

Critique de l'imaginaire & critique d'art

Isabelle d'Orsetti



Ivanne Rialland, *L'Imaginaire de Georges Limbour*, Grenoble :
ELLUG, coll. « Ateliers de l'imaginaire », 2009, 363 p.,
EAN 9782843101472

Pour citer cet article

Isabelle d'Orsetti, « Critique de l'imaginaire & critique d'art », Acta fabula, vol. 14, n° 7, Essais critiques, Octobre 2013, URL : <https://www.fabula.org/revue/document8120.php>, article mis en ligne le 06 Octobre 2013, consulté le 23 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.8120

Critique de l'imaginaire & critique d'art

Isabelle d'Orsetti

L'Imaginaire de Georges Limbour est issu d'une thèse qui utilise avec beaucoup de rigueur et ce qu'il faut de recul une critique déjà mature : la critique de l'imaginaire. Le sérieux de l'ouvrage est d'ailleurs attesté par sa parution dans la collection « Ateliers de l'imaginaire » des éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble (ELLUG), dirigée par Danièle Chauvin, spécialiste de cette méthode. Mais ce travail retient aussi l'attention par la place qu'il accorde à la critique d'art pratiquée par Limbour, surtout dans les années 1950 et 1960. C'est d'ailleurs dans ce champ plus jeune des études transesthétiques que s'est depuis spécialisée Ivonne Riolland —avec notamment l'organisation des colloques¹ « L'écrivain et le spécialiste dans le discours sur les arts plastiques » (avec Dominique Vaugeois, 2009) et « Écrire la sculpture » (2011) —, et c'est cet aspect qui sera ici mis en valeur.

Imagination & imaginaire

L'introduction de l'ouvrage propose une histoire de l'imagination, tantôt condamnée comme « maîtresse d'erreur et de fausseté » (Pascal), tantôt célébrée comme faculté créative, dans une tradition qui irait de Plotin au surréalisme. Remarquons que deux questions se superposent ainsi : celle des rapports entre l'imagination et la réalité et celle de sa valeur. C'est la définition favorable qui en est retenue pour l'étude de l'œuvre de Limbour : celle du romantisme, elle-même inspirée de la *Critique de la faculté de juger*, comme le montre J.-M. Schaeffer², et selon laquelle l'imagination est une faculté productive (et non simplement reproductive) et même la reine des facultés, parce qu'elle est la seule voie d'accès à l'absolu. La question du degré d'autonomie de l'imagination par rapport à la réalité demeure cependant ; c'est ainsi que Todorov³ distingue, à l'intérieur même de ce concept romantique, une « cohérence horizontale » selon laquelle l'imagination est une force de créativité absolue, radicalement autonome, et une « cohérence verticale » selon laquelle elle est une force de schématisation, un intermédiaire permettant de révéler les vérités déposées dans la nature. Le surréalisme hésitera entre ces deux conceptions⁴. Chez Limbour, c'est la seconde qui prévaut.

L'imaginaire n'est pas défini aussi précisément dès l'abord. Il est à la fois une thématique (assemblage d'images, de situations récurrentes, etc.) et une vision du monde. Des approches qu'en ont Jean-Pierre Richard, Gaston Bachelard et Gilbert Durand, c'est cette dernière qu'I. Rialland privilégie parce qu'elle s'intéresse moins aux images isolées qu'à leur organisation en scénarios. Elle réoriente cependant la mythocritique durandienne en lui ôtant sa prétention à l'universalité : l'imaginaire dégagé par elle est circonscrit, *a maxima*, à une période, celle du romantisme.

L'imaginaire de Limbour, de l'esthétique à la poétique

I. Rialland commence par étudier l'esthétique de Limbour, qui est celle du romantisme d'Éléna : idéalisme, esthétique de la transfiguration, recherche d'une Réalité voilée sous les apparences, théorie spéculative de l'Art. Ces notions sont mobilisées dans la critique d'art de Limbour, pour qui l'œuvre doit à la fois révéler et renouveler la réalité. C'est pourquoi la faculté essentielle du peintre est l'imagination ; pour Limbour, imagination et réalisme ne sont pas opposés : l'imagination a pour origine et fin le réel, quand le réalisme, tel qu'il l'entend, a pour objet non la réalité connue mais la Réalité, que seule peut dévoiler l'imagination. Il s'enthousiasme ainsi pour le cubisme et pour Masson et Dubuffet, et rejette avec virulence tant l'abstraction « froide » (jugée ornementale, à la différence de l'abstraction « chaude » qu'il apprend à apprécier en tant que voie d'accès au réel) que le « nouveau réalisme » (qu'il soit celui du réalisme socialiste ou celui d'un Bernard Buffet). Le réalisme prôné par Limbour n'est pas simplement descriptif, il est créateur : l'œuvre romantique relève du langage poétique, et donc moins d'une *mimésis* que d'une *poiésis* :

S'il y a imitation dans les arts, elle est dans l'activité du créateur : ce n'est pas l'œuvre qui copie la nature, c'est l'artiste, et il le fait en produisant des œuvres⁵ (Todorov).

Le pari d'I. Rialland est alors de lire l'œuvre de Limbour selon les principes esthétiques développés par lui dans sa critique d'art. Son imaginaire est ainsi étudié dans les trois parties centrales de l'ouvrage, qui interrogent la genèse, et les processus de symbolisation et de mythification. La logique de genèse consiste à retrouver l'invention de l'œuvre, à savoir la réalité dont le critique traque minutieusement les traces (*realia*, événements historiques ou biographiques) dans les textes. I. Rialland montre ainsi que même les récits les plus fantaisistes de Limbour sont tissés de références factuelles, mais aussi qu'il thématise dans ses

textes la question du partage entre la réalité et la fiction (par d'intéressants jeux d'allusion, d'énigme et d'exhibition). Ce qui était vrai pour l'invention picturale l'est aussi pour l'*inventio* limbourienne : réalisme et imagination ne sont pas contraires, et Limbour justifie ainsi dans un entretien qu'il ait fait dire à un personnage que « être ou rêver, c'est la même chose » :

— Alors je pense qu'on peut se faire une vie imaginaire. À mon sens, une chose bien imaginée vaut une chose vécue.

— Vous croyez ?

— Je ne me dissimule pas l'élément de scepticisme vis-à-vis de la vie que comporte cette façon de voir. En fait, je pense que, pour avoir des rêves éveillés, il faut être surchargé de vie... Pour moi, faire l'éloge du rêve, c'est le plus grand éloge qu'on peut faire de la réalité⁶.

Pour passer de la réalité au rêve et inversement, l'écrivain utilise deux procédés : la symbolisation et la mythification.

La symbolisation opère à un double niveau. Elle désigne d'une part la transformation d'une image en un symbole artistique, défini par Umberto Eco comme « une façon particulière de disposer stratégiquement les signes afin qu'ils se dissocient de leurs signifiés codés et deviennent capables de véhiculer de nouvelles nébuleuses de contenu⁷ ». I. Rialland insiste sur cet écart entre le symbole et le code, le critère de reconnaissance du symbole qu'elle retient étant la perception de la violation d'une règle conversationnelle : information insuffisante ou redondante (règle de la quantité), non pertinente (règle de la relation) ou obscure (règle de la clarté). Le symbole est ainsi porteur à la fois de son signifié ordinaire et de signifiés inédits ; c'est cette dualité qui lui confère son pouvoir de transfiguration.

La symbolisation est aussi le fonctionnement d'ensemble par lequel l'œuvre elle-même devient un symbole au sens romantique où l'envisage Todorov, son autotélisme permettant qu'elle devienne un microcosme entretenant un rapport d'analogie avec le monde. L'ensemble de la production de Limbour forme une œuvre close sur elle-même : retour de personnages, de situations, d'objets (ou de symboles) et de « polarités signifiantes » (p. 138) comme l'opposition de l'élévation et de la chute.

Quant à la mythification, elle est le recours au mythe, ou au conte (I. Rialland choisit de ne pas distinguer ces deux sources de scénarios de l'imaginaire collectif), et plus largement à l'intertextualité. Un récit, d'après les critères de Durand, existe dans le texte « par sa geste, par son *drama*, par son cortège d'épithètes et de verbes⁸ ». La mythification a plusieurs fonctions : elle peut exprimer par analogie une esthétique (ainsi le conte de la Belle au bois dormant propose-t-il une allégorie de l'artiste ranimant une nature figée) ; elle fournit des types qui viennent envelopper⁹ les personnages dans des jeux d'associations ; elle fournit surtout des « scénarios

prégnants » (p. 150), qu'I. Rialland repère au nombre de deux chez Limbour (ce sont le don de l'objet magique, identifié avec les outils de la narratologie, et l'initiation telle qu'elle est étudiée par Mircea Eliade) et qui se rejoignent dans le scénario central de la mort de la femme, s'élaborant au fil de l'œuvre avec les intertextes du mythe d'Orphée et d'*Aurélia* (mythe et texte littéraire sont abordés de la même façon, l'analyse ne s'intéressant ici qu'à la fable). Après avoir dégagé cette structure centrale, I. Rialland restitue l'imaginaire de l'écrivain selon des « textes-paradigmes » qu'elle situe par rapport au scénario central.

Le mythe fournit aussi une structure herméneutique censée valoir pour la lecture de l'œuvre de Limbour : l'œuvre est conçue comme un talisman. I. Rialland recourt à cette image et en fait un concept fonctionnant à plusieurs niveaux : pour le récit, le talisman est l'objet de la quête et donc le moteur de l'intrigue ; pour l'écriture, il permet le déploiement des réseaux d'images qui lui sont associés dans ce qui est analysé comme une poétique de l'objet ; pour la lecture, enfin, le talisman stimule l'interprétation parce qu'il est à la fois ce qui est donné (pour qu'on en use) et ce qui résiste (à l'interprétation, le sens étant à la fois saturé et absent). Le talisman fournit ainsi à I. Rialland le modèle d'une structure tout à la fois hermétiquement close sur ses secrets, ouverte à une infinité d'interprétations, médiatrice (puisque'elle est offerte), et dotée d'une efficacité sur le monde : c'est bien un analogue de l'œuvre romantique.

I. Rialland peut ainsi intégrer à sa démonstration l'objection que le lecteur serait tenté de soulever après avoir ouvert les œuvres de Limbour, pleines d'une désinvolture qui semble mettre en péril toute cette esthétique romantique de la transfiguration. Pour I. Rialland, tout ce qui relève de la désillusion (adresses au lecteur, allusions biographiques, humour, invraisemblances, mélange des temps, etc.) permet de rouvrir le sens et donc de relancer l'herméneutique du lecteur et le mouvement de l'œuvre :

Enchantement ou jonglerie, le merveilleux limbourien est un merveilleux sous tension dont l'ambiguïté n'est pas résolue. Dans l'aire du merveilleux surréaliste dont les bornes seront représentées par Mabille et Breton, d'une part, et par Leiris, d'autre part, Limbour propose une troisième voie. C'est l'ambiguïté même qui va faire l'efficacité de la merveille : l'humour, le doute réalisent l'infinition propre à l'œuvre romantique et maintiennent le monde, comme le lecteur, en mouvement¹⁰.

La dernière partie de l'ouvrage propose un rapprochement entre l'imaginaire de l'œuvre et ses genres littéraires, à partir du constat de la grande diversité (ou dispersion) générique du corpus malgré la forte cohérence de son imaginaire (l'œuvre de Limbour comporte en effet des romans, des contes et/ou récits et des poèmes, mais aussi de nombreuses chroniques et critiques d'art dont le

rattachement à l'œuvre est problématique). Les approches classiques des genres (partage entre fiction et diction, exploitation du paratexte, répartition entre organes de publication) se révélant inefficaces à construire une taxinomie stable, I. Rialland s'appuie sur les formes simples de Joulles (mais en restreignant leur portée : elle n'y voit qu'une attitude existentielle individuelle, non un invariant anthropologique) et en identifie deux : la forme de la quête (quête de la femme, quête d'une identité poétique, mise en récit) et celle de l'adresse (le *je* de la chronique, qui envahit toute la production de Limbour après-guerre, construisant toujours un interlocuteur).

Le critique & la critique d'art

L'étude d'I. Rialland, parce qu'elle offre à la critique d'art de Limbour une place privilégiée, permet de réfléchir aux raisons de s'intéresser à de tels corpus ; nous en avons ici repéré cinq :

Premier point : l'analyse de la critique d'art de Limbour a une fonction argumentative. Elle permet de démontrer *a fortiori* la cohérence de l'ensemble de sa production — ce qui est particulièrement stratégique dans le cadre d'une étude totalisante comme celle de la critique de l'imaginaire. C'est ici un défi puisque ce corpus artistique est hétérogène et revêt parfois la neutralité de l'écrit spécialisé.

Second point : l'étude a une fonction explicative. La pensée de Limbour s'est formée au contact de ses amis réunis autour du marchand Kahnweiler et de l'atelier de Masson et Miró rue Blomet. C'est grâce à sa critique d'art qu'il élabore sa poétique et surtout sa conception créative de la réception : si l'idée romantique de la spécularité de l'œuvre a pu lui parvenir par d'autres voies, elle est actualisée par la peinture des années 1950 qui, en mettant l'accent sur le geste du peintre, appelle une critique narrative capable de déployer un récit prolongeant ce geste.

Troisième point : l'étude de la critique d'art a aussi des enjeux littéraires et pose notamment la question de la littérarité. I. Rialland signale en effet que le corpus retenu présente toutes les formes de la critique d'art (sauf l'entretien : catalogues d'exposition, monographies, articles de presse dans toute sa diversité), de textes très élaborés et « littéraires » à des textes très contraints et neutres. Malgré la présence d'une approche poétique dans l'ouvrage, la question de la littérarité de ces textes reste entière ; la démonstration se concentre en effet sur le repérage d'un imaginaire commun à ces textes, et la question des rapports entre imaginaire et littérarité reste ouverte.

Quatrième point : une raison dont on ne peut faire abstraction est le plaisir que peut prendre un littéraire à parler d'art. L'avantage quantitatif dont bénéficient les textes artistiques de Limbour semble traduire une préférence du critique. Il est vrai

que plusieurs des textes que Limbour consacre à l'art sont particulièrement riches et savoureux. Mais dans un contexte où l'étude des rapports entre la littérature et les autres arts est en vogue, notamment autour des travaux menés par Bernard Vouilloux, il serait curieux d'approfondir les raisons de ce goût des littéraires pour les textes sur l'art : désir d'ouverture, hantise d'une étroitesse de nos corpus ? attirance pour des méthodes critiques perçues comme rigoureuses (comme l'histoire de l'art ou la sémiotique) dans un contexte où le structuralisme fait l'objet d'un droit d'inventaire ? désir de légitimation grâce à des objets dont le caractère artistique ne pose pas problème, à la différence de la littérature ?...

Enfin, l'approche métacritique offre une légitimité au chercheur qui, en exposant la façon dont son auteur critique des artistes, peut arguer de l'adéquation de son horizon théorique et de son geste critique à ceux de son objet d'étude.

Quatre prolongements

S'agissant de ce dernier point, il nous a semblé qu'il serait intéressant de pousser plus loin l'analogie avec la méthode critique de Limbour. Son originalité est en effet de mettre l'accent sur l'activité créatrice du spectateur du tableau, appelé à devenir lui aussi démiurge.

Si le réel passé au filtre de l'imagination du créateur retrouve ses rythmes originels dans le tableau, ces rythmes ne peuvent prendre valeur efficace que si l'imagination du spectateur met à son tour en branle le microcosme du tableau.
(p. 77)

Ce qu'il propose pourrait s'apparenter à une sorte de critique des imaginaires possibles¹¹ : il critique un tableau en décrivant les rêveries que ce tableau peut susciter. Or, là où Limbour promet donc une critique centrifuge, la critique de l'imaginaire déployée dans l'ouvrage obéit au contraire à une puissante logique centripète. Il serait curieux de lire Limbour à partir de ce qui dans ces textes pourrait résister à cette synthèse.

Une autre piste que la lecture de *L'Imaginaire de Georges Limbour* donne envie de suivre est celle des rapports entre l'imaginaire et l'image. L'image y est en effet peu mobilisée, ce qui est justifié par le fait que la concrétion de l'imagination romantique est, selon I. Rialland, non l'image mais le symbole, et que la poétique de Limbour se développe à partir d'objets plutôt que d'images. Il n'empêche qu'une réflexion sur la part du verbal et du visuel dans les échanges entre critique d'art et imaginaire semble féconde.

Autres échanges mystérieux : les échanges entre des temporalités¹². La place du romantisme au xx^e siècle, en particulier, est un vaste champ d'étude. Ici, le paradoxe est que le romantisme de Limbour est présenté à la fois comme ce qui le relie à la peinture de son époque, et comme ce qui fait sa singularité anachronique et expliquerait d'ailleurs sa faible réception. D'autres distorsions chronologiques signalées dans l'ouvrage ont trait aux effets de génération, à la notion de période de transition, aux comparaisons entre la temporalité de l'histoire littéraire et celle de l'histoire de l'art, et bien sûr à la vie du surréalisme après-guerre et au-delà du groupe de Breton.

Enfin, si Limbour est peu lu et que l'étude d'I. Riolland donne envie de le lire (ou en tout cas d'en lire certains textes très étonnants et touchants comme « Description d'un tableau¹³ »), la lecture de l'ouvrage ouvre aussi la question de l'œuvre « mineure », de son identification, sa qualité et sa valeur.

Voici un extrait de la prose de Limbour :

Combien nos corps au fond de la mer ont lâché de traînes de bulles, vaine semence de nos songes, perles éphémères que nul n'a vues et qui, fuyant la lumière inhumaine où sommeille la mort, sont remontées, pour éclater, à l'air chauffé par le soleil¹⁴.

Ou, plus optimiste, peut-être, sur le sens de l'entreprise littéraire :

[...] l'on voyait un personnage romantique brûler de vieilles lettres dans une cheminée. Chaque fois qu'après l'avoir rêveusement relue en chantant, il jetait aux flammes une de ces missives, sortait de la haute cheminée une femme à la robe suggestive, tout illuminée par les flammes, et parfois à peu près nue¹⁵.

PLAN

- [Imagination & imaginaire](#)
- [L'imaginaire de Limbour, de l'esthétique à la poétique](#)
- [Le critique & la critique d'art](#)
- [Quatre prolongements](#)

AUTEUR

Isabelle d'Orsetti

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : i.dorsetti@hotmail.fr