

**Les titres dans la conversation des arts en France
De la fin des années 1890 aux années 1920**



Donatien Grau
New College
University of Oxford

A thesis submitted for the degree
Of Doctor of Philosophy
Michaelmas 2015

Short abstract.

The status of titles in both painting and literature changed dramatically during the 19th century, as their largely descriptive function evolved to become a form of suggestion. The use of titles as tools for communication became increasingly evident, as they conveyed views on the overall positioning of art and literature. Painting and literature themselves were undergoing considerable changes, as the figures of the writer and the artist gained consistency and independence. This led to the “crise exquise” diagnosed by Mallarmé in “Crise de vers” (1896).

This fin-de-siècle 'crisis' is the starting-point for the analysis undertaken in this thesis, which aims to examine, first, how artists and writers used titles to establish communication between their respective art-forms; and second, how titles provided a privileged means of entry into the debates about the relation of painting and literature to the world at large.

An exploration of late 19th- and early 20th-century painting and literature in Paris -- from post-Mallarmean Symbolism to the beginnings of Surrealism -- the thesis draws on two methodologies: title studies, as they have developed since the 1950s; and existing work on the dialogue between artists and writers. It is composed of six comparative case studies, tracing a genealogy from Paul Gauguin and Alfred Jarry to André Breton and Max Ernst, including discussions of Paul Cézanne and Emile Zola, André Gide and Henri Matisse, Guillaume Apollinaire and Pablo Picasso, Francis Picabia and Tristan Tzara.

These comparisons reveal a polarity between two different lineages: one that emphasizes the specificity of each medium and engages with it within the framework of its boundaries, and does not seek to communicate with the outside world; and the other,

which blurs the boundaries between different art-forms and simultaneously engages with the evolutions taking place in world at large.

294 Words.

Abstract.

The status of titles in both painting and literature changed dramatically during the 19th century, as their largely descriptive function evolved to become a form of suggestion. The use of titles as tools for communication became increasingly evident, as they conveyed views about the overall positioning of art and literature.

Painting and literature themselves underwent considerable changes: over the course of the 19th century the cultural figures of the “writer” and the “artist” emerged, and technological, political, philosophical developments played a major role in transforming the nature of representation. This shift in the paradigms governing artistic production had considerable impact on creative practice, and the status of its outcome: artists, as their name suggests, gained their legitimacy from being part of a much broader process than the seemingly limited fields of painting and sculpture; being a painter, a rhetorician, or a poet, was previously defined by the *object* they produced; being a writer or an artist is defined by their *activity*. The resulting paradigms were no longer based in the specific mediums of poetry, sculpture, or painting, but were divided in two major fields: art and literature, which were brought together as manifestations of human creation. This major evolution in cultural paradigms led to a far more intense involvement in the world on the part of artists and writers as a result of their greater autonomy, they had a much higher public profile, and were therefore required to contribute to debates in the wider social and cultural world. This evolution intensified over the course of the 19th century and solidified in the last two decades, paving the way to Symbolism and to the “exquisite crise” diagnosed by Mallarmé in “Crise de vers” (1896).

The fin-de-siècle 'crisis' is the starting point for this thesis, which seeks to examine how artists and writers established communication between their respective forms by means

of titles. Using material from unpublished archives, correspondences, the content the works themselves, both literary and painterly, it will also consider how titles provide a privileged entry into the debates about the positioning and the definition of both painting and literature. Titles have been used to name and identify works since the earliest Greek poems and sculptures; they were used to designate the work on the basis of its subject. In the 19th century, their purpose shifted, and, with such collections as Théophile Gautier's *Emaux et camées* (1852) and Verlaine's *Romances sans paroles* (1874) it became clear that titles were at the centre of a dialogue between forms, beyond the predominantly descriptive role they previously had. Suggestion began to play an increasing role, and the initiative of the individual author became the decisive component in the choice of the title, over and above the genre and the theme.

In the visual arts, titles had traditionally been used simply to name and identify a work; but from Courbet's *La Rencontre* (1854) and *L'Origine du monde* (1866), as well as Manet's *Olympia* (1863), they began to serve a different purpose: challenging the viewer's approach, and conveying a message that did more than merely introduce the representation. The artworks were challenging, but the titles themselves were puzzling, as the system of the Salons, the development of art criticism and the system of the galleries created an audience ready to engage with works of art. By taking this shift into account it becomes possible to re-examine late 19th- and early 20th-century painting and literature in Paris, during the transition period that goes from post-Mallarmean Symbolism to the beginnings of Surrealism.

The thesis draws on two methodologies: studies in the work and situation of artists and writers at the time; and title studies, as they have developed since the 1950s. The latter is a relatively recent field of inquiry, launched in the second half of the 20th century by

Theodor Adorno¹ and Michel Butor² in a series of critical essays. They identified the two major problems raised by titles: Adorno named them a “representation of the work”, thereby raising the issue of “representation” more generally, as political, historical, aesthetic, philosophical and scientific representations all underwent considerable questioning in the 19th century. Michel Butor demonstrated that titles not only bridged the gap between painting and the visual arts on the one hand, and literature on the other, since they were the space where painting used words, which are the basis of literature; but also that they constituted a space where painting could negotiate the relation it entertains with otherness – primarily, the other medium that is literature, but also the otherness it seeks to address in the broader cultural sphere, such as, Tahiti in the case of Gauguin.

Recent historical work has been limited by the fact that titles are, by definition, individual entities, a single work (or series) having a single title. This makes it difficult to analyse them in a way that would not be either a limited case study – analysing the genealogy of a single title – or a broad approach of “titles” as a generic topic. Even some of the more wide-ranging recent work on the history of titles in the modern period has nonetheless been exclusively art-historical and does not allow for a comparison between the visual arts and literature. This despite the fact that titles depend on words for their existence and can therefore fully appreciated only in the context of a dialogue between painting and literature, which played a major role in the culture and the arts of the time.

This thesis aims to provide a solution to these limitations by analysing the use of titles in the situations in which they were created: firstly, the relation between the title and the work; then, the relation between the work in a medium – literary or pictorial – and the

¹ Theodor Adorno, « Titel, Paraphrasen zu Lessing », *Noten zur Literatur*, III, Suhrkamp, Francfort-sur-

² Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*, Skira, Paris, 1969

medium more generally; thirdly, the relation between the medium as exemplified through the work in its relation with its title, and the other medium (painting or literature); fourthly, the relation of the work to the outside world established by its title—the culture at the time. Looking at these different elements in the work of a given artist makes it possible to identify patterns and developments, and to decipher a broader schema of engagement, or non-engagement, on the part of the artist, with the problem of communicating with the world around him.

Since the time in which the notion of titles shifted is also the time of a very intense dialogue between the visual arts and literature, it made sense to link the two aspects and try to see how painters and writers who had a close personal conversation and were engaged in common enterprises were in fact addressing the same problems with different means, and how titles, seen through those multiple lenses, provide an entry into the debates regarding the nature and mission of artistic and literary creation: they are the main focus of conversation between the arts, since they are used in both painting and literature. The purpose is to define the community that existed, beyond the differences of medium, between literature and the visual arts, and the community between individuals, in order to map the issues at hand, as they can be seen through titles. Accordingly, titles are not seen as a field of interest *per se*, but rather as a device used in order to detect and highlight the major issues of the time in the two fields of creation.

The thesis is composed of six paired case studies, and traces a genealogy from the late 19th century, following Mallarmé, to the mid-1920s. It begins with two parallel matrixes, Paul Gauguin and Alfred Jarry on the one hand, and Paul Cézanne and Emile Zola on the other, who provide two contrasting models. Gauguin and Jarry used titles to challenge the nature of titles as a representation, and therefore to alter the way a work

enters public space, while Cézanne and Zola opted to remain within the field of the work itself, rather than engage with its communication with the outside world, in order to focus on changing the nature of the work from the inside of representation itself. These two propositions, which can be identified from titles, create a polarity for the beginning of the 20th century: artists and writers position themselves either towards or against a desire to communicate with and to enter public space, through titles, or to remain inside the work itself.

This polarity also plays out in the relation between painting and literature: the Gauguin-Jarry model is defined by a permeability between the two forms, while for Cézanne and Zola there can be no such thing as permeability: the novel is a novel, the painting is a painting, and, as Cézanne famously said, “l’artiste doit fuir la littérature en art.”

André Gide and Henri Matisse, at the turn of the century, stand midway between these two positions: on the one hand, in their career as a whole, they seek to remain within the field of painting and of the literary work respectively, consistent with Cézanne’s and Zola’s conception of the medium; on the other hand, in the last of years of the 19th century and the first decade of the 20th, with works such as Gide’s *Paludes* (1895), a neologism, and Matisse’s *Luxe, calme et volupté* (1904), which turns a quote from Baudelaire into a title, there is a clear desire to alter the relation of the work to the public sphere, and, by connecting the visual arts and literature, by playing on words, to make it a more publicly challenging endeavour. This tension can also be perceived in the work of Guillaume Apollinaire and Pablo Picasso, who each strove to stay within the framework of their respective medium: Guillaume Apollinaire’s claim to be “the poet” and Picasso’s self-definition as a painter had an essential impact on the works, which, for the most part, have very traditional titles. What lies within the canvas or the book may contain considerable aesthetic and technical transformation, but the

communication of it – via the title – does not change, and in fact announces its adherence to tradition. Picasso, like Cézanne, claimed to have no involvement in the choice of his titles – even though the reality is less straightforward. In the years that followed, Francis Picabia and Tristan Tzara seemed to be on the side of Jarry and Gauguin, using the visual imagery of titles and shaping them in a seemingly alienated language in order to challenge social and cultural conventions, while André Breton and Max Ernst shifted back towards Apollinaire and Picasso, while providing a synthesis of sorts by using multiple languages.

A conclusion can be drawn at the end of this exploration : often, what seems to be a refusal is in fact a tension between inclusion and exclusion. When Cézanne makes his blunt statement about the relation between painting and literature, it derives partly from his desire and his inability to embrace the medium of poetry, as stated in his adolescent writings. These writings preceded his painterly activity, and almost all have titles, but even the (somewhat unstable) titles of his early paintings have a certain poetic tone. The same can be said of all the other figures who positioned themselves in that polarity: Matisse's claim to be exclusively a painter leads to paradoxes: he is the author of a text titled "Notes d'un peintre" (1908), whose seeming textual modesty – "Notes" – nevertheless conveys his sense of the grandeur of being a painter. In the same way, Picasso may have been concerned mostly with painting, but he stressed that he was fundamentally a poet, and indeed also wrote poetry. Picabia and Ernst both considered poetical writing as an inherent part of their work. Moreover in the cases of Gauguin and Ernst, they even wrote specifically about their use of titles in their painterly practice.

These two poles also build a language and a genealogy from the acceptance or the refusal of Jarry's, Cézanne's and Gauguin's legacies. After Jarry, Gauguin, Cézanne, Zola signified the spirit of an era, the writers and artists who confronted the issue of

deepening their engagement with the medium or somehow blurring the boundaries between the forms entered a dialogue with either the Cézanne-Zola or the Gauguin-Jarry pole – sometimes with both. This evolution can be sensed in the structures of the works themselves, in the positioning of their authors and, ultimately, in titles.

Titles provide an entry into the underlying movements of late 19th- and early 20th-century art and literature: the reality is far more complex and far more extensive than the two most obvious names – those of Mallarmé and Duchamp – might suggest; and this is the reason why they were both excluded from the thesis itself: they are individual situations that captured a dynamic involving many other artists and writers; there is a deeper questioning at work, and it finds many different manifestations, all of which are attested through titles, explicitly for some, for others in a more discreet fashion. What is ultimately at stake is the broader relation artists and writers entertain both towards the world at large, and towards each other: it is the identity of their art, which cannot better be sensed than with the support of what might seem to be external to the work, namely its title. The study of these lineages through the lens of titles provides a unique entry into the genesis of modern art and literature, which are defined together, and evolve together. Since it had become clear that the world cannot be perceived simply by means of science and intellection, other means needed to be defined through art and literature, and communicated to the world. The issue of communication to an audience and the need for transmission of a message to this audience became increasingly important: and titles were the device used to prepare the audience for the shifts that constituted the artwork.

This leads to an approach to modernity embodied through a network of individual endeavours, which connect and interact in order to engage in the common adventure of the creative community; this approach of modernity relates to the political, economic

and cultural movements of the world at large, not least World War I. But it is not limited by them, and it also follows an endogenous dynamic; it proves that artists and writers, when shaping their titles, certainly engaged with the dynamics of what was then a burgeoning market, but equally that they also addressed the major issues confronting them.

This historical moment paves the way towards the relation that modern and contemporary artists have had to the world around them: the reference to literature as well as the desire to expand the space of understanding by the use of surprise, and sometimes provocation, has remained relevant ever since.

2480 words.

Sommaire :

p. 2. Résumé court.

p. 4. Résumé détaillé.

p. 12. Sommaire.

p. 14. Introduction.

Titres et communication p. 15; Titres et conversation des arts p. 19; Cadre de la recherche p. 21; Structure de la recherche p. 25.

p. 28. Chapitre I : Alfred Jarry et Paul Gauguin, la perméabilisation des formes.

Le moment des années 1890 p. 29; Généalogie des titres p. 31; Les titres comme question p. 38; Typologie des titres p. 47; Politique de la langue p. 57; L'espace de la rencontre p. 62; Dans la langue, dans la civilisation p. 69.

p. 74. Chapitre II : La vérité dans la forme, Emile Zola et Paul Cézanne, vers l'œuvre tardive.

Le titre cézannien : possibilité du symbole p. 75; Zola et les titres p. 81; La vérité de la dernière décennie p. 83; Paul Cézanne : vérité et nomination p. 93; La peinture et l'exil hors de la littérature p. 97; Les deux conceptions p. 99.

p. 102. Chapitre III : Mise en tension, Gide et Matisse.

Vérité et motif : représentation et intitulation dans l'œuvre de Matisse p. 104; La raison à l'œuvre, la raison dans l'œuvre p. 105; L'intelligence de l'art, l'intelligence dans l'art, Gide et Matisse p. 108; Critiques en réponse p. 111; Intelligence et véridiction p. 113; Titre, tradition, représentation dans l'œuvre d'André Gide p. 118; Coups de sonde p. 124; Titres disjonctifs et référent symboliste chez Matisse p. 129; Le cadre et son dehors p. 133.

p. 136. Chapitre IV : Dans la forme et autour, Apollinaire et Picasso.

L'investissement du médium p. 138; Cézanne pour horizon p. 141; Apollinaire : logique et pluralisme p. 145; Du titre au langage p. 151; La communauté avec la peinture p. 154; Dans l'œuvre p.157; Vers l'autre langage p. 163; Picasso poète p. 168.

p. 175. Chapitre V : Coups de sonde, Picabia et Tzara.

Les premiers temps p. 176; Pendant la Guerre p.190; Dans Dada p. 199; Le rapprochement p. 203; Dada hors de Dada p. 211.

p. 215. Chapitre VI : André Breton et Max Ernst, l'œuvre de synthèse.

Relation et conception de l'art p. 216; Dynamique de l'altération p. 221; Les titres, en réalité p. 231; La question de la langue p. 232; Oscillations dans le français p. 236; Consciences de la tradition p. 239; Par-delà Gauguin et Jarry p. 246.

p. 251. Conclusion.

p. 256. Annexe. Titres d'œuvres cités (par ordre d'apparition dans la thèse).

p. 261. Bibliographie.

Introduction.

Mallarmé, à la fin du XIXe siècle, est à la fois le symptôme, l'oracle, et l'une des causes de la redéfinition des formes et de la conversation entre peinture et littérature. Au centre d'un cercle littéraire et artistique, il inspire notamment des portraits de Manet (Musée d'Orsay, 1876), Gauguin (1891, en gravure), Renoir (1892, Château de Versailles), Whistler (1892, en lithographie), Munch (1897 ; en gravure), et, en photographie, par Nadar et Degas³. Il innove la pensée de l'art et la critique artistique de l'époque, notamment comme traducteur de Whistler en français – par son édition du *Ten O'Clock*, en 1888, tout en se situant au premier plan de la réflexion sur la littérature et de la pratique poétique.

Or c'est ce même Mallarmé qui expose de la façon la plus nette l'imbrication de la poésie et de la crise de la représentation, en résumant les tenants et les aboutissants dans « Crise de vers », paru pour la première fois dans sa version définitive au moment de la publication du recueil *Divagations*, en 1897. Dans ce texte, le poète diagnostique : « la littérature ici subit une exquise crise, fondamentale »⁴, et remarque : « on assiste, comme finale d'un siècle, pas ainsi que ce fut dans le dernier, à des bouleversements ; mais hors de la place publique, à une inquiétude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure »⁵.

Cette situation, ainsi qu'il le commente lui-même, résume le moment où se fait « une haute liberté d'acquiesce, la plus neuve »⁶, coïncidant à « quelque explosion du Mystère à tous les cieux de son impersonnelle magnificence »⁷. Ce moment est donc celui où la

³ Yves Peyré (dir.), *Mallarmé, un destin d'écriture*, Paris, Réunion des Musées Nationaux/Gallimard, 1998.

⁴ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations, Œuvres complètes*, t. II, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, Paris, 2003, p. 204.

⁵ *Ibid.*, p. 204-205.

⁶ *Ibid.*, p. 207.

⁷ *Ibid.*, p. 209.

légitimité de la représentation par le langage littéraire tel qu'incarné par la poésie et par la peinture s'est trouvé uniment mis en cause, provoquant cette « crise exquise » conjointe aux médiums⁸, et où la sortie paraît se poser dans une conversation de deux formes séparées, mais aussi de la conversion vers une réalité unique : l'art.

La peinture n'est plus seulement, comme elle l'était auparavant, une forme de représentation séparée de la sculpture, dans le même ordre, et de la littérature, qui appartenait à un autre ordre : elle devient le soubassement de l'art, entendu comme une réalité surplombante, dépassant l'interrogation des ordres de représentation pour prétendre dire le monde. Dans cette perspective, le peintre n'est plus peintre seulement, mais peut aussi être artiste, et ainsi mettre davantage en évidence sa mission sociale et le rôle de son individualité, en dehors des seules questions de représentations⁹. De la même manière, la poésie n'est plus séparée de rhétorique ou d'autres formes : elles s'intègrent toutes dans l'horizon unique de la « littérature », qui subit cette « crise ». Mallarmé explicite ainsi les termes de l'alternative: inscription dans l'idiosyncrasie des langages ou engagement dans la perspective de l'art, au-delà de la singularité des formes.

Titres et communication

Au moment où s'expose cette redéfinition des formes de création, la question des titres prend une importance toute particulière, et inédite. Il convient, certes, de distinguer la peinture de la littérature, mais un phénomène d'ensemble peut être identifié, qui est lié

⁸ James Kearns, *Symbolist Landscapes. The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*. Modern Humanities Research Association, Londres, 1989.

⁹ Sur cette évolution : Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

justement à la communication de l'œuvre d'art avec le monde, et à son entrée dans le monde.

En effet, le schéma traditionnel d'usage des titres, en littérature comme en art, repose sur la notion de représentation comme reproduction et imitation : le titre est la mimésis indicative du contenu de l'œuvre¹⁰. Il en donne la première approche. Sa fonction est rhétorique : il sert à enseigner (*docere*), en transmettant des indications, et, assez peu, à produire un effet (*placere* et *movere*). Selon ce schéma, ces titres en art comme en littérature transcrivent le contenu des œuvres, en évoquant leur sujet. Cette modalité transcriptive peut se développer de deux façons distinctes, soit à partir du format de l'œuvre (son genre) soit à partir du contenu même.

L'intitulation apparaissait comme une procédure extrêmement codifiée, obéissant à des règles si strictes que le rôle des artistes et écrivains eux-mêmes y était limité. Une grande partie des titres transmis par la tradition, pour les œuvres picturales, n'ont pas été choisis par leurs auteurs, de même que les sujets étaient imposés. Que ces titres eussent été choisis par eux ou non ne posait pas de problème, car, dans l'horizon classique, il s'agissait, pour le titre comme pour l'œuvre elle-même, de demeurer dans l'horizon de l'imitation – même si le sens donné à l'opération d'imitation pouvait en étendre considérablement les frontières.

La lignée des modernes, telle qu'elle s'élance à partir du début du XIX^e siècle, et se structure à partir du milieu du siècle, opère un déplacement à partir de cette modalité d'usage des titres, fidéiste, fondée sur l'imitation et le résumé du contenu. Dans l'histoire de l'art, le phénomène est notable et on assigne généralement à Manet et Courbet l'origine du basculement. Le titre de Manet, *Olympia*, a ainsi fait l'objet de nombreux débats : on a pu penser qu'il s'agissait du cri de guerre d'une prostituée, qui

¹⁰ Theodor Adorno, « Titel, Paraphrasen zu Lessing », *Noten zur Literatur*, III, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1965, p. 325-334.

aurait été connue sous ce nom - Victorine Meurent, le modèle. Cependant, ce nom n'est pas attesté, et il est difficile de produire cette conclusion. Par conséquent, le choix du titre fait passer la femme dans l'image du statut de personne – Victorine Meurent – à celui de personnage – une prostituée, qui se trouve avoir les traits de la dite Victorine Meurent. Enfin, le déplacement est également associé à un jeu avec la littérature, et donc avec une conversation entre les arts : dans la brochure du salon, le titre de la peinture est présenté avec un poème de Zacharie Astruc, « La fille des îles », dont la première strophe donne le nom du personnage¹¹. La question de savoir si le titre vient d'Astruc, ou si Astruc a écrit le poème à partir du titre, est débattue¹². Cependant, dans un cas comme dans l'autre, il y a comme un balancement entre poésie et peinture : le titre sort de ses limites de reproduction et d'imitation pour se voir ajouter une fonction de suggestion, et de choc¹³ - les règles du titre s'en trouvent changées¹⁴.

Le contrepoint de Manet est Courbet, qui, à la même époque presque, propose deux titres inattendus : il introduit un effet au-delà de la transcription du sujet traditionnel. Dès 1854, il peint *La rencontre* (Musée Fabre, Montpellier), qui le représente face à son mécène et ami Bruyas : il s'agit certes d'une rencontre au sens propre, entre deux personnes, mais aussi, d'une certaine manière, d'une rencontre entre deux visions du monde, entre l'artiste et son mécène. Elle est autant symbolique que personnelle et subjective. Comme l'écrit Courbet lui-même à Bruyas, « *La Rencontre* fait un effet

¹¹ Cité par Adolphe Tabarant, *Manet et ses oeuvres*, Paris, Gallimard, 1947, p. 105

“Quand, lasse de songer, Olympia s'éveille,

Le printemps entre au bras du doux messenger noir;

C'est l'esclave, à la nuit amoureuse pareille,

Qui veut fêter le jour délicieux à voir,

L'auguste jeune fille en qui la flamme veille. »

¹² Adolphe Tabarant, *ad loc.*, considère que le titre de l'œuvre provient du poème d'Astruc. Françoise Cachin, dans le catalogue de l'exposition Manet de 1983, est plus modérée : *Manet*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1983, p. 179.

¹³ Eric Darragon, « Le titre d'*Olympia* », in Pierre-Marc de Biasi, Marianne Jakobi and Ségolène Le Men (ed.), *La fabrique du titre, Nommer les oeuvres d'art*, Paris, CNRS Editions, 2012, p. 253-261.

¹⁴ T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, New York, Princeton University Press, 1985.

extraordinaire. Dans Paris, on le nomme “Bonjour Monsieur Courbet ” et les gardiens sont déjà occupés à conduire les étrangers devant mon tableau »¹⁵.

Au moment où l’artiste se met en scène, et, ce faisant, dramatise sa mission, il emploie un titre matériel, qui paraît immédiatement difficile et est donc tourné en dérision ; par conséquent, l’œuvre ouvre un espace pour changer le titre, et le public propose une alternative, qu’accepte l’artiste : on voit bien comment, dans cette *Rencontre*, se mêlent positionnement de l’artiste, rapport au public, et questionnement de la peinture.

Courbet utilise également les potentialités du titre dans une œuvre dont il est difficile de savoir si le titre est de l’artiste, mais qui a considérablement choqué : *L’Origine du monde* (1866, Musée d’Orsay). Le caractère métaphorique du titre tranche avec la brutalité de l’image même, qui montre la réalité dans sa crudité¹⁶. Dans ces deux cas, le titre apparaît pris dans un jeu qui dépasse largement la simple description de l’objet représenté : il est le fruit d’une construction complexe, incertaine, dans laquelle une peinture qui se joue des conventions de la représentation utilise également le langage de l’intitulation pour mettre en évidence le jeu et la distance dans laquelle elle se place face aux conventions dans leur ensemble ; sexuelles, sociales, iconographiques, artistiques ; et politiques, puisque Courbet notamment voyait dans son art le prémice d’une action publique. En peinture, Manet et Courbet ouvrent la voie à un rapport plus intime encore à la littérature que ce n’était le cas sous les romantiques.

En poésie, il existe également une intrication plus grande encore du rapprochement des mots à la musique et à la peinture. Cette proximité apparaît avec Verlaine, et ses *Romances sans paroles* (1874), dont le titre est repris aux compositions de Mendelssohn recueillies entre 1830 et 1868, et adopte, dans le domaine de l’écrit, une expression qui

¹⁵ Lettre de Courbet à Bruyas, 11 mai 1855, cité dans le catalogue *Courbet*, sous la direction de Laurence des Cars, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2007.

¹⁶ Ségolène Le Men, « Aux parages de l’œuvre ? Les titres de Courbet », in Pierre-Marc de Biasi, Marianne Jakobi and Ségolène Le Men (dir.), *La fabrique du titre, Nommer les oeuvres d’art*, p. 151-201.

se pose en contradiction des mots – la « parole ». Elle est également présente, dès 1852, dans *Emaux et camées*, de Théophile Gautier, qui, dans sa sensibilité pré-parnassienne, a pour titre des objets d'art antiques, dont il entreprend la transposition poétique. Ces deux cas sont des symptômes du déplacement de la littérature, par la poésie, vers ce qui se voit et s'entend.

Les titres apparaissent comme les signaux de cette évolution, de même qu'ils exprimaient auparavant la continuité. Ils accomplissent leur fonction, définie par Theodor Adorno, de « produits de l'époque »¹⁷, et, dépassent leur situation de marqueurs pour constituer des manifestes, des affirmations, et ouvrir de nouvelles perspectives. Ce basculement, de la marque passive à la puissance d'affirmation, signale pleinement l'entrée dans une perspective non plus imitative, classique, mais bien de suggestion, de déplacement. Cette lignée est celle qui se développe dans la modernité – l'idée d'une avancée, dans l'histoire des formes, et dans l'Histoire.

Titres et conversation des arts

Au XIX^e siècle, un dialogue entre les formes de l'art, la peinture et la littérature, s'affirme en même temps qu'entre la musique et la poésie, la musique et la peinture. Les trois formes de la création se positionnent les unes par rapport aux autres, et il s'agira d'ici de se concentrer davantage sur un volet de cette conversation : celui du rapport entre arts visuels et littérature, plus largement même qu'entre peinture et poésie, comme l'avait compris Mallarmé pensant en termes de « littérature » et préparant l'idée d' « art ». Ce dialogue s'exprime de deux façons : tout d'abord, dans la constitution d'une communauté de la création au-delà de la différenciation entre peintres et écrivains,

¹⁷ Theodor Adorno, *art. cit.*.

à travers les personnes, dans des entreprises et des sensibilités communes – le romantisme en ouvre la voie¹⁸, jusque, à la fin du siècle, le symbolisme¹⁹ -, dans lesquelles se retrouvent aussi bien artistes qu'écrivains, et, parfois, musiciens. Cette communauté est une aventure au-delà des formes. Il ne s'agit pas seulement pour les artistes et les écrivains de reprendre un thème commun, qui est traité en littérature et en peinture, mais bien plutôt de reprendre des modalités de création – de vouloir transcrire une forme dans l'autre, plutôt que de reprendre des schémas antérieurs.

Au même moment, il est possible de repérer un changement dans les modalités de production des titres, l'entrée et le développement d'une disjonction dans le modèle imitatif de l'intitulation : la suggestion remplace le résumé. En outre, le titre devient un sujet d'attention pour les artistes : il fixe de manière de plus en plus précise leur choix. Le nom donné aux œuvres apparaît alors comme la manifestation d'une mise en cause de la représentation picturale et poétique, mais aussi d'une mise en évidence des interrogations communes aux arts, et de leur entrée dans le monde – de la disjonction entre l'œuvre et sa perception.

Il peut paraître pertinent de mettre en relation la mutation des titres et le dialogue entre artistes et écrivains : il y a là une action commune face à des interrogations communes, dans lesquelles les formes artistiques viennent dialoguer et converser. Ce mouvement, que l'on peut nommer « conversation des arts », doit être associé à la crise des formes et de la représentation au XIX^e siècle : le titre apparaît comme une représentation au second degré. Il re-présente l'œuvre qui est elle-même une représentation. A l'époque où les catégories sont en cours de redéfinition, où l'art s'étend au-delà de la peinture, et la littérature au-delà de la poésie, dans ce double jeu d'aller et retour, les titres jouent un

¹⁸ José-Luis Diaz, « L'artiste romantique en perspective », *Romantisme*, Vol 16, 54, 1986, p. 5-23.

¹⁹ Patrick McGuinness, *Poetry and Radical Politics in fin-de-siècle France, From Anarchism to Action française*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 1-29.

rôle essentiel : car le centre de cette tension entre peinture et art, entre poésie et littérature, est le rapport du sujet à la sphère publique ; or ce rapport se tient entièrement à la possibilité pour l'œuvre, et pour son auteur, de communiquer avec l'espace public.

Toucher au titre, à cette époque de redéfinition de la représentation, c'est toucher certes au langage, mais aussi, par le langage aux perceptions, et, à la notion même de l'œuvre d'art, et de l'art dans son ensemble. Les changements dans les titres obéissent à la même visée et proviennent de la même crainte que l'intensification du dialogue entre artistes et écrivains : il s'agit, dans une époque de changements considérables, aussi bien dans la pensée de l'art et de la littérature que dans ses méthodes de distributions, face auxquels les créateurs viennent se positionner. C'est pour cette raison qu'il existe, entre l'art et la littérature, une communauté particulière : aussi bien que des questionnements formels, entre en jeu, dans leur rapport au public, la constitution d'un marché, où les œuvres viennent se présenter.

Cadre de la recherche

Il y a donc une importance toute particulière à analyser le rôle qu'ont tenu les titres dans le dialogue entre artistes et écrivains à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, à la suite du moment mallarméen. L'entreprise mallarméenne, aboutissant à *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* en 1897, incarne le point d'aboutissement d'une évolution : c'est, à certains égards, un achèvement, et un symptôme. Le rapport entre l'élément visuel – le poème est aussi visuel –, le rôle des mots, manifeste la conscience d'une fin. Mallarmé a pensé son œuvre comme une conclusion, rassemblant les arts en une seule œuvre, et coupant le chemin à la création. Il s'agira d'évoquer les développements qui ont, en réalité, suivi le constat mallarméen.

Il y aura lieu de structurer l'approche autour d'une analyse comparative des pratiques d'intitulation adoptées par un peintre et un écrivain, en mettant en évidence les façons dont ils se rapprochent, ce qui permettra, à chaque fois, d'interroger la façon dont ils se rapprochent dans une redéfinition du rapport de l'art à la représentation, et au monde qui l'entoure. En effet, le rapport du peintre et de l'écrivain au titre n'est pas le même : dans le cas de l'écrivain, la liberté d'intitulation est venue bien plus tôt, puisque l'on peut penser que, dès la genèse de l'époque moderne, les titres sont choisis selon l'approche du sujet par l'auteur plutôt que selon le sujet lui-même ; c'est, en revanche, beaucoup plus tard que les peintres gagnent cette liberté d'intitulation, qui est donc toute récente à la fin du XIX^e siècle.

Une telle approche est neuve dans l'analyse des titres, qui s'est, jusqu'à présent, développée selon trois modalités : une modalité critique, qui en constitue les prémices, avec les essais de Theodor Adorno²⁰ et Michel Butor²¹, établissant les fondations d'une rhétorique du titre ; une approche structurale dans les années 1980²² ; enfin, une approche historique²³. L'approche historique sera une source de cette étude, qui sera également nourrie de l'apport des critiques au regard des œuvres ; cependant, une différence majeure tiendra à l'analyse de la question des titres en rapport aux interrogations plus larges sur les formes de la création, telles qu'elles se faisaient jour

²⁰ Theodor Adorno, « Titel, Paraphrasen zu Lessing », *Noten zur Literatur*, III, p. 325-334; Theodor Adorno, « Ein Titel », *op. cit.*, p. 654-657.

²¹ Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*, Paris, Skira, 1969, p. 18 : « si le titre a une si grande importance pour l'organisation plastique elle-même, il est évident que des œuvres d'art peuvent être dangereusement mal nommées. Le peintre qui n'y prend pas garde peut par un titre inconsideré nous empêcher de voir son tableau qu'il faudra alors débarrasser de cette pièce étrangère, ce qui ne sera possible qu'en le remplaçant par une autre mieux adaptée. (...) »

Bien des peintres récents, conscients confusément mais effarés de cette importance des noms, et n'osant trop se risquer dans le périlleux empire des mots, se sont efforcés de rendre les désignations de leurs ouvrages aussi neutres que possible ».

²² Leo Hoek, *La marque du titre*, Berlin, De Gruyter, 1981, p. 102-142 ; Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 62-63.

²³ John C. Welchman, *Invisible Colors, A Visual History of Titles*, New Haven, Yale University Press, 1997 ; l'ouvrage de Pierre-Marc de Biasi, Marianne Jakobi, Ségolène Le Men cherche à adopter une approche cas par cas nécessairement limitative : Pierre-Marc de Biasi, Marianne Jakobi, Ségolène Le Men (dir.), *La fabrique du titre, Nommer les oeuvres d'art*, *op. cit.*.

en art et en littérature. De la sorte, c'est aussi un regard inédit qui sera jeté sur chaque forme et sur la relation qu'elles entretenaient l'une avec l'autre, dépassant ainsi les études de rapports biographiques qui déjà pu être faites. Il s'agirait, à cet égard, d'offrir une sorte de contrepoint à l'approche de Marianne Jakobi²⁴, qui a élaboré une comparaison entre relation à la littérature dans le titre de Gauguin et relation à la musique dans le titre de Signac, et de montrer comment la question des titres était posée en conversation entre peinture et littérature, autour d'interrogations communes.

Cette approche a trois particularités. Tout d'abord, elle est comparative ; elle compare deux figures l'une à l'autre, deux modalités de travail de la langue différente ; plus encore, elle compare les six cas les uns aux autres. Ensuite, elle met en évidence, plutôt que les groupes, les individualités. Enfin, elle cherche à relier la relation que chaque forme d'art entretenait à la question du langage, le lien entre les formes d'art, et la remise en jeu de la question des titres, qui prend alors un essor inédit.

Les cas choisis appartiendront à une période limitée, de trente années, qui constitue le moment de la structuration de « l'avant-garde historique »²⁵, de la fin du symbolisme en 1890 au début des années 1920, avec Dada et la fondation, en 1924, du surréalisme, avec l'éclairage d'autres moments du parcours des artistes et écrivains qui permettent de mettre en évidence d'une façon particulière l'importance de cette période.

Cette époque porte le signe des deux polarités envisagées : d'une part, il s'agit d'un moment de grande richesse et de profond foisonnement créatif ; et, d'autre part, il s'agit d'un temps durant lequel les valeurs au fondement de la civilisation se trouvent remises en cause, avec la Première Guerre mondiale, et les agitations politiques qui traversent le monde de l'époque. Elle s'inscrit entre la Fin-de-Siècle et le moment de l'instauration de la première avant-garde française véritablement structurée comme telle, en groupe,

²⁴ Marianne Jakobi, *Gauguin et Signac, La genèse du titre contemporain*, Paris, CNRS Editions, 2015.

²⁵ Jeffrey Weiss, *The Popular Culture of Modern Art, Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*, Yale University Press, New Haven, 1994.

avec le surréalisme. Dans cette période, où les enjeux sont de telle ampleur, puisqu'il s'agit à la fois pour des groupes minoritaires de s'imposer et pour des figures de se confronter à une exigence de nouveauté, le rapport des artistes et des écrivains à leur œuvre et à leur public se trouve redéfini. C'est aussi une époque où les figures considérées comme ayant fait avancer l'histoire de l'art sont éminemment minoritaires : il est frappant de voir, en lisant le catalogue du Salon d'automne 1905 où Matisse fit scandale, le nom de tant de peintres qui ont depuis été oubliés. C'est donc ces dialogues en minorité qu'il y aura lieu de dégager.

La France en sera le cadre géographique, car elle constitue, à l'époque, le centre où viennent se retrouver les créateurs de tous les pays, pour lesquels la langue représente également un sujet de réflexion, et de distance, puisque, dans le cas notamment de Pablo Picasso, de Tristan Tzara, ou de Max Ernst, qui seront intégrés à l'analyse, le français n'est pas la langue maternelle.

L'enjeu final sera, à partir de ces figures, de reconstituer les grandes dynamiques de la création telles qu'elles se font jour dans ce moment séminal de la modernité : de la sorte, l'analyse portera davantage sur les rapports entre figures et sur les structures d'ensemble que sur les logiques de groupes. En effet, dans ces affinités électives entre artistes et écrivains ont lieu de véritables rencontres, et de véritables interrogations. Il s'agit d'une concentration, bien davantage que dans les structures lâches des mouvements, qui rassemblent des individualités aux caractères souvent divers.

Elle permettra aussi d'examiner comment la question du langage, telle qu'incarnée de façon exemplaire par les titres, traverse la redéfinition à la fois de la peinture et de la littérature prises séparément, et, en même temps, comment de nets points de rapprochement peuvent être identifiés. On verra donc que c'est bien une conversation des arts qui se met en place, aussi bien biographiquement qu'artistiquement, et que cette

conversation est entièrement centrée autour d'une question esthétique, autour de laquelle toutes les autres composantes viennent s'articuler : elle dépasse les catégories de peinture et de littérature, de poésie et d'art visuel, pour se placer dans l'horizon commun de la création.

Structure de la recherche

Il sera possible d'examiner des situations très distinctes : Alfred Jarry et Paul Gauguin se rencontrèrent, dans des circonstances méconnues, et ils s'interrogent en regard sur la question de la représentation, d'une manière similaire ; Paul Cézanne et Emile Zola furent certes amis de longue date, mais ils se brouillèrent en 1886, et les titres permettent de comprendre les interrogations qui sourdaient dans leur rapport à la peinture et à la littérature ; André Gide et Henri Matisse ne se connaissaient pas au début du siècle, et pourtant leur œuvre, et les titres qui les accompagnent, se ressentent des mêmes interrogations ; dans d'autres cas, Pablo Picasso et Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara et Francis Picabia, André Breton et Max Ernst, une amitié personnelle est liée à des implications dans les œuvres, par les titres, fondamentales.

Cette approche permettra de jeter un regard renouvelé sur la façon dont des praticiens de champs différents peuvent se retrouver, se fasciner, s'utiliser, dans une entreprise commune de développement de l'histoire de leur art. La construction poétique et politique de Jarry est proche de celle de Gauguin, et le peintre, à Tahiti, a repensé de manière radicale le rôle des titres – ajoutant des langues étrangères, les marquant sur le tableau, refondant le rapport de l'œuvre à ce qui l'entoure. De la même manière, le refus par Cézanne de se livrer à une intitulation littéraire est beaucoup plus fort que les évolutions de Zola : il y a là constitution d'un positionnement éthique, politique de

l'œuvre, qui existe en elle-même, dans l'horizon de la peinture, et ne cherche pas à se rapprocher, par la poétisation du titre, d'une dimension littéraire.

Ces deux positions premières représentent les deux pôles de notre analyse: une perméabilité, qui fait qu'il y a poésie dans la peinture et peinture dans la poésie, et un refus, qui place chaque forme dans une perspective spécifique, de laquelle elle n'a pas à sortir, et qu'elle explore. La peinture s'explore toute entière sur le tableau, le poème dans le poème, le roman dans le roman ; ou, au contraire, la peinture intègre, dans son image, et dans sa communication au public qui est le titre, un élément de suggestion littéraire. De même, la poésie prend un caractère visuel : en même temps, ou les deux formes cherchent à marquer leur place dans le monde, ou elles cherchent à s'en séparer et à exister en elles-mêmes. Ces deux pôles n'ont pas été formulés auparavant dans l'histoire aussi nettement qu'avec ces conversations. Les titres représentent un marqueur explicite, immédiatement reconnaissable, de la façon dont les œuvres se placent par rapport au monde. Ils représentent désormais un domaine où l'expérimentation et le jeu avec le langage sont possibles ; surtout, ils sont la première perception qu'a, dans l'espace d'une communication qui se développe de plus en plus, avec l'intervention des galeries et de la critique d'art, le public. L'art entre dans la sphère publique, justement par le commerce et les journaux²⁶, et les titres en sont la première étape.

Dans ce moment initial, la perméabilité à l'autre art manifestée par Jarry et Gauguin s'inscrit dans une approche de perméabilité d'ensemble, qui dépasse la question des médiums. La peinture et la poésie se retrouvent dans la création d'un artiste, mais elles s'unissent aussi pour interroger par le langage les structures du monde, politiques, morales, humaines. Cette visée d'interrogation se soutient par la communication : les

²⁶ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

titres, comme instance de communication, y jouent un rôle essentiel. En contrepoint, le moment de Zola et Cézanne représente une volonté de marquer les différences entre peinture et littérature, de rester dans un domaine, tout en regardant l'autre, mais en ne cherchant à s'y intégrer. Par conséquent, les titres doivent afficher leur simplicité : ils marquent le motif – au sens cézannien, au sens de la peinture de paysage.

L'axe dans lequel se situent ces deux conversations et leur rapport aux mots est double : il s'agit de la vérité et de l'intelligence. Dans le cas de Jarry et de Gauguin, la vérité s'obtient par un déplacement. On ne peut comprendre sa langue, son monde, son art, qu'en le confrontant à l'intérieur de lui-même à ce qui lui est étranger : pour cette raison l'intelligence de l'Europe c'est Tahiti ; c'est le monde d'Ubu ; la compréhension et l'investissement de la langue française se trouve dans la langue des autres. Pour Cézanne et pour Zola, c'est l'inverse : la vérité est dans le médium ; c'est chez soi, dans la langue française – ou dans la région -, dans le médium, dans le motif, par creusement progressif que se révèle une vérité intelligible.

Les peintres qui ont suivi, eux aussi, ont été confronté à « l'exquise crise » diagnostiquée par Mallarmé, et à laquelle Cézanne et Zola d'une part, Jarry et Gauguin de l'autre, présentaient des solutions antagoniques ; l'investissement de la peinture et de la poésie, séparément, marquée par des titres affichant leur appartenance à la tradition ; la conversation, la perméabilisation des formes, dans un horizon de poésie au-delà du médium, manifestée par un choix de titres déplaçant les conventions du genre. Il est aisé de voir dans les réactions de Gide et de Matisse, de Picasso et d'Apollinaire, de Tzara et de Picabia, de Breton et d'Ernst, une oscillation permanente entre ces deux pôles. Après les manifestations nettes prises par les modèles initiaux, il y a dans chaque occurrence une oscillation. Les titres, instruments essentiels de la communication, permettront de les délimiter, et de montrer leurs proximités et leurs distances.

Chapitre I : Alfred Jarry et Paul Gauguin, la perméabilisation des formes.

Le point de départ de cette enquête se trouve dans la conversation entre Alfred Jarry et Paul Gauguin : tous deux ont introduit des changements majeurs dans la pratique du langage, et dans l'usage des titres – avec les titres en plusieurs langues pour Gauguin et le jeu multiple sur le sens et le non-sens dont a fait preuve Jarry. Quoique marginaux, ils ont produit, en même temps, dans la sphère artistique et littéraire de la fin-de-siècle et du début du XXe siècle, des fascinations très grandes, et leur influence a été considérable : ils ont ouvert des perspectives dans la communication de la création et l'usage des titres.

Ils appartiennent à des générations différentes : Alfred Jarry est né en 1873, et Paul Gauguin est de vingt-cinq années son aîné. Pourtant, ils ont été révélés à la sphère publique au même moment, au début des années 1890, où Jarry se fait connaître et Gauguin devient un mythe avec son départ pour Tahiti ; c'est à ce moment qu'ils se sont rencontrés. Leur rencontre se fondait sur une volonté de changer le cadre, tout ce qui entourait l'œuvre, mais de préserver l'horizon de la création poétique et artistique : de faire jouer ce qui tournait autour de la tradition de la forme dans laquelle ils s'inscrivaient l'un et l'autre, la littérature et la peinture, pour en renouveler la réception et le sens, tout en demeurant pleinement ancrés dans la tradition à partir de laquelle ils créaient.

Sur la couverture d'un livre ou dans les catalogues qui se développent, les titres représentent, pour le public, la première entrée dans leur œuvre ; pour cette raison, leur formulation obéit à des codes. Gauguin et Jarry, tous deux, dans les années 1890, remettent en cause la codification contemporaine de l'art et de la poésie, à la fois en jouant sur la rupture avec les codes sous toutes leurs formes et en procédant à

l'archéologie de la tradition. L'un comme l'autre ont manifesté une conscience très forte de la capacité des titres, comme première approche de l'œuvre, à transmettre un message. Ils en ont fait un usage qui s'est, à partir des années 1890, systématisé, dans le cadre plus général d'une remise en cause des conventions artistiques et politiques.

Il s'agira de mettre en évidence leur proximité méthodologique dans les années 1890 ; puis de proposer une typologie commune de leur travail des titres, et d'examiner le rapport que ces titres entretiennent avec les œuvres auxquelles elles se rattachent ; cette approche permettra enfin de montrer comment ce travail du titre s'inscrit dans une perspective politique, qui met l'art au cœur d'une civilisation fin-de-siècle en cours de redéfinition.

Le moment des années 1890

Les années 1890 marquent une étape essentielle pour Alfred Jarry et Paul Gauguin. C'est le moment d'entrée de Jarry, âgé de dix-sept ans en 1890, dans le monde littéraire. Ses écrits de lycée – comme *Ubu* – prennent une toute autre coloration du fait qu'il s'intègre, à partir de 1893, aux milieux lettrés, et commence à écrire sur l'art, les artistes et la littérature. Ses écrits et son approche critique des usages traditionnels et normatifs de la langue française, de même que des institutions en général, s'éloignent du statut de plaisanterie de tout jeune homme, pour devenir des prises de position littéraires.

Pour Gauguin, 1891 représente une date charnière, puisque c'est celle de son départ pour Tahiti, qui ouvre toute la dernière période de son œuvre, jusqu'à sa mort en 1903, dans sa seconde destination lointaine, les Marquises. Les années 1890 sont donc celles d'une nouvelle vie créatrice pour Gauguin, plus ambitieuse qu'elle ne l'avait jamais été, et vécue comme telle par le peintre, qui s'en explique dans les textes qu'il commence à

écrire de plus en plus et à vouloir publier – sa Correspondance, avec des lettres qui deviennent de plus en plus des lettres ouvertes, *Noa Noa*, et les « Racontars de rapin », qu’il cherche à publier, peu de temps avant sa mort, dans le *Mercure de France*²⁷.

Son art réclame une sorte de manifestation dans l’espace public, et prend un caractère beaucoup plus ample qu’il ne l’a jamais été, touchant à des enjeux de civilisation, et d’histoire, de manière plus nette que ce n’avait été le cas auparavant, dans les périodes arlésienne et bretonne, et même lors du voyage à la Martinique en 1885. Sur ce point, il rejoint Alfred Jarry, dont la poésie et la parole dans son ensemble ont d’emblée un caractère de prise de position, se marquant par la place du théâtre dans ses écrits, et de la théâtralité dans sa vie : il fait progressivement de lui-même, à partir du milieu des années 1890, une sorte de double réel d’Ubu. Dans cette approche qu’ils partagent, les titres tiennent une place considérable, puisqu’ils sont justement l’instance de pénétration dans l’espace public : les faire jouer de biais contribue à changer les règles de la communication et donc de la relation de l’œuvre à l’espace public dans son ensemble. A cet égard, ils s’intègrent pleinement dans leur démarche respective, qui présente des traits communs – ces traits communs qui se sont reconnus dans l’appréciation qu’ils ont eue l’un de l’autre. En effet, les deux hommes se sont connus, et les traces éparses de leur rencontre manifestent une grande appréciation de l’un envers l’autre. Une relation entre les deux est attestée, entre 1893 et 1896, et la documentation en a été commentée par James Kearns, dans son étude *Symbolic Landscapes, The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*²⁸.

²⁷ Richard Hobbs, « L’apparition du peintre-écrivain », in Keith Cameron et James Kearns, *Le champ littéraire 1860-1900, Etudes offertes à Michael Pakenham*, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 127-135

²⁸ James Kearns, *Symbolic Landscapes, The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, chapitre 6, « Wielding the Axe : Jarry and Gauguin in 1893 », p. 145-163.

A été transmise, tout d'abord, une lettre de fin juin 1894, sans date, de Jarry à Alfred Vallette, le fondateur et directeur du *Mercure de France*, qui rassemblait les énergies symbolistes: « je suis parti en touriste pour la Bretagne, avec Pont-Aven pour centre. J'y suis avec Gauguin, retenu par son accident »²⁹. Il y a lieu de relever l'ambiguïté de l'expression « j'y suis avec Gauguin », à la fois susceptible de signaler seulement une présence commune dans des lieux et de suggérer bien davantage – des conversations.

D'autres témoignages ont été transmis, des deux côtés. Tout d'abord, et James Kearns y place le centre de son analyse, Jarry a écrit trois poèmes « d'après et pour Paul Gauguin », parus dans *Le Mercure de France*³⁰, à partir de trois tableaux présentés à une exposition chez Durand-Ruel en novembre 1893³¹. Ces poèmes représentent sa première entrée dans la scène artistique, dans laquelle il s'illustre ensuite, avec une activité intense de critique, dans les revues³². Le titre de chaque poème – « Ia orana Maria », « Manao toupapaou », « L'Homme à la hache » - reprend celui choisi par l'artiste pour ses toiles de 1891, 1892 et 1891, peintes lors de son premier séjour à Tahiti.

Gauguin lui-même s'est intéressé de près à l'œuvre de Jarry, allant jusqu'à lui consacrer un de ses très rares écrits sur la littérature contemporaine. Dans la revue *Le Sourire*, qu'il fonda et dirigea en 1899-1900, et dont il fut le seul rédacteur, il présenta en novembre 1899 un article intitulé « *Ubu Roi*. Critique littéraire ».

Généalogie des titres

²⁹ Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, sous la direction de Michel Arrivé, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. I, p. 1039.

³⁰ *Mercure de France*, 1024, pp. 598-600.

³¹ *OC*, t. I, p. 1116-1117.

³² Sur les poèmes d'après Gauguin comme point de départ des écrits artistiques, Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, Paris, 2005, p. 112-113.

Il y a bien un événement des années 1890 : il est évident dans les deux cas, à partir des éléments biographiques disponibles. Mais la rupture s'affirme aussi à l'intérieur des œuvres elles-mêmes, notamment pour Gauguin, qui avait déjà peint avant la floraison de cette période.

Auparavant, Gauguin, dans sa période de Pont-Aven, avait cherché à retrouver une sorte d'authenticité dans la vie bretonne, à travers les personnes et les paysages : cette quête s'exprime dans les motifs, qui sont d'inspiration religieuse et populaire – parfois même les deux. Il se situe pleinement dans le cadre occidental posé par Courbet : la peinture de la réalité, considérée comme idéal et mythologie ; associée à un élément catholique fort, qui, pour le coup, appartient à la tradition de la peinture ; et, enfin, à un usage de la couleur inhabituel, marqué notamment par un orange et un vert plus criard et déconcertant que ce n'était le cas chez les impressionnistes.

La quasi totalité des titres utilisés par Gauguin pour nommer ses tableaux, jusqu'en 1891, sont purement descriptifs et s'inscrivent de la sorte dans la continuité de l'histoire de la peinture, selon laquelle le titre est simplement une transcription du motif du tableau. Cependant, déjà, dans les modalités de la description, il y a comme un jeu de contrepoint, notamment avec les deux œuvres-clefs du symbolisme, toutes deux effectuées en 1889 à Pont-Aven : le *Christ jaune* (Albright-Knox Gallery, Buffalo), qu'il a cité dans l'*Autoportrait au Christ jaune*, en 1890-1891 (Musée d'Orsay) ; et le *Christ vert* (Musées Royaux de Belgique, Bruxelles).

Le fonctionnement de ces deux titres est extrêmement subtil : d'une part, ils pourraient aisément être considérés comme descriptifs ; après tout, le Christ jaune représente un Christ qui est jaune ; et le Christ vert un Christ qui est vert. Cependant, dans cette description joue un effet de décalage : tout d'abord, donc, le Christ n'a pas à être vert ou jaune, selon la tradition – et le vert comme le jaune sont des couleurs fréquemment

utilisées dans le symbolisme ; ensuite, une *Déposition* et une *Crucifixion* sont deux scènes qui appartiennent à des genres définis. Nommer l'œuvre seulement par le nom de Christ correspond à une tentative de faire sortir celui-ci du genre, pour le présenter davantage comme une figure en soi, offerte à la peinture et à la réinterprétation.

De tels titres représentent des façons pour Gauguin de jouer avec les pratiques d'intitulation, de les adapter ; mais il ne s'agit pas les remettre en cause radicalement. De la même manière, les deux autres œuvres qui peuvent être placées dans la même généalogie de déplacement de la pratique des titres étirent une sorte de faille dans la pratique commune : il s'agit de *Vendanges en Arles (La Misère humaine)* en 1888 (Ordrupgaard, Copenhague) et de *Bonjour monsieur Gauguin* en 1889 (figure 1 ; Hammer Museum, Los Angeles). La situation des deux œuvres doit être distinguée : pour *Vendanges en Arles*, la partie audacieuse tient au sous-titre entre parenthèses qui représente une sorte de glose métaphorique, sinon morale, de l'image qui fait l'œuvre – deux pauvres enfants en tristesse, dans un paysage.

Cette glose est comme une leçon, et permet d'étendre l'horizon du sens au-delà de la description – qui, en elle-même, est signifiante : l'image ne suffit pas à comprendre qu'il s'agit là des vendanges. En ce sens, le titre représente davantage une situation qu'une description. Le processus d'intitulation opère à deux échelles : d'une part, avec le titre énoncé en premier lieu, le motif est énoncé, selon la tradition des titres – *Vierge à l'Enfant, Sacrée conversation, Paysage* ; entre parenthèses, ce que Gauguin cherche à prendre en compte dans son œuvre, ce qu'il cherche à rendre visible et aussi à dénoncer, la « misère humaine ».



(figure 1) Paul Gauguin, *Bonjour Monsieur Gauguin*, 1889, Armand Hammer Museum of the University of California in Los Angeles.

Bonjour monsieur Gauguin joue un rôle particulièrement important dans la genèse de la conception gauguinienne du titre. Son titre fonctionne de plusieurs façons différentes. Tout d'abord, il s'agit d'une reprise du titre de Courbet, dont Gauguin avait vu le tableau au Musée Fabre de Montpellier. Le titre de Courbet était extrêmement inhabituel, et appartenait au moment des années 1860 dans lequel Courbet et Manet, avec *L'Origine du monde*, *Bonjour monsieur Courbet*, et *L'Olympia* changeaient les modalités d'usage des titres, selon lesquelles ils représentaient seulement cette sorte de résumé descriptif du motif. Ce titre, en outre, dramatisait la figure de l'artiste en lui donnant du « monsieur », et faisant de lui un important, qui méritait cette appellation. Il

s'agissait, dans la continuité du projet de Courbet, de se mettre en scène comme un auteur, acteur des débats de l'époque, personne qui comptait, aussi bien par sa place dans la société que par son rôle dans les questions artistiques et politiques.

Gauguin reprend ce titre, et se l'approprie, de la même manière qu'il reprend le motif du tableau et se place en lieu et situation de Courbet. Il fait de l'appellation populaire de l'œuvre, qui était restée, son appellation définitive, qu'il reprend. Le geste est doublement subversif : il l'est car il fait de *Bonjour monsieur l'artiste* une sorte de genre en soi, en corollaire avec fierté à être un artiste salué sur le chemin d'un « monsieur ».

Il fait de Courbet l'auteur d'une sorte de genre moderne, susceptible de déterminer un titre, qui viendrait s'ajouter à la liste traditionnelle des motifs induisant des titres précis - tel un *Portrait*, une *Sacrée Conversation*, ou une *Crucifixion*. En outre, Courbet, quoique célébré pour son rôle dans l'histoire du XIXe siècle, était mort dans le dénuement en 1877, suite à son intervention dans la Commune. C'est donc une figure qui a une image de radicalité politique dure, peu conforme à la société bourgeoise. Reprendre *Bonjour monsieur Courbet* vingt ans après l'écrasement de la Commune, c'est se saisir d'un titre et d'un motif qui charrient l'évolution du peintre après la réalisation de la toile.

Bonjour monsieur Courbet (figure 2) était peint, plus que dans les teintes du réalisme, dans les couleurs d'une sorte de simplicité symbolique, presque populaire : il s'agit là d'une scène allégorique, auxquelles les couleurs douces – à l'exception de l'orange de la barbe de l'ami de Courbet – attribuent une sorte de caractère arcadien. Il s'agit d'une situation de rencontre, dans laquelle l'artiste est reconnu par son collectionneur. Il y a donc là, sur la toile, comme la constitution d'un univers idéal dans lequel l'artiste est

placé en haute estime sociale : les couleurs et l'architecture allégorique de la toile contribuent à cet effet.



(figure 2) Gustave Courbet, *La Rencontre, ou Bonjour monsieur Courbet*, 1854. Musée Fabre, Montpellier.

En revanche, la gamme chromatique du tableau de Gauguin est très différente, et produit des effets de sens divergents : le vert est aussi très présent, mais il domine le tableau ; il apparaît jusque sur le visage de l'artiste, mêlé au brun de son vêtement. La technique est aussi très différente : Gauguin, venant après l'impressionnisme, ne pratique pas la technique minutieuse de Courbet. Il opère par aplats de peinture. Ce n'est donc pas un tableau dont la représentation semble aussi arcadienne, aussi heureuse

que celle de Courbet : les traits de l'artiste sont mornes, et il semble y avoir comme un décalage entre le contentement de la reconnaissance de Courbet, et la solitude mélancolique de Gauguin. Le titre opère comme un double de la structure du tableau : c'est une manifestation de la reprise, qui permet de faire jouer pleinement le décalage considérable qui existe dans les deux œuvres. En outre, le titre de *Bonjour monsieur Courbet* n'était pas de Courbet lui-même : le peintre se l'était approprié, mais, comme il l'écrivait à Bruyas, il n'était pas de lui. *Bonjour monsieur Gauguin* est de Gauguin. Cette différence marque l'évolution qui a eu lieu, depuis Courbet : le titre est devenu réflexif, il est un objet de pensée. Il s'agit de la première œuvre de Gauguin dont le titre est inscrit, furtivement, sur le tableau : presque illisible, on peut lire, marqué par l'artiste lui-même, la phrase. Il s'agit donc, pour la première fois dans son œuvre, de fixer le tableau lui-même. Et il le fait pour une œuvre qui le met en scène : il est aisé de percevoir à quel point la présentation du titre dans le tableau est, dès l'abord, une question de mise en scène de soi comme artiste, et d'inscription dans un récit – celui, moderne, de l'artiste, né de Courbet. Reprenant Courbet, il se place face à lui, et, se faisant, il marque son appartenance à une lignée moderne : celle qui remet en cause la communication de l'œuvre avec son public, et qui fait usage du titre pour accomplir cette fonction.

La situation s'accroît, avec Tahiti, et l'entrée dans un langage radicalement autre et une pratique radicalement autre du langage : l'usage du tahitien dans les titres, ce qui constitue l'entrée sans précédent d'une langue considérée comme inférieure, primitive, dans la peinture elle-même, un art qui se plaçait au service de la société bourgeoise. La rébellion gauguinienne touche, d'un côté, à son propre positionnement comme artiste, et, de l'autre, à l'état du monde ; d'une part, à sa situation comme « monsieur Gauguin », et, de l'autre, à la « misère humaine ». Ce qui tient les deux côtés – lui et le

monde –, et les relie, c'est son art, et son art comme un langage, comme une manière de dire : cette composante s'exprime très nettement à travers le caractère locutoire de *Bonjour monsieur Gauguin*, et à travers le sous-entendu que charrie *Vendanges en Arles* (*La Misère humaine*). Il semble que peindre les *Vendanges en Arles* – c'est-à-dire : réaliser le motif – rend possible une peinture du véritable sujet, ou objet de l'œuvre – la misère humaine.

Cette capacité de l'art à dire et à exprimer un positionnement ne peut se manifester mieux que dans les titres, dont c'est la fonction : introduire une disjonction dans les titres permet de redoubler la disjonction qu'il cherche à introduire dans le monde et les conceptions qui y font cours. Sur ce point, il rejoint Alfred Jarry, qui prend, dès ses débuts littéraires, part à ces interrogations.

Les titres comme question

Il est évident que les situations dans lesquelles se placent les œuvres de Gauguin et Jarry, dans les années 1890, et le début des années 1900, sont distinctes ; par leur forme – littéraire d'abord, pour Jarry, et picturale, ou visuelle plus largement, d'abord, pour Gauguin ; par leur choix : Jarry reste dans un monde onirique qui est essentiellement français – la langue est française, les références sont françaises ; Gauguin, pour sa part, fait le choix de l'altérité radicale. Jarry se place dans le domaine de la fiction – il invente des personnages, il invente des mondes ; Gauguin dans celui d'une réalité qui a la force de la fiction – il peint d'après le motif tahitien. Ils se rejoignent dans leur usage des titres.

Alfred Jarry ne s'est pas exprimé à leur sujet de façon explicite. Cependant, les éditions de ses œuvres témoignent d'une sorte de scénographie visuelle des titres, qui met en

évidence leur importance. En outre, leur diversité et leur richesse permet aisément de comprendre qu'il y a bien là, de sa part, une attention toute particulière portée à l'entrée de ses œuvres dans le monde, et donc déjà à la première façon dont elles y entraînent – leurs titres.

Dans le cas de Gauguin, l'attention portée aux titres est incontestablement extrême, et elle se manifeste à travers toute une documentation – Gauguin étant le premier artiste dont les précautions prises pour l'intitulation de ses œuvres est abondamment documentée. Il est le premier à s'exprimer de façon précise, en privé et en public, à ce sujet – et cette préoccupation se développe véritablement à partir de Tahiti.

Lors de son premier séjour, dans une lettre à son épouse Mette en date du 8 décembre 1892, dans la préparation de l'exposition de mai chez Durand-Ruel, qui constitua la première présentation de l'œuvre tahitienne, il insiste sur la productivité sémantique des titres :

Voici la traduction des titres que je vais mettre sur les toiles ; Cette traduction est seulement pour toi afin que tu puisses la donner à ceux qui te la demanderont. Mais sur le catalogue je veux qu'on mette les titres comme ils sont sur les tableaux. Cette langue est bizarre et donne plusieurs sens.³³

Ce moment est le début de son usage méthodique des titres tahitiens, et il justifie auprès de son épouse cette nouveauté radicale – aussi bien dans sa propre peinture que dans l'histoire des formes occidentales. Ce faisant, il insiste donc sur la pluralité du sens qui se trouve ouverte – plutôt que l'univocité qui se manifestait dans la vocation descriptive du motif assignée généralement à la nomination. L'emploi de l'expression « bizarre » souligne, de façon familière, l'élément d'étrangeté qui préside à cet emploi : son rapport passionnel à la langue tahitienne, et l'usage qu'il en fait dans les titres part du fait qu'il s'agit là de quelque chose de « bizarre », c'est-à-dire d'hors norme, et, notamment,

³³ Paul Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, CXXXIV, Paris, Grasset, 2003, p. 270.

exclus des normes sociales – celles qui font que quelque chose est laid ou beau, mais pas « bizarre ».

La conscience stratégique de Gauguin est très grande : elle se marque dans le fait qu'il dirige – d'une façon qui est alors très rare, sinon unique – la présentation des titres sur le catalogue. Il cherche à contrôler la publication et donc à intervenir dans la façon dont ses œuvres entrent dans le monde – les titres entrent de plein pied dans ce questionnement. Le seul fait, même, qu'il y ait un catalogue est singulier à l'époque, où les expositions monographiques d'artistes ne bénéficient pas fréquemment de publications. Il y a là naissance d'une pratique, et volonté de fixation de l'entrée de l'œuvre dans le monde³⁴.

Au moment d'écrire une œuvre qu'il voulait littéraire, au crépuscule de sa vie, à Tahiti, dans les « Racontars de rapin », en 1901, il s'est exprimé sur son choix des titres. Il l'a fait d'une façon à la fois très ambiguë et hautement signifiante : « Je voudrais écrire comme je fais mes tableaux, c'est-à-dire à ma fantaisie, selon la lune, et trouver le titre longtemps après. »³⁵ Il y a bien là un élément de pose : Gauguin, pensant à l'image qu'il donne de lui-même, insiste sur la liberté avec laquelle il crée ses œuvres (« à ma fantaisie », « selon la lune »). Cette liberté s'exprime dans la question de la nomination des œuvres, dans le fait de « trouver le titre longtemps après », et donc de délier les exigences de production du titre de la structure du tableau – de son motif.

A partir du moment où le titre vient « après », et même « longtemps après », il n'est pas conçu pour transmettre le résumé et la transcription de ce qui est représenté, comme c'est le cas dans toute la tradition occidentale qui le précède - bien au contraire, il est fixé pour exister en liaison avec la toile, non dans une relation imitative, mais dans l'exercice d'une mission suggestive.

³⁴ Nous remercions Flavie Durand-Ruel, des Archives Durand-Ruel, pour les informations transmises.

³⁵ Paul Gauguin, *Avant et après*, Paris, La table ronde, 1994, p. 10.

Il s'agit donc d'insister sur l'importance des mots, sur leur autonomie, dans la peinture, d'avec le langage des images – d'une façon qui renforce l'entreprise artistique incarnée dans l'œuvre en elle-même : les deux composantes – le titre, l'image - semblent être comme à part égale dans la constitution de l'œuvre. En effet, il semble bien qu'une œuvre n'est jamais achevée tant que cette deuxième étape de sa création, l'intitulation, n'est pas achevée. Par ailleurs, le fait de poser cette nomination en termes de « trouver un titre »- signifie que le titre provient d'une recherche, et constitue un enjeu réel pour la création artistique.

En ce cas, l'idée que le titre soit dissocié des enjeux portés par l'œuvre elle-même – le titre n'est qu'un résumé - peut être remise en question, et la relation entre l'œuvre et son titre se trouve posée. Même si le titre est trouvé « longtemps après », le choix ne s'opère pas à la fantaisie de l'artiste et selon la lune, mais, bien au contraire, à partir d'une nécessité de production du sens : la « fantaisie » et « sous la lune » participent d'une pose de l'artiste, qui exprime – ainsi qu'il l'avait fait déjà avec *Bonjour monsieur Gauguin* – sa liberté. Le titre devient donc l'instrument de son projet, dans le tableau, et se trouve ainsi doté d'une mission essentielle, qui n'est plus simplement de transmettre, mais bien d'accroître le sens.

Au-delà de ces passages où il s'explique directement sur l'importance que tiennent pour lui les titres, de nombreuses occurrences apparaissent, dans la correspondance, où, écrivant à Henri de Monfreid et à son épouse Mette, il cherche à contrôler la graphie précise et la traduction de chaque titre tahitien. Il y a bien, de la part de Gauguin, une attention explicite, extrêmement nette, pour les titres, pour les endroits où ils sont reproduits – sur le tableau et en dehors du tableau.

Gauguin lui aussi cherche à ce que le titre soit visible, et donc mis en valeur, lui qui, ainsi qu'il l'indique à Mette, insiste sur l'intégration du titre tahitien dans la peinture. Il

existe peu de précédents au fait que le titre soit, non pas présenté à côté de la peinture, sur un cartel ou dans un catalogue, comme c'était alors le cas – avec une marge de manœuvre limitée laissée à l'artiste – mais bien sur le tableau, de sorte que personne à l'exception de l'artiste ne puisse intervenir dans le processus de nomination. De la sorte, l'artiste dramatise son empire sur sa propre création.

Dans la lettre à Mette de 1892, Gauguin insiste sur la force de son geste : il évoque « les titres que je vais mettre sur les toiles » ; parle des titres « comme ils sont sur les tableaux ». Ces deux phrases, dans un passage autour de la question du titre, témoignent de l'importance prise par son propre geste : la présence visible du titre sur le tableau fait partie intégrante du processus, et contribue à donner à la toile une duplication visuelle du sens, un écart dans le tableau lui-même, dans lequel le titre et l'œuvre ne sont plus séparés – le titre sur un cartel, l'œuvre face au spectateur – mais dans laquelle ils sont en réalité comme réunifiés dans une expérience du tableau.

Une telle construction de l'expérience peut sembler inédite : il n'est pas commun d'avoir ainsi le titre sur la peinture même, dans ce début des années 1890. Une telle insistance peut être mise en relation avec d'autres œuvres symbolistes, et, surtout, avec un précédent pré-moderne. Une telle pratique en effet peut être rapprochée des enluminures – où les images étaient accompagnées de texte, sans que l'on puisse savoir véritablement quel était le prétexte de l'autre. A cet égard, un tel usage du titre en relation aux enluminures permettrait de déceler, chez Gauguin, une pensée de la peinture comme étant en relation directe avec le texte, se nourrissant l'un de l'autre. Il y aurait, aussi, en lien avec la peinture tahitienne, une volonté de sortir du monde moderne tel qu'il existait à l'époque et de revenir à une sorte de racine pré-moderne – qui pouvait s'exprimer soit au travers de la représentation du monde autre, tahitien, soit

à travers de la réutilisation d'un autre monde distinct, celui du Moyen-Âge, à travers l'enluminure.

L'autre généalogie qu'il est possible d'attribuer à cet usage est, aussi, pré-renaissant, ou proto-renaissant : il s'agit des pratiques de Jan Van Eyck, considéré, selon les mythologies picturales, comme l'inventeur de la peinture à l'huile – une sorte de figure fondatrice de l'histoire de la peinture moderne, en même temps qu'existant au temps des origines. Jan Van Eyck, sur plusieurs de ses panneaux, inclut des écrits dans le tableau, à un tel point que ces écrits, qui n'avaient pas alors vocation à être considérés comme titres, ont par la suite été utilisés, au côté de l'appellation traditionnelle de *Portrait d'homme*, comme une manière de qualifier les œuvres. Les deux exemples les plus frappants – tous deux des *Portraits d'homme* – sont conservés à la National Gallery de Londres (figures 3 et 4) : il s'agit de *Portrait d'homme (Léal souvenir)* et *Portrait d'homme au turban (Als ick kan)*. Dans les deux cas, les phrases ont un caractère de sentence : « léal souvenir », le « souvenir loyal » d'une figure qui pouvait être un ami ; « Als ick kan », « autant que je peux », « dans la mesure de mes capacités », en flamand, qui est ensuite devenu, dans l'histoire de la peinture, une des premières manifestations d'une figure de peintre. Il est difficile, notamment avec les prises de position de Gauguin, de ne pas lier cette entrée de l'écrit sur le tableau avec l'héritage de Van Eyck, qui est retrouvé et redéployé par Tahiti. On ne peut s'empêcher de penser à la discussion qu'en propose Gide, dans son Journal en août 1891, où il voit dans Hubert Van Eyck, le frère de Jan, l'incarnation d'une réflexion sur les formes de la représentation³⁶.

³⁶ André Gide, *Journal*, vol. I, 1887-1925, édition établie, présentée et annotée par Eric Marty, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 137 : « il a religieusement copié la nature, et telle quelle, de sorte qu'elle suggère cela malgré lui. ».



(figure 3) Jan Van Eyck, *Portrait d'homme (Léal souvenir)*, 1432, National Gallery, Londres.



(figure 4) Jan Van Eyck, *Homme au turban (Autoportrait)*, aussi connu sous le nom de *Als Ick Kan*, 1433, National Gallery, Londres.

Un autre modèle, qui n'est pas un titre, est cézannien : il s'agit du *Portrait d'Achille Empereur* (figure 5 ; Musée d'Orsay), dont l'image est surmontée de l'inscription « Achille Empereur peintre » – une œuvre de jeunesse de Cézanne, datée entre 1867 et 1868. Cependant, cette inscription n'a jamais été considérée, dans la transmission de l'œuvre, comme un titre : il s'agit d'une inscription, et une écriture sur le tableau n'est pas perméable avec une intitulation, dans le cas de Cézanne. L'œuvre se trouvait dans la collection du père Tanguy, le marchand de couleurs des impressionnistes et post-

impressionnistes, dont Gauguin, et Van Gogh, qui a fait son portrait deux fois, et il est probable que Gauguin l'ait vu à cet endroit.



(figure 5) Paul Cézanne, *Portrait d'Achille Empereur*, 1867-1868, Musée d'Orsay, Paris.

Il semblerait même, à lire l'hommage d'Octave Mirbeau dans *L'Echo de Paris* du mardi 13 février 1894, où, évoquant l'accrochage de tableau dans la devanture du père Tanguy défunt, il évoque la proximité de tableaux de Cézanne – probablement le *Portrait d'Achille Empereur* - et de Gauguin :

Il était établi marchand de couleurs rue Clauzel, dans une toute petite boutique que connaissaient bien les flâneurs en quête de curiosités parisiennes. A la devanture, on voyait des Cézanne, des Van Gogh, des Gauguin.³⁷

Il y avait, comme l'atteste la correspondance, un élément programmatique dans le voyage à Tahiti – se confronter aux origines du monde ; mais l'usage de titres en tahitien n'est pas advenu immédiatement, ainsi que le manifeste *Le repas, ou les bananes* (Musée d'Orsay), une peinture du début du premier voyage en 1891, dont le titre est en français et n'est pas écrit sur le tableau. Inscrire un titre sur une toile, c'est faire entrer un élément littéraire sur le tableau et donc préparer une hybridation des formes : la langue est présente dans la peinture.

La découverte de la langue tahitienne a provoqué un mouvement à l'intérieur de la peinture : elle devenait un sujet de la peinture dans la même mesure que les scènes elles-mêmes ; la langue et le monde visuel disponibles s'associaient dans une réalité commune, qui était à saisir par l'artiste et devenait son motif. *Le repas* était une œuvre qui cherchait à réconcilier la peinture de l'époque – le fruit jaune au premier plan ressemble beaucoup à une pomme de Cézanne – avec l'expérience tahitienne. Gauguin ne s'était pas encore immergé dans cette réalité onirique, qui lui permettait, en retour, de creuser plus encore dans la tradition occidentale, et de revenir à ses sources – l'enluminure médiévale et Van Eyck, avec la pratique de l'écriture dans le tableau.

Typologie des titres

Plusieurs méthodologies sont possibles, pour évoquer ensemble les titres d'Alfred Jarry et de Paul Gauguin. Une première méthodologie serait linguistique : elle prendrait pour point de départ les articulations dans la langue. Une deuxième serait iconographique :

³⁷ Octave Mirbeau, « Le Père Tanguy », *L'Echo de Paris*, mardi 13 février 1894, p. 1.

elle prendrait pour principe l'élément visuel des titres sur les tableaux et dans les livres, Jarry, écrivain, ayant présenté ses ouvrages chez différents éditeurs, selon des formats différents. Une troisième pourrait être qualifiée de contextuelle : elle correspondrait à la situation, à la matière dont émergent les différents titres. Avec ces trois entrées, il sera possible de tisser comme un réseau de significations transmises par les titres.

Il est nécessaire d'indiquer, en prélude à cette typologie, que les deux figures ont tous deux donné naissance, en un temps bref et concomitant – moins de quinze ans de création littéraire pour l'un, douze années d'usage de tels titres pour l'autre – à un nombre et à une variété très grande de titres : il y a là un foisonnement, un champ extrêmement riche, lié aussi à la grande productivité qu'ils ont tous deux démontré. Les titres sont nombreux, et ils sont divers. Il importe donc de rendre compte de cette diversité, tout en identifiant ses principes unificateurs.

Jarry est l'auteur d'une série, à partir d'*Ubu Roi*, de quatre autres pièces qui portent toutes en leur titre *Ubu* (*Paralipomènes d'Ubu*, 1896 ; *Ubu Cocu*, 1897 ; *Ubu enchaîné*, 1899 ; *Almanach illustré du père Ubu*, 1901) ; d'œuvres aux titres inscrits dans la rhétorique traditionnelle, qu'ils sur-jouent presque (*Le Vieux de la montagne*, 1896 ; *Les Jours et les Nuits*, 1897 ; *L'Amour absolu*, 1899) ; d'œuvres portant des noms de personnages devenus lieux communs (*Messaline*, 1900 ; *Pantagruel*, 1905) ; d'œuvres reliant des concepts et des noms appartenant à des codes dont la corrélation est inattendue (*Les minutes de sable mémorial*, 1894 ; *César-Antéchrist*, 1895 ; *L'autre Alceste*, 1896) ; d'œuvres portant des néologismes en titre (*Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, 1898 ; *Le Surmâle*, 1901).

Il semble y avoir, dans l'entreprise créatrice d'Alfred Jarry, comme une volonté de maîtriser tous les codes des titres, toutes les formes de poétique de la titulature – à la fois un jeu sur la diversité et une hybridation perpétuelle des formes. Au vu de ces effets

de variation, il est aisé de percevoir que la question du titre signale une interrogation à l'intérieur même du langage, dont il utilise les différentes formes grammaticales, les différentes références. La question de la langue est centrale dans les années 1890, où trois langues coexistent dans l'œuvre de Paul Gauguin : le titre tahitien ; le titre français ; le titre en anglais, dont une occurrence est connue (*Nevermore*, 1897, Courtauld Institute of Art, Londres).

Ce plurilinguisme constitue un cas jusqu'alors unique de jeu avec le langage, dans l'histoire de la peinture : un artiste construit la titulature de son œuvre dans un jeu entre les langues, dans un mouvement perpétuel de traduction. Les jeux de traduction sont essentiels dans la construction de ces titres, traduction entre les langues et entre les modèles de civilisation, entre la tradition occidentale et son dehors apparent. *Nevermore* est le dernier vers du « Raven » d'Edgar Allan Poe et fait partie du titre du poème de celui-ci, « Nevermore in Baltimore » : auteur américain, qui a connu sa gloire en France et par la France, du fait de la traduction de Baudelaire. Il représente une des figures majeures du symbolisme.

Les titres en tahitien parfois signalent des moments de traduction de l'univers linguistique français en tahitien, comme, celui identifiant une mère tahitienne et son enfant à la Vierge – *Ia Orana Maria* – et parfois des références à l'univers tahitien lui-même – *Manao Tupapau* – qui habite le tableau. Il y, enfin, une distinction à opérer, dans ces catégories de titre, entre un élément syntaxique et un élément substantif : en ce cas, il semble y avoir comme un effet d'aller-retour et donc de traduction, du français au tahitien. Dans certains cas, même, l'exigence de matérialité mène à un titre en français utilisé pour qualifier une scène tahitienne traitée en tant que réalité, et non en tant que suggestion. C'est le cas de *L'Homme à la hache*.

La question de l'espace entre les langues dans l'œuvre de Gauguin a suscité d'intenses controverses – notamment autour de la question de l'écart, pour une même œuvre, entre le titre formulé en français et en tahitien. En effet, pour certaines œuvres, Gauguin a lui-même proposé la traduction du titre en tahitien, et la question s'est posée de l'adéquation entre les deux versions, et de l'intentionnalité qui présidait au décalage qu'il a été possible de relever. Bengt Danielsson a ainsi été le premier à relever ce décalage, au point de parler d'un « style petit nègre » de Gauguin³⁸. Il l'a attribué immédiatement au manque de connaissance, par l'artiste, de la langue même, articulant une partie de sa démonstration autour de l'inflexion apportée au sens du titre d'une œuvre de 1892, *Te Nave Nave Fenua* (Ohara Museum of Art, Kurashik), dont la version française fut « Terre délicieuse », alors que le transfert de la signification seule eût davantage mené à « Terre de plaisir sensuel ».

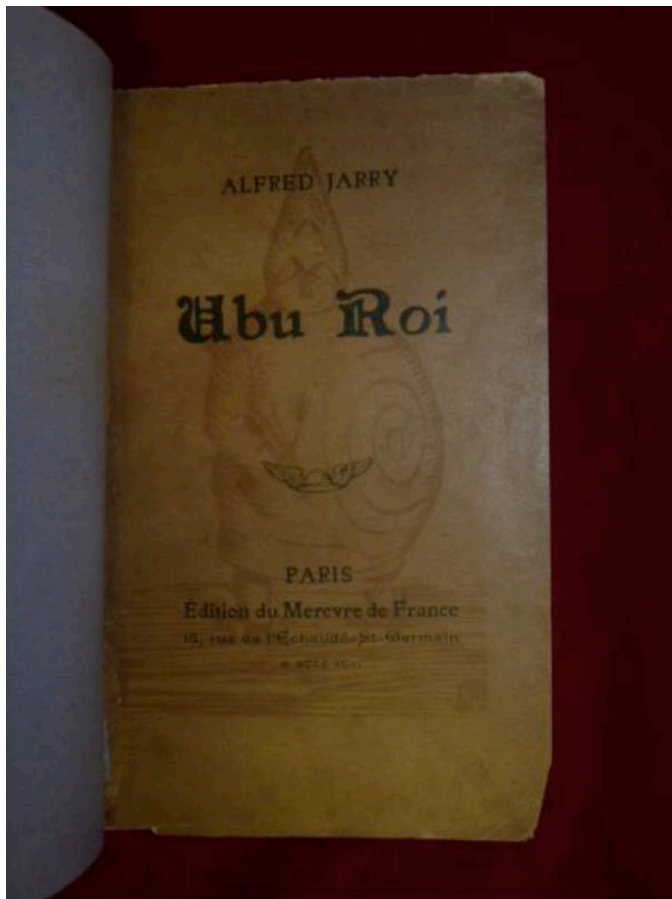
En 2003, Hiriata Millaud reprend le débat : prenant en considération ce décalage entre les deux versions des titres, elle argue que la connaissance par l'artiste de la langue tahitienne était en réalité bien plus approfondie que ne le pensait Bengt Danielsson, et voit plutôt dans cet écart une trace de la volonté de l'artiste de marquer le décalage entre les deux mondes linguistiques et les deux civilisations, en faisant de cet écart des langues le marqueur de la « rêverie » qui a conduit à leur production³⁹. L'hypothèse d'une intentionnalité de Gauguin dans le retravail du titre en tahitien a depuis fait son chemin, puisque elle était au cœur de l'exposition organisée par Belinda Thompson, « Gauguin, The Myth Maker », dont une section était consacrée aux titres des œuvres et qui, justement, en fait un élément central des stratégies de narration suggestive proposée

³⁸ Bengt Danielsson, « Les titres tahitiens de Gauguin », *Bulletin de la Société d'Etudes Océaniques*, septembre-décembre 1967, n°160-161, pp. 738-762.

³⁹ Hiriata Millaud, « Les titres tahitiens de Gauguin », *Gauguin, Tahiti-Marquises*, catalogue de l'exposition Ia Orana Gauguin, musée de Tahiti et des îles, Papeete, Somogy, 2003, p. 86.

par l'artiste dans ses œuvres⁴⁰. En 2012, Marianne Jakobi, dans le volume *La fabrique du titre*, et en 2015, dans son ouvrage *Gauguin et Signac*, a proposé une synthèse de ces approches, qui constitue comme le socle d'une conception des titres de Gauguin comme objets porteurs de sens : elle les qualifie de « réappropriation du signifiant qui possède en soi une valeur poétique, mystérieuse et incantatoire », assignant à ce procédé la caractérisation de « décalage significatif »⁴¹.

Dans un deuxième temps, il convient de relever, dans le champ large de l'œuvre de Jarry et de Gauguin, des modalités distinctes de dramatisation visuelle du titre en image. L'édition originale d'*Ubu Roi* (figure 6), en 1896, paraît illustrée d'un croquis de l'auteur en frontispice.



(Figure 6) Alfred Jarry, édition originale d'*Ubu Roi*, Mercure de France, 1896.

⁴⁰ Belinda Thompson (dir.), *Gauguin, Créateur de mythes*, Paris, Flammarion, 2010, p. 177-179.

⁴¹ Marianne Jakobi, « Intituler avec la langue de l'autre, Le cas Gauguin », Pierre-Marc de Biasi, Marianne Jakobi et Ségolène Le Men (dir.), *La fabrique du titre, Nommer les œuvres d'art*, p. 208.

Les caractères choisis pour l'impression du titre sur la page de couverture manifestent une option de sens : il s'agit de caractères gothiques, qui viennent s'associer à la couronne qui surmonte le nom de l'auteur et le dessin que celui-ci a réalisé, lui-même, en frontispice de sa propre œuvre. Le choix de cette graphie met en évidence le titre, et en fait, visuellement, un élément de sens : choisir des caractères gothiques, qui n'apparaissent nulle part ailleurs dans le volume, c'est manifester que le titre doit être visualisé d'une façon distincte du reste de l'inscription.

Dans certains cas, tel les premiers *Ubu*, le titre est en graphie gothique, mettant en évidence l'élément symboliste de l'image. L'effet se trouve renforcé avec l'impression d'un portrait d'Ubu par Jarry sous le titre. Pour les publications ultérieures, aux Editions de la Revue Blanche – la série des Ubu, *Le Surmâle* – il s'intègre dans les cadres de la collection, avec un titre en grands caractères traditionnels.

Dans le cas de Gauguin, il convient de distinguer trois cas différents : tout d'abord, les premières œuvres n'étaient donc pas ornées d'un titre. Les titres sont, ensuite, écrits le plus souvent en bas du tableau. la graphie sur les œuvres varie considérablement, et Gauguin opère des jeux graphiques : pour prendre deux exemples issus du premier voyage à Tahiti, dans *Te Aa No Areois* (1892, Museum of Modern Art, New York), le titre est écrit sur deux lignes, avec d'abord *te aa no* en minuscules, puis AREOIS en capitales d'imprimerie ; *Fatata te miti* (1892, National Gallery of Art, Washington) est figuré comme une phrase, avec une capitale au premier mot, puis ensuite en minuscules, dans les formes de l'alphabet latin. *Arearea* (1892, Musée d'Orsay) a un titre écrit en tahitien, sur la droite du tableau, presque invisible. *D'où venons-nous ? Qui sommes-nous ? Où allons-nous ?* (1897, Museum of Fine Arts, Boston) a un titre en français, peint en haut à droite du tableau. La graphie des titres tahitiens sur les tableaux n'a pas toujours été opérée par Gauguin lui-même, qui laissait notamment Monfreid les opérer

pour lui, quand les tableaux étaient livrés en France. Il y a là, au-delà de la situation – les hésitations sur les titres, les traductions –, de la part de Gauguin, une volonté peut-être d'anonymiser l'écriture, de la même manière que les titres écrits par lui ne semblent pas manifester une écriture particulière.

La troisième approche revient à aborder la façon dont Gauguin et Jarry se sont tous deux préoccupés de ce que Sylvain-Christian David a nommé, à propos de Jarry même, « le secret des origines »⁴². L'idée d'investiguer, justement en même temps que l'altérité, l'origine et l'archéologie de leur propre situation de civilisation, de création et de pensée, est centrale à leurs entreprises respectives. Henri Béhar, dans son ouvrage, *Les cultures de Jarry*, identifie cinq modes de « culture » de l'auteur : la culture celtique⁴³, la culture potachique⁴⁴, la culture populaire⁴⁵, la culture savante⁴⁶ et la contre-culture⁴⁷. Ces cinq cultures se retrouvent exactement chez Gauguin : le thème breton est crucial pour toute la période de Pont-Aven. Surtout, dans les œuvres tahitiennes, on découvre exactement les quatre autres cultures assignées à Jarry. Au-delà de l'architecture des œuvres mêmes, picturales et littéraires, de l'un et de l'autre, où les traces des histoires de l'écrit et de l'image sont sans cesse perceptibles, il convient de s'intéresser spécifiquement aux titres, et d'examiner les modes d'apparition de ces quatre cultures dans les œuvres des deux auteurs, en commençant par la culture populaire, en continuant avec la culture savante, avant de préciser la communauté qui rassemble culture potachique et contre-culture.

La culture populaire apparaît de plusieurs façons dans l'œuvre de Jarry : à cette littérature populaire et, ou, archaïque, appartient le titre *Gestes et opinions du docteur*

⁴² Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry, Le secret des origines*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

⁴³ Henri Béhar, *Les cultures de Jarry*, Presses Universitaires de France, Paris, 1988, p. 23-71.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 73-113.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 115-147.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 149-217.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 219-279.

Faustroll, pataphysicien, qui à la fois expose directement son sujet – dans une poétique de la transcription propre au monde ancien – et fonctionne sur un modèle, et avec un nom de personnage qui appartiennent tous deux au folklore littéraire – Faustroll portant dans son nom Faust, figure de la littérature post-goethéenne, mais aussi de tout un palimpseste de mythes qui précède sa venue sur la scène du XIXe siècle allemand.

Ces références à la jonction du populaire et du littéraire s'affirment dans toute la dernière partie de l'œuvre de Jarry, qui est plus explicitement archéologique, et se positionne dans la reconfiguration du matériau primitif des récits de France : *Le bon roi Dagobert*, *Le moutardier du pape*, *La papesse Jeanne*, reposent tous trois, dans leur récit, sur des traditions de contes médiévaux, et exposent, en toute évidence, leur contenu dans le titre. *Pantagruel*, pour sa part, est une réécriture patente de Rabelais, qui s'affiche dans le titre même. Cette dimension historique est transmise dans l'intitulation des œuvres : y sont reliées les origines de la littérature et la matière des contes et récits médiévaux.

Ce retour aux sources de la langue – signifié également dans le titre archaïque de la revue *L'Ymagier* que dirigea Jarry - peut être mis en parallèle avec les références à la culture populaire française dans l'œuvre tahitienne de Gauguin : on peut songer à *Ia Orana Maria*, qui renvoie au « Je vous salue Marie » du catholicisme ; mais aussi à l'œuvre intitulée *Bé Bé*, qui reprend exactement le terme courant « bébé ».

Surtout, le système d'interlocution et, rarement mais tout de même, de ponctuation des titres, notamment avec des points d'interrogation, propos et de la langue, qu'il y a lieu d'associer à la langue populaire, ainsi qu'en témoigne le style adopté par Gauguin dans ses propres écrits, notamment dans *Avant et après*. Deux œuvres intègrent des points d'interrogation : *Aha oe feii ?*, de 1892, « Eh quoi es-tu jalouse ? », et, en 1897, *D'où venons-nous ? Qui sommes-nous ? Où allons-nous ?*. Les interlocutions sont bien plus

fréquentes, et l'on trouve d'autres signes de ponctuation dans l'œuvre de Gauguin – *Bonjour monsieur Gauguin !*, reprenant le titre de l'œuvre de Gustave Courbet. Comme chez Courbet, il y a dans la perspective de Gauguin une volonté d'afficher une présence des langues et cultures populaires, dans les titres.

La deuxième culture est donc la culture savante. Chez Jarry, il s'agit tout d'abord, ainsi que le relève Henri Béhar, des humanités : *Ubu Roi*, dont le titre, aussi, émane de Sophocle ; les titres inspirés du grec – *Ontogénie*, *Perhindérion* –, la référence néronienne sous-jacente dans *César-Antéchrist*, claudienne explicite avec *Messaline*, la référence mythologique des *Silènes* et de *Léda*. Même le titre *Le surmâle* se réfère, évidemment à Nietzsche et au « surhomme », mais aussi, au travers du philologue, au système de préfixation du grec. Les références savantes de Gauguin appartiennent davantage à l'univers des représentations et aux citations visuelles, mais on en trouve quelques traces dans les titres : *Te fare hyménée*, en 1892, mêle un mot d'étymologie grecque et deux vocables tahitiens. Elle apparaît également à travers la culture lettrée, poétique : plusieurs titres sont formulés en référence à la poésie. *Nevermore* fait donc référence à Poe. *Poèmes barbares*, à Leconte de Lisle. *Pastorales tahitiennes* renvoie, pour sa part, à un genre littéraire entier.

Enfin, la contre-culture et la culture potachique : il est certes possible à Henri Béhar de désolidariser les deux, notamment pour des raisons chronologiques. Mais dans notre période, et dans la communauté des deux auteurs, il s'agit bien, au lycée comme dans la place publique, de porter des coups de sonde dans l'édifice du commun. Cette idée de contrer la culture dominante s'exprime, chez Gauguin, par le tahitien, d'abord et avant tout, qui n'est pas seulement un effet de citation pour les titres, mais bien un système de références complexes, avec lesquelles il joue et qu'il détourne. Il fait allusion aux mythes de royauté (*Arii Matamoe*, 1893), aux cultes (*Parahi te Marae*, 1892, qui

renvoie aux sacrifices humains ; et aux récits des esprits (*Manao Tupapau*, 1892 ; *Arearea no varua ino*, 1894). La culture de l'autre est, en soi, une contre-culture, et, partant, comme nous allons le voir, une politique.

Chez Jarry est également perceptible, et immédiatement, ce sens de la contre-culture dans l'œuvre : il l'est à travers le caractère onomatopéique des titres, des *Ubu* à *Olalla*, qui ressemblent davantage à des sons dont émanerait le texte qu'à une transcription pertinente du contenu narratif d'une œuvre. En ce sens, il serait possible d'arguer que ces titres constituent des manières de rendre visible la lettre, sur laquelle Jarry insistait tant, de faire d'un fragment de langage une réalité graphique. Il serait alors possible de concevoir ces titres comme des images en soi, en conversation d'art. L'œuvre littéraire de Jarry se reliait alors triplement à l'art : tout d'abord, par les références, dans les textes, et jusque dans des titres – *La chandelle verte* – au domaine du visuel. Ensuite, par la présence permanente d'une pratique artistique dans l'existence créative de Jarry – notamment autour du dessin, et de la présence d'un portrait, par Jarry, d'Ubu dans la première édition. Enfin, par le devenir-image des mots du titre.

La perméabilité entre le texte et l'image s'exprime de la façon la plus forte avec *Noa Noa*, qui est à la fois un tableau peint en 1892 et un texte composé en 1894, manifestant la perméabilité entre l'écrit et l'image – perméabilité qui fonctionne dans les deux sens, puisque le tableau donne lieu à un texte, de la même manière que les textes, souvent, donnent lieu à des tableaux.

Le cas de *Noa Noa* est particulièrement riche de sens, puisqu'il s'agit à la fois d'une œuvre picturale à l'origine, puis d'une collaboration entre Paul Gauguin et Charles Morice, qui avait écrit l'essai accompagnant le catalogue de l'exposition chez Durand-Ruel ; enfin, d'un travail de ré-élaboration du texte par Gauguin, qui se l'est ré-approprié suite à la querelle avec Morice quant à l'auteur du texte – Morice se l'étant

attribué. Le rapport entre la peinture et le texte littéraire est donc instable et changeant, dans la transmutation du texte poétique en peinture et de la peinture en texte poétique. Le fait que Gauguin se soit affirmé en écrivain est important en soi : ce n'est pas le cas de Van Gogh, qui écrivait des lettres privées. Gauguin, pour sa part, a voulu maîtriser la langue⁴⁸, et cette intention ne peut être déliée du caractère littéraire de son œuvre de peintre : il veut « parler d'œuvres littéraires »⁴⁹.

Politique de la langue

L'élément le plus immédiatement frappant des titres tahitiens de Gauguin et de certains titres de Jarry réside dans la volonté explicite de choquer, en confrontant la convention du langage à son altérité, qui est l'autre du langage propre, et la non-convention⁵⁰. Il y aura donc lieu de mettre en évidence la crise du langage ainsi révélée, avant de souligner la tension entre négation et désappropriation du langage, dans le titre, pour finalement mettre en évidence l'appartenance des procédures d'intitulation à un contexte plus large de remise en cause des conventions.

La réaction du critique Olivier Merson à l'exposition de Gauguin chez Durand-Ruel donna lieu à un article extrêmement brutal, où il attaque les titres mêmes : « l'écriture et la peinture participent ici de la même 'blague' contre le bon sens, se confondent dans la même gageure contre la raison. En parler serait donner de l'importance à une simple farce »⁵¹. Cette réaction, à côté d'autres considérant les titres comme « bizarres et

⁴⁸ Jean Loize, *Gauguin écrivain, ou les sept visages de Noa Noa*, Paris, Musée de l'homme, Société des Océanistes, 1949.

⁴⁹ Paul Gauguin, *Racontars de rapin*, Paris, Mercure de France, 2003, p. 34.

⁵⁰ Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960.

⁵¹ Olivier Merson, « Chronique des Beaux-Arts. Exposition Paul Gauguin », *Le Monde illustré*, 16 décembre 1893, p. 395.

charmants »⁵² ou comme de « babillages d'enfants »⁵³, rend visible le malaise du public face au déplacement langagier imposé dans la peinture par Gauguin. L'altérité pose donc problème. Elle le pose d'autant plus dans un contexte social, culturel, qui est aussi politique : en effet, dans le moment de l'essor de la colonisation française, adopter le langage d'une colonie alors que l'on vient soi-même de la métropole, c'est manquer à toutes les conventions.

La réception première des œuvres tahitiennes signale la brutalité qu'elles opposent à un public français conventionnel : la double altérité de la peinture et de la langue qui l'accompagne constitue comme une négation entière du goût français, aussi bien dans la forme que dans le fond. Le fait que le français ne soit présent qu'en sous-titre dans les œuvres tahitiennes peut être mis en parallèle avec les références iconographiques qui structurent chacun de ces tableaux : dans ce cas également, les citations du contexte occidental n'apparaissent qu'en sous-main, incidemment. Elles ne sont pas affichées comme support essentiel de l'architecture des œuvres, contrairement à la matière tahitienne, qui occupe le tableau, et les termes qui le définissent. L'idée de mettre le langage conventionnel de l'œuvre en crise se trouve donc triplement illustrée et exposée : par le sujet ; par la façon dont il est traité ; par la façon dont il est nommé.

Cette brutalité peut être mise en parallèle, *mutatis mutandis*, avec celle que représente le titre *Ubu Roi*, et en particulier, ainsi que l'avais relevé Gauguin lui-même, ce que l'on pourrait appeler le « nom Ubu ». En effet, ce nom, en tant qu'il est une onomatopée, est, dans la mesure même qu'il se pose comme dénué de sens, hautement signifiant. En effet, il est constitué comme un bégaiement, et donc comme un élément de « farce » (pour reprendre l'expression de Merson à propos du tahitien de Gauguin). De surcroît, cet élément de farce, déjà marqué dans la création d'un personnage nommé en

⁵² « Les expositions. L'exposition Paul Gauguin », *L'Art français*, 18 novembre 1893.

⁵³ « Notes d'art », *Le moniteur des arts*, 25 novembre 1893.

bégaïement, se conforte dans l'élévation de ce personnage en protagoniste, et dans l'utilisation de son nom comme éponyme de l'œuvre.

L'idée même de la conflagration de l'élément « Ubu » du titre *Ubu Roi* et de l'élément « Roi », qui, de fait, renvoie directement à Sophocle et à *Œdipe Roi*, peut être mise en relation avec le titre de l'œuvre de 1895, *César Antéchrist*, qui semble jouer sur un décalage évident entre le domaine de l'empereur – « César » - et le domaine religieux – Antéchrist -, faisant référence au mot du Christ, « rendez à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu », si ce n'est que Dieu dans ce cas se trouve retourné et remplacé par l'Antéchrist, tandis que César demeure, dans une référence implicite au César Antéchrist, Néron.

Certes, *Ubu Roi* constitue une remise en cause de la tradition d'intitulation par l'investissement de cette tradition même. En réalité, ce titre joue sur une tension profonde entre négation et désappropriation du langage. Le mot « Ubu », dans son altérité radicale, n'appartient pas au langage commun. Il s'agirait bien, surtout, du fait même de ce monde étrange où vit le roi Ubu, le père Ubu, d'une entreprise de négation du langage. Pourtant, cette négation est aussi communication.

Car tout d'abord, si Ubu est un nom étrange, il est d'abord et surtout issu d'un bégaïement : un bégaïement n'est pas un non-son, un non-mot, il est un son, un mot altérés. De la sorte, cette altération même serait encore en communication avec le monde du langage normatif. En outre, le titre « Ubu Roi », dans sa référence à Sophocle et au canon tragique, apparaît encore en liaison avec ces paradigmes de la tradition, aussi bien en tant que nomination qu'en tant qu'énoncé. En revanche, il semble évident que ce titre, par son étrangeté, par sa tension vers l'altérité, organise la désappropriation du langage, qui d'ailleurs fonctionne en système dans l'œuvre, où le langage normatif se trouve troublé par les interjections autres du père Ubu. Le titre *Ubu Roi*, comme

l'œuvre elle-même, paraît s'inscrire clairement dans le domaine de l'altérité, de la négation du langage, alors même qu'il en constitue l'altération et, en corollaire, la désappropriation.

La même tension est sensible dans l'œuvre de Gauguin, qui fut perçue à l'époque, dans son contenu pictural et son autre contenu qu'est le titre, comme une entreprise de négation de la tradition – en lien, également, avec les poses de l'artiste lui-même – alors qu'il s'agit en réalité d'une désappropriation, c'est-à-dire d'une réappropriation possible dramatisée comme autre de la tradition, ainsi que le manifestent les titres mêmes qui, en réalité, s'inspirent souvent également de nominations prises à des thèmes fixés (*Ia Orana Maria*, 1891 ; *Pastorales tahitiennes*, 1892 ; et, également, tous les paysages identifiés par leur localisation), de même que les œuvres elles-mêmes, souvent, réactualisent des thèmes de la peinture de l'Occident.

Les œuvres portent une pensée, et sont, d'une certaine façon, chargées de remettre en cause la convention. Les titres *Ubu Roi*, de même que *César Antéchrist*, de même que *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, sont conçus, dans l'étrangeté de ses composantes et des alliances qu'ils produisent, pour susciter la réaction.

Les titres des œuvres tahitiennes, ainsi que l'a remarqué Marianne Jakobi, prennent souvent une forme interrogative, et interlocutoire, qui provoque le dialogue entre le spectateur et l'œuvre : le spectateur entre dans la dramaturgie du tableau, qui se voit consacrer alors une mission véritablement politique. Des œuvres comme *Te tia i a oe i te rata ?* (« Tu attends une lettre ? », 1899), *Nafea faaipoipoi ?* (« Quand te maries-tu ? », 1892), *Aha oe feii ?* (« Eh quoi ! tu es jalouse ? », 1892, Musée Pouchkine, Moscou), *No te aha oe riri* (« Pourquoi es-tu fâchée ? », 1896), *Parau api* (« Quelles nouvelles ? », 1892, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde), et *E haere oi i hia* (« Où vas-tu ? ») peuvent certes être immédiatement lues comme des interrogations posées

aux personnages, notamment aux jeunes femmes, mais il faut aussi les comprendre comme des problèmes présentés au spectateur occidental.

Ainsi que le relève Marianne Jakobi, cette stratégie de titre consistant à faire du nom de l'œuvre une question est presque sans précédent dans l'histoire de l'art⁵⁴. Il n'est donc pas possible de les lire seulement comme la retranscription de situations vécues par les modèles et le peintre⁵⁵, mais nécessaire de voir dans cette représentation un élément d'ethnographie⁵⁶, et donc de réflexion, à partir du langage du mot, sur le langage de l'art, et sur les conventions qu'il incarne et qui le structurent.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que certaines œuvres portent dans leur titre une référence au langage même : *Le Parau Parau*, de 1891, est explicité dans une lettre à Mette du 8 décembre 1892 « Paroles, Paroles » ; suivi en 1892 de *Parau Api*, « Quelles nouvelles ? » de *Parau hanohano* et *Parau na te varua ino*, « Paroles terrifiantes » et « Paroles du diable ». La dramatisation du langage de l'autre comme objet d'une interrogation, en même temps que d'une crainte présente dans les deux titres qui suivirent *Parau Api*, l'aquarelle *Parau hanohano* et la toile *Parau na te varua ino*, peut être mise en relation avec un sentiment de danger sous-jacent aux œuvres : dans la première, les deux jeunes filles semblent inquiètes, dans la seconde une figure en arrière-plan paraît effrayer la jeune fille nue au premier plan. Le danger est latent et présent.

Tahiti devient alors une façon pour l'artiste de donner des coups de sonde, par le biais du langage, dans l'édifice de la civilisation en soi. Le même constat exactement pourrait être formulé à propos d'Alfred Jarry, dont *César-Antéchrist* et *Ubu Roi*, de même que des suites dont le sujet semble défini essentiellement par les joies de l'onomatopée –

⁵⁴ Marianne Jakobi, *art. cit.*, p. 227.

⁵⁵ Ainsi que le fait Philippe Dagen : Philippe Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage, Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, Paris, 2010, p. 154.

⁵⁶ Philippe Peltier, « Gauguin, artiste ethnographe », *Gauguin-Tahiti, L'atelier des tropiques*, *op. cit.*, p. 26.

Ubu cocu, *Ubu sur la butte*, notamment -, remettent en cause la nature descriptive du langage, au travers des titres, et les conventions de bienséance sémantique qui gouvernent cette mission descriptive de l'intitulation.

Il devient alors possible de relier ce processus de critique de la langue dans les titres à l'opération qui se joue au cœur des œuvres mêmes : dans le langage extrêmement complexe, précis et chatoyant des œuvres de Jarry, transparaissent parfois des expressions qui incarnent, de même que le titre, l'autre du langage. Que ce soit, dans *César-Antéchrist*, « Cariatide de la mandragore gigantesque fossilisée »⁵⁷, dont le dernier terme est une impropriété, ou, dans *Ubu Roi*, le mot initial, imprononçable sur scène, quand il est correct, et transformé, l'intrusion du non-langage dans le langage est centrale. Ainsi que l'a noté Henri Béhar, par son titre, et par le langage tel qu'il est pratiqué dans son ensemble avec *Ubu Roi*, Jarry joue avec le « maître-mot » comme on peut jouer avec la référence du « maître-étalon »⁵⁸. Il pose ainsi le problème de la référence, de l'axiologie, de la pensée et de la politique.

L'espace de la rencontre

Cette question du rapport entre langage et image est au centre de la rencontre entre Jarry et Gauguin. Quand Alfred Jarry a composé des poèmes, restés à l'état de manuscrit, à partir de peintures de Gauguin, lors de l'exposition de Durand-Ruel en 1893, il a choisi trois œuvres qui manifestent son intérêt pour l'usage du langage tahitien que faisait Gauguin : cet intérêt s'expose, déjà, par la reprise du titre des tableaux, comme indication du sujet de l'improvisation poétique, mais aussi comme preuve de sa

⁵⁷ Alfred Jarry, *César-Antéchrist*, acte II, scène 3, *OC*, t. I, p. 286.

⁵⁸ Henri Béhar, *Jarry, Le monstre et la marionnette*, Larousse, Paris, 1973, p. 77.

fascination pour ce mélange de langue étrangère et française. Le poète choisit les mots du peintre comme titre de ses compositions.

Ces titres de surcroît articulent une trilogie complémentaire de modes de traitement de la parole: *Ia Orana Maria*, un titre traduisant en tahitien l'« Ave Maria » ancré dans la double racine de l'Occident, latine et chrétienne, et transposé en langage tahitien et dans un contexte tahitien ; *L'homme à la hache*, une œuvre au titre formulé en français, selon des modes non allégoriques (contrairement aux deux autres). Enfin, un titre appartenant à la mythologie tahitienne, *Manao Tupapau*, signifiant « l'esprit des morts veille », et dramatisant l'éveil d'une jeune fille inquiétée par la présence, à la gauche de sa couche, d'un esprit de mort, dans la nuit (un des « tupapau »). Dans ce cas, le titre aussi bien que le sujet immédiat de l'œuvre appartiennent au monde tahitien.

Dans cette toute première approche de l'œuvre de Gauguin, Jarry manifeste une sensibilité toute particulière à l'usage de la langue tahitienne dans l'intitulation des tableaux. Il y a là, bien plutôt, la trace d'une méthode : le choix de ces trois poèmes représente une répartition des différentes composantes du projet de Gauguin ; le retournement des fondements de l'Occident – ses mythes - par l'altérité ; la volonté de présenter une approche démythifiée des choses et des mots ; celle de se ressourcer dans la mythologie tahitienne.

« Ia Orana Maria » fonctionne sur un jeu de reprise de l'Ave Maria, qui porte en elle une double signification chrétienne : d'une part, la piété populaire, celle du fidèle qui dit la prière ; de l'autre, la scène religieuse originelle du christianisme, fondement de l'Occident, source de l'art : la Vierge à l'enfant. Gauguin, jouant subtilement dans le tableau avec ce thème, place l'enfant, à la tahitienne, sur les épaules de la femme – et non dans ses bras. Ce faisant, il hybride un motif occidental pris dans une histoire précise des représentations et ce qui semble être la « naïveté tahitienne. Jarry, qui

cherche l'homologie poétique de ce changement de position, et donc de cette hybridation des paradigmes, est conscient de la figure de « Maria » qui apparaît dans le titre du poème – elle est présente deux fois dans son poème :

Et la Vierge fauve
Et Jésus aussi

Repris à la fin de la première strophe.

Et la Vierge bonne
et Jésus aussi

repris à la fin de la dernière.

La sensibilité de Jarry à la question du titre, telle qu'elle s'exprime dans l'œuvre de Gauguin, est très perceptible pour « Manao Tupapau », une peinture dont la force réside dans la reprise et le déplacement d'une toile dont le titre même autant que la représentation avaient fait scandale : il s'agit d'une acclimatation de l'*Olympia* au climat de Tahiti – le titre de l'œuvre de Manet est cité deux fois par Jarry, « L'*Olympia* couchée » et « *Olympia*, repose ».

Dans les deux cas, celui de Manet et celui de Gauguin, le titre énigmatique, hautement problématique de l'œuvre de Manet, qui frappa par son inexplicabilité radicale – le personnage représenté ne s'appelait pas « Olympia », et l'on ne trouvait guère immédiatement les sources de la référence –, et par son lien à la poésie – à travers l'intervention de Zacharie Astruc - est intégré dans le langage de la poésie, considéré au-delà de la nomination, comme un nom acquis.

Il est significatif que Gauguin lui-même se soit intéressé de près à l'œuvre de Jarry, allant jusqu'à lui consacrer un de ses très rares écrits sur la littérature contemporaine. Dans son article « *Ubu Roi*. Critique littéraire », paru en novembre 1899 dans *Le*

Sourire, il souhaite se confronter au domaine de la littérature, en évoquant justement la littérature comme un tel théâtre du langage :

Alfred Jarry est un esprit curieux : on joue de lui au Théâtre de l'Œuvre une petite pièce intitulée *Ubu Roi*. Ubu Roi est un sale cloporte qui à la queue de ses sujets part en guerre, toujours pris de coliques extravagantes. Je ne dirai pas que la pièce fit fureur, mais elle fit horreur, car on ne voit pas avec plaisir la race à laquelle on appartient, bafouée, ravalée à ce point. Néanmoins un type nouveau venait d'être créé. Un homme politique quelconque se montre-t-il sous un aspect foireux : on dit que c'est un Ubu. Un procureur, quelconque aussi, qui essuie seulement, avec son mouchoir, les crachats qu'on dépose sur son museau, et dont les pantalons servent de pissotière à tous ceux qui lèvent la cuisse : c'est un Ubu. Tout homme qui dans son ménage sert à sa femme de vadrouille pour essuyer les vases de nuit : c'est un Ubu. En principe, tout homme qui, bête immonde, soulève le dégoût, est un cloporte qui fait couac quand on met le pied dessus : c'est un Ubu. Désormais Ubu appartient au dictionnaire de l'Académie : il désignera les corps humains qui ont une âme de cloporte. Remercions M. Alfred Jarry.⁵⁹

Ce texte consacré à un auteur contemporain témoigne de plusieurs phénomènes de réception : tout d'abord, un intérêt profond de la part de Gauguin pour le thème de l'« horreur » (« bête immonde », « foireux »), lié aux excréments du corps (« coliques », « crachats », « pissotière », « vases de la nuit »); ensuite, la question de la crise et la définition d'Ubu comme personnage de la crise du langage comme forme de communication de la civilisation et de la société dans son ensemble. Les exemples choisis par Gauguin (le « procureur », l'« homme politique », l'« homme », en général) le rendent visible : ils s'articulent tous autour de la question du rapport de l'individu à ce qui l'entoure.

Enfin, le thème du langage sous-tend la structure du propos, notamment avec la mention finale du « dictionnaire de l'Académie » et la reprise en leitmotiv de la phrase « c'est un Ubu ». L'explication de l'ensemble est donnée dès l'ouverture de la critique : « un type nouveau venait d'être créé ». Ubu est un « type », certes, au sens théâtral, mais il est aussi et surtout un être de langage. De cette identification proviennent la référence au Dictionnaire et la désignation. Dans la mesure où il incarne l'horreur dans le langage et

⁵⁹ Paul Gauguin, « *Ubu Roi*, Critique littéraire », *Le Sourire*, novembre 1899, in *Oviri, écrits d'un sauvage*, édition de Daniel Guérin, Paris, Gallimard, collection *folio*, 1989, p. 237-238.

sur scène, Ubu comme personnage signale la coalescence entre la crise du langage, la crise de la civilisation, la crise de la société, en les confrontant à leur altérité congruente, langagière et politique, à l'intérieur du système même, qu'il incarne.

Gauguin et Jarry lisent chacun en l'autre des fragments de sa propre création : Gauguin identifie chez Jarry la reconnaissance de la crise du langage ; la fascination pour l'apparement indigne ; la volonté de renouveler une création et une civilisation occidentales en crise. Jarry apprécie également en Gauguin la réutilisation et l'habitation des symboles connus ; l'énergie vitale ; la réactivation de la question de la peinture comme langage.

Il y a bien, chez Jarry comme chez Gauguin, l'idée de produire un « décalage » face à une situation linguistique, intellectuelle, créative, à la situation d'une civilisation. Ce jeu de traduction, de confrontation, et de transfert, à travers les titres, est également perceptible dans la conversation même entre Gauguin et Jarry. Ainsi, au vers 16 du poème « la Orana Maria »⁶⁰, peut-on retrouver une référence à Gauguin: « sous nos pandanus ». Le pandanus n'est pas dans le titre du tableau – l'arbre lui-même, certes présent, n'est pas thématisé comme tel, et son nom est suffisamment énigmatique pour provoquer l'étonnement.

Or le pandanus était mentionné dans un autre titre d'une autre œuvre exposée chez Durand-Ruel en novembre 1893, *I Raro Te Ovirī*, sous-titré en français « Sous les pandanus ». On découvre donc dans le texte de Jarry un signal vers les titres de Gauguin, qui se retrouve ensuite dans *Les Minutes de sable mémorial*⁶¹, où apparaît le pandanus, dans une phrase qui est une citation même du titre du peintre, « Le Temps sous les pandanus sonne son cor ».

⁶⁰ OC, t. I, p. 253.

⁶¹ *ibid.*, p. 226.

Les altérations de couleur, de teinte, de représentation, telles qu'étaient construites dans la peinture par Gauguin, se transfèrent dans la littérature, puisque, dans les trois poèmes de Jarry, le motif n'est pas associé aux couleurs attendues et légitimes: dans « Ia Orana Maria », le poème de Jarry, la « Vierge fauve » (v. 1) ne correspond pas à la blancheur habituelle des représentations de la Vierge Marie; « albe chauve-souris » (ibid., v. 4) au noir du mammifère, « enfer vert » (v. 5) à la rougeur du feu. La peinture a comme contaminé le régime métaphorique du poème. Le deuxième tercet du sonnet de « L'homme à la hache » – seul poème des trois repris dans le recueil *Les Minutes* – manifeste une aspiration à pousser à l'extrême la peinture dans le poème et la force du poème lui-même :

jusqu'à la fin verte des lieues.
Du rivage ses bras de cuivre
lèvent au ciel la hache bleue.⁶²

Dans chaque vers se trouve une mention de couleur, - du « vert », au « cuivre », et au « bleu » de la hache. Enfin, dans « Manao Tupapau », la polychromie s'affirme également : « arabesques d'or » (v. 4), « l'or pâli de son lit » (v. 8), « vert comme un hallali » (v. 20), « corps d'émeraude » (v. 25), « court capuchon vert » (v. 31), « vert comme une yeuse » (v. 39), « noir de mon front » (v. 44), « œil de porcelaine » (v. 49). Plusieurs termes apparaissent, qui néanmoins semblent se répartir essentiellement entre l'or et le vert.

A la comparaison entre les termes utilisés dans le poème et l'image apparaissant dans le tableau, un phénomène révélateur apparaît : le doré se trouve bien dans la gamme chromatique de la toile – les fruits en frise qui sous-tendent le lit. En revanche, la présence du vert est davantage problématique : le fond est bleuté, le corps brun, la

⁶² OC, t. I, *Ibid.*, p. 253.

couche crème, le mort, noir – le front même de l'*Olympia nouvelle* n'étant pas de cette couleur. Le vert, en revanche, fait partie intégrante de l'imaginaire visuel de Jarry lui-même. Il est donc nécessaire de percevoir une confusion de l'espace créatif, entre Jarry et Gauguin, mais aussi entre le langage esthétique du symbolisme – où le vert et l'or tiennent un rôle considérable, notamment chez Baudelaire, proto-symboliste – et le thème tahitien en soi. Le brouillage des couleurs est en réalité une redéfinition des symboles.

L'insistance sur l'auréole que portent l'enfant et la mère – cette auréole qui n'est placée, dans l'histoire de la peinture, au-dessus du Christ et de Marie que dans les œuvres des primitifs italiens, et qui se trouve ajoutée au front des Tahitiens sanctifiés – est un effet de lecture aigu de la part du poète : « Que dorés les nimbes/qui ceignent leurs fronts ! ». Il s'agit donc bien d'un effet de transfert, en langue, en espace d'existence de croyance, en art. « L'Homme à la hache » joue sur un autre effet de traduction des symboles, avec l'image de la virilité dominatrice. L'homme représenté dans le tableau est comparé aux figures de l'Antiquité romaine, est reliée à une iconographie impériale – par ailleurs très présente dans l'œuvre de Jarry lui-même :

Lui, sur son char tel un César
ou sur un piédestal de marbre,
taille une barque et un tronc d'arbre
pour, debout dessus, nous poursuivre

Ces vers à cheval entre la fin d'un quatrain et un tercet dans son entièreté fonctionnent en chiasme, mettant en parallèle et en opposition la posture du Tahitien gauguinesque et d'un empereur ancien, et donc dramatisant les langages de civilisations.

On retrouve ces préoccupations de représentation dans les textes de critique d'art rédigés par Jarry. Dans sa toute première chronique de *Minutes d'art*, « Sixième

exposition chez Le Barc de Bouteville »⁶³, paru dans les *Essais d'art libre* de février-mars-avril 1894⁶⁴, il évoque le style des îles, soulignant « j'aime plus que bien des tableaux de son entière tahitienne exposition de chez Durand-Ruel, ces deux femmes abstruses accroupies : et derrière, l'indifférence des Idoles camuses, rideau des danses entrevues ». Il y a là témoignage d'un intérêt marqué pour les œuvres tahitiennes dans la mesure où elles sont tahitiennes, pour les questions de représentation, d'altérité. Dans un texte publié dans la deuxième livraison de *L'Ymagier* (janvier 1895), qui lui est attribué, réside un autre signal de leur connaissance personnelle et de l'intérêt de Jarry : « vu chez Gauguin de belles et neuves gravures sur bois et revu ses études tahitiennes, tout cela à la fois classique et barbare, voulu et fougueux »⁶⁵.

Les adjectifs employés sont hautement signifiants : « belles », « neuves », « classique », « barbare », « voulu », « fougueux ». On y perçoit à la fois la conscience de l'Histoire occidentale (« voulu », signalant la conscience du passé, « classique », surtout) et la confrontation de celle-ci à un élément qui l'altère, qui la change, qui l'hybride (« neuves », « fougueux »), l'ensemble menant à ce jugement esthétique prononcé par l'écrivain critique, qui les estime « belles ».

Dans la langue, dans la civilisation

L'œuvre philosophique de François Jullien peut être utile pour comprendre de façon précise les tenants et les aboutissants de cette démarche : dans ses travaux autour du concept d'altérité, François Jullien⁶⁶ a bien montré que l'existence d'un autre était autant constituée du fait même de sa prise en compte qu'elle pré-existait celle-ci.

⁶³ OC, t. I, p. 1015.

⁶⁴ *ad loc.*, p. 40-42.

⁶⁵ OC, t. II, p. 579.

⁶⁶ François Jullien, *L'écart et l'entre*, Paris, Galilée, 2012.

Elle permet à un domaine de se penser par l'autre, mais aussi à une pensée spécifique de se constituer en tant que telle, en relation à une civilisation apparemment propre, par rapport à laquelle elle se rend étrangère, et une civilisation autre, avec laquelle elle entre en sympathie. En insistant sur le rôle singulier de chaque créateur, François Jullien ajoute un élément à l'orientalisme analysé par Edward Said, qui portait l'accent sur l'établissement d'une civilisation par une autre, dans la création conceptuelle de l'« Orient »⁶⁷ : avec François Jullien, c'est aussi la démarche individuelle qui se trouve prise en compte, celle qui permet à un individu de se placer dans un écart individuel face aux présupposés d'une civilisation. Cet écart individuel s'oppose à l'orientalisme comme récit d'ensemble.

Gauguin et Jarry se situent exactement dans cette tension, quoique dans des termes différents : Gauguin met en crise les conventions de l'Occident (le langage, la représentation, la morale, la politique) en les confrontant à l'Orient lointain de Tahiti – c'est-à-dire : à un monde primitif dont il faisait ressortir les structures esthétiques, et qu'il habitait comme un musée. Jarry accomplit le même geste, en confrontant ces mêmes conventions aux mondes fictionnels qu'il construit.

Du statut de l'altérité repose donc une distinction cruciale, dans une communauté de méthode. Cependant, il importe de relever le rôle des cultures du passé en même temps que d'une orientation vers l'avenir : car par leurs titres et leurs œuvres, c'est autant à une investigation de l'Histoire occidentale qu'aux aventures de l'autre que se vouent, ensemble, Jarry et Gauguin.

Gauguin s'en explique dans une lettre qu'il adresse à Strindberg, où il oppose les deux mondes, occidental et tahitien, et explique aussi comment ils peuvent se nourrir l'un l'autre :

⁶⁷ Edward Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978.

Pour vous faire bien comprendre ma pensée, je comparerai non plus ces deux femmes directement, mais la langue maorie ou touranienne, que parle mon Eve, et la langue que parle votre femme choisie entre toutes, langue à flexions, langue européenne.

Dans les langues d'Océanie, à éléments essentiels, conservés dans leur rudesse, isolés ou soudés sans nul souci du poli, tout est nu et primordial.

Tandis que dans les langues à flexions, les racines par lesquelles, comme toutes les langues, elles ont commencé, disparaissent dans le commerce journalier qui a usé leur relief et leurs contours. C'est une mosaïque perfectionnée où l'on cesse de voir la jointure des pierres, plus ou moins grossièrement rapprochées, pour ne plus admirer qu'une belle peinture lapidaire. Un œil exercé peut seul surprendre le procédé de la construction.

Excusez cette longue digression de philologie : je la crois nécessaire pour expliquer le dessin sauvage que j'ai dû employer pour décorer un pays et un peuple touraniens.⁶⁸

L'explication entière de son projet esthétique en vient à une question de langue, - « philologique » - et à une question politique. C'est dans la langue que s'expriment les questions politiques.

Jarry et Gauguin se retrouvent dans une perméabilisation des formes : Jarry, avec *Ubu roi*, fait de la page de titre une image ; Gauguin, surtout, se construit en écrivain, et place la mise en jeu du langage au centre de sa pratique. Tous deux ne considèrent pas la langue comme un donné dans lequel il conviendrait de s'inscrire, mais, au contraire, comme un instrument de questionnement. De la même manière, ils considèrent leur mission d'artiste et d'écrivain comme une mise en cause de la peinture et de la littérature comme systèmes de représentation, autant que des représentations dans leur ensemble.

Dans l'exercice de cette mission, la communication est cruciale, et les titres jouent un rôle d'importance dans cette mise en jeu de la communication : ils sont l'instance d'entrée des œuvres dans l'espace public, le microcosme à partir desquels tout leur édifice se met en jeu. L'un comme l'autre avaient une connaissance aiguë de l'Histoire ; l'un comme l'autre avaient des aspirations de trouble et de changement, en même temps que de renouvellement ; l'un comme l'autre se posaient la question du langage, en des

⁶⁸ *Lettres*, CIV, Paris, 5 février 1895, p. 301-302.

termes politiques, poétiques, et esthétiques : ils avaient choisi de voir dans la nomination des œuvres, « non pas un titre, mais une signature »⁶⁹.

Ce faisant, ils avaient ouvert la voie à une conception du titre entièrement nouvelle, fondée sur la disruption et sur le jeu avec l'incompréhensible, l'à peine compréhensible, afin de mettre en mouvement l'intelligence de leurs lecteurs et spectateurs, et de leur faire interroger ce qui semblait immédiatement et irrémédiablement donné : les codes du langage, les codes de leur existence toute entière. Avec la rupture que représente Jarry et la radicale nouveauté de Gauguin, rien n'est assuré : ni le langage, ni le sens, ni l'image, ni l'institution qui s'y rattachent. En même temps, rien n'est perdu : l'à peine compréhensible est accompagné d'effets de suggestion, et d'une construction très subtile du sens.

Cette conception s'articule dans une conception repensée de la figure de l'artiste et de l'auteur : il est à la fois une personne publique, qui prend part aux débats ; une figure qui pense sa création en rapport au monde où il se trouve ; enfin, un artiste qui dépasse le médium dans lequel il est investi : Jarry écrit, dessine, et est même considéré comme un précurseur de la performance ; Gauguin utilise la photographie, la gravure, la littérature, la peinture et la sculpture. Ce sont d'ailleurs dans les gravures, œuvres reproductibles et « mélancoliques » que les inscriptions sont les plus visibles, et que les expérimentations les plus vives sont intégrées : avec *Soyez amoureuse vous serez heureuse* (1898)⁷⁰, l'inscription traverse l'image. L'inscription dans l'image est en même temps le titre. Dans les deux cas, la question des titres vient s'imbriquer à l'architecture d'ensemble de leur projet : se confronter au temps présent, avec une conscience du passé aiguë, un jeu avec la civilisation, et un jeu avec leur médium lui-

⁶⁹ Selon l'expression de Gauguin citée dans l'analyse de John C. Welchman, *Invisible Colors, A Visual History of Titles*, , 3, III, « Paul Gauguin : 'Not a Title, But a Signature' », p. 95-103.

⁷⁰ Alastair Wright et Calvin Brown, *Gauguin's Paradise Remembered, The Noa Noa Prints*, New Haven, Princeton University Art Museum/Yale University Press, 2010, p. 40.

même. Elle est une sorte de creuset pour toutes les questions qui se posent alors à l'artiste et à l'écrivain dans leur devenir : à la fois se lier à l'Histoire et aux civilisations et, en même temps, mettre en crise l'espace public dans leur propre temps⁷¹. Comme le dit Gauguin lui-même, dans une phrase qui aurait pu être dite également par Jarry, et qui résume leur position commune : « l'artiste se reconnaît à la qualité de la transposition »⁷², c'est-à-dire du déplacement et de l'écart qu'il impose à la langue.

⁷¹ Alastair Wright, « Paradise Lost, Gauguin and the Melancholy Logic of Reproduction », in Alastair Wright et Calvin Brown, *op. cit.*, p. 49-99.

⁷² *Racontars de rapin*, p. 31.

Chapitre II : La vérité dans la forme, Emile Zola et Paul Cézanne, vers l'œuvre tardive.

Le rôle des titres dans l'œuvre d'Emile Zola et de Paul Cézanne s'inscrit en contrepoint de celui qui se joue chez Gauguin et Jarry : il s'agit, apparemment, du maintien d'une perspective transcriptive dans l'usage des titres, même si la réalité est plus complexe, et manifeste de façon nette le problème de la relation entre peinture et littérature. Elle trouve pour situation l'amitié profonde, vivace, interrompue, qui lia Zola et Cézanne, une des plus connues de l'histoire des relations entre l'art et la littérature⁷³. Il y a une abondance de récits et de commentaires à propos de leurs affinités profondes, dès l'enfance, l'adolescence, et, surtout, le premier âge adulte, et de la rupture survenue suite à la publication, par le romancier, dans sa série des *Rougon-Macquart*, en 1883, du quatorzième volume, *L'Œuvre*, qui fut lu, notamment par Cézanne même, comme un portrait du peintre par son ami, et comme un acte de trahison⁷⁴ : était en cause la destinée rencontrée par Claude Lantier, double supposé de Cézanne, qui se suicide, dans le roman, face à une toile inachevée, impossible à finir, après la mort de son fils hydrocéphale.

Le dossier est donc bien connu : il s'agit bien davantage d'une amitié personnelle que d'une influence artistique ou littéraire exercée dans un sens ou dans l'autre⁷⁵, et cette amitié a connu une fin brutale, provoquée par un comportement inamical de la part de Zola, dans le domaine de la fiction. Face à cette approche de la question, qui constitue

⁷³ Plusieurs études monographiques y ont été consacrées, à commencer par la thèse de John Rewald, *Cézanne et Zola*, publiée en 1936 par les éditions A. Sedowski.

⁷⁴ Emile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Fontfroide, Fata Morgana, 2013, p. 20 ; Robert J. Niess, *Zola Cézanne and Manet, A Study of L'Œuvre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1968.

⁷⁵ Par exemple, déjà : Lionello Venturi, *Cézanne, Son Art, Son Œuvre*, t. I, Paris, Rosenberg, 1936, p. 17 : « Zola qui a dans sa jeunesse aimé, admiré Cézanne ne l'a jamais compris. Cézanne le savait. ».

comme une sorte de lieu commun, il est possible de proposer un autre regard, et de montrer, en réalité, notamment lors des dernières années, une très grande proximité entre leurs deux approches littéraire et artistique – au-delà même de la brouille de 1883. Il serait ainsi envisageable de mettre en parallèle l'investissement de la forme romanesque par Zola et celui de la forme picturale par Cézanne, en les liant dans une approche commune de l'habitation d'une forme entendue comme étant à elle-même son propre horizon et son propre absolu. La question des titres joue un rôle considérable dans la prise en compte de ce projet, avec, chez l'un comme chez l'autre, une simplicité dans le processus d'intitulation - notamment pour la dernière période. Cette aspiration à la simplicité pourra ainsi être lue comme une volonté de faire jouer l'œuvre elle-même, le tableau, le roman, plutôt que de faire jouer le cadre. La communication viendrait alors de l'œuvre elle-même, plutôt que de ce qui l'entoure. L'utilisation des titres rend visible une forme d'ironie, de distance, par conséquent de remise en cause, dont ni l'œuvre de Cézanne, ni celle de Zola ne paraît arborer les signes.

Par conséquent, il y a aura lieu d'analyser comment la question des titres est soulevée dans leur œuvre en général, selon des thématiques similaires, pour mettre en évidence la spécificité des dernières années, de la décennie 1890 au début des années 1900 – la mort de Zola survenant en 1902, celle de Cézanne quatre années plus tard.

A ce moment, dans les créations et dans les titres, l'effet d'habitation de la forme, de mutation profonde, s'accompagne d'une simplification de l'apparat de l'œuvre. En ce sens, la conversation se pose en contrepoint de celle qui existe, en parallèle, entre Jarry et Gauguin.

Le titre cézannien : possibilité du symbole

Dans les trente premières années du parcours de Cézanne et Zola, deux schémas s'affrontent : celui d'une pratique descriptive et celui d'une pratique métaphorique du titre. Le peintre et l'écrivain se retrouvent dans la pratique descriptive : les œuvres de l'un comme de l'autre adoptent le plus souvent, dans l'ensemble, les typologies de la tradition. Dans le cas de Cézanne, trois grandes étapes chronologiques articulent la constitution des titres. Un enjeu apparaît de plus en plus important dans l'évolution de son œuvre : celui de transcrire au plus près le sujet de la représentation. L'audace dans le titre, l'entrée d'un décalage dans les modalités simples de la description d'un contenu par le langage des mots, apparaissent de moins en moins marquées, alors qu'elles étaient une composante essentielle de son art au début de son parcours – il s'agit bien d'évoluer vers une vérité plus grande.

Dès le premier abord, il convient d'accorder toute l'importance nécessaire au manque général d'information concernant les titres de Cézanne. Il n'en parle guère, dans sa correspondance,. Au contraire, la seule information qui ait été transmise à ce sujet paraît pencher dans la direction d'un désintérêt. Ainsi que l'écrit Ambroise Vollard :

S'il savait faire des tableaux, sa science ne s'étendait pas jusqu'à les expliquer, ni même à les pourvoir de titres appropriés. Pour l'étude du *Vidangeur*, son ami Guillemet vint à son secours, en trouvant ce titre : *Un Après-midi à Naples*, ou *le Grog au vin*. Les autres études de Cézanne sur le même thème sont très postérieures à ce tableau, qui date de 1863.⁷⁶

L'intervention d'Antoine Guillemet, ami de Cézanne et de Zola, peintre paysagiste, ensuite naturaliste, qui devait également inspirer à l'auteur un personnage de *L'Œuvre*, Gagnière, témoigne, sinon de la faiblesse, comme l'interprète Vollard, du moins du désintérêt – relatif – de Cézanne pour la question des titres. Il semble bien s'intéresser aux modalités de la représentation et non à celles de la présentation ; au contenu de l'œuvre et non pas à sa communication dans le monde. La participation de Guillemet au

⁷⁶ Ambroise Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, Grasset, 2003, p. 36.

monde de la peinture en vue – c’est notamment lui qui soutient Cézanne dans sa volonté d’entrer au Salon, en 1882 – signale la nécessité pour la communication des œuvres – de même que les commentaires de Vollard lui-même – d’avoir des titres attractifs, ce à quoi Cézanne semble inapte. Cézanne est ainsi connu pour sa difficulté à entrer dans le circuit de diffusion de l’art : il reste de son côté jusqu’à l’intervention, en 1895, d’Ambroise Vollard, qui change radicalement la donne⁷⁷. Ce refus de la publicité et de la mise en scène de soi – y compris commerciale – est à l’opposé de la position de Gauguin : et d’ailleurs, il n’y a pas, pour les cent cinquante œuvres de Cézanne exposées, de catalogue, donc de volonté de fixer la nomination des œuvres. C’est d’ailleurs ainsi que son approche des titres a le plus souvent été interprétée.

Cézanne semble ne pas prétendre fixer l’identification d’une œuvre, et ne pas se préoccuper de l’élément d’existence de l’œuvre extérieur aux accomplissements produits sur la matérialité de la toile. Comme le remarque Wayne Andersen dans son étude consacrée au tableau d’environ 1877 *L’Eternel féminin* (Getty Museum ; Getty Trust, Los Angeles), où il envisage une approche de l’œuvre par sa nomination, le processus d’intitulation est instable, et une série de titres très différents sont connus à des instants distincts de sa présentation au public : quand, en 1895, Vollard l’entre dans son livre de ventes, c’est sous le titre *La Femme*⁷⁸ ; mais, auparavant, il avait été déjà exposé en tant que *Hommage à Vénus*, *La Belle Impéria*, *Le Veau d’Or* – qui est resté, aussi -, *La Putain de Babylone* et *Le Triomphe de la Femme*.

Cette instabilité de la nomination, associée aux marques, données par Cézanne, de son désintérêt pour les titres, paraît indiquer une pensée de l’œuvre structurée autour de, justement, la notion de désintérêt pour les éléments extérieurs à la peinture même –

⁷⁷ Maryline Assante di Panzillo, *Cézanne et l’argent, Salons, marchands et collectionneurs*, Paris, RMN Grand Palais, 2011.

⁷⁸ Wayne Andersen, *Cézanne and the Eternal Feminine*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. XIII.

pour le langage verbal, par opposition au langage pictural, qui est le cœur de son art. En soi, le fait de laisser de côté cette question de la nomination est donc significatif.

Pourtant, au début de son parcours, Cézanne paraît accorder une importance réelle à la nomination des œuvres, et à leur perméabilité avec le langage verbal. Certes, il pratique la nature morte, qui s'intitule alors, de façon traditionnelle, à partir du genre et de l'objet de la représentation, à la façon de *Nature morte à la bouillotte* (1869, Musée d'Orsay), dont le titre correspond exactement au contenu, puisqu'il s'agit bien de représenter une nature morte – selon le code – et d'y inclure un objet, la bouillotte. Dans ce cadre, il s'agit bien de déterminer une homologie entre l'objet de la représentation et son intitulation – avec néanmoins le décalage inclus, du côté de l'objet de la peinture, par l'inclusion d'une « bouillotte », c'est-à-dire d'un élément moderne, dans le genre traditionnel, ancré dans le XVII^e siècle néerlandais et le bodegón espagnol, de la nature morte. Dans ce cas, le décalage n'est pas tant le fait du langage verbal en soi, que de l'intégration au langage verbal des inflexions imposées aux motifs utilisés dans la peinture même.

Dans ces pratiques, apparaissent également les intitulations liées aux pratiques de la représentation humaine, et il convient de relever, parmi les portraits des commencements de Cézanne, celui d'*Achille Empereur*, daté de 1868 (Musée d'Orsay), une œuvre qui eut donc un grand impact sur Gauguin.

Cette qualification peut véritablement être considérée comme une sorte de titre de noblesse, et son usage à propos d'Achille Empereur peut être mis en relation avec celui qu'en fait, dans une lettre du 12 mai 1904 à Emile Bernard, à propos de lui-même, Paul Cézanne, qui signe le courrier « Pictor Paul Cézanne »⁷⁹. Le « pictor » initial peut être lu à la façon d'une formule d'appellation, à la façon de « M. », ou même d'un titre de

⁷⁹ Emile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, p. 74

noblesse, tandis que sa postposition dans le cas d'Achille Empereur, signale également la mise en évidence de cette identité. La représentation du nom sur le tableau intègre, bien avant que ne le fasse Gauguin, le langage dans le tableau lui-même, et, par la présence de cette inscription au sommet de la toile, lui accorde une fonction d'identification de la personne représentée, de son activité, qui, se trouvant intégrée à l'œuvre, prend une importance toute particulière.

Ce portrait permet de saisir, de manière première, puisqu'il est l'auteur de cette inscription, l'intérêt en réalité de Cézanne pour les questions du langage. Cet intérêt s'exprime également, au-delà de ses premières entreprises poétiques, à travers la reprise de sujets provenant de la littérature dans son art : *La Tentation de saint Antoine* (1877, Musée d'Orsay) traite assurément d'un sujet ancré dans l'Histoire de la peinture, mais reprend surtout l'objet d'un poème en prose de Flaubert, paru trois années auparavant. *L'Eternel Féminin*, en lui-même, au titre si instable qu'il introduit le doute dans toute considération du processus d'intitulation dans l'œuvre de Cézanne, a, dans bien des occurrences porté des titres à connotation littéraire.

L'œuvre dont le titre marque un intérêt pour cette matière date bien de la première période : il s'agit de *La Moderne Olympia* (1873-1874 ; Musée d'Orsay), autrement connue sous le titre *Une Moderne Olympia*⁸⁰, dont le titre même signale la parenté avec l'œuvre de Manet exposée en 1855, et par rapport à laquelle le jeune Cézanne se positionne. Ce titre, dans lequel la notion de « moderne » a bien été intégrée par le peintre lui-même, dans son souci d'avancée dans l'art, non seulement témoigne de la possibilité d'un intérêt de Cézanne pour la question du langage, mais, aussi, de la précision à laquelle cet intérêt, quand il est affirmé, s'opère : en effet, les présupposés

⁸⁰ Ambroise Vollard en tient pour *La Moderne Olympia* : Ambroise Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, p. 44 ; Lionello Venturi pour *Une Moderne Olympia* : Lionello Venturi, *Cézanne, Son Art, Son Œuvre*, p. 22.

mêmes qui mènent à l'association de « moderne » et d' « Olympia » sont extrêmement complexes.

Ils reposent, tout d'abord, sur l'idée que l'*Olympia* de Manet n'est pas, ou plus, moderne, et que le tableau originel fait l'expérience de sa propre historicisation, ainsi que le manifesta le débat, très tôt, pour le placer au Louvre – ce qui outragea Cézanne⁸¹. De la sorte, la présence de l'adjectif « moderne » dans ce titre apparaît à la fois comme la manifestation d'un décalage face à l'approche de Manet, mais aussi, en même temps, celle d'une prise en compte du fait que le titre de ce dernier est entré dans le langage de l'art et peut être considéré en tant que tel comme un genre : d'une certaine manière, *Une Moderne Olympia* serait similaire, dans ses revendications sous-jacentes, à *Nature morte à la bouillotte*, où la représentation de cette dernière constitue une manifestation de vie quotidienne, dans la modernité même que symbolise la peinture d'un élément de ce quotidien.

L'antéposition de l'adjectif, en outre, signale la volonté de produire un effet, comme un marqueur poétique dans le langage. La question des conversations entre les formes de parole joue alors un rôle essentiel. Pour manifester ainsi la singularité de sa vision artistique, par rapport à Manet, Cézanne intègre une forme de réflexivité métaphorique de la peinture par rapport à elle-même – réflexivité qui s'exprime également sur la toile même, où le personnage d'Olympia apparaît sous le regard d'un peintre représenté dans la toile, qui est Cézanne lui-même. Le langage du titre apparaît alors comme l'instrument de la dramatisation de cette réflexivité, en ironie et en consécration de l'œuvre première⁸².

Le premier Cézanne semble donc bien moins éloigné du problème du titre qu'il ne l'est généralement considéré : par l'inclusion d'une inscription sur un tableau, qui pouvait

⁸¹ Ce que semblent indiquer les notes d'Ambroise Vollard : *op. cit.*, p. 44-45.

⁸² Mary Tompkins Lewis, *Cézanne's early Imagery*, Los Angeles, University of California Press, 1989, p. 201.

ensuite – et qui fut – considérée comme le titre de l'œuvre ; par les jeux avec les expressions ; même, par ses incertitudes, ses difficultés, qui manifestent la profondeur de son intérêt pour la question. Au fur et à mesure de son évolution, toutefois, à partir des années 1880, il abandonne ce caractère de suggestion propre à ses titres premiers, dans leur caractère problématique – il en radicalise le procédé de sélection, pour organiser l'adéquation totale entre l'objet immédiat de la représentation, en dehors de la toile, et la représentation, sur la toile, même.

Zola et les titres

La question des titres dans l'œuvre de Zola ne fait pas l'objet d'une discussion particulière, et il serait possible, de la sorte, de croire le problème marginal dans son approche de son œuvre. Cependant, selon les propos exprimés, tardivement certes, à propos de la question de la nomination, liée à l'existence des personnages, il apparaît que l'acte de nommer correspond au geste créateur qui consiste à donner vie, d'une façon singulière, comme une signature :

Pour ma part, ce n'est pas par hasard que je choisis les noms de mes personnages. J'attache au contraire une grande importance à cette question : non seulement au point de vue de l'euphonie, mais encore pour plusieurs autres raisons qui me sont personnelles.⁸³

La nomination paraît compter beaucoup et il est possible d'en déduire le rôle des titres, en tant que manifestation du processus de nominations. Ils n'ont donc pas à manifester un penchant particulier pour le décalage, car du fait même d'être pris par lui, ils affirment une forme de singularité.

⁸³ Emile Zola, « Les noms en littérature. Chez M. Emile Zola », in *Œuvres complètes*, tome 18, *De l'Affaire aux Quatre Evangiles, 1897-1901*, édité par Alain Pagès, Paris, Nouveau Monde Editions, 2008, p. 577.

Déjà, dans toutes les situations des *Rougon-Macquart*, le choix du titre, de la part de Zola, manifeste une volonté de déplacer l'usage quotidien, d'y ajouter, d'en faire l'objet d'un décalage, et donc, en définitive, de provoquer la pensée – donc, de considérer le langage comme un outil à la fois et un problème. Ces jeux avec les titres, cette polyphonie imposée aux schémas univoques de caractérisation que sont les titres, peuvent être mis en parallèle avec les entreprises de Cézanne, qui, lui aussi, ressent que les titres constituent un problème et, quand il s'y confronte, entreprend de les repenser selon les modalités de l'inflexion et de la suggestion. Cette situation de pluralité, chez Cézanne, telle que l'a relevée, à propos de *L'Eternel Féminin*, Wayne Andersen, peut être mise en parallèle avec la volonté manifestée par Zola, dans l'horizon de la suggestion, d'avoir recours aux différentes modalités d'intitulation.

Il y a donc bien, pour l'un comme pour l'autre, un problème de la présentation au public, de la question du titre. Il convient, bien sûr, de reconnaître la différence fondamentale de situation entre le peintre et l'écrivain : le premier n'a, jusqu'à l'exposition de novembre 1895 rue Laffitte, qu'organise Ambroise Vollard⁸⁴, aucun succès critique ni commercial, tandis que le second apparaît, dès les années 1870, comme un meneur d'école – statut qui se confirme au courant de la décennie suivante – et est couronné par des succès publics considérables. L'un se refuse à l'usage des mots, tandis que l'autre y est passé maître. Enfin, à titre personnel, l'un est en permanence dans l'ombre de l'autre⁸⁵.

Cependant, les interrogations s'articulent de manière forte dans les deux cas autour d'une question commune : le rêve. Cette association dans leur quête peut être lue dans un commentaire livré par Emile Bernard à propos de Cézanne, dans un article paru dans *L'Occident* en juillet 1904, et qui, prétendant l'éloigner de Zola, le rapproche en réalité :

⁸⁴ Ambroise Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, p. 61-72.

⁸⁵ John Rewald, *Cézanne et Zola*, p. 137.

Je ne crains pas d'affirmer que Cézanne est un peintre à tempérament mystique, et que c'est à tort qu'on l'a toujours rangé dans la déplorable école inaugurée par M. Zola, qui, en dépit de ses blasphèmes contre la nature, s'était octroyé hyperboliquement le titre de *naturaliste*. Je dis que Cézanne est un peintre à tempérament mystique en raison de sa vision purement abstraite et esthétique des choses. Là, où d'autres se préoccupent, pour se traduire, de créer un sujet, lui se contente de quelques harmonies de lignes et de tonalités prises sur des objets quelconques, sans se soucier de ces objets eux-mêmes ; ainsi d'un musicien qui dédaigneux de broder sur un livret, se satisferait à plaquer des suites d'accords dont la nature exquise nous plongerait infailliblement dans un au-delà d'art inaccessible à ses habiles confrères. Cézanne est un mystique précisément par ce dédain de tout sujet, par l'absence de vision matérielle, par un goût qu'avouent ses paysages, ses natures mortes, ses portraits, le plus noble et le plus haut : le style.⁸⁶

La nature de l'appréciation exprimée par Bernard envers Cézanne, et de sa critique envers Zola, est en réalité complémentaire : il s'agit d'un intérêt pour la matière telle qu'elle est, dans sa complexité et sa richesse – une sorte de matérialisme spirituel, qui, dans la continuité de Courbet, mais de manière prolongée par rapport à lui, ferait de la nature la substance de l'esprit. Les titres de Zola et de Cézanne, durant toute leur première grande période, c'est-à-dire jusqu'aux années 1880, et au début des années 1890, dans le cas de Zola, appartiennent encore à une perception de leur art dans laquelle la suggestion joue une importance réelle, où il s'agit de déplacer les perspectives par un effort de métaphore et, ce faisant, de complexification.

La vérité de la dernière décennie

Les deux amis, au-delà de leurs aventures personnelles, avaient en réalité connu un parcours très similaire, dans leur évolution artistique – et dans l'usage des titres, du langage, qui l'accompagnait. Cette proximité se retrouve dans cette période finale de leur œuvre, leurs dernières décennies respectives, où, l'un comme l'autre, ils entendent explorer, sans même se parler plus, la même notion, la « vérité », en peinture, en littérature.

⁸⁶ Emile Bernard, « Paul Cézanne », *L'Occident*, juillet 1904, repris in Collectif, *Conversations avec Cézanne*, Genève, Macula, 1986, p. 38.

La question de la vérité est la préoccupation de Zola et de Cézanne. C'est en ces termes que s'exprime Zola, pensant Cézanne perdu, regret qu'il exprime à Ambroise Vollard : « de plus en plus, il s'éloignera du monde réel... »⁸⁷. De la sorte, les deux amis, qui se sont rencontrés par la sympathie de l'un et de l'autre pour le dessin et la poésie, ont interrompu leur échange en identifiant chez l'autre le même vice, le mensonge dans la représentation, un éloignement de la vérité.

A la fin de leur vie, ils ne se parlaient plus – et cependant, il demeurait, chez l'un comme l'autre, une sorte de tendresse réciproque. Chez Zola, dans la figure dominatrice qu'il s'était arrogée, et qu'en définitive Cézanne n'avait pu accepter, il y avait donc le regret de n'avoir pu sauver de sa « rêverie » son ami. Ce regret en lui-même peut apparaître quelque peu paradoxal : si l'on accorde crédit au récit d'Ambroise Vollard, les propos de Zola mettent en évidence, et en cause, la capacité de Cézanne à « rêver » et à se perdre dans la « rêverie ». Or il s'agit de la période du parcours de l'écrivain où cette tendance, sienne aussi, au rêve, et à l'utopie⁸⁸, s'exprime de la façon la plus forte et la plus nette – dans *Les Trois Villes*, publiées entre 1894, pour *Lourdes*, et 1898, pour *Paris*, et *Les Quatre Evangiles*, qu'il commence à publier en 1899, avec *Fécondité*.

A cette époque, le caractère programmatique de son œuvre, qui avait toujours été présent et sous-jacent – la mise en évidence des misères du monde portant en elle également une dénonciation latente, une indignation sensible -, apparaît ouvertement, et il entend bien porter, dans les suites de l'Affaire Dreyfus, qui cristallise en lui une évolution en cours, un message politique, dont il sait cependant qu'il est aussi un rêve⁸⁹.

⁸⁷ Ambroise Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, p. 112.

⁸⁸ Sur la question de l'utopie dans cette période de l'œuvre de Zola : Evelyne Cosset, *Les Quatre Evangiles d'Emile Zola, Espace, temps, personnages*, Genève, Droz, 1990, p. 52-55 (chapitre II, « Le temps utopique »).

⁸⁹ Ainsi que le manifeste la vision finale de l'abbé Pierre Froment dans *Rome* : Emile Zola, *Rome*, édition de Jacques Noiray, Paris, Gallimard, 1999, p. 892 : « Enfin, l'humanité sans frontières, sans guerres possibles, l'humanité vivant du juste travail, dans la communauté universelle de tous les biens ! N'était-ce pas là l'évolution, le but du labeur qui se fait partout, le dénouement de l'Histoire ? Que l'Italie fût donc un peuple sain et fort, que l'entente se fit entre elle et la France, et que cette fraternité des races latines

Parlant de rêve à propos de Cézanne, à un moment de sa vie où lui-même s'ancre pleinement dans ce rêve, et se retournant sur un livre qui traitait de ce problème, Zola parle de lui-même, et s'adresse à lui-même, dans sa propre tension de la réalité vers une conception onirique du monde. De même, il serait possible de lire *L'Œuvre*, comme un avertissement que le romancier s'adresserait à lui-même, vers son propre devenir possible, en contrepoint de la critique que Cézanne lui adresse : son désir de devenir « un bourgeois », en même temps que de rester dans la bohème ; le contraire de la position de Cézanne, qui était un bourgeois et vivait de ses rentes ; et qui était rejeté par la bonne société littéraire et artistique.

La question fondamentale qui s'exprime dans leurs propos l'un sur l'autre, et dans l'œuvre de chacun à cette époque, est donc celle de la vérité, en peinture, dans le roman, dans l'existence, et du rôle tenu par les modalités de création artistique et littéraire dans l'examen et la révélation de la vérité. Cette interrogation habite leurs deux œuvres, notamment dans la période finale, qui est justement concomitante – la durée de leur vie étant semblable, et les dates se recoupant presque.

Zola exprime sa préoccupation de façon très nette dans deux textes de sa dernière décennie : dans un entretien à *L'Aurore*, paru le 25 novembre 1897, à propos de *Paris*, il indique :

Lorsqu'on travaille à une œuvre pendant six mois, pendant un an, on vit pendant six mois, pendant un an, avec ses personnages. Ils évoluent dans votre cerveau comme s'ils étaient vivants. Vous vous êtes tellement habitué à les désigner par leur nom que, si vous changiez ce nom, votre personnage ne vous paraîtrait plus le même.

devînt le commencement de la fraternité universelle ! Ah ! cette patrie unique, la terre pacifiée et heureuse, dans combien de siècles, et quel rêve ! ».

Je proclame, pour le littéraire, le droit d'employer n'importe quel nom, puisque ses personnages sont fictifs. A qui donc peut-il porter préjudice ? Qui donc se trouve fondé à se plaindre d'une homonymie inoffensive ?⁹⁰

D'un côté, donc, il défend la vérité du personnage pleinement constitué – sa réalité de discours. De l'autre, il manifeste l'importance d'une existence des êtres de discours, qui ne sauraient donc être intégrés à l'univers réel – et, ce faisant, blesser les sensibilités personnelles. Dans cet écart se retrouve la tension de l'œuvre de Zola – et de celle de Cézanne : une sensation symbolique et théorique – c'est-à-dire une transformation – en même temps qu'une passion affichée pour la vérité – et, même, d'une certaine manière, le recouvrement de cette transformation avec une certaine définition de la vérité.

Cette tension entre transcription et transformation, avec ce qu'elle a de problématique dans son identification sous la dénomination unique de « vérité », apparaît également dans la présentation qu'il donne, dans un entretien à Xavier Mélet paru dans *Le Temps* du 13 octobre 1899, de *Fécondité* qui vient d'être publié, où il indique : « mes visions, à moi, d'un avenir meilleur où les hommes vivront dans une solidarité étroite et parfaite, n'ont pas la rigueur d'une doctrine. C'est une utopie »⁹¹.

Reconnaissant ce caractère de « rêverie », pour reprendre le terme qu'il emploie à propos de Cézanne, en même temps que sa propre passion pour la réalité, il accomplit sa propre prédiction parue dans *Le Figaro* du 22 mars 1888, dans un article qu'il avait intitulé « Le besoin de formules nouvelles », où il soutient, en conclusion, que « la littérature de l'avenir (...) sera matérialiste mitigée de symbolisme ; c'est-à-dire qu'elle

⁹⁰ Emile Zola, « Les noms en littérature. Chez M. Emile Zola », in *Œuvres complètes*, tome 18, *De l'Affaire aux Quatre Evangiles, 1897-1901*, op. cit., p. 577.

⁹¹ Emile Zola, « Fécondité », in op. cit., p. 607.

n'expliquera pas tout par l'influence des milieux et de l'hérédité, comme nous, non plus que par la seule pensée, comme les symbolistes. »⁹²

Jusqu'aux années 1890, l'un et l'autre avaient joué des déplacements : dans l'invention de sujets qui avaient marqué les toiles aux titres singuliers de Cézanne ; dans les titres de Zola, et leur caractère métaphorique. Leur dernière décennie, au contraire, manifeste une radicalisation autour de l'autre pôle de leur art, qu'est la question du dévoilement de la vérité – qui donne donc son titre au troisième des *Quatre Evangiles* et inspire à Cézanne sa déclaration-manifeste à Emile Bernard : « je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai. »

La question de la vérité est essentielle dans l'œuvre des deux hommes, et leur incompréhension vient sans doute de la difficulté de définir cette notion de vérité : dans le cas de Zola, il serait certes aisé de la lire comme la « vérité » politique, telle qu'elle s'était exprimée dans sa lutte pour l'affaire Dreyfus, donnant lieu au volume recueillant ses articles publiés dans ce cadre, en 1901, sous le titre *La Vérité en marche*. Cependant, il n'est pas nécessairement pertinent de considérer que la question de la vérité, telle qu'elle s'exprime dans le troisième volume des *Quatre Evangiles*, est en réalité fondamentalement liée à l'Affaire. Il s'agirait plutôt de l'inverse : l'implication dans l'Affaire – unique dans le parcours de Zola, qui n'avait jamais voulu participer à la vie publique de façon directe⁹³ - provient plutôt de sa fascination profonde et passionnée pour la question de la vérité – telle qu'elle transparaît, esthétiquement, dans l'œuvre romanesque de la même époque, dans les *Trois Villes* d'abord, puis dans les *Quatre Evangiles*.

Car dans ces œuvres la tension entre idéalisme et réalité dans la constitution de la vérité est fondamentale : la trilogie et la tétralogie constituent bien, en ce sens, le moment de

⁹² Emile Zola, « Le besoin de formules nouvelles », *Le Figaro*, 22 mars 1888, repris in Henri Mitterand (éd.), Emile Zola, *Ecrits sur le roman*, Paris, Livre de Poche, 2004, p. 304.

⁹³ Henri Guillemin, *Zola, Légende et vérité*, Paris, Julliard, 1971, p. 98-102.

son parcours où Zola atteint un profond sentiment, justement, de complétude et de vérité dans la construction de son œuvre. En effet, il réussit à intégrer toutes les composantes du monde tel qu'il est, dans le roman, et à les placer dans une perspective dirigée toute entière vers l'avenir. Le monde dans son intégralité est donc présent, en même temps que son contrepoint et son extension. La conclusion de *Vérité* signale cette tension, et cet accomplissement :

La connaissance seule devait tuer tous les dogmes menteurs, disperser ceux qui en vivaient, être la source des grandes richesses, aussi bien des moissons débordantes de la terre que de la floraison générale des esprits. Non ! le bonheur n'avait jamais été dans l'ignorance, il était dans la connaissance, qui allait changer l'affreux champ de la misère matérielle et morale en une vaste terre féconde, dont la culture, d'année en année, décuplerait les richesses.⁹⁴

Cette extension vers l'avenir signale que la vérité est le moment de la connaissance assumée, dans l'existence. Il y a donc bien, dans cette partie tardive de l'œuvre de Zola, une dynamique d'ensemble orientée vers la notion de vérité. Il s'agit bien, pour Zola, de représenter une pluralité de formes de réalité, et de retranscrire le contenu spirituel qui les habite, ou est destiné à les habiter, pour ouvrir à, précisément, la vérité.

En même temps que, dans cette dernière partie de son œuvre, l'écrivain assume pleinement son rôle de constructeur de « tout un monde de personnages et de faits »⁹⁵, il la structure autour des notions centrales de sa pensée et de son œuvre dans son ensemble. Cette tension entre la prolifération et l'unité structure cette période tardive, et en fait un moment de grandes expérimentations dans l'art du roman – avec la coalescence de poétiques fondamentalement hétérogènes : le récit d'anticipation, la

⁹⁴ Emile Zola, *Vérité*, in *Œuvres complètes*, t. 20, *Vérité et Justice : Les Quatre Evangiles, 1902-1903*, édité par Béatrice Laville, Paris, Nouveau Monde Editions, 2008, p. 392.

⁹⁵ Emile Zola, « Les droits du romancier », *Le Figaro*, 6 juin 1896, in *Œuvres complètes*, t. 17, *Paris fin de siècle : Les Trois Villes*, édité par Jacques Noiray, Paris, Nouveau Monde Editions, 2008, p. 443.

rhétorique, le mythe, la peinture réaliste de situations inspirées de faits, une forme de millénarisme, tous réunis dans les romans ultimes⁹⁶.

La résolution de cette tension produit la partie de l'œuvre zolienne probablement la plus complexe, celle qui rend le mieux visible les pôles de l'inspiration chez l'écrivain – l'idéalisme, la peinture de la réalité ; la simplicité et l'unité, la complexité et la prolifération, dans la constitution d'un « réalisme symbolique »⁹⁷, à la fois profane et profondément religieux⁹⁸.

Après avoir inscrit dans une série au titre d'ensemble certes simple, et en même temps provocateur – la tension des *Rougon-Macquart* est dans le tiret qui unit les deux familles au final séparées par tout – un ensemble de composantes romanesques aux titres en grande majorité suggestifs et métaphoriques, dans une perspective d'ensemble qui était pourtant celle du naturalisme, et donc en apparence de l'adhésion au monde dans ses réalités.

Zola opère un renversement radical en donnant à ses séries des titres encore plus simples à première vue, et à l'impact encore plus puissant, dans la profondeur. En effet, la modalité grammaticale de constitution des titres, dans le cas des deux cycles ultimes, est d'une grande simplicité : ceux des cycles mêmes par l'inclusion d'un pronom, d'un nombre, et d'un substantif. Par la suite, dans *Les Trois Villes* et *Les Quatre Evangiles*, chaque composante est un simple substantif sans pronom – le schéma est le même dans les deux cas, puisque les deux séries ont été originellement conçues suivant la même organisation en trois parties, la seconde s'étant en définitive étendue dans sa conception par Zola, pour devenir véritablement *Les Quatre Evangiles*.

⁹⁶ Evelyne Cosset, *Les Quatre Evangiles, Espace, temps, personnages, op. cit.*, p. 134-142 (« Une rhétorique du mythe »).

⁹⁷ Selon l'expression de Claude Seassau, dans son ouvrage *Le Réalisme symbolique*, Paris, José Corti, 1989, p. 427-430.

⁹⁸ Sophie Guermès, *La religion de Zola, Naturalisme et déchristianisation*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 555-560 (« De la Cité au monde »).

Cette apparente simplicité grammaticale recèle une très grande force de provocation, du fait des substantifs en cause. *Les Trois Villes* en cause n'appartiennent évidemment pas au même ordre de pensée, puisqu'il s'agit de la cité des apparitions de la Vierge à Bernardette Soubirous en 1858, Lourdes – l'espace donc d'une religiosité prise dans la modernité. Rome, en revanche, est la cité ancestrale de l'Eglise, tandis que Paris est la ville de la modernité irréligieuse, et donc le point d'aboutissement du récit. Cette évolution, et le choix des simples noms de ville témoignent d'une volonté d'explorer les potentialités romanesques de chacun de ces espaces et, en les explorant, d'en faire des symboles, selon un double mécanisme de constitution.

Cette volonté de remplir un symbole et de réunir la diversité sous une entrée commune s'exprime également dans *Les Quatre Evangiles*, dont chaque composante a pour titre un substantif qui est un thème et en même temps une valeur à illustrer et défendre : de *Fécondité* à *Travail*, *Vérité*, et *Justice* demeuré à l'état de notes, il s'agit à chaque fois de présenter dans la fiction le contenu de chaque de ces notions. Zola l'expose de façon très nette quand il présente son projet des *Quatre Evangiles* à Xavier Mélet, pour un entretien au *Temps* du 13 octobre 1899 :

J'ai rêvé alors d'un poème en quatre volumes, en quatre chants, où je résumerais toute la philosophie de mon œuvre, où, comme dans une sorte de testament, je formulerais les conseils de mon expérience et de mon amour fraternel pour tous ceux qui travaillent et qui souffrent. Le premier de ces livres a été fait, je vous dirai tout à l'heure dans quelles conditions. C'est un véritable enfant de la douleur. Le second, que j'ai commencé, aura pour titre : *Travail* ; le troisième : *Vérité* ; le quatrième : *Justice*.⁹⁹

Le projet des *Quatre Evangiles* est clairement conçu comme un ensemble, voué à la constitution d'un monde sécularisé. Cette ambition s'exprime dans la reprise de l'intitulé néo-testamentaire, et dans son déplacement dans un univers où la sécularisation est amplement engagée : en un sens, la bonne nouvelle qui y est transmise

⁹⁹ Emile Zola, « *Fécondité* », entretien avec Xavier Mélet, *Le Temps*, 13 octobre 1899, *Œuvres complètes*, t. 18, *op. cit.*, p. 607.

est celle de l'homme, de l'immanentisme de sa transcendance. Par conséquent, le choix des titres de chaque volume, ainsi que l'explique Zola, représente comme une manière de présenter chacun des piliers de ce nouveau monde auquel il appelle. Il y a donc une puissance de mise en cause radicale à reprendre une intitulation si clairement marquée, et à la porter dans un domaine qui est son opposé immédiat, et en même temps si proche, associant à la fois les valeurs de transcendance et d'immanence¹⁰⁰ : les titres signalent les valeurs de cette humanité nouvelle que le romancier appelle de ses souhaits. Ils sont des manifestes, en même temps que des manifestations – ils expriment la finalité à atteindre, en même temps que le contenu de l'ouvrage.

Par conséquent, la simplicité des titres apparaît bien comme une sorte d'outil dans la composition de l'œuvre : la simplicité de la formulation est conçue pour cacher, dissimuler, et en même temps suggérer par l'énigme de cette simplicité même, la complexité, la provocation, du propos. Les titres des deux derniers cycles – donc conçus en parallèle – peut être mise en perspective : en effet, tous deux, pour les titres généraux, opèrent selon un schéma pronom – numéral – substantif, et, pour chaque volume de ces ensembles, par position unique d'un substantif comme titre. Il s'agit donc bien de jouer sur des mécanismes d'évidence, mais aussi de faire du titre un symbole du contenu – de résumer et de comprendre autour d'une notion essentielle, qui permet ensuite, par sa simplicité, à l'auteur de laisser libre cours à la prolifération.

Le titre substantif apparaît à la fois, par sa simplicité grammaticale, comme un manifeste de puissance – la force choc du mot et des valeurs qu'il recouvre – et comme un cadre, ample, dans lequel l'action riche, complexe, pourrait exister en toute liberté. La dimension de manifeste prend une importance toute particulière : il s'agit bien, pour Zola, de défendre et illustrer une approche du monde qu'il entend défendre, dans une

¹⁰⁰ Sophie Guermès, *op. cit.*, p. 536-540 (« La permanence du modèle chrétien »).

perspective certes utopique et onirique, mais, surtout profondément positive. L'évolution connue par le titre *Fécondité*, qu'il expose dans un entretien, est à ce titre hautement significative : elle rend visible, non seulement l'importance qu'il accorde aux titres, mais aussi leur rôle dans la transmission d'un message, et d'une expérimentation pour la pensée et la fiction :

Il y a longtemps, me dit Zola, que le sujet de *Fécondité* me préoccupait. Dans ma conception première, cela devait s'intituler : *Le Déchet*, et je ne songeais pas encore à opposer aux pratiques malthusiennes, à la stérilité voulue d'une certaine bourgeoisie, pratique d'où résultent des vices, la désorganisation de la famille et les pires catastrophes, l'exemple d'un groupe social où l'on ne frauderait pas et où le grand nombre des enfants deviendrait une cause de prospérité. *Le Déchet*, ç'aurait été un tableau fort sombre, sans atténuations et qui, peut-être, aurait fait une impression par trop pénible sur l'esprit du lecteur. Ce fut quand j'eus terminé *Les Trois Villes* que mes idées se modifièrent à cet égard. Je résolus de placer le remède à côté du mal et de là, le volume sous la forme que vous connaissez.¹⁰¹

Dans le traitement du sujet des naissances, le passage du *Déchet* à *Fécondité*, après *Les Trois Villes*, apparaît pris dans une perspective désormais programmatique : il s'agit bien de reconstruire des valeurs, un projet humain, pour l'avenir. Le titre est ce projet, il l'incarne, dans sa positivité, son caractère de revendication, et d'action.

La question de la « vérité » du titre devient alors centrale – et, telle que l'exprime Zola dans sa présentation de *Fécondité*, elle est au cœur de ses préoccupations dans la constitution du roman et du nom qu'il y associe, après donc une période où il jouait davantage sur la suggestion. Il y a d'ailleurs un paradoxe éminent à ce que, au moment où il soutient orienter son œuvre vers le mysticisme – ainsi qu'il l'exprime lui-même¹⁰² - il en vienne à choisir pour titres des mots nus, existant, ainsi, dans leur vérité, et choisis comme tels. Il y a bien, dans cette évolution, comme une assomption de la pluralité des perspectives qui constituent son approche, de la tension – l'acceptation

¹⁰¹ Adolphe Retté, « Chronique. Chez M. Emile Zola », *Le XIXe siècle*, 24 octobre 1899, repris in Emile Zola, *Œuvres complètes*, tome 18, *op. cit.*, p. 611-612.

¹⁰² *Ibid.*, p. 613 : « je me lancerai en pleine utopie. Ce sera du rêve, une apothéose lyrique de l'humanité en marche vers la beauté et la bonté. En somme, un grand poème ».

d'une simplicité du mot, qui rend possible l'expérimentation formelle, intellectuelle et fictionnelle, à l'intérieur du cadre constitué pour l'œuvre.

Cette question du cadre apparaît éminemment importante : de même qu'il étend et illustre les significations contenues dans chacun des mots qui font les titres et en apparence les sujets de ses œuvres, il élabore des fictions d'une grande complexité formelle, intégrant différents genres dans la totalité du roman, qu'il étend donc le cadre de langage posé par le terme « roman ». Le phénomène qui apparaît à travers les titres est en réalité bien plus ample, et recouvre tous les dispositifs qu'il met en place dans la constitution du roman de son œuvre tardive : il s'agit d'habiter le cadre, qu'il s'agisse de la catégorie romanesque ou d'un titre, pour en faire un théâtre d'expérimentations.

Paul Cézanne : vérité et nomination

Il convient de revenir sur le même moment dans l'œuvre de Cézanne, qui est presque contemporain – la dernière décennie de Zola est 1892-1902, celle du peintre, 1896-1906. Or il a été véritablement possible d'isoler, dans sa production, une période des « dernières années » - pour reprendre le titre d'une exposition présentée au Grand Palais en 1978¹⁰³.

Cette période, qui est celle où il se réclame de la « vérité en peinture », et refuse toute association à la littérature – allant jusqu'à déclarer, à Emile Bernard :

« Le littérateur s'exprime avec des abstractions, tandis que le peintre concrète, au moyen du dessin et de la couleur, ses sensations, ses perceptions. » Les deux modes étant différents, il s'ensuit l'incompréhension du peintre par l'écrivain, surtout dans le tissu des qualités propres à l'art mis en jeu.¹⁰⁴

¹⁰³ *Cézanne, Les dernières années (1895-1906)*, Exposition conçue par William Rubin, au Grand Palais, 20 avril – 23 juillet 1978 : catalogue publié par le Ministère de la Culture et la Réunion des Musées Nationaux.

¹⁰⁴ Emile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, p. 36.

Dans sa distance et son refus de l'association entre la peinture et littérature, il procède à un double mouvement : d'une part, de mise à distance de ce qu'il a été lui-même, quand, par les sujets et les titres, il opérait un rapprochement entre l'art et la littérature – en ce cas, la poésie. D'autre part, une affirmation de la nature singulière de la représentation comme, justement, art du « concret », par opposition à l'abstraction du langage.

Dans cette perspective d'affirmation d'une concrétude de son art, les titres jouent un rôle essentiel, du fait même qu'ils ne représentent plus pour lui un sujet de préoccupation. Ambroise Vollard témoigne bien des inquiétudes face aux titres du jeune Cézanne, d'où proviennent les oscillations dans l'identification des œuvres, et les changements de noms – avec, pour chaque œuvre, une instabilité très rare dans l'intitulation, qui elle-même suggère qu'il y a là un problème.

Cependant, dans la période tardive, les noms ne changent pas, et ils sont demeurés les mêmes jusqu'à aujourd'hui. Cette évolution doit assurément être corrélée à la nature des titres mêmes, qui fonctionnent en homologie totale avec l'objet immédiat de la représentation : ce qui est dit correspond directement à ce qui est représenté, et il n'y a pas, dans le choix du sujet, d'audace similaire à celle de la peinture d'une bouillotte. Il s'agit bien de représenter des scènes quotidiennes, issues d'une vie quotidienne, qui est identifiée par les titres selon les formes régulières de l'identification quotidienne dans le langage.

Dans cette perspective, le fait même que Cézanne travaille en série, depuis le début des années 1890, en lui-même constitue un signal important. La continuité fait de chaque sujet un motif repris et retravaillé par le peintre – le titre correspondant exactement à chaque fois à l'objet peint sur la toile. La notion d'« objet » prend alors une consonance toute particulière : l'objet est à la fois ce qui est représenté et le fixateur

d'une nature fixe, par opposition aux mouvements du monde – qui permet ensuite toutes les variations, une objectalité constructrice de permanence, alors même que la manière, le style changent en permanence. Cette objectalité, c'est aussi celle du titre, qui transcrit exactement l'objet de la peinture – permettant de mettre en jeu une tension entre l'immuable et le mobile.

Cézanne fait du titre, non pas une forme de communication pour une nouveauté artistique, mais bien au contraire, un marqueur de la continuité dans la peinture. Ce signe de continuité correspond à ses propres positions, lui qui voyait le Louvre comme un livre et entendait à la fin de sa vie refaire Poussin¹⁰⁵. Mais c'est aussi une façon de constituer un horizon d'attente : d'afficher une forme de permanence, d'objectalité, et donc de matérialité, peut-être même, en un sens, de réalisme – lui qui avait été associé, ainsi que le remarquait Emile Bernard, à l'école naturaliste, autour de Zola – alors même que les œuvres opèrent par simplification et réinvention, progressives puis brutales, de l'univers des formes.

Le titre joue alors doublement : d'une part, il fonctionne comme ce marqueur de la continuité ; et d'autre part, il déjoue les attentes dans la perspective de cette continuité. Deux œuvres qui portent le même titre mettront en scène des enjeux formels différents, des expériences de couleur distinctes. Surtout, il manifeste que l'essentiel de l'œuvre se joue en elle, et non dans son titre – dans et par la peinture, et non dans les noms qui lui sont donnés. Le fait qu'il n'y ait pas de documentation du procédé d'intitulation dans la période tardive de Cézanne signale qu'un consensus avait été atteint, et que le procédé ne constituait plus, comme aux débuts relatés par Ambroise Vollard, un problème, une énigme.

¹⁰⁵ Kurt Badt, *The Art of Cézanne*, Los Angeles, University of California Press, 1965, p. 300 sq. ; Joseph J. Rishel, « Cézanne, Virgil, Poussin », in Joseph J. Rishel (éd.), *Gauguin, Cézanne, Matisse, Visions of Arcadia*, New Haven, Yale University Press, 2012, p. 163-180

A ses débuts, alors même qu'il n'expérimentait pas sur la toile selon les modalités qu'il a ensuite inventées, Cézanne cherchait des formules de langage, qu'il ne trouvait pas. A la fin, il a reconnu que le langage qui rendait possible l'expérimentation sur la toile était celui de la simplicité, de l'homologie apparente, ouvrant la voie à un monde de création dans son art même – ainsi s'explique donc son refus de la littérature en peinture – « L'artiste doit fuir la littérature en art »¹⁰⁶, qu'il l'avait tant pratiquée à ses débuts, que, jusqu'à la fin, il était passionné par les poèmes¹⁰⁷, et alors même que c'était d'abord la poésie, et donc le langage verbal, qui avait attiré son talent créatif. Cette évolution ne repose pas en définitive sur un refus du langage verbal, mais, bien plutôt, selon une synthèse, sur la compréhension de ses enjeux, et donc de l'apport remarquable que constituait une pratique normative dans les titres.

Par conséquent, dans sa volonté d'habiter le langage verbal, connaissant, comme le disait un vers de jeunesse, « la force du langage », désireux de donner aux mots leur pleine valeur et en même temps de constituer le nom comme un cadre, il atteint une très grande proximité avec Zola – auquel le liait, sans paroles, la conversation d'une vie, ininterrompue. L'ampleur et l'intensité de cette conversation se pressent dans le parallélisme exact de leur titres : *Nature morte* ; *Baigneuses* ; *Montagne Sainte-Victoire* ; *Fécondité* ; *Travail* ; *Vérité* ; *Justice*. L'usage commun aux deux du substantif dans le titre rejoint un enjeu bien plus grand : la passion pour la vérité, en même temps que pour sa construction hyperboliquement singulière – ce que Zola nommait le « rêve », ce que Cézanne appelait la « sensation ».

Le commentaire d'Emile Bernard, en 1904, en défense de Cézanne contre ceux qui l'identifiaient encore au naturalisme, était donc d'une grande justesse : il y a bien un mysticisme de Cézanne, et il y a certainement, dans la fin surtout, où il s'accepte lui-

¹⁰⁶ Léo Larguier, *Le dimanche avec Paul Cézanne*, Paris, L'Edition, 1925, p. 14.

¹⁰⁷ Emile Bernard, *op. cit.*, p. 57.

même, un mysticisme de Zola. Ce mysticisme est aussi un réalisme : il ne peut se défaire d'une passion pour la réalité – pour ce qu'ils en construisent et perçoivent.

La peinture et l'exil hors de la littérature

Il est dès lors aisé de percevoir que la quête de Cézanne a été d'affirmer l'espace d'une peinture non poétique, et qui donc existerait seulement à l'intérieur du tableau. C'est ainsi que, quand son œuvre a été découverte et célébrée pour la première fois en novembre 1895, suite à l'exposition chez Vollard, elle a été perçue exclusivement dans une perspective formelle, résumée par Thadée Natanson dans la *Revue Blanche* sous les termes « *tout ce qui reste qui n'est que peinture* »¹⁰⁸. Il est ainsi opposé par le romancier et critique d'art Georges Lecomte aux « insuffisants mérites plastiques de certains peintres trop préoccupés de philosophie et de symbole et point assez de beaux accords de lignes et de tons »¹⁰⁹.

Celui cependant qui l'avait le mieux compris était, en 1888, le laudateur d'un « peintre trop oublié », Joris-Karl Huysmans, qui décrivait en Cézanne « un coloriste révélateur », « un artiste aux rétines malades, qui, dans l'aperception exaspérée de sa vue, découvrit les prodromes d'un nouvel art »¹¹⁰ - un art existant exclusivement dans l'expérience du regard, et non dans la corrélation avec la poésie.

Il est ainsi possible de lire en définitive le pictorialisme cézannien comme un refus de la littérature – qui était justement ce à quoi le premier Cézanne, face à Zola, tentait de s'exercer. Dans une lettre à Zola de 1858 – le 29 d'un mois non connu -, Cézanne glose et évalue les productions de son camarade :

¹⁰⁸ Thadée Natanson, « Paul Cézanne », *La Revue Blanche*, 9, 50, 1^{er} décembre 1895, p. 498.

¹⁰⁹ Georges Lecomte, « Les expositions », *La Société Nouvelle*, 22, décembre 1895, p. 813.

¹¹⁰ Joris-Karl Huysmans, « M. Paul Cézanne », *La Plume* 3, 41, 1, septembre 1891, p. 301.

Ce morceau poétique que tu m'envoies m'a fort réjoui, j'ai beaucoup aimé te voir ressouvenir du pin qui ombrage les bords de Palette. (...) Oui, comme tu le dis dans un autre morceau non moins poétique (cependant, je préfère ton morceau sur la nage), tu es heureux, oui tu (*es*) heureux, toi, mais moi, malheureux, je sèche en silence, mon amour (car c'est de l'amour que je ressens) ne saurait éclater au dehors.¹¹¹

Le fait que cet échange trouve dans la poésie – et, plus précisément, dans le souci réitéré du « poétique » –, sa condensation est en lui-même riche de sens : c'est bien dans cette question de l'usage du langage et de son adéquation à la sensation que les deux jeunes gens se retrouvent. Ainsi, le premier vers du poème qu'envoie Cézanne, avec un dessin aquarellé, au jeune Zola, est-il :

Admire cher ami la force du langage¹¹²

Car c'est bien justement cette question du langage, à travers la poésie, qui habite la perspective de l'un comme de l'autre, à l'époque de ces *Juvenilia*. L'étude littéraire des poèmes du jeune Cézanne – poèmes assurément naïfs – n'a pas été encore proposée. Cependant, il est possible d'y remarquer la volonté, précisément, d'éprouver la force de la langue quotidienne en la plaçant dans le cadre de la poésie : les sujets abordés ne sont pas nobles. Certes, il y a bien cette mention de Catilina, dans le poème cité, dont le titre est « Cicéron foudroyant Catilina, après avoir découvert la conspiration de ce citoyen perdu d'honneur » ; mais l'ensemble des poèmes, en général, apparaît bien au contraire pris dans une poétique de la réalité – ainsi, par exemple, les quelques vers d'adresse à Zola :

En plongeur intrépide
Sillonner le liquide
De l'Arc
Et dans cet eau limpide
Attraper les poissons que m'offre le hasard.

¹¹¹ Paul Cézanne, *Correspondance*, édité par John Rewald, Paris, Grasset, 2006, p. 30-31.

¹¹² *Ibid.*, p. 31.

Amen ! amen ! ces vers sont stupides.
Ils ne sont pas pleins de goût
Mais ils sont stupides
Et ne valent rien du tout.
Adieu, Zola, adieu.¹¹³

Incontestablement, ils manifestent une sorte de prétérition dans la facture du vers de mirliton, une sorte de prestesse à remettre en cause leur propre valeur. Cependant, ils existent, et le simple fait que, durant ces deux années, un Cézanne davantage porté originellement vers les Lettres, pratique encore la poésie, constitue un signal – celui d'un point de rencontre, autour de cette question de la mise en forme par des vers de la réalité. Il y a donc, dans cette conversation originelle, un rôle fondamental accordé à l'écrit, et à la parole. Or ce rôle est ensuite nié par son œuvre ultérieure.

Les deux conceptions

Zola et Cézanne avaient l'un et l'autre abandonné la poésie pour la matière – celle du roman, celle de la peinture, et dans cette matérialité, dont les titres offrent la plus parfaite retranscription, ils avaient instillé la possibilité du changement, à l'intérieur même du cadre, de la réinvention des formes, par la complexification et l'intégration dans le cas de Zola, par la simplification géométrique, dans celui de Cézanne.

On comprend alors l'inimitié profonde que Cézanne vouait à Gauguin, éprouvant envers lui, dans les dernières années de sa vie, une détestation passionnée¹¹⁴. Gauguin, pourtant, était décrit en 1895 par Camille Mauclair comme un « élève soumis »¹¹⁵ de Cézanne, collectionnait les œuvres de celui-ci et avait marqué à de nombreuses reprises son admiration. Le cœur du problème tenait à la conception du rapport de la peinture au

¹¹³ *Ibid.*, p. 32-33.

¹¹⁴ Documentée par Emile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, p. 35.

¹¹⁵ Camille Mauclair, « M. Paul Cézanne », *Gil Blas*, 18 novembre 1895, p. 2.

monde : tout d'abord aux autres médiums, puis au motif, et, enfin, au monde extérieur dans son ensemble – la politique de l'œuvre. Les deux artistes représentent deux voies : Paul Gauguin choisit de faire pénétrer le monde extérieur – le langage des titres – dans le tableau, et donc d'en fixer la nature ; Paul Cézanne est plus incertain ; l'un choisit d'explorer, par les titres, l'altérité ; l'autre cherche, avec le motif, à fixer une identité. Le rapport au public est au centre de cette tension : Gauguin cherche à entrer en contact avec le public, par ses textes, par ses œuvres, tandis que Cézanne, pour sa part, est bien davantage en retrait. Il s'agit alors d'un positionnement personnel autant qu'artistique et politique. Le problème des titres apparaît alors au cœur de ces interrogations : ils tiennent justement ce rapport de l'œuvre au monde qui marque le centre du débat entre les deux artistes.

La mésentente entre Gauguin et Cézanne se double d'attaques très violentes de Jarry envers Zola¹¹⁶ : on voit bien comment, dans ce monde littéraire et artistique où toutes les figures éminentes se connaissaient et se croisaient, des lignes de fracture s'affirment. Il est aisé de percevoir que, là aussi, c'est un débat sur la nature de l'art qui s'articule, mettant en évidence deux conceptions de la création en art et en littérature, qui se formulent à la même époque. Le rapport entre les formes s'en trouve éclairé : les proximités avec Zola, auteur de livres parmi les mieux vendus de son temps, permettent de comprendre que Cézanne, dont le sort commercial était bien différent, se confronte à un questionnement artistique davantage même que matériel. Dans ce choix des titres, de même que dans celui des genres eux-mêmes – le roman, le paysage, les scènes de campagne – réside une volonté de chercher à analyser une réalité donnée, plutôt que de

¹¹⁶ « Il n'y a rien de si propre que la... bien lavée, dit un proverbe. Le mettre en action comme écrivain et comme citoyen, telle fut la tâche héroïque et naïve d'Émile Zola : il s'est employé à lessiver l'âme populaire et à décorer l'honneur de l'armée » : *La Plume*, 15 octobre 1902, repris dans *OC II*, p. 648 ; Lettre à Rachilde du 15 mai 1906, « comme un simple Zola » : Alfred Jarry, *OC III*, p. 607 ; Matthieu Gosztola, « Mise au point : la violence de Jarry à l'encontre de Zola, un fait d'époque ? », *L'Étoile-Absinthe*, 128-129, 2010.

la confronter à des mondes alternatifs. Une proposition d'ensemble s'articule alors : refus de la littérature en peinture, de la peinture en littérature, pratique picturale ou littéraire exclusive, choix de titres transcrivant le motif, d'un côté ; mise en relation des formes, dans la pratique et la conception, choix de titres suggestifs en peinture et en littérature, de l'autre.

Chapitre III : Mise en tension, Gide et Matisse.

Face au positionnement du problème avec Jarry et Gauguin d'une part, Zola et Cézanne de l'autre, la relation entre André Gide et Henri Matisse apparaît comme un espace d'interrogation, et de transition : s'y jouent à la fois une volonté de s'inscrire dans une tradition de la forme, littéraire et picturale, et une mise en cause de cette tradition par le biais de la communication, et donc des titres. Elle n'a pas, à cette heure, fait l'objet d'étude conséquente. Pourtant, elle est avérée, et elle pose un problème : elle n'est guère documentée, et pose des enjeux d'importance. Nés à un mois d'écart, en novembre et en décembre 1869, morts à trois ans d'écart, en 1951 et en 1954, ils appartiennent à la même génération exactement – et l'un des enjeux de ce rapprochement consistera à mettre en évidence à quel point l'un et l'autre se positionnent face à la question du langage de la création, l'écriture dans un cas, la peinture, dans l'autre, de manière semblable. En effet, l'un et l'autre ont choisi de demeurer dans une perspective de peinture pour Matisse et de littérature pour Gide, de s'inscrire dans des formes de tradition, dans un modèle constitué en horizon, tout en les sondant en permanence, de l'intérieur.

Henri Matisse choisit la peinture contre l'idée d'un art totalisant, qui se mêlerait à la poésie, comme Cézanne l'avait fait avant lui, alors même qu'il est conscient de la nécessité de redéfinir le médium, et qu'il est aussi très conscient de l'œuvre de Gauguin. Le moment où il développe sa manière picturale, dans les années 1890, est celui de la consécration de Cézanne, après son exposition rétrospective chez Vollard en novembre 1895. Matisse, formé dans l'atelier de Gustave Moreau, découvre dans cette fin des années 1890 le réinvestissement cézannien de la peinture comme médium et métaphysique, et y trouve le fondement de sa conception à venir.

Il y aura donc lieu de mettre la pratique et la conception du langage pictural développées par Matisse en relation avec l'apport de Cézanne – le primat de la peinture, la possibilité d'inflexions imposées à la peinture dans la composition du tableau –, et ses refus – l'altération de la peinture par son extérieur, et notamment par l'intrusion de la conversation avec la musique et avec la poésie. Matisse, lui aussi, dans la totalité de son parcours, a été un tenant de la peinture comme horizon essentiel de son entreprise. Les titres de ses œuvres le rendent visible, qui appartiennent, à cinq exceptions près, au langage de la typologie formelle de la tradition : *Paysage*, *Odalisque*, *Portrait*, typologie réactivée avant lui par Cézanne même. Quatre exceptions : *Luxe, Luxe, calme, et volupté*, *La Joie de vivre*, et *La grande desserte (Harmonie en rouge)* devront être analysées dans leur spécificité au regard de toute une œuvre. De la même manière, André Gide est d'abord connu comme le tenant d'une littérature consciente de préserver sa propre nécessité sociale, politique et esthétique, en même temps que des crises qu'elle connaît.

Cette défense et illustration de la littérature¹¹⁷ s'exprime par le recours, à partir, d'une certaine manière, des *Caves du Vatican*, en 1914, donc, et, surtout, à partir des *Faux-Monnayeurs* en 1925, à la forme romanesque ; à partir, aussi, de son travail de diariste ; à partir, enfin, de sa vocation de commentateur et de conférencier. Elle se manifeste dans l'idée d'une conscience politique de l'écrivain, à travers ses prises de position et ses enquêtes, contribuant à la constitution de la figure de l'intellectuel.

La corrélation entre le premier Gide – celui de la *Revue blanche*, de *Paludes*, du *Voyage d'Urien* – et le deuxième Gide – celui des *Caves du Vatican*, des *Faux-Monnayeurs* de la *Symphonie pastorale* – est souvent considérée comme une énigme pour la critique¹¹⁸ :

¹¹⁷ Pierre Masson, « Gide et l'histoire littéraire », Luc Fraisse (dir.), *L'Histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 316-333.

¹¹⁸ Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, t. I : André Gide avant André Walter (1869-1890), et t. II : D'André Walter à André Gide (1890-1895), Paris, Gallimard, 1956-57.

la dichotomie témoigne de deux conceptions apparemment distinctes de la littérature, successives, l'une inscrite dans une tradition repensée, l'autre, première, se fondant sur une déliaison d'avec cette tradition.

Gide et Matisse ne renièrent pas la tradition¹¹⁹, mais ils la réactivèrent, la repensèrent, et en un sens, la déplacèrent. Cette similitude fournit quelque matériau à une combinaison, d'autant que, fait méconnu, ils entretenirent un dialogue dont il reste peu de traces, néanmoins suffisamment suggestives pour permettre d'en envisager la richesse. Les titres représentent, comme l'un comme pour l'autre, l'espace dans lequel ils manifestent cet ancrage de leur œuvre dans une forme, picturale ou littéraire, en même temps que dans lequel ils introduisent, à leur moment symboliste, des variations.

Vérité et motif : représentation et intitulation dans l'œuvre de Matisse

La question du rapport à la tradition se pose en réalité, pour André Gide et Henri Matisse, autour d'un double mouvement d'inscription et de prise de distance : dans le cas de Matisse, il s'agit à la fois d'une inscription dans la tradition de la représentation, et de la position, dans cette tradition, d'une altérité radicale, autour des notions de sensation et d'émotion, qui s'expriment au plus près dans la couleur. Cet intérêt pour la tradition peut ainsi expliquer pourquoi Matisse s'intéressait à la peinture de Bouguereau, qui intégrait les éléments du passé dans son œuvre.

Cette tension inhérente à l'œuvre de Matisse peut aisément être rapprochée de Cézanne, dont le peintre était un grand admirateur¹²⁰, notamment des *Baigneuses*¹²¹ et qui, aussi bien dans l'art même que dans le positionnement social de l'art – la prise de parole

¹¹⁹ Klaus Mann, *André Gide et la crise de la pensée moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Grasset, Paris, 1999.

¹²⁰ Pierre Courthion, *Chatting with Matisse*, édition de Serge Guilbaut, Los Angeles, Getty, 2013, p. 297-298.

¹²¹ *Ibid.*, p. 279.

rapportée bien davantage que l'écrit même¹²² – a exercé un impact considérable sur son évolution. Il s'agit bien, ainsi que l'indique Matisse à de nombreuses reprises, d'exprimer, de transmettre une perception des choses, et, en cézannien, de dire la vérité en peinture. Il s'en exprime très directement dans les « Notes d'un peintre » :

On me dira peut-être qu'il était permis d'attendre d'un peintre d'autres vérités sur la peinture, et qu'en somme je n'ai sorti que des lieux communs. A cela, je répondrai qu'il n'est pas de vérités nouvelles. Le rôle de l'artiste, comme celui du savant, se base à saisir des vérités courantes qui lui ont été souvent redites, mais qui prendront pour lui une nouveauté, et qu'il fera siennes le jour où il aura pressenti leur sens profond.¹²³

Un tel propos se saisit de la résolution cézannienne du problème platonicien de la forme idéale, et, tout en en proposant une inflexion autour de la personne et de l'interprétation, la préserve, comme étant l'horizon indépassable de la peinture et de l'art. Cet horizon au fond anhistorique, fondé sur une pensée de l'éternel retour à l'impératif de la vérité en peinture, fait de celle-ci l'instrument de la véridiction – les modalités mêmes de cette véridiction pouvant bien sûr, ainsi que le remarquèrent les critiques au salon de 1906, être de l'ordre d'une intensification de la sensation, et donc d'une sorte de paranoïa des signes, dans l'espace de la toile même.

La raison à l'œuvre, la raison dans l'œuvre

La question de la raison qui doit être dépassée pour laisser place à une compréhension plus juste, épurée, ne peut manquer d'être mise en relation avec le commentaire fait par Gide, dès 1905, de la peinture de Matisse :

Pour plus de commodité, je veux admettre que M. Matisse ait les plus beaux dons naturels. Le fait est

¹²² Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, édité par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972, p. 157-312 (*passim*).

¹²³ Matisse, « Notes d'un peintre », *Écrits et propos sur l'art*, p. 52.

qu'il nous avait donné auparavant des œuvres pleines de sève et de la plus heureuse vigueur... Les toiles qu'il présente aujourd'hui ont l'aspect d'exposés de théorèmes. – Je suis resté longtemps dans cette salle. J'écoutais les gens qui passaient, et lorsque j'entendais crier devant Matisse : « c'est de la folie ! » j'avais envie de répliquer : « mais non, Monsieur, tout au contraire. C'est un produit de théories. » Tout s'y peut déduire, expliquer ; l'intuition n'y a que faire. Sans doute quand M. Matisse peint le front de cette femme couleur pomme et ce tronc d'arbre rouge franc, il peut nous dire : « c'est parce que... » Oui, raisonnable, cette peinture, et raisonneuse même.¹²⁴

Les jeux d'échos, à travers un quart de siècle, entre le commentaire fait par Matisse du comportement de Gide et la critique, par Gide, de Matisse, sont frappants. Gide est en chemin vers la sortie du symbolisme et l'entrée dans le domaine synthétique de la pensée et de l'intelligence. Par conséquent, encore partiellement pris dans le jeu symboliste de la suggestion, travaillé par les questions de la cohésion et de l'intellection d'une forme, il ne formule pas ce jugement seulement ou même véritablement comme une mise en cause évidente.

« Raisonnable cette peinture, et raisonneuse même », peut certes être lu comme une attaque – notamment du fait de l'emploi de l'adjectif « raisonneuse » là où « raisonnante » eut été positif ; et, en ce cas, c'est à cette attaque que Matisse pourrait entendre répondre dans sa lettre ultérieure, en plaçant dans l'ère du soupçon le goût de l'auteur pour la raison, même, ce goût qui lui était naguère attribué. Cependant, c'est bien la raison qui est en cause, cette raison dont Matisse sans l'avouer dans sa lettre avait fait un enjeu fondamental de son œuvre ; cette raison qui était, pour Gide, à la fois le problème et une forme de solution dialectique.

Les termes posés par Gide dans la suite de sa critique de 1905 apparaissent clairement positionnés dans cette approche :

Combien loin de la lyrique outrance d'un van Gogh ! Et dans les coulisses j'entends : « *Il faut* que tous les tons soient outrés. « L'ennemi de toute peinture est le gris. » « Que l'artiste ne craigne jamais de dépasser la mesure. »¹²⁵ M. Matisse, vous vous l'êtes laissé dire... Et je comprends du reste comment, en voyant « les autres » se donner l'apparence du style par l'emploi

¹²⁴ André Gide, « Au salon d'automne », *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1905, p. 483.

¹²⁵ Phrase du *Journal* de Delacroix, citée par M. Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, 1899, in-8 (citation de Gide).

des liaisons, des termes morts et trouver, pour leur timidité, dans les transitions l'excuse et le soutien de leurs prétendues hardiesses, ne pas lâcher la ligne, le contour, de même, ne pas quitter une teinte, l'étayer, et, pour l'exprimer dans l'ombre, l'assombrir, - je comprends comment vous vous êtes poussé à bout. « Pour bien écrire, dit Montesquieu, il faut sauter les idées intermédiaires. » Mais l'art n'est point de se passer enfin de *syntaxe* ; vive, tout au contraire, celui qui sait magnifier jusqu'aux emplois les plus modestes, révéler à la moindre conjonction sa valeur ! L'art n'habite pas les extrêmes ; c'est une chose *tempérée*. Tempérée par quoi ? Par la raison, parbleu ! Mais pas la raison raisonneuse... Cherchons d'autres enseignements.¹²⁶

On retrouve, dans cette approche, la question de la « raison », et du problème de la compréhension. Telle qu'elle se pose dans les propos de l'un et de l'autre, elle ne peut manquer d'être corrélée à un thème essentiel de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, - l'époque dans laquelle prirent forme les talents créatifs de Gide et de Matisse : l'intelligence. Certes, la critique l'avait exprimé avant lui. Louis Vauxcelles, qui était, comme Matisse, membre du comité de sélection du troisième salon d'automne, en 1905, s'en exprima clairement dans sa critique pour *Gil Blas*, parue presque deux mois avant celle de Gide :

Il a du courage car son envoi – il le sait, du reste – aura le sort d'une vierge chrétienne livrée aux fauves du Cirque. M. Matisse est l'un des plus robustement doués des peintres d'aujourd'hui. Il aurait pu obtenir de faciles bravos ; il préfère s'enfoncer, errer en des recherches passionnées, de demander au pointillisme plus de vibration, de luminosité. Mais le souci de la forme souffre.¹²⁷

Surtout, Maurice Denis avait, avant Gide déjà, dans un article d'un mois antérieur, pour *L'Ermitage* du 15 novembre 1895, posé l'intelligence de Matisse comme horizon et comme limite – citant, pour sa part, Taine en inspiration de Matisse – de même que Gide référençait Sainte-Beuve à propos de lui-même. On voit bien apparaître, dans ses mots, l'horizon problématique dans lequel Matisse est pris, celui de la compréhension du monde :

Ce que vous faites, Matisse, c'est de la dialectique : vous partez de l'individuel et du multiple ; et par la *définition* comme disaient les néo-platoniciens, c'est-à-dire par l'abstraction et la généralisation, vous arrivez à des idées, à des noumènes de tableaux. Vous n'êtes satisfait que lorsque tous les éléments de votre œuvre vous sont intelligibles. Il faut que rien ne reste de conditionné ou d'accidentel dans votre

¹²⁶ *Ibid.*, p. 484-485.

¹²⁷ Louis Vauxcelles, « Le Salon d'automne », *Gil Blas*, supplément du 17 octobre 1905, p. 1.

univers : vous dépouillez de tout ce qui ne coïncide pas avec les possibilités d'expression que la raison vous fournit. Comme si vous pouviez, dans le domaine de votre art, échapper à l'ensemble de nécessités qui limitent partout l'expérience individuelle. Nous comprenons, disait Taine, des millions de faits, mais au moyen d'une centaine de faits que nous ne comprenons pas. Il faut s'y résigner : tout n'est pas intelligible.¹²⁸

Il est ainsi révélateur que la double critique adressée à Matisse – celle de folie, celle de philosophie en peinture – s'articule autour de l'interprétation de la réalité, et de sa compréhension ; ou une intellectualisation potentiellement excessive de ce qui est ; ou, tout simplement, une paranoïa de la représentation, c'est-à-dire la folie. La critique de Denis en réalité témoigne d'une volonté de connaître, de comprendre ce qui est, en faisait jouer les critères de la représentation elle-même.

Mais les deux critiques ont ensemble un point d'ancrage dans la question de la réalité : car que l'on l'intellectualise ou que l'on en déraisonne, dans les deux cas, l'objet du délit est bien la perception de ce qui est. Dans cette perspective, les titres apparaissent comme une garantie d'attachement permettant justement le décrochage, et donc le choc. Dans les deux cas, c'est l'intelligence qui est en jeu.

L'intelligence de l'art, l'intelligence dans l'art, Gide et Matisse

Il est difficile de lire le propos de Gide au sujet de Matisse sans avoir à l'esprit sa fascination et son obsession pour l'intelligence, dont il était perçu comme le grand maître, d'une façon qui infusa son œuvre et justifia ses prises de position politiques¹²⁹. Dès ses débuts, sa pensée sur l'art et la littérature s'articula autour de la coalescence entre volonté, raison et intelligence, ainsi qu'il l'exprime dans une conférence de 1901,

¹²⁸ Maurice Denis, « La peinture », *L'Ermitage*, 15 novembre 1906, p. 317-318. .

¹²⁹ Sur la thématique de l'intelligence comme justification de l'action : Pascal Ory et Jean-François Sirinelli, *Les intellectuels en France, de l'Affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 45-60.

intitulée « Les limites de l'art » :

L'œuvre d'art est œuvre volontaire. L'œuvre d'art est œuvre de raison. Car elle doit trouver en soi sa suffisance, sa fin et sa raison parfaite ; formant un tout, elle doit pouvoir s'isoler et reposer, comme hors de l'espace et du temps, dans une satisfaite et satisfaisante harmonie. Que si, peinture, elle s'arrête au cadre, ce n'est point parce que cadre il y a, mais, tout au contraire, il y a cadre parce qu'ici elle s'arrête. Et le cadre n'est là, soulignant cet arrêt, que pour faire cette isolation plus marquée.¹³⁰

Il s'agit bien de mettre en évidence le rôle de cette alliance créatrice entre intelligence, raison, et volonté – toutes notions articulées en contrepoint du hasard mallarméen. Cependant, il y a, au cœur du propos gidien, une tension permanente entre la volonté de prouver le primat de l'intelligence, et la conscience aiguë de la force de la proposition contraire – entre cette causerie sur l'art et les commentaires consacrés, à peine cinq années plus tard, à Matisse, il semble y avoir un monde, et comme une contradiction par Gide des positions qu'il tenait auparavant.

Il y a bien une tension entre l'œuvre de l'intelligence réaffirmée et la nécessité de laisser le champ de la création ouvert à d'autres phénomènes que l'esprit. Cette tension gouverne la pensée de Gide, à travers toute son œuvre, et elle en constitue donc la continuité profonde. C'est elle qui justifie son évolution progressive vers des titres de moins en moins ludiques et disjonctifs. Or on peut déceler exactement la même question à l'œuvre dans le processus de pensée de Matisse : si on a pu identifier en son œuvre un « triomphe de l'intelligence »¹³¹, lui-même, dans ses écrits, adopte une position beaucoup plus nuancée, complexe, quant à la question de la pensée et de l'intelligible, une question en tous cas qui se situe au cœur de son œuvre.

Dans son art poétique, les « Notes d'un peintre », parues en décembre 1908 dans *La Grande Revue*, comme une réponse aux critiques qui lui avaient adressées, notamment

¹³⁰ André Gide, « Les limites de l'art », *Essais critiques*, édition de Pierre Masson, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 422.

¹³¹ Bernard Dorival, « Henri Matisse ou le triomphe de l'intelligence », *Actes du 22^e congrès international de l'histoire de l'art*, 1972, p. 43-57.

par Gide, Matisse éclaire et précise son rapport au problème de l'intelligence, qui est donc au cœur des interrogations de l'époque, et, aussi, des problèmes de la critique quant à la « folie » ou à la « raison » qui présiderait à son œuvre : « Pour moi, tout est dans la conception. Il est donc nécessaire d'avoir, dès le début, une vision nette de l'ensemble. »¹³²

Et il ajoute ensuite :

Le choix de mes couleurs ne repose sur aucune théorie scientifique : il est basé sur l'observation, sur le sentiment, sur l'expérience de ma sensibilité. S'inspirant de certaines pages de Delacroix, un artiste comme Signac se préoccupe des complémentaires, et leur connaissance théorique le portera à employer, ici ou là, tel ou tel ton. Pour moi, je cherche simplement à poser des couleurs qui rendent ma sensation.¹³³

Il est évident que la référence à Delacroix par Signac est une réponse à la référence précise qu'en a faite Gide : reprenant le parallélisme qu'avait tracé ce dernier, Matisse s'en distancie considérablement, pour marquer le caractère « instinctif » de son processus créatif, une affirmation qu'il ne renie à aucun moment de la suite de sa vie, allant même jusqu'à dire, en 1941 « la plastique ne peut être décrite »¹³⁴, et, en 1952, deux ans avant sa mort : « Il n'y a aucune intelligence dans ce que je fais. Je ne suis pas assez intelligent, je ne peux pas faire autre chose que ce soit sort de moi. »¹³⁵

Cette insistance sur l'au-delà de l'intelligible, ce refus de toute rationalisation de son œuvre, font partie intégrante de la présentation que Matisse fait de l'art, quand il réagit ou est interrogé. Il s'agit bien pour lui de se présenter, ainsi qu'il le fait dans le texte de 1908, comme un « peintre », pleinement aux prises avec l'histoire de la peinture, et donc ancré dans une tradition pleinement picturale, centrée sur ce qui est dans le cadre, en tant qu'il représente une perception du monde. Il paraît donc y avoir comme une tension entre sa revendication d'être l'artiste d'une œuvre d'émotion et de sensation,

¹³² Henri Matisse, « Notes d'un peintre », *Écrits et propos sur l'art*, p. 47.

¹³³ *Ibid.*, p. 48-49.

¹³⁴ *Chatting with Matisse*, op. cit., p. 297.

¹³⁵ Propos cité par Marie-Alain Couturier, *Se garder libre (Journal, 1947-1954)*, Paris, Cerf, 2012.

d'expression, et son dialogue permanent avec l'histoire des formes, avec une certaine conception de la tradition, qu'il est possible pour lui d'évoquer, et dont les critiques peuvent chercher la transposition dans sa propre peinture¹³⁶.

Critiques en réponse

Ce différend politique paraît pouvoir être corrélé à la distance qui existe entre les deux figures, une distance provenant davantage de Matisse que de Gide, l'un défiant et méfiant, l'autre admiratif toutefois. Il convient, dans l'examen de ce dialogue, et de ses enjeux en terme de redéfinition de la peinture et de la littérature, de leurs rapports, de revenir sur un brouillon de lettre de Matisse à Gide, jamais envoyé, et dans lequel Matisse se comporte véritablement, dans la continuité des autres indications transmises, en maître :

Mon cher Gide,

Votre visite m'a fait une surprise bien agréable. J'avais entendu votre voix à la radio, et je la trouvais extraordinaire de force tranquille. J'ai éprouvé le même contentement lorsque vous étiez près de moi et me parliez mais une chose m'a été pénible, et je crois devoir vous le dire pour que vous puissiez me reprendre si c'est possible, et je crois que c'est possible, sans cela je ne vous dirais rien.

Je vous ai senti peureux, comme traqué. Pourquoi ? Vous me dites « je ne peux plus travailler ». Je crois que vous ne pouvez pas le savoir, car si vous êtes comme je vous ai vu et senti, votre trac doit anéantir toute idée. Vous avez un trac vous envahissant entièrement. J'ai passé par là souvent. Il faut vous accepter réellement et simplement sans vouloir tout comprendre chez vous, de votre esprit. Donnez vous, abandonnez vous au destin.

Il me semble que vous ayez peur de quitter ce monde avant d'avoir tout compris de moi, mais vous laissez des choses qu'il semble peut-être que vous pourriez faire vous même, organiser vous même. Tranquillisez-vous ces choses ne seront pas perdues d'autres qui suivront le feront – et ça ne leur sera, je le souhaite, pas très facile. Vous ne pouvez partir en emportant la clef.

{Dans la marge gauche} Avez-vous conclu ?¹³⁷

Ce brouillon, demeuré jusqu'alors inédit soulève un certain nombre de problèmes de datation, puisque elle semble signaler une visite de Gide à Matisse avant qu'ils se soient

¹³⁶ Il est possible, à cet égard, de se souvenir que Matisse, à ses débuts, était en dialogue avec le symbolisme de Moreau et la peinture mondaine de Bouguereau. Il insiste considérablement sur ces dialogues dans l'entretien de 1941 : *op. cit.*, p. 254-257.

¹³⁷ Archives Matisse. Nous remercions Carrie Pilto pour nous avoir transmis le texte ; Georges Matisse et Wanda de Guébriant pour en avoir autorisé la publication.

fréquentés socialement : la mention de la voix entendue à la radio paraît impliquer qu'il s'agissait là de leur première rencontre, et que celle-ci eut donc lieu en privé, peut-être arrangée par les Bussy, mais non dans leur cercle. Surtout, elle semble suivre l'indication livrée par Matisse dans l'entretien avec Pierre Courthion, où il place Gide dans une liste, indiquant l'avoir fréquenté socialement, parmi d'autres grands auteurs et lauréats du Prix Nobel de l'époque. Or ce texte paraît présenter une autre version de la rencontre, qui serait donc survenue en privé, et suite à la volonté manifestée par Gide de passer un moment avec le peintre. Cette différence paraît, déjà, attester le caractère problématique de leur relation – justifiant un mensonge ou un oubli. L'agenda du peintre marque la visite de l'écrivain le 14 octobre 1949, et il est possible que ce document sans date suive cette visite.

On peut mettre en relation la remarque de Matisse avec l'aveu formulé dans l'entretien avec Pierre Courthion : « il faut se donner à la nature, et prendre ce qui vient, entièrement. Quelquefois ce qui vient est bon, quelquefois c'est mauvais. Il faut s'admettre. »¹³⁸ Ce commentaire à propos de lui-même est exactement parallèle à ce qu'il conseille à Gide – c'est de sa propre expérience qu'il parle, se plaçant sur le même plan que l'écrivain.

Le parallélisme entre « sans vouloir tout comprendre chez vous, de votre esprit » et « Il me semble que vous ayez peur de quitter ce monde avant d'avoir tout compris de moi » signale que, pour Gide, aux yeux de Matisse, la compréhension de lui-même et celle de Matisse va comme de paire : il y a, dans les deux cas, comme une pulsion malade d'interprétation, liée sans doute à la situation psychologique de l'écrivain. Pourtant, dans ces mots, une différence majeure s'affiche : la compréhension, par Gide, de

¹³⁸ *Chatting with Henri Matisse, op. cit.*, p. 341.

Matisse, est celle d'une personne – tandis que celle, par l'écrivain, de lui-même, est celle d'un « esprit », donc d'une intelligence essentiellement.

Matisse ne rejette pas l'herméneutique, l'intelligence, la raison, mais il appelle à une herméneutique plus forte, à une raison plus grande, qui justement commence à produire ses effets au moment où l'empire de la compréhension est abandonné. La phrase : « Donnez vous, abandonnez vous au destin », de même que « Vous ne pouvez partir en emportant la clef », permet de percevoir que la question de la compréhension est véritablement centrale, non seulement pour Gide tel qu'il est décrit par Matisse, mais aussi pour Matisse lui-même. La phrase énigmatique « Avez-vous conclu ? » peut être ainsi interprétée comme un autre signe de ce qui apparaît bien, chez Matisse, comme une tension dans la relation à l'herméneutique : la conclusion est à la fois un problème – il faut « s'abandonner au destin » - ; et, en même temps, elle est une question, une interrogation, et, en ce sens, n'apparaît pas dépourvue de sens et de poids, pour Matisse également.

Le fait de pouvoir dire « c'est parce que.. » paraît comme une réponse à la critique qu'avait formulée Gide, quelques décennies plus tôt; cependant, le fait que le problème se pose encore, vingt-cinq ans après pour le moins, le fait, aussi, que leur relation soit ainsi complexe et tendue, paraît signaler clairement qu'il y a là un enjeu de taille dans leur débat artistique, et, puisque les deux s'y attachent, dans leur pratique respective. En un sens, Matisse en 1949 apparaît assez proche de Gide en 1905 : mettant à distance le « produit de théories », et appelant, directement dans son cas, alors que c'était implicite – si c'en était véritablement la visée- dans la critique, à un dépassement de l'intelligence.

Intelligence et véridiction

La notion de véridiction peut, là aussi, être mise en relation avec Cézanne, autour de la question des titres : partie intégrante des enjeux de langage. Cézanne avait, dans les vingt dernières années, résolu le problème des titres en l'articulant autour de la sérialité, autour de l'identité du motif et du titre – le motif étant en lui-même le point d'ancrage dans une conception de la peinture comme présentant une vérité dans un tableau. Matisse se fait l'héritier de cette pratique, et choisit pour ses œuvres des titres exactement post-cézanniens, articulant donc la notion de sérialité à celle de motif, et faisant de chaque objet représenté quand il est représenté une variation autour, en effet, de cette question de la vérité en peinture.

Dans la fin des années 1890, et le début des années 1900, à l'époque où s'affirme sa manière, l'influence de Cézanne est extrêmement perceptible dans la matière de la peinture même de la toile : notamment dans le *Vase avec fruit* de l'Ermitage, peint en 1901, une toile qui pourrait aisément être considérée comme une variation sur un motif cézannien, celui de la nature morte – motif que pratique déjà Matisse en 1899 (*Nature morte aux oranges* ; Washington University Gallery of Art, Saint-Louis ; et *Nature morte à l'orange*, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou). L'idée même de la reprise de la nature morte est cézannienne ; le traitement qui est proposé, fonctionnant autour du fruit considéré comme un problème esthétique à résoudre en peinture, est également cézannien. L'idée que le titre soit en adéquation avec le motif, dans sa matérialité, est également proche de la peinture matérielle comme horizon définitif, telle que l'avait conçue Cézanne même.

Même, la question de la figure humaine, centrale pour Matisse, donne lieu à des représentations où celle-ci est également traitée comme un motif, ainsi que l'*Étude de nu* de 1899 (Bridgestone Museum of Art, Tokyo) et le *Modèle debout* (Tate Gallery,

1900-1901), cette dernière œuvre ayant des teintes elles-mêmes cézanniennes (l'usage de l'orange, du jaune et du vert en association). Autant la peinture traite chaque sujet comme un motif, autant la façon dont elle est présentée au public, par son titre, manifeste également que chaque sujet est en effet motif. Il s'agit bien, en provoquant l'adéquation littérale entre le nom et la chose représentée, et, ce faisant, en insistant sur la matérialité et en un sens la banalité du motif en tant que tel, de résumer l'œuvre en la proposition de représentation d'un objet, et, par là même, de la réalité en soi – ouvrant un espace pour la surprise provoquée par l'œuvre même, dans ses agencements de couleurs et ses audaces.

L'idée d'un répertoire peut ainsi être reliée à une telle approche, qui place les toiles dans leur cadre, la matérialité du sujet s'alliant à la matérialité du nom. Cette alliance eut un impact particulièrement fort lors du salon d'automne de 1905 et du salon des indépendants de 1906, où furent révélées les toiles fauvistes de Matisse, provoquant des réactions extrêmement brutales – autour, notamment, de la phrase citée par Gide : « c'est de la folie ». Cette perception de la réalité, hallucinatoire en un sens, est rendue encore plus violente et brutale du fait d'avoir pour titre des noms aussi simples que *La Gitane*, ou surtout, les toiles les plus scandaleuses, le *Portrait de Madame Matisse*, connue sous le nom *La raie verte* (Statens Museum for Kunst, Copenhague)¹³⁹, et *Femme au chapeau* (*Portrait de Madame Matisse*).

Le fait même que les titres soient si simples, si traditionnels, ne pouvait que mettre en évidence le caractère presque inacceptable de la représentation : celle-ci revendiquait un ancrage dans la réalité qu'en même temps elle révolutionnait sur la toile. En effet, quiconque lisait le titre *Portrait de Madame Matisse* pouvait s'attendre à une représentation intimiste, par l'artiste, de son épouse ; et non à un changement radical,

¹³⁹ Sur le *Portrait de Madame Matisse* : T. J. Clark, « Madame Matisse's Hat », *The London Review of Books*, 30, 16, août 2008, p. 29-32.

inspiré de Van Gogh – dont il convient de se souvenir qu’il n’avait aucun succès institutionnel – et de Cézanne, dont, également, la renommée était venue tardivement, à partir de l’exposition de 1895, et, surtout, avec le culte qui l’accompagna à partir du tournant du siècle.

Le choix même du sous-titre, ou du titre alternatif, « La raie verte », manifeste que c’est bien la représentation picturale en elle-même, dans sa matérialité, qui donne son nom à l’œuvre. De même que pour Cézanne, il s’agit bien, à chaque fois, de donner tous les gages d’attache à la réalité, pour justement en mettre en cause la représentation. Le titre joue alors pleinement un rôle de garantie d’accroche à la réalité.

A ce titre, un point paraît important : *a contrario* de Cézanne, qui, pendant longtemps, ainsi que le rapporte Vollard, avait eu un problème avec les titres – avait d’abord usé de titres littéraires, avant de s’ancrer davantage dans la matérialité –, Matisse choisit dès le début des titres qui transcrivent directement le motif de la peinture. En ce sens, il tient également, pour faire de la toile le champ d’expérimentation maximal, à afficher la simplicité du langage de présentation de l’œuvre. Cette association, qui gouverne son œuvre, tient donc de la lignée pictorialiste de la fin du XIX^e siècle, celle de Cézanne et de Van Gogh, celle de Seurat aussi, où la révolution se déroule sur la toile même, et où le titre doit laisser l’horizon ouvert que la révolution sur la toile soit pleinement effective. C’est dans cette logique de révolution en peinture et sur la toile que s’inscrit, pour l’ensemble de sa carrière, Matisse.

La suite de ses toiles, dès début à la fin, est presque entièrement placée sous le signe de cette adéquation entre le motif et le nom, avec, en outre, l’inscription de la sérialité : les *Portraits de Madame Matisse* représentent une incarnation très forte de ce volet de l’œuvre de l’artiste, car ils affichent du fait même de la représentation marquée de l’épouse du peintre, une véritable intimité au cœur de l’œuvre et de sa présentation au

public, qui est son titre. En même temps, les toiles de 1905 sont donc les plus scandaleuses. Le fait même que le motif soit le sujet et le nom, permet de comprendre à quel point l'œuvre brise les normes dans l'ordre du tableau. Il en est de même des autres portraits, qui, tous, ont le terme générique dans leur titre – notamment le *Portrait d'André Derain*, de 1905 (Tate Gallery) ; des paysages et des natures mortes.

Souvent, ils portent le terme générique dans leur titre même, ou se contentent de mentionner le motif, tels les portraits de Marguerite (*Marguerite lisant*, 1906, Musée de Grenoble ; les deux portraits de 1906 provenant de la collection Marion Smooke, tous deux intitulés simplement *Marguerite* ; le portrait du Musée Picasso, daté de 1906). Cet ensemble fait système de représentation : la peinture en elle-même, pour elle-même, autour du motif, dont le titre est un servant.

Il opère cependant cette inscription dans la tradition avec une finesse particulière : dans le catalogue du Salon de 1906, on peut lire le titre de ses œuvres ; et, comme celles-ci sont présentées sous son nom, avec son adresse, on peut légitimement supposer que c'est lui qui les a transmis. Pour des natures mortes de Margit Pagany, peintre hongroise, le titre est *Nature morte avec Géraniums*, ou *Nature morte (faïence)*¹⁴⁰ ; Matisse, en revanche, choisit *Nature morte : tapis rouge* et *Nature morte : A la statuette*¹⁴¹. Il choisit ainsi de scander le motif avec deux points, un choix qui ne se retrouve pour aucun autre titre dans le catalogue. Il y a donc bien, dans ce mode de ponctuation, une spécificité, qui met plus encore en valeur le motif – et donc le jeu de la représentation. Dans cette habitation du genre de nature morte par le titre, le motif est plus encore mis en avant : il équivaut au genre ; cette matérialité de la peinture, plutôt que la suggestion, est ainsi mise en évidence.

¹⁴⁰ *Catalogue du Salon d'automne*, Paris, Société des Beaux-Arts, 1905, p. 132.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 121.

L'idée de l'inscription dans un système de représentation et de création peut également être adoptée pour comprendre la perspective gidienne. Tout s'y déroule dans le cadre, que ce soit celui de la toile, comme il le disait dans « Les limites de l'art », ou que ce soit celui, symbolique, de la définition d'une forme de langage : ses mots, « Que si, peinture, elle s'arrête au cadre, ce n'est point parce que cadre il y a, mais, tout au contraire, il y a cadre parce qu'ici elle s'arrête. Et le cadre n'est là, soulignant cet arrêt, que pour faire cette isolation plus marquée ». D'une certaine manière, la forme, le titre, sont des autres cadres, des cadres qui n'en portent pas le nom : ainsi Gide a-t-il voulu, dans l'ordre de la littérature où il s'inscrivait pleinement, occuper tout le territoire possible. Il l'a occupé comme critique, comme penseur, comme poète, comme romancier, comme mémorialiste, comme diariste, comme dramaturge, comme traducteur : il a aspiré à incarner toutes les formes de l'écrivain. Ce faisant, il a pensé à occuper le cadre dans sa pluralité.

Le parallélisme avec Sainte-Beuve s'incarne au mieux dans les deux premières œuvres publiées, en diptyque, par Gide : les *Cahiers d'André Walter*, parus en 1891, et les *Poésies d'André Walter*, publiées en 1892. Il s'agit bien, pour lui, dès l'abord, de montrer sa capacité à exister dans les deux ordres du discours littéraire, la poésie et la prose – d'une façon très semblable à celle manifestée par Sainte-Beuve, dans l'œuvre de 1829, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*¹⁴², où d'une façon exactement similaire au *modus operandi* suivi par Gide soixante-deux ans plus tard, il procède du matériau autobiographique pour en exprimer différentes formes complémentaires, les Cahiers faisant fonction à la fois de Vie et de Pensées.

¹⁴² Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Vie, poésies, et pensées de Joseph Delorme*, édition de Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinioer, Paris, Bartillat, 2004.

Cette association est fondamentale, car Sainte-Beuve, à la fin du XIXe siècle, au moment où Gide s’empare de son modèle, incarne la forme essentielle d’une occupation totale du domaine de la littérature : poète influent, notamment pour Baudelaire, romancier fondamental, pour Balzac, pour Flaubert, pour Bourget, critique éminent, et historien de tout premier plan, pour Taine, il représente la figure de l’homme de lettres pluraliste, qui, de toute sa vie, occupe l’espace de la littérature et s’y voue pleinement à travers la multiplicité de ses formes. Les *Cahiers* et les *Poésies*, s’ils peuvent être associés à Sainte-Beuve, se positionnent cependant dans un horizon différent : il ne s’agit pas, comme dans le cas de l’auteur du début du siècle, de présenter en un volume synoptique la *Vie*, les *Poésies*, et les *Pensées* – mais bien de diviser les deux, les plaçant dans deux projets distincts, dans un horizon où l’intimité des *Cahiers* et le fait lyrique des *Poésies* doivent se voir laisser toute leur importance. Là encore, dans cette division du projet comme dans la similitude d’ensemble, est perceptible la tension entre continuité et différence. Gide lui-même s’en explique précisément dans la préface de 1930 : soutenant en ouverture « Je ne le renie pourtant pas et veux bien croire ce que certains me disent : qu’ils m’y trouvent déjà presque entier »¹⁴³, il ajoute :

Mon excuse est qu’au temps d’André Walter je n’avais pas encore vingt ans. A cet âge, je ne savais pas écrire, et précisément peut-être parce que je sentais en moi des choses neuves à dire, je tâtonnais. Je cherchais à plier la langue ; je n’avais pas encore compris combien on apprend plus en se pliant à elle, et de quelle instruction sont ces règles qui d’abord importunent, contre lesquelles l’esprit regimbe et qu’il souhaite rejeter.¹⁴⁴

Par ces mots, il articule à la fois le souci de la tradition, et la mise en évidence de la nouveauté ; surtout, il articule le primat du médium, qu’est la langue, et qui pourrait en parallèle, être entendue comme la littérature, comme adaptation de la langue à la création. Ce souci de la langue apparaît alors très proche du rôle, dans l’œuvre de

¹⁴³ André Gide, *Cahiers d’André Walter, Romans et récits*, I, édition de Pierre Masson, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 3.

¹⁴⁴ *Ibid.*, *ad loc.*

Matisse, de la couleur comme matrice de la peinture, qui apparaît dans son œuvre assurément, et au travers de ses propos.

Il est aisé de mettre en parallèle le positionnement de celui-ci avec la place que Gide cherche à se créer, justement à cheval entre la critique, la poésie, le roman, et, en même temps, dans l'occupation du champ plein de la littérature, de même que le peintre s'emploie à vivre pleinement la peinture. Les premiers textes critiques de Gide manifestent la volonté de créer un espace de l'art et notamment de l'art de la langue : en effet, Matisse se soucie de la littérature mais ne la fait pas entrer dans l'ordre de la peinture – suivant ainsi l'interdit cézannien. Il illustre des livres, y compris *Naissance*, le dernier ouvrage publié par Gide, en 1950, mais il n'en écrit pas lui-même¹⁴⁵. De même, Gide suit, notamment dans les années du début du siècle, les enjeux de la peinture, mais il sépare de manière assez nette son domaine, ne cherchant pas à établir de porosité. Il y a, dans cette approche également, comme un souci du médium, du langage pictural ou littéraire, en tant que tel, qu'il s'agit pour le peintre comme pour l'écrivain d'investir, en parallèle l'un de l'autre, dans une conversation, mais à aucun moment dans une véritable conversion des formes.

La neutralité d'ensemble des titres fait de l'intérieur de l'œuvre un champ de recherche – et non de son apparence, que ce soit le cartel ou que ce soit la page du titre. La proposition gidienne est d'usage des titres est en réalité extrêmement proche de celle présentée par Matisse. Comme elle, elle se manifeste par une assurance maintenue dans le choix du nom attribué aux œuvres : à l'exception du *Voyage d'Urien*, d'abord titré *Voyage au Spitzberg*¹⁴⁶, les autres livres de Gide sont connus dans leur version définitive définitive sous le titre primitif avec lequel il en avait conçu le projet.

¹⁴⁵ Matisse, « Comment j'ai fait mes livres », *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'École de Paris*, Paris, 1950 ; repris dans *Écrits et propos sur l'art*, p. 211-213.

¹⁴⁶ Sur la genèse, voir : André Gide, *Le Voyage d'Urien*, édition critique de Jean-Michel Wittmann, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001.

L'exemple le plus frappant est sans doute *Les Faux-Monnayeurs*, paru en 1925, mais dont la publication avait été annoncée, sous ce titre, onze auparavant, dans le volume des *Caves du Vatican*. La première mention des *Cahiers d'André Walter*, avant même la rédaction de l'ouvrage, est présente dans le Journal à l'entrée du 18 mars 1890, sous le titre *Allain*¹⁴⁷. Si ce titre est abandonné pour l'ouvrage, il demeure présent comme le livre qu'écrit André Walter lui-même. Dès le 8 mai, Gide parle sous ces titres des « Cahiers » d'André Walter et du *Traité du Narcisse*, qui paraissent tous deux l'année suivante¹⁴⁸. Dès le début, les titres correspondent aux projets, dont les frontières sont définies dès l'abord.

Parlant de sa prise de parole dans « Les limites de l'art », Gide propose un éclairage riche de sens sur sa conception des titres : « Si le titre que j'y ai laissé donner (*sc.*, à la causerie) paraît un peu bien général, ma hardiesse, je vous l'affirme, n'est point d'avoir choisi ce titre ; elle est de parler à des peintres. »¹⁴⁹

Au-delà de la référence à situation d'énonciation de cette conférence prononcée le 30 avril 1901 au Salon des indépendants, le texte signale que Gide est, tout d'abord, prêt à « laisser donner » un titre – sous-entendant donc, en creux, qu'il n'y accorde pas une importance suffisamment conséquente pour imposer, réagir, ou en faire un véritable élément de signature. L'emploi, en outre, de l'expression « un peu bien général » manifeste la fonction qu'a celui-ci, comme pour un tableau, d'encadrer l'œuvre, de produire une sorte de contexte ; l'opposition entre le « titre » et le fait de « parler à des peintres » signale que c'est à l'intérieur du texte, que c'est dans le mouvement de l'œuvre – ou du propos, en ce cas – qu'il voit la véritable force d'évocation. L'emploi du terme « hardiesse » manifeste bien qu'il se positionne face à d'autres conceptions, où

¹⁴⁷ André Gide, *Journal*, t. I, 1887-1925, édition d'Éric Marty, Gallimard, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. 118.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 119.

¹⁴⁹ André Gide, « Les limites de l'art », *Essais critiques*, p. 417.

le titre même serait un lieu d'audace : pour Gide, dans ce passage, le titre n'est pas un enjeu de l'audace, qui compte, qui ne se déploie pas dans le nom, mais dans l'œuvre même.

Un double mouvement simultané d'inscription dans et d'exploration de la tradition se manifeste chez Gide, et s'exprime tout d'abord par l'usage des noms : le choix de thèmes en référence antique, notamment *Philoctète* en 1899 déjà, *Amyntas* en 1906, ou biblique, avec *Saül* en 1903 et *Bethsabée* en 1912, participe de cette volonté de couvrir tout le champ, non seulement des formes littéraires, mais aussi de l'Histoire occidentale – avec des moments de conversation, à la façon de *El Hadj*, en 1899. A chaque fois, l'emploi du nom seul suffit à signaler, fortement, et dans la simplicité de l'affirmation, le lien à la tradition – puisque ce nom même y appartient directement.

Cet emploi du nom du protagoniste participe également de l'inscription dans la tradition, selon laquelle l'éponyme donne son titre à l'œuvre. Le fait d'employer ainsi un nom propre seul identifie, dans le cadre de l'histoire de la littérature, le sujet et le héros, faisant de l'aventure de ce héros l'horizon de l'œuvre, et ouvrant ainsi la voie, dans ce cadre narratif homologue du pictural, à une expérimentation.

L'intégration par Gide de la syntaxe traditionnelle du titre s'exprime aussi par le fait que, dans la même époque, les conférences et propos soient publiés en plaquettes avec un titre commençant par la préposition « de », suivant les structures inspirées du latin, s'inscrit dans la même perspective : c'est le cas, en 1900, de « De l'influence en littérature », en 1903, de « De l'importance du public » et, en 1904, de « De l'évolution du théâtre ». Il s'agit là de faire des propos une forme de « causerie »¹⁵⁰, qui s'inscrit dans la tradition rhétorique, reprise et développée au XIX^e siècle dans le cadre de la pédagogie intellectuelle beuvienne.

¹⁵⁰ Terme employé par Gide lui-même, dans « Les limites de l'art » : *Essais critiques*, p. 417

Cette rhétorique du titre prend également la forme d'inscription dans les titres des catégories génériques traditionnelles auxquelles appartiennent les œuvres mêmes, notamment dans le cas des *parerga* : à ce moment, c'est aux codes des genres que fait appel Gide pour constituer son cadre. C'est notamment le cas des *Feuilles de route* parues en 1897, ou des *Lettres à Angèle*, en 1900. Il s'agit à chaque fois de faire du titre une sorte de cadre dans lequel le récit peut se dérouler : un cadre qui situe, mais qui laisse l'ensemble suffisamment imprécis pour que l'œuvre se déroule sans en être trop déterminée – ce qui, en soi, est une prise de position esthétique, et donc une détermination.

La forme la plus marquante prise par cet affichage du genre dans le titre est sans doute le *Traité du Narcisse*, qui n'apparaît pas, dans le texte même, comme un traité scientifique ou philosophique, mais bien comme un essai lyrique et personnel, à tournure narrative¹⁵¹. La notion de « traité », telle qu'elle apparaît dans le titre, étant contredite dans le texte même, par le caractère métaphysique et poétique du propos : il s'agit d'afficher l'ancrage dans une forme lâche, pour la jouer de l'intérieur, et mettre en évidence la force du contenu de l'œuvre. Le sous-titre, « théorie du symbole », n'est pas plus illustré par le contenu de l'ouvrage, qui n'est pas ouvertement théorique, mais où la théorie est, étymologiquement, contemplative, dans l'ordre de la contemplation du sensible.

Il s'agit donc bien, là aussi, de créer un horizon d'attente, qui altère le sentiment du texte. Même dans ce cas, le plus proche, parmi les titres ouvertement traditionnels, d'une remise en cause des systèmes de pensée, - marquant la déliaison des savoirs entre science et poésie --, le titre ne suffit pas à signifier ce procédé : il est, en assumant son

¹⁵¹ L'ouverture du *Traité du Narcisse* le signale: « Les livres ne sont peut-être pas une chose bien nécessaire ; quelques mythes d'abord suffisaient ; une religion y tenait tout entière. (...) Vous savez l'histoire. Pourtant, nous la dirons encore. Toutes choses sont dites déjà ; mais comme personne n'écoute, il faut toujours recommencer. » (André Gide, *Traité du Narcisse, Romans et récits*, I, p. 169).

rôle d'outil de communication explicite, un coup de sonde implicite, à l'orée du livre encore.

Le *Traité du Narcisse* présente la possibilité pour le titre de décevoir, contrepoint de l'application de sa mission de communication. C'est ainsi qu'il est, également, possible de lire les sous-titres de *La Tentative amoureuse* et de *El Hadj*, qui sont respectivement « le Traité du vain désir » et le « Traité du faux prophète », chacun, en quelque sorte, contredisant l'horizon marqué par leur titre : la notion de « tentative amoureuse » appelle à une croyance en l'amour, de même que la référence au « Hadj » à une croyance en la religion. Dans un cas comme dans l'autre, le sous-titre contredit cet horizon, marquant, sous une apparence de tradition syntaxique, la présence au cœur de l'œuvre de forces contradictions.

De même que dans le cas de Matisse, l'unité de la méthode et la diversité de la création se conjoignent, et doivent être lus ensemble : il s'agit bien, pour le peintre comme pour l'écrivain, de faire des titres une sorte d'outil de communication, sans apparemment attendre d'eux qu'ils remettent en cause l'adéquation du sujet et du nom, pour permettre aux œuvres de se révéler à partir d'elles-mêmes – ce qui en soi produit la possibilité d'un écart de lecture.

Coups de sonde

Le schéma qui domine, présent dès les deux premières décennies de leurs œuvres respectives, est bien celui d'un usage *a minima* des titres pour produire un effet maximal de l'œuvre, un respect, dans les deux cas, de la tradition d'intitulation – avec une fidélité presque illustrative de la part de Gide -, qui signale que le véritable problème est ailleurs. De la sorte, il serait aisé de placer les deux auteurs dans une

tradition de prose et de matérialité, une tradition que l'on pourrait qualifier de cézannienne – au sens des affirmations du peintre dans sa dernière période.

La réalité est cependant plus complexe, et la singularité de la proximité entre Gide et Matisse, tient précisément à ce que leur œuvre des années 1890 et 1900 – de façon chronologiquement bien plus précisément localisée pour Matisse, entre 1905 et 1908 – ne se positionne pas seulement dans une sorte de perspective cézannienne ou seuratienne de primat du mot ou de la couleur, de la peinture ou de la littérature, qui s'exprimerait par l'emploi de titres transcrivant le motif de l'œuvre à laquelle ils se rattachent. Ils intègrent tous deux, dans leur œuvre et par les titres, le contrepoint de cette tradition de prose et de matérialité, une perception poétique du monde, influencée par le symbolisme. Cette similitude dans un parcours marqué par la volonté de participer d'un art plutôt que de l'art – dans le sens général qui avait été dégagé par Jarry et Gauguin, tenants à la fois d'un usage disjoint des titres et d'une création exposant les disjonctions du monde – doit être soumise à l'interprétation.

En effet, si, dans l'œuvre d'André Gide, la plupart des titres semblent appartenir aux catégories d'intitulation traditionnelles, les jeux de disjonction auquel se livre l'auteur apparaissent d'autant plus marquants : connaissant les mécanismes de fonctionnement des titres, se plaçant dans l'ensemble au cœur de la tradition, il sonde le langage littéraire de l'intérieur, mettant en évidence ainsi un autre volet de son projet, consistant à jouer cette tradition syntaxique et langagière des titres, c'est-à-dire au fond du langage dans son ensemble, contre elle-même.

Paludes représente le point extrême de cette tentative de jeu avec l'altérité du langage, puisque le titre même est un néologisme, et pourrait, en ce sens, positionner le livre dans une perspective de renouvellement poétique plutôt que de rénovation dans la

prose¹⁵². Le fait que Gide signale, dans sa correspondance, l'avoir écrit dans un état de désarroi psychique, de folie, proche au fond du topos de l'état poétique¹⁵³, permettrait d'abonder dans ce sens. Cependant, si « paludes » est un néologisme, c'est un néologisme qui vient du latin, et qui est formé de manière tout à fait régulière sur la forme génitive de « palus, paludis » : si ce n'est pas un mot qui existe dans la langue, c'est en réalité un mot qui pourrait exister dans la langue, et la néologie produite par Gide ne se positionne pas en contravention de la langue, mais dans l'horizon de ses potentialités non encore réalisées. La tension entre la tradition et son revers se marque dans l'ouvrage même, qui est le récit de l'écriture, justement, d'un ouvrage intitulé *Paludes*, avec un personnage nommé Tityre – en référence aux *Bucoliques* virgiliens. La question du titre apparaît dès le début de l'ouvrage, qui est une discussion du néologisme même :

Vers 5 heures, le temps fraîchit ; je fermai ma fenêtre et je me remis à écrire.

À 6 heures entra mon grand ami Hubert ; il revenait du manège.

Il dit : « Tiens ! tu travailles ? »

Je répondis : « J'écris Paludes.

- Qu'est-ce que c'est ? – Un livre.
- Pour moi ? – Non.
- Trop savant ? ... - Ennuyeux.
- Pourquoi l'écrire encore ? – Sinon qui l'écrirait ?
- Encore des confessions ? Presque pas.
- Quoi donc ? – Assieds-toi. »

Et quand il fut assis :

« J'ai lu dans Virgile deux vers :

*Et tibi magna satis quamvis lapis omnia nudus
Limosoque palus obducatur pascua junco.*

« Je traduis : - c'est un berger qui parle à un autre ; il lui dit que son champ est plein de pierres et de marécages sans doute, mais assez bon pour lui ; et qu'il est très heureux de s'en satisfaire. – Quand on ne peut pas changer de champ, nulle pensée ne saurait être plus sage, diras-tu ? ... » Hubert ne dit rien. Je repris : « Paludes, c'est spécialement l'histoire de qui ne peut pas voyager ; - dans Virgile, il s'appelle Tityre ; - Paludes, c'est l'histoire d'un homme qui, possédant le champ de Tityre, ne s'efforce pas d'en sortir, mais au contraire, s'en contente¹⁵⁴

¹⁵² Alain Goulet, « Jeux de miroirs paludéens : l'inversion généralisée », *Bulletin de l'Association des Amis d'André Gide*, n° 77, janvier 1988, p. 23-51.

¹⁵³ *Correspondance André Gide – Henri de Régnier*, édition établie par Heather Franklyn et David J. Niederauer, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, lettre du 20 mars 1895, p. 185.

¹⁵⁴ André Gide, *Paludes*, in *Romans et récits*, I, p. 261-262.

Ce passage est l'expression de la poétique gidienne : le « champ de Tityre », c'est bien celui de la poésie – à laquelle fait signe la référence virgilienne -, et, par extension, pour Gide, de la littérature. L'idée même de se contenter de ce champ, de n'en pas voyager, et de l'habiter, correspond assez nettement à la position de Gide face à la littérature, notamment en regard des propositions faites à cette époque, par Jarry et Mallarmé, d'un au-delà ou d'un en-deçà de la littérature, d'une poésie au-delà de la poésie. Ce positionnement à l'intérieur du cadre – ou du « champ » - est bien celui qui s'exprime dans l'ensemble des titres choisis par Gide, qui signalent la situation dans la littérature même.

Le paradoxe de *Paludes* consiste à la fois à assumer cette intégration dans le cadre et à choisir un titre qui descend en généalogie jusqu'à l'auteur essentiel de la tradition latine, et, en même temps, en français, constitue un néologisme. Cette tension est perceptible dans l'échange même entre le narrateur et son « grand ami Hubert », l'un traitant le terme comme une évidence, l'autre ne le comprenant même pas¹⁵⁵.

Cette tension est également perceptible du fait de l'inclusion dans *Paludes* d'un « journal de Tityre », sous-titré « ou Paludes »¹⁵⁶, qui rend perceptible la double identité du texte, à la fois poétique et prosaïque, en prise avec la tradition et, aussi, en débat avec elle. *Paludes* rend clairement visible l'importance pour Gide de la question du titre – permettant, en regard, de comprendre à quel point ses choix plus traditionnels sont pensés, comme des garanties d'inscription dans l'horizon de la littérature.

L'inscription dans la tradition, et en même temps, des coups de sonde dans cette tradition littéraire, même – des coups de sonde rendus possibles fondamentalement du fait de l'inscription dans la tradition: c'est ainsi qu'il est essentiellement possible de lire le positionnement de Gide, tel qu'il s'exprime dans les jeux de mots scandant plusieurs

¹⁵⁵ Le caractère incompréhensible du terme étant pleinement intégré par Gide à la dynamique de son récit : « Mais comprenez-vous Paludes ? » (*ibid.*, p. 275).

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 263.

de ses titres, *Le Voyage d'Urien*, en 1893, est évidemment un jeu de mot avec « Le Voyage du Rien », signalant la tentation du nihilisme, forte dans ces années de jeunesse, et qui accompagna Gide toute sa vie¹⁵⁷ ; *Les Nourritures terrestres*, où la question de Dieu est posée dès l'abord¹⁵⁸, répond à la phrase biblique commune des nourritures « célestes » ; le *Prométhée mal enchaîné* est une reprise et un déplacement du titre eschyléen ; et le titre même de *La Porte étroite* est une métaphore de l'acte homosexuel. A chaque fois, dans chacun de ces titres, explicitement ou implicitement, un déplacement s'opère, qui se joue soit par la disjonction (le « mal » enchaîné), soit par la suggestion, qui est aussi une forme de disjonction – la référence sexuelle.

Dans tous ces cas, il s'agit bien pour Gide de s'inscrire, comme dans *Paludes*, au cœur d'une tradition – que manifeste la référence à la figure mythologique de Prométhée, ou à l'expression biblique. En même temps qu'il s'y place, il la fait sortir de ses gonds, de sa logique, il se joue d'elle : c'est le principe même de la leçon du mythe que Prométhée soit bel et bien enchaîné ; de même, le fondement des nourritures, dans le cadre chrétien, est qu'elles soient célestes ; et pourtant, à chaque fois, il détourne le sens et en réalité contredit le topos sous-tendu par le titre. Il utilise une arme de communication dont il usait essentiellement à des fins de transcription générale du contenu, pour transmettre un autre contenu, qui est, justement, la crise de ce contenu qu'est la littérature, au moment même où, pourtant, il affirme son primat.

Cette tension est au cœur de son approche de la littérature : conscience de la crise, nécessité du déplacement, pour, en regard, percevoir avec d'autant plus d'intensité la valeur de la réalité littéraire. La particularité de ces cinq récits s'oppose au système d'ensemble de l'œuvre gidienne, où le phénomène dominant est, dans l'ensemble, la retranscription dans le titre de l'idée générale du livre – son prétexte, en quelque sorte.

¹⁵⁷ Sur cette tentation ; « Prélude » au *Voyage d'Urien*, André Gide, *Romans et récits*, I, p. 181.

¹⁵⁸ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, Premier livre, I, *Romans et récits*, I, p. 352.

Publiés entre 1893 et 1909, ils attestent la conscience nourrie par l'écrivain des propositions de jeu sur les titres qui se font jour à l'époque.

Il serait ainsi possible de souligner le lien qu'ils nourrissent avec les tentatives menées dans la constellation symboliste, avec laquelle Gide entretient des liens profonds et ambigus¹⁵⁹ : le *Voyage d'Urien*, *Paludes*, *Les Nourritures terrestres*, notamment, sont considérés comme appartenant à la « période symboliste » de Gide, et peuvent être mis en relation avec les tentatives de Jarry, avec lesquelles le romancier a entretenu un rapport complexe, mêlé de dégoût et de séduction¹⁶⁰, menant à sa transformation en personnage dans *Les Faux-Monnayeurs*. Il s'agit bien, pour lui, d'acter en classique la crise du langage que vivaient les modernes qu'étaient, en un sens, les symbolistes : de la sorte, il ne cherche pas à investir l'inverse du langage, comme l'a fait Jarry ; mais il propose au contraire de créer un écart dans la tradition, et de faire jouer cet écart. C'est ainsi qu'il est possible de lire le projet de ces ouvrages, et le rôle qu'y jouent les titres.

Titres disjonctifs et référent symboliste chez Matisse

La rareté, dans toute l'œuvre de Gide, de tels titres disjonctifs, le moment historique dans lequel ces titres apparaissent, sont deux phénomènes qui peuvent être mis en relation avec trois titres de Matisse, datés de la même période, c'est-à-dire du début des années 1900 : *Luxe, calme et volupté* (1904, Musée d'Orsay), *La Joie de Vivre*, autrement connu sous le titre *Le Bonheur de vivre* (1905-1906, Barnes Foundation), et *La grande desserte rouge (Harmonie en rouge)*, peinte en 1908 et conservée au Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg. Ces trois titres, et en particulier les deux premiers, ont en commun de rompre avec la norme d'accroche immédiate à la réalité de l'image.

¹⁵⁹ Michel Décaudin, *op. cit.*

¹⁶⁰ Sur Jarry : André Gide, *Journal*, entrée du 15 juillet 1922, t. I, p. 1180-1181.

La discussion des titres *Luxe, calme et volupté* et *La Joie de vivre* a été abondante¹⁶¹ ; pour *Luxe, calme et volupté*, c'est évidemment l'avant-texte baudelairien de l'« Invitation au voyage » qui a été avancé ; Matisse s'en explique lui-même dans une lettre du 19 septembre 1905 à Simon Bussy « un tableau assez important qui était exposé au Salon des Indépendants et que j'avais baptisé '... *Luxe, calme et volupté* »¹⁶². Baudelaire, l'invitation au voyage je crois, à moins que ça ne soit la pièce qui précède ou celle qui suit. » Il se donne à lui-même la position de « baptiser » une œuvre, et donc met en évidence l'importance du titre.

Pour *La Joie de vivre*, l'argument essentiel est celui de la pastorale, auquel vient s'ajouter celui, second, développé par Pierre Schneider, qui parle d'un titre « délibérément prosaïque »¹⁶³, et commente : « De la présentation fragmentaire au déguisement, la profondeur qui se sent menacée souffle à Matisse toutes les ruses empêchant la mise à nu du précieux secret, à commencer par ce titre anodin, *Bonheur - ou Joie - de vivre*, qui emmitoufle de banalité le mythe imprudemment dévoilé »¹⁶⁴.

Il est possible de remettre en question cette approche : en effet, *La Joie de Vivre* est un titre à tout compter bien moins « prosaïque » que « *Portrait de Madame Matisse* » ou *Nature morte à l'orange*. Si l'on lit « *Portrait de Madame Matisse* par Henri Matisse », l'horizon d'attente – que déjouent certes les modalités de la représentation – est en réalité assez convenu : le spectateur sait qu'il verra une image de la femme de l'artiste ; de même que, avec *Nature morte à l'orange*, ce sera probablement le fruit, et quelques autres, qui lui seront montrés. En revanche, *La Joie de vivre*, de même que *Luxe, calme et volupté*, déjouent ces attentes : il est difficile, sans l'image, d'avoir une idée de ce

¹⁶¹ Jack Flam, *Matisse, The Man and His Art, 1869-1918*, Londres, Thames & Hudson, 1986, p. 119-121 ; John Elderfield, « An Impossible Coherence », *Matisse, A Retrospective*, New York, Museum of Modern Art, 1992, p. 33 ; Pierre Schneider, *Matisse*, Paris, Flammarion, 1986, p. 250-265.

¹⁶² Bibliothèque du Musée du Louvre, cité in Dominique Fourcade et Isabelle Monod-Fontaine, *Henri Matisse 1904-1917*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1993, p. 421

¹⁶³ Pierre Schneider, *Matisse*, p. 254.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 267.

que peuvent représenter les toiles. A ce titre, la procédure d'intitulation apparaît radicalement opposée à toutes les autres œuvres du peintre – à l'exception notable de *La Tristesse du roi* (1952, Centre Pompidou), qui a également un titre suggestif plus qu'explicitement centré sur la fonction habituelle de transcription.

Certes, il est possible de souligner une présence des titres dans l'époque : les deux mêmes titres ont été employés par Victor Prouvé¹⁶⁵ avec des toiles de 1902 (*L'Île heureuse ou Là, tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté*, Musée des Beaux-Arts, Nancy) et 1904 (*La Joie de vivre*, Musée des Beaux-Arts, Nancy). Le motif idyllique est extrêmement présent dans la peinture française de l'époque¹⁶⁶ En outre, *La Joie de vivre* est le titre du roman de Zola paru en 1884, qui avait été un des livres de chevet de Van Gogh, et que ce dernier avait cité dans une *Nature morte à la Bible ouverte et au candélabre* (1885, Musée Van Gogh, Amsterdam), où le volume se trouve sur le coin droit du tableau, usé et jauni à force d'avoir été lu. En outre, le sous-texte zolien peut aussi être associé à la relation entre le romancier et Cézanne, la référence majeure avouée de Matisse¹⁶⁷, en même temps que le néo-expressionnisme de Signac¹⁶⁸.

Cependant, la différence avec le reste de l'œuvre du peintre est si considérable qu'il convient d'en prendre pleinement en compte les enjeux, et de les placer dans une perspective picturale : si l'on articule la pensée de la peinture au début du XX^e siècle autour de deux pôles de référence, un pôle Gauguin, fondé sur la confrontation à l'altérité – les mondes de référence autres que ceux de la peinture et ceux de l'Occident, la sortie du cadre: Tahiti et le langage littéraire -, et un pôle Cézanne – les

¹⁶⁵ Alastair Wright, *Matisse and the Subject of Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 120-125.

¹⁶⁶ Margaret Werth, *The Joy of Life, The Idyllic in French Art, Circa 1900*, Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 98-121.

¹⁶⁷ Sur ce point : *Chatting with Matisse*, p. 272.

¹⁶⁸ Yves-Alain Bois, « L'aveuglement », *Henri Matisse 1904-1917, op. cit.*, p. 12-57

mondes de référence les plus proches, aussi bien dans la vie de l'artiste que dans la peinture même -, qui pourrait se doubler d'un pôle Seurat, dont l'influence, notamment dans la palette, est très claire dans ce tableau, il est évident que le choix de ces deux titres à tonalité poétique situe les œuvres bien davantage dans la perspective de Gauguin¹⁶⁹ que dans celle de Cézanne et de Seurat, pourtant dominantes dans le regard de Matisse.

La référence poétique dans les titres, la stratégie d'intitulation fondée sur la suggestion plutôt que sur la présentation, participent du mouvement incarné par Gauguin, celui de perméabilité entre langage littéraire et langage pictural. L'identification du choix de titres poétiques à une orientation gauguinienne de Matisse n'est pas le seul de présence du maître de Tahiti : l'idée d'un bonheur d'être, et du questionnement de ce bonheur d'être – *La Joie de Vivre* - ; le thème du lointain, inhérent à la référence baudelairienne, incarnée dans la « splendeur orientale » de l' « Invitation au Voyage », sont tous deux à mettre en relation avec la perception de Tahiti construite par Gauguin même. En outre, il est possible de rapprocher picturalement les deux tableaux de Matisse d'œuvres de Gauguin : les figures de détails en sont par moment proches¹⁷⁰ ; et, surtout, il est fort possible de rapprocher l'architecture complexe, aux multiples scènes, de *La Joie de Vivre*, certes de Puvis de Chavannes, auquel on l'a comparé, mais aussi, et peut-être, à *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*, une œuvre justement pluraliste, dans laquelle la question de l'origine et de l'identité de l'homme dans ses situations se trouve posée aussi de façon très aiguë.

Quand Matisse a une proximité avec Gauguin, cette proximité s'exprime par le motif ; par l'architecture intérieure du tableau ; et elle s'exprime aussi par le titre, qui participe de la tentation gauguinienne, présente au cœur de Matisse également, qui consiste à

¹⁶⁹ Pour lequel Gauguin entretenait une fascination profonde, qui s'exprima lors de son voyage pour Tahiti : *ibid.*, p. 312.

¹⁷⁰ Alastair Wright, *op. cit.*, p. 9.

regarder l'autre côté de la peinture, la possibilité pour l'art de se poser en dialoguer avec le monde. Cette inscription dans une perspective au fond symboliste, à laquelle s'est finalement refusé Cézanne, est également perceptible dans *La grande desserte (Harmonie en rouge)*, car le terme même d'« Harmonie » présente dans le sous-titre, et identifié comme une forme générique, signale l'influence de Whistler, et donc du symbolisme. Les titres rendent perceptibles le secret penchant symboliste de Matisse : l'idée que la peinture n'existe pas seulement dans le rapport entre l'objet perçu et la toile, dans la transcription d'une perception dans l'architecture de la peinture, mais qu'il y a d'autres enjeux, et que peut-être existe, à côté de l'Histoire d'un médium, une présence de thèmes contemporains, c'est-à-dire une manifestation du penchant d'un art pour converser avec l'autre.

Il est difficile de mettre sur le même plan l'usage que fait Matisse des couleurs et des titres, entre 1905 et 1908, et celui qu'en firent dix à trente ans auparavant, en genèse et en postface du symbolisme, Whistler et Gauguin : à ce moment, peut-être, de même que pour Gide dans les années 1890, le jeu de conversion – de filtration d'un médium vers l'autre – est devenu une forme de la conversation, a été approprié par un médium. Gauguin renvoyait à l'autre : Matisse renvoyant à Gauguin renvoie déjà à une partie de l'histoire récente de la peinture. En même temps, il est évident que, pour Matisse, Gauguin, comme Whistler dans une moindre mesure, incarne une tentation poétique, celle de l'écart, celle de la conscience de la crise et de la redéfinition, qui se joue pleinement dans ces trois tableaux aux titres révélateurs.

Le cadre et son dehors

Dans ces années d'héritage du symbolisme, des phénomènes extrêmement proches

surviennent dans l'œuvre de Matisse, et dans celle de Gide ; certes, il convient de ne pas omettre de relever que Gide était au fond considéré assez tôt, dès le début des années 1890, comme une figure des élites littéraires, tandis que Matisse ne connut sa percée qu'en 1905, et qu'il fut, à ce moment même, considéré comme fou. Cependant, les points de coalescence sont nets : tout d'abord, la volonté d'inscription dans un champ, celui de la littérature, celui de la peinture ; la volonté de faire pleinement partie de ce champ, d'en maîtriser le langage, qu'il soit pictural ou littéraire ; la volonté que ce langage s'exprime comme l'horizon définitif de l'œuvre, et que cet horizon soit précisé par le titre ; et, en même temps, des coups de sonde vers l'inverse : une pression du poétique, qui était conçu, après Cézanne, comme une disjonction potentielle du pictural, chez Matisse ; un jeu du langage contre lui-même, pour Gide.

A la comparaison des deux situations concomitantes – même moment pour un problème posé en des termes communs -, une réalité apparaît : la question de la sensation, dans son rapport à l'architecture des œuvres. Dans le cas de Gide, *Paludes*, *Le Prométhée mal enchaîné*, *Les Nourritures terrestres* et *La Porte étroite* sont tous des livres qui posent la question du traitement de la matière sensible, dans l'inscription au cœur de l'architecture qui fait la littérature. Pour Matisse, *Luxe, calme et volupté*, *La Joie de Vivre* sont, à cette date, ses deux œuvres les plus architecturées, et probablement ses deux œuvres les plus sensuelles. Il est donc frappant que le moment où apparaît une forme de disjonction dans la langue de présentation de la création, soit, pour l'un comme pour l'autre, l'instant de confrontation avec le sensible et avec la structure – c'est-à-dire une question d'échelle, et, aussi, une interrogation sur le positionnement même de l'auteur.

Au fond, on retrouve très précisément l'objet de la conversation entre les deux hommes : la remise en cause par Matisse du besoin manifesté par Gide de

« comprendre » ; la critique par Gide d'une peinture « raisonneuse » ; le débat, posé par tous deux et à propos de tous deux, autour de la question de l'intelligence.

Ils vivaient l'un et l'autre au même moment une crise semblable : la constitution d'une œuvre comme un ordre – c'est-à-dire une raison – donné à ce qui est. Leur expérimentation avec le langage des titres, situé à ce moment là, signale dans les deux cas un malaise et un jeu d'écart dans la définition du rapport qu'entretient l'art au monde qui l'entoure, et à lui-même comme un monde enclos. C'est le sentiment de cette communauté qui fait bien l'agressivité et en même temps la profonde compréhension de l'un envers l'autre – une sorte de fraternité, face à la volonté de renouveler un langage qu'ils savaient à redéfinir. La lecture des titres apparaît alors comme une entrée essentielle dans la question qu'il se posait donc, cherchant tous deux à s'inscrire dans le cadre, mais aussi, à en repenser les contours¹⁷¹.

¹⁷¹ Alastair Wright, *op. cit.*, p. 93-129.

Chapitre IV : Dans la forme et autour, Apollinaire et Picasso.

Avec Guillaume Apollinaire et Pablo Picasso semble se jouer une évolution inverse de celle de Matisse et Gide, dont la création, dans son évolution, traversa des moments de disjonction avant de s'inscrire dans une convention de communication qui leur permettait de remettre en cause l'intérieur de la forme. Apollinaire et Picasso semblent du côté de Cézanne et de Zola. Mais la réalité est plus complexe. Ils se sont rencontrés en 1905 ; leur amitié dura jusqu'à la mort du poète en 1918, suite à la fièvre espagnole contractée lors de l'épidémie qui ravagea la France à la fin de la Première Guerre mondiale. Leur relation, pendant treize années, fut une des plus fertiles de l'histoire de la conversation entre art et littérature, au point même qu'elle devint comme le symbole d'un certain récit de l'avant-garde du début du XXe siècle – celui fondé sur la communauté entre poètes et peintres. Elle tient une place à part dans les multiples amitiés que l'artiste entretenait avec les écrivains¹⁷², et l'écrivain avec les artistes¹⁷³. Ils existe entre les deux une correspondance abondante : Picasso a, plusieurs fois, fait le portrait d'Apollinaire, et exécuté le frontispice d'*Alcools* ; après la mort du poète, en 1928-1929, Picasso a travaillé à un monument en son hommage, pour Saint-Germain-des-Prés ; Apollinaire a abondamment défendu Picasso par ses essais critiques.

Leur affection fervente ne peut être perçue avec justesse qu'en relation avec leur ambition commune, de renouveler la peinture, pour l'un, et la poésie, pour l'autre.

Apollinaire était fermement poète ; Picasso, passionnément peintre, au point même de

¹⁷² Max Jacob, André Salmon, Gertrude Stein, Michel Leiris, Raymond Queneau, Jacques Prévert, Claude Roy, André Malraux, Philippe Sollers, Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, André Breton, Tristan Tzara, Georges Ribemont-Dessaignes, Georges Bataille, Vercors, René Char, Roger Caillois, Lydie Salvaire, Rainer Maria Rilke, Jean Cocteau, Paul Eluard, Henri Michaux, Francis Ponge, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Pablo Neruda, Alejo Carpentier, Norman Mailer, Robert Desnos, Louis Aragon, Jaime Sabartés, Jean Cassou. Sur ce point : Serge Linarès, *Picasso et les écrivains*, Paris, Citadelle Mazenod, 2013.

¹⁷³ Sa *Correspondance avec les artistes* intègre tous les plus grands noms de son temps : voir Guillaume Apollinaire, *Correspondance avec les artistes, 1903-1918*, édition établie, présentée et annotée par Laurence Campa et Peter Read, Paris, Gallimard, 2009, p. 939-944 pour l'index.

déclarer : « quand je peins, mon but est de montrer ce que j'ai trouvé, et non ce que je cherche »¹⁷⁴. Comme déjà pour Zola et Cézanne, la visée était, pour l'un comme pour l'autre, de s'inscrire dans la perspective de leur pratique artistique, pour en accomplir les formes modernes dans la continuité de l'histoire du genre¹⁷⁵.

La question du langage était centrale, dans les deux cas : il s'agissait, pour Apollinaire, de reprendre et relancer la poésie dans sa tradition aussi bien savante que populaire, tout en l'intégrant au récit d'une progression dans le temps, qui faisait que ses œuvres au début du XXe siècle se liaient à des éléments ancestraux mais s'en dégageaient également. De même, pour Picasso, l'histoire est présente dès le début, et il peint ses premières œuvres en référence directe aux maîtres anciens, Greco, notamment ; et pourtant, en même temps, il y a, dans le lien avec la peinture, la volonté de continuer le mouvement et de ne pas rester fixé dans un rapport figé au passé – un rapport qui, à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, s'était manifesté dans une idéologie de la continuité sans rupture, dans la peinture mondaine et la peinture d'histoire.

Son rapport à la question de la progression est très ambigu : il le dit lui-même, dans l'entretien de 1923 : « j'entends souvent aussi le mot 'évolution'. On me demande constamment d'expliquer comment ma peinture a évolué. Pour moi, il n'y a pas de passé ni d'avenir en art. Si une œuvre d'art ne peut vivre toujours dans le présent, autant ne pas s'y attarder ». Et pourtant, il s'inscrit dans nettement dans une peinture qu'il qualifie lui-même de « moderne ».

Le parallélisme avec Apollinaire est aisé à tracer : ce dernier est entièrement pris dans la tradition, et en même temps marque la volonté d'être, lui aussi, moderne. Picasso est peintre, Apollinaire poète. Et pourtant, à un moment de leurs parcours respectifs,

¹⁷⁴ Marius de Zaya, « Picasso Speaks », *The Arts*, New York, mai 1923, III, 5, p. 315-236 ; publié dans Marie-Laure Bernadac et Androulia Michael (éd.), *Picasso, Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1988, p. 17.

¹⁷⁵ Douglas Cooper, *The Cubist Epoch*, Londres, Phaidon, 1971, p. 17-30.

Apollinaire invente une forme visuelle, dessinée, le calligramme ; et Picasso se livre, dans la deuxième partie de sa vie, à l'écriture littéraire, pour laquelle il nourrissait de réelles prétentions. Il y avait, dans le cas, des parallélismes de questionnement, qui s'exprimaient dans des formes distinctes¹⁷⁶.

Il y aura lieu d'analyser comment Picasso et Apollinaire ont utilisé les titres pour illustrer leur volonté de constituer une modernité placée dans la tradition et dans l'horizon du langage qui était le leur, poétique ou pictural: de la sorte, il conviendra de voir comment l'apparent désintérêt de Picasso envers les titres représente une deuxième étape, après Cézanne, dans la constitution du sujet du tableau en motif, vers une exploration de la peinture, qui, est autant un médium qu'une modalité de transcription d'une perception du monde, toute deux altérées ; et de voir comment l'inscription d'Apollinaire dans les genres de la poésie s'exprime à travers ses titres, afin de mieux les détourner. On examinera ainsi leur relation personnelle à l'aune de cette proximité artistique.

Enfin, il sera possible de montrer, que, quand bien même ils s'inscrivaient dans une perspective définie, chacun dans sa pratique avait vers celle de l'autre une forme de perméabilité, tout en demeurant dans sa propre perspective. Il s'agira alors de lire les *Calligrammes* d'Apollinaire et les écrits de Picasso, afin de voir comment ceux-ci, semblant pencher vers la grammaire pratiquée par l'autre, en réalité confirment la leur propre.

L'investissement du médium

¹⁷⁶ Sur ce point : Philippe Geinoz, *Relations au travail, Dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme, Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*, Genève, Droz, 2014, p. 15-38.

Les titres du jeune Picasso, à l'exception d'*Evocation* et de *La Vie*, signalent, tels qu'ils sont présentés chez Ambroise Vollard en 1901, sa première exposition, son manque d'intérêt pour la question du langage littéraire en peinture – ou sa volonté de ne pas s'y laisser prendre. En revanche, le rapport à l'histoire de l'art, la conscience profonde qu'il a des peintres qui sont ses contemporains – Toulouse-Lautrec en est, à l'arrivée à Paris, le meilleur exemple – témoigne de sa profonde sensibilité plastique à la peinture, qui n'est pas seulement un horizon mais un monde en soi, obéissant à des règles formelles et appartenant à une histoire qui lui est spécifique.

Il y a là comme la trace d'une évolution progressive : aux débuts de Picasso, les titres descriptifs sont associés à des titres suggestifs. C'est également le cas de Cézanne. En outre, comme Cézanne, il laisse à d'autres le soin d'intituler ses tableaux : le fameux tableau de 1907 *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (Museum of Modern Art, New York) n'a d'abord pas porté ce titre. Il était intitulé *Le bordel philosophique*, sur la suggestion des poètes amis de Picasso, dont, justement, Apollinaire¹⁷⁷, puis *Le bordel d'Alger*. Le titre définitif est celui-ci sous lequel il est entré en 1920 dans la collection de Jacques Doucet, sur les conseils d'André Breton. Le titre même *Le bordel philosophique* ne peut empêcher de rappeler les appellations cézanniennes des années 1860 : *Un après-midi à Naples* ou *Une Olympia moderne*. Or certains de ces titres n'étaient pas de Cézanne même : il s'agissait de suggestions, là aussi, d'amis poètes – comme pour l'*Olympia* de Manet.

Le lien entre *Le bordel philosophique* et *Une Olympia moderne* est particulièrement fort, car il s'agit à la fois de la reprise d'une référence, et son déplacement par un positionnement dans la modernité. *Le bordel philosophique* est une reprise et un déplacement du titre de Sade, *La philosophie dans le boudoir* : le boudoir devient un

¹⁷⁷ Leo Hoek, *Titres, toiles, et critiques d'art*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 77.

bordel, et, de là, un phénomène d'inversion grammaticale se déduit, qui fait que c'est désormais le bordel qui devient en soi, nouveau boudoir, philosophique. Pour un de ses rares titres qui n'était pas directement et exclusivement une transcription, Picasso s'est senti assez mal à l'aise ; parlant à Daniel-Henry Kahnweiler, le 2 décembre 1933, il exprime son mécontentement au sujet du titre des *Demoiselles* :

Les Demoiselles d'Avignon, ce que ce nom peut m'agacer ! C'est Salmon qui l'a inventé. Vous savez bien que ça s'appelait « Le Bordel d'Avignon » au début. Vous savez pourquoi : Avignon a toujours été pour moi un nom que je connaissais, un nom lié à ma vie. J'habitais à deux pas de la Calle d'Avignon. C'est là que j'achetais mon papier, mes couleurs d'aquarelle. Puis, comme vous savez, la grand-mère de Max était originaire d'Avignon. Nous disions un tas de blagues à propos de ce tableau. L'une des femmes était la grand-mère de Max.¹⁷⁸

Le titre n'est pas réellement pris au sérieux, mais quand il l'est, il doit être lié à la vérité, et à la vie. Il y a de relever l'instabilité du titre - phénomène similaire à *L'Eternel Féminin* de Cézanne : l'œuvre est connue sous trois titres différents, qui correspondent à trois significations distinctes. *Le bordel philosophique* est un titre métaphorique et il est difficile de savoir ce qui rend ce bordel « philosophique » : si c'est le seul fait d'être un bordel qui le rend philosophique ; si c'est la saisie par un artiste ; s'il y a quelque autre fait qui justifierait une telle intitulation.

Le Bordel d'Avignon peut sembler direct et peu suggestif : à l'exception du fait que, comme le dit Picasso, ce n'est pas un fait objectif qui a justifié le titre, mais plutôt le fait qu'il en aime le nom, qu'il soit « lié à (sa) vie » - donc un élément subjectif. Il n'y a donc pas là une littéralité évidente. *Les Demoiselles d'Avignon* n'est pas plus clair : il y a là un jeu évident sur le terme « Demoiselles », qui renvoie, dans la tradition poétique française à laquelle appartenaient les amis de Picasso, aux demoiselles aristocratiques, aimées des héros ; il y a un élément de pureté dans le terme « demoiselles », absent dans

¹⁷⁸ Daniel-Henry Kahnweiler, *Huit entretiens avec Picasso*, 2 décembre 1933, repris dans *Propos sur l'art*, p. 60.

« dames ». Il y a donc, dans chacune de ces strates, des éléments plus complexes et plus subtils qu'il peut sembler à première vue.

Le parallélisme avec Cézanne est frappant car, ensuite, à partir de 1907-1908, et du cubisme - moment auquel s'intensifie, selon Picasso, l'influence de Cézanne sur son art -, la pratique d'intitulation de Picasso se stabilise autour d'appellations proches de celles qui dominaient dans ses premières œuvres déjà : le choix du titre par l'objet représenté et transformé. Ce choix manifeste une volonté, de la part de Picasso, d'investir la peinture pleinement, et de rompre, comme Cézanne l'avait fait avant lui, avec la présence de la littérature et de la suggestion dans les titres. Il le dit à son ami Jaime Sabartés, dans un propos rapporté par celui-ci dans son livre de 1946, *Picasso, Portraits et souvenirs* :

Pourquoi faire ? Si j'ai peint une pomme elle ne doit pas ressembler à un chat, non ? Que demande-t-on de plus ? Une pomme est une pomme... On sait assez qu'une nature morte est une nature morte et non une scène de genre... Quand on me demande un titre, je dis le premier qui me passe par la tête.¹⁷⁹

Il y a, à ses yeux, comme la nécessité d'une évidence du titre – le refus d'une recherche qui est en soi une position. Cette nécessité est liée à son entreprise picturale – dans la continuité de Cézanne : les changements dans l'ordre du tableau sont tels qu'ils réclament une simplicité sur ce qui les entourent ; et l'important, comme pour cette peinture sans littérature de Cézanne, est le tableau.

Cézanne pour horizon

Picasso a évolué à partir de ses débuts : il s'est dégagé de l'influence première qu'il avait subie, celle de Gauguin, pour vivre celle de Van Gogh, découvert au début des

¹⁷⁹ Jaime Sabartés, *Picasso, Portraits et souvenirs*, p. 158 ; repris dans *Propos sur l'art*, p. 168.

années 1900, et s'en sortir, pour se placer dans une réelle proximité à Cézanne, qui avait émergé depuis 1895 comme une figure de premier plan au moment de son arrivée à Paris en 1900, et connaît la consécration au début des années 1900¹⁸⁰. Il ne serait pas sans pertinence de lire l'œuvre du début de siècle de Picasso en dialogue avec Cézanne dans la passion de la peinture pour la peinture, et dans le refus de cette entrée du poème dans la conception de la peinture, qu'avait proposée Gauguin. Ils partagèrent, d'ailleurs, le même marchand, au début du siècle : Ambroise Vollard¹⁸¹. La figure de Cézanne accompagna le peintre pendant tout son parcours : dans une « Lettre sur l'art » publiée en 1926, Picasso indique :

En 1906, l'influence de Cézanne, ce Harpignies de génie, pénétra partout. L'art de la composition, de l'opposition des formes et du rythme des couleurs se vulgarisa rapidement. Deux problèmes se posaient à moi. Je comprenais que la peinture avait une valeur intrinsèque, indépendamment de la représentation réelle des objets. Je me demandais s'il ne fallait pas représenter les faits tels qu'on les connaît plutôt que tels qu'on les voit. Comme la peinture possède sa beauté propre, on peut créer une beauté abstraite pourvu qu'elle reste picturale.¹⁸²

Il évoque à nouveau Cézanne en 1935, dans un entretien avec Zervos, soulignant, à propos du début du siècle : « Ce qui nous intéresse, c'est l'inquiétude de Cézanne, c'est l'enseignement de Cézanne »¹⁸³. – l'inquiétude se trouve dans le tableau. Si le rapport du peintre à cet « enseignement » a pu se complexifier dans les années 1940, notamment en raison du dédain de Picasso pour les peintres abstraits, qui voyaient en Cézanne leur maître, il répond à Brassaï, dans le volume d'entretiens paru en 1964 :

¹⁸⁰ Sur cette évolution : Marilyn McCully, « Picasso symboliste », *Picasso in Paris 1900-1907*, New York, Vendome Press, 2011, p. 117-132.

¹⁸¹ Sur ce point ; Bertrand Tillier, « Vollard l'intermédiaire », in Odile Billoret-Bourdy et Michel Guérin (dir.), *Picasso Cézanne, Quelle filiation ?*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2011, p. 137-144.

¹⁸² Picasso, « Lettre sur l'art », *Ogoniok*, Moscou, 20, 16 mai 1926, trad. Française *Formes*, 2, février 1930, repris in *Propos sur l'art*, p. 22.

¹⁸³ Christian Zervos, « Conversation avec Picasso », *Cahiers d'art*, Paris, numéro spécial, 1935, p. 173-178, repris in *Propos sur l'art*, p. 36.

Si je connais Cézanne ! Il était mon seul et unique maître ! Vous pensez bien que j'ai regardé ses tableaux... J'ai passé des années à les étudier... Cézanne ! Il était comme notre père à nous tous. C'est lui qui nous protégeait...¹⁸⁴

Cette filiation cézannienne – centrée sur la pratique de la peinture même, qui doit être étudiée et pratiquée – est aussi analysée par Apollinaire, qui expose les raisons de cette fascination de la nouvelle génération pour le « maître aixois », dans un article paru dans *Paris-Journal* le 20 janvier 1910, un compte-rendu d'une exposition à la Galerie Bernheim :

Parmi les maîtres de la peinture du XIXe siècle, Paul Cézanne compte pour l'un des plus grands. La plupart des jeunes peintres vouent à son œuvre une prédilection marquée. C'est ce que Cézanne, comme tous les artistes de génie, a su rester jusqu'à la fin de sa vie admirablement jeune. Il a su aussi marquer ses compositions extraordinaires. Personne ne l'a jamais dépassé dans l'art de la composition. (...) Les arbres des paysages délicats ont une vie quasi humaine. La vérité apparaît partout dans l'œuvre de Cézanne ; elle ennoblit l'aquarelle la plus hâtive, l'esquisse la plus rapide. Avec des dons uniques, et une science admirable, Cézanne sut s'abandonner à toute l'audace qui l'animait. Sa témérité effraie parfois, elle est surtout le témoignage de ses efforts, de ses doutes et de ses douleurs. Personne ne fait songer à Pascal comme Cézanne. Les dons littéraires du premier étaient du même ordre que les dons plastiques du second. Ce qu'ils ont exprimé tout deux a cette même grandeur « qui dépasse parfois l'entendement ».¹⁸⁵

Il s'agit bien, pour Apollinaire, de présenter la vision commune de l'époque et de son groupe à propos de Cézanne – ce groupe dont Apollinaire était, largement, le porte-parole : à la fois l'imbrication de la nature, de la peinture et de l'homme, et, le primat de la peinture, dans la mesure où elle constitue l'espace dans lequel l'homme, par l'art, accède à la vérité. Il est frappant de mettre en regard cet éloge passionné et profondément juste de Cézanne et la mécompréhension dont fait preuve Apollinaire à propos de Gauguin, sur lequel il écrit dans *L'Intransigeant* du 11 mai de la même année :

¹⁸⁴ Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 99.

¹⁸⁵ Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, édition de Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 127.

Parmi les figures étranges si nombreuses du XIX^e siècle, aucune n'est plus mystérieuse que celle de Paul Gauguin qui, de la Bourse de Paris, s'en alla mourir dans une case de sauvage aux îles Marquises. Tous ses tableaux, ceux de Bretagne, ceux d'Arles, ceux de Tahiti, il les conçut dans le même esprit de piété.

Peinture liturgique où les couleurs ont un sens symbolique qui double leur attrait décoratif, l'œuvre du plus religieux des peintres modernes s'opposa la première à l'impressionnisme qui malheureusement règne encore non seulement dans les arts plastiques mais aussi dans les lettres contemporaines.¹⁸⁶

L'opposition est marquée : si Apollinaire est fasciné par Gauguin, ce n'est pas tant dans la mesure où il y aurait une leçon à extraire de la proposition gauguinienne – contrairement à Cézanne, et son « enseignement », comme le dit Picasso. Gauguin représente une figure isolée, comme anachronique, du fait même de sa piété, tandis que Cézanne est véritablement l'initiateur de ce qui apparaît comme la peinture au présent. Le décalage est très net, surtout en lien à la rivalité qui existait entre les deux artistes.

Si Apollinaire, venant après cette querelle, rend tout de même hommage à Gauguin, il n'en demeure pas moins difficile de tirer une leçon de cet hommage. Il y a comme une tension entre deux conceptions de la peinture : celle de Cézanne, fondée sur la « vie » – sa vie intérieure, celle dont il anime les formes ; et celle de Gauguin, fondée sur la « piété », qui, dans la perspective du poète, s'exprime dans la « liturgie », le « décoratif » et le « symbole ». Ce rapport s'articule donc autour de la division entre une approche fondée sur le monde – cézannienne, horizontale¹⁸⁷ – et une approche fondée sur le dépassement – gauguinienne, transcendante.

La perspective cézannienne est donc celle qu'il embrasse, bien davantage que toute autre : et, en ce sens, Apollinaire en 1910 exprime le sentiment d'un pan de la pratique de l'art et de l'écriture à son sujet, pour lequel Cézanne est la référence majeure. Cette approche se fonde sur une articulation de l'art autour du médium et dans le refus d'une communication du médium avec son extérieur – qui s'exprime par l'usage des titres.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 207.

¹⁸⁷ Sur ce point : Germaine Roesz, « La leçon de Cézanne devient-elle la leçon de Picasso ? », Odile Billoret-Bourdy et Michel Guérin (dir.), *op. cit.*, p. 153-166.

Cette proximité à Cézanne s'exprime picturalement, chez Picasso : déjà, dans les toiles du début, il s'agit bien d'expérimenter avec le médium pictural lui-même, en jouant avec les aplats de couleur, les harmonies et dysharmonies de tonalités. C'est le cas, pour prendre, trois œuvres très proches chronologiquement¹⁸⁸, de la *Vieille femme* de 1901 (Philadelphia Museum of Art), de *Femme au café* de 1901-1902 (Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg), et du *Vieux Guitariste* de 1903 (Art Institute, Chicago). Avec toutes ces toiles, les figures représentées constituent comme des motifs, d'une certaine manière le double du projet cézannien, centré sur la nature : peindre la figure humaine

Apollinaire : logique et pluralisme

Un parallèle peut être tracé avec Guillaume Apollinaire : en effet, Apollinaire, dans ses débuts, a voulu investir pleinement les genres. Il ne s'inscrit pas, de prime abord, dans la continuité de l'entreprise mallarméenne, et symboliste: il ne s'agit pas pour lui de repenser la poésie par l'extérieur du langage traditionnel, sous la forme d'un jeu avec elle et de sa mise en danger. Bien au contraire, l'objet est, après Mallarmé et le symbolisme, de réinvestir la forme, notamment poétique, de l'illustrer et de l'habiter d'une façon qui appartienne à son époque et soit orientée vers l'avenir.

L'œuvre d'Apollinaire, dans son ensemble, ne paraît pas manifester de volonté de disjoindre le titre et la mission de qualification de l'ouvrage que lui enjoint la tradition. La plupart des titres sont en réalité assez explicites, et descriptifs, manifestant l'inscription dans l'histoire de la poésie et de sa nomination. Le fameux choix du titre *Alcools*, pour le recueil de 1913, permet d'illustrer son rapport à la tradition: le premier titre qu'avait choisi Apollinaire était *Eaux de vie*. Evidemment, il y avait une ambiguïté

¹⁸⁸ Natasha Staller, *A Sum of Destructions, Picasso's Cultures and the Creation of Cubism*, New Haven, Yale University Press, 2002, p. 40-41.

du sens : celui-ci se référait à la fois à un alcool très fort, référence qui donne lieu au titre définitif ; à l'idée de liquide ; à la notion de parfum ; à la dynamique de l'existence – à la vie. C'était donc un titre qui affirmait sa polysémie d'une façon assez ouverte : il était aisé, à le lire, de percevoir la volonté du poète d'y inclure une ouverture du sens, et une force de suggestion.

En revanche, *Alcools*, du fait même d'être constitué d'un substantif seulement, manifeste une sorte d'insistance sur la choséité : avec *Alcools*, le sens est univoque, et il n'affiche pas son caractère métaphorique. Il est, aussi, plus matériel qu'*Eaux de vie*, dont la déliaison avec la matérialité de la chose à laquelle elle faisait référence, et donc la force de métaphore, était dès l'abord perceptible. Ce choix met en évidence une tension dans la conception que se fait Apollinaire de la poésie : d'un côté, il y a bien la tentation, du fait aussi d'être en poésie, de la suggestion ; de l'autre, comme Picasso, comme Cézanne avant lui, la matérialité apparaît comme l'horizon dominant de son œuvre. Il cherche à corréler la matérialité et la poésie, tout en gardant avec *Alcools* une signification liquide, et donc reprenant, de manière plus légère, l'idée du passage du temps.

Alcools est un titre à la fois moderne et ancien : ancien, à la fois par sa structure grammaticale – un substantif seul – et par la référence à l'alcool, qui est une composante de la vie occidentale et humaine sous diverses formes au travers de l'histoire – l'alcool peut également être associée au vin dionysiaque qui inspire le poète ; moderne car l'alcool fait partie intégrante de la vie contemporaine à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, notamment celle des poètes et des artistes. Il s'agit, de même que de tenir le nœud entre suggestion et choséité, de nouer, par le titre, l'articulation entre contemporain, moderne, et ancien. En outre, il serait même possible d'arguer que le titre semble représenter comme un genre : il y a eu les *Odes* d'Horace,

les *Epigrammes* de Martial, dans la grande histoire de la poésie occidentale. Apollinaire crée son propre genre, qu'il nomme *Alcools*, et dans lequel toutes les formes qu'il adopte se trouvent intégrées.

Cette tension dépasse en réalité le cas d'*Alcools* et apparaît dans toute l'œuvre d'Apollinaire qui peut être articulée autour d'elle. En effet, il y a, en premier lieu, des recueils tels que *Le Bestiaire*, dont le nom correspond exactement au contenu, qui est bien un bestiaire : on trouve aussi bien des titres de poèmes qui correspondent à cette homologie exacte. C'est notamment « Le Pont Mirabeau », « L'Ermite », « L'Adieu », qui tous, pour ainsi dire, affichent la couleur dès la lecture du titre. Ce sont des titres, qui expriment l'objet de l'œuvre. Dans la continuité de cette forme, il y a, également, dans *Alcools*, un titre tel que « La Chanson du Mal-Aimé », qui repose sur la reprise de la forme de chanson – le titre est donc défini par la forme.

Dans cette reprise de formes archaïques, il faut placer l'emploi du latin dans le titre du recueil *Vitam impendere amori*, en 1917, reprend à la fois Rousseau, et à travers Rousseau, Juvénal, qui forgea la phrase devenue devise « uitam impendere uero ». Il y a, ensuite, le cas du titre matériel, emprunté au langage quotidien, mais aussi chargé d'une force particulière dans sa matérialité : c'est *Alcools*, et dans *Alcools*, notamment, « Zone », qui à la fois désigne un espace, et, désignant cet espace, présente le désordre et l'action qui se jouent dans le domaine de la poésie, entendu métaphoriquement comme un espace.

Il y a, enfin, la présence d'une suggestion, d'un jeu, qui apparaît dans les titres de certains des contes et récits. *L'enchanteur pourrissant*, qui, certes, dépeint les aventures d'un enchanteur et d'une certaine manière témoigne d'une adéquation entre le titre et le sujet, est en soi une provocation ; un enchanteur, dans l'imaginaire commun, dépasse justement les contingences de la vie. Non seulement il ne meurt pas, mais, certainement,

il ne « pourrit » pas – car il est un enchanteur et dépasse à ce titre les limites de l'expérience humaine : il y a donc dans ce titre comme une force de subversion face aux traditions d'intitulation, un jeu à la fois avec les attentes de l'homologie entre le titre et le contenu – attentes que remplit l'œuvre – et avec la conception d'un titre dans les normes du langage.

De même, *L'hérésiarque et cie* est une provocation : selon la tradition occidentale, la formation d'une hérésie est un problème, car elle dissémine la foi des fidèles qui devrait être fermement orientée vers la vérité religieuse. Or non seulement Apollinaire reprend la figure de l'hérésiarque, mais il en fait le meneur d'une sorte de groupe avec le « et cie », qui revient en définitive à ajouter un élément d'humour, de distance, face à ces traditions. L'effet est d'autant plus fort que le récit met en scène le pape, qui est l'hérésiarque, et la curie devient « et cie ». L'effet est donc triple : tout d'abord, il y a un accord entre le sujet du livre et son titre ; ensuite, cet accord porte en lui-même un élément de jeu humoristique ; enfin, dans cet accord et ce jeu, il y a aussi une provocation, puisque la conséquence est bien la mise en cause d'un fondement de l'Occident – le christianisme. Si on compare ce titre au premier auquel Apollinaire avait pensé avant la parution en 1910, *Phantasmes*, le décalage oppose, d'un côté, un élément fin-de-siècle, avec l'emploi d'un terme à la fois psychologique et platonicien – les « phantasmes » étant, en grec, des « fantômes », et, dans le monde moderne, du freudisme naissant, les manifestations de pulsions ; de l'autre, un élément joueur, ludique, et en même temps aux prises avec le monde moderne – ainsi que le signale l'emploi de la formule économique « et cie », comme dans une association d'affaires.

Surtout, la nouveauté dans la forme telle qu'elle apparaît en peinture et en poésie se manifeste par une volonté de choisir les titres les plus proches de la tradition, afin de laisser l'œuvre même, dans son contenu, exprimer sa radicale nouveauté. C'est ainsi

que, au moment où Apollinaire écrit un scénario pour le cinéma, avec *La Bréhatine* et *C'est un oiseau qui vient de France*, il ne cherche pas à leur donner des titres déliés de leur réalité : au contraire, *La Bréhatine* est le nom du personnage principal, tandis que *C'est un oiseau qui vient de France* met en scène un aviateur. Le lien entre le sujet et le titre est explicite : mais qu'un poète écrive un scénario pour le cinéma est neuf. Il y a donc bien, de même que dans *Alcools*, cette volonté de simplicité, qui permet à la nouveauté de s'exprimer. La similitude avec la peinture de Picasso, après Cézanne, est évidente.

Parfois, certes, le sujet est différent, et en un sens neuf : il joue avec la tradition. C'est le cas avec *L'enchanteur pourrissant*, avec *Les mamelles de Tirésias*, et ce tropisme du second Apollinaire, qui penche déjà vers le surréalisme : ces titres sont encore du côté de son goût pour la tradition. Car dans *L'Enchanteur pourrissant* c'est bien d'un enchanteur qui pourrit qu'il est question ; de même, avec *Tirésias*, c'est bien de ces mamelles qui symbolisent le basculement de la féminité à la masculinité, et le retour, qu'il est question. Cependant, c'est le sujet qui impose cette variation, davantage que la spécificité dévolue au titre en lui-même : celui-ci est bien, dans les deux cas, descriptif, correspondant exactement au sujet de l'ouvrage. Dans cette description, il y a comme un sens caché, une rupture de la tradition dans la tradition même.

Le fait que le cadre de formulation du titre soit respecté rend la transgression plus forte encore : avec *Les mamelles de Tirésias*, le poète touche à la question de l'identité sexuelle telle qu'elle s'exprime à travers la figure du devin. Parler de « mamelles » semble faire du corps d'un être humain, en plus d'un être humain masculin, une sorte de figure de l'animalité.

La structure grammaticale du titre est référentielle, mais la présentation en est déplacée et articulée autrement, confrontée à un élément de choc qui la fait sortir de ses gonds.

L'enchanteur pourrissant pourrait être un titre de tableau symboliste, et il porte en lui à la fois la force de la présentation et un élément de suggestion.

Cette question de la présence et de la tradition dans les titres d'Apollinaire se manifeste également dans les nouvelles publiées anonymes, dont le titre est à la fois explicite et violent : c'est le cas des *Onze mille verges*, qui exprime son sujet sans le cacher, dans sa nudité, pour ainsi dire. Cette nudité même est choquante, et contribue au pouvoir du titre, à sa force : même, ce n'est qu'une nudité ; il y a certes un jeu de mot avec les « onze mille vierges », mais c'est aussi une exposition de la brutalité de l'érotisme romanesque.

La situation est similaire avec les œuvres en prose, qui paraissent sous des titres pris dans la tradition du récit : c'est le cas de *La femme assise*, dont le titre à la fois reprend le thème – il s'agit d'une femme assise - et, en même temps, reprend la tradition. Ce pourrait être un titre de conte traditionnel, historique, pris dans les rets de la tradition, ou de peinture figurative. Et c'est présenté au début du XXe siècle.

En réalité, le rapport d'Apollinaire aux titres est donc bien plus complexe, plus fluide qu'il ne peut le paraître à première vue : du fait d'être poète, et donc d'avoir le langage pour objet de son jeu, il propose, au travers de son parcours, une sorte d'approche prismatique de toutes les formes de titres. Même si ce qui domine demeure l'adhésion à une forme de tradition, il y a, çà et là, des moments d'irruption de la suggestion plutôt que de la description, voire même du jeu de mot. C'est peut-être là qu'on retrouve une partie du rôle qu'il a joué dans l'intitulation des œuvres de Picasso : de façon signifiante, il a d'abord joué avec le langage pour intituler les toiles d'un autre, dans l'autre langage, avant, au fur et à mesure de son évolution, d'intégrer à son art des titres plus suggestifs – historicisant Jarry, en un sens : intégrant la subversion dans le langage, par touche, à sa propre création.

La question du titre, telle qu'elle apparaît dans l'œuvre d'Apollinaire, est donc traitée d'une façon extrêmement cohérente : ce sont bien les mêmes questions qui apparaissent ; celle, d'un côté, du jeu, de la mise à distance ; de l'autre, celles de l'adhésion et du dialogue avec les questions essentielles de l'œuvre poétique comme de celle, visuelle, de Picasso – le rapport à la tradition, le rapport à l'objet.

Du titre au langage

Il y a là une grande cohérence avec la conception qu'avait Apollinaire de la poésie, et dans le discours qu'il élaborait à la même époque sur l'art. Le commentaire que propose Apollinaire de la poésie témoigne de sa vision, centrée sur le réinvestissement de la forme, et sur la volonté de ne pas rompre avec la tradition. Il s'en exprime très nettement dans sa conférence de 1909 « Les Poètes d'aujourd'hui » :

Les poètes ont reconnu que les néologismes ne pouvaient vivre que s'ils étaient pratiques, c'est-à-dire s'ils avaient été créés pour l'utilité des particuliers : ouvriers, artistes, savants et philosophes. Aussi audacieux et peut-être plus que nos aînés, nous apportons à la langue des beautés toutes neuves par le renouvellement profond et très pur des images.¹⁸⁹

La position poétique d'Apollinaire¹⁹⁰ tient sur une lame de rasoir : en effet, il ne prétend rompre ni avec la tradition ni avec l'exigence du nouveau, et, tout en marquant nettement celle-ci, il l'historicise, la place dans un horizon dont la radicalité n'est pas de vouloir rompre avec le passé : il s'agit de faire mieux que la tradition, d'aller plus loin que la tradition, mais, en définitive, de rester en son sein.

Le critère d'utilité qu'il élabore marque la volonté de placer la poésie dans un horizon large, plutôt que de la limiter au sentiment eschatologique de la fin du XIXe siècle. La

¹⁸⁹ Guillaume Apollinaire, « Les Poètes d'aujourd'hui », *Œuvres en prose complètes*, t. II, p. 915.

¹⁹⁰ Cecily Mackworth, *Guillaume Apollinaire and the Cubist Life*, New York, Horizon Press, 1961, p. 72-91.

question du néologisme dépasse amplement l'enjeu qui est ici défini : c'est tout le rapport au langage qui est mis en branle, aussi bien dans sa conception d'ensemble que dans son application matérielle – notamment dans le domaine des titres. L'approche d'Apollinaire ne se centre pas sur le projet de nouveauté en tant que telle, bien au contraire.

Il reprend et précise sa conception de la poésie dans une conférence de 1917, « L'esprit nouveau et les poètes ». Cette conférence, prononcée huit ans après la précédente, manifeste clairement la volonté du poète d'appartenir à la tradition, et de ne pas rompre avec elle : le nouveau, tel que le définit Apollinaire, est donc un lien avec l'ancien, dont la poésie incarne la substance.

L'esprit nouveau qui dominera le monde entier ne s'est fait jour dans la poésie nulle part comme en France. La forte discipline intellectuelle que se sont imposée de tout temps les Français leur permet, à eux et à ceux qui leur appartiennent spirituellement, d'avoir une conception de la vie, des arts et des lettres qui, sans être la simple constatation de l'Antiquité, ne soit pas non plus un pendant du beau décor romantique.

L'esprit nouveau qui s'annonce prétend avant tout hériter des classiques un solide bon sens, un esprit critique assuré, des vues d'ensemble sur l'univers et dans l'âme humaine, et le sens du devoir qui dépouille les sentiments et en limite ou plutôt en contient les manifestations.

Il prétend encore hériter des romantiques une curiosité qui le pousse à explorer tous les domaines propres à fournir une matière littéraire qui permette d'exalter la vie sous quelque forme qu'elle se présente.

Explorer la vérité, la chercher, aussi bien dans le domaine ethnique, par exemple, que dans celui de l'imagination, voilà les principaux caractères de cet esprit nouveau.¹⁹¹

« L'esprit nouveau » tel qu'il le définit en 1917, mais tel aussi qu'il s'appliquait en 1909 et déjà auparavant, est une synthèse des éléments chronologiques, et il demeure dans le cadre, qui lui permet d'essaimer une conception du monde. L'insistance qu'exprime Apollinaire à « prétendre avant tout hériter des classiques », avant même des « romantiques », l'idée de se placer dans une continuité historique dans laquelle au fond les classiques seraient les Anciens et les romantiques les modernes, signale la

¹⁹¹ Guillaume Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes », *Œuvres en prose complètes*, t. II, p. 943.

situation dans laquelle s'inscrit le nouveau. Elle peut être aisément mise en parallèle avec des affirmations de Picasso :

Un jour Braque m'a dit : « Au fond, tu as toujours aimé la beauté classique. » C'est vrai. Il en est encore ainsi aujourd'hui. On n'invente pas une beauté chaque année.¹⁹²

Cette situation met donc en jeu à la fois la figure du poète et du peintre, d'une part, qui se place dans une tradition et une histoire, et la parole poétique, l'expression picturale elles-mêmes dans la mesure où elles ne se positionnent pas dans la rupture avec le passé : elles peuvent reprendre les formes anciennes, la métrique ancienne, et que justement c'est en la reprenant qu'elles imposent leur distinction.

L'entreprise de Jarry est mentionnée dans la conférence, mais elle-même est historicisée, placée dans le grand courant du récit de l'homme, et donc remise en perspective :

Nous avons vu aussi depuis Alfred Jarry le rire s'élever des basses régions où il se tordait et fournir au poète un lyrisme tout neuf. Où est le temps où le mouchoir de Desdémone paraissait d'un ridicule inadmissible ? Aujourd'hui, le ridicule même est poursuivi, on cherche à s'en emparer et il sa place dans la poésie, parce qu'il fait partie de la vie au même titre que l'héroïsme et tout ce qui nourrissait jadis l'enthousiasme des poètes.¹⁹³

La volonté est de ne pas marquer en Jarry une rupture : au contraire, il s'agit d'une étape vers le dépassement d'ensemble de la crise fin-de-siècle entrepris par la génération d'Apollinaire. Même une forme qui avait pour vocation de creuser la poésie de l'intérieur tout en la repensant devient surtout une réactivation de la tradition de la poésie – et perd une partie de sa force critique et analytique. Cette approche consiste bien à tout inclure, au profit de la forme et de la conception du monde qu'est la poésie. Tout peut intégrer le poème, car celui-ci est l'horizon définitif.

¹⁹² Renato Guttuso, « Journal inédit », p. 112 ; *Propos sur l'art*, p. 128.

¹⁹³ Guillaume Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes », *Œuvres en prose complètes*, t. II, p. 948.

Là aussi, la proximité avec Picasso est forte¹⁹⁴ : celui-ci n'a jamais cessé de se placer dans la peinture. Même les formes de vie contemporaine, - comme dans les collages -, qui ne s'apparentent pas nécessairement à l'histoire de l'art qu'il pratique en permanence, peuvent s'intégrer à son esthétique, car celle-ci se nourrit de tout pour préserver et reconduire la vitalité de la poésie comme langage et comme vision du monde.

La communauté avec la peinture

Apollinaire, comme poète, éprouve un sentiment de communauté avec la peinture, dans cette question du rapport aux langages : il l'exprime de façon très claire, dans son texte programmatique en même temps que critique, *Méditations esthétiques*, *Les peintres cubistes*, où il pose dans le même horizon poètes et artistes :

Les grands poètes et les grands artistes ont pour fonction sociale de renouveler sans cesse l'apparence que revêt la nature aux yeux des hommes.

Sans les poètes, sans les artistes, les hommes s'ennuieraient vite de la monotonie naturelle. L'idée sublime qu'ils ont de l'univers retomberait avec une vitesse vertigineuse. L'ordre qui paraît dans la nature et qui n'est qu'un effet de l'art s'évanouirait aussitôt. Tout se déferait dans le chaos. Plus de saisons, plus de civilisation, plus de pensée, plus d'humanité, plus de vie même et l'impuissante obscurité régnerait à jamais.

Les poètes et les artistes déterminent de concert la figure de leur époque et docilement l'avenir se range à leur avis.¹⁹⁵

Ce texte scelle l'alliance des poètes et des artistes : surtout, il les place dans un horizon exactement similaire, extrêmement ambitieux, mais comme déduit du primat essentiel de la forme. Les poètes habitent la poésie, et leur poésie incarne le monde ; les artistes – dans lesquels il faut entendre les peintres, ainsi que le manifeste le sous-titre de

¹⁹⁴ Picasso était d'ailleurs intéressé par la figure d'Ubu – il possédait le manuscrit d'*Ubu cocu* : dans le portrait qu'il en a réalisé pour la représentation d'*Ubu enchaîné* au Théâtre des Champs-Élysées en 1937, il ne le présente pas comme un double de Jarry. Il le distingue, et en fait un personnage, par conséquent marquant la disjonction entre le personnage et la personne, et, ainsi, entre la poésie et le dessin. Sur ce point : Laurent Wolf (dir.), *Picasso*, Paris, L'Herne, 2014, p. 272.

¹⁹⁵ Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques*, *Les peintres cubistes*, *op. cit.*, p. 12-13.

l'ouvrage – habitent l'art, la peinture, et dans cette habitation même, dans cette volonté d'y rester, réside la possibilité de dire le monde, et, le disant, de l'altérer, voire même de le construire. La tension et la corrélation entre la concentration d'Apollinaire sur le médium et cette ambition métaphysique et politique est centrale : elle manifeste combien il est essentiel de rester dans le cadre défini par le médium.

Car le médium, la peinture ou la poésie, est en réalité l'homologue du monde¹⁹⁶ : il entretient avec celui-ci un rapport de conversation, de dialogue, d'harmonie, l'un influençant l'autre. De la sorte, cette homologie construit la nécessité pour le poème et pour le tableau d'être des représentations du monde, car ce phénomène de représentation produit l'efficace de l'œuvre d'art, créant son espace interstitiel. La figure de l'artiste, le premier des peintres nouveaux que décrit Apollinaire, c'est Picasso, un homme divin :

Si nous savions, tous les dieux s'éveilleraient. Nés de la connaissance profonde que l'humanité retenait d'elle-même, les panthéismes adorés qui lui ressemblaient se sont assoupis. Mais malgré les sommeils éternels, il y a des yeux où se reflètent des humanités semblables à des fantômes divins et joyeux. Ces yeux sont attentifs comme des fleurs qui veulent toujours contempler le soleil. Ô joie féconde, il y a des hommes qui voient avec ces yeux.¹⁹⁷

C'est par ces mots qu'Apollinaire introduit la présentation qu'il offre de Picasso. Il le présente comme le double exact de la conception qu'il articule de la poésie : un être cosmique, inspiré, pourtant toujours placé dans le médium, et dans son histoire. Il est, peintre, le double d'un poète. Car Picasso « venait de loin, des richesses de composition et de décoration brutale des Espagnols du XVII^e siècle. »¹⁹⁸ Et pourtant, tenant l'histoire d'un côté, il est aussi tourné vers ce qui fait la mystique poétique :

¹⁹⁶ Serge Fauchereau, *Le Cubisme, une révolution esthétique, sa naissance et son rayonnement*, Paris, Flammarion, 2012, p. 59 sq.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 22.

Alors, sévèrement, il a interrogé l'univers. Il s'est habitué à l'immense lumière des profondeurs. Et parfois, il n'a pas dédaigné de confier à la clarté des objets authentiques une chanson de deux sous, un timbre-poste véritable, un morceau de toile cirée sur laquelle est imprimée la cannelure d'un siège. L'art du peintre n'ajouterait aucun élément pittoresque à la vérité de ces objets.¹⁹⁹

La mention du terme « vérité » comme l'horizon de la peinture signale l'influence de Cézanne, et son « je vous dois la vérité en peinture ». Il s'agit bien de poser l'homologie sans suggestion de la réalité et du motif, homologie qui constitue le présupposé du problème qu'est l'intervention de l'artiste entendue comme regard. La vérité est justement le lieu de l'ambition, et du basculement, celui de la portée métaphysique de l'œuvre :

Il y a des poètes auxquels une muse dicte leurs œuvres, il y a des artistes dont la main est dirigée par un être inconnu qui se sert d'eux comme d'un instrument. Pour eux, point de fatigue, car ils ne travaillent point et peuvent beaucoup produire, à toute heure, tous les jours, en tout pays et en toute saison, ce ne sont point des hommes, mais des instruments poétiques ou artistiques. Leur raison est sans force contre eux-mêmes, ils ne luttent point et leurs œuvres ne portent point de trace de lutte.²⁰⁰

Cette conception de l'artiste en liberté, créateur, et inspiré, ne peut manquer de rappeler l'image du poète – dont, d'ailleurs, la figure sociale de l'artiste a historiquement émergé. Tout en posant la différence de langage, Apollinaire établit une communauté de création entre les deux, et d'une certaine manière, implicitement, entre Picasso et lui. Tous deux s'inscrivent pleinement dans la pratique de leur art, et seulement en lui : de même que Picasso est l'artiste inspiré, de même, Apollinaire, qui parle au moment de la guerre de lui-même comme d'un « poète assassiné » s'identifie de façon très claire à la figure du poète.

Ce positionnement n'est pas seulement celui des arts l'un envers l'autre : c'est aussi celui de chaque art face au monde. En effet, Apollinaire, qui voit en Cézanne « le maître du XIXe siècle », par opposition au XXe où triomphe déjà Picasso, conçoit les

¹⁹⁹ *Ibid.*, *ad loc.*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 23.

modalités de la création, non pas comme des moyens de perturber le langage auquel elles appartiennent – de même que l’a fait Jarry désormais historicisé, Mallarmé, est le grand absent de ses deux propos poétiques où il n’est jamais mentionné. Cette absence criante de Mallarmé signale la volonté du poète de dépasser la « crise de vers » diagnostiquée à la fin du siècle précédent par le prince des poètes, et d’entrer dans une nouvelle ère. De même, le choix de Cézanne comme incarnation du XIXe siècle, par opposition à Gauguin, qui eût pu être l’alternative, signale cette volonté de se placer dans l’horizon de la représentation vraie et réelle du monde, par le biais du motif.

Le motif participe d’un système qui associe représentation, place de la poésie et de la peinture dans le monde, et définition de la place du poète et du peintre. C’est cette logique du motif qu’Apollinaire retrouve chez Picasso et dans sa propre conception de la poésie. L’idée du motif présuppose un rapport non métalinguistique au monde : c’est par l’œuvre, et non dans son paratexte, que s’affirme la puissance.

La correspondance entre le peintre et le poète²⁰¹ porte trace de cette séparation des domaines : Picasso ne se livre guère à l’écriture, et ses lettres sont brèves, parfois même rédigées, non par lui, mais par sa compagne Fernande. En revanche, Apollinaire, qui est pleinement le poète, inclut souvent dans ses lettres des poèmes : la séparation des formes est alors pleinement évidente.

Dans l’œuvre

Cette question du langage, qui s’articule dans les enjeux amples de la pensée et de la pratique de la poésie et de la peinture, s’incarne de la façon la plus nette autour de la question des titres, telle qu’elle se définit à l’époque de la remise en cause la plus aiguë

²⁰¹ Picasso/Apollinaire, *Correspondance*, édition de Pierre Caizergues et Hélène Seckel, Paris, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1992.

de la représentation, c'est-à-dire à l'époque du cubisme. En effet, le cubisme a constitué une remise en cause profonde des modalités de la représentation, qui cherchait désormais, au-delà de la perspective, à être véritablement tri-dimensionnelle²⁰², à permettre de voir un objet sous ses différents côtés, et, même, à placer des fragments d'objet sur la toile.

Dans le cadre du cubisme, Picasso s'affirme, aux yeux d'Apollinaire, comme un maître et, surtout, comme une incarnation de l'artiste, du créateur d'art :

La grande révolution des arts qu'il a accomplie presque seul, c'est que le monde est sa nouvelle représentation.

Enorme flamme.

Nouvel homme, le monde est sa nouvelle représentation. Il en dénombre les éléments, les détails avec une brutalité qu'il sait aussi être gracieuse.

(...) Peinture... Un art étonnant et dont la lumière est sans limite.²⁰³

Cette transformation du monde en matière de l'art, c'est, justement, poser en termes de vérité la question de la représentation, dans la continuité de ce que propose le cubisme, qui consiste à repenser les modalités du rapport entre ce qui est sur la toile et en dehors de la toile :

Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création.

En représentant la réalité-conçue ou la réalité-crée, le peintre peut donner l'apparence de trois dimensions, pour en quelque sorte *cubiquer*.²⁰⁴

Cette volonté de changer le rapport à la réalité dans le tableau est donc corrélée, dans le cubisme, à une neutralité extrême du titre. La question de la représentation imitatrice est déplacée à un tel point que le titre devient comme le garde-fou de la représentation. L'ordre usuel est comme renversé : dans la peinture symboliste, puis chez Gauguin, le

²⁰² Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth Century Art*, New York, Abrams, 1961, p. 9-107.

²⁰³ *Les peintres cubistes*, p. 24-25.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 16.

titre devient un élément de la présentation de l'œuvre, s'associant à une perturbation limitée – elle touche notamment aux couleurs – de la peinture. En revanche, dans le cas du cubisme, la perturbation est si nette, si brutale, qu'il est besoin d'une sorte de garant d'appartenance à la représentation – et non à l'abstraction.

C'est aussi pour cette raison qu'une grande partie des toiles cubistes, notamment de Picasso, sont des natures mortes : il s'agit là d'un des grands motifs de la peinture occidentale moderne, depuis le XVII^e siècle surtout. Le cubisme reprend un motif, à la fois chargé d'histoire et portant en lui les signes de la modernité : cette ambivalence témoigne de sa propre inscription. En outre, la nature morte, étant un motif, propose un cadre, qui se déduit dans le titre : il s'agit bien de réduire celui-ci à la simple dénomination, de manière à produire par l'expérience de l'œuvre un choc brutal. Les titres, dans leur apparence de simplicité, sont donc d'une extrême importance : par exemple, *Nature morte à la bouteille de rhum* (Metropolitan Museum of Art, 1911) dépeint une figuration explosée de la bouteille de rhum. Le titre permet de savoir qu'il s'agit d'objets, et qu'il y a une bouteille de rhum. En outre, il identifie la représentation d'objets au genre historique de la « nature morte » : c'est-à-dire qu'il place le tableau dans une tradition de peinture occidentale, et justement, de même que la conception de l'art et de la poésie définie par Apollinaire, marque la volonté de continuer, même de manière « nouvelle », cette histoire.

Cette nouveauté apparaît, comme la bouillotte de Cézanne, dans la proposition prépositionnelle « à la bouteille de rhum », et dans ses doubles pour les autres tableaux : la préposition « à » en elle-même signale toute l'ambiguïté de la peinture cubiste. Elle fait la liaison entre le genre historique de la nature morte et l'élément du monde moderne qui est intégré à la toile, et donc, par la toile, à l'histoire de la peinture, à laquelle elle vient s'affronter. L'ajout de la bouteille du rhum – ou du journal, ou du

motif moderne – vient contaminer le genre historique, et, le contaminant, le fait entrer dans la modernité sociale tout en le maintenant dans l’histoire de la peinture.

Il s’agit donc d’une conception de la nouveauté fondée sur la continuité plutôt qu’articulée autour de la notion de césure. Cette conception se noue à la fois autour de l’idée du titre descriptif plutôt que suggestif, autour de celle de la reprise du code générique de la nature morte, et, enfin, autour de l’association entre cette nature morte et des éléments de la modernité, qui provoquent une collusion en même temps qu’un dialogue. Car autant que le symbole d’une rupture il s’agit, aussi, de voir dans la bouteille de rhum ou le journal l’équivalent des livres, des pichets ou des fleurs de l’âge d’or hollandais.

Le titre, en même temps qu’il porte en lui-même une nette torsion, avec l’entrée du moderne dans le code, provoque un sentiment de suggestion, qui est immédiatement déjoué par la force de l’image, qui est une déconstruction et une redistribution de chaque élément de l’objet. De la sorte, le titre, dans sa simplicité subrepticement provocatrice, contient la force critique du tableau en tant que représentation.

Cette force est également perceptible dans les portraits, qui, en tant que genre, appartiennent également à l’histoire de l’art : dans la période cubiste, Picasso peint un certain nombre de portraits, tous intitulés de façon traditionnelle selon le nom du modèle. Le *Portrait de Daniel-Henry Kahnweiler* (Art Institute, Chicago, 1910) manifeste une réinvention des traits du marchand : et c’est, comme la *Nature morte*, le titre qui permet de l’identifier, et qui joue ainsi son pur rôle informatif dévolu par la tradition. Là encore, il y a dans la simplicité des titres associés aux toiles de Picasso, une volonté de ne pas faire du titre le vecteur d’un message, et cette volonté, qui s’oppose par exemple aux tentations de Matisse à la même époque avec *La Joie de vivre* et *Luxe, calme et volupté*, est tenue.

La simplicité du titre signale, ainsi que le remarque Apollinaire, que c'est le motif qui compte, la peinture, ce qui se déroule sur la toile, peut-être même plus encore que dans le monde ; par conséquent, la question de communication qui se posait de manière très forte dans l'héritage gauguinien se trouve exclue. Le langage de la peinture interagit avec le monde selon des modalités picturales uniquement, et non en corrélation avec le langage littéraire, qui constituait le corollaire – par les titres – et le soubassement – par les scènes représentées – d'œuvres symbolistes, notamment avec Gauguin. Dans la continuité radicalisée de Cézanne, il s'agit bien là pour Picasso de montrer dans la toile que la peinture est un monde en soi, qui n'a rien à voir avec la littérature.

Cette séparation se manifeste également du côté d'Apollinaire, dont le premier volume publié, en 1911, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, illustré par Raoul Dufy contient précisément ce qu'il annonce : une description, espèce par espèce, des animaux qui suivent le poète, avec lesquels il dialogue : l'éléphant, le dauphin, la chenille, le dromadaire, la souris, chat, le lion. Les vers sont virtuoses et pris dans la tradition poétique : il ne s'agit plus de briser l'unité métrique, mais bien de la reconstituer, de l'illustrer, de l'ennobler à nouveau. De cette façon, c'est bien la figure du poète elle-même qu'il s'agit de reconstituer, celle du poète comme figure de lien entre la transcendance et l'individu :

Admirez le pouvoir insigne
Et la noblesse de la ligne :
Elle est la voix que la lumière fit entendre
Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre.²⁰⁵

Dans ce premier poème du recueil, c'est un hommage à la fois à Baudelaire – avec la figure d'Hermès Trismégiste, le magicien -, à la tradition antique, et, au-delà, à une

²⁰⁵ Guillaume Apollinaire, « Orphée », *Le Bestiaire, Œuvres poétiques complètes*, édition de Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956, p. 4.

construction pérenne de la figure du poète que se livre Apollinaire. Cette association entre poésie moderne, poésie antique, et poésie contemporaine, de même que l'affiliation à Baudelaire, l'événement poétique qui précède le symbolisme, manifeste le positionnement qu'emprunte Apollinaire : il est à la fois un poète du passé, du présent – ainsi que le prouve la collaboration avec Raoul Dufy – et, par le lien des deux, est tourné vers l'avenir.

Entre les trois horizons toutefois, c'est la poésie qui fait le lien : Apollinaire est un tenant de l'art poétique, qui ne se refuse pas à la tradition. En ce sens, le parallélisme avec Picasso s'exprime de façon nette : Picasso également ne refuse pas la tradition, puisqu'il la cite à de nombreuses reprises; lui aussi se place face à une modernité récente; et lui aussi s'inscrit dans la perspective nette de son art. Picasso est peintre, comme Apollinaire est poète.

Ce parallélisme n'est pas simplement lié à la virtuosité de ces deux figures : elle s'exprime également dans leur rapport au langage. Le fait même qu'Apollinaire produise des poèmes illustrés par Dufy fait de ces poèmes des textes et exclusivement des textes : placer du texte en dialogue avec des images, c'est reconnaître que le texte n'a pas de vocation à devenir image. En ce sens, c'est le contraire exact du projet mallarméen du *Coup de dés*. De même, les titres qu'il choisit pour ses poèmes et pour ce premier recueil lui-même signale bien que l'intitulé n'a une vocation que de présentation du contenu : il ne fait guère davantage qu'informer, et constitue un cadre.

Il en est de même pour Picasso, dont les titres ont une valeur de présentation. Il intègre, dans les collages, des fragments de papier journal qui portent du texte, intégrant des écrits d'origine distincte. Il les traite comme un matériau pour la peinture, un élément du monde extérieur qu'il intègre à son œuvre.

Dans les deux cas, le nom ne sert qu'à présenter le motif : il n'est pas un message en lui-même. Si du texte est présent dans une œuvre de Picasso, il a, de façon très différente de Gauguin, le statut de fragment d'image, distinct des écritures du titre. Et le fait que le titre ne porte pas un message explicite en soi transmet un message : celui de l'autonomie des formes.

Vers l'autre langage

Il y a certes, aussi, de la part d'Apollinaire, une jouissance du langage qui s'exprime avec les titres de chapitres dans *L'hérésiarque et cie* : « Le Juif latin », « L'Amphion faux messie... » encore une fois font partie de la tradition – ils évoquent leur sujet. Et, en même temps, ils témoignent du force de choc : un juif latin en théorie ne paraît pas une association immédiate. De même « L'Amphion faux messie », surtout avec trois points, est en une sorte de jeu de langage, dont la prononciation fait allitération en « f ». Un mouvement particulièrement puissant s'affirme dans la poésie d'Apollinaire : il paraît s'exprimer tout particulièrement dans les poèmes retrouvés des dernières années, qu'il n'eut pas le temps de publier de son vivant : car un nombre important d'entre eux joue de la mise en page, de la présentation du poème, en décalage avec des titres traditionnels, alors même que la structure du poème est bouleversée. La métrique varie, les vers sont inscrits à la fois horizontalement et verticalement sur la page, comme dans la préfiguration de la constitution du poème en image. Ils sont des dessins, et se rapprochent de formats visuels.

C'est ainsi le cas d'« Orphée »²⁰⁶, un poème à la métrique ouverte, aux dispositions en liberté, mais qui a pour titre la figure mythique, appropriée par Apollinaire du musicien

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 683.

poète. C'est ainsi que, tout en maintenant des titres pris dans le jeu dénotatif de la tradition, le poète explore l'intérieur du poème, ses formes, son aspect, son vers : au moment où il transforme le texte en dessin, il reprend exactement les procédés illustrés par Picasso. Plus le contenu est l'objet d'élaboration, plus le contenant, le titre, est traditionnel.

La question du langage créatif ne se limite pas à celui sous lequel chacune de ces deux figures est essentiellement connue : en effet, Apollinaire comme Picasso ont donc entrepris, à certains moments de leur existence, un rapprochement vers le langage d'en face. Certes, Apollinaire dessinait. Mais le dessin appartient à une lignée assez définie de pratiques d'écrivains : de Victor Hugo, Prosper Mérimée et Pierre Loti à, surtout, Max Jacob, l'ami de cœur, avec Apollinaire, de Picasso, qui gagnait sa vie en vendant ses aquarelles. La pratique amateur du dessin est comme un contrepoint de l'écriture. Apollinaire l'évoque à partir des dessins d'Alfred Jarry, cette irruption dans la littérature dont il a tenté d'historiciser le projet en poésie :

On sait qu'il modela les marionnettes avec lesquelles il joua sa pièce.
Mais c'est dans ses dessins et ses bois gravés que le dernier grand poète burlesque avait su donner la mesure de son instinct artistique.
Il avait le don de l'expression qui manque à tant de gens qui sont de la partie.
Quelques-unes de ses planches gravées ont un caractère de singularité presque cabalistique.²⁰⁷

La lecture que propose Apollinaire de Jarry est très différente de celle qu'il offre de Gauguin : pour Gauguin, peut-être en raison du mystère qu'il mentionne, il garde à l'esprit le caractère irréductible de la tentative esthétique et personnelle envisagée par l'artiste. Pour Jarry, en revanche, il ne pense pas l'entreprise comme une rupture radicale, mais, au contraire, l'inscrit dans la tradition médiévale, à laquelle, il est vrai, Jarry se rattachait, celle de la farce.

²⁰⁷ Guillaume Apollinaire, « Jarry dessinateur », *Paris-Journal*, 28 juin 1914, *Œuvres en prose complètes*, t. II, p. 795.

Il s'agit donc, dans la lecture qu'en propose le poète, de poser, dans le rapport au dessin, une ambiguïté : d'un côté, dans le dessin, Jarry est lui-même, puisque justement il s'exprime en « dernier grand poète burlesque » ; mais, de l'autre, il y a dans ses œuvres visuelles « un caractère de singularité presque cabalistique », et, par conséquent, non réductible à une activité marginale, à côté du poème. Cette tension, à l'orée du début de la conception des calligrammes elle peut en effet se retrouver chez Apollinaire lui-même.

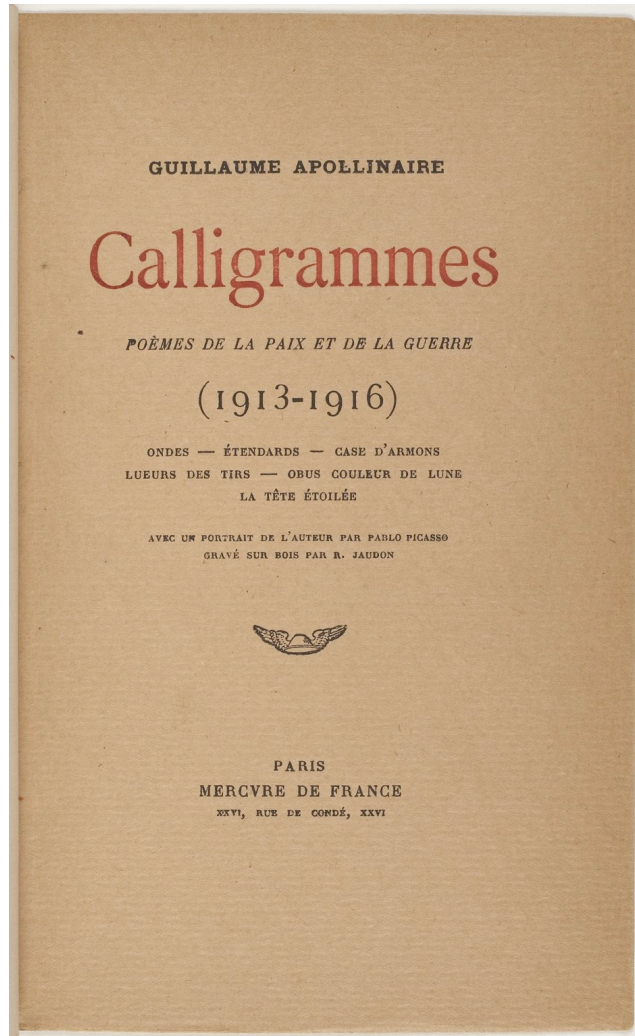
Le projet de *Calligrammes*, élaborés à la toute fin de l'existence du poète, est dans la continuité de l'activité de Jarry, qui avait conçu, pour *Ubu roi*, un dessin en accord avec le titre : il s'agit, véritablement, de conjoindre poésie et dessin en une seule forme ; non pas le dessin et la poésie séparés mais ensemble²⁰⁸ ; cette fois-ci, les deux unifiés. En un sens, c'est l'illustration d'un dessein bien plus proche de celui de Mallarmé, dans la création d'une forme qui emprunte au visuel et au poétique – alors même que Mallarmé est absent des références explicites d'Apollinaire. Cependant, il y a, dans le projet de celui-ci, une grande différence : les calligrammes sont figuratifs. Ils représentent, comme pour ceux envoyés à Lou, des portraits ; comme pour Irène Lagut, une fontaine²⁰⁹, ou, souvent, un bouquet de fleurs. Leur structure est *a priori* imitative, et les images choisies sont souvent simples, quotidiennes, volontairement naïves. En outre, il est possible de les rapprocher, autant que du Mallarmé du *Coup de dés*, des créations alexandrines, de l'époque hellénistique, qui se jouaient du texte et de l'image : dans cette nouveauté se trouve un élément d'archéologie²¹⁰. En outre, l'édition originale

²⁰⁸ Ce qu'Apollinaire avait déjà amplement fait auparavant : Peter Read, « Du Moyen-Âge au surréalisme : les dessins d'Apollinaire dans leur cadre historique », in Claude Debon et Peter Read (éd.), *Les dessins de Guillaume Apollinaire*, Paris, Buchet Chastel, 2008, p. 15-22.

²⁰⁹ *Œuvres poétiques complètes*, p. 698.

²¹⁰ Sur ce point : Tomàs Llorens Serra, *Nacimiento y desintegración del cubismo : Apollinaire y Picasso*, Pampelune, EUNSA, 2001, p. 66-67.

(figure 7), parue en 1918 au Mercure de France, se présente sous une typographie d'une grande simplicité, et avec, en sous-titre, *poèmes*.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

(figure 7) couverture de la première édition des *Calligrammes*, en 1918.

Ils reprennent des motifs du monde, comme le fait Picasso cubiste tel que le décrit Apollinaire lui-même ; mais ils les déplacent en leur donnant une autre réalité. Apollinaire se rapprochant du dessin, n'opère que partiellement un brouillage des contours : certes, il s'agit de dessin et de poésie ensemble, d'un même auteur, donc d'une alliance de deux éléments *a priori* séparés et parallèles. Mais cette alliance ne

prend pas la forme de la peinture, qui est, essentiellement, ce qu'Apollinaire entend par le terme « art ». Il dessine, et se situe donc dans un espace ambigu.

L'appellation générique « Calligrammes », comme néologisme, témoigne d'une entreprise marquant un changement dans le langage – une contradiction avec les termes exposés par Apollinaire lui-même. Mais ce néologisme adhère parfaitement aux structures de la langue, et, en outre, il correspond à une appellation de genre. Assurément, Apollinaire crée un nouveau genre – mais ce nouveau genre existe en tant qu'il est un genre, dont la nomination émane des racines grecques de la langue française.

La construction moderne s'opère par déduction généalogique, et, du fait des sujets choisis pour les calligrammes, des portraits et des bouquets, comme en se moquant d'elle-même, et en acceptant, ainsi que l'indique Apollinaire de la poésie et de l'esprit nouveau, son ancestralité. Le nom même de calligramme a comme un aspect archéologique, ancien. Même si le volume a été publié ultérieurement, les poèmes demeurent sans titre.

Que les *Calligrammes* aient pour titre *Calligramme*, ou qu'ils soient sans titre, témoigne d'une réalité similaire : ils se placent dans la fondation de ce genre, à l'égal d'autres genres, qui appartiennent à l'histoire de l'art et à l'histoire littéraire. Les calligrammes sont une réalité à l'intersection – ainsi que le manifeste leur intitulé générique, qui mêle les termes grecs signifiant « beauté » et « écriture ». Il s'agit à la fois, étymologiquement, d'une écriture de beauté, de la beauté en écriture, et de la beauté de l'écriture. Mais étant à l'intersection, ils accomplissent pleinement leur identité d'image et leur identité de poème – c'est même sur ce recouvrement que s'articule leur signification. La ligne est très fine entre flouter l'identité de l'art et celle de la poésie, ainsi que s'en irritait Cézanne, et accomplir pleinement l'image, et pleinement le

poème, peut-être même en les simplifiant, et en les plaçant tous deux dans une sorte de pureté principielle – celle de la poésie souvent très essentielle des *Calligrammes*, et des images qu'ils sont aussi. La couverture du livre, au Mercure de France, est extrêmement simple et modeste, comme en contrepoint de la nouveauté des *Calligrammes*, qui représentent une sorte de réduction à l'essence du motif.

Picasso poète

Il est possible de mettre en parallèle cette entreprise de déplacement, qui se fait jour dans l'œuvre d'Apollinaire, avec un autre substrat de l'œuvre de Picasso – la présence, en basse-continue, d'un élément poétique, qui n'est pas fréquemment explicité, mais transparaît à plusieurs moments de son parcours, à partir de ses débuts.

Dans une œuvre de jeunesse, aussitôt après le suicide de son ami Casagemas, en 1901, Picasso peignit *L'enterrement de Casagemas (évocation)* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), une œuvre qui emprunte sa structure et ses tonalités à *L'enterrement du comte d'Orgaz* du Greco, ouvrant la période bleue. Il est frappant que, dans ce moment de deuil profond, le peintre ait recouru à l'histoire de l'art pour exposer, illustrer et adoucir son tourment. Picasso est d'abord et avant tout peintre, et c'est en peintre qu'il voit le monde : la perspective gauguinienne d'une peinture intégrée à un ensemble plus large qui serait l'art ne paraît pas, dans ses débuts, jouer un grand rôle. Il serait possible de mettre en parallèle *L'enterrement de Casagemas* avec les premiers tableaux de Cézanne, dans les années 1860 et 1870 : le même rapport à la couleur, les mêmes aplats, le même titre aux apparences symbolistes – que l'on pourrait relier à *Une Olympia moderne* ou à *L'après-midi à Naples* ; le même titre poétique.

Il y a, dans ce premier Picasso, une tension proche de celle qui découle du premier Cézanne : une œuvre étrange de 1903, conservée au Cleveland Museum of Art, est intitulée *La Vie* : une œuvre énigmatique, dont le titre paraît signaler le caractère d'allégorie. Les deux figures peuvent apparaître comme Adam et Eve, comme l'homme et la femme : elles ne sont pas nettement identifiées ; ce pourrait, même, être un portrait. Le seul fait de cette indécision des contours la rapproche, comme le style de *L'enterrement de Casagemas* et son sous-titre « évocation », du symbolisme, qui résidait justement dans la possibilité de l'ambiguïté de l'interprétation d'un sujet – par opposition à la matérialité et à l'évidence cézanniennes, qui représentaient le support d'une œuvre.

Par la suite de son parcours, il existe le titre *Vénus du gaz* en 1945 (collection particulière, succession Picasso), un titre jouant de la disjonction et de l'inattendu, dont il présente ainsi, dans un entretien, le processus d'intitulation :

Picasso nous quitte un moment et revient avec un objet en fer, en métal, une statuette représentant une femme (...).

« Quel nom lui donneriez-vous ? Moi je l'appellerais la *Vénus de la Compagnie du Gaz*.

- Et pourquoi ?
- Parce que l'objet que je vous présente n'est pas une statuette. C'est simplement une pièce de mon fourneau à gaz. Vous trouverez sans doute la même dans votre cuisine.²¹¹

Ce cas est isolé, car il s'agit d'un moment où Picasso paraît se rapprocher de la notion de ready-made – même si, cependant, le cœur demeure l'image de la « Vénus », c'est-à-dire la tradition historique, actualisée, plutôt que la rupture²¹².

Au même moment, à partir 1935-1936, jusqu'en 1954, il s'essaie à l'écriture poétique.

Il était déjà, depuis sa jeunesse, passionné par la poésie, et notamment par Jarry, mais il

²¹¹ André Warnot, « 'En peinture tout n'est que signe', nous dit Picasso », *Arts*, Paris, 22, 29 juin 1945, repris in *Propos sur l'art*, p. 54.

²¹² David Cottington, *Cubism and its histories*, Manchester, Manchester University Press, 2004, p. 29-73.

s'était laissé séparé de l'autre médium²¹³. A ce moment, il s'approche de l'autre forme, mais il le fait d'une façon particulière, qui justement respecte sa propre manière, la transpose dans l'autre langage, mais ne provoque pas une hybridation des formes. Aucun de ses poèmes n'a de titre : ce fait est frappant, quand on le met en relation avec la situation de Cézanne, dont la grande majorité de la production poétique initiale était titrée. Cézanne était arrivé à la peinture comme horizon définitif et exclusif par rejet de la littérature. Mais il avait d'abord embrassé le poème comme but de sa création.

L'absence de titre dans la production poétique de Picasso signale qu'il écrit comme il peint : pour le texte même, pour la concussion des mots qui sont comme la concussion des images dans la peinture. Il s'agit de construire dans l'espace du poème un échange des mots, et non de tenter une relation entre la poésie et la peinture. Même si, dans les poèmes, des notes picturales abondent – notamment la couleur, qui est présente à plusieurs reprises, il ne s'agit pas de produire un rapprochement : au contraire, le poème suit son existence, de même que la toile suit la sienne. C'est donc l'affectation d'une séparation plus nette encore que celle que marquait les calligrammes, une forme nouvelle. Le parallélisme avec Cézanne est ici frappant : les poèmes de Cézanne n'ont jamais été publiés, et pourtant ils avaient des titres. Il y a bien, de la part de Picasso, un refus.

Le premier poème, du 28 octobre 1935, témoigne de ces questions de traductions, qui se posent aussi bien entre les langues qu'entre les langages de la création :

si je pense dans une langue et j'écris « le chien court derrière le lièvre dans le bois » et je veux le traduire dans une autre je dois dire « la table en bois blanc enfonce ses pattes dans le sable et meurt presque de peur de se savoir si (sotte) »²¹⁴

²¹³ Sur ce point : Androula Michael, « Au fond je suis un poète qui a mal tourné », Laurent Wolf (dir.), *op. cit.*, p. 187-201.

²¹⁴ Picasso, *Poèmes*, édition d'Androula Michaël, Paris, Le Cherche-Midi, 2005, p. 15

Chaque langue est autonome de l'autre, et elles ne peuvent s'associer que dans une transposition qui n'est pas tant une traduction qu'une recreation. Ce déplacement est également valable pour la relation entre poésie et peinture : ils ne sont pas les mêmes, et le lien ne peut être un entrelacs. Il y a, cependant, dans les poèmes de Picasso comme dans ses toiles une passion de la matière, des matériaux, des êtres et des choses : le chien, le lièvre, le bois blanc, le mouvement d'enfoncer. Il s'agit de composer les relations entre les éléments du monde.

La passion de la choséité est un refus de la métaphore – comme dans sa peinture. Même dans *Le désir attrapé par la queue*, sa pièce de 1941, Picasso est en réalité beaucoup plus matériel qu'on ne peut le penser à première découverte de ce titre généralement considéré comme d'inspiration surréaliste.

Le terme « queue » est amphibologique et sexuel : il s'agit de reprendre un élément de l'ordre du folklore religieux – c'est le diable que l'on attrape par la queue – et de le déplacer dans le domaine sexuel, en jouant sur l'association entre le diable et le désir. De la sorte, il s'agirait de matérialiser et d'amoraliser de façon ludique la conception commune, religieuse, de la relation entre le diable et le désir, en la plaçant dans le domaine humain et non dans un rapport avec la transcendance. *Le désir attrapé par la queue* est un jeu, mais c'est aussi l'expression sérieuse, comme le sont les poèmes, d'un rapport tout particulier à la matière. Ce pourrait bien, grammaticalement, être un titre de tableau, ainsi que le manifeste l'association du substantif à un adjectif épithète avec complément.

Cette passion pour les choses en tant que telles apparaît dans le nom des personnages : le gros pied, l'oignon, la tarte, sa cousine, le bout rond, les deux toutous, le silence, l'angoisse grasse, l'angoisse maigre, les rideaux. Il y a, dans ce monde comme une confusion étrange et brutale de notion métaphysique – le silence –, de sentiment à être –

l'angoisse – de personnes – sa cousine, mais c'est la cousine de la tarte, dont le nom est également amphibologique –, de membres du corps – le gros pied –, d'animaux – les deux toutous – et de choses – l'oignon, la tarte, le bout rond, les rideaux. Même, ces choses n'ont pas un statut identique : entre un produit de la terre, un plat conçu par l'homme, un fragment d'objet, et le résultat de la broderie, il n'est *a priori* pas possible de tout mettre sur le même plan.

L'approche de Picasso consiste à les placer exactement sur le même plan : tous les éléments sont transposés vers la réalité, ou, au contraire, accrus d'une existence vitale, puisqu'ils sont sur scène, et donc incarnés. Cette double dynamique repose essentiellement sur le nom : la signification de la choséité dans le nom, la transformation de substantifs en patronymes, conduit à une insistance sur ce monde de choses. L'effet de signature est évident : ce qui transparaît, dans l'un des seuls titres conçus par Picasso, en dehors de l'horizon de la représentation où il intitulait de la façon apparemment la plus neutre, quand il le faisait, c'est justement une confirmation de la procédure d'intitulation telle qu'elle s'opérait sur les toiles.

Les titres constituent une confirmation de l'attention aux choses, à la peinture et à la transcription des choses. Certes, dans la pièce de théâtre, la situation est différente, car il s'agit de donner parole à ces choses ; mais dans la peinture la finalité est bien de leur garantir une existence visible. De la sorte, les titres constituent le chemin vers cette existence, car ils marquent le primat des choses, et donc de leur transformation.

Il est frappant que ce soit au théâtre que Picasso ait élaboré un titre qui ne soit pas le même que ceux, blancs et donc d'autant plus forts, mentionnant le nom des choses, dans la peinture. Car le théâtre est un lieu de présence, de même qu'il l'est pour la deuxième pièce du peintre, *Quatre petites filles*, écrite en 1947-1948, sept ans après *Le désir attrapé par la queue* : il s'agit alors de figures, auxquelles la parole est donnée. Enfin,

en 1970, peu de temps avant sa mort, Picasso écrit un long poème en espagnol, *L'enterrement du comte d'Orgaz*, qui reprend son titre à la grande toile du Greco, inspiration déjà d'*Evocation*. En poésie, le style est surréaliste, et il est fait référence à la peinture. D'un côté, une scission a eu lieu entre poésie et peinture ; de l'autre, demeure dans les deux domaines, notamment pour *Le désir attrapé par la queue* et dans les poèmes épars, une passion pour les choses, qui existe dans la poésie et la peinture ; et dans la poésie d'un peintre est citée l'inspiration picturale. En poésie Picasso n'est pas le même qu'en peinture, et il ne s'agit donc pas de poser une équivalence stricte entre les deux modes de création : en poésie, son attention aux choses peut être doublé d'une forme de suggestion dans les titres, qui est impossible dans la peinture, un art hors du langage parlé, où les titres ne servent qu'à nommer.

Il rejoint, dans cette ambiguïté, Apollinaire : en effet, l'Apollinaire tardif qui expérimente avec les calligrammes, c'est celui qui prépare le chemin au « surréalisme » et en forge le concept. Or Picasso, vingt ans plus tard, alors même que le surréalisme n'a eu dans sa peinture qu'une influence, réelle certes, mais limitée, s'inscrit nettement dans la lignée du surréalisme en poésie : dans la coalescence des mots, la recherche de l'incongru, de la conflagration des significations et des sons.

Il y a, face à la perspective pré-surréaliste, celle d'un rapport ambigu à la réalité, une alternative pour les deux figures à ce qui constitue bien le socle de leur approche : celle fondée sur la représentation dans un langage qui est le leur, poussé à l'extrême, dans lequel ils se positionnent et qu'ils incarnent. En ce sens, le rapport à la représentation repose sur le cœur du texte et de la peinture. C'est de ce cœur du problème que les titres témoignent, fournissant une entrée dans les tensions en jeu.

L'entrée dans l'autre art constitue donc, pour chacun, un lieu d'expérimentation : et cette expérimentation se manifeste dans les titres, qui sont comme l'affiche de leur

projet. Ceux d'Apollinaire sont pris dans une néologie ; ceux de Picasso le conduisent à produire du langage poétique et donc à abandonner la limitation qui était la sienne – ne pas emprunter le langage poétique et rester dans la peinture.

Dans les deux cas, il y a des tentatives, et une tension à l'œuvre, entre la volonté de rester dans un champ de la création, et la volonté d'expérimenter dans celui de l'autre: cette dramatisation témoigne, au-delà de la mort prématurée d'Apollinaire, de la continuité du dialogue, non seulement entre deux personnes, mais entre deux positions face à chaque art. Dans les deux cas, il y a une passion pour l'autre ; dans les deux cas, une limitation ; et dans les deux cas, au moment de l'expérimentation, un jeu avec la langue, et un jeu avec les titres, qui, même donc où on ne s'y attendrait pas, signalent les enjeux du rapport au langage et à la représentation dans la poésie et la peinture.

Chapitre V : Coups de sonde, Picabia et Tzara.

Avec Picabia et Tzara, on retrouve la mise en cause de l'espace public, de la communication, et donc de l'usage des titres, qui s'étaient fait jour avec Gauguin et Jarry, dans des circonstances de civilisation différente, en même temps qu'un dialogue entre personnes d'une grande intensité. Leur situation originelle diffère : tout d'abord, Picabia est né à Paris, en 1869, d'origine cubaine, tandis que Tzara est né en Roumanie, à Moinesti, vingt-sept ans plus tard, en 1896. Cette seule distinction, déjà, au-delà même de leur appartenance à deux champs différents *a priori*, la peinture et la poésie, ne peut être sous-estimée, vers la fin de la Première Guerre mondiale, au moment où surgit Dada : Picabia appartient à un monde cosmopolite, mais il est, par éducation, de langue française ; en revanche, Tzara, quoique très à l'aise en français, a été éduqué en roumain, et a commencé à écrire en cette langue.

L'âge tient un rôle également important : Picabia a connu, depuis la fin des années 1880, tous les mouvements artistiques qui ont marqué Paris –le postimpressionnisme, auquel il s'est associé ; puis, au début des années 1910, il s'est approché de l'abstraction (*Juin-septembre 1912*, Museum of Modern Art, New York) ; il s'est aussi, dans ce début des années 1910, lié à Marcel Duchamp, qui resta son compagnon de route. Son parcours et son rapport à l'histoire contemporaine de l'art sont donc très différents de celui de Tzara, qui arrive de Bucarest à Zürich en 1916, où il fonde avec Hans Arp, Sophie Täuber et son compatriote Marcel Janco le Cabaret Voltaire, qui devint le centre névralgique des actions Dada.

En 1918, Tzara et Picabia, entrés en contact par une correspondance, se rencontrent à Zürich. En 1920, quand Tzara vient à Paris, c'est chez Picabia qu'il séjourne. Durant ces années liminaires de Dada, puis de Dada à Paris, leur complicité fait beaucoup pour

l'essor du mouvement²¹⁵. Leur proximité personnelle s'exprime de nombreuses manières : ils collaborent aux mêmes revues, Picabia illustre les écrits de Tzara, Tzara écrit sur Picabia, Picabia écrit sur Tzara. L'un et l'autre, à côté de leurs relations personnelles, sont unis par un constat commun : la nécessité de redéfinir la représentation artistique, et son rapport au monde qui l'entoure. Dans le cas de Picabia, le constat a précédé la crise ouverte dans la conscience européenne par la Première Guerre mondiale ; dans celui de Tzara, il en découle directement. Ce double constat mène à une confrontation avec les structures de la peinture et de la poésie, tout d'abord, du langage dans son ensemble, ensuite.

Il s'agira de produire une généalogie de cette cristallisation bien connue de Dada et de voir comment, chez Picabia, une sensibilité toute particulière aux mots en même temps que de la fabrique de la peinture se manifeste dès avant la Guerre, tandis que le premier Tzara – qui commence véritablement à écrire à seize ans, en 1912 – est pris tout d'abord dans une approche plus traditionnelle, que la Guerre vient briser. Leur rapport au langage, par le biais des titres, pourra être abordée à partir de quatre points sur lesquels ils viennent se heurter : comme Gauguin, ils se confrontent à la langue dans la mesure où celle-ci émane de l'Occident ; ensuite, dans la continuité de Jarry, ils se jouent des structures grammaticales de la langue ; puis ils créent une interrogation, par le titre, sur la relation entre les mots et l'image ; surtout, ils établissent, pour la première fois, que les titres émanent de l'auteur de l'œuvre et ne se lient pas nécessairement à la représentation de l'œuvre elle-même.

Les premiers temps

²¹⁵ Sur ce point : Marc Dachy, *Dada et les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, 1994, p. 309-310.

Il est difficile de mettre sur le même plan le Picabia d'avant-Première Guerre mondiale et le premier Tzara. Les premiers poèmes de Tzara – qu'il a ensuite reniés – témoignent d'une veine plutôt classique et traditionnelle, et ne remettent pas en cause de la même manière la façon dont la figure de l'auteur – artiste et poète – est mise en évidence, que dans le cas de Picabia.

Ils sont presque tous titrés²¹⁶, et leurs titres ne semblent pas témoigner d'une mise en cause particulière des conventions grammaticales et symboliques de l'usage des mots: « Cousine, interne au pensionnat », « Vacances en province », « L'orage et le chant du déserteur », « Viens à la campagne avec moi », « Chant de guerre », « Voix », « Le jour décline », « Dimanche », « Hors de la ville », « Tristesse domestique », « Incertitudes », « Litanies », « Inscription sur un tombeau », « Appel », « Elégie », « Elégie pour la venue de l'hiver », « Voyage », « Vieux chant », « La chanson de la fiancée », « Introduction de Don Quichotte », « Par là les âmes », « Un homme se pend », « Tourne autour », « Sœur de charité », « Insomnie I », « Insomnie II », « Nocturne », « Nocturne (variante) », « Mamie, amie », « Chante, chante encore », « Poème mondain », « Nuages linges lavés », « Dégout ». Deux seulement sont titrés par leur premier vers, « Que tu aies été couturière », et « Dans ton corps j'ai planté ».

Tous ces poèmes ont des titres pris dans la tradition : l'élégie, le chant, le poème, sont des formes traditionnelles de la langue poétique. De même, les thèmes de la nuit, de l'insomnie, du désespoir, de l'affection, de la spiritualité, du doute, le thème de l'ennui, appartiennent à la tradition du Moi poétique tel qu'il s'expose dans les vers. Même, les éléments populaires qui sont présents dans les titres – « Vieux chant », « Chanson de la fiancée », « L'orage et le chant du déserteur » - peuvent être rapprochés des formes réinventées le romantisme. Il y a bien, dans le théâtre du Moi, de la campagne, et de la

²¹⁶ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, édition de Henri Béhar, t. I, 1912-1924, Paris, Flammarion, 1975, p. 25-74.

tradition, comme une a Guerre, pour Picabia et Tzara : Tzara est, à certains égards, un poète pris dans la tradition romantique; en 1913, Picabia est déjà qualifié par le *New York Times* de « rebelle de l'art, prophète d'un nouveau mouvement »²¹⁷. Picabia appartient à l'espace public ; Tzara est, en 1914, un jeune étudiant à Bucarest.

Picabia manifeste sa volonté de produire une peinture différente de celle des cubistes qui dominaient alors l'espace de l'art français : interrogé dans *The New York American*, le 30 mars 1913, il donne les clefs de son approche de la peinture, pour sortir du cubisme. Surtout, il marque ce qui structure toute son approche : la mise en évidence du rôle de l'individu dans la peinture - il s'agit, plutôt que de signifier la participation de la peinture aux structures sociales, de signaler le rôle de l'individu, de ses possibilités, dans la peinture, et dans le langage ; de sa capacité à créer son propre espace.

Le public qui va voir nos peintures s'attend à contempler une chose concrète traitée d'une façon particulière ; il s'attend peut-être à voir un cheval à deux jambes, une figure féminine avec des yeux aux genoux, une autre figure féminine, nue, descendant un escalier. Il s'attend à être étonné, amusé, intrigué, mais il s'attend positivement à voir dans les tableaux une forme, une substance familière. Je parle ici de l'école cubiste et post-cubiste (...)

Aussi lorsque le public contemple mes tableaux et ceux de mes compatriotes, il ne voit rien et il rit. Il déclare que tout cela est très amusant mais que ce n'est pas de l'art.

L'Art, l'Art, mais qu'est-ce donc que l'art ? Est-ce de reproduire fidèlement un visage ou un paysage ? Non, cela c'est de la mécanique. Peindre la Nature telle qu'elle est, ce n'est pas de l'art, c'est du génie mécanique. (...) L'art, c'est de créer un tableau sans modèles. (...)

Je ne peins pas ce que voient mes yeux. Je peins ce que voit mon esprit, ce que voit mon âme.

Si j'étais encore impressionniste, je ferais de votre New York un tableau de ce que je vois de façon matérielle, comme un impressionniste. Mais, comme vous le savez, j'ai dépassé ce stade, et déjà je ne me désigne même plus comme un cubiste. J'en suis venu à réaliser que l'on ne peut toujours faire exprimer aux cubes la pense du cerveau, le sentiment de l'âme.²¹⁸

Picabia conçoit son approche de la peinture comme un dépassement dialectique des précédents historiques : tout d'abord, il dépasse la nécessité de fidélité imitative de la représentation ; ensuite, il dépasse le retournement de la représentation (le cubisme), qui est encore dans l'ordre de la représentation ; et en contrepoint il ouvre une voie

²¹⁷ « Picabia, art rebel, here to teach new movement », *The New York Times*, 16 février 1913, p. 9 ; repris dans Francis Picabia, *Ecrits critiques*, édition de Carole Boulbès, Paris, Mémoire du Livre, 2005, p. 47-49.

²¹⁸ « Comment je vois New York. Pourquoi New York est la seule ville cubiste au monde », *The New York American*, New York, 30 mars 1913, p. 11, repris dans *Essais critiques*, p. 49-53.

singulière fondée sur l'absence de « modèle » particulier, et l'expression d'une voix de « de l'âme », de « l'esprit ». De la sorte, il établit son propre positionnement à l'intérieur de l'œuvre, et il domine jusqu'au processus de nomination de l'œuvre. Il en est l'auteur, jusqu'à sa communication et son entrée dans le monde. Sur ce point, il est le premier à marquer une telle différence, en peinture. Gauguin avait certes inscrit dans le processus d'intitulation une distinction majeure : cependant, il est évident que ses titres, même choisis après leur peinture, comme il le disait, étaient toujours liés au sujet de la représentation, d'une manière plus ou moins directe.

C'est pour la particularité de cette évolution qu'il a suscité de très vives critiques : dans *Le Petit Parisien* du 30 octobre 1912, avant son départ pour New York, un critique anonyme commente :

Je crois que le record de la plus haute fantaisie est détenu par M. Picabia. Ses deux envois s'intitulent *La Source*, *Danses à la source*. Ce sont de beaux titres... Les deux tableaux, je dois le dire, ne s'accordent aucunement avec eux. Ce sont de vastes panneaux sur lesquels ont été tracés des triangles, des losanges, des trapèzes, des carrés, des rectangles, tous de guingois, et mêlant dans leur inextricable enchevêtrement le brun au rose, le brique au rouge capucine et le vert bleuâtre au noir roux... C'est laid. Ça évoque le linoléum incrusté et ça n'a pas d'utilité.

Cette pratique picabienne du titre doit être dès l'abord placée au centre de son approche, et de sa réception. Elle constitue une sorte d'énigme pour le bon goût : il mélange un caractère apparemment métaphorique du titre et une forme de simplification en figures géométriques du paysage et des scènes, qui en elle-même provoque l'étonnement.

La réactivation du rapport à l'œuvre fonctionne doublement : il s'agit, d'une part, de changer la structure des œuvres en elle-même, à l'intérieur du tableau ; et, en même temps, de redéfinir la communication de l'œuvre avec le reste du monde – c'est-à-dire les titres. Dans un entretien avec Henry Tyrrell pour *World Magazine* en 1913, juste avant l'ouverture de son exposition, à la question « une de vos œuvres, dont nous avons entendu dire qu'elle avait été au centre d'une tempête au dernier salon d'automne à

Paris, est intitulée *Danse à la source* – n’était-ce pas une composition à figures dans une scène ou un lieu reconnaissables ? », il répond :

Non, mon cher Monsieur, ce n’était rien de tel. Il n’y a pas de danseuse, pas de source, pas de ciel, pas de lumière du soleil, pas de perspective, rien de ces indices visibles des sentiments que j’essai d’exprimer. On ne trouve aucune de ces choses dans la Symphonie pastorale de Beethoven, non plus. Il y a un titre, indiquant le motif, cela suffit. J’attire votre attention à un chant de couleurs qui sauf imitation et sans commémoration devra faire sentir aux autres la sensation joyeuse et les sentiments qui m’ont inspiré un de ces jours d’été où je m’arrêtais dans une halte de campagne à la frontière de l’Italie, où il y avait une source naturelle d’eau cristalline dans un charmant jardin.²¹⁹

Il s’agit bien pour lui de dépasser l’apparente objectivité de l’impressionnisme. Sa pratique n’est donc pas sans proximité avec ce qu’avait proposé le symbolisme, qui était un dépassement de la représentation factuelle de la réalité – telle que, également, le proposait d’une certaine l’impressionnisme (la réalité d’une impression matérielle d’un paysage) – par le symbole, c’est-à-dire la sensation de ce qui est absent. Il y a, cependant, entre les deux perspectives – celle du symbolisme et celle de Picabia – un écart considérable, dû à l’apport technique et spirituel du cubisme. Il met en évidence le positionnement du sujet qui peint dans la réalisation de l’œuvre : ce sujet était déjà au cœur des mouvements précédents – dans le réalisme, le sujet cherchait à peindre la réalité qui lui faisait face ; dans l’impressionnisme, il transcrivait son impression du monde ; dans le symbolisme, il en cherchait les secrets ; avec Picabia, il affirme son libre-arbitre—y compris dans le titre qu’il donne à ses œuvres. On retrouve là le « à ma fantaisie » de Gauguin, qui était, à son époque, une revendication non matérialisée dans les faits. Avec Picabia, c’est le cas.

Cette rupture se marque par un spiritualisme et par une mise en avant de la perception, qui n’est plus tant orientée de façon objective – la perception de quelque chose, qui est représenté –, que marquée dans un horizon bien davantage subjectif – elle émane de la personne qui perçoit. Cette insistance sur la singularité fait décoller la peinture de

²¹⁹ Cité par John C. Welchman, *Invisible Colors*, op. cit., p. 233.

l'objectif représentatif avec lequel se débattaient aussi bien, dans la perspective de Picabia, la peinture traditionnelle, que la révolution cubiste. Son approche est assez semblable, de même que sa manière picturale, à la pratique de Duchamp à la même époque : comme Duchamp, il pousse la représentation formaliste à la manière cubiste jusqu'au seuil de l'abstraction, où il s'arrête. Il se place à la limite de la suggestion, tout en disant le paysage. Sur ce point, il est essentiel de relever l'influence du futurisme, et de l'impression de vitesse, qu'il associe à New York.

Une différence d'importance le sépare des futuristes, même s'il en est plus proche que des cubistes : la finalité du futurisme, telle que l'affirme Marinetti et que la pratiquent, Boccioni, Balla, Carrà, tient à la transcription de la peinture de l'accélération : toute suggestive soit-elle, il s'agit encore d'une transcription. C'est pour cette raison que les titres choisis par les futuristes témoignent d'une volonté de transmettre ce sentiment de mouvement. Les grands œuvres de Boccioni, qui forment comme un canon du futurisme dans ses années d'or, avant la Guerre, le manifestent pleinement : les *Dinamismi* (*Dinamismo di un corpo umano*, Galleria d'Arte Moderna di Milano, 1913 ; *Dinamismo di un calciatore*, Museum of Modern Art, New York, 1913 ; *Dinamismo di un ciclista*, Collezione Mattioli, Peggy Guggenheim Museum, Venise, 1913 ; *Dinamismo di una testa d'uomo*, Museo d'Arte del Novecento, Milano, 1914), correspondant au concept qu'il développe alors de « dinamismo plastico », traduisent en mot la visée du projet, qui s'exprime dans les œuvres mêmes. Il y a, là encore, une adéquation des éléments. Même dans le déplacement que marque le titre de l'œuvre, il demeure une volonté de représenter par le titre le projet dont ressort la peinture. Le titre, en étant programmatique, demeure ainsi énonciatif²²⁰.

²²⁰ Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, Musée d'Orsay, 2007, p. 182-199.

C'est avec cette volonté d'énonciation, c'est-à-dire en un sens d'objectivité, que rompt Picabia. Car intituler une œuvre, comme l'a fait Boccioni, *Elasticità*, c'est encore poser que le titre est une représentation du projet inhérent à l'œuvre – il ne s'agit certes plus tant de ce qui est représenté, mais plutôt du processus de transformation qui fait motif. Mais dans les deux cas, c'est bien du motif qu'il est question²²¹. En intitulant une œuvre, en 1913, *Catch as Catch Can* (figure 8), Philadelphia Museum of Art), et en marquant le titre en haut du tableau, Picabia opère un double déplacement : d'une part, il impose à une peinture un titre apparemment très étranger aux thèmes de la peinture – « catch as catch can » étant le nom, à New York d'où il revenait, d'une lutte à mains nues amateur. C'est d'une scène de lutte qu'il s'est inspiré – et non qu'il a représentée – dans le tableau. Pour créer l'image, il a réuni cette lutte et les mouvements d'une danseuse polonaise, Stacia Napierkowska, sa muse de l'époque, qu'il avait admirée le long de l'Hudson. La déliaison est donc double : elle s'opère par la fusion de deux inspirations, et, aussi, par l'œuvre de la mémoire – ce n'est pas représenté d'après nature, contrairement à l'impressionnisme et, même, au cubisme.

Le titre même signale cette opération : tout d'abord, il est en anglais – il y a donc comme un décollement par la langue ; en outre, c'est une expression idiomatique, qui est transposée en titre ; enfin, cette expression idiomatique ne correspond pas directement et entièrement à la scène représentée. Ces premiers éléments de décollement signalés, d'autres viennent s'ajouter : tout d'abord, le fait que, littéralement, la phrase « catch as catch can » signifie « attraper comme peut attraper », c'est-à-dire, aussi, met en abyme la question de la perception qui est le point saillant de la spécificité de l'approche de Picabia.

²²¹ Richard Sheppard, *Modernism – Dada – Postmodernism*, Evanston, Northwestern University Press, 1999, p. 206-235.



(figure 8) Francis Picabia, *Catch as Catch Can*, 1913, Philadelphia Museum of Art.

Le titre est inscrit sur le tableau : cette pratique, dans une toile telle que celle-ci, ne peut manquer de rappeler celle du peintre qui, avec insistance dans le déplacement des codes picturaux et titulaires, avait inscrit les noms des œuvres sur les œuvres mêmes : Gauguin. Picabia se place dans la continuité de Gauguin : il joue le déplacement linguistique ; il met en scène la place du langage dans l'œuvre, sur l'œuvre. La grande différence entre les deux tient à ce que les titres de Gauguin sont en tahitien – tandis que celui de Picabia est en anglais, une langue moderne, comme il le souligne dans son entretien et, aussi, une langue plus proche. Le titre signale alors que cette étrangeté cherchée par Gauguin peut aussi se trouver, plus proche, dans la modernité, plutôt que

dans l'archaïsme tahitien. Il ne cherche pas à produire de l'incompréhensible par la langue : il cherche à créer un espace brouillé, où le problème de la compréhension se pose, et où la quête de l'intelligence se met en jeu.

Ce jeu d'ambiguïté est rendu plus complexe encore avec l'inscription placée en bas de la toile EDTAONISL 1913, qui serait une condensation de « étoile » et de « danse », les deux termes associés à Stacia Napierkowska, qui a, ici aussi, servi de modèle pour le tableau²²². L'ajout de cette inscription ouvre plusieurs espaces de sens : tout d'abord, il crée une ambiguïté quant à l'identification de ce qui « fait titre ». Après tout, il serait possible de lire le tableau – en dehors de tout contexte d'exposition favorisant « Catch as Catch Can » – comme ayant deux titres possibles, celui-ci et, donc, l'autre proposé par l'inscription. A la suite de Gauguin, pour Picabia, l'inscription sur le tableau est le titre.

Le titre est donc, dès 1913, une instance mouvante, instable, susceptible d'être interprétée de façons différentes – aussi bien dans sa sélection que dans sa signification. Le phénomène qui pouvait être identifié à propos de « Catch as Catch Can » – l'ouverture du sens – peut également apparaître à propos d'EDTAONISL – qui en soi ne signifie rien, mais suggère du sens, et, de façon alphabétique, contient les mots, donc, contient le sens. Une expression telle qu'EDTAONISL semble un non-sens, ne provenant d'aucune langue connue ; et dans la mesure où elle n'appartient à aucune langue connue, elle peut être considérée comme émanant de celle de l'artiste. Il s'agit alors d'une sorte de défi par la nomination : la nomination des œuvres représentait, auparavant, une entrée facile dans l'œuvre, pour mieux la comprendre. Avec Picabia, il s'agit de comprendre qu'il est difficile de comprendre.

²²² Ann Temkin, Susan Rotenberg, et Michael Taylor, *Twentieth Century Painting and Sculpture in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 2000, p. 47.

Il est aisé de percevoir, dans ces jeux de dualité et de double sens, une signature de Picabia : c'est en entrant dans le domaine post-symboliste, post-mallarméen de la suggestion – tel qu'il le dit lui-même à propos du paysage – qu'il devient envisageable de comprendre le sens de l'œuvre. Le titre devient donc un instrument d'ouverture du sens, plutôt que d'identification, c'est-à-dire, de clôture – comme il l'était dans la tradition, où il servait à transcrire. Il est difficile de désolidariser l'effet provoqué par la peinture en elle-même – qui, dans la mesure où elle rend visible une suggestion, apparaît comme un tournoiement d'images – de son titre, qui en constitue comme l'homologue dans les mots, et sort de la mission immédiate de transcription. Le titre est bien programmatique, dans ce qu'il porte en lui d'apparement, doublement, suggestif. Car le titre, de même que l'œuvre elle-même, se situe au bord de l'abstraction, mais néanmoins garde un élément de représentation – que ce soit la représentation dans la langue (usage dénotatif) ou la représentation dans l'image (mimésis des sujets conjoints).

A cette époque, juste avant la Guerre donc, Picabia se livre à d'amples expérimentations, aussi bien dans la peinture même que pour le langage relié à la peinture – les titres : il serait possible de lire ainsi une grande partie de ses œuvres de l'époque. C'est le cas, notamment, en 1913, dans la même veine picturale et la même perspective, quoique différemment, que *Catch as Catch Can*, d'*Udnie* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou) : comme *Catch as Catch Can*, c'est une œuvre partant du motif de la danse – c'est-à-dire le mouvement humain, et non la machine, comme les futuristes – et ayant pour modèle Stacia Napierkowska. Le titre *Udnie* est énigmatique : il semble correspondre à une figure inventée, peut-être un nom de modèle.

A cet égard, s'il s'agissait d'un portrait d'Udnie, ce serait celui d'un être n'existant pas, ou dont le nom serait une énigme, provoquerait les interrogations. Il serait possible mettre le titre en relation avec le terme grec οὐδένι, qui signifie « nulle part » : Udnie serait la créature qui n'existe nulle part, et dont Picabia aurait nourri la mythologie, à travers des publications et des peintures indifféremment. Le défi dans le nom serait double : d'une part, il s'agit de présenter une créature qui n'existe pas ; et, ensuite, la présentation a lieu en grec ancien. Si l'on comprend le jeu sur le langage – par le biais du grec ancien – on peut comprendre qu'il n'y a rien à comprendre – la créature n'existe nulle part.

En outre, l'œuvre est connue sous deux autres titres : *Jeune fille* et *Danse*, qui sont mis entre parenthèses à partir de l'entrée de l'œuvre du vivant de Picabia dans les collections du Centre Georges Pompidou, en 1949, sous le titre *Udnie (Jeune fille, danse)*. Ce titre constitue comme une inversion de *Catch as Catch Can*, qui est connu sous ce seul titre, alors qu'une autre inscription sur la même toile pourrait concurremment être utilisée comme titre mais ne l'a pas été. En revanche, *Udnie* a plusieurs titres, alors que le mot « Udnie » - une néologie – est seul présent sur la toile. Dans ces jeux d'aller et retour apparaît une composante essentielle du projet picabien : l'ambiguïté, le jeu, la création du doute. Le spectateur n'est jamais confronté, avec l'œuvre, à une affirmation dans la langue : il est plutôt confronté à une interrogation, que ce soit par le titre, par la représentation, ou par l'interaction entre les deux, ainsi qu'*Udnie* le met parfaitement en évidence.

Un autre point commun entre *Udnie* et *Catch as Catch Can* tient à l'emplacement de l'inscription : en haut du tableau, en capitales noires, dans les deux cas. Cette inscription est révélatrice, car elle est à la fois visible et moins affirmée que pour Gauguin, qui plaçait les titres, quand ils étaient sur les tableaux, dans des sortes de

cartouches. La pratique de Picabia est à la fois plus discrète et plus organique – le titre est désormais intégré à l'œuvre elle-même. Il n'en est pas, visuellement, séparé. Dans l'approche de Picabia, il n'est pas nécessaire de forcer l'intégration du titre au corps de la toile. Elle est devenue comme naturelle.

Ce jeu sur les titres doit être aussi mis en relation avec la figure de l'artiste : sur la toile d'*Udnie*, il y a comme un effet d'écho entre la signature de l'artiste et la date, d'une part, le titre, de l'autre. A eux trois ils composent une sorte de répertoire des signes : lettres minuscules, avec le nom ; lettres majuscules, avec le titre ; chiffres, avec la date. Dans *Catch as Catch Can*, la phrase idiomatique est, comme *Udnie*, en haut du tableau, tandis que l'expression EDTAONISL est en bas, avec la date, placée comme une signature de l'artiste – qui est absente du tableau. Ce jeu de mots dans l'image pourrait ainsi faire, déjà, du nom de l'artiste comme un espace d'intervention et de jeu avec le pseudonyme, et, en même temps, de revendication et de titre.

Cette mise en évidence du rôle de l'artiste comme individu s'exprime également dans un jeu avec la tradition. La même année, en lien avec l'expérience qu'il décrit dans l'article du *New York American*, il produit une aquarelle et lavis intitulée *New York* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou), dont le titre pourrait sembler fidèle à la lignée des « vues de ». Cependant, il existe une différence considérable avec les *Vues* : le tableau justement ne porte pas le terme *Vue* de dans son titre, mais a pour seule appellation *New York*. Ce titre signale qu'il ne s'agit pas d'une perspective sur la ville mais d'un rendu de la ville, ce qui correspond à une approche diamétralement opposée.

Le but de l'artiste est de rendre perceptible son impression non pas des lieux limités qu'il représenterait dans un paysage, mais de la totalité de la ville, et donc de se constituer en auteur, humain, et donc capable de percevoir le monde d'une manière

singulière et libre – ainsi qu’il le dit dans l’entretien : « l’esprit de votre New York est si insaisissable, si magnifiquement, si immensément atmosphérique, tandis que la cité elle-même est si concrète, qu’il m’est difficile de décrire uniquement au moyen de mots l’effet qu’il a sur moi. Aussi mes tableaux le diront-ils peut-être mieux que je ne le peux moi-même. »²²³

La finalité du tableau est de dire l’impression pleinement subjective ; l’intitulation par le nom de la ville est un moyen pour l’artiste de signaler cette vocation : dire l’impression marquée par toute une ville sur tout un individu – ce qui est d’ailleurs lié à la technique employée par l’artiste, qui est justement le lavis et l’aquarelle, moins nets que l’huile. La peinture se doit d’être, comme la ville, atmosphérique. Le fait même que le nom de la ville soit marqué sur le tableau, à l’emplacement similaire où l’on trouve *Udnie* ou *Catch as Catch Can*, marque le décalage par rapport au cadre traditionnel de l’intitulation : il s’agit de montrer que l’artiste utilise le titre pour identifier le sujet du tableau, mais, identifiant, déplace le sens de son geste pour y inclure la saisie d’une totalité – et non d’une *Vue*.

Au même moment, et selon le même procédé consistant à inscrire le titre sur le tableau, Picabia propose au public *Danseuse étoile sur un transatlantique* (Collection particulière). Toujours inspiré de Stacia Napierkowska, le peintre inscrit le titre sur le haut du tableau, selon sa série, le fixant, cette fois-ci sans ambiguïté possible. Ce geste témoigne d’une rhétorique du double jeu : d’une part, l’artiste marque un titre, qui paraît consister en la transcription de la peinture d’une figure ; en ce sens, il s’inscrit dans la tradition de la procédure de sélection des titres ; d’autre part, en même temps, il intègre à son œuvre la notion d’un transatlantique, qui pourrait sembler lié à une rupture avec la tradition : le transatlantique et les voyages fréquents ne se sont développés qu’au début

²²³ *Art. Cit.*

du XXe siècle – en ce sens c'est bien un signe de modernité, qui vient se conjoindre à la reprise du signe gauguinien de l'inscription du titre sur le haut du tableau.

On voit bien comment, à travers tous ces jeux, c'est bien le renouvellement synthétique de la position du problème symboliste que propose Picabia : celle du rapport entre langage écrit et langage peint, et la façon dont les mutations imposées à l'un comme à l'autre par la modernité doivent être prises en compte, et dépassées. Ce dépassement passe par l'utilisation des différents registres proposés par le titre : métaphore – *Impétuosité française* (1913-1914, Collection particulière) ; figure ; paysage ; terme obscur ; jeu de mot ; et même phrase (*Je revois en souvenir ma chère Udnie*, Museum of Modern Art, 1913-1914). Le titre constitue comme un prisme lui permettant de faire jouer la forme picturale, et d'en pluraliser les approches – alors même que le cubisme représentait en lui-même une volonté de pluraliser l'apparence des objets. Avec la langue, Picabia en pluralise également l'évocation.

C'est dans cette dynamique qu'il est possible de lire l'œuvre, partant elle aussi des mouvements du corps de Stacia Napierkowska, en 1913, *Expression. Seen Through Our Own Mechanical Expression*, qui met en relation des machines en les indexant à la figure féminine qui en est absente : cette œuvre ouvre la voie à toute la série des dessins mécaniques que pratique le peintre dans la décennie qui suit, a en elle-même un titre étrange : tout d'abord la reprise du terme « expression », qui est présent dans la première et la seconde partie du titre ; évidemment, l'anglais ; et, enfin, le sens profond de la phrase, qui est difficile à définir – il s'agit peut-être de mettre en parallèle l'« expression mécanique » du corps humain et celle de la machine, mais la signification de « our own » demeure, en tous les cas, assez énigmatique. Dans tous ces cas, les titres participent de la stratégie de déroutement mise en œuvre par Picabia.

La Guerre constitue, pour les deux figures, un moment d'accélération et, en 1918, au moment de leur rencontre, qui devient une amitié très forte, tout est déjà en place pour une cristallisation : leurs approches sont alors très voisines.

Francis Picabia, durant la Première Guerre mondiale, a densifié et précisé son approche : autour notamment de la tension entre la machine et l'homme. Il a, aussi, repensé le rapport de l'écrit au tableau : ainsi *Portrait de Marie Laurencin Four in Hand* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1915) porte-t-il pour titre – en deux langues – l'inscription qui se situe en haut du tableau, tandis que les autres fragments de phrase (« A L'OMBRE D'UN BOCHE », « LE FIDELE COCO », « IL N'EST PAS DONNE A TOUT LE MONDE D'ALLER A BARCELONE ») appartiennent au tableau sans avoir aucun impact sur son intitulation. Il y a bien comme une libération du titre, de l'écriture présente dans le tableau.

La continuité de cette exploration des formes de la peinture²²⁴ et du langage s'exprime en 1915 également avec *Très rare tableau sur la terre* (Guggenheim Foundation, Peggy Guggenheim Museum, Venise), une œuvre qui reprend le mécanisme d'intitulation dans le tableau désormais éprouvé par Picabia. Le titre lui-même porte un élément très fort d'ambiguïté. Il est possible de le lire, ainsi que l'expression de Cézanne « la vérité en peinture », de deux façons différentes : « très rare tableau/sur la terre » ; le tableau est-il très rare parce qu'il est sur la terre ? Ou est-il très rare et se trouve-t-il sur la terre ? Autrement dit, sa rareté tient-elle à sa situation ou à son essence ?

En outre, là également le titre se disjoint de sa fonction traditionnelle de transcription : il est difficile à première vue de voir pourquoi ce titre s'adapte au tableau. Cependant, le

²²⁴ William A. Camfield, « The Machinist Style of Francis Picabia », *The Art Bulletin*, 48, 3-4, 1966, p. 309-322.

titre n'est pas dénué de sens : il invite à une quête du sens: car le rapport entre la structure de l'œuvre et son titre, entendu au-delà de l'immédiateté de la disjonction, peut être conçu comme un dialogue. En effet, il y a sur le tableau de la feuille d'or – donc un héritage byzantin -, qui contribue à sa rareté matérielle ; et l'œuvre, tout en étant ainsi « très rare », appartient néanmoins très clairement au domaine « sur la terre », car elle correspond aux mutations du monde moderne, à la machine, qui s'y rattachent.

Ce jeu à la fois sur la personne et sur l'anonymat s'exprime de la façon la plus forte peut-être avec *Machine sans nom*, une œuvre également de 1915 (Carnegie Museum of Art, Pittsburgh), qui, continuant les images de machine, justement en retire l'idée de nomination, tout en l'affirmant du fait même de l'inclure dans le titre, et même de l'inclure en haut de la toile – selon le procédé adopté par Picabia pour les œuvres précédentes.

On voit bien s'affirmer, dans ce moment du parcours de Picabia, une intensification de la question du langage. D'une part se manifeste la redéfinition du rapport au monde – l'insistance sur l'individualité de l'artiste, qu'il avait inscrite dans l'œuvre dès 1913 (*Cette Chose est faite pour perpétuer mon souvenir*, Arts Club of Chicago, 1915) ; la mise en évidence du rôle du non-humain, c'est-à-dire la machine ; de l'autre, l'entrée dans la peinture de la poésie : le langage dont il use pour les titres peut aisément être rapproché des pratiques poétiques ; et en outre, Picabia lui-même, depuis 1914, s'essaie à l'écriture poétique : l'expression de son individualité s'étend dans la forme qui convient traditionnellement le mieux à une telle entreprise – le poème.

Cinquante-deux miroirs, qui paraît en 1917, rassemble les poèmes écrits entre 1914 et l'année de parution. Les poèmes du recueil sont intitulés « Chicot », « Escalier », « Divinités », « Théorie », « Cuvette », « Terre », « Rire », « Mie », « Bénédiction »,

« Petite main », « Guichet », « But », « Gstaad », « Paix », « Au milieu », « Modeste », « Sur le Manuel Calvo », « Départs », « Pieds », « Grelotte », « Sourire », « Elle », « Hier », « Soldats », « Ascète », « Demi cons », « Inférence », « Culbutés », « 1093 », « Joie céréale », « Horreur du vide », « Petite maison », « Magic City », « Singulier idéal », « Convulsions frivoles », « Métal », « Revolver », « Idéal doré par l'or », « Sentir », « Hommes », « Heureuse », « Prisonnier », « Peine », « Foi », « Outre-Mer », « Femme paresseuse », « Une agrafe », « Fiancée », « Les vieux ont soif », « Fiançailles », Autour de soi »²²⁵.

La particularité de ces titres, en contrepoint de ceux des peintures, tient à leur simplicité – ils sont, souvent, constitués d'un seul substantif. Cette simplicité s'oppose à l'exubérance des phrases et des jeux de mots qui apparaissent dans les titres picturaux : c'est comme si, par un mécanisme d'inversion, Picabia avait voulu user en peinture des titres poétiques et en poésie de titres picturaux. Des expressions telles que « Escalier », « Terre », « Paix », « Départs », « Sur le Manuel Calvo », notamment pourraient aisément être des titres de tableaux, mais pas ceux de Picabia même. Assurément, on trouve parmi les titres des expressions qui, si elles tiennent grammaticalement d'une certaine simplicité, n'apparaissent cependant pas pris dans les conventions les plus usuelles. « Demi cons », « Joie céréale », « Convulsion frivole », ainsi, portent en eux un élément supplémentaire, une sorte de force de sonde à l'intérieur de la langue même. Dans ces cas, le rapport des textes au titre n'est pas direct, et il appartient bien davantage à une force de suggestion, et un jeu. Le titre « joie céréale » peut ainsi être lu comme un jeu de lettres : « joie céréale », « joie cérébrale » que constituerait le poème pour le travail de l'esprit, à partir du texte.

Joie céréale

²²⁵ Francis Picabia, *Poèmes*, édition de Carole Boulbès, Paris, La Mémoire du Livre, 2002, p. 33-72.

L'appareil choque l'ordre intérieur
De l'image concrète du doigt.
Cachée sous du métal
Fournaise petite chandelle
je veux le bloc léchant sur l'échine
du colosse ennui.
Triple vertu répercussion
ne prétendez pas sous la pluie pavoiser
aux modulations d'un piano²²⁶.

La définition d'une « joie céréale » est en elle-même, déjà, un problème. Mais le lien entre ce titre et le contenu d'un texte lui-même assez énigmatique est difficile à établir. Il y a, dans le titre même, une force de suggestion, et non d'affirmation, qui rompt avec la situation des autres écrits, dans lesquels un système de référence direct entre le titre et le sujet apparaît toujours à l'œuvre. Cependant, si quête du sens il doit y avoir, il n'est pas impossible de trouver une corrélation entre le titre du poème et son contenu : il s'agit de la question de la joie, et de l'élément naturel de cette joie – son nutriment ; et ce nutriment, de façon performative, est « cérébral », au moment où le lecteur tente d'interpréter le poème. Car le « colosse ennui » est à certains égards le contraire de la joie, et la tension entre « pluie » et « piano » manifeste précisément le lien entre musique naturelle et harmonie humaine ; c'est comme un réseau de sens qui est tissé, et, de même que pour les titres des peintures, il semble bien que Picabia ne cherche pas à nier le sens – mais, bien au contraire, à en provoquer une recherche, une investigation, par l'étonnement, qui est une condition et non une impossibilité de la signification. Il y a, aussi, parmi ces titres, deux autres forces en jeu : l'une est le choc par le langage vulgaire – « Demi cons » - et par le détournement d'une phrase connue – « les dieux ont soif », le titre consacré de l'auteur institutionnel par excellence, Anatole France, est transformé en « les vieux ont soif ». Cependant, dans les deux cas, il semble y avoir un rapport entre les textes – fortement ironiques – et le titre – qui l'est tout autant.

²²⁶ *Ibid.*, p. 58.

L'œuvre picturale et l'œuvre poétique sont évidemment en rapport, et les titres permettent de le comprendre : en effet, si les titres de peinture portent en eux un élément poétique témoignant de la présence sur la toile de la forme écrite, les premiers poèmes ont une rhétorique de peinture. Tout d'abord, ils sont comme mis en espace – la mise en page crée des formes, ainsi que dans le cas de « Culbutés » ou « Magic City » - et, en outre, ils paraissent, dans l'ensemble, pris dans une visée davantage énonciative que ce n'est le cas dans la peinture. L'image se charge de mots, tandis que les mots deviennent image.

Au même moment que Francis Picabia développe des formes à la frontière entre peinture et poésie, Tzara, pour sa part, entre à Zürich en dialogue avec Marcel Janco, Hans Arp et sa compagne Sophie Täuber, se rapproche de l'horizon critique dans lequel s'inscrit Picabia depuis 1913²²⁷. C'est la naissance de Dada, dont émane, en 1916, l'œuvre d'un jeune homme de vingt ans titrée *La Première aventure céleste de monsieur Antipyrine*. Cette œuvre témoigne de la nécessité de redéfinir les formes de la langue, en son intérieur : la langue y est comme dérégulée : il s'agit du français, et lui-même est dérégulé – le nom des personnages le manifeste, de « Mr. BLEUBLEU » à « Mr. CRICRI » -, en même temps que conjoint à des fragments de langue qui ne sont pas du français – elles ont des effets exotiques, et incompréhensibles, inventés par l'auteur : « Mataoi Lounda Ngami », « Dschilolo Mgabati Baïlunda », « Toundi-avoua/Soco Bgaï Affahou »²²⁸, incrustés dans une forme qui est à la fois théâtrale et poétique – le texte est en vers et il semble conçu pour la scène (il est d'ailleurs représenté dans une action Dada au théâtre de l'œuvre à Paris en 1920). On retrouve là à la fois la volonté marquée par Gauguin de confronter le langage occidental à son

²²⁷ Le cas de Arp est particulièrement frappant : sa pratique se situait à l'intersection de la poésie, de la peinture, et de la sculpture ; chaque champ innervait les autres. Sur ce point, Eric Robertson, *Arp, Painter, Poet, Sculptor*, New Haven, Yale University Press, 2006, p. 13-62.

²²⁸ Tristan Tzara, *OC I*, p. 77.

extérieur et celle, marquée par Picabia, de construire de l'incompréhensible, et donc de l'énigmatique – c'est-à-dire : de confronter l'intelligence à ses limites.

Au fur et à mesure de l'avancée du texte, la langue s'y dérègle de plus en plus. Les termes employés dans le *Voyage céleste* sont comme un miroir de la nécessaire redéfinition du langage: la langue est en permanence mise en crise, comme l'est la civilisation dans son ensemble. Il y a comme un danger, une tension, et, en même temps, un élément de résolution : en ce sens, un lien peut aisément être tissé entre Tzara et Jarry. Le titre *Le premier voyage céleste de monsieur Antipyrine*, avec son aspect moqueur, et en même temps codifié, peut aisément être associé à la pratique de Jarry. Il y, en effet, un élément de code, bourgeois : l'idée de titrer « Le voyage de » ne peut manquer de rappeler des codes du théâtre bourgeois, tel *Le Voyage de Monsieur Perrichon* de Labiche, en 1860. En même temps, l'idée que ce voyage soit « céleste », d'une part, fait sortir l'ordre du discours du domaine purement mondain, et donc de la société bourgeoise, et le nom même, « Antipyrine », apparaît en décalage total avec un nom bourgeois tel que celui de M. Perrichon : d'autre part, place le propos dans un horizon poétique, de même que le nom du personnage, qui porte en lui l'idée de contradiction – le préfixe « anti » -, un « y » donnant au propos un caractère poétique et savant ; et le « pyrine » renvoyant au terme grec pur, signifiant le « feu », et en même temps à l'aspirine- une conflagration destinée à mettre les catégories en crise.

Dans ce texte donc, comme dans son titre, s'exprime une volonté de sortir des structures des mots. Face à elles, s'impose l'idée d'un « voyage » hors de ses conventions, hors des conventions du monde auquel il appartient, le monde occidental, bourgeois, social, qui a été mis en crise par la Guerre. En même temps, il appartient, aussi, à ce monde. C'est à cet endroit que se joue le rapprochement avec Jarry, qui avait aussi voulu jouer les conventions contre elles-mêmes.

Le sentiment historique est moins présent chez Tzara qu'il ne l'était chez Jarry, où il surgissait à tout instant – de même que, par rapport à Gauguin, chez Picabia. C'est ainsi que, reprenant la construction de Jarry – la figure d'un héros masculin ridicule et bourgeois, Monsieur Antipyrine et Ubu -, il le déplace dans un horizon de poésie et de langage au présent, sans pour autant qu'il y ait d'archéologie – Ubu descend vers les profondeurs de la terre, Mr. Antipyrine monte vers le ciel. Le titre et l'œuvre, pris dans une approche résolument moderne, se détournent de l'élément archéologique, et sont mis à jour. Le « Père Ubu », selon une expression vieillotte et provinciale, devient « Monsieur Antipyrine », suivant les vocables de la société bourgeoise.

Il en est de même de Picabia, dont les titres témoignent d'un tropisme très net pour le présent – et pour l'avenir - pour la technologie. Ce présent constitue l'instant critique – aussi bien dans son versant négatif que dans ses possibilités. De 1916 et contemporain au *Voyage* est aussi le « Manifeste de Monsieur Antipyrine », où Tzara exprime des sentiments destinés à choquer et à faire réfléchir :

DADA est notre intensité ; qui érige les baïonnettes sans conséquence la tête sumatrale du bébé allemand ; Dada est la vie sans pantoufles ni parallèles ; qui est contre et pour l'unité et décidément contre le futur ; nous savons sagement que nos cerveaux deviendront des coussins douillets, que notre antidogmatisme est aussi exclusiviste que la fonctionnaire et que nous ne sommes pas libres et crions liberté ; nécessité sévère sans discipline ni morale et crachons sur l'humanité. DADA reste dans le cadre européen des faiblesses, c'est tout de même de la merde, mais nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art de tous les drapeaux des consulats.²²⁹

Ce texte représente le premier développement consacré par Tzara au terme « DADA » ; il rend visible le dégoût d'une génération marquée par la crise du critère humain, et n'en apparaît moins pris dans une volonté de renouveler le langage, qui ne se limite plus aux aspirations modernes, et invite à repenser la notion d'Occident.

²²⁹ Tristan Tzara, « Manifeste de Monsieur Antipyrine », *OC I*, p. 357.

En ce sens, outre l'ancrage évident du texte dans son contexte historique immédiat – « la tête sumatrale du bébé allemand » -, il appartient également à la lignée de Jarry : la mention de la « merde » ne peut manquer de faire penser à « merdre », et la référence à l'Europe en même temps qu'à Sumatra peut aisément être lue comme la mise en cause de l'ethnocentrisme brutal qui dominait alors la pensée européenne, ethnocentrisme mêlé à un humanisme que le conflit mondial avait mis en crise.

Dada hérite de cette situation, et ce texte de Tzara le reprend aussi : en créant le personnage de « Monsieur Antipyrine », il reprend la lignée ouverte par Jarry ; cependant, là aussi, dans son désespoir du présent, le « manifeste de Monsieur Antipyrine » dépasse l'approche eschatologique de Jarry. Dans le monde d'Ubu, tout est menacé de destruction, et les langues du passé habitent la parole. Dans la désagrégation de la langue, au présent de la Guerre, le passé n'est plus une ressource. C'est aussi ce que montre le titre « Manifeste de Monsieur Antipyrine », qui est utilisé pour qualifier un texte très noir : il ne reste que l'avenir, mais il est désormais obscur.

A l'horizon de la rencontre entre Picabia et Tzara, 1918, il semble bien y avoir comme un point de ralliement entre deux perspectives critiques. La perspective critique de Picabia, qui est une critique radicale de la pertinence du médium pictural, héritée du symbolisme, et réactivée à l'aune des mutations technologiques et civilisationnelles, rejoint la critique proposée par Tzara, à l'aune du conflit mondial, et de la crise morale et intellectuelle qu'il provoque. Ces deux approches critiques portent en elles un élément ludique, un effet de distance : il s'agit bien, aussi, de créer un écart, une distance, destinée à produire une réflexion de la part de chacun.

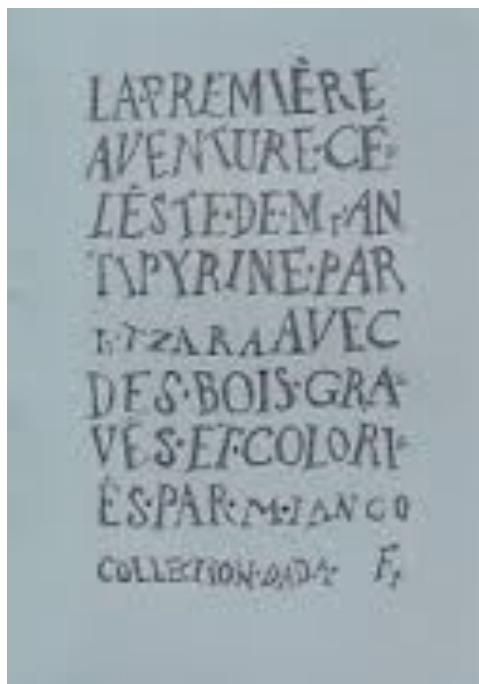
Cette réflexion rejoint un élément important de la démarche, et de Picabia, et de Tzara : c'est leur situation de proposition. Il ne s'agit pas seulement de remettre en jeu le statut d'institution de la poésie et de la peinture ; il s'agit aussi, en créant un écart, de faire

penser, et donc de définir un espace aux pratiques poétiques et picturales. Cet aspect, qui touche à un élément politique de la création artistique et poétique – son entrée dans le monde – est fondamental : ainsi y a-t-il lieu de relever le caractère public, propagandistique à l’envers, de la démarche de Picabia et de Tzara. Dada existe dans l’espace public – c’est son principe même : du Cabaret Voltaire aux manifestations Dada, cette mise en jeu dans l’espace fait partie de son identité. De même, Picabia, par ses réponses aux entretiens, par l’aura de scandale qui l’accompagne du salon d’automne à l’Armory Show, veut faire entrer sa conception de l’art dans l’espace commun.

Cet élément implique, des deux côtés, une pensée du langage. Dès 1916, avec son texte sur « Le poème bruitiste », Tzara le souligne, décrivant le « poème mouvementiste » comme ayant « comme principe l’effort d’accentuer et de mettre en évidence le sens des mots, par des mouvements primitifs <ce que nous voulons représenter c’est> l’intensité. »²³⁰ Il conçoit ainsi la langue poétique comme espace d’intensification de la langue parlée, et donc comme espace de conscience et d’interrogation.

Cette pensée conduit à une pratique du titre, qui est certainement plus développée chez Picabia, puisque lui s’y consacre depuis bien davantage de temps que le jeune Tzara : le titre représente le moment d’entrée de l’œuvre dans le monde, et, dans les deux cas, il est aisé de voir une réflexion précise sur cet élément. On peut voir dans le graphisme de la première édition de *la Première aventure céleste de Mr Antipyrine*, calligraphié, un continuité de l’édition originale d’*Ubu Roi* : ils ont tous deux la même simplicité, et, tous deux, manifestent une volonté de faire jouer l’élément visuel et textuel – poursuivi par l’hybridation dans le cas de Tzara (*figure 9*).

²³⁰ Tristan Tzara, « Le poème bruitiste », *OC I*, p. 551.



(figure 9) Les aventures de Mr. Antipyrine, édition originale de 1916.

Picabia comme Tzara, avant même leur rencontre, ont une pratique du titre : il n'est pas un poème de Tzara sans titre ; à l'époque Dada, cet élément se cristallise, et il n'est pas une œuvre de Picabia où le titre ne joue pas un rôle fondamental – dans les deux cas, une manifestation de l'importance prise par la communication du langage comme critique de l'institution qu'il représente, à travers ses formes hyperboliques que sont la poésie et la peinture.

Dans Dada

En août 1918, les deux hommes entament une correspondance menant à leur rencontre. L'amitié très forte qui naît entre eux deux conduit à ce que, en 1920, quand Tzara vient à Paris pour y répandre Dada, il loge chez Picabia même – l'épisode est célèbre.

Cependant, 1918 est à bien des égards une année qui a consolidé les prémisses de leur rencontre : au printemps, Picabia a publié *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*,

qui renforce son engagement dans l'imbrication entre poésie et peinture, dans la mise en relation entre le mot et l'image, du côté de la poésie. L'œuvre reprend un titre repris à un dessin de 1915, *La Fille née sans mère*, qui en lui-même constitue la traduction d'une locution latine découverte par Picabia dans les pages roses du Larousse, « prolem sine matrem creatam »., provenant des *Métamorphoses* d'Ovide (II, 58). Ce titre pris au langage poétique est entré dans le domaine de l'image pour revenir au poème²³¹. La couverture de l'ouvrage, d'une grande simplicité, manifeste son appartenance au cadre de l'ouvrage littéraire, plutôt que du livre d'artiste.

Là encore, les titres des poèmes paraissent sont bien plus directs et moins suggestifs que celui qui apparaît dans la peinture : les titres sont tous, comme dans *Cinquante-deux miroirs*, des substantifs ou des interjections – il y a de sa part, une volonté d'habiter, dans le champ poétique, une simplicité du langage, et donc de déjouer les attentes de la poésie et de la peinture. Certes, quelques contrepoints apparaissent : « Oiseau reséda », « Epouse chevalet »²³², « Trousse oreiller »²³³, « Zoïde »²³⁴. Mais, dans l'ensemble, ce qui apparaît le plus est bien des titres simples, substantifs. En même temps, d'une façon assez similaire à l'entreprise cubiste, et jusqu'en poésie avec Apollinaire, Picabia use de ces titres simples pour offrir des entrées dans un univers de déconstruction poétique du langage²³⁵.

Tzara publie en 1918, les *Vingt-cinq et un poèmes*, et le « Manifeste DADA 1918 », qui confortent sa position, à vingt-deux ans, de meneur de la galaxie Dada. *Vingt-cinq et un poèmes* poursuit son entreprise de déconstruction, avec des titres qui en témoignent :

²³¹ George Baker, *The Artwork Caught by the Tail, Francis Picabia and Dada in Paris*, Cambridge, MIT Press, 2001.

²³² Francis Picabia, *Poèmes*, p. 89.

²³³ *Ibid.*, p. 90.

²³⁴ *Ibid.*, p. 91.

²³⁵ Andrew Rothwell, « “Je détruis les tiroirs du cerveau” : Reading Incoherence in Picabia and Automatic Writing », in Elza Adamowicz et Eric Robertson (dir.), *Dada and Beyond*, vol. I, *Dada Discourses*, Amsterdam, Rodopi, 2011.

« Le géant blanc lépreux du paysage »²³⁶, « La grande complainte de mon obscurité un »²³⁷, et « La grande complainte de mon obscurité deux »²³⁸, où le numéro écrit en toutes lettres produit un effet différent du « I » et « II » usuels dans l'usage de ces titres, et crée un effet d'étrangeté jusque dans cette graphie. Il y a, de la part de Tzara, une volonté d'intensifier les chocs du langage qui s'expriment par les titres, et d'accentuer l'élément de jeu et de distance qui les dominent. Le titre « t-conscience » signale ce jeu sur l'écart : deux éléments *a priori* étrangers l'un à l'autre se trouvent rassemblés dans un texte, une image, une rencontre inattendue opérée par la poésie, qui crée de la distance.

Cette pratique témoigne, de la part de Tzara, d'une prise de conscience de plus en plus aiguë de l'importance des titres, qui s'associe à la vocation publique qu'il accorde à son propos poétique – rejoignant à cet égard la pratique de Picabia. La poésie a, dans la perspective de Dada, vocation à s'inviter dans l'espace du commun : il s'en explique dans le « Manifeste DADA 1918 », où il précise dès l'épigraphe sa pensée : « La magie d'un mot – DADA – qui a mis les journalistes devant la porte d'un monde imprévu, n'a pour nous aucune importance. »²³⁹, ajoutant dans le texte « j'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes (décilitres pour la valeur morale de toute phrase – trop de commodité ; l'approximation fut inventée par les impressionnistes). J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration »²⁴⁰.

Dada apparaît alors comme une manifestation de la vie, dans sa tension, d'énergie par le biais du langage ; au moment où le groupe entre dans l'espace public, et commence à

²³⁶ Tzara, *OC I*, p. 87.

²³⁷ *Ibid.*, p. 90.

²³⁸ *Ibid.*, p. 92.

²³⁹ Tristan Tzara, « Manifeste DADA 1918 », *OC I*, p. 359.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 359-360.

être connu pour ses actions, Tzara explicite le positionnement double de leur action, qui est en permanence des deux côtés de la réalité, à laquelle il offre un théâtre non synthétique *a priori* :

Pour lancer un manifeste il faut vouloir : A.B.C, foudroyer contre 1, 2, 3, s'énervier et aiguïser les ailes pour conquérir et répandre de petits et de grands a, b, c, signer, crier, jurer, arranger la prose sous une forme d'évidence absolue, irréfutable, prouver son non-plus-ultra et soutenir que la nouveauté ressemble à la vie comme la dernière apparition d'une cocotte prouve l'essentiel de Dieu. Son existence fut déjà prouvée par l'accordéon, le paysage et la parole douce. Imposer son A. B. C. est une chose naturelle, - donc regrettable. Tout le monde le fait sous une forme de cristalbluffmadone, système monétaire, produit pharmaceutique, jambe nue conviant au printemps ardent et stérile. L'amour de la nouveauté est la crois sympathique, fait preuve d'un jem'enfoutisme naïf, signe sans cause, passager, positif. Mais ce besoin est aussi vieilli. En donnant à l'art l'impulsion de la suprême simplicité » : nouveauté, on est humain et vrai envers l'amusement, impulsif, vibrant pour crucifier l'ennui. Au carrefour des lumières, alerte, attentif, en guettant les années, dans la forêt.²⁴¹

L'espace ouvert par le texte est un lieu où la synthèse, ainsi que le souligne Tzara, n'appartient pas à l'auteur des lignes, qui marque des possibilités mais ne les définit pas. Le langage apparaît comme l'instance de la mise en cause, car il est l'espace justement où la communication entre les êtres s'institutionnalise. Ainsi, autour de l'espace public, c'est bien plutôt du côté du public même que de celui de l'individu que se situe le positionnement de Tzara.

Là existe un point de coalescence et de distinction avec Picabia. Car Picabia s'intéresse également à la construction de l'espace public, dans un moment critique de la pensée, de la création, et de la vie – une redéfinition qu'il a sentie venir depuis bien avant la Guerre, ainsi que le manifestaient ses investigations dans le langage des titres. La question centrale que pose son œuvre est celle de la singularité d'une vérité : il s'agit pour lui d'examiner, du côté de l'individu donc, comment l'interaction avec le monde extérieur – les autres, l'espace public – est possible.

C'est pour cette raison que ses titres portent en eux un élément énigmatique : car il témoigne du mystère de cette interaction, par le domaine du visuel, qui, en principe, est

²⁴¹ *Ibid.*, p. 359.

celui d'une plus grande évidence que la poésie par nécessité suggestive, puisque elle touche au langage. En revanche, dans la poésie, qui est donc l'art de la suggestion, il opère en sens inverse, pour, au contraire, proposer une matérialisation du propos – ce qui provoque des titres bien plus simples que ceux des œuvres peintes, qui, représentant une accroche de matérialité, peuvent ainsi être remises en cause. Même dans l'élément d'ancrage universel induit par des titres tels que « Belladone » ou « Néant », l'individualité est très présente puisque c'est elle qui vit chacun de ces critères.

Le rapprochement

La rencontre de Picabia avec le groupe Dada de Zurich²⁴² et notamment avec Tzara produit une affinité très grande, qui le fait, avec son ami Marcel Duchamp – et les « dadaïstes américains », se rapprocher de la nébuleuse. Hans Arp raconte, en 1949, la rencontre :

Je fis la connaissance de Francis Picabia lors de sa visite (...) à Zurich. Il venait, en émissaire des dadaïstes américains, saluer ses confrères à Zurich. Tristan Tzara et moi, curieux et émus, nous nous rendîmes à son hôtel. Nous le trouvâmes disséquant, affairé, un réveille-matin.²⁴³

Son amitié avec Tzara prépare la venue de Dada à Paris en 1920. Il est frappant de voir la sorte d'union qui s'affirme entre Picabia et Tzara – alors même que Tzara, dans ses « Notes sur quelques peintres », ne mentionne pas une fois Picabia, et que ses grandes amitiés sont avec Hans Arp et Marcel Janco. Janco avait illustré *La première aventure céleste* et Arp les *Vingt-cinq poèmes*. En revanche, l'exposition au Kunsthau de Zurich en janvier 1918 frappe son esprit et donne lieu à des mentions répétées de Picabia, dans

²⁴² T. J. Demos, « Circulations : In and Around Zurich Dada », *October*, 103, juillet 2003, p. 147-158.

²⁴³ Hans Arp, « Francis Picabia », *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966, p. 343.

les deux « Chronologies Zurich »²⁴⁴, où il semble marquer que c'est à ce moment qu'il découvre l'œuvre de Picabia comme étant de nature à entrer dans sa dynamique de création. Il y a bien, de sa part, un élément stratégique : il est plus jeune, et il trouve dans un artiste d'une génération antérieure une manifestation d'interrogations semblables aux siennes. On voit bien comment, dans le rapport entre Picabia et Tzara, se joue un élément politique face à une entreprise commune où ils peuvent se servir l'un de l'autre : l'un comme peintre touchant à la poésie et l'autre comme poète compagnon de la peinture.

A partir de leur entrée en correspondance, par l'intermédiaire de Félix Vallotton, le 21 août 1918, commence un commerce extrêmement vivant entre les deux hommes. En mai 1919, dans le même numéro où il publie ses « Chronologies Zurich », Tzara rend public un hommage très vif à Picabia en rendant compte de *L'athlète des pompes funèbres* et de *Râteliers platoniques*²⁴⁵, les deux volumes de poésie que vient de publier le peintre, et, en 1920, offre une préface à *Unique eunuque*, « Pensées sans langage »²⁴⁶. Dans ces écrits, il met, directement et indirectement, en évidence le rôle d'articulation tenue par la question du langage :

Pour détruire, le sang créateur prend la force du geyser et la vitalité collective, non-zoologique, s'annonce, sténographiée sur le piano des isthmes anti-artistiques. En peinture, Picabia a détruit la « beauté » et construit avec les restes, carton, argent, l'oiseau du mécanisme éternel, le cerveau des étroits rapports avec les qualités des machines. Fonctions. Non seulement fabrique ou expression du temps, mais la naturelle simplicité d'une notation immédiate avec des moyens personnels. De là la pureté de ses œuvres. (...) Ses poèmes n'ont pas de fin, ses proses ne commencent jamais. Il écrit sans travailler, présente sa personnalité, ne contrôle pas ses sensations. Pousse dans la chair des organismes. Ni la stabilité du mot ni la musique ne prédomine et je glisse sur ses phrases vers une harmonie souterraine. Picabia éclaire la rotation des réalités et du mystère et réduit les importances ou les prétentions à l'égalité relative de la formation cosmique ; il tue la déclamation et le pathos hystériques sur les petits chemins qu'on trouve encore partout.²⁴⁷

²⁴⁴ « DADA 4-5 », Zurich, 15 mai 1919, *Ibid.*, p. 559 et 560.

²⁴⁵ Tristan Tzara, « L'athlète des pompes funèbres », *DADA 4-5*, 15 mai 1919, p. 27 ; repris dans *Lampisteries*, *ibid.*, p. 406.

²⁴⁶ Repris *ibid.*, p. 407.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 406-407.

Dans ce texte, le premier qu'il lui consacre, Tzara marque bien ce qui constitue le triple mouvement de leur relation : tout d'abord, une admiration profonde de sa part ; de l'autre, de la part des deux, la reconnaissance dans les dynamiques de l'autre, au moment où ils se rencontrent, d'une recherche similaire à la leur propre ; enfin, la possibilité d'avoir recours à l'aventure de l'autre pour conforter la sienne propre. La mystique d'une création, de la « vitalité », l'idée de « détruire » les valeurs traditionnelles, bourgeoises, et en même temps de proposer une construction ; l'expression d'une individualité et l'appartenance à l'époque ; le principe, enfin, de ne pas appartenir aux cadres traditionnels – avoir un début et une fin, en poésie ; tout cela est lu par Tzara, chez Picabia ; mais pourrait autant appartenir à l'approche de Tzara. De même, l'argument, dans une création, de faire de l'œuvre un espace ouvert pour le public – « il tue la déclamation et le pathos hystériques sur les petits chemins qu'on trouve encore partout » - est central dans sa lecture de Picabia :

Picabia a réduit la peinture à une formation sans problème ; chacun y trouvera les lignes de sa vie,
Qui vont avec le temps en chemin de fer et par téléphone sans fil
S'il sait regarder sans se demander pourquoi une tasse ressemble à un sentiment.²⁴⁸

De la sorte, il apparaît clairement que c'est lui-même, par Picabia, qu'il lit, c'est-à-dire l'entreprise commune de Dada, au point même d'exprimer, évoquant Picabia, des maximes sur la création, et sur l'époque :

Le besoin de chercher des explications à ce qui n'a pas d'autre raison que d'être fait, simplement, sans discussion, avec le minimum de critère ou de critique, ressemble à la self-cleptomanie.²⁴⁹

Certes, il y a, de la part de Tzara, une façon de trouver dans les entreprises de Picabia comme un accord, une confirmation, de sa propre démarche. C'est d'ailleurs ainsi que

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 409.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 408.

Picabia lui-même, beaucoup plus circonspect dans ses écrits à propos de Dada et de sa relation à Tzara, l'expose : dans *Comoedia* du 3 avril 1920, interrogé sur sa proximité avec le groupe désormais parisien, il souligne «

Le mot *Dada*, restant le même dans toutes les langues, ne précisant rien, ne limitant rien, par sa non-expression, semble à Tristan Tzara le plus propre à appliquer à un mouvement qu'il désirait international, libéré des conventions, ouvert à tous ceux qui veulent faire quelque chose de vraiment nouveau, sans procédés, en dehors de toute école.

C'est en 1916, à Zurich, que plusieurs artistes, de toutes nationalités, se réunirent pour des manifestations picturales et littéraires, se servant du mot « Dada » comme d'une enseigne. (...)

Antérieurement, déjà, c'était en 1914, Francis Picabia, alors à New York travaillait avec Marcel Duchamp dans le même esprit Dada ; il lançait la revue 291 dont le titre était choisi à dessein sans signification afin d'éviter la formation d'un dogme. Il y publiait des dessins et des poèmes qui s'éloignaient complètement des conceptions cubistes et futuristes.

En 1918, Picabia, étant en Suisse pour raison de santé, rencontra à Zurich Tristan Tzara ; ils échangèrent leurs idées ; ils étaient tout à fait d'accord. Cependant, d'autres adeptes se joignaient aux premiers dadaïstes (...) tous bien indépendants les uns des autres, rapprochés seulement par la sympathie et le désir de travailler librement, sans préoccupations mercantiles²⁵⁰

Ce titre marque la prééminence de Picabia, qui ne se positionne pas comme un suiveur de Dada. Il s'agit, bien plutôt, d'une rencontre, et d'une reconnaissance. Picabia souligne que ses travaux avec Duchamp, à New York – en 1913, d'ailleurs, plutôt qu'en 1914 – ont précédé les ambitions de Tzara et des siens, et que donc c'est une entreprise commune, dans laquelle cependant, selon une perspective moderniste, il s'est engagé le premier. Au-delà de son propre positionnement, il s'agit aussi de montrer que c'est une aventure de création singulière et plurielle, fondée sur le rapport de l'individu à la collectivité et à l'espace public – un rapport qui s'articule autour de la question de la communication, et du langage.

Un autre terme qui entre dans cette conversation est celui de liberté, l'aspiration commune à une liberté singulière. Or le langage de la parole est l'espace où peut se manifester, justement, l'écart, où il peut être rendu visible. C'est pour cette raison que, ainsi que le souligne Picabia, il accordait déjà, en 1914, une importance considérable à

²⁵⁰ Francis Picabia, « Les origines de Dada », *Ecrits critiques*, p. 66-67.

la notion de « titre », qui semble bien être un des éléments constitutifs d'une poétique de l'entrée dans l'espace public.

En effet, prendre un titre « choisi à dessein sans signification afin d'éviter la formation d'un dogme » est un élément que l'on peut rapprocher de Dada ; il y a, d'une part, l'affirmation du non-sens, de manière à créer un espace de réflexion ; d'autre part, l'élément bravache de cette affirmation car le nom de la revue avait en réalité un sens. C'était au 291 5th Avenue que se trouvaient la galerie et le studio de Stieglitz, fondateur de la revue. Il y avait donc bien une signification immédiate et directe au titre – ce que Picabia ne cherche pas exprimer, et, bien plutôt, qu'il cache, manifestant à quel point la question du titre et de sa force d'affirmation compte.

Ce rapprochement de Tzara et Picabia dans le cadre de Dada constitue donc, bien davantage qu'une émergence nouvelle, une cristallisation de l'attention portée au langage ; cependant, elle provoque, dans les deux cas, une réflexion sur le rapport de leurs médiums respectifs – la poésie, la peinture – au langage comme espace du commun. Produisant une déclaration pour un article d'un ennemi du dadaïsme, Marcel Boulenger, publié dans *L'Action française* et intitulé, de façon au moins explicite, « Le dadaïsme n'est qu'une farce inconsistante », Picabia articule sa pensée autour de la question du titre :

Nous peignons sans nous préoccuper de représenter ces objets et nous écrivons sans prendre garde au sens des mots. Nous ne cherchons que le plaisir de nous exprimer, mais en donnant aux schémas que nous traçons, aux mots que nous alignons une valeur symbolique, une valeur de traduction : non seulement en dehors de toute convention usitée, mais par une convention instable, hasardeuse qui ne dure que l'instant même où nous l'utilisons. Aussi, l'œuvre achevée, cette convention perdue de vue, elle m'est inintelligible, et du reste ne m'intéresse plus. Elle est du passé.

Comme le remarque Boulenger en appui de la citation de Picabia : « Le titre pour lui en effet n'a pas de lien forcé avec l'œuvre car, dit-il, *un monsieur peut s'appeler Brun et*

être blond. » ²⁵¹ On retrouve dans cette affirmation, et cette manifestation d'éloignement, le même mouvement que celui affirmé par Tzara : il s'agit de fonder l'individualité de l'œuvre, l'individualité de l'individu, et de se tourner vers l'avenir, plutôt que vers le passé – c'est-à-dire : poser les discontinuités, et fluidifier la notion d'identité.

Dans ce cas, la place du titre apparaît plus importante encore qu'il n'y peut sembler : en effet, qu'un « monsieur s'appelle Brun et soit blond » n'est pas simplement un fait anodin : il signale qu'un de ces ancêtres a dû être brun, et, par ailleurs, invite à la réflexion. On n'aurait pas forcément pensé à la couleur des cheveux du « monsieur » s'il n'avait pas eu pour nom « Brun ». De la sorte, il semble clair que le titre est l'espace d'ouverture de la réflexion, et de mise en scène des enjeux de l'œuvre.

Les œuvres de cette époque Dada – de 1918 à 1921, moment où Picabia s'éloigne de la sphère – en témoignent : elles sont l'espace d'une intensification des enjeux de l'art, et des enjeux des titres dans l'art. *L'œil cacodylate* (figure 10 ; Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou) articule autour de l'« œil », un terme usuel, celui, rare, issu du langage médical, de « cacodylate », correspondant à un acide administré par injection pour soigner les asthénies.

²⁵¹ Cité par Marcel Boulenger, « Le dadaïsme n'est qu'une farce inconsistante », *L'Action française*, 14 février 1920, p. 2.

L'œuvre devient donc aussi comme un double avivement mutuel du regard : les signatures mettent en évidence l'œil dans le tableau, et l'œil les met en évidence ; en même temps, l'œil de l'artiste avive le regard de chacun sur le monde – il est celui qui met ensemble cette communauté de contributions ; et les contributions de chacun sert l'œil de l'artiste.

Le titre apparaît alors, dans son caractère apparemment surprenant et incongru, comme en dialogue suggestif et néanmoins immédiat avec le projet de l'artiste. En outre, ce qui peut sembler immédiat dans la conception de l'œuvre appartient en réalité à une sorte de galaxie de langage, qui remonte plus loin, dans l'existence de Picabia – au-delà de la mésaventure de son zona ophtalmique.

En 1918, dans les *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*, il inclut un poème intitulé « Cacodylate », qui témoigne de l'intérêt qu'il vouait déjà, à son expérience, et à ce terme – c'est le début de son intérêt :

Sa parade dont l'ébullition a des bornes impitoyables
faisait cortège d'un œil cacodylate rose vif
dans ma vie de suralimentation suisse.
Les chaises longues existaient après la mort
ce qu'elles pensaient couvrir l'abandon c'est net
tout cela dans un peu de cristal médecin²⁵²

Dans cette genèse du thème, on voit bien que c'est l'élément personnel qui produit l'intérêt de l'artiste. En revanche, il s'ouvre progressivement pour inclure la question du regard de chacun, et devenir un point de rendez-vous entre le public, la communauté et l'artiste. Le signal de ce rendez-vous, c'est donc bien ce terme de « cacodylate », qui, dans son étrangeté, manifeste à la fois le goût de l'énigme et la possibilité d'un éclaircissement. Il apparaît également dans la réponse que donne, en 1921, Picabia à *Comoedia* qui l'interroge sur son œuvre : « je ne suis rien, je suis Francis Picabia ;

²⁵² Francis Picabia, *Poèmes*, p. 92.

Francis Picabia qui a signé l'œil cacodylate, en compagnie de beaucoup d'autres personnes qui ont même poussé l'amabilité jusqu'à inscrire une pensée sur la toile ! Cette toile a été terminée, lorsqu'il n'y a plus eu de place dessus et je trouve ce tableau très beau et très agréable à voir et d'une jolie harmonie, c'est *peut-être* que tous mes amis sont un peu des artistes ! »²⁵³

Le titre représente, dans son élément énigmatique, une sorte de symbole de l'œuvre, qui existe justement du fait de ce regard : il y a un élément d'ambiguïté, car à la fois il y a bien un œil sur le tableau, mais la description comme « cacodylate » tient à l'inscription et au titre. Il n'est pas possible, *a priori*, de transcrire en peinture le fait qu'il œil soit cacodylate. Or c'est dans l'intensification de l'art comme processus cacodylate, c'est-à-dire par le titre, et par le langage, que tient le cœur du projet, consistant à faire de l'œuvre un nœud de sens²⁵⁴.

Ce souci de la présence dans l'espace public, et du rapport à cet espace, s'exprime dans la vie même des artistes : Picabia va au plus loin dans l'entrée dans l'espace public, en participant considérablement à la presse, publiant, lui aussi, un manifeste Dada. Par ailleurs, il va au plus loin dans la construction de lui-même et de ses propres gestes, avec *Francis Picabia* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1920-1922), une œuvre qui signale ce moment dans son évolution : il produit une œuvre consistant en son nom, titrée de son nom. Ce que l'on voit est ce que l'on reçoit : et en même temps c'est tout le prestige de l'artiste qui se trouve déployé. Elle témoigne de l'effort à faire réfléchir – dans les deux sens du terme – le rapport entre le spectateur et l'artiste.

Dada hors de Dada

²⁵³ Francis Picabia, « L'œil cacodylate », *Comoedia*, 23 novembre 1921, p. 1 ; *Ecrits critiques*, p. 91.

²⁵⁴ Didier Ottinger, *Francis Picabia dans les Collections du Musée National d'Art Moderne*, Paris, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2003, p. 49-51.

Ce moment est celui de la vitalité de Dada à Paris : en 1921, la parution des *Sept manifestes Dada* est annoncée, et c'est un grand moment de production poétique pour Tzara²⁵⁵ – le moment le plus fertile de son parcours jusque-là : il collabore abondamment aux journaux, il publie en 1920 le recueil *Cinéma calendrier du cœur abstrait maisons*, la pièce *Le cœur à gaz* en 1921, *De nos oiseaux* étant achevé en 1922. Le basculement de *Cinéma* à *De nos oiseaux* est frappant : dans *Cinéma*, la langue s'inscrit encore dans l'écart Dada. Le titre du volume joue sur l'écart entre les mots, et il y a une façon de déjouer l'attente dans le corps du texte même, avec les numéros qui y sont insérés comme des titres de poèmes. C'est là le point extrême de cette entreprise de questionnement du langage – comme *L'œil cacodylate*.

En revanche, avec *De nos oiseaux*, est choisi un titre de volume déjà moins marqué par l'écart – le sens peut être compréhensible. Et les titres de poèmes dans le volume, eux aussi, paraissent plus traditionnels : « Je sors de mon appartement somptueux »²⁵⁶, et la série des « Crimes »²⁵⁷ – même si apparaissent encore des effets de mise en page du texte et de la langue qui manifestent cette intensification²⁵⁸, qui est désormais placée dans une pluralité de solutions avec des éléments de tradition.

C'est donc, dans les deux cas de Picabia et de Tzara, aux suites de Dada, le moment de réflexion et de production, d'ouverture d'un écart, qui prend une part importante dans la vie intellectuelle parisienne. Deux faits se manifestent alors concurremment : tout d'abord, l'entrée de Dada dans l'espace public, intellectuel, dans le débat, français ; ensuite, un moment de grande productivité, de la part de Tzara et de Picabia, les deux meneurs dans les deux domaines de la peinture et de la poésie.

²⁵⁵ Sur cette période : Stephen Forcer, *Modernist Song, The Poetry of Tristan Tzara*, Oxford, Legenda, 2006, p. 10-44.

²⁵⁶ Tristan Tzara, *OC I*, p. 216.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 211-214.

²⁵⁸ Par exemple : « Réalités cosmiques vanille tabac éveils », p. 218-224 ; John C. Welchman, « Nach der Wagnerianischen Bouillabaisse : Theorie und Praxis des Wort-Bildes in Dada und Surrealismus », Judi Freeman (dir.), *Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus*, Munich, Los Angeles County Museum of Art/Hirner Verlag, 1989, p. 56-96.

A partir de 1922, Tzara et Picabia entrent tous deux dans un autre moment de leur vie créative. En 1922, dans un entretien donné au *Petit Parisien*, Picabia déclare : « Dada se dressait railleusement contre toutes les écoles... il devenait une école. Il s'est supprimé. »²⁵⁹ A cet instant, alors que la rupture entre lui et Tzara est consommée, ce dernier propose à Weimar le 23 septembre 1922, une conférence où il explicite les principes de Dada, déjà considéré comme posthume²⁶⁰. La production de Tzara et de Picabia prend un nouveau tournant : avec *Faites vos jeux*, commencé en 1923 et fini en 1934, Tzara ouvre une nouvelle voie, plus traditionnelle, dans sa poésie. Dès 1923, Picabia développe la série de ses Portraits d'Espagnoles, et se prépare à un retour à une peinture traditionnelle dans son langage d'image et dans son rapport au langage des mots – les œuvres étant munies de titres pris dans la tradition, et ne se trouvant plus inscrits sur les tableaux.

La prise en compte de l'évolution de Picabia et de Tzara au travers de près d'une dizaine d'années permet de comprendre que ce qui a été considéré comme le moment intense de leur rapport représente une cristallisation, et non une affirmation: il s'agit là, entre 1918 et 1922, d'un instant de basculement : pour Tzara, et pour la sphère Dada, dépasser le moment de la redéfinition des formes provoquée par la Première Guerre mondiale ; pour Picabia, il s'agit d'un mouvement plus organique vers le dépassement de la modernité.

Les deux formes ne doivent pas être sur le même plan. Picabia a pu trouver dans Dada une confirmation de son parcours solitaire. De la même manière, Tzara est entré en dialogue avec un artiste avec des préoccupations similaires, comme le manifestaient de la façon la plus nette leurs titres. Il s'agit pour Picabia de jouer, par la peinture et les mots, la crise et la rénovation de la langue et de la légitimité de la représentation.

²⁵⁹ « Dada aux champs », *Le Petit Parisien*, 26 novembre 1922, repris dans *Ecrits critiques*, p. 160.

²⁶⁰ « Conférence sur Dada », repris dans *Lampisteries, OC*, t. I, p. 419-424.

Dans les entreprises pourtant se rejoue le dialogue entre Jarry et Gauguin, un dialogue face à la crise de la représentation dans la civilisation ; celle qui consiste à toucher au langage comme instance d'ordre pour accéder à la question plus large de l'ordre du monde. Une différence cruciale s'impose : pour Jarry et Gauguin, le passé représentait encore une ressource où puiser ; il y avait encore, aussi, dans le propos gauguinien, une altérité envisageable, qui était une archéologie. En revanche, pour Tzara, l'altérité géographique se trouve progressivement évacuée²⁶¹, et pour Picabia elle n'a jamais véritablement existé : elle se construit, selon un processus d'altération et elle est de toutes les façons immanente. C'est à l'intérieur du monde que se jouent les problèmes. C'est à l'intérieur du monde du langage que l'on joue – et c'est pour cette raison que les titres comptent autant, pour l'un comme pour l'autre : ils sont l'espace de jeu de la parole, vers l'espace public

²⁶¹ Sur ce point : Elizabeth Legge, « Blinds and Blackness : Looking Again at Tristan Tzara », in David Hopkins et Michael White, *Virgin Microbe, Essays on Dada*, Evanston, Northwestern University Press, 2014, p. 181-204.

Chapitre VI : André Breton et Max Ernst, l'œuvre de synthèse.

A cette étape de notre parcours, deux perspectives se sont affrontées – deux polarités : d'un côté, une volonté d'habiter la littérature et la peinture, séparément, comme médium et comme horizon du monde ; de l'autre, une volonté de mêler les deux formes, de créer des hybrides. On voit bien chez Cézanne et Zola une aspiration à résister dans le modèle de la littérature – du roman notamment pour Zola – et de la peinture ; au contraire, chez Jarry et Gauguin, une hybridation à l'œuvre. De ces deux modèles primitifs se sont déduits les polarités en tension qui s'exercent chez André Gide et Henri Matisse ; chez Guillaume Apollinaire et Pablo Picasso ; chez Tristan Tzara et Francis Picabia ; et, enfin, chez André Breton et Max Ernst. On voit bien qu'il n'y a pas véritablement, depuis les deux premières conversations, de résolution définitive du problème – de choix final entre la primauté du médium d'un côté, de l'hybridation de l'autre. Il y a, bien plutôt, des formes d'association.

Ces associations trouvent dans la conversation entre André Breton et Max Ernst leur point ultime et, peut-être, leur résolution temporaire : dans cette conversation, en même temps, s'affirme une volonté d'habiter le médium – la poésie d'André Breton, la peinture de Max Ernst – et de se tourner vers l'autre – d'intégrer le poème dans la peinture, la peinture dans le poème. Les titres, pour l'un comme pour l'autre, et notamment pour Max Ernst, tiennent une place très considérable dans la conception générale de l'œuvre²⁶².

Le choix de cette conversation pour clore ce propos est fondé sur des critères biographiques. La relation personnelle entre André Breton et Max Ernst²⁶³ fut, jusqu'en

²⁶² Werner Spies, *Max Ernst – Loplop, L'artiste et son double*, Paris, Gallimard, 1997, p. 11-15.

²⁶³ Sur le rapport de Max Ernst et André Breton à Dada: Adrian Sudhalter, « Max Ernst and Tristan Tzara's Dadaglobe », in Werner Spies et Julia Drost (dir.), *Max Ernst, Retrospective*, Vienne, Bâle, Zürich, Albertina, Fondation Beyeler, Hatje Cantz, 2013, pp. 77-87.

1954, marquée par une grande amitié, à partir de la venue du second à Paris, d'Allemagne, en 1921, pour la première fois, à l'invitation de Breton, puis, définitivement, en 1922. Breton lui rendit hommage à de nombreuses reprises, et d'une façon qui signalait bien à quel point il voyait en Max Ernst une figure susceptible d'illustrer ses partis-pris esthétiques.

Cette proximité n'était pas seulement humaine : Breton était plus proche de bien d'autres membres du groupe qu'il ne l'était d'Ernst ; Ernst lui-même était plus proche de Paul Eluard, avec lequel il avait collaboré dans un écrit de 1922, *Les malheurs des immortels, révélés par Paul Eluard et Max Ernst*, et avec lequel il vivait en ménage à trois avec Gala Eluard.

Cependant, il y avait, dans la conversation entre Breton et Ernst, deux éléments qui faisaient son importance particulière : tout d'abord, c'était une conversation d'époque, avec un passage de Dada au surréalisme, auquel appartient dès le début Ernst, et dont il ne cesse de se revendiquer, de même que Breton, d'abord un des grands tenants de Dada à Paris, devint le meneur du surréalisme ; ensuite, c'étaient deux œuvres en dialogue, qui s'articulaient autour de questions communes : celle, justement, du séjour dans le médium ; celle, aussi de la conversation entre les genres ; enfin, c'est l'aboutissement d'une généalogie qui remonte en effet à Gauguin et à Jarry, et qui est vécue comme telle, notamment par Ernst, auteur, en 1920, d'une gouache intitulée *Dada Gauguin* (The Art Institute, Chicago) et, en 1923, d'une toile intitulée *Ubu imperator* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou), montrant sa conscience et sa revendication de l'importance pour lui de ces deux figures de Gauguin et de Jarry, qui représentent comme des modèles.

Relation et conception de l'art

Leur rencontre, en 1921, avait eu lieu au moment de basculement où un groupe d'artiste autour d'André Breton se solidifie, et prépare sa sortie de Dada pour entrer dans un horizon différent, qui est qualifié, par le manifeste de 1924, de surréalisme. A cette époque, où se développent à la fois la sédimentation du groupe et l'ambition du surréalisme comme une force, non de refus, mais de construction, il découvre les collages du jeune artiste colonais Max Ernst, qui sont exposés à Paris. Dès le début, c'est le rapport à une œuvre qui permet à la relation de se nouer.

André Breton indique, rétrospectivement, dans le cinquième entretien radiophonique avec André Parinaud, évoquant ce moment de 1921 :

Un accord de caractère fondamental vient aussi d'être réalisé avec Max Ernst, sur la base de ses 'collages', dont une première exposition s'est ouverte à Paris quelques jours plus tôt. On sait que le procédé du collage, qui consiste à juxtaposer des éléments plastiques empruntés à des ensembles distincts tels que photographies, gravures, au témoignage même de Max Ernst a pour objet de réaliser l'« accouplement de deux réalités en apparence inaccoupables sur un plan qui en apparence ne leur convient pas. » Il n'est pas exagéré de dire que les premiers collages de Max Ernst, d'une puissance de suggestion extraordinaire, ont été accueillis parmi nous comme une révélation.²⁶⁴

Ce qui compte dans le procédé d'Ernst, c'est la reprise de la phrase de Lautréamont transformée par Breton en une sorte de devise : « la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie. » A cet égard, la phrase d'Ernst que cite Breton représente une sorte de traduction ou de transposition de cet idéal maldororien.

La combinaison d'un élément visuel et de la poésie, dans la perspective d'Ernst, est au cœur du regard qu'a Breton sur son allié. C'est d'ailleurs cette association qui se retrouve dans la qualification qui lui resta associée, dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, où Breton consacra à Ernst une entrée extrêmement élogieuse :

²⁶⁴ André Breton, *Entretiens avec André Parinaud*, Ve entretien, *Œuvres complètes*, édition dirigée par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 1999, p. 470.

ERNST (Max), né en 1891. – « Loplop, le supérieur des oiseaux. » Peintre, poète et théoricien surréaliste des origines du Mouvement à ce jour. (*Les Malheurs des immortels* (1922), *Histoire naturelle*, *La Femme 100 têtes*, *Rêve d'une petite fille*, *Une semaine de bonté*, *Max Ernst*.)²⁶⁵

Breton fait d'Ernst une sorte de figure complète : « peintre, poète et théoricien », c'est-à-dire, comme son double – lui-même étant « poète », dans l'entrée qu'il se consacre. Mais il est évident que Breton se pensait comme un théoricien – et il assigne cette appellation à Ernst, qui n'avait, à cette date, produit qu'assez peu d'écrits théoriques. Dans les titres des œuvres qu'il lui attribue, il y a un élément quelque peu étonnant : *Max Ernst*. Il n'y a pas d'œuvre de Max Ernst intitulée *Max Ernst*. Ce qu'il faut donc lire là, c'est que la personne elle-même doit être pensée comme une œuvre : elle est un champ ouvert à la contemplation esthétique. C'est donc dire, du fait de la qualification qui lui est donnée, la proximité dans laquelle Breton vivait sa relation à Ernst. En outre, il est saisissant de voir que les titres donnés par Breton sont ceux d'œuvres littéraires – et non picturales. Il semblait bien, alors, que son amitié pour Ernst était également vécue de poète à poète, c'est-à-dire de théâtre d'expérimentation psychique à théâtre d'expérimentation psychique²⁶⁶.

Auparavant, dans la genèse de leur relation, avant ces années 1930 où Ernst publie davantage, Breton, à plusieurs reprises, notamment dans deux textes repris dans *Les Pas perdus*, a rendu un hommage marqué à Max Ernst peintre, qu'il présente comme une sorte d'incarnation de la lutte qu'il a entreprise – pour une poétisation du monde. Dans sa conférence « Caractères de l'évolution moderne », il le place entre Giorgio De Chirico et Man Ray :

²⁶⁵ *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, OC, t. II, p. 807.

²⁶⁶ Werner Spies, « An Aesthetic of Detachment », *Max Ernst, A Retrospective*, Londres, Tate Gallery, Prestel, 1991, p. 9-30.

Max Ernst s'ingénie aujourd'hui à concilier ces deux tendances probablement inconciliables, sur chacune desquelles l'humour moderne a un pied. Donnant tour à tour le pas à l'une et l'autre, inclinant toutefois vers la dernière, cet homme jeune épie, lui aussi, une sorte de panique de l'intelligence dont il n'a pas manqué de tirer jusqu'ici quelques fulgurations singulières. Il regarde aussi du côté des fous et il y a trace dans son œuvre de cette sorte de primitivisme assez cocasse qui s'accommode, dans leurs dessins et dans leur vie, des pires complications. Enfin il épilogue aussi longuement que Man Ray, quoique d'une toute autre manière, sur les conditions nouvelles faites aux arts plastiques par l'introduction de la photographie et il en conclut à un subjectivisme presque total, qui ne respecte plus même le concept général de l'objet et réagit jusque sur la vision que nous pouvons avoir du monde extérieur.²⁶⁷

La mise en relation avec De Chirico témoigne du rôle de cette « inquiétude du mystère » que Breton identifie à Gauguin et transpose ensuite dans la peinture surréaliste. La lecture que propose Breton d'Ernst s'inscrit dans cette perspective : c'est celle de l'« humour moderne », qui, justement, s'incarne dans la poésie et dans son rapport au langage, traçant une voie entre la déraison – le « côté des fous », le « primitivisme assez cocasse », qui n'est pas sans rappeler celui de Gauguin - et en même temps une réflexion aiguë sur l'art, s'exprimant au travers de la continuation de la création artistique après la photographie.

La phrase clef est alors « subjectivisme presque total » : tout d'abord, du fait du « presque », qui évite tout enfermement – un « subjectivisme presque total » n'est pas un « subjectivisme total », et il y a donc une possibilité de communication ; ensuite, du fait même de ce « subjectivisme », qui rejoint un des termes de la réflexion de Breton en rapport à Dada. Sa critique tenait à ce que Dada, en définitive, telle qu'il s'exprimait notamment dans les œuvres poétiques de Picabia et surtout de Tzara, avait abandonné l'espoir d'une communication – l'insertion du « presque » change radicalement la donne : il s'agit, en l'espèce, de la possibilité d'une communication, tout en gardant intact l'horizon d'une subjectivité irréductible. On voit bien comment la question des

²⁶⁷ « Caractères de l'évolution moderne », *op. cit.*, p. 299.

titres vient se placer dans cette perspective : la question de la communication est en jeu ; le rapport de l'auteur à l'œuvre, de l'œuvre au monde, de l'auteur au monde²⁶⁸.

Dans un autre texte des *Pas perdus*, consacré cette fois-ci directement à Max Ernst, André Breton précise sa pensée, et il souligne à quel point, à ses yeux, Ernst, après De Chirico, appartient à la grande genèse de l'art qui s'affirme alors comme surréaliste : à la différence de De Chirico, qu'il condamne désormais, de Picasso, de Duchamp et de Picabia, qu'il considère comme des maîtres, cherche à arrimer à sa cause, mais qui n'appartiennent pas à sa génération, il voit en Ernst le représentant des combats qu'il cherche à mener, dans le cadre du mouvement qu'il fonde.

la faculté merveilleuse, sans sortir du champ de notre expérience, d'atteindre deux réalités distantes et de leur rapprochement de tirer une étincelle ; de mettre à la portée de nos sens des figures abstraites appelées à la même intensité, au même relief que les autres ; et, en nous privant de système de référence, de nous dépayser en notre propre souvenir, voilà qui provisoirement le retient. De celui qu'elle comble, une telle faculté ne peut-elle faire mieux qu'un poète, ce dernier n'étant pas forcé d'avoir l'intelligence de ses visions et devant, de toute façon, entretenir avec elles des rapports platoniques ?
(...) Parce que, résolu à en finir avec un mysticisme escroquerie à la nature morte, il projette sous nos yeux le film le plus captivant du monde et qu'il ne perd pas la grâce de sourire tout en éclairant au plus profond, d'un jour sans égal, notre vie intérieure, nous n'hésitons pas à avoir en Max Ernst l'homme de ces possibilités infinies.²⁶⁹

Cette question de la vision détermine l'identité créative de Max Ernst : elle fait de lui un poète, dans la mesure où il est « l'homme de ces possibilités infinies » - un argument qui représente comme le contrepoint des commentaires présentés, de façon plus brève, dans la conférence de Barcelone. Il s'agit bien de voir en lui, selon le modèle gauguinien et jarryien, une figure de création poétique s'exprimant à travers différents médiums et s'engageant dans une expérience de vie intérieure – cette expérience ayant le primat : d'elle se déduit, justement, le nom et l'identité de poète qui s'exprime à travers différents médiums. On rejoint, là, dans Max Ernst, ce qu'André Breton a

²⁶⁸ Gudrun Leffin, *Bildtitel und Bildlegenden bei Max Ernst : ein interdisziplinärer Beitrag zur Kunst der zwanzigster Jahrhundert*, Frankfurt/Main, Berne, New York, Paris, Peter Lang, 1988, p. 50-58.

²⁶⁹ André Breton, « Max Ernst », *Les Pas perdus*, OC, t. I, p. 245-246.

toujours voulu expérimenter pour lui-même : cet horizon médiumnique qui s'est exprimé dans sa pratique et son œuvre, lié à la dramatisation de l'inconscient.

Dynamique de l'altération

La question sur laquelle ils se retrouvent tous deux est donc celle des langues : la capacité des langues et des langages créatifs, la peinture et la poésie, à sortir d'une forme pour exprimer un rapport poétique au monde, pousser l'expression au-delà des conventions. Cette approche s'est exprimée de plusieurs manières différentes, et en réalité dialectiques : il y a eu, de la part de ces deux figures, un dialogue profond avec l'histoire en même temps qu'une volonté aiguë d'en dépasser les conditions ; de même, il y a eu, pour eux deux, un dialogue avec l'inconscient en même temps qu'une volonté aiguë d'en dépasser les conditions, pour trouver une expression artistique, qui soit une transcription et une sublimation de l'inconscient.

Le rapport au langage hérite de la préoccupation de Dada pour l'individu, et pour la segmentation de l'espace public, afin de permettre à l'individu de s'y placer. Il est aisé de voir comment Breton et Ernst ont perpétué et étendu cette approche²⁷⁰.

Cette volonté de marquer un déplacement dans l'ordre établi de l'image peut être lue dans certains écrits d'André Breton²⁷¹, de la période qui entoure la genèse de l'entreprise surréaliste. Elle s'exprime d'une manière subreptice dans certains titres en jeu de mot, comme *Clair de terre*, qui repose évidemment sur l'association avec le « clair de lune » - l'espace lunaire étant remplacé par celui, mondain, immanent, de la terre. Le contenu suggéré est évident : il s'agit de penser que la terre peut être le lieu des

²⁷⁰ Didier Ottinger, « Dada est-il soluble dans le surréalisme ? Breton/Tzara », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, n°102, hiver 2007-2008, p. 64-77

²⁷¹ José Pierre, *André Breton et la peinture*, Paris, Cahiers des avant-gardes/L'âge d'homme, 1987, p. 11.

ombres, sous-entendu, en plein jour – donc du rêve, ce qui se manifeste par le premier passage, « Cinq rêves », évoquant l'onirisme qui est désormais présent dans le monde.

Cette volonté de réactiver le langage par une sorte de pas de côté est présent également dans *Les Pas perdus*, dont le titre joue sur l'amphibologie de « pas » - faisant à la fois un éloge de l'errance et sous-entendu que ces textes rassemblés ne sont « pas perdus », « pas » signifiant alors la négation. Les deux effets de sens sont conjoints, dans la perspective d'un éloge de l'ambiguïté. C'est l'une des premières paroles de Nadja qui marque Breton : il la relate dans le tombeau qu'il lui consacre : « Les Pas perdus ? Mais il n'y en a pas. »²⁷², preuve qu'elle a compris la substance du titre – c'est-à-dire son ambiguïté.

Avec *Poisson soluble*, il pousse plus loin l'expérience d'étrangeté : le titre a suscité des gloses multiples. André Breton lui-même s'en moquait devant Charles Duits, dans des propos tenus à New York pendant la Seconde Guerre mondiale : « Les journalistes, je les ai bien embêtés, du temps de *Poisson soluble*, disait-il avec une espèce de farouche contentement. Oui, avec *Poisson soluble*, je les ai eus ! »²⁷³ Il s'agit bien de remettre en cause, à travers la presse, l'opinion commune, et de déjouer les conventions qui s'incarnent dans l'avis des journalistes. Breton veut ouvrir un espace de jeu et de réflexion par rapport aux conventions généralement acceptées d'intitulation. Ce jeu est lié à un élément qu'il partage avec Ernst, et qui le fascine chez le peintre : l'importance de l'automatisme. *Poisson soluble* rassemble ses écrits automatiques, et le titre apparaît d'abord dans un texte automatique daté entre mars et le 1^{er} mai 1924²⁷⁴ : « Un bocal de poissons rouges circule dans ma tête et dans ce bocal il n'y a que des poissons solubles,

²⁷² *Nadja*, OC t. I, p. 689.

²⁷³ Charles Duits, *André Breton a-t-il dit passe*, Paris, Les Lettres Nouvelles, 1969, p. 71.

²⁷⁴ Voir sur ce point la notice de Marguerite Bonnet : OC, t. I, p. 1372.

hélas. LE POISSON SOLUBLE, j'y ai pensé et c'est un peu moi, un peu de ma sévérité native qui ne demande qu'à rire, qu'à reprocher. »²⁷⁵

La symbolique du poisson a donné lieu à des interprétations divergentes, et notamment à une mise en parallèle avec le christianisme, et avec l'œuvre de Giorgio De Chirico figurant un poisson²⁷⁶ ; en même temps que Marguerite Bonnet invite à lire cette expression seulement comme un résultat de l'écriture automatique. Une lecture symbolique peut cependant, à peu de frais, être présentée : il s'agirait de penser le poisson soluble comme l'être qui navigue dans l'eau et qui, y naviguant, se laisse envahir par ce qui l'entoure, et donc qui le dissout, qui n'est réduit à rien.

Le « poisson soluble », ainsi que le souligne Breton lui-même dans son texte automatique, c'est lui : lui dans la mesure où il fait de lui-même un espace ouvert pour le théâtre de son esprit. Son esprit en fusion avec le monde, c'est le « poisson soluble ». Il y a donc un jeu à plusieurs détentes : tout d'abord, cette apparence de non-sens ; ensuite, la quête du sens – donc la réflexion ; mais, aussi, le fait que le sens n'est pas accessible – le texte expliquant le sens du poisson soluble n'a pas été publié dans le volume, et la signification de celui-ci est donc, pour le moins, peu claire. Breton joue donc de façon très nette l'écart entre ce qui peut être compris et ce qui ne peut pas l'être : à la fois subjectivement – de la part du lecteur, qui n'a pas les informations nécessaires – et objectivement, dans l'horizon du compréhensible absolu. Il place son texte déjà dans un horizon de réception.

Il n'est pas possible de comprendre le titre *Poisson soluble* sans penser au fait que le recueil paraissait accompagné du *Manifeste du surréalisme*, dont, en revanche, le titre est très direct : il s'agit bien, alors, de s'inscrire dans ce qui est désormais la tradition des manifestes, ce qui constitue un genre, et d'y développer ce terme forgé à partir

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 467.

²⁷⁶ Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Giorgio De Chirico, « Le Rêve de Tobie », un interno ferrarese, 1917 e le origini del Surréalismo*, Rome, De Luca, 1980.

d'Apollinaire, le surréalisme. Le décalage entre *Manifeste du surréalisme* et *Poisson soluble* est frappant : d'un côté, il y a donc l'utilisation d'une terminologie générique usuelle , combinée à un mot qui ne l'est pas, et de l'autre, l'usage d'un titre énigmatique.

Il y a, dans la réaction de Breton se moquant des journalistes, davantage qu'un signal de sa capacité à produire de l'énigme : il y a comme une joie à susciter l'étonnement ; une joie qui peut paraître d'autant plus forte qu'elle est rare. En effet, dans l'ensemble, André Breton, contrairement au premier Max Ernst, a un rapport au langage – et notamment aux titres – dans l'ensemble simple et direct : il tend à utiliser des titres qui, malgré leur élément métaphorique, ne sont pas d'une compréhension très difficile : avec *Les Champs magnétiques*, son premier recueil, il s'agit bien de jouer sur la suggestion de l'attraction, et sur l'idée d'une force. A cet égard, il est frappant que Breton ne soit jamais l'auteur de néologismes : il reprend et déplace des expressions, telles que *Les Pas perdus* ou *Clair de terre*, mais il ne crée pas de nouveaux mots peu intelligibles, comme c'était le cas dans l'entreprise de Dada.

Le cas de Max Ernst est particulièrement frappant, et complexe. Il suffit d'analyser ses écrits et ses tableaux des premières années pour déceler les marques d'un refus des conventions de la peinture traditionnelle, au profit d'une approche poétique. Ce refus s'exprime de manière très forte au travers des titres, qui jouent un rôle de tout premier ordre dans son approche – ils y sont mis en avant de manière très nette, et, comme Gauguin, Picabia, il s'exprime à leur sujet de façon très précise. Ernst est conscient de leur importance²⁷⁷. Cela apparaît très nettement quant il liste, dans ses « Notes pour une biographie », les œuvres présentées à l'exposition de 1921 :

²⁷⁷ Gabriele Wix, *Max Ernst, Maler, Dichter, Schriftsteller*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2009, p. 15-30.

Œuvres présentées : *La mise sous whisky marin* ; *La muse endimanchée* ; *La petite glande lacrymale* ; *La charité et la volupté* ; *Le massacre des innocents* ; *La nourrice des étoiles* ; *Ascenseur somnambule* ; *Le vapeur intestinal et son poisson-squelette* ; *Univers végétal abruptement déshumanisé* ; etc., etc.²⁷⁸

Il est évident que, aussi bien au moment de la présentation qu'à celui de la constitution des titres en liste. Max Ernst joue sur l'effet d'accumulation et d'étrangeté de tous ces termes réunis ensemble. Il y a, dans chacun de ces titres, surprise et incongruité. Il s'agit bien de prendre les mots et de les mettre, comme l'avait fait Picabia et comme l'avait présenté Dada, dans un ordre inattendu, difficilement acceptable. Chacun de ces titres, qui est celui d'une œuvre de l'époque, porte en lui l'héritage de « la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie », l'expression de Lautréamont que Breton érigea, à partir des *Pas perdus*, en mot d'ordre. *La mise sous whisky marin*, un des titres les plus célèbres d'Ernst, le symbolise parfaitement : le titre représente une provocation pour celui qui le découvre ; une provocation, en soi, et, aussi, une provocation à penser.

Cet intérêt très net d'Ernst pour les titres apparaît dans son « roman » de 1929, *La femme 100 têtes*, dont le titre même est un jeu de mot. Le chapitre premier du volume est particulièrement frappant, car il rassemble une série de phrases et d'expressions, qui pourraient chacune être un titre de Max Ernst :

Crime ou miracle : un homme complet.

*

L'immaculée conception manquée.

*

La même, pour la deuxième...

*

Et la troisième fois manquée.

²⁷⁸ *Écritures, op. cit.*, p. 42.

*

Le paysage change trois fois (I.)

*

Le paysage change trois fois (II).²⁷⁹

Le système de présentation et de numérotation signale que toutes ces expressions fonctionnent en elles-mêmes, comme des fragments poétiques, mais qu'elles sont aussi des titres d'œuvres absentes et, en même temps, se relient les unes aux autres et composent une sorte de syntaxe.

Cette sorte de témoignage manifeste l'intérêt de Max Ernst pour la question du titre, qu'il intègre à ses écrits, de la même manière que Jarry créait un pont entre les titres et la poésie : la poésie devenait une sorte de tissu de titres, et les titres étaient eux-mêmes des fragments de poèmes.

Cette conception du titre et de la pratique picturale est à nouer à la conception de l'activité poétique présentée par Ernst – telle que Breton l'avait identifiée : il s'agit d'une activité de vision. Le titre devient alors la retranscription de la vision, qui est elle-même poétique et justifie donc le caractère poétique des titres. Ernst s'en explique de manière très nette, tout d'abord en définissant sa méthode artistique :

C'est en spectateur que l'auteur assiste, indifférent ou passionné, à la naissance de son œuvre et observe les phases de son développement. De même que le rôle du poète, depuis la célèbre *lettre du voyant*, consiste à écrire sous la dictée de ce qui se pense (s'articule) en lui, le rôle du peintre est de *cerner* et de *projeter ce qui se voit en lui*.²⁸⁰

Cette déclaration de principe témoigne de cette volonté de mettre en évidence le champ de vision offert au poète. Dans le texte de 1936 qui constitue comme son autoportrait et

²⁷⁹ Max Ernst, *Ecritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 134.

²⁸⁰ Max Ernst, *Au-delà de la peinture, Ecritures*, p. 244.

son programme d'artiste, *Au-delà de la peinture*, Ernst liste les visions dont il a été la scène :

En tâchant de restreindre toujours davantage ma propre participation active au devenir du tableau, afin d'élargir par là la part active des facultés hallucinatoires de l'esprit, je parvins à assister comme en spectateur à la naissance de toutes mes œuvres²⁸¹

Certes, ce commentaire est marqué comme applicable à partir du 10 août 1925 – date de début de sa nouvelle série ; et cependant, ce caractère de vision semble bien pouvoir s'appliquer à tous les titres de Max Ernst, qui correspondent à l'énonciation et à la dramatisation d'une scène.

L'effet de sens est alors particulièrement frappant : le titre est la vocalisation et la formalisation de la scène. On pourrait, à cet égard, mettre en perspective la méthode de Max Ernst, et la relier avec les pratiques titulaires de la tradition, qui consistent exactement à résumer et transcrire la scène qui est figurée. La différence considérable avec cette tradition tient à ce que la scène est désormais poétique et suggestive, plutôt que figurative et illustrative : la visée est désormais l'énonciation d'une suggestion, c'est-à-dire une suggestion par homologie.

L'usage de l'italique qui apparaît dans *Au-delà de la peinture* semble de nature à faire de chaque expression un titre : le langage poétique et l'intitulation semblent se mêler, et appartenir à une sorte d'idiome commun, avec des expressions, liées à des visions, qui peuvent pencher, soit vers le langage poétique, soit vers l'entrée dans les procédures d'intitulation : il s'agit, dans les deux cas, de négocier la relation de l'œuvre à l'espace public, où ces titres s'affichent. Il y a donc, ainsi que le manifeste la liste, une conscience très nette, de la part de Max Ernst, de ces questions de langage²⁸² :

²⁸¹ *Ibid.*, p. 245.

²⁸² M. E. Warlick, *Max Ernst and Alchemy, A Magician In Search of Myth*, Austin, University of Texas Press, 2001, p. 142.

*La phallustrade. La robe printanière de la muse. L'ombre d'un grand dada. Menace inouïe venant on ne sait d'où. Moulin à os pour coiffeurs pacifiques. Toutes les coupes transversales et longitudinales. Relief coulant, tiré du poumon d'un fumeur de 47 ans. L'amertume du matelas. La préparation de la colle d'os. Trophée hypertrophique. Ne souriez pas. Dada religieux. Figure ambiguë.*²⁸³

Chacune de ces expressions pourrait être un titre – et certaines en sont, notamment *La phallustrade*, titre d'un collage de 1920, qui est un néologisme moqueur se jouant de la conflagration de « phallus » et de « balustrade ». Il y a là, de sa part, une volonté de choquer par le titre, de présenter au lecteur une forme d'altérité. L'altérité elle-même s'associe à un deuxième élément, qui est l'humour : dans « phallustrade », le titre lui-même est comme un collage, qui met ensemble deux éléments *a priori* peu faits pour être associés, et dont l'union contre nature est rendue possible seulement par le collage des deux mots – homologique au collage des images. Avec ses titres, Ernst affirme cet élément de suggestion, de choc, et de collage dans le langage.

Dans un texte intitulé « La nudité de la femme est plus sage que l'enseignement du philosophe », il présente une dramaturgie de fausses questions posées par des « spécialistes » inventés – et les titres y tiennent un grand rôle :

Q : Pourquoi avez-vous peint *L'Europe après la pluie* ?

R : La parole est au noble corbeau.

Q : *Ubu Imperator* ?

R : La résurrection de Bosse-de-Nage.

Q : *Messaline enfant* ?

R : Enfant, Messaline a été menacée par un rossignol.

Q : *Le rossignol chinois* ?

R : Cavalier polonais.

Q : *Le grand amoureux* ?

R : Peinture pour jeunes.

Q : *Le monument aux oiseaux* ?

R : La clé des chants.²⁸⁴

²⁸³ *Ecritures*, p. 259-260.

Ernst cherche à se placer en permanence dans une sorte de décalage : il répond du tac-au-tac et, aux titres de ses propres œuvres, répond à lui-même par des termes qui pourraient être autant d'autres titres – et qui, d'ailleurs, en sont : *Cavalier polonais* est le titre d'un tableau de Rembrandt (Frick Collection, New York) ; *La clé des chants* est un jeu de mot sur le titre d'un essai d'André Breton, « La clé des champs », consacré à l'art des fous, objet de fascination pour Ernst ; cet essai donna lieu à la publication d'un recueil de ce titre.

Il y a, dans cette apparence de volonté d'expliquer les tableaux, un déplacement considérable : plutôt que d'expliquer la nécessité de la peinture, Ernst propose une suggestion, une association d'idée, à partir du titre : l'explication de l'œuvre est suppléée par la force de suggestion de son titre. Cette association prend des formes différentes ; il peut s'agir d'une référence à l'histoire de l'art ; d'un rapprochement littéraire ; voire d'une apparence d'explication qui n'en est pas une – « enfant, Messaline a été menacée par un rossignol. »

Cette importance du titre s'impose dans la suite de cet entretien avec lui-même :

Q : *W. C. Fields* ?

R : Ascenseur somnambule.

Q : *Les filles de Loth* ?

R : La chanson de la chair.

Q : *Barbares marchant vers l'Ouest* ?

R : Trente-trois fillettes descendent dans une mine de charbon.

Q : Il est évident que vous accordez de l'importance aux titres de vos œuvres. Ne vous arrive-t-il jamais de les appeler simplement – signe d'extrême modernité – *peinture* (ou *composition*) suivie d'un numéro ?

R : La comptabilité me paraît être le comble de la disgrâce.

(...) Q : Comment procédez-vous alors pour trouver les noms de vos œuvres ?

R : Jamais je n'impose un titre à un tableau : j'attends que le titre s'impose à moi. Après l'avoir peint, je reste souvent – parfois longtemps – sous la hantise du tableau, et l'obsession cesse seulement au moment où le titre apparaît comme par magie. Des événements anodins de la vie quotidienne me viennent souvent

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 335.

en aide. Exemple : avant de partir en vacances j'ai terminé un tableau. Il me poursuit, il exige un nom, il ne me laisse pas tranquille. Préoccupé de trouver un titre, je me promène au bord du lac, à Genève, quand une aimable personne m'accoste en me tenant ce langage : « Le prince mange mal. » Je suis intrigué. « Il ne s'agit pas d'un restaurant », me dit-elle. Je m'en doutais. « Est-ce le nom d'une rue ? » Elle dit « oui » et prend le large. Le lendemain – j'avais oublié l'incident – je suis accosté par une (autre) aimable personne. Elle commence : « Le prince... » J'enchaîne « ... mange mal. » Sourire complice de sa part. La rime aidant, le sens de la phrase devient clair :

*Le prince mange mal
Dans son lit conjugal.*

Le titre du tableau me traverse la cervelle au même moment. Il s'appellera *Les princes dorment mal*.²⁸⁵

Cette explication des titres illustre et clarifie un procédé qui était déjà perceptible au travers de la liste de suggestions présentées auparavant, à partir des différents titres : le titre se situe à la confluence entre la poésie, le hasard, les relations humaines, la vie ; il est postérieur à la production du tableau, et il le complète. Surtout, il appartient à la langue des mots, celle de la poésie, jouée avec une intensité particulière – ce qui rejoint les effets poétiques des citations précédentes. Le processus de choix du titre est à la confluence des enjeux de langage, c'est-à-dire de la communication : il s'agit de la communication du monde des visions avec l'esprit de l'artiste; et d'une communication de cet esprit à l'œuvre visuelle; enfin, de la communication de l'artiste au public. Mais dans les deux cas, c'est bien le langage qui est au centre : le langage comme structure de pouvoir et, donc, de liberté.

Cette volonté de libérer la langue, structure de l'esprit, s'exprime dans sa conception de la création, qui consiste justement à lever les barrières de la pensée normative :

Lorsqu'on dit des surréalistes qu'ils sont les peintres d'une réalité onirique en perpétuel changement, il ne faut pas entendre par là qu'ils copient leurs rêves sur leur toile (ce serait du naturalisme naïf et descriptif) ou bien que chacun d'eux se bâtit avec les éléments de son rêve son petit monde à lui, pour y prendre ses aises ou y exercer sa méchanceté (ce serait « La Fuite hors du temps »). Cela signifie au contraire qu'ils se meuvent librement, hardiment, et tout naturellement dans la région frontière du monde intérieur et du monde extérieur qui, bien qu'elle soit imprécise encore, possède une complète réalité (« surréalité ») physique et psychique ; qu'ils enregistrent ce qu'ils y voient et qu'ils interviennent énergiquement là où leurs instincts révolutionnaires les poussent à le faire.²⁸⁶

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 336-337.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 232.

Dans cette déclaration d'*Au-delà de la peinture*, Ernst expose clairement sa conception de l'art : il désigne celui-ci comme l'extension d'un espace interstitiel en écart ; l'exploitation du monde entre réalité et non-réalité, qui est justement le domaine de la « surréalité ». Cet intérêt permet de comprendre celui qu'il manifeste pour les titres, car ils se situent, pour leur part, dans cette « région frontière du monde intérieur et du monde extérieur » : ils sont l'espace intermédiaire entre la personne et son œuvre, et entre l'œuvre et son public. A cet égard, la construction intellectuelle d'Ernst apparaît parfaitement cohérente : il s'agit bien de créer dans le titre, comme dans l'œuvre, comme dans le rapport au monde un rapport d'extension de la convention, et donc de faire jouer le modèle.

Les titres, en réalité

Il est possible de lire le rapport initial d'Ernst au titre, dans les années pré-surréalistes, autour de trois étapes : tout d'abord l'héritage gauguinien, comme lignée ludique et en même temps critique dans le langage ; puis le jeu sur le brouillage du sens, qui passe par une confrontation des langues ; enfin, l'ajout d'une couche de sens, par le titre – une subversion de la stratégie du non-sens.

Cette volonté de sortir du cadre traditionnel du langage des titres et de jouer avec les strates de la langue, comme Gauguin l'avait fait, apparaît dès les premières œuvres d'Ernst²⁸⁷, qui ont véritablement un statut de fondation : dès les débuts, elles témoignent d'un jeu de la représentation avec la réalité, avec les conventions du langage et de ce qui est montré. Dès 1913, avec *Hut in der Hand, Hut auf dem Kopf*, il y a une dimension ludique de la représentation énigmatique d'une femme et d'un homme qui se saluent :

²⁸⁷ Gudrun Leffin, *Bildtitel und Bildlegenden bei Max Ernst*, op .cit., p. 10-20.

un jeu avec les conventions, comme celle de lever son chapeau ; un jeu, aussi, avec les conventions des titres – qui n'est pas sans rappeler le *Bonjour Monsieur Courbet* repris par Gauguin. Il s'agit là d'un usage du titre non pas sacralisé en scène de genre mais pris dans le langage courant. L'importance du modèle gauguinien s'exprime de plus en plus à partir de 1919, moment de révélation – suite à la Guerre, et suite à la découverte plastique de De Chirico, à la découverte linguistique de Paul Klee, ainsi que le souligne Ernst dans « Notes pour une biographie », où il fait justement commencer sa biographie à 1919²⁸⁸.

En effet, à partir de ce moment, les titres d'Ernst se placent comme dans un lien de filiation directe avec cette lignée gauguino-picabienne – il place notamment les titres sur le tableau, en bas de la toile, comme l'avaient fait et Gauguin et Picabia, et ce faisant marque explicitement son appartenance à leur lignée.

La question de la langue

Dans les années 1919-1920, la question du choix de la langue apparaît centrale dans l'approche que développe Ernst des titres : *Der Kaiser von Wahaua*, peint en 1920 (Folkwang Museum, Essen), a un titre en allemand écrit en bas du tableau – l'œuvre est un jeu avec les conventions du primitivisme : le personnage représenté est noir alors que son nom est indonésien.

Il s'agit là, pour Ernst, de jouer avec les modalités du primitivisme – et avec le placement du titre, de rendre hommage à Gauguin, qui en a ouvert la voie d'une reconsidération. Avec Ernst, au lendemain de la Première Guerre mondiale, il existe au second degré et il est pris dans une interrogation sur les conventions du langage : le

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 31.

primitivisme appartient à un questionnement d'ensemble des modalités du langage et de la civilisation qui use de ce langage. L'allemand ne disparaît pas après 1919 : au contraire, son usage va se complexifiant. En 1921, Ernst intitule plusieurs de ces compositions à partir de phrases composées, telles que *sodaliten schneeberger drückethälter*, qui est sous-titré *zu meerschaunt und eilen nach stattgehabter denudation den ereignissen in bester absicht voraus*, une phrase dont le sens est énigmatique, et qui représente encore une autre catégorie : le titre en phrase, où se mêlent l'allemand et le français – *denudation*.



(figure 11) Max Ernst, *Der Kaiser von Wahaua*, 1920, Museum Folkwang, Essen.

Cette fluidité ne doit pas seulement être lue comme celle d'un artiste germanophone qui se tourne vers l'horizon français et, cherchant sa voie, et éprouve les différentes

possibilités qui lui sont offertes²⁸⁹. Il s'agit de faire jouer les espaces du sens, en tentant de les couvrir tous : il occupe les différentes formes de signification, de syntaxe, pour montrer comment il ouvre un espace autre pour l'interrogation des structures du langage et donc du monde dans lequel il vit. La représentation qu'il analyse est en jeu dans les œuvres mêmes – elle est aussi en jeu dans le langage qu'il utilise pour les accompagner. Cet effet de sens construit un système de réflexion de l'œuvre en elle-même, qui est aussi une projection vers le monde extérieur.

Dans une œuvre de 1921, le titre est écrit en haut en allemand : « das schlafzimmer des meisters es lohnt sich darin eine nacht zu verbringen » et en bas en français, « la chambre à coucher de max ernst cela vaut la peine d'y passer une nuit », Ernst signant après le mot « nuit ». L'œuvre est généralement connue sous le titre *das schlafzimmer des meisters*, mais il est clair qu'elle a un double titre, renvoyant aux deux langues dans lesquelles vivait l'artiste. L'écart est à cet égard frappant entre les deux versions du texte : « meister » devient « max ernst ». Il ne s'agit pas seulement, d'une langue à une autre, d'une traduction, mais bien d'une transposition, et d'un déplacement : le décalage permet de percevoir que, en réalité, il est le « meister », et que cette situation doit être sans doute liée à ses rêves – ceux qu'il a justement dans cette chambre. Cet écart représente comme la clef de sa création : elle est en permanence en cours de traduction, et d'adaptation, d'une langue à l'autre, d'un monde à l'autre, également – celui de l'intérieur et celui de l'extérieur, celui des rêves et celui de la civilisation.

En 1919, il joue sur les modalités de la langue, en usant du français, lui qui est encore à Cologne – avec, notamment, l'aquarelle *La grande roue orthochromatique qui fait l'amour sur mesure* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou) – dont le titre est marqué, selon l'usage de Gauguin puis de Picabia, dans la partie inférieure du

²⁸⁹ Sur ce point le parallélisme opère avec Arp : Eric Robertson, *Arp, Painter, Poet, Sculptor, op.cit.*

tableau, en bordure du cadre. Il s'agit bien, là, d'une référence plutôt à Picabia et aux titres énigmatiques de celui-ci, produits d'une association de mots inattendue, mêlant érotisme, et machinisme, comme l'avait fait Picabia depuis 1913.

Il s'inscrit dans cette lignée, mais, aussi, du fait d'être allemand et d'écrire le texte en français, du fait aussi du contexte de l'immédiat après-Guerre et de ses bouleversements, il déplace et accentue les interrogations sur le langage : la grande roue est faite de mots. L'œuvre témoigne alors d'un projet pleinement cohérent : il s'agit, par le titre, par l'œuvre, de faire naître un écart dans le rapport au langage et à la représentation, et donc d'exprimer le hiatus qui est apparu dans la civilisation et sa langue, à la suite de la Première Guerre mondiale. Ernst s'en explique lui-même dans l'« Autophoto », un texte de 1919, où il indique, d'une façon provocatrice et néanmoins signifiante – prouvant que c'était une préoccupation : « pour lui, l'Alsace-Lorraine est un problème politique. »²⁹⁰

Ce trait essentiel de la pratique d'Ernst est aussi révélé dans les gravures de 1920, qui jouent du latin : *Fiat mode, pereat ars* (Museum of Modern Art, New York), ou de la peinture sur toile *Aquis submersus* (Städel Museum, Francfort-sur-le-Main), qui, aussi, use du latin comme d'un code du langage de l'institution du savoir et de la langue face à laquelle il se place. Le titre *Fiat mode, pereat ars* est particulièrement frappant, car il reprend la devise de l'art pour l'art – *fiat ars, pereat mundus* – et il la retourne, en faisait périr l'art et en le remplaçant par la mode – exprimant, en 1920, au lendemain de la Première Guerre mondiale, dans une Allemagne et une Europe exsangues, un inacceptable absolu.

En même temps, dans ces premiers moments de l'œuvre de Max Ernst, les mécanismes de création de l'œuvre et, aussi, d'intitulation, ne sont pas systématiques et, au

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 7.

contraire, apparaissent évolutifs : les titres apparaissent en plusieurs langues – latin, français, allemand ; ils ne suivent pas un système – contrairement, notamment, à Picabia, qui, dans sa rupture des conventions, avait adopté comme un système. En effet, il choisit une forme de fluidité, qui va jusqu'à l'adoption, pour des compositions de plantes et d'objets transformées en vision fantasmagorique, de l'appellation alors rare de *Sans titre* : face au frottement des mondes, il n'y a pas d'autre appellation possible pour l'œuvre.

Oscillations dans le français

Le français tient un rôle de plus en plus important dans les titres développés par Max Ernst, et ceux-ci apparaissent souvent énigmatiques : *Objet analogue* et *Trophée hypertrophique* (Museum of Modern Art, New York) révèlent la méthode d'Ernst. L'expression « objet analogue » signale que l'œuvre est un produit de l'analogie, qui est le procédé duquel se déduit à la fois le titre de l'œuvre et le fonctionnement de l'œuvre en elle-même. Ce mécanisme d'analogie gouverne les principes essentiels de son projet, analogiques entre eux, fonctionnant selon les mécanismes du déplacement. De même, *Trophée hypertrophique* peut être lu comme un trophée de l'hypertrophie, c'est-à-dire, littéralement, de la nutrition symbolique de la sensibilité. Il y a donc là, à la fois, un jeu sonore et un effet de signification.

Cette multiplicité d'inspirations et de formes choisies entre lesquelles l'œuvre d'Ernst oscille s'exprime particulièrement dans une œuvre de 1920, intitulée *Figure ambiguë* (Collection privée) : le titre lui-même est ambigu – la question se pose de savoir s'il s'agit d'une ambiguïté dans la signification de la figuration. Dans son identification – et l'image est ambiguë – elle associe des éléments mécaniques, que l'on pourrait

rapprocher du constructivisme ; au collage ; à des éléments de représentation fantasmagorique. Cette ambiguïté est à la fois affichée et jouée : il y a une ambiguïté dans l'ambiguïté, et comme un effet de mise en scène.

Le rapport au langage ambigu s'exprime par le brouillage du sens : ce brouillage est effectué par le nom « sans titre » ; il l'est aussi du fait de l'emploi de termes savants, dont la signification est méconnue du public commun ; c'est le cas d'orthochromatique, mais, aussi, d'autres titres, tels *Plantation farcineuse hydropique parasite* (Collection privée) – une œuvre de 1921, dont les termes médians appartiennent au langage de la science, à laquelle Ernst vouait un intérêt considérable ou, de la même année, *Plantation Boophile d'outremer hyperboréenne* (Collection privée). Ces mots assemblés peuvent être lus comme une tentative de défaire le sens, de produire un effet de non-sens – une provocation plate. En réalité, ils constituent un appel à réfléchir sur la signification des mots, et donc à construire sa propre interprétation. Il semble s'agir d'un idiolecte, propre seulement à l'artiste et par conséquent duquel tous les spectateurs seraient exclus : de ce fait, il appartient à chacun d'en chercher une interprétation et d'exercer son intelligence.

Il suffit de regarder dans un dictionnaire pour comprendre le sens de chacun de ces mots : même les expressions rares comme « farcineuse » ou « boophile » peuvent être expliquées. « Farcineuse » provient du « farcin », la bave morbide des chevaux et des mulets ; il s'agit là de faire allusion aux écoulements de sécrétions, de même qu'hydropique ; il s'agit d'une sécrétion qui émanent d'une plantation, donc de la terre. Au premier abord, il serait possible de voir là une provocation non-sensique. Mais ce n'est pas le cas : en effet, l'œuvre d'art elle-même est cette plantation d'où s'écoule de la substance ; de même que l'esprit de l'artiste. De la sorte, il y a une dimension à la

fois métaphorique et performative dans le titre choisi par l'artiste : le titre, dans ce qu'il a de surprenant, fournit en réalité une lecture directe du contenu de l'œuvre.

Plantation boophile d'outremer hyperboréenne peut être interprétée exactement de la même manière : « boophile » est certes une néologie, mais qu'il est possible de relier au grec « bous », le « bœuf », et « philein », aimer. Il s'agit donc d'une plantation qui aime le bœuf – c'est-à-dire, l'animal de labour, mais aussi l'animal qui pousse la charrue et produit ainsi la moisson – vers un autre monde, qu'est l'outremer – un terme encore employé à l'époque, dans les pays du Nord mythologique – hyperboréen. Le titre contient donc comme un feuilleté de sens, qui mêle la moisson, le lointain, la mythologie, tout en permettant, comme le précédent, l'identification de l'œuvre : les images sont bien celles de plantations. Une fois l'information livrée, il est aisé de les lire comme des plantes. Le titre fonctionne donc à plusieurs échelles simultanées : ils sont des métaphores, ils sont aussi, contrairement à leur apparence, à lire de façon directe et presque littérale.

Cette absence de systématisme s'exprime à la fois du fait d'une conception poétique de l'action picturale et également en raison du dialogue qu'avait Max Ernst avec le poète Paul Eluard. Ce dialogue s'est formalisé dans les collaborations engagées entre les deux figures, qui ont donné lieu, tout d'abord, à une illustration par Ernst du volume d'Eluard paru en 1921, *Répétitions*. En outre, pour leur projet littéraire collaboratif *Les malheurs des immortels*, Ernst a réalisé des illustrations qui ont, pour leur part, des titres complexes – les titres faisant partie intégrante du propos poétique produit par les deux voix réunies : dans la continuité de *Répétitions*, les titres mêlent simplicité du personnage – *Le Fugitif* –, phrases – *Le Nettoyage des carreaux n'entraîne pas forcément la propreté en amour* (un titre particulièrement savoureux du fait du ménage à trois d'Ernst avec Gala et Paul Eluard), *Les Agréments et l'utilité* – tous ces titres étant

associés à des images oniriques, associant des formes à l'association peu évidente : un bâton de dynamite dans un costume pour *Le Fugitif*.

Le point commun de tous ces titres tient à ce qu'ils ajoutent, comme le signale Ernst dans son entretien avec lui-même, une couche de sens : ils ne sont pas descriptifs, ils ne cherchent pas à nier le sens, ou à produire un idiolecte, ils se placent dans la suggestion poétique, faisant réagir les mots à l'image et l'image aux mots. Intituler *Le Fugitif* une œuvre présentant un bâton de dynamite dans une veste consiste à produire un écart de pensée quant à la définition de ce qu'est la fuite et ce qu'est un personnage qui fuit – un bâton de dynamite dans une veste – et en même temps à déplacer la signification de l'image en elle-même.

Consciences de la tradition

André Breton et Max Ernst se retrouvent dans une volonté de se placer également dans la continuité de la tradition – et de ne pas fonctionner exclusivement selon une logique de rupture. André Breton a été, pendant plusieurs années, lecteur chez Gallimard, et que c'est lui qui, par son article dans *La Nouvelle Revue Française*, a organisé la reconnaissance institutionnelle de Dada. Son rôle de pont entre Dada et le monde littéraire parisien ne peut être sous-estimé. Et la force du groupe qui se rassemble autour d'André Breton à partir du début des années 1920, et prend son autonomie du groupe réuni autour de Tzara, tient justement à ce qu'il n'avait pas coupé les ponts avec l'institution littéraire.

Cette situation d'André Breton n'est pas simplement personnelle et mondaine ; il s'agit, bien plutôt, d'un positionnement éthique. Il est conscient que l'histoire a connu avec la Première guerre mondiale, une interruption brutale, mais, contrairement à Dada, ou à ce

qu'il considère être Dada, il ne décide pas d'en faire *un terminus ad quem*, mais en réalité un *terminus a quo*, une libération des possibilités poétiques du monde. En effet, Dada était une réaction à un monde qui se transformait, et donc les transformations inquiétaient : c'était, pour Picabia, le monde moderne ; c'était, surtout, pour Tzara, la Guerre. Par conséquent, dans la mesure où les groupes dramatisaient leur réaction, il ne s'agissait pas véritablement d'une proposition tournée vers l'avenir, mais, bien plutôt, de l'ouverture d'un écart, d'un espace de réflexion où les termes d'un présent à vif pouvaient être dégagés, examinés, repensés.

André Breton tient à faire du surréalisme une force de proposition, au point même d'accentuer d'une façon caricaturale ce que Dada avait de réaction – et d'en condamner l'énergie comme étant stérile. Par conséquent, la force de proposition tient à une inscription dans un contexte d'ensemble : la révolution, terme et thème qui agite la réflexion surréaliste dans les premières années du mouvement – liée notamment à la question de rejoindre le parti communiste ou non – ne se pense pas en déliaison du passé, elle se pense en lien avec lui. C'est pour cette raison que, aussi, dans son grand rêve moderne, André Breton s'est cherché des prédécesseurs – ce que ne faisait pas, ou du moins pas explicitement, Dada. La filiation jarryenne, évidente pour Tzara, n'est jamais présentée explicitement dans l'œuvre de celui-ci, tandis que Breton, qui se distancie de Jarry, le cite néanmoins à de nombreuses reprises.

Ce rapport à l'histoire n'est pas simplement la constitution d'un soubassement pour une action tournée vers l'avenir, il tient aussi à une conception du monde ; André Breton ne cherche pas à faire l'expérience d'envisager une explosion des cadres, comme Dada ; il cherche à les reconstruire et à ce titre il se lie au passé et à l'institution – qu'elle soit éditoriale, commerciale, ou symbolique – pour entreprendre d'explorer son propre projet. Ce rapport à l'institution s'exprime au plus net dans ses titres. Les titres de

volumes, s'ils s'inscrivent clairement dans un registre poétique ne sont pas pour autant impossibles à comprendre ou particulièrement énigmatiques : *Mont de piété*, *Les Champs magnétiques*, *S'il vous plaît*, *Vous m'oublierez*, *Clair de terre*, *Les Pas perdus*, et jusqu'à *Nadja*, ne sont pas des titres particulièrement obscurs.

Même, à l'intérieur de chacun de ces volumes, les titres des textes spécifiques n'apparaissent pas particulièrement en déliaison avec les conventions du langage titulaire et du langage en général. *Les Pas perdus* étant un recueil d'essais parus soient en préfaces soient dans des revues, il ne s'agit pas d'y voir des écrits susceptibles d'une expérimentation particulière sur les titres : Breton s'inscrit dans le cadre de l'article, et l'investit, avec jusqu'à des titres correspondant aux sujets traités, de la manière la plus évidente – « Francis Picabia », « Max Ernst ». Les titres plus suggestifs et plus forts « Pour Dada », « Caractères de l'évolution moderne », correspondent à deux rhétoriques qui ne sont pas celles de la déliaison dans le titre : l'une est la prise de position, donc une rhétorique politique – « Pour Dada », l'article paru dans *La Nouvelle Revue Française* face à celui de Jacques Rivière qui signa la fin définitive du mouvement, « Reconnaissance à Dada » ; l'autre est le modèle de la conférence, qui avait été illustré par Guillaume Apollinaire²⁹¹.

Dans le rapport de Breton aux titres, plus encore que Dada, c'est Apollinaire qui joue : l'auteur qui habita la tradition pour la faire jouer de l'intérieur. L'hybridation a donc lieu entre un modèle apollinarien – calqué sur la période tardive du poète – et un modèle dadaïste. Cette association est dominée par le modèle apollinarien, ce qui s'exprime dans les choix de titres simples, parfois ambigus, mais néanmoins toujours immédiatement intelligibles : c'est le cas, déjà, en 1920, pour *Les Champs magnétiques*, où les titres des poèmes co-écrits par Breton avec Soupault, sont tous pris dans les

²⁹¹ Michel Décaudin, *Apollinaire et les surréalistes*, Paris, Revue des Lettres Modernes, 1964, p. 12-40.

conventions du langage traditionnel : « La glace sans tain », au dernier, « Le Pagure dit », qui, quoique fantaisiste – l'idée qu'un pagure prenne la parole et devienne une sorte de Zarathoustra – n'est pas inconcevable par l'esprit, et correspond surtout à une exploration des possibilités symboliques de l'imagination.

Ce n'est pas une impossibilité, un incompréhensible, un inconcevable : c'est simplement une dynamique pour étendre les mécanismes de la pensée. Cette ambition, qui s'exprime dans *Les Champs magnétiques*, est celle qui accompagne Breton, et qui justifie son choix de titres souvent simples : ce choix manifeste le fait que le titre n'est qu'une entrée dans un univers, justement, automatique, ou libéré, dans lequel chaque individu peut exprimer son intériorité, face aux autres. Là est le système bretonien : sa situation intellectuelle, comme celle de la peinture pour Ernst, ne tient pas entrer dans une situation d'altérité, ou de se tourner vers l'altérité. Il s'agit, bien plutôt, de rendre flexible le modèle qu'ils habitent, et de l'étendre vers ses extrémités : c'est pour cette raison que Breton tient à rester dans le langage, de même qu'il regarde avec distance ce qu'il nomme « l'art des fous ». Justement, la spécificité de son projet tient à ne pas aller dans l'ailleurs, mais à étendre sa situation vers son autre.

Il y rencontre le chemin de Max Ernst : le travail d'Ernst, dès ses débuts, incluait une conscience de l'histoire de l'art – et en ce point il se dégageait de Dada. Dès 1920, il affichait ses influences, de Michel-Ange à Gauguin. L'association du langage comme institution établie et de l'histoire comme autre institution établie est évidente : il ne s'agit pas, pour l'un comme pour l'autre, de se tourner entièrement vers le futur, mais bien de rendre poreuses les temporalités et, ce faisant, d'étendre le présent. Cette volonté de rester dans l'histoire peut être mise en relation, tout d'abord, avec le choix de la figure : Ernst avait décidé de ne pas entrer dans le chemin de l'abstraction, qui avait

connu, de 1910 à 1920, une sorte d'âge d'or. Il avait gardé, dans sa peinture, même prise dans l'horizon du rêve, un élément d'histoire qui était dominant.

Restant dans la représentation, il en avait étendu la voie, en liant notamment l'exploration de son propre esprit à la mythologie : c'est le cas des trois œuvres mythiques de 1921-1923, *Sainte-Cécile*, *Ubu Imperator*. *Célèbes* (Tate Gallery, Londres), en 1921, avait ouvert la voie, en montrant une figure bovine monstrueuse, associée à une statue décapitée : en même temps qu'Ernst a revendiqué comme modèle un silo à grain et, aussi, titré la toile *L'Eléphant de Célèbes*. Le titre peut sembler énigmatique, mais il n'en a pas moins un référent – l'archipel des Célèbes, en Indonésie. Ce sentiment du lointain ne peut manquer de rappeler la figure de Gauguin, qui était parti, non dans les Célèbes, mais à Tahiti puis aux Marquises. Il y a bien là l'idée du lointain, du départ, et de l'occupation du domaine de l'imaginaire. De la sorte, les Célèbes deviennent l'emplacement où l'imaginaire de l'artiste peut se laisser libre cours, et où, en même temps, il peut occuper l'histoire de l'art – la figure bovine appartient à toute une iconographie ancienne, et la sculpture acéphale fait partie de l'imaginaire classique, puisque c'est ainsi que, après l'iconoclasme médiéval, une grande partie de la statuaire a été transmise. Là aussi, on retrouve une affinité avec Gauguin, qui était à la fois très conscient de l'histoire de l'art et en même temps explorait un ailleurs.

En 1923, avec *Sainte Cécile (Le Piano Invisible)* (Staatsgalerie, Stuttgart), il poursuit cette exploration d'une veine plus historique encore : le titre de Sainte Cécile appartient à l'iconographie sacrée du christianisme, et, notamment, à l'iconographie du XVII^e siècle et baroque – avec la toile de Dominiquin au Louvre. En revanche, le piano ou le lutrin auquel elle se plaçait dans la tradition historique est transformé en une architecture de pierre disjointe. Il y a là, de la part d'Ernst, la transposition très nette

d'une figure traditionnelle de la peinture occidentale dans un horizon pleinement onirique, qui se manifeste par la sortie du personnage de l'intérieur dans lequel elle se trouve dans la peinture classique, pour se trouver dans un extérieur, c'est-à-dire dans un lieu ouvert.

Outre la reprise d'un langage pictural classique – tel qu'il avait été lui-même adapté par De Chirico -, il y a lieu de relever la simplicité du titre, qui s'inscrit en décalage avec les titres plus complexes et ambigus utilisés par Ernst. Cependant, l'apparence de simplicité n'est jamais, aussi, qu'un jeu : car la deuxième partie du titre, entre parenthèses, est la partie plus ambiguë : « piano invisible » est étrange, car le piano est bien visible. Sa structure est certes métamorphosée en pierre, mais il est visible. Il y a donc là un effet de sens voulu par Max Ernst, qui transforme la pétrification en invisibilité, et invite à l'interprétation. Ce qui est de pierre, non-vivant, devient invisible.

Les œuvres de ce moment autour du *Manifeste du surréalisme*, témoignent, du côté d'Ernst, d'un retour à la tradition, aussi bien dans les formes que dans les titres : *Weib, Greis, und Blume* (1924, The Museum of Modern Art, New York), *PIETA ou la révolution la nuit* (1923, Tate Gallery, Londres), qui inscrit le titre sur le tableau à la manière de Gauguin et cite doublement, par l'iconographie et par le titre, Michel-Ange.

L'œuvre de 1923, *Ubu Imperator* (figure 12 ; Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou), est particulièrement importante à cet égard : elle constitue une sorte de réceptacle de citations. Tout d'abord, il s'agit d'une tour de Babel, transformée en toupie. S'y rejoignent donc la tour de Babel, telle qu'elle apparaît dans la tradition picturale occidentale ; et la toupie, qui est, à partir de la fin du XIXe siècle, un symbole classique de l'existence. En outre, la toupie est anthropomorphe, et le titre ne peut manquer de faire référence à *Ubu Roi*, et aux dessins que Jarry lui-même avait faits pour *Ubu Roi*. Il y a donc, en surplus, une référence à la littérature.



(figure 12) Max Ernst, *Ubu Emperor*, 1923, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

Et, enfin, pour sur-jouer la tradition, Ubu n'est pas Roi, il est empereur, et il l'est en latin – *Ubu Emperor*. Cette association permet en outre de mettre en évidence la latinité du nom Ubu, qui est très proche du terme latin « ubi », « où ». « Ubu emperor », c'est aussi « Ubi emperor », « où est l'empereur », « où est le pouvoir » - et c'est ainsi que vient s'imbriquer dans cette construction le rôle de la toupie, qui symbolise aussi un pouvoir dont on ne sait guère à qui il peut échoir.

Cette complexité s'inscrit en contrepoint avec les affirmations répétées d'Ernst, selon lesquelles les titres venaient après : ils sont d'une importance cruciale, représentant bien

davantage qu'une « couleur invisible », une entrée dans la question du sens de l'œuvre, au moment où sa fonction dans le monde fait l'objet d'une redéfinition. Ils constituent l'espace dans lequel les tensions à l'œuvre se manifestent : en 1923, le latin, l'allemand, et le français sont encore présents ; la poésie joue un rôle ; et l'histoire existe dans la peinture.

Il y a, dans leur conception de l'art, une grande proximité ; ce à quoi aspire André Breton trouve une expression très forte dans l'art de Max Ernst.

Par-delà Gauguin et Jarry

En dernier ressort, la fabrique du titre, chez Breton comme chez Ernst, obéit à un fonctionnement assez similaire : il s'agit, dans les deux cas, de mettre ensemble trois considérations apparemment inconciliables.

Tout d'abord, la volonté d'intégrer la poésie au monde, et de faire transparaître cette poésie dans les titres mêmes. Il y a un élément évident de refus d'une tradition entendue au sens le plus limité du terme. Ce refus n'est pas valable en lui-même seulement, aux fins de provoquer une réaction de la part de la personne avec qui interagit l'œuvre d'art ou l'œuvre poétique ; il s'agit, bien plutôt, d'un refus à vocation de construction, et d'extension du domaine de la poésie et de l'art, du langage sous ses différentes formes.

Breton et Ernst cherchent développer les potentialités qu'ils pensent inutilisées, de l'esprit humain, de la peinture et de la poésie, dont la définition est étendue, au-delà des médiums. Cette différence avec Dada est considérable : il y avait, dans le projet de Picabia et de Tzara, une forme de refus de la tradition, très forte, qui ensuite les incita à y revenir – le refus était trop fort pour ne pas cacher l'acceptation à venir.

En revanche, dans le projet de Breton et d'Ernst, l'élément de refus direct est caché, couvert, par un élément de construction. En réalité, comme ils le manifestent à partir de la consolidation du surréalisme, vers 1923, et la rupture définitive avec Dada, ni Breton ni Ernst ne souhaitent véritablement rompre avec la tradition – cet élément rejoint la politique de leur refus. Il s'agit bien, pour eux deux, au contraire, de produire un rapport constructif avec un lignage et une civilisation : ils cherchent une généalogie, picturale et poétique, ils adoptent un langage, pictural et poétique, et ils réfléchissent sur le langage dans son ensemble.

Par conséquent, leur projet n'est pas de chercher un « non-sens », ou un sens singulier, qui provoquerait une rébellion et une réaction en ceux qui en feraient l'expérience, mais bien, plutôt, d'explorer un au-delà du sens, au sens de l'ouvrage d'Ernst en 1936, *Au-delà de la peinture*. La notion de cet au-delà correspond bien à l'idée hégélienne du dépassement, Hegel étant tenu par Breton comme un des maîtres du surréalisme. Dans cette interrogation, les titres tiennent un rôle de nœud : ils sont au cœur de la question du langage telle que se la posent et Breton et Ernst, qui, l'un et l'autre, incarnent la suite constructive de Dada, et la reprise synthétique de la conversation entre Jarry et Gauguin. C'est en contemplant une œuvre de Gauguin lors d'une exposition à Karlsruhe, en 1913, qu'il vécut sa révélation d'artiste. Il y a bien, dans son panthéon, comme une présence à même hauteur de Jarry et de Gauguin – dont l'entreprise paraît associée, puisque les deux donnent lieu de la même manière à un hommage et, aussi, à une appropriation – comme le manifeste le titre même de *Dada Gauguin*.

De même, André Breton a manifesté à de nombreuses reprises son admiration, et pour Gauguin, et pour Jarry : il avait même, dans sa bibliothèque, les numéros de *L'Ymagier*, la revue fondée par Jarry, illustrés par Gauguin ; en 1959, pour l'exposition internationale du surréalisme de 1960, il avait voulu inclure une œuvre de Gauguin ; il a

écrit, à de nombreuses reprises, autour de l'œuvre du peintre parti à Tahiti, se confrontant notamment directement à son œuvre dans sa troisième *Conférence d'Haïti* :

Gauguin a d'abord ceci pour vous tenir qu'au terme de sa méditation sur l'art occidental, il a été amené à dénoncer l'art occidental de son temps comme 'art purement superficiel, tout de coquetterie, purement matériel : la Pensée n'y réside pas' et que cette conviction l'a porté à se vouloir primitif, et non point primitif comme on cherchait vainement à l'être seul à Paris, mais 'primitif en face de primitifs'. (...) Le grand apport théorique de Gauguin a été d'enseigner que la beauté réside dans les combinaisons plastiques de lignes et de couleurs, dont l'objet représenté n'est que le prétexte. De plus l'*inquiétude du mystère* s'est faite à partir de lui valeur plastique. Il est indéniable que la peinture surréaliste lui demeure tributaire de cet apport.²⁹²

On voit bien que, dans cet hommage, il voit en Gauguin à la fois une source d'inspiration pour la peinture, mais aussi, au-delà de la situation de la peinture même, un révélateur des mécanismes de la création dans son ensemble – autour, justement, de la notion d'« *inquiétude du mystère* », qui guida aussi sa propre recherche. Il s'agit donc bien pour lui d'établir, par Gauguin, sa propre généalogie intellectuelle et créative. Quant à Jarry, il le définit comme une source permanente d'inspiration, depuis ses débuts, remarquant notamment, dans un discours de 1942 aux étudiants de Yale : « Jarry qui, à quinze ans, écrit la grande pièce prophétique et vengeresse des temps modernes : *Ubu Roi* »²⁹³. Dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, il se cite lui-même disant : « Nous qui, au cours de cette guerre, atteignîmes vingt ans, l'âge où l'on systématise sa vie, dûmes, ce faisant, tenir compte de réalités implacables. Pour ne pas en éprouver de désagrément, nous fûmes conduits à accorder très peu d'importance à toutes choses. Nous en vîmes à demander à nos poètes, à nos philosophes le même sacrifice. A tel assaut de raisonnable, nul mieux que Jarry ne se trouva résister. »²⁹⁴

Gauguin et Jarry constituent, pour le peintre et pour l'écrivain, une généalogie dans laquelle ils s'inscrivent : celle d'une altération du langage à l'intérieur du langage.

²⁹² *Conférences d'Haïti*, III, *Œuvres complètes*, t. III, p. 237.

²⁹³ « Situation du surréalisme », *La Clé des champs*, OC, t. III, P. 714.

²⁹⁴ « Alfred Jarry », *Les Pas perdus*, OC, t. I, p. 216; repris à Entrée « Alfred Jarry », *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, OC, t. III, p. 817-818.

Cependant, et Breton et Ernst mêlent cette double référence à un autre système, plus traditionnel : celui dans lequel Max Ernst, notamment, peut, à la fois avec sérieux et avec dérision, présenter en 1920 une œuvre intitulée *The Punching Ball ou l'immortalité de Buonarroti* (Arnold Crane Collection, Chicago), qui est aussi une façon ambiguë de rendre hommage à la grande histoire de la sculpture – Michel-Ange étant à la fois un grand sculpteur et l'un des premiers artistes de l'Histoire à s'exprimer au travers de plusieurs médias : la sculpture, la peinture, l'architecture, la poésie. Il s'agit à la fois de frapper contre Michel-Ange, mais, aussi, de le garder comme une référence permanente – stable. De la même manière, l'œuvre repose sur les schémas du collage et, en même temps, met en scène le portrait et le corps humain.

André Breton, aussi, de manière différente, n'a cessé de se placer dans un certain lien à l'histoire, et c'est sur ce point une différence fondamentale avec Dada, qui se positionnait essentiellement dans un horizon moderne. Le surréalisme ne nie pas la tradition, ainsi que le signale, dès 1922, André Breton, dans une conférence à l'Ateneo de Barcelone, le 17 novembre, intitulée « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe », indiquant : « cette tradition, si tradition il y a, procède par étonnants à-coups et se montre dans son choix infiniment moins rigoriste et butée que les cuistres qui parlent en son nom »²⁹⁵. Cette mise en perspective de la notion de « tradition » conduit à en repenser le critère : il ne s'agit pas, ou plus, d'un élément clivant. André Breton conçoit cette tradition d'une manière plus ouverte et hasardeuse que dans l'horizon d'un refus.

L'intérêt pour Gauguin et Jarry manifesté par Ernst et Breton est à conjoindre avec ce double dépassement du refus de la tradition, qui peut être posé comme un horizon. L'entreprise du peintre et du poète peut donc apparaître synthétique : à la fois elle est

²⁹⁵ « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe », *Les Pas perdus*, OC, t. I, p. 292.

porteuse d'une volonté de ne pas rester seulement dans la tradition, entendue dans son sens le plus fermé – celle que défendent les esprits conservateurs – et en même temps elle ne la nie pas. De la même manière, il y a, des deux côtés, une volonté d'illustrer de manière nette une forme créative – la littérature d'un côté, la peinture de l'autre – même si André Breton dessinait et Max Ernst est l'auteur d'une ample œuvre poétique.

Conclusion.

Les titres ont constitué, au travers de ces moments d'évolution d'artistes et d'écrivains, de leurs relations, une entrée dans les mutations profondes de leur art, et de l'art dans son ensemble. Ils représentent un nœud car ils constituent l'instance de communication pour l'œuvre, et donc pour l'artiste : la communication de l'œuvre avec son public ; la communication de l'artiste avec son œuvre ; en définitive, par chaîne, la communication de l'artiste avec son public – qu'il en donne une définition restreinte, le spectateur de l'œuvre, le lecteur de l'ouvrage ; qu'il en donne une définition élargie, la société, le monde, dans une approche dépersonnalisée et universelle.

Dans ce moment qui suit les trois grandes ruptures que sont Manet, Courbet, et Mallarmé, il est aisé de percevoir des tensions et des frictions dans le rapport de l'œuvre littéraire et picturale au monde : sa politique. Les titres, du fait d'être les instances de communication premières des œuvres, y tiennent un rôle essentiel : ils marquent la volonté des artistes et des écrivains d'ouvrir ou de clore la transmission d'une signification, d'y intervenir ou de laisser l'œuvre ouverte. Le fait du temps est que le titre devient un sujet : les artistes et les écrivains évoqués ont tous, même ceux qui ont affirmé le refus d'un modèle autre que la transcription du motif du tableau, marqué une relation d'intérêt aux titres – ou, dans le cas de Cézanne, de rejet, c'est-à-dire une autre forme d'intérêt. Ils ont pris la suite de Manet et Courbet, et établi une importance qui allait grandissante. Le titre devient ce que Marcel Duchamp, reprenant la phrase de Gauguin, « pas un titre, une signature », nomma une « couleur invisible ».

Ce changement est celui de l'art moderne. Il est présent en littérature, où les titres sont utilisés pour remettre en cause les normes traditionnelles du langage, et il est particulièrement visible et fort en peinture, horizon dans lequel l'inflexion du rôle

assigné aux titres traditionnels, à vocation de transcription, est intervenue tardivement. En peinture, l'usage du titre représente, pour des artistes souvent aussi écrivains, comme le sont à des degrés divers, Gauguin, Picasso, Picabia, Ernst, et comme refusent de l'être Cézanne et Matisse, une possibilité de s'approcher de l'autre médium, d'y participer, de faire entrer la littérature dans la peinture – jusque, même, la faire entrer dans le tableau, comme c'est le cas pour Gauguin, Picabia, et Ernst, qui, les uns après les autres, ajoutent les titres sur la toile elle-même.

Cette question du rapport au titre est donc liée à celle du rapport au monde, et à la définition du monde que se formulent les artistes et les écrivains. Il est donc frappant de voir comment sur des interrogations communes, les praticiens des mots et de l'image se rencontrent, pour des dialogues personnels : il ne s'agit pas, ou pas seulement, de la dynamique d'une « avant-garde », qui rassemblerait pêle-mêle une liste de noms. Il s'agit de rapports personnels, d'homme à homme, d'œuvre à œuvre, dans lesquels des affinités et des questions produisent une communauté.

C'est cette communauté et c'est cette lignée dont il a été tenté une approche : elle est à la fois plus large et plus réduites que ne le sont des groupes, et c'est pourquoi il a paru plus pertinent d'approcher ainsi ces conversations, plutôt que de choisir l'angle collectif. Ce qui se joue entre Jarry et Gauguin va bien au-delà du symbolisme ; ce qui se joue entre Zola et Cézanne bien au-delà du naturalisme ; ce qui se joue entre Matisse et Gide bien au-delà du symbolisme tardif ; ce qui se joue entre Picasso et Apollinaire bien au-delà du cubisme ; ce qui se joue entre Tzara et Picabia bien au-delà de Dada ; ce qui se joue entre Breton et Ernst bien au-delà du surréalisme. On voit bien comment, dans les trois derniers cas, les relations ont servi, pour les meneurs de groupe, Apollinaire, Tzara, Picabia, à conforter leur discours ; cependant, elles ne pouvaient s'y

limiter, et les relations entre des individualités étaient plus précises que celles qui agitaient un ensemble de personnes dans son intégralité.

Il est aisé de voir dans chaque étape de cette évolution par figures une histoire qui s'écrit. Cette histoire s'est poursuivie, jusqu'au présent : c'est une histoire qui oscille entre la force d'une forme qui reste en elle-même et la force de celle qui s'hybride et se mêle à une autre. Derrière ces questions formelles, on voit surgir les interrogations cruciales de l'art sur lui-même : quand la poésie et la peinture, ainsi que c'est le cas particulièrement avec Jarry et Gauguin, s'approchent et conversent, c'est pour offrir ensemble un miroir déformant, fictionnel, au monde. Ce rapprochement pourrait passer pour une stratégie afin de faire entrer l'art dans la civilisation, et afin d'apporter à la civilisation la proposition de l'art : il s'agit, au moment de la colonisation, de montrer à l'Occident qu'il n'est pas l'horizon indépassable de l'humanité. Cette question politique n'a pas agité Cézanne et Zola de la même manière : Cézanne s'est volontairement retiré de toute visée directement politique ; quant à la politique de Zola, qui est bien connue, elle n'a jamais été articulée autour d'une quelconque critique à la civilisation, par la langue ; pour Zola, la langue et la civilisation sont légitimes, et pour cette raison il peut agir en leur sein.

La question des titres doit être comprise pour ce qu'elle est véritablement : ils constituent l'entrée principale dans les œuvres. Par conséquent, leur étude représente une entrée dans les projets qui sous-tendaient ces œuvres ; dans les projets qui visaient à faire une marque dans le monde, et dans l'art en même temps. Refuser de faire des titres un objet de jeu et donc de mise en question du discours, c'est marquer la prééminence d'une compréhension de l'art par l'œuvre d'art, et du monde par l'absolu événement de l'œuvre, en peinture, en littérature ; jouer sur les titres, c'est signaler la volonté de sortir de l'expérience de l'œuvre même, et de considérer que le contexte est aussi important

que le texte même, ou que la peinture. C'est donc, en définitive, accorder à l'œuvre une vocation politique, et faire du discours une partie de son champ d'action. On retrouve là, dans ce moment de définition, les interrogations qui ont traversé la création depuis : l'enfermement dans la forme, le dialogue avec le monde.

Avec le développement de l'art, c'est une question qui c'est sans cesse posée à nouveau : on l'associe à Marcel Duchamp, à la notion de ready-made, et à la pratique duchampienne du titre. Cependant, la généalogie est beaucoup plus complexe, et Duchamp n'est qu'une manifestation de la pluralité des tentatives menées avec les titres, et dans la relation de l'œuvre d'art au monde. A ce moment, les écrivains chroniquaient l'art, les artistes étaient passionnés de littérature, et les décisions qui étaient prises, pour une hybridation ou en faveur du maintien des frontières, l'étaient en connaissance précise des domaines de chacun.

Dire, comme Cézanne, « il ne faut pas de littérature en peinture », c'est affirmer la même tension, autour de laquelle cette double généalogie se positionne : elle a ouvert le chemin aux réponses de l'art qui la suivait, et elle ouvre encore les voies de l'art.

En dernier ressort, ce que donnent à voir les conversations autour de 1900, c'est le grand moment où artistes et écrivains étaient, encore, égaux, côte-à-côte, dans les aventures de la création. On sent le poids qu'y tiennent galeristes et éditeurs : ce n'est pas un hasard si Ambroise Vollard est une de nos principales sources sur les intitulations de ses artistes, et s'il existe un catalogue pour l'exposition de Gauguin chez Durand-Ruel, et pas pour celle de Cézanne chez Vollard. On voit, aussi, comment ce choix ou ce non-choix ne peut se limiter au développement d'un marché de l'art et de la littérature. On aperçoit enfin que la polarisation sur Mallarmé et sur Duchamp, la division commune entre Duchamp et Picasso ne résument pas cette époque, où il y avait bien davantage de diversité et de fluidité. Aujourd'hui, ce dialogue est devenu plus

fragmentaire, plus rare, et n'a peut-être pas le même impact. C'est donc dans les récits historiques de cette fin de siècle qu'il convient d'aller chercher les ressources présentes, pour la communauté des langages de la création, et de saisir comment les artistes et les écrivains mettaient en jeu l'intelligence du public, et la leur propre. Or les titres permettent, microcosmes capitaux, de tirer le fils de ces récits passés et à venir.

79967 Words.

Annexe : titres d'œuvres cités (par ordre d'apparition dans la thèse).

« Crise de vers », *Divagations* (Mallarmé) ; *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Mallarmé) ; *Olympia* (Manet) ; *La Rencontre – Bonjour monsieur Courbet* (Courbet) ; *L'Origine du monde* (Courbet) ; *Romances sans paroles* (Verlaine) ; *Emaux et camées* (Gautier) ; *Noa Noa* (Gauguin) ; « Racontars de rapin » (Gauguin) ; *Ubu Roi* (Jarry) ; « d'après et pour Paul Gauguin » : « Ia orana Maria », « Manao toupapaou », « L'Homme à la hache » (Jarry) ; « *Ubu Roi*. Critique littéraire » (Gauguin) ; *Christ jaune* (Gauguin) ; *Autoportrait au Christ jaune* (Gauguin) ; *Christ vert* (Gauguin) ; *Vendanges en Arles (La Misère humaine)* (Gauguin) ; *Bonjour monsieur Gauguin* (Gauguin) ; *Portrait d'homme (Léal souvenir)* (Van Eyck) ; *Portrait d'homme au turban (Als ick kan)* (Van Eyck) ; *Portrait d'Achille Empereur* (Cézanne) ; *Le repas, ou les bananes* (Gauguin) ; *Paralipomènes d'Ubu* (Jarry) ; *Ubu Cocu* (Jarry) ; *Ubu enchaîné* (Jarry) ; *Almanach illustré du père Ubu* (Jarry) ; *Le Vieux de la montagne* (Jarry) ; *Les Jours et les Nuits* (Jarry) ; *L'Amour absolu* (Jarry) ; *Messaline* (Jarry) ; *Pantagruel* (Jarry) ; *Les minutes de sable mémorial* (Jarry) ; *César-Antéchrist* (Jarry) ; *L'autre Alceste* (Jarry) ; *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (Jarry) ; *Le Surmâle* (Jarry) ; *Nevermore* (Gauguin) ; *Ia Orana Maria* (Gauguin) ; *Manao Tupapau* (Gauguin) ; *L'Homme à la hache* (Gauguin) ; *Te Nave Nave Fenua* (Gauguin) ; *Te Aa No Areois* (Gauguin) ; *Fatata te miti* (Gauguin) ; *Arearea* (Gauguin) ; *D'où venons-nous ? Qui sommes-nous ? Où allons-nous ?* (Gauguin) ; *Le bon roi Dagobert* (Jarry) ; *Le moutardier du pape* (Jarry) ; *La papesse Jeanne* (Jarry) ; *Aha oe feii ?* (Gauguin) ; *Ontogénie* (Jarry) ; *Perhindérion* (Jarry) ; *César-Antéchrist* (Jarry) ; *Silènes* (Jarry) ; *Léda* (Jarry) ; *Te fare hyménée* (Gauguin) ; *Poèmes barbares* (Gauguin) ; *Poèmes barbares* (Leconte de Lisle) ; *Pastorales tahitiennes* (Gauguin) ;

Arii Matamoe (Gauguin); *Parahi te Marae* (Gauguin); *Arearea no varua ino* (Gauguin); *Olalla* (Gauguin); *Œdipe Roi* (Sophocle); *Te tiai a oe ite rata ?* (Gauguin); *Nafea faaipoipoi ?* (Gauguin); *No te aha oe riri* (Gauguin); *Parau api* (Gauguin); *E haere oi i hia* (Gauguin); *Parau Parau* (Gauguin); *Parau hanohano* (Gauguin); *Parau na te varua ino* (Gauguin); *Ubu cocu* (Gauguin); *Ubu sur la butte* (Gauguin); *Les Rougon-Macquart* (Zola); *L'Œuvre* (Zola); *Un Après-midi à Naples* (Cézanne); *Le Grog au vin* (Cézanne); *L'Eternel féminin, ou Hommage à Vénus, La Belle Impéria, Le Veau d'Or, La Putain de Babylone et Le Triomphe de la Femme* (Cézanne); *Nature morte à la bouillotte* (Cézanne); *La Tentation de saint Antoine* (Cézanne); *La Moderne Olympia ou Une Moderne Olympia* (Cézanne); *Les Trois Villes : Lourdes, Rome, Paris* (Zola); *Les Quatre Evangiles : Fécondité à Travail, Vérité, Justice* (Zola); « Cicéron foudroyant Catilina, après avoir découvert la conspiration de ce citoyen perdu d'honneur » (Cézanne); *Luxe* (Matisse); , *Luxe, calme, et volupté* (Matisse); *La Joie de vivre* (Matisse); *La grande desserte (Harmonie en rouge)* (Matisse); *Les Caves du Vatican* (Gide); *Les Faux-Monnayeurs* (Gide); *Paludes* (Gide); *Le Voyage d'Urien* (Gide); *La Symphonie pastorale* (Gide); *Baigneuses* (Gide); « Notes d'un peintre » (Matisse); « Les limites de l'art » (Gide); *Vase avec fruit* (Matisse); *Nature morte aux oranges* (Matisse); *Nature morte à l'orange* (Matisse); *Étude de nu* (Matisse); *Modèle debout* (Matisse); *Portrait de Madame Matisse, ou La raie verte* (Matisse); *La Gitane* (Matisse); *Femme au chapeau (Portrait de Madame Matisse)* (Matisse); *Portrait d'André Derain* (Matisse); *Marguerite lisant* (Matisse); *Marguerite* (Matisse); *Nature morte avec Géraniums* (Margit Pagany); *Nature morte (faïence)* (Margit Pagany); *Nature morte : tapis rouge* (Matisse); *Nature morte : A la statuette* (Matisse); *Cahiers d'André Walter* (Gide); *Poésies d'André Walter* (Gide); *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*

(Sainte-Beuve) ; *Naissance* (Gide) ; « De l'influence en littérature » (Gide) ; « De l'importance du public » (Gide) ; « De l'évolution du théâtre » (Gide) ; *Feuilles de route* (Gide) ; *El Hadj* (Gide) ; *Philoctète* (Gide) ; *Amyntas* (Gide) ; *Saül* (Gide) ; *Bethsabée* (Gide) ; *Lettres à Angèle* (Gide) ; *Traité du Narcisse* (Gide) ; *La Tentative amoureuse* (Gide) ; *Prométhée mal enchaîné* (Gide) ; *La Porte étroite* (Gide) ; *Les Nourritures terrestres* (Gide) ; *La Tristesse du roi* (Matisse) ; *L'Île heureuse ou Là, tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté* (Prouvé) ; *La Joie de vivre* (Prouvé) ; *Nature morte à la Bible ouverte et au candélabre* (Van Gogh) ; *Alcools* (Apollinaire) ; *L'enterrement de Casagemas (évocation)* (Picasso) ; *La Vie* (Picasso) ; *Les Demoiselles d'Avignon* (Picasso) ; *Vieille femme* (Picasso) ; *Femme au café* (Picasso) ; *Vieux Guitariste* (Picasso) ; *Odes* (Horace) ; *Epigrammes* (Martial) ; *Le Bestiaire* (Apollinaire) ; « Le Pont Mirabeau » (Apollinaire) ; « L'Ermite » (Apollinaire) ; « L'Adieu » (Apollinaire) ; *Vitam impendere amor* (Apollinaire) ; *L'enchanteur pourrissant* (Apollinaire) ; *L'hérésiarque et cie* (Apollinaire) ; *La Bréhatine* (Apollinaire) ; *C'est un oiseau qui vient de France* (Apollinaire) ; *Les mamelles de Tirésias* (Apollinaire) ; *Les onze mille verges* (Apollinaire) ; *La femme assise* (Apollinaire) ; « Les Poètes d'aujourd'hui » (Apollinaire) ; « L'esprit nouveau et les poètes » (Apollinaire) ; *Méditations esthétiques, Les peintres cubistes* (Apollinaire) ; *Nature morte à la bouteille de rhum* (Picasso) ; *Portrait de Daniel-Henry Kahnweiler* (Picasso) ; *Calligrammes* (Apollinaire) ; *Le désir attrapé par la queue* (Picasso) ; *Quatre petites filles* (Picasso) ; *L'enterrement du comte d'Orgaz* (Greco) ; *Juin-septembre 1912* (Picabia) ; « Cousine, interne au pensionnat », « Vacances en province », « L'orage et le chant du déserteur », « Viens à la campagne avec moi », « Chant de guerre », « Voix », « Le jour décline », « Dimanche », « Hors de la ville », « Tristesse domestique », « Incertitudes », « Litanies », « Inscription sur un tombeau »,

« Appel », « Elégie », « Elégie pour la venue de l'hiver », « Voyage », Vieux chant », « La chanson de la fiancée », « Introduction de Don Quichotte », « Par là les âmes », « Un homme se pend », « Tourne autour », « Sœur de charité », « Insomnie I », « Insomnie II », « Nocturne », « Nocturne (variante) », « Mamie, amie », « Chante, chante encore », « Poème mondain », « Nuages linges lavés », « Dégôût », « Que tu aies été couturière », « Dans ton corps j'ai planté » (Tzara) ; *Danse à la source* (Picabia) ; *Dinamismo di un corpo umano* (Boccioni) ; *Dinamismo di un calciatore* (Boccioni) ; *Dinamismo di un un ciclista* (Boccioni) ; *Dinamismo di una testa d'uomo* (Boccioni) ; *Elasticità* (Boccioni) ; *Catch as Catch Can* (Picabia) ; *Udnie, ou Jeune fille, ou Danse* (Picabia) ; *New York* (Picabia) ; *Danseuse étoile sur un transatlantique* (Picabia) ; *Impétuosité française* (Picabia) ; *Je revois en souvenir ma chère Udnie* (Picabia) ; *Expression. Seen Through Our Own Mechanical Expression* (Picabia) ; *Portrait de Marie Laurencin Four in Hand* (Picabia) ; *Très rare tableau sur la terre* (Picabia) ; *Machine sans nom* (Picabia) ; *Cette Chose est faite pour perpétuer mon souvenir* (Picabia) ; *Cinquante-deux miroirs*, dont « Chicot », « Escalier », « Divinités », « Théorie », « Cuvette », « Terre », « Rire », « Mie », « Bénédiction », « Petite main », « Guichet », « But », « Gstaad », « Paix », « Au milieu », « Modeste », « Sur le Manuel Calvo », « Départs », « Pieds », « Grelotte », Sourire », « Elle », « Hier », « Soldats », « Ascète », « Demi cons », « Inférence », « Culbutés », « 1093 », « Joie céréale », « Horreur du vide », « Petite maison », « Magic City », « Singulier idéal », « Convulsions frivoles », « Métal », « Revolver », « Idéal doré par l'or », « Sentir », « Hommes », « Heureuse », « Prisonnier », « Peine », « Foi », « Outre-Mer », « Femme paresseuse », « Une agrafe », « Fiancée », « Les vieux ont soif », « Fiançailles », Autour de soi » (Picabia) ; *La Première aventure céleste de monsieur Antipyrine* (Jarry) ; *Le Voyage de Monsieur Perrichon* (Labiche) ; « Manifeste de Monsieur Antipyrine »

(Jarry) ; *Poèmes et dessins de la fille née sans mère* (Picabia) ; dont « Oiseau reséda », « Epouse chevalier », « Trousse oreiller », « Zoïde » ; *La Fille née sans mère* (Picabia) ; *Métamorphoses* (Ovide) ; *Vingt-cinq et un poèmes* (Tzara) ; « Manifeste DADA 1918 » (Tzara) ; *L'athlète des pompes funèbres* (Picabia) ; *Râteliers platoniques* (Picabia) ; *Unique eunuque* (Picabia) ; *L'œil cacodylate* (Picabia) ; *Francis Picabia* (Picabia) ; *Cinéma calendrier du cœur abstrait maisons* (Tzara) ; *Le cœur à gaz* (Tzara) ; *De nos oiseaux* (Tzara) ; *Les malheurs des immortels, révélés par Paul Eluard et Max Ernst* (Eluard et Ernst) ; *Dada Gauguin* (Ernst) ; *Ubu imperator* (Ernst) ; *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (Breton) ; *Les Pas perdus*, dont « Caractères de l'évolution moderne » ; « Pour Dada », « Reconnaissance à Dada », « Francis Picabia », « Max Ernst » (Breton) ; *Clair de terre* (Breton) ; *Poisson soluble* (Breton) ; *Manifeste du surréalisme* (Breton) ; *Les Champs magnétiques* (Breton) ; *La mise sous whisky marin* (Ernst) ; *La femme 100 têtes* (Ernst) ; *Au-delà de la peinture* (Ernst) ; *Cavalier polonais* (Rembrandt) ; « La clé des champs » (Breton) ; *Hut in der Hand, Hut auf dem Kopf* (Ernst) ; *Der Kaiser von Wahaua* (Ernst) ; *sodaliten schneeberger drückethälter* (Ernst) ; *das schlafzimmer des meisters* (Ernst) ; *La grande roue orthochromatique qui fait l'amour sur mesure* (Ernst) ; « Autophoto » (Ernst) ; *Fiat mode, pereat ars* (Ernst) ; *Aquis submersus* (Ernst) ; *Objet analogue* (Ernst) ; *Trophée hypertrophique* (Ernst) ; *Figure ambiguë* (Ernst) ; *Plantation farcineuse hydropique parasite* (Ernst) ; *Plantation Boophile d'outremer hyperboréenne* (Ernst) ; *Répétitions* (Eluard) ; *Les malheurs des immortels* (Eluard et Ernst) ; *Mont de piété* (Breton) : *S'il vous plaît* (Breton) ; *Vous m'oubliez* (Breton) ; *Nadja* (Breton) ; *Sainte-Cécile* (Ernst) ; *Ubu Imperator* (Ernst) ; *Célèbes* (Ernst) ; *Weib, Greis, und Blume* (Ernst) ; *PIETA ou la révolution la nuit* (Ernst) ; *Conférence d'Haïti* (Breton) ; *The Punching Ball ou l'immortalité de Buonarrotti* (Ernst).

Bibliographie :

Sources primaires :

Archives Durand-Ruel.

Archives du Getty Research Institute.

Archives Matisse.

Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques complètes*, édition de Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956

Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, édition de Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991

Guillaume Apollinaire, *Correspondance avec les artistes, 1903-1918*, édition établie, présentée et annotée par Laurence Campa et Peter Read, Paris, Gallimard, 2009

Marie-Laure Bernadac et Androulia Michael (éd.), *Picasso, Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1988

André Breton, *Œuvres complètes*, édition dirigée par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 1999

Paul Cézanne, *Correspondance*, édité par John Rewald, Paris, Grasset, 2006

Collectif, *Catalogue du Salon d'automne*, Paris, Société des Beaux-Arts, 1905

Pierre Courthion, *Chatting with Matisse*, édition de Serge Guilbaut, Los Angeles, Getty, 2013

Max Ernst, *Ecritures*, Paris, Gallimard, 1970

Paul Gauguin, *Oviri, écrits d'un sauvage*, édition de Daniel Guérin, Paris, Gallimard, collection *folio*, 1989

- Paul Gauguin, *Avant et après*, Paris, La table ronde, 1994
- Paul Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, Paris, Grasset, 2003
- Paul Gauguin, *Racontars de rapin*, Paris, Mercure de France, 2003
- André Gide, « Au salon d'automne », *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1905
- André Gide, *Journal*, t. I, 1887-1925, édition d'Éric Marty, Gallimard, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1997
- André Gide, *Essais critiques*, édition de Pierre Masson, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999
- André Gide, *Le Voyage d'Urien*, édition critique de Jean-Michel Wittmann, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001
- André Gide, *Romans et récits*, I, édition de Pierre Masson, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009
- André Gide et Henri de Régnier, *Correspondance André Gide – Henri de Régnier*, édition établie par Heather Franklyn et David J. Niederauer, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997
- Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, sous la direction de Michel Arrivé, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972
- Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations, Œuvres complètes*, t. II, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, Paris, 2003
- Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, édité par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972
- Francis Picabia, *Poèmes*, édition de Carole Boulbès, Paris, La Mémoire du Livre, 2002,
- Francis Picabia, *Ecrits critiques*, édition de Carole Boulbès, Paris, Mémoire du Livre, 2005

Picasso/Apollinaire, *Correspondance*, édition de Pierre Caizergues et Hélène Seckel, Paris, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1992.

Picasso, *Poèmes*, édition d'Androula Michaël, Paris, Le Cherche-Midi, 2005

Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, édition de Henri Béhar, t. I, 1912-1924, Paris, Flammarion, 1975

Emile Zola, *Rome*, édition de Jacques Noiray, Paris, Gallimard, 1999

Emile Zola, *Ecrits sur le roman*, édité par Henri Mitterand, Paris, Livre de Poche, 2004

Emile Zola, *Œuvres complètes*, t. 17, *Paris fin de siècle : Les Trois Villes*, édité par Jacques Noiray, Paris, Nouveau Monde Editions, 2008

Emile Zola, *Œuvres complètes*, tome 18, *De l'Affaire aux Quatre Evangiles, 1897-1901*, édité par Alain Pagès, Paris, Nouveau Monde Editions, 2008

Emile Zola, *Œuvres complètes*, t. 20, *Vérité et Justice : Les Quatre Evangiles, 1902-1903*, édité par Béatrice Laville, Paris, Nouveau Monde Editions, 2008

Sources secondaires :

Theodor Adorno, « Titel, Paraphrasen zu Lessing », *Noten zur Literatur*, III, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1965

Hans Arp, « Francis Picabia », *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966

Wayne Andersen, *Cézanne and the Eternal Feminine*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004

Maryline Assante di Panzillo, *Cézanne et l'argent, Salons, marchands et collectionneurs*, Paris, RMN Grand Palais, 2011

Kurt Badt, *The Art of Cézanne*, Los Angeles, University of California Press, 1965

George Baker, *The Artwork Caught by the Tail, Francis Picabia and Dada in Paris*, Cambridge, MIT Press, 2001,

Henri Béhar, *Les cultures de Jarry*, Presses Universitaires de France, Paris, 1988

Emile Bernard, « Paul Cézanne », *L'Occident*, juillet 1904, repris in Collectif, *Conversations avec Cézanne*, Genève, Macula, 1986

Emile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Fontfroide, Fata Morgana, 2013

Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, Paris, 2005

Odile Billoret-Bourdy et Michel Guérin (dir.), *Picasso Cézanne, Quelle filiation ?*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2011

Marcel Boulenger, « Le dadaïsme n'est qu'une farce inconsistante », *L'Action française*, 14 février 1920

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

Brassaï, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964

Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*, Paris, Skira, 1969,

William A. Camfield, « The Machinist Style of Francis Picabia », *The Art Bulletin*, 48, 3-4, 1966, p. 309-322.

Laurence des Cars, *Courbet*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2007

T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, New York, Princeton University Press, 1985

T. J. Clark, « Madame Matisse's Hat », *The London Review of Books*, 30, 16, août 2008, p. 29-32

Collectif, *Picasso in Paris 1900-1907*, New York, Vendome Press, 2011

Douglas Cooper, *The Cubist Epoch*, Londres, Phaidon, 1971

- Evelyne Cosset, *Les Quatre Evangiles d'Emile Zola, Espace, temps, personnages*, Genève, Droz, 1990
- David Cottington, *Cubism and its histories*, Manchester, Manchester University Press, 2004
- Marie-Alain Couturier, *Se garder libre (Journal, 1947-1954)*, Paris, Cerf, 2012.
- Marc Dachy, *Dada et les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, 1994
- Philippe Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage, Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, Paris, 2010
- Bengt Danielsson, « Les titres tahitiens de Gauguin », *Bulletin de la Société d'Etudes Océaniques*, septembre-décembre 1967, n°160-161, pp. 738-762.
- Eric Darragon, « Le titre d'Olympia », in Pierre-Marc de Biasi, Marianne Jakobi and Ségolène Le Men (ed.), *La fabrique du titre, Nommer les oeuvres d'art*, Paris, CNRS Editions, 2012, p. 253-261
- Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry, Le secret des origines*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003
- Claude Debon et Peter Read (éd.), *Les dessins de Guillaume Apollinaire*, Paris, Buchet Chastel, 2008
- Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960
- Michel Décaudin, *Apollinaire et les surréalistes*, Paris, Revue des Lettres Modernes, 1964
- Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, t. I : André Gide avant André Walter (1869-1890), et t. II : D'André Walter à André Gide (1890-1895), Paris, Gallimard, 1956-57
- T. J. Demos, « Circulations : In and Around Zurich Dada », *October*, 103, juillet 2003, p. 147-158.

- Maurice Denis, « La peinture », *L'Ermitage*, 15 novembre 1906
- José-Luis Diaz, « L'artiste romantique en perspective », *Romantisme*, Vol 16, 54 , 1986, p. 5-23.
- Bernard Dorival, « Henri Matisse ou le triomphe de l'intelligence », *Actes du 22^e congrès international de l'histoire de l'art*, 1972, p. 43-57.
- Charles Dauts, *André Breton a-t-il dit passe*, Paris, Les Lettres Nouvelles, 1969
- John Elderfield, « An Impossible Coherence », *Matisse, A Retrospective*, New York, Museum of Modern Art, 1992
- Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Giorgio De Chirico, « Le Rêve de Tobie », un interno ferrarese, 1917 e le origini del Surrealismo*, Rome, De Luca, 1980.
- Serge Fauchereau, *Le Cubisme, une révolution esthétique, sa naissance et son rayonnement*, Paris, Flammarion, 2012
- Jack Flam, *Matisse, The Man and His Art, 1869-1918*, Londres, Thames & Hudson, 1986
- Stephen Forcer, *Modernist Song, The Poetry of Tristan Tzara*, Oxford, Legenda, 2006
- Dominique Fourcade et Isabelle Monod-Fontaine, *Henri Matisse 1904-1917*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1993
- Philippe Geinoz, *Relations au travail, Dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme, Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*, Genève, Droz, 2014
- Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987
- André Gide, *Journal, vol. I, 1887-1925*, édition établie, présentée et annotée par Eric Marty, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996
- Matthieu Gosztola, « Mise au point : la violence de Jarry à l'encontre de Zola, un fait d'époque ? », *L'Étoile-Absinthe*, 128-129, 2010

Alain Goulet, « Jeux de miroirs paludéens : l'inversion généralisée », *Bulletin de l'Association des Amis d'André Gide*, n° 77, janvier 1988, p. 23-51

Sophie Guermès, *La religion de Zola, Naturalisme et déchristianisation*, Paris, Honoré Champion, 2003

Henri Guillemin, *Zola, Légende et vérité*, Paris, Julliard, 1971

Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993

Leo Hoek, *La marque du titre*, Berlin, De Gruyter, 1981

Leo Hoek, *Titres, toiles, et critiques d'art*, Amsterdam, Rodopi, 2004

Richard Hobbs, « L'apparition du peintre-écrivain », in Keith Cameron et James Kearns, *Le champ littéraire 1860-1900, Etudes offertes à Michael Pakenham*, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 127-135

Joris-Karl Huysmans, « M. Paul Cézanne », *La Plume* 3, 41, 1, septembre 1891

Marianne Jakobi, *Gauguin et Signac, La genèse du titre contemporain*, Paris, CNRS Editions, 2015

Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, Musée d'Orsay, 2007

François Jullien, *L'écart et l'entre*, Paris, Galilée, 2012.

James Kearns, *Symbolist Landscapes. The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*. Modern Humanities Research Association, Londres, 1989

Léo Larguier, *Le dimanche avec Paul Cézanne*, Paris, L'Édition, 1925

Ségolène Le Men, « Aux parages de l'œuvre ? Les titres de Courbet », in Pierre-Marc de Biasi, Marianne Jakobi and Ségolène Le Men (dir.), *La fabrique du titre, Nommer les oeuvres d'art*, Paris, CNRS Editions, 2012, p. 151-201

Georges Lecomte, « Les expositions », *La Société Nouvelle*, 22, décembre 1895

Gudrun Leffin, *Bildtitel und Bildlegenden bei Max Ernst : ein interdisziplinärer Beitrag zur Kunst der zwanziger Jahrhundert*, Frankfurt/Main, Berne, New York, Paris, Peter Lang, 1988

Elizabeth Legge, « Blinds and Blackness : Looking Again at Tristan Tzara », in David Hopkins et Michael White, *Virgin Microbe, Essays on Dada*, Evanston, Northwestern University Press, 2014, p. 181-204.

Serge Linarès, *Picasso et les écrivains*, Paris, Citadelle Mazenod, 2013.

Tomàs Llorens Serra, *Nacimiento y desintegración del cubismo : Apollinaire y Picasso*, Pampelune, EUNSA, 2001

Jean Loize, *Gauguin écrivain, ou les sept visages de Noa Noa*, Paris, Musée de l'homme, Société des Océanistes, 1949

Patrick McGuinness, *Poetry and Radical Politics in fin-de-siècle France, From Anarchism to Action française*, Oxford, Oxford University Press, 2015

Cecily Mackworth, *Guillaume Apollinaire and the Cubist Life*, New York, Horizon Press, 1961

Klaus Mann, *André Gide et la crise de la pensée moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Grasset, Paris, 1999

Pierre Masson, « Gide et l'histoire littéraire », Luc Fraisse (dir.), *L'Histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 316-333.

Camille Mauclair, « M. Paul Cézanne », *Gil Blas*, 18 novembre 1895

Olivier Merson, « Chronique des Beaux-Arts. Exposition Paul Gauguin », *Le Monde illustré*, 16 décembre 1893, p. 395.

Hiriata Millaud, « Les titres tahitiens de Gauguin », *Gauguin, Tahiti-Marquises*, catalogue de l'exposition Ia Orana Gauguin, musée de Tahiti et des îles, Papeete, Somogy, 2003

- Octave Mirbeau, « Le Père Tanguy », *L'Echo de Paris*, mardi 13 février 1894, p. 1.
- Thadée Natanson, « Paul Cézanne », *La Revue Blanche*, 9, 50, 1^{er} décembre 1895
- Robert J. Niess, *Zola Cézanne and Manet, A Study of L'Œuvre*, Ann Harbor, University of Michigan Press, 1968.
- Pascal Ory et Jean-François Sirinelli, *Les intellectuels en France, de l’Affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1986
- Didier Ottinger, *Francis Picabia dans les Collections du Musée National d’Art Moderne*, Paris, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2003
- Didier Ottinger, « Dada est-il soluble dans le surréalisme ? Breton/Tzara », *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, Paris, n°102, hiver 2007-2008, p. 64-77
- José Pierre, *André Breton et la peinture*, Paris, Cahiers des avant-gardes/L’âge d’homme, 1987
- Yves Peyré (dir.), *Mallarmé, un destin d’écriture*, Paris, Réunion des Musées Nationaux/Gallimard, 1998
- John Rewald, *Cézanne et Zola*, Paris, A. Sedowski, 1936
- Joseph J. Rishel (éd.), *Gauguin, Cézanne, Matisse, Visions of Arcadia*, New Haven, Yale University Press, 2012
- Eric Robertson, *Arp, Painter, Poet, Sculptor*, New Haven, Yale University Press, 2006
- Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth Century Art*, New York, Abrams, 1961
- Andrew Rothwell, « “Je détruis les tiroirs du cerveau” : Reading Incoherence in Picabia and Automatic Writing », in Elza Adamowicz et Eric Robertson (dir.), *Dada and Beyond*, vol. I, *Dada Discourses*, Amsterdam, Rodopi, 2011.
- William Rubin, *Cézanne, Les dernières années (1895-1906)*, Paris, Ministère de la Culture et Réunion des Musées Nationaux, 1978.
- Edward Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978.

Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Vie, poésies, et pensées de Joseph Delorme*, édition de Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoe, Paris, Bartillat, 2004.

Pierre Schneider, *Matisse*, Paris, Flammarion, 1986

Claude Seassau, *Le Réalisme symbolique*, Paris, José Corti, 1989

Richard Sheppard, *Modernism – Dada – Postmodernism*, Evanston, Northwestern University Press, 1999

Werner Spies, « An Aesthetic of Detachment », *Max Ernst, A Retrospective*, Londres, Tate Gallery, Prestel, 1991, p. 9-30.

Werner Spies, *Max Ernst – Loplop, L'artiste et son double*, Paris, Gallimard, 1997

Natasha Staller, *A Sum of Destructions, Picasso's Cultures and the Creation of Cubism*, New Haven, Yale University Press, 2002

Adrian Sudhalter, « Max Ernst and Tristan Tzara's Dadaglobe », in Werner Spies et Julia Drost (dir.), *Max Ernst, Retrospective*, Vienne, Bâle, Zürich, Albertina, Fondation Beyeler, Hatje Cantz, 2013, pp. 77-87

Adolphe Tabarant, *Manet et ses oeuvres*, Paris, Gallimard, 1947

Ann Temkin, Susan Rotenberg, et Michael Taylor, *Twentieth Century Painting and Sculpture in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 2000

Belinda Thompson (dir.), *Gauguin, Créateur de mythes*, Paris, Flammarion, 2010

Mary Tompkins Lewis, *Cézanne's early Imagery*, Los Angeles, University of California Press, 1989

Louis Vauxcelles, « Le Salon d'automne », *Gil Blas*, supplément du 17 octobre 1905

Lionello Venturi, *Cézanne, Son Art, Son Œuvre*, t. I, Paris, Rosenberg, 1936

Ambroise Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, Grasset, 2003

M. E. Warlick, *Max Ernst and Alchemy, A Magician In Search of Myth*, Austin, University of Texas Press, 2001

John C. Welchman, « Nach der Wagnerianischen Bouillabaisse : Theorie und Praxis des Wort-Bildes in Dada und Surrealismus », Judi Freeman (dir.), *Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus*, Munich, Los Angeles County Museum of Art/Hirner Verlag, 1989, p. 56-96.

John C. Welchman, *Invisible Colors, A Visual History of Titles*, New Haven, Yale University Press, 1997

Jeffrey Weiss, *The Popular Culture of Modern Art, Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*, Yale University Press, New Haven, 1994.

Margaret Werth, *The Joy of Life, The Idyllic in French Art, Circa 1900*, Los Angeles, University of California Press, 2002

Gabriele Wix, *Max Ernst, Maler, Dichter, Schriftsteller*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2009

Laurent Wolf (dir.), *Picasso*, Paris, L'Herne, 2014

Alastair Wright, *Matisse and the Subject of Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 2006

Alastair Wright et Calvin Brown, *Gauguin's Paradise Remembered, The Noa Noa Prints*, New Haven, Princeton University Art Museum/Yale University Press, 2010