



Max Jacob peintre

Françoise Nicol

► To cite this version:

| Françoise Nicol. Max Jacob peintre. Max Jacob et l'école de Rochefort, 2005. <hal-02974473>

HAL Id: hal-02974473

<https://hal.science/hal-02974473v1>

Submitted on 21 Oct 2020

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.



HAL Authorization

MAX JACOB PEINTRE

L'étude qui suit a été partiellement éditée dans Max Jacob et l'école de Rochefort, sous la dir. de J. Lardoux, Angers, PU d'Angers, 2005, p. 109-123.

À l'ombre de l'abbaye de Fleury, à Saint-Benoît-sur-Loire, dans les années 1936-1944, Max Jacob s'est largement consacré à la peinture religieuse, en s'inspirant tout particulièrement des fresques romanes. « À la fin de sa vie, il était très touché par l'art roman le plus pur, cet art qui a pour objectif l'étude des âmes », témoigne le peintre Roger Toulouse¹. Comment a-t-il « lu » cet art et comment s'en est-il nourri ? Si les catalogues des expositions du peintre Max Jacob font état de nombreuses gouaches ainsi que de dessins à la plume d'inspiration romane, l'essentiel de la recherche reste à mener : beaucoup de ces œuvres ne sont pas datées et aucun catalogue raisonné n'en existe. Sans doute leur importance n'a-t-elle pas été véritablement évaluée. Pourtant la beauté de quelques-unes des gouaches présentées au musée des Beaux-Arts de Quimper par exemple, en particulier *L'Adoration des mages*², laisse deviner l'intérêt d'une telle étude. Dans le cadre de cette publication, seules quelques pistes peuvent être ébauchées qui mériteraient d'être poursuivies, à la lumière de l'histoire de l'art³.

La réflexion ne peut s'engager qu'à partir de quatre préalables. Le premier consiste à prendre très au sérieux la qualité de peintre de Max Jacob. Certes, à ses yeux, être peintre est moins un état ou un statut qu'un idéal à atteindre. De ce métier difficile à maîtriser, il se sent toujours indigne, comme il l'écrit à Michel Leiris en 1922 :

Je fais des progrès immenses en peinture. J'espère devenir un vrai peintre avant peu⁴.

Dans sa correspondance, affirmations et dénégations se succèdent : il s'affirme peintre avant de se moquer d'une activité strictement alimentaire, « la gouache à finances », comme il dit pour parodier son ami Jarry. Ailleurs, il déclare qu'il va renoncer à la peinture... avant de retrouver confiance en lui⁵ ! Cette image négative de lui-même, familière aux amis de l'artiste, a peut-être découragé certaines recherches. Cependant Max Jacob n'est pas un poète qui se serait adonné à la peinture. Il est bien poète *et* peintre. Entre les deux arts, comme le souligne son ami André Salmon, dès 1920, il n'a pu choisir :

¹ Roger Toulouse interrogé par Claude Morgan, in « Devant un portrait », revue *Créer* du Centre artistique et littéraire de Rochechouart, février-avril 1976, n°23, p. 17.

² Que Monsieur André Cariou, conservateur du musée, qui m'a accueillie trouve ici l'expression de ma reconnaissance. Je remercie aussi son équipe, en particulier Mme Le Guen, qui a facilité mes recherches.

³ L'étude souhaitée par André Salmon en 1964 n'a pas encore été réalisée, semble-t-il : dans le catalogue de l'exposition *Max Jacob, 1944-1964* (musée des Beaux-Arts, Bibliothèque municipale d'Orléans, 7 mars-20 avril 1964), il souhaite « inciter à une étude enfin sérieuse, profonde de Max Jacob poète et graphiste, car cette étude, esquissée seulement par Fabureau, du vivant de Max, nous en attendons l'accomplissement » (p. 5).

⁴ *Lettres à Michel Leiris*, 26 octobre 1922, Honoré Champion, 2001, p. 79.

⁵ « Je meurs quand je commence à savoir ce que c'est que du dessin », Lettre à André Level, 5 janvier 1940.

Je pense qu'il ne l'a littéralement pas pu, lui qui n'écrit pas des poèmes de peintres et qui n'est pas peintre, ainsi que croyait l'être Théophile Gautier, le dimanche⁶.

La biographie de Max Jacob le confirme. Dès 1899, il annonce à sa famille une vocation de peintre précoce (deux ans avant sa rencontre avec Picasso) : « La surprise fut grande quand, à vingt-trois ans, je déclarai que je serai peintre », a-t-il raconté⁷... Jusqu'aux dernières heures de sa vie à Saint-Benoît, Max Jacob dessine et peint autant qu'il écrit⁸. Et sa correspondance, non seulement avec des peintres (René Rimbart ou Roger Toulouse) mais avec ses amis écrivains, fait état d'une préoccupation incessante pour le dessin et la peinture. Les sept expositions présentées de son vivant en témoignent⁹, ainsi que les nombreuses manifestations organisées depuis 1944. Il est temps d'accorder du crédit à la réflexion de Salmon tout en déplorant le déséquilibre entre la quantité d'études consacrées à la poésie et le petit nombre de publications concernant la peinture.

Le deuxième préalable consiste à ne pas opposer les débuts cubistes de Max Jacob au reste de sa carrière de peintre : malgré les reproches qu'il a essuyés de la part des surréalistes après sa conversion, aucune rupture ne doit être envisagée ni entre l'ami de Picasso et le dévot des dernières années, ni entre le « théoricien » du cubisme et l'humble artiste qui copie des sujets religieux à la fin de sa vie. Il ne s'agit pas non plus d'aplanir les difficultés : la conversion de 1909, suivie du baptême de 1915, constitue comme un surgeon dans sa vie qui donnera naissance à des fruits nouveaux. Envisageons plutôt de manière organique l'évolution d'un artiste qui accueille les contradictions tout en recherchant une ligne unificatrice. Pourquoi par exemple considérer comme une exception dans son œuvre les dessins cubistes réalisés près de Picasso et de Braque, à Céret en 1913 ? Loin d'être une impasse, ils constituent une étape de sa recherche picturale qui sera exploitée par la suite. La troisième remarque porte sur le cubisme : malgré quelques réflexions acides à l'égard de son ami Picasso, Max Jacob ne réduit pas du tout la recherche cubiste à une affaire de géométrie. Il serait simpliste de le penser. Tout en prenant la mesure de la construction dans le mouvement, comment pourrait-il ignorer l'importance donnée par les cubistes à l'émotion ? Rappelons que la caractéristique de cette esthétique nouvelle, telle qu'elle est définie dès 1916, dans la préface du *Cornet à dés* puis dans la revue *Nord-Sud* par Max Jacob et Pierre Reverdy, avec la caution du peintre Georges Braque¹⁰, est précisément l'émotion, même s'il faut s'entendre sur le sens de ce terme ambigu¹¹.

⁶ André Salmon, « La Renaissance de l'art français et des industries de luxe », mars 1920 (in Gérard Turpin, catalogue de l'exposition, *Max Jacob peintre*, galerie de la Poste, Pont-Aven, 1998).

⁷ Max Jacob, présentation de l'auteur par lui-même, dans le catalogue de l'exposition de 1920 (galerie Bernheim jeune).

⁸ Sa production picturale est quantitativement importante. Bernard Daniel et Hervé Péron évoquent 2000 à 3000 dessins, 1000 à 2000 gouaches, une petite centaine d'huiles et quelques aquarelles. Les aquarelles sont le plus souvent des gouaches très diluées, associant la plume et des lavis qui sont plutôt, surtout dans les années de jeunesse, des « cafés » (c'est vers 1911 que la peinture permet à Max Jacob de sortir un peu de la misère). Voir Bernard Daniel et Hervé Péron, « Le cornet à dessins » (catalogue de l'exposition *Max Jacob peintre*, *op. cit.*).

⁹ Il y a eu seulement sept expositions du vivant du poète. 1919 : galerie Terysse ; 1920 : Bernheim jeune (103 œuvres) ; 1927 : Galerie des Quatre-Chemins (« dessins évangéliques ») ; 1928 : galerie Théophile Briant ; 1930 : galerie Georges Petit ; 1933 : librairie ALP ; 1936 : galerie Christian Dior.

¹⁰ Deux articles de la revue sont essentiels : Pierre Reverdy, « Sur le cubisme » (n°1, mars 1917), Georges Braque, « Pensées et réflexions sur la peinture » (n°10, décembre 1917).

¹¹ L'émotion de Max Jacob a partie liée avec la sensibilité mais il ne faut pas la confondre avec elle : dans la préface du *Cornet à dés*, il parle de « l'émotion du beau » en l'opposant à « l'analyse et la pensée », 1916 (Gallimard, 2003 –poésie).

Enfin, il faut revenir sur les relations entre poésie et peinture. Roger Toulouse témoigne de l'activité quotidienne du poète peintre à la fin de sa vie comme dans sa jeunesse :

Il avait [...] toujours sur sa table de travail une gouache et un poème qu'il élaborait simultanément¹².

« Simultanément » évoque bien une activité artistique double dans un temps donné : alors que la correspondance fait souvent état d'œuvres achevées (à vendre ou donner), le dessin spontané accompagne souvent l'écriture du poème, en amont et en dehors de tout projet spéculatif. Mais cela ne signifie pas pour autant que la peinture se mette au service de l'écriture, pour l'illustrer. Une phrase ambiguë de Jean Cassou pourrait prêter à contre sens :

Max Jacob faisait de la poésie dans sa peinture et dans sa poésie, il faisait de la peinture¹³.

Cassou insistait à juste titre sur une caractéristique commune aux deux arts : ils étaient « situés », selon l'expression utilisée par le poète dans la préface du *Cornet à dés*¹⁴. En réalité, « cet artiste assisté d'un peintre n'est jamais un peintre littéraire », comme l'affirme très justement André Salmon. Dès 1916, encore, Max Jacob et Pierre Reverdy s'accordent sur la frontière qui sépare les arts : chacun a ses « moyens propres » (le terme « moyens » est commun aux deux hommes ; l'adjectif « propres » est utilisé par Reverdy dans l'article de *Nord-Sud* sur le cubisme), « c'est-à-dire que les moyens littéraires appliqués à la peinture (et vice-versa) ne peuvent que donner une apparence de nouveauté facile et dangereuse »¹⁵. Cela n'exclut pas l'élaboration simultanée du dessin et du poème dont témoigne Toulouse.

Parmi d'autres, en témoigne le manuscrit d'une méditation conservé à la Bibliothèque municipale de Quimper, « Création de l'homme que je suis »¹⁶, dans lequel texte et dessins cohabitent : entre les mots (par-dessous ou par-dessus), deux visages apparaissent, la Sainte Face du Christ (au recto) et celui d'une femme (au verso du même feuillet). Un dessin isolé, présent dans le même fonds et titré « un dessin du Christ et de Sainte Véronique », sans doute réalisé à la même période, associe ces deux mêmes figures, à pleine page. On y voit la sainte tendre un linge vers le visage du Christ portant la croix, au cours de la Passion¹⁷. Les dessins présents sur la méditation, « Création de l'homme que je suis », sont bien des ébauches de

p. 22). Un peu plus clairement, Reverdy et Braque insistent sur la transformation d'une émotion sentimentale (qui pourrait être celle du créateur) en émotion esthétique (qu'éprouvera le destinataire de l'œuvre).

¹² Interview de Roger Toulouse par René Franck, *Les amis du musée d'Orléans*, décembre 1989, n°8, p. 3.

¹³ Jean Cassou, introduction au catalogue *Max Jacob, 1876-1944*, Musée des Beaux-Arts de Quimper, 1976.

¹⁴ Max Jacob, « Tout ce qui existe est situé », préface du *Cornet à dés*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁵ Pierre Reverdy, « Sur le Cubisme », *Nord-Sud*, n°1, mars 1917 (réédition Jean-Michel Place, 1980), p. 6. Par ailleurs, les cubistes, en refusant la représentation, ont réduit à néant (par ricochet, pourrait-on dire) la subordination de l'image aux mots qui caractérisait l'illustration traditionnelle.

¹⁶ Ms 15 de Quimper, non daté. La méditation est un exercice quotidien auquel se livre Max Jacob, à partir de sa conversion. Lettre à René Lacôte, 1940 : « Depuis trente ans, je n'ai pas passé un jour sans écrire une méditation » (in Hélène Henry et Jean-Claude Roda, *Max Jacob à la Bibliothèque municipale d'Orléans*, 1986).

¹⁷ Ms 16. Véronique, à gauche, de profil, a la tête tournée vers la droite et vers le haut. À droite, le Christ, de trois quarts face, tourne la tête vers la gauche.

cette scène familière aux croyants (ou des allusions à celle-ci)¹⁸. Or ces images surgies au cours de l'écriture n'ont pas de valeur illustrative mais relèvent à leur manière de la méditation spirituelle : sans porter sur la Passion, le texte instaure en effet un face à face entre Dieu, le tout puissant, « qui connaît le commencement et la fin de l'univers » et « le petit rien », « le petit passage » que constitue la vie sur terre du poète méditant. L'opposition se renverse ensuite conformément à la conception catholique : la faible créature, parce qu'elle est créée par Dieu, possède une parcelle de la toute puissance divine (« je suis Dieu en quelque façon », écrit Jacob). Ce paradoxe surgit dans l'image mais sous une autre forme, dans le face à face suggéré entre le Christ humilié par le supplice qui lui est infligé et le geste de compassion de la pieuse Véronique dont le geste a fait la patronne des peintres... Le contrepoint de l'image est à la fois douloureux et apaisant : la souffrance du Christ (qui n'est pas évoquée dans le texte) se manifeste dans l'image, telle une obsession du poète, mais, alors que le texte se termine sur une menace (au lieu d'obéir à Dieu, le croyant « se donne au Diable »), la sainte femme montre le chemin à suivre, témoignant ainsi de la grandeur des créatures. Ainsi, texte et images, complémentaires, informent ensemble sur l'état spirituel du poète. Lors de l'activité astreignante que constitue la méditation quotidienne, les images surgissent en toute liberté, au fil des rêveries, des obsessions, ou des fantasmes du créateur. Sans que l'une soit subordonnée à l'autre, les deux modes d'expression suivent des chemins parallèles. « Je ne parle pas de littérature en peinture. J'ai horreur de ça », affirme Jacob¹⁹.

DES VISIONS DES SOUFFRANCES ET DE LA MORT DE JÉSUS FILS DE DIEU À L'ART ROMAN

Ces préalables posés, quelle est la place de la peinture religieuse, particulièrement de la peinture d'inspiration romane, dans l'œuvre de Max Jacob entre 1936 et 1944 ? Voici quelques repères. Dans les dernières années, le peintre qui ne s'est jamais limité à des sujets religieux, a continué à peindre des paysages²⁰, des sujets bretons, des portraits (*Le Gai laboureur*, par exemple²¹), des animaux (en particulier les *Vaches dans un paysage*, d'une grande qualité plastique²²), des scènes mythologiques. « Tous les sujets lui étaient bons, les sujets religieux comme les sujets de la vie familière, les scènes de théâtre, de la nature, de la vie »²³. Mais il semblerait que les motifs religieux soient largement traités à Saint-Benoît, auprès de l'abbaye qu'il ne quittera qu'à l'issue d'une vie que Michel Leiris décrira comme « traversée de bout en bout par le dévouement le plus entier à une vocation de poète muée peu à peu en vocation de mystique »²⁴.

¹⁸ C'est d'ailleurs le Ms 16 qui permet d'identifier le personnage de la sainte, à peine suggérée dans le premier manuscrit.

¹⁹ Max Jacob, *Lettres à Roger Toulouse, 1937-1944*, préface de Patricia Sustrac, introduction de Christine Van Rogger-Andreucci, Troyes, Librairie bleue, 1992, p. 76.

²⁰ Max Jacob déclare à Charles-Albert Cingria vers 1930, « Je suis paysagiste » (cité in *Max Jacob, L'Archange foudroyé*, musée des Beaux-arts d'Orléans, 1994, p. 50).

²¹ « Je fais un laboureur dans un paysage », *Lettres à Roger Toulouse, op. cit.*, p. 40 (fin novembre ou décembre 1938).

²² Ce tableau de 1943 se trouve au musée de Quimper. Le bestiaire de Max Jacob mériterait à lui seul une étude.

²³ Jean Cassou, introduction au catalogue de l'exposition *Max Jacob, 1876-1944*, Musée des Beaux-Arts de Quimper, 1976 (pages non numérotées).

²⁴ Introduction de Michel Leiris au catalogue de l'exposition de 1961, *Exposition en hommage à Max Jacob*, musée des Beaux-Arts de Quimper, 17 juin-15 août 1961 (catalogue de Pierre Quiniou).

Depuis quand l'artiste s'intéresse-t-il à l'art sacré ? En 1920, lors de la première exposition, conçue par Georges Aubry, chez Bernheim²⁵, un seul sujet religieux est présenté, une *Crucifixion*. Puis, entre 1920 et 1928, une série de gouaches et de dessins est inspirée des évangiles, les étapes de la Passion tenant une place privilégiée : *Le Baptême du Christ*, *Le Christ attaché à la croix*, *La Déposition de la croix*, ainsi qu'une *Annonciation*, dessin d'une surprenante préciosité²⁶.

Dans la période où se termine le premier séjour à Saint-Benoît²⁷, une série de quarante dessins consacrés à la Passion du Christ, de la flagellation à la résurrection, semblent prolonger et amplifier les œuvres précédentes : réalisés durant l'été 1927 et exposés à Paris en novembre 1927, ils font l'objet, au début de l'année 1928, d'un album publié par Maurice Sachs aux éditions des Quatre-chemins, *Visions des souffrances et de la mort de Jésus fils de Dieu*²⁸. L'œuvre, d'une tonalité doloriste, est belle et troublante à plus d'un titre : elle creuse la souffrance, celle du Christ et celle que l'artiste trouve au fond de lui-même, l'une et l'autre en miroir. On peut y voir un écho d'un ouvrage de piété que son parrain, Pablo Picasso, lui avait offert pour son baptême, *L'Imitation de Jésus-Christ*. Ce texte incitant le croyant à centrer sa vie spirituelle sur le Christ, recommande de méditer sur l'humanité du fils de Dieu et particulièrement sur la souffrance vécue lors de la Passion. Par quelques lignes, dans une économie de moyens efficace, l'artiste met en scène la déréliction du Christ, humilié, battu, bientôt chutant à trois reprises, accroupi au sol, tel un chien se tournant avec angoisse vers ses tortionnaires. Dans un des quatre dessins consacrés à la flagellation, les courbes de son corps nu accentuent sa vulnérabilité (p. 6 et 7). Quand « Jésus rencontre sa mère », ses bras ballants et le regard dans sa direction suffisent à exprimer sa déchirante impuissance. Quant au dessin, « L'amour de Sainte Véronique », il est proche du manuscrit évoqué plus haut. Sans regrouper tous les dessins religieux de cette période, les *Visions des souffrances et de la mort de Jésus fils de Dieu* constituent un tournant important dans l'œuvre religieuse de Max Jacob, point d'aboutissement des essais des années précédentes (les dessins sans doute réalisés en grande partie lors du premier séjour à Saint-Benoît) et point de départ d'autres œuvres. Ainsi, l'exposition de 1994, au musée des Beaux-Arts d'Orléans présente des dessins plus tardifs dans la même veine, tels le *Baptême du Christ* (1934) ou *La Montée au calvaire* et *Calvaire, le coup de lance* (1937)²⁹. Or c'est sans doute vers cette même année 1928 qu'il peint les

²⁵ Pierre Andreu, *Vie et mort de Max Jacob*, op. cit., p. 133. l'exposition est conçue par Georges Aubry, qui montera aussi en 1951, *Max Jacob, gouaches, peintures, dessins*, à la galerie Monique de Groote. Rappelons que la conversion de Max Jacob a lieu en septembre 1909 (il voit lui apparaître un ange). Son baptême a lieu le 18 février 1915.

²⁶ J.R.Thomé commente ainsi cette Annonciation, « La Vierge, exquise de candeur, s'effraie, les deux mains levées, du redoutable honneur dont l'ange vient l'informer et celui-ci pour ne pas effaroucher sa pudeur, couvre des deux mains son sexe » in « Max Jacob, illustrateur », revue *Le Portique*, n°5, 1947, p. 60.

²⁷ Max Jacob se réinstalle à Paris au printemps 1928 jusqu'en 1936.

²⁸ Ces « dessins évangéliques » sont présentés dans la galerie des Quatre-Chemins, associée à la maison d'édition du même nom (voir Pierre Andreu, *Vie et mort de Max Jacob*, op. cit., p. 214). L'exposition, *Max Jacob peintre*, à la galerie de la Poste, en 1998, a présenté d'autres dessins à la plume de la même veine : *L'Ange* (1927), *Le Saint Suaire* (1927), *L'Élévation de la croix* (1928), ainsi qu'une gouache rehaussée à l'encre, un peu plus tardive (*Le Golgotha*, 1932). Les mêmes sujets font l'objets de dessins dans la dernière période de la vie de l'artiste (voir *Max Jacob, l'archange foudroyé*, op. cit.).

²⁹ *Ibid.* *Le Coup de lance* a été présenté dès 1964 à Orléans : l'œuvre appartenait à Roger Toulouse (catalogue de l'exposition *Max Jacob, 1944-1964*, op. cit., p. 28).

premières gouaches imitées de fresques romanes, en particulier *Les Rois mages*³⁰. Dans le même espace du tableau, se succèdent chronologiquement plusieurs scènes : de gauche à droite, les Rois mages arrivent à cheval, puis se prosternent devant la Vierge assise, l'enfant Jésus dans ses bras.

À partir de mai 1936, l'artiste s'installe à nouveau à Saint-Benoît-sur-Loire. Les sujets religieux, empruntés non seulement au Nouveau mais aussi à l'Ancien Testament et aux vies de saints abondent alors dans la production de l'artiste, dont beaucoup sont inspirés de l'art roman. *L'Entrée à Jérusalem ou les Rameaux*, datée de 1944, serait la dernière³¹. Une très belle *Visitation* reproduite dans le catalogue de l'exposition, *Max Jacob et Picasso*³², est évoquée à plusieurs reprises par le poète, dans ses lettres au peintre Roger Toulouse³³. Quelles sont les sources du peintre ? La première réponse est donnée par les lieux où il vit : l'abbaye de Fleury ne comporte pas de fresques mais de très beaux chapiteaux romans, ceux de la tour-porche et de la croisée des transepts³⁴. Tout près de l'abbaye, à l'oratoire de Germigny-les-près où Max Jacob conduit régulièrement ses visiteurs³⁵, une célèbre mosaïque carolingienne représentant L'Arche d'Alliance occupe l'abside principale³⁶. Mais c'est surtout par ses amis artistes qu'il est initié à l'art roman. Si une étude complète de ses relations avec les artistes concernés par l'art religieux reste à faire, retenons au moins les noms de Fernand Léger et de Jacques Lipchitz. Le premier qui s'intéresse depuis 1925 à l'art mural a sans doute découvert les fresques romanes dans les années trente. L'historien d'art Paul-Henri Michel rapporte cette anecdote :

³⁰ Cette gouache est reproduite en couleurs dans le catalogue de l'exposition *Max Jacob peintre* (galerie de la Poste). Voir également, quelques années plus tard mais toujours durant le séjour parisien de Max Jacob, *L'Entrée à Jérusalem* (1933) (même catalogue). Je n'ai pas trouvé dans les catalogues consultés d'œuvre imitée de la peinture romane, antérieure à 1928. Mais les œuvres de ce type sont loin d'être toutes datées (on en trouve par exemple dans le catalogue de l'exposition, *Max Jacob à la Bibliothèque municipale d'Orléans*, *op. cit.*). Il faut poursuivre la recherche sur ce point. Rappelons que Max Jacob n'a pas pu exposer à partir de 1936. Après sa mort, en revanche, les expositions se succèdent, à Paris et en province, ainsi qu'à Rome (galerie Visconti en 1944, Bibliothèque municipale d'Orléans en 1947, Galerie Monique de Grotte en 1951 (le commissaire de l'exposition est G. Aubry), Musée des Beaux-Arts de Quimper en 1961, galerie de la Poste en 1998 (Paris et Pont-Aven), etc.

³¹ Catalogue de l'exposition *Max Jacob, 1944-1964*, musée des Beaux-Arts, Bibliothèque municipale d'Orléans, *op. cit.*, p. 23.

³² Hélène Seckel et André Cariou, *Max Jacob et Picasso*, 21 juin-4 septembre 1994, Paris, RMN, 1994, p. 256. On trouve à la même page un dessin préparatoire.

³³ C'est dans le catalogue de l'exposition d'Orléans, *Max Jacob, l'archange foudroyé*, qu'on trouvera le plus grand nombre des reproductions. Les titres sont le plus souvent ceux des scènes bibliques représentées, parfois, on lit seulement *D'après une peinture romane*, parfois l'église dans laquelle a été peinte la fresque est indiquée. Ainsi, dans le catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Quimper en 1961, la gouache qui porte le numéro 15 s'intitule *D'après une peinture romane*; le n°16, *D'après une peinture romane, de l'église de Tavant* (pages non numérotées). Dans *Max Jacob, L'archange foudroyé*, la gouache qui porte le n°152 (p. 152 et 176) a pour titre : *Prophète en prière, d'après une peinture romane de l'abbatiale de Saint-Savin de Gartempe*.

³⁴ On trouvera des photographies de ces chapiteaux dans l'ouvrage *Lumières de l'an mil en orléanais, autour du millénaire Abbon de Fleury*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, Brépols, 2004, p. 155-172.

³⁵ Marcel Béalu évoque ces déplacements réguliers : « Plusieurs fois, nous nous étions arrêtés entre Saint-Benoît et Germigny pour contempler quelques ânon folâtrant dans un enclos. Ce lieu était devenu pour nous 'le pré aux ânes' » (Marcel Béalu, *Dernier visage de Max Jacob*, Quimper, Calligrammes, 1994, p. 64).

³⁶ *Lumières de l'an mil en orléanais, autour du millénaire Abbon de Fleury*, *op. cit.*, p. 126. Quand Max Jacob déclare qu'il va faire « une copie d'une mosaïque byzantine pour se désennuyer » (*Lettres à Toulouse*, *op. cit.*, p. 61), il fait probablement allusion à celle-ci (dans les années trente, on pouvait utiliser ce terme « byzantin » quand les historiens d'aujourd'hui parlent d'art carolingien).

[Léger] feuilletait un album de peintures romanes et les découvrait ainsi pour la première fois. Enthousiasmé, il s'adresse à Le Corbusier qui se trouvait auprès de lui: « Tu connais ça, Corbu ? T'as vu ça... les peintures romanes ? C'est formidable ! »³⁷.

Or Léger aurait offert à Max Jacob, au début des années trente, un album reproduisant des fresques romanes³⁸. Un autre artiste, le sculpteur Jacques Lipchitz (1891-1973), joue le même rôle de passeur. Juif comme le poète (d'origine lituanienne) dont il est l'ami depuis 1912, il mène d'abord une recherche cubiste puis se dirige vers un art plus lyrique et réalise sa première sculpture religieuse en 1921 (*Madeleine repentante*)³⁹. Dans une lettre à Marcel Moré, le 26 juillet 1940, Jacob écrit : « J'ai un album de peintures romanes donné il y a quelques mois par Lipchitz⁴⁰ ». (On sait aussi que Lipchitz lui a offert des cartes postales de Saint-Savin-sur-Gartempe, un des plus beaux ensembles français de peintures romanes, le 27 septembre 1939). Cet album enthousiasme Jacob qui en parle à Kahnweiler. Une lettre du 30 juillet de la même année signée du marchand d'art, ami des cubistes, en fait état :

Le livre de peintures romanes dont tu me parles est-ce celui de Focillon? Je l'ai aussi et je connais même à peu près toutes les peintures elles-mêmes.

Qu'il lui ait été donné par Léger ou Lipchitz, l'ouvrage d'Henri Focillon, *Peintures romanes des églises de France*, illustré de 145 photographies en noir et blanc de Pierre Davinoy, est certainement celui qu'a possédé Max Jacob : cet ouvrage essentiel dans lequel le théoricien de la « vie des formes » affirme la « jeunesse » de ces œuvres, édité chez Paul Hartmann, en 1938, aura une audience très large auprès du public dont les artistes (Picasso par exemple) qui voient ces œuvres pour la première fois⁴¹. Jacob va y puiser son inspiration.

Parallèlement, on le sait, en mai 1936, il entre en contact avec un jeune peintre d'Orléans, Roger Toulouse. L'amitié entre les deux hommes ne s'interrompt qu'à la mort du poète et leur précieuse correspondance permet de mettre en relation la découverte de la peinture romane

³⁷ Paul-Henri Michel, *La Fresque romane*, Paris, Gallimard (Idées/arts), 1961, p. 68. L'anecdote n'est malheureusement pas datée. Léger connaît Le Corbusier depuis les années vingt (une rencontre est attestée en 1923, mais peut-être se sont-ils rencontrés en 1920). Ils ont travaillé ensemble à plusieurs reprises : ainsi, en 1925, Léger exécute ses premières peintures murales pour Le Corbusier, au pavillon de l'Esprit Nouveau. C'est avec lui qu'il part aux Etats-Unis en 1935. L'exclamation de Fernand Léger constitue le titre de l'article de Christian Davy, chercheur auprès de l'Inventaire général, consacré aux peintures murales des Pays de Loire (« Tu connais ça, Corbu? T'as vu ça... les peintures romanes? C'est formidable! », *Revue 303*, n°XLV, Hôtel de la Région des Pays de la Loire, 1995).

³⁸ Bernard Daniel et Hervé Péron, « Le Cornet à dessins », dans le catalogue de l'exposition *Max Jacob peintre*, à la galerie de la Poste, *op. cit.*

³⁹ *L'Art sacré au XX^e siècle en France* (ouvrage collectif), Thonon-les-Bains, L'Albaron, Société Présence du livre, 1995, p. 204.

⁴⁰ Hélène Seckel et André Cariou, *Max Jacob et Picasso*, *op. cit.*, p. 260.

⁴¹ La question des fresques romanes est soulevée pour la première fois au début du XIX^e siècle grâce à l'historien Aymeric-David qui, sans avoir mené d'observation sur le terrain, affirme l'existence d'une peinture médiévale à partir des textes. Mais c'est Prosper Mérimée, inspecteur des monuments historiques, qui s'intéresse le premier à un certain nombre d'ensembles, en particulier celui de Saint-Savin. En 1845, il publie la *Notice sur les peintures de l'église de Saint-Savin* et prend l'initiative de travaux dans les lieux. En 1889, Pierre Gelis-Didot et Henri Laffilée publient *La Peinture décorative en France du XI^e au XVI^e siècle*. En 1905, Emile Mâle consacre un chapitre à la peinture murale dans le tome II de *l'Histoire de l'art* d'André Michel. L'ouvrage de Focillon vient ensuite. « Des relevés à grandeur des principaux ensembles de peintures romanes sont exécutés; les difficultés causées par la guerre ralentissent à peine cet admirable travail et, au lendemain de la paix, l'inauguration des nouvelles salles de peintures au Musée des Monuments français attire une foule de visiteurs enthousiastes » (Paul-Henri Michel, *La Fresque romane*, *op. cit.*, p. 68). Les relevés des œuvres se font dès 1937 mais Jacob, mort à Drancy en 1944, ne verra jamais les salles de ce musée...

avec l'itinéraire personnel du poète. Dans cette dernière période de sa vie, l'artiste est en proie au doute. À plusieurs reprises, entre 1937 et 1944, il affirme dans ses lettres sa volonté d'abandonner la peinture⁴². Le découragement qui s'empare de lui n'a pas seulement pour motif le douloureux enfantement de l'œuvre. Max Jacob ne parvient pas à réaliser ce qu'il cherche, la composition de l'œuvre⁴³. Or c'est la peinture romane qui va lui offrir des solutions.

Avant d'aborder les enjeux de cette découverte, précisons la manière dont Max Jacob s'inspire de ces fresques romanes. Le principe est celui de la libre copie des photographies ou des cartes postales que ses amis lui adressent, comme l'atteste la correspondance avec Toulouse ou Béalu. Toutes ses gouaches d'inspiration romane sont probablement assez proches de leur modèle. Ainsi, nous avons retrouvé le modèle de la belle *Adoration des mages* du musée de Quimper qui aurait peut-être été exécutée en 1940⁴⁴ : il s'agit d'une fresque de l'église Saint-Martin-de-Vicq, dans le Berry dont une photographie se trouve dans l'ouvrage de Focillon. Max Jacob en aurait-il eu connaissance avant la lecture de cet ouvrage puisque la peinture intitulée *Les Rois mages* évoquée plus haut est une copie de la même fresque, datée de 1928 (à moins que la date donnée lors de l'exposition de 1998 soit fausse) ? La comparaison entre ces deux gouaches permet de mesurer la liberté assez réduite d'interprétation que se donne Jacob : des variantes apparaissent entre l'original et chacune des deux copies ; la seconde semble beaucoup plus élaborée et sensible (en particulier par le travail sur les blancs), une frise vient surmonter la scène, mais la structure générale est entièrement respectée dans les deux cas. La part de liberté que s'accorde Jacob tient sans doute au sens donné à la composition et aux couleurs de la fresque reproduite. Dans la mesure où la source n'est que parfois donnée (ainsi le martyre de Saint Savin et Saint Cyprien⁴⁵ de 1940 est copié de la fresque de la crypte⁴⁶), il faudrait mener une recherche sur l'ensemble des peintures d'inspiration romane, en s'appuyant par exemple sur la liste de sites romans dressée par Max Jacob lui-même, à gauche d'un dessin au crayon rouge et à l'encre de Chine réalisé vers 1940 : « Saint-Savin, Poitiers, Montmorillon, Saint-Aignan-sur-Cher, Montoire, Saint-Jacques-des-Guérets, Le Liget, Tavant, Vic[q], Ébreuil, Le Puy, Brioude, Berzé-la-Ville, Auxerre, Tournus⁴⁷ ». Ainsi, l'aquarelle intitulée *Figures de saints*, toujours à Quimper, est peut-être une copie partielle d'une scène consacrée à la *Sortie de l'arche de Noé*, présente dans la nef de l'église abbatiale de Saint-Savin (avec un recadrage sur les visages, la diminution du nombre de personnages et un face à face plus serré entre les saints représentés et Dieu vers lequel ils se dirigent)⁴⁸. Il reste à donner tout son sens à cet acte de copie.

⁴² « JE SUIS PLUS QUE DÉCOURAGÉ, ANÉANTI. Je ne toucherai plus ni pinceau, ni crayon, ni plume » (*Lettres à Roger Toulouse, op. cit.* 15 décembre 1943, p. 96).

⁴³ Un autre motif de découragement vient de la mauvaise qualité de ses gouaches qui s'écaillent, se fendillent. Ce problème technique se posera à Max Jacob jusqu'à la fin de sa vie.

⁴⁴ Indication donnée par Patricia Sustrac et présente dans le dossier de l'œuvre aimablement mis à notre disposition par le musée de Quimper. Le musée n'a pas officiellement daté cette œuvre.

⁴⁵ Rappelons que Cyprien est le nom de baptême de Max Jacob.

⁴⁶ Voir le catalogue *Max Jacob, l'archange foudroyé, op. cit.*, p. 155. On se souvient que Cyprien est le nom de baptême de Max Jacob.

⁴⁷ *La Déposition de croix*, étude sur calque, d'après une reproduction de peinture murale, vers 1940 (*ibid.*, p. 156).

⁴⁸ Yves-Jean Riou, *L'Abbaye de Saint-Savin*, Inventaire général des monuments et des richesses historiques de la France (Images du patrimoine), 1994, p. 30.

LES ENJEUX DE LA PEINTURE ROMANE DANS L'ŒUVRE DE MAX JACOB

Si l'art roman importe tant pour Max Jacob, c'est au moins pour trois raisons : il serait d'abord un contrepoint salutaire à l'art religieux tel qu'il se répand à la fin du XIX^e siècle, en France. Par ailleurs, cette expression artistique répond aux préoccupations des cubistes que partage le poète peintre dès l'origine du mouvement. Enfin, elle ouvre au croyant une porte sur un espace-temps en résonance avec ses convictions les plus fortes et constitue ainsi un jalon important de son chemin spirituel.

Contre l'art sulpicien

Avec la liberté qui le caractérise, Max Jacob s'accorde aux artistes qui, dans la première moitié du siècle, œuvrent pour un renouvellement des canons de l'art chrétien. Si les courants auxquels ils appartiennent sont nombreux et leurs esthétiques différentes⁴⁹, tous ces artistes ont une conviction en commun : réagir au « laid tentaculaire » représenté par l'art sulpicien qui a envahi les monuments religieux de France dans les dernières années du XIX^e siècle. Parmi ces artistes, Maurice Denis, tertiaire dominicain, ouvre avec Georges Desvallières, en novembre 1919, les « Ateliers d'art sacré », rejoint par le père dominicain Marie-Alain Couturier. Max Jacob connaissait Maurice Denis, beau-père de son ami Jean Follain. A-t-il pu ignorer par exemple qu'en 1923, le peintre créait une mosaïque à la cathédrale Saint-Corentin de Quimper (*Aux morts du clergé de Quimper*) ? Lors du décès accidentel de Denis en 1943, le poète adresse de Saint-Benoît ses condoléances à Follain, en rendant hommage à l'œuvre de son beau-père :

La sainte religion catholique lui doit beaucoup aussi : son pinceau a préparé le nouveau actuel⁵⁰.

Le projet de ces artistes, chrétiens pratiquants, meurtris par la première guerre mondiale et nourris de philosophie thomiste, était de renouveler les ateliers du Moyen-Âge⁵¹. La renommée de leurs ateliers qui font la part belle à la fresque s'étend jusqu'à la mort de Maurice Denis. Puis, à la fin des années trente, un autre courant prendra de l'importance : sous l'impulsion du père Couturier, les amis de Max Jacob, représentants de la peinture moderne, se voient confier des commandes par l'Église, en particulier Braque, Léger, Beaudin, dont Max Jacob préfaça la première exposition en 1923, Lipchitz mais aussi Matisse, Chagall ou Rouault⁵².

Sans appartenir à ces ateliers, Max Jacob a fréquenté la plupart de ces artistes dont il partageait au moins le refus de l'art sulpicien. Un de ses *Derniers poèmes*, « Art religieux »,

⁴⁹ On pourra retrouver la présentation de ces différents courants dans le 1^{er} chapitre de l'ouvrage déjà cité, *L'Art sacré au XX^e siècle en France* (« Les temps des chantiers, 1920-1940 », *op. cit.*, p. 15 et sq.).

⁵⁰ Max Jacob, *Correspondance, Les amitiés et les amours*, Tome 3, Nantes, Le Petit Véhicule, 2003, p. 64.

⁵¹ « L'élève redevient ce qu'il était avant la Renaissance dans les boutiques de Toscane et d'Ombrie, un apprenti puis un élève du maître » (*L'Art sacré au XX^e siècle en France*, *op. cit.*, p. 20). Le principal commanditaire des chantiers d'art sacré est le cardinal Verdier, à l'Archevêché de Paris.

⁵² Max Jacob n'a pas pu voir l'achèvement de l'extraordinaire église Notre-Dame de Toute-Grâce du plateau d'Assy en Savoie dans laquelle la plupart de ces artistes sont intervenus, entre 1939 et 1946.

en témoigne par son ironie à l'égard des innombrables marchands de « bondieuseries » de la place Saint-Sulpice⁵³. Le poète de l'émotion détestait la nature abstraite et conventionnelle de ces tableaux omniprésents (on en voit à la Cathédrale Saint-Corentin), qui pastichent platement des œuvres anciennes, avec la plus grande pudibonderie. Déjà ses dessins de 1928 sur la Passion, creusant la souffrance physique et morale, battaient en brèche cet art révolu. Jusqu'aux dernières années, il déplore la « guimauve »⁵⁴, trop souvent présente dans l'art religieux. Ainsi, il écrit au peintre René Rimbert :

L'art chrétien est dans la lavasse. C'est la faute de l'Église qui ne veut pas avancer. Tant pis! [...] Allez donc parler de Picasso à un prêtre. Ils ont du mal à admettre Bourdelle et Maurice Denis⁵⁵.

Les chapiteaux et les fresques de l'époque romane découverts par Max Jacob et qu'il copie à la fin de sa vie offrent une extraordinaire alternative à la mièvrerie de cet art qui lui fait horreur.

Un « art de création »

Mais l'art roman apparaît aussi à Max Jacob comme une réponse au questionnement des cubistes qu'il partage depuis 1907. En remettant en cause la représentation illusionniste de la réalité, mise au point et systématisée par la Renaissance italienne, les cubistes ont condamné l'art de la Renaissance né dans le Quattrocento italien et réhabilité l'époque médiévale. Max Jacob aurait aimé les formules énoncées par Georges Braque dans son *Cahier* (en 1947) et pour partie élaborées par les cubistes au début du siècle : « Avec la Renaissance, l'idéalité a remplacé la spiritualité » ; « La Renaissance (en peinture) confond la mise en scène et la composition » ; « Construire, c'est assembler des éléments homogènes ; bâtir, c'est lier des éléments hétérogènes »⁵⁶. Pour Picasso et Braque, alors que la Renaissance construit, l'époque médiévale... et le cubisme bâtissent. Même s'il utilise le verbe construire de manière laudative, au contraire du peintre cubiste, l'auteur du *Cornet à dés* n'affirme rien d'autre lorsqu'il écrit que « le poème est un objet construit » avant d'être l'expression d'un sentiment ou d'un paysage⁵⁷. Pour Max Jacob, l'art roman témoigne exactement des mêmes préoccupations. André Salmon raconte cette anecdote éloquente :

Je n'ai jamais franchi en compagnie de Max le seuil de la basilique sans qu'il m'ait d'un geste court, suspendant à peine sa marche, montré les figures romanes du porche en disant : « tu vois, c'est ça que voulait faire Picasso »⁵⁸.

⁵³ Max Jacob, « Art religieux », *Derniers poèmes*, Paris, Gallimard (Poésie), 1982, p. 135.

⁵⁴ À propos de Memling : « Memling, c'est de la guimauve et presque saint-sulpice » (Lettre à Roger Toulouse, *op. cit.*, p. 55).

⁵⁵ Max Jacob, *Lettres à René Rimbert*, Mortemart, Rougerie, 1983, p. 45 (Saint-Benoît-sur-Loire, septembre 1924).

⁵⁶ Georges Braque, *Le Jour et la Nuit, Cahiers*, Gallimard, 1952, p. 16, 20, 40. Voir Françoise Nicol, *Les livres de Braque, poétique de la résonance*, université Paris 7 Denis-Diderot, sous la direction de Jacqueline Chénieux-Gendron, 2000, p. 37 et sq.)

⁵⁷ Max Jacob, préface du *Cornet à dés*, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁸ *Max Jacob et Picasso*, *op. cit.*, p. 260.

Sur les fresques romanes, Jacob a fait la même remarque que sur les chapiteaux de la tour-porche de l'abbaye de Fleury. En effet, à propos de l'album que lui a donné Lipchitz, il s'étonne : « C'est prodigieux ce que ça ressemble au cubisme, Pablo a dû connaître ça »⁵⁹. La composition des fresques de Vicq, au style heurté, le séduisent : sans utiliser l'illusion de la perspective, l'artiste a créé un effet de volume en travaillant par plans superposés ou juxtaposés mais également par la couleur. Sans doute l'ami de Picasso voit-il dans ce travail de structuration un lien avec la volonté affirmée par les cubistes (et expliquée dans la revue *Nord-Sud* à laquelle, rappelons-le, Max Jacob est étroitement associé) de « dégager [des objets] ce qui éternel et constant (par exemple la forme ronde d'un verre, etc.) et d'exclure le reste »⁶⁰, soit de signifier plutôt que de représenter. Lorsqu'il évoque « le répertoire des formes » de la fresque romane (celles des visages, des mains, des différentes parties du corps, des plis des étoffes) ou la « graphie des couleurs », Paul-Henri Michel arrive à la même conclusion : la « forme ronde du verre » n'est peut-être pas si éloignée des « signes conventionnels ou à demi-conventionnels » utilisés par les peintres romans pour instruire la foule des pèlerins et des fidèles⁶¹. Il faudrait aller plus loin encore : Jacob, fasciné par les chiffres, lorsqu'il s'intéresse au Zodiaque en particulier, aurait-il été sensible à la thèse de Focillon qui interprétait ces signes comme une « écriture chiffrée » ?

Cette volonté de signifier a imposé aux artistes romans une certaine sobriété à laquelle contribue ce que Paul-Henri Michel nomme « le géométrisme » :

Le géométrisme des peintures romanes est un fait. Toutes semblent épouser dans leur dessin un tracé géométrique sous-jacent, schéma très simple dont les cercles et les triangles sont les éléments principaux⁶².

Même si certains historiens d'art contemporains sont moins affirmatifs sur ce point, c'est sans doute ainsi que Max Jacob a lu les peintures romanes. La place qu'accordait Max Jacob à la géométrie exige une explication : il est vrai que le poète a déploré l'excès de géométrie dans le cubisme, sans doute, pour souligner, par contraste, l'importance de l'émotion, « le fond du ventre »⁶³. Sans doute aussi était-il agacé par Picasso qu'il nargue méchamment dans une lettre à René Rimbert que certains commentateurs ont pris trop au sérieux⁶⁴ : Jacob y affirme avec beaucoup d'humour et un peu d'humeur n'avoir pas fait de cubisme, parce qu'il aimait la beauté et la sensualité ! En réalité, on peut douter que l'admirateur de Cézanne, l'ami de Picasso, le proche de Reverdy (malgré les différences qui les séparent), ait adhéré au discours simpliste des Vauxcelles et autres critiques qui réduisaient le cubisme à de froides constructions cérébrales. Max Jacob savait la place de l'émotion, défendue par Braque et Reverdy en particulier. Il a par ailleurs sans cesse soutenu l'idée qu'un tableau « est toujours un tableau, c'est-à-dire une forme voulue et non une représentation de quelque chose, fût-ce

⁵⁹ Cette découverte pousse Jacob à écrire à Kahnweiler pour lui demander confirmation de cette idée. Le marchand lui répond par la négative : « Je crois pouvoir affirmer que Pablo ne les connaît pas ».

⁶⁰ Pierre Reverdy, « Sur le cubisme », *Nord-Sud*, *op. cit.*, p. 7.

⁶¹ Paul-Henri Michel, *La Fresque romane*, *op. cit.*, p. 119-120.

⁶² *Ibid.* p. 107.

⁶³ Lettre à René Rimbert, mars 1922, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 20.

un rêve »⁶⁵. Contre « l'art d'imitation », Jacob comme Reverdy et les cubistes, choisit « l'art de création ».

En outre, à partir de 1937, il est proche d'un peintre qui a d'abord suivi des études d'architecture, Roger Toulouse ; avec lui, il va précisément partager une recherche sur la composition qui, à cette dernière période de sa vie, apparaîtra comme une solution à sa difficulté de peindre et un remède à l'angoisse qu'elle procure. Toulouse et Max Jacob qui s'entraidaient, échangeaient des œuvres et parlaient technique picturale, ce que Jacob n'avait pas vraiment réussi à faire avec Picasso, se sont trouvés dans une situation d'émulation⁶⁶, voire d'influence réciproque. Leurs propos concordent à peu près sur l'importance accordée à la composition, malgré quelques écarts. Roger Toulouse, schémas à l'appui, a méthodiquement expliqué, après la mort de son ami, l'utilisation par celui-ci des « barèmes » et du nombre d'or :

Voilà comment il procédait : il commençait par tracer une armature (qu'il appelait un « barème »), au crayon à papier ou à l'encre. Il gouachait son sujet sur ce barème en laissant des parties apparentes sur lesquelles il revenait à l'encre ou au crayon. Il s'y prenait donc en trois temps [...]⁶⁷.

Ces affirmations, bien qu'elles semblent un peu systématiques, sont corroborées par la correspondance de Jacob à la même période : le nombre d'or y est régulièrement évoqué, par exemple dans cette lettre à Nelly Debray à laquelle il recommande d'aller au Louvre, pour examiner « les tableaux au point de vue de la section d'or »⁶⁸. On connaît en outre un dessin parmi d'autres réalisé entre 1937 et 1940, intitulé *La Section d'or*⁶⁹. Mais ce sont les lettres à Toulouse qui expriment le mieux ses préoccupations pour la composition qu'il lui conseille de fonder sur « la géométrie qui donne la plénitude et la pureté »⁷⁰ : « Inscris tes carrés dans un cercle ou un triangle, ou une toile, ou un polygone », préconise-t-il⁷¹. Certes, refusant de se laisser enfermer dans un système, il apporte sans cesse des nuances, tantôt écorchant le cubisme, tantôt proposant d'autres pistes (« la géométrie, c'est très bien à condition de composer en volumes » ; « Le grand secret est de conserver 'l'esprit' au milieu de l'accord composant », etc.). Cependant, je nuancerai le point de vue de Christine Van Rogger-

⁶⁵ La précision finale est un coup de dent aux Surréalistes (*Lettres à Roger Toulouse*, 19 octobre 1937, *op. cit.*, p. 25).

⁶⁶ Le terme est utilisé par Max Jacob lui-même : « j'ai besoin de ton émulation » (*ibid.*, p. 30), ce que Christine Van Rogger-Andreucci a eu raison de souligner dans sa belle introduction à cette correspondance.

⁶⁷ « Max Jacob peintre », interview de Roger Toulouse par René Franck, les amis du musée d'Orléans, *op. cit.*, p. 2. À la page suivante, un schéma est reproduit : c'est une carte du ciel, reprise au compas sur une feuille par Max Jacob et utilisée comme point de départ d'un dessin, voire d'un poème (les formes ou les mots se plaçant « à l'emplacement où des astres se trouvaient sur les lignes »). Voir aussi « Max Jacob, peintre », in *Qui (ne) connaît (pas) Max Jacob ?* (colloque de Vannes, Université du 3^e âge et pour tous, Institut culturel de Bretagne, 1987, p. 88).

⁶⁸ Max Jacob, *Correspondance, les amitiés et les amours*, Tome 2, Nantes, Le Petit Véhicule, 2003, p. 137. La lettre est du 17 mai 1938. Il y définit ce « brave secret de Polichinelle que connaissent les peintres en bâtiment, les encadreurs et les relieurs et qui consiste à chercher d'abord un carré dans la toile, ce qui la décompose en un grand carré et un rectangle moindre. Ce rectangle peut être calculé arithmétiquement, mais quand j'ai fait mon carré, le rectangle me suffit tel qu'il est. De plus, faites deux diagonales qui coupent la surface de la toile et partant des quatre angles et inscrivez votre composition dans ces lignes, elle y gagnera beaucoup ».

⁶⁹ Max Jacob, l'archange foudroyé, *op. cit.*, p. 150.

⁷⁰ *Ibid.* « Lettre à Roger Toulouse », p. 146.

⁷¹ *Lettres à Roger Toulouse* (*op. cit.*, p. 39). Le mot « toile » est étonnant dans le contexte.

Andreucci dans son introduction aux *Lettres à Roger Toulouse* : l'imitation des fresques romanes constitue bien un temps de recherche durant lequel Max Jacob accorde le cubisme non seulement « à sa pensée » mais aussi « à sa main »⁷². Cette recherche lui apporte satisfaction : « J'ai fait d'énormes progrès en peinture, pratiquant un cubisme recouvert de réalités », déclare-t-il, le 19 mars 1941, au compagnon de jeunesse, André Salmon⁷³. Ce constat a sans doute son importance.

L'espace-temps du divin

Mais la copie des fresques romanes ne saurait se réduire à un exercice d'école. Cette forme artistique passionne moins l'ami de Picasso que le croyant. A Saint-Benoît, la vie du poète est rythmée par les méditations spirituelles : celle du matin est un exercice d'écriture, à partir des préconisations de l'*Introduction à la vie dévote* de Saint François de Sales. Cette pratique individuelle consiste à écrire spontanément à partir de thèmes imposés en petit nombre, sur le mode de la « ruminantion », la réflexion se muant souvent en oraison, ce dont atteste le changement de personne (du je au vous) sous la plume de Jacob⁷⁴. Elle est suivie d'une prière, cette fois dans l'abbatiale, dont le support est l'ensemble des images que constituent les chapiteaux et les stations du chemin de croix⁷⁵. Ainsi l'esprit peut-il se concentrer sur une scène concrète. Mais ces images, parce qu'elles donnent à voir un épisode de la vie du Christ ou des Saints, peuvent aussi, dans la logique de l'*Introduction à la vie dévote*, déclencher une contemplation qui repose l'âme sans inviter à une fusion avec le divin : le maintien de la distance du croyant avec Dieu fait toute la différence entre la spiritualité de l'archevêque savoyard et celle du mystique Saint Jean de la Croix, par exemple dont le poète, on le sait, se détourne⁷⁶.

⁷² Christine Van Rogger-Andreucci a insisté judicieusement sur l'importance de l'émotion mais s'est peut-être étonnée à tort du « décalage entre les vues théoriques et l'application picturale qui en est faite par Jacob » (*ibid.*, p. 16). Dans la période de recherche que constitue la copie des fresques romanes, le décalage n'est pas si important.

⁷³ Max Jacob, *l'archange foudroyé*, *op. cit.*, p. 51. Il faudrait ici développer la relation entre l'intérêt de Jacob pour le nombre d'or ainsi que l'inscription de ses dessins dans des cartes du ciel et son goût pour l'astrologie autant que pour la Kabbale. L'intérêt pour les chiffres dont Focillon lit aussi la présence dans les fresques romanes mériterait une étude en soi.

⁷⁴ Les *Méditations religieuses*, publiées à la Table Ronde en 1945 (32 méditations constituées en un recueil illustré de 22 dessins dont beaucoup sont dans la veine des *Visions* de 1928) portent par exemple sur « Les bienfaits de Dieu », « La mort », « Le paradis », « L'enfer », « Le Jugement dernier », le « Choix de la vie dévote ». Comme l'affirme Max Jacob, « le catholicisme répète une demi douzaine de thèmes de sermons depuis 2000 ans » (lettre à R.Lacôte, 1940, cité in *Max Jacob à la bibliothèque d'Orléans*, *op. cit.*).

⁷⁵ Marcel Béalu consacre un chapitre de *Dernier visage de Max Jacob* à ces méditations (*op. cit.*, p. 91). Au chapitre suivant, « La messe dans l'azur » (p. 97), il raconte comment il a surpris son ami priant dans l'abbaye. Précisons qu'un tel usage de l'art roman fait anachronisme. En effet, la dévotion de Max Jacob est une pratique individuelle reposant sur des ouvrages de piété postérieurs à cette époque (l'*Introduction à la vie dévote* de 1608 et *L'Imitation de Jésus-Christ*, qui date du ^{xv}^e siècle, privilégient la vie intérieure). La distance est d'autant plus grande que la peinture romane, à la différence des *Visions des souffrances et de la mort de Jésus fils de Dieu*, et des méditations écrites elles-mêmes, « insiste davantage sur les thèmes glorieux que sur les thèmes douloureux et évite, jusque dans les scènes de la Passion, de faire apparaître le Christ dans une posture accablée ou humiliée » (Paul-Henri Michel, *op. cit.*, p. 137).

⁷⁶ « François de Sales envisage toujours la vie unitive suivant un schéma essentiellement personnaliste, dont l'image-type est celle de l'enfant dans les bras de sa mère, et il s'est refusé au symbolisme de fusion qu'affectionnaient ses devanciers espagnols ou nordiques » (L. Cognet, professeur à l'Institut catholique de Paris, « François de Sales », *Encyclopaedia universalis*, 1980, vol. 7, p. 369).

Certes, cet humble exercice de copie présente un enjeu esthétique puisqu'il permet au peintre de s'exercer à la composition⁷⁷. Il en est de même des méditations écrites qui, malgré le désir d'humilité, voire de mortification qu'elles portent, sont aussi un exercice d'écriture, au même titre que le pastiche. Quête spirituelle et esthétique sont impossibles à démêler chez Max Jacob. Cependant, malgré cette ambiguïté, plus encore que leur observation, la copie des fresques est bien une pratique spirituelle, variante de la méditation écrite⁷⁸. Ainsi, les peintures romanes ne pouvaient que combler l'artiste, constituant en quelque sorte un horizon possible non seulement de sa quête esthétique mais intellectuelle et spirituelle. L'observation de leurs caractéristiques, impossible dans les limites de notre étude, ne pourrait que le confirmer : en raison de la dimension symbolique des scènes représentées, de la conception néoplatonicienne qui préside pour l'essentiel à leur réalisation⁷⁹, de la représentation du temps par l'espace (c'est une succession d'événements qui est montrée sur un même mur, le plus souvent sur le mode de la frise, de gauche à droite), c'est un espace-temps d'une grande complexité qui est donné à voir. Comme en une sorte de feuilletage, chaque fresque (et chaque image copiée) peut en effet être interprétée à plusieurs niveaux, ceux-ci s'accumulant, s'enrichissant mutuellement sans risque d'incohérence. Cela ne pouvait que combler l'artiste. Une lettre à Roger Toulouse suggère ces niveaux d'interprétation. Le 11 janvier 1938, Max Jacob lui déclare qu'il est « sur une 'Visitation' qui sera peut-être assez bonne »⁸⁰. Le 12 février, cette peinture d'inspiration romane est achevée :

Le menuisier qui est de bon jugement sain la trouve très belle. Peut-être à cause d'un rouge qui est sa couleur astrologique⁸¹.

Au jugement populaire valorisé par le poète qui se méfie d'un art pour intellectuels est associé une interprétation savante... La complexité de ces niveaux de lecture s'explique : le temps de l'art roman est à la fois celui des hommes et de Dieu. Il est linéaire et cyclique à la fois. Le temps linéaire est celui, historique, des scènes racontées dans la peinture, mais aussi de son spectateur, le pèlerin qui œuvre pour son salut. Il est aussi eschatologique : le dessein de Dieu, tel qu'il est inscrit dans la Bible, va de la Genèse à l'Apocalypse, chaque épisode de l'Ancien testament annonçant un épisode du nouveau⁸². Mais les fresques disent également le cycle de l'année liturgique qui recoupe celui des saisons et des trajectoires des planètes du Zodiaque,

⁷⁷ *L'Adoration des mages* de 1940 est précédée en 1937 d'une *Adoration des mages d'après un calvaire breton* (Max Jacob, *l'archange foudroyé*, op. cit., p. 148). Comment, au-delà de la quête spirituelle et de l'intérêt de Jacob pour les rituels populaires, ne pas voir là un travail de composition sur des formes différentes ?

⁷⁸ L'imitation, si elle est recommandée dans les ateliers d'artistes comme dans les ouvrages de dévotion, n'est pas conforme à la pratique courante des artistes du XX^e siècle qui recherchent l'originalité. On pourrait considérer qu'elle contredit la *doxa* cubiste qui rejette « l'art d'imitation » au profit de « l'art de création ». En réalité, les cubistes ne rejettent l'imitation que lorsque, appliquée à la nature, elle devient le but de la peinture. Il ne faut pas confondre un exercice d'apprentissage pictural (Picasso et Braque ont longuement travaillé à copier des tableaux au Louvre, à leurs débuts) et l'objectif de ces artistes. Sur ce point essentiel, Max Jacob s'accorde parfaitement aux cubistes.

⁷⁹ « Ce que le peintre se propose de reproduire, ce n'est pas l'apparence des objets, mais une réalité que le réalisme ignore », écrit Paul-Henri Michel (*La Fresque romane*, op. cit., p. 179).

⁸⁰ On peut voir cette *Visitation*, ainsi qu'une étude préparatoire, dans le catalogue de l'exposition consacrée à Max Jacob et Picasso (Hélène Seckel et André Cariou, *Max Jacob et Picasso*, op. cit., p. 256).

⁸¹ Max Jacob, *Lettres à Roger Toulouse*, op. cit., p. 30 et 31.

⁸² « N[otre]-S[eigneur] est un deuxième Adam puisqu'il est envoyé directement du ciel par le Saint Esprit comme Adam a été façonné par le père Éternel. Il est un Adam sans péché originel de manière à nous offrir un Homme Idéal alors que le premier Adam était l'Homme naturel » (Max Jacob, *Lettres à René Rimbert*, op. cit., p. 83).

puisque les scènes peintes correspondent aux fêtes religieuses qui rythment la vie quotidienne de la communauté chrétienne. Ce temps cyclique est peut-être aussi celui des artistes qui, dans les églises et les monastères, mènent des campagnes de fresques, sur des thèmes qu'ils choisissent dans un corpus défini par l'Église, les Saintes écritures, en s'inspirant d'un répertoire de formes et de couleurs que d'autres ont élaboré avant eux⁸³. À ce jeu de reprises et de variations, près de huit ou neuf siècles plus tard, Max Jacob croit-il pouvoir participer ? Enfin, quand deux espaces se donnent à voir dans la même fresque, celui où s'activent les hommes et celui où volent les anges ou quand le croyant est confronté à une scène du Jugement dernier, un autre espace-temps s'entrouvre ou plutôt le temps s'abolit dans l'éternité. « Je rêvais de recréer la terre dans l'atmosphère du ciel », a écrit le poète, après avoir feuilleté l'album offert par Fernand Léger⁸⁴. À ses yeux, un tel espace-temps pourrait être l'état de grâce ... celui, précisément de la poésie, dans le sens le plus élevé du terme :

La poésie c'est la transmissibilité du ciel de l'Esprit sans paroles. Malheureusement il nous faut des mots et tout est perdu. Les mots c'est la palette du peintre et sa pierre d'achoppement.... L'état de grâce donne envie de jouir de Dieu mais non pas d'en parler ! au contraire ! l'état de grâce est un silence⁸⁵.

Certes, l'entreprise a ses limites : la spiritualité médiévale ne saurait être qu'un horizon pour un artiste et un croyant du XX^e siècle. Lorsque Jacob isole mentalement une scène romane pour nourrir une méditation personnelle, sur le modèle de l'*Introduction à la vie dévote*, il détourne une œuvre destinée à instruire une communauté de croyants plutôt qu'à nourrir la vie intérieure d'un individu. Lorsque, de son pinceau, il recadre une scène, voire un détail, pour le copier, il dédaigne le programme dans lequel s'inscrivait cette scène et dont les historiens d'art contemporains recherchent la cohérence. Cependant, par sa curiosité insatiable à l'égard de toutes sortes de systèmes explicatifs du monde, Max Jacob s'interroge sur l'espace-temps et sur la place de l'individu, oscillant entre l'orgueil de l'artiste qui a connu la célébrité et l'humilité du croyant face à Dieu. Son œuvre de poète et de peintre a une forte dimension expérimentale. Sans trêve, il poursuit à la fois un idéal pictural et spirituel qui se résumerait à un idéal poétique si les mots pouvaient s'abolir dans la poésie pour délivrer leur message de beauté. C'est dans ce contexte qu'il faut placer son intérêt pour la peinture romane et sa copie.

À Saint-Benoît-sur Loire, Max Jacob a pris la mesure de la fragilité de la célébrité à laquelle il ne peut d'ailleurs plus vraiment prétendre, en raison de l'humilité que lui impose sa conversion. Il sait par ailleurs que ses jours sont comptés. Mais il rêve toujours de voir se concilier sa quête artistique et spirituelle. Un manuscrit, consultable dans le fonds de la

⁸³ Paul-Henri Michel aborde à la fin de son ouvrage la question de la liberté du peintre vis-à-vis du modèle à copier ou du texte à illustrer. Il affirme sa liberté à l'égard du prototype, voire à l'égard des textes, ce qui peut surprendre plus encore. Les peintres romans travaillent tous à partir d'un répertoire de formes et des textes sacrés, avec une certaine marge de manœuvre (*La Fresque romane*, op. cit., p. 194 et sq.).

⁸⁴ Bernard Daniel et Hervé Péron, « Le Cornet à dessins », Catalogue de l'exposition *Max Jacob peintre*, galerie de la Poste, op. cit.

⁸⁵ Louis Emié, *Dialogues avec Max Jacob*, Paris, le Festin, 1994, p. 164-165. Ajoutons que cette superposition des espaces ne pouvait que séduire Max Jacob, puisque elle rejoint les préoccupations qui sont les siennes quand il s'intéresse à la Kabbale ou à l'astrologie : quelle est la nature de notre espace-temps et sa relation à l'individu ? « Le moi, écrit-il, est un univers qui me transporte au travers des univers et ce qu'il y a de merveilleux c'est que, pour constant qu'il soit, il n'en est pas moins perméable » (p. 76).

Bibliothèque municipale de Quimper (n°8) et intitulé *Miracles de Saint Dominique sur des peintures de Fra Angelico et leurs photographies*, permet de saisir l'enjeu de cette quête dont la copie des peintures romanes sont la trace. Bien qu'il ne soit pas daté, il pourrait avoir été écrit dans ces dernières années. En effet, même s'il admire Fra Angelico sans doute depuis le voyage à Florence de juin 1925⁸⁶, c'est probablement lors du second séjour à Saint-Benoît que le poète s'intéresse le plus à lui, après que Fernand Léger (toujours) lui a offert un album de reproductions des fresques du peintre dominicain dont il fera des copies⁸⁷ (ce cadeau date de 1937). Le manuscrit, assimilable à une méditation spirituelle, a d'ailleurs été donné à la Bibliothèque de Quimper par Jacob lui-même, en février 1940. Rappelons que Fra Angelico, né au début du *Quattrocento* (1400-1450), sans appartenir à la période romane, porte en lui la spiritualité médiévale, en cela antérieur symboliquement à la Renaissance rejetée par les cubistes et Jacob. Le texte lui rend un hommage vibrant : le « moine suave et angélique » que le poète interpelle avec tendresse incarne l'unité dont Max Jacob a tellement soif : *pauvre en esprit*, saisi par la grâce, Fra Angelico a accompli, à l'envers en quelque sorte, le miracle de l'incarnation puisque, sous son pinceau, les habitants du paradis, la Vierge Marie, Saint Dominique, voire le Christ, lui-même retrouvent une vie terrestre. Jacob a saisi la spécificité de l'artiste florentin qui s'écarte d'une esthétique naturaliste. En lui, l'homme, l'artiste et le saint ne forment plus qu'un seul être. Et, comme par surcroît, ses œuvres accomplissent le miracle de convertir en silence leurs spectateurs (on connaît le zèle prosélyte du poète). Enfin, parce qu'il a vécu à une époque où la figure de l'artiste commence à prendre forme, Fra Angelico a gagné cette gloire qui tente toujours Max Jacob, même s'il y renonce.

C'est cet accord hors d'atteinte qui pourrait constituer l'idéal poétique que quête inlassablement le poète-peintre de Saint-Benoît, « le regard tourné vers l'intérieur, du côté du rêve », selon les mots de Roger Toulouse⁸⁸.

Que soit remercié ici Christian Davy, chercheur auprès de l'Inventaire général et auteur d'une thèse consacrée à *La peinture murale dans les pays de la Loire, l'indicible et le ruban plissé* (Société d'archéologie et d'histoire de la Mayenne, Laval, 1999), qui m'a aidée à aborder la question de l'art roman.

Françoise Nicol

⁸⁶ Les lettres citées par Pierre Andreu n'en font pas état (Pierre Andreu, *Vie et mort de Max Jacob*, La table ronde, 1982, p. 180). Mais en avril 1927, Max Jacob écrit : « Je n'ai rien d'autre sur les murs [que les photos de tableaux peints par son ami] sinon une crucifixion d'Angelico » (*Lettres à René Rimbert*, op. cit., p. 59).

⁸⁷ L'information est donnée par Patricia Sustrac et Christine Van-Rogger-Andreucci in Max Jacob, *Lettres à Roger Toulouse*, op. cit. p. 127. Le 24 janvier 1940, Jacob écrit à son ami : « je n'ai rien fait d'autres que des petites choses, d'ailleurs vendues et une copie de Fra Angelico, pour une crèche de Noël au front » (p. 56).

⁸⁸ « Devant un portrait », revue *Créer*, op. cit., p. 17.