

Hiroyo Hakamata

Au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle où s'animait l'interaction entre l'art visuel et l'art dramatique, les artistes, surtout les Nabis, ont commencé à s'engager dans la production scénique. Comme le remarque Gilles Genty en 2006, « l'attraction des Nabis, et de Bonnard en particulier pour les arts du spectacle et l'art du théâtre est l'un des domaines d'étude les plus passionnants et dans lequel de nombreuses découvertes sont encore à faire <sup>[2]</sup> », bien que de nombreuses études aient déjà confirmé la signification que leur contribution a apporté au monde théâtral ainsi que celles que leur expérience théâtrale a apporté à leur esthétique et pratique artistique <sup>[3]</sup>, ce domaine reste encore à être approfondi. Cet article a donc pour but d'ajouter une brève réflexion sur le cas de Bonnard en abordant la représentation d'une pièce singulière d'Alfred Jarry, *Ubu Roi*, dans deux théâtres parisiens à la fin des années 1890.

« Une fantaisie burlesque <sup>[4]</sup> » selon un critique dramatique. Elle est premièrement créée en 1896 au Théâtre de l'Œuvre, puis en 1898 au Théâtre des Pantins avec des marionnettes. L'on sait bien qu'elle connaîtra une remarquable postérité en inspirant non seulement le théâtre de l'absurde mais aussi les artistes d'avant-garde au XX<sup>e</sup> siècle <sup>[5]</sup>. Dans le cas Bonnard, sa participation à la mise en scène de cette pièce était d'autant plus importante, car elle était le fruit de la collaboration avec Jarry et Claude Terrasse, compositeur et beau-frère du peintre.

Tout d'abord, nous suivrons le fil des expériences théâtrales chez Bonnard dans l'ordre chronologique, en citant également ses œuvres relatives au théâtre. Ensuite, nous réfléchirons au point commun entre le caractère infantile de l'*Ubu Roi* et le style graphique de Bonnard, en prenant en compte ce que lui ont apporté ses contacts avec la famille Terrasse <sup>[6]</sup>.

### **Expérience théâtrale et œuvres relatives au théâtre chez Bonnard dans les années 1890**

Déjà au tout début des années 1890, Bonnard a fréquenté le monde du spectacle et réalisé plusieurs dessins relatifs au théâtre, y compris ceux qui étaient inspirés par le Pierrot de pantomime, comme son camarade Édouard Vuillard, un dessin préparatoire de l'affiche pour *Hamlet* d'Ambroise Thomas, et un projet d'affiche pour le Moulin Rouge <sup>[7]</sup>. Et c'est notamment le théâtre de l'ombre au Chat Noir qui a exercé une profonde influence sur le vocabulaire formel chez Bonnard,

en se mélangeant à l'influence de l'art japonais<sup>[8]</sup>.

Mais c'était plutôt du côté des jeunes théâtres expérimentalistes, qui ont hérité d'une certaine manière des répertoires du spectacle plus populaire comme le cabaret ou le café-concert, que Bonnard ainsi que ses camarades Nabis ont participé ou ont essayé de participer à leurs activités, même si Bonnard n'a pas connu une grande réussite dans ce milieu. Il s'agit du Théâtre Libre, fondé en 1887, qui s'est lié avec le mouvement littéraire du naturalisme, ainsi que du Théâtre d'Art et du Théâtre de l'Œuvre, fondés au début des années 1890, qui s'inscrivent au sein du symbolisme, en vogue à cette époque.

C'est d'abord grâce à l'amitié d'Aurélien-Marie Lugné, dit Lugné-Poe, étudiant du Conservatoire et futur directeur et acteur du Théâtre de l'Œuvre, que Bonnard et de jeunes peintres Nabis ont obtenu la chance d'entrer dans le milieu théâtral. Lugné-Poe connaissait Maurice Denis depuis l'époque du Lycée Condorcet, et par lui il s'est lié avec Bonnard et d'autres Nabis. Pour ces jeunes peintres, presque inconnus alors, Lugné-Poe se faisait le courtier infatigable. Il a utilisé adroitement ses relations du Théâtre Libre et du Conservatoire, sollicité des articles, trouvé des acheteurs, mis les Nabis en relation avec des critiques d'art ou littéraires, ainsi que l'acteur de la Comédie Française, Coquelin Cadet qui est devenu l'ami et le protecteur du jeune groupe.

En 1891, Bonnard a commencé à partager avec Vuillard, Maurice Denis et Lugné-Poe, un atelier au 28 rue Pigalle à Paris, où il a fait la connaissance des écrivains et des poètes symbolistes. La relation avec le monde théâtral permet aussi à Bonnard de se mêler aux mouvements littéraires de son époque et de s'introduire avec ses compagnons au sein de *La Revue blanche*, la revue des lettres et des arts du Tout-Paris pour laquelle il aura exécuté une affiche, des illustrations ainsi que des lithographies.

Bonnard a également dessiné plusieurs projets de programmes vers 1890, qui n'ont malheureusement pas été réalisés<sup>[9]</sup>. C'était pour le Théâtre Libre, fondé par André Antoine, un amateur passionné du théâtre. Ce théâtre naturaliste a demandé aux jeunes peintres de collaborer pour ses activités de représentation, telles que broser le décor ou dessiner le programme par lithographie en couleur. C'est surtout Gabriel Ibels qui a contribué aux illustrations des programmes, parmi d'autres artistes de Montmartre comme Toulouse-Lautrec, Henri Rivière, Georges Auriol, et un programme dessiné par Vuillard (1890) et celui de Sérusier (1894) ont été publiés.

En 1890 naquit l'antithèse de ce théâtre naturaliste, un théâtre symboliste. Paul Fort, âgé de moins de vingt ans alors, a fondé le Théâtre d'Art sous la protection du cercle littéraire du symbolisme, autour de la revue *Mercur de France*. Ce théâtre a intentionnellement collaboré avec des jeunes peintres synthétistes ou symbolistes pour réaliser la conception wagnérienne de « l'art total », et c'est pour cette

raison que les Nabis s'engagent plus profondément dans cette activité en dessinant des illustrations des pièces représentées pour les programmes-revues qui s'appellent *Livre d'Art*, exécutant les décors, expérimentant la mise en scène innovante<sup>[10]</sup>. Pour l'un de ces *Livre d'Art*, Bonnard a dessiné l'illustration pour *La Geste du Roy*, ancien poème français qui est monté au Théâtre d'Art en décembre 1891 (fig.1)<sup>[11]</sup>. Il en a aussi brossé le décor. Bonnard a composé ce dessin en se souvenant des enluminures des miniatures anciennes. Le fond chamarré rappelle certains motifs qui apparaissent sur les étoffes brodées des oriflammes et les tapisseries gothiques. Geneviève Aitken y trouve « non l'illustration d'un texte mais une évocation fantaisiste par Bonnard d'un Moyen Âge de légende, proche de l'imagerie populaire et enfantine nourrie des chansons de geste<sup>[12]</sup> ».

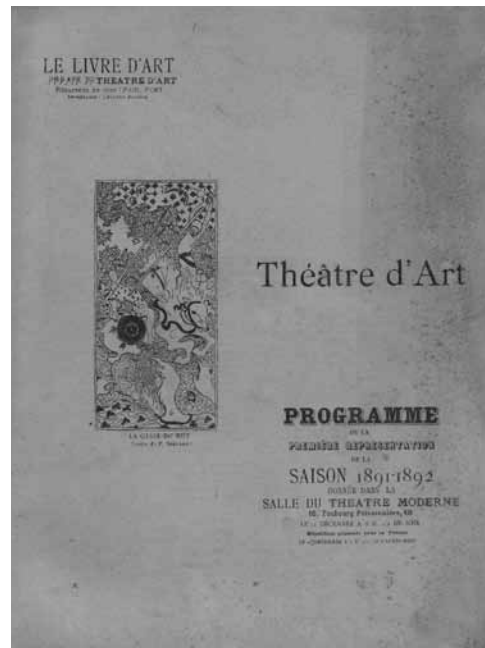


fig.1  
Pierre Bonnard, *La Geste du Roy*, 1891, dessin au trait pour le *Livre d'Art*, « *Organe du Théâtre d'Art* » (Terrasse n°2)  
Paris, Bibliothèque nationale de France  
Source gallica.bnf.fr / BnF

Héritant de la théorie de ce théâtre symboliste, le Théâtre de l'Œuvre a été fondé en 1893 par Lugné-Poe. Les cofondateurs sont Camille Mauclair, écrivain, critique d'art et littéraire, ainsi que Vuillard, toujours très passionné par le théâtre, qui est chargé de la plupart des programmes illustrés de ce théâtre pendant la première saison, et de la fabrication des décors<sup>[13]</sup>. Par contre, Bonnard a réalisé un seul programme en 1896, pour la représentation de *La Dernière Croisade*, comédie contemporaine de Maxime Gray, *L'Errante*, poème de Pierre Quillard et *La Fleur Palan enlevée*, un acte d'un auteur anonyme traduit du chinois (fig.2). L'illustration du côté gauche de ce programme illustre un jeune couple dénué, les deux seuls personnages de cette pièce<sup>[14]</sup>. Elle correspond à la scène de leur première rencontre, ou bien à celle qui, après trois ans où chacun est marié à quelqu'un d'autre. L'on y entrevoit le style de dessin avec l'atmosphère ennuyeuse et intime qui provient des illustrations pour le roman de Peter Nansen, *Marie*, que Bonnard a réalisé en 1897<sup>[15]</sup>. Le côté droit

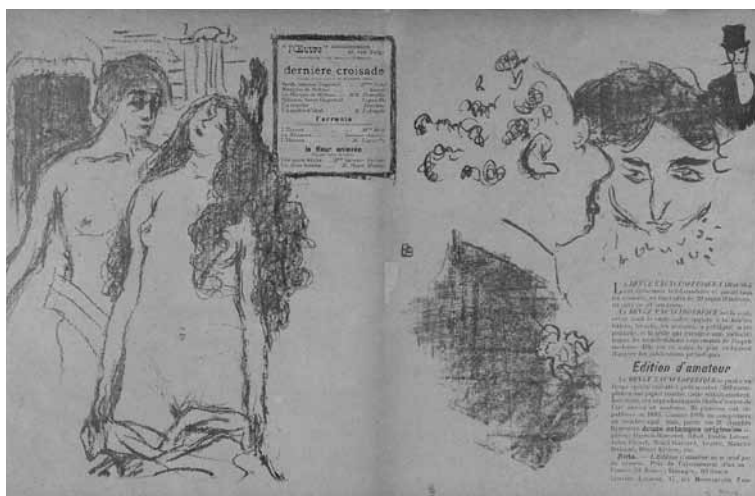


fig.2  
Pierre Bonnard, programme pour le Théâtre de l'Œuvre, *La Dernière Croisade* ; *L'Errante* ; *La Fleur Palan enlevée*, 22 avril 1896, lithographie (Roger-Marx n°39, Bouvet n°37)  
Paris, Bibliothèque nationale de France

représente *La Dernière Croisade* avec le couple réduit à des physionomies simples et quelque peu caricaturales. Selon Aitken, « à droite, le mari athée prêche à sa femme, la baronne Gugenfeld, sa conversion à la religion catholique. Elle écoute attentivement ses conseils, tandis qu'apparaît derrière elle la silhouette du marquis de Maltaux<sup>[16]</sup> ».

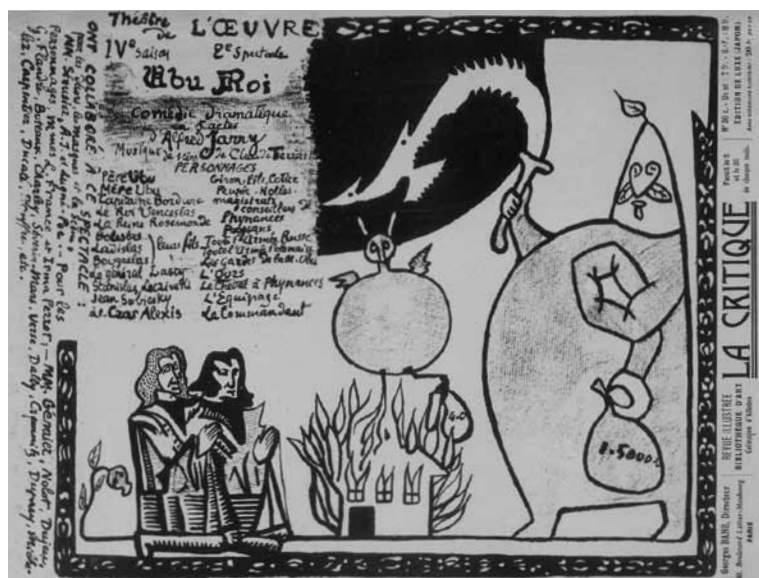
Même s'il n'a apporté son concours au programme illustré qu'une seule fois, c'est lui qui a dessiné le cachet de ce théâtre où se trouve « un ouvrier devant un entassement de pavés qui faisait bigrement penser à une barricade<sup>[17]</sup> », et il a laissé un dessin de la coulisse du théâtre dans son cahier *La Vie du peintre* (vers 1910) où se trouvent Lugué-Poe faisant une répétition et des artistes, y compris Bonnard, préparant le décor. Certes, cela témoigne que le souvenir de ce théâtre a quand même une certaine importance chez Bonnard, pourtant, en général, l'expérience théâtrale de Bonnard jusqu'ici semble être limitée. L'on pourrait supposer que le théâtre symboliste, qui se lie intimement au mouvement littéraire du symbolisme souvent idéaliste ou mystique, parfois élitiste, n'attira pas autant Bonnard que Vuillard qui a connu un succès au sein de ce milieu.

Ce qui attira Bonnard, c'est plutôt le fait de lancer un défi à cette tendance théâtrale et de s'inscrire dans la lignée d'un autre genre de spectacle que la majorité du symbolisme évite : il s'agit de la farce, qui aura défriché de nouvelles théâtralités envers le théâtre absurde au XX<sup>e</sup> siècle. C'est davantage la représentation d'*Ubu Roi* d'Alfred Jarry et surtout sa deuxième représentation au Théâtre des Pantins, un théâtre de marionnettes où Bonnard a pu partager pleinement son sens de l'humour, voire même un esprit de potache avec ce dramaturge singulier.

### Les représentations d'*Ubu Roi* à l'Œuvre et aux Pantins

Avant d'être montrée aux Pantins, la première d'*Ubu Roi* a eu lieu au Théâtre de l'Œuvre le 10 décembre 1896<sup>[18]</sup>. A cette occasion, Bonnard

fig.3  
Alfred Jarry, programme pour le Théâtre de l'Œuvre, *Ubu Roi*, 10 décembre 1896, lithographie (Arrivé pl. 55)  
Paris, Bibliothèque nationale de France



a réalisé le décor avec d'autres nabis. Claude Terrasse a composé la musique de la pièce. Jarry, alors secrétaire de ce théâtre et assistant de Lugné-Poe, a dessiné par lui-même le programme et a donné de nombreuses indications concernant la mise en scène (fig.3)<sup>[19]</sup>. Cela anticipe la collaboration du projet du Théâtre des Pantins deux ans plus tard.

Le protagoniste de cette pièce, Père Ubu, est un personnage glouton, avide et cruel, qui massacre la famille royale d'une Pologne imaginaire afin de monter sur le trône. Voulant sacrifier tout le monde pour arriver à son but, Ubu finit de montrer sa lâcheté lorsqu'il est forcé de combattre contre le fils survivant du roi déchu du Pologne.

« The first Symbolist farce<sup>[20]</sup> » selon l'expression du poète et critique anglais Arthur Symons, cette fameuse représentation à l'Œuvre a provoqué un scandale par ses références scatologiques, son langage abâtardi, ainsi que sa mise en scène inédite : les acteurs portant des masques grotesques et bougeant à la manière guignolesque des marionnettes, et avec un seul rideau pour tout décor<sup>[21]</sup>. Symons écrivait qu'*Ubu Roi* « has the crudity of a schoolboy or a savage<sup>[22]</sup> », de surcroît « the scenery was painted to represent, by a child's conventions, indoors and out of doors, and even the torrid, temperate, and arctic zones at once<sup>[23]</sup> ». Ce spectacle de « l'exhibition fumisterie enfantine<sup>[24]</sup> » a été originalement composé par Jarry adolescent, lycéen à Rennes, en prenant comme modèle de Père Ubu son professeur de physique. *Ubu Roi* conserve cet aspect potache de l'adolescence, ce caractère puéril<sup>[25]</sup>.

Ce caractère sera plus évident et plus complet lorsqu'il est monté avec des marionnettes en 1898 au Théâtre des Pantins, fondé par Claude Terrasse et installé chez lui l'année précédente. Le peintre, Jarry et le poète Franc-Nohain lui ont apporté leurs soins. Pour sa mise en scène d'*Ubu Roi*, Bonnard a fabriqué les marionnettes sauf celle d'Ubu et fait le décor du castelet avec Vuillard (fig.4).

Cette entreprise s'inscrit partiellement dans le courant théâtral de l'époque. Dans le milieu culturel du mouvement symboliste des années 1890 se développe le goût pour les marionnettes. Ici, nous passons cette situation en revue et repérons la singularité d'*Ubu Roi* aux Pantins qui expliquera la raison pour laquelle Bonnard s'y est intéressé.

Une des premières manifestations du spectacle de marionnettes a lieu au Petit Théâtre de la Galerie Vivienne, fondé en

fig.4  
Pierre Bonnard, cahier de dessins dit de « La Vie du peintre », p.IV registre inférieur, *Le Théâtre des Pantins*, vers 1910, encre, aquarelle et gouache sur papier, 31,5 x 23,9 cm  
Paris, musée d'Orsay, conservé au musée du Louvre  
Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Thierry Le Mage / distribuée par AMF



1888 par les poètes Maurice Bouchor et Henri Signoret<sup>[26]</sup>. Pendant son existence éphémère de quatre saisons, cette entreprise d'artistes et de lettrés avait pour but de mieux faire connaître au public les grands textes dramatiques de tous les pays et de toutes les époques, peu ou pas joués. Les décors et les têtes des marionnettes ont été exécutés par des peintres et des sculpteurs, y compris Daniel Monfreid ou Georges Rochegrosse. Admirateur de ce théâtre, Paul Margueritte a écrit sur les marionnettes comme « les fantoches impersonnels, être de bois et de carton, possèdent une vie falote et mystérieuse. Leur allure de vérité surprend, inquiète. Dans leurs gestes essentiels tient l'expression complète des sentiments humains<sup>[27]</sup> ». Il continue ensuite « de vrais acteurs n'eussent point produit cet effet. Là, le raccourci ajoutait à l'illusion<sup>[28]</sup> ». Et encore, le critique Anatole France trouve dans les marionnettes « le sentiment religieux » et un caractère « auguste<sup>[29]</sup> ».

Rappelons aussi que Maurice Maeterlinck, poète symboliste et collaborateur aux Théâtres d'Art et de l'Œuvre, a composé des pièces pour marionnettes dès 1891, telles que *Les Sept Princesses*, *Alladine et Palomides*, *Intérieur*, *La Mort de Tingaliles*<sup>[30]</sup>. Ce poète belge préfère les ombres ou les marionnettes plutôt que les acteurs en chair et en os : « L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection d'ombres symboliques ou un être qui aurait l'allure de la vie sans avoir la vie ? Je ne sais ; mais l'absence de l'homme me semble indispensable<sup>[31]</sup> ». On peut y trouver l'esthétique du théâtre symboliste à la fin du siècle : en évitant le réalisme de la mise en scène et l'élément en dehors de l'intention de l'auteur, inventer la scène qui s'éloigne du monde réel en faveur de l'essor de l'imagination des spectateurs. Comme le résume Losco-Lena, « ce qui fascinait les symbolistes, c'était le pouvoir suggestif des ombres et des marionnettes moins en elles-mêmes qu'en tant qu'elles enrayaient le théâtre<sup>[32]</sup> ». Ils cherchaient à atteindre « un théâtre de visions intérieures<sup>[33]</sup> ». Pour cette esthétique, l'acteur humain aurait risqué d'être un obstacle, puisqu'il a le soi : le corps qui a de la présence, et le comportement pas totalement contrôlable.

D'autre part, Paul Ranson donnait des séances de « guignol » dans son atelier avec d'autres nabis, y compris Bonnard<sup>[34]</sup>. Ils créèrent *Les Sept Princesses* de Maeterlinck en 1892 dans un hôtel particulier, avec un rideau de scène de Jan Verkade, des marionnettes et un décor de Maurice Denis. En seconde partie, *La Farce du pâté et de la tarte*, pièce du XV<sup>e</sup> siècle était donnée dans un décor de Vuillard. En 1894, Ranson réinterpréta *Paphnutius*, pieux drame de l'abbesse Hrotswitha du X<sup>e</sup> siècle, devant un public comptant Mallarmé et Debussy. Dès cette époque, il donnait aussi, avec ses marionnettes, « Guignol pour vieux enfants », des pièces bouffonnes, scabreuses, anticléricales et antimilitaristes mettant en scène l'abbé Prout<sup>[35]</sup>.

Retournons au Théâtre des Pantins. Si la mise en scène d'*Ubu*

*Roi* s'inscrit dans le cadre du goût pour les marionnettes de l'époque, elle a accordé de l'importance non pas à la passivité des marionnettes en y projetant l'imagination des spectateurs dans un théâtre suggestif ou de la rêverie, comme au Petit Théâtre, ou chez Maeterlinck, mais plutôt leurs caractères grotesques, infantiles, qui dérangent le public par une sorte de chahut avec plein de mots vulgaires, des gamineries, lancés par des personnages excentriques dans un monde déraisonnable. Du reste, Arthur Symons a défini *Ubu Roi* « a sort of comic antithesis to Maeterlinck<sup>[36]</sup> ».

*Ubu Roi* s'éloigne également de l'entreprise de chez Ranson qui prend part à la tradition du guignol caricatural avec un message politique en faisant approcher les marionnettes du théâtre de boulevard par la volubilité. Mais *Ubu Roi* aux Pantins est plutôt une pièce qui reste dans la logique puérile qui a le désir de rompre une lecture logique des adultes civilisés intégrés dans la société. Si nous citons de nouveau la description faite par Symons, c'était : « the brutality out of which we have achieved civilization<sup>[37]</sup> ».

En franchissant le cadre traditionnel du spectacle des marionnettes, *Ubu Roi*, conserve la conception d'une bonhomie du Jarry lycéen, resté dans la sphère enfantine, le monde rudimentaire. Pour reprendre le cas Bonnard, il semble bien partager cet esprit Jarryen et c'est cet esprit qui a pu attirer Bonnard. Cette résonance d'esprit peut se retrouver surtout dans son œuvre graphique à cette époque, comme nous allons le constater.

### **Style infantile partagé par Bonnard et Jarry**

Si l'on retrace ensuite l'iconographie d'Ubu, c'est Jarry lui-même qui a dessiné le portrait du Père Ubu. Et le programme pour la première représentation d'*Ubu Roi* a également été de la main de Jarry via la technique de la xylographie (fig.3). Au niveau technique et iconographique, nous pouvons remarquer son rapport avec l'image d'Epinal ou l'incunable du sujet religieux ou fantastique auxquels Jarry s'intéresse alors<sup>[38]</sup>. Il a exprimé son intérêt pour ces estampes « primitives » en les reproduisant dans la revue littéraire illustrée, *L'Ymagier* qui est rédigé par Remy de Gourmond en collaboration avec Jarry entre 1894 et 1895, juste avant l'année de la mise en scène d'*Ubu Roi*. La silhouette d'Ubu, d'un autre côté, semble être un mélange caricatural de Louis-Philippe et un goût du gribouillage enfantin d'un bonhomme.

Cet esprit de gribouillage sera plus remarquable encore sur les illustrations des couvertures des musiques pour le Théâtre des Pantins, que Jarry et Bonnard ont dessinées (fig.5). Ces partitions, composées par Claude Terrasse et publiées par le *Mercure de France*, ont compté neuf pièces, les trois premières sont faites par Jarry, et le reste par Bonnard. L'on y trouve des lignes brisées, échevelées, désordonnées de griffonnage qui semblent se révolter contre les lignes qui obéissent

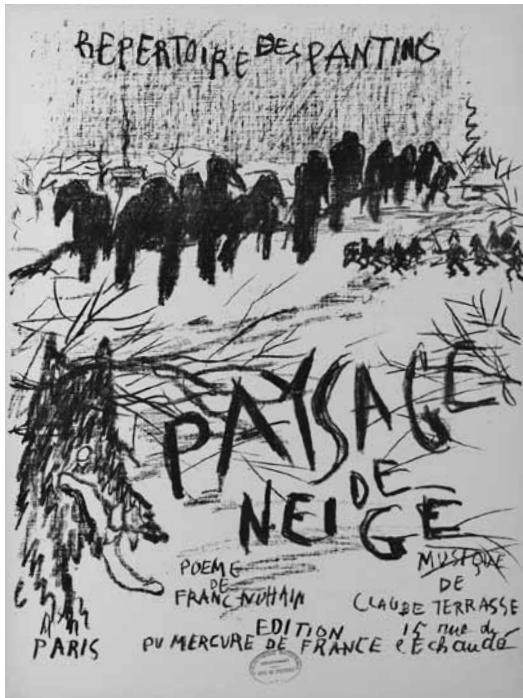


fig.5

fig.5  
Pierre Bonnard, couverture de la partition du *Paysage de neige*, répertoire des Pantins, 1898, lithographie (Roger-Marx n°51, Bouvet n°48) Paris, Bibliothèque nationale de France  
Source gallica.bnf.fr / BnF



fig.6

fig.6  
Pierre Bonnard, illustration pour l'*Almanach illustré du Père Ubu* d'Alfred Jarry, 1901 (Terrasse n°10) Paris, Bibliothèque nationale de France  
Source gallica.bnf.fr / BnF

à la notion de l'élégance. Bonnard a successivement collaboré avec Jarry et réalisé des illustrations pour les livres de cet auteur, dont l'*Almanach illustré du Père Ubu*<sup>[39]</sup>. Ici, ses illustrations sont allées jusqu'à l'assimilation avec de vrais gribouillages des bonhommes par la main d'un enfant (fig.6). De fait, l'on peut trouver dans les textes critiques sur l'œuvre de cet artiste, des mentions sur le caractère infantile, tel que celui de Tristan Bernard, romancier, auteur dramatique et collaborateur de *La Revue blanche*, qui a évalué ce caractère: « ces disproportions, ces cocasseries, ces enfantillages auxquels la première partie de son œuvre doit d'ailleurs beaucoup de son charme<sup>[40]</sup> ».

Il se peut que ce vocabulaire des images potaches chez Bonnard ait été nourri par sa fréquentation intime avec la famille Terrasse au Grand-Lemps, c'est-à-dire Claude et Andrée, sœurs du peintre, et leurs enfants. Effectivement, de nombreuses représentations des enfants des Terrasse se trouvent dans l'œuvre de Bonnard. Et la maison de la famille Terrasse était d'ailleurs le lieu de rassemblement de nombreux artistes et lettrés dont Alfred Jarry. Après la naissance de leur premier fils en 1892, Bonnard a commencé à travailler avec ce beau-frère pour le *Petit Solfège illustré*<sup>[41]</sup>, manuel musical pour les enfants avec illustrations sur chaque page, et il a également exécuté, au cours de la même année, la lithographie intitulée *Scène de famille* où ce petit enfant est représenté. Si les illustrations du *Petit solfège* se rapprochent des livres de musique pour enfant de cette époque, comme celui par de Monvel par sa mise en page et la disposition rythmique des figures<sup>[42]</sup>, il n'en reste pas moins que le style de dessins « gribouillageux » chez Bonnard est singulier.

Les enfants dans l'œuvre de Bonnard acquièrent une personnalité et semblent bouger par leurs propres désirs. Ce sont des êtres



en dehors du contrôle de l'adulte, dont le comportement dépasse le code social. Un contraste émerge quand ils sont comparés avec, par exemple, les enfants représentés dans l'œuvre de Maurice Denis. La représentation de l'enfant chez Denis, pleine de retenue et de grâce comme un « petit adulte », se superpose à l'image du religieux telle que la *Maternité à la pomme* (1897, huile sur toile, collection particulière). L'animalité de l'enfance entre en résonance avec le style de dessin de Bonnard<sup>[43]</sup>.

Le désir de Bonnard pour l'enfantillage en tant que l'état mental qui peut aboutir à l'idée inouïe, la création libre – Peut-on rappeler que lors de sa préparation du *Petit Solfège*, Bonnard a écrit à Vuillard qu'« il faut que je pense aux décorateurs de missel des temps passé ou bien aux Japonais mettant de l'art dans des dictionnaires encyclopédiques pour me donner du courage<sup>[44]</sup> ». Il est possible que cette « encyclopédie » soit le livre illustré en bois tel que la *Manga de Hokusai*. Sachant que ce peintre-dessinateur japonais était admiré par des critiques français d'alors pour sa vitalité jeune et son esprit enfantin léger et humoristique, nous pourrions supposer que l'inspiration japonisme chez Bonnard se lie également à ce désir de l'enfantillage<sup>[45]</sup>.

Ainsi, Bonnard avait élaboré son style de dessin en adoptant un trait enfantin dans l'ouvrage d'Alfred Jarry et il s'est nourri au contact des enfants, notamment chez Terrasse. Cette tendance, si l'on peut dire une sorte de primitivisme chez Bonnard, qui apparaît sous la forme de l'enfantillage, se différencie de celle chez Gauguin, l'Ecole de Pont-Aven, ou encore d'autres nabis, même s'ils ont partagé comme référence l'esthétique de l'enfance. Si, comme Clément Dessy le souligne, le « désapprentissage des techniques vers un mytique "primitivisme"<sup>[46]</sup> » est partagé par les Nabis, cette pratique chez Bonnard doit être remarquable. Il l'a approfondie le plus en s'assimilant lui-même à l'enfant créateur qui se délivre du sujet littéraire, religieux, ou symbolique, voire intellectuel. De plus, au contraire des primitivistes qui voient leur fantaisie dans ce qui existe au loin au niveau géographique ou temporel, Bonnard trouve dans une existence toute familière la source d'inspiration, cette existence dégagée de la civilisation ou la socialité adulte. Dans ce sens, son primitivisme appartient à une sphère privée, personnelle. Cela se rattache à l'intimisme chez Bonnard qui disait à l'âge de vingt quatre ans : « Je ne suis d'aucune école, je cherche uniquement à faire quelque chose de personnel<sup>[47]</sup> ».

[1] Le présent texte a été rédigé à partir de celui présenté au séminaire « La multiplicité chez Pierre Bonnard », organisé par la Société franco-japonaise d'art et d'archéologie au 23 septembre 2018 à la Maison Franco-Japonaise à Tokyo. Nous tenons à remercier les organisateurs pour cette occasion, notamment à Monsieur le Professeur Atsushi Miura, ainsi que les intervenants et les auditeurs de ce séminaire qui nous ont donné leurs avis sur notre présentation. Nous remercions également Sandra Bernard pour la relecture et la correction du français de ce texte.

- [2] Pierrette Vernon, Gilles Genty, *Bonnard, inédits*, Éditions Cercle d'Art, 2003, p. 95.
- [3] Parmi d'études sur le rapport des Nabis au théâtre dans le domaine de l'histoire de l'art, voir notamment Geneviève Aitken, *Les peintres et le théâtre à Paris autour de 1900*, thèse, Ecole du Louvre, 1978 ; Geneviève Aitken, *Artistes et théâtres d'avant-garde : programmes de théâtre illustrés, Paris 1890-1900*, cat. exp., Pully, Musée de Pully, 1991 ; Solange Vernois, *Les Nabis au service de la littérature et des spectacles de leur temps (1888-1905)*, Lille, ANRT, 1996 ; Isabelle Cahn, *Le théâtre de l'Œuvre 1893-1900 : Naissance du théâtre moderne*, cat exp., Paris, Musée d'Orsay ; Milan, 5 continents Éditions, 2005 ; Clément Dessy, *Les écrivains et les Nabis : la littérature au défi de la peinture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- [4] Anonyme, « Courrier des Théâtres », dans *Journal des Débats politiques et littéraires*, no.346, 12 décembre 1896, p.3.
- [5] Nous pouvons compter parmi eux des artistes tels que André Derain, Pablo Picasso et Joan Miro. Voir à ce sujet Maria Gonzalez Menendez, *Alfred Jarry, le Dieu sauvage des avant-gardes*, thèse, Université Paris IV, 2012.
- [6] Le caractère infantile en commun chez Bonnard et Jarry a été remarqué avec de précision par Emmanuel Pernoud dans son ouvrage *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes* (Paris, Hazan, 2003), surtout dans le chapitre 4 « Le bonhomme Ubu » et le chapitre 5 « Le modèle enfant ». Nous devons à cet ouvrage d'avoir été le premier pas de notre recherche développée dans cet article.
- [7] Les dessins du Pierrot par Bonnard sont reproduits dans Vernon et Genty, *op. cit.*, pls. 221-224.
- [8] Sur l'inspiration que Bonnard a tirée du Chat Noir, voir Patricia Eckert Boyer, *The Nabis and the Parisian avant-garde*, cat. exp., New Brunswick, N.J. ; London, Rutgers university press, 1988.
- [9] Vernon et Genty, *op. cit.*, pls. 230 et 232.
- [10] Sur le théâtre symboliste, voir Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, Paris, L'Arche, 1957 ; Frantisek Deak, *Symbolist theater : the formation of an avant-garde*, Baltimore ; London, Johns Hopkins university press, 1993 ; Mireille Losco-Lena, *La scène symboliste, 1890-1896 : pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, 2010.
- [11] Ce programme de la huitième représentation (11 décembre 1891) porte en tête : « Le Livre d'Art, Organe du Théâtre d'Art ».
- [12] Aitken, *op. cit.*, 1991, p.46.
- [13] La collaboration des peintres nabis pour le théâtre de l'Œuvre, voir notamment Isabelle Cahn, *op. cit.*
- [14] « La fleur palan enlevée », dans Jules Arène, *La Chine familière et galante*, Paris, Charpentier et Cie, 1876, pp.120-139.
- [15] Bonnard a réalisé 18 dessins pour *Marie* de ce romancier danois, publiée en extrait dans *La Revue blanche* en 1897, et intégralement en 1898 par l'Édition de la Revue blanche.
- [16] Aitken, *op. cit.*, 1978, p.117.
- [17] Francis Jourdain cité par Robichez, *op. cit.*, p.212. En citant le texte de Jourdain, Robichez mets ce cachet en relation avec l'histoire de l'Anarchie au début des années 1890.
- [18] Alfred Jarry, *Ubu Roi*, Paris, Édition du Mercure de France, 1896.
- [19] Même avant d'être engagé au Théâtre de l'Œuvre, Jarry a déjà été assistant au Théâtre d'Art au début des années 1890 et également fréquenté l'Œuvre. En 1896, il a succédé au poste du secrétaire de Lugné et consacré ses efforts à la création de sa pièce *Ubu*. Sur les démarches vers la représentation d'*Ubu Roi* et son caractère hérité du théâtre symboliste, voir Frantisek Deak, « The Staging of Ubu Roi : Facts and Fiction concerning the Seminal Production of the Theatrical Avant-Garde », dans Deak, *op. cit.*, pp.227-246.
- [20] Arthur Symons, « A Symbolist farce », *Studies in Two Literatures*, London, Smithers, 1897, p.306.
- [21] Sur l'idée de l'art dramatique et des marionnettes chez Jarry, voir Alfred Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », *Mercur de France*, septembre 1896, pp.467-473 ; Discours prononcé par Jarry le 10 décembre 1896 avant la représentation d'*Ubu Roi*, reproduit dans A.-Ferdinand Herold, « Les Théâtres », *Mercur de France*, janvier 1897, pp.217-218 ; Alfred Jarry, « Les Marionnettes », reproduit dans *L'Étoile-Absinthe*, t. 5-6, 1980, pp.42-46 (conférence prononcée par Jarry en 1902).
- [22] Symons, *op. cit.*, p.306.
- [23] *Ibid.*, p.307.
- [24] Félix Duquesnel, « Grains de bon sens », *Le Gaulois*, No. 5514, 12 décembre 1896, p.1, reproduit dans *L'Étoile-Absinthe*, t. 123-124, 2009-2010, p.149.
- [25] Voir Henri Béhar, « La culture potachique à l'assaut du Symbolisme : le cas JARRY », *L'Étoile-Absinthe*, t. 3, 1979, pp.32-47.
- [26] Voir Sophie Lucet, « Les marionnettes pieuses de la rue Vivienne », *Le « Théâtre en liberté » des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, thèse, Université de Paris IV, 1996-1997, pp.221-232.
- [27] Paul Margueritte, *Le Petit Théâtre*, Paris, Librairie illustrée, 1888, p.8.
- [28] *Ibid.*
- [29] Anatole France, « Les marionnettes », *La Vie littéraire*, 2<sup>e</sup> série, Paris, Calmann-Lévy, 1890, pp.147-148.
- [30] Maurice Maeterlinck, *Les Sept Princesses*, Bruxelles, P. Lacomblez, 1891 ; Maurice Maeterlinck, *Alladine et Palomides ; Intérieur ; et La Mort de Tintagiles : trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles, E. Deman, 1894.
- [31] Maurice Maeterlinck, « Menus Propos : le théâtre », dans *Œuvre I : Le Réveil de l'âme*,

édition établie et présentée par P. Gorceix, Bruxelles, éditions Complexe, 1999, p.462.

[32] Losco-Lena, *op. cit.*, p.40.

[33] *Ibid.*

[34] Voir Brigitte Ranson Bitker, « Un Nabi «fou de guignol» », dans *Paul Élie Ranson : du symbolisme à l'art nouveau*, cat. exp., Paris, Somogy ; Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis-Le Prieuré, 1997, pp.29-43.

[35] Paul Ranson, *Abbé Prout, Guignol pour vieux enfants*, Paris, Société du Mercure de France, 1902.

[36] Symons, *op. cit.*, p.308.

[37] *Ibid.*, p.310.

[38] Voir ces deux ouvrages : *Alfred Jarry et les arts : actes du colloque international, Laval, Vieux Château, 30-31 mars 2007*, textes réunis par Henri Béhar et Julien Schuh, Paris, SAAJ ; Tusson, Du Lérot éd., 2008 ; Thieri Foulc ; Paul Gayot ; Patrick Besnier ; Julien Schuh ; Collège de 'Pataphysique, *Jarry en images*, Paris, le Promeneur-Gallimard, 2011. Sur l'œuvre iconographique de Jarry, voir Michel Arrivé, *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, Collège de Pataphysique, 1968.

[39] Alfred Jarry, *Almanach illustré du Père Ubu (XX<sup>e</sup> siècle), 1<sup>er</sup> janvier 1901*, Paris, A. Vollard, 1901. Bonnard a dessiné des illustrations également pour d'autres ouvrages de Jarry, comme *Almanach du Père Ubu, illustré (janvier-février-mars 1899)* (Paris, 1899). Bonnard a illustré pour Jarry un Hercule utilisé comme justification du tirage dans *Le Surmâte* (Paris, Éditions de la Revue blanche, 1902) et comme publicité, et une femme nue avec un miroir pour l'annonce de *Messaline* (Paris, Éditions de la Revue blanche, 1901) dans *La Revue blanche* du 15 février 1902.

[40] *Pierre Bonnard*, étude par Claude Roger-Marx, lettre-préface de Tristan Bernard, Paris, Henry Babou, 1931, pp.13-14.

[41] Claude Terrasse, *Petit Solfège illustré*, Paris, Quintin, 1893.

[42] Charles-Marie Widor, *Vieilles chansons et rondes pour les petits enfants, notées avec des accompagnements faciles*, illustrations de Louis-Maurice Boutet de Monvel, Paris, Librairie Plon-Nourrit, [1883].

[43] Helen Giambruni fait une comparaison avec la représentation des enfants et celle des animaux dans l'art graphique de Bonnard. Helen Giambruni, « Domestic scenes », dans Colta Ives ; Helen Giambruni ; Sasha M. Newman, *Pierre Bonnard, the Graphic Art*, cat. exp., New York, Metropolitan Museum of Art, 1989, pp.39-92.

[44] Lettre de Bonnard adressée à Vuillard, datée du 13 avril 1893, reproduite dans *Correspondance Bonnard-Vuillard*, édition de Antoine Terrasse, Paris, Gallimard, 2001, p.17.

[45] Voir Ary Renan, « La 'Mangua' de Hokusai », *Le Japon artistique*, no.9, janvier 1889, p.113. Sur la mise en relation de l'art japonais, celui de Hokusai en particulier, et l'esprit de l'enfance dans les discours des critiques japonisants ou des peintres symbolistes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, voir Hiroyo Hakamata, « Gauguin and the Symbolist Painters' Reception of Hokusai », dans Akiko Mabuchi et al, *Hokusai and Japonisme*, cat. exp., Tokyo, The National Museum of Western Art, 2017, pp.341-345.

[46] Dessy, *op. cit.*, pp.118-119.

[47] Antoine Terrasse, *Pierre Bonnard*, Paris, Gallimard, 1967, p.9.

19世紀末のフランスでは演劇界における画家の参入が顕著にみられた。なかでもナビ派の画家たちと象徴主義演劇を牽引した劇場との協働が近代演劇の展開に寄与し、また劇場での経験が画家たちにもたらした影響についても研究が進みつつある。こうした研究動向を踏まえながら、本論は1890年代のボナールのグラフィック・アートを主な対象とし、アルフレッド・ジャリ作『ユビュ王』の二度の上演との関係を考察しようとするものである。そこで着目するのが、ボナールの作品に認められる「子供のような」造形、すなわち幼児の手を思わせるようなぎこちない造形である。

ボナールは1890年代初頭にモーリス・ドニやエドゥアール・ヴエイヤール、のちの制作座座長リュネエポとアトリエを共有して演劇や文学界との接点を深めた。他のナビ派画家らとともに自然主義演劇の自由座や象徴主義演劇を主導した芸術座・制作座の舞台演出・プログラム制作にも協力したボナールだったが、1896年に制作座で初演され、2年後に人形劇のパンタン座にて再演されたジャリの『ユビュ王』は、ボナールにとって特別な意味を持った。

『ユビュ王』はその破天荒な筋書や、頻繁に発される卑猥で粗野な俗語や造語、奇抜な演出によって初演時から大きな反響を引き起こし、今日では不条理劇の先駆と位置づけられる。だが本論が注目するのは、当時の劇評がその物語や演出法を批判する際に「子供」あるいは「学生」のような、といった言い回しを用いたことだ。ジャリとボナールが共有した志向が、まさにこの「子供のような(enfantin)」精神による制作であった。

とくにパンタン座での上演は、一面では同時代の文学・美術界でのマリオネット劇に対する関心の高まりに結び付けられるものの、『ユビュ王』の物語・演出面双方での意図的な「子供っぽさ」の強調は、他とは一線を画すものだった。同様の志向は、ボナールとジャリ双方が手がけた『パンタン座のための演目』(1898)の表紙絵や、ジャリ作『ユビュ親父の暦』(1901)のためのボナールの挿絵の造形様式にも指摘できる。

こうしたボナールの造形様式は、二度の『ユビュ王』上演時に舞台音楽を手がけ、ボナールとともに子供のための音楽教本『小さなソルフェージュ』(1893)を制作した義弟クロード・テラスの家族、とくにその子供たちとの親しい交流によっても促されたと考えられる。本論末尾では、「子供のような」造形の志向が、彼をとりまく美術動向におけるプリミティヴなものへの志向と部分的に重なりながらも、モチーフにおける象徴的な意味合いの排除や私的領域へとどまる姿勢において差別化されることを付言した。