

Ivanne Rialland

Les récits de Georges Limbour : conter les images, imaginer les contes

Revue des sciences humaines : « Nouvelles sans récit. Une crise de la narration dans la fiction brève (1900-1939) », sous la dir. de Bruno Curatolo et Yvon Houssais n° 312, octobre-décembre 2013, p. 105-123.

Aujourd'hui, à qui chercherait son nom sur les rayonnages d'un (bon) libraire, l'œuvre publié de Limbour paraîtrait maigre — trois romans, une pièce, un volume de vers et de récits chez Gallimard¹, deux recueils de textes chez l'éditeur associatif L'Élocoquant², et maigre encore à celui qui traquerait chez les bouquinistes ou sur Internet les publications originales épuisées de son dernier roman, *La Chasse au mérrou* (1963), l'anthologie posthume *Contes et récits* (1973) ou ses livres sur l'art. Mais l'œuvre de Limbour est en réalité composée d'une multiplicité de textes brefs en prose — dont des centaines de textes sur l'art — qu'il a toujours négligé de réunir en recueils, à une exception : *L'Illustre Cheval blanc*, publié en 1930 par Gallimard et composé de trois récits : « L'acteur du Lancashire ou l'illustre cheval blanc »³ (1925), « Le cheval de Venise »⁴ (1928) et « Histoire de famille »⁵ (1929), le premier et le dernier de ces récits parus d'abord dans *La Nouvelle Revue française*, et le deuxième dans *Commerce*. En extrayant ces récits de l'espace de la revue pour les mettre en contact dans une œuvre nouvelle, ce geste de mise en recueil est d'abord une désignation par Limbour lui-même de la construction d'un univers poétique cohérent au-delà et grâce à la dispersion des textes dont les images migrantes acquièrent ainsi peu à peu leur pleine force de présence. Ensuite, parce que le recueil renforce l'attente générique que la succession de proses variées de la revue tend à diluer, la perturbation de la logique narrative par le flux d'images qui tour à tour génère et interrompt l'intrigue est rendue plus sensible, faisant de *L'Illustre Cheval blanc* le lieu possible d'une interrogation du tropisme narratif qui unit l'ensemble de l'œuvre de Limbour.

La narration partout

Si Limbour commence par publier des poèmes et si, quantitativement, les textes de critique d'art dominent largement son œuvre, la modalité narrative la traverse tout entière, quels que soient les genres et les contextes de publication. Le premier poème de *Soleils bas*

¹ *La Pie voleuse* et *Les Vanilliers* dans la collection « L'imaginaire », *Le Bridge de Mme Lyane*, la pièce *Élocoquante* dans la collection « Le manteau d'Arlequin », *Soleils bas* dans la collection « Poésie/Gallimard ».

² *Le Carnaval et les civilisés* et *Dans le secret des ateliers*, publiés tous deux en 1986.

³ « L'acteur du Lancashire ou l'illustre cheval blanc », *La Nouvelle Revue française*, n° 140, mai 1925, p. 841-857.

⁴ « Le cheval de Venise », *Commerce*, cahier n° XVIII, hiver 1928, p. 113-149.

⁵ « Histoire de famille », *La Nouvelle Revue française*, n° 194, novembre 1929, p. 581-604.

(1924) débute ainsi comme un récit en vers, en indiquant des personnages et le nœud d'une intrigue :

La jeune fille avec un amant prit la fuite
le village accusa sitôt les Bohémiens
et la gendarmerie se mit à leur poursuite
de son côté et moi du mien⁶.

Le titre du poème, « Motifs », articule poésie et récit, dans la mesure où la production d'images, depuis le romantisme, est au cœur de l'activité poétique, et que tout récit est sous-tendu par une logique actantielle. Les « motifs » sont en effet autant ceux de la fuite des amants qui motive l'enquête policière que les images surgissant devant le poète lancé lui aussi à leur recherche :

Ils fouillèrent ; jetant aux talus des guenilles
où ils reconnaissaient la vieille d'un village
qui se plaignit de vol — et mille autres verbiages,
tandis que j'y voyais s'enrouler des jeunes filles. (*ibid.*)

L'intrigue qui inaugure le poème est laissée en suspens ; les amants ne sont pas retrouvés et le texte s'achève sur la vision d'une femme regardant le poète, sans *motif*, « d'un air méchant » :

Une femme vint dans le champ
que son ombre imitait comme un singe
mais qui tendit simplement du linge
me regardant d'un air méchant. (*ibid.*)

Cette ellipse des causes rendant le récit opaque est récurrente dans l'écriture de Limbour entre-deux-guerres et l'un des moyens d'une poétisation du récit⁷. En même temps, la narrativisation du *motif* est un procédé tout aussi précoce, et plus prégnant encore. « D'un chien », premier texte avec « Un simple conte » à être publié par Limbour⁸, est un bref morceau de prose où le récit naît tout entier d'une image initiale : « Le pauvre chien léchait le crépuscule en remontant la côte. Sa langue rouge éclairait le soir comme une longue flamme renversée⁹. » La vision du chien articulée à la métaphore de la langue/flamme que suscite le crépuscule déclenche une série de questions où sont placées au même niveau de réalité la solitude du chien et la métaphore : « Est-ce parce que le pauvre chien avait perdu son maître dans la nuit que son corps nourrissait cette flamme ensanglantée pour éclairer ses pas vers

⁶ « Motifs », *Soleils bas*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1992, p. 19.

⁷ Je ne désigne pas par là une influence des formes poétiques sur le récit, mais un sentiment d'écart produit tant par le travail du style que par celui de la narration qui exhibe le récit comme œuvre.

⁸ *L'Université de Paris*, 32^e année, n° 226, janvier 1921, p. 11, repris dans la thèse de Loredana Bianchi-Longoni, *Limbour dans le surréalisme*, Berne ; Francfort-s. Main ; New York ; Paris, Peter Lang, Presses Universitaires Européennes, 1987, p. 169 et 170.

⁹ « D'un chien », dans Loredana Bianchi-Longoni, *op. cit.*, p. 170.

l’aveugle ? » (*ibid.*) L’actualisation de la métaphore se combine à un engendrement métonymique — du chien à l’aveugle — pour produire un récit qui reste cependant sur le mode de l’hypothèse¹⁰ avant de se dissoudre à nouveau en une constellation de motifs dans le troisième et dernier paragraphe — l’aboiement d’un chien, un meurtre, un crépuscule sanglant, qui achève le texte sur une nouvelle ébauche de récit :

Ce mauvais crépuscule est revenu, banlieue malsaine de la journée. Cherche une petite voiture qui te conduira plus vite en la ville nocturne. Voici dans le lointain un aboiement de chien, comme sur la mer une bouée beuglante. Mais laisse, laisse l’assassin te frapper dans cette brume, afin que ton sang dans le ciel ressuscite un beau crépuscule. (*ibid.*¹¹)

La critique d’art est de même pénétrée par le récit : le premier texte de critique d’art de Limbour, destiné au catalogue de la première exposition d’André Masson, s’intitule ainsi « Histoire de l’homme-plume »¹². L’adoption de l’imparfait dès la première phrase exhibe la narrativité du texte, dont on notera de nouveau le caractère hypothétique de l’action rapportée : « Cet homme devait s’être promené dans une basse-cour car il était vêtu d’un chandail de duvet ; aussi fut-il connu généralement connu sous le nom de l’homme-plume. » (p. 869) La « vie légendaire » qui s’amorce se réduit à l’évocation de l’homme-plume contemplant et modifiant des scènes animées qui sont une narrativisation des tableaux et une allégorisation de l’acte de peindre :

Mais l’homme-plume illumina d’une allumette le creux de sa main ; alors, ému par le tremblement bleu du soufre en ébullition, le poisson mort commença de monter dans la chambre. Les torsos d’hommes se détournèrent à cause de l’odeur infernale et prirent cette attitude spiralée en laquelle se roulent les bandes de papier placées près d’une flamme qui ne les touche pas. (p. 870)

Si la critique d’accompagnement que produisent les poètes et écrivains amis des peintres, dans l’espace peu contraint qu’est celui de la préface d’exposition, est coutumière de cette contamination, voire de cette substitution, de la création littéraire au discours critique, la critique d’art de Limbour est caractérisée dans son entier par ce tropisme narratif. Après la deuxième guerre mondiale, alors que Limbour devient un critique d’art professionnel accomplissant hebdomadairement sa tournée des galeries pour sa chronique artistique, publiée dans *Action* ou *Paysage*, dans *France-Observateur* ou *Les Lettres nouvelles*, cette chronique est sans cesse hantée par le récit, que celui-ci serve de cadre à la critique mettant en scène le chroniqueur d’art en action, qu’il tienne lieu de description d’une œuvre s’animant sous la plume de Limbour, voire qu’il remplace la critique, ou qu’il survienne comme une digression, en s’ancrant sur une chose vue, un mot, une image — un motif :

¹⁰ « Quelque part, ce matin, on a dû retrouver le pauvre chien crevé. », *ibid.* La phrase clôt le deuxième paragraphe.

¹¹ Le troisième et dernier paragraphe du texte est cité ici *in extenso*.

¹² « Histoire de l’homme-plume », exposition André Masson, Paris, Galerie Simon, 25 février-8 mars 1924. Le texte a été repris dans *Critique*, n° 351-352, août-septembre 1976, p. 869-870, que je cite ici.

Rythmes, rythmes, rythmes ! Les objets ont disparu, les voici remplacés par ces autres « réalités » très consistantes d'ailleurs, car il est bien remarquable que lorsque les peintres faisaient des objets, ils se contentaient d'une pâte fort légère et parfois transparente qui semble bien maigre à nos abstracteurs d'aujourd'hui, lesquels, pour peindre l'esprit des choses, accumulent des matières épaisses.

Une belle fille est tombée du pont dans la rivière et tout ce qu'elle laisse d'elle-même à la surface : les ondes de l'eau troublée, quelques tourbillons où flottent encore un ruban, un mouchoir, une boucle de cheveux. Rythmes, rythmes, rythmes ! Du haut du pont, Lanskoj précipite tous les objets, et pour finir l'univers entier, dans les eaux moirées et colorées de sa peinture, pour en surprendre ces agitations, ces ondes, ces balancements, ces rythmes s'engendrant l'un l'autre, l'un poussant l'autre, bref se multipliant sans qu'ait raison de s'arrêter cette multiplication¹³.

La souplesse du genre de la chronique permet ces changements de modalités et de thématiques du discours sans qu'il y ait perception d'une rupture, d'autant que la périodicité accoutume le lectorat au ton et à la démarche — au sens littéral également, le chroniqueur se doublant d'un promeneur — du chroniqueur. Limbour paraît d'ailleurs s'épanouir dans ce genre, qui tend à contaminer l'ensemble de sa production après la deuxième guerre mondiale : la première personne devient omniprésente et ses récits, même fantastiques comme « Description d'un tableau »¹⁴, se présentent comme des promenades où des ébauches d'intrigues (la poursuite d'une femme aimée, un secret à dévoiler) se mêlent à des souvenirs et des choses vues. Autant que l'influence de la chronique et de façon d'ailleurs bien plutôt congruente que contradictoire, on peut voir là celle de la correspondance abondante que tient Limbour et qui peut devenir, à quelques aménagements près, un récit ou une chronique. « Le calligraphe », publié en 1959 par la galerie Louise Leiris¹⁵, est une lettre à Geneviève Picon à peine maquillée, « Bibliothécaire à Carpentras », chronique parue dans le *Mercure de France*¹⁶, qui raconte une visite rendue à Georges Bataille, trouve ses matériaux dans une lettre adressée à Gaëtan et Geneviève Picon datée de 1950.

Les récits des années vingt

Cependant, durant l'entre-deux-guerres et particulièrement pendant les années vingt, si la narration est partout, la liberté avec laquelle est traitée l'intrigue souligne par contrecoup l'importance de l'image dans la conduite des récits dont la linéarité est sans cesse perturbée. À côté de récits à la première personne au cadre égyptien où l'on trouve déjà le promeneur qui sera celui des chroniques et des récits de l'après-guerre, des récits à la troisième personne mettent en scène des personnages aux allures de poète qui oublie sans cesse les intrigues, amoureuses et narratives, dans laquelle ils sont impliqués pour s'abandonner à la rêverie ou

¹³ « Lanskoj », *Action*, n° 183, 31 mars 1948, p. 11. Pour une analyse, dans une autre perspective, de ce passage, voir Ivanne Rialland, *L'Imaginaire de Georges Limbour*, Grenoble, ELLUG, coll. « Ateliers de l'imaginaire », 2009, p. 175-176.

¹⁴ « Description d'un tableau », *Botteghe Oscure*, n° 19, printemps 1957, p. 28-55.

¹⁵ *Le Calligraphe*, Paris, Galerie Louise Leiris, 1959, lithographies originales d'André Beaudin.

¹⁶ « Bibliothécaire à Carpentras », *Mercure de France*, n° 1202, décembre 1963, p. 752-758.

au plaisir de la déclamation lyrique. Si le schéma est similaire, le contexte de publication et le choix de la personne font varier les attentes du lecteur et créent, d'un côté, un effet de narrativisation, de l'autre celui d'une dénarrativisation. Ce sont ces effets que nous allons tâcher de mettre en lumière par l'étude d'« Une main de Fatma » et du recueil *L'Illustre Cheval blanc*, après un bref panorama des publications de Limbour dans les années vingt.

Après avoir publié en 1921 des poèmes dans *L'Université de Paris* et *Aventure*, Limbour publie en 1922 son premier récit, « L'enfant polaire », en deux parties, la première dans *Aventure* et la seconde dans *Dés*. En 1922 il publie également un poème, à nouveau dans *L'Université de Paris*, puis un autre en 1923 dans *Littérature*, et l'année suivante il fait paraître le recueil *Soleils bas* ainsi que l'« Histoire de l'homme-plume ». En 1925 il publie son deuxième récit, « L'acteur du Lancashire ou l'illustre cheval blanc » dans *La Nouvelle Revue française*, texte qu'il a écrit en 1923. À l'automne, il part en Égypte comme professeur. Il enseigne d'abord à Assiout, puis au Caire où il reste jusqu'en 1928. En 1926, il publie à nouveau deux poèmes dans *The Little Review*, les derniers qu'il fait paraître de son vivant, et en 1927 un récit, « Les réverbères africains », dans *L'Illustration égyptienne*. De 1928 à 1932, il est l'auteur de quelques traductions de l'anglais et de quelques textes sur l'art. Il publie des récits : « Le cheval de Venise » en 1928, texte écrit en 1924, « La main de Fatma » en 1929 dans le premier numéro de *Bifur*, « Histoire de famille » la même année dans *La Nouvelle Revue française*. En 1930 le recueil *L'Illustre Cheval blanc* paraît et Limbour publie également une chronique dans *Documents* : « Eschyle, le carnaval et les civilisés »¹⁷. Le récit suivant, « Le panorama », paraît en 1935 dans *La Nouvelle Revue française*, suivi deux années plus tard d'extraits de ses deux premiers romans, *Les Vanilliers* (dans *La Nouvelle Revue française*) et *La Pie voleuse* (dans *Mesures*), qui paraissent en 1938 et 1939¹⁸.

Cette chronologie laisse à penser qu'il y a bien une spécificité des récits des années vingt dans l'œuvre de Limbour : ils prennent le relais des poèmes¹⁹, mais sans conduire, à la différence du « Panorama », au roman : « Le panorama », récit à la troisième personne fortement inspiré des souvenirs d'enfance de Limbour, présente une intrigue simple, à connotation fortement symbolique — la pénétration d'étrangers dans un jardin clos, qui rompt l'harmonie d'un groupe d'enfants et les conduit vers l'adolescence — dont les romans reproduiront le patron, les personnages adultes de *La Pie voleuse* reprenant même les prénoms des enfants du « Panorama ». Chaque fois, la présence de l'enfance et la dimension symbolique des situations (fabrication de philtres, bijoux cachés dans le pain, échanges de

¹⁷ « Eschyle, le carnaval et les civilisés », *Documents*, 2^e année, n° 2, 1930, p. 97-101.

¹⁸ Voir la bibliographie chronologique de Martine Picon, *Georges Limbour : le songe autobiographique*, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine Marge », 1994, p. 173-176.

¹⁹ Ce passage du poème à la prose peut à la fois être un phénomène d'époque — Stéphanie Smadja relève qu'après la première guerre mondiale nombre de poètes deviennent prosateurs — mais aussi être lié à la jeunesse de Limbour, qui après des essais en vers publie des récits, puis, dans les années trente, des romans, sans jamais abandonner l'écriture de textes brefs en prose, alors qu'il ne publiera plus de poèmes tout en continuant à en écrire. Voir Stéphanie Smadja, *La « Nouvelle Prose française ». Étude sur la prose narrative au début des années 1920*, Th. doct. : Lettres modernes : Paris IV : 2006.

cadeaux aux propriétés magiques) donnent au récit des allures de conte. Dans aucun de ces textes l'on ne retrouve les intrusions d'auteur ni le discontinu de la ligne narrative et du style des récits publiés dans les années vingt où Limbour semble expérimenter une écriture calquée sur le rythme du rêve que l'on retrouvera ensuite dans la chronique, mais alors simplifiée et fluidifiée par la pratique du journalisme.

« La main de Fatma »

Le début du bref récit « La main de Fatma » exhibe sa qualité poétique par le travail des sonorités, le filage élaboré de la métaphore et l'interjection « Ô », qui fonctionne comme un marqueur de lyrisme :

Il y a des soirs où le ciel a la couleur et le goût de la cendre. Il a la douceur de cette poussière infiniment fine comme la tristesse indéfinie, telle qu'aucune autre au monde ne saurait être plus fine, celle d'une matière définitivement consommée.

A-t-il donné toute sa fumée, tout son parfum ? Un doigt de femme, trempé dans le vase où repose le reste d'un grand feu passionné descend du ciel et nous trace un signe très doux sur le front.

Ô risée de pourpre, brasiers de sang, c'est par un soir pareil que j'ai connu la main de Fatma²⁰.

L'image de la cendre appliquée au soir conduit à celle de la femme traçant un signe avec de la cendre, qui amène elle-même le thème de récit. Si la première comparaison est motivée par analogie (la couleur) et métonymie (l'odeur de fumée), l'image de la femme n'est pas motivée et ouvre le texte vers sa suite qui va rétrospectivement associer le soir à la main sanglante signalant les échoppes des prostituées. Le texte fait ainsi sentir le poids d'un souvenir, une hantise trouvant son origine dans « un soir pareil ».

Dans ce récit d'une déambulation, l'intrigue va naître en réalité d'un fantasme, lancé par une comparaison : « Très souvent, la main ouverte et plate, était peinte sur un mur comme si un criminel ensanglanté s'y était momentanément appuyé. » (p. 133) Le paragraphe suivant développe l'image qui s'autonomise et l'article défini mêle ses valeurs anaphorique et déictique pour ancrer dans la diégèse la présence du criminel :

Il avait suivi cette rue le criminel défaillant, et il y avait fait plusieurs haltes, car sa main était imprimée sur les murailles en maints endroits émouvants que j'appelais « stations ». *Sans doute*, sa main devait elle-même saigner pour qu'elle ait eu tant de sang en réserve [...]. En marchant vite, je le rejoindrais, pensai-je. (*ibid.*, c'est moi qui souligne)

La modalisation de la deuxième phrase achève l'actualisation de la figure du criminel, en la faisant exister au même niveau narratif que l'énonciateur²¹ pour qui elle prend l'opacité et la

²⁰ « La main de Fatma » (*Bifur*, n° 1, juillet 1929, p. 161-166), repris dans *Soleil bas*, *op. cit.*, p. 131-136, cité ici p. 131.

²¹ On a donc là une métalepse, selon le sens que lui donne Gérard Genette dans *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004.

consistance du réel. La suite du récit développe le fantasme de la rencontre de ce criminel, fantasme dans le fantasme donc, qui se déploie cette fois au futur : « Je le verrai porter dans son regard un horrible cadavre. » (*ibid.*) La narration procède à la fois linéairement et par arborescence, en s'attachant à la poursuite du criminel par le narrateur et aux hypothèses à son propos qui prennent appui sur l'environnement urbain :

Dès que j'entendais des cris c'était lui ! que lui faisait-on ? Je rêvais de me porter à son secours. Était-il tombé ? Avait-il cherché refuge dans la maison obscure d'une vieille femme qui, dans sa lâcheté, avait par des cris ameuté la foule ? Il eût préféré la lapidation à cette humiliante cachette. (p. 134)

La dernière phrase — suggérant une connaissance intime de ce criminel — et la poursuite elle-même conduisent à l'identification du narrateur avec l'homme poursuivi, qui passe d'abord, encore une fois, par une comparaison : « [...] je n'avais rencontré que des visages obscurs et sans pensée qui me dévisageaient curieusement, comme si j'eusse été moi-même ce criminel. » (*ibid.*) La ressemblance de la main du narrateur à celle imprimée sur les murs donne du poids pour lui à cette comparaison, qui n'engendre pourtant pas cette fois un récit, et le criminel retrouve alors son statut de fantasme : « Je t'ai cherché une partie de la nuit, criminel jusqu'à ce que j'aie compris que tu n'existais pas ou que tu étais seulement le fantôme d'une foule fuyant son écœurante lâcheté²². » (p. 135) Le texte abandonne alors le motif pour développer celui de la prostituée-idole, toujours à partir de l'image de la main, motif central du texte qui le génère par association d'idées : main sanglante/criminel ; main/chiromancienne ; main coupée/Isis (par le relais, élidé, d'Osiris), ces fils étant exploités selon des modalités et des longueurs variées, sans être, dans le déroulement du texte, reliés autrement que par la situation spatio-temporelle de l'énonciateur.

Ces ruptures de la narration sont pourtant peu sensibles à la lecture de ce texte se rapprochant d'une chronique dont il a la liberté sans en avoir la périodicité. L'abandon aux sinuosités de ce morceau de prose est favorisé par son contexte de publication : le premier numéro de *Bifur* enchaîne sans distinction poèmes, textes politiques, opinions, récits de fiction, notes de voyage. Les proses à la première personne fondées sur des choses vues dominant le sommaire, et l'indistinction générique est renforcée par la présentation des auteurs à la fin du numéro, où ils sont qualifiés généralement de « poète »²³. Celle de Limbour — « Georges Limbour, le surréalisme derrière soi, la vie devant soi ; Limbour se lève à l'horizon²⁴. » — rappelle la récente rupture de Limbour avec le groupe de Breton et souligne la valorisation de la « vie » dans la revue, qui rend compte de l'importance des notes de

²² *Ibid.*, p. 135.

²³ Par exemple : « GOTTFRIED BENN, classé parmi les expressionnistes par les fabricants de palmarès, c'est un poète, un poète et un poète, ou « BLAISE CENDRARS, le seul parmi les auteurs contemporains qui sache que la vie vaut mieux que la littérature. La vie est une aventure, l'homme un aventurier. Cendrars est leur poète. », « Glossaire », *Bifur*, n° 1, juillet 1929, p.190. Dans ce numéro, Benn signe des notes de voyage et Cendrars un texte sur le cinéma.

²⁴ *Ibid.*

voyage dont relève partiellement « La main de Fatma ». L'éloignement esthétique vis-à-vis du surréalisme que suggère la phrase est par ailleurs en partie fallacieux : rétif aux mots d'ordre bretoniens, Limbour est de fait éloigné du groupe par ses séjours à l'étranger.

L'Illustre Cheval blanc

Que cela soit pourtant l'empreinte de l'appartenance de Limbour au groupe de Breton, ou bien plutôt la marque d'un réseau littéraire et artistique englobant notamment le groupe réuni autour de Masson à son atelier rue Blomet, celui de Breton et celui de la rue du Château, l'écriture de Limbour dans les années vingt est marquée dans ses récits à la troisième personne par une perturbation de la narration par le discours lyrique que l'on retrouve chez un Aragon, un Crevel ou un Desnos dans les mêmes années. Les travaux de Stéphanie Smadja²⁵ permettent de replacer ce phénomène dans un renouveau global de la prose littéraire durant les années vingt, marquées par un déplacement notable de l'expérimentation littéraire de la poésie à la prose narrative²⁶, se manifestant notamment par la discontinuité de la phrase²⁷. Le récent volume *Réinventer le roman dans les années vingt*²⁸ montre que cette fragmentation touche durant la décennie tous les niveaux du récit : la discontinuité est également chez Limbour celle de la fable, sur laquelle nous allons nous concentrer dans *L'Illustre Cheval blanc*. Il faut toutefois remarquer le travail extrêmement visible de cette prose précieuse, qui multiplie les antépositions et inversions, les parallélismes, les répétitions de termes, la faisant relever de ce que Stéphanie Smadja nomme le « style profus », une des grandes tendances de la prose française des années vingt, à côté du style simple²⁹ :

Mais, Elle ! voici qu'il ne la voit plus, car déjà c'est la *nuit*, l'ombre qu'il ne reconnaît qu'au moment de son désespoir, *comme si* cette femme l'avait de sa poitrine même exhalée pour dérober sa fuite, *comme si* la *nuit* n'était que l'**encre répandue** par cette **pieuvre en déroute** et **deux fois languit le fantômal éclat** d'un **immobile lampion**, sur un canal où peut être est descendue la fée³⁰.

La prose de Limbour adopte même, parfois, le découpage typographique du vers :

²⁵ Voir notamment sa thèse : Stéphanie Smadja, *La « Nouvelle Prose française, op. cit.*

²⁶ *Ibid.*, p. 219. Comme l'indique Stéphanie Smadja, ce phénomène est perçu à l'époque comme une « poétisation » de la prose (*ibid.*).

²⁷ « Dans les années 1920, la phrase de “nouvelle prose française” se caractérise par une discontinuité qui traverse tous les courants novateurs en prose — à l'exception de Proust. », Stéphanie Smadja, « Les dislocations dans la prose littéraire des années 1920 », *Congrès mondial de linguistique française*, 2008, p. 1141.

²⁸ *Réinventer le roman dans les années vingt*, textes réunis par Myriam Boucharenc et Emmanuel Rubio, *Revue des sciences humaines*, n° 298, 2/2010. Voir notamment Emmanuel Rubio, « Par-delà modernité et avant-garde : le roman en archipel », p. 9-31.

²⁹ Voir, par exemple, Stéphanie Smadja, « Giraudoux dans l'histoire de la prose narrative des années 1920 : un “style de la valise” ? », *Giraudoux, Européen de l'entre-deux-guerres. Cahiers Jean Giraudoux*, études réunies et présentées par Sylviane Coyault, Clermont-Ferrand, Presses de l'université Blaise Pascal, 2008, p. 129-130.

³⁰ Georges Limbour « Le cheval de Venise », *L'Illustre Cheval blanc, op. cit.*, p. 72-73. C'est moi qui souligne. En italique : les phénomènes de répétition et de parallélisme, en souligné : les antépositions et inversions, en gras : exemples d'allitérations et assonances dans une proposition. Le début de la phrase est en outre un exemple des dislocations analysées par Stéphanie Smadja dans « Les dislocations dans la prose littéraire des années 1920 » (art. cit.).

Il fut triste,
puis
il trouva beau de mourir jeune³¹.

Cette rupture de la prose narrative est à l'image de la perturbation de la narration par le lyrisme, particulièrement nette dans le dernier récit du recueil, « Histoire de famille », qui relate la délivrance d'un pendu, le Boréal, par son fils-oiseau engendré avec une Bohémienne et le suicide le jour suivant de cet oiseau sous les yeux du Boréal. Sa narration à la troisième personne est emplie de « je » et de « tu », d'origines diverses : c'est d'abord une intervention, discrète, de l'auteur³², qui ancre le récit dans une parole, puis les poèmes des chauves-souris (p. 129-131). L'oiseau, fils du condamné, arrive alors, interpellé par le Boréal (p. 135-136), puis, après s'être souvenu de l'engendrement de l'oiseau, le Boréal s'adresse à nouveau longuement à lui (p. 146-147). Un dialogue se noue, interrompu par la chauve-souris/bohémienne, grand-mère de l'oiseau, et cette nuit s'achève par deux longs discours du Boréal (p. 152-160) et de l'oiseau (p. 160-169), multipliant les invocations³³. Le récit de la matinée culminant à midi par la mort de l'oiseau est marqué par la présence forte de la parole de l'auteur, notamment lorsque qu'il raconte l'histoire mythique du corbeau (« Non ! ton histoire ne peut être souterraine et ta dramatique aventure s'est déroulée sous le soleil. », p. 175), par un poème, qu'on peut attribuer au Boréal et une invocation finale aux marchands : « Ô marchands ambulants, était-ce par charité que vous laissiez filer vos lampes, sachant que leur suie tissait dans le ciel de grandes robes de mousseline noire qui retombaient doucement sur les épaules des petits mendiants réunis autour de vos clartés ? » (p. 182) Si l'envahissement de la narration par ces multiples voix n'a rien pour étonner, ce qui frappe est la tonalité de ces discours qui pour beaucoup commencent par le « ô » de l'invocation lyrique³⁴, que l'on retrouve dans les poèmes :

Ô jeune nuit, jouez, jouez de votre lyre (p. 129)

ou

Oserait-elle dire, ô sœurs jamais sevrées,
Et de clarté lunaire à jamais enivrées
Que nous ne sommes pas les seules amoureuses ? (p. 131)

³¹ « L'acteur du Lancashire ou l'illustre cheval blanc », *L'illustre Cheval blanc*, *op. cit.*, p. 53.

³² « Longtemps elle resta ainsi, tenant ses ailes soigneusement écartées, ne méditant absolument aucun symbole, mais, je le dirai, pissant lentement sur le crâne de l'homme. », « Histoire de famille », *L'illustre Cheval blanc*, *op. cit.*, p. 124.

³³ « Lumière, désert, oiseaux, au nom de cette nuit qui n'a pas voulu de mon cadavre, je renonce à vos sortilèges et brise les chaînes éblouissantes qui m'avaient retenu à vous. Qu'elle soit finie cette longue ascèse, ce délirant supplice de splendeur auquel je m'étais moi-même condamné. Soleil, tu étais devenu le maître de mes jours et je ne parlais plus aux hommes. » *ibid.*, p. 153.

³⁴ « Ô criminel, ô maudit, je ne savais pas pour quel meurtre on t'avait justement châtié [...]. », *ibid.*, p. 150.

La contamination de la narration par la voix lyrique affaiblit le récit de pair avec son évident symbolisme, seul à même de rendre raison de son invraisemblance et de l'instabilité de l'identité des actants, telle la chauve-souris devenant soudain la bohémienne rencontrée par le Boréal sur la route, sans que son apparence ne perde pour autant sa concrétude dans une interprétation métaphorique : « Un cri de rage, un bruit de jupons qui accouraient les interrompirent et une vieille chauve-souris qui était restée cachée dans les environs d'où elle écoutait la conversation voleta sur l'épaule du pendu. » (p. 150) La vieille a à la fois des jupons et des ailes lui permettant de voler, et non des jupons ressemblant à des ailes. Les actes mis en scène par le récit ont une valeur symbolique extrêmement marquée : mort et résurrection pour le Boréal, naissance et sacrifice pour l'oiseau, ces schémas étant soulignés par un intertexte biblique et mythique très chargé, comme le « jardin » où le Boréal connaît sa dernière « tentation » (p. 172). Le mythe étiologique du corbeau raconté à la fin du texte (p. 173-175) qui reprend le mythe grec expliquant le changement de couleur de la corneille par un châtiment d'Apollon, mais en le modifiant, fonctionne ainsi doublement comme un métatexte : il désigne le sens du récit — la consommation du poète dans l'absolu — et sa portée symbolique elle-même, qui l'apparie étroitement au *Märchen* des romantiques allemands, conte moderne réalisant la fusion de la prose et de la poésie, de la nature et de l'esprit dans le symbole.

« L'enfant polaire » était de même, très nettement, un *Märchen*, mettant en scène des personnages peu individualisés et mêlant un scénario mythique — la mise à mort d'Orphée — à un symbole ancré dans la mémoire de Limbour : l'enfant indiquant les points cardinaux dans les manuels de géographie, dont la combinaison déterminait le déroulement³⁵. Dans ce récit toutefois, la signification symbolique accompagne une intrigue certes simple mais dont le dénouement est à la fois un pic passionnel et symbolique : la mise à mort de l'enfant. Dans *L'illustre Cheval blanc*, il semble se produire un décalage entre l'intrigue — dont les péripéties sont souvent élidées ou minorées — et les événements symboliques ou les moments lyriques. La pendaison du Boréal, ou la mort de la mère de l'oiseau, événements supposés dramatiques, ne sont pas mis en scène comme tels, à la différence de la rencontre du Boréal et de l'oiseau, par exemple, et le Boréal traite ainsi son agonie sur un ton badin : « Un instant, je t'en prie ; je ne suis véritablement pas mal. Je m'étais habitué à mourir et maintenant que ma position n'offre plus aucun danger je désirerais la goûter encore³⁶. » Dans « L'acteur du Lancashire ou l'illustre cheval blanc », la mort de Pamela est élidée, l'affrontement de l'oncle Sam avec Herodstar monté sur le cheval évité et la « grande Bataille³⁷ » annoncée minorée. Celle-ci est pourtant longuement préparée, par l'énumération des combattants des deux camps (p. 47-49), qui réunissent toute l'humanité, à l'exception des « amoureux-bouche-bée aux

³⁵ Pour l'analyse de ce récit, voir Ivanne Rialland, *L'Imaginaire de Georges Limbour*, op. cit., p. 240-241.

³⁶ « Histoire de famille », *L'illustre Cheval blanc*, op. cit., p. 148.

³⁷ « L'acteur du Lancashire ou l'illustre cheval blanc », *L'illustre Cheval blanc*, op. cit., p. 46.

yeux de mollusques en verres d'astrologues » (p. 49), mais son début, marqué par le cabrement du cheval, est immédiatement interrompu par un discours d'Herodstar, remplaçant l'affrontement physique par l'agression verbale :

L'Illustre Cheval Blanc se cabra. Herodstar leva la tête et voyant quelques touristes en haut des pyramides, cria :

« Sont-ce des aigles malades qui ont chié sur ces sommets ? » (p. 49-50)

Le discours se prolonge sur une page, avant l'affrontement, très concentré, narré en style coupé :

À Londres, il était plus de minuit. Un policeman tira son revolver.
— Rate pas l'homme, mais attrape pas le cheval, dit le Brigadier.
Un cabrement l'étendit sur le sol. Herodstar saisit l'arme et abattit le Cheval.
L'Acteur s'éloigna. (p. 51)

Si les péripéties du récit paraissent négligées, le texte produit pourtant en permanence de la narration. Juste après ce combat, Herodstar rentre chez lui, se suicide au gaz et pour expliquer l'odeur à son concierge, argue qu'il gonfle des ballons. Les ballons envahissent aussitôt la pièce : « Des ballons en effet emplirent la pièce et Herodstar mourant les regarda s'envoler un à un comme un héritage aérien qu'il léguait à ce monde inhabité. » (p. 54) Le texte s'achève ainsi sur un essaim de micro-récits relatant chacun en quelques mots le devenir des ballons.

L'adverbe « en effet » qui accompagne le surgissement des ballons est une clé de la narration limbourienne que l'on a déjà analysée : l'image devient effective dans le monde de la diégèse. Cette actualisation prend ici son sens en lien avec le *Märchen* que régit la logique du rêve. Comme dans le rêve, les pensées, les images qui surviennent modifient le déroulement de l'histoire³⁸. C'est ainsi que « Le cheval de Venise » peut être analysé, la narration naissant des images qui viennent à l'esprit du personnage principal, Mathias :

Comment pourrait-il rejoindre les fragments de son esprit dispersé, autant que le soleil déchiré sur les murs et les dalles, dans les ruelles de Venise ? Plus libre dans sa *divagation* que, peu de temps avant l'aube, un homme qui marche au milieu d'une chaussée de Paris, séparé par un siècle du jour précédent et séculairement du lendemain, lui, c'est en plein matin qu'il marche dans les rues³⁹.

Dans cette ouverture du récit, le terme « divagation » renvoie à la fois à la rêverie et à l'errance qui toutes deux semblent s'achever avec le moment où Mathias « se retrouve ». Pourtant, il décide de prolonger volontairement le rêve :

³⁸ « À partir de ces images, le rêve met en forme une situation, il présente quelque chose comme étant au présent, il dramatise une idée, selon l'expression de Spitta [...]. », Sigmund Freud, *Œuvres complètes. Psychanalyse. Volume IV 1899-1900. L'Interprétation du rêve*, traduit de l'allemand par Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé Alain Rauzy et François Robert, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 80.

³⁹ « Le cheval de Venise », *L'Illustre Cheval blanc*, *op. cit.*, p. 59. C'est moi qui souligne.

[...] Mathias fait généralement sa valise, lorsque l’immuabilité du plan se présente à son esprit.

Mais cette fois quel absurde démon de l’art lui souffle qu’il aura peut-être plaisir à se soumettre à la réalité de cette ville, à lui permettre de s’imposer à son imagination ? Il la fera tourner dans son esprit comme dans sa main un vase précieux pour en suivre avec minutie chaque contour et toute ligne [...]. La [la boussole] faisant tourner dans sa tête éblouie, comme un joueur ne peut distinguer le sens d’une carte où la Reine se mire dans une onde parfaite, [...] il se sent entraîné vers ce gouffre lumineux que fait une place dans une ville [...]. (p. 66-68)

La comparaison indique déjà ce qui va surgir de la ville : une femme, qui naît plus précisément de la mer, comparée à un palais de marbre, puis à une femme couverte de bijoux, l’actualisation de la métaphore étant pointée par le texte : « Mathias, épris d’une femme issue sous ton regard d’une colonne de lueurs » (p. 71). Il s’adresse à elle, la poursuit jusqu’à ce qu’elle soit dérobée par la nuit qui se solidifie en une porte arrêtant sa course. Là, les deux métaphores successives s’unissent, le palais-mer contenant la femme-mer, le comparé restant présent par le biais de l’inversion des deux termes, faisant décrire maison et femme grâce à des images aquatiques, toujours au bord de l’actualisation : « Longtemps il resta le front contre la porte à vigueur d’écluse qui retint la chute torrentielle d’un corps prêt à tout emporter. » (p. 75) Le cheval possédé par Mathias provient, lui, du désir que suscite son interdiction à Venise (p. 78) et il a sans doute pour pilotis une statue équestre, comme le suggère la fin du texte, après la fuite du cheval : « Comme les palais sont déjà loin et vides : [...] il y manque à présent un marbre, rayonnant de gloire, pour lequel on n’avait pas trouvé de cavalier et qui soutenait tout le ciel. » (p. 113) Lorsque Mathias présente la femme au cheval, leur mise en contact fait surgir le scénario du mythe de Pasiphaé, la femme désirant s’unir au cheval. Cette union, indépendamment du mythe même, était portée par les images, celle du palais de marbre qui renvoie à la fois à la femme et au cheval et celle de la mer : cheval marin⁴⁰ (hippocampe), celui-ci doit pénétrer la mer, dont la femme est la personnification : « N’est-ce pas la mer qui est ton désir où les flots venant heurter ton poitrail te couvriraient d’écume comme d’une pelisse frisée ? » (p. 102) Il est aussi le cheval ailé, Pégase (p. 111) ou un cheval-bateau, la forme de sa croupe étant comparée à des voiles gonflées (p. 112), la fuite ou l’envol disant la dissipation du rêve de Mathias : « Aussi mystérieuse que celle du cheval fut la fuite de l’amazone, au moment où Mathias, pris au jeu de ses sens, commençait à croire à sa réalité, et même, son imagination s’étant laissé détrôner, à la subir. » (p. 109) Le récit finit ainsi comme il a commencé, par l’évocation d’un homme seul, errant dans une ville.

Plus exactement, le récit s’achève sur l’image d’oiseaux migrateurs, des cigognes qui évoquent à la fois les oiseaux d’« Histoire de famille » et le voyage des ballons qui clôt

⁴⁰ « toi qui demandais à l’océan imaginaire et savant, à la mer féconde de t’envoyer au moins de ses chevaux marins », *ibid.*, p. 85.

« L'acteur du Lancashire ou l'illustre cheval blanc ». Les trois récits partagent tout un répertoire d'images, dont la consistance ne peut être seulement attribuée à l'appartenance à un même univers imaginaire, du fait de la mise en recueil et du choix de son titre. *L'Illustre Cheval blanc* n'est pas exactement en effet celui du premier récit : il l'ampute et, ce faisant, lie étroitement les deux premières nouvelles autour de la figure du cheval. « Histoire de famille » reste apparemment à l'écart, mais elle est également un récit où les animaux occupent une place symbolique essentielle et la relecture des deux premiers y fait apparaître la présence des oiseaux et des chauves-souris, par exemple dans cette comparaison évoquant la multitude des chauves-souris posées sur le pendu dans « Histoire de famille » et lui tenant chaud : « [...] le frôlement des cheveux en brosse du médecin ne lui a jamais donné l'épouvante du poil chaud des chauves-souris accroupies sur sa poitrine⁴¹. » Une autre comparaison fait du « cheval de Venise » le père d'oiseaux⁴², comme le Boréal, à un moment où le cheval contemple un tableau représentant des femmes nues au bord de la mer (p. 96-97), qui superpose au mythe de Pasiphaé celui de Léda enlevée par le cygne. Dans « Histoire de famille », les deux versions du mythe de l'origine du corbeau paraissent de leur côté avoir pour fonction de relier l'histoire de l'oiseau se sacrifiant à celle de la mine d'où remonte le cheval dans « L'acteur du Lancashire » :

Sans doute, fut-il jadis oiseau au plumage merveilleux, à la voix admirée qui chantait dans les forêts millénaires, aujourd'hui enfouies sous la terre et dont les troncs et les feuilles ne sont plus que charbon ; les mêmes orages, les mêmes fleuves l'avaient emporté, la même terre le recouvrait et il partagea leur nuit souterraine. Longtemps il dut voler dans des mines inconnues et faire trembler de ses ailes les feuillages de l'obscurité. [...]

Non ! ton histoire ne peut être souterraine et ta dramatique aventure s'est déroulée sous le soleil. Tu portes le châtiment d'une splendeur et ton prophétique plumage désigne par une amère leçon ce qui doit sûrement advenir de tout ce qui se livre sans conscience à l'universel incendie⁴³.

La palinodie fait du corbeau un carrefour entre le cheval blanc et l'oiseau, l'obscurité et la lumière, la descente et la montée dont les pôles opposent et relient les deux versions du mythe, les récits encadrant le recueil, et plus globalement les trois histoires. Le gaz souterrain provoque dans « L'acteur du Lancashire » l'envol final des ballons, Pamela remonte le cheval de la mine et meurt dans un puits, ou, dans « Histoire de famille », l'envol de l'oiseau qui marque sa naissance mène à sa chute, cause de sa mort. Il s'agit à chaque fois pour le héros de plonger en enfer ou de monter au ciel avec des animaux que réunit leur commune identité de « chimères », terme récurrent dans le recueil, comparées de façon frappante aux chauves-

⁴¹ « L'acteur du Lancashire ou l'illustre cheval blanc », *L'Illustre Cheval blanc*, *op. cit.*, p. 25. Voir aussi p. 14-15.

⁴² « L'écume quand le vent l'arrachait de sa bouche en colère et l'emportait sur la mer donnait naissance, en se mêlant à celle des vagues, à de sauvages oiseaux [...]. », « Le cheval de Venise », *L'Illustre Cheval blanc*, *op. cit.*, p. 95-96.

⁴³ « Histoire de famille », *L'Illustre Cheval blanc*, *op. cit.*, p. 173-174 et 175.

souris dans le premier récit⁴⁴: le cheval de Venise est une chimère produite par l'esprit de Mathias, l'acteur tire le cheval blanc des tréfonds de la mine, image de l'inconscient, comme l'indique le nom du théâtre d'Herodstar, le « Dream's Theatre⁴⁵ », l'oiseau est une chimère engendrée par le Boréal, le mot reprenant là son sens de « monstre », monstre que sont tous ces animaux à des degrés divers.

Le rassemblement en recueil de ces récits, que Limbour a pour l'occasion relus et corrigés⁴⁶, fait interpréter comme intentionnelles la redondance des images et la reprise des schèmes, effaçant les frontières des trois textes pour former un méta-récit, *L'Illustre Cheval blanc*, *Märchen* dont le sens serait à dégager de ces trois variations autour du motif de la disparition du poète, qui ne peut survivre à sa chimère. Ce motif surgit de la réécriture en 1930 de la fin des deux premiers récits par des adjonctions rendant la mort d'Herodstar explicite⁴⁷ et insérant dans « Le cheval de Venise » le départ de Mathias : la version de *Commerce* ne comporte pas les trois paragraphes des pages 112 à 113 (« Dépliez vos voiles... qui soutenait tout le ciel. »), passant directement de l'évocation du cheval et de la femme enfuis à celle des oiseaux migrateurs. Il se constitue ainsi une série, qui absorbe en amont « L'enfant polaire », par rapport à laquelle « Histoire de famille » constitue un point final : « Histoire de famille » aboutit cette fois à la mort de l'oiseau amoureux de l'absolu, alors que le Boréal retourne gaiement vers la ville, abonnant à son sort sa chimère, le texte se terminant non sur l'image aérienne des ballons ou des oiseaux mais sur celle, toute terrestre, des marchands ambulants de fruits et légumes.

Ce retour à la terre paraît annoncer la simplification du style et l'ancrage plus marqué de la fiction dans le monde quotidien de la période qui suit. Les récits gardent leur portée symbolique et sont toujours générés par ce déploiement d'un motif — plutôt un objet qu'une image d'ailleurs, à qui son actualisation dans le récit, déjà dans les années vingt, donne une force de présence et une concrétude. Mais la narration dans « Le panorama » puis dans les romans de Limbour se déroule selon une intrigue contrôlant la narrativisation des motifs et d'où les discours ou les interventions d'auteur l'interrompant s'absentent. À l'inverse, cette voix de l'auteur, déjà sensible dans les récits égyptiens « Les réverbères africains » et « La

⁴⁴« Mais les Chimères se moquent bien de leur pays d'origine. [...] Leurs ailes [...] ressemblent pour la forme à celle des chauves-souris [...]. », « L'acteur du Lancashire ou l'illustre cheval blanc », *L'Illustre Cheval blanc*, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 9. L'intention fait d'autant moins de doute que dans *La Nouvelle Revue française* le théâtre se nommait le « False's Theater » (art. cit., p. 841). L'allusion au rêve, qui ne survient qu'en 1930 et donc après la rupture avec le surréalisme, fait ainsi bien plutôt signe vers le romantisme allemand et le *Märchen*.

⁴⁶ Il faut souligner que ces corrections sont généralement de détail et ne modifient en profondeur ni les réseaux d'images ni le déroulement de la narration. Celles-ci plaident cependant en faveur du caractère concerté de la composition du recueil.

⁴⁷ Dans le texte de *La Nouvelle Revue française*, on lit seulement : « Des ballons en effet emplirent la pièce et Herodstar les vit s'envoler. », « L'acteur du Lancashire ou L'illustre cheval blanc », *La Nouvelle Revue française*, art. cit., p. 857, au lieu de : « Des ballons en effet envahirent la pièce et Herodstar mourant les regarda s'envoler un à un comme un héritage aérien qu'il léguait à ce monde inhabité. », « L'acteur du Lancashire ou l'illustre cheval blanc », *L'Illustre Cheval blanc*, *op. cit.*, p. 54.

main de Fatma », envahit tous les récits brefs postérieurs à la deuxième guerre mondiale, où Limbour joue souplement avec les lignes narratives qui peuvent être entremêlées ou abandonnées : l'écriture à la première personne, la simplicité d'une écriture à la fois élégante et familière, la mise en scène d'un décor quotidien appariant ces récits au genre de la chronique abondamment pratiqué par Limbour devenu critique d'art, et dont une des caractéristiques est bien cette liberté, voire cette négligence, structurelle. Les récits à la troisième personne des années vingt, et tout particulièrement ceux qui composent le recueil *L'Illustré Cheval blanc*, forment ainsi un ensemble à part dans l'œuvre, où le tropisme narratif la traversant, parce qu'il est exhibé au moment même de sa naissance, rompt la linéarité et les frontières de récits hantés par des images et des voix qui les entremêlent tout en déchirant leur trame propre. Ce moment d'expérimentation en prose caractéristique des années vingt, qui touche là autant la narration que le style, recouvre en outre pour Limbour un choix existentiel, entre le ciel et la terre, l'absolu et la mortalité dont quelques années plus tard il écrira « l'ode »⁴⁸, ancrant sa recherche d'une épiphanie dans les objets les plus quotidiens, telles les cinq mandarines du marchand d'« Histoire de famille », dé où se joue le destin de l'oiseau.

⁴⁸ « Fier talisman ! qui me fait sentir la fragilité de toutes choses : il ne peut me préserver contre la mort, ni contre aucune catastrophe. Comme, au contraire, il me fait me sentir vulnérable, mon sang toujours prêt à s'échapper. Il est, perpétuelle et légère, mon Ode à la Mortalité. », « Le calligraphe » (1959), *Soleils bas, op. cit.*, p. 101-102.