

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de
Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها
محمد الخبو و هادية عبد الكافي

UNIVERSITE DE SFAX
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

RECHERCHES UNIVERSITAIRES

ECRITURE PICTURALE

Etudes éditées
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

Nº 5 - 6
2006 - 2007

Recherches Universitaires

Directeur :

M. Salah KECHAOU

Rédacteur en chef :

M. Mounir TRIKI

Comité de rédaction :

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

Rédaction et administration :

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

Téléphone : 00216 74 671 139

Fax 00216 74 670 540

Courriel : recherches.universitaires@yahoo.fr

Le don de la poésie : la présence et l'apparition

Georges Limbour et la critique d'art des années cinquante

Ivanne RIALLAND

Université Paris IV-Sorbonne

UFR de littérature française et comparée

1, rue Victor-Cousin 75005 PARIS

ivanne.rialland@free.fr

Résumé

À partir de la fin de la Deuxième Guerre mondiale, l'œuvre de Georges Limbour est dominée par la production de textes de critique d'art. Si ce phénomène pourrait être expliqué par l'amitié que l'écrivain entretient avec les peintres de la galerie Louise Leiris, la raison profonde de ce changement d'orientation est esthétique : le détour par la peinture permet à Limbour de retrouver la poésie, qui n'est plus jeu de langage, mais renouvellement de la perception du monde, par un geste de dévoilement mimant le geste du peintre. Il s'agit donc de montrer comment la réflexion esthétique sur la peinture conduit Limbour à une poétique, élaborée dans ses textes de critique d'art, appliquée dans ses textes de fiction et qui est elle-même l'expression d'une esthétique et d'un rapport au monde que l'étude de la critique de l'art informel permet de donner comme caractéristiques des années cinquante.

Abstract

Since the end of the Second World War, Georges Limbour's work had been mostly composed of art criticism. If this phenomenon could be explained by the writer's friendship with painters of the Louise Leiris gallery, the real reason for this turn is an aesthetic one: through painting, Limbour found a new approach to poetry, which is no longer a mere play on language, but becomes a way of renewing one's perception of the world by a gesture of disclosure which imitates the gesture of the painter. My aim is to show how Limbour's aesthetic thought on painting lead him to found a new poetics, which he developed in his works on art criticism

and applied in his fiction. It is itself the expression of a new kind of aesthetics and relation to the world which, when one studies the criticism of informal art, turns out to be typical of the fifties.

La poésie s'est rendue à la peinture, c'est une légitime soumission ; et quelle suggestive alliance !

Georges Limbour, *La Chasse au mérrou*¹

À partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'œuvre de Georges Limbour, constituée essentiellement dans l'entre-deux-guerres de poèmes et de récits brefs, est dominée massivement par la production de textes de critique d'art de formats variés, depuis la chronique jusqu'à la monographie. Si l'amitié qu'entretenait l'auteur avec Jean Dubuffet et les peintres de la galerie Louise Leiris pourrait expliquer ce changement d'orientation, son dernier roman, *La Chasse au mérrou*², conduit à penser que la raison n'en est pas conjoncturelle, mais esthétique : dans ce roman, en effet, un personnage proclame la mort de la poésie et se convertit à la peinture. Cependant, Limbour ne renonce pas à l'écriture, et ses chroniques artistiques semblent bien plutôt le lieu d'une expérimentation poétique, dans une rivalité affichée avec l'œuvre du peintre. De manière tout à fait paradoxale, cette recherche ne passe pas par un travail de la description, de forme tout à fait traditionnelle dans l'œuvre critique de Limbour, mais par la construction de réseaux d'images et l'élaboration de scénarios narratifs. On pourra dès lors se demander dans quelle mesure ce choix correspond à un moment de l'histoire de la peinture, notamment en confrontant les textes critiques d'écrivains portant sur l'art informel.

La pratique de la critique d'art est, en outre, indissociable chez Limbour de l'écriture de ses textes fictifs, et aboutit à la production de textes génériquement indéterminés dont le récit « Description d'un tableau »³ constitue le paradigme. Un échange se produit entre les textes critiques et les textes de fiction dont les caractéristiques principales — attention portée au rythme, construction de réseaux d'images, recherche d'un effet de surgissement — prennent sens

1. Georges Limbour, *La Chasse au mérrou*, Paris, Gallimard, 1963, p. 127.

2. *Ibid.*

3. Georges Limbour, « Description d'un tableau », *Botteghe Oscure*, n° 19, printemps 1957, p. 28-55, repris dans *Contes et récits*, Paris, Gallimard, 1973, p. 167-205.

dans le cadre de la réflexion menée par Limbour sur les pouvoirs et les moyens de la peinture. Par le détour par la peinture, Limbour retrouve ainsi la poésie, qui n'est plus jeu de langage, mais renouvellement de la perception du monde, par un geste de dévoilement mimant le geste du peintre. Il s'agira donc de montrer comment la réflexion esthétique sur la peinture conduit Limbour à une poétique, élaborée dans ses textes de critique d'art, appliquée dans ses textes de fiction et qui est elle-même l'expression d'une esthétique et d'un rapport au monde que l'étude de la critique de l'informel permet de donner comme caractéristiques des années cinquante.

Le poète et le peintre

« Un poète ami des peintres au XX^e siècle »

Les liens que Limbour entretient avec les peintres sont anciens et étroits, et permettent de lui appliquer ce titre d'un article qu'il consacre à Apollinaire⁴. Il est ainsi l'ami intime de Jean Dubuffet, dont il a été le camarade de classe au Havre, et d'André Masson, auprès duquel Dubuffet l'a introduit en 1922. Durant les années vingt, il fréquente assidûment l'atelier de Masson, rue Blomet, et il est l'un des participants des « dimanches de Boulogne » qui se tiennent dans la maison de Kahnweiler entre 1922 et 1927. Ses articles de critique témoignent des amitiés de Limbour : il écrit le premier article et la première monographie consacrés à Dubuffet⁵, multiplie les articles sur André Masson⁶, et consacre des textes nombreux aux peintres de la galerie Louise Leiris, tels — outre André Masson — André Baudouin, Suzanne Roger, Elie Lascaux, Eugène de Kermadec, Gaston-Louis Roux ou Yves Rouvre, qui, de leur côté, illustrent ses poèmes et ses récits⁷.

-
4. Georges Limbour, « Un poète ami des peintres au XX^e siècle », *L'Œil*, n° 31-32, été 1957, p. 26-33.
 5. Georges Limbour, « Révélation d'un peintre : Jean Dubuffet », *Comœdia*, 8 juillet 1944, p. 1 et 6 et *Tableau bon levain à vous de cuire la pâte. L'Art brut de Jean Dubuffet*, Paris, Drouin ; New York, Pierre Matisse, 1953.
 6. Voir par exemple « Une mythologie des insectes », *Action*, n° 53, 7 septembre 1945, p. 8 ; *André Masson et son univers*, textes de Michel Leiris et de Georges Limbour, Lausanne, Éditions des Trois Collines, Les Grands peintres par leurs amis, 1947 ; « Esclavage et grandeur du paysagiste », *Les Temps modernes*, n° 39, décembre 1948-janvier 1949, p. 155-161.
 7. Georges Limbour, *Soleils bas*, poèmes illustrés d'eaux-fortes par André Masson, Paris, Galerie Simon, 1924 ; Georges Limbour, *Le Calligraphe*, avec

Bien que la plupart de ces amitiés datent des années vingt, l'activité critique de Limbour est essentiellement postérieure à la Seconde Guerre mondiale : durant l'entre-deux-guerres, il n'écrit que six textes de critique d'art, cinq consacrés à André Masson, dont « Histoire de l'Homme-plume », préface à la première exposition d'André Masson⁸, et un à Klee⁹. Cette explosion de l'activité de critique d'art de Limbour à partir de 1944 correspond à son entrée à *Action* où il tient la chronique artistique jusqu'en 1948, puis à *Paysage* (1945-1946), supplément dominical de *Pays*. Suivront d'autres collaborations à des rubriques artistiques ou à des revues spécialisées, plus ou moins régulières et de plus ou moins longue durée¹⁰. Limbour écrit également plusieurs monographies, consacrées à Masson, Dubuffet, Beaudin, Hayter, ainsi que de nombreuses préfaces à des catalogues d'exposition, dont huit pour des expositions de Jean Dubuffet. Il fait ainsi figure de critique d'art professionnel, pratiquant tous les formats, tous les types de critique — chroniques, comptes rendus d'exposition ou de salon, catalogues d'exposition, monographies — tous les supports, du périodique à grand tirage¹¹ à la revue spécialisée destinée aux amateurs éclairés (*Derrière le miroir*, *Art international*) en passant par des revues d'art plus grand public (*L'Œil*).

des lithographies originales d'André Beaudin, Galerie Louise Leiris, 1959 ; Georges Limbour, *La Chasse au mérou*, première édition à tirage limité avec des lithographies originales d'Yves Rouvre, Galerie Louise Leiris, 1963.

8. Georges Limbour, « Histoire de l'Homme-plume », exposition André Masson, Paris, Galerie Simon, 25 février-8 mars 1924.
9. Georges Limbour, « Paul Klee », *Documents*, n° 1, avril 1929, p. 53-54.
10. *Arts de France* (1947), *Les Temps modernes* (1948-1953), *France-Observateur* (1954-1956), *Derrière le miroir* (1954-1956), *XXe siècle* (1956), *L'Œil* (1957), *Art international* (1958-1959), *Les Lettres nouvelles* (1959). Nous n'indiquons pas ici les périodiques où un article de Limbour a été publié de façon exceptionnelle.
11. *Action*, hebdomadaire, tire en 1947 à 57 000 exemplaires tandis que *Le Pays*, quotidien, tire à 90 000 exemplaires à la même date, selon *Les Arts plastiques dans la presse parisienne 1947-1948*, convention de recherches entre l'université de Paris I et le Centre Pompidou (Musée national d'art moderne), rapport présenté par Françoise Will-Levaillant avec la collaboration d'Hélène David, [s. l.], [s. n.], 1980.

« de la poésie il ne restait que le cadavre¹² »

Cette débauche d'activité critique s'accompagne d'un retrait et d'une modification de l'écriture fictionnelle qui invitent à chercher — au-delà des raisons pécuniaires et des sollicitations dont Limbour est l'objet de la part notamment de Dubuffet, Ponge, Nadeau — une justification esthétique à ce tournant dans l'œuvre de Limbour. Celle-ci est fournie, semble-t-il, par le dernier roman de Limbour, *La Chasse au mérrou*, où l'Amerloque déclare :

J'ai d'abord été poète. Mais le langage exsangue vidait les choses que je sentais pleines. J'arrivais au monde au temps des dépouilles et de la pénurie, quand de la poésie il ne restait que le cadavre. [...] Vide torturé et prétentieux, j'ai pris en haine le Poème. [...] Ma vie ne fut pas perdue, mais retrouvée : je me suis fait peintre. [...] Mes mains purent vivre, réincarnées : elles reprenaient leur fonction. Et mon corps tout entier, dans l'action, se ranima. [...] La poésie s'est rendue à la peinture, c'est une légitime soumission ; et quelle suggestive alliance ! J'ai offert à mes tableaux les titres des poèmes que je n'avais su faire¹³.

Charles Pol voit ici, comme dans « À l'encre sympathique »¹⁴, histoire d'un récit qui ne fut jamais écrit, un renoncement à la poésie : le poète s'incline devant le peintre¹⁵. Mais dans les faits, Limbour n'a jamais cessé de produire des récits, et un texte tel que « Hommage aux poètes »¹⁶, écrit à peine trois ans avant *La Chasse au mérrou*, montre que pour Limbour la critique d'art fait partie des fonctions du poète :

En écrivant, et beaucoup, sur la peinture, et mieux : sur les tableaux (car ce qui nous intéresse ici ce n'est pas tant l'histoire de la peinture, ou même la critique, que les commentaires dits "littéraires" et les descriptions de toiles), les écrivains remplissent

12. Georges Limbour, *La Chasse au mérrou*, *op. cit.*, p. 122.

13. *Ibid.*, p. 122-127.

14. Georges Limbour, « À l'encre sympathique », *Mercure de France*, 13e année, tome 352, janvier 1965, p. 65-69.

15. « Que n'est-il peintre ! et s'il ne l'est pas, à quoi bon confectionner encore ces textes-talismans, dont la *Chasse au mérrou*, dont « À l'encre sympathique » enregistrent la faillite ? », Charles Pol, *Georges Limbour jongleur surréaliste*, Mons, Talus d'approche, Essais, 1998, p. 48.

16. Georges Limbour, « Hommage aux poètes », *L'Arc*, n° 10, printemps 1960, p. 1-2.

leur tâche, puisque leur mission est de nous parler de tout ce qu'on peut voir au monde¹⁷.

Seul le poète semble d'ailleurs à même de révéler le tableau au spectateur :

J'ai souvent admiré des commentaires sur des tableaux anciens ou récents que je n'avais pas alors sous les yeux, mais mieux que de fades reproductions, ces paroles les faisaient très harmonieusement apparaître, à cause de cette lumière, elle aussi indicible ! qu'elles peuvent quelquefois projeter¹⁸.

Mais si dans ce texte, c'est paradoxalement le poète, plus que le peintre, qui est le maître du regard (« leur mission est de nous parler de tout ce qu'on peut voir au monde » ; « ces paroles les faisaient très harmonieusement apparaître »), c'est ailleurs le peintre qui enseigne au poète la maîtrise du langage poétique. En effet, le peintre est le gardien des rythmes du monde avec lesquels la poésie a perdu contact :

Le mot n'est rien, n'atteint pouvoir que dans un rythme. [...] Si les rythmes du vers au cœur et à l'oreille de l'homme se sont usés, c'est que les commencements sont si loin que l'élan s'est amorti. Mourir c'est l'épuisement, la dislocation d'un rythme. Une tache au soleil est moins grave que la pulvérisation de la métrique¹⁹.

Cette perte apparaît dans ce passage comme sans remède mais dans le reste du roman comme dans d'autres textes, tels que « Bonne promenade »²⁰ ou « Visiteurs et chantiers »²¹, le poète tire profit de l'enseignement de la peinture et parvient, par elle, à se renouveler. Ainsi, dans « Visiteurs et chantiers », le narrateur finit par comprendre la leçon du peintre — le Visiteur — après la mort de ce dernier :

Toutes choses de l'univers m'apparaisaient par leurs couleurs révélées, et bien que ce fussent des apparences insignifiantes, je leur donnais pouvoir et signification en les évoquant l'une de l'autre ; je battais l'univers comme un jeu de cartes, composant les

17. *Ibid.*, p. 1.

18. *Ibid.*, p. 2.

19. Georges Limbour, *La Chasse au mérrou*, *op. cit.*, p. 123-124.

20. Georges Limbour, « Bonne promenade », *Action*, n° 76, 15 février 1946, p. 13.

21. Georges Limbour, « Visiteurs et chantiers », *Botteghe Oscure*, n° 9, 1952, p. 369-384, texte de 1951, repris dans *Contes et récits*, Paris, Gallimard, 1973, p. 131-156.

plus ensorcelantes et suggestives figures, selon des principes que mon hôte m'avait obscurément légués [...]»²².

La mort du peintre interdit de l'identifier avec l'un des peintres proches de Limbour, et prend de la sorte une valeur symbolique : alors que quantitativement la critique d'art paraissait absorber la poésie chez Limbour, c'est en réalité la poésie qui, par le biais de la critique, va absorber la peinture, le poète, tel le phénix évoqué dans *La Chasse au mérrou*²³, renaissant des cendres du peintre.

Une poétique de l'apparition

De la description à la promenade dans le tableau

La critique d'art va être ainsi pour Limbour l'occasion d'élaborer un langage poétique nouveau. S'appuyant sur des œuvres qu'il considère comme rendant compte du rythme et de la structure véritable du monde, il va tenter, en construisant un équivalent langagier du tableau, de capter dans sa prose les moyens picturaux permettant cette réussite artistique. Or, le réveil du monde rythmique originel obscurci par le temps²⁴, réveil qui est la mission de l'art selon Limbour dans une filiation romantique et surréaliste, implique à la fois une remise en mouvement du réel et la mise en lumière de correspondances. La présence de ces deux composantes explique de la sorte qu'un même éloge soit fait par Limbour de peintres aussi différents que Dubuffet, Masson, Rouvre ou Suzanne Roger.

S'il paraît aisé de rendre par des retours d'images et un travail sur la métaphore la mise en correspondance des éléments du réel effectuée par le peintre, il est plus problématique de transcrire l'impression de mouvement donné, par exemple, par tel tableau d'André Masson²⁵. Une des solutions possibles serait, à la manière

22. Georges Limbour, « Visiteurs et chantiers », *Contes et récits, op. cit.*, p. 153.

23. « [...] de la poésie il ne restait que le cadavre. Ce fut la belle saison du phénix. Il n'y avait plus d'espoir que le phénix », *La Chasse au mérrou, op. cit.*, p. 122.

24. « Les rythmes sont apparus avec la lumière quand la matière fut projetée dans l'espace tourbillonnant [...]. Les premiers hommes les recueillirent en même temps que le feu ; et même encore longtemps après, quand ils posaient l'oreille sur l'écorce de la terre, ils écoutaient, les scandant de leur souffle, d'autres galops. Mais c'est fini. », *ibid.*, p. 123-124.

25. « Les grands rythmes de l'univers, l'exaltation des formes en mouvement, les métamorphoses, et surtout l'humain, voilà ce que Masson peint et jamais

de Diderot, de mettre en mouvement les personnages décrits afin qu'à partir de l'instant du tableau se déploie un récit²⁶. Si Limbour emploie parfois ce procédé²⁷, la peinture qu'il commente s'y prête mal : l'absence de perspective, la présence allusive du réel permettent difficilement le développement d'une anecdote. Quel récit peut-on en effet greffer sur une *Table paysagée* de Dubuffet ? À côté de descriptions traditionnelles de tableaux, parfois tout à fait techniques — description du sujet, de la matière, des couleurs, caractérisation de la ligne, va ainsi se faire jour une forme particulière de récit, qui est le récit de regard : le critique met en scène la durée de sa propre contemplation. En cela, comme le souligne Bernard Vouilloux²⁸, Limbour rend mieux compte de la saisie perceptuelle du tableau par le spectateur que s'il avait recherché par une description à produire un effet de simultanéité spatiale.

Ce récit de regard prend fréquemment la forme d'une promenade à l'intérieur du tableau :

Jusqu'ici, tes toiles désertiques et pierreuses, je m'étais contenté de les parcourir du regard ; je n'avais pas encore réellement gravi, jusqu'à l'épuisement, leurs pentes arides. Mais il y a peu de jours, peu de nuits, devrais-je dire, je me suis avisé de grimper jusqu'aux cratères de l'Etna²⁹.

La description est de la sorte constituée en récit non par l'animation des personnages représentés, mais par l'insertion du

l'inanimé, ni quelque objet séparé du monde, semblable à un cœur arraché. Pas de momification d'objet, pas d'objet mis sous vitrine ou dans un cadre, comme un serin dans une cage : il n'y a plus qu'à lui apprendre à chanter. », Georges Limbour, *André Masson et son univers, op. cit.*, p. 73.

26. « Imperceptiblement, peu à peu, les personnages décrits sont présentés bougeant, agissant, et la description devient récit. », Roland Virolle, « Diderot : la critique d'art comme création romanesque dans les *Salons* de 1765 et 1767 », *La Critique artistique : un genre littéraire*, préface de Jean Gaulmier, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 155.
27. Georges Limbour, « Sur la troisième dimension », *Action*, n° 90, 24 mai 1946, p. 12.
28. Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte, XVIIIe – XXIe siècles*, Paris, CNRS Éditions, CNRS Langages, 1995. Il critique dans le chapitre 3, « Description et peinture », le postulat sémiologique, défendu par un Louis Marin à la suite de Lessing, du caractère purement spatial de la peinture.
29. Georges Limbour, « Divers cratères », *Le Carnaval et les civilisés*, Paris, L'Éloquant, 1986, p. 41. Ce texte est dédié à Jean Dubuffet.

spectateur comme personnage, dont la mise en marche transcrit le mouvement concentré dans le tableau. Cette invention d'un nouveau genre critique, la promenade dans le tableau, permet en outre de faire le passage entre la critique d'art et la fiction. Toutes deux, chez Limbour, sont ainsi, à partir de la Seconde Guerre mondiale, des récits à la première personne où le narrateur, que définit essentiellement son regard, parcourt un espace à la recherche d'une épiphanie du réel, qui peut apparaître dans le tableau (« Pour moi, j'y [le tableau] vois quelquefois apparaître le visage de Falseau, qui me paraît celui d'un ange [...] »³⁰), dans le monde (« Penché sur ces vapeurs troublantes, enivrantes, j'aperçus au fond du tremblement du peu qui coulait d'eau, un visage longuement désiré [...] »³¹) ou se confondre avec le tableau lui-même. En effet, le texte de critique d'art tend à se constituer globalement en récit par l'insertion du trajet du critique vers le tableau (« Un matin d'octobre, je suis allé voir au Louvre le plafond de Georges Braque »³²), dont l'apparition est dès lors dramatisée (« [...] je fus bientôt sous le plafond. C'est alors que mon esprit s'arrêta momentanément de fonctionner [...] »³³).

« un don de la poésie, c'est-à-dire de la présence et de l'apparition »³⁴

La critique d'art permet donc à Limbour d'élaborer une forme de récit où la marche du narrateur remet en mouvement le monde, qui se dévoile dans sa vérité au terme d'une quête qui consiste essentiellement en la transformation du regard autorisant le surgissement de l'épiphanie. C'est en fait la marche elle-même, ou plutôt la narration qu'elle implique, qui transforme le regard. « Le plafond de Georges Braque » présente une mise en scène exemplaire de cette éducation du regard par le mouvement du corps. La déception initiale éprouvée par le critique à la vue du tableau est ainsi attribuée à la passivité de son regard :

30. Georges Limbour, « Description d'un tableau », *op. cit.*, p. 205.

31. Georges Limbour, « Le chien blanc », *Soleils bas*, Paris, Gallimard, Poésie/Gallimard, 1992, p. 78.

32. Georges Limbour, « Le plafond de Georges Braque » (*Le Point*, octobre 1953), *Critique*, n° 351-352, août-septembre 1976, p. 885.

33. *Ibid.*, p. 886.

34. Georges Limbour, « Le cubisme », *Les Temps modernes*, n° 89, avril 1953, p. 1648.

C'est alors que mon esprit s'arrêta momentanément de fonctionner, réduit à rien qu'à cette image d'abord passivement subie : deux grands oiseaux noirs bordés d'une assez large marge blanche, posés sur un fond bleu uni. Cela ne paraissait pas grand'chose, et si vite vu³⁵ !

La marche livre alors à Limbour la « clé » du tableau (« En somme cela ne fonctionnait pas très bien, et même encore pas du tout. Je n'avais pas la clé³⁶. ») : « Il suffisait peut-être, d'abord, *de marcher*. [...] Et tout à coup, *cela se mit en marche*, le manège oscilla comme à la foire, un immense espace me fut *révélé*, une nouvelle mécanique céleste se mit en route³⁷. » La contemplation du tableau apprend à Limbour à remettre en marche le monde : la clé du tableau est aussi la clé du réel.

La réversion du savoir du spectateur dans la fiction est rendue visible dans ce texte apparemment paradoxal qu'est « Description d'un tableau »³⁸. En effet, il paraît dans un premier temps difficile de relier ce titre au récit fantastique qui suit. Cependant, l'articulation de la description d'un tableau réel de Dubuffet, *Pierre aux figures*, avec le récit de la résurrection de la femme aimée au terme de la quête menée par le narrateur et le retour final au tableau invitent à intégrer au récit la description du tableau, ou, inversement, à annexer le récit à celle-ci. Et de fait, tout le récit découle de l'apparition de l'image de Pauline sur la surface du tableau, tandis que Pauline ressuscitée surgit à la fin de l'étang qui est l'image du tableau à l'intérieur du récit. La pierre, *leitmotiv* du texte, tantôt sujet du tableau, tantôt pierre réelle, parachève l'union des deux parties. C'est ainsi que « Description d'un tableau » constitue tout à la fois le paradigme de la critique d'art limbourienne et le paradigme de son œuvre de fiction, en les montrant comme indissociables grâce à l'encadrement du texte par le tableau de Dubuffet : décrire un tableau, c'est le déployer dans un récit matérialisant le processus de sa contemplation, raconter une histoire, c'est mettre en marche un regard vers une épiphanie, vers un tableau (« tout m'apparaît dans le seul instant où j'entendis un crissement, un bruit aigu de fine déchirure, striant la glace, le

35. Georges Limbour, « Le plafond de Georges Braque », art. cit., p. 886-887.

36. *Ibid.*, p. 887.

37. *Ibid.* C'est moi qui souligne.

38. Georges Limbour, « Description d'un tableau », *Contes et récits*, op. cit.

ciel et tout le globe universel : une femme patinait, que les arbres nous avaient cachée³⁹ »). La résurrection de Pauline montre l'efficace de cette poétique : la mise en marche du poète-critique d'art, le mouvement de son regard permettent le réveil du monde perdu de l'origine, ici symbolisé par la femme, avatar de l'Aurélia de Nerval.

Il est particulièrement révélateur que le tableau qui suscite le récit soit un tableau à peine figuratif, ressortissant à ce que l'on a appelé « l'art informel » : « À part l'ocre rosé du fond qui forme un sol d'une grâce très subtile accordée à la pierre, il n'y a pas d'autre couleur que ces bruns [...]»⁴⁰. » L'indétermination du sujet rend possible la projection par le spectateur d'une série d'images : « [...] ce tableau, bien qu'il fût vide, en fait, de significations, mais d'un vide trompeur, et précisément dans la mesure où il l'était, faisait apparaître autour de lui et en lui toutes sortes de choses, et même extrêmement colorées⁴¹. » Le tableau semble dès lors n'être qu'*utilisé* et non *interprété* par le spectateur, pour reprendre l'opposition définie par Umberto Eco dans *Lector in fabula*⁴². Cependant, cette utilisation est conforme à l'esthétique mise en œuvre par Dubuffet : la multiplicité des images projetées sur le tableau et servant de structures au récit de « Description d'un tableau » répond à la recherche par le peintre de l'ambiguïté représentative⁴³ — la mise en place de réseaux d'images transcrivant les correspondances entre les divers règnes présentes dans le tableau, tandis que la prolongation de la description par le récit réalise le souhait de Dubuffet de voir ses œuvres prolongées par l'imagination du spectateur :

39. *Ibid.*, p. 204.

40. *Ibid.*, p. 169-170.

41. *Ibid.*, p. 171.

42. « Nous devons donc faire une distinction entre l'*utilisation* libre d'un texte conçu comme stimulus de l'imagination et l'*interprétation* d'un texte ouvert. », Umberto Eco, *Lector in fabula. Le Rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de poche, Biblio essais, 2004, p. 73.

43. « Les faits équivoques exercent toujours sur moi une fascination, pour ce qu'ils m'apparaissent situés précisément à des intersections où la vie laisse s'entrouvrir son voile. », Jean Dubuffet, « Tables paysagées, paysages du mental, pierres philosophiques », *Prospectus et tous écrits suivants II*, réunis et présentés par Hubert Damisch avec une mise en garde de l'auteur, Paris, Gallimard, 1967, p. 79.

Il m'est apparu que les faits — les purs et simples faits — que présentent les formes et textures de ces grosses pierres pourraient faire de ces tableaux, au moins à la longue, des compagnons auxquels il serait possible de s'attacher fortement. Qu'ils pourraient être aptes à fonctionner, au moins dans certains cas, comme des supports à une cristallisation de la pensée, à la manière du grain de sable sur lequel l'huître fait sa perle⁴⁴.

Pour une critique informelle ?

Tableau bon levain à vous de cuire la pâte⁴⁵

La déclaration de l'indépendance du poète par rapport aux intentions du peintre qui clôturait « Hommage aux poètes » correspond ainsi à l'esthétique d'un peintre tel que Dubuffet :

Mais une fois l'imagination du poète allumée, jusqu'où ne peut-il aller ? Il rajoute des intentions, et même s'il transformait tout le tableau ? Sa description, cela s'est vu, peut surprendre, étonner le peintre. C'est que le tableau contenait aussi, (cela est arrivé), toutes ces possibilités⁴⁶.

Si Limbour prône également cette liberté critique vis-à-vis de tableaux figuratifs tels que ceux de Suzanne Roger⁴⁷, le déploiement du tableau par un récit concerne, en fait, tout particulièrement les œuvres de Dubuffet. Outre « Divers cratères » et « Description d'un tableau », déjà cités, l'on peut de la sorte évoquer « Au lieu de bottes de sept lieues ces jardins »⁴⁸ comme exemple de promenade dans le tableau, et « Pierres d'exercice philosophique »⁴⁹, texte où la pierre de Dubuffet, une nouvelle fois, suscite des images qui tendent à s'organiser en récit.

44. *Ibid.*, p. 82.

45. Georges Limbour, *Tableau bon levain à vous de cuire la pâte. L'Art brut de Jean Dubuffet, op. cit.*

46. Georges Limbour, « Hommage aux poètes », art. cit., p. 2.

47. « [...] peu importe [que le spectateur] recompose la même histoire que celle racontée par le peintre. Et peut-être celui-ci ne fait-il que nous inviter à donner notre propre sens à un *conte plastique*, à un divertissement, comédie ou drame, joué par des objets. » Georges Limbour, *Suzanne Roger. Peintures et dessins 1958-1969*, Paris, Galerie Louise Leiris, 1969, p. 6.

48. Georges Limbour, « Au lieu de bottes de sept lieues, ces jardins », préface au catalogue de l'exposition *Jean Dubuffet. Tableaux d'assemblages*, galerie Rive Droite, 30 avril-23 mai 1957.

49. Georges Limbour, « Pierres d'exercice philosophique », *Les Temps modernes*, n° 91, juin 1953, p. 1991-2001.

Cette place privilégiée de Dubuffet tend à montrer sa peinture comme la véritable origine de la poétique élaborée par Limbour dans sa critique d'art. Toutefois, ce passage de la peinture à l'écriture n'est pas le fait d'un simple travail de translation ou de reprises thématiques, et l'on chercherait en vain dans l'œuvre de fiction de Limbour les rayures de l'Hourloupe ou l'humour des *Corps de dames*. Il s'agit ici d'une assimilation par Limbour de l'esthétique du peintre : si Limbour utilise l'ambiguïté des tableaux de Dubuffet comme point de départ pour son imagination créatrice conformément au vœu du peintre, il crée à son tour une œuvre ambiguë, qui va servir elle-même de point de départ pour l'imagination du lecteur. Dans *La Chasse au mérrou*, le mérrou constitue ainsi un symbole à la signification inassignable, qui lance à la fois la quête du narrateur et celle du lecteur. Le lecteur, devant l'obscurité du texte, est invité à chasser les réseaux d'images, à parcourir le texte en tous sens, tandis que de multiples allusions à la peinture et l'identification, dans un passage du roman, du mérrou à Dubuffet désignent l'origine picturale de la poétique mise en place. Ces obstacles mis à la constitution dans l'esprit du lecteur du sens du roman intensifient la force de présence des images, de même que chez Dubuffet, le procédé de « nous faire voir l'objet par des moyens qui semblent d'abord y mettre obstacle [...] nous forc[e] à plus intensément regarder, et dans un autre sens, par cet effort que fait l'objet pour apparaître, et d'une manière insolite, il prend dans notre esprit une présence d'autant plus obsédante qu'il a eu du mal à se manifester⁵⁰. »

La réflexion sur les pouvoirs de la peinture et la critique d'art ont ainsi rendu à Limbour le « don de la poésie, c'est-à-dire de la présence et de l'apparition⁵¹ » : le regard sur le monde redevenu actif décèle les correspondances entre les images qui constituent le texte en réseaux rythmiques et rendent au monde sa structure originelle, se révélant à l'homme à l'imagination en mouvement avec toute l'intensité de son énigmatique présence.

50. Georges Limbour, « Histoire de Jean Dubuffet », *Les Lettres nouvelles*, juin-juillet-août 1964, p. 92.

51. Georges Limbour, « Le cubisme », art. cit., p. 1648.

« *Comme si l'on apportait soi-même son manger*⁵² »

L'adéquation de la liberté critique de Limbour et de l'esthétique de Dubuffet conduit à se demander si, à l'art informel dont, dans les années cinquante, Dubuffet était considéré comme un maître, correspond un type particulier d'écriture critique. Umberto Eco, dans *L'Œuvre ouverte*⁵³, à travers les exemples d'Audiberti et d'André Pieyre de Mandiargues⁵⁴, démontre que l'œuvre informelle, en tant que « configuration de stimuli dotée d'une indétermination fondamentale⁵⁵ », implique « la possibilité — pour le spectateur — de choisir ses directions, ses rapports, ses perspectives⁵⁶ » et invite dès lors le critique à laisser libre cours à son imagination, la critique d'art se formant par une association d'images dont la liberté est toutefois contrôlée, prévue par le tableau⁵⁷ :

De l'arabesque rouge et du méandre mauve, et des touches posées là par la main du crabe peintre, et des bulles éclatées à la surface du sommeil ambulante des brosses s'engendrent des paysages du bord de mer, des Hongkong avec des mitrailleuses enchevêtrées devant les banques gothiques, des témoignages autobiographiques de la chronique ancienne et contemporaine, des déchets qui, brusquement, n'en sont plus. Plus on regarde, plus on voit. Le pied de grue du regardeur projette et enregistre les lotissements du tour du monde⁵⁸.

On retrouve bien là le style critique de Limbour, style que Paulhan articule lui aussi à l'esthétique de l'informel (« Et qu'est-ce que l'art informel ? C'est un art d'allusion et d'ellipse,

52. Jacques Audiberti, Camille Bryen, *L'Ouvre-boîte. Colloque abhumaniste*, Paris, Gallimard, 1952, p. 25.

53. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, Points essais, 2002.

54. Voir Jacques Audiberti, Camille Bryen, *L'Ouvre-boîte. Colloque abhumaniste*, *op. cit.*, p. 9-35 et André Pieyre de Mandiargues, « Jean Dubuffet ou le point extrême », *Le Deuxième Belvédère*, Paris, Grasset, Les Cahiers rouges, 1990, p. 161-170.

55. *Ibid.*, p. 117.

56. *Ibid.*, p. 120.

57. *Ibid.*, p. 137.

58. Jacques Audiberti, Camille Bryen, *L'Ouvre-boîte. Colloque abhumaniste*, *op. cit.*, p. 25.

volontiers énigmatique, un art aussi de métamorphose⁵⁹. »), en ébauchant dans ses propres textes des séries associatives : « On croit reconnaître une locomotive : c'est aussi un encrier ; une nappe à damier, c'est un champ en plein soleil. [...] Des objets habituels qui nous entourent, nous passons sans cesse à leur ambiguïté⁶⁰. »

Si Hubert Damisch refuse à l'informel toute valeur taxinomique et attaque les analyses de Paulhan et de Eco⁶¹, il n'en reste pas moins que cette catégorie critique, où l'on peut inclure à la suite d'Eco le tachisme, l'art autre et la peinture gestuelle, possède dans les années cinquante en France une cohérence réelle. Jean Paulhan, Michel Tapié, Charles Estienne s'accordent pour souligner dans l'art informel le changement qu'il induit dans les rapports entre le peintre et le spectateur : par un effet de dépaysement et d'ambiguïté, le tableau invite le regard à se faire actif et le spectateur à renouveler l'aventure du peintre (« ce n'est pas le compte rendu d'une aventure que l'on nous demande d'enregistrer, c'est en pleine aventure que l'on nous propose non la sécurité d'une œuvre faite, mais l'excitant vertige, voire l'angoisse vertigineuse, d'un geste dont il n'est pas question de voir la limite⁶². ») Cette modification de la perception a pour but de rendre à l'homme le monde dans sa fraîcheur originelle : « Si un jeune peintre, d'appellation non encore contrôlée, vous propose une tache — une tache où il a déjà vu une rose, exactement comme s'il découvrirait la première rose — n'a-t-il pas raison⁶³ ? » Le spectateur est ainsi appelé à porter à son tour sur le monde un regard *informel* :

Il ne manque pas de moments où nous *voyons* informel. À qui n'arrive-t-il pas, quand il veut renouveler un peu sa vue, de se coucher par terre près d'une herbe qu'il prend pour un palmier, entre des mottes de terre qu'il prend pour des montagnes, près

59. Jean Paulhan, *Fautrier l'enragé*, Paris, Gallimard, 1962, p. 41.

60. Jean Paulhan, *L'Art informel (éloge)*, Paris, Gallimard, 1962, p. 13.

61. Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, Fiction et Cie, 1984 (« L'informel », p. 131-141).

62. Michel Tapié, *Un art autre*: fac simile de l'ouvrage paru chez Gabriel-Giraud et fils, Paris, 1952, Paris, Artcurial, 1994, non paginé.

63. Charles Estienne, « Une révolution : le Tachisme », *Combat-Art*, n° 4, 1er mars 1954, p. 1.

d'une libellule dont il regarde par transparence les ailes, ou d'un scarabée les élytres⁶⁴.

Cette dernière phrase de Paulhan suggère que le regard informel n'est pas seulement un regard qui retrouve la fraîcheur de l'origine, mais aussi un regard métamorphosant : de même que le tableau ambigu suscite l'activité du regard, ce regard actif reporté sur le monde décèle son ambiguïté et peut aller jusqu'à utiliser le réel perçu comme surface de projection. L'informel enseigne au spectateur à se mettre en état de voyance (« [une peinture de Bryen] "attend" l'attention ou la contemplation de celui qui la voit et dont elle fait un voyant⁶⁵ »), et du mur d'où sort pour Mandiargues toute la peinture moderne — c'est-à-dire le surréalisme et sa descendance, l'art informel pris au sens large — l'homme sait à présent faire surgir tout l'univers :

Que nous ayons appris depuis peu à considérer [le mur] d'un tout autre œil, cela est évident. Et si nous consentons que le mur porte en lui tout un monde équivalent à l'universel [...], voilà une découverte magnifique, qui n'est due qu'aux peintres modernes, héritiers plus ou moins direct du surréalisme⁶⁶.

La poétique de l'apparition élaborée par Limbour correspond donc bien à l'esthétique de l'informel prise dans son ensemble, et ce qui pouvait apparaître chez Audiberti ou Mandiargues comme une utilisation du tableau est en réalité le type de critique de la peinture informelle le plus adéquat. Alors que pour Hubert Damisch l'une des caractéristiques de l'art moderne est de forcer le spectateur à passer sans cesse de l'attitude imageante à l'attitude perceptive⁶⁷, il est frappant que ces critiques-poètes adoptent résolument l'attitude imageante face à des tableaux pouvant paraître comme abstraits : déployant le tableau en une succession d'images, ils assurent ainsi la transition entre la peinture et leur travail de poète. Si ce style de critique n'est pas le plus fréquent dans les années cinquante, époque où les spécialistes tendent à

64. Jean Paulhan, *Fautrier l'enragé*, op. cit., p. 41.

65. Jacques Audiberti, Camille Bryen, *L'Ouvre-boîte. Colloque abhumaniste*, op. cit., p. 34.

66. André Pieyre de Mandiargues, « Le mur », *Le Belvédère*, Paris, Grasset, Les Cahiers Rouges, 1990, p. 53.

67. Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, op. cit., p. 125.

remplacer les poètes dans la défense de la peinture moderne, il reste cependant plus largement une forme répondant au défi que la peinture moderne, en rompant avec la figuration, lance au langage :

Le recentrage du discours sur la subjectivité du descripteur et la métaphoricité sans frein qui lui imprime son régime le déporte loin du tableau en tant que référent : le discours n'est plus axé principalement sur le référent ; fléchi sur lui-même, il se donne comme contre-don symbolique s'échangeant à la donation de la peinture dans le tableau⁶⁸.

Du fait de son éloignement du réel communément perçu, la peinture moderne tend ainsi à faire naître des œuvres critiques en qui se poursuit, par la création de réseaux métaphoriques, par l'inscription du corps du spectateur dans le texte, par la temporalisation du regard et la travail de métamorphose du réel, la modification de la perception par elle entreprise.

Conclusion

Cette invention d'une critique autre pour rendre compte d'un art autre a permis à Limbour de refonder son œuvre poétique en intégrant des traits anciens issus du surréalisme — importance des images, recherche du surgissement du (sur)réel, quête orientée par le désir — combinés avec une attention nouvelle portée aux objets quotidiens, une utilisation de l'ambiguïté et une mise en avant d'un narrateur à la première personne dont le regard et le mouvement rendent au monde son rythme. Depuis une origine picturale, l'œuvre de Limbour trouve au final, et paradoxalement, son image dans la danse, et notamment dans la ronde de la sardane qui constitue la scène centrale de *La Pie voleuse*⁶⁹. Mais ce paradoxe n'est encore une fois qu'apparent, puisque l'art informel, notamment sous la forme de l'*action painting*, ne recherche rien tant que l'inclusion dans la toile du rythme même du corps. De même, André Pieyre de Mandiargues use « de moyens picturaux pour produire, à l'intérieur du livre, un récit d'essence théâtrale et

68. Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte, XVIIIe – XXe siècles*, op. cit., p. 106.

69. Georges Limbour, *La Pie voleuse* (1939), Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1995.

musicale⁷⁰ » tandis qu'à la manière de Limbour, son œuvre de fiction est nourrie par sa réflexion sur la peinture : « Écrire revient pour Mandiargues à donner corps aux images revivifiées par son regard par l'emploi d'un langage qui matérialise leur potentiel actif de transformation⁷¹. » La peinture constitue de la sorte pour ces deux écrivains, dont les récits de fiction présentent de nombreuses parentés, plus qu'une source d'inspiration : un modèle de création.

Cependant, l'adoption si fréquente du récit comme forme critique est une particularité de Limbour. La narration, qui lui permet une mise en ordre des images évoquées par le tableau et une dramatisation du regard, fait de lui un des auteurs chez qui la critique d'art et l'œuvre de fiction se fondent au point de donner naissance à des textes, tel que « Description d'un tableau »⁷², au statut générique indéfinissable. Alors que pour son ami Leiris, lui aussi grand amateur de peinture, l'épiphanie du réel ne peut survenir que dans le refus de la narrativité, le tableau constituant en cela un modèle d'atemporalité, Limbour assume la narration jusqu'à faire de tout tableau un récit, apportant ainsi une solution radicale aux problèmes supposés de la description picturale à partir du mode d'écriture qui en paraissait le plus éloigné.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Georges Limbour

« À l'encre sympathique », *Mercure de France*, 13^e année, tome 352, janvier 1965, p. 65-69.

André Masson et son univers, textes de Michel Leiris et de Georges Limbour, Lausanne, Éditions des Trois Collines, Les Grands peintres par leurs amis, 1947.

« Au lieu de bottes de sept lieues, ces jardins », préface au catalogue de l'exposition *Jean Dubuffet. Tableaux d'assemblages*, galerie Rive Droite, 30 avril-23 mai 1957.

« Bonne promenade », *Action*, n° 76, 15 février 1946, p. 13.

Le Calligraphe, avec des lithographies originales d'André Beaudin, Paris, Galerie Louise Leiris, 1959.

70. Simone Grossman, *L'Œil du poète. Pieyre de Mandiargues et la peinture*, Paris ; Caen, Lettres modernes Minard, Archives des Lettres modernes, 1999, p. 116.

71. *Ibid.*, p. 117.

72. Georges Limbour, « Description d'un tableau », *op. cit.*

La Chasse au mérou, Paris, Gallimard, 1963.

« Le chien blanc », *Soleils bas*, Paris, Gallimard, Poésie / Gallimard, 1992, p. 71-83.

« Le cubisme », *Les Temps modernes*, n° 89, avril 1953, p. 1645-1653.

« Description d'un tableau », *Botteghe Oscure*, n° 19, printemps 1957, p. 28-55, repris dans *Contes et récits*, Paris, Gallimard, 1973, p. 167-205.

« Divers cratères », *Le Carnaval et les civilisés*, Paris, L'Élocoquent, 1986, p. 41-44.

« Esclavage et grandeur du paysagiste », *Les Temps modernes*, n° 39, décembre 1948-janvier 1949, p. 155-161.

« Histoire de Jean Dubuffet », *Les Lettres nouvelles*, juin-juillet-août 1964, p. 83-96.

« Histoire de l'Homme-plume », exposition André Masson, Paris, Galerie Simon, 25 février-8 mars 1924.

« Hommage aux poètes », *L'Arc*, n° 10, printemps 1960, p. 1-2.

« Paul Klee », *Documents*, n° 1, avril 1929, p. 53-54.

« Pierres d'exercice philosophique », *Les Temps modernes*, n° 91, juin 1953, p. 1991-2001.

La Pie voleuse (1939), Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1995.

« Le plafond de Georges Braque » (*Le Point*, octobre 1953), *Critique*, n° 351-352, août-septembre 1976, p. 885-890.

« Révélation d'un peintre : Jean Dubuffet », *Comœdia*, 8 juillet 1944, p. 1 et 6.

Soleils bas, poèmes illustrés d'eaux-fortes par André Masson, Paris, Galerie Simon, 1924.

« Sur la troisième dimension », *Action*, n° 90, 24 mai 1946, p. 12.

Suzanne Roger. Peintures et dessins 1958-1969, Paris, Galerie Louise Leiris, 1969.

Tableau bon levain à vous de cuire la pâte. L'Art brut de Jean Dubuffet, Paris, Drouin ; New York, Pierre Matisse, 1953.

« Une mythologie des insectes », *Action*, n° 53, 7 septembre 1945, p. 8.

« Un poète ami des peintres au XX^e siècle », *L'Œil*, n° 31-32, été 1957, p. 26-33.

« Visiteurs et chantiers », *Botteghe Oscure*, n° 9, 1952, p. 369-384, texte de 1951, repris dans *Contes et récits*, Paris, Gallimard, 1973, p. 131-156.

Autres

AUDIBERTI Jacques, Bryen Camille, *L'Ouvre-boîte. Colloque abhumaniste*, Paris, Gallimard, 1952.

DAMISCH Hubert, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, Fiction et Cie, 1984.

DUBUFFET Jean, « Tables paysagées, paysages du mental, pierres philosophiques », *Prospectus et tous écrits suivants II*, réunis et présentés par Hubert Damisch avec une mise en garde de l'auteur, Paris, Gallimard, 1967, p. 76-82.

ECO Umberto, *Lector in fabula. Le Rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de poche, Biblio essais, 2004.

ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, Points essais, 2002.

ESTIENNE Charles, « Une révolution : le Tachisme », *Combat-Art*, n° 4, 1^{er} mars 1954, p. 1-2.

GROSSMAN Simone, *L'Œil du poète. Pieyre de Mandiargues et la peinture*, Paris ; Caen, Lettres modernes Minard, Archives des Lettres modernes, 1999.

PAULHAN Jean, *L'Art informel (éloge)*, Paris, Gallimard, 1962.

PAULHAN Jean, *Fautrier l'enragé*, Paris, Gallimard, 1962.

PIEYRE DE MANDIARGUES André, « Jean Dubuffet ou le point extrême », *Le Deuxième Belvédère*, Paris, Grasset, Les Cahiers rouges, 1990, p. 161-170.

PIEYRE DE MANDIARGUES André, « Le mur », *Le Belvédère*, Paris, Grasset, Les Cahiers Rouges, 1990, p. 43-53.

POL Charles, *Georges Limbour jongleur surréaliste*, Mons, Talus d'approche, Essais, 1998.

TAPIE Michel, *Un art autre: fac simile de l'ouvrage paru chez Gabriel-Giraud et fils*, Paris, 1952, Paris, Artcurial, 1994.

VIROLLE Roland, « Diderot : la critique d'art comme création romanesque dans les *Salons* de 1765 et 1767 », *La Critique artistique : un genre littéraire*, préface de Jean Gaulmier, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 151-168.

VOUILLOUX Bernard, *La Peinture dans le texte, XVIII^e – XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, CNRS Langages, 1995.

WILL-LEVAILLANT Françoise, *Les Arts plastiques dans la presse parisienne 1947-1948*, avec la collaboration d'Hélène David, [s. l.] : [s. n.], Recherche entre l'Université de Paris I et le Centre Georges Pompidou, 1980 .

