

LES PEINTRES BELGES DANS LA TOURMENTE

Du krach économique à la Seconde Guerre mondiale

VIRGINIE DEVILLEZ*

LES PREMIÈRES ANNÉES DE L'APRÈS-GUERRE ONT SOUVENT ÉTÉ PERÇUES COMME LE FERMENT AYANT PERMIS L'ÉCLOSION DE LA JEUNE PEINTURE BELGE ET DE COBRA, VÉRITABLES LIBÉRATIONS PICTURALES APRÈS QUATRE ANS DE CRÉATION RÉPRIMÉE. S'IL EST VRAI QUE LES NAZIS ONT IMPOSÉ AUX ARTISTES BELGES LEURS VUES CLASSICISTES POUR L'ESTHÉTIQUE ET CORPORATISTES EN MATIÈRE D'ORGANISATION ARTISTIQUE, IL FAUT SAVOIR QU'ILS ONT AGI SUR UN TERRAIN MEUBLE. DEPUIS LE DÉBUT DE LA CRISE ÉCONOMIQUE, UNE BELGIQUE TROUBLÉE SOCIALEMENT ET CULTURELLEMENT A VU NAÎTRE DANS LE MONDE DES BEAUX-ARTS TOUTE UNE SÉRIE DE MOUVANCES RÉFORMATRICES. LES TERMES D'ART DÉGÉNÉRÉ, DE LICENCE ARTISTIQUE, DE SUPÉRIORITÉ DES ARTS INDUSTRIELS ET DE SYNDICALISATION ÉTAIENT DÉJÀ BIEN ANCRÉS DANS CERTAINS ESPRITS LORSQUE LES ALLEMANDS ENVAHIÈRENT LE PAYS ¹.

I. La fin d'une belle époque

Durant les années 20, les arts plastiques, qu'ils soient classés sous la bannière abstraite, expressionniste, dadaïste, plastique pure ou surréaliste, jouissent de nombreux supports leur permettant de s'épanouir en dehors de certaines contingences. Bien sûr, on ne peut parler d'officialisation de cet art ou encore de succès auprès d'un large public, sourd à ces démarches avant-gardistes. Dépourvus d'une quelconque reconnaissance - alors inespérée - des pouvoirs publics, les peintres et sculpteurs, quelle que soit leur tendance, peuvent s'appuyer sur certains hommes sûrs, meneurs de revues, 'galiéristes', mécènes et autres amis de l'Art vivant dont non seulement l'argent mais aussi le dynamisme et la créativité offrent aux artistes un moyen d'approfondir leurs recherches.

Au chapitre des revues, l'on retiendra notamment, pour les dadaïstes, *Ça Ira*, pour les constructivistes, *Het Overzicht*, *7 Arts* et *De Driehoek*, pour les surréalistes, *Marie*, *Correspondance* et *Œsophage*, et pour les expressionnistes, *Sélection* et *Variétés*. Ces publications sont souvent mêlées, de près ou de loin, à la vie des galeries. La mouvance née autour de *Sélection* illustre à merveille un certain bouillonnement culturel. La création de la revue est parallèle à celle d'une galerie homonyme, sise rue des Colonies à Bruxelles ². P.G. Van Hecke, meneur des activités de *Sélection* sous toutes ses formes - il fonde en 1923 la maison d'édition du même nom -, est en outre le créateur de l'association P.G. Van Hecke et Co, un rassemblement de mécènes qui signent des contrats avec divers artistes. En 1927, il ouvre, au 43 de la chaussée de Charleroi, la galerie L'Époque à laquelle il associe, à partir de l'année suivante, une nouvelle revue, *Variétés*,

-
- 1 Cet article constitue la synthèse d'un mémoire de licence élaboré sous la direction de José Gotovitch. Plusieurs éléments essentiels, tels l'analyse de la situation en Flandre ou les liens entre l'extrême droite et certains courants artistiques, n'ont pu être abordés. Ce travail n'est qu'une étape dans l'approche d'un plus vaste champ d'investigations.
 - 2 Celle-ci ferme ses portes en 1922, après deux ans d'activité. La revue subsiste, fusionne avec *Ça Ira* et s'ouvre aux tendances non-expressionnistes sous l'impulsion de Georges Marlier, secrétaire de rédaction.

consacrée au cinéma, au jazz et à la mode. Van Hecke n'est en effet pas indifférent à la haute couture : on le retrouve quotidiennement dans les salons de Norine, la 'Coco Chanel' du Nord, mais aussi Madame Van Hecke à la ville. Il a ainsi "maintenu *Variétés* durant deux années grâce aux revenus de la maison Norine. Mais la crise économique de 1930 ruine la haute couture. Les Van Hecke n'échappent pas à la catastrophe, ils perdent tous leurs biens. C'est la mort de *Variétés*"³.

Déjà en 1929, la galerie L'Époque avait fermé ses portes en raison de difficultés financières. Tout le stock d'œuvres d'art ainsi que les contrats avaient été repris par la galerie Le Centaure, dirigée par Walter Schwarzenberg. Le Centaure était alors le foyer artistique le plus intense de la décennie et qui plus est, la seule galerie d'avant-garde à pouvoir revendiquer une telle longévité. Créée en 1921, place du Musée, la galerie s'agrandit en 1926 lors de sa fusion avec la galerie bourgeoise de Blanche Charlet, située 62 avenue Louise, dorénavant nouvelle adresse du Centaure devenu entre-temps société anonyme⁴. Une revue homonyme soutient l'entreprise, avec Georges Marlier comme rédacteur en chef; le nouveau Centaure se met au service du surréalisme et de l'expressionnisme, au détriment d'autres mouvements.

En 1929, lorsque Le Centaure reprend le stock de L'Époque, la société est seule à assumer les contrats de René Magritte, Auguste Mambour, Frits Van den Berghe, Gustave De Smet et Hubert Malfait⁵ auxquels s'ajoutent ses propres artistes : Edgard Tytgat, Oscar et Floris Jespers, Jules De Sutter et Henri Puvrez⁶. Le Centaure, à son tour, ressent durement le raz-de-marée soulevé par la crise économique. Dès sa création, la galerie, qui avait vu trop grand, avait dû, pour financer expositions et contrats, faire appel à des capitaux extérieurs dont le poids des intérêts était excessif. Depuis son agrandissement en 1926, Le Centaure voit se disperser tous ses efforts financiers⁷.

Sentant la débâcle proche, Schwarzenberg, codirecteur, quitte la galerie avec tous les tableaux de son groupe - composé de quelques actionnaires copropriétaires de certaines œuvres. Il rouvre le 27 mars 1931 la salle de la place du Musée sous le nom de galerie Schwarzenberg, galerie qui ne passera pas l'année⁸. Quant à Blanche Charlet, elle réalise encore deux ou trois expositions avant que la SA Le Centaure ne dépose son bilan⁹. Succèdent à ces faillites trois grandes ventes aux enchères qui marquent le début de la décennie. Les 1^{er} et 2 février 1932 a lieu, dans les salles de la galerie Giroux, la liquidation

3 INGE HENNEMAN, «Le mouvement Sélection», in Robert Hoozee (dir.), *L'Art Moderne en Belgique 1900-1945*, Anvers, Fonds Mercator, 1992, p. 141.

4 JEAN MILO, *Vie et survie du Centaure*, Bruxelles, Éditions nationales d'Art, 1980, p. 37.

5 RONNY GOBYN, «Chronique 1900-1944», in Robert Hoozee (dir.), *op.cit.*, p. 369.

6 JEAN MILO, *op.cit.*, p. 69-70.

7 *Idem*, p. 39.

8 ALBERT DASNOY, «Schwarzenberg et la peinture», in *Le Rouge et le Noir* (Bruxelles), 25.III.1931, p. 2.

9 JEAN MILO, *op.cit.*, p. 87.

de la collection du groupe Schwarzenberg. Jean Milo, ex-collaborateur du Centaure, y tient la place d'expert. Les prix accusent une chute terrible : les Gustave De Smet, estimés sur le marché à 25.000 francs, se vendent entre 300 et 5.100 francs, les Permeke ne dépassent pas les 7.000 francs, les Max Ernst stagnent aux alentours de 1000 francs, etc...¹⁰. E.L.T. Mesens rachète ainsi 150 Magritte pour 5.000 francs¹¹.

Les mêmes sommes sont atteintes lors de la vente des collections, bibliothèque et meubles du Centaure. Un catalogue de 604 numéros est établi, avec une exposition précédant chaque session de vente; l'ensemble partira les 17, 19, 24 et 25 octobre 1932 lors d'enchères tout aussi désolantes que celles du groupe Schwarzenberg¹². La dernière de ces ventes a trait à la collection de P.G. Van Hecke et Norine, obligés de payer leurs dettes; les 8 et 9 mai 1933, dans la galerie Le Prisme, elle se disperse pour trois fois rien¹³.

La prophétie annoncée en décembre 1930 par Marcel Zahar vient de se réaliser : "Au toit de l'Hôtel des Ventes la girouette grince lamentablement pour prédire de vertigineuses baisses de valeurs, des changements de tendance, la chute de quelques idoles surfaites. Les amateurs sont moins enclins à favoriser les sujets de génie qui étaient découverts et débités avec une incroyable fréquence dans le séjour des arts. Il semble que la machine à produire des 'œuvres immortelles au goût du jour' vient de subir une avarie et de stopper au point mort devant un public désabusé"¹⁴.

La désaffection du public suite à ces ventes traumatisantes était inévitable; conquis à la longue bien malgré lui, il ne pouvait reconnaître l'avant-garde que par sa valeur marchande à défaut de sa compréhension intrinsèque. Ces ventes sont capitales dans le sens où elles justifient la voie des 'retours' qui s'ouvre pour de nombreux critiques d'art et autres penseurs. La crise de 1929, et les diverses faillites qu'elle engendre, permettent l'éclosion de nombreuses idéologies passésistes en quête de revanche contre une modernité jugée maléfique. L'art d'avant-garde ne peut échapper à cet 'air du temps'; comme le précise Jean Milo à propos de la vente du Centaure, "nous n'en n'étions pas encore à la 'liquidation' de l'art dégénéré par les nazis mais le climat était préparé"¹⁵.

¹⁰ *Idem*, p. 88-91.

¹¹ *Idem*, p. 67.

¹² *Idem*, p. 92. Pour les prix de vente de la collection du Centaure, cfr p. 93-172.

¹³ Pour la vente de la collection Van Hecke, cfr *idem*, p. 173-176.

¹⁴ MARCEL ZAHAR, «Lettre de Paris», in *Les Beaux-Arts* (Bruxelles), 12.XII.1930, p. 2.

¹⁵ JEAN MILO, *op.cit.*, p. 173. Cfr aussi «À propos d'une faillite. Enquête sur l'activité de la galerie Le Centaure», in *Les Beaux-Arts*, 28.X.1932, p. 2, 4 et 5; 4.XI.1932, p. 3-4 et 11.XI.1932, p. 4.

II. La revanche des réalismes

Alors que les galeries d'avant-garde sont obligées de fermer leurs portes, celles dites traditionnelles plient, connaissent mille difficultés, mais résistent à la tempête; en avril 1932, la galerie Nos Peintres échappe de justesse à la fermeture¹⁶; un mois plus tard, le budget du Cercle artistique et littéraire accuse un déficit de 50.000 francs. Cependant, le peintre Alfred Bastien, membre du cercle, est confiant : « nous allons tâcher de les faire [les 50.000 francs], avec le trésorier et quelques bons tableaux »¹⁷.

Bastien peut se permettre une telle note d'optimisme : ses tableaux sont loin d'obtenir des prix aussi dérisoires que ceux des enchères de l'avant-garde. Sa peinture, proche de l'école du Rouge-Cloître et imprégnée d'un beau savoir-faire (académique et d'un style pompier pour les modernistes de l'époque), touche un large public¹⁸. Il n'est pas le seul dans ce cas; toute une tradition est privilégiée depuis les débuts de la crise; elle l'était déjà auparavant, mais elle est désormais seule présente sur le devant de la scène. Ainsi, à la vente Barella du 7 novembre 1932, un petit Verheyden atteint 16.000 francs et un Boulenger, encore plus petit, 9.000 francs¹⁹.

Si l'école qui s'est épanouie vers la fin du XIX^e siècle est désormais valeur sûre, elle devra bientôt partager son vedettariat avec de nouvelles chapelles, soutenues par une critique enthousiaste. Ces tendances, aux multiples réalismes, ont connu une vie parallèle à celle de l'avant-garde. Dès le lendemain de la Première Guerre mondiale sonne un rappel à l'ordre sur le plan artistique qui se traduit par une réévaluation du métier et une redécouverte des anciens maîtres et des genres traditionnels. Les réalismes, dont le succès explose durant les années 30, ont par la suite rapidement été occultés en raison de l'époque trouble qui a accompagné leur succès. Ces mouvements, « ne furent-ils qu'une utopie généreuse, voire dangereuse, à un moment qui fut celui de l'effondrement des démocraties et du triomphe des totalitarismes, lesquels surent par ailleurs utiliser parfois à leurs propres fins la charge d'optimisme dont ils se voulaient porteurs ? »²⁰.

Les nouveaux manifestes et débats se multiplient à une vitesse effrénée; partout l'on parle de crise de l'art moderne et l'on cherche des solutions. Lors de la Biennale de Venise de 1934, une réunion internationale s'entretient sur *Les Arts et la Réalité contemporaine*. Au

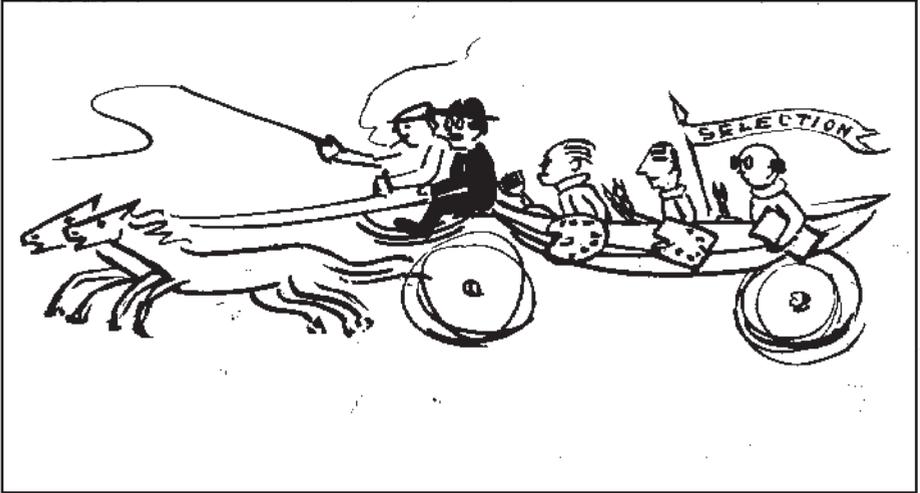
16 Cahier d'Alfred Bastien, IV. 1932 (ARCHIVES DE L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS [AARBA], n° 15.316).

17 *Idem*, 20.V.1932.

18 Citons, en décembre 1931, une commande pour la Société générale qui lui rapporte 40.000 francs. En novembre 1932, une exposition à la galerie Leysen l'enrichit de 57.500 francs. Enfin, le 21 août 1934, il écrit : « Nous voici à la tête de plus de 80.000 francs ! C'est une date dans ma vie ». Cfr cahier d'Alfred Bastien (AARBA, n° 15.318).

19 Cahier d'Alfred Bastien, 7.XI.1932 (AARBA, n° 15.316).

20 JEAN-CLAUDE GROSHENS, s.t., in *Les Réalismes 1919-1939*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 6.



- C'est ainsi que Paul Haesaerts représentait dans les années vingt le groupe de la galerie Sélection : André De Ridder et P.G. Van Hecke sont assis à l'avant, sur le siège du cocher; Constant Permeke, Gustave De Smet et Frits Van den Berghe sont à l'arrière.
(Lettre de Haesaerts à De Ridder, ARCHIVES DE L'ART CONTEMPORAIN, fonds Haesaerts, 10/3.568)

printemps 1936, la Maison de la Culture, à Paris, offre ses salles pour un débat intitulé *La Querelle du Réalisme* où la plupart des artistes d'avant-garde "sont prêts à faire leur mea-culpa"²¹. Le mot 'réalité', durant toute la décennie, entre dans la dénomination de nombreuses expositions et conférences : *Les Maîtres de la réalité au XVII^e siècle*, exposés à Paris en 1935, *Le Réalisme et la peinture* à la Galerie Billiet-Worms, en 1936, *Les Maîtres populaires de la réalité* en 1937...

En Belgique, les débats naissent suite à la parution en France de *Profits et Pertes de l'Art contemporain* (1933) par Waldémar George, apôtre du néo-humanisme. Les aspects essentiels de cet art résident dans les règles d'unité, les gestes et les regards; autrement dit, la figure isolée, le groupe et le portrait en sont les sujets de prédilection. La supériorité de l'être humain sur la nature est ainsi réaffirmée, contrairement à l'art moderne qui l'avait complètement 'démantibulé'.

Waldémar George, proche de l'Art vivant durant les années 20, ne va cependant pas se contenter de jeter les bases théoriques de la nouvelle décennie : il va également se livrer à un formidable jeu de massacre. Il renie tous les acquis de la modernité depuis

²¹ SERGE FAUCHEREAU (présenté par), *La Querelle du réalisme*, (Collection Diagonales), Paris, Éditions Cercle d'Art, 1987, p. 25.

Courbet et Manet, premiers responsables du divorce entre l'art et le public. Le succès de George est retentissant. Durant le premier semestre de 1935, *Les Beaux-Arts*, sous la houlette de Paul Fierens, mène une enquête internationale sur le thème *Profits et pertes de l'Art contemporain*. Participent à cette enquête Daniel-Henry Kahnweiler, Georges Wildenstein, Henry Van de Velde, René Magritte, Oscar Jespers, André De Ridder, Eugenio d'Ors, Paul Haesaerts ainsi que Georges Marlier, récemment converti aux théories de Waldémar George. Ces deux derniers ont exactement le même parcours puisque Marlier est issu de l'avant-garde pour laquelle il signait des critiques dans *Ça Ira*, *Lumière* et *Sélection*. Le parallèle est complet lorsqu'en 1936 Marlier publie *La peinture dans le monde d'aujourd'hui*, ouvrage qui replace la crise de la peinture dans le contexte de la crise économique. Il reproche à la modernité d'être le reflet d'une époque qui a accumulé les fautes pour aboutir à la faillite; l'art d'avant-garde a explosé en même temps que se sont effondrés les essais de paix sociale, d'entente politique et de reconstruction économique. Ce n'est donc pas sans arrière-pensée qu'il écrit : "En Art comme en politique, il peut survenir un temps où les doctrines les plus hardies et les plus salutaires ont épuisé leurs vertus et doivent être rejetées sans remords, où l'esprit révolutionnaire, abandonnant ceux qu'il a longtemps inspirés, s'installe à l'autre bout de l'horizon, un temps où, pour reprendre le mot de Robert Poulet, 'la révolution est à droite'"²². Marlier est un des premiers en Belgique à élargir la notion de crise économique en l'englobant dans une crise beaucoup plus vaste, celle de toute une société en proie à un malaise moral, social et politique.

Toujours au nom de ce renouveau de l'humain sort en 1942 le dernier ouvrage-clé, signé Paul Haesaerts. Dans *Retour à l'humain. Sur une tendance actuelle de l'art belge. L'Animisme*, Haesaerts analyse finement ce mouvement sans pour autant s'attaquer au bouc émissaire qu'est devenue la modernité. Il explique ce succès par le biais d'une société en plein désordre qui a besoin de s'apaiser grâce à un art empreint de tranquillité. Il en conclut que "si l'animisme qui se pratique durant la présente guerre annonce l'après-guerre, comme l'expressionnisme qui se pratiquait durant la guerre précédente, a annoncé le précédent après-guerre, les augures nous sont favorables. L'expressionnisme parlait de chaos, de folie, de dislocation et il a dit vrai; l'animisme parle d'ordre, de calme, de pondération - puisse-t-il être bon prophète !" ²³.

La crise de l'art moderne est indissociable du sentiment négatif éprouvé par une partie de la population qui se voit payer les excès des années folles. Ces hommes et ces femmes se sentent dépassés par une époque signant l'aboutissement d'un monde nouveau empreint d'urbanisation, de normalisation et de consommation de masse. C'est en son sein que se développe une société atteinte d'un malaise moral et culturel justifié par un mode de vie auquel l'individu ne parvient plus à s'identifier. Les gens évoluent au sein d'une sphère

²² GEORGES MARLIER, *La peinture dans le monde d'aujourd'hui*, Anvers, Ça Ira, 1936, p. 33.

²³ PAUL HAESAERTS, *Retour à l'humain. Sur une tendance actuelle de l'art belge. L'Animisme*, Bruxelles-Anvers, Éditions Apollo, 1943, p. 85 (la première édition date de 1942).

urbaine qui s'est développée de manière effrénée depuis la fin de la Première Guerre mondiale. La modernité est présente partout, jusqu'à la moindre affiche publicitaire : la crise des années 30 dépasse le cadre financier et politique pour atteindre le niveau culturel. Tous ces éléments inextricablement liés vont provoquer des bouleversements intenses dans la mentalité de la population, qui se cherchera des bases pour une nouvelle foi, quelle qu'elle soit.

L'art ne va pas échapper à ce raz-de-marée. Les premiers atteints par ce courant dévastateur sont les critiques. Déjà, à l'aube des années 30, ils s'éloignent de la modernité, qu'ils avaient défendue avec tant d'intensité. Ils décrètent le retour à des valeurs saines pour sauver la peinture d'une décadence certaine. Cependant, l'art moderne va être attaqué de manière totalement irrationnelle. Les arguments prônant sa mort appartiennent à la catégorie de ceux qui condamnent le capitalisme triomphant des années folles. Cet art, dans l'esprit de beaucoup, est associé à une frange de la population qui a bénéficié d'une richesse inespérée grâce à l'essor économique des années 20. Les mêmes sont accusés d'être responsables du krach de 1929, d'avoir agioté jusqu'à ce que l'ensemble du système s'écroule. Tous les maux qui leur sont reprochés vont déteindre sur l'art d'avant-garde.

Ainsi, au chapitre des blâmes qui lui sont adressés, retrouve-t-on celui de la spéculation dont les bonds irrésistibles ont jalonné les années folles. Elle est dénoncée entre autres par Waldémar George, Camille Mauclair, André De Ridder, Franz Hellens et Pierre Gérôme qui déclare : «Après tout les marchands ne sont pas si bêtes, les snobs ont besoin d'être distraits et les artistes de vivre. Outre que la bourgeoisie devait trouver bien des charmes et des avantages à la fuite devant le réel et au formalisme de l'art, la crainte de commettre de nouvelles injustices, et celle de manquer de bonnes affaires firent applaudir des insanités. Le poète maudit fut coté en bourse (...) La société, la nôtre - la société bourgeoise et capitaliste n'est-ce-pas - avait bien vite corrompu les moyens de défense employés contre elle par les artistes»²⁴.

Le marchand ne demeure pas en reste; allié du capitaliste, c'est lui qui l'a fourni en œuvres à des prix exorbitants, augmentant de la sorte son propre gain basé sur le pourcentage. C'est lui aussi qui a fait tomber les peintres sous sa coupe grâce aux contrats lui livrant toute leur production et lui permettant de diriger le marché à sa guise. Les critiques à l'égard du Centaure abondent dans ce sens; le peintre Willem Paerels, qui n'a jamais bénéficié d'aucun contrat, exprime ainsi sa pensée : «Sans vouloir diminuer en rien le talent des peintres qui en bénéficièrent, il faut bien constater que le système des contrats incitait à établir les réputations bien plutôt sur des considérations d'intérêt que sur la pure admiration (...). En même temps, un autre démon poussait les peintres à se livrer à

24 PIERRE GERÔME, «Notre enquête sur la crise de la peinture», in *Les Beaux-Arts*, 9.VIII.1935, p. 16.

une production de plus en plus intensive. Bien peu échappèrent à cette contagion : il était trop humain d'accepter les offres alléchantes des marchands et des collectionneurs"²⁵.

Si les critiques, suivis d'ailleurs de quelques peintres, tels Paerels ou encore Floris Jaspers, couvrent intarissablement d'éloges les nouveaux '-ismes' qu'ils ont créés de toute pièce, le public joue un rôle qui n'est pas des moindres dans le succès de ces mouvements. Comme le précise Marc Reynebeau, il "n'exprimait pas sans équivoque son désir de voir ses goûts et préférences l'emporter. La crise économique et les tensions politiques suscitaient des sentiments d'angoisse qui venaient modérer l'individualisme des consommateurs, tandis que la crise d'identité amorcée par la modernité faisait naître chez l'individu le désir de s'intégrer à un ensemble plus vaste. Cette situation sensibilisait l'individu à l'"intérêt général", au nationalisme et à l'autoritarisme"²⁶.

Dès 1929, le français Marcel Arland fait allusion à "cette inflation des cerveaux qui s'est traduite par un regain d'inquiétude et de doute, par le retour des uns au spiritualisme et à la politique d'autorité, par la conversion des autres à la révolution et à l'anarchie, les effets extrêmes provenant souvent des mêmes causes"²⁷. L'heure est bien à la révolution et les années 30, en Belgique, marquent un penchant vers la droite. Les mots d'ordre d'une critique déchaînée semblent étayer des thèses plus proches de la politique que de l'art; à ce propos, Waldemar George publie en 1936 *L'Humanisme et l'idée de patrie* "en expliquant comment et pourquoi il est passé de la critique d'art à l'étude de l'art de gouverner l'État"²⁸. Autant accepte-t-on l'idée d'un surréalisme révolutionnaire proche de l'extrême gauche, autant pourrait-on parler de néo-humanisme révolutionnaire avec tout ce que cela implique d'ambigu; on se servira en effet d'un mouvement traditionnel dans la forme picturale pour préparer une révolution rétablissant des valeurs morales qui avaient été transgressées par la modernité. Les peintres humanistes sont dès lors à considérer comme des acteurs consentants ou dupés. Certains ont été extirpés de leur tranquillité par les critiques pour s'entendre proclamés maîtres d'une école créée artificiellement tandis que d'autres y ont adhéré avec conviction, argumentant les raisons de leur choix; c'est le cas des peintres français Philippe Hosiasson et Ozenfant. N'oublions pourtant pas que cette vive ébullition autour de ces retours vers le passé dans le domaine de la peinture a été le fruit d'une minorité; une poignée de critiques, soutenue par quelques galeries d'art qui voyaient là l'occasion d'augmenter leurs bénéfices, a fait beaucoup de bruit. La plupart des peintres se maintinrent en dehors de toutes ces mouvances. La vie n'était bien sûr pas aussi simple et aussi aisée qu'auparavant, mais

25 GEORGES MARLIER, «Que devient l'Art Vivant ? Chez Willem Paerels», in *Les Beaux-Arts*, 5.I.1934, p. 5.

26 MARC REYNEBEAU, «L'homme sans qualité», in *Les années 30 en Belgique. La séduction des masses*, Bruxelles, CGER, 1994, p. 73.

27 Le Centaure (La Rédaction de la revue), «Nationalisme et spéculation», in *Le Centaure* (Bruxelles), n° 8, V.1929, p. 197.

28 ROGER VAN GINDERTAEI, «La peinture et la société», in *Les Beaux-Arts*, 6.XI.1936, p. 14. Signalons que Roger Van Gindertael était le frère de Jean Milo.



- Un portrait de P.G. Van Hecke et de son épouse Norine exécuté vers 1923-1924 par le peintre expressionniste Frits Van den Berghe, de l'école de Latem.
(Photo INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE)

ce qui comptait restait la création; ainsi, les surréalistes réussirent à publier et exposer comme par le passé et l'expressionniste Frits Van den Berghe, à se renouveler dans un angoissant merveilleux.

III. La création en proie au quotidien

Ce n'est pas sans quelque sacrifice que la poursuite de l'activité créatrice est possible. Ainsi, pour assurer sa subsistance, Van den Berghe accepte en 1931 un emploi d'illustrateur pour la société coopérative Het Licht, maison d'édition du journal socialiste gantois *Vooruit*. Un an plus tôt, Magritte avait déjà ouvert une agence de publicité, Studio Dongo, avec ses frères Paul et Raymond. Marcel-Louis Baugniet crée un atelier de décoration, Gustave De Smet se retire à Deurle, E.L.T. Mesens devient secrétaire au Palais des Beaux-Arts²⁹, Van Hecke retourne à Gand où il collabore au *Vooruit* en tant que critique de cinéma³⁰, etc. "Que de métiers ne fis-je pas entre 1931 et 1935, pour que nous puissions ma jeune femme et moi manger notre tartine quotidienne et inviter de temps en temps un ami autour d'un plat de 'Sprotjes et de patates à Kazak'"³¹ écrit Jean Milo lorsqu'il décrit sa jeunesse qui pourrait être celle de toute une génération d'artistes.

Les idées les plus loufoques commencent à circuler; certains proposent d'établir un système de location d'œuvres d'art, d'autres offrent leurs services à la carte. La période de crise marque surtout le retour en force des foires aux croûtes qui remontent à la période de gloire - et de pauvreté - du Montmartre mythique. Les artistes troquent leurs créations contre ce dont ils ont besoin : des vêtements, de la nourriture, une visite chez le médecin... Ces manifestations deviennent de plus en plus nombreuses en ces temps difficiles et sont souvent reçues avec ironie : la presse s'en moque ou s'en désole et certains artistes trouvent ces méthodes avilissantes. Le 2 avril 1932, Bruxelles connaît au Palais des Beaux-Arts une des foires les plus populaires de la décennie. Elle est mise sur pied par Robert Giron, directeur général de la Société auxiliaire des Expositions. Une autre sera organisée un an plus tard au Palais de l'Alimentation du Cinquantenaire. À cette occasion, trois chaises sont mises à la disposition de chaque artiste³².

Malheureusement, il s'agit là d'initiatives sporadiques et privées. Rien n'est mis en place pour aider les peintres qui n'ont droit à aucune allocation de chômage et peuvent à peine compter sur les subsides de l'Administration des Beaux-Arts dont le budget accuse

29 MARC REYNEBEAU, *op. cit.*, p. 62.

30 PAUL DELSEMME, art. «Van Hecke, Paul-Gustave», in *Nouvelle Biographie nationale*, t. 3, Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-arts de Belgique, 1994, p. 334.

31 JEAN MILO, *op. cit.*, p. 31.

32 Cette foire fut organisée par la Grande Braderie industrielle et commerciale au profit du Dispensaire des Artistes; il y eut en tout 300 exposants pour mille toiles. Cfr à ce propos RICHARD DUPIERREUX, «Une foire aux tableaux à la Grande Braderie», in *Le Soir* (Bruxelles), 1.V.1933.

alors un très net déficit. Tous les artistes n'ont pas la chance de trouver des travaux alimentaires. Les peintres âgés ou qui ont toujours connu des fins de mois difficiles ne se remettent pas de l'effondrement économique. Pour beaucoup, il ne reste plus qu'à quémander de l'argent à gauche et à droite, à défaut de pouvoir espérer encore trouver du travail. Souvent, le dernier recours sera la reine Élisabeth qui, seule au-dessus des administrations, pourra encore accorder un ultime subside.

Artiste elle-même, la Reine a toujours montré un intérêt très vif pour la peinture et la musique. Elle se rend souvent aux vernissages des grandes galeries ou répond aux invitations par un mot d'encouragement. À ce soutien moral se joint parfois l'achat d'œuvres, justifié par l'indigence des artistes. Animée de telles motivations, la Reine a créé une collection où les peintres représentés ne sont pas toujours d'excellente qualité. Consciente de ce problème, il lui arrive souvent de donner un subside plutôt que d'acheter un tableau, les raisons de ses choix trahissant un acte de charité et non l'acquisition réfléchie d'une œuvre³³. À cet effet, une enquête est ordonnée afin de vérifier la respectabilité de l'artiste plutôt que sa qualité, qui n'est pas déterminante pour l'achat. Léon Spilliaert, qui, le 9 février 1933, écrit depuis Ostende, sera victime de ce système : "J'ai été obligé par suite de la rareté de plus en plus grande des ventes, de manger les petites réserves que j'avais pu réunir. Me voici arrivé au moment où je suis menacé d'une saisie de mes meubles si je ne puis payer huit mille francs". Suite à une enquête, le Secrétariat de la Reine apprendra que Spilliaert a perdu en première instance, puis en appel, un procès que lui avait intenté un marchand de tableaux de Bruxelles. Edmond Glesener, directeur général à l'Administration des Beaux-Arts, précise d'ailleurs qu'"il en résulte que cet artiste a agi vis-à-vis de ce marchand avec une légèreté et même avec un manque de correction qui n'étaient pas précisément propres à justifier la bienveillance à laquelle il faisait appel"³⁴.

Par contre, si le cas d'un peintre émeut la Reine, sa générosité ne connaît plus de limites. Ainsi apparaît plus chanceux le peintre Pierre Jacques Dierckx dont le fils écrit que "la terrible crise actuelle (...) lui a fait perdre complètement les quelques biens qu'il avait su épargner. Sa modestie et son tact l'ont toujours empêché de se mettre en avant, de

33 RONNY GOBYN, «La Reine Élisabeth et les Beaux-Arts», in *Dynastie et culture*, Bruxelles, CGER, 1990, p. 42-48.

34 Correspondance avec les peintres : Spilliaert (ARCHIVES DU SECRÉTARIAT DE LA REINE ELIZABETH, Série A, Dossier S/71). D'autres artistes de renom auront plus de chance; ainsi Albert Servaes, proche du Palais royal, bénéficiera à plusieurs reprises d'interventions de la Reine. En mai 1935, suite à une enquête, la conduite exemplaire d'Albert Crommelynck lui fera obtenir 3.000 francs. En 1936, une toile de Léon Devos sera achetée pour la somme de 2.500 francs. Parmi les artistes aidés par la Reine, l'on retrouve aussi et entre autres, Willy Paerels, Jean-Jacques Gailliard et surtout Edgard Tytgat qui, évoquant en juillet 1939 la période heureuse où il fut sous contrat avec *Le Centaure*, se plaint des temps durs : la Reine lui achètera *Le Tage de Lisbonne*, tout en tenant à sa disposition un crédit de 4.000 francs (*Idem*, Série A, Dossier T/54 [Tytgat]).

telle façon que, aujourd'hui à quatre-vingt ans, il se trouve au seuil de la misère". La Reine ira jusqu'à débloquer 25.000 francs de la Liste civile du Roi ³⁵. D'autres artistes qui forment une véritable légion d'inconnus bénéficieront de ses largesses, en général sous la forme de petits subsides qui ne dépasseront pas les mille francs et se répèteront souvent auprès des mêmes, incapables de voir le bout du tunnel ³⁶.

Malgré l'apport bénéfique de tels gestes, il s'agit là d'une politique charitable, aléatoire et privée sur laquelle il est impossible de baser les prémices d'une plus vaste entreprise. Qui plus est, depuis le début de la crise, aucune structure digne de ce nom n'est apte à subventionner les artistes; soit on se débrouille ou on reçoit le soutien financier de quelque ami mieux loti, soit on a la chance d'obtenir les très rares subsides et autres bourses qui traînent sur le marché de l'art. On ne peut rien espérer du Ministère des Sciences et des Arts qui, depuis 1932, dépend de l'Instruction publique.

Alfred Bastien, lucide, écrit qu'en Belgique "le budget de la guerre figure en milliards; celui des Beaux-Arts en quelques billets de mille" ³⁷. Voilà un jugement fondé si l'on sait que de 1931 à 1933, le budget de l'Instruction publique passe de 28 à 21 millions. Cette enveloppe ne recèle d'ailleurs que 700.000 francs pour les acquisitions, par les Musées royaux, d'œuvres modernes ou anciennes et 200.000 francs pour les achats directs de l'Administration des Beaux-Arts. À cela s'ajoutent quelques brouilles comme 50.000 francs de subventions et encouragements à des artistes qui ont donné des preuves de mérite, 28.000 francs pour des voyages et missions et enfin 97.500 francs destinés aux lauréats des Prix de Rome et aux élèves des diverses institutions artistiques ³⁸.

La Belgique est parmi ces états démocratiques qui n'ont pu sauver leurs minorités de la crise, au risque de les voir déçues par leur gouvernement. Nos artistes ne pouvaient ignorer les réformes exemplaires mises en place à l'étranger : aux États-Unis, le président Roosevelt approuve l'ouverture d'un crédit de 27 millions de dollars destiné aux intellectuels indigents; des secours directs sont apportés à 10.000 peintres, des orchestres publics sont créés, donnant du travail à 100.000 musiciens, et des écrivains, au nombre de 6.500, sont chargés de composer un guide de l'Amérique ³⁹. En Belgique, face à

35 *Idem*, Dossier D/105 (Dierckx).

36 Ainsi Bernhardt-Grossman recevra successivement 500 francs et deux fois 300 francs; Paul Stroobants, deux fois 500 francs; Auguste Boute, 500 francs (il sera en plus mis en relation avec le Ministère des Sciences et des Arts qui, grâce à la Reine, lui achètera une œuvre pour 4.000 Frs); etc.

37 Cahier d'Alfred Bastien, X. 1934 (AARBA, n°15318).

38 LUCIEN CHRISTOPHE, «Anatomie du Budget (III)», in *Les Beaux-Arts*, 24.XI.1933, p. 2 et 6.

39 Quant aux 97.500 francs des bourses et subventions, il s'agit là d'une erreur de gestion vivement critiquée vu que, de la sorte, l'Administration des Beaux-Arts encourage les jeunes à faire des études artistiques pour les délaissier une fois celles-ci accomplies; cette situation est d'autant plus regrettable que les bourses pour les artistes plus âgés s'élèvent seulement à 78.000 francs.

- GALERIE - **LE CENTAURE**

62, avenue Louise, 62
BRUXELLES

Pour cause de faillite
VENTE PUBLIQUE
de la collection de la Galerie

LE CENTAURE

œuvres de Brusselmans, Chagall, Chiriac, Derain, G. de Smet, de Vlaminck, Dubouché, Ensor, Ernst, Friesz, F. Jaspers, Miró, Modigliani, Perinckx, V. Praet, Puvis, Schirren, Tytgat, Van den Berghe, Zadkine et des meubles, livres et objets, ayant garni la galerie et ses dépendances.

Expert : Jean Mito

La vente aura lieu strictement au comptant avec augmentation de 15 p. c. pour frais en la galerie

LE CENTAURE

62, avenue Louise, BRUXELLES
les lundi 17 et mercredi 19 octobre et
les lundi 24 et mardi 25 octobre 1932
chaque fois à 2 heures.

Expositions: Les samedi 5 et dimanche
16 octobre et les samedi 22 et dimanche
23 octobre, chaque fois de 10 à 12 h.
Catalogue illustré : Prix 10 francs

• La crise économique met l'art d'avant-garde à rude épreuve. L'impressionnante collection de la galerie Le Centaure est vendue aux enchères en octobre 1932.
(*Les Beaux-Arts*, 14 octobre 1932)

l'inertie du gouvernement et de la presse, quelques amis des arts et un certain nombre d'artistes vont se grouper autour de la personnalité du député socialiste Louis Piérard qui lance la première grande action d'envergure nationale, la Tombola des Beaux-Arts.

IV. La Tombola nationale des Beaux-Arts

Tout débute le 4 novembre 1931, à la salle Matteoti de la Maison du Peuple de Bruxelles, lors d'une réunion sur le thème des artistes et la crise, organisée par la Section d'Art du Parti ouvrier belge. Louis Piérard, pour remédier au délaissement des pouvoirs publics, propose la création d'un fonds de crise et l'élaboration d'une tombola nationale dont les lots seraient des œuvres d'art parmi les meilleures ⁴⁰.

Suit une réunion, le samedi 21 novembre, au Cercle artistique de Bruxelles où sont présents la Société des Aquarellistes, *Kunst Van Heden* d'Anvers, le Cercle pour l'Art, la Société des Métiers d'Art, la Fédération nationale des Peintres et Sculpteurs et la Section d'Art du POB. Les groupements artistiques du pays acceptent avec enthousiasme le projet et assurent leur collaboration ⁴¹.

Après la présentation du projet par Louis Piérard et la délégation des cercles d'art, le Ministre des Sciences et des Arts, M. Petitjean, prend le relais officiel de l'entreprise et obtient l'accord définitif du Conseil de Cabinet, en date du 14 décembre 1931 ⁴². Dorénavant, le gouvernement peut garantir une avance pour acheter les œuvres qui constitueront les lots de la tombola. Une telle entreprise était réalisable en raison du succès escompté par la Tombola de l'Exposition universelle de 1935; en effet, l'avance fut subordonnée à l'émission de billets pour un montant supplémentaire de 5 millions de francs, dont la moitié alla aux organisateurs de la Tombola nationale des Beaux-Arts (TNBA). Par après, le produit de la vente des billets, équivalant à 2,5 millions de francs, servira en premier lieu à rembourser la Banque nationale et la Caisse d'Épargne qui avaient prêté cette somme pour l'acquisition des lots ⁴³.

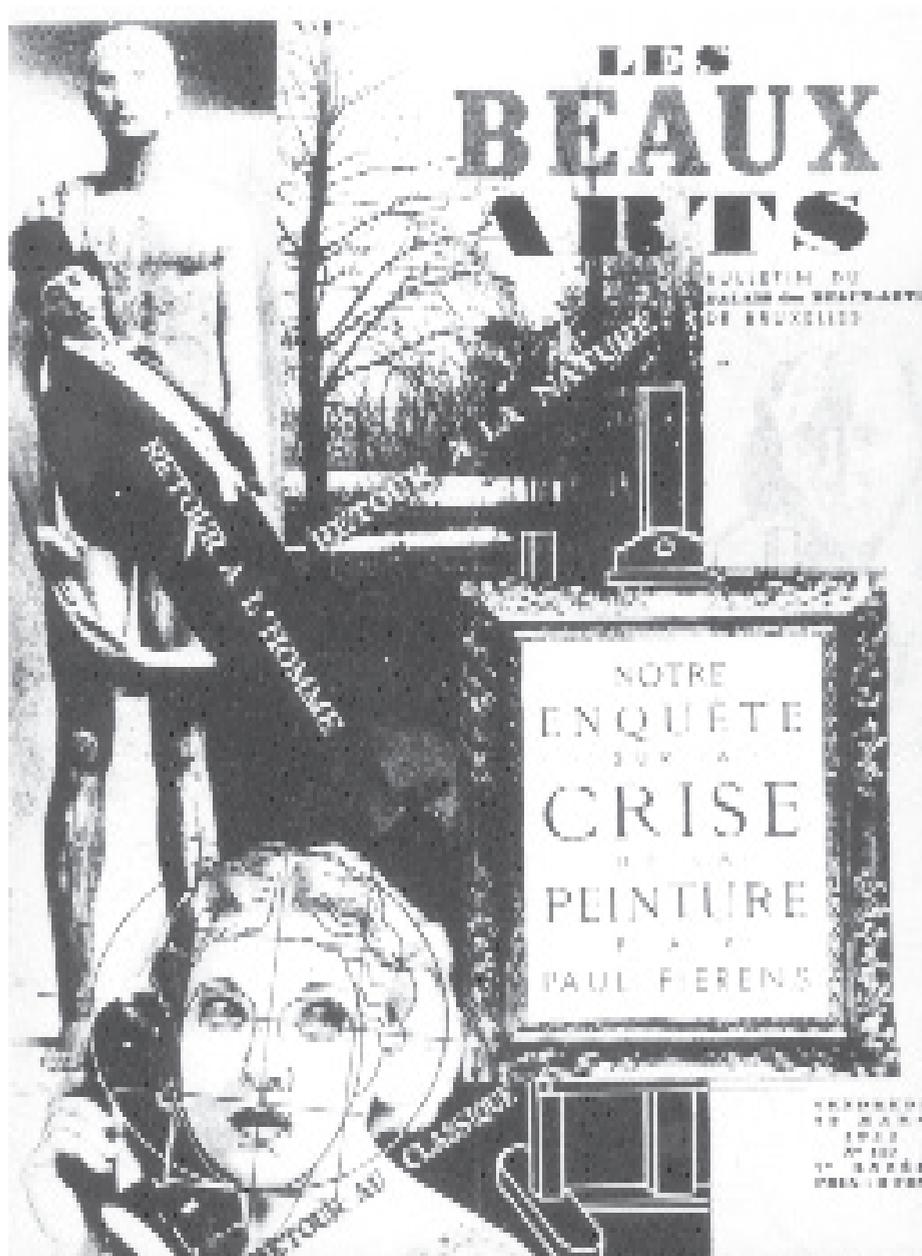
Fin février 1932, les détails de l'organisation sont communiqués. Une liste d'achats est dressée sur base de nombreuses consultations, pour n'épargner aucun artiste méritant. Les paiements s'effectuent dès que les comités, bruxellois ou provinciaux, ont choisi les œuvres dans l'atelier des artistes inscrits sur la liste des bénéficiaires (4.000 francs pour un tableau ou pour un lot de gravures et 6.000 francs pour une sculpture en matériau durable). À côté de ces achats figurent aussi des dons d'artistes mieux lotis qui ne veulent

40 "Aux États-Unis d'Amérique", in *Bulletin de l'Association des Artistes professionnels de Belgique* (Bruxelles), n° 34, X-XI.1935, p. 4.

41 "Les artistes sont durement atteints par la crise", in *Le Peuple* (Bruxelles), 5.XI.1931, p. 2.

42 "La crise et les artistes. Pour une Tombola nationale des Beaux-Arts", in *Le Soir*, 23.XI.1931, p. 2.

43 LUCIEN ROMAIN, "Après la Tombola nationale des Beaux-Arts", in *Les Beaux-Arts*, 16.XII.1932, p. 4.



- "Retour au classique, retour à la nature, retour à l'homme": c'est ainsi que la revue *Les Beaux-Arts* résume en quelques mots la 'crise' de la peinture dans les années trente. (*Les Beaux-Arts*, 22 mars 1935)

pas être absents de la tombola. Pour assurer la relance des arts décoratifs, le comité de la Tombola verse 100.000 francs à un fonds spécial mis à la disposition du comité de l'Abbaye d'Orval qui avait alimenté ce fonds d'un même montant pour acheter des œuvres destinées à l'abbaye. Enfin, une somme de 100.000 francs est remise à la Société des Métiers d'Art dont les artistes décorateurs devront créer un ensemble, gros lot de la tombola.

Comme il fallait malheureusement le prévoir, les fonds prêtés par les organismes financiers ne furent pas suffisants pour acheter des œuvres à tous les artistes. Pour remédier à ces lacunes et officialiser le rôle des organisateurs qui sont amenés à manipuler des sommes énormes, l'asbl l'Œuvre nationale des Beaux-Arts (ONBA) est créée le 5 mars 1932, avec pour siège social le Cercle artistique de Bruxelles. La nouvelle association a pour objet de venir en aide aux artistes professionnels atteints par la crise, "notamment par l'achat d'œuvres qui constitueront les lots d'une tombola dont le bénéfice sera affecté en tout ou en partie à un fonds de crise permanent" (article 3). Les noms des membres du comité organisateur sont : Louis Piérard (président), Henri Cassiers et le comte Adrien van der Burch (vice-présidents), le baron René Steens et Joseph de Lange (secrétaires généraux), Moïse Nicolay (trésorier), Jean Delville et Dolf Ledel (membres) et enfin Georges Philippart (secrétaire administratif) ⁴⁴.

Le 23 mars 1932, la tombola est officiellement annoncée par la publication au *Moniteur* de l'arrêté royal du 19 mars contenant les modalités de la TNBA. Elle est effectivement lancée au début du mois d'avril avec l'émission de 125.000 billets répartis en carnets de 5. Le prix du billet est fixé à 20 francs et les couvertures, cédées gratuitement aux acquéreurs de carnets complets, participent à un tirage spécial des lots ⁴⁵.

L'exposition s'ouvre le 19 juin au Palais des Beaux-Arts. Toutes les chapelles picturales y sont représentées : Magritte, Servranckx, Brusselmans, Verheyden, Baertsoen, etc. La Société belge des Métiers d'Art a préparé un hall, une salle à manger en acajou, un studio-bibliothèque en acajou poli et ébène de Macassar et une chambre à coucher en frêne du Japon et laque de Chine. Les abbayes d'Orval et de Clairefontaine ont été décorées par 16 artistes ⁴⁶. Ce n'est que le 22 septembre, alors que l'exposition est clôturée, que les détenteurs de billets gagnants sont autorisés à

⁴⁴ Sont présents, lors de l'acte de fondation de l'asbl, la plupart des personnalités qui lutteront pour aider les artistes à se sauver de la misère : Pierre Bourgeois, ancien animateur de la revue *7 Arts*, et les membres fondateurs de l'Association des Artistes professionnels de Belgique (AAPB), tels Maurice Casteels, Henri Kerels, Dolf Ledel, Georges Latinis, accompagnés des premiers adhérents de l'AAPB, à savoir Jean Delville, William Pijl et Léopold Gaspard.

⁴⁵ "Tombola nationale des Beaux-Arts", in *Le Soir*, 19.III.1932, p. 5.

⁴⁶ RICHARD DUPIERREUX, "La Tombola nationale des Beaux-Arts", in *Le Soir*, 20.VI.1932, p. 3.

prendre possession de leur lot; ceux non réclamés furent, après le 31 octobre, acquis par l'ONBA ⁴⁷.

Un bilan s'impose : en tout, 668 œuvres, constituant 619 lots, ont pu être achetées pour un montant de 2.442.800 francs. 569 étaient signées par 473 peintres (ou graveurs) et 96 sculpteurs. Le total de la vente des billets de la TNBA a atteint 974.120 francs. Les frais généraux, administratifs, publicitaires,... se sont élevés à 125.000 francs, en comptant les intérêts de l'avance pour l'achat des œuvres. La TNBA a fait un bénéfice de 700.000 francs qui permettront d'alimenter un fonds de crise, comme mentionné dans l'article 3 des statuts de l'ONBA.

Un tel succès a pu voir le jour grâce au suivi des journalistes qui transmettaient l'information par le biais du comité de presse, spécialement créé pour l'événement et formé des directeurs et critiques d'art de chaque journal. Jamais la presse ne s'est autant fait l'écho de la misère des artistes. Cependant, la Tombola nationale constitue la première et dernière initiative plus ou moins officielle pour secourir les artistes. Très vite les artistes seront à nouveau seuls pour se défendre et c'est à ce titre qu'ils s'organiseront indépendamment du gouvernement.

V. L'Association des Artistes professionnels de Belgique

Le 4 novembre 1931, lors de la séance de la Section d'Art du POB, le peintre Henri Kerels prend la parole pour dénoncer la situation des artistes professionnels qui "est en ce moment à peu près identique à celle qui exista pendant l'occupation allemande. Aujourd'hui, comme alors, c'est une question de croûte de pain qui nous occupe. Je vous demande de faire fi, dans les discussions qui vont suivre, de nos tendances, de nos aspirations artistiques, de nos théories, de nos dissentiments et de ne songer qu'à une chose : la défense de nos intérêts matériels. Je voudrais que nous ne nous tenions que sur ce terrain, que nous ne nous préoccupions que d'assurer notre existence et celle des nôtres. C'est le seul terrain sur lequel nous puissions nous entendre et nous devons nous entendre" ⁴⁸.

Comme toute entente, Kerels propose la création d'une association corporative; 54 artistes, emballés par le projet, laissent leurs coordonnées et se réunissent six jours plus tard à la taverne Rex. Ils se mettent d'accord pour fonder l'Association des Artistes professionnels de Belgique (AAPB); une collecte au sein des premiers adhérents rapporte

47 "Informations. La Tombola nationale des Beaux-Arts - Palais des Beaux-Arts", in *Les Beaux-Arts*, 14.X.1932, p. 4.

48 HENRI KERELS, "Comment est née l'Association des Artistes professionnels de Belgique", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 1, III.1932, p. 1.

175 francs qui seront bientôt complétés par un don anonyme, que l'AAPB dira plus tard provenir d'Amand Pirson, administrateur de sociétés. Il s'élève à 10.000 francs et sera versé le 26 janvier 1932 ⁴⁹.

Forte de ces encouragements financiers, l'Association se réunit le 22 décembre 1931 chez le notaire Raphaël Rodenbach qui dresse les statuts de l'asbl; dorénavant, elle porte légalement le nom d'Association des Artistes professionnels de Belgique. Le premier conseil d'administration est composé d'Henri Kerels (président), Dolf Ledel (vice-président), Maurice Casteels (secrétaire-trésorier), Philibert Cockx, Oscar Jespers, Georges Latinis et Edgard Tytgat (membres) et enfin, du baron René Steens, d'Amand Pirson et de Louis Piérard (membres d'honneur) ⁵⁰.

Henri Kerels et l'Association sont résolus à lutter contre l'image-cliché de l'artiste. "Tuons cette légende qui nous représente comme d'incorrigibles bohèmes, des hors-les-rangs, des intraitables, des exceptions" ⁵¹. Pour confirmer cette volonté, l'AAPB va se doter d'un règlement d'ordre intérieur de 93 articles où strictement rien n'est laissé au hasard. L'article 1^{er} précise la ligne de conduite de l'Association : (1) n'admettre que des artistes professionnels; (2) ne jamais soulever de questions politiques; (3) ne jamais soulever de questions de tendances artistiques; (4) ne jamais organiser d'expositions des membres, éditer ou faire exécuter des œuvres des membres ⁵².

Cet article est complété par l'art. 2 qui précise que l'AAPB veut "défendre et favoriser les intérêts matériels et moraux de ses membres, créer des liens plus étroits de confraternité et d'entraide, une collaboration plus effective, pour assurer à tous les travailleurs d'art, les moyens d'existence auxquels ils ont droit" ⁵³. La rupture est définitivement consommée avec les années 20 : le plus grand rassemblement d'artistes de la décennie se base sur une volonté syndicale. Il n'est plus question ici de perpétuer les ambitions esthétiques des groupes 7 Arts, Le Centaure ou Sélection qui défendaient une esthétique commune. "Nous devons rattraper bien du temps perdu en bavardages. Travaillons ! Nous devons élever nos pensées bien au-delà de sentiments personnels. Nous ne pouvons plus parler que sous le signe de notre corporation et qu'une fois pour toutes les artistes sachent que l'AAPB n'est pas un cercle d'art, mais une association identique à ces ordres de médecins

49 MAURICE CASTEELS, "Rapport sur l'activité de l'AAPB durant l'année 1932", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 6, II.1933, p. 5.

50 *Annexes au Moniteur belge du 9 janvier 1932. Associations sans but lucratif et sociétés d'utilité publique*, n° 7, p. 3-6; il existe aussi un erratum : n° 42ter, p. 24. Il est intéressant de noter que le notaire Rodenbach s'occupera aussi du passage à l'acte pour l'Œuvre nationale des Beaux-Arts.

51 HENRI KERELS, *op. cit.*

52 "Règlement d'ordre intérieur de l'Association des Artistes professionnels de Belgique", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 48, IX-X.1937, p. 2.

53 *Ibidem.*



- Une grande tombola est organisée en 1932 dans le but d'alléger la misère des artistes professionnels. Les oeuvres sont exposées au Palais des Beaux-Arts. Du comité organisateur de cette tombola naîtra l'Association des Artistes professionnels de Belgique. (AZ, 19.IV.1932)

et d'avocats qui dictent des lignes de conduites professionnelles"⁵⁴. Partie dans cette voie, l'AAPB va se doter de structures propres aux syndicats : sections provinciales et régionales, assemblées générales et congrès annuels, cotisations mensuelles (ici, s'élevant à 10 francs), bulletin bilingue et men-suel, etc.

Les débuts de l'Association connaissent un succès foudroyant. À la date du 20 novembre 1932, 471 artistes sont inscrits; suivront en 1934, 94 adhésions, 65 en 1935 et, mieux encore, 101 en 1936⁵⁵. Les affiliations à l'AAPB affluent à un rythme effréné grâce à la création d'une caisse de solidarité ou fonds de crise qui est "une caisse séparée et alimentée par une part de 50% prélevée sur les cotisations des membres définitifs, par des dons et des legs des membres de l'AAPB et de personnes étrangères à l'Association" (art. 48)⁵⁶. Si un affilié doit émarger à ce fonds de crise, une commission spéciale examine son cas. Si l'aide quémandée est recevable, il "sera remis à l'intéressé, soit un chèque, soit une somme d'argent ou, suivant le cas, des denrées alimentaires, des produits pharmaceutiques ou tout autre soutien..." (art. 58).

Le 20 février 1933, l'AAPB conclut un accord avec l'Œuvre nationale des Beaux-Arts qui a décidé à l'unanimité d'accorder au fonds de crise les deux tiers des intérêts du bénéfice de la TNBA. Une somme de 20.000 francs est ainsi immédiatement versée au fonds. Désormais, les deux organismes se partagent un droit de regard sur l'usage de cet argent. Mais n'oublions pas que pour faciliter les choses, la plupart des fondateurs de l'ONBA (tels Louis Piérard, Henri Kerels, Jean Delville et Georges Latinis) se retrouvent à des postes-clés de l'AAPB⁵⁷. Ce sont en grande partie ces accords signés avec l'ONBA qui ont garanti le succès de l'AAPB. Grâce à eux, les artistes n'ayant pu bénéficier d'un achat pour la TNBA pourront, en compensation, émarger au fonds de crise. On comptabilise déjà, au 9 mars 1933, 30 subsides, dont certains attribués en nature; 55 interventions sont relevées pour 1933 et 90 pour 1934⁵⁸.

Les autres garants du succès de l'AAPB sont le système d'allocations et l'assistance médicale; cette dernière a démarré suite aux accords conclus avec le Dispensaire des Artistes, le 27 décembre 1932. Le Dispensaire, créé à Bruxelles le 4 juillet 1922, donnait des

54 "La deuxième assemblée générale du 20 novembre", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 4, XII.1932, p. 5. Il s'agit de paroles extraites du discours d'Henri Kerels.

55 "Compte rendu analytique du congrès de l'AAPB tenu à Gand le 20 décembre 1936", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 44, I-II.1937, p. 6 ("Rapport moral").

56 "Règlement d'ordre intérieur de l'Association des Artistes professionnels de Belgique", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 48, IX-X.1937, p. 6.

57 "Dispositions prises par l'Œuvre nationale des Beaux-Arts en faveur du fonds de crise de l'AAPB", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 7, III.1933, p. 5.

58 "Assemblée Générale des membres de la section Anvers-Limbourg dans la salle 'Akos' à Anvers le 9 mars 1933", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 8, IV.1933, p. 6; "Compte rendu analytique du congrès de l'AAPB tenu à Anvers le 17 décembre 1933", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 15, XII.1933-I.1934, p. 12-16 ("Rapport financier"); *Idem*, p. 9-10 ("Fonds de crise").

soins aux artistes nécessiteux et à leur famille proche. Moyennant une cotisation annuelle de 2.000 francs, l'AAPB obtint pour ses affiliés des médicaments, des consultations et des soins hospitaliers à prix réduits⁵⁹. Après diverses démarches, les sections d'Anvers et de Liège décrocheront les mêmes avantages pour leur région. De son côté, l'AAPB avait également créé une feuille médicale et un service pharmaceutique offrant des ristournes non cumulables avec celles du Dispensaire. Quant aux allocations (justifiées par une naissance ou un décès), elles étaient accordées aux membres sur présentation d'un acte provenant de l'état civil (art. 64). Elles s'élevaient respectivement à 200 francs (avec majoration de 50 % pour des jumeaux) et à 400 francs. À partir de février 1936, elles furent toutes deux augmentées pour atteindre la somme de 600 francs⁶⁰.

De menus avantages verront encore le jour; ce sont des laissez-passer pour les musées d'État, des affiliations directes, via l'AAPB, à des sociétés coopératives, des conditions spéciales dans certaines salles d'expositions, etc. À cette aide matérielle, il faut joindre celle que l'AAPB qualifie de morale. Elle a pu s'épanouir par le biais de la Commission juridique qui s'occupe des actions judiciaires des membres, avec déblocage de fonds spéciaux pour les artistes démunis (art. 20 et 21)⁶¹. Le principal cheval de bataille de la Commission sera la lutte pour l'amélioration du droit de suite⁶²; celui-ci, dans la mesure où il ne s'étendait pas aux œuvres d'art d'un montant inférieur à 1.000 francs, défavorisait les artistes à la cote peu élevée. L'AAPB soumettra à M. Hiernaux, ministre de l'Instruction publique, un projet abaissant le seuil du droit de suite aux œuvres d'une valeur marchande de 200 francs au lieu de 1.000 francs. Démarche sans écho, de même qu'il ne sera donné aucune réponse définitive à la proposition de révision de la loi sur le droit d'auteur, inefficace pour les créateurs d'art appliqué, victimes plus que d'autres des contrefacteurs. Comme palliatif, l'AAPB proposera à ses membres de percevoir elle-même leurs droits d'auteur, moyennant une commission.

Telles sont les principales raisons de l'engouement national qui a accompagné la création de l'AAPB. Le 11 octobre 1932, elle sera reconnue officiellement avec la nomination, par le Ministère des Sciences et des Arts, de Lucien Christophe en qualité de délégué auprès du conseil d'administration. Le 19 juin 1933 suivra un subside de 5.000 francs qui restera cependant la seule intervention de l'État dans les frais généraux de l'Association. L'AAPB connaîtra enfin un rayonnement européen avec la création, le 30 septembre 1935, de la

59 MAURICE CASTEELS, "Rapport sur l'activité de l'AAPB durant l'année 1932", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 6, II. 1933, p. 5.

60 "Bonnes nouvelles", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 36, II.1936, p. 7.

61 Cette commission est composée de juristes spécialisés qui conseillent l'AAPB en cas de conflits d'ordre professionnel. L'article 19 précise qu'"elle étudie la législation concernant les professions artistiques et assiste le conseil d'administration dans tous les cas relevant de sa compétence".

62 Le droit de suite, en ce qui concerne la création artistique, est inaliénable, mais transmissible aux héritiers et ayants droit; de plus, il ne porte que sur les œuvres passant en vente publique.

Confédération internationale des Artistes professionnels comprenant, comme premiers membres, l'Allemagne, la France, l'Autriche, les Pays-Bas et la Pologne.

À cette période d'euphorie vont succéder les premiers échecs de l'AAPB. C'est ainsi que le ministre de l'Instruction publique n'apporte pas son appui pour lutter, à ses côtés, contre le cumul des fonctions⁶³. En réaction, l'Association commet un de ses premiers dérapages : au congrès annuel du 16 décembre 1934, elle crée une Commission des Cumuls dont le but est d'inciter ses membres à la délation publique via son bulletin. C'est le début de la chasse aux cumulards⁶⁴. Par ailleurs, le commissaire général de l'Exposition universelle de 1935 ne diminue pas la participation étrangère pour favoriser des artistes belges. Enfin, Henri de Man refuse d'ajouter au cahier des charges des grands travaux une disposition prévoyant, pour chaque adjudication, des réalisations artistiques. C'est aussi l'époque où les langues se délient : on s'interroge sur l'utilisation des cotisations jugées trop élevées, on critique les administrateurs qui, eux, n'ont pas à se plaindre de la crise, etc...⁶⁵. Pour ne pas arranger les choses, 1936 s'annonce comme la première année de déficit : les recettes n'atteignent que 132.673,87 francs alors que les dépenses s'élèvent à 137.099,33 francs⁶⁶; enfin, dès 1937, le bulletin devient un bimestriel pour ne plus paraître, à partir de février 1939, que sous forme dactylographiée et réduit de moitié.

Les raisons de cet essoufflement sont multiples. Depuis sa création, l'AAPB a exagérément gonflé son nombre d'affiliés; ne comptent en réalité que ceux payant régulièrement leurs cotisations. Qui plus est, 1935 connaît la dévaluation du franc belge, constitutive d'un véritable coup de fouet économique. L'AAPB, syndicat rejetant toute discussion esthétique, aurait dû bénéficier de ce contexte économique favorable et de l'effet de levier de l'Exposition universelle (surtout si l'on sait que cet événement avait été une des raisons officieuses de sa création)⁶⁷. Malheureusement, ses démarches en vue d'obtenir des possibilités de commandes ou d'expositions sont un échec. Il n'en faut pas plus pour que les artistes ne croient plus en elle. Encore plus accablant est le fait que, depuis 1934, les dérapages de l'AAPB se multiplient, jusqu'à en perdre le soutien de la presse. En effet, l'AAPB a mis au point une politique de réforme du statut de l'artiste. L'ensemble, empreint de relents corporatistes, pousse la plupart des membres à prendre leurs distances et d'autres, à renforcer leur croyance en un système qui n'est pas sans rappeler l'Italie fasciste et l'Allemagne nazie.

63 "Correspondance", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 10, VI.1933, p. 7.

64 "Les cumuls", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 23, X.1934, p. 6-7.

65 "Réponses à quelques critiques", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 59, VI-VII. 1939, p. 7.

66 "Compte rendu analytique du congrès de l'AAPB tenu à Gand le 20 décembre 1936", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 44, I-II.1937, p. 5-39, spécialement p. 12 ("Rapport financier").

67 Interview de Robert Hébrant, administrateur de l'Association royale des Artistes professionnels de Belgique, Bruxelles, le 31.VIII.1995.



- Sur cette photo quelque peu défraîchie sont réunis les promoteurs de l'Association des Artistes professionnels de Belgique : le secrétaire-trésorier et cheville ouvrière de l'association Maurice Casteels (à l'avant-plan, le deuxième à partir de la gauche), le vice-président Dolf Ledel (à sa droite) et le président Henri Kerels (à gauche, assis à table). À l'arrière-plan figurent des artistes plus célèbres : le sculpteur Oscar Jespers (le quatrième à partir de la droite) et Edgard Tytgat (à l'extrême droite).
(*Bulletin de l'Association des Artistes professionnels de Belgique*, n°2, juin 1932)

VI. Vers une nouvelle politique des Beaux-Arts

L'heure est partout à la réforme et l'art ne peut échapper au bouillonnement idéologique des années 30, qu'il soit de gauche ou de droite. Les dictatures exercent un certain attrait. En pleine période de débâcle financière, on les admire parce qu'elles ont sauvé leurs minorités socio-économiques alors que l'État belge ne peut que contempler son échec. Celle qui fascine est incontestablement l'Italie; en juillet 1934, celle-ci convie des délégations internationales aux Entretiens de Venise pour y débattre pendant plusieurs jours de la question de *L'Art et l'État*. Les thèmes récurrents sont le corporatisme, la syndicalisation des artistes et l'intervention étatique. La Belgique envoie des délégués prestigieux : Jules Destrée, Paul Fierens, Paul Lambotte et Henry Van de Velde. La supériorité de l'Italie en matière d'organisation artistique y est reconnue. Van de Velde revient enchanté : "ni moi, ni personne, je suppose, nous ne sommes revenus plus éclairés par des débats"⁶⁸.

68 PAUL FIERENS, "Notre enquête sur la crise de la peinture. Réponse de M. Henry Van de Velde", in *Les Beaux-Arts*, 5.IV.1935, p. 19. Cfr à ce propos *Les Arts et la Réalité contemporaine - L'Art et l'État*, Paris, Institut international de Coopération intellectuelle, 1935.

Le résultat de ces nouvelles prises de conscience sera, en 1940, la publication d'une brochure, *Pour une politique des Beaux-Arts*, fruit des recherches de la Libre Académie de Belgique qui depuis 1936 étudie une version démocratique du système fasciste⁶⁹. L'Académie ira jusqu'à reprendre les subdivisions thématiques de Venise, à savoir *L'État et l'enseignement des arts*, *L'État et l'organisation des artistes*, *L'État mécène* et *L'Art et le goût public*. Les Entretiens comptent cependant un absent de taille : l'AAPB. Elle est encore moins présente dans la Commission d'Étude de l'Académie qui définit un nouveau syndicat, par essence opposé à l'AAPB : "ces syndicats n'ont rien en commun avec certaines associations existant chez nous et dont la loi est celle du nombre, les médiocres formant la majorité dans ces groupements purement professionnels. La loi de nos syndicats nouveaux serait au contraire celle de l'élite. Rien ne serait fait (et mieux vaudrait renoncer à tout jamais à ce régime) si ces syndicats devaient à leur tour comprendre la multitude disparate de peintres et de sculpteurs de tout crin, qui ont envahi le marché, décourageant les acheteurs déroutés, ne cessant de harceler le Gouvernement"⁷⁰.

Que ce soit pour le droit de suite, la politique des grands travaux ou encore le problème du cumul, l'AAPB a un très beau palmarès de harcèlement ! Mais ce terme est démesuré là où il s'agit en réalité des démarches officielles d'une corporation qui défend ses intérêts. C'est avec le temps et par le biais de démarches saugrenues - pour ne pas dire dangereuses - que l'AAPB commettra des erreurs impardonnables.

En ces temps troubles, l'AAPB va se battre pour légaliser la notion d'artiste professionnel et vaincre le fléau du parasitisme : "On nous dira encore que lutter pour la reconnaissance des professions artistiques, c'est vouloir revenir en arrière, c'est retourner aux corporations du Moyen-Âge et annuler les conquêtes de la Révolution française. Le régime des corporations était un régime d'abus. Les corporations étaient des corps fermés et la maîtrise y était transmise de père en fils (...). Aux corporations a été substitué le régime de la liberté individuelle et individualiste, qui est devenue liberté anarchique, qui nous a conduit où nous nous trouvons aujourd'hui. Actuellement, quiconque est libre de faire de l'Art, même sans études, sans vocation, sans talent (...). Il lui est permis de vendre, de corrompre le goût et de vivre de cette corruption. Et pendant ce temps, les artistes vrais, ayant eu le courage de consacrer leur vie à leur idéal artistique, se débattent dans la misère, meurent parfois à la tâche et de faim. Qui osera leur reprocher de se défendre ?"⁷¹.

69 Libre Académie de Belgique (Fondation Edmond Picard), *Pour une politique des Beaux-Arts*, Bruxelles, Éditions Labor, 1940. Collaborent à l'enquête, sous la direction du chanoine Jacques Leclercq et d'Albert Guislain, rapporteur : Pierre Bourgeois, Albert Chomé, Paul de Maleingreau, André De Ridder, Pierre Fontaine, Charles Gheude, Robert-J. Lemoine, Louis Piérard, Camille Poupeye, Marcel Schmitz et Henry Van de Velde.

70 "L'orientation professionnelle", in *Pour une politique des Beaux-Arts*, op. cit., p. 62.

71 MAURICE CASTEELS, "Le Congrès international des Artistes professionnels", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 34, X-XI.1935, p. 42 ("La reconnaissance légale des professions artistiques").

En 1935, au congrès de la Confédération internationale des Artistes professionnels, l'AAPB propose à ses homologues étrangers d'adhérer à sa proposition de statut légal des professions artistiques tendant à exclure du libre exercice de celles-ci tous ceux qui ne peuvent ou ne veulent fournir la preuve qu'ils possèdent les connaissances indispensables pour les exercer. Les Pays-Bas préciseront judicieusement qu'il ne faut pas s'en prendre aux amateurs en raison de la crise économique et la France objectera que le problème amateur/professionnel ne peut être tranché aussi facilement. Seules l'Allemagne et l'Autriche donneront leur accord complet à la Belgique ⁷².

Un an plus tard, le 20 décembre 1936, lors du congrès national de Gand, l'AAPB va plus loin dans ses idées de réformes et fait adopter l'avant-projet de loi suivant : - une licence d'artiste est délivrée par les associations professionnelles fonctionnant sous le contrôle du gouvernement et groupant exclusivement des artistes licenciés, sans distinction de tendance esthétique. Cette licence sera homologuée par le département des Beaux-Arts et des Lettres du ministre de l'Instruction publique; - porteront le titre d'artistes licenciés et exerceront la profession ceux qui (...) auront été admis et inscrits au tableau de l'ordre des artistes licenciés : a) les plus de 26 ans ayant exercé au moins pendant 5 ans la profession d'artiste pour prouver qu'il ne s'agit pas d'une profession accessoire, b) les plus de 26 ans remplissant les mêmes conditions que pour le a), mais cette fois concernant la musique et l'écriture, c) les membres de l'AAPB au moment de la promulgation de la loi; - un règlement organique sera édicté pour déterminer les modalités de l'application de la loi ⁷³.

Le congrès de Gand consacre la fin des appuis politiques et journalistiques de l'AAPB. Dorénavant, une certaine contestation commence à monter : "Le projet comme il est présenté déborde étrangement de son cadre. Il y a quelque chose d'approchant en Allemagne; la reconnaissance légale ainsi comprise confine à l'embrigadement et l'art végété, sans cri d'audace, sans dignité. Nous savons que le projet belge n'a rien de terrible en apparence, mais que l'atmosphère sociale évolue un peu et cette loi pourra frapper de vrais artistes. Déjà, on propose, sans rire, d'entraver l'activité de ceux qui (...) ne seront pas reconnus par quelques fonctionnaires de l'administration ou même de l'AAPB (...). Gare les ukases des futurs membres de l'ordre des artistes qui devront décider si tel ou tel est bien 'artiste' (après 26 ans d'âge ?) (...). Espérons qu'une réaction salutaire se produira et qu'à la Chambre, des mandataires suffisamment éclairés sauront s'opposer, avant qu'il soit trop tard, à ces manœuvres inquiétantes. Il est temps que les nerveux se calment. Et surtout que les 800 membres de l'AAPB, tous artistes évidemment, ne servent pas d'argument. Nous voyons très bien cette société dictatoriale compter deux

72 *Idem*, p. 42-55; cfr aussi à ce propos HENRI KERELS, "La reconnaissance légale des professions artistiques", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 32, VII.1935, p. 2-10.

73 "Compte rendu analytique du congrès de l'AAPB tenu à Gand le 20 décembre 1936", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 44, I-II.1937, p. 32-37 ("La reconnaissance légale des professions artistiques").

ou trois mille membres sans que pour cela l'art belge soit plus resplendissant. Ce n'est pas en brisant la liberté, en détruisant la critique, en singeant l'étranger, qu'on viendra en aide aux artistes. La vraie solution est diamétralement opposée. Nous espérons que les artistes conscients des dangers que court l'expression indépendante de la pensée réagiront immédiatement. Mais y en a-t-il au sein de l'AAPB ? Le compte rendu du dernier Congrès ne signale aucune protestation, aucune réaction. Nous dira-t-on ce que cela signifie ? Et le silence de la presse ?⁷⁴.

L'AAPB, pleine de bonnes intentions, est devenue victime de 'l'air du temps', de la culture politique dominante. À ses débuts, elle était motivée par une politique de secours. Face à l'inertie du gouvernement, elle s'est alors lancée dans une politique de réforme, pour tomber aussitôt dans le travers du bouc émissaire, ici représenté par l'artiste amateur; de plus, elle a outrepassé ses droits en définissant le statut de l'artiste professionnel en fonction d'une cotisation. C'est sans doute pour ces raisons que la Libre Académie de Belgique se permet de prendre comme contre-exemple l'AAPB⁷⁵. Ainsi, afin de mettre au point un projet d'organisation professionnelle démocratique, tout en laissant aux amateurs la liberté de créer et d'exposer, la Libre Académie s'adresse au professeur d'économie et critique d'art André De Ridder qui vient de publier *Een kunstpolitiek voor den Belgischen Staat* (1938). Cependant, De Ridder admet également qu'il est nécessaire de reconnaître le caractère légal des professions artistiques : "C'est à regret, nous dira André De Ridder, qu'il propose la création de ces groupes syndicaux dont l'action sera parfois gênante. Mais quelle autre barrière dresser contre l'amateurisme déchaîné de cette époque incohérente ? (...) Ce n'est pas parce que l'exemple de l'organisation syndicale des métiers d'Art nous est fourni par un État totalitaire que nous avons à admettre ou à rejeter, sous l'influence d'impératifs politiques, le principe même de cette organisation"⁷⁶.

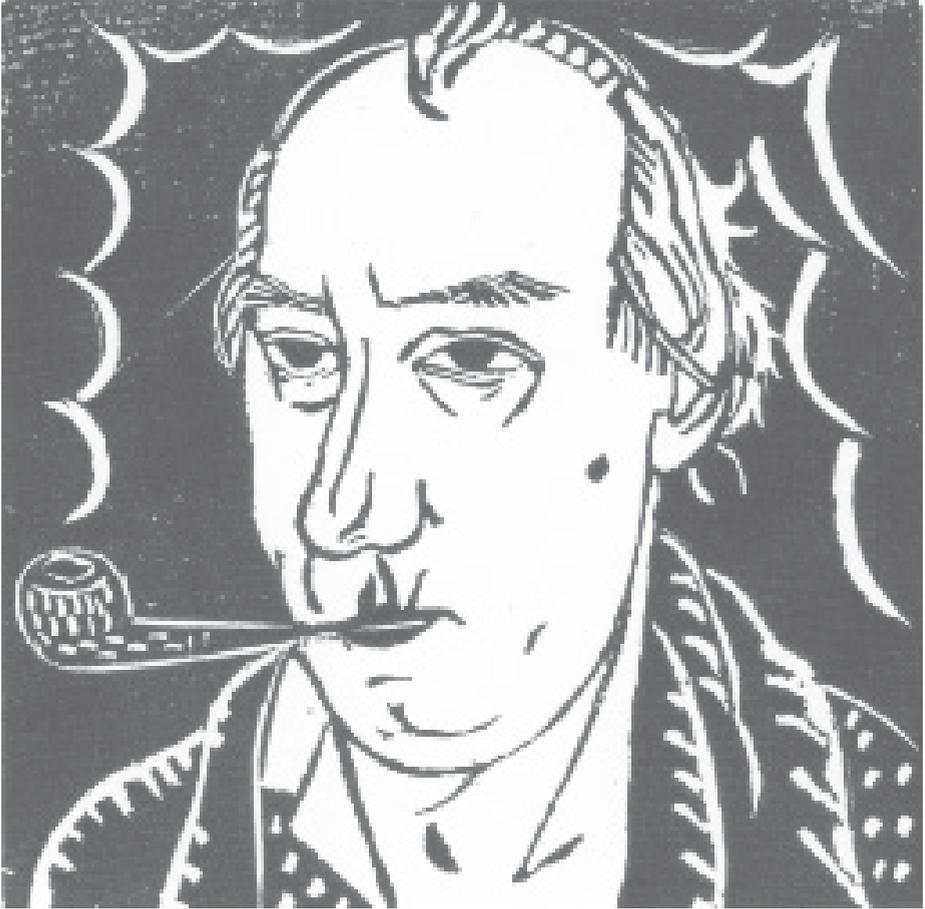
Le syndicat idéal dans une Belgique démocratique tendrait à l'homogénéité, grâce à un système d'admission des membres par voie de cooptation. Les syndicats seraient alors rassemblés dans une fédération nationale et s'arrangeraient pour organiser des expositions, soit entre eux, soit alternativement. Par vote, ils choisiraient les artistes les plus aptes à figurer dans les collections nationales ou à exécuter des commandes. Ces nouveaux organismes seraient avant tout basés sur la loi de l'élite et "en même temps sur des motifs idéalistes, le groupement se faisant principalement sur les tendances, les affinités [et] les sympathies des adhérents (...)"⁷⁷. La touche finale de cette réforme consisterait en la création d'un Conseil supérieur des Beaux-Arts qui étudierait et

74 GEORGES LINZE, "Aux artistes. Danger !", in *L'Équerre* (Bruxelles), II.1937, p. 6.

75 Malgré tout, l'Association peut se targuer d'avoir quelques artistes de talent en son sein : l'ancien groupe 7 Arts, le Cercle Nervia et des artistes isolés tels James Ensor et Edgard Tytgat dont l'apport se limite à leur renommée.

76 "L'Orientation professionnelle", in *Pour une politique des Beaux-Arts*, op. cit., p. 56.

77 *Idem*, p. 63.



- Un autoportrait d'Edgard Tytgat, peut-être le peintre le plus célèbre du conseil d'administration de l'Association. À l'instar d'Oscar Jespers, ses activités dans l'Association étaient bien moindres que sa notoriété. (*Mon portrait*, gravure sur bois, in Els DESMEYER, *Edgard Tytgat houtsnijder*, Gent, 1995, p. 37)

coordonnerait les suggestions des différents syndicats et qui pourrait éventuellement jouer le rôle d'arbitre entre eux. "C'est ainsi, pense De Ridder, que nous sauvegarderons malgré tout, maintenant que l'ère du libéralisme semble close, ce qu'il sera possible désormais de sauver de la liberté et de l'indépendance de l'artiste"⁷⁸.

Version démocratique du système italien, ce nouveau type de syndicat est d'un grand idéalisme et s'avère quasi irréalisable : il aurait concerné peu de peintres et entraîné

⁷⁸ *Idem*, p. 61.

la contestation des autres. En vérité, plus qu'un réel syndicat, l'Académie propose la rémunération des écoles ou cercles d'art existants, par opposition à l'AAPB qui a comme principe de récuser tout critère esthétique. Par contre, les deux laboratoires de réflexion tombent d'accord sur la réforme de l'enseignement des Arts. Maurice Casteels lance le débat : "on a cru que démocratiser l'art consistait à fabriquer le plus grand nombre possible d'artistes"⁷⁹; la solution qu'il prône consiste à s'élever contre le surnombre d'écoles d'art qui jettent sur le marché des aspirants artistes mal formés et dès lors peu enclins à trouver du travail. Henry Van de Velde - rapporteur pour l'Académie, et par ailleurs membre de l'AAPB - n'est lui-même pas loin de cette voie : "l'enseignement réformé des Beaux-Arts devrait tendre à barrer la route aux Beaux-Arts. Vous m'entendez bien : 'barrer la route' à ceux qui croient en leur vocation pour la peinture, la sculpture ou l'architecture; cela ne veut pas dire fermer les portes, mais rendre le passage plus difficile. Je voudrais qu'avant qu'un élève puisse dire : 'Je vais faire de la peinture ou de la sculpture ou l'architecture', il ait passé par un tamis; je voudrais que l'on instituât une sorte de filet à travers les mailles duquel ne passeraient que ceux qui ont acquis la connaissance parfaite de la technique d'un métier d'art. Les métiers d'art seraient donc les mailles du filet par lesquelles devraient passer ceux qui veulent devenir des peintres, des sculpteurs, des architectes. Je ne crois pas que cela nuirait plus à un peintre d'avoir pratiqué un métier d'art qui soit en rapport direct avec la peinture que cela pourrait nuire à un sculpteur d'avoir fait un métier qui soit en rapport, proche ou lointain, avec la sculpture"⁸⁰.

L'AAPB va développer ses projets de réforme en ce sens et s'élever contre l'enseignement trop théorique et trop artistique appliqué dans les académies, alors qu'il devrait former des artisans plutôt que des artistes purs. Ce que l'AAPB souhaite, c'est préparer un meilleur avenir aux jeunes qui veulent se lancer dans une carrière artistique. La crise a sonné l'alarme et l'artiste ne peut plus se permettre de créer comme auparavant : aujourd'hui, les seuls gagne-pain éventuels sont les commandes. Or, les académies forment des virtuoses de la 'peinture de chevalet', incapables de s'adapter aux exigences des arts appliqués qui ont une destination sociale. Le retour aux arts industriels est la condition *sine qua non* de cette réforme; en septembre 1935, Louis Piérard et Henri Kerels se rendent auprès des ministres de Man et Bovesse "afin d'obtenir du Gouvernement que celui-ci s'intéresse à la création d'un organisme qui aurait pour mission de grouper des industriels, des commerçants et des artistes, pour assurer la résurrection de certaines industries d'art de notre pays"⁸¹. Le but est de créer un organisme, semblable au *Werkbund* en Allemagne, qui exposerait annuellement ses créations. En juillet 1936, le projet se réalise avec la création de l'asbl Art et Industrie que Louis Piérard préside.

L'AAPB, à travers son bulletin, soutient les initiatives de la nouvelle association en

79 MAURICE CASTEELS, "L'École de la prostitution", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 7, III.1933, p. 3.

80 "L'État et l'enseignement des Arts", in *Les Arts et la Réalité contemporaine - L'Art et l'État*, op. cit., p. 194.

81 LIONEL GIRAUD-MANGIN, "Un projet de M. Louis Piérard", in *Les Beaux-Arts*, 4.X.1935, p. 12.

publiant une série d'articles consacrés aux métiers d'art (on approche de l'Exposition de Paris qui consacre les arts décoratifs). Le constructiviste Victor Servranckx y signe un article édifiant dans lequel il écrit que "l'organisation du travail exerçait au Moyen-Âge, une influence bienfaisante sur la nature des produits de l'art et nul ne passait maître affranchi, qu'après une longue période de quasi servage, dans l'initiation d'abord matériellement primaire, puis méthodiquement progressive des ramifications techniques du métier. Ne faudrait-il pas recréer des cadres pour une nouvelle corporation des peintres ?"⁸². Pour le bulletin encore, il interviewe Giuseppe Bottai, ministre de l'Éducation nationale de l'Italie fasciste, qui lui explique le fonctionnement des syndicats, de l'enseignement, des concours, etc. À son tour, Marcel-Louis Bagniet fait l'éloge du corporatisme et de John Ruskin, moralisateur, sociologue et esthéticien anglais qui éprouve une aversion pour la machine, alors que, dix ans auparavant, Bagniet combattait son esprit fonctionnaire dans la revue *Europe*⁸³. Toujours dans la voie du mythe corporatiste, Dolf Ledel proposera la création d'une Cité des Arts, régie par les artistes professionnels, avec des ateliers, des habitations, des cours de goût, etc. où les aînés pourraient faire profiter de leur expérience les plus jeunes admis comme apprentis⁸⁴. Mais comme le dit si bien Georges Linze, "de grâce qu'on laisse tranquille les gens libres qui ont décidé de peindre, d'écrire, de sculpter sans licence officielle, sans corporation à la mode d'ailleurs, sans cet impérialisme outreucidant qui est le propre du primaire. Les heures confuses que nous vivons s'expliquent justement par la décadence de l'esprit de liberté qui a fait toute la grandeur de l'art. Il n'est pas possible que les vrais artistes qui ont toujours aimé la liberté s'embrigadent sans voir où on les mène"⁸⁵.

Assurément, les réformes prônées par l'AAPB ne sont pas sans nous laisser rêveurs si l'on sait qu'elles sont le fruit d'une association au nombre apparemment impressionnant de membres. Mais en réalité, si l'on se base sur certains chiffres officiels - seuls importent les artistes payant régulièrement une cotisation - l'on obtient un total à peine égal à la moitié de celui promulgué officiellement. Par ailleurs, on constate, qu'en définitive, les restructurations proposées sont le fruit d'une minorité composée du noyau fondateur et de quelques autres artistes prenant la parole lors des congrès annuels. Parmi les membres du premier conseil d'administration, Dolf Ledel, Philibert Cockx, Henri Kerels et Georges Latinis s'érigent en 'têtes pensantes'; tous ont fréquenté l'Académie et Cercle d'art L'Effort, berceau du fauvisme brabançon. Vivotant difficilement dans un esprit proche de la bohème du Rouge-Cloître, ils seront parmi les premiers à bénéficier de leurs nombreuses revendications. Kerels, entre autres, exécute d'importants travaux pour l'Exposition universelle de 1935 et pour celle des Arts décoratifs de Paris en 1937. Par

82 VICTOR SERVVRANCKX, "La peinture décorative", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 39, VI.1936, p. 2.

83 MARCEL-LOUIS BAUGNIET, "L'Art et l'Industrie", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 54, XI.1938, p. 3-11.

84 DOLF LEDEL, "Le Congrès International des Artistes professionnels", in *Bulletin de l'AAPB*, n° 34, X-XI.1935, p. 55 ("La Cité des Arts").

85 GEORGES LINZE, "Art ? Art libre ? Art réglementé ?", in *L'Équerre*, IX-X.1938, p. 18.

contre, l'adhésion d'un Tytgat ou d'un Oscar Jespers relève plus du prête-nom; quant à Maurice Casteels, il est la véritable cheville ouvrière de l'Association. Issu d'une famille modeste, il fréquente d'abord les milieux anarchistes avant de se lancer dans la grande aventure du groupe 7 Arts pour lequel il signe des feuillets sur l'histoire de l'art et des articles sur les arts industriels. Chômeur depuis le début de la crise économique, il voit en la création de l'AAPB l'opportunité de se sauver de la misère mais aussi de perpétuer les réflexions de 7 Arts. Il est d'ailleurs assez intéressant de noter que si tout le groupe s'affilie, certains vont réellement s'impliquer : Bagniet et Servranckx défendent, dans le bulletin, les métiers d'art et Van de Velde rejoint l'Association par le développement de ses pensées corporatistes. D'autres grands noms (Jean Brusselmans, Albert Saverys, Louis Buisseret, Anto Carte, Albert Servaes, Paul Joostens, etc.) figurent sur la liste des membres, sans pour autant s'être manifestés d'une quelconque manière. Pour ce qui est de la majorité des affiliés, tous ont disparu de nos mémoires : discrets hier, ils le sont aujourd'hui plus que jamais. Vus sous cet angle nouveau, les projets réformateurs de l'AAPB ne peuvent être imputés à la majorité de ses membres.

Quant à l'attitude du noyau fondateur une fois l'envahisseur installé, celle-ci sera des plus divergentes. Casteels vit une véritable douche froide : fuyant la Belgique le 10 mai 1940, il y revient pour dissoudre l'Association avant qu'elle ne soit intégrée de force dans l'Union culturelle nationale. Kerels n'a pas un comportement des plus francs : à deux doigts de mettre l'AAPB sous tutelle allemande, il en sera empêché par Casteels. L'après-guerre commencera sous de nouvelles augures : l'Association prend une personnalité irréprochable pour président (Alfred Bastien), modifie son règlement d'ordre intérieur (certaines notions n'étaient plus de bon ton) et se lance dans un grand travail d'assainissement en créant la Commission nationale d'Épuration des Artistes qui a pour mission de juger les éléments collaborateurs au sein de la profession. Seront auditionnés et condamnés à des degrés divers : Georges Latinis, Georges Wasterlain, Henri Mathy, Raoul Ravache, Maurice Flament, Antoine Vriens, Willem Paerels, Albert Van Dyck, Dirk et Gérard Baksteen, Jacques Maes, Albert Saverys, Albert Servaes, Pierre Hubermont (homme de lettres), Marie Howet, Alice Frey, Jozef Cantré, etc...⁸⁶; les sanctions seront surtout relatives à l'honneur professionnel. Cependant, le grand nettoyage opéré par l'AAPB peut être perçu comme le purgatoire à traverser pour se refaire une virginité : l'Association se devait de condamner les traces de ce passé corporatiste qui, une fois mis sous la lumière de l'invasion nazie, prenait une tournure autrement plus compromettante.

⁸⁶ VALÉRIE MONTENS, *La vie politique, quotidienne et artistique de 1940 à 1950 à travers le journal d'Alfred Bastien, artiste peintre*, Bruxelles, mémoire de licence, Université libre de Bruxelles, 1990, p. 122-128.

VII. Les années 30 : une utopie dangereuse ?

Le marasme financier a révélé les faiblesses d'une démocratie inapte à secourir ses minorités socio-économiques. Les solutions d'urgence (tombola, allocations, subsides, etc., le tout relayé par une presse qui allait sensibiliser un gouvernement amor-*phe*) ont eu un effet immédiat. En 1937, Louis Piérard, député socialiste et meneur de bon nombre de ces initiatives, présente un rapport sur le budget de l'Instruction publique. Il propose la constitution d'un nouveau département ministériel englobant les activités qui participent de manière directe ou indirecte au rayonnement des arts et des lettres, en se basant sur l'exemple du Palais des Beaux-Arts dont l'autonomie n'a nui en rien à sa grande vitalité⁸⁷. Ce rapport servira de base aux travaux préparatoires de la Libre Académie de Belgique sur le thème de l'État mécène qui fera ressortir la nécessité d'une politique à long terme et non plus à la petite semaine : commandes régulières (que l'on consacrerait à l'esthétique de la rue et de la vie publique) et achats aux artistes les plus méritants et non aux plus pauvres ou autres intrigants. Le point final de la réforme est la création d'un Fonds national des Beaux-Arts qui s'occuperait du secours aux artistes, des achats et des commandes à faire pour l'État; il accomplirait de la sorte une tâche similaire à celle du Fonds national de la Recherche scientifique.

Les recherches de la Libre Académie de Belgique n'étaient pas seulement empreintes de notions ambiguës : elles posaient des questions justes qui une fois la Libération consommée continueraient de nourrir les débats. Dès septembre 1944, Richard Dupierreux appuie la nécessité d'une politique culturelle d'État⁸⁸ et en 1948, dans *L'État mondial : essai de synthèse politique*, Paul Haesaerts prône une totale réforme du rapport de l'État à la culture. Enfin, la même année, ce thème est le point d'orgue des Rencontres internationales de Genève réunissant des historiens de l'art européen.

La Belgique des années 30, c'est surtout un pays miné par une crise de société et désillusionné par la démocratie : ce n'est pas sans regret qu'André De Ridder constate la fin de l'ère du libéralisme. Il était dès lors facile pour des notions de corporatisme et de légalisation du statut de l'artiste de rencontrer une telle audience. Parmi ceux qui ont loué ces réformes, certains seront dans les premiers à servir l'occupant : pour la critique d'art, Georges Marlier et Waldemar George, et pour l'organisation des corporations nazies, des membres importants de l'AAPB tels Georges Wasterlain et Georges Latinis.

87 LUCIEN CHRISTOPHE, "Une politique des Beaux-Arts et de la culture", in *Les Beaux-Arts*, 5.II.1937, p. 13-14.

88 RICHARD DUPIERREUX, "Dans la Maison des Arts : nettoyage et reconstruction", in *Le Soir*, 15.IX.1944.

Dès les débuts de la crise, beaucoup d'artistes remettent en cause la période de grande liberté créatrice qui avait succédé à la Première Guerre mondiale. Dorénavant, ils regrettent de ne pas avoir écouté l'avertissement de Paul Valéry délivré après l'Armistice : "Nous autres civilisations, nous savons que nous sommes mortelles". Le monde artistique ne se pardonne pas ses excès et se reconforte dans des valeurs infirmant tout ce qui avait incarné les années folles. Mais la guerre va sonner l'alarme : tandis que certains se confinent dans cet état d'esprit en servant l'occupant, d'autres se remettent en question. Les réformes proposées par l'AAPB n'apparaissent plus comme l'idéal qu'elles incarnaient et même le néo-humanisme perd de son attrait. À la Libération, la Jeune Peinture belge explose et permet à une nouvelle abstraction de voir le jour : le surréalisme connaît alors une deuxième vie et donne naissance à Cobra. Finalement, la plupart des membres de cette nouvelle génération retrouveront le chemin de la politique, mais cette fois à l'extrême gauche via l'adhésion au Parti communiste belge.

Toutes les mouvances des années 30 traduisant une idéologie réformatrice et corporatiste n'ont pu émerger que dans un contexte troublé économiquement, politiquement et culturellement. L'après-guerre a signifié un renouveau mondial qui n'avait plus que faire des ces utopies aux relents dictatoriaux. Il faut donc considérer ce renouveau de l'art belge, non plus comme une réaction à la pression de cinq années de guerre, mais comme une grande bouffée d'air frais dans une Belgique où, depuis quinze ans, la création végétait sous la houlette d'une critique de droite et de quelques idéalistes, partisans du corporatisme.

* VIRGINIE DEVILLEZ (1973) est licenciée en histoire de l'Université libre de Bruxelles. Collaboratrice scientifique de l'exposition *Charles Plisnier et les chœurs parlés en Belgique*, elle prépare une thèse de doctorat dans la ligne de son mémoire de licence consacré à l'influence de la crise de 1929 sur les arts plastiques en Belgique.