



HAL
open science

Jarry synthétiste

Julien Schuh

► **To cite this version:**

Julien Schuh. Jarry synthétiste. Colloque international "Alfred Jarry et les arts", Mar 2007, Laval, France. pp.91-104. hal-00987307

HAL Id: hal-00987307

<https://hal.science/hal-00987307>

Submitted on 5 May 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

JARRY SYNTHÉTISTE

Julien Schuh

LA NOTION DE SYNTHÈSE est importante pour Jarry lorsqu'il met au point son esthétique, entre 1893 et 1894. Le « Linteau » des *Minutes de sable mémorial* insiste sur la nécessité de faire une œuvre qui soit « simplicité condensée », la simplicité étant définie comme le « complexe resserré et synthétisé¹ ». Cette définition de la synthèse, le jeune littéraire la découvre non seulement dans les œuvres de ses aînés symbolistes, mais aussi dans les conversations et les théories des artistes qu'il est amené à côtoyer au début de sa carrière littéraire, en tant que co-directeur de *L'Ymagier*. J'aimerais donc étudier certains points de rencontre, certains jalons qui peuvent exister entre les productions de Jarry et les œuvres d'un petit groupe d'artistes que l'on peut qualifier de « synthétistes », selon une définition assez large qui englobe essentiellement les peintres que Jarry rencontre à Pont-Aven et qu'il invite à travailler pour *L'Ymagier* et le *Perindherion*. Il ne s'agira ici que d'apporter quelques précisions et quelques hypothèses, avec en toile de fond cette question : qu'est-ce qui justifie l'intérêt de Jarry pour ces artistes ? Nous verrons que comme à son habitude, Jarry voit d'abord chez autrui une confirmation de ses propres idées, de son propre système, et que la peinture synthétiste est un tremplin particulièrement adapté à sa forme de pensée.

1. Bq, p. 12.

QU'EST-CE QUE LE SYNTHÉTISME ?

L'amour de Jarry pour la peinture semble essentiellement le fruit de sa rencontre avec Léon-Paul Fargue, qui l'entraîne dans les salons les plus avant-gardistes pour admirer les œuvres de Van Gogh, de Maurice Denis, d'Émile Bernard, d'Anquetin, de Vallotton, de Bonnard ou encore d'Armand Seguin². Ces artistes étaient tous liés plus ou moins directement à la renommée de Gauguin : les Nabis, parmi lesquels on peut compter Denis, Seguin, Vallotton, s'étaient réunis autour de leur admiration commune pour l'auteur du *Christ jaune*, dont ils avaient pu admirer indirectement l'enseignement à travers le *Talisman*, tableau exécuté par Sérusier en 1888 sous la dictée de Gauguin à Pont-Aven³.

Van Gogh, Bernard étaient des amis de Gauguin ; ils formaient l'école de Pont-Aven, dont l'unité avait été défendue par Gauguin lors de la fameuse *Exposition de Peintures du Groupe impressionniste et synthétiste*, début juin 1889, au café Volpini⁴. C'est à cette occasion qu'est apparu le terme de « synthétisme », sans que l'on sache réellement qui l'avait imposé, ni ce qu'il signifiait exactement. Le mot réapparaît dans les textes d'Albert Aurier, le critique pictural du *Mercur de France*, en 1891 : « qu'on invente un nouveau vocable en *iste* (il y en a tant déjà qu'il n'y paraîtra point !) pour les nouveaux venus, à la tête desquels marche Gauguin : synthétistes, idéistes, symbolistes, comme il plaira⁵ ». Autour de Gauguin, initiateur, Aurier réunit les artistes qui plairont également à Jarry : Van Gogh, Sérusier, Émile Bernard, Filiger, Maurice Denis, qui partagent selon lui les mêmes « dogmes fondamentaux, le symbole et la synthèse, c'est-à-dire l'expression des idées et la simplification esthétique des formes⁶ ». Au-delà des regroupements traditionnels, de l'opposition entre Nabis et peintres de Pont-Aven (opposition largement factice, dans la mesure où beaucoup de peintres passent d'un groupe à l'autre sans difficulté⁷), au-delà

2. Voir Laurent de Freitas, « Léon-Paul Fargue et Alfred Jarry autour d'une même passion pour la peinture : 1892-1894 », *L'Étoile-Absinthe*, n° 103-104, Société des Amis d'Alfred Jarry, 2005, p. 7-30.

3. Voir François Fossier, *La Nébuleuse nabis : les Nabis et l'art graphique*, Éditions de la Réunion des musées nationaux / Bibliothèque nationale, 1993, p. 39 *sqq.*

4. Voir Antoine Terrasse, « Gauguin et Pont-Aven. Les débuts héroïques », *L'Aventure de Pont-Aven et Gauguin*, Skira, 2003, p. 45.

5. Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Le Mercur de France*, n° 15, mars 1891, p. 158.

6. Albert Aurier, « Les Symbolistes », *La Revue encyclopédique*, t. II, n° 32, 1892, p. 484.

7. Comme le rappelle François Fossier, Émile Bernard et Filiger se lient au groupe de Pont-Aven en 1888 ; Sérusier puis Séguin rejoignent les Nabis en 1889 et 1892 ; Bernard en 1891,

de la référence commune à Gauguin (davantage phare pour la critique que véritable « maître⁸ »), une génération d'artistes se retrouvent donc autour de quelques grands principes : anti-naturalisme, simplification du dessin, refus du modelé.

Or c'est avec ces artistes, guidé par ces théories, que Jarry apprend à connaître l'art pictural. Le principe de l'abstraction des formes le fascine, comme le montre le choix de republier, dans le deuxième numéro de sa revue *Perhinderion*, en 1896, un article ancien de Fénéon sur le cloisonnisme d'Anquetin, sous le titre « Fragment d'un article de la Revue Indépendante sur la ligne et la couleur ». Il faut cependant remarquer que Jarry commet ici une erreur : si l'article en question est bien paru dans la *Revue indépendante* en mars 1888, dans la section « Calendrier » de Félix Fénéon, une note signale qu'il s'agit en réalité d'un texte d'Édouard Dujardin, alors co-directeur de la revue⁹. Jarry connaissait-il ce texte de longue date ? On peut imaginer qu'il l'a lu lorsque, étudiant, il écumait les collections de revues littéraires de la bibliothèque Sainte-Geneviève, comme il le raconte dans *Albert Samain, Souvenirs* en 1907.

Les notes de Dujardin sur le « cloisonnisme » (sic) signalent l'avènement d'une nouvelle manière de peindre, repérée au Salon des XX de Bruxelles dans les envois d'Anquetin, qui a mis au point cette technique en compagnie d'Émile Bernard vers 1886. Dujardin insiste sur l'anti-naturalisme de cette conception de la peinture : le but du peintre est de livrer, non une représentation, mais « le *sentiment* des choses ». On retrouve ici l'idéal de suggestion de Mallarmé, que reprendra Jarry dans ses premiers écrits. Bien avant Aurier, Dujardin signale la nécessité de l'abstraction pour atteindre cet effet : « à quoi bon retracer les mille détails insignifiants que l'œil perçoit ? il faut prendre le trait essentiel, le reproduire, — ou, pour mieux dire, le produire ; une silhouette suffit à exprimer une physionomie ; le peintre, négligeant toute photographie avec ou sans retouche, ne cherchera qu'à fixer, en le moindre nombre possible de lignes et de couleurs caractéristiques, la réalité intime,

Filiger en 1892, Maufray en 1894 exposent en compagnie des Nabis chez Le Barc de Boutteville puis chez Durand-Ruel (*op. cit.*, p. 39).

8. Voir Émile Bernard, « Notes sur l'École dite de "Pont-Aven" », *Le Mercure de France*, n° 168, décembre 1903, p. 681.

9. L'erreur de Jarry est intéressante en soi : les critiques d'art de Fénéon se rapprochent davantage des siennes que celles du wagnérien Dujardin ; l'erreur d'attribution peut ainsi être vue comme une erreur d'interprétation, les mots de Dujardin se trouvant chargés de plus de force d'être lus comme du Fénéon.

l'essence de l'objet qu'il s'impose¹⁰. » Cette manière particulière est rattachée expressément à ce que Dujardin nomme « l'art primitif et l'art populaire » : l'imagerie d'Épinal, les peintres anciens, les artistes japonais avaient tous recours à cette technique¹¹. Certaines formules de l'article peuvent fournir à Jarry la confirmation de plusieurs de ses propres intuitions : « le trait exprime ce qu'il y a de permanent » ; « le trait, signe quasi abstrait, donne le caractère de l'objet¹² ». En effet, pour Jarry, l'art consiste à ramener les objets à leurs traits essentiels, afin de les transformer en signes réutilisables à volonté : il définit la pataphysique comme la science des « linéaments », la capacité à ne noter des objets que leur dessin le plus abstrait pour les rendre plus suggestifs et développer leurs virtualités¹³.

BERNARD ET SEGUIN : DES MODÈLES GRAPHIQUES.

Mais Jarry est lui-même un dessinateur : les peintres dont il admire les œuvres dans les expositions du début des années 1890 et qu'il rencontre ensuite lui servent en premier lieu de modèles graphiques. Ceci est particulièrement visible lorsque l'on observe les bois qui illustrent les *Minutes de sable mémorial* (1894) : il ne faut pas oublier que la gravure sur bois est alors considérée avant tout comme une méthode relativement archaïque de reproduction et de diffusion. Or plusieurs artistes redonnent à cette époque à cette technique le statut de procédé de création à part entière : il ne s'agit plus dès lors de recopier un dessin préexistant, mais de créer une œuvre originale dont les caractéristiques sont définies en grande partie par les contraintes formelles de ce type d'exécution. C'est le cas d'Émile Bernard, qui commence semble-t-il dès 1885 ou 1887 (si les dates qu'il appose sur ses tirages sont exactes) à produire de telles œuvres¹⁴ (ill. 1, 2 et 5).

Il sera rapidement imité par Gauguin, puis par d'autres — l'activité de graveur de Gauguin est d'ailleurs concentrée entre décembre 1893 et décembre 1894, soit exactement pendant la période où Jarry s'intéresse à son œuvre et le rencontre¹⁵. La gravure sur bois impose une nécessaire simplification des

10. Édouard Dujardin, « Le cloisonisme », *Revue indépendante*, n° 17, mars 1888, p. 489 ; repris par Jarry, qui l'attribue à Fénéon, dans *Perhinderion*, n° 2, 1896, non paginé.

11. *Idem*, p. 489-490.

12. *Id.*, p. 490.

13. Voir Bq, p. 492.

14. Signalons que Bernard dédicace en 1888 à Aurier une « Épreuve de [s]on premier bois ». Voir les *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 15, 15 Gidouille Lxxxviii [1961], p. 11.

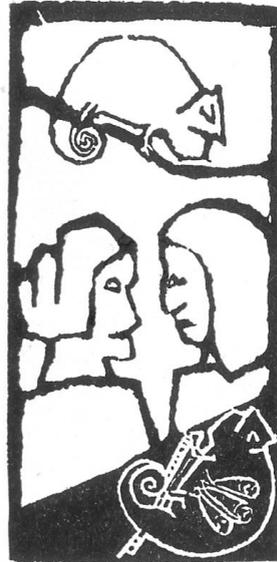
15. Voir Barbara Stern Shapiro, « Des formes et des harmonies d'un autre monde », *Gauguin*



1



2



3



4

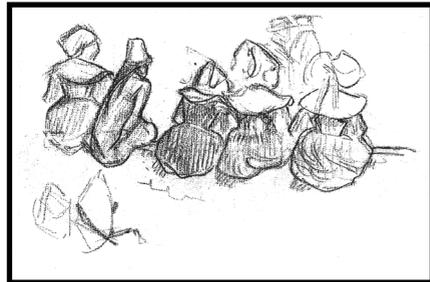


5

- III. 1. Émile Bernard, *Christ ou Crucifixion*, 1890-1, gravure sur bois, 35,4 x 15,1 cm, dans *L'Estampe originale*, album v de 1894.
- III. 2. Émile Bernard, *Miserere Nobis*, gravure sur bois, dans *La Plume*, n° 106, 15 septembre 1893, p. 393.
- III. 3. Alfred Jarry, gravure sur bois, dans *Les Minutes de sable mémorial*, Mercure de France, 1894, en face de la page 101.
- III. 4. Alain Jans [Alfred Jarry], *Sainte Gertrude*, gravure sur bois, dans *L'Ymagier*, n° iv, juillet 1894, p. 218.
- III. 5. Émile Bernard, *Dans un jardin ou Femme et feuillage*, gravure sur bois, dans *L'Art littéraire*, première série, n° 6, mai 1893, p. 21.



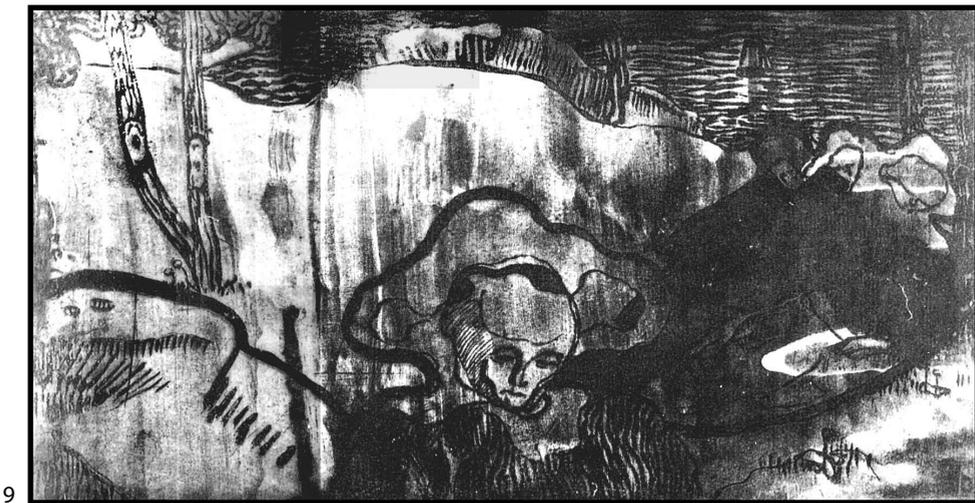
8



6



7



9

III. 6. Émile Bernard, *Carnet de croquis*, 1887-1892, fusain sur papier, 23 x 15 cm, collection particulière.

III. 7. Alfred Jarry, esquisse au crayon, dans Michel Arrivé, *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, planche 32.

III. 8. Alfred Jarry, gravure sur bois, dans Michel Arrivé, *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, planche 17.

III. 9. Armand Seguin, *Décoration de Bretagne: Un jour d'été*, 1894, eau-forte et aquatinte, 24,5 x 37,2 cm, collection Pierre Fabius, Paris.

formes ; par conséquent, les dessins préparatoires pour de telles œuvres doivent eux aussi se contenter de ne noter que l'essentiel des lignes des objets, créant les conditions d'une synthèse esthétique. La technique développée par Gauguin consiste d'ailleurs à n'évider que les lignes des objets, qui se détachent ainsi sur un fond sombre¹⁶ — technique utilisée à plusieurs reprises par Jarry (ill. 3, 4 et 8).

On peut ainsi observer certains dessins, issus d'un carnet de croquis de Bernard utilisé de 1887 à 1892, qui tentent d'esquisser en quelques traits géométriques la complexité des coiffes bretonnes traditionnelles (ill. 6). Il est assez frappant de retrouver ce même genre de notations chez Jarry, selon toute vraisemblance pendant son séjour à Pont-Aven durant l'été 1894 : les quelques coiffes qu'il griffonne alors lui serviront, au moins en une occasion, à créer des gravures aux lignes abstraites (ill. 7 et 8).

On sait que Jarry n'a pas rencontré directement Émile Bernard à cette époque, puisque ce dernier était parti depuis mars 1893 pour un périple entre l'Italie, l'Égypte et l'Espagne, dont il ne reviendra qu'en février 1904. L'un de ses dessins envoyés à *L'Ymagier* parvient ainsi du Caire¹⁷. Il est d'autant plus frappant que Jarry et Gourmont en fassent l'un des principaux collaborateurs de *L'Ymagier*, et que Jarry lui dédie un chapitre du *Faustroll* en 1897 : c'est bien l'œuvre de Bernard, plus que l'amitié qu'il ne pouvait lui porter directement, qui inspire à Jarry certains de ses écrits¹⁸. Jarry a sans doute accès aux travaux de Bernard que conserve sa mère ; les publicités du *Perhinderion* mentionnent que l'« On peut se procurer toutes les IMAGES D'ÉMILE BERNARD, tirées à part & coloriées à la main par l'auteur, au prix de 1 fr. l'une, au Perhinderion & le vendredi & le dimanche chez Mme Bernard, villa Bellenot, 16, à Colombes (Seine¹⁹). » On peut noter que la plupart des dessins, bois et même poèmes d'Émile Bernard ne commencent à apparaître de façon régulière dans des publications qu'à partir de mars 1893, soit le mois du départ de Bernard. *L'Art littéraire*, dont Jarry intègre le comité de rédaction en décembre 1893, publie

Tabiti, l'atelier des tropiques, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 165 *sqq.*

16. *Idem*, p. 166.

17. « **Émile Bernard**, — dont nous publierons des œuvres importantes, — nous envoie du Caire cette Bédouine. » ; *L'Ymagier*, n° 2, janvier 1895, p. 136.

18. Notons cependant que le chapitre du *Faustroll* qui lui est dédié mentionne une rencontre dans une ville triangulaire qui rappelle beaucoup Pont-Aven, ainsi que le don de deux œuvres et le départ de Bernard : « L'hôte chrétien prit courtoisement congé de Faustroll, et s'en fut dans une barque à lui vers un pays plus éloigné. » (Bq, p. 500).

19. Alfred Jarry, *Perindherion*, n° 2, 1896, non paginé.

ainsi en mars un poème d'Émile Bernard, « Ils sont un tas de troncs²⁰... », puis un bois inédit (ill. 5) en mai²¹ — bois qui avait servi à imprimer des billets de loterie en 1890, alors que Bernard cherchait des moyens de gagner de l'argent pour partir avec Gauguin vers une destination exotique²² — et des dessins en juillet et septembre²³. Louis Lormel, le rédacteur en chef de la publication, était un condisciple du Collège Sainte-Barbe de Bernard, qui l'aïda à fonder sa revue en 1892²⁴.

Jarry a sans doute consulté ces anciens numéros lorsqu'il est entré dans la revue ; s'il ne collabore pas directement alors avec Bernard, déjà parti, il prend connaissance d'une œuvre novatrice, qu'il invitera bientôt dans les pages de *L'Ymagier*. Comme nous l'avons déjà noté, Bernard avait mis au point avec Anquetin le cloisonnisme, qu'il décrira en 1903 comme une « école de simplification²⁵ ». Alors qu'Anquetin continua dans cette voie, Bernard partit sur les routes de la Bretagne, ce qui lui fournit l'occasion d'expérimenter d'autres façons de noter le plus abstraitement possible la réalité²⁶ ; une *Nature morte* de 1887 porte ainsi au dos l'indication : « premier essai de synthétisme et de simplification²⁷ ».

Revenant sur sa méthode de l'époque, il distingue deux modes de simplification : « Le premier consistait à me mettre devant la nature et à la simplifier jusqu'à la rigueur [...] réduire ses lignes à d'éloquents contrastes, ses nuances aux sept couleurs fondamentales du prisme... Le second de mes moyens consistait, pour arriver à ce résultat, à faire appel à la conception ou au souvenir, en me dégagant de toute ambiance directe²⁸... » Il est intéressant de

20. *L'Art littéraire*, première série, n° 4, mars 1893, p. 14.

21. *L'Art littéraire*, première série, n° 6, mai 1893, p. 21.

22. Voir *L'Aventure de Pont-Aven et Gauguin*, Skira, 2003, p. 176.

23. *L'Art littéraire*, première série, n° 8 et 10, juillet et septembre 1893, p. 29 et 31.

24. Voir Noël Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, La Table Ronde, 1974, p. 42.

25. Émile Bernard, « Notes sur l'école dite de Pont-Aven », *Le Mercure de France*, décembre 1903, p. 680.

26. Francis Jourdain, dans un article consacré au peintre, écrit : « Ce qu'il connut de la Bretagne lui donna le désir de reproduire ce qu'il voyait le plus simplement possible ; aussi quand il revint à Paris, il rapporta avec lui des toiles ou étaient employées des modes de simplification presque inconnues et auxquelles personne ne pensait encore. » (« Notes sur le peintre Émile Bernard », *La Plume*, n° 106, 15 septembre 1893, p. 394).

27. *L'Aventure de Pont-Aven et Gauguin*, Skira, 2003, p. 86.

28. Émile Bernard, « Mémoires sur l'histoire du symbolisme pictural de 1890 », *Maintenant*, avril 1946, cité dans John Rewald, *Le Post-Impressionnisme : De van Gogh à Gauguin* (1956), trad. fr., Albin-Michel / Hachette Littérature, coll. Pluriel, 2004, p. 187.

noter que simplification des lignes et utilisation du souvenir comme méthode de synthèse artistique sont également prônées par Jarry, qui fait de l'oubli l'un des piliers de sa méthode artistique. L'oubli permet en effet d'effacer les éléments secondaires pour ne rappeler des objets que ce qu'ils ont d'essentiel, comme l'écrit Jarry en 1894 : le génie, « ayant tout vu, senti, appris, [...] s'en déleste par l'oubli, qui est pareillement mémoire, et de la synthèse du complexe se refait la simplicité première²⁹ ». Les deux noms d'artistes cités par Jarry comme exemples de cette théorie sont ceux de Bernard et de Filiger, dont André Cariou a suffisamment décrit les relations avec Jarry pour que je m'abstienne d'y revenir³⁰.

Arrêtons-nous plutôt sur un autre membre de ce groupe synthétiste, Armand Seguin³¹, qui attira également l'attention de Jarry par sa représentation de coiffes bretonnes : « SÉGUIN se révèle pour la vision de microscope, parent de son enlumineur. La coiffe et la guimpe tombent dans le triangle d'une tente autour des joues et du cou de sablier de sa Bretonne, dont les traits fins de sanguine se matelassent de l'ombre gravure. Et le rappel à gauche de l'encre des ondulations de Chine³². » On reconnaît ici l'une des œuvres les plus expérimentales de Seguin, *Décoration de Bretagne : Un jour d'été*³³ (ill. 9). La coiffe triangulaire est bien là, ainsi que l'ombre du visage indiquée par des traits, et dans la partie gauche une indication sommaire de paysage qui n'est pas sans rappeler une peinture chinoise.

Pourquoi Jarry insiste-t-il tellement sur ce dessin, alors que son compte rendu de la sixième exposition chez Le Barc de Boutteville, en mars 1894, ne contient que peu de descriptions semblables ? Dans la notation synthétique de Seguin, il reconnaît un sablier ; or l'on sait que le sablier est un élément fondamental de son univers : la forme du sablier symbolise le passage du temps,

29. Alfred Jarry, « Filiger », Bq, p. 190.

30. Voir son article ci-dessus.

31. Maurice Denis reconnaissait en Seguin l'un des plus purs continuateurs de l'École de Pont-Aven ; voir Maurice Denis, « À propos de l'Exposition d'A. Séguin [sic], chez Le Barc de Boutteville », *La Plume*, n° 141, 1^{er} mars 1895, p. 118-119.

32. Alfred Jarry, « Minutes d'art [I] », OC I, p. 1016.

33. Field, Strauss, Wagstaff, *The Prints of Armand Seguin*, Davison Art Center, Wesleyan University, Middletown, Connecticut, n° 73, p. 59. Les auteurs de ce catalogue placent la création de cette eau-forte à la fin de l'année 1894 ; mais sa présence à la Sixième Exposition chez Le Barc de Boutteville en mars 1893 est attestée par cet article de Jarry. Je tiens à remercier ici le Davison Art Center de la Wesleyan University, et tout particulièrement M. Rob Lancefield, Responsable des Collections, pour m'avoir gracieusement offert un exemplaire de ce catalogue introuvable.

la synthèse des expériences qui traversent le crâne des hommes comme le sable passe par le goulot du sablier. Les bretonnes, coiffées d'un sablier, représentent donc des symboles vivants de l'humanité soumise au Temps rongeur. Leurs coiffes l'intéressent parce que, grâce à la simplification du dessin, elles deviennent des symboles qui peuvent entrer dans un réseau de signification nouveau.

GAUGUIN : LE SYNTHÉTISME DU SAUVAGE

Nous arrivons enfin à celui que l'on considère comme le principal instigateur de cette nouvelle manière de peindre, Gauguin. On a déjà beaucoup étudié les relations de Jarry et de Gauguin, à qui le jeune Lavallois dédia trois poèmes³⁴ et une île de son roman néo-scientifique, les *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*. En se liant avec Gauguin à Pont-Aven en juin 1894, Jarry rentre en contact avec le membre le plus influent du nouveau mouvement pictural. Plus que l'attrait pour les calvaires bretons et pour l'art chrétien, c'est le caractère de « primitif » qui mène Jarry à Gauguin. Gauguin incarne la possibilité d'un retour détourné à une forme d'art primitif : sa simplicité archaïque emprunte des techniques et des motifs aux artistes du Moyen-Âge et de la Renaissance ou à l'art populaire. Le projet de *L'Ymagier* est une forme de transposition de cet idéal primitiviste dans l'art de la revue : en mêlant des xylographies du XV^e siècle, des images d'Épinal et des bois cochinchinois, Jarry et Gourmont créent un espace de réflexion sur la simplicité en art³⁵.

De plus, Jarry peut retrouver dans les critiques d'Aurier sur Gauguin l'idée d'une abstraction formelle créatrice de symboles, c'est-à-dire de signes à la fois personnels et universaux. On retrouve en effet dans les articles d'Aurier sur Gauguin écrits en 1891, et presque dans les mêmes mots, l'analyse du cloisonnisme selon Dujardin. Pour Aurier, les objets « ne peuvent [...] apparaître [à un homme de génie tel que Gauguin] que comme des *signes* » qu'il faut nécessairement simplifier, voire « déformer, suivant les besoins de l'Idée à exprimer³⁶ ». Jarry admire précisément chez Gauguin la capacité à

34. Voir Estelle Fresneau, « Hommage à Gauguin : trois poèmes de Jarry offerts au musée de Pont-Aven », *Revue* 303, n° 95, janvier 2007, p. 52-61.

35. Voir Bernard Tillier, « Gourmont, le primitif aux "ymages" », iconographie choisie par Nicolas Malais, *Histoires littéraires*, Histoires littéraires et Du Lérot, Paris et Tusson, n° 21, janvier-février-mars 2005, p. 87-113.

36. Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Le Mercure de France*, n° 15, mars 1891, p. 162.

ne conserver de la réalité que les formes les plus abstraites, d'où le caractère mystérieux et obscur de certaines formes excessivement raccourcies, comme ces « femmes abstruses accroupies » de *Nave nave moe* qu'il distingue en 1893 lors d'une exposition chez Le Barc de Boutteville, dans sa première chronique picturale³⁷. Le terme « abstrus » distingue bien l'idée d'abstraction de Jarry de celle d'Aurier : pour Aurier, le rôle de l'artiste est d'inscrire sa pensée à même la toile, directement lisible pour tous. Pour Jarry, au contraire, l'abstraction est un phénomène qui obscurcit le sens de ce qui est représenté, permettant ainsi de condenser la réalité en une image idéale mais difficile à comprendre pour le spectateur ou le lecteur.

Gauguin lui-même avait déjà exprimé ces idées, de façon plus personnelle, dans des « Notes synthétiques » griffonnées dans un carnet acheté en 1884 à Rouen. Il est assez vraisemblable que Jarry eut l'occasion d'entendre Gauguin lui-même exposer ces théories lors de son séjour à Pont-Aven. Pour Gauguin, l'intérêt principal de la peinture repose dans le caractère immédiat de son effet, par opposition avec la musique ou la littérature, arts linéaires :

La peinture est le plus beau de tous les arts ; en lui se résument toutes les sensations, à son aspect chacun peut au gré de son imagination créer le roman, d'un seul coup d'œil avoir l'âme envahie par les plus profonds souvenirs ; point d'effort de mémoire, tout résumé en un seul instant. [...] En lisant un livre vous êtes esclave de la pensée de l'auteur. L'écrivain est obligé de s'adresser à une intelligence avant de frapper le cœur et dieu sait si une sensation raisonnée est peu puissante. La vue seule produit une impulsion instantanée³⁸.

L'œuvre de Jarry peut justement être conçue comme une tentative pour amener la littérature à la même immédiateté synthétique que la peinture. Il le rappellera, à la manière de Gauguin, dans une conférence intitulée « Le Temps dans l'art », le 8 avril 1902 : « la littérature est obligée de faire défiler successivement et un à un les objets qu'elle décrit [...]. Au contraire dans un tableau, le spectateur embrasse d'un coup d'œil un aussi grand nombre d'objets, simultanés, qu'il a plu au peintre d'en rassembler³⁹. » L'idéal serait de trouver en littérature une perspective qui permette de synthétiser toutes les expériences du monde, afin de faire une œuvre libérée des circonstances particulières : « Si l'on veut que l'œuvre d'art devienne éternelle un jour, n'est-

37. Alfred Jarry, « Minutes d'art [I] », OC I, 1972, p. 1016.

38. Paul Gauguin, « Notes synthétiques », *Carnet de Bretagne*, Avant & Après, 2002, non paginé.

39. Bq, p. 195.

il pas plus simple, en la libérant soi-même des lisières du temps, de la faire éternelle tout de suite⁴⁰ ? » Le problème littéraire de Jarry pourrait se poser comme un problème de type pictural : comment définir dans une œuvre littéraire le point de vue qu'un tableau peut contraindre le spectateur à adopter, et comment dépasser la peinture en définissant un point de vue absolu ?

Le *Faustroll* est une tentative pour répondre à cette question. L'« île fragrante » que Jarry dédie à Gauguin dans ce roman⁴¹ apparaît ainsi comme une synthèse de plusieurs de ses tableaux : selon le principe de son livre, Jarry condense en effet en une forme de description-paysage les principales caractéristiques des œuvres des artistes qu'il admire. Les tableaux de Gauguin font l'objet d'une description qui en retire les détails secondaires pour mieux en dégager l'essentiel, et produire des objets de rêverie difficilement compréhensibles car abstraits de leur contexte, privés de leurs référents. On peut cependant assez facilement retrouver les œuvres auxquelles Jarry fait allusion dans ce texte — à condition de connaître au préalable ses écrits précédents sur Gauguin, et les écrits mêmes du peintre.

Le chapitre du *Faustroll* commence par présenter Gauguin sans le nommer :

L'île Fragrante est toute sensitive, et fortifiée de madrépores qui se rétractèrent, à notre abord, dans leurs casemates corallines. L'amarre de l'as fut enroulée autour d'un grand arbre, balancé au vent comme un perroquet bascule dans le soleil. Le roi de l'île était nu dans une barque, les hanches ceintes de son diadème blanc et bleu. Il était drapé en outre de ciel et de verdure comme la course en char d'un César, et roux comme sur un piédestal.

Jarry réutilise ici un fragment de son poème « L'Homme à la hache », écrit aux alentours de 1894 d'après le tableau de Gauguin du même nom. Ce sont les vagues au pied du personnage principal qui parlent :

Au rivage que nous fermons
Dome un géant sur les limons.
Nous rampons à ses pieds, lézards.
Lui, sur son char tel un César

Ou sur un piédestal de marbre,
Taille une barque en un tronc d'arbre⁴²

40. *Idem*, p. 198.

41. *Id.*, p. 502-503.

42. *Id.*, p. 44.

Le « diadème blanc et bleu » fait quant à lui écho à un passage de *Noa Noa*, écrit par Gauguin (aidé, si l'on peut dire, par Charles Morice) et publié à partir du 15 octobre 1897 dans *La Revue blanche*⁴³ : « Nous allions, tous les deux nus, avec le paréo blanc et bleu à la ceinture, la hache à la main⁴⁴ ». C'est à ce même texte qu'il faut rattacher l'arbre « balancé au vent comme un perroquet » de Jarry. La même comparaison apparaît chez Gauguin dans la description de la scène qu'il peignit dans *L'homme à la hache* :

Sur la mer, contre le bord, je vois une pirogue, et dans la pirogue une femme deminue. Sur le bord, un homme, dévêtu de même. À côté de l'homme, un cocotier malade, aux feuilles recroquevillées, semble un immense perroquet dont la queue dorée retombe et qui tient dans ses serres une grosse grappe de coco. L'homme lève de ses deux mains, dans un geste harmonieux, une hache pesante qui laisse en haut son empreinte bleue sur le ciel argenté⁴⁵.

Apparaît ensuite l'un des tableaux les plus connus de Gauguin, le *Christ jaune*, conçu comme une voile attachée à un mât par les trois clous de la crucifixion, où le Christ est décrit, selon la symbolique chrétienne, comme un poisson : « Sa fonction est de sauvegarder pour son peuple l'image de ses dieux. Il en fixait un avec trois clous au mât de la barque, et ce fut comme une voile triangulaire, ou l'or équilatéral d'un poisson séché rapporté du septentrion. » La description du tableau est minimale, empruntant ses termes à la géométrie en une notation synthétique et exacte, mais réduite à des éléments très généraux.

Les deux bas-reliefs de la « Maison du Jouir » que Jarry décrit ensuite, et dont il cite même les titres, forment par contraste l'un des passages les plus clairs de ce texte : « Et, au-dessus de la demeure de ses femmes, il a enchaîné les pâmoisons et les torsions d'amour avec un ciment divin. Hors de l'entrelacs des seins jeunes et des croupes, des sibylles constatent la formule du bonheur qui est double : Soyez amoureuses, et Soyez mystérieuses. »

Puis Jarry revient sur l'un des tableaux qui lui avaient inspiré un poème

43. Comme le remarquent les commentateurs du Collège de Pataphysique, le nom de l'île fait directement allusion à ce texte, dont le titre signifie « les sources odorantes de la terre ». Voir Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, édition annotée, Cymbalum Pataphysicum, 1985, p. 173.

44. Paul Gauguin et Charles Morice, « Noa Noa », *La Revue blanche*, t. XIV, 15 octobre 1897, p. 96. Gauguin avait déjà fait allusion plus haut à ce costume : « j'étais sur mon lit, souffrant, vêtu seulement d'un paréo », défini en note comme une « Bande d'étoffe blanche et bleue qui sert de ceinture » (*idem*, p. 83).

45. *Idem*, p. 87.

lorsqu'il les avait vus en 1893, *Manao Tùpapaù (L'Esprit des Morts veille)* — se contentant de quelques éléments descriptifs qu'il avait déjà notés auparavant : « Quand le roi chante, le long du rivage, sur sa cithare, ou élague avec une hache des images de bois vivant, les pousses qui défigureraient la ressemblance des Dieux, ses femmes se terrent aux creux des lits, le poids de la peur chu sur leurs reins du regard de veilleuse de l'Esprit des Morts, et de la porcelaine parfumée de l'œil de la grande lampe. »

Jarry réutilise une fois encore les interprétations d'un texte antérieur, ce qui rend le texte obscur pour le lecteur qui en ignore l'origine — d'autant plus que son poème était resté inédit :

L'Esprit des morts se pose
gardien au pied du lit. [...]
 roïde comme un flambeau,
ma tête luit veilleuse.
Sur le noir de mon front [...]
 luit au pied de ton lit
mon œil de porcelaine⁴⁶.

Jarry ne produit donc pas simplement une synthèse de l'œuvre de Gauguin : il produit surtout une synthèse de l'œuvre de Gauguin *telle que lui, Jarry, a pu l'apprécier*. En effet, il se contente quasiment ici de reprendre les notations de ses trois poèmes sur Gauguin et de quelques impressions critiques antérieures, ainsi que de points qui l'ont marqué dans la lecture de *Noa Noa*. L'abstraction est donc surtout littéraire : si le texte de Jarry reste très allusif et relativement obscur, c'est parce que son auteur s'est contenté de ne conserver que les linéaments de ses écrits précédents pour faire un portrait détaché de tout contexte réel, de tout retour aux tableaux — une forme de réalisation littéraire de l'idéal pictural synthétiste. Jarry valorise l'oubli comme méthode de création, la « Machine à Décerveler » étant une métaphore de l'effacement des détails dans l'esprit du génie qui s'affranchit du secondaire pour créer des formes nouvelles. En effaçant les particularités des tableaux de Gauguin, en choisissant de ne presque pas citer de titres, Jarry fait un portrait simplifié de l'œuvre du peintre, un portrait idéal dans lequel le lecteur peut reconnaître, au-delà de quelques tableaux particuliers, une unité d'atmosphère qui tend à l'éternité.

46. Alfred Jarry, « Manao tùpapaù », Bq, p. 156. Cette scène est exposée dans Paul Gauguin et Charles Morice, « Noa Noa », *La Revue blanche*, t. XIV, 15 octobre 1897, p. 93, et 1^{er} novembre 1897, p. 172.