

Céline DE POTTER

L'art belge en France de 1919 à 1939 : état de la recherche et perspectives

Notice biographique

Céline De Potter est allocataire de recherche et chargée de cours en histoire de l'art contemporain à l'Université Charles de Gaulle – Lille 3. Le doctorat qu'elle y réalise sous la direction de François Robichon, en cotutelle avec l'Université Libre de Bruxelles, porte sur *L'Art belge en France de 1919 à 1939 : présence et réception des artistes belges en France durant l'entre-deux-guerres*. Parmi ses publications récentes, citons : « Les Illustrateurs belges en France de 1919 à 1939 : Jean de Bosschère, Frans Masereel, Frans De Geetere, Luc Lafnet. Pratiques et réseaux », paru dans le n°xx de la revue *Le Livre et l'Estampe* à Bruxelles en novembre 2009, ou « Du temps où les artistes étaient nos 'meilleurs' ambassadeurs : art et politique étrangère dans les relations Belgique-France de 1919 à 1939 », publié dans le n°15 de la revue *Pyramides* à Bruxelles en 2008. Elle est aussi la commissaire scientifique d'une exposition qui reconstituera l'exposition d'art belge moderniste qui eut lieu à Grenoble en 1927.

Résumés

En 1997, une importante exposition organisée conjointement par la France et la Belgique, montrait que le contexte historique, économique, politique et socioculturel existant entre les deux pays de 1848 à 1914 avait eu d'importantes conséquences sur le domaine des arts (*Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris, 1848-1914, Gand/Paris, 1997*). La période suivante, par contre, soit l'après-Première Guerre mondiale, n'a jamais fait l'objet d'une étude systématique. Pourtant celle-ci est particulièrement riche en modifications et prend place dans un contexte politico-économique franco-belge sans précédent. Une approche minutieuse de la présence et de la réception des artistes belges en France durant l'entre-deux-guerres révèle par exemple que la promotion diplomatique de l'art belge en France durant la période n'était pas moins importante que celle mise en place dans la cadre de réseaux individuels et/ou privés. Elle montre aussi que les artistes qui nous paraissent les plus importants aujourd'hui n'étaient pas spécialement ceux dont on parlait le plus à cette époque.

In 1997, a major exhibition held jointly by France and Belgium extensively demonstrated that the historical, economical, political and sociocultural connections between both countries from 1848 to 1914 have had a significant impact on the Arts (*Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris, 1848-1914, Gand/Paris, 1997*). In spite of this, it appears that so far the period that comes just after the first worldwide war has never been synthetically and systematically studied in that context. The interwar period is indeed rich in modifications and it takes place in an unprecedented Franco-Belgian context. A precise approach of this period lets appear that the diplomatic promotion of Belgian artists was not less important than individual or private initiatives. It shows also that the artists that are well known today were not especially the most famous in this time.

Mots-clés : Histoire de l'art, entre-deux-guerres, Belgique, France, diplomatie culturelle, salons d'art, revues d'art, marché artistique, transferts culturels.

Keywords : Art History, Interwar Years, Belgium, France, Cultural Diplomacy, Art Events, Art Reviews, Artistic Market, Cultural Transfers.

Sommaire

Introduction	3
1. L'Art belge en France de 1919 à 1939 : présentation du contexte artistique et politique	4
2. La diffusion de l'art belge en France de 1919 à 1939 : initiatives privées ou politique publique ?	8
2.1. Les expositions diplomatiques d'art belge organisées par l'Etat belge	9
2.2. Les stratégies personnelles des artistes au sein du réseau « critique-marchand » français	11
2.2.1. Présence des artistes belges dans les Salons parisiens	12
2.2.2. Présence des artistes belges dans les galeries françaises	14
2.2.3. La diffusion de l'art belge via les revues et les livres d'art.....	15
2.2.4. La participation à des cercles et coteries	16
2.2.5. La pratique de l'illustration	18
3. Quelle réception pour le travail des artistes belges en France de 1919 à 1939 ?	19
Conclusion	23
Bibliographie.....	24

Introduction

En 1997, une importante exposition organisée conjointement par la France et la Belgique montrait que le contexte historique, économique, politique et socioculturel des relations entre les deux pays de 1848 à 1914 avait eu d'importantes conséquences sur le domaine des arts¹. Il n'existe par contre aucune étude systématique concernant la présence artistique belge en France pour la période suivante, c'est-à-dire l'entre-deux-guerres (1919-1939).

Une telle étude offre pourtant le net avantage de pouvoir interroger globalement les relations entre un lieu de création de l'art, la Belgique, et le lieu de sa diffusion, la France, en excluant une vision uniquement progressiste de l'art. Il s'agit en effet de s'intéresser ici non pas à quelques artistes considérés comme innovants par la postérité mais bien à l'ensemble des artistes produisant². Cette approche révèle des faits nouveaux : par exemple que la promotion diplomatique de l'art belge en France durant la période n'était pas moins importante que celle mise en place dans la cadre de réseaux individuels et/ou privés. Elle montre aussi que les artistes qui nous paraissent les plus importants aujourd'hui n'étaient pas spécialement ceux dont on parlait le plus à cette époque. Elle est, enfin, l'occasion de redécouvrir certains artistes oubliés par les théories modernes de l'art.

Après avoir présenté les différentes sphères d'influence politiques et artistiques présidant au développement de la vie artistique belge en France durant l'entre-deux-guerres, nous nous attacherons donc, dans une perspective la plus large possible, à définir les modalités de monstration de cet art en France de 1919 à 1939 et nous arrêterons, enfin, sur celles de sa réception par le public et les critiques d'art français.

¹ PINGEOT, HOZEE 1997.

² Parmi les ouvrages ayant nourri notre réflexion dans le cadre de ce travail, outre l'exposition précitée, citons : GENET-DELACROIX 1992, envisageant l'ensemble de la production artistique d'une période donnée à l'aune de sa réception par l'administration française des Beaux-Arts ; DEVILLEZ 2003, qui a le grand mérite de proposer un même type de réflexion concernant l'art belge de 1919 à 1945 ; MARX 2004, qui a pour qualité de ne pas s'intéresser qu'aux processus de modernité ; JOYEUX-PRUNEL 2005, pour son approche systématique et sa mise en évidence du rôle des médiateurs dans les processus de transferts culturels.

1. L'Art belge en France de 1919 à 1939 : présentation du contexte artistique et politique

La France occupe, durant les quarante premières années du XX^e siècle, une place hégémonique au point de vue des arts, et en particulier Paris qui, depuis la fin du XIX^e siècle attire un grand nombre d'écrivains et d'artistes d'Europe occidentale (Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Ezra Pound, José Maria Sert, les futuristes italiens – qui publient leur premier manifeste dans un journal français, *Le Figaro*, le 20 février 1909 –, Kees Van Dongen, etc.), d'Europe orientale (Constantin Brancusi, Marc Chagall, Chaïm Soutine, Wassily Kandinsky, Ossip Zadkine) mais aussi d'Amérique du Nord et du Sud (Ernest Hemingway, Gertrud Stein, Heitor Villa-Lobos, Alexandre Calder) et même du Japon (Tsuguharu Foujita mais aussi tous les artistes du *Yôga*, peinture de style occidental toujours vivace au Japon aujourd'hui, tel Seiki Kuroda). En outre, au lendemain de la Première Guerre mondiale, les foyers culturels qui faisaient concurrence jusqu'à présent à la capitale française, situés en Allemagne (Munich, Weimar, Dresde) ou en Autriche (Vienne), ont perdu de leur panache. La France, au contraire, sortie grande gagnante du Traité de Versailles en 1919, devient, elle, une force politique sans précédent, centrale désormais dans l'équilibre des nations européennes. Cette situation de suprématie de la France sur le monde artistique n'est pas absolue : dès les années 1920, de nouveaux foyers culturels se développent tels le Bauhaus fondé par Walter Gropius à Weimar, ou le mouvement constructiviste en Russie, mais aucun de ces nouveaux centres artistiques ne parvient à allier, comme Paris, le respect de la tradition et l'énergie de l'avant-garde. C'est pourquoi on parle d'ailleurs généralement de Paris comme la capitale « universelle » des arts.

Le rapport de la Belgique avec la France est lui, par contre, un peu plus compliqué. Depuis la création de l'Etat belge en 1830, la Belgique est littéralement tributaire de la France : le maintien de l'indépendance qu'elle avait acquise face à la domination hollandaise en 1831 ne fut accepté par les grandes puissances européennes qu'à la condition d'y établir une monarchie dont le souverain, Léopold I^{er} de Saxe-Cobourg-Gotha, était d'origine anglaise, et la souveraine, Louise-Marie, fille de Louis-Philippe, d'origine française. Et bien qu'une partie de la population soit d'origine flamande, c'est la langue française qui resta jusqu'en 1898 l'unique langue officielle du pays. On imagine bien que cette francophilie quelque peu forcée ne devait pas plaire à tout le monde mais, même du côté des

francophones la « francophilie », voire « francomanie », belge étaient loin de donner lieu à un consensus.

« Chers compatriotes, écrit par exemple et de manière assez précoce l'artiste belge Antoine Wiertz dans un texte intitulé « Bruxelles capitale, Paris province » rédigé en 1869, l'enthousiasme vous manque, l'exaltation vous manque, l'amour de votre pays vous manque, la révélation de vos propres forces vous manque. Voyons ! Un peu d'orgueil, s'il vous plaît !, vous pouvez être un grand peuple, un grand peuple par l'intelligence ; vous pouvez faire de grandes et belles choses, glorieuses pour vous, glorieuses pour l'humanité ; vous avez tout ce qu'il faut pour cela, sauf ce que je viens de signaler. Vous vous prosternez devant vos voisins [les Français]. Enfants ! Les hommes sont des hommes partout. Qu'ont-ils donc de plus que vous, vos voisins ? La vivacité, la légèreté, l'initiative, le feu de paille ? Vous avez la gravité, la méditation, la persistance, le feu qui fait les grandes œuvres. Vous voyez le Parisien remuer, travailler, édifier sans cesse. Vous le croyez plus intelligent que vous, plus habile dans les arts, les sciences, l'industrie. Prévention ridicule ! Prévention qui fera éclater de rire les races futures ! [...] Allons, Bruxelles ! Lève-toi ; deviens la capitale du monde, et que Paris, pour toi, ne soit qu'une ville de province. »

La gravité, la méditation, la persistance, sont autant de qualités qui seront régulièrement mises en valeur chez les artistes belges par leurs défenseurs. Mais ce texte d'Antoine Wiertz prouve avant tout que c'est vraiment entre attraction – fascination ? – et volonté de démarcation que se situe le sentiment belge à l'égard de la France, et ce dès le XIX^e siècle. Les années de l'entre-deux-guerres ne dérogent pas à cette règle, bien au contraire. D'une part, une grande partie de la population a dû s'exiler en France durant la Première Guerre mondiale, auprès du gouvernement belge à Sainte-Adresse près du Havre, à Paris, à Bordeaux ou encore dans l'Est, ce qui a généré un sentiment de très forte amitié avec la France, un véritable lien « de sang » comme cela est souvent rappelé dans les discours d'après guerre. D'un autre côté, l'Allemagne, qui a occupé le territoire belge pendant quatre ans, avait, au nom du sentiment pangermanique et pour renforcer son pouvoir – « diviser pour mieux régner » –, a largement encouragé l'émancipation de la Flandre et des Flamands. Cette politique a mené, en 1919, à l'émergence d'une majorité flamande au Parlement et, en 1930, à la « flamandisation » de l'Université de Gand. La place des relations artistiques franco-belges dans un tel contexte politique n'est donc réellement pas aisée à définir.

Derrière chaque réseau d'amitiés artistiques, derrière chaque relation qui se noue ou ne se noue pas, ce sont à chaque fois des réalités historiques et politiques qui se dessinent.

D'un point de vue artistique, la période de l'entre-deux-guerres est particulièrement intéressante en ce qu'elle fait se superposer deux réseaux artistiques totalement différents : 1°- celui des académiciens, c'est-à-dire des artistes respectueux de la tradition enseignée à l'Académie, soutenus par les administrations publiques et fréquentant les grands salons nationaux (comme les salons triennaux à Bruxelles, Gand et Anvers, ou le Salon des Artistes français à Paris) ; 2°- celui des artistes dits « d'avant-garde », expressionnistes, surréalistes et abstraits, fréquentant des cercles particuliers et encouragés par quelques mécènes et galeristes.

De 1919 à 1939 on voit donc perdurer les classicistes purs, amateurs du respect des proportions et de la belle figure : les peintres Adolphe Crespin, Marcel Jefferys, Victor Gilsoul, Alexandre Marcette, Paul Mathieu, Albert Pinot, Herman Richir ou Fernand Toussaint, les sculpteurs Isidore De Rudder, Gustave Fontaine. Se poursuivre le symbolisme : Fernand Khnopff, Jean Delville, Emile Fabry, Léon Spilliaert, William Degouve de Nuncques, et le néo-impresionnisme : Franz Charlet, Theo Van Rysselberghe, Alfred Bastien. Perdurer les réalistes à caractère social : Eugène Laermans, Pierre Paulus, Constantin Meunier (qui, malgré son décès en 1905, reste une ombre tutélaire). S'imposer les fauves : dans la lignée de Rik Wouters, mort à Amsterdam pendant la Première Guerre mondiale, une grande partie des artistes belges de la période s'adonnent à la couleur. Il en fut ainsi d'Auguste Oleffe, Ann-Pierre De Kat, Louis Thévenet, Ferdinand Schirren ou Jean Van den Eeckhoudt. Et s'imposer la figuration construite : Jean Brusselmans, Ramah, Prosper de Troyer. Enfin, se développer durant la période : les expressionnistes flamands (Constant Permeke, Gustave De Smet, Frits Van den Berghe), les néo-traditionalistes (le groupe Nervia : Anto-Carte, Léon Buisseret, Léon Devos), et les néo-humanistes (futurs « animistes ») des années 1930 (Alice Frey, Albert Van Dyck, Henri-Victor Wolvens, etc.), tandis qu'émergent les surréalistes (René Magritte et Paul Delvaux) et les abstraits (Victor Servranckx, Felix De Boeck, Michel Seuphor).

Dans l'introduction qu'il donne à l'exposition de *L'Avant-garde des années 1920 en Belgique* organisée par la galerie Patrick Derom à Bruxelles en 1992, Serge Goyens de Heusch note, à juste titre, qu'« il peut être étonnant de constater combien en Belgique les années 1920

connurent un bouillonnement artistique et des innovations esthétiques bien plus nombreuses qu'en France ou en Allemagne. » Ce fait s'explique, d'après lui, « de manière paradoxale sans doute par le léger retard de notre pays sur ses deux grands voisins en matière d'expressionnisme d'une part, de cubisme et d'abstraction de l'autre, [puisque] en Allemagne, l'expressionnisme avait vécu ses grands moments durant la période 1905-1920, tandis qu'à Paris le cubisme puis l'abstraction avaient imposé leurs formules nouvelles entre 1907 et la fin de la Première Guerre³. » Sur la vingtaine d'années qui nous occupe, la différenciation entre artistes dits classiques et d'avant-garde évolue bien entendu très rapidement : l'expressionnisme flamand, par exemple, certes en marge de la société artistique belge au début des années 1920, l'est-il encore au début des années 1930 après l'achat par l'Etat belge d'œuvres de Constant Permeke ? En réalité, comme l'a résumé Jean Cassou dans la préface de l'exposition qu'il a consacrée aux *Sources du XX^e siècle, les arts en Europe de 1884 à 1914*, « l'art [dans le cadre des avant-gardes] n'est plus l'affaire que d'individus singuliers et réfractaires et se confine dans des milieux isolés, des chapelles, des groupes formés selon d'hasardeuses rencontres et d'irrésistibles attractions⁴. »

Ceci étant dit, et aussi curieux que cela puisse paraître au regard de notre perception de l'art de cette époque aujourd'hui, ce sont bien les académiciens qui étaient les plus nombreux et les mieux rémunérés durant l'entre-deux-guerres. Aujourd'hui on ne se souvient que des prouesses artistiques des artistes innovants, mais à l'époque les artistes respectueux des traditions occupaient généralement de hautes fonctions au sein du monde culturel : ils étaient professeurs ou directeurs des académies et faisaient généralement aussi partie des comités de sélection pour les expositions et salons. Surtout, ils vendaient leurs œuvres à l'Etat et à une clientèle particulièrement riche⁵. S'il est peu apparent durant les années 1920, où de nouvelles générations enrichies par l'essor économique de l'après-guerre désirent eux aussi s'approprier des mouvements artistiques, le succès du « classicisme » sera d'autant plus net dans les années 1930, étant le seul « style » artistique à survivre une fois que les conséquences du krach boursier de 1929 se feront sentir en Europe⁶. Les artistes novateurs, par contre, bénéficiaient du soutien de quelques mécènes et galeristes, mais ne

³ GOYENS DE HEUSCH, SEYNAEVE 1992, p. 7.

⁴ CASSOU 1960, p. X.

⁵ GENET-DELACROIX 1992 ; LAURENT 1983 ; MONNIER 1995 ; VAISSE 1995.

⁶ COLL. 1975 ; DEVILLEZ 1997 et 2003.

rencontraient pas nécessairement un large public. De telles conclusions vont largement à l'encontre de notre vision actuelle de l'histoire de l'art, qui voit le succès d'estime comme plus important que le succès réel.



Fig. 1 et 2 : De James Ensor (*Les Infâmes Vivisecteurs*, huile sur toile, 62 x 80 cm, 1925, collection particulière) à Pierre-Louis Flouquet (*Composition*, huile sur triplex, 71,5 x 56,5cm, 1921, Bruxelles, MRBAB), trois générations d'artistes belges sont présentés à Paris durant l'entre-deux-guerres [Photos : KIKIRPA].

2. La diffusion de l'art belge en France de 1919 à 1939 : initiatives privées ou politique publique ?

Durant la période, deux types de réseaux s'avèrent nécessaires à prendre en compte pour mesurer la présence et les moyens de diffusion de l'art belge en France : celui des grandes expositions diplomatiques organisées par l'Etat belge et accueillies par l'Etat ou les musées français et celui, plus varié, des réseaux personnels des artistes eux-mêmes face aux expositions et au marchés de l'art. C'est ce dernier système que nous qualifierons de « critique-marchand ».

2.1. Les expositions diplomatiques d'art belge organisées par l'Etat belge⁷

L'entre-deux-guerres se caractérise par l'émergence, liée à la fondation de la Société des Nations à Genève en 1919, d'une véritable diplomatie culturelle. Le réseau des expositions d'art belge organisées par l'Etat belge en France durant la période repose sur deux piliers importants : *primo*, la volonté de l'Etat belge (qui choisit les exposants) de montrer l'art belge en France ; et, *deuxio*, la volonté des musées et de l'Etat français, d'accueillir ces expositions. Pendant la période de l'entre-deux-guerres, l'Etat belge a organisé un nombre important d'expositions en France. Cette stratégie avait une raison diplomatique : la France et la Belgique tenaient à affirmer et confirmer, aux yeux de tous, leur indéfectible amitié. Or, comme le soulignait le Prince de Ligne, légat de Belgique aux Pays-Bas, la France, « centre d'art », est particulièrement sensible à ce type de manifestation. C'est d'ailleurs pour cette raison, à savoir encourager le rapprochement des deux nations, que, selon lui, les Pays-Bas auraient organisé dès 1921 une grande rétrospective d'art hollandais ancien et moderne à Paris. A ces besoins diplomatiques, s'ajoutaient par ailleurs les grandes visées pacificatrices de la Société des Nations, fondée à Genève en 1919, qui désire renforcer la paix entre les peuples par une meilleure connaissance de la culture des pays d'Europe. La France, pays des arts et de la culture, se devait d'entretenir et d'honorer de tels projets⁸. Au total, pas moins de sept expositions nationales d'art belge furent organisées en France de 1921 à 1935 : une au musée Galliera à Paris en 1921 et une autre à Paris toujours en 1923, une à Grenoble en 1927, une autre à Paris en 1928, une à Nîmes et une autre à Rouen en 1929, une dernière, enfin, à Paris en 1935. Et quatre d'entre elles furent organisées par le ministère des Affaires étrangères (en non par le ministère en charge des Sciences et des Arts), ce qui certifie, clairement, leur origine diplomatique. Et nous ne comptons pas, dans ces expositions, les participations belges aux grandes expositions internationales, comme celle des Arts décoratifs à Paris en 1925 ou celle des Arts et

⁷ Pour un développement plus complet sur le sujet, voir DE POTTER 2006 et 2008b.

⁸ A l'occasion de l'exposition d'artistes belges contemporains organisée à Paris en 1935, « bien que plusieurs expositions de cet ordre aient déjà été organisées à Paris », l'administration française des Beaux-Arts ne peut, écrit-elle, « refuser cette nouvelle proposition du gouvernement belge qui témoignera, une fois de plus, de notre amitié pour ce pays et de notre bonne confraternité pour ses excellents artistes » (lettre du directeur des Musées nationaux et de l'Ecole du Louvre au directeur général des Beaux-Arts, Paris, le 5 janvier 1935 – ANF F21 4082, Expositions artistiques diverses de Paris, dossier 1 : expositions musées 1935, exposition de peintres belges contemporains à l'Orangerie, Paris, 22 février – 22 mars).

Techniques dans la vie moderne à Paris en 1937. Le ministère belge des Affaires étrangères s'était d'ailleurs doté en 1926 d'une Association de propagande artistique belge à l'étranger (qui perdurera jusqu'en 1930) et montera, à Paris, à la fin des années 1930, un Centre de diffusion artistique et littéraire belge qui accueillera, lui aussi, un certain nombre d'expositions d'art belge officiel⁹.

De son côté, l'administration française, convaincue du rôle central qu'elle peut ou doit jouer dans l'expansion des arts et de la place qu'elle a à conserver dans ce domaine, se dote expressément, en 1921, d'un Musée des écoles étrangères contemporaines installé dans le bâtiment dit du Jeu de Paume dans le jardin des Tuileries à Paris. Ce musée, placé sous la tutelle d'un jeune conservateur, André Dezarrois, ne se contente pas de faire alterner expositions périodiques et collections permanentes. Il donne lieu aussi à une vaste politique d'acquisition d'œuvres d'art des pays étrangers. En 1939, les collections du Jeu de Paume ne comprennent pas moins de 160 œuvres d'art belge, soit quelques-unes de moins seulement que l'Angleterre, autre alliée de la France durant la Grande Guerre, ou que l'Italie que la France espérait jusqu'à la fin des années 1930 maintenir dans son giron diplomatique.



Fig. 3 : Le Musée du Jeu de Paume à Paris dans les années 1920-1930 [Photo : RMN].

Les artistes représentés dans ces expositions diplomatiques et dans la collection du Jeu de Paume se devaient de répondre, évidemment, à un double objectif : être représentatifs de leur pays d'origine tout en flattant la culture et la suprématie culturelle française. On y trouve donc plutôt des artistes déjà reconnus comme Albert Baertsoen, Eugène Laermans,

⁹ Pour le catalogue détaillé et l'analyse de ces expositions, se reporter à DE POTTER 2006.

Léon Frédéric, Constantin Meunier, Armand Rassenfosse, ou, parmi les jeunes, les plus sages des modernistes, souvent venus d'établir en France comme Iwan Cerf et Charkes Kvapil, par exemple. Y figurent aussi un certain nombre d'académiciens patentés, comme Angelina Drumaux ou Emile Baes. Seul l'achat d'une encre de Frans Masereel, *Sur la terre*, en 1937, semble renouveler quelque peu les choix passésistes de l'Etat. Quant aux artistes flamands, Jakob Smits, Constant Permeke, George Minne, pourtant plébiscités par une certaine partie de la presse française (*L'Art vivant*, *Cahiers d'art*, etc.) et par quelques membres de l'administration belge des Beaux-Arts, ce ne sont que par des dons qu'ils sont rentrés dans la collection française durant la période¹⁰.

Le seul conservateur français qui ait eu la présence d'esprit de ne pas accepter ce que lui proposait l'Etat belge et de prendre un parti véritablement moderniste fut Pierre-André Farcy, conservateur du Musée du Grenoble, qui, contre une première exposition d'artistes relativement classiques, obtint le droit d'exposer dans son musée, dans un second temps, les expressionnistes flamands, les artistes abstraits et même les surréalistes. Cette exposition réunit donc des artistes comme James Ensor, Hyppolite Daeye, Eugène Laermans, Constant Permeke, Gustave De Smet, Frits Van den Berghe, Osacar et Floris Jaspers, Jean-Jacques Gaillard, Victor Servranckx, Felix De Boeck, Auguste Mambour et René Magritte. En échange de l'accueil, inédit dans un musée, même en Belgique, ainsi réservé à des artistes aussi engagés dans le modernisme, artistes et galeristes belges laissèrent chacun une des œuvres qu'ils avaient exposés afin de créer une salle permanente d'art belge contemporain. C'est ainsi que le musée de Grenoble possède aujourd'hui un des plus beaux ensembles historiques d'art belge de la période¹¹.

2.2. Les stratégies personnelles des artistes au sein du réseau « critique-marchand » français

Concernant les réseaux personnels des artistes, les choses sont beaucoup plus complexes et l'on est amené, nécessairement, à travailler au « cas par cas ». Parmi les

¹⁰ ROBICHON 2006 ; DE POTTER 2007a et b ; CHAMPARNAUD, DE POTTER 2008.

¹¹ Sur l'exposition et la collection d'art belge de Grenoble, voir : VINCENT 1982 ; LEMOINE 1984, p. 84 ; COSTY 1983 ; BANDIER 2002 ; BANDIER 2006 ; et nos travaux en cours.

possibilités personnelles offertes aux artistes belges en France, cinq grandes tendances semblent se dessiner cependant : la participation des artistes belges aux Salons annuels parisiens ; leur représentation dans des galeries et des revues, animées par des médiateurs français ou belges ; leur engagement dans des cercles et coteries d'artistes ; et, enfin, une activité souvent peu mentionnée mais pourtant fort lucrative pour les artistes belges en France durant la période : l'illustration. Le marché français, que ce soit pour son ampleur ou sa réputation, représentait un débouché très important pour les artistes belges, limités sur ce plan dans leur propre pays.

2.2.1. Présence des artistes belges dans les Salons parisiens

Les Salons, grandes expositions annuelles organisées par les artistes eux-mêmes regroupés en sociétés, constituent, depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, la solution la plus évidente pour un artiste étranger de se faire connaître à Paris. A chaque salon correspond un « style » artistique : les académiciens choisiront ainsi le Salon des Artistes français (Fernand Allard l'Olivier, Louis Cambier ou encore Camille Barthélémy, médaillé de bronze et d'argent en 1926 et en 1927) ou celui de la Société nationale des Beaux-Arts (où exposent Jos Albert, Alexandre-Louis Martin, ou encore Victor Gilsoul dont l'Etat français achète en 1926 le tableau *Quai à Bruges au jour tombant*) ; le Salon d'Automne est, par essence, le salon des fauves et des coloristes (on y trouve Marthe Guillain, Marie Howet ou une grande rétrospective Rik Wouters en 1923). Le Salon des Indépendants et le Salon des Tuileries sont eux, des salons sans jury, ce qui signifie que tout un chacun peut y exposer. On y trouve donc de bonnes surprises (comme Pierre Thévenet, Valentine Synave, très connue à l'époque sous le nom de Madame Val, ou Robert Crommelynck) mais aussi de stricts inconnus, pourtant « étiquetés » belges comme Margueritte Feldor ou Fernand Fernel. Cela signifie qu'ils constituent aussi le seul endroit où peuvent exposer les artistes abstraits, refusés par les jurys des salons plus traditionnels. C'est ainsi le cas de Marthe Donas, dite aussi Tour-Donas, peintre abstrait, qui exposa de façon récurrente au Salon des artistes indépendants

(1920, 1921, 1923 à 1929¹²). Le Salon des Surindépendants, enfin, se veut quant à lui encore plus moderniste que le Salon des Indépendants lui-même. René Magritte y exposera une œuvre en 1933. Enfin, il existe aussi des salons propres à des typologies d'artistes : ainsi les différents salons des Anciens Combattants, très en vogue durant la période, les salons de graveurs (les belges sont largement représentés dans la Société des graveurs français par exemple) ou le salon des Artistes coloniaux. D'autres sont organisés dans les villes de province. Malgré un remarquable travail effectué par Nicolas Buchaniec sur les salons du Nord de la France de 1848 à 1914 et un vaste programme d'études des livrets de salons lancé par l'Institut national d'histoire de l'art et le Musée d'Orsay¹³, nous n'avons encore que très peu de renseignements les concernant pour la période de l'entre-deux-guerres.



Fig. 4 et 5 : Marie Howet (*Frahan vu de Rochehaut*, huile sur toile, 110 x 115 cm, 1923, Bruxelles, MRBAB) et Marthe Donas (*Composition abstraite n° 5*, huile sur carton, 63 x 49 cm, 1920, Bruxelles, MRBAB), deux exemples d'artistes belges exposant dans les salons parisiens durant l'entre-deux-guerres [Photos : MRBAB].

Il est important de spécifier que la nationalité des artistes est indiquée dans les catalogues de ces salons. Cette habitude, très bien documentée par un récent article de Tom Verschaffel¹⁴, remonterait à la fin du XIX^e siècle : dans la première moitié du XIX^e siècle, la nationalité des artistes n'était pas précisée mais les exposants étaient nettement moins nombreux. A partir de la seconde moitié du XIX^e siècle et au XX^e siècle, notamment en raison

¹² Pour le détail de la participation des artistes belges aux Salons parisiens se reporter à notre thèse en cours : *L'Art belge en France de 1919 à 1939 : présence et réception des artistes belges en France durant l'entre-deux-guerres*, sous la direction de F. ROBICHON, Université Charles de Gaulle – Lille 3, et M. DRAGUET, ULB.

¹³ BUCHANIEC 2006, et présentation de la base *Salons* du Musée d'Orsay par Catherine Chevillot lors de la séance « De l'inventaire à la base de données : nouvelles problématiques » tenue au colloque *L'Art et la Mesure* organisé par l'Ecole Normale Supérieure à Paris du 3 au 5 décembre 2008.

¹⁴ VERSCHAFFEL 2004.

du développement du chemin de fer, les salons se sont trouvés submergés par les artistes étrangers. Le fait d'indiquer la nationalité des exposants, parut, après divers essais, la solution la plus concluante pour les présenter, choix médian entre l'assimilation risquée d'artistes étrangers aux artistes français de souche et la séparation complète en sections, confinant à l'isolement. D'après les premières statistiques retirées de notre étude, il apparaît que les salons parisiens sont surtout fréquentés par des artistes francophones (Wallons, Bruxellois ou artistes issus de la bourgeoisie flamande) mais on n'y trouve pratiquement aucun artiste néerlandophone se réclamant comme tel.

2.2.2. Présence des artistes belges dans les galeries françaises

De la même manière que les artistes belges cherchent à exposer et vendre leurs œuvres dans les Salons, ils essaient aussi d'être présentés dans des galeries. Là encore, chaque type d'artiste trouve la galerie qui lui correspond. Ainsi les académiciens sont-ils présentés à la galerie Georges Petit en 1927. Les expressionnistes flamands à la galerie La Licorne en 1921, au Syndicat de la Curiosité et des Beaux-Arts en 1924 et à la galerie de France en 1931. La peinture néo-humaniste des années 1930, enfin, à la galerie de Paris au début de l'année 1935. En outre, de la même manière que les artistes cherchent à se créer des débouchés en France, il n'est pas rare de voir s'installer en France des galeristes belges. L'un des plus connus d'entre eux est évidemment Camille Goemans, l'un des promoteurs du surréalisme, qui ouvre sa galerie rue de Seine de 1925 à 1930 et y accueille non seulement des artistes belges comme René Magritte mais aussi des artistes français comme Jean Arp ou Salvador Dali. Au sein du réseau parisien des galeristes belges, on peut aussi trouver des succursales de galeries belges (par exemple la galerie Alice Manteau en 1927) ou des galeries belges expressément installées en France comme la galerie Fernand Windels qui n'hésite pas à mettre en place, en 1932, un salon des « Artistes belges de Paris ».

2.2.3. *La diffusion de l'art belge via les revues et les livres d'art*

On ne dira jamais assez, nous semble-t-il, l'importance du vecteur de connaissance des artistes que constitua la diffusion des revues et des livres d'art dans les années 1920-1930. Pour exemple, nous citerons cette remarque d'Andry-Farcy, le conservateur du Musée de Grenoble dont nous avons déjà parlé, qui, dans un volume collectif de la revue *Les Cahiers d'art* consacré à Constant Permeke, explique en ces termes comment il a rencontré l'œuvre de l'artiste : « Permeke ? Je le connaissais comme on le connaît en France : par des reproductions photographiques¹⁵ ». Comme dans le cas des galeries, chaque revue avait son opinion particulière à défendre : *Sélection*, *Le Centaure* et *Les Cahiers de Belgique* soutenaient principalement les expressionnistes flamands ; *7 Arts* regroupait les interventions des artistes abstraits autour des frères Pierre et Victor Bourgeois ; *L'Art belge* défendait un art plus consensuel, proche du fauvisme et du néo-impersonnisme ; *Le Rouge et le Noir*, enfin, animée par Pierre Fontaine, avait ouvert une large tribune à l'académisme et aux artistes que l'on pourrait qualifier d' « arrière-garde »¹⁶. Outre le fait que chacune de ces revues nous renseigne sur les dispositions de chacun des groupes d'artistes vis-à-vis de la France, il est important de s'intéresser à leurs lieux/vecteurs de diffusion et lecteurs français. Dans quelle revue Andry-Farcy avait-il découvert l'œuvre de Permeke ? Par qui et à quelle époque ? Autant de questions qui peuvent nous permettre de penser les prémices d'événements tels que l'exposition de Grenoble en 1927. Au panel stylistique des revues d'art en Belgique, correspond, ensuite, un ensemble de revues françaises qui, là encore, peut s'organiser en segmentation stylistique. Les revues parisiennes *L'Art vivant*, *L'Amour de l'art* et les *Cahiers d'Art* se consacrent elles aussi, dans les années 1920, aux expressionnistes. Le quotidien *Comoedia* se range plus, par contre, du côté des artistes classiques ou proches de l'école de Montparnasse. De plus petites revues, comme le *Bulletin de l'Effort moderne* de Léonce Rosenberg défendent même les artistes liés à une seule galerie, en l'occurrence ici les artistes abstraits.

¹⁵ ANDRY-FARCY, « Hommage à Permeke », in *Cahiers de Belgique*, Bruxelles, février 1930, p. 53.

¹⁶ DEVILLEZ 2003, et FUEG 1993. Sur le concept d' « arrière-garde », voir MARX 2004.

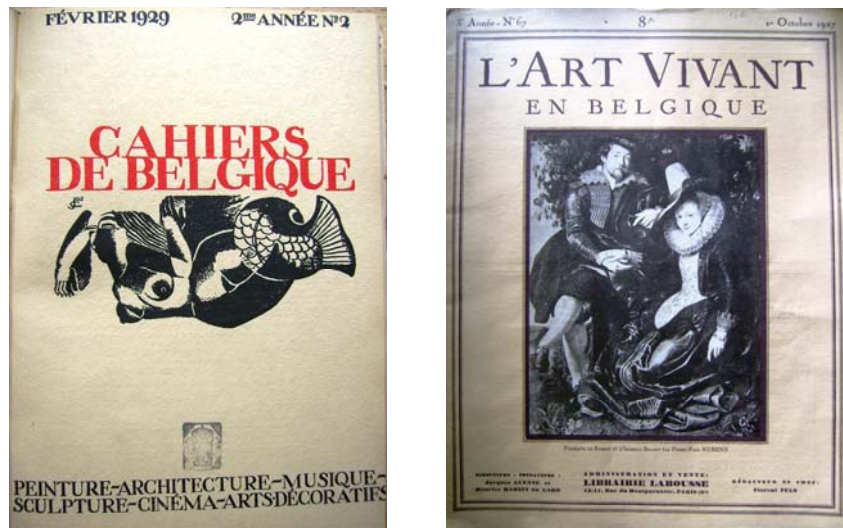


Fig. 6 et 7 : *Cahiers de Belgique* (Bruxelles, 1928-1931) et *L'Art vivant* (Paris, 1925-1939), deux exemples de revues française et belge ayant contribué à la connaissance de l'art belge à l'étranger ou à l'introduction des pratiques artistiques étrangères en Belgique [Photos : D.R.].

Les réseaux de correspondance entre revues belges et françaises qui émergent ainsi et qui pourraient être étendus, avec intérêt, à une étude au niveau européen, mettent en avant le rôle éminent des médiateurs (journalistes, critiques, galeristes, animateurs de groupe, etc.) dans le cadre des relations artistiques franco-belges. Bien qu'ils aient été longtemps sous-estimés au profit de l'étude de la part proprement créative de l'artiste, on se rend compte aujourd'hui à quel point leur influence est importante non seulement concernant la diffusion de l'œuvre d'un artiste mais aussi concernant celle de sa production¹⁷.

2.2.4. *La participation à des cercles et coteries*

Ce mode de fonctionnement est, nous l'avons vu en introduction, caractéristique des mouvements d'avant-garde¹⁸. Dans les cas des mouvements d'avant-garde en effet, les artistes, isolés, voient d'abord ce qu'ils ont de commun dans leur art, avant de considérer leurs nationalités particulières. Et l'objectif n'est pas de vendre le plus d'œuvres possibles mais bien de s'encourager mutuellement dans l'expérimentation artistique. Nous rangerons dans cette catégorie les premières collaborations de René Magritte et de Camille Goemans

¹⁷ JOYEUX-PRUNEL 2005.

¹⁸ CASSOU 1960, p. X.

avec les surréalistes français à la fin des années 1920. Leur reconnaissance est internationale : les surréalistes de Paris dialoguent avec les surréalistes de Prague, Bruxelles ou Ténériffe (en témoignent les quatre numéros du *Bulletin International du Surréalisme* publiés à Prague, Tenerife, Bruxelles et Paris d'avril 1935 à septembre 1936). On note ce même phénomène de rassemblement international autour d'une question artistique chez les artistes abstraits : Michel Seuphor et Joaquin Torrès-Garcia fondent à Paris le groupe Cercle et Carré en 1930, et Georges Vantongerloo et Auguste Herbin Abstraction-Création en 1932. Cercle et Carré est fondé par deux artistes étrangers, un Belge et un Espagnol, à Paris.



Fig. 8 et 9 : René Magritte, « Je ne vois pas la (femme) cachée dans la forêt », photomontage publié dans *La Révolution surréaliste*, n°12, Paris, 1929, et photographie des membres du groupe Cercle et Carré (1930): F. Clauson, A. Torrès-Garcia, J. Torrès-Garcia, P. Mondrian, H. Arp, P. Daura, M. Cahn, S. Taeuber, M. Seuphor, F. Vordemberge, V. Idelsohn, L. Russolo, N. Kandinsky, G. Vantongerloo, V. Kandinsky [Photos : D.R.].

Sans prendre en compte le succès ou non de cette initiative, force est de constater qu'on est bien loin, ici, des questions de nationalité évoquées au sujet des salons. Concentrés sur les valeurs de leur action commune, les artistes ne peuvent se permettre d'afficher des dissensions nationales. Cela ne les empêchera pas d'y être confrontés de manière interne : on notera que dans la seconde option abstraite, Abstraction-Création, Georges Vantongerloo s'est adjoint la participation d'un artiste français, Auguste Herbin.

2.2.5. La pratique de l'illustration

De la même manière qu'on ne se rend pas compte que les artistes dits « académiques » étaient d'une importance bien plus grande que les artistes novateurs qu'on retient aujourd'hui, il paraît important de signaler que de nombreux artistes belges vivaient, en France, de leurs revenus d'illustrateurs. Comme dans le cas des académiciens, le livre illustré est un produit de luxe destiné à une clientèle riche et, souvent, passionnée. Les illustrateurs belges jouissent en outre d'une très bonne réputation dans la mesure où, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, sous la censure de Napoléon III, plusieurs des plus grands chefs-d'œuvre de la littérature française ont été édités et imprimés en Belgique. C'est le cas des *Châtiments* de Victor Hugo en 1853 ou du fameux *A Rebours* de Joris-Karl Huysmans en 1876. Un artiste comme Frans Masereel jouissait ainsi d'une bien plus grande notoriété en tant que graveur-illustrateur que la plupart des peintres ou sculpteurs cités ci-dessus¹⁹.

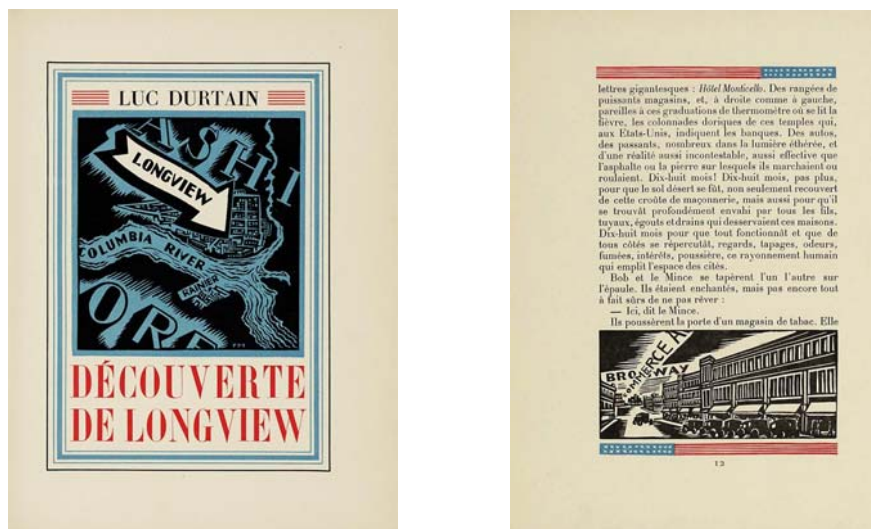


Fig. 10 : Illustrations de Frans MASEREEL pour Luc DURTAÏN, *Découverte de Longview*, Paris, René Kiefer, 1927 [Photos : KB, Amsterdam].

¹⁹ DE POTTER 2009.

3. Quelle réception pour le travail des artistes belges en France de 1919 à 1939 ?

On constate assez rapidement que plus les artistes représentés au sein d'un groupe sont nombreux, plus l'on va avoir recours au stéréotype de la nationalité pour les classer (c'est le cas des Salons et des expositions de groupe dans les galeries, par exemple). A l'inverse, plus on se rapproche des parcours individuels des artistes et de leurs affinités propres, plus ce sont des questions d'esthétique et de relations personnelles qui se font sentir (c'est le cas des cercles et coteries ou de la pratique de l'illustration). L'un des problèmes récurrents dans le cadre de notre étude est qu'il n'est pas évident de trouver des textes sur l'art belge écrits par des critiques d'art français. C'est le cas, par exemple, de la plupart des articles publiés dans *Les Nouvelles Littéraires* ou *L'Art vivant*²⁰. De même pour les publications sur l'art belge : c'est en effet à Louis Piérard, député montois et secrétaire de l'Association de propagande artistique belge à l'étranger dont nous parlions tout à l'heure, que les éditions parisiennes Georges Crès laissèrent le soin de rédiger un ouvrage complet sur l'art belge. Les exemples sont nombreux. Il est important de remarquer ce détail car ce n'est pas le cas pour les recensions de tous les arts étrangers (les articles sur l'art russe, par exemple, ne sont que très rarement écrits par des Russes). La proximité géographique et linguistique existant entre la France et la Belgique a donc engendré un système très particulier de représentation artistique belge en France très largement organisée par des médiateurs belges eux-mêmes. Dans le cas des revues par exemple, c'est donc moins dans les propos des critiques eux-mêmes que dans les choix des sujets et des auteurs que nous trouverons les indices d'un intérêt français pour l'art belge. Seules les expositions, très généralistes, organisées par l'Etat belge firent régulièrement l'objet d'une lecture française, mais, comme l'on pouvait s'y attendre, vu la politique adoptée par les administrations des beaux-arts dans les deux pays à cette époque, les artistes exposés par l'Etat belge en France ne reçurent que des compliments circonstanciés : les Français sont heureux qu'on leur présente l'art belge mais se demandent bien quelle est la particularité de cet art, puisqu'il ressemble tellement au leur. « La parenté artistique des Belges et des Français, écrivait René-Jean à l'occasion de l'exposition du ministère belge des Sciences et des Arts au musée Galliera en 1921, s'accuse à tous les

²⁰ DE POTTER 2008a, non paginé.

yeux²¹. » Et il est effectivement difficile de voir en ces artistes académiques choisis par l'Etat belge pour être montrés en France autre chose que des émules d'une certaine école française de la fin du XIX^e siècle. Les seules sélections à avoir recueilli une presse plus sincère et plus originale sont celles organisées par l'Association de propagande artistique belge l'étranger à Grenoble en 1927 et Paris en 1928. Mais bien souvent c'est à James Ensor, Fernand Khnopff, Eugène Laermans ou Jules De Bruycker qu'il est fait référence. Cependant, aussi peu « francisables » soient-ils, ces artistes apparaissaient comme déjà quelque peu datés, pas assez modernes ou trop connus, à cette époque, pour réellement surprendre la critique d'art française. Ces critiques peu stimulantes au regard de l'Histoire de l'art telle qu'on la conçoit très souvent aujourd'hui n'empêchent pas ces mêmes artistes, classiques ou datés, de connaître un franc succès sur le marché privé (sinon pourquoi exposeraient-ils chaque année, à des prix parfois très élevés, dans les Salons ?). Ce succès est malheureusement difficile à mesurer, faute de documentation privée de l'époque sur ces achats, mais une étude attentive des dossiers d'acquisitions des artistes belges par l'Etat français a permis de démontrer, par exemple, qu'Emile Baes aurait été un des peintres belges établis en France durant la période vendant ses œuvres le plus cher. Son tableau *Le Bain de la créole (Guadeloupe)* acheté par l'Etat français en 1928 est une des œuvres les plus onéreuses de la période²². D'autres documents le montrent dans un atelier relativement opulent²³. Ceci étant dit, on imagine assez naturellement qu'un art respectueux des formes et des traditions, mettant sur un piédestal la valeur de l'art français, est plus que le bienvenu dans certains milieux sociaux conservateurs et donc souvent aisés.

²¹ RENE-JEAN, « Les Petites Expositions : exposition d'art belge (Musée Galliera), etc. », *Comœdia*, Paris, 26 mars 1921.

²² CHAMPARNAUD, DE POTTER 2008

²³ Voir le dossier « Emile Baes » dans le fonds Rachel Baes aux Archives et Musée de la littérature à Bruxelles.



Fig. 11 : Emile BAES, *Esquisse*, huile sur toile, 0,40 x 0,50 cm, non daté, Paris, MNAM. L'un des tableaux achetés le plus cher par l'Etat français durant la période de l'entre-deux-guerres [Photo : RMN].

En terme de succès d'estime, ce sont en fait les expressionnistes flamands (Constant Permeke, Frits Van den Berghe, Gustave De Smet) qui, semble-t-il, reçoivent le plus d'attention – ou du moins la plus originale – de la part de la critique française. Introduits d'abord par Paul Fierens, fils du conservateur des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique monté faire ses armes littéraires à Paris, dans la revue parisienne *Les Nouvelles littéraires* en 1923 et en 1924, ils font ensuite l'objet de plusieurs articles importants dans *l'Art vivant*, les *Cahiers d'art* ou la revue *l'Amour de l'art*. *L'Art vivant* consacre même un numéro entier à la Belgique en octobre 1927, au moment de l'exposition d'art belge au Musée de Grenoble. Que trouve la critique française auprès de ces artistes de la seconde Ecole de Laethem-Saint-Martin ? Probablement ce qu'elle ne trouve pas dans les artistes exposant et travaillant « à la française » : la différence. Les artistes de l'Ecole de Laethem-Saint-Martin se sont précisément placés loin des influences de la ville et de Paris en particulier (« *En eux-mêmes, ils ont trouvé la clarté* », écrit Paul Fierens dans la préface au catalogue de l'exposition d'art belge au Musée du Jeu de Paume à Paris en 1928), et, effectivement ils proposent une pratique artistique totalement différente de ce qui pouvait se faire en France. Alors qu'ils voulaient s'éloigner des villes et, en particulier de Paris, pour revenir à leur langue et leur terroir, les expressionnistes flamands sont les artistes qui remportent le plus vif succès d'estime dans la critique d'art moderniste de Paris. Une des explications que nous proposons à ce phénomène tiendrait au fait que les seules parentés qu'on semble pouvoir trouver aux expressionnistes flamands seraient plutôt à chercher, ainsi que le suggère Willy Van den

Bussche dans le catalogue de l'exposition *Ensor et les avant-gardes à la mer*²⁴, du côté de l'Allemagne, et du groupe Die Brücke (Dresde, 1905) en particulier.

On retrouve dans ces deux familles d'artistes non seulement les mêmes expressions formelles mais aussi un désir identique de retour à la nature. Cette observation nous invite à nous demander si la ferveur d'une partie de la critique d'art française à l'égard de leur travail ne serait pas née, précisément, du bannissement de l'art allemand, cet autre seul et unique pôle artistique capable de faire pendant à Paris au début du XX^e siècle ? C'est une hypothèse que nous développerons dans notre thèse. Concernant les surréalistes et les abstraits, enfin, il est encore trop tôt, par contre, durant l'entre-deux-guerres, pour les voir dépasser la simple reconnaissance des pairs : leurs œuvres semblent circuler, certes, mais principalement chez leurs propres collègues et relations ou chez les animateurs des différents groupes²⁵. En outre, ces derniers, trop fragiles et encore trop peu connus à la fin des années 1920, ne résistent pas aux conséquences du krach boursier de 1929. Ils semblent donc disparaître de la scène publique au cours des années 1930 pour revenir en force après la Seconde Guerre mondiale.



Fig. 12 et 13 : Gustave DE SMET, *L'Aigle de mers*, huile sur toile, 135 x 120 cm, 1905, Bruxelles, Musée d'Ixelles, et Otto MUELLER, *Trois nus dans un paysage*, huile sur toile, dimensions n.c., 1921, Berlin, Die Brücke Museum. Le rapport à la nature, l'accentuation des formes et des couleurs contrastées, autant de caractéristiques propres aux expressionnistes flamands et au groupe allemand Die Brücke [Photos : KIKIRPA et Die Brücke Museum].

²⁴ VAN DEN BUSSCHE 2006.

²⁵ Voir à ce propos la collection d'œuvres rassemblée par Michel Seuphor (DUPUY 1991).

Conclusion

Suivant l'exemple de l'ouvrage de William Marx, qui peut être considéré comme « le premier défi majeur lancé à la façon d'envisager la littérature française de l'intérieur » entendue « comme la biographie d'un événement plutôt que comme un continuum expressif et représentationnel²⁶ », il convient peut-être, aujourd'hui, afin d'envisager la période sous un nouvel angle, de se dépouiller des schèmes interprétatifs qui nous engagent à voir, dans l'histoire de la première moitié du XX^e siècle et plus particulièrement dans les vingt années de l'entre-deux-guerres une succession de mouvements d'avant-garde aux programmes uniquement esthétiques. Comme l'a montré Pierre Cabanne, l'œuvre de Picasso lui-même déroge à toute conception linéaire de la modernité et oscille tantôt vers l'expérimentation formelle et conceptuelle, tantôt vers un classicisme des plus académiques²⁷. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, une telle relecture de l'histoire des arts de l'entre-deux-guerres ne revient pas à en nier les qualités. Elle révèle, plutôt, comme le démontre Joël Roucloux par sa relecture des réalismes de la période, richesse et complexité²⁸. Dans notre cas, à la variété des stratégies de réseau mises en place par les artistes, tant au niveau de la création que de la diffusion de leurs œuvres, s'ajoute la prise de conscience d'une valeur intellectuelle, propre à cette période, accordée à l'art sur le plan diplomatique. Une telle approche n'aurait pu être redécouverte sans la considération, au jour le jour, de toutes les formes d'expositions d'art belge ou d'artistes belges en France durant la période. Elle éclaire pourtant, durablement, les conditions de la réception de l'art belge en France durant la période et, par-delà celles-ci, celles de sa production.

²⁶ MATEI 2008.

²⁷ CABANNE 1992.

²⁸ ROUCLoux 2006.

Bibliographie

BANDIER 2002 : N. BANDIER, « La Première Exposition officielle de peintures surréalistes dans un musée public : Grenoble 1927 », *Ça presse*, Lyon, 12 avril 2002, p. 14-15.

BANDIER 2006 : N. BANDIER, « Un débat autour de la peinture “moderne” en 1927 à Grenoble », *Revue des Sciences Humaines*, 283, juillet-septembre 2006.

BUCHANIEC 2006 : N. BUCHANIEC, *Les Salons dans le Nord de la France, 1848-1914*, thèse d'histoire de l'art soutenue sous la direction de F. ROBICHON, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2006.

CABANNE 1992 : P. CABANNE, *Le Siècle de Picasso*, Paris, Gallimard, 1992.

CASSOU 1960 : J. CASSOU, *Les Sources du XX^e siècle : les arts en Europe de 1884 à 1914*, Paris, 1960, collection Textes RMN.

CHAMPARNAUD, DE POTTER 2008 : L. CHAMPARNAUD, C. DE POTTER, « Valeur des acquisitions des artistes belges par l'État français, 1890-1940 », intervention lors du colloque international *L'Art et la Mesure* organisé à l'Ecole Normale Supérieure de la rue d'Ulm les 3, 4 et 5 décembre 2008 (publication prévue sur le site Internet de l'Ecole Normale Supérieure). Conférence pour l'instant disponible en écoute sur le site de l'ENS : <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=2289>.

COLL. 1975 : COLL., *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925. Actes du colloque organisé au Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, Saint-Etienne, 1974*, Saint-Etienne, Cierc, 1975.

COSTY 1983 : B. COSTY, *La Première Exposition représentative d'art belge contemporain en France : 1927, musée de Grenoble*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art soutenu sous la direction de P. VAISSE à l'Université de Lyon 2, octobre 1983.

DE POTTER 2006 : C. DE POTTER, *Les Expositions collectives d'art belge en France (1919-1939)*, mémoire de Master 2 Recherche en Histoire de l'art contemporain soutenu sous la direction de F. ROBICHON, Université Charles de Gaulle – Lille 3, juin 2006.

DE POTTER 2007a : C. DE POTTER, « L'Ecole belge au Musée des écoles étrangères contemporaines, dit aussi Musée du Jeu de Paume, à Paris, 1921-1939 », intervention dans le

cadre du séminaire d'Economie de la culture du Pr. V. GINSBURGH à l'Université Libre de Bruxelles, le 5 mars 2007 (texte non publié).

DE POTTER 2007b : C. DE POTTER, « Les Acquisitions de l'Etat français en matière de sculpture belge, 1919-1939 », *France-Belgique 2007 : Sculpteurs/Sculpture. Actes de la journée d'études organisée à l'Université Charles de Gaulle – Lille 3, 13 avril 2007, Cahiers de l'IRHiS*, 4, 2007, p. 48-53.

DE POTTER 2008a : C. DE POTTER, « *Misère au borinage* : le travail et la pauvreté comme figures de l'art belge plébiscité par la France de 1919 à 1939 », intervention lors de la journée d'études *Pauvres et Pauvreté* organisée à l'Université Charles de Gaulle – Lille 3 le 28 janvier 2008 (publication prévue dans la revue électronique *Apparence(s)*, Université Charles de Gaulle - Lille 3).

DE POTTER 2008b : C. DE POTTER, « Du temps où les artistes étaient nos 'meilleurs' ambassadeurs : art et politique étrangère dans les relations Belgique-France de 1919 à 1939 », *Pyramides*, 15, automne 2008, p. 203-226.

DE POTTER 2009 : C. DE POTTER, « Les Illustrateurs belges en France de 1919 à 1939 : Jean de Bosschère, Frans Masereel, Frans De Geetere, Luc Lafnet. Pratiques et réseaux », *Actes du colloque international Peintres de l'encrier organisé à l'Université Libre de Bruxelles, 6 et 7 mars 2009, Le Livre et l'Estampe*, Bruxelles, octobre 2009.

DEVILLEZ 1997 : V. DEVILLEZ, « Les peintres belges dans la tourmente : du krach économique à la Seconde Guerre mondiale », *Cahiers d'Histoire du temps présent*, 2, 1997.

DEVILLEZ 2003 : V. DEVILLEZ, *Le Retour à l'ordre : art et politique en Belgique de 1918 à 1945*, Bruxelles, Editions Labor / Dexia, 2003.

DUPUY 1991 : P. DUPUY, *Seuphor, la traversée du siècle*, Alès, Musée bibliothèque Pierre-André Benoit, 1991.

GENET-DELACROIX 1992 : M.-C. GENET-DELACROIX, *Art et Etat sous la III^e République*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.

GOYENS DE HEUSCH, SEYNAEVE 1992 : S. GOYENS DE HEUSCH, D. SEYNAEVE, *L'Avant-garde des années 1920 en Belgique*, Bruxelles, 1992 [catalogue d'exposition, galerie Patrick Derom, automne 1992].

JOYEUX-PRUNEL 2005 : B. JOYEUX-PRUNEL, « *Nul n'est prophète en son pays* » ou la logique avant-gardiste. *L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, thèse d'histoire soutenue sous la direction de C. CHARLE, Université de Paris I-Sorbonne, 2005.

LAURENT 1983 : J. LAURENT, *Arts et Pouvoirs*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1983.

LEMOINE 1994 : S. LEMOINE, *L'Art du XX^e siècle : la collection du musée de Grenoble*, Avignon, RMN, 1994.

MARX 2004 : W. MARX (éd.), *Les Arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

MATEI 2008 : A. MATEI, « L'avènement de l'Autre dans l'histoire littéraire française : l'arrière-garde et l'anti-moderne, à propos de William Marx, *Les Arrière-gardes au XX^e siècle* », *Fabula*, URL (avril 2009) : http://www.fabula.org/atelier.php?L%27arriere-garde_et_l%27anti-moderne.

MONNIER 1995 : G. MONNIER, *L'Art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995.

PINGEOT, HOZEE 1997 : A. PINGEOT, R. HOZEE (éd.), *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris : les relations artistiques entre la France et la Belgique de 1848 à 1914*, Bruges, Fonds Mercator / RMN, 1997 [catalogue de l'exposition organisée aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris du 18 mars au 14 juillet 1997 et au Musée des beaux-arts de Gand du 6 septembre au 14 décembre 1997].

ROBICHON 2006 : F. ROBICHON, « La Collection belge au musée des Ecoles étrangères du Musée du Jeu de Paume », *France-Belgique 2006 : Salons et expositions d'art. Actes de la journée d'étude organisée à l'université Charles de Gaulle – Lille 3, 7 avril 2006, Cahiers de l'IRHiS*, 1, 2006, p. 36-41.

ROUCLOUX 2006 : J. ROUCLOUX, *A rebours du modernisme : le néo-traditionalisme de l'entre-deux-guerres au miroir de sa redécouverte « post-moderniste »*, thèse en Histoire de l'art soutenue sous la direction d'Y. VANDEN BEMDEN aux Facultés universitaires Notre-Dame de Namur, 2006.

VAISSE 1995 : P. VAISSE, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.

VAN DEN BUSSCHE 2006 : W. VAN DEN BUSSCHE, *Ensor et les avant-gardes à la mer*, Anvers, Fonds Mercator, 2006 [catalogue de l'exposition organisée au PMMK à Ostende du 30 septembre 2006 au 25 février 2007].

VERSCHAFFEL 2004 : T. VERSCHAFFEL, « Une école de plus en plus nationale. La critique française et les peintres belges aux Salons de Paris (1831-1865) », in H. ROLAND HUBERT et S. SCHMITZ (éd.), *Pour une iconographie des identités culturelles et nationales. Ikonographie kultureller und nationaler Identität*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2004, p. 117-134.

VINCENT 1982 : H. VINCENT, *Andry-Farcy, un conservateur novateur : le musée de Grenoble de 1919 à 1949*, Grenoble, 1982 [catalogue de l'exposition organisée au musée de Grenoble du 28 juin au 11 octobre 1982].