

milieu du XIXe siècle. Elles furent généralisées au moment de l'établissement du circuit complet à partir de 1875.

L'exemple de Mons confirme qu'une autorité locale dynamique et capable d'initiative peut déployer un potentiel et des compétences importantes pour promouvoir des améliorations sanitaires, sans attendre que sa conduite lui soit dictée par le pouvoir central. À la veille de la première guerre mondiale, même si l'expansion économique et démographique espérée ne s'est pas produite, la modernisation de la gestion de l'eau est plus avancée à Mons que dans de nombreuses autres villes belges. Elle a incontestablement contribué au bilan sanitaire positif dont peut se prévaloir l'administration communale de Mons. En témoignent notamment la nette diminution des cas de fièvre typhoïde relevés au sein de la population montoise et l'absence totale de cas de choléra lors de la dernière épidémie importante qui atteignit en 1892 la Belgique et notamment plusieurs communes du Borinage voisines de Mons.

Laurent Honoré

V. DEVILLEZ, *L'État et les Artistes. Entre révolution et réaction, les politiques culturelles de la Belgique (1918-1944)*, Université libre de Bruxelles, 2001, Thèse d'histoire, promoteur: José Gotovitch

Depuis le début des années quatre-vingt, le champ éditorial français a connu la publication de travaux qui ont retracé les grandes lignes des politiques culturelles de la III^e République (Pierre Vaisse), du Front populaire (Pascal Ory) et de la France de Vichy (Laurence Bertrand-Dorléac). Évoquant des systèmes de gestion et des paradigmes *a priori* divergents, voire même contradictoires, ces trois approches se font sans cesse référence par un jeu de miroir certes déformant, mais aussi troublant. Ainsi, les fondements de la III^e République sont pris comme contre-pied non seulement par la France de Vichy mais aussi par le Front populaire. De même, à la lecture des thèses de Pascal Ory et de Laurence Bertrand-Dorléac, il apparaît que la césure entre deux modèles apparemment antithétiques de la culture est parfois fort mince.

En Belgique, il existe très peu de travaux sur les politiques artistiques contemporaines. Cette lacune s'explique par la disparition de nombreuses archives, la conviction de l'inexistence d'une volonté culturelle – diffuse et

discrète, celle-ci était pourtant bien présente – et les susceptibilités éveillées par la notion de culture, inextricablement liée aux problèmes communautaires. Dans un champ historiographique encore en friches, une étude sur le long terme s'imposait donc, afin de déterminer si, dans la lignée du Front populaire, l'État belge avait jeté les bases d'une politique culturelle innovante, mais aussi empreinte de tradition nationale, qui se serait naturellement prolongée durant les années d'occupation nazie.

Durant les années trente, plusieurs événements d'ordre à la fois économique, social et politique ont favorisé l'émergence d'une politique culturelle en Belgique. En premier lieu, la crise économique de 1929 conscientise les gouvernants sur la nécessité d'aider la minorité socio-économique constituée par les artistes. L'État va ainsi les englober dans sa politique de reconstruction en les faisant collaborer aux grands chantiers publics qui privilégient une esthétique réaliste, classique et monumentale. Dans un deuxième temps, l'État réforme l'enseignement artistique afin de permettre aux jeunes artistes de mieux maîtriser la technique et de se diriger vers les arts industriels (l'influence du Retour à l'Ordre et de la faillite de la peinture de chevalet est ici prédominante). Ces réformes se situent dans la lignée théorique du Front populaire mais aussi du système corporatiste fasciste qui impose littéralement son modèle aux démocraties européennes invitées aux Entretiens de Venise en 1934. L'attrait est si fort qu'une série d'intellectuels belges plancheront durant plusieurs années pour établir un modèle théorique de tendance autoritaire. Celui-ci sera finalement publié en mars 1940 et présenté comme une alternative démocratique à l'organisation fasciste de la scène culturelle. Enfin, en 1936, l'adoption de la loi sur les congés payés institutionnalise au niveau national la notion de loisir du travailleur et de démocratisation de la culture qui déboucheront, entre autres, sur une nouvelle politique muséale. L'heure est à la prise en compte et, à la veille du 10 mai 1940, date de l'invasion de la Belgique par les Allemands, l'État belge a construit un modèle culturel, à la fois théorique et pratique, axé autour des trois grandes activités sociales que sont la création, la médiation et le loisir.

Après la capitulation de la Belgique le 28 mai 1940, le pays est mis sous la tutelle d'une Administration militaire allemande, en relation constante avec les secrétaires généraux qui remplacent les ministres en exil à Londres. Malgré cette rupture de régime, les acquis de la politique culturelle des années trente continuent de s'épanouir sous l'occupation, avec des continuités, des variantes, des ruptures et des fausses continuités.

Les partisans de l'Ordre nouveau en appellent ainsi à une révolution artistique qui instituerait un style national, communautaire, monumental et dirigé. En réalité, ces partisans d'un régime fort se font les hérauts d'une politique mise en place par l'État belge durant les années trente avec les grands chantiers publics. Celle-ci se prolonge d'ailleurs pendant l'occupation à la faveur de la Reconstruction, tout comme elle prédomine encore à la Libération. Nous avons ici un exemple type de continuité liée au néo-classicisme monumental qui caractérise l'architecture des grandes nations de 1930 à 1945. Les années d'occupation sont également marquées par le glissement à peine perceptible des industries d'art, comme préfiguration du *design*, vers un artisanat porteur de valeurs morales et politiques. Assez étonnamment, cette revalorisation de l'artisanat, qui est théorisée par les thuriféraires de l'Ordre nouveau, sera mise en application par les instances officielles belges. Cet ethnocentrisme, propre aux théories nazies mais aussi à un pays occupé en perte de repères, est une fausse continuité car il détourne la politique innovante des années trente. Heureusement, il y a aussi durant l'occupation de véritables ruptures dont la principale fut la mise au pas de la scène artistique sur base d'un corporatisme exclusif, raciste et communautaire. Limitée à une minorité d'artistes, la "corporatisation" des arts ne sera jamais officialisée au niveau national grâce aux réticences et à la politique réfractaire du Secrétaire général de l'Instruction publique.

À la Libération, les milieux culturels et intellectuels ne sont jamais revenus sur l'ambivalence de certaines mesures qui ont été prises durant les années de guerre. Peut-être parce que certains aspects de la politique culturelle nazie répondaient aux aspirations inconscientes de l'élite intellectuelle belge... En effet, pour fermer la Belgique à l'influence de la France, l'occupant avait favorisé une politique revigorante pour les créateurs nationaux: jamais la littérature belge n'avait obtenu une telle audience et jamais autant d'artistes belges n'avaient exposé et vendu. A la Libération, le critique Richard Dupierreux, qui avait pourtant cassé sa plume sous l'occupation, dresse un bilan un demi teinté: "d'un mal sort un bien", dit-il, à propos du regain d'intérêt de la population pour sa propre culture. Enfin, les écarts de cette politique culturelle ont été amoindris par la mémoire sélective des milieux artistiques qui avait principalement retenu la propagande orchestrée autour du voyage et des expositions Outre-Rhin des artistes flamands et wallons. Dès la Libération, une épuration féroce au sein de la profession occulte les rêves autoritaires de la scène culturelle, moins faciles à analyser que l'odyssée de quelques artistes.

Parce que bon nombre de créateurs, d'intellectuels, de fonctionnaires et de politiques n'eurent pas assez de recul pour saisir l'ambivalence d'une série de réformes, il y avait lieu de revenir sur ces années sombres de l'histoire de Belgique. En effet, dans l'euphorie de la Libération, ces hommes eurent tôt fait d'oublier qu'ils avaient appelé de leurs propres vœux une politique culturelle à la fois révolutionnaire et innovante, mais aussi réactionnaire et autoritaire.

Virginie Devillez,

C. DUPONT, *Modèles italiens et traditions nationales: les artistes belges en Italie (1830-1914)*, Institut Universitaire Européen, Florence, 2001, Thèse de doctorat en histoire, promoteur: John Brewer, copromoteur: Ginette Kurgan-Van Hentenryk

Ce travail se propose d'examiner quelles sont les transformations, au dix-neuvième siècle, de l'expérience séculaire du voyage artistique en Italie. L'historien se trouve en effet en présence d'un phénomène culturel à caractère universaliste: l'Italie, dans ses composantes antiques et renaissantes essentiellement, apparaît comme un modèle universel que l'on propose à l'étude et à l'admiration des artistes. La question est dès lors de savoir comment cette vision va évoluer dans un siècle qui se caractérise par la valorisation des modèles nationaux, par le développement d'une nouvelle conception de l'art et de l'artiste, ainsi que par des transformations radicales du mode de voyager, de se déplacer dans l'espace. Cette étude a été menée autour de l'exemple des Belges, qui ont derrière eux une tradition de rapports artistiques particulièrement riches avec l'Italie. Quant au mot "artistes", il doit être ici compris dans le sens réduit de plasticiens: peintres, sculpteurs, architectes et graveurs.

La thèse s'articule autour de trois grands axes. La première partie envisage le voyage d'Italie vu de la Belgique, soit les institutions et les hommes qui constituent la base de ce phénomène. Au dix-neuvième siècle, la tradition connaît en effet une institutionnalisation importante, liée aux nouvelles structures du monde de l'art et à la manière dont l'État – et c'est particulièrement vrai dans le jeune royaume belge – entend intervenir dans la formation et, plus largement, dans l'encadrement de la carrière de l'artiste. Les