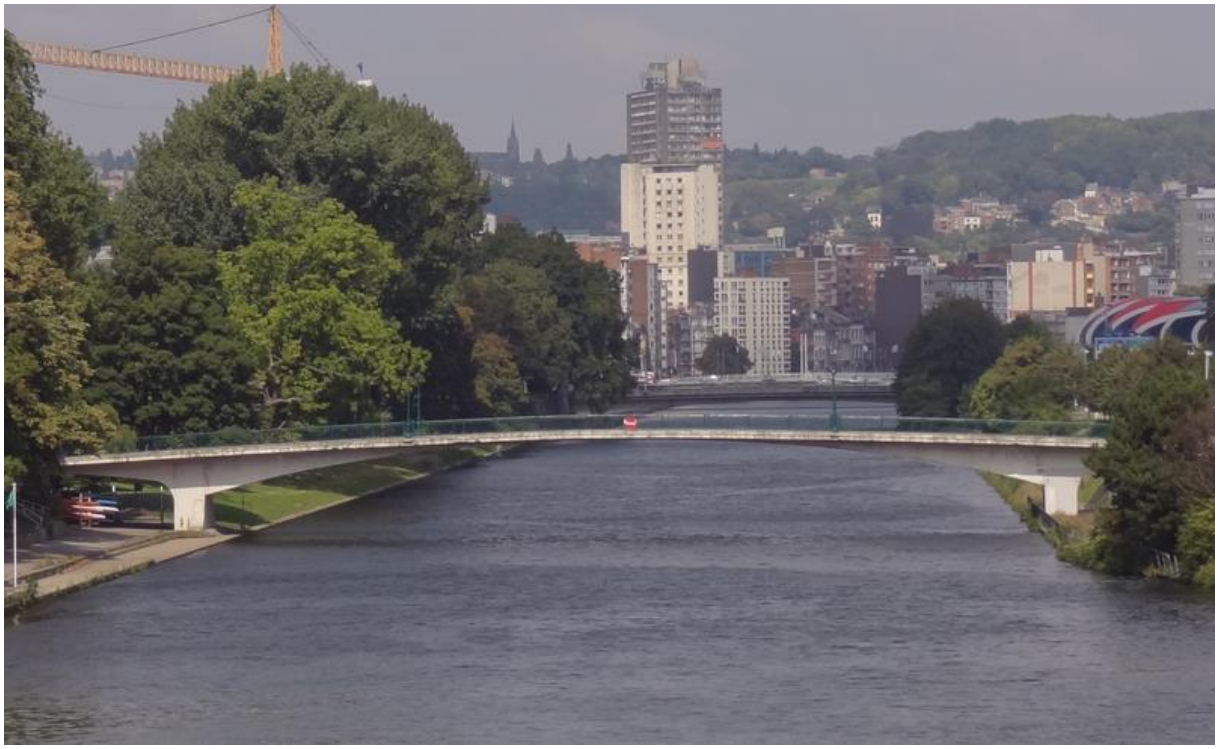
[1] *Ibid.*, p. 582.

22.03d. Le premier pont métallique suspendu de Wallonie

Carte postale, *s.d.*

Le premier pont métallique suspendu construit en Wallonie date de juillet 1841. Surnommé le Pont Orban, du nom de la famille des puissants industriels liégeois, il traverse l'Ourthe à hauteur de Lavacherie, d'où lui vient un autre de ses surnoms. Il a été détruit en décembre 1944 lors de l'offensive von Runstedt.

22.03e. La passerelle Mativa (Liège)



Passerelle Mativa (Liège)
Photo Paul Delforge – Diffusion Institut Destrée © Droits Sofam

À l'occasion de l'exposition universelle et internationale de Liège de 1905, est construite sur la Meuse l'élégante passerelle Mativa. En béton armé et d'une dizaine de mètres de large, elle est due à l'ingénieur français François Hennebique et relie le Quai Mativa au Parc de la Boverie.

22.04a. La Villa L'Aube de Gustave Serrurier-Bovy

Façade de la villa Serrurier-Bovy (Cointe)
Photo Paul Delforge – Diffusion Institut Destrée © Droits Sofam

La villa familiale, *L'Aube*, construite sur les hauteurs de Cointe à Liège, par Serrurier-Bovy « résume toutes ses aspirations : elle est le reflet de ses théories esthétiques, une vitrine pour sa firme et surtout le home confortable – le foyer – où l'on est heureux de vivre en famille et de se retrouver entre amis », écrit Xavier Folville. Cette construction recouverte d'un enduit blanc, semblable aux manoirs anglais, comportant deux étages dont un mansardé, se caractérise par la simplicité de ses volumes. Les pièces s'ouvrent vers la nature ; terrasse, véranda et loggia agrémentent le rez-de-chaussée. Des baies, de dimension et de forme inégales, éclairent les pièces. L'étage est accessible par un magnifique escalier en chêne. Le mobilier est composé de pièces en bois précieux et de meubles de chêne, robustes et pratiques, à cette époque où le goût de Serrurier-Bovy pour les lignes simples et la géométrisation des formes tend à se concrétiser.
Une mosaïque, *L'Aube*, due au peintre liégeois Auguste Donnay, est visible au fronton de la villa. Elle représente une dame rousse s'étirant au réveil. C'est le seul élément du décor que Serrurier-Bovy a mis en évidence. Cette villa est inscrite au Patrimoine exceptionnel de Wallonie.

22.04b. L'athénée Léonie de Waha (Liège)

Façade du Lycée de Waha
Photo Paul Delforge – Diffusion Institut Destrée © Droits Sofam

Edifié à Liège, en 1938, sur les plans de l'architecte Jean Moutschen, le Lycée Léonie de Waha témoigne du souci d'une architecture simple, nette et précise. Très fonctionnel, le bâtiment abrite des espaces assez surprenants pour l'époque tels qu'un internat, une piscine, un laboratoire, une salle de musique, etc. La décoration est également remarquable : une vingtaine d'œuvres – peintures, vitraux, reliefs, mosaïques – ont été exécutées par divers artistes wallons. Sur la façade figurent trois bas-reliefs, illustrant des scènes liées à l'école et à la jeunesse, dus aux sculpteurs Robert Massart, Adelin Salle et Louis Dupont. Le Lycée Léonie de Waha (devenu Athénée de Waha) a été classé au patrimoine exceptionnel de Wallonie le 17 mai 1999.

22.04c. La « maison-sculpture » de Jacques Gillet

http://noiretblancunstyle.blogspot.be/2011/10/la-maison-sculpture-de-larchitecte.html (s.v. 27 août 2014).

Dans les années 1950 et 1960, les architectes se montrent plus originaux et réalisent des maisons dans une optique beaucoup plus individualisée, avec une architecture plus déroutante, qui s'impose comme une sculpture. Cette « maison-sculpture » du Liégeois Jacques Gillet, construite en béton projeté, en 1967, en collaboration avec le sculpteur Félix Roulin et l'ingénieur arlonais René Greisch, est une véritable œuvre d'art. Maison organique tout à fait habitable, elle est remarquable par la proximité du béton avec la nature qui l'environne et dans laquelle il se fond totalement.

22.04d. La plaine de Droixhe

La plaine de Droixhe
http://bressouxdroixhe.skyrock.com/38.html (s.v. 27 août 2014)

Les sociétés d'habitations sociales – actives dès l'après-Guerre 14-18 –, dont le but était de mettre à la disposition des plus modestes bourses, des logements décents à des prix aussi réduits que possible, fournissent à la population divers logements très diversifiés.
Parmi les plus réussis, la plaine de Droixhe, à l'homogénéité urbanistique poussée, offre, outre un niveau de confort assez élevé pour l'époque (chauffage central, salle-de-bains, cuisine équipée, terrasse), tous les services indispensables aux habitants tels que des commerces, crèches, écoles, plaines de jeux, terrains de sport, etc. La conception du quartier est confiée au groupe EGAU (Études en Groupe d'Architecture et d'Urbanisme), constitué des architectes Charles Carlier, Hyacinthe Lhoest et Jules Mozin, et la construction commence en 1954. En septembre 2009, dans le cadre de la requalification de la plaine de Droixhe, un remodelage de l'ensemble des habitations a été entrepris.

22.04e. Louvain-la-Neuve, ville nouvelle

http://www.google.be/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fstatic.skynetblogs.be%2Fmedia%2F153019%2Fdyn002_original_600_400_pjpeg_2558553_116f4dafadb5d393b7db1d9357adeb07.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fcielmabelgique.skynetblogs.be%2Ftag%2Flouvain-la-neuve&h=400&w=600&tbnid=3oIfZQDq3YwdgM%3A&zoom=1&docid=-bZK8_uNfw82xM&ei=Wm8FVIeRFsPkObaFgegN&tbm=isch&ved=0CB8QMygAMAA&iact=rc&uact=3&dur=3232&page=1&start=0&ndsp=24 (s.v. 27 août 2014).

Dans le Brabant wallon, le premier bâtiment de Louvain-la-Neuve, le Cyclotron, bâti entre 1969 et 1972, est conçu par Roger Bastin. Depuis la pose de la première pierre sur le site, c'est une ville nouvelle qui s'est développée, comme on peut le voir sur la photo, depuis le point le plus haut de la ville, en épousant la pente du terrain, pour terminer ses constructions à l'Hocaille, en 1979.
Durant les années 1980, le paysage de Louvain-la-Neuve ne change pas beaucoup : l'église Saint-François (1984) et le lac (1985) sont les seuls grands apports de la décennie. Les travaux sont relancés durant les années suivantes avec la construction des bâtiments Doyens (1992), des auditoires Socrate, des collèges Michotte et Mercier (1995), puis de l'Aula Magna (2001), de l'Esplanade (2005) et du Musée Hergé (2009).

22.04f. Le projet Botta

Maquette du projet Botta pour un nouveau Parlement wallon (1995),
Coll. Institut Destrée – Diffusion Institut Destrée © Droits Sofam

Sous la conduite d'un comité d'accompagnement associant la ville, le Parlement et le gouvernement wallons, un cahier des charges est rédigé, soumis à une « consultation internationale restreinte d'esquisse » ouverte pendant six mois à partir de mars 1994 : il s'agit de construire, à Namur, sur le site du Grognon, un nouveau Parlement wallon. Fin 1994-début 1995, un jury international de spécialistes sélectionne trois projets et c'est finalement celui du Suisse Mario Botta qui l'emporte. Son bâtiment en forme de bateau construit sur la Meuse est un symbole fort. Hésitant à prendre une décision avant les élections de mai 1995, les députés wallons laissent passer l'occasion. Le bateau Botta n'abordera jamais au pied de la Citadelle. Le 2 juin 1996, la consultation de la population namuroise témoigne du rejet tant du projet Botta que du choix du site du Grognon. Président du Parlement wallon, Guy Spitaels ne laisse alors guère de temps à de nouveaux projets de mûrir. Avec l'ensemble du bureau du Parlement wallon, il porte son choix sur le Saint-Gilles, confirmé le 27 juin par les députés wallons. Ce débat est clos… L'hémicycle file à l'anglaise… dans l'hospice initialement réservé aux commissions et aux archives.

22.05a. La statue équestre de Charlemagne par Louis Jehotte

Le « Charlemagne » de Louis Jehotte installé dans le parc d'Avroy, à Liège
Photo Paul Delforge – Diffusion Institut Destrée © Droits Sofam

Le Liégeois Louis Jehotte (1803-1884) a considérablement influencé l'école belge de sculpture et, avec son contemporain Eugène Simonis (1810-1884), Liégeois également, a largement contribué au renouveau de la sculpture dans le pays.
La statue équestre en bronze de Charlemagne, exécutée en 1867 et inaugurée, en 1869, sur le Boulevard d'Avroy à Liège, est l'une de ses plus remarquables créations, de par la rareté du sujet traité notamment. La statue de l'empereur, représenté dans toute sa noblesse, est juchée sur un piédestal en pierre orné de médaillons, colonnettes et motifs végétaux. Six statuettes, posées chacune dans une niche, illustrent les ancêtres de Charlemagne.

22.05b. *L'Aquajuolo napolitain* par Adolphe Fassin

Vincent Everarts,
http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/adolphe-fassin-acquaiuolo-napolitain
(s.v. 28 août 2014).

Exécuté dans le marbre en 1865, l'*Aquajuolo napolitain* représente un jeune homme dans ce qui est de plus réel. Ici, l'artiste démontre, par la représentation du corps frêle du jeune homme, une observation directe de la nature et s'éloigne ainsi des corps sculptés 'à l'antique'. « L'influence de l'Aquajuolo, note Camille Lemonnier, ne se fit pas seulement sentir sur un groupe déterminé ; elle s'exerça insensiblement sur l'ensemble de l'École. On remarquera, en effet, à partir de ce moment, une recherche de l'accent à la fois réaliste et délicat ; et l'exécution s'affine dans des maniements légers et spirituels. Des sculpteurs, des émules, se prennent à souligner les particularités du modèle comme l'avait fait Fassin ».[2] La signature de l'artiste figure sur la plinthe latérale gauche, où l'on peut lire « Fassin Rome 1865 ».

[2] Camille LEMONNIER, cité dans Jules BOSMANT, « L'évolution de la sculpture au XIX^e siècle », dans Rita LEJEUNE et Jacques STIENNON, sous la dir. de, *La Wallonie, le pays et les Hommes. Lettres, arts, culture*, t. II : *Du XVI^e siècle au lendemain de la Première Guerre mondiale*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1978, p. 567.

22.05c. *Le Grisou* par Constantin Meunier

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Le_grisou.JPG (s.v. 28 août 2014).

Dans *Le Grisou*, véritable *Pietà* laïque, une mère vient reconnaître le corps de son fils parmi les victimes de la mine. Par son génie, Constantin Meunier est parvenu à magnifier toute la classe ouvrière. C'est ainsi que Paul Fierens dit de lui avec raison qu'il a défini un type humain, celui du travailleur moderne du XIX[e] siècle confronté à la pression de la Révolution industrielle.

22.05.00d. *La Caille* par Georges Grard

Georges Grard, *La Caille*, Sart Tilman, Liège, B16
Photo Paul Delforge – Diffusion Institut Destrée © Droits Sofam

Avec *La Caille*, appelée également *La Prosternée*, le Tournaisien Georges Grard (1901-1984) développe son thème préféré, le corps de la femme. Plusieurs variations de cette œuvre existent, de dimensions et finitions différentes. Georges Grard crée à partir d'une observation directe du modèle, sans toutefois manifester une quelconque ambition naturaliste : comme le souligne le peintre et critique Albert Dasnoy, « La conscience qu'il [Georges Grard] a du style est tellement aiguë que l'œuvre n'illustre qu'une lointaine ressemblance avec le vrai corps de la femme ».

Exécutée en 1960 et visible au Sart-Tilman (tous ceux qui se rendent à la faculté de Droit ou la bibliothèque Graulich passent à côté), cette statue en bronze n'a pas été conçue spécifiquement pour s'intégrer dans les collections du musée en plein air liégeois. Il s'agit, comme beaucoup d'autres sculptures, d'une intégration au site *a posteriori*.

22.05e. *Saute-Mouton* par Mady Andrien

Mady Andrien, *Saute-Mouton* (1973), place des Carmes, Liège
Photo Paul Delforge – Diffusion Institut Destrée © Droits Sofam

Mady Andrien (1941) s'inscrit dans le courant expressionniste. Son *Saute-Mouton*, exécuté en 1973, est visible sur la place des Carmes à Liège. Cette statue et l'ensemble de ses œuvres se veulent résolument optimistes. L'artiste traite des thèmes de l'amitié, de l'amour, de la joie, la tendresse…