

La *relation de peinture* de Georges Limbour : critique d'art et intermédialité, rapport d'étape

Françoise Nicol



Pour citer cet article

Françoise Nicol, « La *relation de peinture* de Georges Limbour : critique d'art et intermédialité, rapport d'étape », *Fabula / Les colloques*, « Création, intermédialité, dispositif », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document4436.php>, article mis en ligne le 10 Février 2017, consulté le 17 Mai 2024

La relation de peinture de Georges Limbour : critique d'art et intermédialité, rapport d'étape

Françoise Nicol

A priori, les écrits sur la peinture de Georges Limbour (1900-1970), dans le champ de la critique d'art, relèveraient des études intermédiales, au moins pour deux raisons. De manière générale, ils sont évidemment traversés, voire *travaillés*, sans qu'on puisse en dire plus pour le moment, par la peinture qui en fait l'objet. La seconde raison est qu'une grande partie de ces écrits est parue dans les media (la presse), au moins si l'on se limite, pour éviter toute ambiguïté, aux chroniques publiées dans deux grands quotidiens d'après-guerre, *Action* et *Le Pays*, qui représentent plus de la moitié de ces écrits. En effet, le poète Georges Limbour, après avoir publié des poèmes, quelques écrits sur l'art en dehors de la presse et tout en écrivant des romans, s'est lancé, à partir de la Libération, dans une activité professionnelle de critique, fait assez rare pour être signalé au xx^e siècle¹.

En février 2014, j'ai tenté de questionner ces écrits sous l'angle de la théorie de l'intermédialité. La première difficulté à laquelle je me suis confrontée était la définition à donner à -media- (dans les différentes communications, -media- renvoyait à la fois au support sémiotique² et aux mass media), jusqu'à ce que la confusion me paraisse dissipée par la distinction entre « médium(s) » et « média(s) » proposée par Bernard Vouilloux, en fin de colloque, laquelle sera adoptée ici³ :

Dans la perspective d'une science du médium, il [le médium] pourrait être défini *a minima* comme l'ensemble constitué par un support et des inscriptions, quels qu'ils soient.

Et plus loin :

¹ Ces écrits de Georges Limbour (1900-1970), publiés en 2013 au Bruit du temps sous le titre *Spectateur des arts, Écrits sur la peinture, 1924-1969*, (ici nommés SA) constituent un ensemble d'une dimension exceptionnelle (l'ouvrage compte 1320 pages, pour plus de 350 écrits). 130 articles sont parus dans *Action*, entre 1945 et 1948, et 53 dans *Le Pays* (ou ses suppléments *Paysage dimanche*, puis *Paysage*). Les 23 autres périodiques sont des hebdomadaires (par exemple, *France-observateur*) ou des revues (*Les Temps modernes*, *Les Lettres nouvelles*, *L'Œil*, etc.). Les pages de l'édition seront indiquées ici sous l'abréviation SA.

² Pour Bernard Guelton, par exemple, « La notion de média est à considérer non pas au sens de « mass media », mais de support sémiotique pour les œuvres artistiques » (*Images et récits, la fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, L'Harmattan, 2013).

³ Ma réflexion s'adossera à la communication de Bernard Vouilloux au colloque de Toulouse, citée ici, « Médium(s) et média(s) : retour sur des modèles », et sur les ouvrages suivants : *L'œuvre en souffrance, entre poétique et esthétique*, Paris, Belin, 2004 ; « Par delà le principe de plaisir esthétique », in *La Pensée esthétique de Gérard Genette*, PU de Rennes, 2012 ; *Ce que nos pratiques nous disent des œuvres*, Paris, Hermann, 2014 ; préface à F. Nicol, *Georges Limbour, l'aventure critique*, Presses universitaires de Rennes, 2014, dans laquelle B. Vouilloux fait le point sur la spécificité de la critique d'art.

Si le langage verbal entre dans la définition du médium littéraire, il n'en est qu'une condition nécessaire, mais non suffisante ; un texte nécessite un support d'inscription – oral, manuscrit, imprimé, numérique, voire neuronal. Et ce support requiert d'être caractérisé : feuille volante, cahier, livre, article, page web, etc.

Je proposerai donc la reformulation suivante : la critique d'art relève d'un médium littéraire, donc constitué de langage verbal sur (en relation avec) un support, *travaillé* par un autre médium, la peinture, et soumis, dans le cas qui nous intéresse, à un « régime médiatique ».

La seconde difficulté était d'ordre méthodologique. Que l'essor de l'intermédialité ait contribué, après d'autres approches, à ouvrir des analyses enfermées dans la clôture du texte est une évidence. Dans le colloque, Guy Larroux a bien montré l'intérêt méthodologique de considérer le médium dans sa dimension sensible, au cœur de l'ensemble dynamique, défini par Eric Méchoulan, dès 2003 :

Une œuvre ne fonctionne pas seulement dans ses dettes plus ou moins reconnues envers telles autres œuvres, ou dans la mobilisation de compétences discursives (au besoin usurpées), mais également dans le recours à des institutions qui en permettent l'efficacité et à des supports matériels qui en déterminent l'effectivité⁴ in *Intermédialités, histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 1, 2003, p. 9-27.⁵ Énumérer des intrusions d'un médium dans un autre, quelle qu'en soit la forme, aurait été aussi vain et mécanique que de limiter la réflexion sur l'intertextualité au relevé des citations ou des allusions repérées dans un texte.

Mais comment prendre en compte la dynamique interactionnelle globale de l'intermédialité, tout en donnant la priorité à l'analyse littéraire et esthétique ? Celle-ci porte sur un objet qu'elle cherche à la fois à saisir de la manière la plus précise possible, et à *déplier* dans un geste le plus ample qui soit. Mais aussi, comment exploiter cette dynamique sans la réduire à une panoplie d'outils⁵ ?

Je souhaite revenir sur quelques-uns de mes tâtonnements et les conclusions que j'en tire à présent, à l'échelle des écrits sur l'art de Limbour, sans prétendre évidemment à des conclusions générales et définitives sur le *bon usage* de l'intermédialité...

4

Éric

Méchoulan,

« Intermédialités, le temps des illusions perdues »,

5

Observer l'interrelation des inscriptions et des supports

J'ai d'abord tenté d'examiner ces écrits comme médiums. Tout médium peut être étudié selon trois axes, celui des conditions de production, celui des opérations dont il est le lieu et celui des conditions de diffusion et de réception, explique encore Bernard Vouilloux. Les limites de cette communication nous amèneront à prêter surtout attention au premier axe, pourtant interdépendant des deux autres.

1. Les effets du médium sous régime médiatique

Une première piste semble s'ouvrir, qui consisterait à comparer des écrits du même auteur en faisant varier les supports, pour en révéler les effets. Il s'agirait alors de chercher comment ces supports (dans leur dimension matérielle et technique) modifient à la fois la production et la réception.

Comparons par exemple deux écrits consacrés au même peintre André Masson : le premier texte de Limbour, « Histoire d'un homme-plume », écrit en 1924 pour la plaquette de la première exposition du peintre, à la galerie Simon (SA, p. 41) et la première chronique de l'après-guerre qui lui est consacrée, célébrant « Une mythologie des insectes », dans *Action* (1945, SA, p. 146). Le sujet est le même, la peinture de Masson. Le mode narratif est commun à ces deux textes. Le premier est écrit pour un support sans trop de contraintes et qui ne semble pas sous régime médiatique : le peintre et le poète sont des familiers de la galerie Simon (Kahnweiler) où ils sont reçus en artistes ; même si le format de la plaquette est réduit, un calibrage rigoureux ne semble pas imposé ; celle-ci, donnée ou vendue à un amateur d'art, fera référence : elle sera conservée. Le second est un article, calibré (Limbour se plaint régulièrement de manquer de place), éphémère et destiné à une lecture-consommation par le grand public. Or, à condition de prendre en compte la *couleur* plus nettement surréaliste du premier (époque oblige), on ne peut qu'être frappé par la ressemblance entre ces deux récits dans lesquels le merveilleux vient subvertir la description du tableau⁶. Autrement dit, le passage au régime médiatique ne semble pas décisif. Cela peut s'expliquer à la fois par la qualité de l'écriture (avec le risque méthodologique de s'enfermer à nouveau dans la clôture de l'œuvre), par les conditions dans lesquelles ces articles ont été écrits et

⁶ Il serait trop long d'en faire ici la démonstration. Le lecteur se référera à notre essai, *Georges Limbour, l'aventure critique*, op. cit.

diffusés (à une période où la presse célèbre sa liberté retrouvée, dans un journal dont les pages culturelles sont aux mains de deux grands poètes, proches de Limbour⁷) et par les conventions qui régissent le genre de la chronique : espace privilégié de liberté pour l'écrivain, dans le champ des articles de presse, espace de liberté pour son lecteur qui attend de la chronique une pause plaisante dans l'avalanche des nouvelles tragiques⁸. C'est un rapport de complicité amusée et intelligente qui se noue entre le chroniqueur et son public. L'approche intermédiaire cède alors le pas à une (simple ?) analyse, relevant de la poétique et de la pragmatique à la fois, destinée à cerner (dans la confrontation avec d'autres articles car la comparaison de deux est évidemment sommaire) le rapport à la peinture et à l'écriture du poète-*spectateur des arts*.

Changeons d'échelle. Une définition plus large des supports devrait permettre d'élargir l'analyse en se déployant sur un autre plan, indissociable du précédent : l'attention au contexte de production et de réception, en particulier les dispositifs de pouvoir, imposant, dans la grande presse, des conditions de travail, des choix de contenus, des modalités d'écriture. Deux solutions se présentent sur le plan théorique. La première est d'envisager les supports d'inscription, de diffusion ou de réception dans leur dimension matérielle et/ou sensorielle et d'y associer la prise en compte des forces culturelles, économiques et politiques⁹. À moins, comme le propose Éric Méchoulan, d'inclure ces forces dans la définition même des supports, dont il donne une définition très extensive puisqu'il liste les supports sur quatre niveaux différents : 1. matériels et immatériels, 2. techniques, 3. relevant des dispositifs de savoir/pouvoir, et 4. institutionnels (je renvoie à sa communication, « Des dispositifs dans le cadre d'une herméneutique des supports »).

Dans un premier temps, ces approches mènent, toutes deux, à repérer l'impact de ces contraintes sur l'écriture. Limbour, journaliste... et libertaire les a cernées, et plutôt que de les dénoncer, il va les contourner ironiquement et jouer avec elles. On pourrait multiplier les exemples.

Les premières contraintes tiennent au journalisme même. La presse impose d'abord la vitesse d'écriture, de composition du journal, de lecture : cette vitesse est sensible dans le rythme, la ponctuation, voire, sur les pages, les coquilles, nombreuses. Parfois, elle impose, sur le fond, la censure ou l'auto-censure. Ainsi, en octobre 1946, Limbour s'est heurté à la ligne directrice de son journal, *Action*, en se moquant d'« Un glorieux Brésilien », le peintre Portinari, médiocre à ses yeux mais soutenu par le Parti communiste (SA, p. 363). La chronique est incompréhensible hors contexte. Ensuite le journaliste est soumis à deux injonctions contradictoires : il doit

⁷ Aragon, responsable des pages culturelles, a confié les pages sur les arts à Francis Ponge.

⁸ Cet effet est sensible dans la presse de la Libération, à l'heure de la découverte des camps, puis de la Guerre froide.

⁹ Telle est, si je comprends bien, la position de B. Vouilloux.

respecter la sacro-sainte loi de l'information vérifiée, tout en partant en quête d'une révélation ou *scoop* (on verra comment le mot « révélation » est détourné par Limbour à son usage). Une chronique, « Un spectateur maussade devant cent chefs d'œuvre », vient dynamiter de l'intérieur (*Action*, 1945, SA, p. 294) ces deux injonctions. Elle commence par le récit loufoque d'un vernissage parisien sous le patronage du Haut Commissaire au tourisme. La foule est si dense à la galerie Charpentier que des visiteuses, sous la pression, passent par la fenêtre et que le Commissaire ne peut entrer. Le narrateur, lui, exaspéré qu'il est par l'hypocrisie de la société parisienne¹⁰, préfère raconter quel sort est réservé à la peinture quand s'en emparent un marchand, des officiels, un public mondain. Mais le sens est donné par le coup de théâtre final, une « révélation », botte secrète du journaliste : Limbour s'empare de « l'imaginaire du support »¹¹, au service d'une entreprise transgressive puisque le *scoop*, introduit par « je vais lui dire », fait basculer la chronique dans la fiction, en déplaçant tout le petit monde précédemment évoqué et le lecteur lui-même, à l'intérieur d'un tableau.

Mais cela m'ennuie énormément que les officiels n'aient pu entrer et spécialement le Haut-Commissaire au Tourisme, aussi je vais lui dire, à lui spécialement puisqu'il aime la peinture où je vois de très jolis Marquet, surtout par ces temps de brume légère, où la mer a des verts délicats. Eh bien ! C'est au Havre, quand j'y vais. Un entre autres, un pétrolier qui va s'engager doucement entre les jetées. On a refait, tant bien que mal, les quais — cela coûte très cher à nous autres bonnes gens — pour que ces bateaux de Marquet puissent accoster. Alors il faut voir comme ils courent les dockers, et les douaniers, et les gens de police, et les journalistes, et le commandant du port, qui a fait hisser un chapelet de pavillons au sémaphore, pour acclamer le bateau. Et l'on demande au Haut-Commissaire de venir faire un discours sur estrade, et l'on souhaite que la fanfare municipale joue la *Marseillaise* pour saluer la Renaissance de la Marine Marchande, car ces milliers de tonnes de pétrole sont strictement réservées au marché noir.

Ce qui est transgressif n'est pas la fiction en tant que telle dans la presse, même si les lecteurs des grands quotidiens d'aujourd'hui ne la rencontrent plus guère. C'est le passage sans interruption d'un régime à l'autre. Le centre de gravité de l'article se déplace du réel au champ du symbolique, dans un énoncé métaphorique, sur le mode de la référence dédoublée décrite par Ricoeur. La peinture n'est plus le sujet de la chronique mais, mise en abyme, elle en devient le cœur vivant. C'est elle, et non le vernissage, qui devrait compter, n'ont plus qu'à conclure les lecteurs. Il s'agit bien de jouer avec les contraintes, puisque en se moquant de tous les codes, Limbour en respecte au moins un, celui de faire rire ses lecteurs d'un jour. C'est,

¹⁰ D'anciens collaborateurs participent à ce vernissage alors qu'au même moment, la Commission d'épuration condamne une toute jeune fille, Corinne Luçhaire, fille d'un collaborateur notoire.

¹¹ Marie-Ève Thérenty, « Pour une poétique historique du support », Armand Colin | *Romantisme* 2009/1 - n° 143, p. 109-115.

paradoxalement, avec une efficacité toute journalistique (du moins par ses effets) que le narrateur construit son narrataire et atteint son lecteur.

2. Les effets de la critique d'art comme genre

La seconde piste amène à observer les écrits de Limbour au sein de la critique d'art comme « champ » (au sens bourdieusien de champ de forces). Sans pouvoir démontrer ici comment l'écriture de la critique d'art est subvertie, on se limitera à un exemple : les modalités de description des tableaux. En l'absence d'illustrations (ce qui est le cas de la plupart de ses écrits, dans l'entre-deux guerres puis, dans la grande presse d'après la Libération), le texte seul est chargé de porter la peinture. Or, le régime de l'art moderne, en contestant la figuration mimétique, a mis en péril l'*ekphrasis*. Que décrire quand la peinture n'est plus anecdotique, explique-t-il en 1955, dans « Les parts inégales » (SA, p. 755) ? On en est réduit à parler technique..., « ce qui mène (l'art) à sa perte ». Les impasses de la critique d'art sont examinées méthodiquement, toujours sur le mode humoristique, dans cette chronique qui met en regard critique d'art et critique littéraire. Sur le fond, à présent, les chroniques renvoient régulièrement dos à dos les défenseurs de l'ordre en art : ceux qui décrètent la valeur des peintres, les rangent dans des écoles artistiques et s'imposent dans les débats publics. Face à eux, qu'il connaît bien pourtant, Limbour se dérobe, s'affuble de différents masques, sur le plan énonciatif, ni simple chroniqueur, ni spécialiste, tantôt parlant « pour le populo », tantôt poète et amateur d'art, histoire de brouiller les pistes alors que tout l'autoriserait à parler en spécialiste. Ainsi sont subvertis les modes mêmes de fonctionnement du monde de l'art, les autorités qui s'y exercent, le marché qui règne en maître.



Que conclure de cette première piste suivie ? Certes, les exemples évoqués confirment l'importance, pour l'analyse, de la prise en compte des supports, y compris dans leur définition élargie (qui n'a pu être traitée dans sa totalité ici). Les chroniques d'art interagissent avec l'environnement qui les suscite. Elles y répondent, dans un mouvement souple qui s'empare des contraintes et y creuse des espaces de liberté pour contribuer à construire cet « espace tiers » « entre » le sujet et l'objet, dans lequel on doit réintroduire les œuvres peintes et le regard qui leur fait face¹². Pourtant, la démarche suivie ne fait pas réellement le détour par la

¹² Par cet « espace-tiers », « entre le sujet et l'objet », B. Vouilloux repense la relation esthétique, subjectiviste, défendue par Gérard Genette (« Par delà le principe de plaisir esthétique », *op. cit.*, p. 112).

théorie de l'intermédialité (leur observation des transmissions), sinon pour ce qui concerne la définition élargie des supports.

Peut-être serait-il alors, *a minima*, plus judicieux de ne convoquer cette théorie que lorsqu'un même écrit passe d'un support à l'autre (il s'agirait alors de trans-médialité). C'est le cas dans le livre *André Masson et son univers*, publié en 1947 par les Éditions des Trois collines. Réalisé par trois artistes, André Masson, Michel Leiris et Georges Limbour, il croise textes et images. Des écrits, signés alternativement par les deux amis du peintre, se succèdent, les uns déjà publiés ailleurs, y compris dans la grande presse, les autres inédits. Si la comparaison des écrits, comme dans notre premier exemple, fait apparaître le faible impact des contraintes sur les modalités d'écriture, l'ensemble suscite des réflexions sur les modalités de lecture : les articles, que le lecteur a pu appréhender à la va-vite dans son quotidien, font ici « œuvre », faisant advenir progressivement le portrait croisé du peintre. Dans cet ouvrage qui met en scène, au sens théâtral du mot, un dialogue à trois, les voix alternées étant *tenuës* dans une forme d'une grande cohérence (plastique et textuelle), les textes produisent entre eux et avec les « illustrations » de puissants effets de résonance. La discontinuité de la presse s'efface. La silhouette d'un grand créateur prend progressivement chair.

Si cette piste semble plus rigoureuse, il n'est cependant pas certain qu'elle ne nous mène pas dans la même impasse. Faisons donc une autre tentative : comment penser le rapport d'un art à l'autre, la peinture venant prendre place dans le discours ?

L'invention de la relation esthétique

Il ne s'agit pas de séparer schématiquement les deux médiums. Qu'il n'y ait pas de médium « pur », comme l'ont soutenu Eric Méchoulan ou Arnaud Rykner, est une évidence : la peinture ne se réduit pas davantage à des visibilitées que l'écriture à des énoncés. Par exemple, la peinture baigne dans un monde de mots, du titre du tableau aux paroles échangées avec le peintre, à ses écrits ou à ses interventions dans le domaine du livre (la densité et la richesse des conversations entre Limbour et Masson ou Dubuffet, par exemple, pèsent forcément dans le regard que porte le poète sur leur œuvre). Cependant, il y a bien deux arts, la peinture et l'écriture. Et Limbour, sensible au « métier » du peintre, ne perd jamais une occasion de rappeler les frontières entre ces arts, sur la conscience desquelles repose en partie la richesse de la perception de la peinture¹³. Reverdy et Braque, parmi d'autres, l'ont affirmé avant lui. Une frontière n'est pas pour autant un mur infranchissable. Elle

¹³ Limbour rappelle de même les écarts entre la musique et la peinture.

est au contraire un lieu de passage, de rencontres. Il y a une réflexion théorique à mener sur cette question du différencié/indifférencié, en particulier dans le domaine de l'art contemporain. Si l'on concentre le regard sur « le bain intermédiaire », si l'on privilégie exclusivement les transmissions, ne risque-t-on pas d'appauvrir à la fois la création et le regard sur elle ? N'est-ce pas l'exploitation la plus aiguë et ouverte à la fois d'un médium, quitte à le confronter ou le mêler à d'autres, qui contient le plus d'inventivité ? Les perspectives communicationnelle et esthétique pourraient entrer en conflit, une fois encore.

Mais revenons à ce qui se produit au moment où la peinture, prise en charge d'abord par le regard du *spectateur des arts*, est portée par le journaliste vers les spectateurs en puissance que sont ses lecteurs. C'est toute la problématique de la critique d'art, à très forte visée pragmatique. À partir d'une relation esthétique (l'œuvre sous le regard), il s'agit de susciter une autre relation esthétique : provoquer chez les lecteurs l'impulsion qui les portera jusqu'au musée ou à la galerie, tout en entreprenant à leur usage l'élaboration d'un espace sensible et intellectuel fait d'images, de récits, de représentations sociales, de savoirs-repères. « L'espace-tiers » évoqué plus haut est à la fois le milieu du journaliste-regardeur et un espace en cours de construction dans la *communication journalistique*, c'est-à-dire à destination d'autres regardeurs, nombreux, divers, anonymes. De la théorie de l'intermédialité, je retiendrai à nouveau moins des éléments de méthode ponctuels qu'une sensibilité à la dynamique relationnelle, qui résonne avec la pensée critique de Limbour. J'ai parlé, à propos de ses écrits sur l'art, de « relation de peinture » à partir d'un mot de Roland Barthes¹⁴ mais aussi de *La Relation critique* de Starobinski. Car le récit et même la fable habitent ces écrits. Si l'on peut étudier dans ces écrits comment par exemple leur auteur résout l'épineuse question de la description de la peinture, autrement dit ce que devient la peinture dans les mots, il est aussi très intéressant de s'attacher à une certaine circulation relationnelle décrite sous forme de transferts successifs.

1. Transferts

Ces transferts qui ont à la fois une dimension matérielle, symbolique et pragmatique sont au nombre de trois. Le premier est le transfert créatif lui-même, réalisé par le peintre. Car c'est bien de déplacement qu'il s'agit : ce transfert, du réel à la toile, l'écrivain le nomme, avec Masson, « la métamorphose », convaincu qu'il est que toute œuvre d'art est le fruit d'un affrontement entre l'artiste et le réel

¹⁴ Dans un article de 1969 sur le livre de Jean-Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*, Barthes explique que celui-ci « a constitué un champ inédit où la peinture et sa relation (comme on dit : une relation de voyage) [...] sont distribués selon une topologie nouvelle [...] » (R. Barthes, *Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, p. 139).

(à la fois le monde extérieur et ce qu'il appelle la palette), y compris sous le régime de l'art moderne et peut-être même plus encore, dans ce cas. Le deuxième transfert se joue entre la toile, *médiatisée* dans la salle d'exposition ou l'atelier du peintre, et le spectateur qui fait l'expérience du regard. Le troisième se produit quand le spectateur se fait journaliste pour *faire passer* la peinture à ses lecteurs, lesquels iront à leur tour, si la chronique est réussie, à la rencontre des tableaux. Or la force de cette visée pragmatique comme la spécificité de l'art moderne excluent, aux yeux de Limbour, de se limiter à représenter, mimétiquement, un dispositif pictural-sous le regard. Loin de considérer ces trois transferts isolément (le peintre peint, la toile est exposée et le spectateur s'en empare, le spectateur-journaliste écrit), Limbour va les envisager conjointement, le troisième contenant, comme en abyme, les précédents (mais à condition de ne pas voir dans la mise en abyme, une reproduction à l'identique). À ses yeux, la toile, cet objet apparemment clos sur lui-même, ne peut être dissocié de son *en-deçà* dont relève le *poien*, déclenché par une première « révélation » et de ce qu'elle devient, dans l'*au-delà* de sa réception qu'elle contient en puissance, en quelque sorte. C'est ainsi, par exemple, que le regard expert de Limbour repère dans la profondeur d'un tableau de Masson ou d'une céramique de Picasso le processus de création qui y a imprimé sa trace, au point que le geste même y est visible pour qui sait regarder.

L'émotion est le moteur de chacun de ces transferts, même si chez Limbour comme chez Braque et Reverdy, l'émotion du créateur et celle du spectateur ne sont pas identiques. Le processus créateur se déclenche par « un ébranlement général de l'être qui peint », au contact du réel et de la matière (« Les parts inégales », SA, p. 56). Le spectateur, lui, subit le choc de la « révélation » de la métamorphose qui en résulte, incarnée dans la matière. S'il est critique, ébranlé à son tour, il parviendra peut-être à dire les interactions entre la toile et son *en-deçà*, sans rupture, non pas en énumérant les séquences successives des opérations, mais en révélant comment le tableau donne à voir le temps condensé dont il est le fruit. Ainsi créera-t-il les conditions de l'instauration d'une relation esthétique entre ses lecteurs et les œuvres.

2. Pièges à éviter

Pour opérer ce dernier transfert, dire la peinture, Limbour cherche à éviter deux pièges : le premier est celui de s'emparer de l'œuvre, avec autorité, pour la circonvenir, par l'inclusion, ce qui peut se faire de deux manières : sur le mode poétique, quand certains poètes, s'installant délibérément à même hauteur que le peintre, engagent avec lui une « conversation souveraine » qui rabat finalement la peinture sur la poésie ; ou sur le mode scientifique, quand des historiens d'art,

fascinés par « la technique » peuvent « confondre deux peintres très différents en les plaçant dans le même bocal » (SA, p. 756) avec une étiquette (en *-isme* !), dessus. Le second est de tenter d'imiter la peinture, dans une description sur le mode de l'*ekphrasis*, exclue puisque, sous le régime de l'art moderne, « La peinture n'est pas anecdotique, ne comporte guère de sujet et tous ses sujets se ressemblent » (SA, p. 755).

Comment faire alors ? La traduction est-elle envisageable ? Certes, Limbour parle de « traduire en mots », ailleurs, de « transposer le langage de la matière ». Mais l'opération intersémiotique ne saurait se réduire à un terme-à-terme fidèle, puisque, comme l'explique Hubert Damisch (ami de Limbour), à propos des images, dans son excellente préface au livre de Meyer Schapiro, *Les Mots et les images* :

Il y a moins transposition d'un système de signes à un autre que traversée réciproque du texte par l'image et de l'image par le texte¹⁵.

Le principe peut être appliqué, plus largement, à l'écriture de la peinture qui ne consiste pas à transposer en mots un dispositif scopique. Chacun des transferts, comme le premier, relève de la « métamorphose ». Et c'est en cela que la parole poétique du poète-critique, fondée à la fois sur la dimension métaphorique de la langue et la fabulation tient un rôle essentiel. En l'élargissant, le mot de Damisch, « traversée », va comme un gant à l'écriture limbourienne, sous le signe du mouvement : le *spectateur des arts* se déplace tant qu'il n'a pas découvert le bon angle de vue, dans une quête toujours renouvelée ; son écriture se définit par la « coulée », comme le dit Michel Leiris, en empruntant ce terme à Breton ; la mémoire de ce grand amateur d'art relie le moindre tableau aperçu à d'autres pour l'inscrire dans un réseau dense à l'infini ; le poète circule entre les signes. Mais le mot « traversée » s'accorde aussi à la lecture allègre et réjouissante de ses chroniques par le lecteur du journal.

3. Quelles pentes gravit-on ?

Un très bel exemple me permettra d'illustrer cette démarche pour conclure. *Divers cratères* est consacré, en 1954, aux œuvres récentes de Dubuffet, en particulier la série *Sols et terrains* (1950-1952). Un article, paru dans *France observateur* (SA, p. 651), se présente sous la forme d'une lettre à Dubuffet, comme l'attestent l'en-tête, « Mon vieux Croquemitaine », et une introduction au futur proche : « je vais te parler... ». Mais au deuxième paragraphe, un passé simple, « Je partis au milieu de la nuit », fait soudain entrer le destinataire de la lettre dans le « cercle du récit » dont

¹⁵ Hubert Damisch, « La peinture prise au mot », préface à Meyer Schapiro, *Les Mots et les Images*, Paris, Macula, 2000, p. 22.

parle Marie-Pascale Huglo, dans « Le secret du raconteur ». Un départ à pied la nuit annonce une aventure et le désir de lire s'enclenche¹⁶.

Est-ce toujours un article de critique d'art ou une divagation fantaisiste ? Chez Limbour l'égarément est toujours le plus sûr moyen d'atteindre le but ! Comme Diderot dans le *Salon de 1767*, Limbour raconte bien une promenade dans un tableau, puisque, pour comprendre une toile, il faut « vivre un peu dedans¹⁷ ». Mais Diderot a entretenu l'illusion d'une promenade dans la nature avant de dénoncer *in fine* la supercherie¹⁹

Face aux œuvres, le *spectateur des arts* construit une relation esthétique. Au moment où il exerce son activité critique, il introduit son lecteur à cette relation et l'engage à en faire autant. Confronté à la peinture ou plutôt à la puissance qu'elle a mise en branle, le lecteur apparaît comme le dernier protagoniste (à l'action décisive) celui qui, dans la fable que raconte le livre consacré à Dubuffet, *Tableau bon levain à vous de cuire la pâte*, est chargé de glisser dans le four brûlant la boule de levain préparée par le boulanger-peintre pour être métamorphosée par la

¹⁶ « Le discours narratif, explique Marie-Pascale Huglo, est tricoté de mémoire en même temps qu'il tricote une mémoire à venir, une trace future » (« Le secret du raconteur », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 2, 2003, p. 45-62).

¹⁷ Georges Limbour, *Tableau bon levain à vous de cuire la pâte*, Paris, Drouin et New York, P. Matisse, p. 79.

¹⁹ Le narrateur raconte une promenade à pied sous la clarté de la lune. Vers la fin, il exhibe l'illusion : la scène était la description d'un tableau. « Ce n'est point un port de mer que l'artiste a voulu peindre. Oui, mon ami, l'artiste. Mon secret s'est échappé, et il n'est plus temps de recourir après. Entraîné par le charme du *Clair de lune* de Vernet je vous ai fait un conte » (« Salon de 1767 »).. Limbour, lui, impose au lecteur de circuler à la fois dans deux mondes réversibles, l'espace réel des pentes de l'Etna qu'en voyage en Italie, il vient de gravir et l'espace pictural. L'ascension de l'Etna lui a révélé les *Sols et terrains* de Dubuffet. Le volcan figure la totalité en mouvement : l'espace traversé est un champ éternel de forces, des origines du monde à la promesse menaçante de sa fin. Il le subsume, montagne et mer, terre, feu, air et eau. Le tableau, lui, n'est pas observé comme une scène : le regard recueille à la fois les matériaux utilisés, le résultat jusqu'aux craquelures (les deux amis ont probablement discuté de la question technique du séchage des pâtes utilisées par Dubuffet) et la dynamique de création à l'œuvre. Le tableau, l'image est constante chez Limbour, est un microcosme à l'instar du monde, sans être une image illusionniste de celui-ci. Il est un espace inédit, séparé clairement du monde par le cadre, tout en le contenant, en puissance, dans tous les sens du terme. Limbour parle ailleurs de cette « vie dilatée » que l'art donne à voir et que l'activité fabulante de l'écrivain fait advenir¹⁸. Le charme de ce récit initiatique, simple et drôle à la fois, déplacé sur le support médiatique, révèle le rythme secret de la peinture. Création et réception par le public sont bien pensés ensemble.

¹⁸ Georges Limbour, « Il n'y a pas de paradis », sur André Frénaud, *Critique*, n° 189, février 1963, p. 103.

cuisson. Le fil se tend : aucune rupture entre ces transferts successifs qui accordent l'hétérogène et le commun, les ruptures et la réversibilité. Au jeu de l'intermédialité, les deux arts (ou les deux médiums) ne fusionnent pas pour autant.

PLAN

- Observer l'interrelation des inscriptions et des supports
 - 1. Les effets du médium sous régime médiatique
 - 2. Les effets de la critique d'art comme genre
- L'invention de la relation esthétique
 - 1. Transferts
 - 2. Pièges à éviter
 - 3. Quelles pentes gravit-on ?

AUTEUR

Françoise Nicol

[Voir ses autres contributions](#)