



**”Aragon et ses peintres”, Aragon, la parole ou l’énigme,
BPI - Centre Pompidou- Paris, 2005**

Dominique Massonnaud

► To cite this version:

Dominique Massonnaud. ”Aragon et ses peintres”, Aragon, la parole ou l’énigme, BPI - Centre Pompidou- Paris, 2005. Aragon, la parole ou l’énigme, Bibliothèque Publique d’Information BPI, 2005, Aragon, la parole ou l’énigme, 9782842462161. 10.4000/books.bibpompidou.802 . hal-01543343

HAL Id: hal-01543343

<https://hal.science/hal-01543343>

Submitted on 20 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Daniel Bournoux (dir.)

Aragon, la parole ou l'énigme

Éditions de la Bibliothèque publique d'information

Aragon et ses peintres

Dominique Massonnaud

Éditeur : Éditions de la Bibliothèque
publique d'information
Année d'édition : 2005
Date de mise en ligne : 17 janvier 2014
Collection : Paroles en réseau



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

MASSONNAUD, Dominique. *Aragon et ses peintres* In : *Aragon, la parole ou l'énigme* [en ligne]. Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2005 (généré le 18 mai 2016). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/bibpompidou/802>>. ISBN : 9782842462161.

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Aragon et ses peintres

Dominique Massonnaud, maître de conférences, université de Grenoble-III

Aragon n'a cessé de faire chemin avec, auprès des peintres. Dès 1921, dans la préface au catalogue de l'exposition Man Ray de la galerie Six, il dit le rapport à la peinture sur le mode de la dette :

« À Man Ray nous devons tous le jour à un moment d'inattention, et notre vie entière se souvient à tout moment de ce moment sans mesure qu'elle imite sans cesse au gré des passages, des chansons, des capitales, des amis soudain sur un banc d'avenue; et de la fuite des idées, pareille à nos visages mobiles, à nos sens parfaits, que rien ne pourra jamais distraire de leur distraction éternelle¹. »

Lorsqu'il compose le recueil intitulé *Les Collages* en 1965 pour l'éditeur Hermann, il commente ainsi le trajet parcouru dans la relation aux arts plastiques :

« De 1923 à 1965 j'ai écrit une série de textes [...] chacun de ces textes [a] marqué une étape de ma propre vue des choses, trahi en moi des variations de la pensée [...]. Comme si tout le reste de ce monde intérieur que je porte en moi, dans son glissement incessant, nécessitait pour cela qu'on le marquât de ces fiches communément appelées *témoins*, par quoi se révèlent les accroissements des fissures dans les murailles, le mouvement d'abord imperceptible du terrain sous-jacent. »

La production d'Aragon sur les peintres permet ainsi de rendre visibles les effets du temps, elle est océanique, comme l'est l'ensemble de sa production, romanesque, poétique ou critique : « Max Ernst, peintre des illusions » (1923), « La peinture au défi » (1930), « John Heartfield et la beauté révolutionnaire » (1935), « Réalisme socialiste et réalisme français » (1937), une masse d'articles, de conférences qui grandira encore dans les *Lettres françaises* après-guerre. Les recueils qui les collationnent pour partie en donnent idée : *Chroniques de la pluie et du beau temps* (1979), *Les Collages* (1965), *Les Écrits sur l'art moderne* (1981). S'y ajoutent *L'Enseigne de Gersaint* (1946), les *Entretiens du Musée de Dresde* avec Cocteau, *L'Exemple de Courbet* (1952), *Henri Matisse, roman* (1971) « ce livre qui ne ressemble à rien qu'à son propre désordre » et « traîne à travers vingt-sept années [...] comme les épingles éparées d'une boîte renversée » et ce roman, encore, roman qu'on dit du peintre Géricault, *La Semaine sainte* (1958).

À la fin de l'article donné aux *Lettres françaises* à la mort de Fernand Léger en 1955, une affirmation d'Aragon liait art et action, art et conscience au monde :

« On ne peut pas parler que de peinture. La peinture se fait dans un monde où il se passe tant de choses. Et tout ce qui se passe ne peut pas passer dans la peinture, sans doute, mais il passe quelque chose². »

Le trajet ici suivi tente donc d'apercevoir ce quelque chose du monde, cette présence, cette rencontre, que souvent le terme de « réalisme » désigne. Pour d'autres qu'Aragon, le mot de « réalisme » épingle ou recouvre toutes

sortes de figurations sans énigme, à la manière d'un référent flottant, parfois péjoratif, comme il le fut dans les querelles artistiques d'après 1848. Pourtant, sans cesse, Aragon le différencie de ce qui relèverait d'un « sociologisme vulgaire », du « naturalisme », de la copie, privée même du réagencement qu'appelait l'antique *mimesis*. Essayons d'apercevoir ici l'étoilement de ce terme et les constellations de sens qu'il fait apparaître dans les propos aragoniens. Non peut-être proprement ce qu'il *est* mais ce qui le hante, ou ce qu'il hante. Il s'agira donc d'essayer d'entendre ici, pourquoi, ou plutôt comment Chagall est réaliste pour Aragon, comme le sont aussi pour lui Barrès ou Claudel.

« Et Chagall dit sur tous les tons qu'il n'est pas mais là pas du tout réaliste
Mais pourtant Marc si tu permets cette familiarité poétique
Laisse-moi te dire que c'est la réalité que je trouve admirable chez toi³ »

« Témoins », ainsi entendus, sont donc les mots sur ou pour la peinture : à leur tour, à la manière du tableau, ils tentent de fixer le vertige, le flux, la labilité du temps et les vacillements identitaires. Des peintres ici ou des paroles sur la peinture, il n'est point question de chercher une résolution de l'énigme. Énigme, secrets ou mensonges sont jeux de forces à l'œuvre, leurs poussées, leurs tensions sont inséparables de l'histoire dans laquelle s'inscrit le sujet. L'homme n'est pas une équation... qu'il s'agirait de résoudre.

À l'inverse, l'invitation serait de mettre le parcours sous le signe d'une phrase d'Aragon, écrite à propos de *Namouna* de Musset, le 7 novembre 1957 :

« C'est là que s'ouvre le mécompte des rêves qui mesure entre un homme et sa destinée le terrible fossé moderne, objet déchirant de la nouvelle poésie. »

La peinture est l'espace privilégié de ce fossé et de cette déchirure, pour Aragon. L'intérêt ne se porte assurément pas vers ce qui tombe juste. Le rapport aux peintres est ainsi marqué par la récurrence d'une parole non pas simplement projective, mais proprement compassionnelle. Les *hommes blessés*, ou un personnage, nommé « La douleur » sont compagnons de ceux qui travaillent à partir du « terrible fossé moderne ». Si l'on suit à présent quelques-unes de ces traces, on voit apparaître, qu'*Au début était le collage* : il marque la fin de l'âge de la représentation fondée sur le signe, et l'entrée dans l'espace des formes-sens qui questionnent. Aragon l'indique : « la première apparition du collage par laquelle se révèle l'inquiétude de Braque ou de Picasso dès 1911 » : « inquiétude », dit-il, désignant ce qui ne reste pas – ne laisse pas – quiet ou coi. Le rapport au monde n'est, dès lors, plus mimétique mais conflictuel et l'espace du tableau parvient à miner l'ordonnancement linéaire, attendu, prévisible des mots et des choses.

L'espace ouvert, moderne, surgit dans le conflit entre le réel et le merveilleux : Les années surréalistes ont fait surgir la notion de merveilleux qui ne sera jamais renoncée ensuite. « La peinture au défi » pose nettement les enjeux de l'attente esthétique et éthique, attachés à ce mot :

« Le merveilleux s'oppose à ce qui est machinalement, à ce qui est si bien que cela ne se remarque plus, et c'est ainsi qu'on croit communément que le merveilleux est la négation de la réalité. [...] Le merveilleux naît du refus d'une réalité, mais aussi du développement d'un nouveau rapport, d'une réalité nouvelle que ce refus a libéré⁴. »

En 1965, Aragon écrit :

« Toute tentative de sauver le merveilleux, d'en donner interprétation nouvelle est approche du réalisme et manifeste cette tendance obscure en moi de marier ce monde à quoi tout m'attachait et un grand rêve devant moi, qui me semblait ne pouvoir se matérialiser qu'au prix de la destruction de ce que j'aimais⁵. »

« L'œuvre d'art est le résultat de cette lutte des éléments contradictoires d'un monde, d'une société dans un homme, des contradictions même de cet homme. »

Le réalisme est donc le nom donné en 1937 à cette « lutte des éléments contradictoires ». Une « disposition d'esprit », dit Aragon, qui consiste à ne pas aplanir, à ne pas effacer les contradictions mais les rendre productives, de sorte que les choses vues du monde sont saisies sur le mode de la surprise, et non reconnues. Il s'agit de montrer des choses du monde, telles qu'on ne les avait pas vues : la *Baigneuse* par Courbet, *Le Four à plâtre* par Géricault, *L'Homme à cheval* par Courbet encore, entrent en peinture, viennent au jour de nos regards. Comme le paysage d'Abkasia d'Hoffmeister.

Il s'agit de *dé-peindre* donc. Comparant Alain Le Yaouanc à Merlin, Aragon poursuit :

« Je le soupçonne d'enfermer des fées dans les arbres. À ceci près que ses arbres ne sont pas des arbres. Ni des êtres. Que ce qu'il peint est à la fois construction et déconstruction. J'entends ce qu'il peint, il faudrait en dire qu'il le dé-peint, mais vous m'entendriez mal, le verbe dépeindre étant toujours affligé d'un sens descriptif, et moi, je l'emploie ici dans un tout autre sens⁶. »

Il s'agit bien de faire à la peinture ce qu'on ne lui avait jamais fait.

« Le drame est ce conflit des éléments disparates quand ils sont réunis dans un cadre réel où leur propre réalité se dépayse⁷ », écrivait Aragon des collages de Max Ernst, en 1930. L'effet de réception en témoigne, il est encore nommé ainsi, « dépaysement », par Aragon :

« Ce qui caractérise le miracle, ce qui fait crier au miracle, cette qualité du merveilleux, est sans doute un peu la surprise, comme on a voulu faiblement le signaler. Mais c'est bien plus, dans tous les sens qu'on peut donner à ce mot, un extraordinaire dépaysement. Les morts dépayés du tombeau, les géants dépayés par la taille, les sylphes par la légèreté, les roses par la saison. Le miracle est un désordre inattendu, une disposition surprenante. Et c'est à cet

égard qu'il est la négation du réel, et qu'il devient, une fois accepté miracle, la conciliation du réel et du merveilleux. »

La peinture dite réaliste est donc l'espace même du travail dialectique en acte. L'exemple de Géricault peut aider à préciser ce qui ou ce que hante ce mot de « réalisme », chez Aragon.

Lumière de Géricault

Après le roman renoncé qui aurait pris place au Moyen Âge ou un roman sur David d'Angers, le sculpteur, ce qui a pu motiver le choix de Géricault est qu'il invente une singulière peinture d'histoire, avant lui jamais peinte. En effet, au Salon de 1812, l'approche qu'il propose des guerres napoléoniennes vient effacer le modèle épique du héros, tel que David ou Gros le représentait. En face du [portrait équestre du roi de Naples](#) de Gros se trouve *L'Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale, chargeant*. À la différence du portrait héroïque du grand homme – Murat – un officier subalterne est mis en scène par Géricault dans une composition de trop grande taille pour un homme du rang anonyme. La toile fut perçue à ce titre comme inclassable⁸ et invendable. Le parti-pris se confirme avec l'exposition au Salon de 1814 du *Cuirassier blessé*. Le peintre est également connu pour ses portraits de monomaniaques : voleur, ravisseur d'enfant, joueur, jaloux... Criminels, méchants, aliénés, ou personnalités banales sont ainsi également représentés. Le peintre est celui qui donne un accès à la figuration aux anonymes, à ceux qui n'ont pas de nom, aux misérables, à la manière de Hugo. De même, le personnage de Théodore Géricault est bien, dans *La Semaine sainte*, un personnage d'emblée banal. Indistinct dans le groupe, il émerge peu à peu, pris toujours dans un jeu d'ombres. Il ne sera désigné qu'avec retard par son nom propre, alors que déjà le lecteur s'intéresse à lui, sous la désignation du diminutif hypochoristique « Théo ». Le peintre n'est pas donné comme grand homme dans la fiction, qui renonce à mettre en scène une figure de l'artiste ou du génie romantique. Si Géricault reste dans le roman l'homme des rêves, celui qui suscite le rêve du narrateur, et s'absorbe dans les songeries, le rêve n'est plus ici le fantasme d'un ailleurs, « n'importe où hors du monde » mais devient l'espace d'une réalité autre, celle qui donne perspective au réel en l'interrogeant.

À cet égard, *La Semaine sainte* pourrait être considérée comme l'achèvement du projet du *Monde réel* : dans l'accomplissement de la lutte menée contre l'individualisme et le travail d'articulation entre sujet et histoire, effectué sur le mode moderne des rencontres, des coïncidences, des hasards historiques et existentiels. Cependant, *La Semaine sainte* engage aussi un rapport au temps, adopte une perspective qui relève du *Fou d'Elsa*, tenant ensemble courte et longue durée. Là encore, le choix a pu être motivé par les variations des recherches de Géricault sur [Le Radeau de la Méduse](#). *La Semaine sainte*, croise donc à ce titre l'entreprise picturale de Géricault. De fait, Aragon qui a déjà « corrigé Fénelon » dans ses *Aventures de Télémaque*, en réduisant l'espace parcouru à l'île de Calypso, choisit, pour ses « Mousquetaires 1815 » une condensation chronologique afin de rendre compte du drame des Cent jours. De même, Géricault concentre en une micro-scène les seize jours d'effroi subis par les naufragés de la Méduse.

Les études préparatoires marquent son hésitation à choisir. *Révolte sur le radeau*, *Scène d'anthropophagie*, *Sauvetage* sont travaillés. Le tableau définitif fait un choix éclairant : il s'agit d'une organisation pyramidale qui saisit l'instant où apparaît à l'horizon le brick Argus. Les dernières modifications apportées par le peintre tendent à resserrer la focalisation sur le radeau, en supprimant des étendues de ciel et d'eau et à rechercher une identification du spectateur avec les naufragés, dans l'organisation d'une ligne de fuite oblique en direction du brick Argus. Chaque figure donne à voir son histoire singulière : le « père » et le « fils », identifiés par les commentateurs, par exemple. La toile représente un portrait de peintre : Delacroix, ici modèle, saisi, alors qu'il ne peint pas, en deçà ou au-delà de sa fonction créatrice et sociale. Delacroix est emblématique – comme Théodore Géricault dans *La Semaine sainte*, le personnage ne prend ici place qu'en rapport avec les autres corps agencés dans la composition : de même l'homme, acteur de l'histoire, ne fait sens que pris dans la conjonction des circonstances. *Le Radeau de la Méduse* paraît alors un modèle probant de l'architecture de *La Semaine sainte*. Il n'est que d'observer l'insistance sur l'éclairage commun aux deux objets. Le brick Argus apparaît à l'angle supérieur droit du tableau, dans le soleil de l'aube alors que les noirs, les gris bitumés dominent dans la composition. Le roman d'Aragon a pour *desinit* : « C'est drôle, la route n'est plus du tout la même avec le soleil⁹. »

Ce motif du soleil – pour signifier l'espérance dans l'Histoire – est récurrent dans les articles d'Aragon critique, depuis 1947, comme celui des « graines de l'avenir » ou du « semeur », emprunté à Hugo. Dans les deux cas, l'espérance figurée est cet improbable qui appartient à l'avenir, dans une histoire ouverte. L'exemple de Courbet livre, à ce titre, la formulation du projet (dont *La Semaine sainte*, puis *Le Fou d'Elsa* constitueront des formes-sens) : « Le passage au réalisme s'accompagne, j'allais dire forcément, de la liquidation du désespoir. » Il s'agit donc d'« une lecture du présent par le passé, au pied de la lettre, mais en élevant le présent à la dignité de futur, à la dignité d'horizon, c'est du futur seul que tout parle ici, même le présent, du fond d'un peuple qui n'a pas parole d'avenir ».

Chagall, donc, admirable :

« Peindre. Un homme a passé sa vie à peindre. Et quand je dis sa vie entendez bien. Le reste est gesticulation. Peindre et sa vie. Que peint-il ? Des fruits, des fleurs, l'entrée d'un roi dans une ville ? Tout ce qui s'explique est autre chose que la vie. Que sa vie. Sa vie est peindre. Inexplicablement. Peindre ou parler peut-être : il voit comme on entend. Les choses peintes sur la toile, à la façon des phrases feintes. Les mots s'enchaînent. Tout fait phrase après tout, il n'y a pas à comprendre : est-ce que la musique, alors pourquoi la peinture ? Il faudrait tout reprendre du commencement : comment a commencé de s'écrire ce monde jamais achevé, ce pays du dépaysement ? Ce pays d'apesanteur, où rien ne différencie l'homme de l'oiseau, l'âme habite le ciel, il se fait cirque de toute chose, on marche si bien sur la tête, il n'y a pas besoin d'explication si la couleur assimile un coq au bras du joueur de flûte, et dessine à l'ombre

de sa nuque une femme nue tandis qu'au loin le village à la fois se dore du soleil et de la lune. Nous sommes toujours au seuil des heures. L'aiguille montre le pas à faire et le franchit. Le spectacle est donné. Hommes et femmes sont enceints d'apparitions [...]. C'est le rêve éveillé d'un peuple où il y tant d'amoureux que ne sais lequel prendre. Et sans doute jamais personne ainsi n'a inondé mes yeux de lumière, qui pourtant ait toujours si divinement sur moi fait régner la nuit¹⁰. »

Aragon disait aussi « j'aime bien le noir en peinture » : sans l'ombre pas de lumière, sans rêve, quel moteur à l'action, sans l'énigme comment parlerait-on ?

Notes

1. ARAGON, Louis, « Préface », 3 décembre 1921, rééd. *Écrits sur l'art moderne*, préface de J. Leehardt, Paris, Flammarion, 1981, p. 10.
2. ARAGON, Louis, « Le sourire de Léger », *Lettres françaises*, n° 582, 25 août 1955, repris dans *Écrits sur l'art moderne*, op. cit., p. 173.
3. ARAGON, Louis, « Chagall à l'opéra » Poème III, « Quel désordre il y a dans tout ce qu'on voit », repris dans *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 294.
4. ARAGON, Louis, *Écrits sur l'art moderne*, op. cit., p. 27.
5. ARAGON, Louis, *Les Collages*, op. cit., p. 15.
6. ARAGON, Louis, Préface de l'exposition Le Yaouanc, Brest, 1973, repris dans *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 268.
7. ARAGON, Louis, *Les Collages*, op. cit., p. 67.
8. Voir notre collation des comptes rendus dans : MASSONNAUD, Dominique, *Le Nu moderne au Salon (1799-1853)*, Anthologie de textes et dessins de presse, Grenoble, Ellug, fin 2005.
9. ARAGON, Louis, *Ss*, op. cit., p. 594.
10. ARAGON, Louis, « Chagall l'admirable », *Les Lettres françaises*, n° 1438, 31 mai 1972, repris dans *Écrits sur l'art moderne*, op. cit., p. 266-267.

74

Aragon et ses peintres
par Dominique
Massonnaud