

Le «châssis à molettes», symbole du patrimoine industriel de Wallonie... et élément d'un imaginaire wallon ?

L'exemple de la bande dessinée

«Plus encore qu'une simple superstructure industrielle, la belle-fleur était tout un symbole: elle était le pain, elle était la sueur, elle était la mort, elle était la vie, [...]»¹

Le présent article trouve son origine dans une exposition réalisée à Louvain-la-Neuve à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la «Fondation wallonne Pierre-Marie et Jean-François Humblet», fin 1991², et consacrée au thème de «L'Imaginaire wallon dans la bande dessinée»³. Partant de l'idée que l'on n'atteint jamais l'universel qu'à travers le singulier et du fait qu'il existe une certaine réalité wallonne susceptible d'imprégner les diverses expressions de la culture, le projet visait à mettre en lumière, dans la bande dessinée de nos régions, les éventuels éléments constitutifs de représentations propres aux Wallons ou relatifs à la Wallonie. Au-delà de la présence massive d'éléments de paysages wallons dans les décors de récits se voulant pourtant géographiquement «non situés», de l'expression discrète des langues régionales, à travers les dialogues, la toponymie ou l'onomastique de pays réels ou imaginaires, ou encore de l'apparition de thèmes ou de personnages empruntés aux croyances et traditions populaires de Wallonie, l'analyse révéla également certaines données sociologiques ayant une pertinence régionale. C'est ainsi que l'utilisation récurrente du chevalement comme élément de décor, nous a semblé constituer moins l'évocation, par un raccourci graphique, de décors industriels, qu'être l'expression, à travers une série de connotations implicites, d'un imaginaire social wallon⁴. La valeur du chevalement comme élément majeur de notre patrimoine industriel se trouve ainsi renforcée d'une signification supplémentaire et non des moindres...⁵

La mine: quelques aspects d'un héritage multiforme

A la réflexion, cette importance du thème minier dans la bande dessinée ne devrait guère étonner, tant dans le sillon industriel wallon, la «vie tout entière était dominée par la mine»⁶. A défaut d'avoir parfois laissé beaucoup de traces dans le paysage, la mine n'en survit pas moins profondément dans la mémoire collective. Nous n'en voulons pour preuve

qu'une enquête récente menée sur la perception que les Wallons ont d'eux-mêmes et où l'épopée charbonnière est perçue comme un des traits majeurs de l'histoire de la Wallonie⁷. En concluant que «L'axe de l'industrialisation de la région wallonne apparaît donc très fortement dans l'imaginaire collectif»⁸, l'auteur ne fait qu'apporter une confirmation sociologique actuelle aux propos de l'historien pour qui, à la période contemporaine, la «prépondérance de la grande industrie caractérise l'histoire économique de la Wallonie»⁹. Dans cette perspective, est-ce un hasard, pour prendre un exemple actuel tangible, si notre récent billet de 500 francs présente sur sa face francophone un chevalement encadré d'un portrait de Constantin Meunier et de deux têtes de mineurs inspirées d'une de ses œuvres¹⁰? Et est-ce vraiment un hasard si le plus petit de nos moyens de paiement, la pièce de 50 centimes – celle du pauvre – figure elle aussi un mineur, accompagné ici d'une lampe à carbure?

Il n'est donc guère surprenant que la bande dessinée ne constitue pas, en matière de chevalement, un domaine isolé. La mine, de façon générale, et le chevalement, de façon plus spécifique, ont largement inspiré les productions artistiques de nos contrées. En peinture¹¹, nous pouvons citer Constantin Meunier (1831-1905), où les antiques «châssis à molettes» en bois abondent¹², Armand Rassenfosse (1862-1934) dont une *Hiercheuse* de 1927 fait apparaître une bellefleur¹³, Auguste Donnay (1862-1921), avec de *Vieilles houillères* identifiées par leur chevalement¹⁴, etc. Pour la photographie, nous songeons à Gustave Marrisiaux (1872-1929) ou Paul Donnay (né en 1915)¹⁵, qui signalent eux-aussi leurs sites charbonniers par des éléments caractéristiques comme le ter-til ou la «bellefleur», voire au grand photographe français Jeanloup Sieff¹⁶, qui consacra en 1959 un reportage au Borinage pour le magazine *Réalités* et où la thématique du chevalement était omniprésente¹⁷. Pour les arts graphiques, Ochs (1883-1991) ne fut pas un des moindres à illustrer le thème: sa perspective – que nous retrouvons également dans l'art de la médaille¹⁸ – n'est d'ailleurs pas sans rappeler la bande dessinée¹⁹. Dans les arts non figuratifs, qui par définition ne se prêtent pas à une représentation comme telle, la mine a néanmoins constitué une source d'inspiration non négligeable. Constant Malva, dont les récits prolétariens sont criants de vérité, n'est pas le seul à avoir illustré le genre minier²⁰. Même la musique est ici représentée, avec *Piér li houyeu*, un drame lyrique en un acte, dont le texte en wallon et la partition sont dus à Eugène Isaye (1858-1931)²¹, l'un des plus illustres représentants de l'Ecole liégeoise de violon. Créé à Liège le 4 mars 1931 et relatant l'histoire tragique d'un couple de mineurs sur fond de grève²², cet opéra constitue d'ailleurs une œuvre d'adieu de l'auteur – il mourra un mois plus tard – au Pays wallon...

Au-delà de cette énumération cependant, dont la seule ambition n'est que de suggérer l'ampleur d'un phénomène, ce qui semble caractéristique de la bande dessinée réside surtout dans la pérennité du thème, même chez de jeunes auteurs, et dans le glissement de ses significations de la simple évocation d'un paysage à l'expression symbolique de réalités humaines.

Repères théoriques

Sur le plan méthodologique, notre démarche s'est définie de manière pragmatique en fonction de notre objet initial. Nous nous sommes intéressés à différents modes d'investigation des images et d'abord à ceux conçus pour le neuvième art. Moyen d'expression original, la bande dessinée ne relève, à proprement parler, ni de l'analyse littéraire ni de l'histoire de l'art. Articulant le texte et l'image en une combinaison originale productrice d'un sens nouveau, elle ne se laisse pas réduire à l'une ou l'autre de ses deux composantes. D'où l'émergence de méthodes d'analyse propres, dérivées du structuralisme, mais s'appuyant essentiellement sur la dynamique du récit²³. Or, si l'apparition du «châssis à molettes» à un moment précis d'une narration est évidemment porteuse de sens, il ne joue cependant aucun rôle comme tel dans la structure même du récit... Nous nous sommes alors tourné vers des approches de l'image statique, empruntées elles aussi à l'analyse structurale, mais dont l'ambition était d'épuiser toutes les significations d'une image²⁴. Or, outre la nécessité, pour la bande dessinée, d'intégrer précisément le contexte narratif dans l'analyse, la démarche ne visait ici qu'un élément de l'image (le «châssis à molettes») et son rapport au message global. Force nous fut donc d'adapter les apports des deux méthodes à nos besoins. Sans vouloir entrer ici dans de longues considérations abstraites, suggérons simplement quelques éléments qui permettent de situer notre démarche dans un cadre plus théorique.

D'un point de vue général tout d'abord, qui dit sens dit «signe» qui fait correspondre au «signifiant», non pas le référent (l'objet évoqué), mais le «signifié» (un ensemble d'images qui renvoient indirectement au référent). Entre ce signifié et le référent, il n'y a pas transparence immédiate, mais toute l'épaisseur d'une culture qui prend sa source dans l'histoire personnelle et collective. En d'autres termes, le signifiant graphique «chevalement» ne renvoie à la réalité qu'il évoque qu'à travers la médiation d'un ensemble de représentations constituant un «imaginaire». Certaines de ces représentations sont individuelles et ne concernent que le lecteur, d'autres sont collectives et renvoient d'une certaine manière à une identité culturelle (une façon propre de sentir et d'agir liée à un passé commun).

Du point de vue des fonctions du langage, ensuite, on peut avancer l'idée que la représentation d'un «châssis à molettes» dans une image est avant tout d'ordre référentiel: il s'agit de renvoyer le lecteur à un élément caractéristique de la mine et par là, à tout l'univers qu'elle évoque. Dans cette perspective, on peut dire que plus cette représentation s'inscrit dans un environnement «naturel» (cas du récit minier), plus son utilisation est «réaliste» (le chevalement n'y intervient que comme un simple élément de décor), et inversement, que plus cet environnement échappe au domaine du charbon, plus sa signification est d'ordre symbolique. Notons que la fonction métalinguistique, celle qui explicite les codes utilisés dans la communication – ici le code «chevalement» –, est également présente, non seulement à travers le texte, qui joue le rôle de relais entre les images découpées et leur confère une cohérence narrative, mais aussi à travers d'autres éléments de l'image qui orientent la lecture.

Quant au niveau de langage enfin, si le dénoté se réduit ici à un élément du décor charbonnier, les autres éléments dénotés qui lui sont associés ainsi que les innombrables connotations qui en parasitent la signification première débouchent sur une richesse symbolique qu'il convient d'essayer de décrypter. On notera que l'écueil à éviter ici réside dans la pétition de principe. Si spontanément nous percevons le chevalement comme un emblème minier renvoyant à l'univers social de la première évolution industrielle et si nous lisons nos bandes dessinées en les chargeant des connotations empruntées à cet univers, nous ne pouvons nous fonder sur ces dernières pour établir objectivement l'utilisation du «châssis à molettes» comme élément de symbolisation sociale: le but de l'analyse est précisément de montrer que, dans l'ordre des connotations, ce dernier ne renvoie pas – ou pas exclusivement – à un référent géographique, mais bien à un référent sociologique... C'est donc en se fondant sur les autres éléments du contexte narratif/linguistique et iconique dans lequel notre signifiant s'inscrit, que nous pouvons espérer y parvenir.²⁵

Le mot et la chose

D'un point de vue lexical, le terme français désignant ce qu'à Liège on nommait généralement «bellefleur» et dans le bassin de Charleroi «châssis à molettes», est «chevalement». Ce dernier terme, qui seul figure dans les dictionnaires de la langue française désigne au départ un «Ouvrage de charpente installé pour étayer certains travaux de maçonnerie» et de là, un «Ouvrage de charpente construit au-dessus d'un puits de mine pour soutenir les poulies sur lesquelles passent les câbles d'extraction»²⁶. Le mot «bellefleur», «vocabulaire plein de poésie ou d'ironie»²⁷ et qui est déjà usité au XVIII^e siècle dans la Cité ardente, trouve

son origine dans l'allemand «*bergfried*» («beffroi», «donjon») qui souligne la dimension paysagère de l'appareil. L'expression «châssis à molettes» quant à elle, traditionnelle dans la région de Charleroi²⁸, renvoie davantage au glossaire de l'ingénieur: le châssis se dit de toute charpente destinée à une machine et une molette désigne au départ une poulie, quelle qu'en soit la fonction²⁹.

Fondamentalement, la raison d'être de ce bâti était de permettre la transmission, par l'intermédiaire des «molettes», de la force de traction produite en surface sur un plan horizontal, au cuffat plongeant à la verticale dans la bure. À l'origine entièrement de bois, les premiers chevalements furent de simples huttes abritant les poulies sur lesquelles glissaient des câbles entraînés par un tambour hippomobile. Au cours des premières décennies de la révolution industrielle, ils développèrent vers le haut leur superstructure en bois tout en prenant appui sur des assises de maçonnerie, tandis que l'énergie à vapeur remplaçait le cheval. À la fin du siècle dernier, les bellefleurs de métal apparues vers 1850 se généralisèrent et c'est elles qui, longtemps après avoir disparu de l'horizon, demeurent gravées dans nos souvenirs. C'est que, formées de montants verticaux et de «poussards» renforçant l'ouvrage dans la direction du treuil installé au sol, elles furent de loin la technique d'extraction la plus répandue. Jamais, tant qu'il y a eu des charbonnages, le chevalement en béton (Montegnée, 1912), voire la tour d'extraction en maçonnerie avec treuil au sommet, c'est-à-dire précisément sans molettes (Cheratte, 1907), ne réussirent à l'effacer du paysage... et des mémoires³⁰. Ce sont ces chevalements «classiques» de métal, bien logiquement, que nous retrouvons d'abondance dans la bande dessinée.

La mine dans la bande dessinée wallonne: une présence polymorphe

Limité à quelques exceptions près aux seuls albums, notre dépouillement – qui ne prétend d'ailleurs pas à l'exhaustivité – a permis de repérer un grand nombre d'allusions à l'univers minier. Ainsi, dans un récit de Blondin et Cirage datant de 1956, Jijé³¹ – qui savait ce que wallon veut dire³² – n'a pas hésité à baptiser un de ses personnages «*Tiess-di-hoi*»³³ (= *Tiësse di hoye*, «tête de houille»), expression typique du wallon liégeois qui désigne tout à la fois, par un terme emprunté à leur industrie de prédilection, les habitants de la Cité ardente et les traits de caractère (entêtement, opiniâtreté, ténacité, ...) qu'on leur attribue³⁴. En 1962, le français Graton³⁵ fait entrer un transporteur marseillais en Belgique (son pays d'adoption), qu'il symbolise, allusion à un aspect caractéristique du paysage de l'époque, par un terri³⁶. Quelques années plus tard, le jeune héros Jacky part à la recherche de charbon dans son jardin («Tout le

monde sait que le sol du village contient d'énormes gisements de charbon [...]») et aboutit en fait dans la réserve de combustible du commissariat de police³⁷. On pourrait multiplier les exemples...

A s'en tenir au seul repérage des châssis à molettes, nous avons compté pas moins d'une quinzaine de recueils totalisant une bonne cinquantaine de chevalements et dessinés de 1959 à... 1993³⁸. En apparence modestes, ces chiffres sont cependant très significatifs dès lors qu'ils concernent un objet qui n'appartient ni au registre de la quotidienneté (une maison, un chien, une voiture, etc.), ni aux exigences d'un genre (les armes pour une série policière, les engins spatiaux pour les aventures de science-fiction, etc.).

En première analyse, quelques observations peuvent être faites au sujet de ce corpus, en termes de chronologie et d'auteurs. Du point de vue chronologique, une périodisation claire semble se dessiner, qui conduit à distinguer trois moments: les années 1960, où le chevalement s'insère dans des histoires qui se veulent réalistes³⁹; les années 1970, où le châssis à molettes brille par son absence, au même titre que tous les autres signifiants houillers d'ailleurs; et enfin la période des années 1980 à nos jours, où nous assistons à une «redécouverte» du thème de l'exploitation charbonnière, toujours associée à la bellefleur, et où trois types de récits cohabitent désormais, qui exploitent le genre historique, la veine «réaliste» et le goût de la fiction. Tout semble se passer ici en phase avec l'histoire du charbon elle-même: tant que la houille fut l'or noir de la Wallonie, le chevalement est demeuré présent de manière «réaliste»; durant la grande période de fermetures des puits (fin des années '60 - années '70), le châssis à molettes devient l'emblème maudit d'une crise annoncée et disparaît totalement des cases; la restructuration achevée, nous assistons à une réappropriation du symbole, avec une extension de son champ de signification, de l'histoire à la fiction pure. Peut-être fallait-il qu'elles disparaissent du paysage pour que les bellefleurs révèlent l'importance de leur présence séculaire? Quant au «phénomène d'auteurs», on notera son importance probable, puisque trois albums de notre corpus sont liés à Mitacq⁴⁰, deux à Walthéry⁴¹, deux à Bucquoy⁴² et deux également à Lamquet...⁴³. Cette dernière constatation suggère l'existence de thématiques personnelles et donc, d'une certaine manière, plaide pour le caractère non accidentel de la représentation du châssis à molettes dans la bande dessinée.

Du chevalement comme symbole: l'exemple de Mitacq

Si l'on s'en tient à l'inventaire des chevalements, la première mise en image repérée est due au dessinateur Mitacq et date de 1959⁴⁴. Cherchant à faire passer la frontière d'un pays de l'Est à des prisonniers poli-



MITACQ et J.M. CHARLIER, *La bouteille à la mer*
(*La patrouille des Castors*, t. 5), Dupuis, 1959, p. 45.

Le site de Farsziën et son décor imaginaire: comme la mine réelle, à la fois lieu d'exploitation et de combat social, la mine de Farsziën sert ici à exprimer l'oppression d'un régime fort et l'action de résistance des opposants.

tiques, la patrouille des Castors atteint la mine de «Farsziën», figurée par un chevalement et dont les réseaux de souterrains permettront aux fugitifs de gagner l'Occident. Si comme tel, le décor minier semble à première vue n'avoir aucune signification particulière, nous savons cependant par ailleurs qu'il constitue pour l'auteur, une évocation subreptice de ses grands-parents de Farciennes⁴⁵: «spontanément», l'artiste a puisé dans ses représentations familières (les décors de l'enfance), à forte connotation affective (l'univers des grands-parents), pour situer le dénouement de l'aventure. De plus, derrière une apparente crédibilité du récit, c'est en réalité la dimension symbolique qui s'impose en seconde lecture, dimension d'autant plus intéressante à cerner ici que Mitacq se situe en principe dans une perspective «réaliste».

L'épisode de «Farsziën» qui termine l'aventure, s'il demeure plausible du point de vue du récit, pose néanmoins problème au géographe et à l'ingénieur. D'une part, le chevalement qui domine la friche industrielle est inséré dans un décor montagneux qui n'est pas sans rappeler l'Ardenne. Or pour le spécialiste des paysages, l'assemblage de ces deux éléments devrait constituer une curiosité géographique⁴⁶! D'autre part, le fait que nos fuyards réussissent à franchir la frontière après deux heures de pérégrinations par trois cents mètres de fond relève également de la pure fiction. Dans une mine désaffectée, en effet, où l'étan-

çonnement n'est plus assuré et où ne fonctionne plus ni aération ni exhaure, tout déplacement devient rapidement impossible. Tout se passe comme si l'auteur avait délibérément sacrifié la rigueur du scénario au profit d'un ensemble de significations associées à l'univers minier et dont nous retrouvons la trace dans d'autres éléments du récit. Ainsi apprend-on que Farsziën est occupée par des «résistants» aux prises avec le régime totalitaire d'Esturie, résistants que nous découvrons revêtus pour la circonstance de l'habit caractéristique des gueules noires: un sarrau et un foulard, que l'on devine bleu et rouge malgré l'obscurité des lieux... Or, dans une mine abandonnée depuis longtemps, il ne peut s'agir de «vrais» mineurs et il n'y a en fait aucune raison pour que les résistants du lieu ait revêtu l'antique tenue de travail. A travers ces vêtements, qui expriment plus que toute autre chose, l'appartenance à une classe sociale bien identifiée, il y a ici comme une assimilation positive de la résistance à la combativité revendicative des mineurs, à leur esprit de solidarité et à leur aspiration à une société juste. De la même manière, le dénouement de l'histoire associe clairement le châssis à molettes à la réalité paradoxale de la mine: celle qui donne la mort et procure le pain est, ici aussi, à la fois le lieu du danger et de la peur (liés à la traque d'opposants politiques) mais aussi le lieu de l'espoir et du combat (liée à l'évasion et à la résistance).

Preuve s'il en est de la valeur symbolique de cette représentation de la mine figurée par une bellefleur, c'est que le site qui avait inspiré Mitacq dans sa jeunesse réapparaîtra massivement un quart de siècle plus tard dans une vaste fresque en deux albums visant à dénoncer certains phénomènes d'exploitation dans le tiers monde⁴⁷... On y retrouve tous les éléments antérieurs, mais considérablement développés pour deux d'entre eux: aux pays d'Elcasino, que «vous ne trouverez dans aucun atlas»⁴⁸ mais qui fait surtout penser à l'Amérique latine (et dans une moindre mesure aux pays de l'Est d'avant 1989), les références wallonnes ne se limitent plus à un simple toponyme mais jalonnent littéralement la lecture, tandis que la mine ne sert plus simplement de prologue au récit mais se trouve véritablement au cœur-même de l'intrigue. Le lien entre les deux aventures est du reste suggéré par l'auteur lui-même, qui fait faire à un de ses personnages le rappel du «[...] voyage en Esturie», tandis qu'une note renvoie explicitement à l'album *La bouteille à la mer*⁴⁹!

En ce qui concerne les références wallonnes (en dehors du chevalement...), elles prennent ici la forme d'une langue imaginaire parlée par les habitants du pays, et qui n'est autre que du wallon du centre déguisé sous une graphie à peine dissimulée. Ainsi, dans le premier volume de l'aventure, une carte présente, à la page de titre, ce pays dont la devise

s'écrit «Ecen savamia» (= «Echène ça va mia», «Ensemble ça va mieux», ou pour mieux dire, «L'union fait la force»)... On y découvre une petite principauté de bord de mer dominée par un volcan qu'avoisine le bourg de «Môdivstuv» (qui tient sans doute son nom de la façon dont les habitants perçoivent sa proximité: maudite «stûve», maudit «poêle») et qui s'enroule autour d'un centre géographique au nom évocateur de «Almitâ» («à l'mitan», «au milieu»). Elle compte quelques gros bourgs dont l'onomastique n'est pas innocente, avec des noms comme «Vino-vîr» (= «vinoz vîr», «venez voir», qui désigne un belvédère), «Kraya» (= «craya», «mâchefer», au pied du volcan), «Astodlew», situé sur le fleuve (= «asto d' l'êwe», «près de l'eau»), etc. Un peu plus loin dans l'aventure, un policier s'exclame, à propos de nos héros, «llêdjönn dodd-jôr duh sesstencak kwhe!» (= Lès djonnes d'odjoûrdu c'est-st-ène sakwè», «Les jeunes d'aujourd'hui c'est quelque chose!») et l'autre de répondre «yssobeh troga têh!» (= «Is sont Bén trop gâtès!», «Ils sont bien trop gâtés!»)⁵⁰; deux pages plus loin, un avis indique «Rwethivêci... Fôrêdêh djinpô Kôtlé cerrigge. Asto. 10 K. pô in kilo» (= rwaîtiz vêci! Faurait des djins po keûde lès cèrijes. Asto. 10 K. po in kilo», «Regardez ici. Il faudrait des gens pour cueillir les cerises. A côté. 10 K. le kilo»)⁵¹. Dans un village, l'église s'appelle «Môjonn di torto» (= maujon di tortos», la maison de tous), les magasins de vêtements, «Klikot» («clicot», «chiffons»)⁵², la banque «Rapia» (= rapia, avare, [rapiat en argot français])⁵³, etc.



MITACQ,
Souvenirs d'Elcasino
 (La patrouille des
 Castors, t. 24),
 Dupuis, 1984, p. 24.
 La même mine de
 «Farsziën» reprise
 vingt-cinq ans plus tard:
 si l'aventure change
 totalement, la symbolique
 demeure identique.

Quant à la mine, dont le chevalement est le seul élément graphique qui l'identifie sans ambiguïté, elle constitue l'axe autour duquel s'articule tout le scénario. L'histoire commence par son incendie volontaire par des parents pauvres à la recherche de leurs enfants qui, par cet acte, cherchent à attirer l'attention des médias susceptibles de leur permettre de lancer un appel au secours. C'est qu'originaires d'un bidonville évacué à la suite de manœuvres de promoteurs immobiliers véreux, ils ne retrouvent plus leurs enfants confiés de bonne foi à ces derniers en échange de la promesse d'un gagne-pain. A la fin de l'aventure, on découvrira que la mine incendiée servait en fait également à un atelier clandestin où les enfants étaient séquestrés dans des conditions épouvantables. Le cercle est pour ainsi dire bouclé, puisque la mine, réalité ambivalente, est ici aussi associée à la fois à l'exploitation ehontée de jeunes victimes innocentes et au combat désespéré de leurs parents en proie à la révolte. L'auteur identifie donc, en quelque sorte, la situation actuelle du tiers-monde avec la condition des mineurs d'autrefois...

Du réalisme à l'histoire et la fiction: l'efflorescence des années 1980

Dans les années 1960-1970, un seul récit, d'inspiration réaliste, met en scène un chevalement. Il s'agit d'une aventure de Benoît Brisefer, un enfant prodige que seul un rhume peut priver de sa force herculéenne et où les jeunes lecteurs vivront une catastrophe minière mais, publication pour la jeunesse oblige, parfaitement maîtrisée: l'accident, dû à l'action humaine volontaire (un attentat), il se terminera tout naturellement par un happy-end grâce à l'action extraordinaire du jeune héros⁵⁴. Si le châssis à molettes apparaît ici comme un élément de décor réaliste («Toutes les localités de la zone minière se ressemblent, avec leurs petites maisons ouvrières au pied des terrils et leurs échafaudages de poutrelles où tournent les molettes...»⁵⁵), il est cependant associé dans le récit aux deux représentations inséparables de la mine: la mort, qui plane toujours sur la fosse, et un combat libérateur, présent ici à travers l'action salvatrice du petit héros. Après cet unique illustration des «sixties» et le silence des années 1970, la décennie suivante voit une réapparition significative du thème, dans des genres très divers.

Dans les années 1980, une série de bandes dessinées historiques commandées par des pouvoirs locaux wallons ont vu le jour, qui recouraient également à la thématique du châssis à molettes: un récit de 1980 dans lequel «Grognon le Nuton» retrace avec beaucoup d'humour *150 ans d'avatars de la province de Namur*⁵⁶; une mise en images du passé, surtout religieux, du *Pays de Liège*⁵⁷ en 1984, et une présentation

de Charleroi, *une ville aux carrefours de l'histoire*⁵⁸ en 1987. Certes, la nature historique et le caractère de commande de ces productions réduisent la portée du recours au symbole. Cependant, si les auteurs n'ont pas «choisi» de traiter le sujet demandé et si le caractère massif de l'exploitation charbonnière en Wallonie rendait incontournable la mise en scène de la mine, l'étude des éléments associés, même dans ce contexte, est néanmoins révélatrice. Si dans tous les récits, le chevalement est synonyme de révolution industrielle, il apparaît aussi comme indissociablement lié à l'univers des luttes sociales. Ainsi, pour Namur, le charbonnage identifié par son chevalement est clairement lié au combat politique, d'émancipation de la classe ouvrière (on évoque les meetings internationalistes et une grève «dure» encadrée par la force publique). Pour Liège, le châssis à molettes, mis en rapport avec d'autres symboles de la révolution industrielle (la machine à vapeur, par exemple) est synonyme de misère ouvrière (évoquée à travers l'opéra *Pièce li Houyeû*, d'Eugène Ysaÿe⁵⁹) et de combat syndical (exprimé par la figure d'Antoine Pottier⁶⁰). Pour Charleroi enfin, l'accumulation des bellefleurs sert surtout à fonder l'expression «Pays noir», concept qui n'évoque cependant pas seulement des réalités géographiques... A noter chaque fois, dans la représentation des châssis à molettes, le fort degré de schématisation, qui ne convient qu'à des objets visuels dont la signification est patente.

La décennie 1980 n'est pas illustrée par le seul genre historique. Elle débute avec deux récits de politique-fiction du scénariste Jan Bucquoy⁶¹, dans lesquels les périodes et les symboles s'entrechoquent. Tandis que dans *Mourir à Creys-Malville*, le châssis à molettes (dont la valeur métaphorique est signalée par son apparition anachronique) est associé à la résistance au totalitarisme d'écologistes des années 1990⁶², les très beaux chevalements de *Retour au Pays noir*, baignent dans une atmosphère surréaliste où nous retrouvons tous les fantasmes qu'une certaine gauche flamande projette sur une Wallonie sociale mythique⁶³. Dans «... *Et ils ont appris le vent*» de Denayer et Franz, un récit de science-fiction cette fois, nous découvrons un site charbonnier dominé par ses deux bellefleurs et servant de refuge à une petite communauté rêvant d'âge d'or⁶⁴. Retour au «réalisme» enfin, avec un récit minier⁶⁵ illustrant la vie «authentique», version François Walthéry⁶⁶, de Tchanchès, personnage bien connu du théâtre liégeois de marionnettes⁶⁷. Le plus célèbre citoyen d'Outre-Meuse pouvait-il ne pas avoir connu la mine, symboles et réalités? A l'ombre d'un châssis à molettes omniprésents, l'histoire rapporte sur le mode humoristique le sauvetage du héros emprisonné avec quelques camarades dans une galerie effondrée...



**DENAYER et FRANZ, ... Et ils ont appris le vent (Gard, t. 1),
Editions du Lombard, 1987, p. 22.**

**Deux chevalements perdus dans une campagne des temps futurs, seuls témoins d'un
passé laborieux sur une terre détruite.**

Sont particulièrement pertinents, dans le cadre de notre étude, les récits de fiction où, précisément, l'imaginaire trouve un terrain privilégié d'expression et où les réalités représentées prennent davantage un sens figuré. Ainsi par exemple, assistons-nous dans le récit de Denayer et Franz, au même type d'utilisation du chevalement que chez Mitacq. Ayant quitté depuis longtemps la terre rendue irrespirable par une industrialisation forcenée, les humains, qui vivent sur d'énormes satellites artificiels, utilisent la planète reconquise par une nature hostile comme un bagne où s'entre-tuent les «déposés». Condamné par erreur à cette peine capitale, le héros de la série évolue dans un paysage post-nucléaire où l'on reconnaît notamment le Roman Pays de Brabant (le Lion de Waterloo apparaît à cinq reprises⁶⁸) et Bruxelles (la carcasse de l'Atomium sert de cadre à des jeux d'un goût douteux⁶⁹). Dans cet univers, où les exclus d'une société aseptisée découvrent la fraîcheur du vent – d'où le titre –, certains vestiges rappellent çà et là le mode de vie du monde ancien. Témoin privilégié de cette ère révolue – et seul rappel d'un passé laborieux –, un ancien charbonnage dresse ses deux chevalements métalliques dans une campagne, wallonne en la circonstance,

puisque le récit suggère qu'ils avoisinent la butte de Waterloo...⁷⁰. Le charbonnage désaffecté sert ici à la fois de refuge à un groupe d'êtres humains qui essaient tant bien que mal de le rester et de cible à des bandes de pillards qui ne survivent qu'au prix de leurs sanglantes rapines. Seuls éléments qui permettent au lecteur d'identifier à coup sûr la friche industrielle représentée comme un charbonnage, les bellefleurs sont ici aussi insérées dans un contexte paysager totalement imaginaire. Au charbonnage, qui dans le récit est à la fois le décor d'un essai de reconstruction d'une société plus humaine et le théâtre d'affrontements meurtriers, est associée en filigrane l'image ambivalente du mineur, héros du combat pour un monde meilleur et victime malheureuse de l'exploitation.

Les années 1990: l'autonomie du signifié

Les années 1990 commencent, pour ce qui est des chevalements, avec un remarquable album de Ptiluc⁷¹, consacré à *La geste de Gilles de Chin et du dragon de Mons*⁷², un récit médiéval très construit relatant les aventures d'un chevalier en quête de sens et de lui-même. Dans ce récit très allégorique, le montois Luc Lefèvre allie en fait histoire et tradition populaire en un récit peut-être partiellement auto-biographique. Comme son histoire le rapporte, Gilles de Berlaymont, seigneur de Chin, s'est effectivement battu en Terre Sainte, doit sa notoriété à la légende qui rapporte son combat contre un dragon qui ravageait les environs de Wasmes et a joué un rôle important pour favoriser l'extraction de la houille⁷³. Au départ de ce substrat historique, l'auteur a reconstruit un



PTILUC, *Le doute et l'oubli (La geste de Gilles de Chin et du dragon de Mons, t. 2)*, Editions Vents d'Ouest, 1990, p. 50.

Une bellefleur médiévale: rappel du temps où était Gilles de Berlaymont (fin XI^e s.-1137), seigneur de Chin, un des premiers exploitants de houille du Hainaut.

univers très personnel où le folklore montois du «Doudou»⁷⁴ transparaît à travers tout le récit et où le châssis à molettes, inspiré vraisemblablement du Borinage, sert de décor au dénouement de l'aventure⁷⁵. Il est ici aussi associé à deux registres d'images: d'une part, il apparaît comme le domaine du mal («alors, je suis en enfer...»⁷⁶), du froid (symbolisé par la neige qui n'apparaît qu'à cet endroit) et de la mise à mort (notre héros s'y essaie à trois reprises); mais d'autre part, il est le lieu où le héros «remporte» finalement son combat et où il parvient, en quelque sorte, à échapper à son destin.

Toujours au cours de cette décennie enfin, mais plus près de nous, signalons deux récits sortis de presse il y a peu de temps. Un premier récit de science-fiction⁷⁷, *L'amour hologramme*, dans lequel un chevalement très stylisé fait une unique apparition à l'horizon d'un camp de concentration russe «contemporain» et où symbole minier et univers concentrationnaire sont réunis de manière univoque⁷⁸. Et un second album, *Intermezzo*, qui relate les aventures actuelles d'une jeune fille de l'immigration italienne née à Liège dans le contexte de l'après-guerre et de la «bataille du charbon»⁷⁹. Fortement ancrée dans les réalités wal-



C. LANQUET, *L'amour hologramme*, Casterman, 1993, p. 95.

A l'horizon d'un camp de prisonnier, un châssis à molettes très schématisé: seule la molette permet de ne pas le confondre avec un mirador.

lonnes⁸⁰, l'histoire donne lieu à une mise en image de la grande grève de l'hiver '60 où le châssis à molettes est clairement associé aux revendications régionalistes⁸¹ et au cours de laquelle, malédiction du chevalement oblige, le père de l'héroïne trouvera la mort accidentellement⁸²!

Ce qui frappe dans ces dernières productions, c'est la fonction exclusivement référentielle des bellefleurs, déjà présente à la fin de la décennie précédente dans les aventures de fiction. Les chevalements ne peuvent plus être considérés, même en première lecture, comme de simples éléments de décor. L'insertion d'un appareil caractéristique de la révolution industrielle dans un cadre médiéval ou au sommet d'une colline dominant un camp d'internement, appelle d'emblée chez le lecteur une interprétation non paysagère. Ce qui est perçu mentalement, ce n'est pas un site industriel mais la dramatique humaine à laquelle celui-ci renvoie. Même dans un récit de veine réaliste comme *Intermezzo*, nous assistons au même type de fonctionnement. Pour situer son récit, l'auteur a fait commencer son album par la présentation d'un «dessin» hors-narration figurant le crayonné de deux chevalements entourés des documents administratifs d'un mineur italien de l'après-guerre. La fonction de ces chevalements n'est nullement de présenter le cadre matériel de l'histoire, mais bien de plonger immédiatement le lecteur au cœur de l'intrigue: ce qu'il se représente mentalement, ce n'est pas le charbonnage d'Herstal ou de Wandre, mais les réalités humaines dont ils furent le cadre.

Eléments d'analyse

Pour terminer cet article, nous voudrions essayer de systématiser quelque peu les pistes de recherches suggérées de façon pragmatique à l'occasion d'un parcours par trop descriptif du corpus. C'est que l'analyse des images ne constitue pas l'univers familier de l'historien et qu'il ne lui est pas toujours aisé d'y transposer ses méthodes habituelles d'investigation... Nonobstant ces précautions, trois éléments nous semblent devoir être soulignés dans l'utilisation du chevalement chez les auteurs wallons: le fait que le châssis à molettes constitue «le» signifiant graphique par excellence pour désigner la mine; la présence quasi systématique d'un élément, iconique et/ou linguistique, renvoyant de manière incontestable à un enracinement wallon; et enfin, l'existence constante d'un «conflit» entre le chevalement représenté et l'un ou l'autre élément du contexte dans lequel il s'insère, conflit qui suggère clairement une fonction symbolique associant au récit les significations allégoriques de la mine dont le chevalement n'est que l'expression graphique.

Du point de vue du langage lui-même de la bande dessinée, le premier élément à signaler est pour ainsi dire d'ordre lexical: c'est le châssis à molettes qui signifie la mine. D'une part, si l'on s'en tient, parmi les exemples cités, aux seules représentations iconiques, nous pouvons formuler le principe général qu'il n'y a pas de charbonnage sans chevalement (la seule exception est d'ailleurs française...⁸³). Et d'autre part, parmi les signifiants miniers généralement associés à lui, il joue souvent un rôle déterminant en ramenant la polysémie de l'image à une interprétation univoque: c'est grâce au châssis à molettes, construction spécifique à l'industrie houillère, que les halles industrielles de briques dominées par leurs cheminées, les wagonnets en attente sur leurs rails étroits, les terrils eux-mêmes, qui pourraient n'être après tout que de simples collines, prennent leur signification minière. Il n'y a guère que la représentation des mineurs eux-mêmes – mais on quitte alors le domaine des décors proprement-dits – qui permettent une lisibilité équivalente et encore: pour être perçu comme tel, sans équivoque, le charbonnier, généralement habillé en sarrau bleu et foulard rouge, doit être équipé de certains attributs (casque, lampe, etc.) qui le distingue clairement du commun des ouvriers du passé... D'une certaine manière, cette identification, en termes d'images, entre châssis à molettes et charbonnage est à ce point manifeste que, pour fonctionner, le signifiant peut n'être que très schématique dans sa représentation: le fort degré d'abstraction atteint chez certains auteurs, le démontre amplement⁸⁴.

Le second élément à signaler concerne la signification proprement wallonne du châssis à molettes. Ne s'agit-il pas d'une réalité universelle, dont on retrouve la représentation dans l'ensemble de la bande dessinée et qui ne s'enracine guère dans des espaces particuliers? Poser les questions c'est évidemment y répondre, négativement en l'occurrence. A la vérité, lorsque nous examinons une carte des bassins européens⁸⁵, tout d'abord, nous constatons que l'exploitation du charbon n'a jamais couvert que des zones géographiques très limitées, centrées essentiellement autour d'un axe qui va de l'Ecosse au bassin du Donetz, en passant par le Nord de la France, la Wallonie (et la Campine, mais seulement à partir de l'entre-deux-guerres), la Ruhr, etc. Du point de vue des paysages, par conséquent, le châssis à molettes n'a eu réellement de pertinence que dans des régions bien circonscrites, parmi lesquelles la Wallonie occupe une place privilégiée: compte tenu de l'étroitesse de son territoire, elle a sans doute connu la densité la plus élevée au monde de chevalements au kilomètre carré⁸⁶! En termes de représentation ensuite – et quoi d'étonnant eu égard à son importance paysagère –, force est de constater que dans le média qui nous occupe, la fréquence des apparitions du chevalement n'atteint nulle part l'importance qu'elle a chez nous: pour ne prendre qu'un exemple, dans la bande dessinée

française, dont la production est pourtant une des plus prolifiques, nous n'avons trouvé que quelques citations éparses et sans commune mesure avec notre corpus⁸⁷. Il faut noter enfin, que chez les auteurs de nos régions les châssis à molettes représentés sont presque toujours de Wallonie. C'est que l'on trouve associé à eux, dans la plupart des cas, un élément qui les enracine de manière incontestable dans l'univers wallon: qu'il s'agisse d'un toponyme («Farsziën» chez Mitacq, Namur, Charleroi et Liège dans les bandes dessinées historiques des années '80, les localités du Pays noir chez Bucquoy, Mons chez Ptiluc, Liège chez Warnauts et Raives, etc.), de la langue régionale (Mitacq), du recours au folklore (Tchantchès chez Walthéry et le Doudou chez Ptiluc), d'allusions historiques (les grandes grèves de 1960-1961, chez Bucquoy, ainsi que Warnauts et Raives), ou encore de paysages (les Guillemins, les Chiroux et les bords de Meuse à Ougrée chez Warnauts et Raives, Sainte-Waudru et Mons chez Ptiluc, le Lion de Waterloo chez Denayer et Franz, le charbonnage du Hasard à Cheratte chez Walthéry, etc.).

Le troisième élément à ressortir de l'analyse concerne précisément la valeur symbolique des chevalements rencontrés. De prime abord, on pourrait plaider pour une lecture au premier degré et se dire à nouveau qu'après tout, il est normal que dans une région qui a connu massivement l'exploitation charbonnière, on en retrouve fatalement quelques traces dans les décors des productions figuratives. Outre que cette lecture implique déjà la reconnaissance d'une forme élémentaire de symbolisation liée à l'impact d'un fait socio-économique sur les représentations collectives, elle ne rend que partiellement compte des observations faites ici.

En réalité, il faut tout d'abord remarquer que l'interprétation minimaliste du chevalement comme simple élément de décor, ne vaut, en toute hypothèse, que pour les albums anciens, produits à une époque où les charbonnages étaient encore en activité: pour les jeunes générations à qui s'adresse aujourd'hui la production récente due à des auteurs plus jeunes, le chevalement ne peut être parlant que s'il évoque autre chose qu'un paysage qu'elles n'ont jamais connu! Au-delà de cet argument abstrait, ensuite, il faut souligner le fait que chez une série de créateurs, la représentation du châssis à molettes entre en conflit avec l'un ou l'autre élément du contexte global où elle s'inscrit, que le hiatus soit géographique (apparition de la mine de Mitacq dans un paysage ardennais, celle de Denayer et Franz près du Lion de Waterloo, etc.), historique (représentation anachronique du chevalement au moyen-âge chez Ptiluc, dans un futur proche chez Bucquoy, ou lointain chez Denayer et Franz à nouveau) ou narratif (impossibilité du scénario chez Mitacq, par exemple, où les mines désaffectées restent praticables...). Le chevalement, considéré comme un simple élément de décor, n'est donc mani-

festement pas à sa place dans son environnement et appelle une interprétation plus large: fondamentalement, sa présence ne se justifie pas par une cohérence paysagère, mais par une cohérence sémantique, narrative. Effectivement, l'analyse minutieuse des autres significations associées (résistance et liberté, révolte et exploitation, chez Mitacq; univers des luttes sociales dans les récits historiques, etc.) conduit, enfin, à mettre en évidence une lecture au second degré, à établir un parallélisme net entre le sens propre du récit et la signification allégorique de la mine figurée par le châssis à molettes: ce dernier, qui évoque toujours, par métaphore, la souffrance humaine des mineurs de fond du siècle passé, renvoie aussi inévitablement, lorsqu'il est wallon par un de ses éléments associés, à des valeurs de solidarité humaine et à un combat pour une société juste dont le mineur fut l'incarnation prototypique.

Luc COURTOIS

Université Catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)
Unité d'histoire contemporaine Collège Erasme

Notes

- 1 C. GAIER, Huit siècles de houillerie liégeoise. Histoire des hommes et du charbon à Liège, Liège, 1988, p. 90. On lira à ce sujet l'excellent compte rendu de J.-P. HENDRICKX, *En marge de l'archéologie industrielle: un ouvrage important sur les charbonnages liégeois*, dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, t. XXIV, 1991, p. 162-188 et ici-même, n° 21, décembre 1991, p. 7-17.
- 2 Fondée en 1987 à l'initiative d'amis et de proches de deux jeunes trop tôt disparus, Pierre-Marie et Jean-François Humblet, la Fondation porte tout naturellement leur nom. Eu égard à ses origines, elle s'adresse en priorité à la jeunesse, qu'elle cherche à sensibiliser à la problématique wallonne. Depuis octobre 1991, elle est installée dans sa Maison de Louvain-la-Neuve, lieu de la plus forte concentration de jeunes en Région wallonne (Verte Voie 20, 1348 Louvain-la-Neuve, 010/45.51.22).
- 3 D'une manière générale, voir l'ouvrage publié à cette occasion: *L'imaginaire wallon dans la bande dessinée* (Publication de la Fondation wallonne Pierre-Marie et Jean-François Humblet), Etudes réunies et éditées par L. COURTOIS, Louvain-la-Neuve, 1991.
- 4 Voir à ce sujet T. HACHEZ, *Approche sociologique*, dans *L'imaginaire wallon...*, p. 33-37.
- 5 Pour l'archéologie industrielle en général, voir *Wallonie-Bruxelles: berceau de l'industrie sur le continent européen*, publié par L.-F. GENICOT et J.-P. HENDRICKX, Louvain-la-Neuve, 1990. Pour les charbonnages en particulier, voir J. LIEBIN, *Les charbonnages*, *ibid.*, p. 43-55 et D. SARLET, *Les sites charbonniers désaffectés en Wallonie*, dans *Conseil de l'Europe. Un avenir pour notre passé*, n°37, 1990, p. 20-22. Il existe également des études spécifiques à un site charbonnier, dont l'ambition ne se limite d'ailleurs pas forcément à l'archéologie industrielle: *Le Roton, dernier charbonnage de Wallonie* (Collection Archives de Wallonie), Gilly, 1985; *Bois-du-Luc. 1685-1985*, Bois-du-Luc, 1985, etc.
- 6 Discours de G. Mottard, gouverneur de la Province de Liège, le 1^{er} octobre 1983, cité par C. GAIER, *op. cit.*, p. 217.
- 7 J. LEFÈVRE, *Quelques réflexions à propos de l'évolution de la conscience wallonne*, dans *Actes du Congrès «La Wallonie au futur. Vers un nouveau paradigme»*, Mont-sur-Marchienne, [1987], p. 219-223. On notera ainsi que dans une liste de douze événements historiques, les personnes interrogées invitées à mentionner les trois faits ayant le plus influencé l'histoire de la Wallonie mentionnent en premier lieu la découverte du charbon, en second lieu la création de l'industrie sidérurgique et en troisième lieu la disparition du charbon... Autre indice: invitées à localiser certaines entités géographiques sur une carte de Wallonie, les personnes interrogées les situent correctement dans une proportion très variable: le meilleur score (68%) va au Borinage, concept géographique qui renvoie de manière spécifique à un bassin houiller.
- 8 *Ibid.*, p. 220.

- 9 M. BRUWIER, *La prépondérance de la grande industrie*, dans *La Wallonie, le pays et les hommes. Histoire, économies, sociétés*, t. II, Bruxelles, 1976, p. 93-115, et plus spécialement p. 93.
- 10 Il s'agit d'un détail du tableau *Le retour des mineurs*, de 1905 (voir reproduction dans L. CHRISTOPHE, *Constantin Meunier* [Monographieen over Belgische kunst], Anvers 1947). Sur Constantin Meunier (1831-1905), peintre et sculpteur de la révolution industrielle, voir également: L. PIÉCARD, *Constantin Meunier* (Collection Belgian painters and sculptors [Les cahiers belges], 15), Bruxelles, 1937 et *Constantin Meunier, George Minne. Dessins et sculptures, 9 mai - 6 juillet 1969* (Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Art moderne), Bruxelles, 1969.
- 11 Sur la peinture wallonne en général, voir: *La Wallonie. Le pays et les hommes. Lettres-Arts-Culture*, sous la dir. de R. LEJEUNE et J. STIENNON, t. III, *De 1918 à nos jours*, Bruxelles, 1979, la partie consacrée à la peinture, p. 251-329 et P. CASO, *Un siècle de peinture wallonne, de Félicien Rops à Paul Delvaux*, Bruxelles, 1984; voir également J. STIENNON, J.-P. DUCHESNE et Y. RANDAXHE, *De Roger de la Pasture à Paul Delvaux. Cinq siècles de peinture en Wallonie*, Bruxelles, 1988, p. 177 sv.
- 12 Voir, par exemple, *Les wagonnets, Au pays noir (Borinage)*, *Les deux hiercheuses, Hiercheuse, Descente dans la mine* (reproduits dans L. PIERARD, op. cit.), *Mineurs à la descente, la descente-Borinage* (Constantin Meunier, George Minne. Dessins et sculptures, op. cit.), etc.
- 13 voir N. DE RASSENFOSSE-GILISSEN, *Rassenfosse. Peintre-graveur-dessinateur-affichiste*, Liège, 1989, spécialement p. 179.
- 14 J. PARISSE, *Auguste Donnay. Un visage de la terre wallonne*, Bruxelles, 1991, spécialement p. 71.
- 15 *Gustave Marissiaux, 1872-1929. Paul Donnay. Bernd et Hilla Becher. Patrimoine industriel. Eglise St. André Liège. 9 juin - 5 juillet 1981*, p. 13-23 (G. Marissiaux) et p. 24-35 (P. Donnay). Le cas des allemands Bernd et Hilla Becher est un peu différent, dans la mesure où leur démarche artistique s'est précisément focalisée sur certains vestiges actuels relevant du patrimoine industriel: les châteaux d'eau, les bellefleurs, etc. (*ibid.*, p. 37 sv.).
- 16 Ce reportage a fait l'objet d'une exposition au Musée de la Photographie de Charleroi (cfr. J. SIEFF, *Borinage 1959*, Charleroi, 1986).
- 17 On verra également le très beau recueil de photographies d'art consacré exclusivement au châssis à molettes par P.-C. GUIOLLARD, *Belles-fleurs de Belgique*, Arzacq, 1989, p. 2-34 pour les bassins wallons.
- 18 Voir, à titre d'exemple J. TOUSSAINT, avec la coll. de L. DELSAUX et Y. QUAIRIAUX, *Catalogue des médailles, dans Médailles et industrie. Belgique, XIX^e - début XX^e siècle. Collection Raoul Warocqué, Morlanwelz, 1991, particulièrement le point III, «Industrie charbonnière», p. 66-83, notamment les pièces 95 et 97.*
- 19 Sur Ochs, voir notamment R. LIARD, *Jacques Ochs. 1883-1971*, Bruxelles, 1991. Dans ce domaine du graphisme, est-ce une coïncidence si, un demi-siècle, après la revue *La vie wallonne*, qui a pendant longtemps illustré sa couverture par une gravure représentant un site charbonnier où le chevallement occupait une place centrale (voir, à titre d'exemple, les numéros des années 1930-1931), la revue du *Patrimoine industriel Wallonie-Bruxelles* dans laquelle paraît cet article a elle aussi choisi le chevallement comme emblème?
- 20 Sur Constant Malva, de son vrai nom Alphonse Bourlard (1903-1969) voir notamment J. CORDIER, *Constant Malva, mineur et écrivain* (Cahiers trimestriels de littérature), Bassac, 1980. On trouvera un choix de textes et la référence aux œuvres complètes dans C. MALVA, *La nuit dans les yeux* (Espace Nord), Bruxelles-Paris, 1985. Dans le domaine de la littérature minière, par ailleurs, nous pouvons également citer J. VANDERMAESEN, *Les faces noires. Contes et poèmes de la vie des mineurs, suivi d'un glossaire*, Flémalle-Haute, 1931; ID., *Le val d'Enfer. Roman suivi d'un glossaire donnant l'explication des termes techniques contenus dans l'ouvrage*, Flémalle-Haute, 1935; J. VERCLEYEN, *Louis Boltus. De l'indiscipline à l'héroïsme*, Bruxelles, 1965; etc.
- 21 A propos d'Eugène Isaye, voir surtout A. ISAYE, *Eugène Isaye, sa vie, son œuvre, son influence*, Bruxelles-Paris, 1947.
- 22 E. ISAYE, *Piér li houyeu*, Bruxelles, 1967, Voir J. QUITIN, *Une grande première wallonne au Théâtre royal de Liège: Pière li Houyeu, d'Eugène Ysaye*, dans *La vie wallonne*, t. XI, n° 1, 15 septembre 1930, p. 328-332.
- 23 Voir ici l'excellent volume de J.-L. TILLEUL, C. VANBRABAND et P. MASSART, *Lectures de la bande dessinée. Théorie, méthode, applications, bibliographie*, Louvain-la-Neuve, 1991, p. 13-41 (voir également P. MASSART, J.-L. NICKS, J.-L. TILLEUL, *La bande dessinée à l'université et... ailleurs: études sémiotiques et bibliographiques* [Travaux de la faculté de philosophie et lettres de l'Université catholique de Louvain, t. XXXI - Section de philologie romane, t. XI], Louvain-la-Neuve, 1984, et J.-L. TILLEUL, *Pour analyser la bande dessinée: propositions théoriques et pratiques* [Collection Pédasup], Louvain-la-Neuve, 1987).

- 24 Voir à ce propos la méthode élaborée dans une étude récente: J. PIROTTE, *Images des vivants et des morts. La vision du monde propagée par l'imagerie de dévotion dans le Namurois. 1840-1965* (Université catholique de Louvain. Recueil de travaux d'histoire et de philologie, 6^e sér., fasc. 34), Louvain-la-Neuve - Bruxelles, 1987, p. XXVII-XLIV.
- 25 D'une certaine manière, notre enquête s'inscrit dans la perspective indiquée par M.-A. PIRET, *Une bande dessinée wallonne? Le point de vue du lecteur*, dans *L'imaginaire wallon...*, p. 53-55.
- 26 *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, sous la dir. de P. IMBS, t. V, Paris, 1977, p. 672.
- 27 C. GAIER, *op. cit.*, p. 84.
- 28 M.-F. LEGRAND, *Les chevalements: des origines à nos jours. Préliminaires à une enquête méthodique*, Mémoire de licence inédit en archéologie et histoire de l'art, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 1983, p. 7-8.
- 29 Dans la suite de cet exposé, nous utiliserons indifféremment les trois termes, sans recourir toutefois aux guillemets pour les désignations en usage en Wallonie: elles sont d'un emploi universel dans nos régions (qui ont littéralement inventé la mine, dès le XIII^e siècle) et à ce titre, mériteraient au moins une mention dans les dictionnaires de français...
- 30 Sur l'évolution des chevalements, voir: M.-F. LEGRAND, *op. cit.*, p. 48-67 et C. GAIER, *op. cit.*, p. 83-95.
- 31 Sur Jijé (1914-1980), de son vrai nom Joseph Gillain («J.G.»), grand maître de l'Ecole de Marcinelle et «l'un des auteurs les plus importants de la bande dessinée franco-belge, au même titre qu'Hergé ou Giraud/Mœbius» (P. BRONSON, *Guide de la bande dessinée*, Grenoble, 1986, p. 129), il existe une bibliographie abondante (cfr. C. VAN BRABAND, *Bibliographie*, dans *L'imaginaire wallon...*, p. 125-126, qui offre notamment une bibliographie par créateur à laquelle on pourra se référer pour tous les auteurs cités ici).
- 32 Jijé pratiquait parfaitement le wallon, comme l'illustrent bien les véritables dialogues en langue régionale qu'il met dans la bouche des Papous rencontrés par Spirou dans une aventure de 1947 (*Les aventures de Spirou*, publiées dans *L'Almanach de Spirou*, Dupuis, 1947 — cfr. J.-M. PIERRET, *Présence des langues régionales de Wallonie dans la bande dessinée*, dans *L'imaginaire wallon...*, p. 20). Le fait n'a rien d'étonnant dès lors que l'on sait qu'il était le fils d'Eugène Gillain, poète dialectal fondateur en 1937 des *Cahiers wallons* (cfr. *Les cahiers wallons ont cinquante ans: hommage à Eugène Gillain, fondateur de la revue*, dans *Les cahiers wallons*, t. L, n°3, p. 49-72) et dont Jijé illustrera d'ailleurs longtemps les couvertures (voir notamment celle des *Cahiers wallons*, n°11, novembre 1937, qui figure un châssis à molettes illustrant un récit de Joseph Faucon, «Dernière pensée d'in Kerbèni», 'Dernière pensée d'un mineur'...).
- 33 JIJE, *Blondin et Cirage découvrent les soucoupes volantes* (Blondin et Cirage, t. 9), Dupuis, 1956, à partir de la p. 23 - vignettes 7-8 (réédité dans la Collection Péchés de jeunesse, t. 3, Dupuis, 1978).
- 34 Sur cette expression, que l'on rencontre dès le début du XVII^e siècle, voir E. LEGROS, *Tièsse di hoye «tête de houille»*, dans *Enquêtes du Musée de la vie wallonne*, t. XI, n°125-128, janvier-décembre 1967, p. 192-199. Notons également à ce propos que le mot français houille lui-même est d'origine liégeoise... (cfr. la mise au point de J. HAUST, *L'étymologie du fr. Houille*, dans *Romania*, t. LXIII, 1936, p. 532-533).
- 35 Sur Jean Graton (1923-), voir P. BRONSON, *op. cit.*, p. 109-110.
- 36 J. GRATON, *Route de nuit* (Michel Vaillant, t. 4), Lombard, 1962, p. 26 - vignette 3.
- 37 PEYO, GOS et WALTHERY, *Le chinois est rancunier* (Jacky et Célestin, t. 3), Dupuis, 1965, planche 30 (a reparu dans Péchés de jeunesse, t. 16, Dupuis, 1983).
- 38 L'inventaire des albums publiés «de Töpfer à nos jours» (p. 3) est fourni par M. BERA, M. DENNI et P. MELLOTT, *Trésors de la bande dessinée. [en abrégé] BDM*, 9^e éd., [1992-1993], Paris, 1993, qui constitue véritablement la «bible» du bédéphile.
- 39 On peut y rattacher *La bouteille à la mer*, de Mitacq, qui date de 1959...
- 40 MITACQ et J.-M. CHARLIER, *La bouteille à la mer* (La patrouille des Castors, t. 5), Dupuis, 1959, ID., *L'envers du décor et Souvenirs d'El Cassino* (La patrouille des Castors, t. 23 et 24), Dupuis, 1983 et 1984. Pour l'identification des auteurs cités ici, voir ci-dessous, la présentation des albums du corpus.
- 41 PEYO, F. WALTHERY et Y. DELPORTE, *Les douze travaux de Benoît Brisefer* (Benoît Brisefer, t. 3), Dupuis, 1968, p. 21-24 et F. WALTHERY, avec la coll. de FRANCIS, J. JOUR, M. DUSSART, LAUDEEC et M. HARDY, *Tchanchès*, Khani Editions, 1988, p. 35-44. Sans oublier, pour Walthéry, l'allusion à la mine dans un récit de Jacky et Célestin évoquée plus haut (cfr. *supra*, note 34).

- 42 SANTI et J. BUCQUOY, *Mourir à Creys-Malville* (Chroniques de fin de siècle, t. 2), Ansaldo Editions, 1986 et J. BUCQUOY et M. HERNY, *Retour au Pays noir*, Deligne, 1982.
- 43 B. LALOUX, A. STRENG, C. LAVERDURE et C. LAMQUET, *150 ans d'avatars de la province de Namur*, Province de Namur, 1980 et C. LAMQUET, *L'amour hologramme*, Casterman, 1993. Sur Christian Lamquet (1954-), voir H. FILIPINI, *Dictionnaire de la bande dessinée*, Paris, 1979, p. 640.
- 44 MITACQ et J.-M. CHARLIER, *op. cit.*, p. 45 - vignette 5. Sur Mitacq (1927-), voir bibliographie dans C. VANBRABAND, *op. cit.*, p. 128.
- 45 On trouvera la confirmation de ce fait dans *Sur les pistes incertaines* (Tout Mitacq, Les Castors, t. 2), Dupuis, 1990, p. 52. Nous ignorons si Mitacq s'est effectivement inspiré d'un charbonnage de Farciennes, mais la silhouette générale de sa mine ressemble à s'y méprendre au site des Aulhiats (cfr. *Le Roton...*, p. 6-7).
- 46 Voir Ch. CHRISTIANS, *Bande dessinée et géographie*, dans *L'imaginaire wallon...*, p. 13.
- 47 MITACQ, *L'envers du décor* et *Souvenirs d'El Cassino* (La patrouille des Castors, t. 23 et 24), Dupuis, 1983 et 1984, dans le premier vol., p. 14 - vignette 1, p. 17 - vignette 2, p. 22 - vignettes 3 et 8, p. 31 - vignette 5, p. 35 - vignette 2, p. 36 - vignette 7, et dans le second volume, p. de couverture, p. 21 - vignette 7, p. 23 - vignettes 7 et 8, p. 24 - vignettes 1 et 2, p. 25 - vignette 1, p. 43 - vignettes 5 et 6.
- 48 *L'envers du décor...*, p. de titre.
- 49 *Ibid.*, p. 24 - vignette 2.
- 50 *Ibid.*, p. 6 - vignette 3.
- 51 *Ibid.*, p. 8 - vignette 2.
- 52 *Ibid.*, p. 16 - vignette 4.
- 53 *Ibid.*, p. 32 - vignette 3.
- 54 PEYO, F. WALTHÉRY et Y. DELPORTE, *op. cit.*, p. 21-24.
- 55 *Ibid.*, p. 21 - vignette 1. Le châssis à molettes apparaît encore aux vignettes 4, 8 et p. 23 - vignettes 4, 5 (avec le cuffat) et 6.
- 56 B. LALOUX, A. STRENG, C. LAVERDURE et C. LAMQUET, *op. cit.*, p. 50 - vignette 4.
- 57 VINK et M. DUSSART, *Pays de Liège, vie d'une église*, ISCP-CDD, 1984, p. 47 - vignette 2.
- 58 B. PAREE, P. BURSENS, A. SERON et J. RAES, *Charleroi, une ville aux carrefours de l'histoire*, Dupuis, 1987, p. 25 - vignette 1, 2 et 4.
- 59 Cfr. *supra*.
- 60 Sur la figure d'Antoine Pottier (1849-1923), pionnier liégeois du catholicisme social, voir J.-L. JADOULLE, *La pensée de l'abbé Pottier (1849-1923). Contribution à l'histoire de la démocratie chrétienne en Belgique* (Université de Louvain, Recueil de travaux d'histoire et de philologie, 6^e sér., fasc. 40), Louvain-la-Neuve - Bruxelles, 1991.
- 61 Sur Bucquoy (1948-), voir: A. CLARA, *Bucquoy, scénariste: mais pourquoi?*, dans *W-allons-nous?*, n°9, automne 1983, Liège, p. 15-16 et J. LETURGIE, *Interview: Jan Bucquoy*, dans *Circus*, n°45, janvier 1982, p. 4-6).
- 62 SANTI et J. BUCQUOY, *op. cit.*, Ansaldo Editions, 1986, p. 6 - vignette 4, par exemple.
- 63 J. BUCQUOY et M. HERNY, *op. cit.*, p. 39, par exemple (rarissime, ce volume a été réimprimé chez Alpen en 1988, dans la Collection Raspoutine).
- 64 DENAYER et FRANZ, ... *Et ils ont appris le vent* (Gord, t. 1), 1^{re} éd., Editions du Lombard, 1987, p. 22 - vignette 1, p. 24 - vignettes 1 et 3, p. 25 - vignette 2, p. 27 - vignette 1, p. 35 - vignettes 1, 3 et 5 (2^e éd., P & T Production - C. Denayer Images, s. l., 1992).
- 65 *Le charbonnage du Hasard*, dans F. WALTHÉRY, avec la coll. de FRANCIS, J. JOUR, M. DUS-SART, LAUDEEC et M. HARDY, *Tchanchès*, Khani Editions, 1988, p. 35-44, où le chevalement apparaît dans presque toutes les vues de surface: p. 35 - vignettes 1-3, p. 36 - vignette 5, p. 38 - vignettes 8-9, p. 39 - vignettes 1-2 et 9, p. 40 - vignettes 6-8, p. 41 - vignettes 4 et 6 et p. 42 - vignette 1.
- 66 Sur le liégeois François Walthéry (1946-), bien connu pour sa série *Natacha*, voir surtout J.-P. TIBERI, *Walthéry, Natacha & C°*, Marcinelle, 1987 et J. JOUR, *F. Walthéry* (Monographie de la bande dessinée, 1), Drogenbos, 1981. On notera que le Charbonnage du Hasard, dont il est question dans l'aventure, est précisément un charbonnage de Cheratte, où réside l'auteur...
- 67 Cfr. M. PIRON, *Tchanchès et son évolution dans la tradition liégeoise*, Bruxelles, 1950.
- 68 DENAYER et FRANZ, *op. cit.*, p. 27-30.
- 69 *Ibid.*, p. 37-48.

- 70 Œuvre de Christian Denayer (1945-), ces décors ont été dessinés pour un scénario du carolorégien Franz Drappier (1958-), alias Franz (cfr. L. COURTOIS, *op. cit.*, p. 79 et 82). Sur ce dernier auteur, voir en outre: L. DELISSE, *Le coup de pouce du destin (Franz)*, dans L. DELISSE, *Le mystère de la case vide*, Bruxelles, s.d., p. 51-55; *Dossier Franz*, dans *Les cahiers de la bande dessinée*, n°64, juillet-août 1985, p. 4-38; et C. ECKEN, *Entretien avec Franz*, dans *Schtroumpffanzine*, n°30, mai 1979, p. 3-10.
- 71 Sur Ptiluc, de son vrai nom Luc Lefèbre (1956-), célèbre pour sa remarquable série animalière *Pacush Blues*, voir J.-C. DE LA ROYERE, *Ptiluc, à bon chat, bon rat*, dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, n°85, juin 1989, p. 66-68.
- 72 PTILUC, *Le doute et l'oubli* (La geste de Gilles de Chin et du dragon de Mons, t. 2), Editions Vents d'Ouest, 1990, p. 50 - vignette 3.
- 73 Mieux connu sous le nom de Gilles de Chin (fin XI^e-1137), notre héros fut chambellan héréditaire du Hainaut et conseiller du comte Baudouin IV. La légende du Dragon rapporte sans doute un combat imaginaire qui semblerait exprimer symboliquement son œuvre d'assèchement des marais de Wasmes... (cfr. J. DELOOY, *Berlaymont (Gilles de)*, dans *Biographie nationale*, t. II, Bruxelles, 1868, col. 254-266). C'est dans son domaine de Wasmes précisément, qu'il faut sans doute situer les premières exploitations de charbon du Hainaut (cfr. M.-F. LEGRAND, *op. cit.*, p. 7-8).
- 74 L'auteur suggère d'ailleurs l'assimilation de son Dragon avec le Doudou de Mons (PTILUC, *op. cit.*, allusion p. 34 - vignette 2).
- 75 *Ibid.*, p. 48-50.
- 76 *Ibid.*, p. 48 - vignette 2.
- 77 C. LAMQUET, *op. cit.*, p. 95 - vignette 1.
- 78 En fait, le chevalement est planté au sommet de ce qui pourrait être un terril et, fonction symbolique oblige, ses jambes de force ont été dessinées de telle sorte qu'elles peuvent apparaître également comme un tapis roulant alimentant le terril en question.
- 79 WARNAUTS-RAIVES, *Intermezzo*, Casterman, 1993, p. 3 de couverture, p. 6, p. 8 - vignettes 1, 2 et 3, p. 48 - vignettes 3, p. 49 - vignette 1, p. 58 - vignette 1.
- 80 Cet ancrage, liégeois en l'occurrence, est signifié par des reproductions de documents administratifs (*ibid.*, p. 5-6, 6-7, 46-47, 78) et par des vues typiques de Liège, où l'on reconnaît par exemple la bibliothèque des Chiroux (p. 16-17), les abords autoroutiers de la gare des Guillemins (p. 18 - vignette 7), les hauts-fourneaux d'Ougrée (p. 25 - vignette 3), etc.
- 81 *Ibid.*, p. 48-49.
- 82 Le chevalement réapparaît d'ailleurs dix pages plus loin, à l'occasion de l'enterrement de ce dernier... (p. 58 - vignette 1).
- 83 Cité ici parce qu'établi en Belgique de longue date, le Français J. GRATON, *op. cit.*, p. 26 - vignette 3), ne figure l'exploitation charbonnière que par un terril...
- 84 Chez C. LAMQUET, *op. cit.*, p. 95 - vignette 1, il n'est identifié que par un simple entrelacs de poutrelles surmontées d'une roue. Nous pouvons dire que, dans ce cas le signifiant a atteint son autonomie maximale, en ce sens qu'il ne lui est plus nécessaire de s'appuyer sur les autres éléments du message pour être compris.
- 85 Voir par exemple C. GAIER, *op. cit.*, p. 33.
- 86 A titre d'exemple, la Wallonie représente, sous le Premier Empire, la moitié du potentiel français; en 1870, on y produit, eu égard aux chiffres de population, huit fois plus de charbon qu'en France, de deux à trois fois plus qu'en Prusse, etc. (*ibid.*, p. 32).
- 87 Outre deux volumes, où la bellefleur n'apparaît jamais que dans un contexte du plus plat réalisme (cfr. MORIQUAND et LACAF, *Les gueules noires* [Les pêcheurs d'étoiles, t. 3], Glénat, 1991, récit qui décrit l'exploitation charbonnière des Cévennes à la fin du XIX^e siècle, et GIROUD et DETHOREY, *Léo* [Louis la Guigne, t. 9], Glénat, 1993, p. 42 - vignette 4, où l'on découvre, dans l'horizon nocturne d'un canal, un châssis à molettes du Nord), nous pouvons juste signaler TURF, *La nef des fous* (Eaux folles, t. 1), Collection Terres de légendes, Delcourt, 1993, p. 13 - vignette 1; où le paysage présentant la ville d'Eaufolle semble compter deux châssis à molettes parfaitement imaginaires... Dans ce dernier cas cependant, le récit ne présente en rien, comme dans les exemples wallons, une situation qui reproduit la dramatique minière!