

L'imaginaire haptique chez Georges Limbour

Saadia Khabou¹

Recibido: 20/06/2020 / Aceptado: 15/01/2021

Résumé. Étant imbu de la philosophie phénoménologique, Georges Limbour est sensible aux *Texturologies* de Jean Dubuffet, qui non seulement font apparaître « la chair du monde » en faisant valoir la « chair de la peinture », mais aussi et paradoxalement deviennent le lieu par excellence où *l'imagination matérielle*, telle qu'elle est définie par Bachelard, trouve sa parfaite illustration. Ce qui fait que la contemplation d'une toile de Dubuffet déclenche chez Limbour une suite d'images fantasmagoriques, attestant la puissance haptique de ces *Texturologies* et leur aptitude à faire advenir l'absence à travers la forte présence de la matière picturale.

Mots clés : Georges Limbour, haptique, texturologie, indice, image, imaginaire.

[es] La imaginación háptica en Georges Limbour

Resumen. Al nutrirse de la filosofía fenomenológica, Georges Limbour es sensible a las *Texturologías* de Jean Dubuffet, que no sólo revelan “la carne del mundo” al enfatizar la “carne de la pintura”, sino que también y paradójicamente se convierten en el lugar por excelencia donde la imaginación material, tal como la define Bachelard, encuentra su perfecta ilustración. Esto hace que la contemplación de un cuadro de Dubuffet desencadene en Limbour una serie de imágenes espeluznantes, que atestiguan el poder háptico de estas “texturologías” y su capacidad para provocar la ausencia a través de la fuerte presencia de material pictórico.

Palabras clave: Georges Limbour, háptica, “texturología”, índice, imagen, imaginario.

[en] The Haptic Imagination of Georges Limbour

Abstract. Being nourished by phenomenological philosophy, Georges Limbour is sensitive to Jean Dubuffet's *Texturologies*, which not only reveal “the flesh of the world” by emphasizing the “flesh of painting”, but also and paradoxically become the place par excellence where the *material imagination*, as defined by Bachelard, finds its perfect illustration. The contemplation of a Dubuffet painting triggers in Limbour a series of eerie images, thus attesting to the haptic power of these *Texturologies* and their ability to bring about absence through the strong presence of pictorial material.

Keywords: Georges Limbour, haptics, texturology, index, image, imaginary.

Sommaire. 1. La dimension haptique de la peinture chez Jean Dubuffet. 2. L'imaginaire haptique chez Georges Limbour. 3. L'image-indice ou la surmatérialisation de l'absence

Cómo citar: Khabou, S. (2021). « L'imaginaire haptique chez Georges Limbour ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 36, Núm. 1 : 49-55.

1. La dimension haptique de la peinture chez Jean Dubuffet

Selon Peirce, le passage de la catégorie de l'« icône » à celle de « l'indice » et du « symbole » va de pair avec l'accentuation de la coupure entre le signe et la chose, car plus on s'éloigne de l'« icône », plus la part de l'arbitraire

¹ Université de Sfax (Tunisie), saadiayahia@gmail.com

devient grande. Mais si la définition de l'image, telle qu'elle a été élaborée par Peirce est opératoire dans le cadre de la peinture figurative, elle ne l'est pas pour la peinture informelle, qui « mobilise des codes reposant sur les lignes, les couleurs et les textures, prises indépendamment d'un quelconque renvoi mimétique » (Klinkenberg, 1996 : 379). Toutefois, celle-ci peut paradoxalement relever d'une autre catégorie de signes, à savoir celle de l'indice.

Si pendant des siècles, on accordait la prééminence à la *mimésis* au détriment de la dimension indicielle de la peinture, celle-ci devient au XX^e siècle le lieu d'exploration des peintres. Les *Texturologies* de Dubuffet, en l'occurrence, corroborent le pouvoir déictique et indexical de la peinture moderne, à travers la présence des matières élémentaires – telles que le sable, le silex, les morceaux de pierres, l'ardoise... – et la puissance de la texture. En effet, ces *Texturologies* renouvellent la manière d'aborder le très ancien couple matière/forme et mettent en avant les propriétés de la matière au détriment de tout ce qui relève de la forme. La particularité de ces *Texturologies* réside dans la place privilégiée qu'elles accordent à la matière, enfin libérée de cet assujettissement réducteur à la forme. L'art devient ainsi, « le siège d'une transsubstantiation qui s'opère de manière subtile lors du passage du matériau à l'œuvre informée » (Peysson, 2014 : 23). Dans un article intitulé « Jean Dubuffet », Georges Limbour souligne ce processus, en fonction duquel se fait le passage de la matière au matériau, qui constitue le principe fondateur des *Texturologies* du peintre :

L'exubérance colorée étant tombée (il a renoncé aux tubes de couleurs préparées qu'il achetait à Montparnasse), ce qui le passionne, c'est la matière, mais non seulement la matière picturale, la matière même des matériaux dont est composé l'univers. Inspiré, sous le sortilège de la matière, il compose alors des tableaux avec du goudron, de l'asphalte et du blanc de céruse. Ces produits sont jetés, étalés et triturés à l'aide d'instruments divers, non plus sur une toile trop fragile, mais sur des plaques de staff posées sur le sol. Avant que le matériau n'ait durci, le peintre trace, avec une pointe, une figure très générale et sommaire. Il fait encore entrer dans son laboratoire le mastic, le plâtre, les siccatifs, vernis et colles de tout genre, la chaux et le ciment, le sable et le poussier de charbon, puis des cailloux, enfin plus rarement des éclats de bouteilles et de miroir, de la ficelle effilochée, de la paille, de l'étain doré. Ces matières étaient tourmentées d'empreintes faites avec des outils divers révélant souvent *des dessous*, grumelées, raclées, arrachées, balafrees ou peignées à la brosse métallique (Limbour, 2013 : 852).

Dubuffet détourne sa peinture de la fonction strictement visuelle et introduit une nouvelle vision de la matière, une vision véritablement haptique². La peinture de Dubuffet témoigne d'une rencontre privilégiée entre l'artiste et la matière, d'une expérience particulière ancrée dans le monde sensible. Placée sous le signe de l'immanence, cette peinture devient le lieu où « la vision se fait geste » (Merleau-Ponty, 1964 : 42), où le mode d'être charnel du corps trouve son extension dans la texture et où la frontière entre la « chair du monde » et « la chair de la peinture » se dissipe progressivement. Paradoxalement, c'est en coupant les amarres avec la tradition figurative, qui a longtemps figé la peinture dans un « réalisme soumis », que la peinture s'approche du monde sensible et fait advenir le réel dans sa dimension la plus indicielle et la plus indexatrice, grâce à la mise en avant des matériaux³ élémentaires.

L'originalité de l'expérience picturale de Dubuffet réside dans l'importance capitale qu'il accorde à la matière élémentaire. Si la peinture figurative se contentait de peindre les objets de l'extérieur, Dubuffet s'attache à expérimenter les matières dont ceux-ci se constituent et s'efforce de les animer de l'intérieur. Il pénètre au-dedans de ces matériaux en optant pour l'inscription et l'incision, deux procédés innovants permettant de révéler, à travers le geste pictural, les ressources de la matière. Étant taillées dans des matières telluriques (cailloux, pierre, goudron, asphalte, mâchefer, sable,...), les *Textutologies* du peintre corroborent la richesse de l'expérience sensible et attestent la forte prégnance du monde concret.

Le changement du paradigme pictural, qui marque le passage de la transparence iconique à l'opacité indicielle, permet paradoxalement d'ancrer plus concrètement le fait pictural dans l'expérience immanente du monde sensible et de créer par de-là même un imaginaire haptique qui fera la singularité de l'œuvre littéraire de Georges Limbour. En effet, plus la texture est prégnante, plus elle suscite l'imagination :

Textures, mais de quelles matières ? De terre, de pierre, de végétaux, d'eau ou d'étendue céleste ? Ce sont bien des textures, c'est-à-dire des agencements de cellules ou fibres, ou d'éléments qui se combinent et se répètent sans limite pour former un tissu ou une matière continue. Bien mieux : un peintre ne pourrait-il inventer une structure interne de matière, une texture que la nature n'aurait pas encore employée ? Ainsi les *Texturologies* de Dubuffet prennent-elles des sens très divers, réalistes ou imaginaires. Nous y trouvons au gré de notre imagination, mais ne faisant que rejoindre le vœu de l'auteur, la texture d'un sol de printemps, celle d'une eau qui coule ou d'une lumière qui se répand ; la structure de vastes rochers, et pourquoi pas aussi, puisque la peinture les matérialise, la texture de nos sentiments (Limbour, 2013 : 977) ?

La matière cesse d'être perçue comme amorphe et atone. Elle est dotée d'ores et déjà d'une structure intime et d'un ordonnancement interne, qui lui confèrent son identité propre. La dichotomie matière/forme disparaît au profit

² Du grec ἅπτομαι (*haptomai*) qui signifie « je touche ». La science haptique exprime la dimension tactile du terme grâce à son origine étymologique, celle du verbe grec « haptō » (toucher), alors que la deuxième partie du mot fait écho à la perception optique propre à l'espace de la vision.

³ Par opposition à la matière, le matériau est une « matière finalisée » qui s'inscrit dans une pratique.

d'une matière-forme, dont la forme intérieure est primordiale. Dubuffet a le mérite de laisser parler la matière, de l'interroger dans sa dimension sensible et tactile mais aussi dans sa quintessence poétique et onirique.

2. L'imaginaire haptique chez Georges Limbour

Georges Limbour⁴ voue une prédilection particulière à la peinture de Dubuffet, à qui il a consacré plus d'une trentaine d'articles et deux monographies, *Tableau bon levain à vous de cuire la pâte*, publié en 1956, et *Le Recensement universel* qui demeure inédit. Si les *Texturologies* de ce peintre exercent un attrait considérable sur le poète, c'est parce qu'elles renferment une charge poétique indéniable, qui fonctionne comme un stimulant à l'activité fabulatrice de l'imagination. La matière picturale devient « le lieu d'un traitement onirico-poétique et d'une activité fabulante » (Khabou, 2020 : 235), qui culminent dans « Description de tableau ». C'est un récit fabuleux, où Limbour fait d'un tableau offert par Dubuffet, intitulé *Pierre aux figures*, le lieu d'une construction imaginaire voire le prétexte d'une vision hallucinatoire, qui dépasse de loin la tradition de l'*ekphrasis* classique.

La matière élémentaire devient la matrice d'une vision fantasmagorique. Étant sensible à la dimension ostensiblement indexicale de la toile, le poète s'intéresse moins à déchiffrer son contenu narratif qu'à la rêver. Il s'empare de la matière picturale qu'il considère comme « matrice symbolique d'une surmatérialisation » (Wunenbuger, 2012) et en fait le catalyseur de ses fantasmagories. Imprégné d'« un matérialisme passionné », Limbour fait de la lecture des *Texturologies* de Dubuffet l'occasion d'une méditation sur l'expérience matérielle fabuleuse. Ainsi, la contemplation de la toile *Pierre aux figures* suscite l'activité *fabulante* de l'écrivain-spectateur et met en branle son imaginaire haptique :

Ce tableau assez vaste, exactement 120x90, et encadré simplement de lames de bois de noir, représente, si l'on peut employer de mot, mais ne vaudrait-il pas mieux dire qu'il simule une grande pierre, « une pierre philosophique », disait mon ami. [...] Il me souvient que celle-ci, il l'avait baptisée : Pierre aux Figures. Sur un fond clair, ocre rosé, parcouru de veines plus pâles, repose, en forme approximative de rectangle limité par une bordure précise, une carapace de matière brunâtre formant de hauts reliefs et qui donne l'impression d'être aussi dure que le marbre. A part l'ocre rosé du fond qui forme un sol d'une grâce très subtile accordée à la pierre, il n'y a pas d'autre couleur que ces bruns, par endroits violacés, singulièrement solidifiés, entre les reliefs desquels, comme en des vallées, circulent çà et là d'étroites rivières funèbres du noir le plus farouche, tracées probablement au pinceau (Limbour, 1973 : 169-170).

L'auteur met l'accent sur la très forte charge haptique du tableau, qui sollicite non seulement la perception optique du spectateur mais aussi « la palpation » de son regard. Ce dernier ne peut pas s'empêcher d'explorer tactilement les différents « reliefs » de la toile, de traverser ses endroits « solidifiés » et de promener « la main de l'œil » entre les rivières tracées par le pinceau. Le regard limbourien ne se contente pas de voir la toile, il s'y investit profondément en tachant de pénétrer dans les bas-fonds de la matière par-dessus lesquels circule la couleur noire.

Mais, progressivement, « l'activité fabulante » prend le relais de « l'illusion référentielle » (Riffaterre, 1978), « pour faire apparaître la profondeur invisible mais (sensible) du tableau tout en escomptant les données strictement visuelles » (Nicol, 2014 : 281). L'épaisseur et la rigidité de la matière picturale, qui dotent le tableau d'une dimension « énigmatique », ne manquent pas de susciter l'imagination de l'écrivain et d'attiser sa sensibilité onirique :

Voilà donc cette *Pierre*, qui n'a rien de naturel, mais à laquelle son épaisseur et sa rigidité confèrent une présence énigmatique. Les formes évoquent les Figures, comme disait le nom de baptême, – étranges figures ! – des jonchées d'ossements aux structures indéfinies, et dont la blancheur primitive aurait été corrompue par la nicotine du Temps (Limbour, 1973 : 170).

La texture de « la matière brunâtre » favorise une promenade onirique au fond de la pierre. La perception haptique de la toile donne naissance à des figures mentales étranges qui s'interposent entre le narrateur et le tableau : une mouche bleue immobile se pose « dans une anfractuosité de la pierre » (Limbour, 1973 : 173), avant de se transformer en armure « montée des profondeurs de la pierre comme une bulle de la putréfaction d'un étang » (Limbour, 1973 : 174). Puis, « une petite tache rouge » apparaît subitement « sur l'autre côté du tableau », d'où surgit un manteau rouge, qui nous introduira enfin, dans un univers fabuleux, où le narrateur part à la recherche de Pauline. C'est donc la contemplation de la pierre qui déclenche l'errance du narrateur et favorise l'apparition de ces figures fantasmagoriques qui ne sont que le fruit du processus imaginatif mis en branle par *la rêverie matérielle*. « De la pierre émergent des images oniriques, qui se reproduisent à l'infini dans un mouvement hallucinant, que Limbour appelle dans l'un de ses articles sur Klee “scissiparité” » (Khabou, 2020 : 155) :

⁴ Georges Limbour est un poète et critique d'art qui a noué des liens très intimes avec les peintres de sa génération, dont Masson, Rouvre, Beaudin, Picasso, Braque... Mais son amitié pour Dubuffet, avec qui il a partagé ses années d'études au Havre, reste la plus marquante.

Un paysage où les maisons prolifèrent comme un massif de coraux ou une colonie animale. Il aime cette multiplication des choses par scissiparité, mouvement très rythmique d'ailleurs, et qui n'a plus raison de s'arrêter, qui peut progresser jusqu'à l'infini, temps et espace (Limbour, 2013 : 503).

Limbour trouve dans « la scissiparité » un mode de fabulation irréprochable, propre à stimuler son activité onirique. La matière génère une succession d'images qui s'emballent d'une manière hallucinante, au point que le tableau se dérobe dans ce labyrinthe de figures mouvantes. Car « plus le narrateur pénètre au fond de la pierre, plus les figures se détachent du tableau » (Khabou, 2020 : 155) :

Au vrai, je ne saurais dire quelle était exactement la nature et la dimension des objets qui étaient apparus sur la pierre, cuirasse et manteau, ni dans quel espace ils se déplaçaient : ils étaient à la fois de la dimension d'un jouet et d'une taille normale, errant sur le tableau lui-même, dans la chambre ou dans d'autres lieux, et je n'avais pas besoin pour les contempler de tenir les yeux fixés sur la pierre, car celle-ci avait pris elle-même diverses profondeurs, et tout couché que j'étais sur mon lit ; j'étais installé dedans (Limbour, 1973 : 180).

L'objet du tableau disparaît petit à petit, cédant la place aux figures insolites et étranges qui prennent progressivement le pas sur la pierre elle-même. L'expérience haptique se transforme en une errance, à la recherche de Pauline. Une errance sans issue, car « le rouge était inépuisable » (Limbour, 1973 : 184).

Le narrateur se perd dans la contemplation et opte pour le vagabondage comme mode de perception. Il s'égaré au fond de la pierre et donne libre cours à une imagination débridée, donnant naissance à des figures fantasmagoriques. Alors que la pierre exerce un attrait magique sur le narrateur, qui y pénètre fabuleusement en quête de Pauline, M. Falseau, le collectionneur, n'y voit que des « figures de la matière et de la couleur des bois des cerfs » (Limbour, 1973 : 188). Ce dernier, qui considère la toile comme un « magnifique amas d'andouillers », demeure insensible à « la tache rouge qui lui fût apparue [...] sous le si fascinant aspect d'une mouche bleue » (Limbour, 1973 : 189). Aussi pourrait-on dire que « la profondeur de la matière élémentaire [...] se dilate à mesure que l'on tente de la creuser de l'intérieur et [...] résiste à celui qui la regarde impassiblement du dehors » (Khabou, 2020 : 156).

Nourri de la pensée de Merleau-Ponty, mais aussi de celle de Bataille, Limbour n'évoque le contenu iconique de la toile *Pierre aux figures* que pour le subvertir. Il installe l'idée de « la perte » au cœur même de l'objet présent, car la matière est dotée d'une profondeur insondable, au fond de laquelle on ne peut s'empêcher de se perdre.

3. *L'image-indice* ou la surmatérialisation de l'absence

Paradoxalement, la puissance indicielle des *Texturologies* de Dubuffet rejoint le sens étymologique du mot image, l'« imago », qui désigne ce masque de cire moulé sur le visage d'un noble après sa mort, afin d'être exhibé sur le visage d'un esclave, lors des fêtes familiales et religieuses. Ainsi, le masque, dont on connaît la fortune au XX^e siècle, est moins « icône » qu'« indice », au sens de Peirce, il évoque aussi bien la présence du mort que son absence. Ceci nous rappelle, d'une autre manière, les « mains négatives » tracées, des milliers d'années avant, sur la paroi de la grotte Chauvet, dont la puissance réside essentiellement dans l'idée de l'empreinte. C'est au cœur de cette ambiguïté entre l'« icône » et l'« indice » que réside le secret de la puissance haptique des *Texturologies* de Dubuffet et c'est autour de cette dichotomie entre *présence* et *absence*, que s'articule le paradigme de l'« image-indice », chez Georges Limbour, dont l'intérêt n'est pas tant d'imiter ou de représenter le visible que de donner une présence à l'absence.

Cette dimension indicielle, qui a été escamotée pendant des siècles au profit de l'illusion mimétique, reprend le pas sur la dimension iconique, en faisant valoir l'idée de la trace. Or, la trace, ayant un lien de contiguïté avec la chose, révèle la possibilité de l'image d'être à la fois *icône* et *indice*, *présence* et *absence*, car l'« imago » ne symbolise pas, mais « présente l'absence » et donne à voir « la place vide de l'absent comme place non vide » (Nancy, 2002 : 10). La dichotomie instaurée entre visible et invisible est alors dépassée avec Limbour, qui considère la peinture comme une expérience ancrée dans le monde tangible, mais taillée dans l'imaginaire. Étant imprégné de la philosophie phénoménologique, Limbour explore la figuration dans sa relation contigüe avec la défiguration et conçoit la forme dans son rapport viscéral avec l'informe. Et c'est là où réside l'importance du « regard haptique », qui est au cœur de son imaginaire pictural.

Dans son article intitulé « Quelques peintures d'Ubac », Limbour parle du « regard de la pierre », qui a l'aptitude de pénétrer au fond de la matière tellurique pour nous révéler les secrets de l'univers. Ce regard qui consiste à « voir plus qu'on ne voit » et à nous faire voir l'invisible comme « le relief et la profondeur du visible » corrobore parfaitement l'idée de « la prégnance de l'invisible dans le visible » (Merleau-Ponty, 1996 : 173). Ainsi, malgré son épaisseur tangible et ses multiples reliefs, la pierre fait ressortir « une profondeur ensorcelante qui n'existe nullement réellement, du fait de la bi-dimensionnalité de la toile, et qui n'est rien que la construction du regard, sa participation vivante » (Khabou, 2020 : 123). Le regard fait ainsi du tableau, comme le dit Merleau-Ponty « un être troué », qui « n'ouvre en fin de compte que sur le *partes extra partes*, sur la hauteur et la largeur qui sont seulement vues d'un autre biais, sur l'absolue positivité de l'Être » (Merleau-Ponty, 1996 : 47). Bien que cette pierre soit peinte « sous l'aspect d'épaisse croûte massive d'une matière très dure » et avec « des boursouffures, de sombres aspérités, des

stries, éraflures, griffures et empreintes de toutes sortes » (Limbour, 2013 : 613), elle apparaît comme traversée par un flux cosmique qui l'arrache à la pesanteur et la dote d'une dimension magique. Elle s'inscrit fabuleusement dans « un rapport sensible aux choses qui dépasse à la fois l'objectivité de la perception ordinaire de l'espace et la subjectivité irréalisante propre à la *fantasy* » (Wunenburger, 2016 : 268).

Bien qu'elle soit taillée dans le visible, cette pierre est « entretissée » d'invisible. Elle permet de « rendre visible l'invisible », de conférer une chair à ce qui demeure de l'ordre de l'absent et de donner corps au non-vu. C'est « le regard haptique » du poète qui met en branle ces images fantasmagoriques, qui n'ont rien à voir avec « les images vaines » de la forme et avec le « devenir des surfaces ». L'auteur ne s'attarde pas sur la forme de la pierre, il s'attache plutôt aux images de la matière, qui regorgent d'une richesse substantielle inouïe. Car, comme le dit Bachelard :

[...] outre les images de la forme [...], il y a [...] des images directes de la matière. La vue les nomme, mais la main les connaît [...]. Ces images de la matière, on les rêve substantiellement, intimement, en écartant les formes, les formes périssables, les vaines images, le devenir des surfaces. Elles ont un poids. Elles sont un cœur (Bachelard, 1994 : 8).

Décrire la peinture chez Limbour, c'est cesser d'être à la surface des choses, c'est donner vie à la matière substantielle, donner parole à la matière profonde et donner corps à l'absent. Loin de redire les formes et de retranscrire les reliefs de la pierre, Limbour voyage au fond de la pierre, rêve la matière et l'habite oniriquement.

En bref, l'image-trace fonctionne comme un embrayeur de *la rêverie élémentaire*, telle qu'elle est définie par Bachelard. Elle marque les traces d'une perte, d'une part et d'autre part elle constitue le lieu où le poète fait advenir l'absence. Ainsi, la matière picturale cesse d'être pensée en fonction de la dichotomie opérée entre *présence* et *absence*, entre *icône* et *empreinte* pour devenir le revers visible de l'invisible et le lieu à partir duquel le dedans et le dehors entrent dans une interaction mutuelle. Cette interaction ne devient, toutefois, possible qu'à travers la mise en œuvre d'une perception purement haptique.

Références bibliographiques

- Bachelard, G., (1994) *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris, J. Corti.
- Klinkenberg, J.-M., (1996) *Précis de sémiotique générale*. Bruxelles, Boeck Université.
- Limbour, G., (2013) *Spectateur des arts - Ecrits sur la peinture (1924-1969)*, Édition établie par Martine Colin-Picon et Françoise Nicol. Paris, Le Bruit du temps.
- Limbour, G., (1973) « Description de tableau » in *Contes et récits*. Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».
- Merleau-Ponty, M., (1996) *Notes des cours au Collège de France, 1958-1959 et 1960-1961*, « Préface » de G. Lefort, texte établi par S. Menasé. Paris, Gallimard.
- Nancy, J.-L., (2002) « L'oscillation distincte », in *Sans commune mesure. Images et textes dans l'art actuel*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions Léo Scheer.
- Nicol, F., (2014) *Georges Limbour, l'aventure critique*. Rennes, P.U. Rennes.
- Peysson, D.-G., (2014) *Ce qui nous touche, ce que nous touchons : les matériaux émergents à l'épreuve de l'art contemporain* [En ligne]. Thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne, Paris I. Disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01438740> [Dernier accès le 27 avril 2021].
- Riffaterre, M., (1978) « L'illusion référentielle », in Barthes, R., Bersani, L., Hamon, Ph., Riffaterre, M. & I. Watt, *Littérature et réalité*. Paris, Seuil, 1982, p. 91.
- Wunenburger, J.-P., (2016) *L'Imagination géopoétique, Espace, image, sens*. Paris, Mimésis.
- Yahia-Khabou, S., (2020) *L'Imaginaire du médium pictural chez Georges Limbour*. Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et Idées des Arts ».

