DANIEL LEFORT
Georges Limbour : si la biographie m'était contée…

Une trouvaille

Le texte inédit de Georges Limbour intitulé *La Vie de Théodore Fraenkel* appartient à la collection d'œuvres d'art, de livres rares et de manuscrits qu'Arturo Schwartz a donnée au musée d'Israël de Jérusalem sous le nom de: The Vera, Silvia and Arturo Schwartz Collection of Dada and Surrealist Art in the Israel Museum. Son existence a été rendue publique à l'occasion de la belle exposition « Dreaming with open eyes » organisée par le Musée d'octobre 2000 à juin 2001. Il figure en effet à la page 243 du catalogue édité sous le même titre par Tamar Manor Friedman, au chapitre « Manuscripts and letters », sous la mention: « Georges Limbour: unedited manuscript of a biography of Théodore Fraenkel, 29 pp »[1].

Le document comporte en réalité 30 feuillets, dont les 29 premiers, numérotés, sont couverts au recto par le texte écrit de la main de Limbour, de cette écriture déliée, vive et rapide qui « mange » parfois certaines lettres[2] et connaît peu de repentirs: elle est d'ailleurs caractéristique de la plupart des manuscrits connus de l'auteur[3]. Son apparence, claire et précise, donne le sentiment d'un texte achevé même si subsistent ici ou là quelques coquilles[4] et maladresses de style, probablement en raison de la vivacité de

1. Manuscrit reçu en cadeau par Arturo Schwartz de la part d'une amie de Fraenkel après le décès de ce dernier (propos d'Arturo Schwartz lors d'un entretien avec D.L., le 7 août 2001).

2. Ce qui provoque parfois de regrettables erreurs de lecture. Redressons ici celle qui défigure « Le chien blanc » dans l'édition de 1972 de *Soleils bas* (p. 79 et 83, note 1), où la graphie, lue « cule », est corrigée en « culée », alors qu'il s'agit sans conteste du mot *aile* qui rétablit cette phrase merveilleuse: « […] aussi petite qu'une pierre et couvrant d'une *aile* bleue et feu, mais transparente, une constellation. »

3. Déposés pour l'essentiel à la Bibliothèque Jacques Doucet (Paris) et à la Bibliothèque municipale du Havre.

4. Mais, mais… Le titre dans le manuscrit comporte le mot « échec » au singulier (« Les aventures d'un jeu d'échec *[sic]* »): peut-être s'agit-il d'une faute volontaire de Limbour si l'on remarque que l'histoire de la petite Absinthe est celle d'un échec de la pureté et d'une frustration de l'amour.

la rédaction et du peu de soin qu'avait Limbour de son manuscrit une fois éteint le feu de l'inspiration. Cela est vrai aussi de l'usage peu conventionnel qu'il fait de la ponctuation, bien que cette affirmation mérite d'être nuancée: le rythme particulier de la phrase de Limbour, qui garde à l'état de trace quelque chose de la voix même de l'écrivain, impose par prudence d'éviter d'en bousculer les marques. C'est le parti qui a été pris ici, hormis le rétablissement de quelques virgules manifestement oubliées.

Le trentième feuillet porte en son milieu une mention, d'une autre main[5], au crayon: « Georges Limbour / 1920-22 ca. »

Si l'attribution ne fait pas de doute – il aurait été difficile, sans une connaissance directe, de découvrir l'identité de Limbour sous le facétieux « colonel de Saint Lourd-Lourd » –, la datation proposée ne résiste guère à l'analyse.

Datation du manuscrit

Il serait à l'évidence du plus grand intérêt d'approfondir la connaissance que nous avons des rapports tissés entre ces deux marginaux des groupes constitués dans les années vingt que sont Georges Limbour et Théodore Fraenkel. On aurait là, vraisemblablement, un éclairage neuf sur la *dynamique* de ces groupes et une illustration des *voies de traverse* empruntées par certains pour développer leur propre créativité.

En tout cas, il ne semble pas que l'un et l'autre aient pu se rencontrer avant l'introduction de Limbour aux réunions de café des futurs surréalistes au cours de l'année 1921, puis rue Fontaine en 1922[6]. Si ce dernier fréquente déjà certains de ceux qui viendront grossir les rangs du mouvement – Desnos, Vitrac, Baron, Crevel – et surtout, depuis 1920, Aragon, il les a rencontrés dans d'autres cercles – autour de Marcel Arland qui accueille ses poèmes dans *L'Université de Paris*, puis au sein de la revue *Aventure*, enfin rue Blomet dans l'atelier d'André Masson. Fraenkel, lui, est le premier et longtemps le plus proche ami d'André Breton: il l'a côtoyé dès 1910 sur les bancs de la même classe de seconde au collège Chaptal à Paris; ils ont commencé leurs études de médecine ensemble en 1913; ils participent aux mêmes activités et correspondent de manière assidue jusqu'à l'époque du premier *Manifeste du surréalisme*. Il semble que leurs relations se distendent dès 1924: Fraenkel ne figure pas dans la liste de ceux qui « ont fait acte de SURRÉALISME ABSOLU » – contrairement à Limbour – même s'il est un des habitants du *château* rêvé par Breton. Il est vrai que Fraenkel a été un *acteur* plus qu'un *auteur* au milieu de ses compagnons: ses contributions écrites, plastiques ou simplement intellectuelles, n'ont pas laissé de traces

5. D'après Arturo Schwartz, celle de l'amie de Fraenkel évoquée dans la note 1 ci-dessus.

6. Martine Colin-Picon précise que « la rencontre entre Théodore Fraenkel et Georges Limbour est officiellement fixée à 1925 » (voir *Pleine Marge* 18, décembre 1993, p. 101).

majeures et son implication la plus nette correspond à la période Dada. Mais c'est probablement après l'aventure de Breton avec Nadja que les deux amis s'éloignent l'un de l'autre de manière définitive:

> Selon Fraenkel, Breton l'aurait approché au début de 1927 et lui aurait demandé de signer en tant que médecin une demande d'internement. Fraenkel aurait refusé et ses relations avec Breton, qui s'étaient poursuivies jusque-là de manière sporadique, cessèrent complètement dès ce jour[7].

En tout cas, il est clair que les distances sont prises entre Fraenkel et Breton vers la fin des années vingt. C'est également vers cette époque que Limbour, déjà géographiquement éloigné depuis 1922 – l'Allemagne, puis l'Albanie, l'Egypte et bientôt la Pologne – se retrouve naturellement parmi les membres du groupe surréaliste qui se déprennent de plus en plus de l'influence de Breton: lui-même y a toujours, semble-t-il, été indocile, sinon réfractaire. Il est le signataire, en janvier 1930, du plus long des textes du pamphlet *Un cadavre* qui consacre violemment l'opposition à Breton et la scission du groupe, les sortants allant reconstituer ailleurs, essentiellement autour de Georges Bataille et de sa revue *Documents*, un nouveau rassemblement.

Curieusement, alors qu'ils s'éloignent de Breton, une amitié complice va se développer entre Limbour et Fraenkel. Ils se rapprochent par la même inclination pour la blague – sans craindre de verser dans le mauvais goût –, la même aspiration passionnée vers les femmes et un appétit affirmé pour le plaisir des sens. Fraenkel avait été fortement marqué par Alfred Jarry dans sa jeunesse[8], Limbour le fut d'une autre manière par le drolatique Max Jacob: le sérieux, pour eux, ne manquera jamais de se dissimuler derrière l'humour.

Les lettres retrouvées de Limbour à Fraenkel[9] témoignent de la complicité des deux compères, au moins entre 1929 et 1934. Elles donnent surtout un certain nombre d'indications qui permettent d'avancer une hypothèse plus plausible quant à la date de composition de notre conte.

La première tient à l'auteur supposé de ce texte, « le colonel de Saint Lourd-Lourd », démarquage parodique du patronyme du poète Saint John Perse, Alexis Saint-Léger Léger. On sait que Limbour « côtoie Saint John Perse[10] » à la rédaction de la revue *Commerce* à partir de la fin de l'année 1928, mais surtout, qu'il utilise le même pseudonyme humoristique pour signer une lettre du 5 novembre 1929 à Fraenkel, où il fait également allusion à une caricature exécutée par son correspondant au

7. Selon le témoignage de Jacques Fraenkel, recueilli par Marc Polizzotti dans son *André Breton*, Paris, Gallimard, 1999, p. 764, n. 65.

8. C'est une constante dans ses *Carnets 1916-1918*, Paris, Éd. des Cendres, 1990.

9. Voir *Pleine Marge* 18, *op. cit.*, p. 101-120.

10. Selon Martine Colin-Picon, *ibid.*, p. 101.

sujet de l'enterrement « d'une personne de la famille du colonel de St Lourd-Lourd, une vénérable Lourde-Lourde, (ayant d'ailleurs plusieurs fois accompli ce pélérinage [*sic*][11]) ».

Deux poèmes envoyés par Limbour à Fraenkel[12], remplis d'un humour potache, sont consacrés à « l'éloge du bon humoriste » qu'est « l'excellent docteur polonais ». Le second, intitulé « Éloge et persiflage », qui fait directement référence au poète… d'*Éloges*:

> Or, je veux faire son éloge
> Mais non comme Saint John Perse
> Car il faut un regard qui perce
> Pour voir où son talent se loge

donne aussi la clé du pseudonyme parodique utilisé pour signer *La Vie de Théodore Fraenkel*:

> Hélas! je signe Saint Lourd Lourd.
> Si je veux le prendre en tutelle,
> Car si lui se nomme Fraenkel
> Je ne suis que Georges Limbour.

Ces deux textes, non datés mais situés avec raison par Martine Colin-Picon vers l'année 1930, sont à l'évidence contemporains de *La Vie*: ils exploitent la même veine parodique et contiennent les mêmes références à propos de deux amis proches de Limbour: Saint John Perse et Théodore Fraenkel.

Ce n'est pas la première fois, ni la dernière, que Limbour aborde un même sujet sous l'angle de la poésie et sous l'angle du récit en prose. Il l'a déjà fait avec le poème « La noble fleur de feu » publié en 1924[13] et le récit « Les réverbères africains » en 1927[14], où la métaphore cendre / poivre du premier texte est modulée en métaphore sable / poivre dans le second. Il le fera plus encore dans un croisement complexe prose / poésie avec tous ses grands textes romanesques[15]. *Le Bridge* a été écrit parallèlement à deux poèmes consignés dans un carnet de travail et restés inédits. *La Pie voleuse* développe un sujet identique au poème de 1939 « Quand tu cueillis… » [16]. Dans *La Vie*, l'éloge héroï-comique de Fraenkel constitue le sujet commun d'où procèdent deux branches divergentes: la ballade

11. *Ibid.*, p. 105-106.

12. *Ibid.*, p. 107-110.

13. Georges Limbour, *Soleils bas*, Paris, *Poésie* / Gallimard, 1972, p. 26.

14. *Ibid.* p. 125.

15. Sur ce point, voir Daniel Lefort, *Georges Limbour: écrire le merveilleux*, thèse de doctorat (Université Paris-IV), 1996, p. 165-181, où sont établis les parallèles entre divers poèmes inédits ou recueillis dans l'édition de 1972 de *Soleils bas* et les principaux romans de Limbour.

16. Repris dans *Soleils bas*, *op. cit.*, p. 36-38.

versifiée et le récit biographique. Rien avant 1927 n'atteste une telle pratique littéraire chez Limbour.

La deuxième correspond à la collaboration facétieuse – dont témoignent de nombreuses lettres de cette période – où Fraenkel réalise des œuvres graphiques à caractère satirique à partir de textes ou de scénarios fournis par Limbour. Ceci explique l'éloge appuyé que Limbour fait dans *La Vie* des talents graphiques de son ami, « le génial graveur et dessinateur, pour tout dire l'Albert Dürer de la Pologne souffrante », de la même manière qu'est justifié le poème « Éloge et persiflage », déjà cité, que Limbour introduit par la mention: « Pour remercier le docteur polonais de l'envoi de sa seconde planche, représentant "Le coup du pain" » et qui commence par cette strophe:

> On pourrait se demander quel
> Dessinateur encore existe
> Qu'on puisse nommer humoriste
> Si l'on ne connaissait Fraenkel.

La troisième est liée au thème de la Pologne. Limbour est affecté comme professeur de philosophie au Lycée français de Varsovie à partir d'octobre 1930. Il y restera d'abord jusqu'en 1935, puis, après une année passée en France, jusqu'en 1938. *La Vie* est le seul récit connu de l'auteur dont l'action se situe en Pologne, et l'on sait que les trois textes écrits pendant sa période polonaise sont *La Pie voleuse*, inspiré par sa première visite en Espagne pendant l'été 1934, *Les Vanilliers*, qui évoque l'île de la Réunion, et *Le Bridge de Madame Lyane*, né d'un voyage en Hongrie vers 1937. Il est donc vraisemblable que cette pochade polonaise construite autour de la naissance de Fraenkel ait trouvé son prétexte dans les débuts du séjour de Limbour à Varsovie, lorsqu'il découvre la société locale, notamment à travers ses élèves du lycée qui étaient, pour la plupart, des Juives russes fuyant l'URSS de Staline et ses persécutions[17].

Pour résumer, la référence humoristique à Saint John Perse, l'amicale révérence à Fraenkel dessinateur et le thème central de la Pologne sont autant d'éléments qui donnent à penser que ce texte a été écrit entre 1929 et 1931, et même plus probablement entre la seconde moitié de 1930 et le début de 1931, et non en 1920-22 comme l'indique par erreur la mention finale du manuscrit[18].

Ceci tendrait à montrer – dans l'attente d'autres éventuelles découvertes – que la production narrative de Limbour ne s'est pas raréfiée entre les « récits africains », datés de 1927-1929, et les grands textes romanesques

17. Témoignage recueilli auprès de deux anciennes élèves, Mmes Lydia Cassin et Eva Kirschner.

18. Notre datation est corroborée par le témoignage d'Arturo Schwartz, qui situe la composition du texte « au tout début des années trente ».

entrepris à partir de 1934-1935, dont « Le Panorama » inaugure le cycle. En effet, on ne connaît des années intermédiaires qu'« Eschyle, le carnaval et les civilisés » *(Documents* nº 2, 1930*)* à mi-chemin entre la fiction et le document sociologique, quelques textes sur l'art et des traductions. *La Vie de Théodore Fraenkel*, par son caractère de texte achevé, constitue par conséquent un maillon significatif dans cette période de transition.

Un récit à double fond

Si l'on met *La Vie* en relation avec les textes narratifs de Limbour, antérieurs et postérieurs, une observation s'impose: sous ses dehors anodins de farce à usage privé – *private joke* –, cette biographie en forme de conte orchestre pour le première fois avec brio quelques-uns des thèmes majeurs de l'œuvre.

D'un côté, l'écriture de *La Vie* s'éloigne sensiblement du style caractéristique de tous les textes limbouriens des années vingt, jusqu'à « Histoire de famille » (1929) inclus. Il s'agit, comme les a décrits Jacqueline Chénieux-Gendron, de contes où « les mouvements lyriques, les intrusions d'auteur, les métaphores enfin suturent [un] imaginaire qui tendait à se disperser[19] ». Dans « Eschyle, le carnaval et les civilisés » (1930), on trouve une dernière trace de ces mouvements et intrusions d'auteur avec l'adresse lyrique au grand tragique grec. Ce procédé rhétorique disparaît pour un temps avec *La Vie*; il renaîtra sous des formes beaucoup plus subtiles et maîtrisées dans *Le Bridge de Madame Lyane* et *La Chasse au mérou*. En revanche, on reconnaît dans notre conte l'usage du discours et du plaidoyer – par exemple avec la chicane juridique du chapitre III, où interviennent la plaidoirie de l'avocat de Tolstoï, la démonstration du juge et la supplique du rabbin – propre aux « fables de la quête[20] » des années vingt.

La structure de *La Vie* s'apparente plutôt au premier récit qui préfigure le cycle romanesque des années trente *(La Pie voleuse*, *Les Vanilliers* et *Le Bridge)*: « Le Panorama ». L'introduction est abrupte, et paraît assez faible comme celle de la plupart des textes narratifs de Limbour en ce qu'elle utilise sans grande finesse des procédés rhétoriques parmi les plus éculés (« La plume du plus habile et du plus doué des biographes tremblerait, consciente de sa faiblesse et de son impuissance, s'il lui fallait entreprendre, ce que moi j'entreprends, le récit de la naissance et de l'enfance de Théodore… »). Encore faut-il rester prudent: tout comme Julien Gracq a prévenu au sujet du *Château d'Argol* – dans l'usage qu'il fait du répertoire thématique des « machines de guerre » du roman noir sous la forme « des

19. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983, p. 252.

20. *Ibid.*, p. 244.

châteaux branlants, des sons, des lumières, des spectres dans la nuit et des rêves » – qu' « un soin particulier [avait] été apporté à ce qu'elles ne fussent, et surtout ne parussent pas inédites[21] », Limbour n'hésite pas à se servir d'un autre genre de « poteaux indicateurs », rhétoriques cette fois-ci, dont Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, ne s'était pas privé dans ses *Chants de Maldoror*[22].

J'ai développé ailleurs[23] l'idée que « dans le récit limbourien, au commencement était le noir » et que la faiblesse du début, désignée par Limbour lui-même, tient à l'enclenchement du récit sur la forme initiale – au sens modélisateur du mot – qui ne se fait jamais qu'à retardement, après un inévitable patinage. Cette forme fondamentale consiste en une opposition thématique entre le noir et le blanc qui se moule dans les différents récits sur des représentations diverses, mais orientées dans un sens unique: du noir vers le blanc. C'est le cas des *Vanilliers* qui s'ouvrent sur la pénombre d'une chambre de malade, aux rideaux occultés par les insectes, où Madame De Bonald est alitée dans sa robe blanche; du *Bridge de Madame Lyane* qui commence dans un bar « plongé dans l'obscurité, les volets n'en étant jamais ouverts », où apparaît « une étagère […] toute illuminée de feux blancs »; de *La Pie voleuse* qui suggère « un fantôme de ville » avec la blancheur des maisons peintes à la chaux au cœur de la nuit; et, bien plus tard, de *La Chasse au mérou* (1963): « Puis vint le crépuscule, et des marins vêtus de blanc, aussi frais que des jasmins, déambulèrent deux par deux. »

On ne s'étonnera pas de retrouver cette structure initiale dans *La Vie* avec une mise en œuvre originale cinq paragraphes après l'*incipit*: « C'est ainsi qu'un soir, il y avait une petite réunion de juifs et de chrétiens mélangés dans sa petite boutique et ils jouaient aux échecs. » La nuit aimée de Limbour baigne la scène où prend position, avec une remarquable centralité, l'échiquier, cet objet où l'alternance des cases noires et blanches détermine le fonctionnement du jeu, c'est-à-dire la position obligatoire des pièces, elles aussi blanches et noires. Et c'est à partir de ce jeu que se développe bientôt la bataille rangée qui oppose juifs et chrétiens – transposition, dans la rue et chez les hommes, de la confrontation des pièces de bois sur le plateau aux soixante-quatre cases. Trouvaille suprême: c'est dans la boîte formée par l'échiquier fermé que Théodore, le nouveau-né, commence ses tribulations – constitutives du récit – dont l'essentiel sera la dispute du petit enfant entre juifs et chrétiens et ses aller-retour entre les deux communautés dans un mouvement d'alternance, comme s'il était l'enjeu d'une partie jouée coup par coup entre les deux camps. Le jeu d'échecs devient ainsi le modèle fonctionnel du récit, l'image de son mécanisme narratif, la forme secrète – enchâssée dans le texte et comme *mise en abyme* –

21. Julien Gracq, *Au château d'Argol*, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, La Pléiade, 1989, p. 5.

22. Dont l'adresse à l'Océan, « Je te salue, vieil Océan… », est le plus célèbre.

23. Dans *Georges Limbour: écrire le merveilleux*, thèse de doctorat, p. 194-197.

de son mode de composition. On s'aperçoit alors que les différents éléments du jeu d'échecs interviennent pour figurer symboliquement la structure même du texte. Le « triste hameau de Silésie » est l'enceinte où s'opposent géographiquement le ghetto juif et le quartier des chrétiens de la même manière que l'échiquier délimite le lieu de la partie avec ses deux camps et ses armées de bois; le déplacement et la hiérarchie des pièces sont la clé de la composition et des rapports des deux communautés avec chacune ses attaques et ses captures (« les chrétiens n'y faisaient guère d'incursions que le samedi soir pour s'y procurer quelques jeunes filles »), ses pièces maîtresses (l'avocat, le juge, le rabbin, le général[24]) au maniement différencié, ses coups meurtriers où l'adversaire perd une ou plusieurs pièces (les morts qui parsèment tous les chapitres du récit) et son issue où le roi vaincu reste intact, intouchable, debout sur l'échiquier dans sa solitude imprenable, signifiant la fin de la partie tout comme Fraenkel, sauvé mais abandonné de tous, tournant au chapitre VI la page de sa vie d'enfant.

Le sous-titre prend alors toute sa signification: raconter la vie de Fraenkel n'est qu'un prétexte pour narrer en réalité « les aventures d'un jeu d'échec » devenu véritable sujet du conte. Le récit mime le jeu: il est *jeu d'un jeu* avec cet effet de miroir qu'affectionne Limbour et qui constitue la substance profonde de son projet d'écrivain.

À l'autre bout du conte, le chapitre VI clôt le récit par une extrapolation temporelle: « Théodore à Paris ». Aussi abrupte que l'introduction, cette fin menée à bride abattue – où le souci de la vraisemblance s'éclipse derrière la volonté de congruence[25] – vise à donner une cohérence rétrospective au devenir du personnage principal, qui avait été éclipsé dans les deux chapitres précédents par la petite Absinthe, et à ramener la narration dans le fil de son sujet apparent: la biographie de Fraenkel. L'intérêt du lecteur faiblit brusquement: il a la sensation que l'histoire qui l'avait maintenu en haleine jusque-là s'est vidée de sa substance avec la disparition au chapitre précédent de l'échiquier, de la jeune fille et du faux bébé Fraenkel, au profit d'une séquence explicative qui donne à la hâte et sans détours[26] toutes les clés du mystère, mais d'où le feu de l'imagination s'est retiré.

Pourtant, de la même façon que les faiblesses du début recelaient les richesses d'une représentation symbolique initiatrice du récit, ce chapitre final a la vertu d'une adroite et subtile résolution puisque dans les deux

24. Le Pope et le Rabbin sont d'ailleurs présentés d'entrée comme des rois – « car les rois ne se désignaient pas autrement » (chapitre I).

25. Invraisemblance que Limbour souligne, au lieu de l'escamoter, avec l'une des deux seules intrusions d'auteur de tout le texte – « (encore un cheval! et ce maudit damier!) » – de manière à capter la complicité du lecteur et à mieux dissimuler sa ficelle en l'exhibant sans vergogne!

26. Et non sans une certaine maladresse (feinte?), avec cette formule rhétorique usée qu'est la *question oratoire*: « Mais comment, demanderez-vous, […] pouvons-nous savoir […]? »

dernières phrases, au bord de l'ultime silence, le véritable Fraenkel est *reconnu* et *nommé*. La révélation de la véritable identité de Fraenkel par l'empreinte du cheval sur la fesse gauche – qui présente tous les caractères d'un *stigmate* – s'accompagne d'un soudain rétablissement de la vérité: en s'appropriant le nom de Théodore, Fraenkel devient enfin lui-même et efface la mascarade qu'avait été la présentation du faux bébé à la synagogue. Paradoxalement, c'est là aussi la véritable naissance de Fraenkel: il naît à lui-même par la reconnaissance de son corps et de son nom, dans un fulgurant raccourci où « l'histoire des pogromes, de l'assassinat d'Antonia, du jugement de Tolstoï et de la mort d'Absinthe » vient se résorber et s'achever à la fois.

Seconde naissance vécue au prix de la perte de l'innocence: l'identification de Fraenkel s'opère à l'instant de son dépucelage. La dernière page se tourne avec l'initiation amoureuse qui signe la disparition de l'enfance et l'achèvement de l'histoire; le double jeu entre le faux et le vrai Fraenkel, entre réalité et fiction, s'épuise dans le mot de la fin, « véritable », et bannit l'illusion qui dans le même temps nourrissait l'imagination fabulatrice et imprimait son mouvement au récit.

Révélation et métamorphose

En dépit de leurs faiblesses apparentes, la première et la dernière partie de *La Vie* présentent une richesse qui rapproche ce récit des meilleures réalisations de Limbour dans le genre narratif. Mais c'est le cœur du texte – composé des chapitres III et IV – qui constitue une réussite particulièrement brillante. Le chapitre III – suite de dialogues et de discours alimentés par une verve hautement comique – entre en opposition spectaculaire avec le chapitre IV où une extraordinaire vision dramatique, exprimée d'une seule et puissante coulée verbale, donne son sens profond au récit et le hausse au niveau des belles envolées dans l'imaginaire que Limbour s'est permises dans son œuvre romanesque. Elle ouvre dans le cours de la narration une trappe, une sorte d'abîme poétique et métaphysique qui tranche avec l'humour potache et les aventures picaresques des chapitres précédents.

Le chapitre III joue avec virtuosité de la parodie dans le jugement de Tolstoï. Le juge et l'avocat rivalisent d'arguties pour déboucher sur une condamnation où la punition (la mort) démontre « l'impuissance de notre justice » et l'exécution intervient « sans attendre la fin de sa vie »: ces contradictions manifestes dans les termes, sources de jubilation pour le lecteur, interviennent en passant, sans que Limbour s'appesantisse en quoi que ce soit sur ces effets comiques. Il y a là une brillante préfiguration des mises en cause vengeresses du boulanger, puis de Gisèle dans *La Pie voleuse*, ainsi que de l'arrestation expéditive du jeune Edmond dans *Les Vanilliers*.

Il en joue également dans l'intervention du général dont la grossièreté et la brusquerie soldatesques, le cynisme et le rire, « sarcastique et sanguinaire », annoncent les personnages antipathiques et malfaisants du chocolatier Van Houten dans *Les Vanilliers* et de Cornélius, le marchand de sardines fasciste de *La Pie voleuse*.

Ces premiers rapprochements montrent en quoi ce troisième chapitre manifeste un saut qualitatif par rapport au précédent qui s'apparente, par l'excessive simplicité de ses péripéties et l'épaisseur des ficelles de la narration, aux contes de Limbour datés de 1924 et signés du pseudonyme de Michel Polder: « Les Yeux de verre », « La Mégère apprivoisée » et « M. Godet, barman »[27]. En effet, ce chapitre resserre la construction narrative autour d'un véritable enjeu dramatique: le sort du petit Fraenkel, d'abord à travers celui de son ravisseur, Fédor Tolstoï, ensuite par une péripétie romanesque qui introduit un ressort nouveau, celui de la substitution de l'enfant par un autre orphelin, élément riche de ressources dramatiques par son potentiel de méprises. Il se termine en apothéose burlesque dans la pompe religieuse et laisse attendre d'inattendus rebondissements.

La surprise qu'apporte le chapitre IV tient à un brusque changement de ton et de style. Au *staccato* du récit picaresque, conduit au chapitre précédent comme un épisode de *roman comique*, succède maintenant une prose inspirée, ruisselante d'images baroques, où la vitesse, la violence et le sang accompagnent chez l'héroïne des sensations intenses de plaisir et d'effroi.

Le point focal de ce complexe d'images est fixé sur la vision d'un char antique à quatre chevaux qui sont autant de bêtes cruelles, douées d'une sauvagerie inouïe, dont le combat sanguinaire rejaillit « en éclaboussures sur ses mains, sa robe et son visage ». Cette vision coïncide – elle en est même le déclencheur – avec l'expérience de la première menstruation de la jeune fille et en constitue le pendant fantasmatique, de l'ordre de l'hallucination. Ainsi est mis en scène un mystère proprement humain, celui de la puberté, c'est-à-dire la transformation physique de la fillette conçue comme sa métamorphose en être de désir. Il se double d'un autre mystère, métaphysique celui-là, qui est celui de l'immaculée conception: le sang venu de sous sa robe est pour Absinthe celui de l'accouchement, mais un accouchement *rêvé*. L'originalité de Limbour est d'avoir rapproché ces deux mystères en un saisissant raccourci où la petite Absinthe se découvre dans le même instant femme et mère. Cet événement double tire sa violence de la rapidité foudroyante avec laquelle interviennent, simultanément, deux phénomènes radicaux: la révélation et la métamorphose. La transformation à vue de la fillette en être de désir et en vierge-mère s'accompagne d'un bouleversement intime manifesté par des visions cosmiques et baroques, tumultueuses

27. Dont seul le premier a trouvé grâce aux yeux de l'éditeur des *Contes et récits*, Paris, Gallimard, 1973, p. 53-58. Les deux autres sont inédits.

et sanglantes. Nous avons là un développement spectaculaire, une mise en scène grandiose de l'allégorie présente dans *L'Enfant polaire*: « La belle fille qui les tentait […] s'appelait Puberté[28]. »

Comment l'être pur de la jeune fille peut-il être habité soudain par le désir? Comment une vierge peut-elle enfanter? Comme Limbour aborde directement ces questions sous l'angle explicatif du fantasme – « Mais le tourment de la puberté commençait à la travailler sous la forme d'un mysticisme presque délirant. Elle avait fini par croire qu'elle était la mère du petit juif, grâce à quelque immaculée conception » –, le récit met en œuvre des visions sorties tout droit de la mémoire d'Absinthe et s'attache à en exacerber la violence pour justifier la péripétie finale du chapitre où la jeune fille tombe à la renverse et meurt: ce sont donc des produits de sensations, des faux-semblants, que ces images dont la réalité, tout en s'imposant à l'esprit troublé d'Absinthe, reste fictive pour le lecteur même si Limbour cherche à frôler au plus près l'illusion de réalité avec des modulateurs comme « presque », « plus ou moins », « elle voyait ». Plus tard, dans *Les Vanilliers*, Limbour saura donner une consistance poétique – et par là convaincante, en dépit des lois de la physique – à la fécondation de Seira par la « liqueur » d'Edmond recueillie dans une fleur et à la naissance du petit négrillon en les intégrant dans le récit comme événements de l'histoire. Il n'en reste pas moins que cette scène fantasmatique préfigure – outre celle des *Vanilliers* – d'autres modulations narratives autour du thème de l'origine mystérieuse de l'enfant dans *Le Bridge*, avec le petit neveu de Madame Lyane, et *La Pie voleuse* avec le nourrisson d'Emilia Pastouros.

La métamorphose de l'enfant en femme et de la femme en mère est source d'« ineffables délices » que métaphorise « la sensation de la balançoire », image radieusement aérienne de l'acte d'amour[29] – mais elle se traduit, ou elle est accompagnée, par des images de cruauté et de sang que préfigurait l'apparition du père au retour du pogrome (chapitre II): « il était couvert de taches de sang et il avait le visage barbare que sa femme lui avait autrefois connu quand il venait de faire l'amour. » Le plaisir s'est mué en effroi, le bonheur s'est dissous dans le Mal: l'image du bébé se métamorphose, elle aussi, en celle de l'adolescent Fraenkel qui porte le visage du désir: par une nouvelle et soudaine *commutation*, la vision du char et de la roue qui passe sur le ventre meurtri de la jeune fille vient exprimer métaphoriquement l'acte charnel, mais, par le jeu des oppositions, il est cette fois ressenti avec la brutalité d'un viol. L'expression

28. *Soleils bas*, *op. cit.*, p. 48.

29. Image sujette à de nombreuses variations, la première dès « Histoire de famille » (« je ressentais dans le ventre ce creux, vertige de la chute, que fait la balançoire », *Soleils bas*, *op. cit.*, p. 150) et qui se retrouvera bientôt au début du « Panorama » (« le frisson un peu convulsif des entrailles », *Contes et récits*, *op. cit.*, p. 65) et du *Bridge* (« elle était emportée sur la lumineuse escarpolette toute résonnante sous les roues », p. 46-47).

ironique et cruelle du bébé confirme, pour Absinthe, l'introduction du Mal dans le monde[30].

On l'aura remarqué: la métaphore du char équestre intervient, comme par un effet de censure[31], au moment même où l'expérience concrète de la menstruation d'abord, l'image réaliste de la relation amoureuse imminente ensuite, devraient s'imposer à l'esprit de la petite Absinthe. Mais c'est par cet effet même qu'elle révèle à la fois la violence et le caractère magique du changement intervenu: la métaphore dit le réel par le fait même de le masquer.

Une apocalypse intime

Dès lors, nous sommes entrés de plain-pied dans l'ordre du symbolique, dont toute la substance est empruntée au merveilleux chrétien qui, pour la seconde fois dans les textes narratifs de Limbour, vient littéralement infuser le récit et lui donner sa profondeur mythique. En effet, il n'y a guère auparavant que les tout premiers poèmes de jeunesse, entre 1917 et 1919, inédits à ce jour, qui aient pincé la corde du symbolisme religieux[32], mais il y a surtout *L'Enfant polaire* (1921) où le héros déclare: « Je suis le petit Messie crucifié à la première page des géographies[33] » et annonce le bébé Fraenkel identifié au « nouveau Messie » par les Juifs (chapitre III).

L'élément principal que le mythe chrétien fournit à Limbour pour nourrir son éventail d'images dans *La Vie*, c'est la révélation. Révélation de la sexualité, du désir, de la joie et du mal. La nuit que traverse Absinthe est une *nuit mystique* qui commence par le recueillement, « à l'heure des prières », devant cet autel improvisé dans sa chambre où voisinent, au pied d'un crucifix entouré de bougies, les quatre chevaux du jeu d'échecs, et se poursuit par les visions apocalyptiques – pleines de fièvre et de fureur – qui accompagnent l'apparition du stigmate, le saignement, puis par l'extase amoureuse et la découverte du mal qui entraîne d'abord la chute dans l'inconscience, ensuite le retour à la vie avec le bain purificateur, avant

30. Dans le même registre de la violence érotisée, c'est une « claque ordinaire, très familière à une joue d'enfant », qui, dans *Les Vanilliers* (Paris, Gallimard, 1938, p. 60), « fit cependant tressaillir le ventre de la terre, appela sur l'île le génie du mal et par suite acheva la fortune de Van Houten ».

31. On pense au cinéma d'avant les années soixante, où la représentation du rapport sexuel faisait place à un *travelling* ascendant vers le ciel au moment du baiser fatal pour *signifier* l'accomplissement érotique.

32. Par exemple le recueil intitulé *Le Dernier Évangile, autres poèmes* (novembre 1918-janvier 1919) ou le poème « Résurrection » de *Mes défroques* (janvier-mai 1919), restés manuscrits et déposés à la Bibliothèque Municipale du Havre. Andrée Limbour, sœur de l'écrivain, a fait état d'un recueil de « poèmes catholiques » intitulé *Le Mal chrétien* qui n'a pas été localisé à ce jour.

33. *Soleils bas*, *op. cit.*, p. 58.

l'atteinte mortelle par le rayon de l'étoile. Chacune de ces étapes spirituelles est sous-tendue par un épisode du Nouveau Testament: la prière initiale renvoie à celle de Jésus au Jardin des Oliviers, les chevaux du jeu d'échecs aux quatre chevaux de l'Apocalypse, le stigmate à la Passion du Christ, le bain au baptême et la chute sous le rayon de l'étoile Absinthe à celle de Saül sur le chemin de Damas. Les tourments d'Absinthe, ses retombements et son épouvante évoquent ceux de Jésus dans la nuit du Jeudi Saint; son exaltation devant une maternité imaginaire est celle de Marie au moment de l'Annonciation: l'ensemble du chapitre baigne dans la pénombre propice aux enchantements et aux métamorphoses évangéliques. Une correspondance s'établit entre la narration de Limbour et le texte testamentaire, poétiquement et librement convoqué pour son atmosphère de miracles, de paroles inspirées et de visions prophétiques. La séduction et le pouvoir extrêmement suggestif de ce chapitre tiennent à la vertu de l'*intertexte*.

L'intertexte intervient à plusieurs niveaux. Allusif, il appelle par concordance des images emblématiques de la révélation chrétienne, telle l'expérience mystique de Saül sur le chemin de Damas. Explicite, il fournit des expressions référentielles – « vierge », « immaculée conception » – qui situent précisément le récit dans le mythe, mais aussi et surtout des citations littérales qui font embrayer la narration directement sur le texte même du mythe. C'est le cas des deux emprunts faits à *L'Apocalypse de Jean*.

On rappellera d'abord que le mot « apocalypse » en grec signifie: vision, révélation. Les images qui surgissent dans l'esprit de la fillette proviennent de souvenirs et sont motivées par des sensations: la première à partir de la vue des chevaux du jeu d'échecs, la seconde lorsque intervient l'appel du clairon qu'Absinthe entend sonner dans la caserne voisine. Il y a donc une relation directe entre l'expérience physique immédiate et la production imaginaire qu'elle déclenche: la sensation est un mécanisme générateur d'images mentales à caractère métaphysique qui établit une correspondance entre l'ordre humain et l'ordre cosmique.

Avant la déflagration imaginative qui prend possession de l'esprit de la jeune fille jusqu'à sa mortelle saturation, Limbour a soigneusement balisé le parcours narratif de signaux avant-coureurs dès le début du texte.

D'abord la citation en épigraphe – « Or cette étoile avait nom Absinthe » (*Ap.*, 8) – qui jette sa tonalité poétique et cosmique sur l'ensemble du texte et donne d'entrée de jeu la clé de lecture du conte dont la portée se veut résolument symbolique[34] puisqu'elle propose un signifiant à plusieurs facettes. En effet, l'étoile cosmique, c'est également l'étoile botanique, celle

34. Limbour s'était laissé tenter par un prolongement humoristique de cette citation puisqu'on trouve sur le manuscrit, en exergue du chapitre II, cette phrase biffée: « Or ces étoiles sont Berger, Pernod et Vassonée. Apocalypse. » On comprend que ces références bouffonnes à des marques d'apéritif aient été judicieusement supprimées en raison de leur gratuité et de leur incidence réductrice sur la portée symbolique du récit.

de l'*anis étoilé* qui sert à la fabrication de l'absinthe, apéritif aimé de Verlaine, de Rimbaud et des poètes de la fin du XIX^e^ siècle. Leur point commun est l'amertume, celle du goût de la boisson, celle du destin qui frappe la jeune fille victime de « l'amer rayon ».

Ensuite, le chapitre II introduit la mention du prénom Absinthe comme un *signe astral* qui la désigne dès sa naissance par prédestination: sa pureté, sa mort même à l'instant où son innocence touche à sa limite, dans une illumination venue d'en haut, ne justifient-elles pas l'homophonie de son nom, *Absainte*? *Ab*, préfixe qui induit l'idée d'éloignement, dit la distance qui sépare la jeune fille, soudain si charnelle, de son étoile mystique; *sainte*, la pureté de l'être visité par le tourment et qui s'épouvante des images du péché au point d'en mourir. Philippe Hamon remarquait naguère que « de tels noms " transparents " fonctionnent […] comme des condensés de programmes narratifs, anticipant et laissant préfigurer le destin même des personnages *(nomen-numen)* qui les portent[35] ». Depuis Hérodstar, héros de « L'acteur du Lancashire », on sait que les noms chez Limbour, et surtout les noms de femme, appellent ce type de lecture. À titre d'exemple, dans le registre potache, et pour rester dans la sphère des textes proches de *La Vie*, rappelons le premier poème de Limbour consacré à Théodore Fraenkel, et recueilli dans le n° 18 de *Pleine Marge*, où l'on trouve cette blague salace, « hénaurme »:

> La princesse Abrid-eb-el-Bit
> Qui raffolait de ses piqûres
> L'entraîna, dans sa propre fuite,
> Vers les géants de granit pur.

En empruntant de larges références à *L'Apocalypse* tout au long du chapitre IV, au point d'en faire la doublure de son récit, Limbour manifeste non seulement la fascination qu'a exercée sur son imagination un texte insolite dans sa propre tradition – il n'est guère que certains passages du *Livre d'Ezechiel* et du *Livre de Daniel* pour anticiper *L'Apocalypse de Jean* –, mais aussi l'originalité de son entreprise littéraire. Il a compris ce que Jean Hadot relève au sujet des textes apocalyptiques:

> Rompant avec les peuples ou les cultures environnantes, les Israélites avaient instauré la distinction entre l'ordre de la vision et du mythe d'une part et celui de la réalité et de l'histoire de l'autre; ce faisant, et pour la première fois dans l'histoire, ils avaient su respectivement identifier, désigner et représenter, comme séparés, le domaine cosmique et le domaine terrestre[36].

L'entreprise de Limbour consiste à jouer de cette distinction par un va-et-vient incessant de l'un à l'autre et à les mettre continuellement en parallèle

35. « Statut sémiologique du sujet », dans R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 150.

36. *Encyclopedia Universalis*, vol. 2, 1996, p. 652.

comme si l'un était le correspondant de l'autre dans son ordre propre: matériel ou spirituel, réel ou imaginaire. Nous touchons là non seulement au cœur du projet littéraire de Limbour, mais aussi à sa conception du rapport de l'homme au monde telle qu'il la projettera dans sa critique d'art et dans ses chroniques d'après-guerre. Le monde matériel est l'image, le reflet et le double du monde spirituel à tel point que l'on entre sans beaucoup d'effort – il n'y faut que de l'imagination – dans un trouble de la perception et de la conscience des choses qui nous fait douter de notre position par rapport à ces deux mondes. Ce trouble est consubstantiel à l'être: « être ou rêver, c'est la même chose[37] ».

Mais Limbour a également transféré dans son récit les procédures rhétoriques propres à ce qu'il faut considérer comme un *genre*:

> Rédigé par un voyant [cet ouvrage, *L'Apocalypse de Jean*] est entièrement conçu selon les règles du genre apocalyptique. […] Il y a là un « style reçu » où les descriptions sont stéréotypées, où les catastrophes se décomposent selon des schémas numériques, où les réalités revêtent des formes empruntées à des mythes du passé[38].

Pensons, à titre d'exemple, à l'usage que fait Limbour des chiffres 2 (deux pogromes, deux bébés, deux pères: Elie Fraenkel et Tolstoï, etc.) et 4 (quatre chevaux, quatre personnages définis par leur rôle: l'avocat, le juge, le général et le rabbin, etc.) et aux éléments propres au conte, simples et stylisés, qui informent l'ensemble du récit.

Il y a là un enjeu très particulier: faire la jonction entre une expérience individuelle et intime, aussi modeste que la puberté, avec une aventure de l'esprit; placer ce moment du récit – brève histoire d'une enfant impressionnable – dans l'orbite d'un des mythes majeurs de l'Occident. Et cela dans une tension extrême entre l'insignifiance apparente de l'événement qui touche la petite Absinthe et l'exceptionnelle résonance du texte apocalyptique. On soulignera la modestie et la discrétion du projet limbourien si on le rapproche d'entreprises analogues dans leur principe – faire une œuvre majeure, hissée à la hauteur des grands mythes, à partir d'éléments de la vie toute quotidienne –, mais autrement plus ambitieuses dans leurs dimensions: pensons, par exemple, à *Ulysse* de Joyce qui place la journée ordinaire d'un Dublinois au niveau de l'*Odyssée* ou *À la recherche du temps perdu* qui construit une cathédrale de mots sur une autobiographie.

Rien de tel chez Limbour, et pourtant, cette pochade dépasse de loin son microscopique propos. Il semble même qu'il opère un renversement complet de la démarche commune qui veut que les grands mythes se dégradent et se vulgarisent au cours de l'histoire: c'est la thèse selon laquelle le roman est une dégradation de l'épopée. Ici, Limbour cherche plutôt à hausser le

37. *La Chasse au mérou*, Paris, Gallimard, 1963, p. 76.

38. Jean Hadot, *Encyclopedia Universalis*, *op. cit.*, p. 652.

récit, son récit, jusqu'à la sphère du mythe de manière – et sans en altérer vraiment la légèreté comique et la verve narrative – à lui donner une véritable profondeur par une mise en regard de l'histoire et du mythe.

Je n'en veux pour preuve que la récurrence systématique des images et la constance de l'apparition des thèmes centraux évoqués ici dans toutes les œuvres narratives de Limbour. Un recensement exhaustif serait oiseux, mais il est extrêmement significatif que ces images, ces thèmes, réapparaissent sous mille formes et déguisements pour constituer la matière narrative des textes de l'écrivain.

En amont de *La Vie*, il y a le thème du cheval (dès 1923 avec « L'acteur du Lancashire ou *l'Illustre Cheval blanc* »), et de son identification au désir, comme dans « Le cheval de Venise » (1924), où la visiteuse pend « toute sa chair » « à la crinière vigoureuse jusqu'à ce qu'elle [pose] sa bouche inquiète sur la chair frémissante des naseaux »[39], toute proche en cela d'Absinthe: « Quelle misère de s'être pendue au cou d'un cheval et d'avoir embrassé sa belle tête[40] ». En aval, il y aura la cavalerie finale et meurtrière du *Bridge*. La fillette visitée par le désir comme expérience sensuelle, source de plaisir et d'effroi, apparaît pour la première fois dans un texte narratif avec « Eschyle, le carnaval et les civilisés » (1930) à partir d'un souvenir d'enfance de l'écrivain: la commission chez l'épicier, la vision gourmande – fortement érotisée – du masque de carnaval posé sur « un coussin de sucre rouge » et l'essai des « gueules de carton »[41]. Le char et surtout la roue reviennent dans *La Pie voleuse* ainsi que la bougie à la tête du lit, la balançoire et la sensation délicieuse au ventre dans « Le Panorama » (1935). L'apparition du Mal lié à la conception et à la sexualité est reprise dans *Les Vanilliers*. La sonnerie nocturne des pendules se trouve dans *Le Bridge*, le clairon matinal dans *La Chasse au mérou*, comme le crucifix. Plus précisément, les images tirées du texte évangélique sont une constante: le petit Messie crucifié de *L'Enfant polaire*, le tableau de la troisième station du chemin de croix, sauvé de l'incendie, dans *La Pie voleuse*, l'évocation du mouchoir de Véronique dans *Le Bridge*, la transposition de la Cène autour du mérou dans *La Chasse*. De même que l'on peut lire, par exemple, *La Pie voleuse* comme une fable de la passion et de la résurrection, on lira *La Vie de Théodore Fraenkel* comme une fable de la révélation et de la fin des temps.

L'imminence de la fin des temps: c'est la seconde signification de l'apocalypse. Or ce chapitre IV est bien la fin d'un temps, celui de l'enfance et de l'innocence qui lui appartient, ce « temps particulier ressemblant à la durée du rêve [qu'est] le temps enfantin » comme le note Limbour dans

39. *Contes et récits*, *op. cit.*, p. 46.

40. Depuis le chapitre I, « on sait que la tête de cheval a dans les cauchemars une importance perverse, signe d'un violent tourment d'amour ».

41. Georges Limbour, *Le Carnaval et les civilisés*, Paris, L'Elocoquent, 1986, p. 18. Ce recueil est le seul volume où le texte cité a été reproduit.

une chronique[42]. La mort d'Absinthe au moment même où elle devient femme et mère, par son caractère merveilleux – et donc symbolique – signifie l'abolition de l'âge du bonheur et la chute dans le mal. Mais cette mort est aussi le temps de la rédemption, même s'il intervient avec une sorte d'ironie du sort. Le bébé tend les bras à la jeune fille alors qu'elle n'est plus qu'un cadavre: l'enfance disparue laisse la place à l'enfance triomphante, l'échec est une victoire. Certes, il exprime une certitude: l'acte d'amour est impossible – Fraenkel grandi est un fantasme d'Absinthe –, c'est un *acte manqué*. Son fruit – l'enfant – est le résultat d'une *méprise*[43]. Il en ira de même dans les romans postérieurs: Edmond fera l'amour à la petite Jeannette et non à Jenny qu'il aime, et c'est la négresse Seira qui aura son enfant dans *Les Vanilliers*. Mais il y a toujours un espoir de rédemption: le vrai Théodore sera rétabli dans son identité et la petite Jenny des *Vanilliers* ira en Hollande.

« Le grand échiquier […] qui s'ouvrait comme une Thora, c'est-à-dire comme un livre », s'est refermé sur le vide et a disparu dans le feu de la vengeance, véritable autodafé qui consacre la fin de l'illusion romanesque, mais aussi son passage dans la réalité du texte écrit et dans l'avènement de l'homme Fraenkel. Nous retrouverons le thème de l'échiquier, magnifiquement orchestré, au chapitre III du *Bridge de Madame Lyane*.

On comprend mieux – sans en connaître le prétexte initial – ce qui a poussé Limbour à se lancer dans l'écriture de ce texte et pourquoi la réalisation finale paraît si éloignée du vaste programme défini par le titre. C'est que l'imagination de l'écrivain s'est enflammée sur une image – ou une constellation d'images – qui touchait à l'une de ses plus intimes préoccupations: le *mystère du passage* de la puberté et de l'immaculée conception, l'énigme de la pureté de l'amour intimement liée à la violence du désir, de la proximité si troublante du bien et du mal, du plaisir et de l'effroi, et, partant, du réel et de l'imaginaire. L'hésitation au moment du basculement d'un plan à un autre est un jeu excitant qui remet en question le cours du temps et l'ordre des réalités, provoquant la merveille, jeu épouvantable ou exaltant. Ainsi, Absinthe est-elle hantée par le doute devant le cheval: est-il « l'envoyé du Mal » ou « le coursier de Dieu »? – quand Nisé, dans *La Chasse*, tremble d'incertitude: « C'est qu'elle croyait si fort, avec tant d'espérance, c'est qu'elle croyait si fort et n'osait pas y croire[44]. » Au-delà, il ne restait qu'à conclure par un épilogue: « Théodore à Paris » est un *excédent* du récit qui, au double sens du mot, l'*achève*.

Là encore, comme dans un récit du XIX^e^ siècle, Limbour peut ajouter cette mention extra-textuelle: « Fin de la vie du docteur polonais ». Fin

42. « Peintures d'enfants », *Action* n° 49, 10 août 1945, p. 8.

43. L'*échec* est le résultat de ce *jeu* (d'où, à mon sens, l'étrange, mais volontaire, singulier du mot « échec » dans le titre: Limbour connaissait tout de même l'orthographe…).

44. *La Chasse au mérou*, *op. cit.*, p. 89-90.

authentique puisque sa *vraie vie*, sa vie littéraire dans le conte, s'est achevée avec son passage à l'état d'homme et à la vie tout court, la vie *sans histoire*.

Plusieurs textes de Limbour ont été écrits avec la pensée de leur destinataire, peut-être même la plupart d'entre eux, proches en cela de la pratique narrative d'André Breton « qui est l'adresse émue à l'autre comme si le noyau originel de l'écrit était chez lui toujours une lettre[45] ». On imagine que leur publication correspond parfois à un détournement au profit du lecteur anonyme, à la révélation d'« un secret qu'il faut présenter au grand jour ». *La Vie* n'a certainement été écrite que pour Fraenkel, et le projet de Limbour a bien été d'offrir à son ami ce *miroir du merveilleux*, cette divagation imaginaire – composée à coup sûr à partir de souvenirs de Fraenkel, mais métamorphosée par l'imagination de l'écrivain selon une pratique dont « Eschyle, le carnaval et les civilisés » a fourni la première tentative en posant les termes d'une technique narrative et les enjeux d'une esthétique, et dont « Le Panorama » sera chronologiquement le prochain exemple comme *roman à l'état naissant*. Avec *La Vie de Théodore Fraenkel*, nous sommes au milieu du gué: l'histoire qui épousait un personnage central et exclusif – du moins si l'on en croit le titre – s'est émancipée de cette limite pour former un récit d'allure romanesque tout en restant proche du conte. Une histoire personnelle – une biographie – est devenue ainsi un conte merveilleux, une *œuvre* à part entière qui mérite pleinement sa place dans le *corpus* limbourien.

Daniel Lefort

Je remercie le Musée d'Israël, en particulier son directeur, M. James Snyder, pour avoir aimablement autorisé la publication de ce texte, Mme Tamar Manor Friedman pour sa généreuse assistance, et le personnel affecté à la conservation de la collection Schwartz. Merci également à Eva Kirschner qui m'a amicalement communiqué la photographie inédite de Georges Limbour.

45. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le roman*, *op. cit.*, p. 172.