

Regard sur « la décoration grandiose » de *Forces murales* et *Métiers du mur* pour le trentième anniversaire du Parti communiste de Belgique

Camille Baillargeon

Les 3 et 4 novembre 1951, au Palais du Heysel, le Parti communiste de Belgique (PCB) fête son trentième anniversaire. À cette occasion, deux collectifs d'artistes, *Forces murales* et *Métiers du mur*, s'attèlent à la réalisation d'un ensemble de peintures monumentales intitulé *Hommage aux travailleurs belges*. L'histoire du Parti communiste s'y décline à travers le récit de ses grands combats. Les artistes traduisent, en quelques épisodes clés, une vaste épopée sociale qui prend racines pendant les troubles insurrectionnels de 1886 et qui s'étend jusqu'aux luttes qui agitent le peuple belge à l'aube des années 1950. Leurs œuvres façonnent une histoire militante, une histoire où les champs de bataille ne sont plus ceux des guerres où s'affrontent les nations, mais de celles qui opposent les classes. Celles-ci se veulent mobilisatrices : elles proposent des épisodes fédérateurs, façonnent des héros d'un genre nouveau, cherchent à faire surgir un sentiment d'appartenance à la cause en présentant l'histoire du point de vue des travailleurs et des militants. Mais elles servent aussi à éveiller leur intérêt culturel.

Ce colloque nous semblait une occasion propice pour mettre en valeur cette création picturale – aujourd'hui conservée à l'Institut d'histoire ouvrière, économique et sociale (IHOES)¹ – qui interroge tant la manière dont des artistes sont parvenus à donner une identité visuelle à une série de combats ouvriers et politiques, que les dispositifs qu'ils ont mis en œuvre pour tenter de mobiliser le public. Il nous offre, à la fois, la possibilité de questionner la position des artistes (leur propre mobilisation tant sur un plan politique qu'artistique) et le rapport complexe pouvant lier la création artistique à l'action politique.

Le contexte de production

Le PCB voit depuis quelques années sa popularité s'éroder : en 1951, il ne compte plus que vingt-deux mille membres, soit quatre fois moins qu'au sortir de la guerre. Il vient en outre d'encaisser deux cuisantes défaites électorales, alors qu'il représentait en 1946 la troisième organisation politique du pays². La célébration de son trentième anniversaire doit servir à consolider ses forces. Le Parti espère s'y révéler et faire de cet événement une étape historique. Il multiplie donc ses efforts pour parvenir à séduire son auditoire potentiel et convaincre le public de la valeur de son action.

Les deux journées de festivités programmées doivent s'articuler autour de quelques moments forts : un éloge funèbre en honneur des anciens leaders, Joseph Jacquemotte

(1883-1936) et Julien Lahaut (1884-1950) ; un banquet démocratique réunissant les cadres anciens et actuels du Parti ; le défilé dans les rues de Bruxelles des militants de toutes les fédérations du pays et des représentants des délégations étrangères ; puis la réunion des militants au Palais du Centenaire pour célébrer trente années de lutte en compagnie des dirigeants du Parti³. Parmi les moyens mis en œuvre dans cette vaste entreprise de propagande figure bientôt la peinture ; parmi les personnes à convaincre, les artistes.

C'est en janvier 1951, au sein de la commission idéologique du Parti chargée de réfléchir à l'élaboration de l'anniversaire, que s'énonce la volonté d'ajouter à l'événement une dimension culturelle. Après avoir réfléchi à des pratiques usitées (projections cinématographiques, présentation d'un chœur chanté et parlé, etc.), l'idée de « garnir la salle par les camarades artistes » est soulevée⁴. C'est au secrétaire national du Parti, Jean Terfve (1907-1978), que revient, un mois plus tard, celle de contacter le groupe Forces murales qui se compose alors de trois jeunes artistes : Louis Deltour (1927-1998), Edmond Dubrunfaut (1920-2007) et Roger Somville (1923-2014)⁵.

Fondé en 1947, Forces murales jouit d'une certaine réputation dans le milieu de l'art appuyée par la publication de nombreux articles dans la presse artistique spécialisée, faisant notamment l'éloge de ses créations de tapisseries. Le groupe a en effet su renouveler la tradition lissière à Tournai et vient d'honorer une vaste commande pour décorer les principales ambassades belges à l'étranger. Ses membres se sont également récemment démarqués en réalisant quelques peintures murales, dont une fresque engagée pour le Palais de Justice de Bruxelles. Ils bénéficient en outre d'une certaine légitimité artistique au sein de la sphère communiste, comme en témoigne l'article élogieux que leur consacre Fernand Lefebvre, en 1949, dans l'édition belge des *Lettres françaises* (journal publié en France sous contrôle du PCF)⁶. Les trois artistes se rapprochent ensuite du Parti alors qu'ils réalisent des toiles d'agitation pour le mouvement des Partisans de la paix, fortement imprégné de la présence communiste⁷.

Figure 1. Forces Murales [et Métiers du mur], *Marche au socialisme* (toile de droite), 1951, détrempe et affiches marouflées sur toile, [ca 600 x 225 cm]. Coll. IHOES, Seraing.

Il faut attendre quelques mois pour voir apparaître, dans les archives des réunions préparatoires du trentième anniversaire, la mention du collectif Métiers du mur, regroupant Paul Van Thienen (1927-2013), Yves Cognioul, Jean Goldmann (1922) et André Jacquemotte (1925-1993). Ces artistes, bien que moins expérimentés, évoluent alors dans le même sillage artistique et idéologique que Forces murales. Ensemble, ils représentent cette nouvelle génération d'artistes sur laquelle mise le PCB, alors qu'il tente de redéfinir sa position sur le plan culturel. D'abord ouvert à toutes les tendances « se revendiquant d'un esprit prolétarien », le Parti affirme en effet, depuis l'après-guerre, des jugements artistiques de plus en plus normatifs, ce qui le prive de plusieurs de ses appuis initiaux (parmi lesquels les peintres surréalistes)⁸. C'est la raison pour laquelle il place de grands espoirs dans ces jeunes créateurs qui se retrouvent dans les valeurs sociales qu'il défend, espérant pouvoir renouveler une collaboration fructueuse entre le monde des arts plastiques et la scène politique⁹.

En se rapprochant de ces jeunes artistes, le PCB entretient peut-être également d'autres aspirations. Lors d'une interview datant de 1994, Edmond Dubrunfaut raconte ainsi la pression importante exercée par le PCB cette année-là pour se conjuguer de nouvelles forces, et la manière dont on les pressait de prendre leur carte du Parti¹⁰. L'engagement officiel de Deltour et de Somville semble dater de cette époque, bien qu'une certaine imprécision demeure à cet égard. Seul Dubrunfaut tient alors à conserver son indépendance, même s'il s'implique très activement au sein de l'action culturelle du PCB dans les années suivantes. Métiers du mur entretient une même proximité avec le PCB. Il compte d'ailleurs parmi ses membres André Jacquemotte, fils de Joseph Jacquemotte, l'un des fondateurs du Parti¹¹.

Figure 2. Forces murales, *Premier congrès du PCB en 1921*, 1951, détrempe sur toile, [ca 460 x 225 cm]. Coll. IHOES, Seraing.

Le choix du contenu

L'intervention des artistes se précise à partir du mois d'avril lors des réunions organisées au sein de la commission culturelle nouvellement constituée. Depuis la fin de l'année précédente, le Parti communiste songe à réinvestir le champ de la culture et ses intentions s'affirment lors de son dixième congrès organisé en mars 1951. Formée à sa suite, la commission culturelle se donne comme mission de poursuivre une réflexion globale sur la manière de mettre l'art au service du peuple. Elle réunit pour se faire un panel de spécialistes issus des divers champs de la culture : littérature, cinéma, théâtre, arts plastiques et musique, sous la direction de Paul Libois (ULB) et du secrétaire national du Parti. Deux des artistes de Forces murales, Roger Somville et (plus souvent) Edmond Dubrunfaut, s'y retrouvent. Le projet artistique du trentième anniversaire qui s'y élabore doit en quelque sorte valider et concrétiser ses réflexions théoriques.

En tant qu'œuvre de commande, le projet est soumis à un certain nombre de contraintes, qui sont discutées avec les artistes. Les premières sont d'ordre pratique et concernent essentiellement le financement et la présentation spatiale de la décoration. Le Parti disposant de moyens financiers limités, il est alors question de mettre en place des méthodes d'autofinancement pour concrétiser une décoration alors évaluée à environ 30 000 francs belges¹². Les discussions se focalisent ensuite sur le contenu des œuvres, qui doit dans les grandes lignes permettre d'évoquer l'histoire ouvrière, la lutte pour la paix et les réalisations socialistes. Peu à peu les thématiques se précisent autour de lieux, de faits ou de militants importants¹³. Les massacres ouvriers de Roux et de Louvain sont mentionnés, tout comme l'anti-impérialisme des dockers d'Anvers qui s'exprime lors d'actions organisées en 1920 et 1950. Des noms sont cités, tel celui de Joseph Jacquemotte, l'un des fondateurs du Parti. Il est aussi question de l'action des communistes dans la Résistance. Mais les événements historiques auxquels il est fait référence sont bien plus nombreux que ceux qui seront finalement retenus. Les thèmes sont progressivement répartis entre les deux collectifs d'artistes, d'autres sont délaissés : c'est ainsi que Forces murales ne traitera ni d'une bagarre entre la garde civique et les ouvriers du Tournaisien en 1886 ni de la manifestation du Front de l'indépendance en 1945, ni encore des morts de Grâce-Berleur en 1950. De son côté, Métiers du mur abandonnera le projet de décrire l'action de Julien Lahaut pendant la grève des cent mille à Seraing en 1941¹⁴. Quelques thématiques intègrent cependant le chœur parlé mis en scène, en parallèle, par Paul Meyer (1920-2007) : c'est notamment le cas de la révolution russe de 1917, de l'épisode du grand complot anticommuniste de 1923, du soutien à l'Espagne républicaine ou de l'assassinat récent du député communiste Julien Lahaut. Une partie du contenu de ce grand jeu scénique est également composé des thèmes illustrés par les artistes peintres.

Contrairement à la question du contenu, traitée de façon relativement directive, celle de la forme est abordée dans le cadre d'une réflexion plus générale. Jamais le Parti ne formule de prescriptions strictes quant à ce qu'elle doit être, mais ses préférences stylistiques ne peuvent être ignorées des artistes. Nombreuses sont en effet les séances de la commission où se rejouent, autour de la question de la forme, les débats culturels

qui agitent alors les partis frères (et singulièrement le Parti communiste français) et les discussions qui mettent en exergue les positions soviétiques faisant autorité en matière d'art. Mais avant d'en dire plus, regardons de quelle manière les artistes concrétisent leur projet.

Figure 3. Forces murales, Roux, 1886, 1951, détrempe sur toile, [ca 460 x 225 cm].
Coll. IHOES, Seraing.

« Une décoration grandiose »

L'imposante réalisation picturale que peuvent admirer les visiteurs du Heysel le premier week-end de novembre 1951 couvre plus de deux cents mètres carrés de tissus peints, auxquelles s'adjoignent de larges légendes¹⁵. Les toiles sont pendues aux balcons et décrivent, sur le pourtour de la salle, une longue frise qui encadre la scène. Plutôt que d'opter pour une présentation chronologique des événements, celle-ci distingue les deux collectifs en exposant leurs réalisations séparément : à droite, figurent les toiles de Forces murales, à gauche, celles de Métiers du mur, tandis qu'au fond est accroché un ensemble réalisé en commun. Ce décor surplombe une salle où sont disposés de nombreux stands qui rassemblent des souvenirs témoignant de la lutte (photographies, tracts, journaux, affiches, artefacts), tandis que d'autres font l'éloge de la paix ou des réalisations des démocraties populaires. Le message visuel y joue un rôle capital. L'ensemble réalisé par Forces murales et Métiers du mur accompagne, le dimanche, le discours du secrétaire général du Parti, Edgar Lalmand (1894-1965), faisant le bilan de trente années de lutte pour la paix et le socialisme, mais aussi le jeu de masse animé par quelques deux cents exécutants¹⁶. Les thèmes abordés sur l'estrade, joués sur scène et peints sur toiles se répondent ainsi en écho, faisant résonner les paroles du Parti dans un espace où absolument tout y ramène.

Figure 4. Forces murales, *Assassinat de Tayenne à Roux en 1932*, 1951, détrempe sur toile, [ca 460 x 225 cm]. Coll. IHOES, Seraing.

Forces murales dépeint les premiers épisodes : 1886, les ouvriers tombés à Roux lors des manifestations insurrectionnelles qui éveillèrent la Belgique sur la question sociale (fig. 3). Puis, sont représentées les victimes de Louvain en 1902 alors que les travailleurs se battent pour l'obtention du suffrage universel (fig. 8). Suit la création du Parti communiste en 1921, évoqué par la représentation de son premier congrès présidé par Joseph Jacquemotte (fig. 2). Figure adulée, on retrouve ce dernier, deux ans plus tard, entouré d'ouvriers à La Louvière, où « on se bat pour le pain » précise une légende (fig. 11). Une toile décrit ensuite la grève emblématique des mineurs du Borinage en 1932 et la mort de l'ouvrier Tayenne qui deviendra une icône des victimes de la répression bourgeoise (fig. 4). « Ils ont tué un gréviste... mais cent bras reprennent le drapeau du combat » traduit le texte qui l'accompagne. Nous quittons Roux pour le bassin industriel liégeois, à Herstal, où des ouvriers communistes occupent la fabrique nationale d'armes de guerre (FN), en 1936, déterminés à poursuivre la grève, alors qu'au plan national le mouvement touche à sa fin. La légende de l'œuvre prend à nouveau un ton catégorique : « Les militants tiennent l'usine. Leur unité fait trembler l'ennemi. » Cet épisode, comme celui de 1932, évoque un moment où les militants communistes se sont distingués, par leurs méthodes et leurs actions, de leurs homologues socialistes. La capacité de résistance des communistes est à nouveau démontrée dans une toile figurant les partisans armés sous la culée d'un pont pendant la Seconde Guerre mondiale (fig. 15). Le texte qui l'accompagne demeure de l'ordre de la formule politique : « Devant le fascisme hitlérien, le peuple, lui, n'a jamais capitulé. Guidé par les communistes, il se bat pour reconquérir la liberté et la paix. » La série se termine sur une action contemporaine : les grèves à Bruxelles en 1950 autour de la Question royale (fig. 9) où, selon la traduction donnée par sa légende : « les gendarmes s'enfuient devant les forces populaires unies dans la lutte. »

Les textes accolés aux œuvres orientent la lecture des spectateurs. Ils semblent vouloir réduire cet ensemble pictural à une simple dissertation politique, masquant le fait que cette création est d'abord et avant tout une proposition artistique. Jamais plus les artistes ne referont usage de ces légendes, dont on ne sait si elles émanent d'une communication officielle du Parti ou des artistes eux-mêmes¹⁷.

À son tour, Métiers du mur égrène des événements historiques qui témoignent de la lutte et de la solidarité ouvrière. La première toile traite de l'opposition des dockers d'Anvers en 1920 contre le transit d'armes françaises à destination des armées blanches de Pologne, qui se battent alors contre la jeune République soviétique (fig. 6). Puis, c'est la *Marche des femmes contre la faim dans le Borinage en 1923-1926* (fig. 5). Deux thèmes que l'on retrouve dans le récit du chœur parlé. On reste ensuite dans le Borinage, à Wasmes, où l'on assiste à une « sablée d'honneur » en hommage à Julien Lahaut à l'époque de la grève de 1932 : la coutume voulant qu'on répande du sable jaune (une sablée d'or) dans les rues accueillant la personne honorée. Tout comme Forces murales, Métiers du mur conclut sur un épisode contemporain. Celui-ci figure la lutte contre l'impérialisme américain : on retrouve les dockers d'Anvers en 1950 s'opposant, cette fois, au débarquement d'armes à destination de la Corée (fig. 7).

Figure 5. Métiers du mur, *Marche des femmes contre la faim dans le Borinage en 1923-1926*, 1951, détrempe sur toile, [ca 910 x 225 cm]. Coll. IHOES, Seraing.

Un dernier ensemble regroupe trois toiles, intitulées *Marche au socialisme* (fig. 1 et 10), qui traduisent l'espoir de paix des communistes et l'idée d'un avenir socialiste radieux. La lutte y prend un caractère international. Y figure l'écho des manifestations pour la paix contemporaines (contre le Pacte Atlantique ou le réarmement allemand...) ainsi que l'attachement du PCB à Staline et aux démocraties populaires¹⁸. Une technique différente y est utilisée qui combine le collage à la peinture.

La question de la forme

Pour définir ce que doit être la culture communiste, le PCB s'appuie sur les thèses formulées par Andreï Jdanov, puis Joseph Staline, et sur leurs interprétations exprimées sur la scène française. Le réalisme socialiste tend dorénavant à primer sur toute autre forme d'expression : l'art soviétique, mais aussi l'exemple du peintre français André

Fougeron sont ainsi présentés comme des modèles à suivre¹⁹. L'insistance avec laquelle les discussions reviennent sur ces théories relatives à la forme de l'art est caractéristique du climat existant au sein de la commission culturelle du Parti. Pourtant, le débat y subsiste. Les artistes se sentent en effet seuls maîtres de leur langage plastique et revendiquent, dans ce domaine, une liberté totale. Dubrunfaut et Somville n'hésitent pas à réfuter l'argumentaire du Parti quand il s'approche de la question de la forme, même si, à l'évidence, le discours ambiant exerce une certaine influence sur leur production. Tout en restant fidèle au programme qu'ils se sont fixés lors de la création de leur groupe, leur style tend en effet à s'éloigner de ce qu'il était quelques années auparavant pour s'orienter vers un réalisme plus affirmé, ce dont se félicite immédiatement le Parti. Ils gardent néanmoins leurs distances par rapport à toute interprétation sectaire de ce que doit être le réalisme socialiste.

Dans son manifeste fondateur, Forces murales annonce déjà sa volonté de mettre l'art au service du plus large public, en délaissant la peinture de chevalet – jugée bourgeoise – au profit de techniques à portée collective : fresques, tapisseries, vitraux ou tissus peints (technique privilégiée pour ce projet). Notamment inspiré des muralistes mexicains (Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros), le groupe aspire à ce que l'art soit placé « là où passent et vivent les hommes ». À l'heure où triomphe la peinture abstraite – cet « art du non-dire » comme la qualifie Aragon (preuve, selon les communistes, de la décadence de la bourgeoisie et de l'américanisation de l'art) –, les artistes défendent un art figuratif. Ils souhaitent que son contenu « exalte la vie et le travail des hommes, leurs luttes, leurs souffrances, leurs joies, leurs victoires et leurs espoirs ». La commande du Parti colle ainsi parfaitement à leurs ambitions artistiques ; ambitions d'ailleurs partagées par les artistes de Métiers du mur. Mettre l'art au service du politique, d'un idéal ou d'une « foi » collective, est en outre parfaitement assumé par ceux-ci. « Depuis des millénaires les “politiques” demandent à l'art de “menus services” », rappellera plus tard Roger Somville, ajoutant que le principe de la « “commande” n'amoindri[t] pas la force plastique du message [et que seul] le niveau qualitatif de la réponse [...] détermine sa grandeur ou sa médiocrité²⁰ ».

La création picturale réalisée pour le trentième anniversaire témoigne de cette quête formelle : de la volonté des artistes de trouver un vocabulaire plastique qui soit à la fois singulier et qui vise à l'universel ; un vocabulaire qui sache traduire aussi bien leur engagement artistique qu'idéologique. Pour cela, les artistes forgent leur langage esthétique en s'abreuvant à plusieurs sources : de la grande tradition réaliste nationale à Picasso, en passant par les artistes révolutionnaires, de Goya aux muralistes mexicains, sans négliger la théorie du réalisme socialiste. C'est de cette manière qu'ils parviennent à négocier leur liberté d'expression, même si certains membres du Parti restent encore à convaincre.

Figure 6. Métiers du mur, [*Lutte des dockers d'Anvers refusant le transit d'armes à l'encontre des soviets, en 1920*], 1951, détrempe sur toile, [ca 910 x 225 cm]. Coll. IHOES, Seraing.

Offrir un art réaliste, aux racines nationales, qui montre le peuple et qui l'inspire, tel est l'un des objectifs du réalisme socialiste que les artistes du projet du trentième anniversaire intègrent dans leur démarche. Les toiles présentées au Heysel traduisent l'épopée ouvrière belge sous un angle mettant en relief des moments fondateurs de l'engagement communiste. Au contraire de ce que l'on retrouve dans la tradition féconde du réalisme social belge – largement soutenu par les socialistes en leur temps –, le récit développé ne se concentre plus sur le thème du travail, mais exclusivement sur celui de la lutte²¹. Chaque scène figure un combat qui, mit à la suite des autres, participe à matérialiser l'idée d'une classe ouvrière progressant vers sa libération. Se présente d'abord le peuple martyr, mais solidaire face au drame, puis le peuple héroïque, toujours attentif à ses leaders. Le principe cher au réalisme socialiste voulant que l'art rende compte du « sens de la lutte », voire de « l'inéluctabilité de la victoire », semble vouloir s'y incarner. De même, le récit pictural cible principalement les actions menées par le peuple et souligne, ce faisant, sa capacité à se mobiliser et à agir. Il rejoint ainsi cette idée chère aux communistes, selon laquelle l'art doit permettre au peuple de se rendre compte de la force sociale qu'il représente, qu'il doit ainsi participer à « élever son niveau de conscience²² ». De la même manière, l'artiste doit savoir évoluer au contact des travailleurs.

Figure 7. Métiers du mur, [*Lutte des dockers d'Anvers contre le débarquement d'armes américaines en 1950*], 1951, détrempe sur toile, [ca 910 x 225 cm]. Coll. IHOES, Seraing.

Attachés au précepte de Lénine selon lequel l'art « doit avoir ses racines dans le fond des masses populaires²³ », les artistes de Forces murales et de Métiers du mur s'inspirent à la source du réel. Pour la grève des dockers de 1950 (fig. 7), ils se rendent au port

d'Anvers pour y rencontrer les anciens protagonistes de l'action, mais aussi pour noter fidèlement les caractéristiques du décor et la physionomie des travailleurs. De même, pour les événements plus anciens, ils visitent les régions ouvrières concernées, y récoltent les souvenirs (oraux ou matériels) de vieux militants, y tracent leurs premiers croquis²⁴. Après s'être imprégnés des faits au contact de la réalité s'ajoute, pour les artistes, une étude minutieuse de toutes les traces historiques pouvant servir à documenter leur œuvre (photographies, coupures de presse, etc.). Ils progressent ainsi selon une méthode expérimentée par les peintres naturalistes de la fin du XIX^e siècle, même s'ils n'apprécient guère le type de figuration proposé par ce courant, dont s'inspire la peinture soviétique. Pour Forces murales et Métiers du mur, l'acte créateur doit rester une transfiguration poétique du réel et non une simple retranscription photographique. Il ne doit, en cela, jamais user de stratégies illusionnistes qui permettent de tromper le spectateur.

Figure 8. Forces murales, *Louvain*, 1902, 1951, détrempe sur toile, [ca 460 x 225 cm].
Coll. IHOES, Seraing.

Bien qu'il y ait reformulation plastique, certains motifs dépeints par Forces murales traduisent le désir de se conformer au réel. Ainsi, dans *Louvain 1902* (fig. 8), les détails du costume des forces de l'ordre permettent d'identifier facilement la garde civique coiffée de son chapeau à panache si typique. Dans les *Grèves de 1950 à Bruxelles* (fig. 9), c'est une chaise lancée aux gendarmes par les manifestants qui rappelle un fait immortalisé par les actualités de l'heure.

Quand il s'agit de traduire l'image des personnalités importantes du Parti, les artistes modifient quelque peu leur manière. C'est ainsi que l'on constate une rupture très nette entre la figuration stylisée des manifestants des *Grèves de 1950* et le réalisme plus tranché de certains personnages situés à droite de l'image (fig. 9). Ceci permet aux spectateurs de reconnaître trois cadres du Parti : les secrétaires national et général (Jean Terfve et

Edgar Lalmand) ainsi que le député communiste Jean Borremans (1911-1968)²⁵. Cette différenciation de traitement coïncide avec le développement d'une certaine forme d'idolâtrie autour des figures dirigeantes du Parti, sorte de culte de la personnalité qui tend à dominer de plus en plus la scène communiste. Résultat d'une ambivalence ou d'un compromis, cette différenciation rend compte du fait que les artistes négocient leurs choix figuratifs sur base de termes parfois contradictoires et en fonction du message (esthétique ou politique) qu'ils souhaitent faire passer. Il est tout aussi intéressant de remarquer que Lénine et Staline sont cités à travers l'utilisation de leurs portraits officiels : comme si les peintres s'interdisaient tout à coup toute interprétation personnelle de ces figures et préféraient les aborder à la manière d'icônes (fig. 2 et 10).

Figure 9. Forces murales, *Les grandes grèves de 1950 à Bruxelles*, détrempe sur toile, [ca 460 x 225 cm], 1951. Coll. IHOES, Seraing.

Le processus de médiation du réel que permet la retranscription picturale est à nouveau interrompu dans l'ensemble intitulé *Marche au socialisme* (fig. 1 et 10), où des affiches contemporaines sont insérées dans le récit peint. L'artefact politique (ici des affiches éditées par le PCF, le PCB ou par les partis frères des démocraties populaires) y est exposé dans sa réalité matérielle, ce qui permet notamment d'en faciliter la lecture. Le récit pictural devient ainsi l'écrin de la propagande graphique communiste officielle et lui donne un second souffle. Ces affiches proviennent-elles du voyage qu'Edmond Dubrunfaut accomplit en Union soviétique au début juillet 1951 en compagnie d'une délégation belgo-luxembourgeoise²⁶ ? Cela pourrait être envisagé, même si nous n'en avons aujourd'hui aucune confirmation. Cette question nous ramène au fait que les artistes façonnent l'image d'un combat dont ils sont eux-mêmes des acteurs. Rappelons que c'est par le biais de la lutte pour la paix, citée dans cette œuvre, que les artistes de Forces murales se rapprochent du Parti communiste²⁷.

Figure 10. Forces Murales [et Métiers du mur], *Marche au socialisme* (toile centrale), 1951, détrempe et affiches marouflées sur toile, [ca 600 x 225 cm]. Coll. IHOES, Seraing.

Le procédé qui consiste à conjuguer collage et peinture doit aussi être interprété dans une autre perspective : celle de son inscription dans l'héritage du cubisme (le premier mouvement à promouvoir cette approche). Ce n'est pas une première pour Forces murales qui a expérimenté cette solution dans une de ses œuvres antérieures, *En avant vers Sheffield*, figurant des manifestants brandissant l'affiche du Congrès mondial de la paix, illustrée par Picasso. La visite de Roger Somville à Menton, en mai 1951, pendant la période où s'élabore le projet du trentième anniversaire du PCB, est significative de la réflexion que poursuivent alors les artistes. Somville y rencontre Picasso à qui il présente le travail du groupe Forces murales. Si ce dernier demeure critique sur la qualité de leur travail, l'ancien apôtre du cubisme témoigne cependant d'un certain intérêt – du moins Somville le croit-il – pour l'approche développée dans *En avant vers Sheffield*, où se mêlent à la fois deux médiums (affiche et peinture) et deux discours (artistique et politique)²⁸. Forts de cet appui symbolique, qui valide en quelque sorte leur démarche, les artistes réitèrent l'expérience.

Figure 11. Forces murales, *Joseph Jacquemotte à La Louvière 1923*, 1951, détrempe sur toile, [ca 460 x 225 cm]. © KIK-IRPA. Coll. Ville de La Louvière.

Figure 12. Eugène Laermans, *Les Émigrants* (détail), 1896, huile sur toile. Coll. KMSKA, Anvers.

À l'observation attentive de ces œuvres, d'autres filiations artistiques se font jour. Celles-ci s'affirment, encore une fois, principalement dans le travail de Forces murales, où l'on détecte non seulement l'influence d'une certaine tradition nationale, mais aussi celle d'artistes sensibles aux drames de leur temps. Prenons par exemple *Jacquemotte à La Louvière en 1923* (fig. 11). Il y a là, dans cette façon de représenter les masses ouvrières à la manière de foules égalitaires, quelque chose du peintre belge Eugène Laermans (1864-1940) (fig. 12) ; tout comme on trouve, dans la figuration de certains personnages, l'écho lointain de Brueghel l'Ancien (1525-1569). De même, dans les toiles sur les manifestations de Louvain en 1902 ou de Bruxelles en 1950 (fig. 8 et 9), surgissent des motifs puisés dans deux œuvres révolutionnaires de Francisco de Goya (1746-1828), *Dos de Mayo* et *Tres de Mayo*, dénonçant les horreurs de la guerre (fig. 13 et 14).

Figure 13. Francisco Goya, *Dos de Mayo*, 1814, huile sur toile. Coll. Musée du Prado, Madrid.

Figure 14. Francisco Goya, *Tres de Mayo*, 1814, huile sur toile. Coll. Musée du Prado, Madrid.

Les œuvres de ces peintres militants abritent ainsi une réflexion tant politique qu'artistique, ce qui sera diversement apprécié par le Parti. Certains membres du Comité central leur reprocheront plus tard d'appartenir, voire de s'adresser, à deux mondes aux intérêts parfois divergents²⁹. Mais pour asseoir leur légitimité, les artistes sollicitent l'avis du public.

Le contexte de réception

Les artistes, prêts à faire évoluer leur langage plastique, se soumettent donc à la critique, espérant trouver auprès du peuple, dont le jugement est idéalisé, une confirmation sur la justesse de leurs ambitions. Il s'agit aussi d'ouvrir avec lui un dialogue sur la question esthétique. Ils s'appuient notamment sur cet énoncé de Lénine, qui complète celui que nous avons précédemment cité : « L'art appartient au peuple. [...] 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 maîtrise³⁰. »

Quelques jours avant la fête, dans les pages du *Drapeau Rouge*, les artistes interpellent les visiteurs : « Il faut que nos camarades nous disent si nous avons réellement compris, si nous avons fidèlement traduit leur combat, le caractère des personnages, leurs attitudes coutumières, le milieu dans lequel l'action se déroule³¹. » Pour récolter les avis, des fiches sont remises aux visiteurs où figurent quelques questions simples : « Les tableaux te plaisent-ils ? Quels sont ceux que tu préfères ? Quels sont ceux que tu n'aimes pas ? Pourquoi³² ? »

La majorité des avis récoltés sont favorables ce qui réjouit les instances du Parti. Jean Terfve affirme que les œuvres obtiennent l'agrément de 90 % des participants. Mais combien s'expriment alors ? Peu, si l'on se fie au nombre de fiches encore conservées dans les archives de la famille Dubrunfaut. Celles-ci nous offrent cependant un aperçu des critères d'appréciation des spectateurs. Leurs évaluations, bien que succinctes, se font tant sur base de la théorie politique que sur celle de la maîtrise du métier et du rendu formel. Les tableaux sont généralement jugés fidèles à la réalité. On dit à leur sujet qu'« ils sont la stricte vérité », « ils sont les fidèles reflets de notre vie de misère » ou encore « j'y retrouve mon milieu ouvrier ». Alors que la question du réalisme est toujours l'objet de débats sur la scène communiste, l'avis du public semble venir valider les choix figuratifs des artistes. Ces critiques amateurs apprécient également la composition des œuvres, leur mouvement, la vivacité des couleurs employées, leur puissance ou l'émotion qui en ressort. Les commentaires négatifs visent essentiellement les toiles de Métiers du mur et pointent certaines faiblesses techniques.

À l'issue de cette enquête, les dernières appréhensions du Parti peuvent être levées. Lorsqu'au lendemain de la fête, le PCB dresse le bilan, il se dit impressionné par le travail de Forces murales et de Métiers du mur qui, selon son secrétaire national, a su rompre définitivement avec l'art mis au service de la bourgeoisie et conçu à son usage³³. Il est aussitôt question de perpétuer ce travail. Différentes suggestions sont faites prévoyant de

faire circuler les œuvres (au sein d'expositions en plein air, de meetings politiques ou de rencontres de la jeunesse, dans des musées ou des fêtes, etc.)³⁴ mais aussi de les reproduire au sein de publications diverses. Peu d'entre elles se concrétisent finalement. Néanmoins, une sélection de toiles du trentième anniversaire se retrouve dans le calendrier du *Drapeau rouge* de 1952 (édité à dix mille exemplaires), égrenant au quotidien, dans le foyer des militants, l'histoire sociale vue sous l'angle communiste. Le Parti continue cependant d'affirmer que cette réalisation, qui a eu un effet stimulant pour les artistes, a marqué un véritable tournant culturel au sein de la scène communiste belge et suscité un nouvel intérêt culturel dans la masse³⁵.

Alors que se poursuit, en 1952, la réflexion sur la réutilisation du travail des artistes et la production de nouvelles œuvres, le groupe Forces murales propose certaines des toiles réalisées pour le trentième anniversaire à deux expositions successives organisées au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. La première, intitulée *Art et travail*³⁶, refuse *La Résistance* (fig. 15), alors qu'elle accepte certains travaux antérieurs. La seconde est envisagée par l'école de La Cambre pour son vingt-cinquième anniversaire. En tant qu'anciens élèves, les artistes de Forces murales y soumettent encore trois toiles du trentième anniversaire (dont une fois de plus *La Résistance*) mais celles-ci sont à nouveau écartées par le jury. Ce dernier argue d'abord des lacunes sur le plan formel, pour finalement admettre un problème de fond et de point de vue politique³⁷. L'affaire fait scandale et conduit à l'annulation de l'exposition. Dans le contexte de guerre froide, la culture est, peut-être plus qu'à l'ordinaire, devenue un front de lutte. L'art engagé est invariablement poussé à basculer du champ artistique vers le champ politique. « Peindre a cessé d'être un jeu » comme le rappelle Aragon lors du Salon d'automne, qui suit de quelques jours à peine la clôture des festivités du trentième anniversaire du PCB : l'État français vient alors de censurer plusieurs toiles d'artistes communistes pour atteinte au sentiment national³⁸.

Figure 15. Forces murales, *La Résistance*, 1951, détrempe sur toile, [ca 460 x 225 cm].
Coll. IHOES, Seraing.

Terminons en rappelant les discussions qui animent, en octobre 1953, la session du Comité central du PCB consacré au rapport de Paul Libois sur le travail réalisé par le Parti sur le plan culturel³⁹. Les débats concernent, une fois de plus, la question de la forme et celle de la figuration. Cette fois, des critiques acerbes s'expriment sur les œuvres des « peintres du Heysel », sans que l'on sache toujours si elles concernent celles produites pour le trentième anniversaire ou l'année suivante lors de nouvelles festivités⁴⁰. Les artistes ne sont pas présents pour se défendre, mais trouvent néanmoins un appui sincère chez le secrétaire national du Parti qui les tempère : « car au stade où nous en sommes, nous devons prendre en main tout ce qui est un élément promoteur dans la perspective qui est la nôtre. » Ajoutant pour conclure : « Je suis certain, quant à moi, que ce qui a été fait au trentième anniversaire du Parti [...] servira plus à faire progresser l'idée culturelle dans le Parti que toute une série de considérations théoriques et générales qu'on pourrait faire⁴¹. » Tant les membres de Forces murales que de Métiers du mur poursuivront leur collaboration avec le PCB, au sein notamment des commissions et sous-commissions relatives aux arts plastiques.

Beaucoup de choses restent à dire sur cette production artistique particulière et sur le contexte qui l'a vu naître. Nous espérons que cet aperçu donnera aux chercheurs l'envie d'approfondir ces quelques réflexions.

¹ Toutes les œuvres de cet ensemble pictural sont actuellement conservées à l'IHOES, à l'exception de la toile *Joseph Jacquemotte à La Louvière en 1923*, de Forces murales, qui fait partie des collections de la ville de La Louvière.

² GOTOVITCH J., « Histoire du Parti communiste de Belgique », dans *Courrier hebdomadaire du Crisp*, n° 1582, 1997, pp. 30-36.

³ Pour connaître plus précisément le déroulement de ces journées de festivités, voir : *Le Drapeau rouge*, 3 novembre 1951, p. 1 et 3.

⁴ Archives du Carcob (Bruxelles), fonds Jean Terfve, XXX^e anniversaire, *Réunion agit-prop XXX^e anniversaire*, 11.1.51, inv. TER J.54/03.

⁵ *Idem*, fonds Jean Terfve, XXX^e anniversaire, *Commission XXX^e anniversaire*, 20.2.51, inv. TER J.54/03.

⁶ LEFÈVRE F., « Aspects de la peinture vivante en Belgique, Forces murales, en marche vers le réalisme nouveau », dans *Les Lettres françaises* (édition belge), n° 17, 4 novembre 1949, p. 1 et p. 9.

⁷ Pour en savoir plus sur le groupe Forces murales, voir : BAILLARGEON C., GUISSSET J. (dir.), *Forces murales, un art manifeste*, Wavre, Mardaga, 2009, 239 p. ; GUISSSET J., *Forces murales, Cinquantième anniversaire du manifeste, 1947-1997*, La Louvière, Maison de la Laïcité, 1997 ; *Forces Murales 1947-1959, Deltour – Dubrunfaut – Somville*, Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts muraux de la Communauté française de Belgique, 1989 ; GUISSSET J., « Forces murales et la figuration. Trois peintres belges : Louis Deltour, Edmond Dubrunfaut, Roger Somville », dans *Autour des figurations : critiques d'art et artistes dans la France d'après-guerre. Débats esthétiques, enjeux politiques et sociaux*, colloque international organisé à l'Université Toulouse II-Le Mirail, les 21 et 22 novembre 2013 (actes à paraître en 2015).

⁸ ARON J., « Le parti communiste et les arts plastiques. Documents et témoignages », dans *Cahiers marxistes*, n° 137-138, novembre-décembre 1985, p. 8 ; DEVILLEZ V., « La faucille ou le pinceau ? Le dilemme des artistes belges face au Réalisme socialiste », dans *Sociétés & Représentations*, n° 15, 2003/1, pp. 345-361.

⁹ Toutefois, le PCB s'adjoint aussi la collaboration d'un peintre appartenant à la génération précédente : Kurt Peiser (1887-1962). Il participe au projet de façon indépendante des deux autres collectifs d'artistes.

¹⁰ Archives privées E. Dubrunfaut (Bruxelles), Interview d'Edmond Dubrunfaut par Hugo de Sutter (retranscription manuscrite), 1994.

¹¹ En parallèle, et surtout dans la suite de cette collaboration artistique, les membres de Métiers du mur (qui s'écrit aussi parfois Métier du mur) s'investiront énergiquement dans l'action du PCB, tant dans le champ de la culture, que de la jeunesse ou de la presse, délaissant même parfois leur travail artistique au profit de l'action politique.

¹² Archives du Carcob (Bruxelles), fonds Jean Terfve, *Commission culturelle* [51]. *Notes J.T., Réunions : Commission culturelle, séance préparatoire, 19.4.51- bureau politique du 21.4.51*, inv. TER J/18 ; *Idem, Commission culturelle, 7.6.51*, inv. TER J/18.

¹³ Archives du Carcob (Bruxelles), fonds Jean Terfve, *Commission culturelle* [51]. *Notes J.T., Réunions : Commission culturelle, 7.6.51 ; Idem, 14.6.51*, inv. TER J/18.

¹⁴ C'est en tout cas ce que semblent suggérer les archives, bien que les annotations qui y figurent soient sujettes à interprétation. *Idem, Commission culturelle [51-54], notes J.T., XXX^e anniversaire, 21.9.51*, inv. TER J/18.

¹⁵ « «Force murale» [sic] et «Métiers du mur» préparent une décoration grandiose », *Le Drapeau rouge*, 29 octobre 1951, p. 1 et 3.

¹⁶ Le metteur en scène, Paul Meyer, qui est aussi membre de la commission culturelle du Parti, propose un chœur parlé et chanté évoquant, en une épopée lyrique, trente années de lutte des pionniers, du mouvement ouvrier et du parti communiste. Y participent des groupes des quatre coins du pays. Le spectacle débute par un rappel de la révolution russe de 1917 puis salue l'action des dockers d'Anvers en 1920 refusant de charger des armes contre la jeune république soviétique. Il rend ensuite hommage à Jacquemotte et aux fondateurs du Parti, rappelle la marche pour la faim des femmes dans le Borinage en 1923-26, puis le temps du grand complot en 1923 et des attaques portées par la bourgeoisie contre le parti communiste. Il évoque la crise économique des années 1930, l'arrivée au pouvoir d'Hitler et le geste mémorable de Julien Lahaut arrachant, en 1933, le drapeau à croix gammée de l'ambassade d'Allemagne à Liège. Le spectacle met ensuite en valeur la résistance, contre Franco et pendant la Seconde Guerre mondiale. Il met en scène l'assassinat de Julien Lahaut et l'hommage qui lui a été rendu lors de ses funérailles, avant de se terminer en apothéose par une scène évoquant l'union des peuples pour défendre la paix. - M.L., « Avant le lever du rideau au Heysel », dans *Le Drapeau rouge*, 2 novembre 1951, p. 1 et 3 ; « Les cérémonies au Palais du Centenaire. Le jeu de masse », dans *Le Drapeau rouge*, 5 novembre 1951, p. 2. ; GOTOVITCH J., « Au service de la Révolution : le chœur parlé communiste », dans *Rue des usines*, n° 34-35, printemps 1997, pp. 27-39.

¹⁷ Les légendes que nous citons ici apparaissent sur des toiles également conservées à l'IHOES.

¹⁸ Une photographie parue dans la presse, sous le discours d'Edgar Lalmand, donne une idée de l'effet d'ensemble de ces trois toiles : *Le Drapeau rouge*, 5 novembre 1951.

¹⁹ DEVILLEZ V., *op. cit.* ; ARON J., *op. cit.* ; FOUGERON L., « Un exemple de mise en images : le réalisme socialiste dans les arts plastiques en France (1947-1954) », dans *Sociétés & Représentations*, n° 15, 1/2003, pp. 195-214 ; VERDÈS-LEROUX J., « L'art de Parti », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 28, juin 1979, pp. 33-55.

²⁰ SOMVILLE R., « Le nouveau réalisme, préface pour une bataille », dans WAUTERS Y.-M., *Roger Somville*, Bruxelles, Dereume, octobre 1963.

²¹ DEVILLEZ V., *op. cit.*

²² Une anecdote rapportée en 1953 par l'un des artistes de Métiers du mur, alors que ceux-ci étaient occupés à peindre des mineurs dans le Borinage, souligne la valeur accordée à cette notion. Lors d'une assemblée dans un puits de mine, tandis que les ouvriers se demandaient s'ils devaient manifester, un mineur se serait levé pour interpeller ses camarades : « Alors quoi, des peintres sont là. Ils veulent peindre notre vie, notre travail, notre lutte, plutôt que la bedaine de quelque administrateur de charbonnages, et nous allons leur dire : nous ne sommes pas plus intéressants que cela, nous sommes des pas-grand-chose, et si on joue avec nos vies, cela n'a pas tellement d'importance au fond puisque nous-mêmes nous ne cherchons pas à les défendre. [...] Et les mineurs allèrent à la lutte dans l'unité, pour se montrer digne de l'intérêt des peintres. Que les peintres se montrent dignes de la lutte des mineurs. » VAN THIENEN P., « Peintres... et mineurs », dans *Le Drapeau rouge*, 28 octobre 1953.

²³ Sur une maquette de publication envisagée par Forces murales et Métiers du mur figure cette phrase attribuée à Lénine : « 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 elles. Il doit réunir les sentiments et les volontés de ces masses. Il doit susciter dans les masses des artistes et développer leur maîtrise. »

²⁴ Archives privées R. SOMVILLE, L.M., « Vers le XXX^e anniversaire du Parti communiste. Les peintres du groupe "Forces Murales" nous disent : "La décoration de la salle n'est pas pour nous une fin mais une base nouvelle de travail" » ; L.M., « Vers le XXX^e anniversaire du Parti communiste. Une visite au groupe "Métiers du mur" » (coupures de presse probablement extraites du *Drapeau rouge*, non datées).

²⁵ L'identification de ce dernier personnage a été rendue possible grâce à l'historien José Gotovitch qui, lors de ce colloque, nous a mis sur la piste. Depuis, nos recherches nous ont permis de constater l'étonnante similitude existant entre le profil choisi par les artistes pour représenter Jean Borremans et un portrait photographique officiel réalisé la même année et conservé aux archives du Carcob. Cette découverte tend à suggérer que cette photographie a probablement servi de source d'inspiration aux artistes.

²⁶ DUBRUNFAUT P., « Edmond Dubrunfaut et l'URSS », dans BAILLARGEON C. et GUISET J. (dir.), *op. cit.*, pp. 167-176.

²⁷ BAILLARGEON C., « 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, http://www.ihoes.be/PDF/Analyse_111-Art_progressiste_Belgique.pdf.

²⁸ SOMVILLE R., « Visite à Picasso, Menton – 11 mai 1951 », dans SOMVILLE R., *Pour le réalisme, un peintre s'interroge*, Bruxelles, Cercle d'éducation populaire, 1969, p. 105.

²⁹ Archives du Carcob (Bruxelles), fonds du Parti communiste de Belgique (PCB), Comité central, discussions autour du rapport Libois, octobre 1953, inv. CC/55.

³⁰ Voir note n° 23.

³¹ M. L., « Les décorateurs du Heysel demandent votre avis... », dans *Le Drapeau rouge*, 3 novembre 1951, p. 1 et 3.

³² Ces fiches figurent dans les archives privées E. Dubrunfaut mais l'IHOES en conserve une copie numérique, associée au fonds Edmond Dubrunfaut, inv. H8.

³³ Archives du Carcob (Bruxelles), Commission culturelle [51], Notes J.T. réunions, *Commission culturelle*, 29.11.51, inv. TER J/18.

³⁴ Ces œuvres sont conçues sur toiles libres (non encadrées) de façon à pouvoir voyager facilement. Les artistes espèrent les présenter dans des lieux qui ne sont pas nécessairement prédestinés à exposer des ouvrages d'art, dans des lieux où un dialogue décomplexé puisse s'établir, avec des travailleurs par exemple, autour de la question artistique. Néanmoins, leur format constitua certainement un obstacle à la réalisation de cet objectif.

³⁵ Archives du Carcob (Bruxelles), fonds Jean Terfve, Commission culturelle, [51], *Commission culturelle*, 29.11.51 ; *Idem*, Commission culturelle [51-53], *Le travail du P.C.B. sur le front culturel ; Idem*, Commission culturelle, [52-54], Notes J.T. réunions, *Commission culturelle*, 15.9.1952, inv. TER J/18.

³⁶ *Art et Travail, L'art monumental dans les établissements publics et industriels*, Palais des beaux-arts, Bruxelles, 8 - 29 décembre 1952.

³⁷ Archives du Carcob (Bruxelles), fonds Jean Terfve, Commission culturelle [51-54], *Commission culturelle*, 8 janvier 1953, inv. TER J/18.

³⁸ ARAGON L., « Au salon d'automne, peindre a cessé d'être un jeu. L'art et le sentiment national », dans ARAGON L., *Écrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 2011, pp. 147-156.

³⁹ Archives du Carcob (Bruxelles), fonds du Parti communiste de Belgique (PCB), Comité central, *Interventions au Comité central des 3-4 octobre 1953 consacré au travail culturel*, IV, inv. CC/55.

⁴⁰ Jusqu'à présent, nos recherches ne nous ont pas permis d'identifier précisément les œuvres auxquelles ces critiques se réfèrent, c'est pourquoi il convient d'être prudent dans l'interprétation qu'on peut en tirer. Néanmoins, certaines valent d'être citées, notamment celles, particulièrement sévères, de Jean Borremans (celui-là même qui avait été portraituré dans les *Grèves de 1950*). Il se demande ainsi : « pourquoi représenter le peuple en lutte de façon si étrange ? Ne peuvent-ils pas nous montrer des hommes qui ressemblent à des hommes ? » Il ajoute ensuite : « [...] Les partisans étaient des hommes et n'avaient pas les visages qu'on nous a montrés. Ce n'est pas de cette façon que l'on fera comprendre l'art par le peuple. » Il rapporte aussi l'avis cinglant de deux camarades

présents au Heysel, dont les paroles auraient été : « si c'est comme cela que vous nous voyez lutter, ne vous mêlez plus de nous regarder. » Archives du Carcob (Bruxelles), fonds du Parti communiste de Belgique (PCB), *Comité central, Intervention de J. Borremans au Comité central des 3-4 octobre 1953 consacré au travail culturel*, inv. CC/55.

⁴¹ *Idem, Conclusion de Jean Terfve au Comité central des 3-4 octobre 1953 consacré au travail culturel*, inv. CC/55.