

RIEF

**Revue
italienne d'études françaises**
Littérature, langue, culture

6 | 2016
Les romanciers oubliés des années Trente

Les ruptures de Georges Limbour

Olivier Maillart



Éditeur
Seminario di filologia francese

Édition électronique

URL : <http://rief.revues.org/1184>
DOI : 10.4000/rief.1184
ISSN : 2240-7456

Référence électronique

Olivier Maillart, « Les ruptures de Georges Limbour », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 6 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 03 février 2017. URL : <http://rief.revues.org/1184> ; DOI : 10.4000/rief.1184

Ce document a été généré automatiquement le 3 février 2017.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Les ruptures de Georges Limbour

Olivier Maillart

Roman et oubli

- 1 Dans une partie de son essai *Le Rideau* qu'il intitule justement « Le roman, l'histoire, l'oubli » (en un écho possible, et bienvenu, au titre de l'ouvrage de Paul Ricoeur paru quelques années plus tôt, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*), Milan Kundera parle du roman « comme utopie d'un monde qui ne connaît pas l'oubli »¹, renouant avec la célèbre image du roman bâti comme une cathédrale dressée contre l'oubli, qui nous rappelle Proust.
- 2 Or, qu'oublie-t-on dans un roman, fait mine de se demander le romancier ? On oublie ce que l'on vient de lire : les pages précédentes, jusqu'à des chapitres entiers dans les longs ouvrages. Kundera décrit le roman comme une forteresse fragile et piètrement défendue contre l'oubli. Les mécanismes conjoints de la mémoire et de la lecture veulent que l'on oublie à mesure qu'on lit, en ne retenant des pages précédentes qu'un pâle résumé. Et pourtant, remarque Kundera, le romancier écrit son roman avec autant de minutie et de soin que s'il écrivait un sonnet de quatorze vers : « Que doit faire le romancier face à cet oubli dévastateur ? Il en fera fi et bâtira son roman tel un indestructible château de l'inoubliable, quoiqu'il sache que son lecteur ne le parcourra que distraitemment, rapidement, oublieusement, sans jamais l'habiter »².
- 3 Encore cette situation ne concerne-t-elle que la lecture d'un ouvrage, et la manière dont nous le parcourons. Elle nous rappelle que l'oubli fait *ontologiquement* partie de l'acte de lecture – un lecteur qui, tel le Funes de Borges, n'oublierait *rien* de ce qu'il vient de lire, cesserait bien vite de lire quoi que ce soit. Mais on oublie aussi les modes, les goûts des temps passés, les auteurs d'autrefois. Et ce sont alors des pans entiers de la bibliothèque mondiale qui disparaissent. Pourtant, parfois, des livres réapparaissent, des années après leur publication...
- 4 Comment, dès lors, se prémunir contre l'oubli ? Il ne peut exister que des réponses précaires et hésitantes à cette question. Cependant, à nous limiter au seul champ du XX^e siècle, nous pouvons apporter quelques éléments de réponse : en choisissant bien son

éditeur pour commencer (et Gallimard, qui republie régulièrement des auteurs de son catalogue, en est un bon exemple : ainsi Georges Limbour est-il essentiellement disponible, aujourd'hui, dans la collection « L'Imaginaire », collection typique des écrivains à demi-oubliés dont Gallimard s'efforce de maintenir le souvenir) ; en s'appuyant sur une idéologie, une religion ou une pensée dont on espère qu'elle nous survivra, et qu'elle nous tirera vers la lumière dont elle bénéficie encore (les risques existent bien sûr, et ceux qui ont misé sur le communisme il y a quelques décennies semblent aujourd'hui des parieurs malheureux ; Philippe Sollers, qui joue à la fois les rouges et les noirs, la gauche et la droite, la Chine et le christianisme, semble hanté par ce démon du jeu, en un perpétuel pari sur l'avenir incertain).

- 5 On peut aussi se trouver associé à un nom générique qui attire encore – le surréalisme, par exemple. Avec le risque que cette étiquette, si elle vous maintient à flot, produise dans le même temps son lot de contresens sur votre œuvre, jusqu'à en nier la singularité.

Georges Limbour comme écrivain oublié

- 6 Georges Limbour est né en 1900. Au Havre, il fréquente le même lycée que Jean Dubuffet, Pierre Bost, Raymond Queneau. En 1923, on le trouve engagé aux côtés des surréalistes (il signe le premier manifeste l'année suivante). Il se lie notamment avec André Masson, Michel Leiris, Georges Bataille. Il rompra avec Breton en 1929 (en même temps, justement, que Bataille et Leiris, ou encore Desnos). La décennie 1930 sera pour lui l'occasion de la publication de trois ouvrages en prose, un recueil de nouvelles (*L'illustré Cheval blanc*, paru en 1930) et deux romans : *Les Vanilliers* (1938) et *La Pie voleuse* (1939). Parallèlement, il mène une carrière d'enseignant qui le conduit dans diverses provinces françaises, mais aussi au Caire, en Albanie ou encore à Varsovie. De son œuvre, on retient principalement, en général, la poésie. Un fort volume d'écrits sur l'art, de plus de mille pages, a récemment été publié³.
- 7 Un site internet (de grande qualité) lui est consacré (<http://www.georgeslimbour.org/>), qui recense l'actualité éditoriale, artistique et universitaire autour de l'écrivain. Détail amusant, on remarque que, sur ce site, la page intitulée « À propos de l'écrivain » s'ouvre sur une citation d'André Breton tirée du *Manifeste du surréalisme* (« et Georges Limbour, et Georges Limbour [il y a toute une haie de Georges Limbour] »⁴) : cruel destin, puisque ce qui fait la singularité de Limbour se joue précisément au moment de son éloignement du surréalisme, mais que, le surréalisme étant « l'étiquette » par laquelle on peut encore le sauver de l'oubli, il faut bien en passer par Breton pour réussir à parler de lui... C'est du moins ce que semble nous dire ce choix. On ne se positionne pas impunément à la marge de la marge (si l'on veut bien considérer le surréalisme, du moins le surréalisme au moment où il commençait à s'écrire, dans sa prime jeunesse, comme l'avant-garde, et donc la marge du champ littéraire français de l'époque).
- 8 Mais, de fait, et c'est vraisemblablement là une des caractéristiques de l'écrivain oublié, la plupart des commentaires sur Limbour tendent à l'associer à *quelqu'un d'autre*. Il a fréquenté Breton. Il était l'ami de Leiris ou d'André Dhôtel. Dans la petite présentation (non signée) qui ouvre la réédition de *La Pie voleuse*, on peut lire : « L'influence d'Arthur Rimbaud amène Georges Limbour à voir le monde comme une construction d'illuminations poétiques. Limbour offre à travers son œuvre la vision étonnée d'un univers sans limites »⁵.

- 9 Voilà typiquement le genre de phrase dont on peut dire qu'elle relève du *pharmakos* : à la fois poison et remède, car elle aide à faire connaître par la comparaison, tout en maintenant dans l'oubli, par effacement, ou plus exactement par *recouvrement* d'une œuvre singulière et secrète derrière une autre plus connue. Comparatisme à la fois utile et gênant, qui facilite l'évocation tout en dissipant la singularité qu'on vise pourtant à exprimer. Peut-être Maurice Blanchot avait-il conscience de ce problème lorsqu'il écrivait, dans un article consacré à Borges *et* à Michaux, les lignes suivantes :
- L'une des tâches de la critique devrait être de rendre impossible toute comparaison. Des écrivains peuvent être proches, les œuvres ne le sont pas. Il arrive qu'elles s'éclairent apparemment l'une l'autre et que, comme le dit T. S. Eliot, la dernière venue suscite et influence toute la littérature antérieure. [...] Ce phénomène ne s'explique pas aussi facilement qu'on le voudrait. Peut-être ne sommes-nous jamais capables que de lire un seul livre.⁶
- 10 Expliquer l'oubli dans lequel les romans de Limbour semblent se trouver aujourd'hui, et chercher modestement à les en extirper pour un temps, devrait donc nous obliger à aller *plus loin que la comparaison*. Et donc à partir des étiquettes nécessairement généralisantes (Rimbaud, Breton et le surréalisme) pour atteindre à la singularité de cet auteur, et de son œuvre.

Surréalisme, imaginaire et roman

- 11 Avec *L'illustre Cheval blanc*, ouvrage publié après sa rupture avec le mouvement d'André Breton, Limbour propose trois récits qui s'apparentent autant à des nouvelles qu'à des récits de rêve, proches, par certains aspects, du poème en prose (le dernier récit du volume, « Histoire de famille », se trouve d'ailleurs aujourd'hui repris dans le volume *Soleils bas* en Poésie/Gallimard, ce qui est un bon indice de l'instabilité générique des textes alors rédigés par Limbour). Or y apparaît le problème que ne manque jamais de poser la rencontre entre la fantaisie du rêve et le récit plus ou moins long. Ces histoires difficilement résumables, absurdes, et qui donnent un pénible sentiment de confusion au lecteur, témoignent d'une forme qui se cherche, et que l'auteur n'a pas encore réussi à inventer.
- 12 Il faut dire que le roman (et avec lui le romanesque) pose problème au surréalisme. Celui-ci, tel que l'a voulu et défini Breton, vise l'image choc, la terre « bleue comme une orange » (Éluard), la rencontre fortuite de la machine à coudre et du parapluie sur une table de dissection (selon l'image de Lautréamont aimée et souvent citée par Breton), l'horloge jetée au feu qui meurt en sonnante l'heure (comme dans *Nadja*⁷), etc. Or, pour réussir à atteindre par le verbe cette esthétique du choc et de l'image frappante, il est nécessaire de jouer sur des formes brèves, ce qui peut expliquer la récusation de la narration et de ses artifices par Breton, dans la lignée de Paul Valéry (la fameuse « Marquise » qui sortit à cinq heures).
- 13 Dès le premier *Manifeste du surréalisme*, Breton récusait en effet la fiction, le romanesque traditionnel et le réalisme (les personnages et leur psychologie, les descriptions relevant du « style d'information pure et simple » et des « superpositions d'images de catalogue »⁸). À l'ennui que lui procurent les romans, il oppose sa fascination pour le rêve. Et l'on peut constater que ses propres récits (dont il prend bien soin de préciser qu'ils ne sont pas des romans) reposent sur une large part documentée, tenant à la fois du matériel photographique (qui doit nous épargner le fastidieux des descriptions réalistes), de la

topographie vérifiable, de l'autobiographie enfin : c'est Paris que l'on reconnaît, c'est Breton lui-même, c'est la Tour Saint-Jacques toujours en travaux (dans *L'Amour fou*) ou encore, chez Aragon cette fois, tel passage couvert parisien, puis les Buttes-Chaumont (dans *Le Paysan de Paris*).

- 14 Autrement dit, Breton désire congédier l'imaginaire facile, galvaudé, du roman réaliste traditionnel (celui qu'on dira, pour simplifier, héritier de Balzac), et par l'assise vérifiable dans le réel, il veut faire du surréalisme une manière de vivre, de sentir, de se montrer capable de rapprochements inédits du fait d'une sensibilité plus alerte et plus vive.
- 15 Mais Limbour, face à ce projet esthétique, entend explorer une autre voie. Ce sont des romans qu'il entend écrire, certes documentés eux aussi, mais sans implication autobiographique par exemple.
- 16 Milan Kundera a bien résumé le paradoxe de l'ambition de Breton, liée à sa haine du roman. Dans *Les Testaments trahis*, il souligne le fait que l'œuvre qui a le mieux atteint son but (atteindre ce point où rêve et réalité cesseraient d'être perçus contradictoirement) est justement une œuvre romanesque, celle de Franz Kafka. Kundera, pour analyser cette réussite, emploie les termes suivants : « poétique de la surprise », « beauté en tant que perpétuel étonnement », ou encore : « densité de l'imagination, densité des rencontres inattendues »⁹. C'est effectivement là la voie kafkaïenne. Limbour, lui, en propose une autre – et c'est celle dont il faut à présent déterminer la nature.

Rêve et récit

- 17 Roland Barthes a dit, dans un beau fragment de son *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'ennui que pouvaient lui (et nous) procurer les récits de rêve :
- Rêver (bien ou mal) est insipide (quel ennui que celui des récits de rêve). En revanche, le fantasme aide à passer n'importe quel temps de veille ou d'insomnie ; c'est un petit roman de poche que l'on transporte toujours avec soi et que l'on peut ouvrir partout sans que personne n'y voie rien, dans le train, au café, en attendant un rendez-vous. Le rêve me déplaît parce qu'on y est tout entier absorbé : le rêve est *monologique* ; et le fantasme me plaît parce qu'il reste concomitant à la conscience de la réalité (celle du lieu où je suis) ; ainsi se crée un espace double, déboîté, échelonné, au sein duquel une voix (je ne saurais jamais dire laquelle, celle du café ou celle de la fable intérieure), comme dans la marche d'une fugue, se met en position d'*indirect* : quelque chose *se tresse*, c'est, sans plume ni papier, un début d'écriture.¹⁰
- 18 Le fantasme relèverait ainsi de l'écriture romanesque, parce qu'il n'oublie jamais le réel – et non le rêve dont le mode de narration, plus pauvre, peinerait à fasciner, surtout sur une longue distance. Et, de fait, la lecture des récits composant *L'illustre Cheval blanc*, récits trop libres, oniriques, incompréhensibles ou presque, semblent donner raison à Barthes. Le récit de rêve, celui que déjà les romantiques tentaient en leur temps (voir par exemple Charles Nodier avec *Smarra*, en 1821), ne doit jamais être *vraiment* un rêve – seulement afficher les signes conventionnels de l'onirisme au sein d'une structure simplifiée, s'il veut séduire en conservant une intelligibilité partageable (c'est-à-dire par un autre sujet que le rêveur lui-même). Ou bien proposer une forme suffisamment brève pour que l'effet de choc ne se dilue pas, entraînant la lassitude.
- 19 Jacques Rancière a bien résumé cette dialectique à propos du cinéma de Luis Buñuel et Salvador Dalí (à propos de leurs films *Un chien andalou* et *L'âge d'or*, en 1929 et 1930) :

d'après lui, l'imaginaire le plus fou ne peut opérer que s'il se détache d'un réel identifiable, au sein d'une trame classique, « causale », conçue selon la logique aristotélicienne. Les films surréalistes en effet (comme les premiers textes narratifs de Limbour) visaient à produire « l'image de rêve » dont les modèles avaient été donnés par Rimbaud (le piano au fond d'un lac) et Lautréamont (la rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection). Le problème intervient lorsque l'on compose un récit entier selon les « lois » (ou plutôt leur absence) de l'arbitraire. Car rien ne surprend à partir du moment où tout doit surprendre, où aucune attente n'est possible, et donc ne peut être déçue. Selon ce schéma narratif, c'est paradoxalement la surprise même (qui était pourtant le premier effet visé) qui disparaît.

- 20 À l'inverse (et l'on retrouve là le schéma de la « fable contrariée » dont Rancière a tiré tout un livre sur le cinéma¹¹), l'effet de rêve fonctionne s'il est associé à la fable traditionnelle, aristotélicienne, qu'il vient contredire, interrompre, parasiter. Aux films de Buñuel et Dalí, Rancière oppose donc les films burlesques américains de Keaton et de Chaplin qui leur sont contemporains, authentiquement réussis *et oniriques* selon lui parce qu'ils sont un compromis entre la fable et l'effet choc, entre le récit traditionnel de l'enchaînement des causes et des conséquences et l'effet de rêve, entre poétique classique (« une poétique aristotélicienne des actions agencées et des attentes qui se réalisent, par les voies même de l'imprévisible ») et poétique romantique (« une poétique romantique de la libre combinaison des images et des significations »)¹².
- 21 Art authentiquement impur, dit Rancière en parlant de cinéma, et que Limbour n'atteint pas encore avec les nouvelles de *L'illustré Cheval blanc*. Mais auquel il accède avec ses deux romans suivants, *Les Vanilliers* et *La Pie voleuse*, parce qu'il ajoute à son écriture l'ingrédient qui lui manquait encore, et auquel ni Breton ni Kafka n'avaient songé : l'Histoire.

Les Vanilliers

- 22 À la fin de la première moitié de son roman, Limbour écrit : « Les rêves prennent parfois de drôles de tournures »¹³. C'est là une phrase quasi programmatique du roman entier, dans lequel l'écrivain entrelace le rêve et la réalité, l'Histoire et la fiction, la science et les fantasmes, l'érotisme et la botanique. Contrairement à ce que l'on observait dans *L'illustré Cheval blanc*, la fantaisie n'est jamais livrée à elle-même dans *Les Vanilliers* : toujours tenue en bride par le sérieux du document (historique, scientifique), elle peut alors pleinement convaincre.
- 23 Le roman raconte la découverte et l'exploitation de la vanille par des colons européens, dans la première moitié du XIX^e siècle. En voici le résumé proposé par *Le Nouveau Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays* :
- Monsieur De Bonald, archéologue de fortune au service de Van Houten, un richissime homme d'affaire hollandais, recherche en vain les traces de villes disparues dans un pays qui pourrait être le Mexique. Sa femme en attendant se meurt d'ennui et de nostalgie sous la chaleur écrasante tandis qu'un entêtant parfum emplit sa chambre : la vanille. Sa femme morte, cette découverte, extorquée à sa fille par Van Houten, modifie tous les plans. Il est décidé de transplanter dans une île des mers du sud des vanilliers que De Bonald fera fructifier. Hélas, au bout de cinq années, les vanilliers, comme frappés d'un sort mystérieux¹⁴, n'ont pas donné un seul fruit. La fille de De Bonald exulte, y voit une vengeance de sa mère. Mais Edmond, un jeune Noir, découvre, en jouant, le remède à cette stérilité : la

fécondation artificielle. Appliquée à grande échelle par des oiseaux-mouches importés à grand frais, ce procédé entraîne le développement rapide de la culture de la vanille.¹⁵

- 24 Complétons pour finir : ce sera l'essor industriel pour l'île, la richesse assurée, mais aussi le malheur de l'exploitation et de la pollution, comme le prévoit la rêveuse Jenny, en une vision apocalyptique et terrifiante.
- 25 Voilà pour la trame, et nous n'avons encore rien dit. Car la gageure, pour Limbour, est de nous restituer cette aventure historique comme elle a pu être vécue : à hauteur d'hommes, et dans la méconnaissance des découvertes successives et de leurs conséquences. Ainsi de la vanille et de son parfum : comme dans un poème de Francis Ponge, on les décrit comme si personne n'en avait jamais vu ni senti (ce qui était alors, littéralement, le cas, du moins d'un point de vue « européen ») : c'est un parfum entêtant dont personne ne saurait dire l'origine, ce sont des bâtonnets sombres qui ressemblent à des insectes morts, etc.
- 26 En même temps, si le texte s'ouvre sur une citation d'érudites *Études sur la nature humaine* de Metchnikoff¹⁶, l'auteur n'aura de cesse de « tempérer » le document (la dimension historique, l'authenticité des êtres et des événements) par la richesse des images et des métaphores qu'il déploie. Ainsi, Van Houten est décrit comme « une abeille impatiente de trouver du suc dans des fleurs sans parfum, [qui] rôdait autour de la maison et ses narines fortement dilatées sous ses yeux d'un bleu métallique paraissaient d'autres yeux plus rapprochés et noirs, aussi chauds et poilus que les ventres des gros bourdons »¹⁷. Quelques pages plus loin, on trouve encore cette belle image, presque baudelairienne : « Sur le dernier chariot, tournant le dos au sens de la marche et recevant parfois sur les épaules de la terre qui sautait des caisses, était assis De Bonald pareil à un clown humilié et mélancolique »¹⁸. Et encore plus loin, cette étonnante succession de métaphores :
- Une main invisible gratta les filaments stellaires d'une mandoline pour donner un grêle concert aux étoiles de dernière grandeur et sous les illuminations, au-dessus des tables de Germina, le rhum sautait de la bouteille dans les verres avec des bonds de petits animaux roux terminés par une longue queue d'écureuil.¹⁹
- 27 À la richesse des images, Limbour ajoute également la présence envahissante des rêves. Comme on l'a dit, Jenny, la fille de De Bonald, ne cesse de se perdre en rêves et rêveries (indifféremment) : le monde de l'île où elle vit est sans cesse enrichi de ses visions, qui tantôt montrent l'île ravagée par le progrès capitaliste, tantôt la Hollande si lointaine et les bals qu'on y donne, où elle désire être emmenée.
- 28 Enfin, troisième et dernier aspect (après les métaphores et les rêves) à venir enrichir, compléter et finalement *transformer* la documentation historique : l'érotisme juvénile. Le roman raconte, parallèlement aux lourds efforts des adultes pour parvenir à cultiver la vanille, les aventures d'enfants à l'orée de l'adolescence qui découvrent peu à peu la sexualité : les scènes sont tout à fait délicieuses, et c'est au cours de l'une d'elles qu'Edmond, voulant embrasser Jeannette alors qu'elle se refuse à lui, va se masturber dans le calice d'une fleur de vanillier pour lui prouver qu'il est « un homme » (entraînant alors, involontairement, la fécondation artificielle des vanilliers eux-mêmes).
- 29 Fécondation végétale et fécondation humaine sont ainsi régulièrement mises en parallèle, ce qui donne par moments au roman les allures d'une variation sur les grands mythes primitifs de régénération de la terre, comme en raconte James George Frazer dans *Le Rameau d'or*. Limbour semble nous dire qu'il faut que l'homme intervienne et féconde la femme pour que, presque magiquement (et sans pour autant jamais quitter le droit

chemin de la vérité scientifique et historique), la terre s'en trouve guérie, et puisse germer à son tour.

L'Histoire comme fatalité

- 30 Si l'on vient de parler des mythes primitifs de la nature et de la fécondité, c'est qu'il entre aussi, dans *Les Vanilliers*, une dimension étonnamment tragique. Comme dans les tragédies antiques, la citation de Metchnikoff placée en ouverture du livre donne toutes les informations au lecteur, qui ne saurait être surpris par l'issue de la trame : il en connaît la fin dès le début. De même, le roman multiplie les allusions au thème de la fatalité, excellent moyen de dépeindre les personnages, ces êtres qui avancent aveuglément en faisant l'Histoire sans le savoir, et pour des raisons qui paraissent dramatiquement éloignées des conséquences réelles qu'elles auront finalement.
- 31 Pour le lecteur, l'enjeu sera donc moins la surprise que le plaisir de se voir plongé dans le « brouillard » de l'existence humaine, avec ses espoirs et ses peurs, ses passions (notamment enfantines) et sa sensualité la plus concrète, comme démultipliée par les jeux du désir, de l'enfance et des forts parfums végétaux. Pour Limbour, il semble qu'il s'agit moins de nous proposer une forme romancée d'un savoir historique préexistant que de nous faire partager ce qui toujours échappera à l'Histoire, et que seul le roman peut dire²⁰.
- 32 Et de fait, dès les premières pages, un énoncé proleptique nous annonce le triste avenir du personnage de De Bonald. Plus loin, ce sont les figures mythiques de Thésée et d'Iphigénie qui sont convoquées par le narrateur, ou encore l'improbable cargaison d'oiseaux morts apportés à grand coût du Mexique. Le thème même de la « terre gaste », que l'on vient d'évoquer au travers de la stérilité de l'île qui ne connaît pas encore le secret de la fécondation des vanilliers, n'est-il pas le plus propice à exprimer la fatalité d'un destin mythique ? On a véritablement le sentiment que le romancier, tout en renonçant à toute tricherie à l'égard du document historique, ne peut s'empêcher de nous rappeler que, si les hommes se croient raisonnables, ils ne peuvent s'empêcher de penser selon des cadres mythiques, jusqu'à pressentir, lorsque la nature semble leur résister, une obscure volonté du monde d'entraver leurs désirs.
- 33 Michel Leiris vantait, chez son ami Georges Limbour, sa « capacité peu commune de s'enchanter sans jamais se leurrer »²¹. Et la façon dont *Les Vanilliers* entrelacent les cruautés de l'Histoire (notamment celle du colonialisme et de l'exploitation capitaliste) aux rêveries et aux désirs de jeunes enfants, en est un excellent témoignage. On pourrait établir le même commentaire à propos de son roman suivant, *La Pie voleuse*, pour lequel Limbour annonce dès son bref préambule ce qui suit : « La première partie de *La Pie voleuse* a été écrite en 1936. La deuxième partie, ajoutée plus tard, complète l'histoire (imaginaire d'ailleurs) d'un village heureux détruit par les nations criminelles »²².
- 34 Avant même de nous faire entrer dans le monde de la fiction, de nous en présenter les personnages, l'auteur prévient : la fin du monde qui va s'agiter devant nous sera nécessairement, *fatalement*, désastreuse. Car pour Limbour, la vie des hommes est toujours soumise à ce que Georges Perec appelait « l'Histoire avec sa grande hache »²³ – ici, en l'occurrence, la guerre d'Espagne.

Le grand véhicule et le petit véhicule

- 35 Nous espérons, avec ces différents éléments, avoir répondu aux questions suivantes : ce qui expliquerait l'« oubli » dans lequel est tombée l'œuvre de Limbour, et les raisons qui justifieraient à nos yeux sa « redécouverte » – son « invention », comme on dit en archéologie.
- 36 Évoluant à la marge du surréalisme (opérant, pourrait-on dire en une image chère aux avant-gardes, une *rupture au sein même de la rupture*), ses livres ont inventé une manière originale d'entrelacer l'Histoire et l'imagination, congédiant ainsi le risque guettant tant d'œuvres de cette époque de se perdre dans une esthétique du choc, dont la forte teneur onirique faisait en même temps, bien souvent, la relative vanité.
- 37 Seulement, refusant de suivre la voie tracée par Breton, et perdant ainsi l'avantage, pour la postérité, d'être reconnaissable comme membre de cette « marginalité » bruyante devenue depuis esthétique de masse, Limbour s'est exposé au risque qu'implique toute création discrète et non tapageuse. À cela s'ajoute la question politique : parmi toutes les possibilités offertes par le champ littéraire français des années 1930, Limbour ne peut pas être réduit aux schémas qui plaisent aux dresseurs de synthèses comme aux historiens de la littérature : ses romans proposent certes un regard critique et engagé sur le monde, mais ils ne sont ni fascistes, ni communistes. Ils ne doivent leur valeur qu'à des critères qui sont ceux de la littérature, et non ceux, plus aisément assimilables, qui demeurent extérieurs à celle-ci.
- 38 Pour reprendre une image de la philosophie bouddhiste, disons qu'ils auront à emprunter, non le « grand véhicule » (de la politique, du surréalisme), mais le « petit véhicule » pour parvenir à une nouvelle vie. Transfigurant la documentation dont il naît, un roman comme *Les Vanilliers* nous fait revivre l'Histoire à hauteur d'homme, et donne à l'existence le charme discret, entêtant et parfois cruel d'une gousse de vanille. On peut trouver cette réussite bien modeste : elle n'en est pas moins réelle.

NOTES

1. M. Kundera, *Le Rideau* [Paris, 2005], Paris, Gallimard, « Folio », 2006, p. 181.
2. *Ibid.*, p. 185.
3. G. Limbour, *Spectateur des arts. Écrits sur la peinture, 1924-1929*, Paris, Le Bruit du temps, 2013.
4. A. Breton, *Manifestes du surréalisme* [Paris, 1962], Paris, Gallimard, « Folio », 1999, p. 27.
5. Présentation (non signée) dans G. Limbour, *La Pie voleuse* [Paris, 1939], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1995, p. 7.
6. M. Blanchot, *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago, 1999, p. 69-70.
7. A. Breton, *Nadja* [Paris, 1964], Paris, Gallimard, « Folio », 2008, p. 128.
8. *Id.*, *Manifestes du surréalisme*, cit., p. 17.
9. M. Kundera, *Les Testaments trahis* [Paris, 2003], Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 65.

10. R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* [Paris, 1975], Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1995, p. 85.
 11. J. Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2001.
 12. Id., « Buñuel et le cinéma surréaliste », dans *Les Cahiers du cinéma*, 548, juillet-août 2000, p. 57.
 13. G. Limbour, *Les Vanilliers* [Paris, 1938], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2007, p. 65.
 14. Nous ajouterons : dont la fillette, Jenny, se croit responsable.
 15. R. Laffont et V. Bompiani, *Le nouveau Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », t. VI, 1994, p. 7391.
 16. G. Limbour, *Les Vanilliers*, cit., p. 7-8.
 17. Ibid., p. 23-24.
 18. Ibid., p. 30.
 19. Ibid., p. 115-116.
 20. On reconnaîtra, dans le vocabulaire et les notions ici mobilisés, la conception kundérienne du roman telle qu'elle s'exprime notamment dans *L'Art du roman* [Paris, 1986], Paris, Gallimard, « Folio », 2001.
 21. Cité par P. Mertens dans « La face cachée du roman français. Quelque part entre les années vingt et les années quatre-vingt », dans *L'Atelier du roman*, 10, Printemps 1997, p. 81-105, p. 90.
 22. G. Limbour, *La Pie voleuse*, cit., p. 10.
 23. G. Perec, *W ou Le Souvenir d'enfance* [Paris, 1975], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1993, p. 7.
-

RÉSUMÉS

L'œuvre de Georges Limbour se situe au carrefour de l'imaginaire le plus libre et de la réalité la mieux documentée. En cela, elle semble répondre à l'appel d'André Breton, exprimé dans le *Manifeste du surréalisme*, à atteindre ce point où le rêve et la réalité se rejoignent, et cessent d'être perçus contradictoirement. Seulement, c'est singulièrement comme *romancier* que Limbour y parviendra, s'éloignant ainsi du « dogme » surréaliste. Cette bizarrerie explique à la fois la valeur de son œuvre et son relatif oubli.

INDEX

Mots-clés : Oubliés, Limbour (Georges), surréalisme, roman et surréalisme, Histoire, engagement, années Trente