HAL
open science

L'Album breton de Max Jacob. II. Enquête sur l'Album breton : de la " fantaisie " à l'autobiographie symbolique

Françoise Nicol, Patricia Sustrac

▶ **To cite this version:**

Françoise Nicol, Patricia Sustrac. L'Album breton de Max Jacob. II. Enquête sur l'Album breton : de la " fantaisie " à l'autobiographie symbolique. Les Cahiers Max Jacob, 2021, 21-22, pp.323-352. 10.3406/maxja.2021.1573 . hal-03467019

HAL Id: hal-03467019

https://hal.science/hal-03467019

Submitted on 6 Dec 2021

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.

L'ALBUM BRETON DE MAX JACOB

II. ENQUÊTE SUR L'ALBUM BRETON : DE LA « FANTAISIE » À L'AUTOBIOGRAPHIE SYMBOLIQUE

Françoise NICOL*
en collaboration avec Patricia SUSTRAC**

« Le Breton étudie au milieu des drapeaux du monde
et un ange est descendu vers lui »
Max Jacob, *Défense de Tartufe*, *O.*, 475.

Examiner l'exemplaire unique de *L'Album breton* provoque d'abord une émotion analogue à celle que suscite « l'œuvre ultime[1]. » Sans être la dernière production du poète, elle n'en a pas moins une tonalité testamentaire. En effet, le lecteur d'aujourd'hui l'associe spontanément à l'issue tragique de la vie de son

NB L'Album breton *bénéficie d'un inventaire scientifique (p. 353-377). Les numéros des pages renvoient à la pagination de* L'Album breton. *Les références des illustrations suivent cette pagination ; nous indiquons également les reproductions des planches du cahier hors-texte couleur encarté entre les pages 368 et 369.*

* Maître de conférences émérite à l'Université de Nantes, Françoise Nicol se consacre aux relations entre la littérature et les arts visuels, à partir des avant-gardes du début du XXe siècle. Elle est spécialiste de Georges Limbour dont elle a établi avec Martine Colin-Picon l'édition des écrits sur l'art. Depuis 2018, à la faveur d'un projet de recherche mené en France et à l'Université de Sophia, à Tokyo, elle s'intéresse particulièrement aux artistes japonais de l'après-guerre (carnet de recherche en ligne : https://relarts.hypotheses.org/).

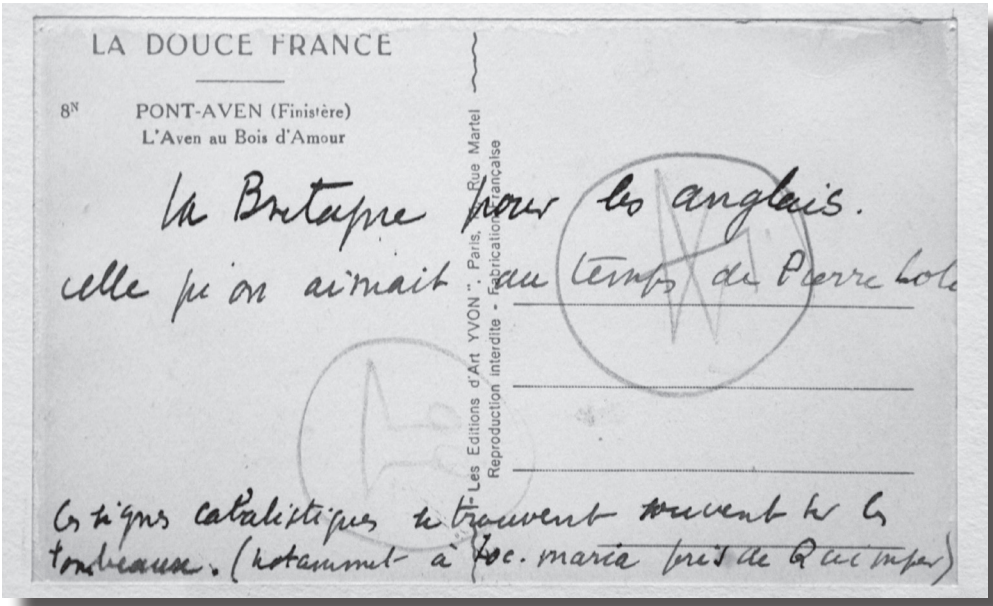
** Patricia Sustrac est doctorante de l'Université Toulouse Jean-Jaurès (sous la direction de Messieurs Patrick Marot et J.-Pierre Zubiate). Elle a publié des articles critiques et biographiques, des bibliographies et édité plusieurs correspondances de Max Jacob. Elle est présidente de l'Association des Amis de Max Jacob depuis 2005, directrice de publication et secrétaire de rédaction des *Cahiers Max Jacob*. Elle partage avec Alexander Dickow la direction scientifique de la revue. Ils préparent la publication du *Dictionnaire Max Jacob* à paraître aux éditions Classiques Garnier et l'édition de la correspondance de Max Jacob à René Guy Cadou.

auteur, le 5 mars 1944, et les conditions mêmes de sa réalisation l'inscrivent dans cette logique : Max Jacob commence à travailler en mai 1939, à la veille d'une guerre qu'il anticipe au moins depuis les accords de Munich (septembre 1938). Après ses dernières vacances bretonnes, il parachève la composition de l'album à Saint-Benoît, une fois la guerre déclarée, pour le livrer en octobre 1939. Mais si testament il y a, il n'est pas explicite. Quant au tragique, il est masqué par les volte-face burlesques ou l'insertion dans le volume de pièces amusantes. L'album, hétérogène, est en effet un assemblage de toutes sortes de « matériaux », inventoriés dans l'inventaire joint à notre étude, ce qui suscite un questionnement. Dans la mesure où il a fait l'objet d'une transaction entre le poète et le collectionneur Robert Zunz, n'était-il pas attendu qu'il ne soit composé que de pièces de valeur, c'est-à-dire de gouaches et de dessins, voire de manuscrits autographes ?

Quel sens, dans un tel contexte, donner à cette diversité, dans la mesure où cet ensemble n'est ni, à l'instar du *Cornet à dés*, précédé d'une préface déclarative ni suivi d'une table des matières, ni même assorti d'un titre[2] ? Deux pages, l'une au début, l'autre à la fin, invitent pourtant le lecteur à partir d'emblée en quête d'une structure, voire d'une trajectoire. En effet, sur une des premières pages (sous la mention manuscrite « Prologue »), se trouve la lettre d'un directeur de publication, recrutant un rédacteur pour une rubrique « astrologie » (p. 4). On connaît l'importance qu'accorde Jacob à sa date de naissance, déterminante pour son thème astral (*O*., 29-30). Considérons cette lettre comme une invitation à l'interprétation. À la toute fin de l'album, au verso d'une carte postale, deux signes, placés chacun dans un cercle, sont tracés au crayon bleu (ci-contre ; verso, p. 71). Une mention manuscrite les désigne, au bas de la carte : « Ces signes cabalistiques se trouvent souvent sur les tombeaux, notamment à Locmaria près de Quimper. » Considérer, à partir de là, que tout le livre serait codé sur le mode testamentaire serait une extrapolation ; cela ferait peu de cas de sa dimension fantaisiste, si réjouissante. Néanmoins, le poète, conscient que le monde autour de lui est en train de basculer, n'attendrait-il pas de son lecteur l'interprétation de signes ?

Quelle est la place de *L'Album breton* dans l'œuvre peint et écrit de Max Jacob ? La Bretagne y tient une place centrale, même si elle est loin d'être exclusive. Faut-il pour autant le considérer comme un repli tardif du poète de la modernité sur la Bretagne traditionnelle qui y est très présente ? Certes, en 1939, le temps des manifestes et des querelles esthétiques est bien révolu, ce que confirme une lettre à Robert Zunz :

> *Merci de me parler du* Cornet à dés*, ce livre de ma jeunesse folle. Je ne le renie pas… Après tout… Tout a son temps et son heure*[3].



Coll. Gérard Zunz, cliché Patricia Sustrac

Cependant, n'est-ce pas justement *Le Cornet à dés*, dès 1917, qui nous apprend que « tout ce qui existe est situé » ? De multiples pages de l'album assurent la présence de la modernité : un extrait de la revue *Enquêtes* présente une interview de Max Jacob sur « la crise de la poésie[4] » ; des affiches d'exposition soulignent son succès de peintre, à Paris ou à Londres. Un programme de concert met en évidence sa collaboration avec les compositeurs de son temps, Francis Poulenc ou Nicolas Nabokov. Vingt des vingt-quatre poèmes de *L'Album breton*, signés Morven Le Gaélique, parfois encore considérés comme une exception régionaliste dans une œuvre moderne[5], sont intercalés avec des documents attestant de la participation du poète à l'élaboration de l'esthétique moderne. Ce geste très significatif oblige à considérer à nouveaux frais leur place dans l'œuvre. Écartons donc la piste du repli traditionnaliste sur le passé. Modernité et enfance, Paris et Bretagne sont parties prenantes d'un même itinéraire humain et poétique.

Comment procéder ? On rendra d'abord justice à la première impression de lecture : la surprise devant la diversité des pages sous le régime du coq-à-l'âne. Dans les lettres aux Zunz, le commanditaire et son fils Jean, l'album est qualifié de « fantaisie. » Il contient des « fantaisies », et sa composition est « fantaisiste. » Loin d'être anodin, le terme est lié à l'esthétique moderne de la surprise, chère aussi à l'auteur d'*Alcools*, et devenue une notion emblé-

matique des avant-gardes. Dans une de ses lettres à un jeune correspondant, Max Jacob évoque le début du siècle : « Salmon, Apollinaire et moi inventions de la fantaisie[6]. » L'importance de la « surprise du lecteur » est rappelée dans une lettre à Zunz, le 17 mai 1939. Cette fantaisie n'est pas du tout incompatible avec une composition solidement conçue selon un ordre qui reste à décrypter à partir des indices semés dans les textes et les images. Puis on suivra la piste autobiographique donnée par l'auteur qui, toujours dans une lettre à Robert Zunz, résume ainsi le contenu du livre : « Ce qui concerne la Bretagne et ma vie » (15 juin 1939). Notre perspective se veut d'abord méthodologique.

UNE FANTAISIE… COMPOSÉE

Les lettres à Robert Zunz font de la fantaisie une caractéristique de « l'album breton », par opposition à « l'album religieux », son jumeau, livré à la même période au commanditaire :

> *J'ai tenu aussi à ce que l'album religieux fût dépourvu de fantaisies autres que celles qui peuvent se trouver dans les dessins. L'album breton se rattrapera. Il comprendra de tout, même un programme de concert, etc. Mais je ne veux pas déflorer votre surprise* (17 mai 1939).

> *Dans ma lettre à M. Jean* [fils de Robert Zunz]*, je lui disais avoir envoyé à la relieuse un certain nombre de dessins religieux, mêlés à ma méditation quotidienne qui tient 32 pages. Je n'ai voulu mettre aucune fantaisie irrespectueuse au milieu d'un sujet si grave. Il n'en est pas de même pour l'album breton où il y aura de tout : quittances de loyer[7], cartes d'électeur et (j'espère les recevoir bientôt de Quimper), des photos de ma chambre d'enfant, et même de la cuisine* (29 mai 1939).

Si l'un des albums est sous le signe de la gravité, l'autre échappe à l'esprit de sérieux. D'ailleurs, l'adjectif « fantaisiste » confirme la même idée : « [un album] breton et ultra fantaisiste où je dois mettre tout ce qui me passe par la tête[8]. »

« Pot-pourri »

Cette fantaisie pourrait tout d'abord se résumer par le pronom « tout » répété dans les lettres. L'album se présente comme un « pot-pourri », dans l'esprit de la *satura* latine, salade ou plutôt « macédoine », mélange de propos alternant comique et sérieux[9]. Mais le terme suggère aussi la liberté qu'on se donne et l'esprit de légèreté, voire l'irrévérence, par opposition à *L'Album religieux* qui se

doit d'être « convenable et profond », « grave ». Cette liberté est, plus largement, celle de l'imagination[10]. Se dessine en liberté l'autoportrait de son auteur en mouvement, à travers un jeu de masques et de métamorphoses, ainsi que l'évocation du monde qui est le sien, dont on n'attendra pas un traitement réaliste. Toujours dans une lettre à Robert Zunz, le poète, qui se plaint de manquer de documents, conclut ainsi :

> *Vous m'avez dit : "Ne faites rien ! Donnez ce que vous avez !" Or je n'ai pas assez de dessins de Bretagne. J'ai cependant assez de Bretagne en moi pour la créer ou la recréer »* (9 mai 1939).

Derrière les verbes « créer et recréer », ne se profile rien de moins que la modernité, telle qu'elle a été conçue par Max Jacob, André Salmon, Apollinaire, Reverdy ou Braque. Les écarts, voire les dissensions entre les uns et les autres, ne réduisent pas ce qu'on pourrait nommer un mouvement de fond : en peinture, comme en poésie, « l'art de création » doit l'emporter sur « l'art d'imitation », imposé aux artistes depuis la Renaissance. La « fantaisie » en fait partie.

Mélange des matériaux, des motifs et des registres

On est confondu par la liberté avec laquelle sont juxtaposés dans un désordre apparent des « matériaux » si différents. Les poèmes d'abord viennent de revues dont la revue nantaise, *La Ligne de cœur*[11], ou encore de la malle du poète quand ils sont inédits. La plupart sont des manuscrits (souvent des brouillons, émaillés de corrections ou de variantes), mais on trouve aussi des tapuscrits, voire des pages imprimées, découpées dans des revues. Ensuite, neuf gouaches et quinze dessins (à l'encre, au fusain ou au crayon) illuminent le livre. Se succèdent encore des photographies, des cartes postales, des documents administratifs, une affiche, un carton d'invitation, un programme de concert, des lettres, une coupure de presse, etc. La texture, le grammage, les formats des papiers diffèrent. Les documents sont enchâssés dans la page, consultables au recto et au verso. Ils sont parfois collés ou exigent d'être dépliés. Le plaisir de manipuler *L'Album breton* tient à ces opérations manuelles qui ralentissent la lecture (on ne feuillette pas à la va-vite un ouvrage aussi volumineux), tout autant qu'aux questions qui surgissent et aux effets de surprise renouvelés !

On passe d'un motif à l'autre. La Bretagne évoquée, peinte ou dessinée, domine, de la ville de Quimper à la campagne, des maisons aux lieux sacrés, des figures de paysans à celles des personnages bibliques d'inspiration bretonne. Mais Paris et même Saint-Benoît sont présents. Se juxtaposent le travail de la

terre, la fête parisienne, l'argent que l'on dépense au marché ou que l'on parvient si mal à gagner à Paris comme à Quimper, la gravité d'un enterrement ou la loufoquerie d'un faux mariage. « L'universel reportage », pour reprendre la formule de Mallarmé[12], se combine avec les romances anciennes de Bretagne ou les scènes bibliques.

La variété des registres contribue fortement au plaisir du lecteur. Pastiche ou parodie (difficiles à discerner parfois), sérieux et burlesque se télescopent. La gravité n'est jamais associée directement à l'autoportrait, mais affleure dans nombre de scènes de la vie bretonne ou dans les représentations de la Passion, plus attendues dans *L'Album religieux*. Pourtant le livre se referme sur une diablerie qui contraste étonnamment avec les « visions infernales » de *L'Album religieux* : un extrait du *Cri du jour*, annonçant un faux événement parisien, le mariage de Paul Guillaume et de Mistinguett, sous le regard de deux témoins, Paul Poiret et Max Jacob ! Ce canular est signé d'un pseudonyme, le « Diable rosse », l'adjectif étant souligné en bleu. Les ruptures de ton, internes à *L'Album breton*, jouent aussi fortement entre les deux œuvres jumelles, comme si l'un exorcisait les angoisses exprimées dans l'autre.

L'Album breton et les genres

L'Album breton combine plusieurs genres, à commencer par la poésie, qui y tient une place majeure. Les poèmes à la veine celtique sont eux-mêmes inspirés des « soniou et gwerziou » collectés par François-Marie Luzel[13] : chansonnettes (p. 32), romances ou complaintes. En élargissant la question des genres au-delà du discours littéraire, signalons aussi les articles de presse. Le programme de concert contenant les paroles des livrets composés par Max Jacob (p. 36) inclut des genres musicaux, telle la cantate avec chœur du *Collectionneur d'échos*.

Mais à l'énumération des genres, préférons une réflexion sur l'esprit de l'album, d'abord guidée par le titre que lui donne Max Jacob dans sa correspondance. L'album désigne en effet, du moins à l'origine, un assemblage d'images, *Picture book* ou *Keepsake*, album souvenir ou moyen de diffusion par un artiste d'œuvres graphiques ou peintes réalisées dans un même lieu ou à la faveur d'un même déplacement ; c'est le cas de l'album de croquis, accompagné ou non de texte, voire de l'*album amicorum* de la période romantique, carnet de voyage en mots et images[14]. *L'Album breton* est bien un assemblage de toutes sortes de documents iconographiques et écrits, entre lesquels aucune hiérarchie n'est instaurée. Textes et images sont à égalité dans ce livre hors normes, comme semble l'annoncer la page en position de frontispice. On y voit l'affiche de l'exposition « Gouaches récentes de Max Jacob » (galerie Pierre Colle, 1931) qui

ne contient que du texte, alors que le frontispice est généralement une image. Mais elle prévient de la présence de la peinture dans les pages qui vont suivre. Ce frontispice programmatique insiste aussi sur la reconnaissance artistique de Jacob, ce que confirme la présence dans le volume d'un carton d'invitation à une exposition londonienne de l'artiste (p. 51), tout en rendant hommage à Pierre Colle, son marchand et futur exécuteur testamentaire.

L'accord texte-image pourrait même évoquer le roman-feuilleton, genre populaire apprécié du poète, car il « se prête […] à toutes les subversions ludiques, à toutes les variations esthétiques[15] », même s'il suppose une unité, fondée sur une trame narrative, absente de *L'Album breton*, du moins en apparence. On pense aussi au texte de théâtre (le canular final relève de la farce) voire au livret musical auquel font penser les termes *prologue* et *épilogue* utilisés ici par l'ami de Cocteau, l'amateur de vaudevilles riches en rebondissements et d'opérettes avec changements de décors. Finalement, le lecteur a l'impression d'assister à un bal masqué où les invités s'observeraient pour savoir qui se cache sous le déguisement et les pseudonymes, la question de l'identité se révélant centrale[16]… Et pourtant, au détour d'une page, voici les dessins déjà évoqués de la Passion du Christ, proches de ceux de *L'Album religieux*. Cette fois, c'est au genre du mystère, au sens médiéval, que l'on peut penser[17].

À la fin de ce tour d'horizon, la question du public visé se révèle épineuse. *L'Album breton*, drôle ou émouvant, est destiné à un seul commanditaire. Mais on sait que Jacob songe à atteindre un plus large cercle de lecteurs, en suggérant à son propriétaire l'idée de faire entrer les deux albums dans une collection publique[18]. Même si le terme « populaire » fait débat[19], l'œuvre toucherait à coup sûr le grand public, lecteur des horoscopes et des chroniques mondaines, amateur de chants traditionnels et de tableaux de genre. Mais elle le désarçonnerait aussi par sa dimension « kaléidoscopique », caractéristique des écrits du poète décrite par Émilien Sermier à la fin de son article sur les romans « hybrides » de Max Jacob : des textes puisant « dans une multitude de registres populaires » et qui « se situent au croisement de plusieurs formes qu'ils intègrent dans leur propre structure[20]. »

Il reste à comprendre la composition de *L'Album breton*. Laissons-nous inspirer par le programme de concert intitulé *Collectionneur d'échos*[21] (p. 30), l'expression étant également présente dans une mention manuscrite, au bas d'une gouache (p. 16). Et rappelons la belle formule du peintre Braque, « L'écho répond à l'écho, tout se répercute[22]. » Le poète ne serait-il pas lui-même ce « collectionneur » attentif à créer des résonances, au sens musical, entre des matériaux et des thèmes disparates[23] ?

En quête d'une unité

L'Album breton, dans sa *fantaisie* même, pourrait répondre, tout autant que les œuvres précédentes, à la conception du style à laquelle Max Jacob est resté fidèle, celle de la préface du *Cornet à dés,* en 1917 : « Le style est considéré ici comme la mise en œuvre des matériaux et comme la composition de l'ensemble, non comme la langue de l'écrivain. » Et encore « L'art est la volonté de s'extérioriser par des moyens choisis : les deux définitions coïncident et l'art n'est que le style » (*O*., 548). Loin d'une approche formaliste qui réduirait le style à un « moyen[24] », le style, la composition et l'art forment un tout.

Un « cortège » en marche

La composition est suggérée à deux reprises. Au début, juste après la page de garde, une consigne au crayon est destinée à la relieuse de Montargis[25]:

> *Que Mademoiselle Liliane GAYON*
> *1° veuille bien conserver l'ordre des feuilles qui est très étudié.*

Dans une lettre du 29 mai 1939, l'auteur insiste auprès de Zunz sur l'ordre des pages, tout en filant la métaphore du jeu d'échecs et celle du cortège :

> *Ce qu'il y a de plus difficile en art, c'est la fantaisie… Savoir, comme disait Cocteau, comment ne pas aller trop loin. J'aimerais que M. Jean ou vous, voyiez la constitution, les pièces d'échec, leur ordre et marche du cortège, avant de les envoyer à la relieuse.*

Robert Zunz a respecté la « marche du cortège » au vu d'une lettre que lui adresse Jacob le mois suivant. « J'ai eu une excellente conversation avec le sieur Gayon, lui écrit-il. Vous vous êtes entretenus du montage et de la reliure des deux albums » (15 juin 1939). Sans doute Jacob a-t-il eu entre les mains l'ouvrage cousu, sinon relié. Il a donc pu vérifier que la composition finale était conforme à ses vœux. À deux reprises, le mot « ordre » (ordre des pages, ordre de bataille ou d'une procession) exclut la possibilité de réduire l'œuvre à un assemblage de documents qu'on pourrait modifier, voire démembrer. L'œuvre est composée, c'est une certitude.

Ajoutons que l'hétérogénéité de l'œuvre ne saurait exclure la présence d'une composition. Certes, la vivacité du ton, la variété des sujets, les ruptures de rythmes, la présence multiforme des dialogues, tranchent avec l'organisation linéaire du récit, par exemple, le récit autobiographique plus attendu, adressé à Paul Petit (*supra*, p. 101-117). Mais, à l'image de la *satura* romaine évoquée plus haut, l'œuvre a bien une unité.

Papiers collés

L'esthétique moderne peut constituer une seconde clé de lecture. Sur les pages de cet exemplaire unique[26], Max Jacob a collé différents matériaux, pauvres pour la plupart, empruntés à la vie quotidienne, de la carte postale à la page de journal ; les poèmes se présentent souvent sous forme de brouillons, les dessins et les gouaches sont sur papier… L'ensemble est fait *avec les moyens du bord*, matériaux modestes, reliques d'une vie, dont la précarité procure à l'ensemble une vibration émouvante. Certes, on retrouve là la pratique de l'album évoqué plus haut. Pourtant, dès le premier dessin qui court sur trois papiers dépliés et assemblés (p. 2, voir ci-contre), une parenté nous paraît se dessiner avec les papiers collés inventés par Picasso et Braque au temps du cubisme et qui constituent à leurs yeux l'aboutissement de la recherche d'un « art de création. » L'organisation des papiers collés s'oppose à la reproduction du réel, dont la peinture occidentale avait fait un idéal en se focalisant sur le sujet du tableau. Pourtant, elle ramène au réel, et de la manière la plus efficace qui soit : par métonymie, puisque les papiers sont prélevés dans les ateliers ou ramassés dans les cafés fréquentés par les cubistes. Or, il se trouve qu'au moment où il prépare les deux albums, l'ami de Picasso s'est rapproché d'un jeune peintre, Roger Toulouse, venu pour la première fois d'Orléans à Saint-Benoît en 1937 : les deux artistes échangent longuement sur la composition, oralement et par lettres. Ils se passionnent pour le nombre d'or. Toulouse va soutenir Jacob qui s'efforce d'améliorer « l'ordre » de ses gouaches[27]. La fidélité à l'esthétique cubiste les réunit. Le sens de l'ensemble sera à trouver dans la mise en relations de ces matériaux, sur le mode musical cher au peintre Braque : « Oublions les choses, ne considérons que les rapports[28]. »

Si cette filiation avec les œuvres cubistes s'avérait pertinente, elle permettrait d'évaluer la sélection des dessins et des gouaches : la lettre à Zunz citée *supra* (9 mai 1939) laisse entendre que certaines œuvres ont pu être créées pour *L'Album*, inventées ou copiées à partir de photographies ou de cartes postales mais que la plupart sont tirées des réserves du poète. Si l'on admet les liens, même analogiques, entre *L'Album breton* et les papiers collés, alors il serait vain de surévaluer des œuvres originales au détriment de cartes postales, ou d'affiches découpées. La valeur du

papier collé cubiste n'est pas tributaire des matériaux utilisés, ni de leur source (original ou simple copie) mais de leur organisation sur la toile. Reste à interpréter le sens de cette réunion de documents conservés et de créations nées sous le pinceau, la plume ou les crayons, tous fixés définitivement sur les pages du livre.

Le programme proposé par les plats de couverture

Une dimension programmatique peut être attribuée aux gouaches des plats de couverture ainsi qu'à la photographie de l'auteur insérée à sa demande sur le premier contreplat.

Aux gouaches, accordons une signification symbolique. Il s'agit de scènes religieuses fantaisistes, à l'instar de celles de l'album jumeau, dans lequel elles se justifient a priori davantage. Elles ont été réalisées en dernier par l'artiste qui les a composées spécialement, après de longs tâtonnements. Ainsi, le 20 juin 1939, il fait à son commanditaire une première proposition : « Reste le plat de la reliure : je propose pour ce plat une page de manuscrit (avec ses ratures et ses croquis ?). » Mais une autre lettre, postée de Quimper le 27 juillet, révèle l'abandon de ce projet au profit d'une composition peinte :

> *Cette seconde composition est faite de « nus », indiqués plus que dessinés, de vagues cerfs qui sont le symbole de l'âme et de branches. J'achèverai cette composition en septembre à Saint-Benoît car ici je ne peux travailler dans le hourvari des amis jeunes et vieux, de la famille, des autos et de la bousculade touristique.*

Surgissent donc des personnages (encore non désignés) et les premiers animaux relevant du bestiaire de Max Jacob, dont la diversité ne peut que toucher le lecteur contemporain, sensible au « versant animal[29] » de notre humanité. Les cerfs évoquent des vies de saints, Saint-Julien l'Hospitalier ou plutôt Saint-Hubert, puisqu'on trouve un dessin représentant le saint patron des chasseurs tendant son arc en direction d'un grand cerf dans *L'Album religieux*[30] (voir ci-contre). Quant aux nus, ils font penser aux premières pages de la Genèse. Le 26 septembre, le sujet est trouvé :

> *La 2e [composition] est une espèce d'Adam, portant un livre et tournant le dos à une Ève mécontente. Ils sont séparés (ou unis) par une bête infernale. Une deuxième bête regarde ailleurs. Il y a deux arbres et des oiseaux multicolores.*

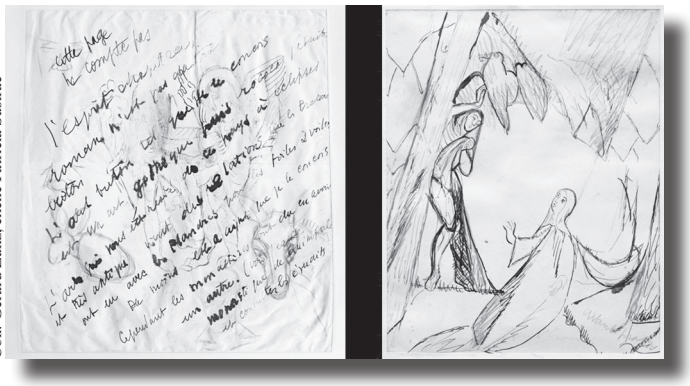
Dans une dernière lettre, la composition est désignée par un titre, *L'Adam et ses oiseaux* (2 octobre). Mais le titre final, écrit en capitales au bas de la gouache, est plus détaillé : « ADAM, LE LIVRE, FLEURS, OISEAUX ». Voici une dernière précision : le 24 janvier 1940, Max Jacob écrit à Michel Levanti :

> *Je termine un Adam et Ève avec un monstre, Adam tourne le dos et montre du doigt le ciel. Ève paraît mécontente, un chien la regarde. Ils sont près d'un arbre et le tout se passe sur une falaise d'où l'on voit un golfe en forme étroite de faux.* […]. *C'est un tableau manqué* […]. *Le prochain sera peut-être meilleur*[31].

Ce « tableau manqué » appartenait sans doute à la même série que la gouache qui nous intéresse. En tout cas, ce courrier, postérieur de trois mois à la livraison de l'ensemble, confirme l'importance de cette scène pour l'artiste.

Décrivons cette gouache : Adam est à l'arrière-plan ; de dos, il lève la tête vers la gauche et tend vers le ciel et les oiseaux un livre ouvert (une Bible ?). Un drapé le couvre à peine. Au premier plan, dans le bas de la gouache, Ève, de face, nue et se cachant le sexe de la main gauche, semble faire un geste de mauvaise humeur à l'égard d'Adam qui lui tourne le dos. Elle suit du regard ce qui semble être un cerf tourné vers la gauche. Un âne et un chien l'entourent, l'âne semblant s'interposer entre Ève et le cerf. Derrière elle, trois arbres, rehaussés de blanc, organisent la composition verticale. Le regard monte vers sept oiseaux (nombre sacré) volant à tire d'aile. La gouache du second plat de couverture représente Adam, cette fois au premier plan devant un arbre. Il s'agit d'un détail de la même scène, comme inversée (Adam est tourné vers la droite) et grossie (du plan d'ensemble au plan moyen). La gouache est signée d'un paraphe « à la Dürer » unique dans le graphisme des signatures de l'artiste (*CHT*, pl. XVI).

Cette scène fait écho aux séries d'images catholiques destinées au peuple, des fresques et des sculptures romanes telles celles du tympan de l'abbaye de Fleury, à Saint-Benoit, aux Chemins de Croix qui peuplent nos églises (celui de l'abbaye, on le sait, fait l'objet des méditations quotidiennes du poète). Située dans l'Éden, mais peut-être après la faute (la question de la nudité se pose et une créature « infernale » est là), elle n'est cependant pas conforme au canon ; c'est une combinaison fantaisiste d'éléments inspirés de la Bible ou d'autres sources. Loin d'être isolée, elle entre d'ailleurs en réseau avec certaines des pages de *L'Album breton*. Ainsi, page 3, l'ange de l'Annonciation ressemble à Adam par sa musculature, un drapé comparable le couvre et le dévoile à la fois. Dans les



Coll. Gérard Zunz, cliché Patricia Sustrac

deux cas, un oiseau, symbole de l'Esprit, surplombe la figure masculine et un arbre se dresse (« Annonciation », voir ci-dessus). Adam et le paradis sont évoqués dans le poème « Chanson du vagabond » (p. 37). Page 44, un chien assis au marché de Quimper est quasiment le même que le compagnon d'Ève (*CHT*, pl. V). Quant à l'âne, on le retrouve à la fin de l'œuvre, aux côtés de Joseph (p. 60) : le doux habitant de la crèche n'est pas la bête infernale de la lettre à Zunz. Que signifie cette scène énigmatique ?

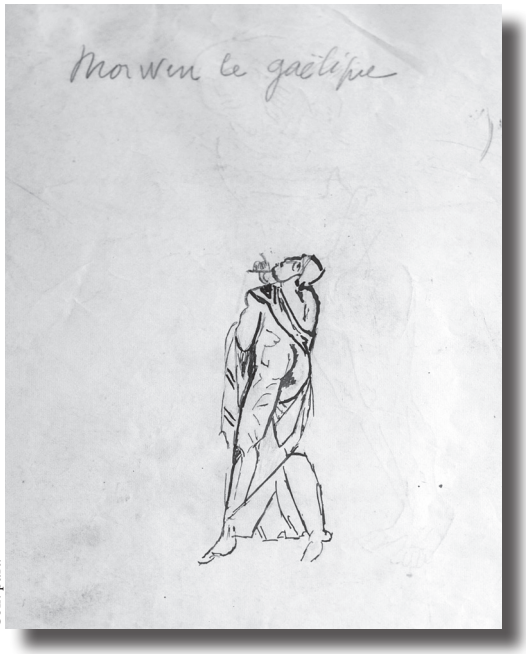
Une réponse est donnée par la mise en relation de ce premier plat avec celui de *L'Album religieux*, sur lequel se trouve aussi une gouache titrée « L'Arche sainte et la mort de la bête ». C'est un motif familier au poète qui fréquentait l'oratoire de Germigny-des-Prés, près de Saint-Benoît, où une mosaïque carolingienne représentant L'Arche d'Alliance occupe l'abside principale. Cette scène eschatologique, tirée de l'Apocalypse de Saint Jean (ch. 11), fait référence à la victoire finale du bien sur le mal, le point d'arrivée en somme, quand le paradis terrestre de *L'Album breton* serait le point de départ : c'est le monde d'avant la faute, celui de l'harmonie entre les êtres, malgré la menace que constitue la « bête infernale. »

Le paradis perdu par l'humanité est aussi celui qui a disparu pour le poète dont l'enfance bretonne est loin : la société rurale dans laquelle hommes et animaux cohabitaient naturellement reste à ses yeux un idéal communautaire, analogique du Paradis, mais aussi intimement lié à la vie du Christ (dans les peintures et les dessins de Jacob, le Christ est d'ailleurs souvent accompagné par des animaux). C'était pour lui un monde chrétien pur, préservé, dans lequel activités agricoles et rituels religieux se conjuguaient paisiblement au quotidien. De manière générale, l'auteur établit une parenté forte entre vie rurale, celle qui lui est familière, en Bretagne, et Évangiles. C'est le cas, par exemple, à propos de Simon de Cyrène qui a partagé la douleur du Christ, représenté à la page 58 (*O*., 1498) : « Simon représente la Terre. On nous dit qu'il est laboureur, qu'il revient des champs. Ce n'est pas pour rien qu'on le dit. »

Mais dans la Bretagne moderne présente aussi dans les poèmes, le chemin de fer et l'automobile ont remplacé la marche (p. 12-13, v°) et la circulation des touristes trouble les activités millénaires des paysans[32]. Nous sommes en 1939. Depuis deux ans, le poète fait donation de ses livres à la Bibliothèque municipale de Quimper. Pour la seconde fois, il passe un été dans sa ville sans sa mère et s'inquiète de l'approche de la guerre. La scène biblique du premier plat de couverture pourrait représenter cette césure, le moment où le paradis accueille encore Adam et Ève mais où l'histoire humaine va basculer du côté des forces obscures.

Cette interprétation n'est valable qu'à condition de prendre au sérieux la figure du double dans l'œuvre. Adam doit pouvoir être considéré comme un

frère et une figure de substitution du poète. « Adam et Ève sont nés à Quimper », affirme le poète dans *Le Cornet à dés* (*O.*, 432). Nous en avons d'ailleurs une confirmation extérieure à *L'Album breton* : un dessin contrecollé sur un manuscrit autographe (voir ci-contre): en haut de la page, on lit « Morven le Gaélique », pseudonyme de Max Jacob dans *La Ligne de cœur*. Au-dessous, Adam, la tête tournée vers le ciel, est le même que celui du plat de couverture. « Morven Le Gaélique, *alias* Max Jacob », lit-on, au bas du poème « Le cœur dans la roue du moulin » (p. 35). Max, Morven, mais aussi Adam… Pour interpréter *L'Album breton* où se conjuguent souvenirs personnels, tableaux bretons et scènes de la Bible, on doit pouvoir substituer ces figures les unes aux autres.



Coll. part.

Dessin du poème « Le phare d'Eckmühl »

La photographie du poète incrustée au verso du premier plat est un autre signe important. Prise par Jean Zunz, le jour où, avec son père Robert, il est venu à Saint-Benoît, elle est contemporaine de la réalisation de *L'Album breton*. On voit le poète en plan serré, de face, devant l'abbatiale. Bien sûr, sa place est conforme à l'usage du portrait gravé ou photographique de l'auteur en frontispice, comme le confirment nombre de publications consacrées à Max Jacob ou signées de lui[33]. Comme pour les gouaches de la couverture, l'intérieur de l'album fait écho à cette photographie : on y trouve deux autres portraits du poète (une photographie, p. 36, et un autoportrait, p. 42). Ainsi se confirme l'orientation autobiographique, *a minima* qu'il composera un autoportrait. Le lecteur sera invité à suivre un itinéraire de vie dont il pourra faire une double lecture, l'une à l'échelle de l'individu Max Jacob, l'autre plus symbolique, sur le motif du Paradis perdu ou plus largement dans une perspective eschatologique.

Pour conclure, les propos elliptiques de Max Jacob sur son projet, la difficulté à reconstituer les dates et les circonstances des divers documents, autant que les aléas possibles de la réalisation qui échappe, *in fine*, à son auteur, laissent en suspens nombre de questions sur cette œuvre, codée. Mais *L'Album breton* est bien une « fantaisie » composée. Testamentaire, sans pour autant imposer une volonté particulière, il est parcouru par la conscience d'une mort prochaine

(la récurrence du mot « épilogue » à la fin du livre, p. 70 et 72, annonce la fin de l'album, mais peut-être aussi celle de l'auteur). Autobiographique, il assure l'unité de la « vie » de celui-ci puisqu'à la Bretagne sont associés Paris, Saint-Benoît-sur-Loire et même, à travers les indications du passeport, d'autres voyages (p. 41). Métaphorique, il propose au lecteur de méditer sur le Paradis perdu dont la Bretagne est l'image. Artistique enfin, il n'est pas seulement retour sur le passé mais re-création du pays d'enfance par l'imaginaire.

SUR LA PISTE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

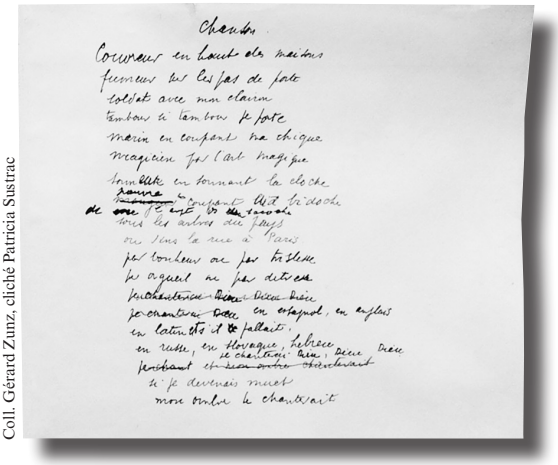
Bien qu'il ne relève ni des mémoires ni des confessions[34], *L'Album breton* revient bien sur le passé de son auteur. Dans cet autoportrait par facettes, parent éloigné du portrait cubiste, sans doute peut-on aller jusqu'à rechercher, dans la succession des divers « matériaux », la trame narrative de l'autobiographie : au-delà de micro-récits, organisés en séquences, repérables, la succession des images ne pourrait-elle pas en effet retracer partiellement les étapes d'une vie ? Pour ce faire, on ne peut se fonder sur une énonciation unique, à l'échelle de l'ensemble. En effet, celle qui caractérise l'autobiographie pour Philippe Lejeune (« l'auteur est aussi le narrateur et le personnage principal ») apparaît bien dans les indications autobiographiques manuscrites, au verso de la première série de cartes postales, mais s'efface ensuite. Quant au *je* lyrique, il ne se manifeste que dans certains poèmes. Mais le lecteur familier de l'œuvre de Jacob ne sera pas surpris de la complexité de la question énonciative, constante de l'œuvre : du *Cornet à dés* au *Terrain Bouchaballe*, on se demande sans cesse qui parle car de multiples voix se croisent, complices ou contradictoires, sur un mode choral[35]. L'attention doit donc être portée, non seulement à l'usage de la 1re personne mais aussi aux documents où le poète est désigné à la 3e personne, voire à la 2e, plus rare[36].

À première lecture, apparaissent des lieux fréquentés par le poète et des activités qu'il a pu mener, datées ou non, ce que Roland Barthes nomme des *biographèmes* :

> *Si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des "biographèmes", dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée en somme, comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre*[37].

Pourtant à cette « vie trouée », aux *pièces* et aux *morceaux* qui paraissent juxtaposés, le poète a donné paradoxalement un sens en dessinant un itinéraire, visible si l'on veut bien suivre deux directions.

D'abord, on observera les récurrences, voire toutes les formes de séries, afin d'identifier le plus grand nombre possible d'« échos », de repérer les *leitmotive*, les effets de symétries ou de contrastes. Les récurrences peuvent être thématiques. Ainsi, l'ensemble *Bretagne* est dominant : portent sur la Bretagne 23 des 24 poèmes, toutes les gouaches, 10 des 15 dessins, 11 des 13 photographies (4 photos familiales, 7 cartes postales) ainsi qu'une gravure. À l'intérieur de cet ensemble, le marché de Quimper est un *leitmotiv* (8 dessins ou gouaches). En termes de supports, les cartes postales, présentes tout au long de l'œuvre, constituent une série (p. 5 à 12, 18, 20, 71) ; les documents certifiant l'identité ou le domicile, également. Il arrive que ces séries se combinent. Ainsi, plusieurs dessins religieux sont empruntés à la Bretagne (car réalisés à partir de calvaires). Parfois, les résonances sont plus discrètes : des figures d'anges semblent se répondre d'une page à l'autre ; le thème de la faute est sous-jacent, de la couverture aux poèmes sur les jeunes filles légères, jusqu'à « Marie Madeleine ». Ainsi, d'écho en écho, à travers la *musicalité* de la composition, se dessine le destin d'un homme, relié à celui de l'humanité. De manière secondaire, par contraste, pourront être aussi repérées les anomalies. Parfois un motif ou un support se retrouve seul. Ainsi, le poème « Chanson » (inédit, p. 28, voir ci-contre) est le seul qui n'évoque pas la Bretagne. Quel rôle joue-t-il ? Donnons un autre exemple : le motif de la vie du Christ, de sa naissance à la Passion, constitue une chaîne narrative dont on reparlera, mais pourquoi donc — alors qu'on trouve une « Mise au tombeau » (p. 19) —, la Résurrection, au cœur de la Foi catholique, semble-t-elle absente (elle est seulement évoquée dans le poème « Noces de Cana ») ? Voilà qui reste énigmatique.


Chanson

Coureur en haut des maisons
fumeur sur les pas de fête
soldat avec mon clairon
tambour à tambour je porte
marin en coupant ma chique
magicien par l'art magique
trembleur en tournant la cloche
[illegible] enfant [illegible] la cloche
[illegible] les arbres des pays
on vins la rue à Paris
par bonheur ou par tristesse
par orgueil ou par détresse
je chanterai ~~[illegible]~~ bien haut
je chanterai ~~[illegible]~~ en espagnol, en anglais
en latin et ~~[illegible]~~ en patois.
en russe, en slovaque, hébreu
je chanterai ~~[illegible]~~ bien haut
pleurant et ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~
si je devenais muet
mon ombre le chanterait

Coll. Gérard Zunz, cliché Patricia Sustrac

Album breton, « Chanson »

La seconde direction, complémentaire, repose sur la possibilité d'accorder à l'ensemble une signification symbolique, en se fondant sur la présence du jeu de miroirs, ou de masques, déjà évoqué. Aux trois figures associées, l'individu Max Jacob, Morven et Adam, pourrait s'ajouter une quatrième, celle du Christ

lui-même. Cette hypothèse se fonde sur le Nouveau Testament : à la fin de la longue « Première lettre aux Corinthiens », Paul de Tarse établit un parallèle entre Adam et le Christ :

> *Car, puisque la mort est venue par un homme, c'est aussi par un homme qu'est venue la résurrection des morts. Et comme tous meurent en Adam, de même aussi tous revivront en Christ, mais chacun en son rang. […] C'est pourquoi il est écrit : le premier homme, Adam, devint une âme vivante. Le dernier Adam est devenu un esprit vivifiant. Mais ce qui est spirituel n'est pas le premier, c'est ce qui est animal ; ce qui est spirituel vient ensuite. Le premier homme, tiré de la terre, est terrestre ; le second homme est du ciel*[38].

Sans évidemment s'identifier au Christ, dans *L'Album breton*, Jacob établit peut-être une relation entre sa destinée et celle du Christ, nouvel Adam. On a rappelé que le poète médite chaque jour sur le Chemin de croix, à sa table et dans l'abbatiale de Saint-Benoît et que cette méditation est au cœur de *L'Album religieux*. Pour retrouver une trame linéaire dans la succession des pages, il conviendra donc de relier aux motifs autobiographiques les motifs religieux, présents dans les images et les poèmes, en circulant entre réalité (les souvenirs d'une vie), recréation et symboles, chers au poète.

Où l'on voit se dessiner la composition

Ainsi, les deux premiers dessins du livre représentent un couple dans une carriole (p. 2), puis une scène d'Annonciation. Le premier donne le ton : il contient suffisamment d'éléments pour permettre d'identifier une scène bretonne, mais sans que l'image cède à ce qu'on pourrait nommer la gratuité du pittoresque[39]. Il est synthétique, sobre, et donne de la Bretagne l'image grave qu'observe le poète. Dans la Bretagne qu'il qualifie d'« immuable », « beauté » et « raideur » se conjuguent[40], loin du folklore. Quand, pour donner un autre exemple, Max Jacob s'inspire du calvaire de la Chapelle Notre-Dame-de-Tronoën pour représenter une *Pietà* parmi d'autres scènes religieuses (p. 43, 58, 60), il ne cherche pas à mettre en évidence « la Bretagne touristique », mais la spécificité artistique de ce « pays très antique » (p. 2, v°) : les œuvres bretonnes se distinguent de « l'esprit chapiteau roman », sous ses yeux à l'abbaye de Saint-Benoît et tendent vers l'archétype qui échappe au temps. Ce style spécifique prépare le terrain à la recherche d'une signification symbolique qu'on pourrait nommer *à étages*.

Revenons au premier dessin qui a toutes les chances, en effet, de rendre compte de plusieurs univers à la fois. Deux Bretons se rendent au marché ; l'homme tient les rênes, la femme est assise à ses côtés, la carriole semble encore

vide. La femme tient les yeux baissés, comme recueillie. Ce sujet, lié au marché, est récurrent dans l'œuvre picturale de Max Jacob. On pourrait aussi penser à une évocation des origines de sa famille : entre 1858 et 1861, son aïeul, Samuel Alexandre, né dans la Sarre, est chassé de son pays et se réfugie à Quimper avec son épouse Mirté Léa Mayer (*O.*, 30). Notre hypothèse se fonde sur un article paru dans la revue *Vogue* dans lequel Max Jacob dresse de Quimper un tableau drôle et surprenant ; il présente la ville comme un lieu sauvage et l'arrivée des premiers Alexandre[41] comme un motif d'étonnement pour les habitants :

> *En 1870, il n'y avait rien que la lande et une terrible cathédrale pour les dévotions de pirates, rien que la mer sans secours et des trombes d'écume sur les rocs. Un jour mon grand-père arriva là dans une petite voiture attelée et ce fut comme un sabbat de sorciers autour de cette nouveauté. Avec des hurlements et des danses, on couvrit le modeste équipage de bouses de vaches et de cailloux. Ô Finistère de ces temps révolus que tu étais grandiose et combien je t'aurais préféré à ma terre industrielle ou pédagogique !*[42]

Certes la carriole des deux paysans n'est pas « la petite voiture attelée », mais, alors que dans les autres scènes de départ pour le marché peintes par Max Jacob, les personnages sont en nombre variable[43], il a choisi ici de montrer un couple. Si l'on accepte cette hypothèse, certes incertaine, le dessin introduirait indirectement les thèmes autobiographiques du déménagement et de l'exil, associés au départ de la Bretagne pour Paris. Un poème parmi d'autres témoigne de la présence de ces thèmes : dans « La route et le carrefour », adressé à « Jean », un jeune homme, arrivant de Paris par l'autobus, n'ose embrasser ses parents heureux de son retour, devant son compagnon de route parisien (p. 45). Ainsi se manifeste la rupture entre l'enfant du pays qui se comporte comme un étranger et sa famille bretonne. Jean est sans doute un autre double de celui qui se qualifie d'« exilé breton »[44], et la parabole de l'enfant prodigue est implicite.

Le second dessin (reproduction *supra*, p. 333), une « Annonciation », montre la Vierge Marie à genoux devant un ange surgissant de derrière un arbre. La représentation n'a rien de conventionnel : l'ange se penche, on voit sa jambe nue ; une colombe dans un triangle le surplombe ; comme dans la gouache de couverture, un arbre relie terre et ciel. La référence à la conception du Christ et à l'Incarnation va de soi. Mais la mention manuscrite « Avant-propos », au bas du dessin, pourrait suggérer à nouveau une piste autobiographique, celle de la naissance à venir de Max Jacob, dans la mesure où le document suivant, une lettre tapuscrite surmontée de la mention « Prologue », concerne l'astrologie, associée au jour de la naissance (voir note 3). Débute alors la série des cartes

postales renvoyant explicitement à l'enfance du poète et dont il sera question plus loin. Les pages suivantes, gouaches et poèmes, renvoient à la Bretagne de sa jeunesse mais aussi des vacances, à l'âge adulte. Le motif religieux ressurgit bien aux pages 19 et 20 avec le dessin d'une *Pietà* sur le modèle du calvaire de Senven-Lehart et une carte postale de Saint-Thégonnec, photographie d'une sculpture baroque (la Mise au tombeau, épisode de la Passion). Mais retenons d'abord le lien entre thématique religieuse et Bretagne.

On ne peut ainsi qu'avancer pas à pas en tentant de repérer les liens établis entre les différents documents et l'autobiographie. On voit peu à peu se former la tresse à trois brins que sont la vie de l'auteur, la Bretagne et le christianisme. Les pages suivantes sont souvent construites en écho. Ainsi, à la page 21, se trouve le poème « Noces de Cana ». Ce sujet religieux, familier du poète, est relié à la « Mise au tombeau » de la page précédente, puisqu'on y lit ces deux vers, mis par le poète dans la bouche du Christ : « Apportez le tombeau neuf. / D'où je sortirai un jour. » C'est aussi un poème breton, signé de Morven Le Gaélique. Et il pourrait avoir un lien avec un épisode de la vie du poète : dans l'article de *Vogue*, déjà cité, Max Jacob relate une rencontre avec une famille de paysans d'origine bretonne, dont il fait la connaissance près de Saint-Benoît-sur Loire où elle s'est installée. Décrivant ces « admirables exilés », avec lesquels il partage un repas auquel ils arrivent « en costume national, en costume de fête » (le costume breton, sans doute), il s'exclame :

> *Quelle dignité avaient mes Bretons ! Et rien de théâtral : c'était comme une muraille […]. Il y avait dans cette noble bande envahissante quelque chose de la présence de Dieu, et dans le petit banquet que nous fîmes quelque chose des Noces de Cana* (p. 48).

Des paires apparaissent ensuite : le dessin breton de la page 22, titré en rouge « Déménagement », annonce l'attestation autobiographique de résidence à l'Hôtel Nollet, à Paris (p. 23). Les pages 26 et 27 évoquent un même lieu : après un dessin très amusant titré « Bonnes à l'hôtel à Tréboul les oies de la basse-cour » (*CHT*, pl. IV) ; les oies et les bonnes cancanent ensemble sans doute !, vient le poème inédit, « La bonne de l'hôtel de Tréboul ». Max Jacob a séjourné à plusieurs reprises dans cet hôtel, en particulier en juillet 1930, auprès du peintre anglais Kit Wood[45]… Parallèlement, des échos résonnent d'un bout à l'autre du livre. Ainsi, les vacances reviennent plus loin avec le poème « Douarnenez à la plage » (p. 49), évocation de la Bretagne moderne des jeunes filles en maillot de bain !

Peut-on aller jusqu'à dire que *L'Album breton* suit pas à pas la chronologie de la vie de son auteur ? Certes, il commence par l'enfance. Le « Déménagement »

(p. 22, *CHT*, pl. VIII) constitue sans doute ensuite une articulation importante, peut-être le départ pour Paris et le passage de l'enfance à l'âge adulte. En effet, à partir de cette page, la Bretagne est toujours très présente, mais d'autres lieux sont évoqués. Ce déménagement pourrait représenter un arrachement à la terre de l'enfance, ressentie à l'échelle individuelle comme une forme de Paradis terrestre. Il faut continuer à chercher des traces de chronologie dans les pages suivantes. Mais il est peu probable que Max Jacob ait voulu illustrer strictement le déroulé de sa vie. « Un système n'est pas de l'ordre », rappelle son *Art poétique* (*O*., 1556). Une telle règle ne s'accorderait ni à la « fantaisie » de l'album, ni à sa forme moderne.

La série des cartes postales et des photographies

À présent que nous avons esquissé la composition, restons dans le temps de l'enfance (avant « Le Déménagement »), pour isoler la série des cartes postales et des photographies des pages 5 à 12. Au recto se trouvent des photographies (imprimées pour les cartes postales ou originales). Au verso se développe la séquence autobiographique la plus complète, intéressante à mettre en relation avec les informations données par l'écrivain sur son enfance, en particulier dans le texte écrit pour Paul Petit (*supra*, p. 101-117). Le commanditaire y est désigné par le pronom « vous », comme si le locuteur se transformait un instant en épistolier au sein même de l'album. L'écriture semble mimer une conversation à bâtons rompus, au gré des détails repérés sur les images et de la montée des souvenirs. Cette séquence suit cependant avec précision la composition en *zoom* qu'organise la disposition des images, du plan d'ensemble au plan serré sur les pièces de la maison. Les cartes postales montrent le cadre extérieur, le quai de l'Odet, puis les photographies, envoyées de Quimper par sa famille, permettent de visiter l'intérieur. Le texte au verso, contemporain de l'élaboration de l'œuvre, décrit en détail le quartier puis la maison, explique la situation familiale depuis la mort de la mère et raconte les souvenirs déclenchés par les images[46].

Limitons-nous à quelques indications susceptibles d'éclairer la suite. On insistera d'abord sur le fait que le récit privilégie l'enfance, voire la toute petite enfance, ce qui confirme l'existence d'une trame chronologique, même incomplète. Jusqu'à la page du « Déménagement » (p. 22), seraient bien présentées les premières années. Le récit oppose le temps heureux de jadis au présent triste et silencieux et à l'avenir de la disparition, en miroir des inquiétudes du poète : la mère est morte, le frère et la sœur vieillissent en célibataires dans l'appartement vide ; demain, la maison sera détruite (cela n'arrivera finalement pas), et toute mémoire sera perdue. L'enjeu testamentaire de *L'Album breton* se manifeste ici par le désir de transmission de ces souvenirs à son destinataire, la seconde personne, dans ces pages : « Comme il n'y a pas d'héritier tout cela disparaîtra, ignoré de tous sauf de vous[47]. » La deuxième

remarque porte sur la représentation de l'enfance vécue sous le signe de l'unité. La maison et le quartier constituent un microcosme dans lequel tout s'inscrit dans un jeu de relations harmonieuses : des rapports étroits unissent la vie familiale et la nature, par l'entremise de « la ligne de marronniers » au bord de la rivière, face à la maison. Grâce à la métamorphose des arbres « fleuris, défleuris, refleuris », la maisonnée vit au rythme des saisons. La même unité préside à l'agencement des pièces de l'appartement entre lesquelles les enfants circulent librement, aux relations des êtres qui se côtoient dans la maison : les différentes générations, les ouvriers et le patron, la famille et les voisins. La musique enveloppe la maison : « romances bretonnes » chantées à longueur de temps dans la cour par les ouvriers tailleurs, « andantes » joués « trop lentement » par l'enfant. Ce sentiment d'unité est caractéristique des récits d'enfance. Mais il est décrit ici de manière très simple et touchante. Il est cependant à moduler par la relation qu'entretient l'enfant avec la société : le « cher balcon » est comme une loge de théâtre qui permet à la famille d'assister à tous « les grands événements » conçus comme des représentations : cortèges, défilés, processions, visites d'officiels et « tous les genres de foules. » L'enfant assiste à ces événements à distance, comme s'il les observait sur une scène. De l'intérieur de la maison qui le protège, sa vue plongeante sur l'extérieur satisfait en lui ce qu'on pourrait nommer sa pulsion scopique, mais la disposition *scénique* l'isole, faisant de lui non un membre de la communauté urbaine, mais un éternel spectateur. Le rapport à la religion catholique est à cet égard particulièrement intéressant : il assiste aux cérémonies sans faire partie de la communauté des croyants. Plus loin, le motif de la représentation est réactivé par les marionnettes, premier « spectacle » au sens propre auquel l'enfant assiste, dans une configuration inversée, en contre-plongée : l'enfant marionnettiste est à la fenêtre et les petits spectateurs doivent lever la tête. Cette séquence autobiographique révèle avec discernement et subtilité la construction psychique de celui qui, enfant déjà, « avait de la poésie à déverser. »

D'AUTRES HYPOTHÈSES, AU FIL DE LA LECTURE

Du marché de Quimper au monde entier

Les marchés de Quimper constituent une série (p. 29 à 34) qui s'interrompt pour revenir aux pages 44 et 48. Jacob, enfant ou adulte, pouvait s'y rendre à pied très facilement. Cette fois, à la différence du balcon, la place permet de faire partie de la communauté. Dans la partie réservée à l'alimentaire comme au marché aux bestiaux, sans doute a-t-il engrangé quantité de souvenirs et d'images. Mais le marché acquiert aussi une dimension symbolique. Il est le cœur

battant de la ville. Y aller, c'est participer à une sorte de liturgie laïque : pour tous, le jour de marché rythme la semaine, au même titre que la messe et les vêpres du dimanche. Hommes et femmes, jeunes et vieux, mais aussi humains et animaux, ville et campagne s'y retrouvent et s'y accordent. Les personnages représentés apparaissent sereins, proches de leurs bêtes, dans l'harmonie de l'unité retrouvée, à la différence des foules parisiennes, décousues et agitées. À la page 44, le chien d'Ève fait signe, comme pour réintroduire la thématique du Paradis… Mais le marché est aussi une source inépuisable d'observations sur la « Comédie humaine », pour le poète à la curiosité insatiable : les ménagères, les maquignons, un passant, « futur député » (p. 48, *CHT*, pl. XIV) !

Au moment où la série s'interrompt (entre les pages 35 et 44), Max Jacob introduit d'autres lieux. S'il glisse dans l'album son passeport et sa carte d'électeur, probablement pour affirmer son identité française, dans le climat antisémite de la fin de la 3e République, mais sans doute aussi pour opposer à la terre natale une multiplicité de logements et de destinations de voyages. Quimper et Rennes sont présents dans un courrier d'avoué adressé au poète, mais aussi Paris (le programme du concert et un certificat de domiciliation), Saint-Benoît (indiqué sur la carte d'électeur), l'Italie, à deux reprises, et l'Espagne (le passeport). Faut-il s'étonner qu'au milieu de ces pages, on trouve le poème « Chanson du vagabond » (p. 37) ? Ne doit-on pas prêter aussi attention à la page de la revue *Enquêtes* (p. 42) dans laquelle la réponse de Jacob à la question, « Y a-t-il une crise de la poésie ? » commence par un usage inattendu du verbe « habiter » : « La poésie habite au-dessus des crises » ? Ces diverses pages constituent donc une nouvelle série. À l'exil, aux déplacements, aux déménagements, à l'absence d'autre maison que celle, métaphorique, de la poésie, s'oppose implicitement le pays laissé derrière soi mais auquel on revient toujours. Dans un va-et-vient imaginaire permanent, Max Jacob met en relation la Bretagne avec le reste du monde. Ainsi, les paysages bretons servent de pierre de touche quand il découvre de nouveaux espaces au cours de ses voyages. À l'inverse, la Bretagne apparaît comme un microcosme à l'image du monde entier, la Russie ou le Japon, par exemple : « Le Finistère résume tous les paysages possibles », écrit-il dans *Vogue*[48].

De l'enfance à la mort

Des pages 47 à 56, l'enfance et la jeunesse en Bretagne constituent une nouvelle série : les poèmes, inspirés du fonds breton, portent sur les enfants (« Enfantines bretonnes » et « Berceuse bretonne ») et les filles, décrites avec bienveillance. Dans ce pays de misère, d'abord protégées mais plus souvent négligées, voire battues par leur mère, en charge des plus jeunes, elles sont ensuite les victimes des hommes, violées, enceintes, abandonnées. Les registres pathé-

tiques et comiques se combinent : ces filles maltraitées ont parfois la langue bien pendue et retournent à leur profit les situations de domination ! Deux gouaches accompagnent ces poèmes, la petite Bretonne portant une fillette (p. 53) et le portrait en buste d'une jeune fille de Pont-Croix, réalisé d'après une carte postale (*CHT*, pl. VII). On retrouve cette thématique ensuite : dans le cycle de Noël des pages 59 à 62, mais aussi à la page 63 où, dans une gouache, une petite fille en blanc accompagne des femmes en noir, au grand Pardon de Sainte-Anne-La-Palud (*ibid.*, pl. XII). Mais retenons plutôt la relation entre cette séquence sur l'enfance et les souvenirs de la rue du Parc des premières pages : c'est la chanson qui fait le lien avec ces pages capitales. Voilà une indication précieuse sur la place essentielle qu'elle tient dans la poétique de Max Jacob : les romances et les refrains entendus dans l'enfance, retrouvés chez François-Marie Luzel, sont repris et réinventés dans *La Côte* puis dans les poèmes signés de Morven, présents ici. Mais au-delà de l'œuvre « bretonne », on retrouve la chanson partout, dans les œuvres poétiques et en prose. Le fonds ancien des chansons françaises y côtoie la veine celtique. Ainsi, *L'Album breton* donne une des clés de la poétique de Max Jacob[49].

De l'enfance, on passe à une séquence religieuse, des pages 56 à 66. La gravité, à l'image de celle des femmes du Pardon de Sainte-Anne-La-Palud, devient une tonalité majeure : les pages 57 et 58 portent sur la Passion, les quatre suivantes sur Noël, les pages 64 et 65 évoquent un enterrement et la suivante est consacrée à « Marie-Madeleine ». Ainsi, après l'évocation des jeunes filles, vient *la* femme par excellence, la Vierge Marie, dans le poème « Mère de Dieu » (p. 57) qui fait écho à la Pietà de la page 13 et entre dans la série des Stations du Chemin de croix[50]. Pour interpréter ce poème, le point d'orgue de la Passion, il faut le mettre en relation avec *Les Méditations sur le chemin de croix*, où station après station, Max Jacob déploie la signification « anagogique », qu'on pourrait aussi qualifier de mystique, de ce chemin de douleur dont la fréquentation quotidienne, à l'abbaye de Saint-Benoît, aboutit à une compréhension essentielle de l'homme (*O.*, 1498). « La douleur de la Croix, écrit Jacob, nous amène au plus profond de l'homme qui est sa Raison d'homme » (*ibid.*).

La série sur Noël est composée de trois poèmes et d'un dessin, toujours copié du calvaire de Tronoën, « La nativité ou le songe de Joseph. » On voit l'âne et le bœuf ; Marie est absente ; près de Joseph, assis, les yeux clos, un personnage pourrait représenter un ange. Cette scène fait allusion à la menace de mort qui va suivre la visite des Mages, endeuillant le beau moment de la naissance du Christ : « Après leur départ, l'Ange du Seigneur apparaît en songe à Joseph et lui dit : "Lève-toi, prends l'enfant et sa mère et fuis en Égypte Car Hérode va rechercher l'enfant pour le faire périr"[51]. »

Les deux scènes d'enterrement qui suivent évoquent l'issue attendue par le poète mais aussi, peut-être, la mort de sa mère, survenue à la fin de l'année 1937, et dont on ne trouve pas de trace explicite dans l'album. Comment est envisagée la mort, à laquelle le poète semble se préparer si l'on en croit ces pages ? Si l'on admet le lien symbolique entre le poète et le Christ, on se doute que la souffrance sera (est déjà ?) au rendez-vous. Pourtant, sa méditation sur l'imminence de la mort n'est pas à interpréter seulement sur un mode tragique : la foi catholique dans laquelle baigne la Bretagne de Max Jacob est très présente, particulièrement dans ces dernières pages. Prêtons attention à la confidence écrite précisément au verso de la page 65, à propos de la chapelle de Ste-Marine de Combrit. Nous sommes en Pays bigouden : « Étonnez-vous de ma conversion ce cimetière (¬ blotti¬) autour d'une église blottie c'est ce que mes yeux ont vu d'abord de l'univers ». En abordant, sur une même page (r° et v°), l'enfance et la mort, le poète allie la Passion et Noël, rappelant ainsi que la naissance et la mort du Christ dans la souffrance sont les deux versants de l'Évangile et les deux pivots du message catholique fondé sur l'Incarnation, source de l'Espérance des croyants. Là encore, en réponse à la question posée par la scène en couverture, c'est à un chemin mystique que le poète pourrait penser. Qu'à ce moment soit placé le poème « Sainte Marie-Madeleine », sur le thème du pardon et du rachat, le confirme. Or, Max Jacob ne fait pas du penchant mystique une simple affaire personnelle. C'est à ses yeux une caractéristique de l'esprit breton : « La Bretagne est un pays à éclipses comme la Russie à laquelle elle ressemble par plus d'un point : mysticité, alcool, sens du comique[52]. »

Pirouettes finales

Le livre se referme sur deux « épilogues » amusants. Le bulletin de déclaration de la Sacem resté vierge, mise à part la mention « Rien à déclarer » associée au croquis d'un moine à genoux (p. 69), reprend le motif du bilan, cette fois sur un mode burlesque ; le second est l'article du *Cri du jour*, le canular déjà évoqué. Cette fois encore, on peut associer le comique, cher au poète, à l'esprit breton, si l'on en croit la parenthèse de l'article de *Marianne*. Entre les deux, une carte postale évoque, une dernière fois, la belle Bretagne, traditionnelle mais reliée au monde : au recto, le célèbre « Bois d'amour » de Pont-Aven, où Paul Sérusier et Paul Gauguin discutaient peinture, à la fin du siècle précédent ; au verso, l'indication imprimée, « La douce France ». En dessous, la formule « La Bretagne pour les Anglais, celle qu'on aimait au temps de Pierre Loti », est-elle une pensée pour Kit Wood, avec qui Jacob séjournait à Douarnenez, mort à présent ? La référence à Loti vient en tout cas des premiers mots de l'article de *Marianne*, qui se révèle décidément un hypotexte important de l'œuvre : « Il y a encore des vieux pour se souvenir de la Bretagne de Pierre Loti et des jeunes qui savent en retrouver la trace. »

POUR CONCLURE

La tresse que nous avons vue se former au fil de l'analyse par la présence conjointe du sujet Max Jacob, de la Bretagne et du motif religieux associant Le Christ à Adam est à présent bien visible. L'« ordre » donné par son auteur à *L'Album breton* mène à la piste autobiographique, à condition toutefois de ne pas réduire l'œuvre à un récit de vie, fût-il original. Loin de se placer au centre, Max Jacob combine dans un ensemble à forte dimension symbolique plusieurs figures en correspondance, intimement liées, Adam, le Christ, lui-même et les Bretons, représentants d'une humanité qu'il aime. Bien au-delà d'un simple jeu de masques, *L'Album breton* est une œuvre exceptionnelle qui peut donc se lire à plusieurs niveaux.

Il nous faut à présent revenir au plan méthodologique dans l'espoir de susciter de nouvelles recherches. D'abord, la priorité donnée à la recherche d'hypothèses interprétatives présentait des risques : se focaliser sur l'identification de séries nous a amenée à négliger des documents isolés qui auraient mérité plus d'attention, et sans doute à commettre des erreurs que d'autres chercheurs sauront rectifier. Partir en quête de la composition peut en outre gauchir l'interprétation générale en faisant passer au second plan l'impression délicieuse provoquée d'abord par l'œuvre, libre, drôle et émouvante à la fois, et d'une extrême originalité. Notre point de départ a été l'injonction intrigante donnée à Liliane Gayon. L'album était bien ordonné. Il fallait donc s'appliquer avec constance non pas à chercher une interprétation univoque, mais à formuler des hypothèses, les plus solides possibles que l'étude de la partie plastique de *L'Album breton* pourrait encore enrichir, à condition d'effectuer deux recherches comparatives systématiques, l'une interne, l'autre externe : d'abord, il faudrait continuer à mettre en relation chacune des productions présentées avec d'autres, à l'intérieur de l'œuvre graphique et peint, en particulier les dessins de *L'Album religieux* et les gouaches de *La Côte* réalisées par l'auteur pour l'édition Crès en 1927. L'absence d'un catalogue raisonné rend l'entreprise difficile malgré l'immense travail déjà mené par l'historien d'art André Cariou[53], mais la recherche des séries et, au sein des séries, des variantes permettrait une interprétation sûre des œuvres. Ensuite, du point de vue des motifs choisis et du « style », une comparaison, cette fois externe à l'œuvre (entre celle-ci et les travaux d'autres artistes, aînés ou contemporains de Jacob ayant travaillé en Bretagne), éclairerait considérablement le livre. Quels autres peintres se sont intéressés à la Bretagne « antique », mystique et populaire, tout en explorant sa dimension universelle (celle dont fait état la « *Pietà* » de Tronoën)[54] ? Avec lesquels Max Jacob est-il entré en dialogue ? Plus largement, comment évaluer la double dimension réaliste et symboliste de l'œuvre de Max Jacob ?

On aurait pu aussi explorer davantage dans l'œuvre cette « Bretagne à éclipses »[55], dont l'histoire passe par des phases de reculs et de renaissances, mais dont la force est intacte, même sous le déferlement des touristes et sa métamorphose économique, comme ne cessent de l'affirmer les pages que lui consacre le poète (ses romans, ses poèmes, ses articles). Dans les gouaches, le Pardon, tout près de l'Océan, les rudes travaux des champs, la récolte du goémon, le rire d'une vieille femme ou la placidité des hommes de Cornouaille au marché en disent long sur la puissance de ce pays qui peut tout *absorber*. Insistons sur le fait que celui-ci n'est jamais présenté (en mots et en images), sur le seul mode de la nostalgie, ni sur celui du repli régionaliste. Comment d'ailleurs pourrait-il en être autrement de la part de celui qui circule sans cesse entre des lieux et des groupes sociaux différents[56] ? Descendant d'une famille qui trouve son origine dans un exil, il conjugue des identités multiples. « Le Breton – c'est moi ! », s'écrit-il (*O.*, 475 et 1610). Pourtant, *L'Album breton* dessine un autoportrait aux différentes facettes, puisque l'auteur s'y présente comme breton, juif, parisien et français, citadin et rural, et encore journaliste et poète, peintre et auteur de livrets musicaux, « homme de lettres » et astrologue. C'est bien à partir de ce mouvement constitutif de sa vie qu'il observe son pays natal. Il l'imagine donc relié au reste du monde (à la Russie et au Japon dans l'article de *Marianne*). La Bretagne condense et sublime ses aspirations esthétiques et existentielles, dans un mouvement permanent du particulier vers l'universel. Cet universel est à la fois une réalité physique (le monde géographique) et spirituelle. C'est le sens propre du mot Catholicisme.

Ensuite, *L'Album breton* apporte des informations précieuses, voire parfois inédites, sur la vie et l'esthétique de Max Jacob. N'en retenons qu'une, réservée pour cette conclusion, car symbolique de l'ensemble : à la page 18, au verso d'une carte postale représentant le village de Locronan, dominé par sa grande église, on lit :

> *Ma première émotion esthétique et picturale fut Locronan. Tout enfant, j'aimais Locronan que je regarde encore comme un des plus beaux sites du monde, surtout vu de la maison de Charles Daniélou [maire de Locronan] poète plusieurs fois ministre (! ! ? ?), d'ailleurs homme charmant.*

Sur ce ton unique qui accorde avec souplesse rire et émotion, confidence et plaisanterie mondaine, est confié un souvenir d'enfance capital : emblématique de la Bretagne historique et chrétienne, Locronan est désigné comme le point de départ de la double vocation du poète et du peintre. Et comment ne pas prêter attention à l'usage du mot « émotion » à ce moment, quand on sait l'importance

de celle-ci dans l'esthétique de Max Jacob ? Que de recherches encore à mener, tant cette autobiographie indirecte, composée pour la postérité à la fin d'une vie, recèle de signes à déchiffrer. En tout cas, par sa composition, *L'Album breton* accorde avec une force étonnante la diversité (celle d'un homme « mêlé », pour reprendre le qualificatif de Montaigne, et celle de sa vie chaotique) et l'unité profonde d'un être dont la Bretagne, réelle et symbolique, représente le cœur.

Enfin, notre étude convainc que la « veine celtique » n'est pas à isoler du reste de l'œuvre de Max Jacob. Antonio Rodriguez, déjà, avait su replacer les poèmes publiés sous la signature de « Morven Le Gaélique » dans le contexte du conflit qui opposait leur auteur aux surréalistes (*O*., 1610 et 1799). Le versant breton relève tout à fait de l'esthétique commune au poète et au peintre, ancré dans l'art moderne qu'il a largement contribué à façonner. À présent que le regard sur l'avant-garde est moins tributaire des conflits parfois violents qui ont traversé le début du XXe siècle, on peut aborder la question plus sereinement. Loin de trahir son passé et même si, en 1939, il regarde à distance les querelles esthétiques de sa jeunesse, le poète ne déroge pas aux principes énoncés dans la préface du *Cornet à dés*. La composition surprenante de l'album qui assemble matériaux pauvres et gouaches, analogique des papiers collés, reste aujourd'hui très innovante, à l'heure où le document authentique prend une place croissante dans la création contemporaine. Par ailleurs, le lecteur est confronté à un langage symbolique, en mots et en images. Nous n'avons pu que suggérer quelques pistes d'interprétation, y compris sur le plan religieux, voire mystique. En tout cas, le *langage* verbal et pictural est dépoussiéré de « l'antiquaille symboliste », dénoncée dans les *Lettres à un jeune homme*[57]. Comment ? Grâce à la Bretagne, choisie comme source d'inspiration et lieu de la recréation imaginaire. Grâce à « la simplicité des moyens » célébrée dans *l'Art poétique* de Max Jacob. Grâce à l'alternance des mots et du silence. « Le beau enferme du silence et il crée dans le silence. Ce que j'ai appelé ailleurs œuvre située ou perchée, c'est une œuvre entourée de silence », affirme encore le poète (*O*., 1358). De fait, les poèmes réinterprètent, comme dans *La Côte*, le fonds immémorial des chansons bretonnes. Et les œuvres graphiques et peintes, créées selon un processus identique, les accompagnent silencieusement : elles s'inspirent des représentations locales, des monuments religieux aux images populaires que sont les cartes postales. Voilà la signification principale de l'usage de la copie, associée à la re-création en poésie et en peinture, qui nous avait d'abord surpris de la part d'un défenseur de « l'art de création » contre « l'art d'imitation[58]. »

Formulons donc le vœu que, par le biais d'autres recherches, *L'Album breton* permette de considérer à nouveaux frais l'œuvre du poète[59].

NOTES

1 PRAT Jean-Louis, *L'Œuvre ultime de Cézanne à Dubuffet*, Saint-Paul de Vence : Fondation Maeght, 1989 (catalogue de l'exposition, 4 juillet-4 octobre 1989). Le philosophe Gaëtan Picon a traité cette question dans son livre consacré également aux dernières œuvres de grands peintres, *Admirable tremblement du temps* (Skira, 1970).

2 Le titre d'*Album breton* a été retenu dans la mesure où c'est ainsi que son auteur le désigne dans sa correspondance, mais il n'apparaît ni en couverture ni dans les premières pages. Il en est de même pour *L'Album religieux*.

3 Max Jacob à Robert Zunz, inédit, 4 novembre 1943 (coll. Olivier Zunz).

4 Extrait d'une lettre de Max Jacob à Henri Ferrare, 3 avril 1932 (René PLANTIER, *Henri Ferrare, un ami de Max Jacob*, Genève : Poésie vivante, 1968, p. 59), reprise dans la revue par son destinataire.

5 *Les poèmes de Morven Le Gaélique* paraît chez Gallimard en 1953. Gaston Gallimard refuse le manuscrit en 1931 et l'édition posthume, d'abord projetée en 1945, prendra du temps, ce qui peut confirmer les réticences suscitées par le recueil (*O*., 1611).

6 JACOB Max, *Lettres à un jeune homme, 1941-1944,* éd. présentée et annotée par Patricia Sustrac, Bartillat, 2009, p. 89 (1er juin [1942]). « L'esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus vivant, de plus neuf. *La surprise est le grand ressort du nouveau.* C'est par la surprise, par la place importante qu'il fait à la surprise, que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédé » (Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », *Œuvres en prose complètes*, t. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 949). La préface du *Cornet à dés* aborde longuement la notion de surprise (*O*., 349 *sq*) : le propos entre en contradiction avec la notion baudelairienne et s'inscrit également en rivalité avec Apollinaire ; voir RODRIGUEZ Antonio, « Le poème en prose de Baudelaire est-il une "fable" ? La critique de Max Jacob et le renouveau du genre », *Histoires littéraires* n° 65, 2016, p. 21-33.

7 Finalement, Max Jacob a dû se raviser : ces quittances sont absentes de l'album mais d'autres documents attestent d'une domiciliation, rue Nollet en particulier.

8 Une autre source confirme la fantaisie : « Dans l'autre [l'album breton], je mets des dessins bretons, plus ou moins coloriés, des photos, des documents fantaisistes (quittances de loyer, carte d'électeur, programme, *etc*., poèmes de Morven). » (JACOB Max, *Lettres à Michel Manoll*, Mortemart : Rougerie, 1985, p. 46).

9 Voir MARTIN René, GAILLARD Jacques, *Les Genres littéraires à Rome*, t. 2, Scodel, 1981, p. 136-145.

10 Rappelons que le terme grec *fantasia* signifie « l'action de figurer par l'imagination » puis son résultat, « l'image qui vient de l'esprit », « l'imagination » (*Dictionnaire grec-français*, Bailly).

11 *La Ligne de cœur* a été publiée à Nantes par Julien Lanoë, entre 1925 et 1928. On y trouve les poèmes signés de « Morven Le Gaélique » en 1927 (8e Cahier, puis les suivants, 9e, 10e, 11e) et 1928 (12e Cahier). D'autres poèmes étaient destinés à d'autres revues dont *La Revue de l'Ouest*, *Commerce* ou *Aguedal.*

12 MALLARMÉ Stéphane, *Variations sur un sujet*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 368.

13 Max Jacob, dans *La Côte*, parle de « sônes et gwerz » (éd. du Layeur, 2001 [1911], p. 26). François-Marie Luzel (nommé dans *La Côte*), Préface aux *Chants populaires de la Basse Bretagne*, T. II, Lorient : Imp. Corfmat fils, 1874, p. 10 (en ligne sur Gallica). Luzel distingue les *Gwerziou*, « poésies narratives et épiques », « chants sombres, fantastiques, tragiques, racontant

des apparitions surnaturelles, des assassinats, des infanticides […] et des violences de toutes sortes » et les *Soniou*, « où respire un autre ordre d'idées et de sentiments, plus tendres et plus humains, chants d'amour, douces élégies, illusions et désillusions, refrains de danse, jeux et danses enfantines, etc… ».

14 LE MEN Ségolène : « Quelques définitions romantiques de l'album », *Art et Métiers du livre,* n° spécial *Les Albums d'estampes,* n° 143, février 1987, p. 40-47. Voir aussi l'article qu'elle signe dans *Nouvelles de l'estampe*, n° 90, déc. 1986) : « En 1830, l'album pouvait se définir comme un recueil de planches lithographiées sans autre texte que titres et légendes ; de format à l'italienne le plus souvent, il est le cadeau d'étrennes des dames et des enfants, qu'on feuillette sur les tables de salon, et se veut un produit de luxe… » Voir GROENSTEEN T., (https://www.editionsdelan2.com/groensteen).

15 SERMIER Émilien, « Coïncidences et décalages esthétiques, Max Jacob et la tradition du roman feuilleton », *CMJ* 15/16, p. 76. La trace du roman-feuilleton se retrouve dans des œuvres en prose, en particulier dans *Filibuth ou la montre en or* (1922) ou *L'Homme de chair et l'homme reflet* (1924) – voire, en une moindre mesure, dans *Le Terrain Bouchaballe* (1923) dont l'action se déroule à Quimper. L'auteur rappelle aussi que le goût du roman-feuilleton est partagé par nombre des représentants de l'avant-garde littéraire, tels Salmon, Reverdy, Cendrars ou Aragon.

16 *Le Bal masqué* est le titre d'une cantate profane de Francis Poulenc, jouée en 1932 sur un texte de Max Jacob pour baryton (ou mezzo-soprano) et orchestre de chambre (programme du *Collectionneur d'échos*, p. 36). Voir COLLIN Florence, « *Le Bal masqué*, cantate profane de Francis Poulenc », *CMJ* 19/20, p. 107-129.

17 Rappelons l'intérêt de Jacob pour les œuvres religieuses d'Honegger, par exemple. HONEGGER Arthur, JACOB Max, *La Mort de Sainte Alméenne*, mystère musical en 1 acte et 2 tableaux. Orchestration inachevée initiée *circa* 1918. Intermède interprété le 25 nov. 1920, lieu non précisé, compte rendu de Darius Milhaud dans *Le Courrier musical* regrettant qu'on « ne porte pas en scène ce poème symphonique d'une construction et d'une écriture d'orchestre toutes classiques », (MILHAUD Darius, *Notes sur la musique, essais et chroniques*, textes présentés par Jeremy Drake, Flammarion, coll. Harmoniques, 1982, p. 56).

18 « Je sais ce que deviennent les trésors qu'accumulent les collectionneurs de grand goût : ils vont au musée et aux bibliothèques rejoindre les autres trésors accumulés par les siècles. C'est réaliser le secret espoir des producteurs que de faire briller pour eux ces lumineux chemins de la postérité » (Max Jacob à Robert Zunz, 15 juin 1939). Une autre source confirme le souci de la postérité : « Je voudrais que tu lègues à ta mort, dans 50 ans, les livres que tu auras de moi, à la Bibliothèque de Quimper où je concentre un fonds M. X . J. C. B » (à Jacques Mourlet, 6 mai 1941).

19 RODRIGUEZ Antonio, « Présentation » des *Poèmes de Morven Le Gaélique, O*., 1609-1610.

20 SERMIER Émilien, article cité, p. 89.

21 JACOB Max, *Collectionneur d'échos*, Petite cantate pour Soprano, Basse, le Chœur du public, 9 instruments et batterie, musique de Nabokov.

22 BRAQUE Georges, *Le Jour et la nuit, Cahiers de Georges Braque, 1917-1952*, Gallimard, 1952, p. 30.

23 Max Jacob valorise le bonheur passé : « […] les heures jadis sonores du bonheur sont aujourd'hui sans écho… sans écho » (*Ballades*, *O*., 1469).

24 Rappelons le débat entre Max Jacob et Pierre Reverdy sur les « moyens nouveaux » dont la revue *Nord-Sud*, dirigée par Reverdy, donne la meilleure idée, en 1917 et 1918.

25 Liliane Gayon, fille de Monsieur Gayon à qui le livre a été confié, a réalisé la reliure d'attente,

exécutée ensuite à Paris par l'atelier Bernasconi et Goix, ainsi que Georges Gourville (l'empreinte apparaît au verso des plats de couverture). Cet atelier de reliure prestigieux a travaillé à plusieurs reprises pour Robert Zunz dont *L'Atlantide* de Pierre Benoît (Christie's, 23 nov. 2006, lot 342).

26 Les albums (dont relève *L'Album breton*) sont des exemplaires uniques : ils perdent le statut allographique du livre (qui comporte un nombre d'exemplaires « virtuellement illimité »), pour celui d'autographique, propre aux œuvres d'art (voir GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art*, Seuil, 1984, coll. Poétique, p. 22-23).

27 NICOL Françoise, « Max Jacob peintre », *Max Jacob et l'école de Rochefort* (Jacques Lardoux dir.), Angers : Presses Universitaires Angers, 2005 (hal-02974473).

28 BRAQUE Georges, *op. cit*., p. 40.

29 Cette formule est empruntée au titre du livre du philosophe Jean-Christophe Bailly, *Le Versant animal*, Bayard, 2007.

30 Dans *L'Album religieux*, un dessin représente Saint Hubert agenouillé devant un grand cerf, son arc bandé. Le cerf est tourné vers le Saint, à sa gauche, les deux étant de profil. Au bas du dessin se trouve la mention manuscrite : « St Hubert, Max Jacob, 34 ». Le cerf est évoqué à plusieurs reprises dans l'œuvre poétique de Jacob comme symbole de l'âme. Animal chassé, sa beauté est valorisée.

31 JACOB Max, *Lettres de Max Jacob à Michel Levanti*, éd. de Lawrence A. Joseph, Mortemart : Rougerie, 1975, p. 86.

32 Cette question est développée dans l'article de Max Jacob, « Couleurs de Bretagne », *Vogue*, n° 8, 1932, p. 37 (gallica.bnf.fr).

33 Citons parmi quantité d'exemples le numéro spécial de la revue *Le Disque vert* qui s'ouvre sur un dessin titré « Max Jacob par lui-même » (*Le Disque vert*, n° 2, Paris-Bruxelles, nov. 1923, p. 2).

34 Voir l'introduction de Patricia Sustrac au manuscrit autobiographe adressé à Paul Petit (*infra* p. 101-117).

35 Sur l'importance du chœur dans l'œuvre, on lira l'article très documenté de Dominique Escande, Colloque Roland-Manuel (nov. 2016) : « De l'Institut hydrothérapique à *Isabelle et Pantalon* », *La Revue du Conservatoire*, Actualité de la recherche au Conservatoire, Le septième numéro, [en ligne], https://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=2111.

36 L'album ne contient pas d'autre courrier personnel que la carte postale signée de Jean (p. 7, v°). Les deux courriers à la 2e personne sont des tapuscrits administratifs. Le poème « La route et le carrefour », également à la 2e personne, sera évoqué plus loin.

37 BARTHES Roland, « Préface de Sade, Fourier, Loyola », *Œuvres complètes*, *1966-1973*, Seuil, T. II, 1994, p. 706.

38 Paul de Tarse, « Première lettre aux Corinthiens », *Nouveau Testament*, 15 : 21-23, puis 45-47 (traduction : Louis Segond, 1910).

39 Dans *L'Album* se trouvent des représentations plus pittoresques, telle la copie de la carte postale de la jeune bretonne, en coiffe. Mais dans ce cas, comme d'ailleurs dans le premier ensemble sur la Bretagne, *La Côte* (*op. cit.*), la dimension de pastiche peut être perceptible, la légèreté du ton en tout cas.

40 Ces termes se trouvent dans un article signé de « J.- C. GRENIER » (Jean Grenier) fondé sur un entretien de Max Jacob : « Max Jacob, poète breton », *La Bretagne touristique*, n° 3-5, janvier 1925. « La Bretagne est un pays varié et changeant, c'est sa plus grande beauté. Le Breton est lui-même impressionnable ce qui s'allie fort bien avec la raideur. » Le même tableau de la Bretagne est tracé dans les lettres de Max Jacob à Jean Grenier (*Lettres à un ami, correspondance 1922-1937*, Pully-Lausanne : éd. Vineta, 1951, p. 38-40). Voir aussi l'article signé de Max Jacob, « La Bretagne d'aujourd'hui », *Marianne*, 12 juillet 1933, dans lequel se

trouve le qualificatif « immuable ».

41 Alexandre est le patronyme d'origine de Max Jacob.

42 JACOB Max, « Couleurs de Bretagne », article cité, p. 46.

43 Voir, entre autres, la gouache reproduite à l'entrée de *La Côte* (*op. cit*., p. 33). Sur la charrette se trouvent un homme, trois femmes et un enfant.

44 *Lettres à un ami*, *op. cit*., p. 40.

45 *MOUSLI*, p. 360.

46 De cet ensemble, on trouvera ici un seul exemple, la photographie du salon des Jacob (p. 8-9, voir *O*., 30).

47 Note autographe au verso de la photographie du cabinet de travail regrettant que dans la petite armoire qui contient ses œuvres pêle-mêle personne ne vienne les y chercher (p. 10-11).

48 JACOB Max, « Couleurs de Bretagne », article cité, p. 46. La même vision de la Bretagne-monde est sensible dans les notes fantaisistes de *La Côte*. Voir également l'article de Patricia Sustrac, « La Bretagne, le "roman-idylle" de Max Jacob », p. 119-138.

49 Sur l'importance des chansons dans l'œuvre voir le dossier consacré aux rapports de Max Jacob avec les arts de la scène, *CMJ* 19/20.

50 La série des stations du Chemin de croix est la suivante : 1re station, p. 43 ; 5e, p. 58 ; 8e, p. 20.

51 Matthieu 2 : 13, *op. cit.,* p. 1291.

52 JACOB Max, « La Bretagne d'aujourd'hui », *op. cit.*, p. 13. La « mysticité » comme état d'esprit, notion assez vague, n'est cependant pas synonyme de l'esprit mystique. On peut établir entre les deux termes une parenté, non une équivalence.

53 Citons, parmi d'autres écrits, CARIOU André, *Max Jacob, peintre inavoué,* Saint-Brieuc : éd. Coop Breiz, 2014.

54 À titre d'exemple, une gravure sur bois de Jean-Émile Laboureur, *Le Calvaire breton*, inspirée aussi de Tronoën, pourrait être rapprochée de la *Pietà* de Max Jacob par sa double dimension régionaliste et universelle (voir Philippe LE STUM, dir., *Le Musée départemental breton*, Quimper : Conseil départemental du Finistère, 2007, p. 75). Une étude de la peinture en Bretagne doit être menée. Sur le plan des motifs, les recherches d'André Cariou (« Le peintres et les costumes », *ibid*., p. 58) ou celles de Philippe Le Stum (« Les arts graphiques et la photographie, *ibid*., p. 72) pourraient représenter le point de départ d'une méthode à suivre.

55 Cette formule, présente dans l'album (p. 2, v°), apparaît régulièrement dans les écrits de Jacob sur la Bretagne.

56 Sur les questions régionalistes, voir *infra* l'article de Patricia Sustrac, « La Bretagne, le "roman-idylle" de Max Jacob », article cité.

57 *Lettres à un jeune homme*, *op. cit.*, p. 89.

58 La copie s'explique aussi par la méditation chrétienne pratiquée par Max Jacob et devenue partie intégrante du geste de peindre, toujours selon l'*Art poétique* : « Un tableau est l'âme du peintre au moment de la peinture. Encore faut-il que l'âme du peintre ait été libre d'entrave quand il travaillait. Plus cette âme sera hautement placée, sereine, pure, lyrique et surtout musicale, plus le tableau sera beau » (*O*., 1376). Voir également NICOL Françoise. « Le manuscrit autographe du *Cornet à dés*, une commande de Paul Bonet », *CMJ* 17/18, p. 184 (hal-01777398).

59 Voir *infra* l'article d'Alexander Dickow, « Morven le gaélique, chansonnier ironiste ? », p. 181-199.