

JOSÉ VOVELLE

L'Idée et la stratégie dans l'approche de la peinture: l'exemple des Belges

Notre propos se tient dans les limites d'un champ de compétence qui est celui de l'histoire de l'art et, pour préciser, à travers les écrits de Breton, les rapports du surréalisme et de la peinture, il s'adresse au domaine de la Belgique pour des raisons toutes particulières. Si le point de départ de notre réflexion pouvait lui servir d'intitulé alternatif, nous aimerions l'appeler «le non-dit: Breton présente X et Y». L'importante préface reprise en 1934 dans *Point du jour*¹ désigne en effet sous ces initiales un couple d'artistes liégeois dont on a généralement oublié jusqu'à l'existence.

«Exposition X..., Y...» est le premier texte publié que Breton consacre à des artistes belges. Il ne sera pas intégré aux versions augmentées du *Surréalisme et la peinture* de 1945 et 1965; ce n'est pas un cas particulier puisqu'il en va de même pour la présentation de Dalí par Breton à la galerie Goemans (1929) mais dans le même *Point du jour* le texte «Picasso dans son élément» se retrouvera dans les deux rééditions signalées. La version originale de ce qui va devenir «Exposition X..., Y...» correspond à la préface d'André Breton pour l'exposition *Delbrouck et M. Defize* à la galerie Van Leer (1er au 15 avril 1929). C'est un texte qu'on peut comparer à d'autres présentations d'artistes contemporains ou antérieures. Pour Breton il s'agit d'abord des expositions de Tanguy et Arp à la galerie surréaliste en 1927; la première préface est très personnalisée, et le nom de l'artiste s'y répète tandis que celui d'Arp s'impose moins et que par compensation les titres de ses œuvres sont mis en vedette. Postérieure de quelques mois à l'exposition Delbrouck-Defize, la présentation déjà citée de Dalí fait la part belle au peintre dont le nom introduit le premier paragraphe et dont l'œuvre, notamment *Le jeu lugubre*, est analysée; pertinentes et prophétiques les conclusions de

¹ Gallimard, 1970, Coll. Idées, p. 55-58.

Breton situe Dali au carrefour «entre le talent et le génie... entre le vice et la vertu». Les textes parallèles d'Aragon dans la même période établissent un discours croisé. Après la préface-pamphlet pour les *Œuvres anciennes* de Chirico à la galerie surréaliste en février 1928, et au-delà de l'exercice de style sur les comptines et Pierre Roy à la galerie Pierre en mai de la même année, on retient surtout l'introduction pour *Émile Savitry* chez Zborowski en mars 1929, presque contemporaine de celle pour Delbrouck-Defize. Le nom de l'artiste n'y apparaît qu'*in extremis* et il sert de prétexte à une démonstration sur la position morale du surréalisme vis-à-vis de la peinture, qui tranche avec la provocation post-dadaïste de l'introduction et retrouve les termes de Breton à propos de Dalí: «il est intolérable qu'un Monsieur [...] peigne bien ou mal, s'il ne se fait pas une idée claire du Bien et du Mal qui n'a rien à voir avec la peinture». (La complicité de Breton avec Aragon dans la mise en vedette sans lendemain de Savitry est soulignée par son achat du tableau *La Lumière du gaz arrivant dans les ruines* aussitôt reproduit dans le numéro spécial de *Variétés: Le Surréalisme en 1929*). La dernière contribution importante d'Aragon concerne l'exposition de collages de la Galerie Goemans en mars 1930; *La Peinture au défi* apparaît, à l'instar du *Surréalisme et la peinture* de 1928 où Breton a incorporé avec des retouches mineures ses préfaces pour Tanguy et Arp, comme une réflexion générale à partir d'un choix d'artistes; on sait que dans le domaine belge Magritte y est évoqué en quelques phrases anodines et une reproduction qui l'est moins (*Les ... naissent en hiver*).

On apprécie la présentation de Delbrouck et Defize par comparaison. Concernant la place faite aux artistes, la citation des noms en est discrète, dans le cours du développement. Quelques tableaux sont évoqués plus ou moins précisément, surtout celui qui correspond à la «tête bandée» et au «diabolo de la taille de guêpe». Cette toile à notre avis décisive sera reproduite dans le numéro spécial de *Variétés*, à la demande de Breton d'après E.L.T. Mesens. D'autres références concrètes peuvent correspondre à des images, ainsi le cheval galopant sur une tomate, certaines sont plus aléatoires comme les «étoiles fanées» qu'on rapprocherait d'un titre de Delbrouck *Les Étoiles du froid*. Le texte de Breton garde toute sa force en dépit de l'effacement des artistes et de leurs images. Théorique et poétique, il se situe en contrepoint de la réflexion engagée dans le *Discours sur le peu de réalité* et le *Surréalisme et la peinture*. Il réitère sa mise en procès d'une approche du réel contingente de nos moyens physiques et dans cet «état d'incrédulité parfaite» exalte le pouvoir de l'imagination et affirme la priorité des «valeurs oniriques». On opposera l'opinion péjorative des auteurs de l'ouvrage *Surréalistes wallons* (1987), évoquant une préface «dont la clarté n'est pas la dominante»², à la parfaite compréhension exprimée par leur compatriote

2. Achille Bechet et Christine Bechet, *Surréalistes wallons*, Bruxelles, Labor, 1987, p. 44.

Camille Goemans dans une lettre à Breton à quelques jours du vernissage: «surtout le début — où il est question de la folie, de cette folie particulière dont il nous vient, certes, quelques lueurs —, et la fin — où il est question de l'amour —, m'ont frappé.³» Et il est vrai qu'au-delà de la cohérence du discours théorique et de l'émergence occasionnelle de superbes images poétiques, telle «le ciel est un bol admirable d'étoiles fanées» s'imposent les interrogations existentielles — suscitées par la peinture — sur la folie et l'amour. Deux expériences personnelles se dessinent, celle qui introduit le thème de la folie déjà évoquée en 1918 dans le texte *Sujet* — «... j'ai connu pendant la guerre un fou qui ne croyait pas à la guerre» — et celle plus actuelle de l'amour en rapport avec des problématiques sentimentales urgentes et exigeantes. Serait-ce la rencontre d'un couple d'artistes qui a déclenché l'initiative de Breton? En tout cas la femme apparaît bien en situation privilégiée de médiatrice, et plus encore salvatrice, goethéenne pourrait-on dire. Quant à la folie profondément ancrée au souvenir de la guerre, elle se signale comme une plaie qu'on rouvre ou plutôt qu'on cache sous des prétextes que Breton connaît bien puisqu'il les rappellera encore dans ses *Entretiens*: «l'asepsie s'opposant à ce qu'on défasse les pansements pour trouver la blessure»⁴. La tête bandée du tableau de Defize peut avoir provoqué la réflexion de Breton, elle éclaire son investissement.

Sur les traces des oubliés nous avons, dans un premier temps, recherché les témoignages de journaux de l'époque sur l'exposition. Une vingtaine de quotidiens, deux hebdomadaires et dix-sept revues d'art dépouillés⁵ n'ont fourni que trois comptes rendus dont l'un se réduit à une citation partielle du texte de Breton (*Comoedia*). Waldemar George dans *La Presse* compare à leur désavantage Delbrouck («disciple trop docile de Max Ernst») et Defize à Savitry. Berthelot dans *Beaux-Arts* souligne la discordance entre le talent du présentateur et la qualité des œuvres présentées. On apprécie la chute de l'article: «tout compte fait, mieux vaut, que de les regarder, feuilleter un album médical ou considérer des œuvres de vrais fous». Par référence à un autre compte rendu de la même revue trois ans plus tard à propos d'un obscur groupe de «surréalistes hollandais» à la galerie de la Grande Masse avec son verdict «tant de triperies par ces chaleurs...»⁶, on appréhende une sorte de stéréotype de la condamnation de la peinture surréaliste par la critique.

3. *Lettres surréalistes (1924-1940)*, *Le Fait accompli* 81-95, mai-août 1973, Les Lèvres nues, p. 91 (Goemans à Breton, 4 avril 1929).

4. «Sujet», dans André Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 24-25. *Entretiens (1913-1952)*, Gallimard, 1969, p. 30.

5. Mémoire de maîtrise de Vilma Ladopoulos, 1991, Paris I, non publié.

6. José Vovelle, «Les trois rendez-vous manqués du surréalisme et de la Hollande 1930-1938», *Mélusine*, n° XI, 1990, p. 157-171.



Marcel Defize, Peinture, reprod. *Variétés*, *Le Surréalisme en 1929*, juin 1929

La première piste pour imaginer les conditions de rencontre entre Breton et les deux Liégeois passe par la galerie qui les accueille. Qui des artistes, du préfacer, ou du directeur a eu l'initiative des contacts établis? Un fait est certain, la galerie Van Leer qui n'est pas bruxelloise comme on l'a indiqué parfois, mais située au 41 rue de Seine, à proximité de la Galerie Surréaliste, est bien vue par Breton et ses amis qui accueillent sa publicité dans *La Révolution surréaliste* depuis 1926. Elle a sous contrat Max Ernst qu'elle expose plusieurs fois dans des accrochages particuliers en 1926 et 1927, de même qu'elle présente Picabia et Penrose. Dans ce premier semestre 1929 où il promeut les Liégeois en même temps que son voisin Zborowski Savitry, Van Leer apparaît comme un relais entre la Galerie Surréaliste qui a fermé en décembre 1928 après que Marcel Noll eut abusé de la patience de Breton et la Galerie Goemans qui n'ouvrira réellement ses portes au 49 rue de Seine qu'après avoir été installée par Sophie Taeuber à l'automne 1929 (Exposition Arp). Hollandais⁷ installé à Paris, Van Leer a une galerie réputée dont les activités se poursuivent jusqu'à 1934; il peut exposer des inconnus, des artistes d'Europe centrale, ou «juifs» comme les appelle Waldemar George. En évoquant la galerie Van Leer-Mouradjan, ce dernier signale la présence d'un associé qui succédera à Van Leer dans ses locaux, et dont un témoignage suggère qu'il aurait pu servir d'intermédiaire avec les Liégeois. À l'époque de l'exposition Delbrouck-Defize, Goemans est installé à Paris depuis près de deux ans, il a été intéressé aux activités de la Galerie Surréaliste et récupérera Marcel Noll comme son secrétaire mais pour l'heure il n'intervient que comme courtier. Dans une interview de 1975, R. Queneau attribuait à Goemans l'exposition en question, lapsus rectifié par A. Blavier, mais qui précise les protagonistes du moment. D'après Blavier les Queneau auraient acheté à Van Leer, pour le revendre plus tard à Denise René, le tableau de Defize (?) reproduit au catalogue⁸ (au moment, notons-le, où Breton achète le tableau de Savitry...). La lettre de Goemans à Breton déjà citée (4 avril 1929) confirme qu'il n'a pas été l'intermédiaire des présentations. Van Leer était en rapport avec la galerie bruxelloise Le Centaure, ce qui ne vaut pas pour une implication de cette dernière non plus que de Goemans dans les rapports qui se sont établis.

7. Jean Milo, *Vie et survie du «Centaure»*, Bruxelles, Éditions nationales d'art, 1980, p. 41. Mémoire de maîtrise de Irini Savvani, 1991, Paris, I, non publié. Prénom de Van Leer: Leonard Emmanuel, né en 1889. Incertitude sur la date de la fin de la galerie Van Leer: en faillite en 1934, mais une exposition (Goetz) signalée en 1937. Un autre hollandais supposé est Rott, commanditaire de la Galerie Goemans et rival de ce dernier.

8. Entretien Bussy-Queneau, *Temps Mêlés*, 1975, exemplaire avec notes manuscrites de Blavier. Archives du Service des affaires culturelles de la ville de Liège. Achat démenti par Denise René.

Le problème est double: entre 1929 et 1934, voilà des acteurs qui disparaissent et des noms que l'on supprime. Plusieurs interprétations de cette occultation ont été proposées. Lorsque Mariën (1973) se borne à dire à propos de *Point du jour* «nous ignorons les raisons pour lesquelles Breton avait supprimé les noms des exposants»⁹, la version de Mesens (1954) n'est guère plus éclairante «ce ménage de peintres réintègre sa ville d'origine et se fait oublier»¹⁰. Jaguer (1982) insiste: «cinquante ans plus tard l'occultation totale de ce couple inspiré demeure une des énigmes du surréalisme»¹¹. Le point de vue de Queneau, relayé par Blavier, trahit la persistance de vieilles rancunes; Breton aurait joué un tour à Defize-Delbrouck en les remplaçant par X et Y dans cette préface, qu'il désigne comme «ce que Breton avait écrit de plus bouffon», mais peut-être auraient-ils sollicité eux-mêmes cet effacement. D'après Queneau «si cela provient d'eux, pour Breton cela lui sauve la face»¹². La malignité de Queneau pourrait même fournir une interprétation à l'intégration passagère de Defize-Delbrouck, si l'on se rappelle un passage d'*Odile*: «Voir deux têtes nouvelles n'avait rien de surprenant, Anglarès les aimait fort: il suffisait qu'un individu quelconque traversât le cours de sa vie sous un angle à ses yeux improbable pour qu'aussitôt il l'insérât parmi ses disciples même si l'individu ne présentait aucune des qualités requises pour appartenir à la secte»¹³. Pour répondre à l'argument et pour justifier une certaine occultation il suffit de se reporter au *Second manifeste*: «... il ne saurait être question non plus d'attacher la moindre importance aux pas de ceux qui arrivent ou aux pas de ceux qui sortent, ces pas se produisant dans une région où par définition, le surréalisme n'a pas d'oreille»¹⁴. Les Belges ne pourraient s'en offusquer, qui s'en sont fait une spécialité d'après l'exigence de Nougé «... j'aimerais assez que ceux d'entre nous dont le nom commence à marquer un peu l'effacement»¹⁵. Il est vrai que dans ce cas il s'agit des têtes qui dépassent plutôt que des recrues indignes. Quoi qu'il en soit la formule a frappé Breton et a été reprise plaisamment par Scutenaire et Irène Hamoir dans leur texte *Du surréalisme en Belgique* (1982)¹⁶ où ils avaient convenu de ne désigner aucun personnage par son nom.

9. *Lettres surréalistes*, cf. note 3.

10. E.L.T. Mesens, «Les apprentis sorciers au pays de la pléthore», *Les Arts Plastiques*, n° spécial *Le Fantastique dans l'art belge*, juin 1954, p. 35.

11. E. Jaguer, «Defize, Marcel et Delbrouck (femme du précédent)», *Dictionnaire général du surréalisme*, sous la direction d'Adam Biro et René Passeron, PUF, 1982, p. 123.

12. Cf. note 8.

13. Raymond Queneau, *Odile*, Gallimard, 1937, p. 156.

14. *Œuvres complètes I*, Gallimard, 1988, Bibliothèque de la Pléiade, p. 782.

15. «À suivre» p. XIII, *Variétés*, *Le surréalisme en 1929*, n° hors série, juin 1929.

16. Elle et lui, «Du surréalisme en Belgique», *René Magritte et le surréalisme en Belgique*, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 24 septembre-5 décembre 1982, p. 9-13.



Marcel Defize, titre inconnu, reprod. catalogue Van Leer, avril 1929

On fera la part d'un dernier système d'explication avancé par certains familiers de Marcel Defize pour interpréter le silence définitif de ce dernier à son retour à Liège. Outre les effets d'un caractère difficile qui l'aurait brouillé avec ses correspondants parisiens, on avance l'inflexion de sa ligne politique, puisqu'il rejoint le parti communiste dans les années trente. 1930 est la date du Congrès de Kharkov et le début de la dérive d'Aragon... Sous quelle forme l'argument a-t-il pu intervenir dans l'effacement des noms, par une sollicitation des peintres eux-mêmes ou par une sanction décidée par Breton?

Même si Defize et Delbrouck n'ont pas disparu après leur exposition parisienne les renseignements rassemblés à leur sujet sont lacunaires et incertains¹⁷. Il s'agit d'abord de leur donner un prénom, celui d'Émilie manque généralement quand on cite Delbrouck. Marcel Defize né en 1906 est mort en 1978. Sa compagne, de deux ans sa cadette, vit encore dans une maison de retraite liégeoise mais elle est, dit-on, à peu près aphasique. Le couple s'est défait en gardant la vie commune et E. Delbrouck a cessé de peindre après 1939. On décrit sa production en la comparant à Marie Laurencin mais nous n'avons pour en juger que la seule reproduction du catalogue Van Leer, et l'évocation par Breton «de ces toiles volontairement troubles». Defize et Delbrouck se sont installés à Paris en 1929 sans y rester beaucoup plus d'un mois, sans doute le temps de l'exposition et de sa préparation. On leur attribue l'organisation d'une exposition surréaliste à Liège qui aurait fait date (avec des manifestations d'étudiants des Beaux-Arts) mais dont il ne reste paraît-il aucune trace significative. Pour préciser cette indication dont la date reste incertaine, avant ou après Paris, nous avons dépouillé deux années entières (1929-1930) des quotidiens *La Meuse* et le *Journal de Liège* sans trouver leurs noms dans les chroniques artistiques. Il est vraisemblable que cette exposition a eu lieu mais sans retenir l'attention et plutôt après Paris; ce n'est pas elle qui a pu intéresser Breton et entraîner l'accrochage Van Leer, ainsi que le supposent ceux qui la situent en 1926. Il reste très peu de témoignages de la période surréaliste de Defize, à part l'image reproduite dans *Variétés*, et celle du catalogue, sorte de cadavre exquis peint, avec des bottes à éperons, un iris et un énorme chapeau. On doit à Fanny Germeau, une émule de Defize qui s'est attachée à le tirer de l'oubli pour une rétrospective en 1987, la découverte d'une troisième œuvre qui présente des effets de matière et une inspiration voisins; la datation qu'elle en propose (1925) est sans doute prématurée. L'évolution de Defize est dominée par son engagement politique. Communiste militant dans la protestation contre le fascisme et la guerre d'Espagne, franc-maçon, il crée en 1934 «L'Atelier», un groupe de jeunes peintres dont il anime les recherches «débordant largement les

17. *Rétrospective Marcel Defize*, 6-28 mars 1987, Province de Liège. Service des affaires culturelles. Entretien avec Fanny Germeau et Aloys Morey, 19 mars 1991.



Emile Delbrouck, titre inconnu, reprod. catalogue Van Leer, avril 1929

Beaux-arts pour en découvrir la valeur sociale et l'enracinement éthique»¹⁸. Cette réflexion collective débouche en 1939 sur une exposition d'ensemble dont nous connaissons un tableau, *Le Groupe*, équilibré et démonstratif dans sa vocation sociale. Defize n'a plus jamais exposé de son vivant; dès avant la guerre il avait fondé une petite entreprise de fleurs artificielles, il échouera dans sa candidature à un poste d'enseignant aux Beaux-Arts de Liège et son caractère exigeant, son tempérament d'écorché inspirent les toiles, monumentales souvent, qu'il a composées dans ses dernières années. On peut se demander si Liège n'a pas abrité dans les dernières années vingt sinon «un groupe surréalisant» du moins une nébuleuse intégrant le couple Defize-Delbrouck, dans laquelle apparaîtrait Paul Renotte¹⁹. Ce dernier, vers 1927, travaillait dans l'atelier d'Émilie Delbrouck rue du Pont d'Île et son itinéraire recoupe celui de Defize. Il a une période surréaliste figurative au moins entre 1928 et 1931 (en témoignent par exemple *Le Peintre en bouteille*, *Identité de l'ombre* et *La Descente dans l'impossible*), s'installe à Paris pour deux ans en 1930 et, à partir de la fréquentation d'Aragon et des futurs fondateurs de l'A.E.A.R., il infléchit lui aussi son parcours vers le militantisme communiste, pour connaître tout comme Defize des moments difficiles pendant la guerre. Sa collaboration avancée à *La Révolution surréaliste* semble assez hypothétique. Nous reviendrons sur la participation en 1927-1929 de Renotte, Defize et Delbrouck aux expositions d'une galerie bruxelloise marginale du surréalisme, Le Canard sauvage, mais s'il faut faire intervenir Bruxelles dans l'aventure de X et Y on peut suivre une dernière piste et se demander si l'exposition Van Leer n'a pas été relayée dans son organisation par les marchands et les mécènes du groupe belge. Le numéro spécial surréaliste de *Variétés* fait la part belle dans toutes ses annonces à Defize et Delbrouck. Ce qui n'écarterait pas une interprétation alternative car on peut penser aussi que les deux liégeois, recrutés de circonstance, ont été imposés par Breton pour faire pièce au système de Van Hecke et à ses poulains tel Magritte.

Le nouveau problème qui surgit, celui des rapports de Magritte avec Breton s'impose d'autant plus qu'il a été enrichi et actualisé par quelques documents cités au catalogue *La Beauté convulsive*. Parmi eux, l'extrait d'une lettre de Goemans à Nougé (janvier 1928) où il se dit «un peu en froid avec la Galerie Surréaliste... Mon seul désir serait qu'ils exposent Magritte. Mais de quoi peut-on répondre avec eux?»²⁰ qui est

18. Cf. note 17.

19. José Vovelle, *Le Surréalisme en Belgique*, Bruxelles, De Rache, 1972, p. 255-256. Renotte, Musée de l'art wallon, Liège, 20 octobre-26 novembre 1967.

Paul Renotte. *L'art est une chose importante*, Église Saint-André, Liège, février 1990.

20. David Sylvester, «La grande icône surréaliste», 1984, repris dans *André Breton*, Musée national d'art moderne. Centre G. Pompidou, 24 avril-26 août 1991, p. 193.

interprété comme un symptôme des difficultés à faire accepter Magritte dans le groupe parisien. Dans la suite de l'analyse nous renverrons à nos travaux publiés sur le séjour de Magritte à Paris²¹; déjà anciens, ils ont été précisés par la correspondance échangée dans les années 1927 à 1930 entre les membres du groupe bruxellois installés à Paris (Goemans, Magritte), ceux qui sont restés au pays (principalement Nougé) et Breton lui-même²². L'inquiétude incessante de ce dernier se porte sur les compromissions possibles et les Belges sous surveillance sont soupçonnés de complaisances en rapport avec des pesanteurs mercantiles. Ceux qu'on vise sont les mécènes, directeurs de galeries et de revues: de Ridder, Schwarzenberg, Van Hecke et souvent derrière ce dernier son collaborateur Mesens (Mesens est membre fondateur du groupe surréaliste belge mais pour l'heure il se heurte fréquemment aux intérêts de Goemans à Paris). Les litiges successifs concernent en 1927 l'exposition Max Ernst (contre la revue *Sélection* et la galerie Le Centaure), en 1928 l'exposition Chirico (contre Le Centaure et l'Époque avec le tract *Avis* contresigné par Goemans et Nougé). En décembre 1929 c'est un article conformiste et cocardier de Fierens dans *Variétés* qui soulève la colère de Breton, alors même qu'il avait apprécié la tribune offerte par la revue de Van Hecke pour le n° spécial de juin.

Nous avons proposé de reconnaître la marque de Van Hecke et peut-être de Mesens dans l'entreprise de valorisation d'un «groupe surréaliste belge» à l'exposition surréaliste organisée par les Indépendants d'Amsterdam en mai 1930, une initiative ignorée des Parisiens²³. Les trois artistes présentés ont été exposés au Centaure et à l'Époque en 1928 et 1929, Magritte et Mambour sont sous contrat avec Schwarzenberg et Van Hecke et ils partagent avec Eemans une bonne part des illustrations et couvertures de *Variétés* dans les mêmes années. Les deux associés de Magritte à Amsterdam, mieux cotés que lui, méritent mention et surtout le liégeois Mambour dont on a tenu compte à Paris puisque *La Révolution surréaliste* publie sa réponse, très grossière, à l'enquête sur l'amour. Ce «peintre qui avait vécu au Congo et peignait des négresses aux plaisants tons roses»²⁴ est intégré dès 1923 à l'équipe du Centaure et soutenu par *Sélection*, un de ses biographes²⁵ a même pu avancer qu'il avait fait du surréalisme sur commande de Van Hecke. La période 1926-1929 qui lui correspond avec ses «tableaux infernaux» et ses «viscères» d'un érotisme à peine voilé s'interrompt en avril 1929 avec l'exposition liégeoise des *Eurêles* qui trahissent toute l'attention portée à la démarche

21. José Vovelle, «Un surréaliste belge à Paris: Magritte (1927-1930)», *Revue de l'Art*, 1971, p. 55-63. «Magritte à Paris», *Magritte*, CAPC, Bordeaux, 1977 n. p.

22. Cf. *Lettres surréalistes*, note 3. André Breton, 5 lettres, en Hollande, MMXVI.

23. Cf. note 6.

24. Elle et lui, op. cit. note 16, p. 11.

25. Jacques Parisse, *Auguste Mambour. Une œuvre, un destin*, Bruxelles, Fernand Nathan-Labor, 1984.

magrittienne puisqu'il s'agit de représentations d'objets renforcés par l'inscription de leur nom et commentés par un texte du poète Hubert Dubois. Après cette démonstration pour prendre congé, Mambour devient Professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Liège, il aura pour élèves certains participants à «L'Atelier» de Defize. Son évolution ultérieure est marquée par un infléchissement idéologique sous le signe de l'antisémitisme et de la collaboration qui lui vaudra deux ans de prison après la guerre. Le troisième associé de Magritte à Amsterdam, Marc. Eemans, effectue un passage aussi rapide dans les eaux surréalistes puisqu'il se brouille irrémédiablement avec les Bruxellois dans le courant de 1930, étant apparu très tôt comme un concurrent et un suiveur de Magritte et soulevant à ce titre l'inquiétude du peintre et de Nougé. Ce rival sentimental malheureux de Scutenaire va se rapprocher de Goemans après que ce dernier eut regagné Bruxelles et renoncé à l'activité surréaliste, ils seront associés à l'entreprise de la revue *Hermès*. À l'instar de Mambour, Eemans évolue vers des positions rexistes et son activisme dans la collaboration lui vaudra également quelques années de prison. On se réjouit que Breton et ses compagnons n'aient pas eu à avaliser la composition du groupe belge présenté à Amsterdam. À propos de Mambour notons qu'on le rencontre parmi les exposants du Canard sauvage dont certains comme Aubin Pasque ont évoqué les activités surréalistes «dissidentes»²⁶ et dont le co-directeur, le poète René Baert, ami de Eemans et futur associé d'*Hermès* aura la même dérive que ce dernier. À un moment (1927-1929) où les frontières idéologiques ne sont pas balisées, dans une équipe de «jeunes tentés par l'extrême gauche», peut-on déjà savoir que Renotte, Defize et Delbrouck vont garder un cap que Pasque, Mambour et Baert (sinon Eemans provisoirement brouillé) infléchiront dangereusement?

Malgré ses zones d'ombre, le bilan des rapports du surréalisme et de la peinture dans le domaine belge à la fin des années vingt révèle donc un monde de possibles, les jeux ne sont pas encore faits et le seul impératif qui guide en dernier ressort les choix de Breton pour ne pas démeriter du surréalisme semble bien le refus d'une politique artistique dictée par les contingences et l'arbitraire de galeries et de revues. Qu'elle ait été faite à travers le système de Van Hecke — ce qui est peu probable — ou contre lui, la promotion exceptionnelle et sans lendemain de Defize-Delbrouck pose le problème de la mise en attente du représentant le plus désigné (par son ancienneté dans le groupe de Bruxelles) et le plus motivé (par son expatriation): René Magritte. Le séjour des Magritte au Perreux-sur-Marne entre août 1927 et août 1930 n'aboutit que progressivement à une reconnaissance et une intégration. La marque la plus évidente de celle-ci est la participation importante du

26. Lettre de Pasque à l'auteur, 29 mai 1969.

peintre au dernier numéro de *La Révolution surréaliste* (15 décembre 1929) avec surtout *La Femme cachée* et «Les mots et les images». Cette consécration intervient au moment même d'un incident qui vaut pour une rupture provisoire, l'affaire de la croix d'or au cou de Georgette dont nous avons rapporté toutes les variantes dans des articles précédents²⁷. La ténacité de Goemans pour placer son poulain a donc porté des fruits sans lendemain. On en rappelle quelques symptômes: participation de Magritte à la réunion du Bar du Château (mars 1929), aux vacances collectives à Cadaquès (août), alors même qu'il n'était pas associé à Goemans et Nougé pour la signature du tract *Avis* (mars 1928) contre cette galerie du Centaure qui le soutient encore financièrement et qu'il ne le sera pas non plus au lendemain de la brouille à celle de *Avant-Après*. Nous confirmons donc une chronologie proposée par D. Sylvestre²⁸, en précisant que les achats de tableaux de Magritte par Breton concernent l'année 1929 pour les plus significatifs, *La Femme cachée* ou cette *Querelle des universaux* au titre tellement savant et ajusté à l'image peinte. Peu après la rupture de Magritte avec les surréalistes parisiens, Goemans lui-même et sa galerie se trouvent dans l'embarras. À l'origine, une double faillite d'abord sentimentale puis matérielle, qui n'empêche pas la mise en place de l'exposition *La Peinture au défi* (mars 1930) mais qui stoppe le projet d'une exposition personnelle de Magritte à laquelle ce dernier tenait beaucoup. Est-ce à l'initiative de Goemans? La seule présence établie de Magritte sur d'autres cimaises parisiennes à l'époque se manifeste par une annonce de la galerie Van Leer en 1928. La fermeture de la galerie Goemans et le retour de ce dernier à Bruxelles sont durement ressentis dans cette année 1930 qui accumule les crises et les échecs. Fort critiqué par Breton, il est condamné par Nougé et à partir de cette date il ne parlera plus du surréalisme qu'au passé. Sans pouvoir la développer ici, nous devons tenir compte d'une évidence: le groupe bruxellois accuse en 1930 des clivages idéologiques qui mettent en retrait Goemans après Lecomte, tandis que Mesens dans le courant des années trente prend ses distances avec la tentation de l'engagement qui travaille déjà Nougé, Magritte et Scutenaire.

La restauration des rapports de Magritte avec Breton dans les années de l'avant-guerre, initiée dès 1933, est matérialisée en 1934 par une proposition d'intégration à la réédition du *Surréalisme et la peinture* (au moment où Defize-Delbrouck deviennent X et Y...). Elle se confirme après la couverture de *Minotaure* composée par le peintre en 1937 avec sa participation sans réserve à l'exposition internationale parisienne de 1938. Ces contacts renoués aboutiront enfin au premier texte que Breton consacre à Magritte dans «Genèse et perspective artistiques du surréalisme» en 1941, avec des termes bien pesés pour définir cette démarche

27. Cf. note 21.

28. Cf. note 20.

«pleinement délibérée» qui «étaye dès ce moment le surréalisme». Le dialogue entretenu entre Breton et les Bruxellois connaît en 1938 une nouvelle mise à l'épreuve, celle de l'adhésion à la FIARI²⁹. Pour résumer, on rappellera que malgré l'insistance de Breton relayé par Mesens, Scutenaire et Magritte se dérobent pour en signer le manifeste et ce n'est qu'*in extremis* et sans doute hors délais que Nougé, mobilisé en France et ébranlé par le pacte germano-soviétique apporte sa caution. Dans une lettre inédite à Scutenaire et I. Hamoir (10 octobre 1938) Breton s'étonne de ne pas avoir reçu d'adhésion de leur part et soupçonnant le refus de Nougé de conditionner celui des autres, il se dit obligé, dans cette hypothèse, de solliciter d'autres personnalités pour représenter la Belgique. Il tient parole puisque *Clé* n° 1 annonce la constitution d'une section en Belgique dont le correspondant Hem Day (= M.D.) n'a rien à voir avec le groupe de Bruxelles. On identifie sous le pseudonyme Marcel Dieu le bouquiniste anarchiste qui avait défrayé la chronique par ses condamnations pour avoir renvoyé son livret militaire, refusé de faire son «devoir électoral» ou s'être fait stériliser³⁰.

Cette première fêlure qui ne concerne pas uniquement Magritte a un prolongement autrement important dans les années de l'après-guerre. Le peintre provoque alors directement Breton avec l'expérience de ses tableaux «plein soleil». Rappelons les grandes lignes d'une querelle que nous avons analysée ailleurs³¹. En juin 1946 Magritte va voir à Paris Breton réinstallé depuis peu, il lui apporte une toile *La Liberté des cultes* («Le paysage est ensoleillé par une pipe qui rayonne dans le ciel»³²) et tente de le convaincre de se «laisser séduire par ces images amies du soleil». De la correspondance échangée jusqu'à la fin août on retient la lettre définitive de Breton, peu persuadé de la nécessité d'«aller chercher le soleil chez Renoir» et qui termine en rappelant «ce qu'il est advenu De Chirico à partir de l'instant... où il est sorti délibérément de son époque nocturne ou onirique comme vous voudrez»³³. Rédaction d'un manifeste par Magritte soutenu par Nougé, échange de télégrammes, la suite de la dispute laisse apparaître progressivement l'arrière-plan idéologique du différend. Il faut rappeler l'engagement de Magritte en 1945 (c'est la troisième fois qu'il prend sa carte) et comment il figure aux côtés de Nougé, Mariën et Scutenaire à un congrès d'artistes communistes en 1947. La désaffection de Magritte ne va pas tarder, par contraste Nougé restera jusqu'à sa mort fidèle à «l'immense clameur victorieuse...

29. José Vovelle, «Le «bel été» surréaliste d'Amsterdam 1938, Stratégies internationalistes à l'épreuve de la FIARI», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 23, printemps 1988, p.57-74.

30. Lettre de Scutenaire à l'auteur, 9 avril 1987.

31. José Vovelle, «En Belgique», *La Planète affolée*, Musées de Marseille/ Flammarion, 1986, p. 181-192.

32. *Dix tableaux de Magritte précédés de descriptions*, Bruxelles, Le Miroir infidèle, 1946.

33. 5 *Lettres*, cf. note 22.

envolée de Stalingrad»³⁴. L'argument politique n'est pas suffisant pour rendre compte de la démarche de Magritte, même s'il inspire largement la condamnation: il y a là un quiproquo. On s'en persuade en reconnaissant des indices précoces dans les déclarations du peintre, citons telle lettre à Éluard (4 décembre 1941) «... c'est un charme assez puissant qui remplace maintenant dans mes tableaux la poésie inquiétante que je m'étais evertué jadis d'atteindre»³⁵. Les tableaux de charme, comme *L'Embellie* qu'il décrit, interviennent dans le même sens que les tableaux «Renoir» pour exprimer une nouvelle forme de protestation contre «toutes les imperfections de la vie quotidienne...». En tout cas l'exposition internationale de la galerie Maeght en 1947 exclut Magritte, et la Belgique est représentée par une équipe de rechange dont le choix a été inspiré par Lecomte et Colin: le couple Suzanne Van Damme - Bruno Capacci, qui ne marqueront pas davantage dans l'histoire du surréalisme et de la peinture. Venant après l'épisode de la FIARI qui n'avait aucun des prétextes d'une dispute éthique ou esthétique, cette récidive d'une stratégie de substitution n'est pas à écarter pour interpréter rétrospectivement la mise en vedette de Defize-Delbrouck contre Magritte.

Vient un moment où Breton va accorder à Magritte les préfaces et présentations que son œuvre ne lui inspirait pas en 1929. Il est significatif que les relations reprennent en 1952. L'artiste a renoncé à tout engagement et il refait sa «peinture d'antan», surtout il se brouille définitivement avec Nougé, pour incomptabilité d'humeur, en septembre³⁶ et sollicite presque aussitôt Breton pour une préface à son exposition de Rome à la galerie Obelisco³⁷. Même si Breton se contente pour le moment d'une réponse aimable, Magritte est associé aux accrochages de l'Étoile scellée et des échanges épistolaires suivis s'inscrivent. En 1961 Magritte sollicite et obtient le texte *René Magritte* intégré à l'hommage collectif pour son exposition de Londres³⁸. En peu de mots Breton lui accorde des brevets importants. Il salue la liberté de sa démarche, refusant «la soumission, soit à des disciplines extérieures à l'art, soit à la pression commerciale» et s'il le situe «à contre-courant des recherches plastiques actuelles», il désigne l'originalité de son apport dans cette «figuration concrète» garante «du grand pont sémantique qui permet de passer du sens propre au sens figuré...». Et de conclure en réhabilitant tout un parcours: «le surréalisme lui doit une de ses premières — et dernières — dimensions». En 1964 un nouvel hommage

34. Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1979, p. 342.

35. *Éluard et ses amis peintres*, Musée national d'art moderne. Centre G. Pompidou, 4 novembre 1982-17 janvier 1983, p. 142.

36. René Magritte, *La Destination. Un livre de lettres*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1977, p. 293-294.

37. *René Magritte*, Obelisco, Roma, 19 janvier 1953.

38. *Magritte*, Obelisk Gallery, London, 28 septembre-27 octobre 1961.

sollicité se traduit dans la préface *Envergure de René Magritte* pour le catalogue de Little Rock³⁹. C'est le plus long texte auquel le peintre ait eu droit; cette étude pertinente, en situation, comporte l'analyse de tableaux importants comme *La Belle Captive* et *L'Empire des lumières*. Breton argumente à partir de références philosophiques mais cite surtout une historienne d'art américaine des plus actuelles, Dore Ashton (allusion au pop-art qui, paraît-il, ne sera pas trop appréciée par Magritte)⁴⁰. On pourra regretter que le texte de Breton n'ait plus le caractère flamboyant de celui qu'il avait consacré à X...Y... et pourtant les mêmes idées forces se font jour, par exemple dans cette évocation de «cet œil mi-fermé mi-ouvert... qui, en toute acuité fonctionnelle, traque pour se régler sur lui l'instant précis où la représentation onirique bascule dans l'état de veille...».

Envergure de René Magritte est un texte définitif sur un artiste que Breton reconnaît comme porteur de la même idée que lui, dans sa cohérence et dans son parcours. Peu importe qu'il n'ait pas sollicité l'automatisme pour ses démonstrations, si sa démarche pleinement délibérée participe comme disait Apollinaire du «véritable bon sens, s'entend, celui des grands poètes». Depuis 1929 le groupe surréaliste s'est entièrement renouvelé autour de Breton, ses goûts même ont évolué depuis Chirico jusqu'à Degottex en passant par Matta, sans oublier la période triomphante de Dali. Du côté de la Belgique Magritte et son fidèle Scutenaire sont seuls témoins du groupe des origines; le peintre qui accède à la notoriété s'impose comme unique interlocuteur.

Cette histoire se termine par un face à face. Nous avons été conduits à jalonner dans notre étude deux processus complémentaires, contradictoires et synchrones: celui de l'oubli et celui de la consécration. Au niveau des bilans, il était inévitable de reconnaître que la dynamique de l'oubli laisse plus d'incertitudes que l'autre et que bien des questions restent en suspens. X et Y ont-ils été des doublures fabriquées par le groupe de pression belge ou évoquées contre lui? Leur virage idéologique suffit-il à expliquer un anonymat définitif, sollicité ou subi? Il est certain que dans le domaine belge comme dans le domaine français, la rigueur idéologique sert de discriminant prioritaire pour maintenir la cohérence d'une adhésion au surréalisme. Dans ces conditions le système de valeurs de Breton donne toujours le pas à l'idée surréaliste sur la forme et la qualité même de la peinture. Dans cette perspective de «la peinture au service du surréalisme», l'exigence éthique se manifeste à tous les niveaux, depuis le refus de la dépendance mercantile jusqu'au politique; elle se veut garante de l'authenticité de la poésie autant que de l'engagement.

39. *Magritte*. An Exhibition prepared by the Art department of the University of St Thomas, Houston, Texas. Arkansas Art Center, Little Rock, 15 mai-30 juin 1964.

40. René Magritte, *Écrits complets*, Flammarion, 1979, p. 598.

Nous devons, à partir de là, avouer notre difficulté à conclure, à faire surgir une idée féconde et convaincante, ou tout du moins plaisante, des itinéraires croisés que nous avons reconstitués. Fallait-il introduire la durée dans ces histoires? Nous pourrions admettre l'évidence, de la part de Breton, d'une stratégie, d'une de ces «stratégies opportunistes» comme on dit en terme de biologie des populations, qui fait bon marché de la valeur plastique — ou esthétique — des œuvres, au profit de la sensation éprouvée, et sur un autre plan de l'implacable rigueur idéologique. Cette stratégie du remplacement se soucie peu des personnes. Alors, au bout du compte, en caricaturant, nous devrions opposer le discours académique qui couronne Magritte, gagnant d'une image «pour l'histoire» de l'intervention surréaliste dans le domaine de la peinture, à cette exhortation inspirée qui soutient un instant ce que le verdict de notre système économique et médiatique désignerait sinon comme des nullités, du moins comme des vaincus, avant de les laisser retomber dans les ténèbres de l'oubli. Mais quoi? «je ne juge pas, je raconte» comme répète obstinément le vieux Goethe, reprenant Montaigne, à propos d'une célèbre dispute. Alors! Silence. Laissons encore parler Breton, laissons-le dresser le tombeau de X et Y. «Silence! il n'est pas de solution hors de l'amour».

José Vovelle
Université de Paris I