



« L'artiste doit devenir un homme du peuple, un homme parmi les hommes¹. »

Par **Camille Baillargeon**

PUISÉE DANS LES ARCHIVES DU PEINTRE, CETTE CITATION QUE NOUS PRENONS POUR TITRE NOUS SEMBLE LE POINT DE DÉPART idéal pour aborder la question de l'engagement dans l'art de Louis Deltour (1927-1998). La formule n'est peut-être pas la sienne, mais traduit assez bien la ligne artistique qu'il poursuit et qu'alimentent les thèses communistes au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Pour être plus juste, le verbe « devenir » devrait y être substitué par le verbe « être », puisqu'il s'agit moins de passer de l'état d'artiste à celui d'homme du peuple que de se souvenir que l'artiste est d'abord un être comme les autres. Un père maçon, une mère au foyer, une enfance dans une bourgade rurale du Hainaut, le rêve premier d'être décorateur, d'apprendre un métier plutôt que de devenir un artiste avec un grand A, sont des composantes importantes du terreau dans lequel il puise ses racines. Des professeurs de l'Académie des Beaux-arts de Tournai lui permettent cependant d'envisager l'art sous de plus amples facettes, tandis qu'il poursuit sa formation dans une Belgique en guerre. À la mesure de son jeune âge et de ses convictions, il s'engage dans la Résistance en contribuant notamment à la presse clandestine par des illustrations : son dessin devient déjà son arme. Suivent l'école de La Cambre, l'influence de ses professeurs, parmi lesquels Charles Counhaye (1884-1971), et des rencontres déterminantes, dont celles avec Edmond Dubrunfaut (1920-2007) et Roger Somville (1923-2014), alors que se forge son engagement politique au sein du Parti communiste. Voilà le socle sur lequel le jeune peintre se place pour observer le monde.

Le collectif Forces murales, qu'il fonde avec Edmond Dubrunfaut et Roger Somville en 1947, s'annonce par un manifeste qui donne le ton de la démarche artistique qui sera la sienne pendant près d'un demi-siècle². Il s'agit de remettre l'art là où il devrait être, au contact du peuple, et non dans le cadre restreint dans lequel il se maintient alors. Pour cela, Forces murales mise sur des techniques à portée collective (tapisserie, fresque, vitrail, tissu peint...) et aspire à bâtir, en coopération avec les architectes, le décor de la société à venir. À cela, se mêle la volonté de parler aux hommes de ce qu'ils sont et de ce qui les agite : d'exalter « la vie et le travail des hommes, leurs luttes, leurs souffrances, leurs joies, leurs victoires et leurs espoirs³ ». Avant d'envisager la forme que prendra leur expression artistique, les trois artistes se préoccupent du contenu et de la destination de l'art, et par-là de la relation qu'ils entendent bâtir avec leurs contemporains. Ils entrent de fait en résistance avec cette mode de l'art pour l'art qui ne dialogue plus qu'avec lui-même et qui reste étranger à la beauté et aux tourments du monde.

Forces murales concrétise son projet à travers des travaux remarquables et remarqués : que ce soit les quelques 300 m² de tapisseries tissées pour le ministère des Affaires étrangères (1947-1949) ou la fresque réalisée au Palais de Justice de Bruxelles (1949) ou encore ce vaste *Hommage aux travailleurs belges* (1951) peint sur plus de 100 m² de toile libre et présenté au Heysel. Leurs tapisseries collectives traduisent les activités rurales et portuaires ; celles de Deltour s'y distinguent par une présence plus marquée de personnages masculins, mais aussi par son intérêt particulier pour les loisirs populaires (jeux de cartes, de dés ou de javelots, danse, etc.). Dans ces premiers travaux, l'artiste explore son expression, oscille encore entre expressionnisme et réalisme. Il trace des personnages parfois filiformes, parfois plus massifs, avec de larges mains – motif caractéristique de son œuvre à venir. Leurs corps – accroupis, courbés, agenouillés, repliés – semblent souvent un peu contraints par l'espace de l'œuvre. Leurs traits sont tirés, donnant l'apparence d'êtres sur lesquels les peines du quotidien ont laissé leurs marques. Il en ressort une certaine mélancolie dont Deltour se dégagera par la suite.

Une de ses tapisseries est peut-être révélatrice de l'évolution de sa quête esthétique. D'abord présentée sous le titre *Analogie* (1947), elle devient *Le Coqueleur* : reportant ainsi, sur le sujet, l'attention qui allait aux parentés formelles liant l'homme et son coq. Nous la regardons désormais comme une scène faisant écho d'une tradition populaire du Nord : celle des combats de coq. Jean Lurçat (1892-1966), rénovateur de la tapisserie française qui eut une influence notable sur le travail de Forces murales, avait avant lui (en 1939) interprété ce thème. Mais la manière dont Deltour observe cette scène de la vie populaire et locale, en plaçant l'homme au premier plan, diffère de ce dernier en laissant plutôt entrevoir certaines qualités estimées du réalisme socialiste dont il partagera bientôt les conceptions. Nous pourrions d'ailleurs rapprocher son œuvre du tableau *Les Coqueleurs* que le modèle de la peinture réaliste socialiste à la française, André Fougeron (1913-1998), réalisa trois ans plus tard dans le cadre de son hommage au Pays de la mine.



À GAUCHE : Louis Deltour, *Les Tabacs*, projet de tapisserie, 1949. Coll. Amsab-ISG (Gand). — À DROITE : Forces murales (L. Deltour, E. Dubrunfaut, R. Somville), *Roux*, 1886, peinture de la série en *Hommage aux travailleurs belges* présentée au XXX^e anniversaire du PCB, 1951. Coll. IHOES (Seraing).

Les thèmes de la décoration du Palais de Justice (la pêche, le port et le commerce) ne se distinguent pas fondamentalement de ceux des tapisseries, néanmoins s'y décèle un glissement vers un engagement politique plus affirmé. Les trois artistes, qui assurent avoir voulu symboliser l'exploitation de l'homme par l'homme, intitulent leur œuvre : *Prolétaires de tous les pays unissez-vous !* Le basculement réel s'opère en 1950, quand ils décident de traiter des contenus politiques et de collaborer activement aux manifestations du Parti communiste de Belgique (PCB), auquel Deltour adhère officiellement. Leurs premiers tissus peints, *Non à la guerre* (1950), *En avant vers Sheffield* (1950), *Tous au Festival de la jeunesse à Berlin !* (1951), accompagnent les actions (congrès, rencontres, festivals) du Parti, de sa jeunesse et des organisations de masse où se recrutent les futurs militants (tels le mouvement des Partisans de la paix, auquel Picasso appelle les jeunes peintres à s'affilier, ou la Fédération mondiale de la jeunesse démocratique). C'est encore le cas de leur *Hommage aux travailleurs belges* (1951) produit pour le XXX^e anniversaire du PCB mettant en scène l'épopée de la lutte ouvrière en Belgique et la capacité des masses laborieuses à bouleverser l'ordre des choses. Le contenu de cette suite de toiles monumentales à la gloire de l'action communiste se décide en liaison avec la Commission culturelle du Parti aux réunions de laquelle assistent alors Dubrunfaut et Somville, et plus tard Louis Deltour. Le résultat pictural impressionne. Le Parti le considère comme un tournant majeur et un exemple à suivre pour les artistes engagés dans la voie du réalisme socialiste⁴.

Les années 1951-1953 seront celles où le dialogue avec le Parti sera le plus nourri, celui-ci tentant de se doter d'une ligne directrice en matière culturelle. Les trois artistes prendront part à l'intense réflexion portant sur le fond et la forme que devrait privilégier l'art progressiste en lien avec les théories esthétiques et leurs interprétations plastiques popularisées au sein de la scène communiste.

La paix

Le peuple en lutte, le bonheur annoncé par le socialisme, la paix... Peut-être particulièrement cet espoir de paix et de bonheur qui agite la jeunesse et la mène à s'engager, inspirent Louis Deltour et ses compagnons encore marqués par la Seconde Guerre mondiale. Au sein de la Jeunesse populaire de Belgique (JPB), organisation de la jeunesse communiste à laquelle Deltour collabore activement et où il rencontrera sa future épouse, la paix mobilise plus que tout autre sujet. Les jeunes artistes engagés (écrivains, comédiens et plasticiens) s'attachent à en servir la cause et relaient ses combats. Les œuvres picturales et graphiques de Forces murales popularisent les grandes préoccupations de l'heure : crainte de l'arme atomique et des armes bactériologiques, opposition à la guerre de Corée et du Vietnam, au réarmement allemand, à la Communauté européenne de défense (CED) et à la prolongation du service militaire... Elles contribuent en parallèle à forger des héros, à se doter de modèles. C'est ainsi qu'apparaît dans la toile *Non à la guerre* cette jeune communiste française, Raymonde Dien, « qui fit s'arrêter les trains quand les trains roulaient vers la mer, chargés d'armes pour l'Indochine », qu'encense les jeunes poètes progressistes du groupe Ulenspiegel⁵ et la presse de la JPB. C'est encore ce que

fait Louis Deltour, alors actif au sein des Comités de lutte contre la prolongation du service militaire, en réalisant une série de gravures et d'encres de chine rendant hommage aux miliciens de Casteau opposés aux 24 mois⁶. L'art devient une arme de propagande et d'agitation que Deltour conjugue à son activité militante. Il affectionne alors l'illustration et l'estampe parce qu'elles ont le potentiel – davantage peut-être que les grands tissus peints – de faciliter le contact tant recherché entre l'art et le grand public en pénétrant à peu de frais dans les foyers⁷. Ses illustrations sur les gars de Casteau, dont certaines se retrouvent sur des tracts et des cartes de soutien, décrivent des scènes animées qu'on placerait volontiers dans la veine d'un Frans Masereel (1889-1972). Elles y sont servies par le contraste tranché des noirs et des blancs qui leur confère leur puissance expressive. Ce travail est d'ailleurs récompensé lors des concours nationaux et internationaux d'arts plastiques organisés dans le cadre du Festival de la jeunesse et des étudiants pour la paix de Bucarest en 1953⁸. Deltour, qui coordonne la participation du comité belge au Festival, profite de son séjour en Roumanie pour questionner la place de l'art et des artistes au sein du système soviétique. Les expériences menées pour réintégrer l'art dans la vie sociale et révolutionner les rapports sociaux entourant la pratique artistique le séduisent particulièrement.



Forces murales (L. Deltour, E. Dubrunfaut, R. Somville), *Oradour*, peinture, 1952. Coll. IHOES (Seraing).



Louis Deltour, dessins consacrés aux horreurs de la guerre et à la lutte pour la paix, vers 1951. Coll. Amsab-ISG (Gand).

De cette période, datent plusieurs dessins montrant la jeunesse du monde souriante et solidaire, marchant main dans la main, composant de joyeuses farandoles dans un décor parsemé de colombes. La paix y est présentée comme un espoir joyeux, un air de libération sur lequel on danse, dans un style s'approchant des représentations qui circulent dans la propagande soviétique. Mais nous retrouvons aussi dans la vaste production de Deltour, des encres de chine moins convenues, tracées de manière large et vive, d'un geste presque violent. Elles décrivent des foules compactes d'hommes et de femmes scandant leur revendication « Du pain pas des canons », des colleurs d'affiches pour la paix agissant dans la clandestinité de la nuit ou des scènes de manifestations durement réprimées. Nous retrouvons, dans ces dernières, la manière de ses études à l'encre de chine et de ses gravures sur la guerre datant de la période où les communistes se mobilisent contre le réarmement de l'Allemagne et la CED. Celles-ci alimentent notamment le recueil d'illustrations intitulé *Les Horreurs de la guerre* (1951) composé par Deltour pour le compte de Forces murales. Les trois artistes réalisent aussi deux grandes toiles, *Oradour* et *Plus jamais ça* (1952), sur les atrocités allemandes. Sur ce thème, Deltour produit des gravures sur bois, dont *Belge souviens-toi !*, et une série d'encres de chine dramatiques. Elles nous montrent notamment des enfants fuyant les armes des soldats, mais rattrapés par la mort, le massacre de civils et la physionomie de la peur. Des scènes évoquent les camps de concentration. On y voit des cadavres décharnés dont les membres s'entremêlent, des figures émaciées figées dans la douleur et les corps déjà rigidifiés qu'on mène au four crématoire. Des hommes sont pendus, d'autres, exécutés, et ceux qui restent crient leur désespoir, à l'image de cette femme à qui la mort arrache les siens. On y voit aussi l'indifférence des soldats allemands, insensibles au sort de leurs victimes et ignorant leur douleur, dans une attitude que Deltour attribuera vingt ans plus tard aux soldats américains.

L'art pour tous

« L'art appartient au peuple. Il doit avoir ses racines dans le fond des masses populaires. Il doit être compréhensible pour les masses et aimé par elle. Il doit réunir les sentiments et les volontés de ces masses. Il doit susciter[,] dans les masses[,] des artistes et développer leur maîtrise⁹. » Ces paroles attribuées à Lénine résonnent dans la scène communiste internationale, tout comme elles guident Deltour dans sa volonté de rompre l'isolement de l'artiste. Mises en exergue d'un projet de publication de *Forces murales* en collaboration avec le collectif *Métiers du mur*¹⁰ vers 1951, elles réapparaissent, sous une forme abrégée, pour annoncer les travaux du groupe *Art et Travail* que Deltour fonde dans les années 1970 avec certains de ses anciens élèves, dont Robert Remy, et son fils Philippe¹¹. Mais elles imprègnent en réalité l'esprit de chacune de ses entreprises artistiques, depuis le groupe *Breughel* qu'il rejoint fin 1952 jusqu'à sa collaboration à la Foire aux artistes et artisans de Hollain qui s'éteint à l'aube des années 1990, en passant par l'enseignement qu'il dispense à ses élèves de l'Académie royale des Beaux-Arts de Tournai à partir de 1961 jusqu'à sa retraite en 1991.



Louis Deltour, Projet de peinture murale pour l'école de Frasnes-lez-Buissenal, 1956-1957. Coll. Amsab-ISG (Gand).

Avant de s'éloigner de *Forces murales*, Deltour se rend avec ses camarades à Verviers à la rencontre des hommes et des femmes affectés par le chômage. La crise que subit l'industrie verviétoise est alors au cœur des préoccupations et de la propagande du PCB qui en attribue la cause aux choix néfastes, et foncièrement idéologiques, du gouvernement en matière de relation économique avec l'Est. Les œuvres qu'ils produisent alors sont exposées en juin 1953 à la Société royale des Beaux-Arts de Verviers et deux peintures sur le chômage sont également sélectionnées au concours national d'arts plastiques précédant le IV^e Festival mondial de la jeunesse de Bucarest. Quelques mois plus tard, au sein de discussions d'ordre culturel du comité central du Parti, certains membres expriment des réserves quant au traitement privilégié par des artistes progressistes ayant récemment choisi de dépeindre des chômeurs et des dockers (deux sujets traités par *Forces murales*). Leurs reproches visent en particulier la manière de représenter les personnages, qui leur confère un caractère qu'ils jugent peu séduisant voire avilissant¹². Sans savoir si ces critiques visent les œuvres produites à Verviers ou celles d'autres jeunes artistes, elles témoignent cependant d'un durcissement idéologique en matière d'esthétique et de définition du réalisme que les trois artistes ne peuvent ignorer. Deltour paraît assez sensible aux thèses dominantes en fait de réalisme socialiste. Son œuvre, particulièrement dans les quelques années qui suivent son départ de *Forces murales*, en adopte quelques postures. En 1953, il ressent le besoin de se libérer de l'influence dominante qu'exerce Edmond Dubrunfaut au sein du groupe et de donner à son art sa propre direction. Cela n'implique toutefois aucune rupture fondamentale dans sa manière d'envisager la création artistique, son engagement reste entier, mais il est désormais seul maître de son expression.

Pour rendre à l'art sa légitime destination, celle d'être sociale, Deltour continue à penser qu'il doit s'extraire de l'espace où le confine la société capitaliste, celui des galeries et du marché. Comme avec *Forces murales*, et suivant une ambition caressée en son temps par Gustave Courbet (1819-1877) et notamment expérimentée au XX^e siècle par les muralistes mexicains, il aspire à pouvoir intégrer l'expression plastique dans l'espace public. Cette volonté de mettre l'art « là où vivent les hommes » se concrétise notamment par la fresque qu'il crée pour l'école de Frasnes-lez-Buissenal (1956-1957) et, plus tard, dans le cadre de son activité avec *Art et Travail* (1973-1980). Il produit alors quelques peintures murales pour un réfectoire de la RTT (1974), la salle de gymnastique de la mutualité l'Unité à Tournai (vers 1974-1978), le hall de la cité universitaire de l'ULB en appui à la résistance chilienne (*Le Peuple ne sera jamais vaincu*, 1976) ou la Maison médicale de Taintignies (vers 1979). Toutefois, les possibilités qui s'offrent aux artistes engagés, dans cette société dont les forces dominantes ne partagent pas les mêmes idéaux, restent limitées. C'est pourquoi Deltour accepte de peindre sur des formats plus modestes et continue à croire à la valeur de l'illustration et de l'estampe.



Louis Deltour, [Portrait de Norbert Duroisin ou Homme avec cigarette], peinture, 1985. Coll. Amsab-ISG (Gand).

Il considère, de même, avec une attention particulière les lieux où il choisit d'exposer, considérant qu'ils participent au message véhiculé par l'artiste. Pour que l'art cesse de paraître étranger au peuple, le lieu d'exposition, tout autant que le contenu et la forme de l'œuvre, doit concourir à renouer le contact perdu. Les créations de Deltour s'exposent ainsi lors de réunions communistes, des fêtes du *Drapeau rouge* et dans les locaux fréquentés par la jeunesse ou le monde militant. Avec Art et Travail, elles sont montrées dans des lieux ouverts aussi divers que la salle d'attente d'un cabinet médical, des écoles, un réfectoire d'entreprise, une maison des jeunes ou des salles communales. De même, Deltour tente de déplacer l'art de la ville au village et choisit d'exposer aux côtés des artisans (notamment à la Foire de Hollain où il rencontre Norbert Duroisin, ouvrier carrier et sculpteur, avec qui il noue une profonde amitié et qui lui servira de modèle). L'exposition doit être l'occasion d'échanges entre les artistes et le peuple et contribuer à leur enrichissement mutuel. Elle n'a de raison d'être, pour Deltour, que si sa fonction est sociale ou éducative. Exposer n'est pour lui non pas une question de profit personnel, mais de profit collectif.

Louis Deltour insiste pour que l'artiste retrouve sa place et le sens de son utilité au sein du corps social, puisqu'en définitive il n'est jamais qu'un simple travailleur, un militant parmi les autres¹³. C'est à ce titre qu'il peut espérer bâtir un dialogue avec les hommes et ainsi assurer le salut de l'art. L'artiste ne doit ni cultiver la fuite et le repli sur soi ni se tenir en marge de la société et de ses grandes préoccupations s'il veut que son art trouve une résonance auprès du plus grand nombre. Il doit se placer aux côtés de ceux qui travaillent et qui luttent pour une société meilleure et épauler cet effort d'émancipation collective dont chacun goûtera le fruit. Pour être considérés par les masses populaires, le contenu de son art doit être le reflet des réalités et des aspirations qu'il a en partage avec le peuple.

Les thèmes abordés par Deltour, ainsi que le choix du réalisme, appuient ce désir de rendre l'art accessible à tous¹⁴, comme le préconisent les thèses développées autour du réalisme socialiste et de l'esthétique marxiste auxquelles il s'intéresse à travers ses lectures notamment. Deltour n'est jamais tenté par un réalisme académique : la lisibilité de l'œuvre pouvant être atteinte par d'autres moyens – simplification des traits et des couleurs par exemple – que par une simple copie flatteuse de la réalité. Il veut néanmoins un art qui chante la vie et qui donne de l'espoir ; un art qui puisse mobiliser.

L'art apparaît donc à Deltour comme un enjeu de la lutte de classes et un moyen de combat. Être réaliste, c'est avant tout être conscient que toute expression artistique véhicule une certaine conception du monde formée par les rapports humains, économiques et politiques. C'est créer en acceptant que l'art, en plus d'être un langage de formes et de couleurs, est aussi une forme de discours idéologique. Bien davantage qu'une approche stylistique, le réalisme est donc pour lui une attitude, un type de regard porté sur le monde et une manière d'interroger la réalité. Cela se confirme dans ce qu'il écrit, en 1967, à son ancien professeur Émile Salkin à qui il déclare qu'il suffit aux artistes réalistes d'« être tout simplement des hommes [...] bien plantés et respirant à plein poumons tout ce qui fait notre époque, ouvert aussi au grand tournant qui est en train de s'opérer [...] ».



Louis Deltour, [Sieste avec bicyclette], peinture, 1974. Coll. Amsab-ISG (Gand).

Faire front

Le contenu politique de son art s'affirme et conforte ses engagements premiers. Deltour s'attache toujours plus profondément à cette idée que « [l]e nouveau à exprimer c'est le socialisme en marche, c'est la lutte des travailleurs, leur condition de vie et l'immense espoir que représente la classe ouvrière », comme il le formule encore vers la fin des années 1960 dans ce qui semble un projet de lettre adressée à la revue *Œuvres et opinions*. Son attention se concentre alors sur la classe qu'il considère, avec d'autres, comme la grande force dynamique de l'heure : celle qui porte en germes la société future.



Deux œuvres de Louis Deltour. Coll. Amsab-ISG (Gand). — À GAUCHE : *Aux 263 mineurs morts à Marcinelle le 8 août 1956*, peinture, vers 1956-1959. — À DROITE : [La lutte des mineurs du Borinage], peinture, vers 1959.

Peu de temps avant de quitter Forces murales, Louis Deltour s'intéresse avec ses camarades à la réalité des ouvriers mineurs et notamment au coup de grisou meurtrier qui vient de frapper le charbonnage de Marcasse dans le Borinage¹⁵. Cette catastrophe lui inspire une gouache en *Hommage aux mineurs victimes...* (1953), qu'il présente au concours national d'arts plastiques du Festival de la jeunesse de Bucarest, et une estampe, *L'Unité des mineurs démasquera les véritables responsables des catastrophes minières* (1954), sorte de danse macabre exorcisant l'événement en figurant la vitalité combative des mineurs. Quelques années plus tard, il aborde à nouveau cette réalité sociale en consacrant une vaste toile à l'accident tragique du 8 août 1956 au charbonnage du Bois-du-Cazier à Marcinelle qui coûte la vie à 263 mineurs. Dans cet hommage aux disparus, l'artiste s'attarde à l'œuvre des sauveteurs et aux femmes des mineurs qui attendent à la grille l'annonce douloureuse sans toutefois perdre espoir. L'œuvre est habilement construite dans des camaïeux de bleus et de gris. La fumée lourde d'un feu qu'on étouffe bouillonne dans l'espace, forme des volutes cotonneuses où se confondent les plans, où se devine aussi le profil de la mort en haut de forme, signe d'une responsabilité. Les trois femmes à la grille se montrent dignes et fortes face au destin tragique. Elles intériorisent leur douleur, mais se questionnent peut-être déjà sur les responsabilités de cette mine assassine...

Le chômage, les accidents de travail, la fatigue liée à l'effort, les drames de la guerre font partie de ces peines et souffrances de la classe ouvrière que Deltour s'est donné comme mission de ne pas taire. Néanmoins ces thèmes ne sont pas ceux qui dominent son œuvre. Il privilégie généralement des sujets chargés d'espoir et d'optimisme. Comme il l'énoncera plus tard, sa préférence va dorénavant vers un « art qui exalte, qui embellit, qui élève, qui aide à vivre »¹⁶.

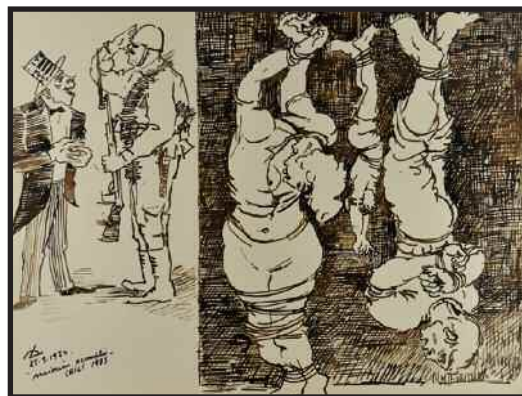
La Guerre atomique peinte au tournant des années 1950-1960, et qui contraste avec le reste de son œuvre, est la dernière qui exprime un sentiment d'angoisse. Deltour veut y « montrer l'horreur qu'inspire la perspective d'un tel cataclysme »¹⁷ et décrit une scène d'holocauste où le regard tourne sans pouvoir jamais s'extraire. La composition nous plonge dans une atmosphère étouffante où deux machines incendiaires crachent leur furie et leurs flammes sur les corps d'hommes et de femmes qui se consomment, tandis qu'un enfant appelle désespérément à l'aide. Une vache a succombé, un livre brûle et quelques mots – *Un coffre-fort... / ...d'or / Leur amour / Des bombes / des tombes / Leur progéniture / Qu'importe / Ils gouvernaient / affamaient / massacraient / C'était au XX^e s.* – égrainent une prose qui, comme le dit un commentateur de l'époque, « dénonce le caractère inhumain et destructeur d'un capitalisme sans scrupules, assoiffé de profits »¹⁸.

Deltour montre plus généralement l'homme dans sa volonté de s'organiser et de lutter qu'en victime du système. À l'époque où il décrit sa vision de la guerre atomique, il s'intéresse en parallèle à la résistance des mineurs confrontés à la crise. La décision a été prise de diminuer la production de charbon et de fermer certains puits du Borinage. Le chômage pointe. C'est le début de la fin des charbonnages belges. Mais ceux qu'on présentait, hier encore, comme les héros de la bataille du charbon refusent de se laisser faire. Le PCB accompagne leur combat, tout comme le fait Louis Deltour en leur dédiant, en 1959, une grande composition. Au fond, se profilent les noirs terrils entre lesquels s'insèrent l'architecture grise des habitations ouvrières. Les silhouettes métalliques des belles-fleurs se découpent sur un ciel chargé de nuages et hachuré de la lumière qui tombe. À l'avant plan, une femme accompagne cinq mineurs résolus, en bleus de travail, portant bougerons et foulards rouges, dressés derrière une barricade de pavés que surmonte une large branche. Bras croisés, mâchoires serrées, le regard décidé, ils font barrage dans un silence obstiné. Les nombreuses esquisses laissées par Deltour montrent son désir d'épurer visuellement le propos pour y faire ressortir la volonté sans faille des mineurs du Borinage. Sur ce même thème, Deltour dessine un portrait-tract intitulé *Messieurs... Notre Borinage vivra* où s'affiche le visage d'un mineur au caractère viril et déterminé.



Louis Deltour, *Messieurs... NOTRE Borinage VIVRA*, dessin, 1959. Coll. Amsab-ISG (Gand).

Lorsqu'en 1966, on lui demande de rendre hommage à René Beelen, vice-président du PCB qu'il a côtoyé au sein de la JPB et qui vient de disparaître, Deltour réalise encore un portrait pour traduire l'homme qu'il fût. Il explique son choix dans une lettre qu'il adresse à Claude Renard, autre dirigeant du Parti : « une simple tête, cela te semblera peut-être un peu banal, mais Beelen était un des plus fervents défenseur de l'unité, le combattant le plus acharné pour éclairer la classe ouvrière, le type même de l'avant-garde. C'est pourquoi j'ai essayé dans cette tête d'exprimer l'esprit de décision, de fermeté, [...] et la jeunesse qu'à mon sens Beelen caractérisait ». Pour donner sens et consistance au réel, Deltour cherche à aller au-delà des apparences, de saisir ce qui anime ses semblables : « J'attache une importance considérable aux personnages : j'essaie d'exprimer leur vie intérieure. L'homme est bien l'essentiel¹⁹. »



Trois œuvres de Louis Deltour. Coll. Amsab-ISG (Gand). — À GAUCHE : *Vive la République* [hommage à Julien Lahaut], dessin, vers 1950-1955. — AU CENTRE : *Vietnam*, dessin, 1973. — À DROITE : « *Mission accomplie* », Chili 1973, dessin, 1974.

Les luttes qui agitent son époque et qui émaillent l'engagement du Parti communiste ne laissent jamais l'artiste indifférent. Des esquisses font ainsi apparaître : une manifestation en faveur des Rosenberg en 1953, la lutte contre la loi unique en 1960-1961 et les barricades de Mai 68. Plusieurs études (1967-1969) évoquent la guerre du Vietnam et aboutissent à la production d'une grande toile mettant en scène des figures allégoriques et caricaturales de l'impérialisme américain, des forces militaires aveugles et de la folie du capital – le général dollar – face à la résistance vietnamienne. Avec *Art et Travail*, dans la seconde moitié des années 1970, Deltour compose des œuvres graphiques et des dessins satiriques qui dénoncent entre autres le pouvoir de Franco (1975), de la junte militaire chilienne et de Pinochet (1974-1976), le projet VDB d'armée de métier (1975) ou la brutalité policière (1975). Une scène de manifestation illustre, de même, la brochure *À contre-crise* du PCB (1976). Depuis toujours, Deltour appelle le Parti et les organisations ouvrières à confier aux artistes l'illustration de leur matériel de propagande, mais regrette souvent que cela ait peu d'écho.

Dans les années 1970, la crise économique induite par le choc pétrolier affecte durement la Belgique. Les entreprises ferment ou « rationalisent » leur production. C'est dans ce contexte qu'Art et Travail marque, en juin 1974, son appui aux grévistes de la filature Daphica installée près de Tournai qui occupent l'usine en faillite dans l'espoir d'y sauvegarder l'emploi. L'année suivante, les artistes se solidarisent à nouveau des travailleurs en grève, aux verreries de Glaverbel-Gilly où six cents emplois sont menacés par un plan de restructuration. Au début de la lutte, le groupe édite une sérigraphie de Louis Deltour intitulée *Unité – Solidarité Glaverbel-Gilly* vendue au profit du comité de grève²⁰. L'œuvre est réinterprétée en peinture sur panneau : colorée à grands traits, elle montre l'entrain révolutionnaire des manifestants faisant résonner leurs revendications, bras-dessus bras-dessous, poing levé et le drapeau rouge à la main. Les artistes soutiennent alors concrètement cette lutte guidée par un syndicalisme de combat qui durera plus de six semaines et débouchera sur une victoire modèle pour la lutte ouvrière. « Nous voulions faire partie de ce corps social en mouvement », indique Deltour à propos d'Art et Travail²¹. La période post-soixante-huitarde favorise les rapprochements des artistes avec la classe ouvrière : les méthodes de lutte s'y renouvellent (occupation, autoproduction, etc.) et la culture apparaît momentanément comme un outil utile au combat. La dimension politique et militante de l'art retrouve alors une certaine aura.



Art et travail (Louis Deltour), *Unité – Solidarité Glaverbel-Gilly*, sérigraphie, 1975. Coll. IHOES (Seraing).



Deux œuvres de Louis Deltour. Coll. Amsab-ISG (Gand). — EN HAUT : *Le Soleil se lève*, peinture, 1982. — EN BAS : *Le Drapeau rouge*, peinture, 1984.

Dans *Le Soleil se lève* (1982), Deltour magnifie encore ceux et celles qui se mobilisent en dépeignant une foule compacte et déterminée progressant vers un avenir meilleur. Il s'agit d'une manifestation en front commun, où dominent cependant les grandes masses colorées des drapeaux rouges qui confèrent à l'œuvre sa dynamique. Les bleus de travail, les casques et les casquettes marquent son caractère ouvrier et chaque personnage y est individualisé. En son sein, les manifestants semblent n'avoir que faire des cadres, passant outre les barrières Nadar, mais aussi le cadre tracé par le peintre lui-même, qui nous ramène alors du sujet à la surface peinte.

Deltour chorégraphie ainsi les gestes de la solidarité et du combat ouvrier, décrit l'élan chargé d'espoir menant des foules tumultueuses ou déterminées vers un autre destin. Mais nous trouvons aussi, dans la multitude de ses œuvres et études, ce qui nourrit la lutte et éveille la conscience de classes : les débats entre camarades lors d'un piquet de grève ou d'une *Réunion syndicale* (1978), le travail du propagandiste distribuant son matériel, la lecture de la presse militante, etc. Une simple nature morte peinte en 1967 acquiert un sens politique alors qu'il place à côté de la gourde, de la sacoche et des outils de l'ouvrier, un exemplaire du *Drapeau rouge*, journal dont il assura un temps la diffusion au sein de sa cellule du Parti. L'idée est peut-être empruntée à la *Nature morte avec lampe de mineur* (1950) de Fougerson ? Celui-ci détourne au profit du combat communiste une composition, déjà aperçu chez les cubistes, où parmi les objets familiers apparaît un journal auquel il donne un titre choisis : *L'Humanité*. Il s'agit pour les deux artistes de représenter en creux l'idée d'une classe ouvrière éclairée et consciente, idée que Deltour exploite à nouveau dans des scènes animées comme *La Pause du midi*, en 1975, ou *Le Drapeau rouge*, en 1984, où trois ouvriers en cirés jaunes réagissent à un article de journal. La pause du travailleur devient un temps d'éveil.

Avec la *Soupe des grévistes*, peinte en 1986, la représentation de la lutte, sans disparaître, passe formellement au second plan. Peut-être est-ce là un signe significatif d'un changement qui s'opère ?

Le travail, la vie et les jours

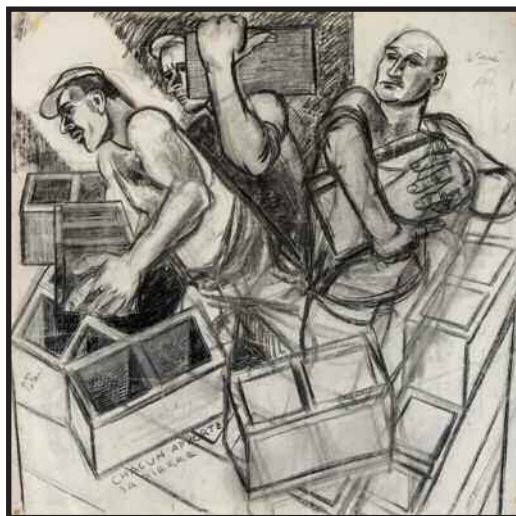
Par-delà les temps de lutte, Deltour s'intéresse au travail et à la vie de tous les jours. Il observe et note les postures, les gestes, les expressions des êtres qui l'entourent, qu'il croise sur son chemin ou dans les pages de la presse. Il multiplie les études et les portraits, comme saisit par l'ardent besoin de comprendre ce qui fait l'homme, de traduire ce qui conduit son être. L'ensemble de son œuvre compose ainsi un véritable livre d'heures où se détaillent les tâches de la vie quotidienne (tâches ménagères, au jardin ou dans l'atelier...), mais aussi les temps de repos (la pause du midi, une sieste dans l'herbe folle, l'attention portée à un chat ou un coq, la pipe que l'on fume...) et de loisirs (colombophilie, cyclisme, fléchettes, pique-nique, danse, vacances à la mer...). L'hommage ne concerne que la vie populaire et délaisse celle des privilégiés. La bourgeoisie n'a d'ailleurs de place dans son œuvre qu'à travers sa caricature.



Deux œuvres de Louis Deltour. Coll. Amsab-ISG (Gand). — À GAUCHE : [Le Tresseur de fer], peinture, 1957. — À DROITE : *Les Balayeurs de rue*, peinture, vers 1945-1955.

Plutôt que l'activité industrielle qui se dérobe à la vue, Deltour dessine le labeur qui prend place sous ses yeux. L'usine, quand elle n'est pas un signe dans le paysage, apparaît généralement comme un lieu de tensions sociales et il préfère donner un cadre pacifié à ses représentations du travail. Ses travailleurs apparaissent le plus souvent comme des hommes de métier, de virils ouvriers, dotés de larges mains : ce sont ceux qui maîtrisent la matière, ceux qui sont à l'œuvre, à l'instar de l'artiste. Si dans sa production de jeunesse, ressort la pénibilité de l'effort, ce sentiment ne fait plus que transparaître à travers un visage qui se crispe ou quelques gestes comme celui de s'essuyer le front ou de se ceindre les reins. Deltour, fidèle à un de ses souhaits premiers, cherche à exprimer la poésie et la noblesse du travail.

Les ouvriers du bâtiment occupent une place importante dans son œuvre : ce sont les bâtisseurs de la ville de demain, les architectes de la société nouvelle, mais ils font aussi écho au métier de son père et à l'activité ouvrière de sa région natale. Au tournant des années 1957-1958, il peint des ouvriers sur un échafaudage, thème qu'abordent au même moment ses anciens compères de Forces murales pour l'Expo 58 et qu'il a traité avec eux pour l'exposition *Logis 50* huit ans plus tôt. Il s'agit d'abord du portrait d'un ouvrier assis seul, la tête dans les nuages, sur la structure qu'il est en train d'ériger, tel un danseur à la barre. L'influence des *Constructeurs* de Fernand Léger (1950) s'y fait sentir, dans le choix du thème bien sûr, mais aussi dans l'usage des couleurs primaires et dans cette manière de ponctuer le ciel de petites cellules nuageuses. Il réintègre ce motif dans une toile exposée sous le titre *Tresseurs de fer* ou *Installation du monte-charge* (1958). Le cadrage se détache alors un peu des travailleurs pour montrer le chantier, les coffrages de béton armé et les cannes d'acier qui hachurent l'espace et qui accompagnent l'ascension du regard.



Trois œuvres de Louis Deltour. Coll. Amsab-ISG (Gand). — À GAUCHE : [Les Marchands de fruits], peinture, 1994. — AU CENTRE : *Chacun apporte sa pierre*, dessin préparatoire, vers 1970-1975. — À DROITE : [Homme dans tuyau d'égout], peinture, 1972.

Deltour retravaillera sur plusieurs de ces motifs, notamment en 1972 avec *Ouvrier sur chantier* et *Maçons*, dans des compositions plus architecturées. L'aspect formel, tout autant que le contenu, demeure, pour lui, l'objet d'une interrogation et la réponse se précise à mesure que son art gagne en maîtrise. Deltour délaisse la perspective classique et les illusions de profondeur au privilège de la frontalité, héritage assumé de la modernité. Il synthétise l'espace en géométrisant les formes, en jouant sur les plans en contre-plongée, sur la dynamique des lignes et des aplats de couleurs contrastées, sur l'intensité chromatique. Les scènes de marché en 1994 ou sa traduction de la réalité des sans-abris en 1995 en sont de bons exemples, tout comme l'est, pour revenir aux bâtisseurs, l'œuvre intitulée *Chacun apporte sa pierre* qu'il réalise pour le Parti communiste dans les années 1970. Dans cette œuvre, comme dans ses *Balayeurs de rue* (vers 1945-1955) ou ses *Marchands de fruits* (1994), Deltour décompose le mouvement du travail, en séquence l'action à travers plusieurs personnages et joue sur la répétition des motifs pour faire circuler le regard. L'œuvre, qui met en scène trois maçons élevant une structure de blocs de béton, loue la contribution de chacun à l'édification d'un projet commun. L'œuvre elle-même est la pierre que Deltour apporte à l'édifice, à ce projet communiste dans lequel il place ses espérances et sa foi. L'homme reste au cœur de ses compositions. Le cadrage de ses peintures semble vouloir se resserrer toujours davantage autour de la figure humaine – à l'exemple, les différentes versions de son *Homme dans un tuyau d'égout* (1972) –, ne laissant au regard nulle possibilité de fuir vers l'horizon. L'art de Deltour n'est en effet pas un art de l'évasion, mais un art du concret, comme l'est aussi la vie ouvrière dont il nous parle avec affection.

Les travaux des champs sont surtout présents dans ses œuvres de jeunesse. Deltour vient d'un village entouré de campagne où il a pu les observer. Et lui-même, parfois, aidait à la moisson, tandis que sa mère y louait ses services comme journalière. Dans certains de ses sujets, on détecte – même si cela n'est pas revendiqué – l'influence discrète de Millet. Le travail paysan se modernise : un tracteur traverse une de ses toiles, il note une modification du paysage, mais on ne peut dire qu'il traduise réellement cette réalité. Ce qui l'intéresse c'est ce qui convie à une plus vaste signification. À propos d'une *Moisson*, il dit ainsi : « je n'ai pas voulu me limiter au fait de la moisson seulement, cette peinture est gaie et triste. J'ai tenté de rendre cet instant plus universel, montrer la lutte des hommes sur la nature ». De même, il semble apercevoir plus de beauté dans l'harmonie qui se dégage des gestes simples qui relient l'homme à la nature. De nombreuses scènes évoquent de façon heureuse la cueillette au jardin : le moment où l'on récolte les fruits de son travail. Toutes sont empreintes d'une forte dimension décorative – héritage de l'intérêt porté à la peinture murale et à la tapisserie – comme dans cette *Récolte des haricots* (1975) qui voit danser un couple de cueilleurs parmi des guirlandes de feuilles. Mais, le peintre se recentre parfois aussi sur les personnages en peignant *Trois paysans* (1988) en discussion, comme il le fait par ailleurs avec ses personnages ouvriers.

Dans ses œuvres, Deltour montre la femme dans un rôle qui demeure assez traditionnel. Il l'observe dans les situations du quotidien et dans l'intimité familiale plutôt que dans l'univers du travail qui est, pour Deltour, surtout ouvrier et donc plus masculin dans une certaine mesure. Elle apparaît néanmoins dans l'évocation des travaux associés à la terre et à ses fruits – que ce soit au champ ou sur les marchés –, et elle partage régulièrement avec l'homme les moments de la lutte et des loisirs. Mais elle se montre plus souvent encore dans son rôle de mère et de ménagère. On la retrouve à la cuisine, occupée à peler les pommes ou les pommes de terre, à écosser les pois ou à préparer la confiture. Elle reprend, tricote, tend la table ou le linge sur la corde, récolte les fruits et les légumes du jardin, fait le marché ou se délasse. C'est aussi l'épouse qui porte l'enfant, l'allaita et le cajole ; la femme qu'on observe vieillir. C'est peut-être pourquoi, en 1977, Deltour est affligé d'apprendre le thème de l'exposition de la fête du *Drapeau rouge*, « Érotisme et révolution », remplacé, suite à sa réaction, par « Femme et révolution ». Il choisit d'y présenter un dessin qu'il intitule *Femmes en colère* : signe probable de son indignation. L'œuvre *Qui m'aime me suive*, qu'il peint cinq ans plus tard, semble encore s'interroger sur cet amour du scandale et sur la manière dont la société considère la femme comme un objet sexuel. Celle de ses peintures demeure associée à la paix du foyer, au repos et à l'amour, à l'abondance et à la fertilité de la nature, presque au sacré (de *La Cueillette* (1994) émane ainsi comme un arôme de paradis perdu).



Deux œuvres de Louis Deltour. Coll. Amsab-ISG (Gand). — À GAUCHE : [Une mère et sa fille faisant le marché], peinture, 1996. — À DROITE : *La Cueillette*, peinture, 1994.

Jeune artiste, Louis Deltour admirait le peintre Breughel (1525-1569). La force de son art provenait, selon lui, de ce « qu'il vivait, participait et aimait les gens du peuple, parce qu'il les observait, avec le désir profond, d'améliorer et de défendre les humbles gens, par les moyens qui lui étaient propres²². » C'est dans cette voie qu'il s'engagea à son tour et auquel il resta à jamais fidèle, tout comme à son engagement communiste. Avec le temps, son expression plastique mûrit et, de manière peut-être plus subtile, les intentions politiques et esthétiques s'équilibrèrent. Mais son admiration pour le peuple resta toujours entière. Voilà peut-être le fond de son engagement artistique²³.

Pour citer cet article

Camille Baillargeon, « “L'artiste doit devenir un homme du peuple, un homme parmi les hommes” », Analyse de l'IHOES, n° 178, 20 décembre 2017, [En ligne] http://www.ihoes.be/PDF/IHOES_Analyse178.pdf.

¹ Le texte manuscrit dont émane cette citation n'est pas signé et ne semble pas être de la main de Louis Deltour. Il provient de : Amsab-IHS (Gand), Archives Louis Deltour, Inv. 254, Dossier 13, « Le coin de La Cambre : “L'art et la paix” », [s.d., 1949-1953]. Notre contribution s'est largement nourrie des archives du peintre conservées par l'Amsab-ISG (Gand), qui assure aussi la conservation d'une grande partie des œuvres de l'artiste. Pour ne pas alourdir la lecture, nous avons volontairement réduit les appels de note. Ceux qui souhaiteraient des précisions sur la source de certaines informations pourront contacter l'auteur.

² Le *Manifeste* de Forces murales date de novembre 1947. Il s'inscrit dans la même dynamique qui poussait les trois jeunes artistes, quelques mois plus tôt, à participer à la création du Centre de rénovation de la tapisserie à Tournai. Pour en savoir plus sur Forces murales et ce qui le précède, voir : J. Guisset et C. Baillargeon (dirs), *Forces murales, un art manifeste : Louis Deltour, Edmond Dubrunfaut, Roger Somville*, Wavre, Éditions Mardaga, 2009, 239 p.

³ Extrait du *Manifeste de « Forces murales »* (1947).

⁴ Pour en savoir plus : Archives du CArCoB (Bruxelles), Fonds Jean Terfve, Commission culturelle, 1951-1957 et C. Baillargeon, « Regard sur “la décoration grandiose” de Forces murales et Métiers du Mur pour le trentième anniversaire du Parti communiste de Belgique », dans B. Rochet, L. Bettens, F. Gillet (dirs), *Quand l'image (dé)mobilise : Iconographie et mouvements sociaux au XX^e siècle : Actes du colloque de Namur, 19, 20 et 21 mars 2014*, Université de Namur, Namur, Presses universitaires de Namur, 2015, p. 178-198.

⁵ Le nom de Raymonde Dien apparaît notamment dans la prose contre la prolongation du service militaire de Maurice Beerblock en 1952 dans le cadre d'une publication du groupe Ulenspiegel. Ce dernier se compose de jeunes écrivains évoluant au sein de la Jeunesse populaire de Belgique et tire son nom du héros du roman de Charles de Coster, Thyl Ulenspiegel, dont Louis Deltour illustra la légende. Ce personnage littéraire, très populaire auprès des jeunes artistes progressistes belges, est alors perçu comme un modèle national en ce qu'il incarne un symbole de la résistance du peuple opprimé.

⁶ En 1950, dans le contexte de la guerre froide, le gouvernement Pholien décide de prolonger le service militaire de 18 à 24 mois. Cette mesure très impopulaire, devient effective début 1951. Dès le départ, la jeunesse communiste se mobilise et manifeste son mécontentement. En 1952, la JPB apporte son soutien aux jeunes miliciens de la classe de 1951 de Casteau et de Namur qui, à l'issue de leurs 18 mois, désertent leur caserne quand ils constatent qu'ils n'échapperont pas à la prolongation du service. Pour en savoir plus sur le contexte et les œuvres produites par Deltour sur le sujet, voir : Camille Baillargeon, « L'art progressiste en Belgique au temps de la "paix impossible". De l'Appel de Stockholm à la fin de la guerre de Corée », *Analyse de l'IHOES*, n° 111, 21 octobre 2013, [en ligne : http://www.ihoes.be/PDF/Analyse_111-Art_progressiste_Belgique.pdf].

⁷ Après l'expérience de la décoration du Heysel, Deltour questionne l'efficacité des grands tissus peints à rejoindre les masses et se demande si l'investissement nécessaire à leur réalisation n'aurait pas eu plus d'impact s'il avait été destiné à la réalisation de gravures distribuées gratuitement aux militants.

⁸ Deltour obtient le 2^e prix du concours d'arts plastiques du comité belge du Festival pour *Lutte des travailleurs pour la libération de nos soldats injustement emprisonnés* et le 3^e prix de la section gravure du concours international pour trois de ses travaux : *Van Coppenolle* ; *La lutte des ouvriers pour la libération de nos soldats...* ; *La manifestation des soldats contre le service militaire de 24 mois*. Lors du concours national, il expose aussi deux gouaches : l'une consacrée aux mineurs, l'autre intitulée *Nous arrêterons les fauteurs de guerre*.

⁹ Cette citation figure sur la maquette du projet de publication *Marche du socialisme*, [s.d., ca 1951] (Archives privées E. Dubrunfaut). Les paroles de Lénine avaient été initialement rapportées avec quelques différences par C. Zetkin, « Souvenirs sur Lénine, 1924 », dans *Cahiers du bolchevisme*, n° 28-29, 1^{er}-15 oct. 1925. Cette conception de l'art, à laquelle s'attachait aussi Léon Tolstoï (1828-1910), correspond à une ambition déjà partagée au XIX^e siècle au sein de la scène socialiste et des promoteurs de l'art social.

¹⁰ Ce collectif de jeunes artistes communistes était composé de : Paul Van Thienen (1927-2013), Yves Cognioul, Jean Goldmann (1922) et André Jacquemotte (1925-1993).

¹¹ Le collectif Art et Travail était composé de Louis Deltour, Philippe Deltour, Jean-Paul Delhay, Ghislain Dubois, Robert Remy et Régis Goemine.

¹² Archives du CARCoB (Bruxelles), Fonds Jean Terfve, réunion du Comité central, 3-4 octobre 1953.

¹³ Nous retrouvons dans les notes personnelles de Deltour cette considération : « L'artiste [...] n'a qu'une planche de salut : mettre tout le poids de son art dans la lutte pour une nouvelle société, une société où il sera reconnu à part entière comme un être utile. » ou « Le bonheur réel de l'artiste [...] c'est d'être considéré comme les autres, [d'être] respecté et intégré dans la société [...] ».

¹⁴ M. Monnoyer, « Jeunes peintres et sculpteurs du Tournaisis : "L'art doit être un langage accessible à tous les hommes nous déclare Louis Deltour" », [coupure de presse], vendredi 11 mars [s.d., 1960].

¹⁵ Le 13 janvier 1953, les mineurs du charbonnage de Marcasse à Wasmes (Colfontaine) sont surpris par un coup de grisou qui fait 17 morts et plusieurs victimes subséquentes. Edmond Dubrunfaut et Roger Somville traduiront aussi cette catastrophe dans leur peinture.

¹⁶ Il se distancierait toujours des expressions artistiques dont la révolte se traduit par des formes négatives et démobilisatrices, qui cultivent le nihilisme ou le désespoir. Ses archives personnelles font apparaître qu'il perçoit celles-ci comme l'expression du mal être des artistes qui se sentent exclus du monde et n'osent agir pour transformer positivement les choses.

¹⁷ M. Monnoyer, *Loc. cit.*

¹⁸ U.C., *Loc. cit.*

¹⁹ M. Monnoyer, *Loc. cit.*

²⁰ Deux cents exemplaires de cette sérigraphie seront donnés aux travailleurs de Glaverbel pour récolter des fonds de soutien à la grève, deux cents cinquante autres seront proposés au stand du *Drapeau Rouge* lors de la fête de *L'Humanité* de 1975.

²¹ Dans un projet de lettre adressée à Jean-Christophe Yu qui travaillait alors sur son mémoire consacré au *mouvement réaliste en Belgique de 1940 à nos jours*, Deltour écrit : « Avec Art et Travail nous tentions de nous intégrer dans le mouvement, dans la vie et cela nous stimulait, nous n'avions pas la sensation d'isolement, notre action [...] était une lutte et un apprentissage sur le terrain. Je crois toujours que c'était une bonne orientation pour vivre, comprendre et exprimer notre réalité. »

²² Extrait tiré d'une note de Deltour, vers 1953, dans le cadre de son activité au sein du groupe Breughel.

²³ Pour en savoir plus sur Louis Deltour, voir : Benny Madalijns et Jacqueline Guisset, « Louis Deltour : un artiste entre atelier et local du Parti » dans J. Guisset et C. Baillargeon (dirs), *Forces murales, un art manifeste [...]*, *Op. cit.*, p. 133-146. ; Benny Madalijns, « 1968. Que faire camarade Deltour? *Een communistisch kunstenaar in het jaar van de aap* », *Brood & Rozen*, vol. 13, n° 1, 2008. ; Dirk Tuypens, « Louis Deltour : De l'art monumental sur la vraie vie », *Solidaire*, octobre 2015 [en ligne : <http://solidaire.org/articles/louis-deltour-de-l-art-monumental-sur-la-vraie-vie>]. Il est possible de découvrir en images plusieurs des travaux de l'artiste sur le profil Facebook constitué par son fils Philippe : <https://fr-fr.facebook.com/louis.deltour.peintre/>, ainsi qu'à partir du catalogue en ligne de l'Amsab : <https://www.amsab.be/>.