

Royauté du goût

Jacqueline Chénieux-Gendron



Georges Limbour, [Spectateur des arts. Écrits sur la peinture 1924-1969](#), Paris : Le Bruit du temps, 2013, 1320 p., EAN 9782358730587 & Françoise Nicol, [Georges Limbour. L'aventure critique](#), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Critique d'art », 2014. 356 p., EAN 9782753532731.

Pour citer cet article

Jacqueline Chénieux-Gendron, « Royauté du goût », Acta fabula, vol. 16, n° 2, « Visages du surréalisme », Février 2015, URL : <https://www.fabula.org/revue/document9164.php>, article mis en ligne le 31 Janvier 2015, consulté le 17 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.9164

Royauté du goût

Jacqueline Chénieux-Gendron

Les livres dont nous parlons ici nous situent dans des lieux de pensée dont il faut d'abord expliciter la nature (mouvante), avant d'examiner leur champ de pertinence. Il serait erroné de les considérer seulement comme des ouvrages d'histoire de la critique. Il est heureux qu'en matière de critique et de théorie de la critique, ces premières décennies du xxi^e siècle voient se reformuler – au-delà d'un simple affinage – les catégorisations.

1.

Voici surgir une œuvre nouvelle, d'une dimension considérable, celle de Georges Limbour critique d'art. De lui, on connaissait quelques récits, admirés de Michel Leiris à André Dhôtel, tous d'une grande saveur¹. Mais l'œuvre de critique était seulement attestée par des témoins (de moins en moins nombreux) et finalement devinée par nous. Quelques années après la mort de Limbour, j'avais pu moi-même constater qu'avec les moyens techniques de l'époque, la tâche était incommensurable. Elle a été cependant réalisée dès les années 1990 par Martine Colin-Picon² et c'est sur les bases de ce travail bibliographique quasi exhaustif que l'œuvre est maintenant (courageusement) éditée. Élaboré par ce même chercheur et Françoise Nicol, voici donc ce volume, impressionnant, signé de façon posthume par G. Limbour (1900-1970), et qui porte le simple titre *Spectateur des arts* : livre riche de plus de 1 300 pages, qui réunit tous les textes de critique du poète G. Limbour portant sur l'art et les artistes, pourvu de quatre index et tables de référence, ainsi que d'une préface de Fr. Nicol éclairant parfaitement l'histoire de ces écrits.

Mais voici parallèlement un autre livre, de Fr. Nicol seule, qui étudie la visée et la portée de ces mêmes critiques.

Or ce sont un peu comme des livres-gigognes. Car le livre de critique tient le pari d'éclairer sans l'aplanir cette œuvre d'un relief étonnant. Et un troisième pourrait même se dessiner, si l'on isolait la préface signée Bernard Vouilloux du livre d'étude

1

2

de Fr. Nicol. Empilement répétitif de connaissances ? Discours sur le discours ? Pas le moins du monde. On lit en effet ici une ouverture courte et précieuse, de type historique et pragmatique à la fois, à l'aventure que nous allons vivre : une poursuite des images et de l'imaginaire, et les modalités de leur capture.

Car cette préface ouvre finalement ces *deux* livres par une lumineuse histoire de la notion même de « critique d'art », partant de sa définition par Albert Dresden au début du xx^e siècle, qui s'articule sur plusieurs points : le constat de l'autonomie du genre (émergeant au milieu du xviii^e), la description et l'interprétation singulière de l'œuvre, son évaluation et enfin sa visée. La notion d'écrivain-critique (Apollinaire, Breton...) évolue sur le fond d'une professionnalisation de la critique exercée pour elle-même. Soulignant ce qu'il estime être le « point fort » de l'orientation de Fr. Nicol, Vouilloux explicite alors la notion de « dispositif » (Lyotard, Foucault, Deleuze) qu'elle met en œuvre : un texte est toujours négociation avec les flux (de sens) ; son bon horizon d'appréhension n'est pas la poétique des genres, mais la politique des énoncés et des visibilitées. La critique d'art serait ainsi un terrain d'observation privilégié pour une « théorie générale des dispositifs », en ceci qu'elle superpose deux types de relations : la relation « esthétique » d'un sujet à un objet, et aussi l'écriture de cette relation, « c'est-à-dire son encryptage (tout le contraire d'une simple transcription) dans une autre relation, qui est celle de l'auteur au lecteur, d'un destinataire à un destinataire ». De là la notion d'*espace tiers*, sans lequel le rapport du sujet à l'objet n'est pas compréhensible.

Cette caractérisation, dont l'assise est fort convaincante, reprend, en les généralisant à partir d'autres concepts, les termes qu'emploie Fr. Nicol, laquelle parle notamment d'écriture serpentine, remontant aux écritures « de fantaisie » (*Le Spectateur français*, de Marivaux). Toute la première partie de son livre, sous le titre « Rendre visite à des tableaux », *prend la mesure*, en quelque sorte, de cet espace tiers, dans ses modalités d'émergence. Un exemple topique en est la manière dont Limbour découvre le plafond de Braque tel qu'il a été peint au-dessus de la salle étrusque du Louvre : c'est dans la marche du regardeur que les grands oiseaux de Braque affichent soudain leur envergure et leurs formes enlacées (*Spectateur des arts*, p. 623 sqq).

La seconde partie (« La peinture-monde ») explicite les grandes étapes qui ont marqué son regard : l'éblouissement du cubisme, dans le cercle de Kahnweiler ; le « paradigme Masson » et sa force vitaliste ; la révélation devant un Dubuffet qui doit à Limbour en 1944 la reconnaissance de Paulhan, puis, malgré leur complicité, reste soupçonneux devant la forme de ses éloges.

La troisième s'attache aux modes d'exposition de ses découvertes. Où l'on retrouve, évoqués d'une façon pertinente, les récits du poète Limbour, tant le mode de ces

derniers semble une modalité de sa « critique d'art », ou encore : une leçon explicitée à des regardeurs débutants. On ne peut enfin s'empêcher d'admirer la façon dont, dans ce livre, sont insérés, aux articulations des chapitres, trois courts textes narratifs de G. Limbour, qui servent de tremplins à l'argumentation de Fr. Nicol sur son plan majeur : décrypter les conditions d'une épistémologie du regard.

Ainsi, ce que le livre de Fr. Nicol apporte, à côté des linéaments que je viens d'évoquer, c'est donc un ensemble argumenté d'analyses tantôt historiques, tantôt épistémologiques ou esthétiques, qui nous font traverser le xx^e siècle de part en part, en mettant en évidence les effets d'échos entre les arts. J'admire ces rapprochements suggestifs, qui à tout moment nous ramènent d'un art à un autre, pour finir par tisser une présence. On ne perd pas le sens de l'histoire, mais on vit dans la diffraction constante d'une pensée.

2.

On a compris que Limbour ne nous propose pas une histoire de l'art, si subjective qu'elle puisse être, mais le témoignage d'un regard aigu porté sur l'art, lequel de 1922 à 1970, connaît une mutation fascinante – témoignage faussement naïf, riche d'une observation exceptionnellement fine, dont la puissance poétique se ramifie dans tous les acquis des savoirs.

Il y a une complicité d'écriture entre Limbour et quelqu'un qui se définissait comme « vaporisateur de la pensée », je veux dire Aragon. Ils se sont d'ailleurs fort bien compris l'un l'autre³. Mais ce que le souffle de Limbour projette, ce sont des semences, non pas des idées abstraites. Je l'écris sans rire. Sa joie semble en effet celle de nous faire penser, et de *penser-avec*. Le petit personnage qui soufflait sur une fleur de pissenlit sur la première page des dictionnaires Larousse, cet autre petit personnage qui montre les quatre points cardinaux sur les cartes anciennes, ce sont ses dieux-lares à lui : écartèlement, éblouissement, peut-être, mais surtout promesse de racines (ou de promenades avisées).

L'étonnant y côtoie le loufoque, et l'on trouve ici à toutes les pages et côte à côte la cruauté ordinaire des gens, comme le goût de vivre et de rire. Le pouvoir de Limbour : celui d'un Dieu nu, légèrement ivre, capable de nous faire repérer le fantastique – ancré dans son écriture même, elle qui diffracte la sensation en des tableaux fabuleux. Ainsi (p. 412 de son livre posthume) les godillots de Van Gogh « frères de corbeaux hivernaux, mais plus ternes, déchirés », nous placent *en même*

temps, avec la violence de la métaphore (*signifiants de démarcation*, souligne utilement Guy Rosolato), dans *deux toiles* du peintre. Et si Limbour ajoute : « c'est la misère traînée et le bon espoir de la liberté, la terre des campagnes, tout un paysage gondolé, mamelonné », nous voici apaisés par le temps de l'errance, avant d'être sommés par le devoir-être du peintre : [les godillots, c'est aussi] « tout un panorama de vallons et de collines à reconstruire, à ordonner ». Le Spectateur se dévoile alors soudain, entre en scène, et délivre son jugement :

Les godillots c'était une sorte de portrait que Van Gogh faisait de lui... Plus tard il peindrait plusieurs fois son visage...mais il commençait, maintenant qu'il était encore plongé dans la nuit et penché vers la terre, il commençait par le bas, par les pieds ; de même que pour les plantes, il n'en était qu'aux tubercules.

Limbour aime jouer de la figure de la personnification. L'objet chez Bazaine (p. 786) « ...répudie les formes particulières de l'objet vaniteux, sa prétention à chanter en solo, son arrogance séparatiste de ténor. »

Mais c'est surtout la « matière » qui fascine Limbour, la matière-peinture comme la matière tout court, ou la chair tout court. La violence de l'être-là. La peinture de Raoul Ubac ? « Le silence du songe et des os dans la chair » (p. 737). Ou encore, chez le même peintre, le silence de l'ardoise :

Ubac aime l'ardoise. Il est un homme du Nord, de la forêt des Ardennes, mais de celle de Shakespeare. Le schiste vit avec la terre, les racines, les troncs, et les regards gris-bleu des jeunes filles [...] l'ardoise, comme elle sait se taire ! (p. 738)

[...] Car l'ardoise (et l'on sait bien que toutes les couleurs du prisme mélangées donnent le schiste, et sur ce secret il faudrait longuement méditer...), l'ardoise, mélancolique et mate, est comme un œil aveuglé par les songes (œil exemplaire où pourtant tant de tendres yeux humains vont chercher leur substance), mais Ubac lui donne un regard. [...] À trop regarder certaines œuvres d'Ubac, schistes incisés, tableau à éclats et poudre de schiste, nous courrions ce danger de ne plus vouloir aimer qu'une femme aux yeux d'ardoise. (p. 739)

On se rappelle les pages de Gracq sur l'ardoise ou le tuffeau, car Gracq était un autre violent. Chez Limbour, on trouve encore des pages fascinées sur le sable chez Masson (« la matière la plus altérée et la plus apte à recevoir la couleur du sang », « champs de carnage », « déserts où un cadavre de poisson ou d'oiseau éclatant de sa sauvage beauté excite les sens comme une oasis de sang », p. 44-45). À l'origine de l'admiration pour Dubuffet, de même, il y a sa Matière (avec une majuscule). Et il est remarquable de constater qu'en liminaire du volume de Limbour, ses éditrices ont choisi de placer le texte sur Dubuffet de 1953 qui se termine par une sorte de gigantomachie de la Matière, dont l'apologie chez le peintre prouve, à la fois, que la danse du pinceau soulève une pâte insoumise, et que le regard sur la peinture est

lui-même *action*. Une phénoménologie de notre regard accompagne l'examen de l'acte du peintre.

Ce que pour ma part j'apprécie encore dans l'écriture de Limbour, ce sont les petites lucarnes qu'il ouvre soudain dans ses pages, et où brillent, en kaléidoscope, des histoires inattendues, fantastiques. Voici, dans une page sur Miró (peintre très apprécié par lui, on s'en doute), la *fable* du noir de l'Enfer (*fable* : évidemment il nous faut penser à ce que nous avons lu sous la plume de Vincent Descombes, qui a si bien *diffraqué* l'idée de fable) : « Ce noir-là n'est pas de ce monde ; il faut descendre, par le rêve, dans un coin de l'enfer ou une forge de titan pour le trouver ». Nulle angoisse, d'ailleurs : « l'enfer a ses charmes » (!) Il n'empêche : « quelle odeur de fumée » (p. 75). Voici, ailleurs, « le sang noir » de Daumier, lui qui a écrasé de son pouce des figurines modelées par le mépris, « êtres simiesques », tout juste bons à siéger dans quelque Parlement, « bustes à leur taille, hauts comme un pot de confiture » (p. 127).

3.

Cette méchanceté a un ancêtre : l'esprit de la revue *Documents*, ou du *Grand jeu*, et leur mépris pour l'intellect pris pour seul objectif, ou pour la philosophie quand elle se gargarise de mots vides.

Dès lors, ce qui est porté au plus haut, c'est quelque chose comme « la royauté du goût ». C'est en effet une royauté violente sur le « je » qu'exerce le goût – des cinq sens le plus « archaïque » sans doute aucun.

Royauté : balayant les on-dit, G. Limbour en appelle à son goût propre, s'y soumet, et nous y soumet. Pendant une partie du xx^e siècle, le critique, certains critiques en effet, faisaient et défaisaient les « valeurs » (esthétiques et marchandes). Participaient à la valorisation du regard les marchands, les acheteurs, mais aussi les artistes eux-mêmes, dans les clivages de leurs goûts et dégoûts. Il est frappant de voir combien, en 2015, la « critique d'humeur » s'est réduite, du moins en matière d'art. Des réserves se lisent entre les lignes, mais c'est sur l'accrochage (et par là sur les commissaires d'exposition leurs responsables) qu'on perçoit la valorisation ou la défaveur. Voir les travaux de Nathalie Heinich. Dans les galeries, ce qui s'oppose à l'admiration, ce n'est pas la critique, c'est le silence. Qu'est devenu le genre de « l'éreintage » ?

Violence : où l'on retrouve l'ami Georges Bataille. Rien, ici, de ces pages doucereuses et fascinées que ce dernier nous offre sur Manet : la violence est là, pourtant. Seulement tout se passe comme si Bataille cherchait, pour *comprendre* la violence, à

jouer son jeu, au lieu que Limbour la constate, la mime, et finit par la faire voler en éclats. Une même aristocratie du goût les unit, un même refus de « l'intellectuel », philosophe-de-papier.

4.

Ce qui frappe enfin l'historien de l'art, et je m'appuie ici sur le témoignage de l'un d'entre eux, Pierre Brullé⁴, c'est le fait que Limbour est de plus en plus circonspect en face de l'art dit « abstrait ». Il souligne les clivages majeurs qui s'ouvrent désormais entre l'esthétique du cubisme, défendu par Daniel-Henry Kahnweiler et ses amis, et l'esthétique surréaliste (confondues un temps, avec l'accord de Picasso, dans les années 1925 et suivantes⁵), mais surtout entre cubisme et abstraction. Il souligne en décembre 1944, quelques mois après la libération de Paris, que l'intitulé « Art abstrait » d'une exposition (aux galeries Berri-Raspail et de Berri) ne s'applique pas à la majorité des œuvres exposées (Braque, Chirico, Ernst, de la Fresnaye, Lhote, Gleizes, Metzinger, Picasso...) mais qu'il est appliqué

arbitrairement à l'art moderne de toute tendance, dit dégénéré et condamné par les Allemands et le régime vichyssois parce qu'il est la manifestation d'une totale liberté d'esprit susceptible de s'attaquer à d'autres esclavages que ceux des principes périmés de la peinture traditionnaliste. (p. 73)

La même année, la dernière exposition de Kandinsky du vivant du peintre suscite déjà chez Limbour des réticences fortes. Il jouera toujours Klee contre Kandinsky. Entre 1946 et 1949, il développe ses arguments ; c'est le refus d'un langage, dans l'art abstrait, qui le heurte : « nous pénétrons dans l'innommé ». Tant que « l'objet tient bon » (et la possibilité de nommer : c'est encore le cas dans le cubisme), l'esprit ne capitule pas. Non, les Cubistes n'ont pas été les précurseurs de l'abstraction. « Ce n'est pas aller plus loin dans la recherche de l'objet et le dépasser, que de le nier tout simplement » (« L'art abstrait et le désespoir », p. 557).

Un relevé statistique sur les expositions de ces années 1945 et suivantes nous convaincrerait aisément de la pauvreté de trop de peintres, dont le nom a disparu, et dont la seule excuse est de respirer après les années fascistes, lesquelles valorisaient la figuration la plus niaise et la représentation de « valeurs » nationales et familiales. Peu à peu, Limbour enfourche son humeur (ou sa bicyclette), et la laisse s'emballer. C'est aussi « jouer » la galerie Kahnweiler/Louise Leiris contre la galerie Maeght et le critique Michel Seuphor. Deux expositions organisées en 1949

4

5

dans cette dernière galerie suscitent un article virulent publié dans *Les Temps modernes*. Mondrian : « des monuments funéraires ». Le carré noir de Malevitch : une entreprise « totalement destructrice, aveu d'impuissance, arrêt de mort ». Et même « le jouet autrefois figuratif est devenu abstrait » !

Une autre constante est de rire des suiveurs des « grands », petits abstracteurs de quinte-essence. « Nos inventeurs, mordus par le mal du siècle, la hantise philosophique, enfourchent le cheval étique et don quichottesque de la quatrième dimension... » (p. 735). La philosophie phénoménologique de Limbour, sur laquelle il conviendrait de se pencher, renvoie donc à celle d'Hésiode ou de Lucrèce, elle qui accompagne la poussée mythologique de la naissance des formes, de l'informe à la forme.

Soulignons enfin la plus grande qualité, nullement paradoxale, de cette « Somme » sur la peinture : ses éditeurs ont choisi de ne pas l'illustrer. Toutes ces évocations de peintres et de peintures poussent donc à bout notre frustration : notre « retard de plaisir » (pour parler comme Jean-Marie Schaeffer phénoménologue) est au plus haut.

PLAN

AUTEUR

Jacqueline Chénieux-Gendron

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : gendron.chenieux@wanadoo.fr