

Introduction

« Il s'en faut de peu que les aventures recommencent. »

La Mort le roi Arthur.

En 1953, en exergue à une monographie consacrée à l'œuvre de son ami d'enfance, le peintre Jean Dubuffet¹, Georges Limbour cite Kierkegaard :

« Au lieu de chercher secours auprès d'un philosophe universellement connu ou auprès d'un *PROFESSOR PUBLICUS ORDINARIUS*, mon ami s'est réfugié auprès d'un penseur privé qui avait possédé autrefois toutes les splendeurs de la terre mais qui dut ensuite se retirer de la vie : auprès de Job qui, assis dans la cendre et tout en grattant les plaies de son corps avec un tesson, laisse tomber de rapides remarques et des réflexions. Il semble à mon ami que la vérité se révèle ici plus convaincante que dans le *Symposium* grec. »

Si la pensée de nombre de philosophes hante ses textes, il est rare que l'écrivain qui fut lui-même professeur de philosophie livre ses références, préférant le plus souvent aiguïser la sagacité de son lecteur ! Pour une fois, il abat son jeu. Et à bien y réfléchir, la présence de Kierkegaard, à l'entrée de ce livre, n'a rien d'étonnant. De celui qui consacra sa thèse à l'ironie et affirma l'écart entre le discours et l'existence, Limbour n'a pu qu'aimer la démarche. De celui qui, choisissant une philosophie de l'incarnation, aimait raconter des anecdotes, il a certainement apprécié la méthode. Et puis il y a Job ! Job, dont le philosophe danois fait l'une de ses figures, est précisément le surnom de Limbour... Notre poète a lui-même multiplié les noms d'emprunt² : il lui arrive de signer ses chroniques Antimoine Chevalet, André Lacombe, Paul Garance ou Félibien ! Mais c'est Job que l'appelaient déjà ses amis, dans l'atelier d'André Masson, dès les années vingt. Moins qu'à l'homme accablé de misères, on dit que c'est à la marque du papier à cigarette que ce fumeur dut ce surnom !

1 Cette monographie, publiée en 1953 par Drouin, à Paris et Pierre Matisse, à New York, s'intitule *Tableau bon levain à vous de cuire la pâte, L'art brut de Jean Dubuffet*. Nous la désignerons par *Tableau bon levain*.

2 Kierkegaard aussi a utilisé des pseudonymes, pour des raisons autres. « La pseudonymie est une manière de se projeter littéralement dans des êtres concrets et de modéliser à partir de figures littéraires et historiques interrogées (Faust, Don Juan, Néron) divers stades de l'existence » (Christine BARON, « Kierkegaard inconnu. Récit contre concept », in « Les philosophes lecteurs », *Fabula* LHT, n° 1, février 2006, p. 4).

Limbour ou le paradoxe... Pour peu qu'on lise la citation de Kierkegaard à la lumière de cette amusante histoire, « mon ami » désigne le peintre Jean Dubuffet qui, préférant (cette fois) Limbour aux spécialistes, réclame à son ami d'écrire pour lui ; le critique d'art³ est Job, qui, plutôt que de se targuer de son titre de professeur de philosophie, se réclame modestement « penseur privé ». Insaissable, ce grand critique d'art ne revendique nulle autorité. Au passage, il fait allusion à une jeunesse flamboyante partagée avec le peintre mais loin déjà. Faudra-t-il rire, faudra-t-il prendre au sérieux ce « penseur privé » ? Quelle vérité est à attendre ? Quelle sera la position de celui qui tient la plume ? On se doute que l'ironie sera l'une de ses cartes maîtresses.

Étudier les écrits sur l'art de Georges Limbour (1900-1970) répond d'abord au désir de faire partager sa propre jubilation de lecteur, face à cet ensemble considérable de textes publiés entre 1924 et 1969. Ces écrits que l'écrivain « dispersait [...] au fur et à mesure des expositions et de l'inspiration dans les publications les plus diverses⁴ » sont aujourd'hui publiés par Le Bruit du temps⁵ qui rend aux lecteurs un trésor disparu. Jusqu'ici souvent introuvables, ils avaient d'abord été repertoriés par Martine Colin-Picon qui, à l'issue d'une enquête minutieuse, les avait classés aux côtés des autres écrits du poète dans sa bibliographie publiée en 1994⁶. Notre bibliographie, fondée sur la première, en reprend le principe de classement chronologique dont notre étude justifiera la pertinence. Elle comporte 487 références (dont vingt-quatre publications posthumes), 368 relevant des écrits sur l'art, des chroniques pour l'essentiel (330), vingt-trois préfaces de catalogues (en français, anglais, allemand ou néerlandais) et sept ouvrages, des monographies pour la plupart. Cette bibliographie fait aussi le point sur l'ouvrage resté inédit, *Le Recensement universel*.

De cet ensemble, nous donnerons une image précise, en particulier dans la première partie qui permettra de tracer les grandes avenues qui dessinent la cohérence de l'esthétique sur laquelle il repose. Ces textes allient en effet l'intelligence et la grâce, l'humour et la finesse, pour dessiner de page en page une manière de voir exceptionnelle et ouvrir une porte sur cet « art d'une intense aimantation » (277⁷), la peinture, que peu d'écrivains ont saisie aussi bien. Il fallait le démontrer, sans trahir la position critique autant qu'existentielle d'un auteur qui détestait plus que tout les *livres gelés*. En 1930, quand

3 La première partie reviendra sur les termes, critique d'art ou écrits sur l'art. Considérons d'abord que la critique (au sens journalistique du terme) est un sous-ensemble des écrits sur l'art destinés à des supports différents, de l'article à la monographie.

4 « L'homme de la joie quand même », in « Limbour l'irréductible » (numéro spécial dirigé par Jean PIEL), revue *Critique*, n° 351-352, août-septembre 1976, p. 737.

5 G. LIMBOUR, *Spectateur des arts, écrits sur la peinture, 1924-1969* (édition établie par Martine Colin-Picon et Françoise Nicol), Paris, Le Bruit du temps, 2013. L'ouvrage sera désigné dans ce volume par l'abréviation SA.

6 Martine COLIN-PICON, *Georges Limbour, Le Songe autobiographique*, thèse sous la direction de Jacqueline Chénieux-Gendron, Paris VII, Denis-Diderot, 1991, Lachenal et Ritter, coll. critique « Pleine marge », 1994. Voir notre introduction à la bibliographie, *infra*.

7 On trouvera entre parenthèses les numéros des textes, classés chronologiquement dans la bibliographie des écrits de G. Limbour présentée à la fin du volume.

il a traduit *Le Timbre égyptien*, d'Ossip Mandelstam, Limbour n'a pu qu'être sensible à cette phrase, peut-être une réminiscence lointaine des paroles gelées de Rabelais⁸ (un autre des écrivains qu'il aimait) :

« Il devient de plus en plus difficile de tourner les pages du livre gelé, relié à la hache à la lueur des becs de gaz⁹. »

D'ailleurs, s'il ne s'est pas résolu à rassembler nombre de ses textes, c'est qu'à ses yeux « la publication de ses manuscrits revenait à les mettre au tombeau » (André Dhôtel). Les critiques de celui qu'un de ses amis les plus proches, Michel Leiris, qualifia d'« esprit profondément libertaire¹⁰ » ne se veulent rien d'autre que les feuillets dispersés d'un riche carnet de voyage, qui en dit plus long sur le pays traversé, la peinture, que tant de guides autorisés. Car, plus que de synthèse, « c'est de chemins qu'il s'agit, de voyage, si l'on veut », pour reprendre au compte du critique la formule d'un autre écrivain *mobile*, le poète Henri Michaux¹¹. Et le voyage, loin d'être organisé, est fondé sur le décentrement, le pas de côté et la rencontre. Du mouvement du critique qui arpente les trottoirs parisiens, d'une exposition à l'autre, au mouvement du regard, de l'enthousiasme suscité par une nouvelle découverte à l'élan d'une écriture qui toujours relance le désir, ainsi se dessine *l'aventure* dont nous avons voulu faire le titre de cet essai, sans méconnaître la dimension initiatique de celle-ci. C'est sur la quête en effet que s'articulent les écrits sur l'art de Limbour, tout autant que sur ses récits, les uns et les autres étant inséparables, surgis de la même source. Et cette quête est à la fois celles des trésors disséminés ici et là, dans les ateliers, les galeries, les musées ou les Salons. Elle est en même temps celle d'un horizon, un idéal de la peinture qu'il s'agira sinon de cerner, au moins d'esquisser d'une plume la plus légère possible.

Le voyage en question, malgré les apparences, n'est pas une promenade de santé. Parler peinture oblige sans cesse à tenir l'équilibre sur un fil : il est beaucoup plus facile de faire une chronique littéraire qu'une chronique artistique, explique Limbour dans un article de 1955 intitulée « Les Parts inégales » qui présente les apories auxquelles il est confronté. La peinture « est, avant tout, affaire de technique, et c'est donc de la technique qu'il faut parler ». Mais si l'art « n'est plus qu'une simple affaire de technique, [cela] le mène à sa perte » (316) ! Une voie étroite reste à tracer : le babillage qui ramène la peinture à soi sans la regarder vraiment est vain. Se focaliser sur le sujet du tableau est sans grand intérêt depuis le cubisme. S'en tenir à la

⁸ « Lors nous jeta sur le tillac pleines mains de paroles gelées, et semblaient dragées, perlées de diverses couleurs », François RABELAIS, *Quart Livre* LVI.

⁹ Ossip MANDELSTAM, *Le Timbre égyptien*, Paris, Le Bruit du temps, 2009, p. 69 (paru en 1930, dans le cahier n° 24 de *Commerce*, traduction G. Limbour et D. S. Mirsky).

¹⁰ Michel LEIRIS, « Boule blanche pour l'enfant polaire », *Atoll*, n° 2, sept.-oct.-nov. 1968. Ce texte est repris à l'entrée du *Carnaval et les Civilisés* (Paris, L'Élocoquent, 1986).

¹¹ Henri MICHAUX, « En rêvant à partir de peintures énigmatiques », *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2004, p. 695.

technique est passer à côté du mystère de l'œuvre. Puis la période durant laquelle le critique a écrit le plus grands nombre de chroniques (de 1944 à la fin des années cinquante) est propice aux débats, voire aux polémiques et il est parfois sommé de prendre parti. Sur ce ou plutôt ces chemins, dans ces textes écrits entre 1924 et 1970, apparaissent les silhouettes de la plupart des peintres qui ont exposé à Paris. Les nombreux débats de l'époque sur l'art moderne s'y font entendre. Inlassablement, Limbour s'interroge sur la peinture, tout en livrant des clés pour comprendre et évaluer des œuvres et des artistes, des écoles et des mouvements.

La grande amplitude temporelle de cette œuvre critique dans une période foisonnante l'érige en un témoignage passionnant sur l'art moderne. Si celui qui fit de « l'œil » un *personnage* de ses récits¹² a forgé ses convictions esthétiques dans les années 1920 et signé alors des textes témoignant de l'acuité de son regard, c'est seulement à partir de 1944 (soit vingt ans après ses débuts d'écrivain d'art) qu'il exerce une activité régulière de chroniqueur. Or, cette période est celle où les historiens d'art s'appliquent à fixer les limites de « l'art moderne » – l'expression se répand au mitan du siècle à la faveur des débats autour de « La nouvelle École de Paris ». En effet, après les œuvres majeures des grands maîtres, des précurseurs, tel Cézanne, aux cubistes, puis à l'ensemble des artistes d'avant-garde du début du siècle, après les débats de la première après-guerre, il fallait parachever la théorisation de cette révolution artistique. Cela se fera à travers de vifs débats, entre 1944 et 1960. La situation en 1944 est à cet égard comparable à celle de 1918. Dans cette première période, les années de guerre ayant interrompu une partie de l'activité des cubistes, le retour de la paix avait provoqué une prise de recul accélérée par cette parenthèse terrible. Dès 1917, Pierre Reverdy avait fondé la revue *Nord-Sud* pour proposer un bilan du cubisme. De même, à la Libération, on publie les premières grandes synthèses sur l'art moderne¹³. Ensuite, à partir de la fin des années quarante, en pleine guerre froide, le débat fait rage entre les tenants de l'art abstrait célébrés aux États-Unis et ceux du réalisme socialiste¹⁴. Limbour est aux premières loges : il fréquente les peintres, assiste aux débats, lit les historiens d'art. Depuis le début du siècle, la toile de fond de ces débats est la « crise de la peinture » à laquelle il fait souvent allusion, surtout à partir de la fin des années 1940. Si la mort de la peinture est prédite dès 1930 par Élie Faure, c'est probablement à partir de la toute fin des années quarante que Limbour redoute l'affaiblissement de cet art qu'il aime tellement... Certes, à ses yeux, cette crise (on parle aussi de « crise du réel¹⁵ »), présentée dans

¹² Citons par exemple Georges LIMBOUR, « Les Yeux de verre », *Contes et récits*, Paris, Gallimard, 1973, p. 53.

¹³ Voir notre bibliographie, au chapitre « Les premiers ouvrages de synthèse sur l'art du XX^e siècle ».

¹⁴ D'autres débats suivront après la mort de Limbour : il faut attendre les années soixante pour que soit véritablement reconnue l'importance de Marcel Duchamp par le grand public.

¹⁵ Voir l'article de Nathalie ADAMSON, « L'École de Paris ou l'élaboration d'une fiction discursive », in Rossella FROISSART PEZONE et Yves CHÈVREFILS (dir.), *Les Revues d'art, formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rennes, PUR, 2011, p. 137-153.

un certain nombre d'ouvrages théoriques, de Faure à Lévi-Strauss, ne saurait être un prétexte à se détourner de la peinture qui exige toujours l'exercice du regard (42). Mais au-delà des problèmes théoriques sans cesse soulevés par les spécialistes entre 1944 et les années 1960, il ne peut que constater le trouble du public, désorienté par *Les Problèmes de la peinture*, pour reprendre le titre de Gaston Diehl¹⁶. Et surtout, à la fin de sa vie, la lassitude le gagne face à des œuvres qui lui semblent impuissantes à atteindre les hauteurs de celles des grands maîtres de la génération précédente. Limbour a participé à la construction de cette histoire, tout en tentant de garder ses distances à l'égard de ces grands débats théoriques qui lui semblaient desservir les artistes.

À la Libération, la tâche n'était pas aisée puisqu'il écrit pour des journaux et des revues de gauche, par exemple *Action* ou *Les Temps modernes*, qui s'engagent en faveur de positions à la fois esthétiques et politiques. Limbour préfère défendre des œuvres et des artistes que des positions de principe dont il souligne, chaque fois qu'il le peut, l'artificialité et la raideur. Bien plus, initié à la peinture dans les années 1920 aux côtés de Masson, des cubistes et du *marchand-philosophe* Daniel-Henry Kahnweiler, il refuse de choisir entre deux groupes, les défenseurs de l'abstraction et ceux du réalisme socialiste, s'écartant par là même de son ami Louis Aragon, au risque d'être rangé, lui, le défenseur de l'art moderne, aux côtés de critiques que la postérité jugera traditionnalistes. C'est que la troisième voie qu'il recherche, comme d'autres, est précisément à ses yeux celle qu'ont tenté d'ouvrir les cubistes au tout début du siècle. Cette difficulté à classer son œuvre critique d'un bord ou d'un autre explique en partie l'obscurité dans laquelle est tenue aujourd'hui son œuvre. Pourtant l'originalité de sa pensée et la qualité de l'écriture des chroniques justifient amplement que cet ensemble sorte de l'oubli dans lequel le tenaient jusqu'ici sa dispersion et un certain nombre de représentations qu'il faudra s'employer à analyser. Mais il nous faut auparavant baliser le champ d'étude. Quelle voix s'exprime dans ces textes ? Comment dégager la spécificité de cette œuvre, celle d'un poète qui *entre* dans le champ de la peinture, trouvant ainsi cette voie dont il mesure l'étroitesse ?

Le charme du poète

En 1983, en introduction au chapitre qu'elle lui consacre dans *Le Surréalisme et le Roman*, Jacqueline Chénieux-Gendron qui ouvre la voie à la recherche universitaire sur cet auteur écrit : « Georges Limbour [...] n'a pas été reconnu encore à sa juste mesure¹⁷. » Ce constat fait écho à celui des proches de l'écrivain.

Dans les poèmes, les récits, le théâtre ou les livrets d'opéra de Limbour s'entend « un langage poétique ». Leiris l'affirme, livrant au passage une

¹⁶ Gaston DIEHL, *Les Problèmes de la peinture*, Paris, Confluences, 1945.

¹⁷ Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, « Georges Limbour : la fable du surgissement du sens », in *Le Surréalisme et le roman, 1922-1950*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 242.

première définition de la poésie, qui implique totalement le lecteur, dans la droite ligne de la lecture proustienne : « Un langage poétique par définition, si l'on admet qu'il y a poésie dès qu'un charme, au sens le plus fort du terme, s'exerce de l'écrivain au lecteur, dès que le premier *se fait entendre* du second en éveillant en lui une suite de résonances, au lieu de ne faire que plus ou moins intelligemment soliloquer ou feindre d'engager un dialogue¹⁸. » On verra que les articles critiques ne dérogent pas à cette *règle* poétique. Mais avant cela, évoquons à la fois l'écrivain et les représentations que nous en avons, bâties par ses proches.

L'image d'un poète, l'image d'un aventurier

Certes, l'« œuvre à l'attrait exceptionnel » d'un poète critique d'art (pour citer encore Jacqueline Chénieux-Gendron), oblige à s'interroger sur le manque de notoriété de celui-ci hors d'un cercle de lecteurs passionnés aujourd'hui. Comme l'écrit André Dhôtel, plus de dix ans après sa mort, en 1982 :

« Georges Limbour quoique pas trop connu ni soucieux d'être connu, s'est toujours présenté à mes yeux comme un des premiers écrivains de ce siècle, et je suis souvent tenté de dire le premier¹⁹. »

Quelle représentation est associée à Limbour ? Si son nom était reconnu de son vivant, on peut penser que son *image* a été brouillée dans les dernières années de sa vie. Prenons comme exemple une brève notice bio-bibliographique qui, en 1956, accompagne une interview du critique d'art sur le sculpteur Laurens :

« Georges Limbour, ex-professeur de philosophie et critique d'art, est l'auteur d'un essai sur Dubuffet et de plusieurs romans, *Les Vanilliers*, en 1938 ; *La Chasse au mérrou*, en 1964 ; et d'une pièce, *L'Élocoquente*, montée en 1956 par Marcel Maréchal²⁰. »

La notice commence par le statut professionnel qui contient d'ailleurs une erreur puisqu'en 1956 le professeur de philosophie vient d'être nommé à Paris, au lycée Jean-Baptiste – Say où il enseignera jusqu'en 1963... Vient ensuite le titre de « critique d'art », évident en 1956, alors qu'il est paradoxalement méconnu aujourd'hui. Quant à l'œuvre romanesque et théâtrale, elle est évoquée en dernier et à aucun moment, la notice ne signale l'auteur comme un poète. Cet exemple parmi d'autres témoigne d'une inversion de l'image de Limbour : aujourd'hui, l'activité de critique, reconnue de son vivant, s'est effacée au profit de l'écriture poétique.

¹⁸ M. LEIRIS, « Boule blanche pour l'enfant polaire », *Atoll*, revue citée, p. 13-14.

¹⁹ André DHÔTEL, in Marie-Françoise ROSE (dir.), *Georges Limbour*, Le Havre, Bibliothèque Salacrou, 1982 (n. p.), catalogue de l'exposition consacrée à G. Limbour. Dhôtel et Limbour se sont rencontrés à Paris, sans doute en 1918.

²⁰ « L'énergie vitale de Laurens », entretien avec G. Limbour, Jean CLAY, *Réalités*, n° 255, 1^{er} mai 1956, p. 102-106 (324).

Pourtant, c'est bien en poète qu'il a entamé une carrière flamboyante à partir de 1918, date de son arrivée du Havre à Paris. Limbour paraît même à certains comme le paradigme du poète au début des années 1920, par son écriture, son allure et sa personnalité. Les portraits qu'on trace de lui introduisent tous, même implicitement, sa ressemblance avec celui duquel le surréalisme s'affirmera débiteur, Arthur Rimbaud, le poète « aux semelles de vent » que Limbour place lui-même au panthéon (le titre de son recueil, *Soleils bas*, fait référence à un vers du « Bateau ivre »). Aragon décrit ainsi leur première rencontre (en 1920) : « À ma grande surprise, je crois voir devant moi Arthur Rimbaud²¹. » Max Jacob, quant à lui, voyant un chef d'œuvre dans *Soleils bas*, « incite Leiris, Aragon et Cocteau à considérer Limbour comme leur maître²² », l'intronise comme le « successeur ou remplaçant d'Apollinaire²³ » et recommande à Kahnweiler, dès 1922, « le sublime Limbour ». En écho, Leiris rappelle le conseil que lui a donné Max Jacob en 1922 :

« Avant même que des liens de camaraderie se fussent établis entre nous, Max Jacob, qui à cette époque était mon maître en poésie, m'avait parlé de Limbour comme de quelqu'un que je devrais prendre en exemple : un vrai poète, me disait-il en substance, et qui avait, du poète, la démarche aérienne alors que dans tout ce que je faisais j'étais, moi, lourd et guindé. »

Et il ajoute :

« C'est ainsi que, toujours, j'ai regardé Limbour : le poète né, celui qui bénéficie d'une sorte de don du ciel [...]. Jusqu'à ce jour, je n'ai cessé de lui envier ce don et j'admire aussi qu'à cause, en grande partie, de son dédain à l'endroit de tout ce qui peut rassembler à une stratégie littéraire il soit resté plus obscur, et de beaucoup, qu'on aurait pu s'y attendre. »

À ses yeux, c'est bien le premier conte publié, *L'Enfant polaire* (daté de 1921), qui fait de lui un poète :

« *L'Enfant polaire*, où d'entrée se trouvait indiquée une voie poétique qu'il précéderait ensuite et approfondirait, mais dont à nul moment il ne s'écarterait. »

À cette figure lumineuse, il associe d'autres modèles de poètes *aventuriers* après s'être dénigré lui-même comme un casanier pusillanime²⁴ que l'ami voyageur amenera à se décentrer.

²¹ Louis ARAGON, *Les Lettres françaises*, n° 1336, 27 mai-2 juin 1970.

²² Christine VAN-ROGER ANDREUCCI, introduction aux *Lettres de Max Jacob à Michel Leiris*, Paris, Champion, 2001, p. 68.

²³ Lettre de Max Jacob à Kislring, 1^{er} novembre 1923 (citée par M. COLIN-PICON, *Georges Limbour, Le Songe autobiographique, op. cit.*, p. 18).

²⁴ On sait à cet égard l'importance du voyage de Leiris en Égypte en 1927, quand le poète est en poste au Caire. C'est à « l'émulation » suscitée par Limbour que Leiris devrait, suggère-t-il, ses voyages dans « une grande part de ce qu'on appelle communément le tiers-monde »... Voir M. LEIRIS, *Fibrilles*, in *La Règle du jeu*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2003, p. 584.

« J'ai donc envié Limbour, tout d'abord comme poète, mais je l'ai envié aussi quand il s'est fait voyageur. À cet égard, c'est lui qui a très tôt montré la route au casanier que j'ai toujours été de nature [...]. Journaliste en Rhénanie, professeur en Albanie et en Égypte (marchant alors dans la foulée de Nerval après l'avoir fait dans celle d'Apollinaire), cela conférait à Limbour, en ces années 1920, une auréole d'*aventure* et il semblait s'être attaché à mettre en actes, autant que faire se peut, le beau mythe de géographie, de nomadisme et de désir insatiable que constituait son premier conte publié²⁵ » (nous soulignons²⁶).

Certes, ces témoignages qui transforment le jeune poète en une figure mythique nous en apprennent autant sur les attentes des écrivains dans cette période où est né le surréalisme que sur le personnage. Pourtant, de tous les jugements portés sur Limbour, les plus justes et les plus subtils nous ont toujours semblé être ceux de Leiris. Or, bien des années après l'avènement du surréalisme (en 1982), celui-ci le désigne encore, avec une constance de jugement exemplaire, comme « l'un de ces [poètes] inimitables qui – touchés, éventuellement à mort, par ce qu'on peut tenir pour une manière de grâce – se révèlent poètes dans la texture même de leur vie autant que dans leurs écrits²⁷ ».

Leiris livre au passage deux premières clés de l'obscurité dans laquelle est tenue le poète, en partie de son vivant même : l'absence de *stratégie littéraire* et une vie faite de déplacements incessants. Rappelons que Limbour a vécu hors de France dans les grandes années du surréalisme (il part à Mayence en 1924, enseigne en Albanie durant l'année scolaire 1924-1925 ; en Égypte, de septembre 1925 à l'été 1928 ; à Varsovie de 1930 à 1935). Deux autres explications peuvent être évoquées, indissociables des premières, d'abord son art de l'esquive. Insaisissable, le poète brouillait les pistes. Il évoquait peu ses amitiés et *cloisonnait* ses relations, il ne citait que rarement ses lectures ou ses fréquentations. Plus largement, l'affilier à un groupe ou un mouvement est impossible, ce qui éclaire sa relation difficile avec André Breton jusqu'à la rupture définitive avec lui, en 1929. Revenant sur cet épisode après la mort du poète, un autre de ses amis, Jean Piel, est catégorique :

« La nouvelle "école" [...] a triomphé au point que les réfractaires comme lui seraient purement et simplement condamnés à l'oubli si personne ne s'attachait avec quelque passion à leur rendre justice²⁸. »

Et il ajoute :

« Je suis de ceux qui pensent, qu'il faut, sans hésiter, cesser de considérer Limbour comme un écrivain surréaliste ».

²⁵ M. LEIRIS, « Boule blanche pour l'enfant polaire », in *Atoll*, op. cit., p. 12.

²⁶ Dans l'ensemble de l'essai, nous nous sommes autorisée à souligner parfois un mot ou une expression.

²⁷ M. LEIRIS, in Catalogue de l'exposition *Georges Limbour*, op. cit.

²⁸ Jean PIEL, « L'homme de la joie quand même », in « Limbour l'irréductible », *Critique*, op. cit., p. 735.

Cette formule à l'emporte-pièce n'aurait pas eu de sens entre 1924 et 1929. Sans entrer dans la polémique, disons qu'après 1929, on ne peut rattacher l'écrivain au surréalisme que par son adhésion à « l'esprit » du mouvement : « l'invasion de la vie de tous les jours par la poésie²⁹ », pour reprendre la vision large et distanciée de Julien Gracq. Comme d'autres, André Masson ou Robert Desnos, il est de ceux qui sont *passés par* le surréalisme (au sens historique du terme), tout en étant peut-être parmi les plus fidèles d'une certaine manière. Si, en revanche, le surréalisme se définit comme le groupe d'artistes fédérés par Breton, c'est plus compliqué. Non seulement le poète a été marginalisé par sa mésentente avec celui qu'il nomme parfois « le gendarme » (même si un article élégant qu'il a publié à la mort de ce dernier tentait d'adoucir les angles de leur relation difficile³⁰). Mais il n'a eu de cesse de se démarquer de lui, ce qui a des effets sur sa critique picturale, comme on le verra.

Toutes ces clés tiennent pour conclure en une seule³¹ : la vie entière du poète est sous le signe du mouvement. C'est le présent qui importe. Limbour se déplace. Sans cesse. Sa maison ? Il n'en a pas. Celle de ses parents, au Havre, l'appartement parisien à l'aménagement plus que sommaire, la résidence que lui prêtent des amis à Dieppe quand il y enseigne, tous ces lieux sont des ports d'attache, certes importants (surtout Le Havre) mais qu'il n'habite pas vraiment. Ses amis le voient arriver à l'improviste puis disparaître avant qu'une délicieuse carte postale en forme de poème envoyée de n'importe où ne mette un terme à son éclipse en le rappelant soudainement à eux. Limbour, voyageur sans bagages dans la vie, est un marcheur et un nageur infatigable : au Havre, quand il y revient, ses amis le voient s'éloigner dans les flots en plein hiver. Ses proches témoignent encore aujourd'hui de ses longues errances dans le port, des nuits entières. Il marche sur les rives du Nil, nage au large d'un lac albanais, explore Varsovie à pied. Seul, souvent. Cette manière de vivre ne se limite pas aux années passées à l'étranger. Malgré son travail d'enseignant, il circule d'ailleurs sans cesse entre la France et les pays où il exerce. C'est son « côté camp volant » comme l'écrit encore Leiris³². On ne s'étonnera donc pas que l'autoportrait du narrateur des chroniques d'art soit celui d'un homme à pied, à vélo ou en motocyclette, qui sillonne Paris d'une exposition à l'autre, dans un mouvement perpétuel. Il ne s'agit pas ici de confondre l'homme et l'œuvre, ni de se laisser prendre au *mythe* élaboré par ses amis. Mais vie et poésie ou fiction se mêlent étroitement : le narrateur des récits pourrait être leur auteur ; la poésie court dans ses cartes postales à ses amis sur le même rythme que dans ses poèmes.

29 « Entretien avec Julien Gracq », in Michel MURAT et Marie-Claire DUMAS (dir.), *Cahiers de l'Herne André Breton*, Paris, Édition de l'Herne, 1998, p. 23.

30 G. LIMBOUR, « La continuité d'une démarche intolérante », *Le Monde*, 30 septembre 1966.

31 À la fin de l'article d'*Atoll*, Leiris propose une clé encore, la surdité des lecteurs contemporains : « Mais encore faut-il, pour que le courant harmonique s'établisse, une certaine finesse d'ouïe de la part du lecteur ou du spectateur et cela constitue assurément, au moins dans l'instant présent des choses, un obstacle sérieux à l'adhésion du grand public » (p. 14)!

32 M. LEIRIS, Préface au recueil *Soleils bas*, *op. cit.*, p. 12.

L'œuvre critique et l'œuvre de fiction sont à l'image de ce décentrement : le poète fait un pas de côté pour observer le monde de l'art ; il publie des quantités de textes sans jamais songer à les regrouper, recherchant une voie médiane, en dehors des « grandes avenues tracées ».

Un parcours de cercle en cercle...

Cette position marginale qui fait de lui l'ami le plus imprévisible et le plus fidèle à la fois n'exclut en rien son appartenance à plusieurs cercles que dessine précisément Martine Colin-Picon³³. Cette appartenance n'a rien d'une fréquentation routinière et encore moins d'une situation de vassalité de la part d'un artiste souverainement libre. Mais il reste, sa vie durant, fidèle aux amis de son adolescence havraise et de sa jeunesse parisienne ; et ses amitiés sont indissociables de ses choix esthétiques.

Un premier groupe se constitue au lycée du Havre. Limbour restera lié à ses condisciples d'alors, Jean Dubuffet, Raymond Queneau, Armand Salacrou, ou Jean-Baptiste Piel, après 1918 (c'est avec Dubuffet qu'il arrive à Paris à la fin de cette année-là). Dans la capitale, l'entremise de Max Jacob jouant un rôle essentiel³⁴, il va pénétrer dans plusieurs cercles. Le premier, le plus important, assure une fonction initiatique. C'est l'atelier du peintre André Masson, 45 rue Blomet, près de celui de Miró³⁵. Le jeune poète y rencontre Michel Leiris qui comptera toujours avec André Masson parmi ses amis les plus chers. Deux autres cercles sont proches et complémentaires de ce premier : d'abord, celui du découvreur du cubisme, Daniel-Henry Kahnweiler qui réunit chez lui ses proches dont Leiris³⁶, puis le cercle de *Documents*, autour de Georges Bataille, dans les années 1929-1930. Le jeune poète qui s'est rapproché de Bataille dès 1925 sera le premier secrétaire de rédaction de la revue, aux côtés de Leiris, de Masson et de Carl Einstein, proche de Kahnweiler. Il restera l'ami de Bataille jusqu'à la mort de celui-ci. Ces trois cercles, regroupant pour partie

33 On lira avec profit les repères bibliographiques donnés par M. COLIN-PICON (*SA*, p. 1243 sq.).

34 Limbour exprimera toujours son admiration et sa reconnaissance envers Max Jacob, sans doute rencontré, la première fois, en 1919, au café La Savoyarde, à Montmartre, grâce à Dubuffet (où Jacob a rencontré Leiris et Élie Lascaux). M. Jacob parle de Limbour à Leiris qu'il connaît depuis mars 1921, et le recommande à Kahnweiler.

35 C'est par l'intermédiaire de Dubuffet que Masson et Miró se sont rencontrés. C'est lui qui amène Limbour chez Masson en 1922. À cette époque, Dubuffet n'a guère entamé sa carrière de peintre se livrant encore « à une modeste peinture », selon les termes de Marcel Arland. Voir M.-F. ROSE (dir.), *Georges Limbour, op. cit.*

36 Les « dimanches de Boulogne » rassemblent les amis du marchand. « Chez les Kahnweiler, l'on rencontre le critique d'art Maurice Raynal, les peintres Juan Gris et Élie Lascaux et leurs épouses Josette et Berthe (Béro, belle-sœur de Kahnweiler), Suzanne Roger et son mari André Beaudin, le sculpteur Jacques Lipchitz, le musicien Erik Satie, le dramaturge Armand Salacrou et sa femme Lucienne, les écrivains et poètes Antonin Artaud, Charles-Albert Cingria (1883-1954), Max Jacob, André Malraux et sa femme Clara, le futur architecte Le Corbusier, ainsi que Tual et Limbour » (site Michel Leiris, [<http://www.michel-leiris.fr>], consulté en 2012). Leiris est là qui épouse la belle-fille de Kahnweiler, Louise Godon en 1926. Limbour, invité entre 1922 et 1926 défendra, sa vie durant, les peintres de la galerie.

les mêmes artistes, vont jouer un rôle important dans sa formation intellectuelle et artistique. Mais il faudrait citer aussi la rencontre, en 1920, de Marcel Arland grâce auquel il publie pour la première fois dans *L'Université de Paris*.

Le groupe surréaliste constitue un quatrième cercle. En 1919, par l'intermédiaire de Dubuffet, Limbour a rencontré Robert Desnos et Louis Aragon dont il restera proche. L'année suivante, il fait la connaissance de René Crevel, Max Morise et François Baron, incorporés avec lui à la caserne de Latour-Maubourg. Dès 1922, il est introduit rue Fontaine par Aragon et fréquente le groupe en même temps que le cercle de la rue Blomet sans les mettre en relations, jusqu'au moment où Breton se rend chez Masson. En décembre 1929, accusé de « coquetterie littéraire » par le *Second Manifeste*, il rétorque : sa « Lettre aux surréalistes » constitue sa participation au tract-pamphlet *Un cadavre*³⁷. Dans cette lettre sarcastique il dénonce le manque de courage de Breton et lui reproche sa détestation de la solitude. Breton ou l'anti Limbour, en quelque sorte...

Deux autres personnalités des lettres sont aussi de ses proches, Jean Paulhan et Francis Ponge. Le premier soutient Limbour dès les années 1920, le protège au début de la guerre et continue à faire partie de ses amis à la Libération. C'est lui qui le fait entrer aux *Lettres françaises* pendant l'Occupation, puis accompagne la naissance du *Spectateur des arts*, en 1944³⁸. Le second, rencontré cette année-là, lui ouvre en 1945 les colonnes du grand journal communiste *Action* dont Aragon vient de confier les pages culturelles³⁹. Le 8 août 1947, Limbour y publie un joli texte, *Le Carnet du bois de Pins* qui s'ouvre sur une allusion au livre de Ponge⁴⁰. L'importance de cette amitié est indéniable.

Enfin un dernier cercle pourrait être celui, beaucoup plus tardif, constitué par le collège de Pataphysique (fondé en 1948) qui s'inscrit dans le prolongement des amitiés havraises. Le poète y fait son entrée en 1960 comme *Régent*, introduit par ses amis du Havre, les *satrapes* Dubuffet et Queneau : il y occupera *la chaire d'Ocupodonomie Poétique et Polaire*. Sans doute a-t-il

37 Voir le texte de la « Lettre », in « Limbour l'irréductible », *Critique*, *op. cit.*, p. 776.

38 Dès 1924, Paulhan aide Limbour à regagner Paris après un séjour à Mayence où le jeune homme a maille à partir avec les autorités françaises (Paulhan est alors rédacteur à la direction de l'enseignement supérieur du ministère de l'Instruction publique, en même temps que secrétaire de la NRF – source : SA, p. 1244). Il lui ouvre les portes de la NRF dès 1925, en publiant « L'Acteur du Lancashire ou l'illustre cheval blanc » (n° 140, mai 1925) puis « Histoire de famille » en 1929 (n° 194, novembre 1929), ainsi que celles de la revue *Commerce*. Il recommande ses textes à ses amis. On lira les lettres à Catherine Pozzi, n° 53 (1929) et 70 (1931). Voir C. POZZI et J. PAULHAN, *Correspondance, 1926-1934*, p. 101, 129. En 1940, Paulhan soutient sans doute Limbour, alors professeur à Parthenay et menacé par les autorités d'Occupation.

39 Ponge dirige ces pages culturelles en 1945 et 1946. Il reste à *Action* jusqu'en 1948.

40 Limbour, qui a lu le poème « Cageot », en 1940 dans la revue *Mesures*, rencontre son auteur à Paris, chez Dubuffet, 34 rue Lhomond, en mai 1944 (SA, p. 1248). En 1944, Ponge publie son texte sur Fautrier en pré-originale dans *Le Spectateur des arts*, dirigé par Limbour. Après la guerre, les deux hommes sont amis et voisins puisque Limbour habite au 35 rue Lhomond quand Ponge reprend, à l'automne 1945 l'appartement de Dubuffet dans la même rue. Paulhan, Dubuffet, Ponge, Limbour se rencontrent très régulièrement dans l'immédiat après-guerre, comme l'atteste en particulier la correspondance Paulhan-Dubuffet.

assisté à quelques séances au restaurant Le Polidor, rue Monsieur-le-Prince. En 1960, il écrit un très bel hommage pataphysique à son ami Dubuffet dans les Cahiers du collège, *Viridis Candela*.

Au fil de ces étapes, les poèmes semblent laisser la place à d'autres formes : les contes, les récits et les romans, de *L'illustre Cheval blanc* (1930) à *La Chasse au mérrou* (1963)⁴¹. Parallèlement, l'œuvre critique se déploie...

Les écrits sur l'art

Les écrits sur l'art de Limbour parlent surtout de peinture et dans une moindre mesure de sculpture, non par manque d'intérêt pour cet art (il admire au plus haut point Alberto Giacometti, Henri Laurens et d'autres⁴²) mais tout simplement parce que l'écrivain est tenu de suivre l'actualité artistique qui se partage inégalement entre ces deux arts⁴³. Fasciné par la peinture qu'il ne cessera jamais de défendre, il se fait le chroniqueur de toutes sortes d'œuvres, du passé au présent, à la faveur des expositions ou des ateliers qu'il visite. Mais c'est la défense de l'art moderne qui est la ligne de force principale de ses écrits, des cubistes aux peintres qui sont ses contemporains, à la fin des années soixante. Ces écrits s'inscrivent dans deux périodes : 1924-1944, puis 1944-1969, 1944 apparaissant comme une année charnière.

En février 1924, le premier texte, « Histoire de l'homme-plume » (11), ouvre le catalogue de la première exposition du peintre André Masson à la galerie Simon sous l'égide de Daniel-Henry Kahnweiler, le grand marchand d'art qui, sa vie durant, sera son ami, comme celui de plusieurs membres du « groupe de la rue Blomet ». Cette exposition intronise donc à la fois Masson comme peintre et Limbour comme critique. La même année, André Masson offre des eaux-fortes au recueil de Limbour, *Soleils bas*, publié par la galerie Simon, débutant ainsi son œuvre d'illustrateur.

Vingt ans plus tard, deux articles, l'un sur Dubuffet et l'autre sur Picasso, font de l'année 1944 le pivot de l'œuvre critique. Le 8 juillet, « Révélation d'un peintre : Jean Dubuffet » (41), dans *Comœdia*, ouvre une intense période d'écriture sur l'art, dans la presse. Le peintre a entrepris en 1942 une première série de toiles présentées en juillet à la galerie Drouin, place Vendôme. C'est le premier article jamais écrit sur Dubuffet et pour Limbour le premier d'une longue série d'écrits consacrés à son ami. L'article étonne. André Lhote désapprouve sa dimension provocante, écrivant à Jean Paulhan :

⁴¹ Une partie de ces écrits est épuisée, chez Gallimard. Plusieurs ont été édités après la mort de Limbour, avec le soutien de Michel Leiris, qui n'a cessé d'œuvrer pour diffuser l'œuvre de son ami, et à l'initiative de Maurice Nadeau ou Alain Grunenwald, soutenus par Andrée Limbour, la sœur, disparue, du poète.

⁴² Parmi les proches de Limbour, on trouve plusieurs sculpteurs dont Laurens (souvent évoqué à propos du cubisme), Calder qu'il admirait, Lipchitz, ou, plus tard, Viseux.

⁴³ La critique sur la musique concerne très peu de textes, malgré l'intérêt que lui porte Limbour qui a écrit des livrets d'opéra pour René Leibowitz (voir bibliographie).

« C'est très dangereux de sortir ainsi un type de l'ombre, on risque de le faire éclater comme ces poissons des grandes profondeurs que l'on met subitement au jour. Bref, c'est une sale blague que Limbour lui a faite, et rien n'était mieux fait pour lui aliéner l'estime des autres peintres. »

La prophétie de Lhote ne se réalisera pas et l'article fait coup double, révélant Dubuffet et assurant à son auteur la réputation d'un critique courageux⁴⁴. Dans la foulée, devient directeur de la revue spécialisée *Le Spectateur des arts*, soutenue par René Drouin et Jean Paulhan, paraît en décembre 1944. La qualité et le nombre d'articles signés de Limbour dans ce premier numéro témoignent de l'espoir que cette revue suscite à ses yeux. Au cœur de celle-ci, un article consacré à Picasso (« Picasso au Salon d'automne », 42), fait le point sur l'œuvre picturale tout en affirmant vigoureusement une position esthétique. C'est la première fois que Limbour écrit sur ce peintre qu'il admire entre tous. Mais un autre article consacré aux dessins satiriques d'André Masson durant la guerre d'Espagne a une conséquence inattendue : Limbour a-t-il cru qu'à la faveur de la Libération, la société française accepterait la charge violente contre les fascistes espagnols alliés à l'Église catholique, menée par celui qu'il estime être le plus grand satiriste de son temps ? De fait, la reproduction (dans cette première livraison) de deux dessins anticléricaux du peintre suscite un scandale qui met un terme à l'entreprise⁴⁵. La revue tant espérée n'aura qu'un numéro...

Enfin, en juillet 1969, on peut lire dans *Plaisir de France* le dernier texte signé de Limbour (à notre connaissance). À la rubrique « Les grands collectionneurs » (463), il fait le récit d'un séjour dans la maison de Kahnweiler, hantée de tableaux. Le chemin semble l'avoir reconduit à son point de départ... Entre 1924 et 1969, plus de 350 textes se succèdent, les années 1944 à 1959 étant les plus fécondes. Autour de 1944, deux périodes de vingt ans et vingt-cinq ans se dessinent, *a priori* incomparables. La première (1924-1944) semble négligeable par rapport à la seconde (1944-1969) : six textes dont deux préfaces à des catalogues, un chapitre d'un livre et trois articles dans *Documents* ou la revue allemande *Der Querschnitt* ne constituent pas *a priori* un corpus consistant ; et les contraintes journalistiques auxquelles Limbour sera confronté dans la presse d'après-guerre n'ont rien à voir avec la liberté dont il jouit dans ces six publications. Entre la Libération et 1969, au contraire, les plus de trois cents textes publiés sont le travail d'un chroniqueur régulier et identifié comme tel.

⁴⁴ Paulhan répond à Lhote en prenant le parti de Limbour : « Quant à l'article de Limbour, évidemment, il était provocant. Tant pis. Admirer quelqu'un ça ne va guère sans provoquer d'autres. Et je crois (ou plutôt je suis sûr) que Dubuffet mérite l'admiration. » *J. Paulhan et A. Lhote, Correspondance, 1919-1961*, Les Cahiers de la NRF, Paris, Gallimard, 2009, p. 422 et 423 (lettres du 22 juillet 1944).

⁴⁵ Limbour l'explique dans une autre chronique (130).

Un premier ensemble de six textes

Pourtant ces premiers textes dont cinq sur six sont consacrés à André Masson sont essentiels. Deux paraissent dans *Documents*, révélant en creux la place de Georges Bataille dans la pensée de Limbour. Écrits entre 1924 et 1940, ils attestent d'abord d'un projet d'écriture dans la presse, même si celui-ci n'aboutit vraiment qu'à la Libération⁴⁶. Mais surtout, outre la solidité théorique dont ils témoignent, ces textes écrits durant une période de formation, pour ainsi dire, constituent une *matrice* de l'œuvre critique, sur le fond comme sur la forme. Du premier écrit sur Masson, comme de l'article de *Documents* sur Klee, on peut même parler de textes initiatiques qui éclairent la fermeté des choix esthétiques de Limbour, dès les années de découverte de la peinture.

Une activité régulière de critique

À partir de 1944, la grande variété de supports de presse⁴⁷ (donc des publics visés) s'ajoute à la quantité des écrits pour attester d'une activité de chroniqueur. Tout va très vite : dès le printemps 1945, et jusqu'en 1948, il publie dans *Action* et *Paysage*, où on le sollicite pour le supplément dominical de ce journal généraliste, *Paysage dimanche*. Les chroniques de ces deux journaux constituent de loin l'ensemble le plus important, 183, (dont 130 dans *Action*). C'est donc pour le grand public qu'il écrit d'abord, chroniquant essentiellement les expositions parisiennes. À partir de 1947, il propose des articles de fond à des publications spécialisées : d'abord les belles revues, *Derrière le Miroir* (1947-1956)⁴⁸, *L'Œil* (1957), illustrées surtout de lithographies pour l'une, de photographies pour l'autre, ainsi que *xx^e siècle* (1956 à 1964); puis, à la fin des années cinquante, la revue européenne *Art international* dont la rubrique « Paris chronique » recense les expositions de la capitale française⁴⁹. Par ailleurs, treize articles de synthèse paraissent dans *Les Temps modernes* entre 1946 et 1953. Longs, très informés, ils sont l'occasion pour Limbour de faire le point sur des peintres ou des mouvements qui lui ont permis de forger ses convictions les plus fortes : Masson, Klee, Léger, le cubisme ou l'art abstrait. *France Observateur* fait paraître trente-huit articles, de sa création en 1954 à 1956; *Les Lettres nouvelles*, trente-deux (1958-1964). Entre 1962 et 1965, dix écrits (dont huit récits) sont publiés dans les colonnes du *Mercur* de

⁴⁶ Dès 1924, désireux de se fixer en France à son retour d'Allemagne, il tente d'entrer au *Petit Parisien*. Trois ans après, il sera administrateur de *Documents* (SA, p. 1245).

⁴⁷ Voir annexe 1. Nous avons indiqué le nombre de textes par support et le nom des responsables de rédaction, ce qui permet de comprendre les réseaux auxquels appartient l'écrivain.

⁴⁸ Outre les articles de fond, Limbour écrit des brèves non signées, identifiées par Jacques Dupin pour M. Colin-Picon.

⁴⁹ La langue de cette revue est majoritairement le français (quelques articles sont en anglais et en allemand), ce qui témoigne de l'importance artistique de Paris, encore à cette période, en Europe. On peut lire onze longs articles de Limbour, sur les expositions parisiennes.

France⁵⁰. À partir de la Libération, en écho au foisonnement des manifestations artistiques, l'abondance des rubriques dans les journaux ou des revues spécialisées favorise ses nombreuses interventions dans le champ de la critique d'art.

La très grande majorité des textes porte sur un artiste non seulement du fait des conditions de monstration des œuvres (expositions personnelles pour l'essentiel) mais aussi des convictions artistiques de Limbour. Mais celui-ci chronique aussi des expositions collectives, en particulier les fameux Salons, dans la période de l'après-guerre, à l'heure où se reconstruit la vie artistique parisienne.

Les réseaux d'amitié esquissés plus haut ont une influence sensible sur le choix des supports : s'il écrit de nombreuses préfaces de catalogue, celles publiées par la galerie de Kahnweiler (galerie Simon puis Louise-Leiris) sont les plus nombreuses. Outre Ponge et Paulhan, il faut citer Aimé Maeght qui lui confie des chroniques dans *Derrière le Miroir*. Les articles des *Temps modernes* paraissent peut-être à la faveur des bonnes relations de cette période entre Masson et Sartre qui se fréquentent depuis 1945. Citons également deux personnalités qui ont beaucoup compté pour lui : Gaëtan Picon, dont il fait la connaissance en 1944 et qui lui ouvre plus tard les colonnes du *Mercur de France*, et Maurice Nadeau qui, en 1958, lui propose une chronique régulière dans *Les Lettres nouvelles*, puis, en 1968, dans *La Quinzaine littéraire* (un seul article). Les monographies confirment cette influence, à l'instar de la première, *André Masson et son univers*. Outre Masson, elles sont consacrées à Dubuffet, André Beaudin et Stanley William Hayter (voir annexe 4).

Si cette étude, centrée sur les convictions esthétiques et l'écriture du poète écrivain d'art, n'a pas permis d'explorer dans le détail les liens entre écriture et supports⁵¹, elle a été attentive aux ensembles consacrés à chaque artiste⁵² : le premier, sur le plan chronologique et quantitatif à la fois, concerne Masson : trente-trois textes et deux ouvrages, entre 1924 et 1965⁵³. Des deux ouvrages, l'un, *André Masson*, publié en 1940 (40), regroupe des textes de différents auteurs, à l'initiative d'Armand Salacrou et avec l'aide de Desnos qui le coordonne ; le second, *André Masson et son univers* (208) est cosigné avec Leiris⁵⁴. À cet ensemble, il faudrait ajouter les innombrables allusions au peintre

50 Limbour écrit épisodiquement pour *Jardin des Arts* (1960), *L'Arc* (1960 et 1968), *Plaisir de France* (1969).

51 Il resterait à observer les *univers de référence* de chaque support en comparant entre eux les articles des différents chroniqueurs. Limbour n'est jamais le seul critique de la revue ou du journal ; il partage les colonnes des *Lettres nouvelles* avec son ami Patrick Waldberg, spécialiste de Max Ernst (en 1959, Limbour consacre un article à son livre : « Le *Max Ernst* de Patrick Waldberg », 364). Cette comparaison serait d'autant plus intéressante que la presse d'art « n'a fait l'objet que de rares études détaillées, dont aucune ne dresse de bilan synthétique de la période de l'après-guerre en France » (N. ADAMSON, *op. cit.*, p. 139).

52 Voir annexes 2 et 3.

53 Un article publié dans *Pleine marge* en 2006 en donne un aperçu. « André Masson sous le regard de G. Limbour », présenté par F. NICOL, avec la collaboration d'Ivanne RIALLAND, *Pleine marge* (ISCAM-CNRS), n° 44, janvier 2007, p. 59-97.

54 Ce livre, publié en 1947 aux Trois collines alors qu'il faut soutenir le peintre de retour des États-Unis, regroupe huit textes de Limbour et sept de Leiris, en écho les uns aux autres. Il est en trois parties, « Acheminements », « L'univers d'André Masson » et « Marges » (huit des

dans les chroniques. Masson est appelé à la rescousse à propos de l'éloge du métier de peintre (213), de la beauté d'un pastel (164) ou de l'imagination créatrice du monde (403). De même, en 1961, la monographie consacrée à *André Beaudin* (412) confronte le portrait de l'artiste à celui de Masson, leur ami commun : ces peintres aux tempéraments différents ont des itinéraires parallèles. La peinture de Masson apparaît comme une pierre de touche à laquelle éprouver la valeur d'autres œuvres.

Le corpus dédié à Dubuffet est d'une amplitude équivalente, même s'il concerne seulement les vingt-cinq dernières années de l'œuvre critique (trente textes et deux ouvrages dont un inédit, entre 1944 et 1969). La monographie joliment titrée, *Tableau bon levain, à vous de cuire la pâte*, a largement nourri notre réflexion⁵⁵. Mais c'est le premier ensemble qui a été largement privilégié pour deux raisons, d'abord car c'est dans l'atelier de Masson, à ses côtés (avec Leiris), que Limbour a forgé ses premières convictions sur la peinture, qu'il a ensuite affinées et polies sans les modifier, sinon à la marge. Même l'analyse de l'œuvre de Dubuffet, entamée en 1944, est manifestement nourrie de cette réflexion, malgré la nouveauté de son œuvre. Ensuite, parce que c'est à Martine Colin-Picon que revient l'exploration des liens entre Limbour et Dubuffet (*Le Songe autobiographique* est une étude lumineuse des rapports entre *La Chasse au mérou* et les « tableaux d'assemblages » du peintre).

D'autres peintres font l'objet de plusieurs écrits dont les cubistes qui ont une place de choix : Picasso admiré au plus haut point par l'écrivain et Braque, à qui le professeur de philosophie du lycée de Dieppe rend visite à Varengeville dans les années cinquante (sept textes pour chacun d'eux, auxquels il faut ajouter les articles écrits sur le cubisme). Un seul texte est consacré entièrement à Juan Gris mais, à plusieurs reprises, il est fait allusion à ce peintre qui vivait près de Kahnweiler à Boulogne, avant de mourir prématurément. Il y a aussi Henri Laurens, l'ami de Braque, et Fernand Léger à propos duquel on peut lire cinq articles. D'autres noms de peintres et de sculpteurs reviennent à plusieurs reprises⁵⁶ : outre Paul Klee que Limbour est l'un des premiers Français à célébrer et Vassily Kandinsky, citons Jean Bazaine, Alexander Calder, Marc Chagall, Max Ernst, Jean Fautrier, Alberto Giacometti, Stanley William Hayter, Élie Lascaux, Joan Miró, Germaine Richier, Yves Rouvre, Suzanne Roger, Nicolas

quinze textes ont été prépubliés). Illustré de reproductions en noir et blanc à pleine page, de dessins à la plume en position de bandeau ou de cul-de lampe, ce bel ouvrage confirme la complicité des trois hommes, née rue Blomet. Masson est alors le pivot du groupe : dans *Fourbis*, Leiris évoque Masson comme « celui d'entre nous que nous estimions le plus » (M. LEIRIS, *La Règle du jeu*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 488).

55 Le second, inédit a été laissé de côté (*Le Recensement universel*).

56 Font l'objet de plusieurs textes : Klee (3 articles), Hayter (2 et une monographie) ; Kandinsky (3), Bazaine, (2) ; G. Richier (4) (seuls les textes dont le titre contient le nom du peintre sont comptés). Il faudrait ajouter des articles sur ces peintres dont le nom n'apparaît pas dans le titre et deux livres d'artiste associant des peintres à des textes de Limbour qui témoignent des liens entre les artistes autant qu'entre l'écrivain et la galerie Louise-Leiris qui les édite : *Le Calligraphe*, illustré par Beaudin en 1959, et *La Chasse au mérou*, illustrée par Rouvre en 1963.

de Staël, Pierre Tal Coat ou Raoul Ubac, et, parmi les derniers, Cesare Peverelli, dont il fait la connaissance à Cuba.

On mesure l'impact majeur du cercle de Kahnweiler (lié à celui de la rue Blomet) sur la formation de Limbour. Les articles consacrés au cubisme ou à l'École de Paris, tel celui de *L'Œil* en 1957 (« La nouvelle École de Paris : la recherche de la matière », 347), sont la partie émergée d'une défense de l'art moderne fondée sur les acquis du cubisme, tel qu'il a été analysé dans ce cercle. Nombre des œuvres défendues avec constance par Limbour s'accordent aux critères esthétiques qui y étaient débattus. À l'inverse, cette *grille de lecture* peut amener le critique à exprimer de sérieuses réserves à l'égard d'œuvres dont la notoriété n'est plus en question aujourd'hui, en particulier certaines œuvres abstraites. L'exemple le plus frappant est celui de Kandinsky, dont la peinture, à la différence de celle de Klee, est évaluée à la lumière d'une conception négative de l'art abstrait partagée avec Kahnweiler et Masson. Il en est de même pour une partie des œuvres surréalistes et d'autres sur lesquelles on reviendra.

La peinture du passé, dont on sait par des témoignages qu'elle soulevait l'enthousiasme du poète, est bien présente, des fresques étrusques ou romanes à Van Eyck, aux Vénitiens, à Vélasquez, Turner, Redon ou, plus près de l'écrivain havrais, les impressionnistes. Ces textes resteront au second plan, en raison de l'importance quantitative et qualitative des écrits sur les peintres contemporains de Limbour qui permettront de dégager les grandes directions de son esthétique. Mais tout en contribuant à révéler la passion de Limbour pour la peinture, ils semblent plus liés qu'on ne le pense d'abord aux écrits sur la peinture moderne. On sait par exemple que le cubisme permet de redécouvrir la peinture romane. En outre, Limbour retrouve chez certains peintres du passé (sous une forme différente) ce qui le comble dans un tableau de Picasso ou de Masson, en particulier cette *totalité circonscrite* assurant à ses yeux la valeur de l'œuvre La troisième partie de cet essai y reviendra.

Précisons, avant de conclure ce premier panorama, que l'enquête biographique ne permet pas encore de cerner le lien entre ses écrits sur l'art et ses positions politiques. Sans avoir jamais été encarté dans un parti, Limbour prend position quand il le juge nécessaire. En 1924, il est expulsé d'Allemagne pour avoir crié « À bas la France » sur les marches de l'opéra de Mayence, le 14 juillet ! En 1937, il dénonce les Franquistes, dans la seconde partie de son roman *La Pie voleuse*. Dans les années d'Occupation, on ne trouve pas sa signature à la rubrique artistique de la presse, pas plus que celle de Reverdy par exemple, sans doute pour les mêmes raisons. On sait en revanche qu'en 1941, à la demande de Paulhan, il a préparé, pour le premier numéro des *Lettres françaises*, un article⁵⁷ qui ne paraîtra pas du fait de l'arrestation de

⁵⁷ Cet article a disparu. Ce premier numéro, *mort-né*, contenait « des textes de G. Limbour, de Pierre de Lescure, de Jacques Debû-Bridel, des notes de François Mauriac et de Jean Paulhan, le récit dramatique de la mort des otages de Châteaubriant... » (Michel WINOCK, *Le Siècle des intellectuels*, Le Seuil, coll. « Points », 1999, p. 465).

Jacques Decour (février 1942). À la Libération et dans l'après-guerre, il écrit majoritairement dans des publications de gauche sans se rapprocher pour autant du Parti communiste. Beaucoup plus tard, en 1960, il rejoint avec Leiris les signataires du *Manifeste des 121* en faveur du droit à l'insoumission au moment des « Événements d'Algérie⁵⁸ ». Cependant Limbour ne subordonne jamais ses positions esthétiques à ses convictions. Ainsi, quand il écrit pour *Action*, il se refuse à défendre le réalisme socialiste, d'ailleurs avec le soutien de Francis Ponge, *Action* restant plus en retrait des directives du Parti que la nouvelle direction des *Lettres françaises*, juste après la guerre. Même s'il est amené à une certaine prudence, dans les années d'après-guerre, époque à laquelle « l'art est surdéterminé par le politique⁵⁹ », il assume sa liberté de pensée et de parole.

La position instable du critique

Dès 1994, Hubert Damisch appelait de ses vœux la réunion des écrits sur l'art de Limbour :

« Le recensement opéré par Martine Colin-Picon des chroniques qu'il a publiées [...] dit assez l'ampleur d'une entreprise qui en appelle aujourd'hui de façon impérative à la publication, fût-elle sélective⁶⁰. »

« Limbour fut parmi nos critiques d'art, l'un des plus fins, des plus avertis et des plus nets », écrivait, avant lui, Marcel Arland (1982). Voilà donc une œuvre critique saluée pour sa valeur du vivant de l'écrivain et peu après sa mort comme l'atteste par exemple le numéro spécial de la revue *Critique*, « Limbour l'irréductible » en 1976.

Quand le critique n'est pas un spécialiste

Pourtant la postérité en juge autrement : Limbour n'est pas cité dans l'ouvrage de Richard Leeman, *Le Critique, l'art et l'histoire* qui propose une étude des sources de l'histoire de l'art à partir des années 1950 et 1960 en particulier. On dira que l'écrivain ne se présente pas comme un historien d'art. Pourtant, Leeman précise bien qu'au milieu du XX^e siècle, « la distinction n'est pas si claire entre critique d'art, écrivain d'art, historien de l'art ou même journaliste⁶¹ ». Et de fait, il évoque dans son ouvrage un certain nombre d'écrivains. Certes ces textes n'avaient pas été publiés en volume jusqu'ici. Mais au-delà, la reconnaissance actuelle de la place qu'il avait de son vivant se heurte à plusieurs obstacles, d'ordre axiologique. Le premier, inhérent à

⁵⁸ SA, p. 1251.

⁵⁹ Nathalie ADAMSON, *op. cit.*, p. 138.

⁶⁰ M. COLIN-PICON, *Le Songe autobiographique, op. cit.*, p. II. Préface d'H. Damisch.

⁶¹ Richard LEEMAN, *Le Critique, l'art et l'histoire, de Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes, PUR, 2010, p. 12.

la critique d'art elle-même, oblige à entamer une réflexion sur le genre, sur quoi portera notre premier chapitre. La reconnaissance d'un spécialiste par ses pairs est d'abord subordonnée à la production d'ouvrages de synthèse, ce que souligne Leeman. Cette production rapproche alors le critique de l'historien d'art. Or Limbour a écrit très peu d'ouvrages : *Les Modernes*, publié en 1958, est un album de reproductions dont le texte liminaire se réduit, malgré nombre de formules fulgurantes, à une compilation de noms d'artistes et de mouvements⁶². Les monographies n'ont rien d'académique : l'album *Masson, dessins* donne lui aussi la meilleure place aux images, malgré la grande qualité du texte d'introduction. Il en est de même du livre publié par Tériade sur Beaudin, en 1961. Deux titres seulement, *Hayter* et *Tableau bon levain*, sont de vraies monographies.

Plus largement, c'est bien la problématique de l'autorité de l'écrivain face au spécialiste qui se pose⁶³. Cette autorité, on le sait, est mise à mal, surtout après le milieu du xx^e siècle qui voit les rôles se figer : d'un côté la « critique des poètes », terme lancé au début du siècle par un des premiers défenseurs du cubisme avec Apollinaire, André Salmon ; de l'autre celle qui se nourrit des travaux des grands historiens d'art tel Clement Greenberg, qui s'est intéressé, comme Limbour, à Dubuffet. Quand se produit la scission ? Bernard Vouilloux propose une date emblématique : en 1964, pour la première fois, un Américain, Robert Rauschenberg, obtient le Grand prix de la Biennale de Venise. Il est incontestable que la perte d'autorité des écrivains est en relation avec le déplacement du centre de gravité de l'art, de Paris à New York. La « critique des poètes » perd de l'influence (le terme lui-même finit par apparaître comme désuet) au profit de la critique *professionnelle* qui devient à certains égards hégémonique ce que les études littéraires ont tendance à négliger. On peut d'ailleurs lire la carrière même de Limbour à la lumière de cette perte d'autorité : après les années fastes, entre 1944 et la fin des années 1950, l'écrivain devine le changement de paradigme. Si d'ailleurs *Le Recensement universel* est resté inédit, c'est probablement en partie en raison du retard causé par les hésitations de Dubuffet, séduit par une approche qui serait plus scientifique⁶⁴. L'opposition entre l'écrivain et le spécialiste se fait ressentir sans doute encore plus fortement aujourd'hui, au détriment de Limbour.

62 Texte liminaire (sans titre), *Les Modernes*, sous-titré *Les grands maîtres de la peinture moderne*, Paris, Guilde internationale de l'art, 96 p. (p. 5-18). Réédition en 1962 (362 et 415).

63 Cette formule est reprise au titre du colloque dirigé par Dominique VAUGEOIS et Ivonne RIALLAND, *L'Écrivain et le Spécialiste. Écrire sur les arts plastiques au XIX^e et au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2010. Notre réflexion met en évidence les écarts entre l'approche littéraire et l'approche esthétique et historique des spécialistes des arts et exige de circuler entre deux domaines de savoir différents.

64 Le livre est entamé par Limbour dès la fin des années cinquante. Il le présente régulièrement à Dubuffet qui le valide jusqu'à l'été 1967, date à laquelle il reçoit une lettre sévère du peintre qui considère que « le livre ne jette pas sur les travaux présentés un éclairage qui les fasse bien chanter » (M. COLIN-PICON, *Le Songe autobiographique, op. cit.*, p. 145). Un an plus tard, Dubuffet se ravise, mais la mort de Limbour survient alors que le manuscrit est en cours de correction.

À cet égard, la construction d'une image romantique destinée à servir le poète, s'est peut-être retournée paradoxalement contre le critique d'art... La tentation de réduire Limbour à l'image d'un aventurier solitaire, d'un « baladin » à « l'imagination romanesque », pour reprendre la belle formule de Michel Leiris⁶⁵ s'accorde mal à la valorisation de son œuvre critique. Le poète aurait-il pu mener une activité de critique professionnel sans les réseaux de sociabilité auxquels il appartenait ? Il avait noué des amitiés avec les artistes qui lui ouvraient les portes de leurs ateliers ; avec des *marchands d'art*, Kahnweiler et Maeght, Drouin ou Denise René ; avec des éditeurs, des directeurs de revue, de Georges Bataille à Jean Paulhan, Francis Ponge ou Gaëtan Picon. Cette liste, très partielle, doit être élargie par exemple à Jean Cassou ou Georges Duthuit, liés à Masson. Il n'en demeure pas moins que le poète paye aujourd'hui une certaine forme d'indépendance, la question étant bien l'autorité (qui passe à la fois par le positionnement de l'auteur et par la reconnaissance sociale de ses œuvres) et non la valeur de celles-ci.

Quand le critique n'est pas non plus un écrivain d'art...

Mais un autre obstacle surgit si, au contraire, on dénie au critique d'art la qualité d'écrivain pour le réduire à un journaliste spécialisé. Limbour, on le verra, avait anticipé le piège. Dans l'ouvrage publié aux éditions Citadelles et Mazenod, *Écrire la peinture, De Diderot à Quignard* (2009), Pascal Dethurens donne une bonne place à deux de ses proches, Georges Bataille et Michel Leiris, et oublie celui qui a consacré plus de quarante années à écrire sur la peinture ! Comment donc situer Limbour, s'il n'est pas répertorié dans la catégorie des écrivains d'art ? Est-ce si difficile de faire reconnaître à la fois une œuvre poétique et une activité journalistique ? Ne faudrait-il pas mettre à bas ces cloisonnements génériques pour examiner une œuvre relevant à la fois de l'écriture poétique et des écrits sur l'art ? Sa valeur pourrait alors se mesurer conjointement à la qualité formelle et à l'autorité intellectuelle. Les liens étroits que nous avons découverts entre l'œuvre poétique et de fiction et l'œuvre critique devraient au moins permettre de saisir ensemble ce qui apparaît d'abord comme une double direction. Au plan biographique d'abord, si l'on peut affirmer avec Damisch⁶⁶ que l'écrivain cesse d'écrire de la poésie dans les années où il assure une activité de chroniqueur dans la presse, les récits (ou romans) et les écrits sur l'art s'écrivent dans les mêmes temps. L'ensemble est

65 « Baladin dont l'imagination romanesque était hantée par des filles sans attaches, acteurs calamiteux, pianistes de bars nocturnes, mendiants et autres déclassés ou déracinés qui, avec quelques infirmes, s'ajoutent aux bohémiens et aux brigands des *Soleils bas*, vagabond dont l'écriture (l'une des plus déliées qui soient) vagabonde d'image en image et marie en chemin le familial et le cosmique, charlatan par définition mais aussi bien démiurge » (M. LEIRIS, préface à *Soleils bas*, *op. cit.*, p. 14).

66 H. Damisch affirme même que l'activité critique « aura constitué pour Limbour le substitut symbolique – au sens le plus fort du terme – d'une activité poétique à laquelle il avait de longue date renoncé » (M. COLIN-PICON, *Le Songe autobiographique*, *op. cit.*, p. III).

publié d'ailleurs parfois sur les mêmes supports : dans les années 1945-1946, les lecteurs d'*Action* peuvent lire à la fois les chroniques (signées Georges Limbour ou Antimoine Chevalet⁶⁷) et le roman, *Le Bridge de Madame Lyane*, qui paraît en feuilleton, entre le 5 octobre 1945 et le 11 janvier 1946. Un mois plus tard (le 15 février), *Action* publie le récit « Bonne promenade » (117), qui, après la mort de l'écrivain, sera associé par Gallimard à d'autres *Contes et récits*, publiés eux aussi en revue et jamais recueillis en volumes⁶⁸. Limbour aime ce mode de publication « à la volée » dans la presse. Mais on montrera comment, au-delà de ces concomitances, un tressage serré relie l'ensemble des textes. Il suffit pour cela de suivre la piste des titres, en écho. Ainsi le récit de 1952, « Visiteurs et chantiers » (275) rappelle la chronique de 1946, « Échafaudages et chantiers » (177). On repèrera les métaphores, surgies du même fond... On reviendra non seulement sur le mode narratif, privilégié dans les écrits sur l'art, mais sur la place de la fiction dans ces écrits. Les récits ne cessent de parler de peinture. C'est d'ailleurs pourquoi s'impose le choix d'une bibliographie commune aux écrits sur l'art, aux poèmes, aux contes, aux récits et aux romans. Des échos tout aussi sensibles relient le roman *La Pie voleuse* écrit après un séjour chez André Masson, à Tossa de Mar, à l'œuvre du peintre. Et *Les Contes et récits* se lisent pour y découvrir la peinture... Celle-ci est au cœur de la vie de Limbour, de ses activités, de ses amitiés. Comment nourrit-elle son écriture ? Comment le regard sur la peinture se *parle-t-il*, dans la mesure où, comme l'a remarqué Jacqueline Chénieux-Gendron dès 1985,

« C'est peut-être dans les textes de critique d'art que Limbour a été le plus explicite dans sa réflexion philosophique, et même le plus inventif dans sa narration⁶⁹. »

Critique d'art ?

Sans doute entre-t-on véritablement dans l'œuvre de Limbour quand on s'interroge sur un processus d'écriture commun aux différents genres abordés par l'écrivain. Mais avant cela, pour creuser la question générique, il faut remonter à la source en questionnant le terme même de « critique d'art » utilisé par Hubert Damisch. Limbour est bien un critique d'art dans la mesure où, à la suite de Bernard Vouilloux, se fondant sur l'étude d'Albert Dresdner, on adopte pour premier critère la simultanéité entre l'écriture et son objet. À quoi on peut ajouter que cet objet peut être la création *ou* la monstration d'une œuvre dans une galerie, un musée, un Salon⁷⁰. C'est bien de l'art de son

⁶⁷ Limbour signe sous le pseudonyme d'Antimoine Chevalet entre le 20 avril 1945 et le 8 février 1946.

⁶⁸ *Contes et récits*, *op. cit.*, p. 97.

⁶⁹ J. CHÉNIEUX-GENDRON, *Le Surréalisme et le roman*, *op. cit.*, p. 242.

⁷⁰ Pour Bernard Vouilloux, *L'Introduction à la peinture hollandaise* de Paul Claudel, par exemple, ne relève pas de la critique d'art en raison du décalage temporel entre l'œuvre et son commentaire (B. VOUILLOUX, « Par-delà le principe de plaisir esthétique », Joseph DELAPLACE, Pierre-

époque dont parle Limbour ; et s'il consacre de temps à autre un article aux Portraitistes du XVIII^e siècle ou à la peinture romane, c'est parce que des expositions leur sont consacrées, dans le Paris de l'après-guerre. Le plus souvent, il prend d'ailleurs le parti, au cœur de ces articles, d'associer au présent ces œuvres du passé. Mais ce critère ne suffit pas : la dimension critique exige bien plus que de parler du présent. Elle s'écarte du seul commentaire pour affirmer des prises de position.

Certes, ses proches eux-mêmes hésitent parfois. Jean Piel préfère le terme de « commentateur d'art⁷¹ ». En 1976, au détour d'une présentation élogieuse, Maurice Nadeau explique n'avoir « jamais tout à fait tenu [Limbour] pour un critique d'art » : c'est qu'il sous-estime la dimension axiologique de ces écrits :

« Il n'est pas de ceux qui classent, expliquent, jugent, donnent des satisfecit, mais plutôt de ceux qui entrent dans une toile, y prennent leurs aises et décrivent leur nouvel habitat, avec satisfaction, parfois enthousiasme⁷². »

Ces propos (au moins si on les isolait de leur contexte subtil) tendent à faire de l'écrivain l'un des derniers représentants d'une culture surannée, élégante, drôle mais superficielle, dans laquelle le jeu prévaudrait sur la faculté de discernement et le commentaire subjectif sur l'évaluation. Cette incidente étonne de la part de Nadeau, proche de Limbour. A-t-il pu lire toute la production critique ? Peut-être pas. Il est vrai que l'écrivain lui-même s'ingéniait à brouiller les pistes, passant sans prévenir d'un rôle à l'autre : tantôt, proposant, comme dans *Les Temps modernes*, un article de grande envergure sur « Le cubisme » (277), tantôt préférant raconter une anecdote anodine au moment de décrire des tableaux. Mais la lecture de ses textes montre à l'évidence sa capacité à apprécier et à condamner, à célébrer avec fougue ou à rejeter méchamment !

La position de Limbour et les représentations bâties à son propos éclairent le fait que ses écrits sur l'art soient tombés dans l'oubli. De son vivant, celui que ses proches reconnaissent comme poète a négligé d'élaborer une carrière littéraire, tout en étant un des rares écrivains de son époque à mener une activité de critique professionnel. Inclassable, son nom n'apparaît donc guère ni dans la liste des écrivains-critiques, ni évidemment dans celle des spécialistes.

Itinéraire

La période couverte par l'écriture critique de Limbour est celle qui correspond à ce qu'on appelle aujourd'hui l'art moderne. Elle débute avec le cubisme, ou plutôt sa réévaluation dans les années vingt. Elle se clôt à la fin des années

Henry FRANGNE, Gilles MOUËLLIC [dir.], *La Pensée esthétique de Gérard Genette*, Rennes, PUR, 2012, p. 107). Voir Albert DRESNER, *La Genèse de la critique d'art*, Paris, ENSBA, 2005 (1915).

71 J. PIEL, « L'homme de la joie quand même », in « Limbour l'irréductible », *Critique*, op. cit., p. 737.

72 M. NADEAU, « Limbour l'émerveillé », *ibid.*, p. 855.

soixante, années durant lesquelles l'œuvre de Marcel Duchamp, contemporaine de celle des cubistes, est placée sur le devant de la scène par les promoteurs de ce qu'on nommera l'art contemporain⁷³. Le poète a connu Duchamp, l'évoque parfois, mais ne consacre pas de chronique au *ready-made*, par exemple, lui qui aime tant la peinture. Quant à *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, elle est reléguée au rang des « machines » par celui qui voit dans les « jeux optiques » de « l'ingéniosité », de « l'invention », de la « physique amusante », mais pas d'acte créateur au sens qu'il donne à ce terme (397). C'est le plus souvent sur le mode déceptif qu'il anticipe l'évolution de l'art de son époque, demeurant le fidèle défenseur de l'art moderne. Précisons que ce dernier terme est à prendre non seulement au sens habituel que lui donne l'histoire de l'art mais aussi en considérant ses connotations, rappelées par Philippe Forest dans *Qu'est-ce que le contemporain ? Le moderne n'est pas seulement le présent d'une période qui irait des *Demoiselles d'Avignon* aux années cinquante*. Il est porteur de valeurs, qui sont celles des avant-gardes :

« Pensé selon les exigences du "moderne", le présent oblige à distinguer parmi les œuvres d'aujourd'hui celles qui consentent au tout-venant de l'époque et celles qui résistent à ce même tout venant en affirmant qu'un autre principe agit ici mais pas là [...], de telle sorte que se trouve conservé le lien de la littérature à cette dimension critique en laquelle on peut voir justement l'une des définitions du moderne⁷⁴. »

Élargissons à l'art la question de la littérature, à laquelle il se réfère d'abord. Cette définition, certes trop générale pour contenir toutes les questions de la modernité, ce « principe de tous les pêle-mêle » philosophiques ou artistiques⁷⁵, propose un *criterium* qui distingue le moderne du *présent*.

Si la première partie de cet essai questionne les frontières qui existent entre poésie et essai, comme entre littérature et journalisme, la deuxième examinera la cohérence critique de cette œuvre. Fort d'un savoir acquis, Limbour se met en quête de ce qui échappe au « tout-venant », au risque de *dynamiter* le discours d'autorité, mais convaincu qu'on peut évaluer sans mettre les œuvres dans des boîtes avant de coller des étiquettes sur celles-ci ! Enfin, au-delà de la question générique, il faudra mettre en relation la critique avec l'ensemble de l'œuvre, ce qui obligera à circuler entre histoire de l'art et poésie et entre des points de vue disciplinaires différents. Limbour est-il un auteur de récits qui aurait aussi écrit des articles critiques ? C'est mal poser la question. Il est un poète. Et la peinture habite ses récits comme la poésie circule dans ses chroniques. La nature et

73 La date proposée par Catherine MILLET, pour la naissance de l'art contemporain est 1969, année de l'exposition d'Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne *Quand les attitudes deviennent formes (L'Art contemporain*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1997, p. 15. C'est précisément l'année de la dernière chronique recensée de Limbour, avant sa disparition l'été suivant.

74 Philippe FOREST, « Décidément moderne, sept notes dans les marges d'un essai en cours », in Lionel RUFFEL (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, C. Defaut, 2010, p. 84.

75 Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 10.

les effets de cette *réversibilité* sur le mode du « domino » par lequel nous avons commencé constitueront la troisième partie. Mais disons d'emblée que cette réversibilité ne présuppose absolument pas une équivalence, voire une confusion entre peinture et littérature chez celui qui n'a cessé d'affirmer que « grande est la distance entre la littérature et la peinture, aujourd'hui, plus qu'à toute autre époque » (261).

Cet itinéraire conduira à explorer deux notions essentielles. La première est *l'aventure* dans tous les sens du terme. Ce mot, cher au poète, s'accorde à cette figure d'*aventurier* qui vient d'être esquissé. Mais *l'aventure* vaut aussi par sa connotation surréaliste. Enfin, le mot rencontrait la pensée de Roland Barthes qui, reprenant l'étymologie latine du verbe *advenire*, écrit à l'entrée de son *Aventure sémiologique*, à propos de la sémiologie : « C'est une *aventure*, c'est-à-dire ce qu'il m'advient (ce qui me vient du Signifiant⁷⁶). » Ce que *fait* la peinture à un poète qui se *déplace*... Tel est un des axes de notre travail dans lequel *l'événement* aura une part importante : l'événement ou l'inédit, la rupture, la transgression. La seconde notion est *le corps*, évidemment liée à la première. On a rappelé récemment ce mot de Barthes, encore : « [Les surréalistes] ont, me semble-t-il, *manqué* le corps. C'est pourquoi il reste d'eux *trop* de littérature⁷⁷. » Limbour, lui, est très loin d'avoir *manqué* le corps, y compris dans sa dimension érotique, dont la présence dans une méthode critique sous le régime du sensible vient subvertir ses règles habituelles. Tentons donc, pour commencer, d'emboîter le pas du poète.

⁷⁶ Roland BARTHES, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1985 (1974), p. 10.

⁷⁷ Le mot est rappelé par Effie RENTZOU (in *La Littérature malgré elle. Le Surréalisme et la transformation du littéraire*, Pleine marge, Louvain, Peeters, 2010). On le trouve dans un entretien donné par BARTHES, le 13 mai 1975, au *Quotidien de Paris* (*Œuvres complètes*, IV, Paris, Le Seuil, 2002, p. 911).