

# Louis Deltour ou la faucille dans l'arc-en-ciel

Robert Lucien Remy

*« Le langage plastique (des formes et des couleurs) est un langage particulier au même titre que les mots, sans doute moins connu, parce que non ou mal enseigné dans les écoles, mais c'est un langage et de ce fait un moyen de communication. »*

Louis Deltour (Extrait du Manifeste du groupe « Art et Travail »)

## 1) Le langage plastique : la forme

Les vocabulaires des diverses langues humaines sont locaux, multiples, éphémères. Le lexique formel du langage plastique est universel, unique, éternel. Ainsi, la perception d'une pyramide en tant que forme géométrique s'impose immédiatement aussi bien à l'homme de l'Égypte antique qu'au contemporain. Cette universalité visuelle fédère toutes les cultures, non seulement en l'intelligence spontanée des formes naturelles mais encore dans l'élaboration parfois extrêmement complexe des lois de la forme. Par la forme, il faut entendre les règles qui régissent l'agencement de toutes les formes entre elles dans une œuvre qui, abstraite ou figurative, se confronte sensiblement et spirituellement au monde phénoménal dont elle ressort. Le rappel de ce truisme n'est pas inutile, tant il permet de bien percevoir combien depuis Lascaux, l'emploi et la maîtrise du langage plastique participent du développement de toutes les civilisations. Louis Deltour s'inscrit pleinement dans cette approche pérenne, où les ressources du plan régulent l'ordre de la forme et du sujet, consubstantiellement à celui du monde. Sa démarche ne concède que le juste nécessaire à un enrobage anecdotique inflexiblement soumis à l'esprit figuratif et monumental. Sa philosophie exigeante balaie les arguties formelles au profit d'une vision large, virile et toujours porteuse de sens. Elle rehausse l'abord de la vie par l'art et ne souffre aucune compromission avec les modes. Quant à son engagement politique, bien loin de le distraire de sa quête artistique, il la nourrit en l'enracinant au plus profond des réalités sociales dont jour après jour, il extrait la sève de son art.



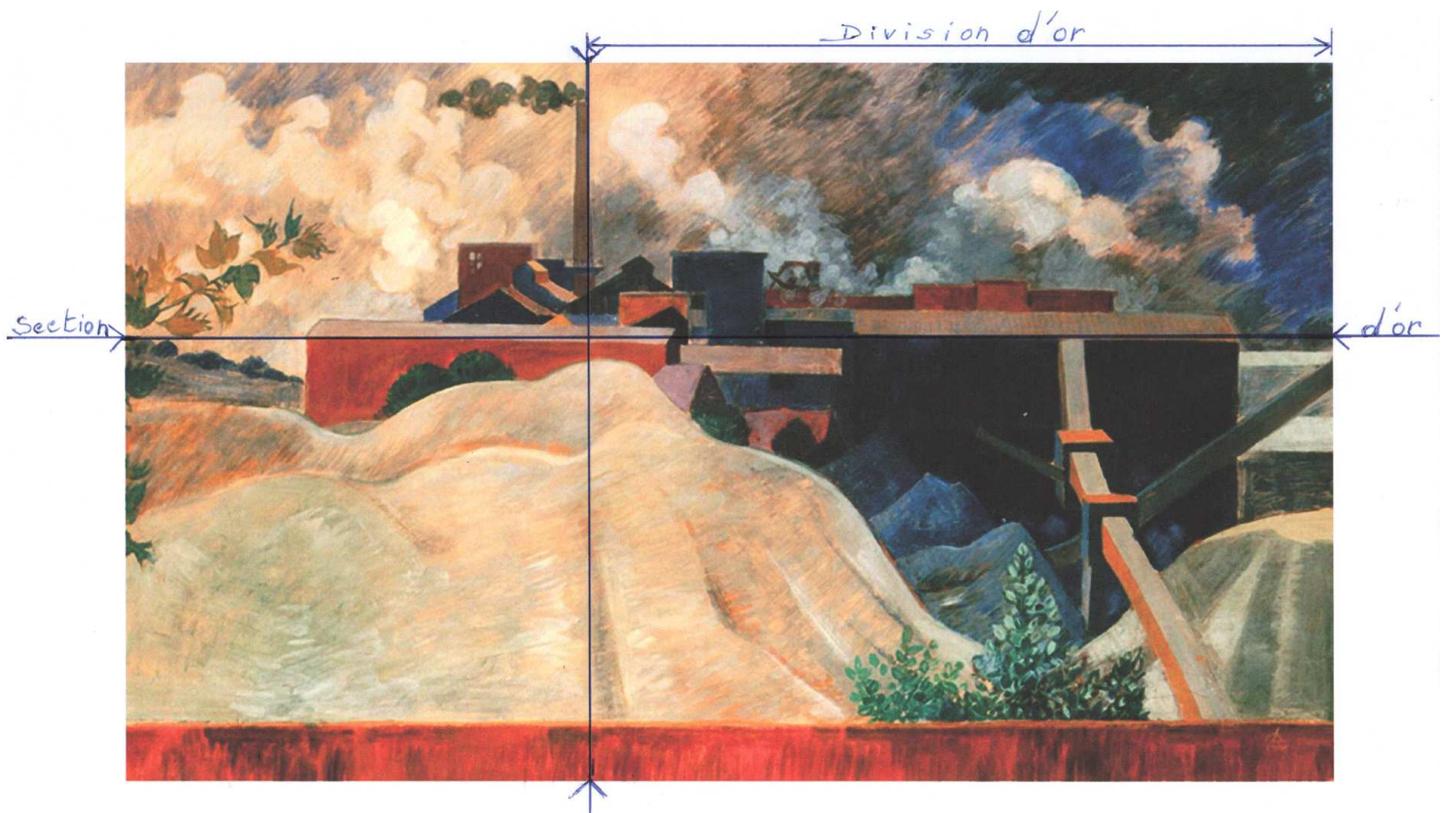
## 2) L'art figuratif monumental, fondement de la plastique chez Louis Deltour

Devant le support, le peintre se trouve dans l'obligation d'adapter sa vision en trois dimensions à une surface plane. L'intérêt de l'art figuratif, ses atouts, ses enjeux et son défi majeur si périlleux, résident dans la gestion des potentialités formelles de cette métamorphose. Cette transmutation, monumentale pour des raisons sociales chez Louis Deltour, conditionnera sa philosophie artistique sans jamais discontinuer. Il y travaillera de façon déterminée et avec une liberté toujours plus incisive à mesure que l'âge avance.

Il importe de bien saisir que dans son esprit, la monumentalité en art ne concerne pas seulement les dimensions d'une œuvre. Elle relève avant tout d'une manière de vivre la peinture en exploitant avec vigueur les propriétés du support et en stimulant sa planéité en une souple géométrisation du sujet. Dans cette optique, les personnages figurés dans les estampes japonaises s'avèrent plus monumentaux que les héros rubéniens pourtant bien plus grands. Balafrees d'ombres et de lumières, les compositions baroques, malgré l'éblouissante maestria de leur mise en scène, trompent l'œil qui se perd et « s'enfonce dans le mur ». Bien qu'affriolante, la virtuosité technique brouille souvent l'esprit du langage et l'harmonie de l'architecture. Cette mésestime de l'intégrité du plan architectural est inconcevable pour Louis Deltour. Sa philosophie politique et esthétique ne peut voir dans le mur qu'un moyen privilégié de l'expression sociale ; l'artiste se mettant humblement au service de tous dans l'espace public.

### 3) Le pinceau et la faucille

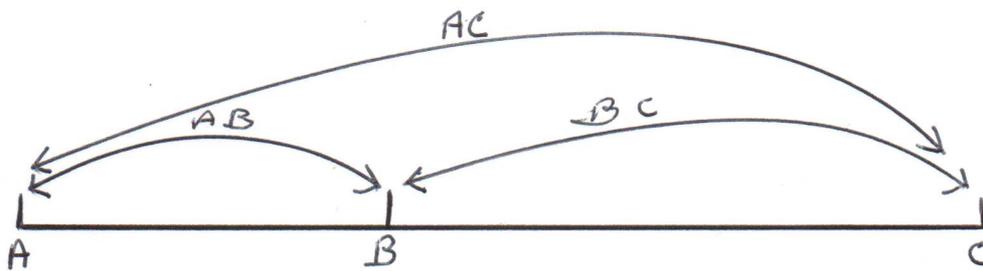
Pays de carrières, de tailleurs de pierre et de maçons. Pays aux multiples gris, colorés du rouge de la résistance à l'occupant et du rouge des luttes ouvrières. Pays si gris, tout en poussières que Louis Deltour respire par tous les yeux de l'enfance et par tous les pores de son milieu social.



Sévèrement architecturée, « *La cimenterie* » exprime avec conviction le travail rude des carriers. La multiplication exacerbée des formes géométriques rigoureuses étanche son excès dans la liberté des surfaces courbes qui déploient quasiment partout leurs diverses tailles et volutes. Construit sur une solide section d'or horizontale, l'agglomérat des bâtiments hiérarchise sensiblement les différentes échelles des droites, des angles, des obliques et des valeurs/couleurs. Cette œuvre de jeunesse (sur le plan artistique) nous révèle déjà une volonté affirmée de gérer efficacement le langage plastique.

Rappelons que la division d'une droite, d'une surface ou d'un volume par une section d'or, délivre une qualité vibratoire particulièrement sensible. (Cf. les Égyptiens, les Grecs, les Renaissants...)

(AB est à BC ce que BC est à AC)

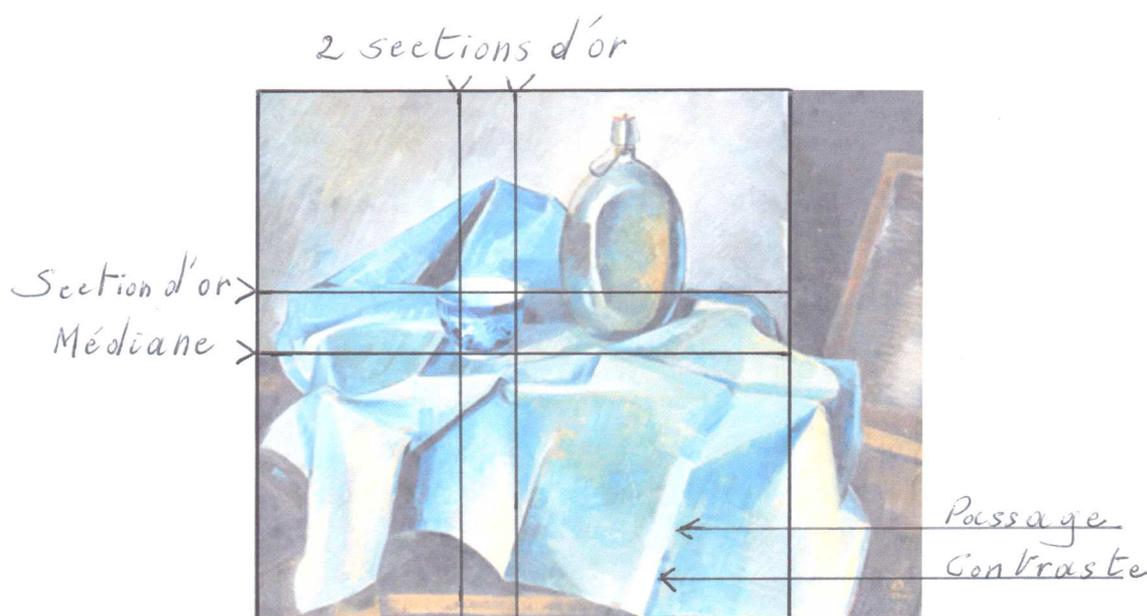


Enfin, dans cette « *Cimenterie* », l'écart entre la palette parcimonieuse et la profonde efficence de l'aboutissement pictural manifeste déjà les caractéristiques les plus marquantes de Louis Deltour : la recherche d'une harmonie dépourvue de tout clinquant, peu encline à flatter l'hédonisme ambiant, et peu propice aux développements verbeux. En son œuvre comme dans sa vie, un souci de justesse mesurait avec nuance les pensées, les paroles et les actes. La qualité de sa réflexion, le respect des personnes et une absolue sincérité l'imposaient naturellement, sans écraser, mais sans jamais non plus céder sur les plans philosophique et politique. Il parvenait à confronter ses idées à celles d'autrui en évitant la vaine effervescence des polémiques stériles. Quant à son enseignement à l'Académie des Beaux-Arts de Tournai, plusieurs générations peuvent en témoigner : sa pédagogie valorisait salutairement les élèves. Son écoute et son discours rassuraient les adolescents en proie aux difficultés et aux interrogations inhérentes à leur âge. Dans ses cours, tous ne naissaient pas à l'art, mais tous s'épanouissaient en libérant une part de leur identité profonde. Toutes ces caractéristiques identifient singulièrement l'homme. Nous les percevons dès la longue aurore de sa prime démarche picturale.

« Tu seras toujours plus expressif en appuyant ton travail sur de bonnes constructions. »

Voilà ce que Louis me répétait souvent en citant l'exemple de Cézanne. A l'instar de « La cimenterie », « La gourde et la tasse dans un drapé » est peinte à la détrempe à l'œuf :

« technique moins flatteuse que la peinture à l'huile mais plus authentique. »



Repérons quelques facteurs plastiques exemplaires de sa démarche artistique :

– Il installe dans le fond un plan gris égal à la hauteur du tableau. Il hiérarchise ainsi harmonieusement l'ensemble : à gauche, la perfection du carré ; à droite, la tension d'un rectangle allongé en hauteur. Sa surface bien proportionnée équivaut au quart de celle du grand carré. S'exaltant mutuellement, ces deux surfaces consolident l'ensemble et relèvent la modestie du sujet.

– Passons des grandes informations aux secondaires : la largeur de la gourde est quasi égale à la largeur du rectangle de droite. Plus large ou plus étroite, elle romprait l'équilibre général. Il n'est pas si simple d'accrocher cet objet oblong dans cette composition majoritairement anguleuse. Outre ses justes dimensions, les clairs et les sombres hardis, ainsi que les passages judicieux, participent à son heureuse inclusion dans le tableau.

– Enfin, observons combien la tasse compense sa petite taille et ses valeurs/couleurs proches du linge, par son implantation dans les croisements de trois sections d'or et d'une médiane.<sup>1</sup> En l'occurrence, le plasticien initié manifeste cette zone privilégiée en l'habillant en tasse...

<sup>1</sup> Horizontalement : 1 médiane et 1 section d'or tandis que verticalement, une section d'or du carré approche une section d'or du rectangle

« *Ce ne sont pas là des choses qui se font en sifflant Monsieur...* »

Louis rappelait parfois cette injonction de Nicolas Poussin.

Mais il rappelait aussi que l'emploi mécanique de ces ressources mène à la sécheresse et à l'académisme. Elles doivent rester subordonnées à l'émotion et à l'intuition. L'idéal consiste à ce que l'on s'en investisse sensiblement, viscéralement, et qu'on les retrouve en une savante innocence des tracés.



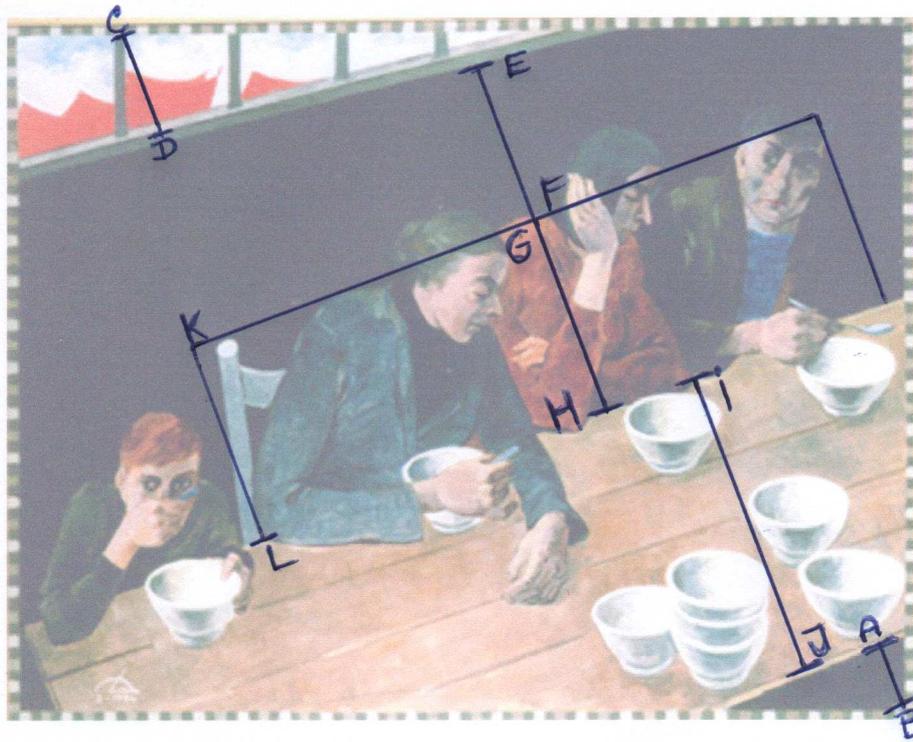
— Le dessin s'établit fort nerveusement en jouant sans arrêt sur les passages, les contrastes, les rythmes directionnels...

— La touche picturale oblique dynamise la sobriété d'un bleu froid qui domine sévèrement les ocres, les gris et les valeurs claires.

En l'observation aiguisée de cette œuvre, nous constatons combien cet artiste exigeant met d'acharnement à gérer les atouts du langage, le caractère de l'outil ; celui de la technique, du support ; celui du sujet ; et enfin le sien, celui du créateur qui manipule l'ensemble.

Notons que cette œuvre, bien que sous influence cézannienne, en diverge déjà par la violente affirmation des plans du linge. Nous devons y voir le souci d'élaborer une forme monumentale claire et lisible de loin, susceptible d'investir un jour les grands espaces publics.

Bien des années plus tard, Louis Deltour exécute cette acrylique, « *La soupe populaire* », où la puissance et la justesse s'équilibrent remarquablement. Le temps des constructions appliquées est désormais révolu. Une maturité nourrie d'humanisme et d'un travail acharné allie en ses créations une rigueur souplement inventive à une liberté formellement maîtrisée. La vue plongeante surplombe les personnages rencognés entre une table et l'aplatissement d'un mur noir. L'obliquité dynamique de tous les plans est saisissante.



Quatre plans échelonnent leurs mesures inégales sur toute la hauteur. Nous sentons qu'une harmonie secrète fédère ces surfaces si variées. Elles sont construites sur une suite de grandeurs ayant le même dénominateur.

$$AB \times 1,5 = CD \times 1,5 = EF \times 1,5 = GH \times 1,5 = IJ \quad (\text{Notons que } KL = GH)$$

Cette logique architecturale solidarise les plans, même les plus contrastés. Il est remarquable par ailleurs, que la progression de cette suite n'est pas mathématiquement exacte. Elle l'est en une justesse sensible. Le praticien travaille à main levée, librement. Il en va de même pour la rencontre du bord supérieur de la table avec le bord droit du tableau. Cette jonction flirte heureusement avec l'harmonie d'une section d'or. Observons bien le segment « KL ». Bien loin de simplement remplir un vide, le montant de la chaise est un élément de cohésion capital qui compacte les trois adultes dans une association rectangulaire. Plus petit ou plus grand, il n'eut été qu'un renseignement figuratif. Il rappelle en outre les montants rythmiques de la fenêtre et la relie ainsi au fond et à la table. Enfin, il enserme à gauche l'enfant dans un espace particulièrement émouvant. Acteur plastique majeur dans cette composition, ce montant de chaise est un moyeu qui coordonne essentiellement la logique formelle du tableau.

## La soupe populaire – février 1986

Exprimer la misère en des apitoiements esthétiques, générateurs d'émotions plaisantes, viole la personne. Il faut, pour en témoigner sans verser dans un voyeurisme indécent, s'investir d'une haute conscience sociale. Dans cette œuvre poignante, Louis Deltour s'oblige à travailler largement, sans fioritures, mais aussi en évitant ces excès expressionnistes qui confinent parfois au grotesque.



Investissons à présent les rapports valeurs/couleurs. Il y a la table, claire et chaleureusement modulée. Les tasses y claironnent un blanc froid suraigu. Au-dessus, le fond noir, opaque et uniforme, écrase grièvement toute la composition. Cet excès est compensé de toute justesse par la butée du triangle rectangle en bas à droite. Nous l'avons vu déjà, ce minuscule étalon de mesure instaure l'harmonie dans l'étagement général des plans. En contrepoint, tout en haut, les nuages blancs répondent aux vides affamés des tasses. La valeur claire des nuages facilite l'introduction des personnages dans le fond noir tout en aérant sa suffocation opaque. Il suffit de masquer cette fenêtre pour le vérifier : sans elle, les chairs claires des personnages semblent plaquées sur le fond.

Louis chérit ce groupe d'indigents. Il y développe une fugue magistrale. Les valeurs claires des joues, des mains, d'un nez ou d'une tempe avancent peu ou prou par rapport à la composition de l'ensemble. Les rythmes directionnels variés de tous ces membres, s'allient, s'opposent, et achèvent ainsi de manifester l'humanité de ces personnes broyées par la loi d'airain d'un système économique impitoyable. Cette fugue plastique se définit encore par les sombres qui, tantôt fondent les personnages dans le fond, tantôt les contrastent sur la table. Le bord supérieur de celle-ci est nerveusement découpé par les bras et les coudes. Ces jeux directionnels incisifs allègent et vivifient son implacable obliquité. C'est encore l'appesantissement d'un bras foncé qui fragmente cette table en son centre, pour la lier au fond noir et en tempérer l'écrasante ampleur, tandis que trois tasses alignées en parallèle lui font écho et en accentuent le pathétique.

Cette fugue revient ensuite en mode clair, de manière inattendue et conclusive : au plus fort du fond noir, l'infime circularité supérieure du montant de la chaise ponctue et rassemble en un point d'orgue unificateur toutes les valeurs claires disparates (là aussi, il suffit de le masquer pour en faire le constat sensible). On le voit, la prise de risque sous-tend dynamiquement l'ensemble de l'œuvre. Elle s'exerce en permanence entre les dimensions des plans, leurs contrastes alternés et les nécessaires compensations plastiques que ces choix forts appellent. Je me remémore les leçons de Louis aux Beaux-Arts ou en son atelier, et combien il insistait sur l'importance des analogies et des oppositions de formes, celle des échelles variées, celle encore des valeurs et des couleurs se fondant en passages ou se durcissant en contrastes. Partout dans cette œuvre, nous ressentons la rigueur de cette plastique vigilante.

Chez lui cependant, la forme n'est rien sans le fond.

L'anecdote signifiante du sujet, doit toujours servir de combustible aux feux de l'art, tandis que la plastique doit en être la flamme éclairante. Ainsi, au fil des ans, éperonné par les épreuves et les joies, Louis Deltour renforce et peaufine sa connaissance et la maîtrise du langage pour dénoncer les injustices sociales et pour chanter toujours plus inventivement le quotidien des travailleurs et des laissés-pour-compte.

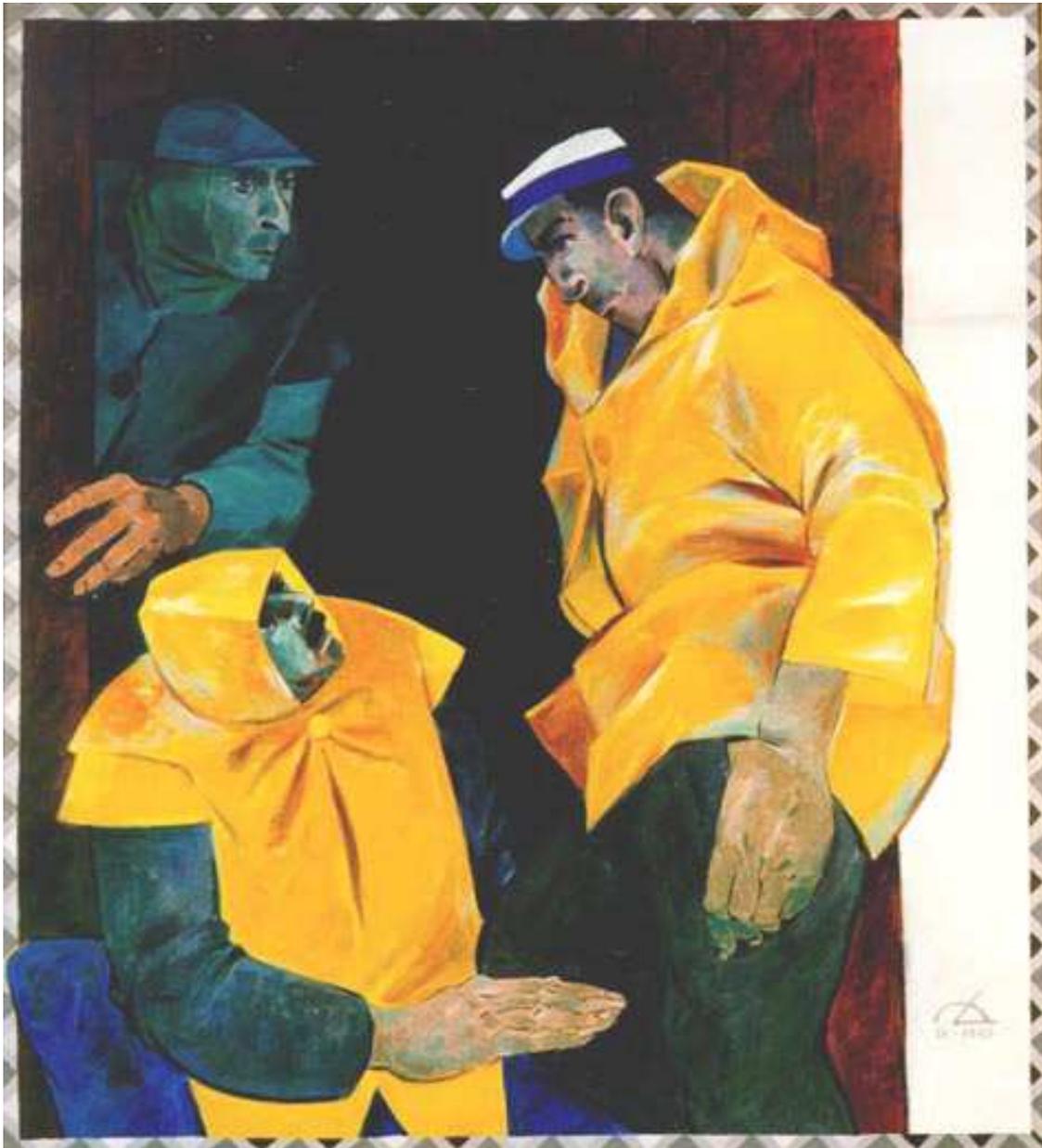
Émanant d'une profonde empathie pour ses semblables, son engagement politique et son souci de la grande forme sociale débourent en un langage artistique puissant et singulier. Son art ne se "préfabrique" pas contemporain. Il l'est consubstantiellement, affranchi des canons en vogue et du marché artistique. Enfin, il faut considérer que tel un mélomane tendant une oreille vigilante aux sons d'une symphonie, le spectateur doit éveiller l'esprit sensible de l'œil pour trouver l'accès à ce tableau, âpre, douloureux et profond. Peut-être n'est-il pas si aisé d'entrer dans une œuvre de Louis Deltour en un temps où la primauté des sensations, des humeurs et des émois faciles, l'emporte sur l'émotion subordonnée à l'intelligence de la méditation.

Pour cet artiste engagé, l'individu ne peut réaliser son humanité qu'en s'incluant dynamiquement dans un maximum d'interactions, familiales, sociales, politiques, professionnelles... Et l'art doit se ressourcer perpétuellement aux diverses propositions de la vie, celles surtout qui exaltent les travailleurs. Mais il importe de se montrer digne de les exprimer par une qualité du langage susceptible de dépasser la niaiserie de l'anecdote. La forme doit transfigurer le sujet, sans le trahir. Elle doit le codifier sensiblement, dans un style où la main, l'esprit et le cœur, pulsent en des synchronicités qui harmonisent les tensions plastiques délibérément mises en jeu. A cette hauteur, l'art participe pleinement de la vie qui équilibre sans cesse l'indispensable dynamique des polarités contraires. A cet égard, Louis évoquait parfois la notion de « *drame artistique* ». Ce drame captive d'autant plus que la prise de risque, bien maîtrisée, sous-tend hardiment les diverses parties d'une œuvre. Il n'aura de cesse sa vie durant, de projeter le plus dynamiquement possible cette vision "plate", où il fusionne les images rêvées dans son plan mental intérieur, avec celles de plus en plus expressivement tracées sur le plan mural extérieur. Par ailleurs, sa sensible sincérité sociale coulée dans une démarche artistique intègre évince tout jeu formel gratuit.

Enfin, sa rigoureuse acuité intellectuelle le porte constamment à dépasser les illusions. Son analyse de la société et le réalisme de sa figuration si rétive à toute forme de naturalisme, le conduiront sa vie durant à gérer de main de maître les apparences dont il se sert sans jamais s'y asservir. Son engagement sans faille ressort lui aussi d'une embrassade sociétale dépourvue de complaisance et d'artifice. Dans la féconde solitude de l'atelier, le pinceau malaxe un rapport au monde exceptionnel et, maîtrisant parfaitement les mille potentialités d'une palette murale si fiable dans l'audace désormais, il mélange inlassablement le médium de l'empathie avec le pigment informant. Sa vigoureuse poignée de main serre avec grande conviction les mains rudes et larges des travailleurs. Son art n'est pas brillant. Il est profond. Il n'abuse pas ; il n'illusionne pas. Il manifeste, dénonce, proteste. Il grandit. Surtout, il déclare la dignité de tout un peuple d'hommes et de femmes qui ne possède pour vivre ou survivre que les revenus de son travail.

Louis Deltour ne peut s'accomplir humainement qu'en servant une image de l'homme humble et travailleur, perpétuellement en construction avec son temps et son milieu ; quotidienne et cosmique tout à la fois.

Trois ouvriers dialoguant – novembre 1989



Dans sa confrontation au monde, l'art figuratif est un pari intellectuel et sensible sur la réalité où interfèrent l'acuité de l'œil, la dignité de la main, la pratique de la forme, l'influence du milieu et la maturité spirituelle de l'artiste.



La solitude – novembre 1985

Observé à grande distance, on ne perçoit d'abord de ce tableau que le grand quart de cercle lumineux et la lampe traitée dans un esprit cubiste. Tous les éléments de cette figuration se hiérarchisent en fonction du puissant fond noir. Celui-ci absorbe partiellement le personnage tout en exaltant la clarté d'une table démesurée. Sa monotonie quadrangulaire appelle une énergique fragmentation courbe : l'arc de cercle lumineux l'accomplit judicieusement. Ainsi, le rectangle de la table, masculin, froid et gris, ne s'accomplit formellement que par son interaction dynamique avec la grande circularité féminine, chaude et claire. Cette vive clarté nue achève de repousser le personnage dans un isolement formel empreint d'une indicible solitude. Enfin, la construction de cette table, une "composition ouverte" sur le bord gauche du tableau, prolonge le regard mélancolique de l'homme vers un infini plastique. Sa tête, lourdement enchâssée dans la main, exprime une irrépressible prostration. L'œil droit est mi-clos, désabusé, tandis que le gauche, dans un sursaut de digne lucidité s'ouvre grand, déterminé à affronter les lendemains tout en les appréhendant.

Que reste-t-il des espoirs et des certitudes de sa jeunesse ? Sur le plan politique, le rêve déjà fissuré sous Lénine, s'est complètement momifié dans le cauchemar de Staline. Gorbatchev l'humaniste ne survient-il pas trop tard ?

Quant à l'art de ce jour, accablé le plus souvent par les forfanteries de l'ego, il ne vibre pas des complexités profondes de l'âme du temps. Se servant de lui pour se mettre en scène en des modes mineurs (es), les artistes n'envisagent même pas d'élaborer une forme d'un style majeur. Le faire-savoir, le tape-à-l'œil et les gesticulations éphémères ignorent la longue alchimie d'un authentique cheminement artistique. Formatés par une économie qui base son dynamisme sur la compétition des égoïsmes, ils confrontent un ensemble de démarches narcissiques dans un système plus marchand que culturel. L'art s'y sclérose en des codes déconnectés de la réalité et, trahissant son inconsistance spirituelle et ses doutes identitaires, il s'autoproclame « contemporain ». L'illusion, même entretenue par des milliers de fidèles, n'a jamais abusé Louis Deltour.

Il émane de cette « *Solitude* » une lassitude infinie, reflet sans doute des multiples fatigues dues aux tâches quotidiennes, aux premiers fléchissements de la vieillesse, aux incessantes créations artistiques si exigeantes en leur processus et suscitant bien peu de retours encourageants. Et puis, insupportable, l'omniprésente absence de l'épouse sature toutes les ombres de cette peinture. Peu d'œuvres de Louis utilisent aussi résolument le clair-obscur pour exprimer une détresse singulière. Elle frôle aussi un aveu douloureux ; le cheminement dans la probité intransigeante a un prix : la solitude.

Désormais, Louis se trouve le dos au mur. Soit il subit le cours des choses, renonce et sombre ; soit il se dresse et fait face avec vaillance pour élargir conséquemment ses potentialités artistiques. Cet effort intense l'amène dans sa dernière période à une grandeur plastique quasi intemporelle. Il s'y accomplit dans la plénitude d'un style consommé.

#### 4) Des pigments à la lumière

Cette acrylique figure la mort pressant un peintre qui œuvre sous les quolibets des pies. La tête du peintre, la visière de la casquette et l'horizontale du pinceau suggèrent avec le bord droit du tableau un rectangle "fantôme". Celui-ci s'ouvre de manière particulièrement frémissante en son centre. Toute la concentration du peintre y vibre, sans artifice, plastiquement. Les mesures de ce rectangle correspondent exactement à celles de la fenêtre aux pies. Cette correspondance secrète donne du corps à ces surfaces, et surtout, elle accroche formellement la fenêtre à l'ensemble.



Quelques rappels chromatiques participent à l'unification de l'œuvre : le noir et blanc des plumages s'associe aux vêtements du peintre ; les teintes du châssis et du ciel répondent au ton froid du squelette. Partout l'anecdote du sujet est ainsi rédimée par la qualité intrinsèque de la forme.

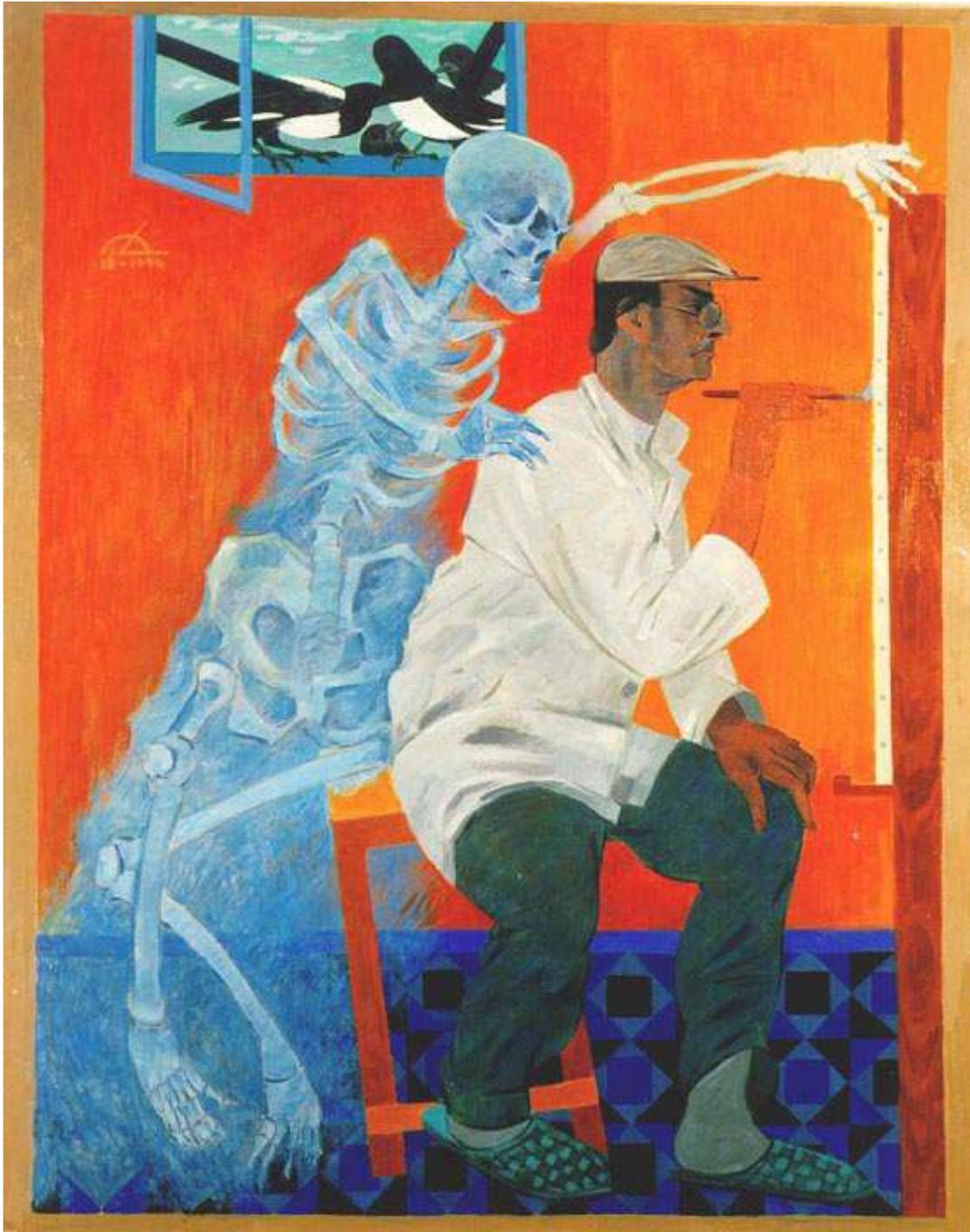
Le peintre œuvre sans discontinuer parce que le temps passe vite. Il ne faut pas le gaspiller. Il ignore le ramage des pies. Elles jacassent, critiquent, se gaussent, dodelinant du noir et du blanc en des rythmes bavards. Le fond solaire est un carré. Forme d'ordre et de perfection sur laquelle la mort inscrit son chaos destructeur et inhumain mais vital. Elle s'appuie sur le dos du peintre, le mettant sous pression. Maître et juge, elle participe à son travail. L'artiste l'accepte avec dignité en tant qu'enjeu suprême de la vie. Celle-ci l'asseoit en équilibre instable sur un tabouret, indispensable trait d'union chromatique entre le haut et le bas du tableau. Cette partie inférieure installe chaussettes et chaussons ainsi qu'un décor carrelé qui évoquent la quiétude d'un intérieur rassurant.

En son extrême contraste formel avec la calligraphie cruelle du squelette, la géométrie stabilisatrice du bas souligne l'utilité de la raison pour vivre la condition humaine. Enfin, le long fémur oblique du squelette tire le peintre vers l'arrière alors que les deux bras le poussent irrévocablement vers l'arrêt de la toile blanche. Il importe de bien percevoir, et de manière simultanée, le fémur, le bras supérieur et le profil de la toile, afin de bien appréhender la qualité étonnante de l'espace où Louis installe le tronc et la tête du personnage...

Le plan intérieur de cette tête est dynamisé par les obliques des lunettes et du sourcil, inverses et complémentaires de l'oblique de la chevelure. Prolongées, les directions du sourcil et de la bouche se rencontrent en un point qui vibre sensiblement dans le vide entre le profil du peintre et la toile.

Le dessin du contour de la veste, si éclatante, multiplie les inventions en parfaite adéquation avec le modelé interne où le pinceau ne fige aucune finesse complaisante. Nous n'y découvrons qu'une ample gestuelle. Urgente et efficace, elle essaime partout des rapports constructeurs expressifs. Voyons ainsi l'obliquité du fémur qui se prolonge et échoue dans un petit plan modelé de cette veste. Observons comment le pantalon de la cuisse gauche du peintre se prolonge dans deux plis ombrés de la veste. Leurs directions rencontrent presque l'oblique inverse et complémentaire du fémur. Le moindre détail participe de l'architecture générale de l'œuvre ; tout est nécessaire, cohérent, essentiel ; en osmose avec les réseaux principaux qui informent la vie.

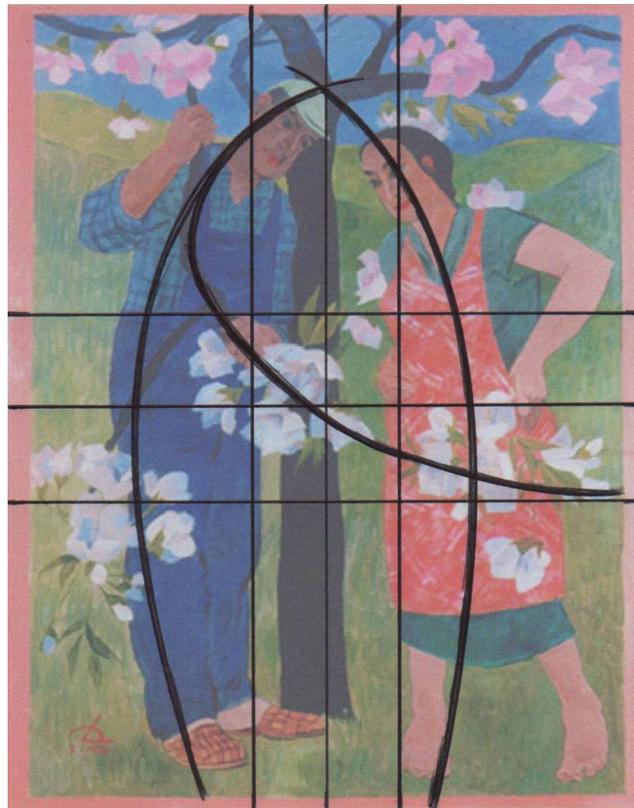
Au prix d'un effort intime inouï, secret, pudiquement inavoué, et probablement méconnu de ses proches mêmes, Louis Deltour pousse sa recherche artistique jusque dans l'essence la plus inventive et la plus profonde, d'une figuration qu'il subordonne inflexiblement aux complexités du langage plastique. S'il maintient fidèlement la mission de peintre réaliste et engagé qu'il s'est fixée, il l'excède désormais. Élargissant sa démarche en une grandeur plastique singulière, il accole sa manifestation artistique à une vision archétypale de l'homme.



Le peintre et la mort – décembre 1994

À l’instar de nombreux faiseurs d’opinion, beaucoup de grands couturiers instillent une vision de la femme en complète opposition à celle de Louis Deltour. Caisse de résonance d’un système économique farouchement individualiste, la mécanique chaloupée des défilés de mode présente souvent des femmes aux visages fermés et durs. Elles banalisent ainsi depuis des décennies, l’image d’une arrogance se voulant affranchie de toute dépendance. Pour Louis, toujours en opposition frontale aux formatages du temps, la solidarité constitue la caractéristique la plus inaliénable de l’humanité. Singulièrement, celle d’un homme et d’une femme qui balisent l’ego par amour, afin de risquer l’accomplissement de leurs personnes dans les complexités d’un couple.

Dans le « *Couple sous un pommier en fleurs* », l’ordonnance des divers éléments du sujet (la composition) s’articule simplement sur quelques grandes lignes de force (les constructions). Le recours à une grande forme ogivale verticale impose d’emblée l’inclinaison des deux personnages. La branche fleurie présentée par l’homme à la femme s’installe sur une seconde forme ogivale basculée à l’horizontale. L’exploitation des médianes et de quatre sections d’or achève l’imparable structure générale du tableau.



Louis a-t-il tracé précisément ces constructions ? Dans sa jeunesse il s’y exerçait, mais à présent, il les retrouve spontanément à mesure que sa sensibilité inventorie les caractéristiques du sujet auquel il les subordonne. Il s’appuie évidemment sur de nombreux dessins préparatoires. Ensuite face au plan, il pointe des traits ici et là, ou il trace une droite ; parfois encore, une ou deux courbes ; mais il en joue sans pesanteur, tant son talent et sa pratique assument naturellement l’excellence de leur usage. Les constructions ne s’enlisent plus dans les ornières de l’apprentissage ; elles ont maintenant la légèreté des pistes d’envol. Cette œuvre met en scène un homme vêtu d’une chemise et d’un bleu de travail aux couleurs froides. Ces teintes “reculent” dans le fond. Cela met en évidence le tablier de la ménagère dont la rutilance “avance” dans un contraste chromatique fort. Dominant la scène, la jeune épouse pose une main sur le ventre et l’autre sur la hanche comme une femme enceinte.



Couple sous un pommier en fleurs – juillet 1994

Situé entre les deux personnages et accolé au bras gauche de l'homme, un arbre densifie judicieusement toute la scène par la verticalité de son aplat noir. Masculin par le tronc et par les branches, il contraste sévèrement avec l'allègre distribution des fleurs qui disséminent partout leur sensible vivacité féminine. Par ailleurs, le ciel uniforme, les moirés mollement ondulants de l'arrière-plan et l'écriture volontairement lâche de l'herbe, servent d'écrin aux pétales. La vigueur anguleuse et claire de ces fleurs avive au plus haut point l'ensemble de la composition. Ainsi, tous les éléments du tableau s'appellent, s'approchent ou s'opposent, sublimant l'anecdote par l'intelligence de la plastique.

Philosophiquement, le « *Couple sous un pommier en fleurs* » manifeste somptueusement les principes d'équilibre plutôt que les rapports de force. La paisible figuration de ce couple écrase toutes les consommations d'autrui qui se parent des haillons de l'amour. Elle déroge au mental compétitif implémenté dans les consciences par un système économique fondamentalement conflictuel.

Par le fond et en la forme, ce superbe poème plastique transgresse l'esprit du temps. Il manifeste ces valeurs inouïes, qui seules, peuvent conserver un avenir à l'humanité. La confiance, la solidarité, l'empathie, l'amour altruiste.

Enfin, quoique rayonnant, le diapason chromatique de ce tableau semble légèrement bridé. Une sorte de pudeur masculine tient le mors des couleurs qui n'éclatent pas totalement. Un sentiment très intime, probablement le souvenir de l'épouse disparue, en voile incurablement le feu, conférant à l'ensemble une noble intériorité.

#### Homme à la veste rouge – mars 1997

Dans « L'homme à la veste rouge », Louis Deltour expérimente intensément la loi plastique qui conditionne la nécessaire adéquation de la forme à la couleur. Ainsi, plus le champ des couleurs s'intensifie, plus les surfaces doivent se simplifier en des aplats purs. Plus aussi, le peintre limite rigoureusement les détails internes. Quant au dessin, il importe d'en élever le dynamisme pour ajuster sa compatibilité avec l'intensité chromatique générale. La gestuelle nécessaire au jeter de formes murales aux couleurs violentes n'est pas la même que celle qui assoit un sujet dans une miniature.

Jouissons sans réserve de l'insurpassable inventivité du contour de cette veste : en sa diversité mélodique, elle multiplie et alterne les segments droits ou courbes ; les angles ouverts, fermés ; elle lance de grands plans piqués de quelques petits angles rentrants ou sortants. Elle joue encore avec les analogies et les oppositions de directions... Enfin, elle enserme le corps de l'homme au niveau d'un gilet qui surprend fortement par son décor en réseau de petits triangles. Déconcertant d'audace, il stabilise la surenchère des inventions formelles. Sa méticulosité si appliquée rabat judicieusement l'envol flamboyant de l'œuvre, favorisant ainsi l'introduction des bras et du visage. Sans cet écart plastique tendu, comment l'artiste aurait-il pu installer harmonieusement un visage réaliste au milieu de cette tempête chromatique ?

Homme d'engagement, Louis Deltour a statué son existence sur une adhésion sans réserve au marxisme-léninisme. Mais paradoxalement, poussant sa quête artistique jusqu'en d'ultimes retranchements, il crée durant sa dernière période des œuvres hautement spirituelles, quasiment par défaut, et au-delà des contingences de ce temps si matérialiste qu'il se faisait mission d'exprimer.



Résilience chromatique jubilatoire<sup>2</sup>, cette grande veste multiplie les rouges sur rouges en des opacités infusées de transparences et d'écritures<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Cf. les gris "poussière" et les ocres si parcimonieux des débuts...

<sup>3</sup> Ces nuances chromatiques et picturales sont peu perceptibles sur la photographie. Il importe de ne jamais confondre une œuvre avec sa reproduction. Celle-ci, dans tous les cas, doit être considérée comme un rappel techniquement lacunaire.

## Femme caressant un chat – septembre 1996

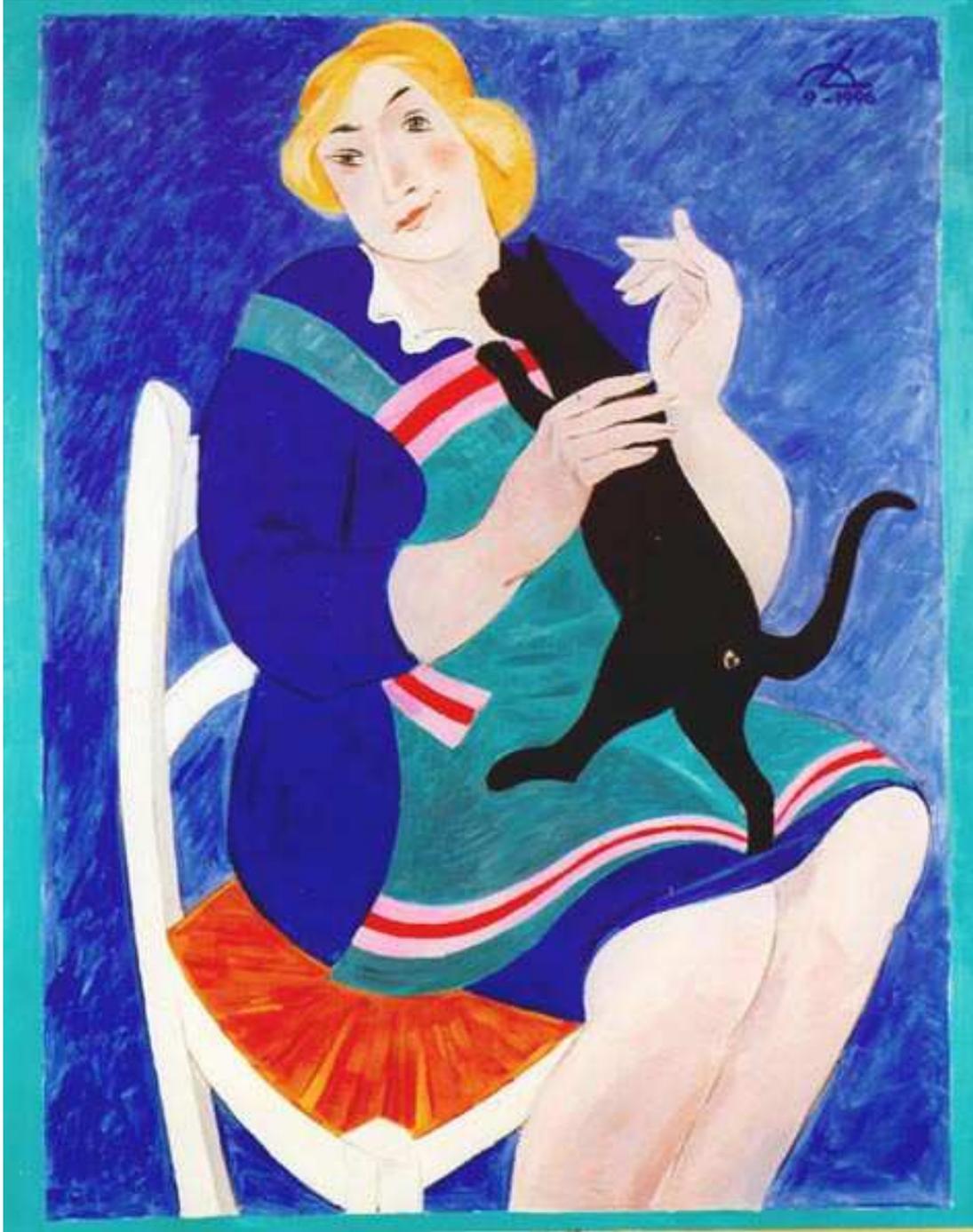
La poésie sensible de cette œuvre s’articule sur les oppositions des valeurs/couleurs étalées en des plans ondoyant de musicalité.

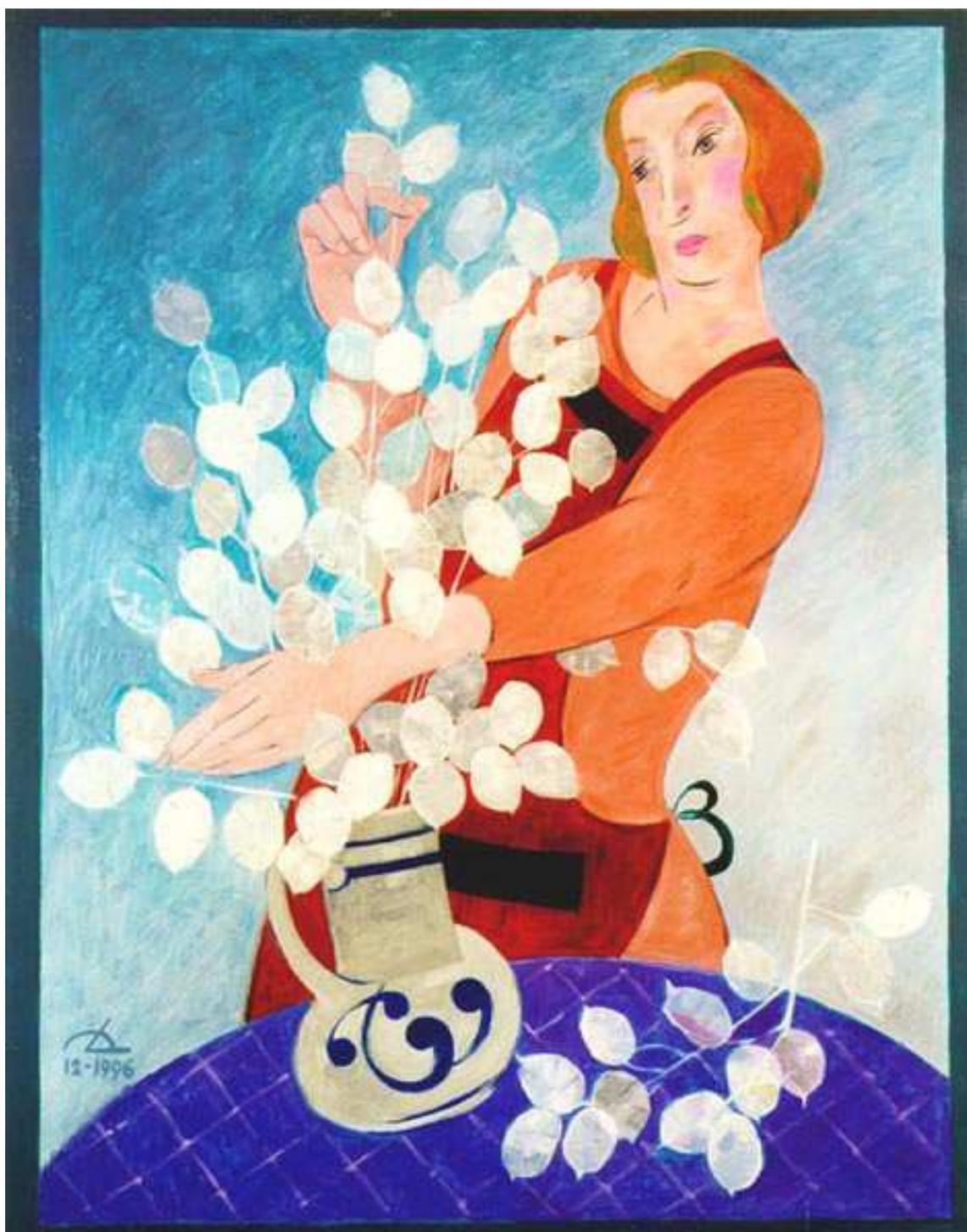
À droite, les deux courbes de la main et du bras s’opposent brutalement au fond bleu. Ces membres cependant, “tiennent” plastiquement grâce aux échos courbes qui leur répondent dans la découpe du tablier turquoise à gauche, et surtout, parce que leur valeur claire légitime l’extrême audace du grand arc blanc de la chaise. Il suffit de masquer du doigt cette main et ce bras, pour constater alors qu’une incongruité formelle se substitue à la juste résonance de cet arc. Immergeons-nous davantage dans ce tableau pour percevoir combien le siège anguleux et orangé, le tablier courbe et vert turquoise, la puissante arabesque qui le décore, combien enfin, chaque élément devient un agent formel défragmentant notre lecture de la réalité la plus quotidienne, pour la réassembler plastiquement en un moment de la conscience humaine.

Beaucoup auraient “mieux” peint le fond, vraisemblablement en un aplat étale à l’instar du personnage et du chat. Cette manière de faire saturante aurait assagi trop confortablement l’ensemble de l’œuvre. Louis brosse ce fond avec une apparente négligence mais pas une touche n’échappe à son contrôle. La liberté de cette facture aérée compense heureusement l’application affectée des arabesques du tablier. L’intelligente dispersion de toutes les plages claires ne vise qu’un but : compacter en un contraste saisissant, un noir des plus intenses et des plus mystérieux dans le chat, sans aucune écriture ni détail, et sans aucune autre matière que la pâte opaque de la peinture. Mais cette suffocation picturale requiert un dédommagement formel. Il s’obtient par la vivacité et la justesse du dessin. Les contours sont tendus de courbes et de contre-courbes qui dilatent ou contractent nerveusement la surface de ce chat. Sa forme est judicieusement avivée par les angles piquants des vides extérieurs, des oreilles, des pattes... L’orifice anal est réduit à une minuscule touche qui suggère le départ des cuisses et de la queue. Si petite qu’elle soit, sa valeur claire suffit pour relier l’animal aux membres de la femme. Sans ce trait d’union presque imperceptible, le bas du félin se découperait si crûment qu’il romprait son inclusion dans l’ensemble. En haut à droite, le jeu flûté des doigts dessine le délice des caresses qui se focalisent sur le cou du chat. Les ondulations sensuelles du col de la robe manifestent plastiquement les ronronnements ondoyants de l’animal. Cette brève arabesque du col, inattendue, induit une fraîcheur formelle qui contrebalance on ne peut plus expressivement la rigoureuse détermination des bandes du tablier toutes proches. Ces bandes développent un jeu formel, enjoué et sérieux tout à la fois, comme souriant aux jours d’ouvrage.

Dans le visage, la prise de risque est maximale au niveau des directions et des asymétries des yeux et de la bouche : elles sont d’une extrême audace, mais imparablement justes dans leur cohérence avec l’ensemble et leur congruence au sujet ainsi qu’à son humanité complexe où la joie embrasse la gravité.

Cette modeste femme caressant un chat, devient par la grâce d’une métamorphose plastique intègre, imaginative et audacieuse, un des archétypes de notre temps.





Femme apprêtant une gerbe de lunaires – décembre 1996

## 5) Les invariants plastiques ; leur parachèvement

Sa vie durant, Louis Deltour a appris la gestion complexe des constituants formels du métier. Au début, avec une ambition modeste mais exigeante, puis en véritable souverain du langage capable d'en extraire la part la plus éternelle pour la subordonner à son vécu journalier. Les interactions des mesures, celles des formes et des couleurs ou des écritures, celles encore des directions et des rythmes, atteignent à sa pleine maturité un ordre qui dépasse le quotidien du temps tout en l'exprimant avec acuité. Un ordre supérieur à l'instar des plus grands. Un ordre gravant dans l'inconscient collectif une proposition de l'homme qui transcende les formatages contemporains. Ces invariants fondamentaux du langage, employés de manière si scrupuleuse autrefois (« cf. *La cimenterie* »), explosent dans la dernière décennie de sa vie, en des feux de formes et de couleurs toujours plus inventifs et totalement maîtrisés quelle que soit l'audace du défi relevé. La moindre courbe, la moindre droite, tous les moyens du langage désormais, décèlent en leurs rapports une intime correspondance à l'univers. Ainsi, la somptueuse scénographie plastique ci-contre touche à l'universalité du projet humain. Cette œuvre, dans sa formidable largesse de vue, est une exhortation à emplir notre finitude par nos talents et notre amour.