

Les Angles morts du Surréalisme

Jérôme Duwa



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/15365>

DOI : 10.4000/critiquedart.15365

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2014

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Jérôme Duwa, « *Les Angles morts du Surréalisme* », *Critique d'art* [En ligne], 43 | Automne 2014, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/15365> ; DOI : 10.4000/critiquedart.15365

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

EN

Les Angles morts du Surréalisme

Jérôme Duwa

RÉFÉRENCE

Georges Limbour, *Spectateur des arts : écrits sur la peinture 1924-1969*, Paris : Le Bruit du temps, 2013. Ed. établie par Martine Colin-Picon et Françoise Nicol

Françoise Nicol, *Georges Limbour : l'aventure critique*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014, (Critique d'art)

Jacqueline Chénieux-Gendron, *Inventer le réel : le Surréalisme et le roman (1922-1950)*, Paris : Honoré Champion, 2014, (Champion Classiques)

Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surréalismes : l'esprit et l'histoire*, Paris : Honoré Champion, 2014, (Champion Classiques)

- 1 La surexposition d'un aspect souvent limité de l'histoire du mouvement surréaliste a pu laisser penser que cette aventure au long cours comptait au nombre des conquêtes définitives de la connaissance, tant dans le domaine artistique que littéraire. Cette illusion s'est accompagnée depuis les années 1960 par un large rejet, somme toute normal, de l'imaginaire surréaliste. Ces réactions s'étant largement atténuées, il reste aujourd'hui bien des « angles morts » à dévoiler, afin de parvenir à une vue d'ensemble de ce mouvement protéiforme. N'est-ce pas en se tournant désormais du côté de ses figures les moins célébrées et des questions les moins rebattues que nous le ferons échapper plus sûrement aux poncifs et caricatures ?
- 2 La réédition des travaux de Jacqueline Chénieux-Gendron, comme la mise en lumière de la personnalité de Georges Limbour (1900-1970) par Martine Colin-Picon et Françoise Nicol participent de ce regard rétrospectif et oblique, envisageant ce qui le plus souvent échappe au commentateur pressé ou simplement malveillant.
- 3 *Inventer le réel : le Surréalisme et le roman (1922-1950)* propose de reconstituer l'histoire d'un interdit. André Breton a proclamé, dès le *Manifeste du Surréalisme*, son refus de ce qui, dans le roman, relevait de l'affligeante banalité du quotidien. Condamnant la fastidieuse

description d'un réel par essence opaque, il a exalté, au contraire, l'invention d'un surréel, sans aucune échappée vers quelque transcendance que ce soit.

- 4 Cette enquête sur le roman est née d'une interrogation : comment André Breton peut-il obstinément dénoncer la fausseté romanesque et, en même temps, rendre hommage au *Château d'Argol* de Julien Gracq ? Il y a forcément malentendu sur la nature du discrédit romanesque dont d'ailleurs André Breton n'est pas l'initiateur : il suffit de songer à Paul Valéry se déclarant incapable d'écrire que *la Marquise sortit à cinq heures* et ce qui s'ensuivit de palpitant. Au fond, ce n'est pas globalement la catégorie « roman » qui fait problème, mais la croyance, encore d'actualité, en l'intérêt de descriptions psychologiques prétendument réalistes. Entendu de façon commune, le roman conduit par nature à l'acceptation de la réalité telle qu'elle est : il est réactionnaire. Le procès qui s'instruit ici n'est donc pas de nature esthétique, mais morale. L'idée cardinale du maître ouvrage de Jacqueline Chénieux-Gendron consiste à penser le roman comme « pierre de touche du surréalisme ». Sans remettre en question la suprématie de la poésie, elle révèle combien l'interrogation romanesque a pu compter dans le développement des manières d'être surréaliste. En sollicitant Jean-Paul Sartre ou Guy Rosolato, elle met en exergue un clivage initial qui reposerait sur deux conceptions divergentes du temps : celles d'André Breton et de Louis Aragon. Pour le premier, le temps est foncièrement discontinu, occasion d'auto-analyse par la rencontre de ce qu'il appellera en 1932, le « hasard objectif ». De l'événement irradie le sens forcément partiel d'une existence, incessamment à recomposer. En dépit des apparences, une parenté existe entre la pensée d'André Breton et l'existentialisme sartrien.
- 5 L'autre voie est ouverte par Louis Aragon ; elle postule un temps de la continuité né d'un *incipit* déclencheur de l'acte d'écriture, toujours soucieux de jeux de langue. Ainsi : « il n'y a pas de roman surréaliste, mais il y a un romanesque épars et fort, qui a les couleurs du merveilleux moderne, et sa férocité dans le 'chavirement de la destinée'. »
- 6 Cette dualité initiée par le clivage Breton /Aragon pourrait s'appliquer également au domaine de la création plastique, ce qui d'emblée réduit à néant toutes tentatives réductrices dans le champ de l'art. Toutefois, cette dualité fondatrice, une fois détruite par la rupture de Louis Aragon devenu stalinien, n'a pas empêché le développement du mouvement jusque dans les années 1960. Le parti de la discontinuité temporelle qui est celui d'André Breton appelle une morale sans commune mesure avec celle de l'équivalence dialectique des contraires propre au romanesque d'Aragon. Jacqueline Chénieux-Gendron explique d'ailleurs comment la conception de la liberté selon Louis Aragon conduit à l'expérience du reniement.
- 7 On sait que l'histoire du Surréalisme est jalonnée de ruptures, souvent plus volontaires que décrétées. Le conflit lui est consubstantiel. Parmi ceux qui s'en sont éloignés, la figure de Georges Limbour était restée jusqu'alors fort discrète. Le beau travail éditorial fait par Martine Colin-Picon et Françoise Nicol pour *Le Bruit du temps* donne à lire un imposant volume d'environ quatre cents chroniques et écrits sur l'art rédigés entre 1924 et 1969 pour divers périodiques, souvent grand public. Selon Jacqueline Chénieux-Gendron, l'auteur de *La Chasse au mérou* est peut-être même plus innovant, y compris du point de vue narratif, dans ses textes de critique d'art. Avant de contribuer au tract *Un Cadavre* (1929) contre André Breton, Georges Limbour entretient depuis 1923 des liens avec les surréalistes tout en étant plus proche des amis de la rue Blomet, en particulier Michel Leiris et André Masson. En poste à l'étranger jusqu'en 1937, il se tient de fait à distance

des grands conflits intérieurs et sa pleine activité de *spectateur des arts* ne démarre véritablement qu'après-guerre.

- 8 Le moins qu'on puisse dire est que Georges Limbour regarde le Surréalisme avec circonspection, quoiqu'il embrasse une conception de l'art qui, par l'esprit, ne lui est pas étrangère. Son approche est d'ordre poétique, fondée sur l'émotion ; ainsi, l'abstraction pure lui semble de peu d'intérêt au contraire d'une abstraction plus lyrique.
- 9 Françoise Nicol montre que l'écriture critique de Georges Limbour échappe aux catégorisations : ni spécialiste, ni simplement écrivain d'art, ses articles peuvent se lire en écho de son œuvre poétique et de fiction. Comme dans la vie, Georges Limbour s'est inventé une situation littéraire très instable qui a contribué à son obscurité... Ce refus d'une position identifiable dans la relation artistique n'est-il pas aussi un trait surréaliste ? La place inassignable de cette manière de parler de l'art paraît d'autant plus originale aujourd'hui qu'elle serait inaudible aux côtés des discours hégémoniques du spécialiste et du critique d'art, dont l'audience est pourtant infime. Georges Limbour écrivait en un temps où peut-être le monde de l'art était moins claquemuré.
- 10 Dès le Salon d'automne de 1945, il cache difficilement sa satisfaction devant ce qu'il nomme la décadence surréaliste jugée un peu prématurément à l'aune de tableaux du seul Labisse ! La lecture de son compte-rendu de l'exposition internationale du Surréalisme en 1947 (Galerie Maeght) - un « Luna-Park du trucage » - permet de mesurer l'ampleur de sa défiance à l'égard du groupe d'André Breton. Même lorsqu'il s'agit de Wifredo Lam ou de Victor Brauner, les réticences sont au rendez-vous. Favorable à un mode d'exposition sobre, il estime que l'œuvre doit parler par elle-même : Pablo Picasso, Paul Klee, Jean Dubuffet, André Beaudin, Fernand Léger, Tal Coat, Suzanne Roger, parfois Jean Fautrier ont sa faveur. Il sait admirablement nous mettre en présence de l'artiste lors de ses visites d'atelier à Germaine Richier, Henri Laurens, Alberto Giacometti, Georges Braque, ou *post mortem* dans celui de Wassily Kandinsky. Il n'a de cesse de défendre André Masson, son indéfectible ami auquel il consacre de très nombreux textes, en gommant le plus possible la filiation du peintre avec le mouvement surréaliste. La peinture de Masson, comme le relève Françoise Nicol, constitue son paradigme.
- 11 Voilà un philosophe de profession, en vérité « poète né » (Michel Leiris), qui ne fait guère appel ostensiblement à ses lunettes théoriques ; son regard vagabond, qui écartèle les catégories trop rigides de réalité et d'imaginaire, nous fait traverser en détail la peinture des années d'après-guerre aux années 1960. La riche activité picturale de Paris, sans oublier les expositions rétrospectives qui reprennent Galerie Charpentier et dans les musées de la capitale ou de province (Antibes, Le Palais des papes d'Avignon) nous est montrée comme par un ami qui donne son avis sans prévention. Sa maxime de spectateur est honnête. Après des années d'abus théoriques, on ne peut que s'en réjouir : « Mes chers amis, si nous n'avons pas de grands plaisirs à tirer de notre savoir, n'ayons pas peur de rester des ignorants. »