

16<sup>e</sup> année - Nouvelle série

**c.m.**

revue mensuelle

N° 137-138 — Nov.-déc. 1985

**Après le scrutin  
du 13 octobre**  
par Claude Renard

**L'année Bach**  
vue par  
B. Focroulle

**Le socialisme  
portugais  
et l'Europe**  
par Serge Govaert

Dans le dossier  
**Arts plastiques :**  
Textes de  
Paul Aron/Serge  
Creuz/Jo Dustin/  
E. Dubrunfaut/Jean  
Goldman/J. Lacomblez/Paul Renotte/  
Somville/Wilchar

**Le PCB  
et les arts plastiques**  
Un dossier de J. Aron



**cahiers  
marxistes**

## Sommaire

---

### Claude Renard

Les élections p. 3

---

### Jacques Aron

Un dossier : Le PCB et les arts plastiques p. 4

- Introduction
  - L'expérience de Contact par Paul Aron
  - Témoignages d'artistes
    - SERGE CREUZ p. 39
    - EDMOND DUBRUNFAUT p. 43
    - JO DUSTIN p. 46
    - JACQUES LACOMBLEZ p. 48
    - PAUL RENOTTE p. 50
    - ROGER SOMVILLE p. 53
    - WILCHAR p. 57
- 

### Marc Rayet interviewe Bernard Focroulle

L'année Bach s'achève p. 62

---

### Serge Govaert

Le socialisme portugais et l'Europe p. 70

---

**En diagonale :** — Europalia-Espagne, par A. Enciso Berge p. 75  
— Un Prix Nobel convivial p. 76  
— La gauche, les missiles et la guerre des étoiles,  
par F. Nice p. 77

---

*En couverture : un dessin de Charles Counhaye (fragment).*

#### Comité de patronage :

Jean Blume, Edmond Dubrunfaut, Augustin Duchateau, Robert Dussart, René Noël, Roger Somville.

#### Comité de rédaction :

Jacques Aron, Francis Chenot, Claudine Cyrès, Pascal Delwit, J.M. De Waele, Anne Drumaux, Pierre Gillis, Michel Godard, Serge Govaert, J.J. Heirwegh, J.-P. Keimeul, Rosine Lewin, Jacques Moins, Jacques Nagels, Marc Rayet, Claude Renard, Christian Vandermotten, Benoit Verhaegen.

**Rédacteur en chef :** Rosine Lewin.

Édité sous le patronage de la Fondation Joseph Jacquemotte.



CLAUDE RENARD

## Les élections

Quatre années d'austérité dure n'auront donc pas suffi à priver les partis gouvernementaux de leur majorité, malgré le mauvais bilan d'une mauvaise politique. L'idée que l'austérité est inévitable et même nécessaire s'est si profondément ancrée dans l'opinion publique que la droite n'a même pas dû prendre la peine de dissimuler ses intentions. Quant aux missiles, ils n'ont pratiquement pas été pris en compte dans ces élections. Exactement comme si la puissante opposition populaire, qui allait de nouveau se manifester le 20 octobre, avait accepté de se laisser mettre entre parenthèses jusqu'au 13 inclus...

A défaut d'une politique de rechange, que le PCB seul n'était pas en mesure de rendre crédible, le souci d'humaniser la gestion de la crise n'a pourtant pas été absent du vote. Il apparaît nettement dans la progression des voix socialistes et, bien que les « excès » libéraux n'aient été pénalisés que du côté flamand, on en trouve aussi une indication dans le changement des rapports de forces au sein de la majorité gouvernementale qui a quelque peu redoré le blason « social » de la famille politique chrétienne.

Tout indique cependant que l'action des ministres démocrates chrétiens continuera de servir de paravent à une politique néo-libérale plus ou moins modulée. Un accroissement des pressions de la CSC est vraisemblable, d'autant plus que les élections sociales auront lieu dans 18 mois, mais la droite sociale-chrétienne est si peu prête à lâcher beaucoup de lest qu'elle songe déjà à redemander des pouvoirs spéciaux. Le PSC n'a d'ailleurs laissé qu'un très petit espace à SeP et semble avoir arrêté l'extension de l'influence Ecolo dans son électorat traditionnel. Sa position sur le 59bis (communautarisation de l'enseignement) y a sans doute été pour quelque chose.

La progression du PS en voix ne peut masquer le fait que ce parti a essuyé une défaite stratégique. Il n'a pas atteint son but qui était de rentrer au gouvernement pour gérer la crise dans une optique de conciliation sociale, quoique avec « rigueur ».

Aussi le vote en faveur du PS a-t-il été en fin de compte complètement inutile si l'on s'en tient aux raisons qui ont été invoquées pour justifier l'accord PS-FGTB.

Aggravée par les incidences du renforcement de la droite aux niveaux régional et communautaire, cette défaite stratégique aura sans doute des conséquences à long terme qu'il est encore difficile de mesurer. Il est constant dans l'histoire politique que les partis qui ont connu ce genre de victoires trop courtes ont toujours eu des problèmes par la suite.

Pour avoir mis tous ses œufs dans le panier électoral du PS, la FGTB se trouve maintenant dans une situation très vulnérable face à la droite victorieuse. La FGTB s'est piégée elle-même en accordant son appui à une propagande électorale axée sur la défense d'un programme minimaliste. Mais il y a plus grave : le PS, par la voix de son président, a condamné le recours à l'action « extra-parlementaire » (c'est-à-dire à la grève abusivement assimilée à la violence) pour combattre la politique de régression sociale. On imagine facilement l'usage qu'un gouvernement de droite pourra faire demain de telles prises de position quand les organisations ouvrières voudront riposter à de nouvelles attaques.

L'exclusion du PCB du Parlement est un fait dont il ne saurait être question d'atténuer la gravité. Elle signifie que l'expression d'idées nécessaires au développement des luttes populaires deviendra encore plus difficile que par le passé. On doit par ailleurs être conscient du fait que dans des pays où des situations semblables se sont créées, elles ont presque toujours été durables. Il faut refuser la facilité qui consisterait à croire ou à laisser croire que ce qui s'est produit est un accident de parcours que les électeurs de gauche répareront presque nécessairement aux élections suivantes.

Pourquoi cette nouvelle défaite électorale ? N'est-ce pas parce que le terrain électoral serait dans les conditions actuelles, un terrain où le PCB ne peut plus gagner ? Et peut-être était-ce déjà vrai lors de scrutins précédents ? Il est à remarquer que dans le rapport sur la stratégie électorale du parti que le Conseil fédératif du PC avait approuvé en mars dernier, il y avait cette petite phrase particulièrement significative : « La condition de notre crédibilité est de nous reconstruire une base sociale ».

On admettra qu'une tâche pareille ne pouvait être accomplie entre mars et octobre 1985. On l'avait d'ailleurs déjà souligné dans les débats antérieurs : l'effort sera long.

Les élections du 13 octobre ont confirmé les craintes que l'on pouvait avoir — et que beaucoup avaient — depuis les élections européennes de juin 1984.

Le PCB sera maintenant dans la situation que connaissent nombre d'autres partis communistes qui n'ont pas ou plus de représentation parlementaire. Cette situation ne va pas sans présenter quelques risques auxquels il devra prendre garde : la tentation du repli sectaire comme celle de l'auto-effacement, sans parler de querelles de chapelles qui pourraient être suicidaires. Mais le débat organisé dans le parti au lendemain des élections européennes semble avoir eu des effets bénéfiques, bien que la dernière campagne électorale ne lui ait pas permis d'aller aussi loin que ses promoteurs l'eussent voulu. Grâce à une amélioration de sa cohésion et à un réel approfondissement d'un certain nombre de ses idées, le parti était relativement bien préparé au



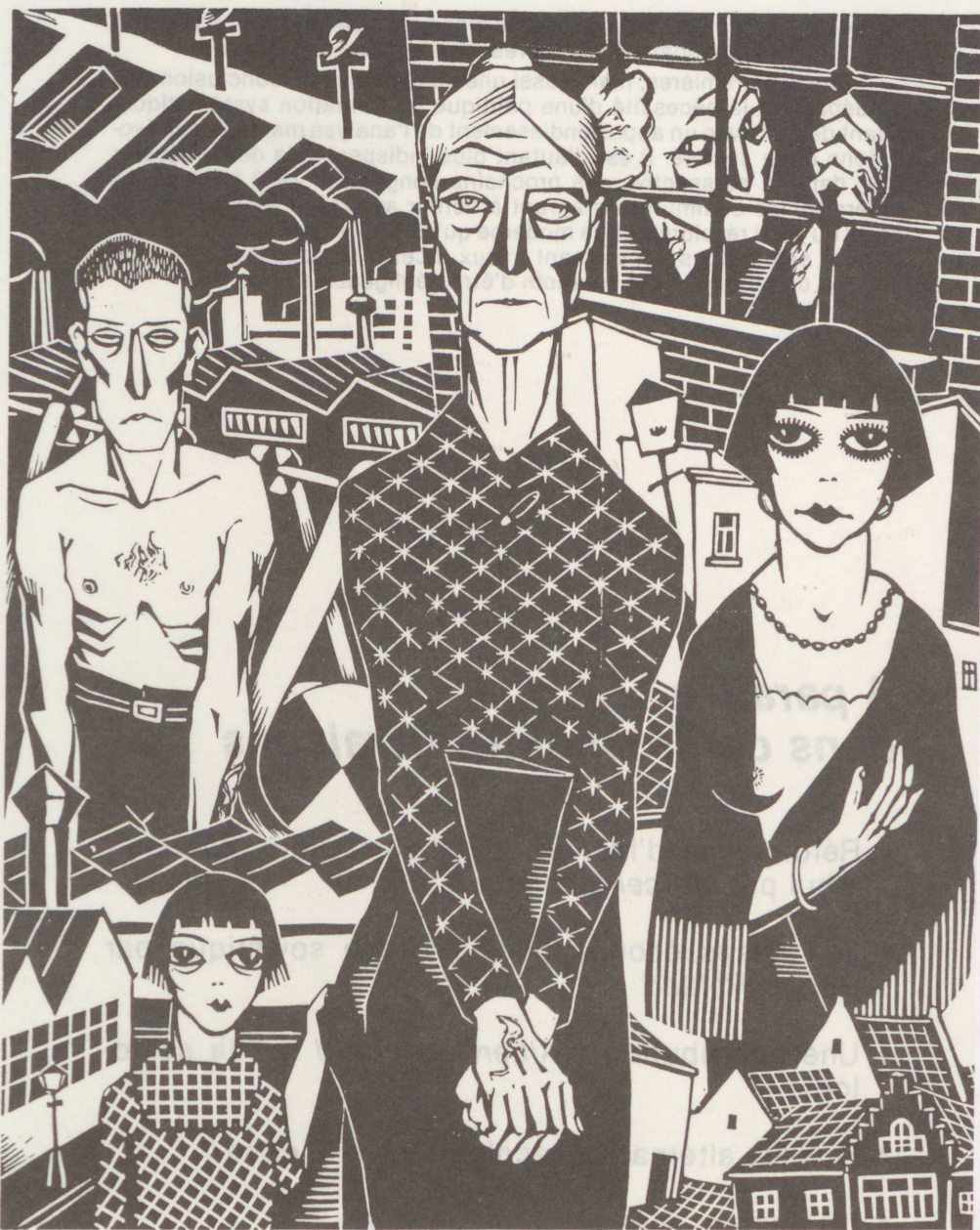
nouveau choc qu'il a subi. Ses discussions post-électorales ne peuvent que continuer le débat engagé après les élections européennes.

Une des premières, mais aussi une des principales conclusions de ce débat, fut la nécessité d'une politique de formation systématique, allant de pair avec un approfondissement de l'analyse marxiste des évolutions de la société. Il est d'autant plus indispensable de persévérer que, dans la perspective des prochains congrès de 1986 (national et fédératif), les communistes auront à définir avec plus de précision le profil du parti révolutionnaire moderne qu'ils veulent *construire* dans ce pays et ses régions, en utilisant mieux à cette fin tous les matériaux dont ils disposent et qui sont loin d'être négligeables.

## ***A paraître dans de prochaines livraisons***

- Réformisme d'hier et social-démocratie d'aujourd'hui par *Marcel Liebman*
- Les crises économiques de type soviétique par *Gérard Roland*
- Une contribution d'*Albert Jacquard* sur la sociologie
- Quelles alternatives écologistes à la crise ?
- Un numéro spécial Borinage 1986
- Emules belges du « modèle » japonais





*La mère - 1932 - reproduit dans H. Van Straten par F. van den Wijngaert. Monographies de l'Art belge. Anvers, 1955. (fragment)*

# Le parti communiste et les arts plastiques

Documents et témoignages

Dossier réalisé par Jacques Aron

## INTRODUCTION

La Belgique étant un pays de peintres, il n'était pas surprenant que le parti communiste, à différentes reprises, rencontrât la peinture.

De ces rencontres sont nés des œuvres, des débats passionnés, des adhésions enthousiastes et des condamnations péremptoires. Qu'en reste-t-il ?

A analyser la page culturelle du « Drapeau Rouge », peu de chose. Une grande méfiance, qui se lit comme en filigrane, envers toute théorie politique qui assignerait aux œuvres un rôle précis ou en donnerait une interprétation univoque. Jean Cimaïse y défend le mouvement réaliste; sans être moins engagé politiquement, Jo Dustin n'aborde pas la critique avec les mêmes présupposés.

Comment Jean Goldmann (alias Cimaïse) envisage-t-il aujourd'hui ses interventions ?

*« En tant que peintre et chroniqueur, témoin depuis trente ans de la vie artistique, plus j'avance, moins me satisfont les critères étroits et moins j'ai envie de théoriser. »*

*» Bien sûr, Marx et Engels, leurs descendants orthodoxes ou non, nous ont apporté l'outil qui permet d'expliquer, de démonter l'Histoire (et l'histoire des arts en particulier) plus ou moins bien. (Plekhanov, Lagneau, Hadjinicolaou, bien d'autres), mais aussi René Huyghe, même Malraux et surtout... Elie Faure — une vue, un démontage non scientifique mais poétique et enthousiasmant.*

*» Tout cela nous a donné une vision du monde, un mode de pensée et d'analyse. Mais toujours après coup, après l'œuvre faite. (Souligné par moi - J.A.).*

*» On pourra situer très exactement l'œuvre d'un Rembrandt en Hollande, au XVII<sup>e</sup> siècle, ni avant, ni après. Mais aucun historien, sociolo-*



*gué, psychologue — marxiste ou non — ne peut me dire pourquoi un thème, une même clientèle, un même climat donnent la Ronde de Nuit, ou une assemblée à la Van der Elst. » (1)*

Cette attitude porte à l'évidence la marque d'une expérience sur laquelle il me paraît important de revenir pour pouvoir fonder en connaissance de cause de nouveaux rapports entre l'action politique et la création artistique. Des rapports qui impliquent inévitablement de nouveaux développements de la théorie, peut-être moins étrangers à la pensée de Marx qu'une vision réductrice de celle-ci a pu le laisser croire.

En effet, la soumission excessive et parfois exclusive des œuvres aux impératifs à court terme de la lutte politique a conduit à une lecture sélective de Marx et de nombre de ses épigones. De leurs réflexions, ont été rejetées celles qui ne pouvaient servir à étayer des directives politiques simples ou qui formulaient plus de questions qu'elles n'apportaient de réponses.

Marx s'est interrogé sur les relations de la pensée conceptuelle et de la passion, dans des termes que nous pouvons appliquer à l'art :

*« Pour l'abstraction, l'amour est semblable à cette jeune fille qui vient d'un pays étranger sans passeport dialectique; aussi est-il expulsé par la police critique.*

*» La passion de l'amour est incapable de s'intéresser à un développement interne, parce qu'elle ne peut être construite a priori et que son développement est un développement réel qui se passe dans le monde sensible entre des individus réels. La construction spéculative s'intéresse avant tout aux questions : d'où vient ? où va ? (...) L'amour ne mériterait donc l'intérêt de la critique spéculative que si l'on pouvait construire a priori son origine et sa destination.*

*» Ce que la critique attaque ici, ce n'est pas seulement l'amour, c'est tout ce qui est vivant, toute spontanéité, toute expérience sensible, en un mot toute l'expérience réelle dont on ne sait jamais à l'avance d'où elle vient et où elle va. » (2) (souligné par moi - J.A.).*

Avant de pouvoir satisfaire notre ambition d'une nouvelle avancée de la pensée marxiste dans le domaine de l'action culturelle, il fallait tenter un bilan des initiatives passées, rassembler à leur sujet documents et témoignages.

\* \* \*

Ce dossier traitera essentiellement de la période 1945-56. La raison en est évidente : jamais auparavant, et plus jamais depuis lors, le parti communiste n'a connu le rayonnement qui est le sien au lendemain de la Libération.

Il le doit à la part qu'il a prise dans la résistance à l'occupant et au rôle prépondérant de l'URSS dans la victoire sur le nazisme.

---

(1) J. Goldmann. Réactions à la préparation du présent dossier. Lettre du 18.5.84.

(2) Karl Marx. La Sainte Famille (1845) in Œuvres choisies. Idées Gallimard 1963.



De larges couches de la population, bien au-delà du monde ouvrier, lui témoignent leur soutien et leur sympathie. Conserver ce soutien en tenant compte des aspirations propres à ces nouveaux adhérents ou sympathisants, malgré la dégradation des relations internationales dégénéralant rapidement en guerre froide, tel est le problème auquel seront confrontés les dirigeants du parti, et plus particulièrement pour la question qui nous occupe ici, les responsables de la politique culturelle. (Jean Terfve, Paul Libois, Bob Claessens, etc...). Cependant nombre de leurs interventions ne seraient plus compréhensibles pour le lecteur actuel si nous n'éclairions brièvement ce qu'elles doivent aux conflits politiques et artistiques de l'avant-guerre.

Nous retrouverons en effet chez eux, et parfois simultanément, le sectarisme des combats fratricides du mouvement communiste et l'esprit d'ouverture qui anime l'époque du Front populaire. C'est avant la guerre qu'ont été formulées les théories artistiques spécifiques du mouvement communiste — le réalisme socialiste — tandis que s'exprimaient avec force la résistance de nombreux intellectuels à l'égard de cette orientation officielle, exclusive de toutes les autres et leur réticence envers les directives ainsi imposées à la création.

## LE PARTI COMMUNISTE ET LA TRADITION DE L'ART SOCIAL EN BELGIQUE

Les récentes célébrations du centenaire du Parti ouvrier belge ont remis en lumière les formes particulières d'art social stimulées en Belgique par la pression politique du mouvement ouvrier. Il s'agit alors de dépasser l'intérêt charitable, chrétien ou libéral, de l'artiste pour la condition des miséreux, de faire pénétrer dans l'art la dignité du travail, la force des travailleurs qui se rassemblent et prennent leur sort en main. Cet art social (Laermans, Meunier, Paulus...), cependant, reste étroitement lié à celui qui le précède.

*« C'est là une des forces de l'art social moderne; en dressant partout l'image des humbles, il a développé dans le monde le sentiment de générosité, il a grandi le sentiment de solidarité. En faisant lutter le travailleur dans l'empire où autrefois ne pénétraient que les habitués du Parnasse, du cirque ou de l'Olympe, il a reculé les limites de la bonté. Et la réforme esthétique aide ainsi involontairement à préparer la réforme sociale; la propagande par l'art est la plus sûre parce qu'elle opère par l'enchantement... » (3).*

Le choc de la première guerre mondiale, la révolution d'Octobre engendrent une situation nouvelle, ouvrent le temps des ruptures artistiques. Les plus radicales d'entre elles mettant en cause la totalité du processus créateur seront le fait des surréalistes. Beaucoup parmi eux seront violemment attirés par le parti communiste qui se crée en 1921, y cherchant la caution politique de leur démarche d'avant-garde. Ils attendront souvent du parti qu'il leur reconnaisse, et à eux seuls, la qualité d'artistes révolutionnaires.

(3) Sander Pierron. Guillaume Charlier. G. Van Oest & C° Bruxelles 1913.

Le parti communiste affirme, quant à lui, dès sa constitution, son espoir dans l'émergence d'une culture prolétarienne.

« La culture prolétarienne ne naîtra qu'au cours de la destruction de la puissance économique et politique de la bourgeoisie. Mais de même que nous combattons cette économie et cette politique pendant la durée de l'hégémonie bourgeoise, nous ne devons cesser de porter nos coups à l'idéologie et à la morale bourgeoise. La lutte menée sur ce terrain est une des contributions les plus puissantes à la préparation révolutionnaire des travailleurs. A cette fin, le PC défend :

a) Toutes les tendances scientifiques et artistiques qui portent le caractère d'un esprit prolétarien... » (4).

Dans ce parti naissant, qui compte peu de membres, d'abord préoccupé des questions ouvrières, la politique culturelle tient pour une large part à la personnalité de ceux qui en traitent.

La page culturelle du « Drapeau Rouge » s'ouvre largement sous l'impulsion d'A. Habaru jusqu'à ce que H. Barbusse, en 1928, l'appelle à Paris pour assurer la direction de « Monde ». D'autres Belges collaboreront d'ailleurs à ce journal : Charles Counhaye, Paul Renotte, Frans Masereel... Tandis que la littérature belge subit l'influence de « l'esprit prolétarien » souhaité par le parti, peut-on dire que la peinture en porte la trace ? Apparemment pas.

Oserait-on y associer le populisme de Kurt Peiser dont l'œuvre commence à être reconnue en ces années ? (5) J'y verrais plus volontiers un avatar de l'art social qui trouve son équivalent critique chez Sander Pierron (6).

La peinture de Charles Counhaye est encore trop mal connue pour pouvoir la juger de ce point de vue (7).

Le jeune parti communiste sort affaibli du Congrès d'Anvers (1928) qui sanctionne l'exclusion de son opposition interne. Si les débats du congrès trahissent des conflits remontant à la création du parti et aux divergences entre les deux courants qui sont à son origine (W. Van Overstraeten/J. Jacquemotte), la mesure d'exclusion est essentiellement déterminée par la politique de la direction du parti soviétique à l'égard de ses propres courants d'opposition. De très nombreux intellectuels quittent ainsi le parti ou s'en éloignent. Ch. Plisnier, qui refuse de choisir nettement entre l'une ou l'autre des tendances en présence, est l'un d'eux. Son œuvre apportera ultérieurement un témoignage littéraire capital sur ces événements (8).

---

(4) Programme et statuts présentés au Congrès d'unification tenu à Bruxelles les 3 et 4 septembre 1921. in Documents sur la fondation du Parti communiste de Belgique. N° spécial des Cahiers Marxistes. Bruxelles 1971.

(5) R. de Bendère. Kurt Peiser, Le peintre des misères et des bas-fonds. Paris-Bruxelles. Les Editions gantoises 1922. Avec une lettre-préface de Louis Piérard.

(6) Sander Pierron. L'Art populaire. Bruxelles. Imprimerie scientifique et littéraire. 1922.

(7) L'ouvrage de J. Collard : Ch. Counhaye, L'homme seul. Ostende 1973, s'attache davantage à l'œuvre d'après-guerre.

(8) Ch. Plisnier. Faux passeports. Correa Paris 1937. Prix Goncourt 1937.





H. VAN STRATEN

*Frente popular - 1936 - reproduit dans Het grafisch werk van H. Van Straten. Provincie Limburg, 1968.*



Il faudra attendre l'intervention du parti dans les mouvements de grève de 1932 et davantage encore son action en faveur d'un front populaire en 1935 pour le voir occuper une place plus importante dans la vie politique belge.

L'évolution d'une expérience impulsée dès 1927 par W. Van Overschaeten reflète bien l'élargissement de l'action du parti. Il s'agit du Théâtre Prolétarien de Fernand Piette auquel collabore également Counhaye. D'abord théâtre d'agitation et de propagande entre 28 et 34, il se transforme en Théâtre du Peuple, élargit ses ambitions professionnelles, devient en 1936 le Théâtre de l'Equipe, engagé comme bien d'autres dans la défense de l'Espagne républicaine. (Représentation de « Espagne 36 » de Herman Closson).

De ce moment date aussi la belle gravure que Henri Van Straten dédie au « Frente popular ».

Charles Counhaye, privé en 1934 de son enseignement au Lycée français en raison de son appartenance au parti communiste, succède en 1936 à Anto-Cardé comme titulaire de l'atelier de peinture monumentale à La Cambre. « Ses élèves Somville, Dubrunfaut, ont pris chez lui le virus du "Mur" » (S. Creuz).

Le parti communiste est évidemment tourné vers les grandes manifestations qui marquent la vie culturelle particulièrement en URSS et à Paris.

En 1932, dans la foulée du combat pacifiste de « Monde » se crée l'Association des Ecrivains et Artistes révolutionnaires (AEAR). F. Masereel, P. Renotte, comptent au nombre de ses fondateurs. Déjà apparaissent les craintes de certains artistes, soutiens de l'URSS et du parti communiste dont on prendra pour exemplaire l'attitude d'André Gide, d'une constante rectitude intellectuelle. Gide n'adhère ni à l'AEAR ni au parti communiste et s'en explique :

*« Le plus clair résultat d'un pareil engagement serait tout aussitôt de me retenir de plus rien écrire. J'ai déclaré du plus fort et du plus net que j'ai pu ma sympathie pour l'URSS et pour tout ce qu'elle représente à nos yeux, à nos cœurs — malgré toutes les imperfections que l'on nous oppose (...) Mais j'avoue que jusqu'à présent, je ne comprends pas bien le but pratique de votre association (l'AEAR - J.A.). Ecrire désormais d'après les "principes" d'une "charte" (je reprends les expressions de votre circulaire), cela ferait perdre toute valeur réelle à ce que je pourrais écrire désormais; ou, plus exactement, ce serait, pour moi, la stérilité. Ne voyez, dans ce que je vous dis là, aucun désir de protection personnelle ou de sauvegarde. Déjà vous avez vu que je me suis "compromis" de mon mieux. Mais ceux qui me lisent aujourd'hui — et sur qui je peux exercer (fût-ce sans le vouloir) quelque influence et que je peux ainsi ramener vers vous — ne m'écouteront même plus, du jour où ils sauront que je pense et écris par ordre. » (9)*

---

(9) A. Gide. Lettre à H. Barbusse 13.12.1932 in Littérature engagée. Gallimard Paris 1950.



CH. COUNHAYE

Extrait de 17 dessins vendus au bénéfice de la presse communiste.



En 1934 se tient à Moscou le 1<sup>er</sup> Congrès des Ecrivains soviétiques. Dans le message qu'il lui adresse, Gide plaide pour la naissance d'un « *individualisme communiste* » — entendez par là la reconnaissance de ce que la création artistique, même au service d'une cause commune, passe aussi par l'expression la plus totale, la plus intime, d'un individu. « *Dans le domaine de l'esprit également, il importe que l'URSS se montre exemplaire. (...) Sa tâche est aujourd'hui d'instaurer, en littérature et en art, un "individualisme communiste" (Si j'ose accoupler ces deux mots qu'on a coutume d'opposer, mais à mon avis bien à tort) (...) Le communisme ne saura s'imposer qu'en tenant compte des particularités de chaque individu. Une société où chacun ressemblerait à tous n'est pas souhaitable; je dirai même qu'elle est impossible; une littérature, bien plus encore. Chaque artiste est nécessairement individualiste, si fortes que puissent être ses convictions communistes et son attachement au parti. Ce n'est qu'ainsi qu'il peut faire œuvre utile et servir la société* ». (10)

C'est à ce congrès que Jdanov oriente le réalisme socialiste, présent dans les statuts de l'Association des Ecrivains soviétiques, (qui remplace depuis 1932 celle des Ecrivains prolétariens) vers une définition officielle. Dans les débats passionnés du congrès, son intervention n'a pas encore le caractère autoritaire et dogmatique qu'on lui attribuera plus tard, quand les voix divergentes auront été muselées et qu'on en aura effacé jusqu'au souvenir.

« *Cela veut dire, tout d'abord, connaître la vie afin de pouvoir la représenter véridiquement dans les œuvres d'art, la représenter non point de façon scolastique, morte, non pas simplement comme la "réalité objective", mais représenter la réalité dans son développement révolutionnaire.*

« *Et là, la vérité et le caractère historique concret de la représentation artistique doivent s'unir à la tâche de transformation idéologique et d'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme. Cette méthode de la littérature et de la critique littéraire, c'est ce que nous appelons la méthode du réalisme socialiste.* » (11)

A travers l'esprit du Front populaire, le réalisme socialiste tend à se rattacher aux traditions de chaque pays et donc à se diversifier.

« *Le réalisme socialiste ne trouvera dans chaque pays sa valeur universelle qu'en plongeant ses racines particulières, nationales, du sol duquel il jaillit* ». (12)

Mais c'est en réalité le mouvement réel, le mouvement profond auquel adhèrent simultanément les masses populaires et les artistes qui permet de surmonter les contradictions que produit, à l'évidence,

---

(10) A. Gide. Message au 1<sup>er</sup> Congrès des Ecrivains soviétiques. Même source.

(11) A. Jdanov. Discours au 1<sup>er</sup> Congrès des Ecrivains soviétiques in. Sur la littérature, la philosophie et la musique. Editions de La Nouvelle critique. Paris 1950.

(12) L. Aragon. Réalisme socialiste et réalisme français. Conférence du 5.10.1937 in Ecrits sur l'Art moderne. Flammarion, Paris 1981.



l'écart de leurs sensibilités. Le choc artistique de l'avant-guerre, le modèle des contradictions dépassées, est offert par Picasso peignant Guernica. En une fois, apparaissent stériles les clivages non dialectiques de la forme et du contenu et s'abolissent les frontières entre œuvre populaire et d'avant-garde. Cette leçon-là, les querelles de l'après-guerre ne pourront tout à fait l'effacer.

Picasso lui aussi adhère en 1944 au parti communiste.

« *Que le parti des travailleurs pût reconnaître Picasso comme le plus grand peintre de l'époque et que Picasso pût adhérer sans aucune réserve au parti des travailleurs, aurions-nous cru en 1930 que cela fût possible "aussi vite", que cela pût se réaliser, "nous encore vivants" ? Nous fûmes quelques-uns à pleurer de joie en découvrant le "gros titre" (de l'Humanité - J.A.) qui marquait théâtralement la résolution de la contradiction la plus déchirante de notre jeunesse.* » (13)

## UNE PÉRIODE D'ENGAGEMENT TOTAL

C'est dans des conditions nouvelles que le parti communiste aborde l'après-guerre. Les adhésions affluent; le nombre de ses membres décuple. Aux élections de 1946, il a 23 députés. Quatre ministres entrent au gouvernement où ils s'acquitteront de tâches particulièrement difficiles : ravitaillement, santé publique, reconstruction, travaux publics. Ils quitteront le gouvernement dirigé par C. Huysmans en mars 1947. Une coalition PSB/PSC conduite par P.-H. Spaak lui succède. Le monde entre dans la guerre froide. La fin de la participation communiste au gouvernement libère l'énergie du parti pour d'autres tâches. Ses initiatives culturelles se multiplient.

Bob Claessens, rédacteur en chef de la revue « Rénovation » et bientôt responsable des intellectuels, s'attache à cerner les traits de la critique d'art marxiste (14). Et comme pour illustrer son propos, les éditions du Monde Entier rendent hommage à Jean Lagneau en éditant l'essai qu'il écrit durant la guerre et qu'il ne lui sera jamais donné de développer : De Lebrun à David (15).

Mais de l'analyse des œuvres anciennes est-il si aisé de passer à la compréhension profonde, sans sectarisme, des mouvements picturaux contemporains, d'éviter le piège du jugement manichéen : classe décadente, art décadent.

« *Il faut se persuader enfin que face aux tableaux où s'exprime une classe moribonde, mais qui prétend encore à la puissance et à la vie, naissent des œuvres où déjà la classe montante prend conscience d'elle-même et tente d'exprimer la beauté neuve qu'elle apporte. De décadence en décadence, s'étriquant dans un byzantinisme de plus en plus stérile, s'enlisant dans un pessimisme de plus en plus déprimant, confondant érotisme et liberté, fermé voire hostile à la plus noble rai-*

---

(13) R. Vailland. Le surréalisme contre la révolution. Editions sociales. Paris 1947.

(14) Bob Claessens. D'une vue marxiste de la critique picturale, in Rénovation. Mars 1947.

(15) Jean Lagneau. De Lebrun à David. Editions du Monde Entier, 1947.

son, ressuscitant, sous prétexte de mystère, une magie de papou, l'art d'aujourd'hui amenuise à la fois et ses sujets et son audience.

» *Cet art-là, quels que soient la subtilité de sa facture, l'ingéniosité de ses solutions techniques, l'astuce de sa présentation ou le raffinement de son métier, le critique militant le condamnera en bloc. C'est la parure de l'ennemi.* » (16) (souligné par moi - J.A.).

En octobre 1947 se tient à la Maison de la Presse communiste, rue de la Caserne à Bruxelles, une exposition de peinture qui témoigne incontestablement de la place que le parti occupe à ce moment. Cent exposants, plus de deux cents œuvres vendues au profit de la nouvelle imprimerie du « Drapeau Rouge ». La Reine Elisabeth visite officiellement l'exposition. Le choix des œuvres confirme la reconnaissance officielle dont bénéficient alors les novateurs de l'entre-deux-guerres : Permeke, Ramah, Van den Berghe, De Smet.

« *Le parti a voulu prouver (...) qu'en matière d'expression artistique, il laisse à l'artiste la plus grande liberté. Des œuvres les plus classiques d'Alfred Bastien aux œuvres les plus discutées des surréalistes révolutionnaires, les tendances les plus diverses s'affrontent dans notre exposition. Le populisme de Kurt Peiser coudoie le réalisme social de Léon Navez en passant par "l'expressionnisme flamand" de Permeke, l'impressionisme de Rik Wouters, la composition cubiste de F. Léger et les recherches linéaires et colorées de Fougeron. Réponse concrète, claire et précise à ceux qui prétendent que les communistes, procédant par interdits et par oukases, étouffent la libre expression des tempéraments divers.* » (17)

Cette tolérance éclectique n'empêche pas de jeter l'anathème sur quelques brebis galeuses.

« *Jugeant notre civilisation à ses fruits et les ayant trouvés amers, dadaïstes d'abord, surréalistes ensuite, ont résolument tourné le dos à une tradition dont ils avaient vu et condamné l'aboutissement. Ils ont accusé la raison des crimes qu'avait engendrés la société capitaliste. Ils se sont détournés d'elle et ont voulu dans leur peinture faire surgir l'inconscience et le subconscient (...). Breton et sa bande ont abouti dans les bras nourriciers des banquiers de Wall Street. Leurs œuvres n'ont pas de place chez nous. Mais certains d'entre les surréalistes ont reconnu que l'ennemi était d'abord social et qu'il se limitait très exactement à la société capitaliste de notre temps. Ils ont compris qu'il fallait mener contre elle un combat organisé et ils ont rejoint nos rangs. Ils poursuivent dans leurs œuvres des expériences qu'ils prétendent scientifiques sur l'effet de choc que peuvent produire certains rapprochements inattendus de formes et de couleurs, que peut susciter tel objet familier, arraché à son ambiance normale et présenté dans un rapport nouveau. Ce sont les "surréalistes révolutionnaires" à qui nous avons réservé un mur du premier étage de notre exposition.* » (18)

---

(16) Voir note 14.

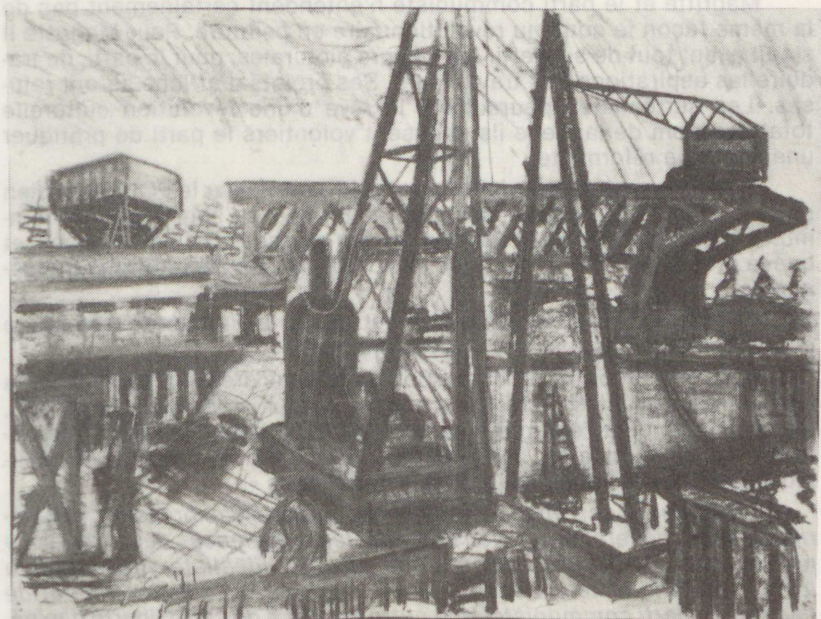
(17) Bob Claessens. L'exposition d'art de la Maison de la Presse communiste. Le Drapeau Rouge, 15 et 22 oct. 1947.

(18) Idem.



J. LAGNEAU

*Chantier. Fusain et sanguine. (Document communiqué par Wilchar.)*



Les rapports entre le parti communiste et les surréalistes ont toujours été difficiles. Le mouvement surréaliste est sans doute le plus politisé des courants culturels d'avant-garde et la distinction opérée par Claessens ne repose que sur le soutien ou la critique des partis communistes ou de l'Union soviétique par certains de ses représentants. On compte au nombre des "surréalistes révolutionnaires" belges Chavée, Dotremont et Magritte. Mais, ainsi qu'en attestent les écrits de ce dernier, même ces surréalistes sont en profond désaccord avec la politique culturelle du parti.

« Les articles du "Drapeau Rouge" consacrés à l'exposition des peintres contemporains font état en premier lieu d'Ensor (qui exposait en Allemagne pendant l'Occupation) et d'autres "vedettes" consacrées par la bourgeoisie.

» 2° D'artistes morts, le seul fait de leur mort entraînant une marque d'intérêt "un peu tardive" et la mort paraissant suffire à conférer à leurs œuvres une valeur exceptionnelle.

» 3° Un ensemble anarchique de recherches de "jeunes" dont on ne peut rien dégager à l'heure actuelle. (...)

La seule attitude **correcte** que le parti peut avoir à l'égard de la question esthétique, **et qu'il refuse de prendre**, est celle d'exiger d'un artiste qu'il donne à ses œuvres un contenu révolutionnaire. Nous pen-

*sons ainsi et cela nous empêchera d'assister aux conférences d'Anvers qui se feront sous le signe de l'absurdité de la recherche des moyens pour les artistes de faire de l'agitation politique.* » (19)

Magritte et le parti communiste n'entendent certainement pas de la même façon le contenu révolutionnaire en peinture. Pour Magritte il s'agit avant tout de subvertir les valeurs picturales; pour le parti, de traduire les aspirations des travailleurs. Ses projets d'affiche seront refusés. Les surréalistes poursuivent le rêve d'une révolution culturelle totale au nom de laquelle ils accusent volontiers le parti de pratiquer une politique réformiste.

Si Breton en 1947 est violemment pris à partie par le PCF, c'est bien parce qu'il se refuse, selon ses propres termes, à "suivre le Parti communiste dans la voie de collaboration des classes où il est engagé", et que la presse adverse ne manque pas d'utiliser ses déclarations fracassantes.

Magritte n'assistera effectivement pas à la Première Conférence des Artistes communistes en novembre 1947.

Dans son rapport introductif Bob Claessens dresse le tableau de la situation des artistes en régime capitaliste, leur isolement intellectuel, leur dépendance à l'égard du marché de l'art. Il dénonce leurs différentes attitudes : nihilistes, flatteurs des goûts de la bourgeoisie, orgueilleusement hermétiques, volontiers « gauchistes ».

*« Notre parti est, en art, partisan de la liberté d'expression, d'expérience et de recherche. (...) Bien entendu, les expériences des artistes ne peuvent aboutir à l'affirmation d'une position idéaliste, incompatible avec le matérialisme dialectique qui est à la base de la doctrine et de l'action du parti communiste. Une autre frontière de cette liberté d'expérience est que les artistes ne propagent pas systématiquement le mensonge méchant comme le font un Sartre ou un Plisnier. »* (20)

Les critiques reprennent à peu près les termes d'un débat qui se déroule en France avec encore plus de violence et de sectarisme.

*« Chaque classe a la littérature qu'elle mérite. La grande bourgeoisie agonisante se délecte avec les obsessions érotiques de Miller ou les fornications intellectuelles de Jean-Paul Sartre. Dans le chaos que sa décadence a engendré, elle considère volontiers comme le dernier mot de la philosophie les élucubrations d'un Camus lui enseignant à l'inverse du rationalisme de Hegel qui berça, il y a un siècle, les rêves puissants de sa jeunesse, que le réel est absurde et que l'absurde seul est réel.*

*» Le capitalisme pourrissant a un art de la pourriture. (...) Alain nous enseignait à "ne rien croire" et à "former notre jugement par un*

---

(19) Les documents relatifs au rapport de Magritte et du parti communiste sont rassemblés dans l'ouvrage d'André Blavier : René Magritte. Ecrits complets. Flammarion 1979.

(20) Le Drapeau Rouge des 5 et 12 novembre 1947. Deux articles, L'art dans la société actuelle et Notre parti et le problème de l'art, présentent selon les propres termes du rédacteur « un résumé, malheureusement schématique, faute de place, du rapport introductif présenté... par notre ami Bob Claessens ».



*massacre de pensées". André Gide prêche l'„acte gratuit", la "disponibilité" de l'individu qui n'adhère à rien et ne s'engage à rien. L'action est ennemie : "J'ai peur de m'y compromettre, écrit Gide, je veux dire de limiter par ce que je fais ce que je pourrais faire". Ce fut entre les deux guerres le plus parfait poète de la décomposition de l'homme. » (21)*

L'auteur le plus attaqué : Arthur Koestler, pour avoir stigmatisé les procès de Moscou dans son roman, *Le Zéro et l'Infini*.

*« Toute la tentative de démonstration de Koestler repose sur un postulat : l'innocence de l'accusé, héros du roman », écrit R. Garaudy. (22)*

Certes, le développement de la guerre froide a bloqué toute possibilité de questionnement de la société soviétique; l'ampleur des violations des principes communistes, de la légalité soviétique paraît encore peu crédible. Les nouveaux adhérents du parti sont formés à la lecture de l'Histoire du parti communiste de l'URSS qui a été établie en 1938.

*« L'année 1937 apporta de nouvelles révélations sur les monstres de la bande boukharinienne et trotskiste. (...) Les procès établirent que ces rebuts du genre humain avaient, dès les premiers jours de la Révolution socialiste d'Octobre, tramé avec les ennemis du peuple Trotski, Zinoviev et Kamenev, un complot contre Lénine, contre le Parti, contre l'Etat soviétique. (...) Les procès révélèrent que les monstres trotskistes et boukhariniens, sur l'ordre de leurs patrons des services d'espionnage bourgeois, s'étaient assigné pour but de détruire le Parti et l'Etat soviétique, de miner la défense du pays, de faciliter l'intervention militaire de l'étranger, de préparer la défaite de l'Armée rouge, de démembler l'URSS, (...) de livrer aux Allemands l'Ukraine soviétique, d'anéantir les conquêtes des ouvriers et kolkhoziens, de restaurer l'esclavage capitaliste en URSS. » (23)*

Bob Claessens, qui avait écrit en 1937 une brochure intitulée « La besogne destructive du trotskisme dans le mouvement de solidarité en Belgique », associait au nom de Koestler celui de Plisnier. C'était moins le mysticisme de certaines de ses œuvres qui dérangeait que cette dénonciation du délire répressif qui s'était emparé de l'Union soviétique.

Dans l'un des récits de Faux passeports, Plisnier a placé trente ans avant L'aveu (24), cette réplique étonnante dans la bouche de l'un de ses personnages :

*« Sans doute certains journaux — sociaux-démocrates, anarchistes — raillaient durement ce procès de martyrs volontaires. Ils y voyaient une mise en scène grotesque et haïssable. Certains insinuaient que les accusés, complices du gouvernement, acceptaient contre argent de jouer ce rôle, pour permettre qu'on expliquât par des actes*

(21) R. Garaudy. Défense de la culture française. Servir la France n° 21. Décembre 1946. Repris en guise de conclusion dans *Une littérature de fossoyeurs*. Editions Sociales 1947.

(22) Idem.

(23) Histoire du Parti communiste (bolchévique) de l'URSS. Editions en langues étrangères. Moscou 1947.

(24) Arthur London. L'aveu. Gallimard 1968.

de mauvais gré, les insuccès de l'économie planifiée; d'autres prétendaient ces aveux obtenus par des tortures ou quelque promesse de vie sauve. (...) Mais je jugeais assez puérides, assez ridicules, ces histoires de roman-feuilleton.

» Rütli m'étonna. Un jour que je lui disais mon dégoût de ces assises et lui demandais s'il ajoutait la moindre foi, lui, aux explications délirantes de certains journaux, il se leva comme si ma question le mettait mal à l'aide et, me tendant la main pour prendre congé :

— Non, me répondit-il. Non. Je crois que les accusés avouaient librement. Mais cela veut-il dire qu'ils soient coupables ? »

L'importance de la conférence d'Anvers ne se limite pas aux rapports politiques qui l'encadrent, rapport d'ouverture de Bob Claessens, de clôture prononcé par Jean Terfve. Des délégués étrangers y font entendre leur message, dont Noël Arnaud, surréaliste révolutionnaire français, qui affirme l'adhésion de son groupe au matérialisme dialectique, signe politique de son opposition à Breton. Mais c'est sur le plan national qu'il faudra juger de son apport. Paul Renotte fait part des conditions dans lesquelles se développe son action d'Echevin des Beaux-Arts de la Ville de Liège, résultat de l'alliance des partis socialiste et communiste. Nous reviendrons sur le contenu de cette action et surtout sur la personnalité exceptionnelle de son animateur. La conférence fait une place importante aux travaux des commissions traitant des différentes disciplines : arts plastiques, architecture et urbanisme, musique, littérature, théâtre, cinéma. On y entend l'architecte Braem et le sculpteur Macken qui poursuivent une collaboration fructueuse. Ces commissions spécialisées tirent la leçon du travail des amicales d'artistes auquel le parti attache alors beaucoup de prix. D'autres initiatives belges ont été mises en relief dès le rapport introductif, notamment la renaissance d'industries d'art, telle la tapisserie de Tournai à laquelle collaborent activement Dubrunfaut, Somville et Deltour qui viennent de se constituer en association : « Forces murales ». Le début d'une grande aventure picturale.

A l'arrière-plan de la conférence se profile l'intensification de la guerre froide, la persécution des intellectuels grecs, les ravages du MacCarthysme.

## LE REPLI SECTAIRE

Deux ans plus tard, une nouvelle conférence nationale des artistes et écrivains communistes tentera de mesurer le chemin parcouru.

Dans son exposé introductif, Jean Terfve commencera par déplorer les insuffisances de la rencontre d'Anvers. Projetant l'analyse politique familière aux communistes sur le plan artistique, il verra la raison de ces insuffisances dans un certain opportunisme.

« La plupart des enseignements sont restés sans effet sur le comportement en tant qu'artiste communiste. Et s'il importe d'être bon communiste dans les tâches politiques il importe aussi d'être bon communiste dans ses activités propres. (...) Nous n'avons pas posé la question sur ce plan par crainte d'écarter certains éléments, dans le souci de réaliser l'unité entre tous les artistes, membres du Parti et sympathisants. Nous



avons commis l'erreur de voir l'unité comme but alors que l'unité n'est qu'un moyen de réaliser le travail. » (25)

En bref, les artistes et avant tout les artistes communistes, avec les moyens qui sont les leurs, sont invités à rompre avec la bourgeoisie et à s'engager aux côtés des travailleurs.

« De même que le Parti communiste a pour devoir essentiel de tracer la voie des travailleurs en lutte, il a le droit et le devoir d'assigner aux intellectuels et aux artistes le chemin dans lequel il est souhaitable et désirable qu'ils s'engagent. (...) Le rôle du Parti est de tracer la ligne. Il a pour droit et pour devoir de le faire et il est seul habilité à remplir ce rôle. » (26)

Et Jean Terfve de faire référence à l'article que Lénine en 1905 consacre à "L'organisation du Parti et la littérature de Parti", cet article si souvent tronqué et dénaturé. Faut-il le rappeler, cet article est consacré à la presse et aux écrits de propagande du parti social-démocrate.

« Comment ! va s'écrier quelque intellectuel, partisan passionné de la liberté. Comment ! Vous voulez donc soumettre à la collectivité un sujet ainsi délicat et aussi individuel que celui de la création littéraire ! Vous voulez que des ouvriers résolvent, à la majorité des voix, les problèmes de la science, de la philosophie, de l'esthétique ! Vous niez la liberté absolue de la création purement individuelle de l'esprit ! Tranquillisez-vous, messieurs ! D'abord, il ne s'agit que de la littérature du Parti et de sa soumission au contrôle du Parti. Chacun est libre d'écrire tout ce qu'il veut sans la moindre restriction. » (27)

Il faut rendre justice à Terfve d'avoir rappelé le respect indispensable du rôle de l'individu dans la création artistique. Mais la véritable autorité de référence en 1949 est Jdanov. C'est lui qui oriente la « reprise en main » de la production culturelle par les différents partis communistes.

On ne peut nier que les communistes aient tenu à affronter le problème culturel prioritaire de notre temps : le fossé entre les masses et les artistes, les intellectuels. Chez Jdanov, cependant, le parti s'instaure en censeur, trace lui-même la ligne de partage entre le formalisme abhorré des esthètes et la création au service du peuple, saine et progressive. Une telle démarche n'est exempte ni de démagogie ni de répression.

« En peinture, comme vous le savez, les influences bourgeoises furent fortes à un moment donné; elles se manifestaient sans discontinuer sous le drapeau le plus "gauche", se collaient les étiquettes de futurisme, de cubisme, de modernisme; "on renversait" "l'académisme pourri", on préconisait l'innovation. Cette innovation s'exprimait dans

---

(25) Pour une culture et un art progressistes. Rapport présenté par J. Terfve à la Conférence nationale des artistes et écrivains communistes. Drapeau Rouge 30 novembre 1949.

(26) Idem.

(27) V.I. Lénine, J. Staline. Sur la littérature et l'art. Editions sociales internationales. Paris 1937.

*des histoires de fous : on dessinait par exemple une femme à une tête sur quarante jambes, un œil regardant par ici et l'autre au diable. » (28)*

Où à propos de la « tendance formaliste » en musique (Prokofiev, Chostakovitch, Khatchatourian, etc...) :

*« Cette tendance remplace la musique naturelle, belle, humaine, par une musique fausse, vulgaire, parfois simplement pathologique. En outre, c'est une particularité de la (...) tendance que d'éviter les attaques de front, de préférer cacher son activité révisionniste sous le masque d'un accord prétendu avec les propositions fondamentales du réalisme socialiste. (...) Il est d'autant plus nécessaire de démasquer la véritable nature de cette (...) tendance et le mal qu'elle a fait au développement de la musique soviétique. » (29)*

La chasse au formalisme, la recherche d'un réalisme directement accessible à tous vont produire des effets théoriques et pratiques.

Sur le plan théorique, il s'agit de démontrer que certaines formes s'effaceraient devant le contenu, deviendraient en quelque sorte transparentes, assurant quasiment la transmission d'une réalité objective, évidente à chacun.

*« Pour expliquer ce que c'est que la poésie réaliste, il n'est pas besoin de longs exposés théoriques (...) L'exemple est là :*

*L'enfant avait reçu deux balles dans le tête.  
Le logis était propre, humble, paisible, honnête;  
On voyait un rameau béni sur un portrait.  
Une vieille grand-mère était là qui pleurait.  
Nous le déshabillons en silence. Sa bouche  
Pâle s'ouvrait...*

*» Pas un mot qui ne soit la description des choses telles qu'elles sont, qui ne suppose l'existence des choses indépendamment de celui qui les dit. » (30)*

Sur le plan pratique, c'est Fougeron que l'on donne en exemple aux artistes, Fougeron d'ailleurs présent à cette seconde conférence des artistes communistes. Ce peintre, reniant ses amours de jeunesse, s'est lancé avec le soutien du PCF dans une recherche non dénuée de grandeur et d'intérêt mais dont les faiblesses se révéleront à la mesure de son volontarisme excessif. Un an plus tard, Fougeron quitte Paris pour "le pays des mines". Quelques années après, pour avoir poursuivi sa recherche (31) par d'autres moyens, les critiques succéderont aux éloges, aussi outranciers les uns que les autres.

Fougeron, dans son tableau intitulé « Civilisation atlantique », a procédé par juxtaposition d'images, constituant une espèce de grand collage qui lui attire les foudres d'Aragon :

---

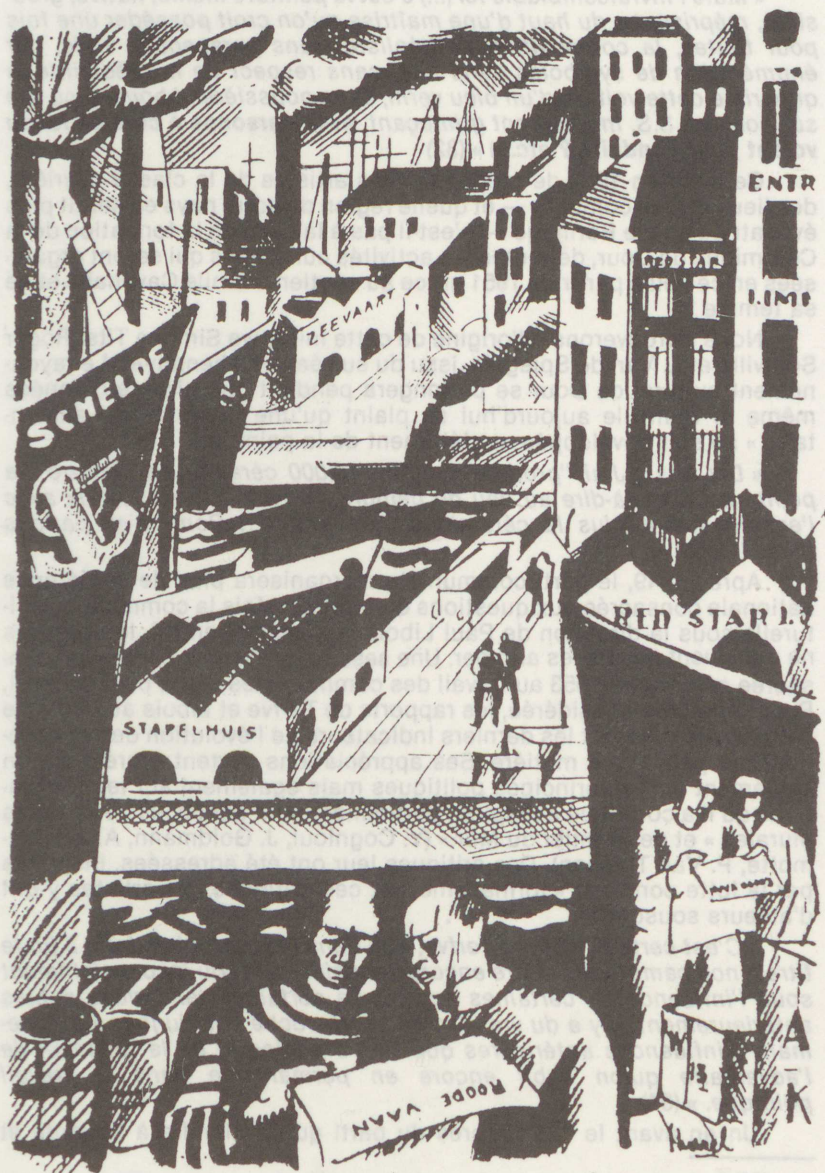
(28) A. Jdanov. Sur la musique (1948) dans Sur la littérature, la philosophie et la musique. Editions de la Nouvelle Critique 1950.

(29) Idem.

(30) Aragon, Hugo, poète réaliste. Editions sociales 1952.

(31) André Fougeron. Le pays des mines. Présentation d'André Stil, préface d'Auguste Lecœur. Edité par la Fédération Régionale des Mineurs du Nord et du Pas-de-Calais s.d.





CH. COUNHAYE

Extrait de 17 dessins vendus au bénéfice de la presse communiste.

« Mais l'in vraisemblable ici (...) c'est la peinture même, hâtive, grossière, méprisante, du haut d'une maîtrise qu'on croit posséder une fois pour toutes, la composition antiréaliste, sans perspective vraie, par énumération de symboles sans lien, sans respect de la crédibilité (à quoi rime cette voiture d'un bleu verni, sans poussière ni boue, d'où tire sur nous un S.S. inutilement grimaçant, avec personne à côté de lui au volant pour conduire ? etc...) » (32)

Ce désir en 1949 de rapprocher les artistes de la classe ouvrière, des lieux de ses combats — et quelle région de notre pays en serait plus évocatrice que le Borinage — n'est-il pas à la base de la fondation de la Céramique de Dour, de toutes les activités culturelles qui seront organisées en ce lieu à partir de 1951 grâce au soutien d'Emile Cavenaile et de sa femme ?

Nous retrouverons à l'origine de cette initiative Simone Tits, Roger Somville et L. Van de Spiegele, issu du surréalisme hennuyer. Le rayonnement culturel de Dour se prolongera pendant une dizaine d'années même si Somville aujourd'hui se plaint qu'une production « alimentaire » se soit développée au détriment de la peinture.

« Dix ans... J'ai "produit" environ 10.000 céramiques "contre" la peinture... C'est-à-dire au lieu de peindre... devoir gagner ma vie avec l'enseignement plus la céramique (lamentable !) Bon ! n'en parlons plus !!! » (33)

Après 1949, le parti communiste n'organisera plus de conférence nationale consacrée aux questions culturelles. Mais la commission culturelle sous la direction de Paul Libois, le Comité central, les congrès ne manquent pas de les aborder. Une session du Comité central est consacrée en octobre 1953 au travail des communistes sur le plan culturel. Pour la période considérée, les rapports de Terfve et Libois au cours de cette session seront les derniers indicateurs de l'évolution des conceptions du parti en la matière. Ses appréciations portent à présent non seulement sur les principes politiques mais également sur les réalisations qu'il a contribué à inspirer, particulièrement sur celles de « Forces murales » et de « Métier du Mur » (Y. Cogniou, J. Goldmann, A. Jacquemotte, P. Van Thienen). Des critiques leur ont été adressées, inspirées par la lutte contre le « formalisme » et ces critiques, les artistes y ont d'ailleurs souscrit.

« C'est certain, affirme Terfve, que dans les reproches faits à juste titre à nos camarades d'être encore consciemment ou inconsciemment sous l'influence de certaines écoles, de certaines tendances subies antérieurement, il y a du vrai. On ne se décroche pas du jour au lendemain d'influences antérieures que l'on a subies et de la pression de l'adversaire qu'on subit encore en permanence dans le travail politique. » (34)

Un an avant le 11<sup>e</sup> congrès du parti qui se tiendra à Vilvorde et

---

(32) L. Aragon. Les Lettres françaises n° 490. 12 novembre 1953, reproduit dans *Écrits sur l'art moderne*. Flammarion. Paris, 1981.

(33) Lettre à l'auteur 21 janvier 1985.

(34) Conclusions de la session du Comité central. Drapeau Rouge 5 octobre 1953.



représentera un tournant dans son orientation politique, on peut déjà noter des tentatives pour briser le sectarisme de la pratique culturelle.

« *Nous avons trop souvent agi comme si toute manifestation culturelle en Belgique capitaliste était nécessairement, automatiquement, une réalisation bourgeoise et, en conséquence, devait être combattue.*

« *Nous n'avons pas aidé, ce faisant, le développement d'un légitime sentiment de fierté nationale pour notre magnifique héritage culturel; nous n'avons pas, pendant trop longtemps, favorisé le prolongement, dans les conditions actuelles, de cet héritage.* » (35)

Les amicales qui rassemblent les artistes selon leurs spécialités font l'objet de vives critiques. Elles les maintiennent dans l'isolement. Les « travailleurs du front culturel » sont invités une fois encore à se rapprocher « du peuple, de la classe ouvrière, du Parti de la classe ouvrière ».

En 1953, les réalisations soviétiques sont encore érigées en modèle et la ligne culturelle s'inspire des derniers écrits de Staline sur la linguistique et l'économie. Trois ans plus tard, le rapport Khrouchtchev sonne l'heure des révisions déchirantes, à la mesure des engagements cruellement déçus, comme en témoignent les mémoires de Roger Vailland :

« *Drôle d'histoire, qui commence à Rimbaud et aboutit à Jdanov. (...) J'espère qu'un jour, on sera bien étonné qu'on ait pu être pour ou contre "L'Art pour l'Art". L'artiste ne peut que tricher avec la commande. (...) L'art au service du peuple est aussi dévergondé que l'art au service des marchands de tableaux. Laissez faire ceux dont la vocation est d'utiliser la pierre, le mot, le son ou la couleur, non pour bâtir des maisons, donner des ordres, sonner l'alarme, ou bleuir les vitres de la serre, mais pour apaiser leur main, leur cœur, leur oreille, leur œil trop sensibles, et, quand ils sont grands, rendre réel dans une seule œuvre, tout ce que leur siècle, les siècles édifient à tâtons. Et puis qu'on ouvre à tous la porte de ce festin; chacun y trouvera ce qu'il est digne de goûter.* » (36)

## ET LA PEINTURE ?

Comment les plasticiens ont-ils répondu aux appels du parti communiste et interprété ses orientations politiques ? Quels échos ces appels ont-ils trouvés dans leurs œuvres ou dans leurs activités, qui aillent au-delà de l'expression d'une sympathie ou d'un vague intérêt ?

J'aimerais montrer que ceux qui se sont engagés profondément l'ont fait dans des formes diverses et parfois contradictoires.

Les plus souvent nommés sont ceux qui s'efforcèrent — et ce n'est pas l'un de leurs moindres mérites — de faire naître ou renaître un art public, mural par la fresque ou la tapisserie.

« *Le créateur se trouve devant une tâche immense : renouer l'art avec le public, la tradition d'hier avec celle d'aujourd'hui et forger celle*

(35) P. Libois. Rapport introductif. Idem.

(36) R. Vailland. *Ecrits intimes*. Gallimard 1968. Extrait du Journal 5 juin 1956.

de demain », écrit Dubrunfaut en 1945 dans son manifeste pour l'art mural.

Le double engagement politique et en faveur d'un art public valut à Dubrunfaut, Somville et aux autres « muralistes » à la fois une place particulière dans la production nationale et d'innombrables difficultés.

L'affrontement idéologique connu et apogée en 1952 avec le refus du Palais des Beaux-Arts d'exposer « Les pêcheurs » de Charles Counhaye et « La Résistance » peinte par Forces murales à l'occasion du 25<sup>e</sup> anniversaire du parti communiste. Ce conflit trouva son prolongement à l'école de la Cambre qui devait également occuper les cimaises du Palais des Beaux-Arts à l'occasion de son 25<sup>e</sup> anniversaire. Forces murales ne prétendit pas se laisser imposer le choix de ses œuvres par le comité de sélection dirigé par l'architecte L. Stynen et exigea que « La Résistance » figurât parmi les toiles retenues. (37) L'entêtement des artistes fut à la mesure du sectarisme de leurs interlocuteurs. Ils renièrent leurs œuvres antérieures qui auraient été acceptées, les traitant eux-mêmes de « formalistes ». Par crainte du scandale, Stynen annula l'exposition.

On ne peut comprendre aujourd'hui la dureté des propos qui s'échangèrent devant le tribunal artistique chargé de trier les œuvres sans se reporter au climat de la guerre froide. Je n'en citerai qu'un témoignage contemporain de l'incident. Lorsque Braem fut chargé avec deux autres architectes de concevoir le centre administratif de la ville d'Anvers, « La Libre Belgique » se déchaîna :

*« Sait-on cependant que les plans du futur édifice ont été confiés à deux communistes notoires. Comment est-il possible d'agir avec une telle légèreté ?... Et ce sont de pareils personnages qui sont chargés de la mission d'élever un immense immeuble, non seulement officiel, mais encore et surtout destiné à abriter TOUS les services de la police anversoise... Ces communistes ne seront pas seulement en possession des plans détaillés de cet important centre policier mais, bien plus fort encore, ces derniers seront même de leur propre conception et élaborés suivant les conseils ou directives qui, le cas échéant, pourraient leur être donnés par leur parti. Ils auraient même la faculté, si l'ordre devait leur en être enjoint, de prévoir sciemment un "point sensible" dans la construction de ce gigantesque building. Au moment opportun ou en cas de conflit, une charge explosive placée à cet endroit vulnérable pourrait provoquer l'effondrement de tout cet édifice de 17 étages entraînant la mort d'une bonne part des 1.800 agents chargés d'assurer l'ordre et la sécurité dans la ville et... (le reste à l'avenant - J.A.) » (38)*

J'ai fait allusion plus haut à la Céramique de Dour, dont les promoteurs firent plus et mieux qu'une activité alimentaire. S'inspirant du rayonnement que Picasso avait su donner à Vallauris, ils organisèrent à Dour d'innombrables activités annexes : conférences, expositions et ce

(37) J'ai relaté le détail de cet épisode dans mon livre : « La Cambre et l'architecture. Un regard sur le Bauhaus belge. P. Mardaga 1982.

(38) La Libre Belgique 1<sup>er</sup> février 1952. Cité dans F. Strauven. René Braem. Architecture. Ce remarquable ouvrage a été édité par les Archives de l'Architecture moderne. Bruxelles 1985. N.B. : L'immeuble est toujours debout !



camp de l'été 1952 qui attira de nombreux visiteurs.

Des œuvres et des écrits polémiques des muralistes belges sortit un mouvement se réclamant du réalisme, mouvement qui ne cessa de se transformer, perdant et gagnant tour à tour des adeptes et dont de nombreux peintres se revendiquent encore aujourd'hui.

S'insurgeant contre les manifestations officielles, contre le marché de l'art et les critiques à sa dévotion, ce mouvement réaliste ne s'embarrassa pas de nuances dans sa condamnation de tendances qui, nous le verrons, ne semblaient pas à d'autres communistes incompatibles avec leur engagement militant.

*« La non-figuration et ses dérivés sont l'image de la démission, de la capitulation devant toutes les formes de destruction de l'univers. Elle fait déjà partie du passé — un passé condamné par l'histoire, car la pire convention est celle qui se donne l'apparence de liberté. (...) Eliminer de l'art son seul objet important, la vie des hommes, ne retenant que certains moyens d'expression, aboutissant à un purisme exsangue, ne se préoccupant que d'arabesques décoratives et intestinales, se réfère-*



Jacques Aron, Mariette Gassel et Léon Ingber au camp d'été de Dour. 1952.

*rant aux pièces de fouilles d'un étirement sec ou aux éruptions buboniques, s'ingéniant à se découvrir à travers des moments et des formes qui lui sont étrangers, les créateurs, oubliant jusqu'à la rumeur de leur sang, participent à l'art cosmopolite contre lequel déjà le vieux Bruegel devait se battre. La non-figuration s'enlise dans une pensée résolument passéiste, s'entoure de phraséologues débilissants et meurt de ne pouvoir se rafraîchir aux sources des phénomènes de la vie. » (39)*

Quand son mandat d'échevin des Beaux-Arts se termine en 1952, Paul Renotte, « à nouveau tirailé par le démon de l'art », renonce également à ses mandats de conseiller provincial et communal et se consacre à la peinture. Fasciné par la non-figuration, il ne cessera d'en explorer les voies jusqu'à sa mort. Des cinquante collègues qu'il cotoie à l'Académie des Beaux-Arts de Liège où il enseigne à partir de 1955, il est d'ailleurs le seul à œuvrer de la sorte. Son activité d'échevin a laissé à Liège des traces profondes comme le rappelait récemment J.-M. Simon en lui dédiant son essai : *La culture dans la crise.* (40)

*« Les Liégeois lui doivent notamment, dans le cadre d'un développement général de la vie culturelle malgré les dures séquelles de la guerre, la création du Musée d'Art wallon, des concerts de Midi et du Concours international de Quatuor à Cordes, la mise en place définitive de l'Orchestre de Liège, l'initiative de la restauration et de l'aménagement à des fins culturelles de l'église Saint-André ainsi que de la création du Cabinet des Estampes et de l'Institut supérieur d'Architecture. »*

Mais en 1952, il estime avoir gagné le droit de cultiver sa passion. « De 1932 à 1952, je me suis consacré entièrement pendant 20 ans à ce que j'estimais être mon devoir social et patriotique », écrira-t-il en 1965 dans une notice biographique.

L'expérience de Renotte est d'autant plus intéressante qu'il nous a laissé également un témoignage écrit de son refus du dogmatisme et de toute bureaucratie. Son essai : « L'art est une chose importante », pourrait se résumer dans la pensée de Marx qui y est rapportée : L'art est la plus grande joie que l'homme se donne à lui-même. (41)

Renotte en a commencé la rédaction en 1957 et il est imprégné de l'espoir né du rapport dressé par Khrouchtchev au XX<sup>e</sup> Congrès du Parti communiste de l'URSS. Le ton en est critique mais sans compromis sur les principes essentiels qui ont animé le militant. Une telle netteté dans le propos est cependant encore assez inhabituelle au point que Renotte se sente obligé d'écrire :

*« J'arrive à la fin de mon exposé et je songe que mes camarades pourraient me dire que mes critiques portées sur le forum constituent un précédent regrettable. Pourtant je crois vraiment que, dans le cas présent, si peu politique dans le sens habituel du terme, la cause a bien plus à gagner qu'à perdre à être exposée au grand jour.*

---

(39) 1<sup>er</sup> manifeste pour le réalisme. 1958. Reproduit dans R. Somville. Pour le réalisme. CEP. 1969.

(40) J.M. Simon. La culture dans la crise. Fédération liégeoise du PCB 1976.

(41) P. Renotte. L'art est une chose importante. Essai. A. Henneuse, Lyon 1962.



« J'avoue que le vieil esprit internationaliste qui m'anime n'a jamais admis les tabous et ne s'est jamais arrêté aux frontières. »

Passionné de recherches techniques, Renotte exposera volontiers les procédés qu'il utilise, s'efforçant de donner, non sans naïveté, au plaisir qu'il éprouve à se sentir le « maître de la nature », la caution du marxisme.

Se plaçant sous l'égide d'Engels, il écrit :

« Dans notre étude "L'art est une chose importante", nous faisons le point d'une expérience personnelle concernant la place de l'art dans la vie sociale.

« Nous avons tenté de démontrer que toute théorie qui entrave l'élan créateur en art, par rapport à l'essor technique et scientifique de notre société, est à rejeter.

« A présent, liant la pratique à la théorie, nous croyons être en mesure d'apporter des preuves concrètes, c'est-à-dire des œuvres picturales qui sont le fruit de la dialectique matérialiste appliquée à la création artistique. » (42)

## POUR UN BILAN CRITIQUE

A l'issue de ce rapide survol d'une période capitale des rapports du parti communiste et des arts plastiques, certains lecteurs pourraient s'interroger sur les raisons de rouvrir aujourd'hui ce dossier. C'est pourquoi je voudrais revenir à mon propos liminaire : sans bilan critique, il me paraît problématique de voir s'instituer de nouvelles bases à l'action culturelle du parti.

Il y a peu, Francis Chenot faisait en ces termes, dans « Le Drapeau Rouge », l'éloge de la pièce de Louvet, « Un Faust » :

« Parce qu'il nous renvoie à nos interrogations, à nos doutes d'hommes et de femmes de gauche qui ont vu s'écrouler leurs certitudes (mais dans quelle mesure ces certitudes n'étaient-elles pas génératrices d'un certain totalitarisme ?) » (43)

Echapper à ce totalitarisme, ne suppose-t-il pas une capacité de renouvellement de la théorie esthétique marxiste de nature à réorienter le discours politique ?

La pensée marxiste nous semble avoir accompli un effort dans ce sens, surtout depuis 1968, et il n'est sans doute pas surprenant que les recherches récentes et parfois contradictoires soient encore sans conséquence sur la politique culturelle du PCB.

Il est vrai que ce travail critique, souvent radical, a été surtout le fait de penseurs hétérodoxes qui n'ont pas craint d'aller chercher ailleurs que dans la tradition reconnue l'aliment de leur remise en question.

Il s'agissait d'abord pour eux de repenser le statut même de l'œuvre d'art, de réaffirmer son domaine autonome, son hétérogénéité

---

(42) P. Renotte. Art et Dialectique. Inédit. (Quatre pages dactylographiées) 1964.

(43) F. Chenot. Notre Faust. Le Drapeau Rouge, 9.5.85.

par rapport au domaine politique et à partir de là leurs possibles relations.

En d'autres termes, de prendre meilleure conscience de ce que, si l'instance politique peut émettre un jugement sur l'art, l'inverse est aussi vrai et ne peut être sous-estimé.

Henri Lefèbvre avait abordé cette question dès 1955 dans un essai généralement méconnu consacré au peintre Pignon et y revint ultérieurement de façon plus fondamentale. Lefèbvre reconnaît en Nietzsche le premier grand philosophe qui ait assigné à l'art, après « la mort de Dieu », une fonction critique particulière et essentielle à l'égard du savoir (de la connaissance scientifique) et de l'Etat (organisation politique à prétention rationnelle). Cette reconnaissance ne dissimule pas les aspects réactionnaires de l'œuvre de Nietzsche qui n'avaient d'ailleurs pas empêché Lefèbvre de défendre dès l'avant-guerre le philosophe allemand contre l'interprétation nazie de sa pensée. (D'autres, tel Heinrich Mann, le firent également).

Pour Lefèbvre, Nietzsche ne prend absolument pas le parti de l'art CONTRE le Savoir ou la Raison. (44)

*« La poésie n'interdit pas le connaître. Au contraire : en partant du vécu, elle pénètre dans un connaître différent qualitativement du savoir; ce connaître du "vivre" et du "vécu" reprend les autres sphères (l'empirique, le socio-logique, le socio-politique) en leur apportant un autre sens. Il diffère du savoir abstrait en nature, en essence, et non seulement en degré. »* (45)

L'art, dans cette conception, n'est ni le refus du savoir, ni le refus de l'action, mais la traduction dans l'émotion, de l'expérience immédiate.

Pour Lefèbvre, la pensée de Nietzsche en cette matière diverge de celle de Marx plus qu'elle ne s'oppose à elle. La « théorie critique de l'intellectualité » que l'on trouve chez Marx doit être approfondie car elle met en évidence que tout savoir et toute politique ont leurs limites que, dans leur ambition hégémonique, ils se refusent à reconnaître.

*« Ce savoir, avec son usage politique et son armature logico-linguistique, a un domaine, la société politique. Il tend à éliminer les résiduels, les différences et le corps lui-même, le vécu entier, en les confondant malignement avec l'ignorance et la méconnaissance et le mésusage — voire avec la bêtise, ce vieil alibi des hommes de savoir. Alors que ce savoir est lui-même méconnaissance et mésusage, et même à la limite, sottise ! La méditation poétique réfute ces démarches*

---

(44) Thomas Mann avait déjà défendu cette thèse en 1929 dans une conférence sur Freud, consacrée davantage à Nietzsche dont il déclare : « *Son abstraction conceptuelle, son criticisme aride, la désolation austère de ses méthodes de recherche, sont relayées et compensées par une nouvelle immédiateté, une étude de la vie où le sentiment, l'intention, l'attachement de l'âme conquiert de haute lutte leurs droits et où la création artistique s'affirme comme un moyen authentique de connaissance...* » (souligné par moi. - J.A.) (Th. Mann. Sur Freud. Aubier. Flammarion 1970).

(45) H. Lefèbvre. Hegel, Marx, Nietzsche ou le royaume des Ombres. Casterman 1975.



*réductrices du savoir et surtout du savoir politique (étatique).* » (46)

Cette thèse a été également développée par T.W. Adorno pour qui l'art est un processus vital, refuge moderne du comportement mimétique par lequel les hommes s'expriment instinctivement. Même si des pratiques magiques sont à l'origine de l'art, celui-ci n'a plus rien à voir avec la magie car il ne perd à aucun moment conscience de son caractère illusoire.

L'essentiel pour Adorno est de faire entrer dans la théorie esthétique « *la dialectique de la rationalité et du mimétisme inhérente à l'art* » (47).

Il ne nous est pas possible d'examiner ici toutes les propositions avancées par le philosophe de Francfort. Elles tendent à conférer à l'art une importance critique considérable. Il en découle une conséquence que certains jugeront paradoxale mais qui prête à réflexion : c'est l'art actuel que nous comprenons le mieux, d'où l'irritation et le choc qu'il provoque souvent; à l'opposé, l'art du passé, que nous croyons comprendre, nous est le plus étranger de telle sorte qu'il peut être diffusé et consommé en toute innocence. Les accusations « d'art dégénéré », « d'art formaliste », le retour lénifiant à la tradition s'éclairent d'un jour nouveau à la lecture d'Adorno. Pour lui, tout pouvoir politique ne peut que se montrer méfiant à l'égard de la part de l'art qui lui échappe. L'art s'oppose à l'omniprésence du pouvoir politique, quel qu'il soit, désireux de se soumettre complètement les individus ou postulant l'adéquation totale ou nécessaire des aspirations individuelles et collectives.

L'art serait rebelle à la « socialisation totale », c'est-à-dire à ce qu'Adorno qualifie de « société administrée ».

L'art n'agit pas directement et ses effets politiques sont très problématiques. Il contribue à sa façon à la formation de la conscience. C'est là son contenu de vérité qu'Adorno se garde de confondre avec l'effet politique, souvent circonstanciel (confusion du contenu de l'œuvre avec l'engagement politique ou le refus d'engagement de l'auteur, avec les circonstances de son apparition).

Comme on le voit, et bien d'autres exemples pourraient en être fournis, la pensée marxiste s'est ouverte à des conceptions très différentes de celles que j'ai relatées dans cet article. Des conceptions qui élargissent la discussion en vue d'une meilleure prise en considération des problèmes culturels. Pour Adorno cet élargissement impose encore de ne pas « conclure du matérialisme philosophique au réalisme esthétique ». Un autre débat en perspective.

---

(46) Idem.

(47) T.W. Adorno, *Théorie esthétique*. Klincksieck 1974.

wilchar  
36

TEGEN DE VRIENDEN  
VAN HITLER IN BELGIE



**STEMT KOMMUNISTEN**

WILCHAR

Affiche politique.



Paul ARON

## L'expérience de *Contact*

Révéle et mis à l'épreuve lors des affrontements révolutionnaires de 1848, le concept de l'*art social* s'est nourri de la réunion de deux courants : l'un, politique, qui concevait l'art comme une force sociale susceptible de venir en aide au mouvement progressiste; l'autre, utopique ou philosophique, qui cherchait à réconcilier les pratiques d'un art devenu autonome avec un « non public » toujours plus nombreux. Ces courants se sont transformés au rythme de l'évolution de la société, mais leur influence reste aujourd'hui perceptible. Rien d'étonnant dès lors si l'art social, régulièrement actualisé par les phases aiguës de la lutte des classes, demeure l'enjeu contemporain d'expérience et de recherches théoriques militantes.

En dépit d'une existence fugace, le groupe *Contact* s'impose comme un des points de départ de l'engagement communiste en faveur d'un art social en Belgique. Voué à la discrétion de 1941 à 1944, ce petit cercle connu d'abord l'histoire mouvementée d'artistes défendant leurs options philosophiques et esthétiques dans une période où les unes et les autres n'avaient guère droit de cité. Mais lorsqu'elles surgissent au grand jour dans Bruxelles libérée, les thèses de *Contact* firent apparaître la cohérence d'un projet politico-artistique qui influença l'immédiate après-guerre et se distingue, de nos jours encore, par sa perspicacité (1).

### LA MARQUE DES ÉVÉNEMENTS

Sous l'occupation, la censure et les contraintes, directes ou médiatisées, pesèrent lourdement sur les interventions publiques de *Contact*. Il faut leur attribuer des silences significatifs : l'omission des références idéologiques ou l'absence de certaines citations. La liaison revendi-

---

(1) Je tiens à remercier Jean Cimaïse, José Gotovitch, Marthe Velle et Wilchar pour l'aide et les informations qu'ils m'ont aimablement fournies.

quée de l'artistique avec le social, qui fit la spécificité du groupe, souffrait souvent d'un flou théorique, tant dans le bulletin de liaison (2) que dans les brochures publiées. Tous les textes, toutes les activités se ressentaient de ces limites conjoncturelles dont Wilchar (3), à la libération, soulignait clairement la portée :

« Il est évident que nous ne pouvions aller jusqu'au bout de nos idées et déclarer, par exemple, que seul un Etat socialiste, dans le sens exact du mot, peut résoudre le problème du statut social de l'artiste » (*Bulletin Contact*, octobre 1944).

De la même manière, l'ambition précise de *Contact*, elle aussi, ne fut avouée qu'après guerre, et le cercle des adhérents ne percevait certainement pas dans toute sa clarté l'intention militante du noyau fondateur telle que la livrait le président du groupe dans son éditorial d'octobre 1944 :

« Lorsque mes jeunes amis de "Contact" m'offrirent la présidence de leur groupe, ils ne me cachèrent pas leurs buts. Ce n'était pas la présidence d'un vague "cercle d'art" qu'ils m'offraient, c'était celle d'une organisation de résistance aux Gildes et autre Communauté Culturelle Wallonne, d'une organisation de lutte pour la défense de l'art vivant contre l'art dégénéré que voulaient imposer les thuriféraires du nazisme, et d'action illégale en collaboration avec divers organismes de résistance » (*idem*).

L'action illégale, à laquelle Médard Maertens (4) faisait allusion, outrepassa l'esprit de résistance esthétique qu'exposait la *Définition de Contact*. Permettant la tenue de réunions peu suspectes, *Contact* offrait une façade propice à la rencontre d'artistes par ailleurs impliqués dans la lutte clandestine. La librairie de Willy Michaux (5), siège officiel du cercle d'art, servit ainsi, à la fin de la guerre, de « boîte aux lettres » du F.I. Il va sans dire que le secret fut bien gardé, puisque tel sympathisant flamand du groupe allait jusqu'à prendre pour argent comptant la propagande artistique de l'occupant...

Si l'histoire de *Contact* recoupa donc, humainement et géographi-

(2) Les documents concernant *Contact* ne sont pas repris au fichier de la Bibliothèque Royale. On peut cependant les y consulter sous les cotes *Contact varia* (B 6622 1-3) et *Bulletin* (B 6622b 1943-1945).

(3) *Wilchar (W. Pauwels)* : né à Bruxelles, le 1.11.1910. Lithographe à quinze ans. Suit des cours aux Académies de Saint-Gilles et de Bruxelles. Premier prix de dessin. Nombreuses affiches pour le POB/PSB, le PCB et d'autres mouvements progressistes depuis 1935. Prisonnier à Breendonk et relâché : dessins et peintures qui illustrent cette période. Aujourd'hui : « imagier populaire ».

(4) *Médard Maertens* (1875-1945) : fils de boulanger, né à Koolskamp. Suit des cours de dessin à Tiel, Roulers et à l'Académie d'Anvers. Peintre décorateur à Ostende. Première exposition en 1908. Début de sa période fauve vers 1910-1911. Expose au « Sillon ». Volontaire en 1914. Epouse le peintre Marthe Guillain (1890-1974). S'installèrent en France. Nombreuses expositions. Séjour à Istamboul. Se sépare de sa femme en 1935. Président de *Contact*. Expositions posthumes et rétrospectives de son œuvre en janvier 1973 chez Tamara Pfeiffer.

(5) *Willyam Michaux* (1908-1972) : membre du PCB depuis les années trente, caricaturiste et journaliste à la *Voix du Peuple*. Après la guerre, il se consacra essentiellement à la critique cinématographique dont il assumait la rubrique dans le *Drapeau Rouge* jusqu'à sa mort.



quement, un épisode de la lutte du parti communiste clandestin, elle ne se confondit pas avec elle. Les membres du groupe entendaient mener de front leurs activités politiques et artistiques et, parmi eux, Jean Lagneau fut le seul dont le parti voulut et obtint la « plongée » dans la clandestinité (6). Par ailleurs, une large part du programme de *Contact* était consacré à des revendications de type « professionnelles », spécifiques aux artistes, auxquelles le parti ne fit guère écho, ni pendant la guerre, ni même après la libération. Les thèses du groupe furent donc défendues par des artistes communistes ou sympathisants, mais elles ne traduisirent pas une quelconque volonté du parti en matière esthétique.

## UNE RÉFLEXION PÉNÉTRANTE

Après avoir vécu la débâcle de quarante, Wilchar, Willyam (Michaux) et Henri Dresselaers (7) se retrouvèrent à Bruxelles. Les deux premiers étaient « artistes-peintres », le troisième sculpteur — même si leurs professions du moment ne correspondaient pas à ces ambitions artistiques. A l'Office National du Travail, Wilchar fréquentait Jean Lagneau qui peignait aussi aux heures soustraites à son travail de statisticien. Enfin la venue du « vétéran » Médard Maertens, rescapé un peu oublié du fauvisme brabançon, acheva la réunion du premier noyau de *Contact*. On prépara immédiatement une exposition qui eut lieu du premier au treize mars 1941 à la galerie La Licorne qu'administrait la mère de Willyam. On élaborait aussi la *Définition de Contact* que devait rédiger Jean Lagneau.

Le groupe s'y donnait d'emblée pour objectif de combler « l'abîme entre le peuple et l'artiste » en s'engageant « au prix de longs et incessants efforts » dans un combat contre l'isolement des créateurs, mais aussi contre l'art « frelaté » que répand le commerce « des chromos et des fadaises, déchets de l'art bourgeois ». C'est donc un art social que souhaitaient les signataires, mais un « social » qui fût à la fois vivant et novateur :

*« Notre art, nous le voulons SOCIAL par sa santé, son inspiration profonde. Il ne s'agit pas de l'enfermer dans les limites étroites de l'illustration d'anecdotes plus ou moins édifiantes : il ne suffit pas de représenter un sujet "social" pour créer une œuvre forte et novatrice ! Un beau sujet n'a jamais été la condition nécessaire et suffisante pour réaliser une belle toile ou un beau marbre » (Définition de Contact, Bruxelles, 1941, p. 7).*

(6) Jean Lagneau (1914-1944) : fit des études de mathématiques à l'ULB grâce à une bourse. Réformé. Collaborateur de la *Voix du Peuple* et professeur de mathématiques à Virton avant guerre. Rédacteur, avec Wilchar, du *Maillon*, organe clandestin de la Résistance à l'Office National du Travail. Membre de la direction nationale des sections « Jeunesse » du F.I. Devint clandestin au début 1943, arrêté en août de la même année, il fut décapité par les nazis le 27 octobre de l'année suivante, à la prison de Kaishem.

(7) Henri Dresselaers : né à Jette-Saint-Pierre, le 20.11.1909. Etudes primaires. Ebéniste, menuisier, monteur en chauffage central... Académie de Saint-Gilles, le soir. Sculpteur de pierre et de bois.

Par son refus du « beau sujet » (dû « sujet social »), le groupe entendait bien revendiquer l'héritage des recherches formelles entreprises par les courants les plus marquants de la peinture contemporaine (impressionnisme, cubisme, surréalisme...). Il voulait les actualiser en affrontant « *ce qui intéresse les hommes de maintenant* ». Cette dialectique du rejet des formes « usées » et de l'adoption de thèmes nouveaux conduisait à définir une pratique « réaliste » :

« *Cet art ne pourra être que réaliste, en entendant par là qu'il s'inspirera directement de la nature et de la vie, qu'il essaiera de les voir avec des yeux jeunes et de les traduire par des moyens sains et francs, sans utiliser ces recettes, ces "ficelles" qui ont permis à tant de pseudo-artistes de se faire une réputation auprès des snobs et des gogos. Le renouvellement des formes coïncidera ainsi avec celui du contenu* » (*ibid.*, p. 9).

Bien qu'il parut évacuer maintes tentatives de l'art moderne (l'abstraction, l'art ludique, les collages...), ce manifeste plaidait en définitive moins pour une formule esthétique que pour une relation nouvelle des artistes avec le monde qui les entoure. Son argumentation, que l'on qualifiera de *politique*, au sens le plus large du mot, prévenait avec beaucoup de justesse les interprétations abusives que certains commirent du réalisme : *Contact* refusa en effet d'aligner l'art populaire qu'il projetait sur les « goûts » du peuple, et il se défendit clairement d'imposer un genre ou un style qui pussent servir de modèle.

Il est naturellement impossible — et ce serait anachronique — de prévoir ce que serait devenue cette conception des rapports du fond et de la forme, cette mise à l'écart des académismes de tous poils face au diktat ultérieur des thèses de Jdanov. Mais il faut noter que son étude sur la peinture française *De Lebrun à David*, publiée l'année suivante, Lagneau explicitait son opposition à la peinture qui « *donne des mœurs à l'art* » (Diderot). En se penchant sur l'art de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il voulait illustrer la fécondation progressive des œuvres par les positions sociales du créateur. L'exemple de David lui semblait prouver que l'action politique vivifiait, transformait et enrichissait l'art :

« *Les œuvres que David a peintes pendant qu'il était un actif militant révolutionnaire sont les seules qui, avec ses admirables portraits, n'ont pas vieilli, qui ont conservé leur puissance d'émotion* » (*De Lebrun à David*, deuxième édition, Bruxelles, 1947, p. 105).

Il insistait de surcroît, pour se garder de tout volontarisme, sur la reconnaissance *a posteriori* de la valeur révolutionnaire d'une œuvre plastique : la *sincérité* d'une recherche picturale ne saurait être remplacée par une liaison artificielle (militante ou intellectuelle) aux classes montantes !

Porté par la dynamique de *Contact*, Lagneau a ainsi rédigé, dans ces deux textes, les fondements doctrinaux d'un art réaliste et vivant, solidement lié à la pratique politique. La plupart des artistes communistes belges de l'après-guerre ne devaient plus renier ces positions.



## CONTACT ET SON COMBAT

Si les écrits de Lagneau en formèrent la part achevée, les thèses de *Contact* se nourrirent aussi des réflexions de ses membres ou sympathisants. Dans le *bulletin* furent publiés des articles de Willyam sur « le "sujet" dans l'art » (juin 1943), de Marthe Velle (8) sur les « réalismes » (juillet à octobre 1943), sur « la décadence du goût » (décembre 1943 à février 1944) et sur « la nature, l'art et les ismes » (avril 1944); Wilchar exposa en détail le « programme d'action » du groupe (octobre 1943 à avril 1944); des adhérents extérieurs au « noyau » apportèrent leur contribution : Franz Hellens (9) donna quelques « notes sur l'art et la littérature » (janvier 1944) et des « impressions de Tunisie » (octobre 1944), P. Calame-Rosset enfin (10) confia les réflexions d'un architecte moderne sur « l'Architecture et l'Art » et sur « l'urbanisme et la reconstruction » (de janvier à mai 1944)...

Les polémiques engagées par *Contact* concernèrent prioritairement ce que l'on appelle aujourd'hui le « statut social de l'artiste ». Le groupe mit en évidence le rôle du marché de l'art dans l'activité artistique et, pour remédier aux effets négatifs de la logique commerciale, proposa de multiplier les lieux d'exposition, de réduire leur coût et d'ouvrir certains grands centres, comme le Palais des Beaux-Arts, aux jeunes créateurs qui veulent se faire connaître. Ces propositions, comme bien d'autres, constituaient l'amorce d'une « politique des Beaux-Arts » qui aurait mérité d'être poursuivie avec plus de continuité dans les milieux communistes où elle s'était engagée. Elles représentaient un effort de clarification théorique de la part d'un groupe qui, par ailleurs, s'efforça aussi de résoudre les problèmes matériels qui se posaient aux artistes. *Contact* organisa des expositions, en intervenant dans leur coût, il sollicita du charbon pour chauffer les ateliers, obtint des logements de la part de la Ville de Bruxelles (avril-mai 1943), fonda une académie libre (en 1942 et en 1944). Le groupe proposa de créer une

---

(8) *Marthe Velle* : née à Ostende, le 24.11.1907. Ecole Normale puis Jury Central en droit à l'ULB. Travaille dans un hôtel. Commence des études de sciences sociales, les abandonne, vient à Bruxelles en février 1941 où elle entreprend des études d'histoire de l'art et donne des cours de langue pour survivre. Enseigne, après-guerre, à l'Académie de Molenbeek : son esprit d'indépendance et de recherche l'oblige à démissionner. Enseigne ensuite la gravure à l'Académie d'Ixelles. Pratique actuellement un art plutôt abstrait et riche d'innovations techniques.

(9) *Franz Hellens* (1881-1972) : écrivain, critique et essayiste belge. Voyez aussi : « Le Grand Ecrivain belge Franz Hellens nous dit : Je voterai communiste, pour le socialisme intégral, généreux et constructeur ». *Le Drapeau Rouge*, 11 février 1946.

(10) *Paul Calame-Rosset* (1905-1963) : architecte.

organisation professionnelle des artistes (11). Il permit enfin à ses membres de réaliser une quinzaine d'expositions de leurs œuvres.

Comme la plupart des interventions de *Contact*, ces textes et ces activités avaient le mérite d'opposer la vigueur de leurs perspectives à la désinformation et à la confusion dominantes. Ils niaient explicitement les credos artistiques du national-socialisme. Le réalisme pratiqué par les membres du groupe, proche de l'expressionnisme voire de cette « nouvelle objectivité » des artistes allemands honnis par le nazisme, heurtait directement la conception hitlérienne d'un art « propre » et « ordonné », organisateur de l'optimisme social et dispensateur du culte a-critique des « valeurs » nationales et « patriales ». Même si l'occupant prit soin de ne pas s'opposer aux traditions de la peinture belge, même s'il n'appliqua pas en Belgique les formes brutales que sa « politique artistique » avait prises en Allemagne (12), il reste qu'illustrer, en octobre 1943, un article par une reproduction de Rouault et par un fragment de... *Guernica* de Picasso relevait de la résistance active à un certain « air du temps » !

## ACCUEIL / ECUEIL

Comment *Contact* fut-il reçu ? Parmi les critiques officiels, certains, comme Georges Marlier du *Soir*, conservèrent à l'égard du groupe la sympathie qu'ils avaient affichée, avant la guerre, pour les courants expressionnistes ou fauvistes. D'autres, comme le futur académicien Marc Eemans, dénoncèrent violemment les expositions de *Contact* :

« Les œuvres exposées par les membres de ce cercle d'art au Musée Speekaert sont toutes, en effet, d'une médiocrité insigne; aussi le meilleur service qu'une politique des Beaux-Arts, digne de ce nom, pourrait rendre à ces génies méconnus, serait de les empêcher à jamais de soumettre leurs œuvres aux suffrages du public et de la critique d'art. M. l'Echevin des Beaux-Arts du Grand-Bruxelles a été vraiment

---

(11) L'idée d'une association professionnelle des artistes a fait l'objet de nombreuses réflexions qu'il conviendrait d'étudier plus en détail. Les célèbres « entretiens de Venise », patronnés par le régime fasciste en 1934, firent connaître un modèle de syndicat professionnel qui intéressa vivement une partie de l'intelligentsia européenne. Un projet adapté aux régimes démocratiques fut élaboré par André de Ridder pour la Libre Académie de Belgique (Fondation Edmond Picard) en 1940 (voyez *Pour une politique des Beaux-Arts*, Bruxelles, Labor, 1940). De son côté, et sans qu'il faille établir un lien entre cette initiative et les précédentes, Charles Counhaye rédigea un « projet d'organisation des artistes » que *Contact* publia partiellement dans sa livraison de février-mars 1945.

(12) Malgré la relative discrétion observée par l'occupant, le poids de ses « convictions » artistiques se faisait sentir. En dressant le bilan d'une année de peinture, Jacques Putman notait que la libération avait coïncidé avec une série d'expositions « d'art vivant » (de Jacob Smits à Fritz Van den Berghe) qui s'écartaient sciemment des formes d'art souhaitées par l'Allemagne nazie (in *Les Beaux Arts*, 31 mai 1946). Voyez aussi : H. Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme*, Paris, Maspéro, 1980.



*très mal inspiré en mettant les locaux du Musée Speekaert à leur disposition* » (*Le Pays Réel*, 10 juin 1943) (13).

Cette condamnation n'empêcha pas l'influence du groupe de croître notablement en 1943 et en 1944. Autour de la dizaine de membres qui en constituaient le noyau actif gravitèrent de nombreux artistes. Le bulletin intérieur, destiné aux adhérents et aux sympathisants atteignit un tirage de deux cents exemplaires et fut même diffusé par quelques libraires ou marchands de fournitures artistiques. La liste des membres protecteurs (qui versèrent une cotisation de cent francs) compta, début 1944, une cinquantaine de noms. Franz Hellens, Auguste Van Wel et Hélène Riedel, parmi d'autres, adhérèrent à *Contact* pendant cette phase de croissance (14).

Soucieux de préserver son identité originale, le groupe s'était pourtant défendu d'un courant incontrôlé d'adhésions. Comme l'écrivait Wilchar dans une formule révélatrice :

« *Il n'y a pas de place chez nous pour les faibles et les timorés [...] C'est grâce à une discipline librement consentie, à la dictature du groupe sur chacun de ses éléments qu'il est possible de trouver sa force et de progresser* » (*Bulletin Contact*, juillet 1943).

Le même souci conduisit le « noyau » à rédiger de tardifs statuts. Ceux-ci prévoyèrent des procédures d'exclusions pour les membres trop peu assidus, un parrainage des adhésions nouvelles et, surtout, déterminèrent le rôle prépondérant d'une Commission de cinq membres (Médard Maertens, Wilchar, Marthe Velle, Renaat Pieters et Willyam Michaux) qui exerçait « *les pouvoirs les plus étendus dans l'intervalle des assemblées* » (15).

Malgré ces précautions, la *Propaganda Abteilung* interdit la publication du bulletin, le 17 juin 1944. La cause effective de cette interdiction ne nous est pas connue mais on peut croire que l'élargissement de la réputation du groupe, certains jugements négatifs portés par la presse de collaboration ou, peut-être, comme l'affirma un bulletin publié après la libération, l'intervention des dirigeants de la « Co-Cu » (Communauté Culturelle Wallonne) ont pesé sur la décision de la P.A. (16)...

---

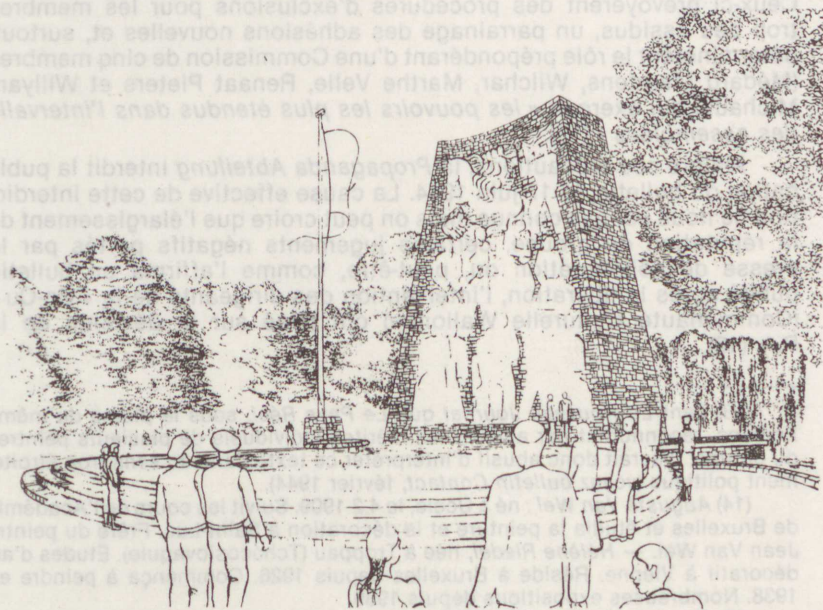
(13) Tant *Le Nouveau Journal* que *Le Pays Réel*, sous la plume du même Eemans, reconnurent par ailleurs les mérites individuels de plusieurs peintres du groupe. Il serait donc abusif d'interpréter ce texte dans un sens trop étroitement politique (voyez *bulletin Contact*, février 1944).

(14) *Auguste Van Wel* : né à Uccle, le 4.2.1909. Suit les cours de l'Académie de Bruxelles et étudia la peinture et la décoration à Saint-Luc. Frère du peintre Jean Van Wel. — *Hélène Riedel*, née à Troppau (Tchécoslovaquie). Etudes d'art décoratif à Vienne. Réside à Bruxelles depuis 1926. Commença à peindre en 1938. Nombreuses expositions depuis 1939.

(15) *Renaat Pieters* (1905-1976) : fils d'un garçon brasseur et d'une corsetière. Photgraveur et graveur à l'aquatinte. Suit les cours de l'Académie de Bruxelles. Dessinateur.

(16) L'interdiction du bulletin par la P.A. n'implique pas que *Contact* ait demandé une autorisation pour paraître ; petit journal artistique, il n'était pas soumis à censure préalable et l'occupant n'est jamais parvenu à contrôler exactement l'usage du papier que les éditeurs devaient lui demander.

Lorsque les troupes allemandes abandonnèrent Bruxelles, *Contact* rechercha un second souffle. Le bulletin reprit sa parution jusqu'en avril-mai 1945. Il soutint diverses propositions visant à intégrer les artistes dans le système de sécurité sociale qu'élaborait le ministre Van Acker. Mais, pour l'essentiel, ces combats allaient se déplacer vers le terrain politique. Le parti communiste s'imposait comme une composante majeure du jeu institutionnel : il lui fallait des cadres et des militants qui eussent fait leurs preuves. Marthe Velle collabora à *Rénovation* et à la presse quotidienne du parti, plusieurs membres du groupe se consacrèrent à l'Amicale des Artistes Communistes, la plupart participèrent à la grande exposition de 1947 à la Maison de la Presse. Hommage solennel fut aussi rendu à Lagneau : *De Lebrun à David* fut réédité avec une préface du professeur Paul Brien en 1947; la même année, une exposition de ses œuvres conservées s'ouvrit à l'Athénée de Bruxelles, rue du Chêne. Mais ni la personnalité rayonnante de Lagneau, ni les impératifs de résistance esthétique du temps de guerre n'agissaient plus pour cristalliser les énergies dans le cercle étroit de *Contact*. Les membres du groupe s'engagèrent alors dans des voies qui, politiquement et artistiquement, n'ont plus guère convergé.



R. BRAEM

Monument à la Résistance. Liège. Projet non réalisé, 1946. (Document aimablement communiqué par les Archives de l'Architecture moderne.)



## TEMOIGNAGES D'ARTISTES

### SERGE CREUZ

**Serge Creuz, né en 1929, joint à son activité de peintre celle de scénographe. Il enseigne à l'Ecole de La Cambre et à l'Ecole supérieure du TNS à Strasbourg. Il a créé le Mémorial belge à Auschwitz. Il dirige actuellement la Maison du spectacle à l'hôtel de la Bellone, rue de Flandre à Bruxelles. Son autobiographie, « La ligne du cœur », vient de paraître aux éditions P.M. Favre.**

**Il a fait du chemin depuis que Bob Claessens saluait dans « le Drapeau rouge » l'exposition d'un jeune peintre : « Il a la prodigalité séduisante et dangereuse de qui n'a pas encore entrepris le recensement de ses dons, ni appris l'économie de ses moyens ».**

Vouloir à toute force soumettre la création artistique à la politique est absurde et n'engendre généralement qu'ennui et médiocrité. Nier toute dimension politique est aussi déraisonnable. Ceux qui le prétendent laissent certains autres mésuser de ce pouvoir civique, de ce devoir de conscience solidaire.

Voilà, en peu de mots, déjà trop de nuances. La nuance est une denrée impropre au militantisme. Je l'avoue, je ne serai plus jamais un « bon » militant de parti politique. Il n'en fut pas toujours ainsi. Vous acceptez mon témoignage, il me faudra dès lors me raconter un peu pour éclairer ma démarche.

1940. Occupation nazie, temps au plafond lourd de notre jeunesse, j'adhère sans restriction au marxisme-léninisme. Par goût de liberté et de justice plus que par études livresques. « Etudiants socialistes unifiés » à l'Académie de Bruxelles d'abord, à la Cambre ensuite où j'en crée la section minuscule en liaison avec l'ULB fermée dès 1941. Je dessine dans les journaux étudiants de la clandestinité. Mes principaux contacts : Jacques Van Bastelaere et le pauvre Jacques Letten qui sera arrêté et exécuté par les nazis. Je passe sur beaucoup de petits faits que je raconterai un jour si j'en ai le temps. Vient la libération. Je m'inscris avec fierté au PC. Mon ami le peintre Raymond Cossé et moi, militons à la sous-section Chapelle dont le local est un vieux bistrot du Sablon. Notre peinture est expressionniste, influencée par Picasso, par Permeke, etc... Nous peignons vingt panneaux « engagés » pour les premières élections d'après-guerre. Deux par deux, ces chassis sont arriérés sur dix charettes à bras promenées à travers les Marolles et ailleurs. Nos « œuvres » ne sacrifient ni à St Sulpice ni à St Jdanov. Nos camarades les acceptent, un peu étonnés mais ravis. Nous sommes heureux de servir. Nous sommes « à l'unisson » sans pour autant trahir notre art.

Anecdote signifiante de ces temps de purée et de restrictions : les bonnes sœurs de la rue Haute agitent furieusement leur cornette. Elles signifient à la femme du loueur de charettes que puisque son mari aide les communistes on ne leur donnera plus le riz ni le charbon qui aident bien la famille nombreuse.

A Bruxelles, il y a, boulevard d'Anvers, au local du PC, des réunions d'artistes communistes. Y assistent : Kurt Peiser, Dolf Ledel, Léon Devos, Léon Navez, Franz De Poëter, van Este, etc... J'ai oublié si Magritte, Somville et Dubrunfaut viennent à ces réunions, c'est probable. Wilchar y assène des « vérités » sans recours. Culpabilisés, nous demeurons tout de même, essayant d'expliquer qu'on peut militer honnêtement sans prostituer pour autant son métier de peintre, sans adopter l'imagerie primaire qui nous semble une forme indigne de mépris pour la classe ouvrière. Du genre, très proche, des producteurs et des distributeurs de films qui ricanent « le public n'aime que les cochonneries, il ne faut lui donner que cela ».

En 1947, pour que *Le Drapeau rouge* puisse s'acheter des presses, nous participons à la très belle exposition de la rue de la Caserne. Picasso, Léger, Ensor, et quelques autres glorieux aînés y présentent des œuvres. J'en suis aussi. La reine Elisabeth, avec sa superbe liberté d'esprit, tient à venir. Un peu étonnée par ma peinture expressionniste, elle me demande des explications. Je ne sais si je l'ai convaincue, mais elle écoute et me questionne longuement. Peu de temps après l'exposition, « La Jeune Peinture belge » envahit le Palais des Beaux-Arts. La petite reine, une orchidée à la boutonnière, est présente. Les officiels l'entourent et la dirigent. Ils s'ingénient à former un rideau de jaquettes sanitaires entre elle et moi. De crainte que le vilan coco que je suis ne commette une incongruité. Soudain, une petite main gantée de blanc écarte fermement deux des jaquettes prudentes et la petite reine traverse la salle où j'attends devant mes œuvres et celles de mon ami Cossé, tombé peu avant d'un troisième étage au Sablon. « Mais je connais Monsieur Creuz ! Nous nous sommes vus à l'exposition pour la presse communiste ! » L'ahurissement de ces dignitaires empaillés l'amuse autant que moi.

Aragon pond d'interminables articles à la gloire de la peinture soviétique dans « Les Lettres Françaises ». Des petits censeurs, en France, en Belgique, lui emboîtent le pas. Péremptoires. Obstinément, nous restons fidèles. Mais peignons à notre envie. « Action », remarquable hebdomadaire, dirigé à Paris par Pierre Hervé, député communiste breton, concurrence intelligemment « Les Lettres Françaises » de plus en plus bêtifiantes. J'y dessine régulièrement. André François y dessine aussi. Claude Roy, Kriegel-Valrimont, Roger Vailland, Roger Boussinot, Pierre Kast (du « beau linge » !) travaillent dans cette maison. Le secrétariat de rédaction est assuré par Jeanne, la fille de Modigliani. Travail exaltant. Aragon, Claude Morgan, Pierre Daix n'aiment pas beaucoup cela. Le PCF ne tarde pas couper l'air et les vivres. « Action » meurt bêtement.

Le « réalisme-socialiste » soviétique amplifie ses funestes ravages. A Paris, un jour, je trouve Edouard Pignon assis dans son atelier de



la rue du Moulin Vert. Kanapa ou je ne sais quel autre du Comité central, vient de sortir. Les larmes aux yeux, Pignon serre ses poings roux d'ancien mineur. Le « responsable » lui a déclaré : « Si tu continues à peindre comme ça, le parti te lâchera. Vois plutôt Fougeron : lui, au moins il œuvre pour le peuple, lui, il est dans la ligne... ».

Sur un chevalet et autour de Pignon, ce communiste sincère et fidèle, des œuvres dignes exaltent de superbe manière les travailleurs, leurs femmes aux mains laborieuses... Fougeron, lui, répand d'horribles imageries mal lèchées qui nous sont proposées en exemple dans tous les organes du parti.

## OBSTINEMENT, NOUS DEMEURONS

Un jour, à Bruxelles, le frère d'Edgard Lalmand (qui préside aux destinées du PCB) vient rue de la Paille dans l'atelier que je partage avec Pierre Alechinsky — c'est là que sera créé « Cobra » plus tard. Lalmand peint lui-même. Mal mais dans la ligne. Reprenant le catéchisme sclérosant de Jdanov, il m'explique que je ne « peux » plus peindre comme je le fais. Je lui réponds poliment que je peindrai toujours selon ma conscience et mes moyens.

Je quitte le PC sans esclandre, la mort dans l'âme. Pierre Alechinsky ne tardera pas à faire de même. Absent de Bruxelles, je n'assiste pas à la réunion où il clame son ras-le-bol, expression non encore usitée en ce temps là, mais qui résume parfaitement notre sentiment d'alors. Je deviens ce qu'on appelle un « compagnon de route ». Jolie formule pour un défroqué. Je dessine pour l'UBDP, Union Belge des Partisans de la Paix. Affiches, dépliants, cartes de vœux, je ne ménage pas mes efforts. Je m'étonne de-ci, de-là, de l'unilatéralisme des positions prises. Les chers Rosy Hollender et Bob Claessens m'expliquent : « Il y a des raisons, tu verras, tu comprendras... ».

1956, Budapest, les procès de Poznan etc... Je comprends. Tout cela est vrai, vous le savez. Je le dis sans aucune hostilité, vous le savez aussi. Simplement, j'ai honte quand je me souviens du regard que j'ai, un jour, jeté sur David Rousset. Il avait osé écrire qu'il existait en URSS des camps et des camps encore... Je croyais le parti plutôt que ce parfait honnête homme, rescapé — mais dans quel état ! — des camps nazis.

Le PCB a, depuis, tenté de se dégager de cet obscurantisme. Pour Prague entr'autres lieux où le « socialisme à visage humain » est écrasé. Comme sont encore écrasées les œuvres d'artistes non-conformistes. Par des bull-dozers ou des ronds de cuir. En parallèle, chez nous, je m'insurge durant trente années contre le terrorisme esthétique à la traîne du mercantilisme. L'art « non-figuratif » fut ici ce qu'était, par ailleurs, le « réalisme socialiste ».

Je continue à dessiner pour ce que je crois juste. Contre l'intolérance, la xénophobie, le racisme, le bellicisme...

Si le dessinateur de presse que je suis combat chaque fois qu'il en voit la possibilité, pour ses convictions, le peintre que je suis par ailleurs le fait d'autre manière. Je choisis le bonheur, la paix, la lumière, le

mystère des êtres, le plaisir gourmand des couleurs, des formes, du trait. La peinture reste pour moi une part sacrée et sacrament difficile ! Quand je parcours ce que j'ai peint jusqu'à ce jour, quand je pense à ce que je voudrais faire encore, c'est très simplement témoigner pour ce qui mérite d'être aimé, respecté, défendu. Si des confrères éprouvent la nécessité d'aborder d'autre manière notre métier exigeant, c'est leur droit absolu. Pour autant qu'ils ne mentent pas. Pour autant qu'il ne se mentent pas. Maïakovski a dit (je cite de mémoire) : « L'espoir est la révolution de l'esprit ». Espérons encore. Quant aux pouvoirs politiques, il importe qu'ils favorisent la création artistique. Dans l'intérêt commun. Car les artistes n'aspirent qu'à donner. Donner à voir. Donner à entendre. Exprimer, dans leur langage propre, les élans, les pulsions, les effrois, les désirs. Les leurs et ceux de tous si possible. La prostitution porte des masques insidieux et variés. Pour ma très modeste part, je crois œuvrer sans tricherie. Pour ceux qui veulent bien, sans a-priori sectaire, regarder. Etre à l'unisson demeure le but et la joie.



## EDMOND DUBRUNFAUT

**Edmond Dubrunfaut, né en 1920, est bien connu de nos lecteurs. Défenseur inlassable d'un art mural de large diffusion, il a pris une part décisive à la renaissance de la tapisserie de Tournai.**

**Peintre, dessinateur, illustrateur, on lui doit aussi des céramiques et des vitraux.**

**Anita Nardon, Alain Viray, Paul Caso, Hubert Juin lui ont consacré des ouvrages.**

**Tout récemment, le métro bruxellois (station Louise) a vu se déployer 250 m<sup>2</sup> de décoration murale aux techniques les plus variées.**

### **Pourquoi le réalisme — Comment nous le comprenons — Vers une nouvelle synthèse des arts.**

Tout en voulant dépasser les querelles d'écoles qui souvent sont stériles, il faut se refuser de voir ériger en système des Beaux-Arts « l'incertitude de la vérité ». Faudrait-il tout prendre, être ouvert à toutes les recherches, à toutes les trouvailles, même farfelues ?

Quel est le critère d'analyse qui peut décider de la qualité d'une création ? Qui dit que le goût des grands esthètes de ce monde, qui jugent, qui tranchent et décident des choix n'est pas affaire de classe, n'est pas affaire de société ? C'est pourquoi la défense du réalisme, dans un pluralisme accepté et épaulé par les pouvoirs publics, paraît fondamentale. Le réalisme permet, dans des intégrations murales ou de synthèses — créées individuellement ou collectivement — d'établir, dès le départ, une certaine identité d'écriture qui, avec les divers apports sensibles, tente d'atteindre une unité de style.

Et plus précisément sur l'invention en groupe, quelques mots. Dans une composition commune, l'épanouissement d'un créateur, son comportement d'homme peuvent se valoriser et prendre une dimension, une grandeur à l'échelle des problèmes nouveaux abordés ensemble. L'interdisciplinarité et l'intercréation peuvent propulser la personnalité. Dans ce type de démarche, un artiste peut trouver sa véritable authenticité qu'il n'arrivait pas à percevoir dans sa « tour d'ivoire ». Le narcissisme et ses freins bénéficient ici d'autres miroirs qui permettent un dépassement de soi. Il suffit d'empêcher le passage du moi à un pulseur de groupe. Cette attitude implique une réelle communion d'idées, l'intervention de sensibilités diversifiées et si possible complémentaires. On redevient ainsi soi-même à une autre échelle, à une autre grandeur. La conduite créatrice prend une chaleur humaine plus fraternelle, souvent plus généreuse, où le métabolisme de l'angoisse se désorganise et se transforme pour devenir matière positive.

Il y a une assurance du faire et du dire qui s'affirme par l'exemple. Les points d'appui se consolident et l'apport collectif prend la mesure des concours individuels majeurs.

Dans une plastique commune, il y a interaction de beaucoup de facteurs. Si l'on prend possession de l'architecture sans projets, les idées et les perceptions de chacun s'élaborent en groupe et évoluent en conséquence. Par contre, il peut y avoir une esquisse, éditée par plusieurs, ou par une personne. Dans le premier cas, la réalisation se développe un peu comme s'il s'agissait d'une création sans projet. Dans le deuxième cas, il est souhaitable que l'auteur des cartons prenne certaines responsabilités en tant que coordinateur lors de l'exécution. Dans tous les cas, tenter d'aller au-delà des apports créateurs individuels est souhaitable.

Il semble que cette perception, pour être grande, ne doive pas se limiter à une volonté préétablie. Si l'on tient compte que cette action créatrice permet un véritable dépassement, l'œuvre peut singulièrement élargir son apport poétique et sa portée humaine.

Pour ce faire, il faut donner des points d'appui communs. Le réalisme en est un, et les réalistes passent de plus en plus par l'implantation des arts dans les lieux publics, là où passent, vivent et se reposent les hommes. C'est là que se trouve un des avènements de l'art.

A charge pour nous de veiller à en établir les limites en collant, par le quotidien, aux aspects humains, changeants et mouvants que nous mettons en place chez nous et dans le monde, et d'essayer de conserver, de transposer, de sublimer l'essence de ces changements, non par une représentation imagée de nos vœux et de nos désirs, mais en les saisissant dans leur matérialité, dans leurs aspects typiques, quand ils sont passés par le cerveau et le cœur des hommes et qu'ils sont devenus réalités vivantes.

Peut-être ces démarches continueront-elles à laisser sur leur faim bon nombre de créateurs actuels ? Il importe qu'ils réfléchissent. La situation n'est pas sans issue. Le perpétuel scepticisme de quantité d'artistes n'a pas empêché la rénovation des techniques à portée murale, ni l'utilisation de nouvelles matières, ni la mise en place d'intégrations, ni les essais de synthèses (\*).

---

(\*) Extrait de « L'avenir culturel de la Communauté française ». Edition de l'Institut Jules Destrée (ASBL) 1979.

#### E. DUBRUNFAUT

*Six temps de l'action ouvrière et syndicale (fragment). Tournai. Locaux de la FGTB (1980), reproduit dans Dubrunfaut. Pour un art mural. Centre culturel mutualiste. Bruxelles, 1983.*





## JO DUSTIN

**Jo Dustin est né en 1936.**

**Comme dessinateur de presse, il collabore à « Syndicats » (1960-61), « Notre Temps » (1975-76), « Hebdo » (1976), « Knack » (1980), au « Drapeau rouge » depuis 1978, à « Actualité Santé » et aux « Cahiers marxistes ».**

**Quatorze expositions personnelles depuis 1959 l'ont fait connaître comme peintre. Une démarche qui mène de l'expressionnisme à des compositions à la gouache qui rendent hommage aux écritures, aux papiers déchirés. L'esprit du cubisme et du constructivisme russe n'y est pas oublié. Ses chroniques de critique d'art paraissent depuis 1980 dans « Le Drapeau rouge ».**

### **Pour élargir le débat**

Il est absolument normal et nécessaire que le mouvement ouvrier apprécie et célèbre les peintres, les sculpteurs qui ont capté la vigueur du combat social, la palpitation de la vie populaire, l'espoir de paix trop souvent saccagé. Laermans, Meunier, Paulus, Masereel, Ensor (dans une partie de sa production), Permeke ont œuvré dans ce sens.

La lutte anti-fasciste a connu également les belles affiches de Wilchar, les dessins de presse de Léo Campion qui répondaient aux caricatures du rexiste Jam qui s'est reconverti (?) dans l'hebdomadaire « Pan » sous le nom d'Alidor. Après la deuxième guerre mondiale, le style épique de Somville, les tapisseries aux flamboiements humanistes de Dubrunfaut ont pris le relais de cette lutte généreuse. Il y a bien des noms qui manquent à l'appel et bien des personnalités à redécouvrir aussi.

Cependant notre vingtième siècle a connu un bouillonnement de recherches d'expressions plastiques très radicales qui ne peuvent à mon avis être taxées de modes esthétiques, de simples quêtes formalistes. Le cubisme et sa géométrisation subtile aux tonalités brunes et grises prépara Picasso à peindre son fameux Guernica, chef d'œuvre qui synthétise l'horreur de la guerre. Le constructiviste russe Tatlin dans son projet de monument pour la Troisième Internationale cristallisait tout le dynamisme de la révolution de 1917. Zadkine influencé par les maîtres primitifs de la statuaire africaine campa sa Ville Bombardée à Rotterdam comme un cri de bronze déchiré. Plus proche de nous Vic Gentils exposa au Centre Culturel Franck un peuple façonné de bois assemblés en hommage à Camille Huysmans. Un expressionnisme à la fois narquois et dramatique habitait cette foule figée.

Dans les années soixante l'histoire, la contestation sociale suscita un fort courant de créations. Edward Kienholz organisa toute une théâ-



tralité grotesque qui vilipendait l'American way of life. George Segal immobilisa le pathétique du quotidien avec ses personnages moulés en plâtre. Monory saisit la brutalité de l'actualité dans ses faits divers bleus. Rancillac, Spadari, Fromanger en jouant avec le report photo dirent le drame vietnamien, l'importance du pouvoir ouvrier, la force de la rue en émeute. Erro brassa toutes les images pour créer des oppositions violentes entre les sirènes de la pub et la rébellion du tiers monde. Le salon de mai 1967 à La Havane essaya ainsi de conjuguer « L'art pour la révolution et la révolution dans l'art ».

Mais ceux qui travaillent à « changer le monde » doivent-ils pour autant mettre entre parenthèses tout l'art non figuratif de ce siècle, le surréalisme et tous ses prolongements. A mon avis non, car il s'agit d'une richesse, d'un patrimoine commun à tous. En effet, notre époque a exploré des zones nouvelles du domaine plastique qui agrandissent notre connaissance du monde. Le subconscient révélé, analysé par la psychanalyse nous a livré toute la part d'ombre des humains, tous leurs paysages intérieurs. Et l'abstraction a permis de faire naître une musique de formes, de couleurs, de matières qui se débarassait du sujet. Klee ne disait-il pas « l'art ne reproduit pas le visible mais il rend visible ».

Ainsi pour en revenir à la Belgique toute la poésie des objets détournés de Magritte, les compositions architecturées sereinement de Delahaut, le tumulte graphique déchiré de Van Anderlecht, la pavane du serpent coloré d'Alechinsky, les étranges machines aux mouvements lents, mystérieux de Bury nous questionnent, ne peuvent nous laisser indifférents. Et bien sûr, encore une fois, une foule innombrable de noms manquent ici à l'appel.

Certains esquisseront un geste de refus hâtif et parleront d'élitisme, d'hermétisme.

Parlant de sa production littéraire Maiakovski accusé d'obscurité délibérée dans les années trente par les bureaucrates de l'Associations des écrivains prolétariens déclara ceci : « La compréhension des masses est le résultat de notre lutte et non la chemise dans laquelle naissent les livres prédestinés d'un quelconque génie littéraire. Il faut savoir organiser la compréhension d'un livre ». La compréhension d'un livre, d'un tableau, d'une sculpture, d'une pièce de théâtre, d'une musique, d'un poème... Il s'agit de la même démarche.

Des écoles où l'initiation artistique est pratiquée avec ferveur, des expositions commentées, des visites d'ateliers, une information journalistique attrayante, des émissions de TV, des films saisissant la gestation de la création actuelle peuvent favoriser cette compréhension. Mais également une certaine patience curieuse et sensible qui ne refuse pas d'entrer dans le pays étranger de l'œuvre de l'autre.

## JACQUES LACOMBLEZ

Jacques Lacomblez est né en 1934.

La rétrospective organisée au Musée d'Ixelles en 1983 a attiré l'attention sur la richesse de son œuvre.

Il évoque en signes lyriques la musique ou la poésie, les événements qui le touchent : la Commune, l'Espagne ou le Chili, la catastrophe de Marcinelle.

Au confluent de toutes les formes de la sensibilité, un poème de Georges Gronier le caractérise parfaitement. Son titre : Attention, musique fraîche !

### UN MOMENT AVEC JACQUES LACOMBLEZ

Une interview de Jo Dustin

Jacques Lacomblez à l'occasion de la fête qui célébrait le quinzième anniversaire des « Cahiers Marxistes » avait offert un dessin à la plume très raffiné pour soutenir le combat de la revue. Son œuvre fut mise en vente « à l'américaine » dans une ambiance joyeuse. Il nous a semblé qu'il était intéressant d'approcher davantage la démarche créatrice de ce peintre.

### L'IMPORTANCE DES MÉTAMORPHOSES

Lorsqu'on observe un dessin aquarellé, une huile de Jacques Lacomblez, on a l'impression d'explorer une multiplicité de mondes. Le règne animal, végétal, minéral cohabitent et s'interpénètrent. Des débris archéologiques, des écritures anciennes ou inventées nous interrogent. L'ensemble est toujours composé avec maîtrise. Les couleurs déploient leurs nuances subtiles. Mais quel processus de création habite cet artiste ? Pourquoi façonne-t-il ces sortes de mosaïques complexes ?

Jacques Lacomblez insiste tout d'abord sur un fait important. Le visiteur hâtif pourrait voir dans ses tableaux une sorte d'abstraction. Or son sujet demeure la nature. Chaque œuvre, pour lui, n'est autre que la cristallisation de sa relation au monde extérieur. Mais l'alchimie des métamorphoses doit agir amplement. Comme beaucoup d'autres artistes, il insiste sur son rôle de transformateur des innombrables visions perçues. La nature que Jacques Lacomblez inventorie ne se limite pas aux différents règnes minéraux, végétaux, animaux. Elle s'enrichit de toute l'histoire des hommes avec leurs productions industrielles, artistiques, philosophiques... Ce n'est pas une nature figée mais bien plutôt en perpétuel devenir. Cela implique, d'une certaine manière, le problème de la connaissance.

Il observe donc attentivement cette nature en mouvement et en dégage un vocabulaire de signes : nervures de feuilles, pattes d'insectes, éclats de pierre, idéogrammes... Et à leur tour ces signes engen-



drent d'autres signes. Il y a une sorte de chaîne inlassable qui naît, une germination constante qui prolifère.

Ainsi dans sa démarche picturale rejette-t-il la notion d'abstraction. Plus précisément, il dit qu'il ne peut concevoir une idée préexistante du carré, du triangle, du cercle avant que ces formes ne soient perçues dans la morphologie même de l'univers. Et il répète encore le mot « métamorphose ». Ce sont les métamorphoses de la nature qui le touchent profondément et qui provoquent en lui le même processus. Son art n'est nullement une tentative d'évasion. Non il se trouve animé par un profond désir d'aménager le réel, de faire naître un univers habitable, possédant une nouvelle harmonie.

Le verbe « créer » pour lui semble suspect car chaque être est dépositaire de tant de choses qu'il retransmet comme transformées par cette « sorte d'appareil de transmutation » qu'est l'artiste. Le peintre ne doit-il pas garder le pouvoir d'émerveillement et ceci devant tout spectacle, le plus quotidien soit-il ? Ainsi trouvera-t-il certains trésors (avec la fameuse notion de **rencontre**, défendue par A. Breton et ses amis), mais Lacomblez ne peut se rendre à l'idée d'une création à partir de rien, conception qu'il rapproche de l'obscurantisme théologique et idéaliste.

## PEINDRE LES TRAGÉDIES DE L'HISTOIRE ?

Lacomblez est aussi un poète, un mélomane actif. Il cite souvent son maître Novalis. La musique pour lui demeure une nourriture essentielle. Ainsi a-t-il façonné plusieurs équivalences picturales qui sont autant d'hommages à Scriabine, Mahler, Schoenberg, Szymanowski... Les titres de ses œuvres ont souvent une connotation poétique ou bien ils sont de simples dédicaces aux compositeurs. Mais certains se réfèrent à l'histoire encore chaude. Il intitula un foisonnement ocre, une espèce de bouillonnement chaleureux « Moisson collective à Cuba » en 1961. La même année naquit un « Spartacus noir » en souvenir de l'assassinat de Lumumba.

Lacomblez commente : « Je porte ainsi, si j'ose dire, mes convictions politiques vers l'extérieur ». Lorsqu'il a exprimé de cette façon ses révoltes, certains lui ont reproché un manque de transparence. Alors, Lacomblez explique que, très personnellement, il ne veut pas utiliser un massacre pour en faire une œuvre d'art. C'est un réflexe de pudeur qui lui est propre. Il ne juge aucunement les autres artistes qui reflètent dans leur peinture des événements tragiques. Pour lui, le combat, dès lors, se situe autre part et peut-être celui-ci n'est-il plus du ressort de l'art ? Mais jamais il n'a refusé de donner un tableau pour soutenir une cause fraternelle. Ainsi le fit-il entre autres, pour aider la résistance chilienne après le coup d'État de septembre 1973.

Ces quelques notes n'éclairent que très partiellement la pensée, la personnalité généreuse de J. Lacomblez. Mais celui-ci continue à découvrir de nouvelles métamorphoses. A Anvers, en ce mois d'octobre, il expose : « Le jardin de Monsieur Satie », le « Poème de l'ardoise ». La magie opère à nouveau. L'important n'est-il pas aussi de regarder, de détailler les « merveilles naturelles », de les **connaître dans les tracés possibles de leurs transformations** ».

## PAUL RENOTTE (1906-1966)

Peintre et sculpteur, il participe d'abord au mouvement surréaliste. Il milite au Parti communiste français, ensuite au Parti communiste de Belgique. En 1937, il est élu conseiller communal à Liège; il sera ensuite conseiller provincial. Arrêté sous l'occupation, il s'évade.

Directeur général des expositions au Ministère des Travaux publics, il assumera la fonction d'échevin des Beaux-Arts de la Ville de Liège de 1947 à 1952 et y déploiera une activité remarquable.

Après vingt ans d'engagement politique total, il renoue avec la création artistique, passant de « l'expressionnisme surréaliste » à l'abstraction. Il enseigne à l'Académie de Liège. Son exposition à Liège en 1957 provoque un vif débat dans « Le Drapeau rouge », qui l'incite à écrire son livre « L'art est une chose importante ». Armand Henneuse le publiera en 1962. C'est de cet ouvrage que nous extrayons le témoignage de Paul Renotte.

Au moment où j'écrivais cet essai, je reçus la visite d'un dirigeant de la Jeunesse communiste de Belgique.

Il s'agissait d'exécuter deux projets d'affiches, l'une pour illustrer le slogan « Crédits d'heures aux travailleurs étudiants », l'autre devant signifier la solidarité des travailleurs de notre pays, avec les travailleurs du Congo. thème exaltant s'il en fut.

Je résolus de saisir cette occasion pour faire un test vis-à-vis des amis et l'annonçant à mon jeune camarade, cette fois, je réclamai carte blanche.

La direction des JCB me fit confiance.

L'affiche « Crédits d'heures aux travailleurs étudiants » fut plutôt quelconque. Mais je m'étais spécialement réservé le thème de la solidarité noire et blanche. Ce qui donna pour ainsi dire instantanément un entrelacs de formes abstraites noires et blanches.

Les affiches furent tirées en sérigraphie par une équipe de jeunes.

Le résultat dépassa mes espérances. Jamais, disaient les copains, une affiche n'accrocha aussi bien et, de plus, ils avaient compris qu'une affiche pouvait aussi être une œuvre d'art.

Voici, à cet égard, un extrait significatif d'un article paru dans « Le Drapeau Rouge Liberté » :

*Le bel effet artistique de cette affiche, l'heureuse harmonie du dessin et des couleurs nous ont incité à la reproduire dans un format réduit (35 x 25 cm) sur papier de dessin épais, afin qu'elle puisse être encadrée ou mise sous verre. Sa présentation soignée, en fait une véritable reproduction d'art.*

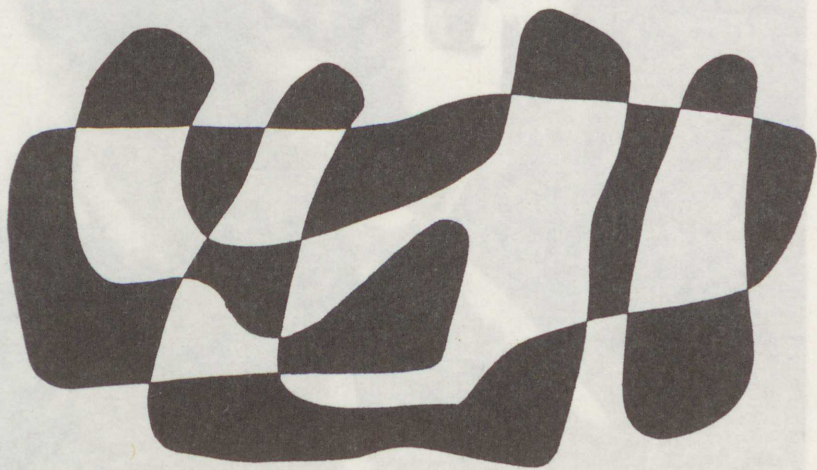
Enfin, je fus comblé au reçu d'une lettre du Comité national des JCB signée collectivement par les membres du Comité, et concluant en ces termes : « ... Merci et vivent les artistes qui aident, par des créations particulières, les luttes de la jeunesse ».



Événement historique, me confie un critique d'art.

N'allons pas si loin, mais constatons que l'art dit abstrait peut être parfaitement significatif et aussi débarrasser quelque peu la propagande politique de la banale imagerie symboliste qui finit par lasser tout le monde.

De plus cela démontre qu'autant que certains spécialistes, le peuple peut être sensible à l'art, fût-il même non figuratif.



Paul RENOTTE

*Solidarité noire et blanche.*





## ROGER SOMVILLE

**Roger Somville est né en 1923.**

**Le présente-t-on aux lecteurs des Cahiers marxistes auxquels il a déjà collaboré ? De grandes expositions en Belgique et à l'étranger lui ont été consacrées. Ses positions sont bien connues, surtout depuis que le Cercle d'éducation populaire a publié en 1969 ses écrits rassemblés sous le titre-programme « Pour le réalisme ».**

**Plus récemment, ses rétrospectives à Paris ou La Havane l'ont converti en ambassadeur de l'art belge.**

**Aux différents ouvrages qui lui ont été consacrés, s'ajoutera bientôt l'étude que la Communauté française a commandée à l'animatrice de l'ISELP, Gita Brys-Schatan.**

### L'AUTONOMIE RELATIVE DE L'ART

Nous n'insisterons jamais assez sur l'autonomie relative de l'art par rapport à la vie sociale, à l'économique, au politique, à l'idéologie et cela, quoi qu'en pense le peintre qui peint, quelle que soit sa volonté de dire ceci ou cela et plus encore, quelle que soit sa décision de se détacher, de s'envoler, de survoler, de se désengager, de se dégager, de fabuler, de faire le contraire de tout ce qu'on pourrait lui demander, de s'évanouir dans un ludisme délirant, dans ses phantasmes les plus spectaculaires, les plus échevelés ou les plus fluides, dans l'utopie radicale, rien ne peut gommer, effacer l'autonomie relative de sa production. Il ne peut, l'imagination aidant et quelle qu'en soit la mesure — et cette mesure est souvent merveilleuse — vivre dans un monde social autre que le sien.

Il peut le rêver en se réfugiant dans les fictions artistiques les plus élitistes et les plus dédaigneuses, les esthétismes les plus solitaires, les langages les plus ésotériques.

Mais dans la pratique quotidienne, qu'il le nie, qu'il le récuse, qu'il tente de l'extirper, c'est en rapport à cette réalité qu'il va produire. Et ses efforts les plus émouvants ne pourront le ramener ni au moyen âge, ni le propulser au sein d'une société future et hypothétique dont il ne peut avoir qu'une vision plus ou moins naïve, fût-elle éloquente, éblouissante, paradisiaque, infernale ou démente. Il peut échapper à lui-même. Il peut se regarder vivre et s'anéantir dans une lucidité renversée et autodestructrice. Il peut beaucoup, le caractère aidant. Jusqu'au suicide. Mais il ne peut échapper à la merveilleuse et terrible histoire du génie humain, même et d'autant plus peut-être s'il la nie.

◀ R. SOMVILLE

*La manifestante - 1982 - Musée d'art moderne de Bruxelles.*

Et cette histoire — qu'on l'exècre ou qu'on la magnifie — se façonne dans le quotidien de chacun. Nous sommes tous concernés et aucune œuvre, si désincarnée se voudrait-elle, ne se situe en dehors d'elle. Elle y a sa place, datée et précise.

Seules l'ignorance et les défaillances de la science peuvent lui laisser le bénéfice d'un « mystère » momentané. Parfois, dans sa candeur rageuse, le créateur croit pouvoir y échapper.

Si la lucidité, le rêve et l'utopie sont d'utilité publique, ils ne peuvent — au nom de la pureté et d'une justice qu'on voudra absolue — être une cause d'abandon, qui est la fuite et l'implacable récupération, sinon au niveau des idées, de la conscience et de la pratique, presque toujours au niveau de l'œuvre. Finalement, celui qui — dans sa volonté d'échapper — souscrit à la fuite, à l'indifférence, subit ce dur jugement de Descartes : « L'indifférence est le plus bas degré de la liberté ».

Aujourd'hui, au plan social — et les intellectuels parfois le perçoivent mal — le pouvoir use de toutes les impostures, de toutes les mystifications, de toutes les pirouettes, de tous les tape-à-l'œil, de tous les bluffs, de toutes les apparences, de toutes les contre-vérités, de toutes les incompétences mêmes, nécessaires à son maintien et à sa survie. Il est ainsi logique au niveau de ses intérêts et de l'espace social qu'ils recouvrent. Encore faut-il voir et dénoncer. Mais les cartes ne sont pas étalées. Les dés sont pipés, les pièges sont placés. Les traquenards fonctionnent.

La trappe se referme sur l'innocent désinformé au plan social et surinformé de ce qui traîne partout de publicité au plan culturel. En fait, désarmé à tous les niveaux : social, culturel, artistique. Sa bonne foi n'est pas mise en doute, mais l'occultation n'en existe pas moins.

Aujourd'hui, la marge de liberté qu'on croyait avoir conquis se rétrécit. Le filet économique, politique, idéologique descend lentement : chape légère, apparemment. En dessous, l'agitation demeure. On tressaute librement.

Mais le filet gêne quelque part l'énergumène « artiste ». Qui peut l'être. Qui doit l'être. Il se pense « d'avant-garde », libérateur, libéré et montreur de formes. Pourtant, il ne voit ni venir le coup ni d'où il vient. Las de ce qu'on charrie autour de lui comme sordides mesquineries, allégé de considérations matérielles qu'il écarte et de liberté possible qu'il ignore, il est là, tranquille. L'âme transportée par « l'irréductible mystère de la création artistique », l'œil mouillé d'étonnement, il regarde — muet, crispé — le ciel, lieu vide où s'affairent les chers esprits, dédaigneux et futiles, désencombrés des basses contingences que ne peut souffrir le dilettantisme stérile.

Mais il est ferré. A son insu, détourné. C'est ce qui obligera aussi de revoir et la notion de travail et celle de service public qui doivent, dans une société nouvelle, s'accomplir à partir d'un ordre différent et rendre au créateur sa place normale dans la société. En conséquence, aucune analyse sérieuse ne peut infirmer l'autonomie toute relative de l'art par rapport à la vie sociale. Plus relative encore que chacun de nous ne pourrait le croire, imbus que nous sommes d'une lucidité sans partage.



C'est bien la raison pour laquelle l'idéologie dominante (ses représentants les plus autorisés) et la classe qui la suscite — dans sa volonté de fixation — tentent toujours de prouver le contraire tant il est vrai qu'elle est très assurément convaincue, non seulement de l'autonomie toute relative, mais du contrôle efficace qu'elle a toujours exercé sur les choses de la pensée, de la culture, de l'art.

Notre argument central par rapport à cette critique « ancienne », à cette ancienne vision des choses, c'est qu'aucun changement majeur en art — ceux que nous percevons et dont la réalité et l'éclat ne peuvent être sérieusement démentis — qu'aucune nouvelle vision en rapport à la vie des hommes, à l'art, en rapport avec ce qui précédait, ne s'est accomplie sans que se manifeste, dans les structures sociales, un changement fondamental. Il s'agit d'un changement qui — à la limite — « clôt » une époque et en « ouvre » une autre. A la limite, car rien ne se clôt jamais définitivement et rien ne s'ouvre qui ne soit chargé d'éléments anciens, et du passager et des constantes.

Il s'agit donc bien ici de changements majeurs et non de ces soubresauts esthétiques qui changent tout pour ne rien changer — même s'il subsiste presque toujours un apport, si minime soit-il, dont la classe privilégiée surtout, dans sa volonté immobilisatrice, raffole et qu'elle tente toujours de substituer à l'essentiel (\*).

---

(\*) Extrait d'un texte inédit : Peinture, novation, idéologie (1978).



ELECTIONS LEGISLATIVES DE 1936

SECOURS ROUGE INTERNATIONAL (Section Belge)

# LE SCANDALE DES EXPULSIONS DEUX POIDS, DEUX MESURES

POUR LES FASCISTES ETRANGERS, RUSSES, BLANCS, ASSASSINS, ETC.,  
LIBERTE DE MANIGANCER LEURS COMPILOTS REACTIONNAIRES  
POUR LES EMIGRES ANTI-FASCISTES.

**ARRESTATIONS! EXPULSIONS!**

DES EMIGRES ANTI-FASCISTES ALLEMANDS SE SONT SUICIDES PAR DETRESSE

5 AVRIL, HEINRICH DRELOWSKI, A ADINKERKE

DES EMIGRES ANTI-FASCISTES SONT LIVRES A LA GESTAPO:

7 AVRIL, HEINRICH BELL ET LEVY, A HERKENRATH

HONNETES GENS LAISSEZ-VOUS FAIRE?

**EXIGEZ LE DROIT D'ASILE**

N'ACCORDERZ VOS SUFFRAGES QU'aux CANDIDATS QUI S'ENGAGENT A EN EXIGER LE VOTE

WILCHAR  
Affiche politique.



## WILCHAR

Propos recueillis par Paul Aron

**Wilchar, né en 1910, ne peut être mieux qualifié que dans les termes qu'il utilise volontiers pour se décrire : un imagier populaire, dans la grande tradition des Masereel, Cantré ou Van Straten.**

**Ses créations pour le POB ou le Parti communiste font date dans l'histoire de l'affiche en Belgique.**

**Etes-vous un « artiste engagé » ? Qu'est-ce que ce terme signifie dans votre pratique ?**

D'abord « artiste ». Suis-je un « artiste » ? Pour moi, l'art est une technique, un savoir-faire, un moyen d'expression. Mais il intervient dans un contexte social qui lui confère une fonction : il est au service de telle ou de telle autre classe dans une société divisée en classes. Et, dans la société bourgeoise telle qu'elle s'est instaurée depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'art intervient dans un processus marchand. Il se transforme en message ésothérique, recherche une réception socialement limitée, et s'offre comme objet de spéculations financières.

C'est tout ce processus qu'une pratique engagée cherche à casser, et c'est dans le rejet de cette logique marchande que réside l'engagement de classe de ma démarche. J'ai fait un lino pour dire que je ne fais pas de l'« art ». Et c'est vrai ! Je **dis** ! Ce sont les autres qui interpréteront ce travail comme art. Mon rôle n'est pas de revendiquer ce statut, bien au contraire.

La même logique me fait refuser les hommages, la carrière que peut offrir le « marché ». C'est là ma liberté — mais je constate que peu d'artistes se réclament aujourd'hui de cette exigence, même parmi ceux qui se prétendent de gauche.

*L'art populaire par définition n'est pas rentable. Il est en opposition fondamentale avec l'idéologie bourgeoise du profit. L'artiste populaire qui nie cette réalité trahit la cause du peuple d'où il est issu. Le fait qu'un artiste membre d'une organisation qui se réclame de la classe ouvrière tente de justifier son intégration à « l'art investment » capitaliste par une phraséologie pseudo-révolutionnaire est la preuve que cette trahison n'est pas une simple vue de l'esprit (juin 1976) (\*).*

(\*) Les textes cités sont extraits de *l'Impertinent*, périodique édité et rédigé par Wilchar.

Pour arriver à cette conscience, j'ai eu deux chances dans ma vie. D'abord, paradoxalement, de ne pas avoir été à l'école. Contrairement à d'autres artistes, même communistes, je n'ai pas été marqué, conditionné par la logique de la réussite scolaire. Je viens d'un monde où la concurrence, la compétition entre condisciples n'existait pas. Cette absence de modèle scolaire m'a permis d'échapper à d'autres mécanismes qui semblent « normaux » à ceux qui ont subi un cursus « normal ».

Je n'étais pas non plus un « artiste communiste » pour des raisons de génération. Ma première formation est celle d'un ouvrier lithographe : je ne me pensais pas comme artiste et je n'avais aucune culture dans ce domaine. En ce temps-là, je parle des années 25-30, venir me demander « qu'est-ce que l'impressionnisme ? » aurait été absurde. Même beaucoup plus tard. La notion que l'art avait une histoire, l'idée même d'histoire de l'art, je n'en ai été informé que vers 1935.

*Nous devons rejeter avec mépris toutes les tentatives pour faire des prolétaires les fils spirituels de l'héritage culturel bourgeois [...] Favoriser à la classe ouvrière l'accès à la culture bourgeoise ou petite-bourgeoise serait pure illusion [...] Le prolétariat doit seulement assimiler et transformer dans la culture bourgeoise (notamment artistique) les éléments aptes à servir ses intérêts, de manière à constituer sa propre culture (prolétarienne), qui ne lui soit plus impartie par la classe dominante et qui comportera les éléments qu'il a forgés au cours de ses luttes contre son asservissement (novembre 1977).*

Ma seconde chance, ce fut le groupe « Contact ». Les « intellectuels de gauche » de l'entre-deux-guerres, ces avocats bourgeois, ne m'apprenaient rien. J'ai suivi des conférences de Plisnier au *Rouge et le Noir*, j'ai rencontré Magritte... ces gens-là ne pouvaient rien m'apprendre. Quant au parti, il ne présentait, vers 1930, aucune réflexion propre en matière d'art ni aucune compétence en ce domaine. A l'époque, l'« engagement » n'était pas défini comme Mao ou des marxistes contemporains ont pu le faire. C'est pour ces raisons que « Contact » fut un peu mon université à moi : Jean Lagneau et Marthe Velle m'organisaient des programmes de lecture, on discutait — et j'ai beaucoup appris.

**Une certaine tradition de peinture « progressiste » réclame un art « réaliste ». D'autres ont même théorisé un « réalisme socialiste ». Comment vous situez-vous par rapport à ces mouvements ?**

Plutôt que de réalisme, il faudrait parler **des** réalismes. Il y a eu un réalisme bourgeois déclaré (Courbet). Le réalisme des capitalistes. Le réalisme des Soviétiques, bureaucratisé... mais qui constituait aussi un risque pris à une certaine époque.



Je n'ai pas tellement marché dans le réalisme socialiste. Mais un peu quand même, et j'ai été troublé par les textes d'Aragon (quoi que ceux-ci aillent dans de multiples directions : quand on lit « l'art et le patriotisme » !...) J'admirais beaucoup Fougeron, même si ses tentatives n'ont pas toujours été réussies. Mais un certain nombre de déviations étaient moins dues à cet artiste qu'aux consignes qui venaient de Russie. Un engagement sur mot d'ordre, une application mécaniste du marxisme.

Il y a eu, par ailleurs, des pièces héroïques, des représentations de la guerre d'Algérie... des œuvres qui, par certains aspects, étaient plus correctes que les toiles de certains réalistes actuels. Ceux qui ont le mieux digéré les consignes du réalisme socialiste, ce sont les Mexicains.

*L'art est impensable sans base éthique absolue. La fin justifie les moyens pour des jésuites de la petite gloire. Un artiste pour qui la fin justifie les moyens est un fou ou un criminel* (octobre 1963).

De mon côté, j'ai un jour peint une armoire vide, pendant la guerre (**Hommage à Lagneau**). C'était un manifeste : on ne bouffe pas, donc... Et dans certains de mes linos actuels, il y a des détails qui participent de cet esprit.

Pour le reste, je crois que la question du réalisme est un faux problème. Mal posé et mal digéré. Rappelons-nous Chardin. Un petit bonhomme qui ne faisait pas de politique, qui peignait des personnages choisis dans son monde et qui, sans conflits et sans fracas, au contraire d'un Watteau ou d'un Fragonard, a su produire les œuvres les plus représentatives de la classe montante. La théorie du réalisme n'a rien à voir avec cela. Transposons l'exemple à notre temps. Des inconnus, sans doute, sont les Chardin d'aujourd'hui. Qui sont peut-être en train d'élaborer les œuvres représentatives de la classe ouvrière qui monte... Et qui ouvriront la voie à un art socialiste, qui ne répondra pas à un modèle précis, et qui obéira à un processus aussi complexe que celui du XVIII<sup>e</sup> siècle.

### **Comment votre pratique actuelle répond-elle à ces exigences ?**

D'abord, j'ai un peu touché à tous les genres. J'ai fait des tableaux inspirés de Dufy, je reprenais ce que j'aimais chez les autres. Bien sûr, ce n'était pas bon, mais c'était une recherche de moyens d'expression. Ce n'est que plus tard, dans les années soixante, en regardant de vieilles imageries populaires, que je me suis dit : c'est dans cette direction que je dois travailler. Mais, une fois encore, j'étais très isolé, et sans personne avec qui débattre de la justesse de ma décision.

*Il existe une invention permanente, quotidienne, d'une terminologie du peuple, riche d'expressions, qui fait suite à une tradition très ancienne d'une culture acceptée comme telle. Qui oserait nier cette poésie vivante, spontanée, des chantiers et des usines ? Une culture de bouche à oreille dont les maîtres sont ceux qui s'en servent avec une efficacité surprenante. La culture du peuple trouve son épanouissement dans son utilitarisme révolutionnaire. Quand l'art participe directement à l'action émancipatrice, il exprime une puissance créative capable de faire basculer les rapports sociaux existants (mai 1970).*

Par ailleurs, cette tentative ne vient sans doute pas non plus à son heure. La classe ouvrière a le goût aliéné par le matraquage publicitaire. Ses rêves : ce sont les brochures qu'offrent les grands magasins. Voilà l'image du bonheur que se fait l'ouvrier ! Et c'est une image fausse, car elle n'est que le reflet déformé d'une représentation petite-bourgeoise ! Malgré la démocratisation de l'art, les gens qui viennent de notre condition sociale ne font pas un art qui leur soit spécifique, ils singent la bourgeoisie dans la plupart de ses réalisations, ils font vernissages, coquetèles et baise-mains. Et, de surcroît, ils singent mal ! C'est ici que les artistes de gauche devraient intervenir, mais, hélas, ils se conduisent de la même manière.

#### **Quels furent vos relations avec le PC depuis la fin de la guerre ?**

Mon activité politique, du point de vue artistique, ce fut, après guerre, d'avoir réalisé des affiches. A la libération, j'ai aussi participé à la décoration de chars pour nos grands cortèges.

Dans le parti, il n'y avait aucune discussion sur les thèmes artistiques. Mais la fédération bruxelloise, au temps où elle se trouvait boulevard d'Anvers, publiait un hebdomadaire, *Clarté*, auquel j'ai collaboré. Un groupe était fort actif, autour de José Galmache (qui était bibliothécaire à l'Académie de Bruxelles). Après guerre, les artistes communistes étaient nombreux. Il y a eu des adhésions retentissantes, Alfred Bastien, René Magritte, Léon Devos, Frans Depooter. Comme des bouchons flottants : la révolution montait, ils montaient avec elle. Pour ma part, je me suis surtout occupé de l'Amicale des Artistes Communistes qui prolongeait l'esprit de la Résistance. Chacun peignait ce qu'il voulait peindre, il n'y avait aucune directive en dehors de l'adhésion à l'Amicale. De nombreuses réunions eurent lieu, cela marchait bien. Puis le PC a organisé cette fameuse exposition à la Maison de la Presse à laquelle la reine est venue.



Plus tard, ce fut la reprise en mains. Nous avons été convoqués à une réunion où Terfve a tout « réorganisé » en imposant une discipline plus militante : nous devenions des instruments de propagande, et non plus des artistes. Peut-être cela s'inscrivait-il dans le contexte d'une reprise en mains de la fédération bruxelloise jugée trop indépendante... J'ai décroché à ce moment et je n'ai guère eu de contacts suivis avec la jeune génération qui, à cette période, sortait des écoles : Somville, Dubrunfaut, Deltour...

*De leur côté les organisations ouvrières n'ont pas encore intégré l'art et les artistes dans leur stratégie de classe avec autant d'assurance que « l'élite exploiteuse » et pourtant ce sont elles qui devront structurer l'opposition culturelle populaire qui imposera sa virilité créatrice à la nécrose cérébrale d'une bourgeoisie en déclin. De cette métamorphose se dégagera la nécessité d'un art populaire lucide (octobre 1976).*

## **Une exposition des œuvres de WILCHAR se déroulera à Beersel**

*Herman Teirlinck Stichting  
Uwenberg 14*

*Du 9 novembre au 8 décembre*

**Tous les jours (sauf mercredi)  
de 11 à 12 h 30 et de 14 à 17 h.**

# L'année Bach s'achève

Une interview de Bernard Focroulle (\*),  
par Marc Rayet

**M.R.** — *L'année Bach touche à sa fin. Peut-on déjà en dresser un bilan ? Il me semble qu'elle a été parfois l'occasion d'affrontements d'experts, conférant un aspect savant à ce jubilé. Est-ce de nature à éclairer l'époque de Bach et son œuvre ?*

**B.F.** — L'aspect scientifique de l'approche de l'œuvre de Bach peut indiquer quelque chose de positif. En effet, la musicologie a acquis un statut scientifique et c'est peut-être à propos de Bach qu'elle a fait ses meilleures preuves. Un travail considérable a été fourni : nombreuses publications, résultats incroyables dans l'étude de manuscrits ou l'examen de filigranes, recouplement des sources...

**M.R.** — *C'est comparable à ce qui se produit du côté des arts plastiques, où on recourt aux techniques scientifiques pour expertiser ou restaurer des œuvres, par exemple La Cène de Vinci.*

**B.F.** — Oui. Aujourd'hui, on peut dire que la connaissance de Bach et de sa musique repose sur des bases scientifiques. On a la possibilité, à partir de cette connaissance objective (telle époque, tel cadre, telle influence) de tenir un discours sur — ou de jouer — la musique de Bach de manière non pas savante, mais correcte. Je voudrais signaler à ce propos le remarquable livre d'Alfredo Basso, dont la seconde partie est en cours de parution, et qui est à mon avis la meilleure biographie de Bach. Son ouvrage s'appuie précisément sur ces travaux récents, mais il est tout à fait accessible aux mélomanes non-musicologues. Ainsi Bach y apparaît dans son contexte politique et social, dans la foulée de ses prédécesseurs; et c'est en connaissance de cause que sont dépassées des appréciations purement subjectives.

**M.R.** — *Peut-on dire qu'au lieu de dessécher une œuvre, pareille érudition l'enrichit ?*

**B.F.** — C'est cela : un enrichissement dans la qualité de la connaissance. Ce progrès permet, au-delà des spécialistes, de diffuser une image moins mythique, beaucoup plus précise et correcte de Bach dans le grand public. Ce progrès présente aussi des aspects presque comi-

(\*) Bernard Focroulle, professeur d'analyse au Conservatoire de Liège et compositeur, est organiste et a enregistré de nombreuses interprétations de Bach.



ques : ainsi, l'appareil critique pour la Messe en si est dix fois plus volumineux que le manuscrit lui-même. On peut se demander combien de personnes en prennent connaissance dans son intégralité...

**M.R.** — *Est-ce que cette meilleure connaissance amène des interprétations nouvelles ?*

**B.F.** — Je crois qu'aujourd'hui ce sont les recherches musicologiques qui ont le plus orienté l'évolution de l'interprétation. On a connu des modes, romantiques, académiques, néo-classiques : chaque époque choisissait ses œuvres et ses interprétations, chacune se déclarant sûre que « sa » vérité est la seule possible, en tous cas la meilleure. Ce qui différencie notre approche aujourd'hui de celles du 19<sup>e</sup> siècle, c'est qu'on commence à apercevoir qu'il n'y a pas une seule interprétation possible et que peut-être il n'y a pas d'interprétation « idéale », mais un ensemble d'interprétations à juger en fonction d'un certain nombre de critères, liés notamment à l'époque. Des recherches sont effectuées aujourd'hui sur l'aspect théorique de la musique baroque, laquelle se conçoit comme un discours. Bach est un héritier d'une tradition rhétorique; même dans les œuvres qui ne font aucune référence à un texte (les toccatas et fantaisies par ex.), on repère l'organisation caractéristique d'un discours, ainsi que nombre de figures liées à l'art oratoire (silences, emphase, exclamations...)

**M.R.** — *Ne peut-on, à partir de cet aspect rhétorique, mieux situer Bach dans son époque, dans une certaine culture religieuse et littéraire ? Et peut-on affirmer que Bach était marqué par ses relations avec ce que j'appellerais anachroniquement « ses employeurs » ?*

**B.F.** — Il y a toute une série de facteurs qui situent Bach dans un contexte précis, à commencer par la situation politique de l'Allemagne du 18<sup>e</sup> siècle, divisée en quantité de petits Etats plus ou moins indépendants et parfois en guerre les uns contre les autres...

**M.R.** — *Cela, contrairement à l'Allemagne de la période romantique, où l'unification était en marche.*

**B.F.** — Bach — le Bach vivant — va être utilisé à Dresde dans une espèce de duel musical avec le grand organiste français Marchand, comme porte-parole de la culture allemande qui n'est pas encore reconnue. Car à l'époque, la musique est italienne ou française : le « goût allemand » n'existe pas, ou n'est pas reconnu. Les musiciens de renom qui se trouvent en Allemagne ou en Angleterre se revendiquent du style italien, écrivent en italien. Certes, on peut aujourd'hui reconnaître parmi ces musiciens allemands ou anglais des spécificités qui émergent du style italien. Mais les cultures dominantes étaient bel et bien celles de l'Italie et même davantage de la France, une France-phare, dont on essayait dans les petites cours allemandes, d'imiter Versailles.

**M.R.** — *En fait, l'Italie de l'époque était aussi peu unifiée que l'Allemagne, et pendant la culture italienne avait à la fois consistance et prestige. On peut se demander si le ciment ici n'est pas fourni par l'Eglise romaine.*

**B.F.** — Je ne puis me prononcer à ce sujet. Ce que je sais, c'est que Verdi a joué dans l'Italie du 19<sup>e</sup> siècle, et de façon plus claire encore, le rôle joué par Bach en Allemagne. Lié au Risorgimento, Verdi s'indentifie

à un art populaire et national. Mais on ne peut oublier la tradition déjà ancienne de la culture italienne, remontant au moins à la Renaissance; on ne peut oublier la richesse énorme de certaines villes, l'intense circulation artistique — tout cela a dû jouer un rôle pour assurer une vigueur durable à la culture italienne.

D'autre part, si l'Allemagne est politiquement morcelée, elle vit un processus d'ascension culturelle basée sur la langue et alimenté par le protestantisme. A Eisenach, Hambourg ou Leipzig, Bach vit toujours dans un milieu protestant. Déjà de son temps, on dit de lui qu'il est le véritable ornement de la culture allemande et on le « joue » contre des musiciens français ou italiens. Cela indique un complexe d'infériorité... qui est en train d'évoluer. En attendant qu'il ne devienne complexe de supériorité, la culture allemande témoigne d'une grande réceptivité. De fait, Bach est très européen; il a parfaitement assimilé les cultures française, italienne, d'Allemagne du Sud et du Nord. De tout cela, il réalise d'une fusion tout à fait personnelle, une fusion que n'auraient pu opérer ni un Français, ni un Italien, trop immergés dans une seule culture, trop soumis à une polarité.

**M.R.** — *Vivaldi et Rameau illustrent peut-être ce que tu dis. La situation politique de l'Allemagne a permis que le génie de Bach s'épanouisse de manière autonome.*

**B.F.** — Vivaldi ou Rameau ne pouvaient concevoir qu'une musique italienne ou française. Bach, lui, a pu, sans se plier à l'une ou à l'autre, assimiler diverses cultures et produire quelque chose de neuf. S'il est vrai qu'il copie des œuvres, il les choisit avec un goût sûr : elles restent pour nous parmi les plus valables, sinon les plus connues — par exemple les œuvres d'orgue de Grigny — et Bach les repère quelques années seulement après leur parution. Et tout de suite après le stade « pastiche », ce qu'il a copié devient une des nombreuses couches sédimentaires qui sont la richesse de Bach, qui « font » Bach...

**M.R.** — *Et la dépendance du musicien envers le prince ou le bourgeois qui lui commande des œuvres ? Bach est-il le jouet de celui qui le paie ?*

**B.F.** — A l'époque de Bach et jusqu'à la fin de l'Ancien régime, beaucoup de musiciens dépendent d'un grand personnage, des ducs à Weimar comme à Coethen. A Leipzig ou à Arnstadt Bach dépend non d'un personnage, mais des autorités de la ville, des autorités religieuses et surtout de l'université. Même à Leipzig, il bénéficiera de commandes de princes qui l'admirent, mais je crois qu'il a réussi à s'assurer une extrême liberté dans son travail musical — et en même temps qu'il a beaucoup souffert de contingences que lui imposaient ses « employeurs ». Son caractère ne l'aidait en rien à arrondir les angles, au contraire ! Il est en général ravi quand il change de travail. Mais, même s'il est l'ami des ducs qui le protègent, il lui arrive de se disputer avec eux : il a même fait un bref séjour en prison parce qu'il voulait quitter le duc de Weimar et que celui-ci s'opposait à son départ ! En sortant de prison, il est quand même parti... A l'évidence donc, ses relations d'amitié étaient aussi conflictuelles. Cela a certes influencé sa musique, mais il importe de prendre en compte un autre élément — à savoir, le fait de travailler dans des communautés religieuses.



Quand on compose une cantate pour un service du dimanche, c'est pour un prince ou pour une communauté religieuses qu'on travaille. Le culte protestant a favorisé cet aspect communautaire, puisque le choral était chanté par tous les fidèles. Bach compose une musique moderne pour son époque, mais qui s'enracine dans une tradition qui remonte au moyen âge. Cette tradition-là n'existe pas — en tous cas, elle ne s'exerce pas avec la même force — pour un Vivaldi à la même époque : la destination collective des chorals est de fait typiquement luthérienne.

**M.R.** — ....alors que dans le culte catholique, l'élément spectaculaire est davantage présent.

**B.F.** — Même profane, le labeur musical de Bach porte la marque d'une relation à Dieu, à qui il dédie tous ses gestes quotidiens. C'est sans doute ce qui explique cette recherche de la perfection dans toute sa musique, cette recherche étonnante de proportion dans les nombres. De tous ses contemporains c'est le compositeur qui a été le plus attentif à cette symbolique.

**M.R.** — N'a-t-elle pas été transmise également par les cercles maçonniques ?

**B.F.** — Oui, et elle était aussi pratiquée par les rosicruciens, dont Bach n'était probablement pas membre. On a même affirmé que grâce à sa connaissance des nombres notre homme avait prévu la date de sa mort... De ce point de vue, il n'est pas un moderniste mais un homme ancré dans une tradition en voie d'être dépassée. Car au 18<sup>e</sup> siècle, les gens ne se préoccupent plus de ce genre de choses. Les compositeurs sont de plus en plus attachés à produire une musique plus simple, plus susceptible de toucher et d'émouvoir l'auditeur. C'est à l'évidence le cas de l'opéra italien, où le spectacle est très présent. Il ne faut pas oublier que le baroque — pas seulement la musique — repose notamment sur la notion de représentation et sur le discours. C'est vrai pour Bach, en ce qui concerne en gros ses œuvres « de jeunesse » — les plus exubérantes, les plus folles, les plus ornamentales et ornementées. Mais d'autre part, surtout à la fin de sa vie, il compose des œuvres plus spéculatives et introverties qui vont contribuer à lui valoir son image austère. Le phénomène est très clair : Bach meurt à peu près dans l'indifférence générale, et pendant les quinze dernières années de sa vie, il n'est presque plus joué.

**M.R.** — Parce que sa musique est alors trop introvertie ?

**B.F.** — Je crois que Bach, à l'avant-garde dans sa jeunesse, n'a pas été préoccupé de suivre une mode; or cette mode a pris de plus en plus la direction mélodique, au point que les fugues passaient pour ennuyeuses. On leur préférerait arias et vocalises. En ne suivant pas la mode, Bach s'est marginalisé et il s'est entêté dans cette marginalité. L'Art de la fugue ou l'Offrande musicale, sommets d'une certaine tradition, sont encore parfaitement actuels aujourd'hui, mais ils n'étaient plus à la mode du vivant de Bach, quand ils ont été composés. L'édition de l'Art de la fugue fut même une mauvaise affaire pour les fils de Bach, auxquels elle fit perdre de l'argent.

**M.R.** — Ainsi se profile le problème central de la pratique musicale. En effet, Bach était à la fois copiste, grand interprète et improvisateur. Ce type de pratique de la musique dite classique n'évoque-t-elle pas des

*formes musicales actuelles telles que jazz ou folk, où interviennent aussi copies, retransmission, création, exécution ? Alors que l'évolution romantique et contemporaine de la musique « classique » a produit des générations de grands interprètes qui n'étaient pas du tout compositeurs. Comment expliquer cela ?*

**B.F.** — A l'époque de Bach, on ne joue pas les musiques du passé, on ne joue que celle des contemporains — encore les rejoue-t-on rarement. Il faut savoir cependant que le 18<sup>e</sup> siècle marque le début d'un développement intensif du public de concert, auquel il faut additionner le public d'église. Cela signifie que beaucoup de musiques d'alors sont encore fonctionnelles ou proches du fonctionnel. La musique de cour, comme la musique religieuse, remplit une certaine fonction, notamment d'apparat. Quant à la musique de danse (pas toujours « dansable » d'ailleurs) elle était très proche de modèles populaires contemporains, et la référence est claire pour tout le monde. (Aujourd'hui encore, on peut prendre une danse comme point de départ d'une composition; le public écoute cette composition sans danser).

A cette époque, quand un compositeur meurt, il a toutes les raisons de penser qu'il ne sera plus joué. Aucune « division du travail » ne sépare compositeurs et interprètes : les compositeurs sont généralement chefs d'orchestres et interprètes, toujours improvisateurs. Les trois fonctions sont liées. Et à 30 ans, Bach était surtout connu comme improvisateur. Il dirige lui-même sa musique, ses cantates, forme musiciens et chanteurs. Il est une manière de « musicien total », qui contrôle tout le processus musical, y compris l'édition d'ailleurs.

La situation est très différente à l'époque romantique, où le compositeur assume dans l'isolement son opposition à la collectivité. Pour sa part, Bach n'a jamais valorisé l'incompréhension dont il a pu souffrir.

**M.R.** — *L'isolement romantique n'a pas empêché certains compositeurs « révoltés » — je pense à Schuman — d'être un critique musical redouté et de jouer ainsi un rôle social non négligeable.*

**B.F.** — Bien sûr, et le label « révolté » n'était nullement incompatible avec le succès.

**M.R.** — *Peut-on dire de la musique classique qu'elle s'est progressivement coupée de la musique pratiquée, et surtout écoutée, par de larges couches de la population ? Son audience s'est-elle au contraire accrue ? Des compositeurs sans doute écoutés, mais en tant que compositeurs, ne sont-ils pas plus coupés de la collectivité qu'auparavant ?*

**B.F.** — Le problème, c'est que la diffusion musicale dépend très peu de notre volonté. C'est essentiellement affaire de société — enseignement, media, etc. A l'époque de Bach, la distance entre musique savante et musique populaire était moindre qu'aujourd'hui. La pratique des compositeurs dits d'avant-garde va à l'encontre des formes les plus commerciales de la musique. Peut-être même existe-t-il de ce point de vue certaines convergences entre eux et le jazz ou la chanson de qualité. Mais, je le répète, la solution de ce problème n'est pas dans les mains des musiciens. La musique que nous faisons est susceptible d'être populaire si la société se donne les moyens d'une véritable démocratisation culturelle. Prenons l'exemple de Mozart : à son



époque, ses opéras ont été vus et entendus par quelques milliers de gens dans un certain nombre de villes. A notre époque, Mozart fait encore partie d'une culture élitaire, si on ne prend en compte que la fréquentation — très faible au total — des salles de concert. Mais il y a la radio, la TV, et il y a le film *Amadeus*, qui ont réussi à assurer une diffusion populaire de la musique savante. Depuis *Amadeus*, tous les concerts Mozart se donnent à bureaux fermés ! C'est un élément positif, malheureusement isolé et ponctuel. Certes, il n'est pas unique, cet exemple : avec son « *Sacre du printemps* » au TRM, Bédaride a mis Stravinski à la portée de centaines de milliers de gens. De même, Berio touche des publics populaires, notamment aux festivals de l'« Unità ».

Cela reste cependant marginal par rapport à une évolution générale, marquée par une écoute de plus en plus passive, par une forme de consommation culturelle qui isole les gens et ne favorise pas du tout l'ouverture. Pour toutes ces raisons, je crois qu'il faut distinguer deux niveaux : essayer de composer la musique qu'on croit devoir composer sans trop se préoccuper de l'audience qu'elle peut avoir — et par ailleurs, créer les conditions d'une assimilation populaire et très large de musique de qualité, toutes catégories confondues. Actuellement, même le jazz entre dans un stade de marginalisation, et la bonne chanson aussi, au bénéfice d'une production commerciale et versatile.

**M.R.** — *Il est effectivement important de relever que cette marginalisation ne touche pas que la musique classique !*

**B.F.** — On peut de surcroît imaginer qu'une musique, incomprise par ses contemporains soit assimilable par après. Le fossé peut ne pas rester infranchissable.

**M.R.** — *Est-ce que du temps de Bach il y avait de la musique de mauvaise qualité ?*

**B.F.** — Il y avait évidemment des musiciens mauvais ou médiocres qui ont composé des œuvres complètement oubliées. Il s'agissait souvent d'artisans qui avaient du métier, mais dont la musique est de niveau tout à fait inférieur. Le mode de consommation musicale n'était pas le même qu'aujourd'hui, où l'engouement pour certaines musiques empêche d'en écouter d'autres. C'est avec raison que dans une Carte blanche du « Soir », Julos Beaucarne a protesté contre le volume de décibels exigé par les modes musicales actuelles. De fait, pour passer du disco à Bach, il faut se « déconditionner »...

**M.R.** — *On oppose parfois, au nom de certains principes pédagogiques de créativité, l'interprète exécutant au compositeur-créateur. Mais n'y a-t-il pas une part de création dans l'interprétation ? Dans quelle mesure l'interprétation est-elle d'abord historiquement marquée et ensuite susceptible d'évoluer et même de faire évoluer la musique ?*

**B.F.** — Je crois qu'à tous les stades historiques d'une interprétation, il y a des gens qui ont été créatifs. Un de ceux qui ont le plus aidé à découvrir Bach est Mendelssohn — c'était en qualité de chef d'orchestre. Liszt en a fait autant en tant que pianiste/organiste. Liszt a beaucoup joué Bach, qu'il a aussi retranscrit; il a ainsi créé un statut de l'interprète, jalon de l'interprète-créateur. Auparavant, les interprètes étaient gens relativement peu connus, qui ne jouaient d'ail-

leurs que leurs contemporains. Mais à la fin du 19<sup>e</sup> et au 20<sup>e</sup> siècles, on joue de plus en plus les musiques du passé; ainsi naît une forme de créativité et apparaît une évolution stylistique, liée d'ailleurs à l'évolution esthétique générale. Les interprétations de 1850, de 1900, de 1980 ne sont pas les mêmes. A chaque génération, de grandes figures d'interprètes remettent en question les conceptions qui ont cours. Un exemple éclatant à cet égard est celui de Wanda Landowska qui a lancé, dans l'entre-deux-guerres, un mouvement pour retrouver les instruments et les tempi de l'époque baroque. Il y a donc de grandes différences de période à période. Pour certains, le mouvement dit d'authenticité est une manière de refuge dans le passé où trouver une forme de sécurité. Pour d'autres, il s'agit d'une recherche critique sur le passé et le présent. Pour l'instant, les courants et groupes les plus créatifs sont ceux qui ne s'intéressent au passé, ni d'un point de vue exclusivement « moderniste », pour réinterpréter le passé au goût du jour, ni d'un point de vue exclusivement « archéologique ». De grands interprètes de Bach, comme Harnoncourt ou Léonhardt, qui ont fondé un style d'interprétation appelé à tort « authentique » ont témoigné d'une extraordinaire créativité, comparable à celle des plus grands compositeurs.

**M.R.** — *C'est dans ce contexte qu'il faut situer le débat sur les instruments d'époque, que certains veulent à tout prix « authentiques », ce prix fût-il fait de quelques grincements et quelques dissonances ?*

**B.F.** — Pour ma part, je ne ferais pas de procès à l'« archéologie » en tant que telle. J'en ferais plutôt aux producteurs de disques qui utilisent le label de l'authenticité pour faire vendre. L'approche « archéo » a parfois permis des découvertes allant à contre-courant du goût dominant. Quand on dit que tel instrument est criard ou qu'il ne sonne pas bien, c'est une remise en cause de notre traditionnelle habitude d'écoute. Il est nécessaire de passer par cette remise en cause pour aller plus loin. Il ne s'agit pas de « jeter » le piano ou l'orgue moderne, mais de relativiser notre approche de la musique grâce à des redécouvertes. Nous avons beaucoup à apprendre en nous confrontant à des instruments anciens. Personnellement, quand je découvre un orgue ancien en bon état, je lui trouve bien souvent des qualités dont sont dépourvus les meilleurs instruments modernes. Pour moi, ce constat-là et cette leçon-là ne relèvent pas du passéisme. D'autre part, un instrument ancien de qualité ne suffit pas à faire de la bonne musique !

Pour revenir à la question de la créativité, j'estime que l'interprétation, comme la composition, doit être créatrice. Liée au goût et à la perception artistique d'une époque, elle évolue nécessairement. Si on devait proclamer seule valable telle interprétation de Bach, la musique mourrait rapidement. Mais bien sûr, il est dangereux de changer pour changer. Je ne crois pas qu'il y ait, au fil du temps, une évolution dans le sens du mieux — ni en composition, ni en interprétation. On admet maintenant que Bach n'est pas moins bon que Mozart parce qu'il l'a précédé et que Beethoven n'est pas meilleur que Mozart parce qu'il l'a suivi. Chaque époque apporte ses grands créateurs; on peut y choisir celui dont on se sent le plus proche, mais on ne peut décréter qu'il y a un progrès qualitatif.



**M.R.** — *Est-il fondé de présenter la dernière interprétation d'un tel ou d'un tel comme la meilleure de toutes et devant éclipser les autres ?*

**B.F.** — Cela ne paraît pas fondé. Quand je travaille sur Bach, je m'aperçois que des interprétations des années trente sont pour l'époque tout à fait merveilleuses et très créatrices; par leur valeur elles transcendent même leur époque. Simplement, on en sait tellement plus sur Bach aujourd'hui, qu'on ne pourrait continuer à jouer sa musique comme il y a cinquante ans. On est obligé d'évoluer, on ne peut revenir en arrière. Mais cela ne signifie évidemment pas que la plus récente interprétation d'un tel doit faire oublier toutes les autres.

**M.R.** — *Le seul retour en arrière salutaire serait-il, de temps en temps, un retour aux sources ?*

**B.F.** — Pour moi le retour aux sources n'est pas un retour en arrière. Notre conception de Bach n'est qu'une approche parmi d'autres, enrichies il est vrai d'une connaissance plus sérieuse. Je vais aller plus loin et je me risque à un rapprochement audacieux : Marx et Bach. Si on veut interpréter Bach de manière actuelle, il faut s'appuyer sur une connaissance musicologique, avoir fait un travail sur les sources, tout en faisant valoir notre sensibilité d'hommes de cette fin de siècle; il ne faut pas, en d'autres termes, essayer de se mettre dans la peau d'un exécutant du 18<sup>e</sup> siècle. Le travail de récréation passe par un choc dialectique entre notre époque et le 18<sup>e</sup> siècle.

De même, dans le domaine de la pensée, si on veut figer l'interprétation d'un texte en s'en tenant à l'époque où il a été produit, on en fait une interprétation morte. Au fur et à mesure que passe le temps, on est obligé de relativiser ce qu'ont dit même les plus grands penseurs. Aussi un grand penseur n'est-il pas dépassé par un autre penseur, mais en même temps il y a un dépassement perpétuel. C'est aussi vrai pour Marx que pour Bach. Donner aux mélomanes une image figée de Bach, celle qu'ont modelée les générations précédentes, ce n'est pas satisfaisant, aussi belle soit l'image. Donner de Marx une interprétation datée d'un ou d'un demi siècle et la donner pour la seule bonne, c'est en réduire la portée. Bien entendu, on ne peut comprendre ni l'un, ni l'autre hors de son temps. Mais tous deux nous disent des choses qui sortent de leur temps. Des choses qui ne sont pas aisément transposables. Il y a peut-être autant de difficultés à interpréter Bach qu'à être marxiste, aujourd'hui.

## Le socialisme portugais et l'Europe

Une semaine avant que les Belges ne se rendent aux urnes, les Portugais devaient — pour la sixième fois depuis le 25<sup>e</sup> avril 1974, date du renversement de la dictature salazariste — procéder à l'élection des membres de leur Assemblée de la République. Les résultats, dans leur ensemble, ont déjà fait l'objet chez nous de divers commentaires; les faits, bruts, indiquent une victoire (toute relative) du parti social-démocrate (PSD), une lourde défaite du parti socialiste (PS), un tassement de l'alliance groupée autour du parti communiste (APU-*Aliança Povo Unido*) ainsi que des démocrates-chrétiens du CDS, et l'apparition sur la scène politique d'un parti « présidentialiste », le PRD. Quel sens donner à ce remodelage assez brutal du paysage politique portugais, comment le situer à la veille de l'entrée effective de ce pays dans le Marché commun ?

A ces questions je me propose, succinctement, d'apporter quelques éléments de réponse.

Rappelons au préalable que ces élections, anticipées, résultent de l'éclatement de la coalition mise en place en 1983 entre les socialistes du PS et les sociaux-démocrates du PSD, ces derniers se situant d'ailleurs plutôt à droite sur l'échiquier électoral. Auparavant, une Alliance démocratique (AD) formée du PSD, du CDS, et de petites formations de droite avait obtenu la majorité absolue aux élections de 1979 et 1980 et constitué des gouvernements homogènes. L'Alliance démocratique avait cependant éclaté en 1983 et ses différentes composantes subi un revers électoral : le PSD se retrouva dans la majorité gouvernementale, le CDS optant pour l'opposition.

Le PS, pour sa part, était sorti vainqueur de ces élections de 1983, ne manquant que de peu la majorité absolue à l'Assemblée de la République. Mario Soares, secrétaire général du parti, se retrouva donc pour la seconde fois (1) Premier ministre, à la tête d'une coalition de type socialiste-libéral. Pour ce faire, il avait tourné le dos à une possible alliance avec les communistes, hypothéquée il est vrai par des désac-

(1) Il l'avait déjà été en 1978.



cords anciens entre les deux formations. Plus fondamentalement, il avalisait une politique qui devait être marquée, au cours des deux années de son passage au pouvoir, par un grignotage des acquis de la révolution de 1974 et en particulier de la réforme agraire (restitution des terres de l'Alentejo à leurs anciens propriétaires, expulsion des coopératives paysannes) et, pour apurer la dette extérieure du Portugal, une soumission docile aux ukases du Fonds Monétaire International.

De fait, économiquement et socialement, le bilan du gouvernement PS-PSD est lourd. Les salaires n'ont cessé de diminuer en francs constants (une étude effectuée pour l'industrie et les transports indique, à Lisbonne, une diminution des salaires réels de 13,2 % entre 1983 et 1984) (2), alors que l'inflation et les prix connaissent une hausse exceptionnellenent sensible. Il en résulte, par exemple, comme l'a calculé l'Union des Banques suisses (3), que Lisbonne est l'une des villes au monde où l'on gagne le moins (l'indice salarial moyen y est de 17 pour 100 à Zurich, 142 à New-York et 41 à Madrid notamment), tout en étant confrontée à un coût de la vie proportionnellement fort élevé. Les difficultés économiques ont donné naissance à un phénomène probablement unique en Europe, celui des « salaires en retard » (salários em atraso) : certaines entreprises ont tout bonnement suspendu — pour éviter la faillite — la rémunération de leur personnel, mais maintenu celui-ci au travail.

Le même gouvernement PS-PSD avait préconisé l'« assainissement du secteur public » : il s'agissait en particulier de dénationaliser le secteur bancaire. Une priorité délibérément accordée aux exportations (en particulier vers les Etats-Unis et les pays arabes) le conduisit notamment à dévaluer l'escudo et à favoriser certains secteurs industriels au détriment d'autres, sans tenir compte des besoins économiques propres du pays.

Bref, c'est un Portugal économiquement exsangue, socialement agité (la création d'une centrale syndicale proche du PS, l'Union générale des Travailleurs ou UGT, n'a pas réussi à entamer l'ardeur combative de la CGTP-IN ou INter que les socialistes considèrent sommairement comme une « courroie de transmission du PCP ») mais ayant effectivement remboursé une partie de sa dette que Soares et son ministre des Affaires étrangères Jaime Gama (PS) ont fait accepter parmi les pays membres du Marché commun. Ce succès diplomatique, dont les socialistes portugais sont particulièrement fiers, pourrait cependant avoir son revers, puisque dès septembre 1985, le ministre des Finances Ernani Lopes devait critiquer le projet de budget élaboré par la Commission des Communautés européennes, le « chèque à payer par le Portugal » s'avérant « trop élevé ».

On retrouve dans le discours économique du gouvernement PS-PSD — l'extrême dénuement de la population portugaise mis à part — de nombreux accents que ne renierait pas l'équipe Martens-Gol. Il en est ainsi, en particulier, des mesures d'austérité « nécessaires pour assurer le redressement économique ». Mais il est curieux de voir un parti socialiste qui, en 1975, s'autoproclamait « marxiste », assumer

(2) *Expresso*, 21.9.1985.

(3) *O Diário*, 19.9.1985.

sans complexe ce type de politique au point de faire oublier qu'un autre parti, comptant lui aussi des ministres dans la coalition sortante, en partage la responsabilité. C'est ce qu'a fait Mario Soares, et on comprend mieux pourquoi — contrairement à ce qui s'est passé en Belgique — son parti a été désavoué par l'électeur. Ce que Soares jugeait sans doute suprême habileté — faire porter au seul PSD la responsabilité de la chute du gouvernement — s'est sans doute retourné contre lui; « la coalition », disait-il avant les élections (5), « allait marquer les goals quand on a interrompu la partie » — sans préciser dans quels filets le ballon allait atterrir.

Plus que l'usure du pouvoir donc, la défaite du PS est due à son identification à une politique impopulaire. Le PS avait remporté haut la main (mais sans obtenir de majorité) les élections de 1983, grâce notamment à la désunion de la droite, mais n'a pas pu — ou voulu — surmonter la contradiction entre la volonté de Mario Soares et de ses partisans d'en faire le parti-phare de la coalition gouvernementale et la nécessité pour obtenir la confiance du Parlement, de composer avec un parti moins important mais se trouvant placé en position de force pour négocier. D'avoir choisi pour partenaire le PSD plutôt que les communistes ne pouvait manquer, dans ce contexte, de dérouter une partie de l'électorat socialiste. Il en résulte aussi un autre paradoxe de ces élections : le succès du PSD qui gagne douze sièges en ayant, lui, réussi à gommer spectaculairement sa participation à presque tous les gouvernements qui se sont succédé depuis 1976 et à apparaître comme le parti du renouveau. Le PSD est même parvenu à enlever un siège aux socialistes dans un district traditionnellement « rouge », celui de Beja, où les communistes sont majoritaires depuis 1975.

Un autre facteur qui a précipité la défaite socialiste et qui n'est pas non plus sans rapport avec les ambitions de Mario Soares, est l'apparition, dans la joute électorale, du parti rénovateur démocrate PRD se réclamant explicitement du soutien du président de la République portugaise, le général Ramalho Eanes. Celui-ci, en effet, achève en février prochain son deuxième mandat à la présidence et n'est plus rééligible; or, il est extrêmement populaire (il obtint son deuxième mandat en 1980 sans le soutien formel d'aucun parti politique et malgré la présentation, par chacun des grands partis de l'époque, d'autres candidats) et ne souhaite visiblement pas mettre un terme à sa carrière politique.

Aussi, a-t-il encouragé la création d'un parti qui devrait, sans doute, quand il aura quitté le palais de Belem où siège la présidence, lui permettre de jouer à nouveau un rôle important, cette fois au niveau de l'Assemblée de la République. Le PRD n'a jamais, au cours de la campagne électorale, fait référence explicite aux acquis de 1974 (comme le fait systématiquement l'APU qui parle d'une « nouvelle voie sur le chemin d'avril »); cependant, il compte parmi ses militants de nombreux politiciens liés au Mouvement des Forces Armées qui fut le moteur de la révolution des œillets et d'autres qui ont fait partie des premiers gouvernements mis en place après 1974, nettement orientés à gauche. Eanes lui-même n'est pas à proprement parler un « révolutionnaire »; il doit sa

(4) *Diario de Noticias*, 23.9.1985.

(5) *Diario de Noticias*, 12.9.1985. Interview exclusive accordée à la journaliste Graça Franco.



popularité à son honnêteté, son indépendance vis-à-vis des partis et au « coup d'Etat » par lequel il mit fin en novembre 1975 à une période d'intense agitation sociale et politique.

Certes, les observateurs s'attendaient à voir le PRD décrocher des sièges, surtout au détriment du PS; on peut parler en fait d'un « raz-de-marée » puisque le groupe parlementaire du PRD comptera 45 membres, plus que le PCP (33) et à peine moins que le PS (53). Si Victor Alves, un des « capitaines » du MFA, n'a pas réussi à se faire élire à Beja, le PRD a enlevé un mandat de député dans le district d'Evora, en mettant fin à une longue hégémonie communiste; à Setubal, un autre ancien du MFA (Marques Júnior) a fait élire avec lui trois députés du PRD, enlevés au PS mais aussi à l'APU (6).

Il paraît évident qu'en renonçant aux acquis socialistes de la révolution de 1974, inscrits d'ailleurs dans la Constitution de 1976, le PS a fait prendre à de nombreux électeurs qu'il avait gagnés en 1983, le chemin du PRD. Bien qu'il n'ait guère formulé jusqu'ici de propositions politiques concrètes en dehors de son attachement à la justice et à l'honnêteté, symbolisées en la personne de Ramalho Eanes, le PRD a mordu aussi sur l'électorat de l'APU; celle-ci, il est vrai, s'était abstenue de critiquer le nouveau parti en soulignant au contraire qu'il pouvait jouer « un rôle positif dans la recherche d'une solution démocratique à la crise » (7).

Là où Soares intervient dans ce chapitre c'est que l'homme ambitieux de succéder au général Eanes. La Constitution portugaise octroie au président de la République des pouvoirs plus qu'honorifiques, mais ce qui motive surtout l'actuel secrétaire général du PS et Premier ministre démissionnaire, c'est la volonté de briser une continuité qu'incarne Eanes, celle de la fidélité au processus de démocratisation de la vie politique, sociale et économique entamé le 25 avril 1974. Eanes, qui ne peut plus se représenter, a mis en avant un autre candidat à la présidence qui, en l'occurrence, est une candidate : Maria de Lurdes Pintasilgo, qui dirigea l'un des gouvernements dits « constitutionnels » d'après 1976. Soares, qui entend bien intégrer le Portugal à la Communauté européenne et qui est prêt pour ce faire à gommer ce que la démocratie portugaise peut avoir de spécifique (y compris une Constitution expressément « socialiste ») cherche à susciter un consensus autour de sa candidature et à se présenter comme l'homme d'un parti (ce qui lui évitera, ajoute-t-il perfidement, d'être tenté ensuite de créer son propre parti à partir de la présidence, mais aussi comme le seul candidat capable de faire pièces à Pintasilgo; le mouvement d'appui créé pour soutenir ses ambitions (le MASP) regroupe en conséquence des personnalités venues de différents horizons politiques, y compris du PSD (8).

Pour avoir les mains plus libres dans son combat contre ce qu'on pourrait appeler l'« eanisme », Soares a dès avant les élections renoncé à former le gouvernement qui devait succéder au sien propre. On peut

(6) Alvaro Cunhal à la dernière fête de l'*Avante*.

(7) *Diario de Noticias*, 12.9.1985.

(8) Mais aussi, affirme le quotidien *O Diario*, de personnalités compromises par leur collaboration avec le régime salazariste.

cependant se demander si le PS n'a pas souffert de ne plus pouvoir s'identifier, comme il l'avait fait pendant dix ans, à Mario Soares. Almeida Santos, qu'il présentait comme le futur Premier ministre, n'a guère eu le temps de se tailler une popularité. La déroute du PS aux élections du 6 octobre, y compris dans certains de ses fiefs (il perd la moitié de ses mandats dans les districts de Porto et de Coimbra), le fait aussi que Soares n'a pas réussi à faire postposer les élections municipales de décembre 1985 qui devraient confirmer son échec permettent de croire qu'il pourrait encore attendre plusieurs années avant de s'installer au palais de Belem...

L'action politique du PS, dans le contexte portugais et sous la direction de Mario Soares — les opposants à Mario Soares ont été nombreux depuis dix ans mais sont politiquement impuissants, à l'exception toute récente de ceux qui ont rejoint les rangs du PRD — s'inscrit dans une volonté de « moderniser » l'idéologie et la pratique socialistes. C'est ce que Soares confirme en des termes plus choisis en affirmant qu'« il n'y aura davantage de justice sociale qu'à partir du moment où nous produirons davantage de richesse » (9) (comme si les deux ne pouvaient aller de pair !). En l'occurrence, il s'agit surtout d'imposer à la jeune démocratie portugaise le moule des autres régimes parlementaires d'Europe occidentale. La percée spectaculaire du PRD, en dépit de l'imprécision idéologique des positions de ce parti (10) et du recul somme toute léger de l'APU (moins sept sièges, ce qui est peu par rapport à la déroute socialiste, ce dernier parti perdant plus de 45 mandats) indiquent que la société portugaise n'est pas prête à se plier à cette « modernisation » qui aboutirait, à terme, à la banalisation complète d'une expérience politique unique en Europe occidentale.

(9) *Diario de Noticias*, 12.9.1985.

(10) Eanes a été amené, par contre, à se prononcer à plusieurs reprises sur des questions d'actualité politique, mais on peut difficilement le classer, sans plus, à gauche; il s'est par exemple déclaré partisan d'une ouverture du secteur privé des « organes de communication sociale », c'est-à-dire la radio et la télévision. (*Diario de Noticias*, 9.9.1985.)



# EN DIAGONALE

## EUROPALIA-ESPAGNE

### La Légende blanche

Comment représenter l'Espagne à l'étranger ?

Depuis deux siècles et encore maintenant cette question tracasse l'Espagnol qui au-delà de ses frontières craint d'être interpellé par les héritiers de l'Encyclopédie. Quand et comment va-t-on me ressortir la Légende noire ?, se demande-t-il.

La Légende noire, c'est, aux dires de l'intégrisme espagnol, une invention des libres-penseurs concernant les hauts faits et gestes de l'Empire espagnol et de sa fille, notre Mère Patrie, l'Espagne éternelle. L'expulsion des Juifs par les Rois très catholiques, l'Inquisition, la Découverte, les Jésuites, l'Opus Dei et bien sûr la guerre civile, sont certainement quelques points parmi les plus sensibles. C'est de là que pourront venir les « colles », mais il faut aussi se tenir prêts à répondre de nos ambassadeurs ambigus : Celestina, Don Quichotte, Don Juan, Figaro, Carmen. C'est toujours le deuil pour la mort de Roland, pensent certains, et d'autres ajoutent : on n'aime que nos monstres.

Le tourisme qui a repris à partir des années soixante, n'a pas répondu à la question. L'Eglise certes reconnaît le « miracle » espagnol en fermant les yeux sur les bikinis des belles étrangères, mais ce tourisme se fit aussi pour le plus grand profit des corridas : on venait chercher des émotions fortes, le dépaysement, voire même la vérification de la Légende noire.

Les organisateurs d'Europalia-Espagne ont dû à leur tour se poser la maudite question. Mais pas trop longtemps. La machine s'est mise en marche avec des objectifs bien précis. Les nouveaux arrivants au débarcadère de l'Europe communautaire devaient montrer un passeport culturel, riche certes, mais sans tache. Bien fourni, mais surtout propre, blanc, très blanc.

Il fallait montrer, sans que rien ne puisse venir faire question ou fausse note. Solution vite trouvée : étouffer dans l'abondance. Autrement dit, produire le trait universellement reconnu comme fondement de l'anorexie mentale. Ainsi pense-t-on éviter toute velléité perfide : qu'au lieu d'en redemander, encore !, on nous dise assez, de grâce, assez !

Pensez-vous : cinquante villes belges, grosses pendant trois mois de nos meilleures œuvres. Il y a dans le contrat, du côté belge, un je ne sais quoi de Kermesse héroïque. Car de l'Espagne, la Belgique connaît des blessures qu'on a cru bon d'occulter.

Moi, j'aurais mis à la tête de cette joyeuse entrée l'actuel Duc D'Albe. Ancien père jésuite, aujourd'hui académicien, un homme fort cultivé qui ne me semble pas manquer d'humour et qui aurait certainement bien fait les choses : d'autant plus qu'Albe veut aussi dire... blanc.

En attendant, je me suis laissé dire que des journalistes des deux pays se sont réjoui de ce contexte pacifiant qu'on nous propose. Sans l'encombrer, par exemple, de ces migrants pas trop montrables pour l'administration espagnole qui les a écartés d'avance. Comme si nos meilleurs artistes n'avaient pas si souvent dû trouver refuge à l'étranger !...

Certes le « toro » de Guernica peut se voir déjà dans les manuscrits enluminés du Beato exposés à la Bibliothèque nationale. Mais la question de nos apocalypses qui sous-tend ce rapprochement, est escamotée, ici comme ailleurs. J'ai vu à Madrid le tableau de Picasso cerné ou protégé par trente-six drapeaux qui n'étaient pas le sien. Le drapeau du compromis, soit, mais trop c'est trop.

Je me demande s'il ne faudrait pas que je propose, à mes amis au moins, d'inclure une note discordante dans leur parcours Europalia-Espagne. Pourquoi ne pas commencer ce parcours des expositions par une visite à la Grand-Place de Bruxelles. Là, face à la Maison du Roi, on peut toujours lire : ici... l'intolérance... Philippe II... Egmont et Hornes. Décapités.

Car il faudrait tout de même éclairer ce lien entre l'oubli et la répétition.

**Angel ENCISO BERGE.**

## UN PRIX NOBEL CONVIVAL

Rarement, nous ne nous serons sentis aussi concernés par l'attribution d'un Prix Nobel de la paix. L'action de l'Association médicale pour la prévention de la guerre nucléaire, lauréate en 1985, nous l'avons commentée dans notre revue. Et un des deux cofondateurs de la section belge, Walter Burniat, est un collaborateur des CM, de même d'ailleurs qu'Annette Résibois.

Parce qu'elle assure une coopération étroite entre pacifistes de l'Ouest et de l'Est, parce qu'elle s'active à informer les gens de l'implacable horreur de la guerre nucléaire, parce qu'elle lie intimement compétence professionnelle et lucidité politique, l'Association a bien mérité — et mérite bien — de la paix. Cent quarante mille médecins de l'Est et de l'Ouest ont ainsi été « primés », et tous ceux qui combattent avec eux y trouvent un précieux encouragement.

Signe de vitalité de la section belge de l'AMPGN : elle organise les 9 et 10 novembre 1985 à Bruxelles un symposium, le premier à s'intituler « régional européen ». Y prendront notamment la parole : Mgr Maertens (Courtrai), M. Olof Palme, premier ministre de Suède, les professeurs Jean Brachet (ULB) et André Berger (UCL), Josef Rotblatt (Grande-Bretagne) et Susan Hollan (Hongrie), ainsi que d'autres personnalités du monde médical et scientifique tant de l'Est que de l'Ouest européen.

*Renseignements au secrétariat de l'AMPGN, square des Nations 3 - 1050 Bruxelles. Tél. (02)673.26.79.*



## LA GAUCHE, LES MISSILES ET LA « GUERRE DES ÉTOILES » : une unité en bonne voie ?

80.000 selon la gendarmerie, 250.000 selon les organisateurs. Si l'estimation du nombre de manifestants rassemblés le 20 octobre à Bruxelles différerait selon les sources, les commentateurs ont rarement fait preuve d'une telle unanimité. Une semaine après le décevant résultat des élections que l'on sait, la détermination des pacifistes à demander tant le retrait des seize missiles de Florennes qu'une politique de paix indépendante et active de la Belgique et le refus d'une participation belge au projet américain de « guerre des étoiles » en a surpris plus d'un, y compris parmi les organisateurs — le CNAPD, le VAKA et l'OCV — et la centaine d'organisations qui avaient souscrit aux mots d'ordre de la manifestation.

Ainsi « l'après-missiles » ne ressemble pas à ce que certains redoutaient ou souhaitaient, c'est selon. Sous la forme d'un engagement à refuser tout nouveau pas dans la course aux armements — qu'elle soit nucléaire, conventionnelle, chimique, terrestre ou spatiale —, la détermination du mouvement de la paix témoigne d'une pensée qui gagne progressivement en cohérence, tendant vers un projet de société et de sécurité alternatif. Portée par l'activité des comités locaux, ce projet est celui d'un vaste mouvement social démocratique et pluraliste. Au moment où le formateur pose les jalons pour un programme gouvernemental de continuité néolibérale, le mouvement de la paix tel qu'il s'est manifesté le 20 octobre pose deux défis. D'une part il impose à Wilfried Martens et aux candidats aux portefeuilles de la Défense et des Relations extérieures (Simonet ?) de tenir compte des revendications exprimées par les pacifistes. D'autre part, à l'instar du président de la FGTB André Vanden Broucke qui demandait le 20 octobre aux forces de gauche de se faire davantage le relais des préoccupations du mouvement de la paix, celles-ci sont mises en demeure de renforcer leur unité sur le terrain des questions de la paix. Et, encore une fois, c'est une question de volonté politique. Peu suspect d'un intangible radicalisme anti-missiles, Willy Claes soulignait le même jour que le dossier des missiles n'était pas clos, et qu'il faudrait encore décider de l'installation ou non des 32 autres missiles avant 1987.

Font encore partie de cette actualité où Martens n'a pas trouvé le répit escompté, les projets de l'OTAN d'entreposer de nouvelles armes chimiques en Europe occidentale et celui de la Maison-Blanche d'associer, en termes de contrat léonin, les gouvernements et les industries ouest-européennes au projet de « guerre des étoiles ». Dans la majorité sortante également, le projet suscite hésitation et méfiance, comme en témoignait, quelques jours avant les élections, une lettre de Philippe Maystadt à Léo Tindemans. A la veille de la session extraordinaire des ministres des Affaires étrangères de l'OTAN, Philippe Maystadt rappelait que le gouvernement Martens V n'avait ni discuté ni pris d'option sur l'« initiative de défense stratégique ». En conséquence il demandait au ministre des Relations extérieures de ne « prendre au nom de la Belgique aucune position tendant à encourager ou appuyer le principe

d'une telle défense (l'IDS, ndlr) qui pose, à mes yeux, plus de problèmes qu'elle n'en résoud ».

A gauche, si la détermination à exiger le retrait des missiles de Florennes n'a pas toujours été constante et également répartie, principalement dans le chef du PS, l'opposition au projet de guerre des étoiles apparaît unanime.

Cette nouvelle ligne de force pour le mouvement de la paix et pour les partis de gauche s'était déjà dégagée de manière évidente lors du débat sur la guerre des étoiles organisé par les *Cahiers marxistes* à l'occasion de la fête du Drapeau rouge, trois semaines avant les élections.

En l'absence de Louis Tobback (qui s'était fait excuser), Olivier Deleuze pour Ecolo, Daniel Grodos pour Solidarité et Participation, Philippe Moureaux pour le PS et Louis Van Geyt pour le PCB étaient invités par Pierre Gillis à préciser leurs vues sur le projet improprement appelé Initiative de défense stratégique et sur l'« alternative » Eurêka lancée par François Mitterrand. Par-delà les aspects et incertitudes techniques, économiques et militaires du projet que rappela Xavier Zeebroek (\*), les représentants des partis firent part de leur refus convergent d'un projet porteur d'une nouvelle escalade de la course aux armements et d'une insécurité aggravée notamment par la remise en cause de l'« arms control », des traités soviéto-américains Salt et ABM.

Pour Ecolo, l'IDS constitue un nouveau risque de vassalisation politique et économique de l'Europe par les Etats-Unis. Ecolo est favorable au retrait des missiles, opposé à la guerre des étoiles. Il conditionne son appui à la coordination des recherches européennes (Eurêka) à la question de fond des besoins à satisfaire par ces nouveaux projets.

Les risques d'une domination américaine renforcée sur l'Europe de l'Ouest justifient également l'opposition de SeP au projet de guerre des étoiles. Ainsi Daniel Grodos relevait surtout dans le déploiement des missiles et l'IDS l'exemple de la prise de pouvoir par le lobby militaro-industriel. Et de redouter la vassalisation politique et économique de l'Europe et la relance de la course aux armements, d'une nouvelle guerre froide au moment où l'Europe a besoin d'initiatives de détente. Si moralement il y a lieu de s'opposer à l'IDS, SeP n'écarte pas la perspective d'une défense commune européenne. Le projet Eurêka peut fournir l'occasion d'un sursaut européen à cet égard. Pour SeP, la défense européenne devrait être strictement défensive et intégrer la défense civile non-violente. SeP vise également la création d'une zone de sécurité commune en Europe, à partir des projets existants de zones dénucléarisées sur le continent.

Philippe Moureaux pour sa part rappelait les neuf raisons pour lesquelles le PS s'est opposé à l'IDS : la non-étanchéité absolue du projet, la mise en cause du traité ABM de 1972 et des négociations de Genève, la relance de la course aux armements, les coûts du projet et la domination américaine sur sa réalisation, la militarisation de la recherche

---

(\*) Xavier Zeebroek est chercheur au Groupe de recherche et de l'information sur la paix. Le GRIP a consacré quatre dossiers à la guerre des étoiles et à Eurêka. Rue Van Hoorde, 33 - 1000 Bruxelles. Tél. : 02/241.84.20.

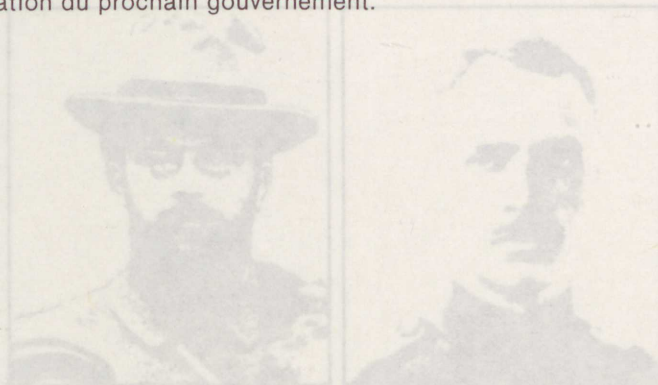


scientifique, le risque d'un nouveau découplage et de fissures dans l'OTAN. Dans la salle, quelqu'un lui fit remarquer que ces raisons pourraient être invoquées par le PS pour justifier le retrait des missiles. Philippe Moureaux ne jugea pas utile de répondre...

Quant à Eurêka, on sait que le PS ne s'oppose pas a priori à ce qu'il recouvre des aspects militaires permettant d'édifier une défense ouest-européenne.

Louis Van Geyt rappelait ensuite l'opposition du PCB à la guerre des étoiles et à un Eurêka militaire. Il insistait sur la nécessité pour les forces de paix et de progrès d'empêcher que les pouvoirs publics cèdent une partie de leurs prérogatives aux industriels en les laissant choisir de coopérer ou non à l'« IDS ». De même, puisqu'une majorité politique existe pour s'opposer à l'IDS, il proposait aux forces de progrès d'empêcher que « l'auberge espagnole » qu'est Eurêka abrite des armes, de prendre des initiatives permettant le dépassement des blocs et de se saisir des moratoires proposés par l'Union soviétique. Et l'unité des forces de gauche apparaissant contre le projet de guerre des étoiles, Louis Van Geyt invitait ses partenaires de débat à la faire peser lors de la formation du prochain gouvernement.

F.N.



L'abondance des matières nous contraint à remettre au prochain numéro nos rubriques « Livres » et « En revue ».

# UNE REEDITION ATTENDUE !

HENRI DE MAN ET LOUIS DE BROUCKERE

## **LE MOUVEMENT OUVRIER EN BELGIQUE (1911)**

UN ASPECT DE LA LUTTE  
DES TENDANCES SOCIALISTES

Traduit de l'allemand par René Deprez  
et présenté par Maxime Steinberg



Suivi de

**MAXIME STEINBERG**

## **A L'ORIGINE DU COMMUNISME BELGE : L'EXTREME-GAUCHE REVOLUTIONNAIRE D'AVANT 1914.**

FONDATION JOSEPH JACQUEMOTTE

185 pages. Prix : 420 F (+ 30 F de port) à verser au compte 210-0598341-97 (avec la mention « Mouvement ouvrier ») de la Fondation Jacquemotte. Rue des Foulons 40 - 1000 Bruxelles.



**Les « Cahiers marxistes » sont déposés dans les librairies suivantes :**

DU MONDE ENTIER  
rue du Midi 162  
1000 Bruxelles

CERCLE D'ÉDUCATION  
POPULAIRE  
rue des Deux Eglises 128  
1040 Bruxelles

F.N.A.C.  
City II, rue Neuve  
1000 Bruxelles

LA RABOUILLEUSE  
chaussée d'Ixelles 221  
1050 Bruxelles

PRESSES UNIVERSITAIRES  
DE BRUXELLES  
av. Paul Héger 42  
1050 Bruxelles

LE LIVRE ROUGE  
bd Lemonnier 171  
1000 Bruxelles

LIBRAIRIE CORMAN  
rue Ravenstein 28-30  
1000 Bruxelles

LIBRAIRIE LEFÈVRE  
rue des Colonies 7-9  
1000 Bruxelles

TROPISMES  
Galerie des Princes 5-11  
1000 Bruxelles

LIBRIS - 44  
Passage 44 (bd. Botanique)  
1000 Bruxelles

LIBRAIRIE BIBLIO  
rue de la Régence 53  
4000 Liège

LIBRAIRIE ANDRÉ LETO  
rue d'Havré 9  
7000 Mons

LIBRAIRIE DÉRIVE  
rue des Augustins 17  
5200 Huy

CLUB ACHILLE CHAVÉE  
rue Hamoir 25  
7100 La Louvière

L'ÎLE LETTRÉE  
Village du Livre  
6914 Redu

## **A année nouvelle, nouvelle chemise**

Les Cahiers marxistes vont illustrer  
cet adage en se donnant  
une nouvelle présentation en 1986

Témoignez votre confiance  
en l'avenir des CM :  
offrez à vos amis un abonnement pour 1986

## **A année nouvelle, nouvelle chemise... et nouveaux abonnements**

Le N° de janvier 1986 sera disponible  
dès le 20 décembre prochain.  
Pensez-y pour vos étrennes !

700 F. l'an à virer au CCP 000-0188745-80 de la  
Fondation J. Jacquemotte, 1000 Bruxelles