

« *L'Abbé Prout* de Paul Ranson :

satire et théâtre de marionnettes chez les Nabis »

Jérémie Cerman

En 1888, Paul Ranson (1861-1909) fait partie, avec Maurice Denis, Paul Sérusier, Pierre Bonnard et Henri-Gabriel Ibels, des cinq membres fondateurs du groupe des Nabis. Si sa production demeura pendant longtemps peu étudiée, peut être aussi parce que l'artiste fut le premier du groupe à disparaître, plusieurs études monographiques ont contribué, depuis une dizaine d'années, à la réhabiliter¹. Cependant, l'image encore renvoyée par son œuvre demeure souvent celle d'un symbolisme compliqué, parfois difficilement déchiffrable, mêlant ésotérisme et occultisme teintés d'un intérêt équivoque pour les civilisations lointaines. Pourtant, Ranson, « Nabi plus japonard que le Nabi japonard », était loin d'être un personnage austère, ce dont Thadée Natanson se souvenait d'ailleurs en 1948 en ces termes :

« Ranson aussi était gai [...]. Lorsqu'il s'avavançait en assurant sur son nez puissant, les ressorts de fer de son lorgnon et regardait au-dessus des verres, il avait souvent l'air d'un acteur comique et, dès qu'il avait un peu longtemps gardé son sérieux, on le soupçonnait de préparer quelque farce ou malice que son accent méridional allait claironner². »

Humour et dérision ponctuèrent en effet l'activité artistique de Ranson sur toute sa durée, et ce dès certaines réalisations précoces. Ainsi, un petit menu illustré daté vers 1885 mentionne, pour le dessert, des « Chut ! de nonnes »³ et si le terme scatologique, dans son rapport à la Chrétienté, n'est pas prononcé, ce qui contribue à l'aspect humoristique de l'objet, Ranson le fait apparaître sans ambages plusieurs années plus tard, « Prout », du nom de l'abbé libidineux sorti de son imagination. Si le versant comique et satirique de l'œuvre de Ranson se cristallisa autour de sa passion pour le théâtre de marionnettes, *L'Abbé Prout*, pièce destinée à être jouée en « guignol », écrite et illustrée par l'artiste en 1901-1902⁴, en est le manifeste le plus représentatif. Suite à une présentation générale du contexte de réalisation et de publication de cette œuvre, son contenu sera détaillé en regard des préoccupations de son auteur et de l'époque qui lui est contemporaine. Enfin, *L'Abbé Prout* sera envisagé, dans le cadre de sa mise en scène notamment, en tant qu'œuvre collective, indissociable du contexte des Nabis et de leur cercle.

Mes plus vifs remerciements à Aurélie Peylhard et Laurent Houssais pour leur aide.

¹ Voir notamment *Paul Élie Ranson, 1861-1909. Du Symbolisme à l'Art Nouveau*, Paris, Somogy, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis « Le Prieuré », 1997 ; Brigitte Ranson Bitker, Gilles Genty, *Paul Ranson, 1861-1909. Catalogue Raisonné. Japonisme, Symbolisme, Art Nouveau*, Paris, Somogy, 1999 et *Paul Ranson, 1861-1909*, Paris, Somogy, Valence, Musée de Valence, 2004.

² Thadée Natanson, *Peints à leur tour*, Paris, Albin Michel, 1948, p. 287.

³ Brigitte Ranson Bitker, Gilles Genty, *op. cit.*, p. 84, cat. 5.

⁴ Paul Ranson, *L'Abbé Prout. Guignol pour vieux enfants*, Paris, Société du Mercure de France, 1902.

Du « Temple » à *L'Abbé Prout*

L'intérêt de Paul Ranson pour le théâtre de marionnettes remontait à l'enfance et se manifesta rapidement dans le contexte nabi. Au sein du « Temple », atelier de Ranson où se réunissait le groupe à partir de 1889, le maître des lieux, au fil des discussions, mettait déjà en scène des pantins sur le mode de l'improvisation. D'un premier spectacle en 1892 chez le conseiller d'État Georges Coulon – représentation des *Sept princesses* de Maurice Maeterlinck et de *La Farce du pâté et de la tarte* – à la mise en scène pour marionnettes d'*Ubu roi* d'Alfred Jarry au Théâtre des Pantins de Claude Terrasse en 1898, Ranson contamina son entourage de sa passion⁵. C'est dans ce contexte que naquit progressivement le personnage de l'Abbé Prout, plusieurs années avant la publication de la pièce. Le critique André Fontainas notait en effet bien plus tard comment, au sein du « Temple », « Ranson [...] méditait déjà les farces, grosses peut-être mais endiablées et spirituelles de l'Abbé Prout, ce guignol spécial mais curieux »⁶. De même, en 1948, Thadée Natanson se souvenait des premières apparitions de l'abbé comme suit :

« C'était un abbé, dont la voix nasillait, mais non sans onction, des propos de bien pensant et qui entraît brusquement dans n'importe quelle discussion pour défendre, avec le ridicule nécessaire, le point de vue de ceux que, dans l'atelier de Paul Ranson, on traitait avec mépris de « bourgeois ». L'abbé, qui se dénommait l'Abbé Prout, avait une façon, toujours la même, de conclure (Ranson frottant les mains du personnage): "Eh bien! Eh Bien!... Voilà qui est bien ! À quoi ni Sérusier ni même Maurice Denis ne résistaient toujours ⁷. »

C'est finalement en 1901-1902 que *L'Abbé Prout* allait concrètement se matérialiser sous la forme d'une œuvre plastique et littéraire. Le manuscrit original, toujours conservé⁸, est constitué de six cahiers comprenant chacun l'une des six saynètes sur les sept présentes dans le livre⁹. Il est accompagné de deux gouaches figurant l'Abbé Prout, ainsi que des dessins originaux à l'encre regroupant les quarante-cinq illustrations qui viendront agrémenter la publication¹⁰. Enfin, la chemise entourant le document est ornée d'une étiquette figurant un dessin du père Ubu par Jarry, de la main duquel une annotation figure également à la fin du manuscrit de la saynète *Le Sabre et le Goupillon*, dont elle reprend une réplique : « Ah mille escadrons, de lurons aux pompons, patapon, patapon, les bons dragons, au trot les canassons ! »¹¹. *L'Abbé Prout* fut édité par *Le Mercure de France* fin 1902 et porte le sous-titre de *Guignol pour vieux enfants*, venant souligner le caractère infantile de l'œuvre qui, à fortes connotations érotiques, s'adressait cependant à un public adulte.

⁵ Au sujet de la passion de Paul Ranson pour le théâtre de marionnettes, nous renvoyons à l'étude effectuée par la petite fille de l'artiste : Brigitte Ranson Bitker, « Un Nabi « fou de guignol » », in *Paul Élie Ranson, 1861-1909. Du Symbolisme à l'Art Nouveau*, *op. cit.*, pp. 27-44.

⁶ André Fontainas, *Mes souvenirs du symbolisme*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue critique, 1928, p. 104.

⁷ Thadée Natanson, *op. cit.*, p. 288.

⁸ Brigitte Ranson Bitker, Gilles Genty, *op.cit.*, p. 322, cat. 552.

⁹ La saynète manquante au manuscrit original est *Le Mariage noble*.

¹⁰ Brigitte Ranson Bitker, Gilles Genty, *op.cit.*, p. 320, cat. 549 et 550 et pp. 322-331, cat. 553 à 591.

¹¹ Voir ci-dessus n. 8.

De manière générale, l'ouvrage présente une succession de sept saynètes, chacune étant dédiée à un proche de l'artiste¹², sur des thématiques humoristiques et sur un mode narratif de nature satirique, dont une caractéristique notable est de ne présenter aucun fil conducteur. Ainsi, si certains personnages apparaissent de manière récurrente d'une histoire à l'autre, ils interviennent souvent au sein de situations complètement différentes. Au début du chapitre introductif présentant les divers protagonistes, Ranson écrit en avertissement :

« Dans chaque pièce, au milieu d'intrigues diverses se meuvent, causent et s'aiment les mêmes personnages ; leur situation sociale change un peu parfois, mais leur caractère reste toujours le même ; ils conservent, quel que soit leur rôle, la même attitude, la même voix, les mêmes tics ; ce sont en somme les mêmes types qui s'agitent dans des aventures différentes¹³. »

L'apparente incohérence du texte pris dans son ensemble est donc contrebalancée par une tentative de définir différentes individualités, des « types », se caractérisant notamment d'un point de vue social, selon des critères comportementaux et formels déterminant les spécificités de l'aristocrate, du petit personnel, de l'homme d'Église... Le dispositif satirique stigmatisant ces différentes classes est celui de la caricature. Les illustrations se divisent en deux catégories principales avec, d'une part, les portraits des différents personnages et, d'autre part, des figurations, d'ordre narratif, de marionnettes placées sur une estrade de guignol dont la décoration, différente d'une vignette à l'autre, souligne le goût de l'artiste pour la ligne ornementale. Figure caricaturale centrale de l'œuvre, l'Abbé Prout nous est formellement présenté par les deux gouaches précédemment évoquées et, individuellement ou non, dans près d'un tiers des illustrations du livre. Personnage affublé d'une grosse bouche charnue, de bajoues et d'un double menton, il s'agit en somme de la représentation d'un bon vivant en soutane. Sa figuration sous la forme d'une marionnette vient en renforcer l'apparence ridicule et le nom de Prout accentue la manière dont ce personnage religieux est tourné en dérision. Ranson dénonce ici déjà une Église bien portante ; il fait œuvre de satiriste. Prout est un personnage pervers, aux mœurs plus que légères pour un homme d'Église, faisant souvent acte d'entremetteur et dont les intérêts principaux tournent autour des plaisirs charnels. Son attribut fétiche, sa « Vaseline de l'Immaculée Conception » – dont le pot est figuré soutenu par des anges ou encore dans une taille démesurée permettant à l'abbé de s'y tenir debout – est décrit à plusieurs reprises dans le texte par le personnage lui-même :

« [...] « la Vaseline de l'Immaculée Conception », ce produit antiseptique, l'adoucissant par excellence des démangeaisons monacales et des cuisantes ardeurs si communes dans les cloîtres [...], aussi d'une grande utilité dans les maisons laïques. [...] C'est l'anti-sceptique, c'est-à-dire qui méprise les idées sceptiques et ne garde que les bonnes qualités chrétiennes¹⁴. »

¹² *L'Armoire des voluptés* est dédiée à Georges Lacombe, *Le Lis de la vallée* à André-Ferdinand Hérold, *Le Subterfuge culinaire* à André Fontainas, *Le Presbytère* à Georges Ancey, *Le Mariage noble* à Kerr-Xavier Roussel, *Sous l'œil de saint Huron* au docteur Maurice Hepp et *Le Sabre et le goupillon* à Alfred Jarry.

¹³ Paul Ranson, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴ Paul Ranson, *op. cit.*, pp. 80, 116 et 275.

Si cette simple citation suffit à révéler l'ambiance lubrique dans laquelle l'ouvrage fait pénétrer le lecteur, il serait réducteur de considérer *L'Abbé Prout* comme un divertissement de nature uniquement paillard et empreint d'un humour de bas étage propre à l'époque, dont témoigne ici le jeu de mots autour de l'idée de « scepticisme ». De même, la référence scatologique n'apparaît finalement que dans le nom donné au personnage et le contenu de l'œuvre est avant tout une satire de mœurs qui, comme le révélera un commentaire plus détaillé, s'inscrit dans son époque.

***L'Abbé Prout*, une satire de mœurs**

Un bref résumé des saynètes de *L'Abbé Prout* permet de dégager les principales thématiques qui en ressortent. Dans le cadre d'une satire de mœurs sexuelles, Ranson stigmatise les occupations débridées de l'aristocratie et de la bourgeoisie, qui deviennent également celles du clergé personnifié en la figure de l'abbé. Ainsi, la première historiette, *L'Armoire des voluptés*¹⁵, prend pour sujet une armoire, auparavant vidée par crainte de cambrioleurs, dans laquelle plusieurs personnages se cachent à tour de rôle et y ont notamment des rapports sexuels, dont l'Abbé Prout, qui s'y livre à la « confession à domicile », avec la marquise de Percefort. De même, dans *Le Lis de la vallée*¹⁶, le marquis de Percefort se plaint de s'ennuyer auprès de l'abbé qui lui propose de prendre comme gouvernante Clotilde de Blanc-Bedon, jeune et noble orpheline rencontrée au « couvent des dames du Soulagement aux Tentations », pour apporter de la gaîté dans la demeure tout en se montrant « bon Chrétien et [...] bon gentilhomme ». S'ensuivent les amourettes de Clotilde avec le marquis mais aussi avec Gontran, son neveu. Les mœurs légères de l'abbé sont encore soulignées dans *Le Presbytère*¹⁷, contant comment, se plaignant d'être malade, notre homme se voit offrir du jambon et du champagne par la marquise de Percefort et, pour « le soulager », fait venir Clotilde qu'il « pelote » et embrasse. Il aide ensuite Bérengère, fille du marquis et de la marquise de Percefort, à ne pas épouser son cousin Théobald de Coquebinet (fig. 3) comme le voudraient ses parents. Ranson dénonce ici l'hypocrisie du mariage, thématique développée dans plusieurs saynètes. Ainsi, dans *Le Mariage noble*¹⁸, Clotilde recherche un riche époux. Gontran, épris de Clotilde, raconte à haute voix les délicieux moments passés avec elle sans remarquer la présence de l'abbé feignant de dormir. Cependant, Gontran n'a pas d'argent et, sur la demande de Clotilde, lui présente son ami le riche Théobald : la question financière l'emporte. Si *Sous l'œil de saint Huron*¹⁹ présente la même thématique, la situation se retrouve par contre inversée dans *Le Subterfuge culinaire*²⁰, alors que Gontran, duc de Percefort, amoureux de Clotilde, désire se faire aimer pour ses charmes et non son statut social, dissimule ce dernier et se déguise en cuisinier afin de se faire engager à ses services et la séduire. Par l'entremise de l'Abbé Prout, Clotilde découvre son identité et, émue par la démarche de Gontran, tombe amoureuse. Si cette saynète apparaît jusque là comme pleine de bons sentiments, elle ne pouvait cependant se clore sur une image si idyllique et, après avoir obtenu ce qu'il désirait, Gontran part finalement avec une autre, Rosalie, la bonne. Enfin, *Le Sabre et le goupillon*²¹, dernier chapitre, dédié à Jarry, raille cette fois les ambitions militaires dans le cadre d'une métaphore sexuelle. Clotilde, ici mariée à Gontran, n'est pas satisfaite de son avocat d'époux et aurait préféré un militaire. Gontran obtient alors un grade d'officier, en espérant que cela renforcera sa virilité, alors que Clotilde lui reproche surtout d'être

¹⁵ *Ibid.*, pp. 21-64.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 65-96.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 137-181.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 183-212.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 213-261.

²⁰ *Ibid.*, pp. 97-136.

²¹ *Ibid.*, pp. 263 et suivantes.

« mauvais cavalier », selon une métaphore à connotation érotique. Pour les aider, l'Abbé Prout offre à Clotilde de sa « Vaseline de l'Immaculée Conception », puis il a lui-même des rapports sexuels avec elle, afin de « préparer les voies » à Gontran.

Si *L'Abbé Prout* ne saurait être assimilé à de la grande littérature, il apparaît comme révélateur du regard que portait Ranson sur la société. Dans la préface du livre, le dramaturge Georges Ancey écrivit :

« Comme ce sont bien des êtres vivants, et pas tout à fait des marionnettes ! Quelle vivante galerie de nos actuels bonshommes, et quelle blague sournoise de tous nos messieurs à gros ventre et à petit esprit ²². »

Ancey, plus spécifiquement au sujet du personnage de l'Abbé Prout, note encore comment « son rire sonore d'homme gras, et ses farces de vieux être cupide, paillard et bon garçon le mettent [...] au premier rang de nos fantoches nationaux » et lui accorde « le droit de figurer aux meilleurs chapitres de Pantagruel ». Pour lui, « l'Abbé Prout existe »²³. Satires anticléricales, antibourgeoises et antimilitaristes, les thèmes abordés pourraient cependant apparaître comme relativement conventionnels pour l'époque. En effet, prêtres et militaires constituent les classes les plus attaquées dans la caricature de presse sous la Troisième République²⁴. De même, la condamnation des préoccupations futiles de la bourgeoisie, où se mêlent adultère et chasse au plaisir tout en considérant le mariage dans un but de bon rapport financier, n'est guère nouvelle²⁵. Néanmoins, en 1902, le contexte politique est en France des plus propices à la publication de *L'Abbé Prout*, coïncidant avec la nomination d'Émile Combes comme Président du Conseil. Anticlérical, ce ministère mènera notamment à la séparation de l'Église et de l'État en 1905, bien que Combes démissionna avant la promulgation de la loi.

Enfin, il convient de replacer l'ouvrage plus spécifiquement en regard du milieu dont son auteur était issu, ainsi que de sa production de manière plus générale. En effet, Louis Casimir Ranson, père de l'artiste, avait été une personnalité politique relativement importante, maire de Limoges, brièvement en 1870-1871 puis de 1881 à 1885, avant de devenir député de la Haute-Vienne en 1886. Il était radical-socialiste et, à l'image de Combes, de tendance anticléricale. Les attaques de Ranson envers le clergé étaient donc conditionnées par ses origines et devaient trouver leur manifestation la plus aboutie avec *L'Abbé Prout*. Les moyens formels employés par Ranson, ceux de la caricature, pourraient étonner, l'artiste s'y étant à peine exercé dans des œuvres antérieures, mis à part quelques dessins de jeunesse²⁶. Sa maîtrise de la ligne ornementale et la simplification de son trait ne pouvaient cependant que le lui permettre. Et c'est aussi par la représentation de pantins qu'il s'y employait déjà en 1892 dans l'exagération des traits des marionnettes figurées dans l'illustration du programme de *La Farce du pâté et de la tarte*²⁷. Ainsi, dans *L'Abbé Prout*, l'originalité des caricatures de Ranson réside également dans le dispositif de la représentation de marionnettes dont les articulations aux capacités limitées ne font qu'en accentuer le ridicule. D'autre part, si la dimension spirituelle de certaines des

²² Georges Ancey, « Préface », in Paul Ranson, *op. cit.*, p. 6.

²³ *Ibid.*, p. 8.

²⁴ Jacques Lethève, *La caricature et la presse sous la IIIème République*, Paris, A. Colin, 1961, pp. 95-99.

²⁵ *Ibid.*, pp. 139-143.

²⁶ Brigitte Ranson Bitker, Gilles Genty, *op.cit.*, pp. 83-85, cat. 4, 5 et 8.

²⁷ *Ibid.*, p. 122, cat. 85.

œuvres symbolistes de Ranson pourrait amener à s'interroger sur la relation de l'artiste à la religion, les sujets spécifiquement chrétiens n'y sont que ponctuels. Sont cependant à évoquer des œuvres telles que *Christ et Bouddha* (vers 1890)²⁸, *La Visitation* (1894)²⁹ ou encore les dessins de la reliure et les cinquante-cinq lettrines réalisés pour *Le Livre de la naissance, de la vie et de la mort de la bienheureuse Vierge Marie* d'André-Ferdinand Hérold (1895)³⁰. Les visées de ces œuvres étaient néanmoins toutes autres : *Christ et Bouddha* renvoie davantage au goût de Ranson pour le syncrétisme religieux et *La Visitation*, comme le note Gilles Genty, « pourrait [...] apparaître comme une [...] scène de genre » et « confirme le goût des symbolistes pour établir des passerelles entre le monde du profane et du sacré »³¹. Le regard que Ranson pouvait porter sur la Chrétienté est donc bien à dissocier de sa critique du clergé : l'un ne saurait affecter l'autre. Et de même, son pieux camarade Maurice Denis, « Nabi aux belles icônes » dont la ferveur catholique put notamment s'exprimer par un regard posé sur la période médiévale, prit activement part aux activités guignolesques du groupe et à leurs représentations théâtrales.

Par sa nature même, *L'Abbé Prout*, ne peut se comprendre sans le contexte de sa mise en scène, dispositif par lequel la dimension satirique de l'œuvre prend davantage d'ampleur. Le livre lui-même y reste attaché, notamment dans le chapitre de présentation des personnages, où chacun d'entre eux est caractérisé par la voix et les attitudes que le marionnettiste devait leur prêter. Qu'il s'agisse de la marquise de Percefort, « noble dame au ton décidé » qui « parle légèrement du nez », de la voix « très ecclésiastique, pleine d'onction sereine, indulgente et gaie » de l'abbé ou encore du « grincement bizarre, [...] raclement de gorge dépourvu de salive, ckrri » du marquis de Percefort auquel le « pfeu dédaigneux » de Gontran de Percefort « fait pendant »³², le comique de chaque personnage, de chaque « type », était renforcé sur le mode de l'individualisation verbale et gestuelle. Ainsi, *L'Abbé Prout* doit aussi et surtout être appréhendé en tant que spectacle, ce qui l'inscrit au sein d'une activité collective ayant mis à contribution les Nabis et, de manière plus générale, leur entourage.

Mise en scène et représentations : une œuvre collective

L'engagement des Nabis dans le monde du théâtre fut un lieu privilégié de leur production. Collaborant au Théâtre d'Art de Paul Fort ou au Théâtre de l'Œuvre d'Aurélien Lugné-Poe, ils illustrèrent notamment de nombreux programmes³³. Ces artistes ne pouvaient ainsi que prendre part, aux côtés de Ranson, à l'activité spécifique qui fut celle du théâtre de marionnettes. Ils furent, dès le départ, nombreux à participer à ce type de divertissements. Ainsi, en 1892, Jan Verkade réalisa le rideau de scène pour *Les Sept Princesses*³⁴, Édouard Vuillard peignit le décor de *La Farce du pâté et de la tarte*³⁵ et Maurice Denis modela les marionnettes, fournissant également les dessins de leurs costumes exécutés par France Ranson, épouse de Paul, et Marie Vuillard, sœur d'Édouard³⁶. De

²⁸ *Ibid.*, p. 93, cat. 29.

²⁹ *Ibid.*, pp. 176-177, cat. 188.

³⁰ *Ibid.*, pp. 190-203, cat. 211 à 272.

³¹ Gilles Genty, in *Paul Élie Ranson, 1861-1909. Du Symbolisme à l'Art Nouveau*, *op. cit.*, pp. 108-109, cat. 53.

³² Paul Ranson, *op. cit.*, pp. 13-18.

³³ Sur le rapport des Nabis au théâtre, voir notamment *Le Théâtre de l'Œuvre*, Milan, Cinq Continents, Paris, Musée d'Orsay, 2005 et Geneviève Aitken, « Les Nabis, un foyer au théâtre », in *Nabis, 1888-1900*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Galeries nationales du Grand Palais, 1993, pp. 399-423.

³⁴ Caroline Boyle-Turner, *Jan Verkade, disciple hollandais de Gauguin*, Zwolle, Waanders, 1989, pp. 23-24.

³⁵ Antoine Salomon, Guy Cogeval, *Vuillard, le regard innombrable. Catalogue critique des peintures et pastels*, Paris, Wildenstein Institute, Milan, Skira, 2003, vol. 1, pp. 190-191, cat. III 36.1 et III 36.2.

³⁶ *Nabis, 1888-1900*, *op. cit.*, p. 408, cat. 221 et Brigitte Ranson Bitker, « Un Nabi « fou de guignol » », *op. cit.*, pp. 29-30.

même, lorsqu'en 1894, Ranson crée son propre théâtre de marionnettes au « Temple », les pantins sont façonnés par Denis mais aussi Georges Lacombe, France Ranson les habillant³⁷. Enfin, cette dimension collective allait s'étendre au-delà du groupe des Nabis eux même et notamment s'inscrire dans une relation privilégiée avec Alfred Jarry. Lorsqu'*Ubu Roi* est monté au Théâtre de l'Œuvre, les Nabis se chargèrent de la mise en scène et de la décoration et, lors de la représentation du 10 décembre 1896, « hurlèrent, déchaînés, leur enthousiasme »³⁸. *Ubu Roi* contenait déjà un rapport évident au monde des marionnettes, par exemple lorsque le père Ubu offre un mirliton au roi Venceslas³⁹ ou lorsque la mère Ubu désigne son époux sous le terme de « gros pantin »⁴⁰. Lors de la représentation, le jeu des comédiens imitait celui des pantins, répondant aux préceptes de Rachilde écrivant à Lugné-Poe que « le plus sage parti de jouer une œuvre extravagante » était de la « [donner] tout à fait en guignol »⁴¹. À la demande de Terrasse et Bonnard, Jarry ne pouvait donc qu'accepter de reprendre son œuvre en marionnettes au Théâtre des Pantins. Ce dernier, créé par Terrasse, beau-frère de Bonnard, dans son appartement, vécut de manière éphémère durant l'hiver 1897-1898. Un témoignage de l'émulation collective qui y régnait nous a été transmis par Bonnard vers 1910, dans l'une des illustrations du carnet de dessins *La Vie du peintre*, figurant notamment Bonnard, Terrasse, Jarry et le poète Franc-Nohain. De même, bien plus tard, dans *Le Mercure de France*, Hérold se souvenait :

« On n'y donna pas de très nombreux spectacles mais on s'y amusa fort. Aux Pantins les décors étaient peints et les poupées étaient modelées par Bonnard, par Vuillard, par Ranson, par Roussel que n'estimaient alors que de rares amateurs ; Jarry tenait les fils ; Terrasse était au piano ; des camarades de bonne volonté chantaient et lisaient les rôles »⁴².

L'Abbé Prout est de même à replacer dans ce contexte d'une activité de groupe. C'est justement Jarry qui en annonça la représentation, lors d'une conférence sur les pantins à la Libre Esthétique de Bruxelles le 22 mars 1902 : « Les pantins revivront probablement cette année pour donner des pièces de guignol du peintre Ranson, l'inventeur de l'extravagant Abbé Prout »⁴³. Nous sommes aujourd'hui surtout parvenus les témoignages d'une représentation qui eut lieu un an plus tard, le 21 mars 1903, chez André Fontainas. Néanmoins, ce ne fut pas la première. Des lettres, mises au jour par Laurent Houssais, du poète Stuart Merrill et d'Eugène Demolder à Fontainas attestent d'une représentation au domicile de ce dernier fin mai 1902⁴⁴, et ce donc avant que *L'Abbé Prout* ne soit édité. Du spectacle de mars 1903, est notamment connu le programme dont Ranson réalisa l'illustration. Portant juste le titre de *Guignol pour Vieux Enfants*, celle-ci figure le profil de l'abbé inscrit dans un médaillon surmonté d'une estrade de guignol encadrée de deux musiciennes dénudées⁴⁵. Les marionnettes étaient alors manipulées par Jarry, France et Paul Ranson, ce dernier leur prêtant sa voix. La pièce bénéficiait d'un accompagnant musical, *Les Folles voluptés*, composé

³⁷ Agnès Humbert, *Les Nabis et leur époque*, Genève, Pierre Cailler, 1954, p. 86

³⁸ Maurice Malingue, « Petits et grands Nabis », *L'Œil*, février 1960, n°62, p. 40.

³⁹ Alfred Jarry, *Ubu roi*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1972, tome I, p. 359.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 379.

⁴¹ Henri Behar, *Jarry : le monstre et la marionnette*, Paris, Larousse, 1973, p. 88.

⁴² André-Ferdinand Hérold, « Claude Terrasse », *Le Mercure de France*, 1^{er} août 1923, n° 603, pp. 695-696.

⁴³ Alfred Jarry, « Conférence des Pantins », in *Œuvres complètes, op. cit.*, 1972, tome I, p. 421.

⁴⁴ Laurent Houssais, *André Fontainas (1865-1948), critique et historien de l'art*, thèse menée sous la direction de Jean-Paul-Bouillon, Professeur à l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II, soutenue en 2003, pp. 133-134, n. 578.

⁴⁵ Brigitte Ranson Bitker, Gilles Genty, *op.cit.*, p. 341, cat. 617.

par Claude Terrasse, dont la partition figure dans la publication elle-même⁴⁶ et qui était joué durant les passages où les pantins succombaient aux plaisirs de la chair. Surtout, les marionnettes avaient été modelées par Georges Lacombe, « Nabi sculpteur ». Quatre d'entre-elles – celles de Clotilde, d'Eugène, du marquis de Percefort et d'une jeune femme non identifiée – sont aujourd'hui toujours conservées⁴⁷. Le témoignage photographique de cinq autres – Rosalie, Joseph, Théobald, Bérengère et Gontran – nous est proposé en guise d'illustrations d'un article de la revue *L'Art et les Artistes* en 1910 (fig. 4 et 5)⁴⁸. Caricaturales, ces figures reprennent les traits des protagonistes tels que les avait dessinés Ranson : nous y retrouvons par exemple les dents proéminentes de Joseph, le valet de chambre, ou le faciès triste et aristocratique de Théobald. À l'instar du constat effectué au sujet des œuvres de Ranson prises dans leur intégralité, ces figures s'éloignent de ce qui est généralement connu de l'esthétique et de l'iconographie symbolistes de Lacombe. Toutefois, en marge de son activité de sculpteur et de peintre, plusieurs dessins témoignent aussi de son goût pour la caricature⁴⁹. L'artiste exposera plus tard ses marionnettes au deuxième Salon des Humoristes, en 1908. Un critique écrivait alors, dans *L'Art et les Artistes* :

« M. Georges Lacombe est le roi de la sculpture humoriste. Ses têtes de Guignol sont des merveilles d'observation, de simplification, de drôlerie. Pas un modelé qui ne soit d'un artiste de race. Pas un détail qui ne soit nécessaire⁵⁰. »

L'idée ici évoquée de « simplification », propre à la production de Lacombe et des Nabis, confirme comment ces réalisations se replacent au sein des recherches esthétiques de l'artiste. La simplicité formelle de ces figures et leur rejet du naturalisme correspondait probablement aux effets recherchés lors de leur animation scénique, notamment dans leur rapport aux jeux d'ombre et de lumière⁵¹. Enfin, dans l'article de 1910 précédemment cité, toujours dans la revue *L'Art et les Artistes*, Gustave Coquiot écrivait :

« Quelquefois, Lacombe se délasse, et il sculpte les grotesques marionnettes [...]. Voici [...] des spécimens de ces effigies, telles qu'en pourraient exécuter des cannibales des îles Fidji. Cependant, je m'empresse de le dire, un modelleur de fétiches n'aurait pu réaliser la face candide [...] de cette extraordinaire pimbêche, qui fut baptisée de ce nom incongru : "Bérengère de Percefort". Et le reste aussi d'ailleurs ; car elle est bien stupéfiante encore la mémorable bonne que vous voyez, la « Rosalie », aux cheveux tirés et étirés, en calotte de brioche⁵². »

⁴⁶ Paul Ranson, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁷ Trois d'entre elles sont reproduites dans Brigitte Ranson Bitker, « Un Nabi « fou de guignol » », *op. cit.*, p. 38.

⁴⁸ Gustave Coquiot, « Quelques sculpteurs sur bois », *L'Art et les Artistes*, août 1910, p. 207.

⁴⁹ Voir notamment celles reproduites dans Blandine Salmon, Olivier Meslay, *Georges Lacombe, sculptures, peintures, dessins*, Paris, Ch. Et A. Bailly, 1991, pp. 155-171.

⁵⁰ F. M., « Le mois artistique. Le deuxième Salon des humoristes », *L'Art et les Artistes*, mai 1908, p. 141.

⁵¹ Sur le rapport de ces marionnettes à leur mise en scène, voir Brunella Eruli, « Jarry nel paese di Guignol : « L'Abbé Prout » di Paul Ranson », *Studi di filologia e letteratura*, 1977, n° 1, pp. 69-92.

⁵² Gustave Coquiot, *op. cit.*, p. 205.

Si le versant primitiviste de ces sculptures n'échappe pas ici à Coquiote, il semble les considérer cependant comme à part vis-à-vis d'œuvres plus « sérieuses », en les inscrivant dans une activité davantage perçue comme un délassement. Cette vision des choses amène à s'interroger plus globalement sur le statut artistique à conférer à *L'Abbé Prout* et à sa place dans le contexte nabi. S'agissait-il d'un simple divertissement de nature potache ou de plus vastes ambitions artistiques sont-elles décelables derrière l'apparent non sérieux avec lequel Ranson et son entourage stigmatisaient ainsi la société ? Certes, la presse ne fut pas des plus loquaces et se résume à deux commentaires des plus élogieux, celui de Jarry dans *La Revue Blanche*⁵³ et celui d'Eugène Demolder, ami de Fontainas et par ailleurs beau-fils de Félicien Rops, dans *L'Art moderne*⁵⁴. Cependant, en 1903, la représentation réunissait un certain nombre de personnalités de choix, évidemment Ancey et Terrasse mais aussi l'écrivain et poète Catulle Mendès ou encore Rachilde et son époux Alfred Vallette, directeur du *Mercure de France*⁵⁵. Certes également, l'impact que put avoir *L'Abbé Prout* est difficile à mesurer. On n'en connaît par la suite qu'une autre représentation, chez Madame Straus⁵⁶. L'ouvrage lui-même semble aujourd'hui relativement rare et, s'il apparaît qu'il ne bénéficia pas d'un tirage très important, il fut malgré tout réédité au moins une fois⁵⁷. D'autre part, l'œuvre de Ranson put rencontrer un certain écho en Belgique grâce à l'article de Demolder. Ranson fut touché par les louanges de ce dernier, qui émit par ailleurs le désir de voir le spectacle joué en Belgique, bien que l'idée n'ait visiblement pas abouti⁵⁸. De manière générale, tant par sa publication que lors de ses représentations, *L'Abbé Prout* semble avoir été réservé à un public relativement restreint. Brigitte Ranson Bitker suggère que « l'outrance de l'anticléricisme et de l'indécence » du spectacle parut peut-être « inacceptable pour un public plus élargi que celui des proches amis des protagonistes »⁵⁹. Cependant la question ne se posait peut-être tout simplement pas en ces termes, alors que cette manifestation apparaissait probablement juste comme l'un des simples aboutissements de l'esprit infantile que pouvaient partager ces artistes depuis une quinzaine d'années, témoignant aussi du regard qu'ils portaient sur leurs contemporains. En 1901-1902, la modernité de l'œuvre n'est probablement pas à rechercher du côté de sa retranscription plastique. Tout comme les illustrations de Ranson, bien qu'originales, ne révolutionnaient pas spécifiquement le domaine de la caricature, de même les marionnettes de Lacombe ne soutiennent que peu la comparaison avec celles, formellement plus novatrices dans leur extrême simplification, modelées par Jarry et Bonnard pour *Ubu roi* au Théâtre des Pantins⁶⁰. C'est davantage dans sa démarche, aussi bien individuelle que collective, que cette entreprise apparaît comme innovante. Par « les associations d'idées, l'humour grivois et les commentaires politiques mordants », Caroline Boyle-Turner voit en Ranson « un précurseur important de l'approche irrévérencieuse de l'autorité qu'eut le mouvement dada »⁶¹. D'autre part, faisant intervenir à la fois textes, illustrations, sculptures, théâtre et musique, *L'Abbé Prout* résonne tel l'une des manifestations où ce désir si cher aux Nabis de communion entre divers moyens d'expression apparaît comme des plus sensibles.

⁵³ Alfred Jarry, « Les Livres. Paul Ranson : L'abbé Prout », *La Revue blanche*, décembre 1902, tome XXIX, pp. 627-628.

⁵⁴ Eugène Demolder, « Théâtre des pantins », *L'Art Moderne*, 3 janvier 1904, pp. 1-3.

⁵⁵ Paul Lombard, « La Résurrection de Guignol », *Comœdia*, 18 juin 1914, p. 1.

⁵⁶ Brigitte Ranson Bitker, « Un Nabi « fou de guignol » », *op. cit.*, p. 41. L'auteur écrit ici qu'il s'agissait de la « seconde représentation » connue, ce qui, comme nous l'avons souligné, est aujourd'hui erroné (voir ci-dessus n. 44).

⁵⁷ L'exemplaire conservé à la bibliothèque Gaston Baty, Université Paris III Sorbonne-Nouvelle, porte la mention « Deuxième édition ».

⁵⁸ Sur ces deux points, voir la retranscription des lettres inédites de Ranson à Fontainas et de Demolder à Fontainas dans Laurent Houssais, *op. cit.*, pp. 134-135, n. 582 et 584.

⁵⁹ Brigitte Ranson Bitker, « Un Nabi « fou de guignol » », *op. cit.*, p. 41.

⁶⁰ Philippe Cathé, « Les Théâtres du Père Ubu », in *Le Théâtre de l'Œuvre*, *op. cit.*, p. 101.

⁶¹ Caroline Boyle-Turner, « Introduction », in Brigitte Ranson Bitker, Gilles Genty, *op. cit.*, p. 15.

Publiées et mises en scène au tout début du XX^e siècle, les facéties de *L'Abbé Prout* s'inscrivent dans une genèse mûrie dès la formation du groupe des Nabis. Œuvre de Paul Ranson, *L'Abbé Prout* fut le point culminant de la passion pour le théâtre de marionnettes qui habitait un artiste loin d'être uniquement obnubilé par les symboles ésotériques animant nombre de ses œuvres. Homme de son temps, Ranson y stigmatise les travers de certaines classes sociales sur un ton comique et paillard, à l'image de celui qui galvanisait les réunions du groupe. Plus moderne dans la démarche que dans la forme, ce « Guignol » pour les « vieux enfants » que les Nabis et leurs amis étaient restés est une œuvre collective, des marionnettes sculptées par Lacombe aux préparatifs de sa représentation, et synthétise la diversité des médiums artistiques sur lesquels se portèrent l'attention de ce groupe d'artistes. L'Abbé Prout eut l'occasion de réapparaître, une première fois sous la plume de Jarry, l'un de ses plus fervents admirateurs. Dans une petite histoire publiée fin 1903 dans *Le Canard sauvage*, l'abbé, rencontrant l'auteur, lui propose de participer à ses bonnes œuvres, celle de la livraison de l'eau de Lourdes à domicile, et de transformer toutes les statues de la Vierge à l'enfant en « Vierge au Manneken-Pis »⁶². Enfin, en 1907, Ranson fit lui-même revenir son personnage dans l'huile sur toile *L'Abbé Prout aux palmes*⁶³. Exécuté alors que l'artiste venait de recevoir une nomination d'Officier d'Académie, le tableau figure l'abbé accompagné de son pot de vaseline et d'une branche de laurier de taille démesurée. Témoignant de l'autodérision avec laquelle l'artiste percevait l'évènement, Ranson s'assimile lui-même ici à Prout. En contrepoint de la peinture de paysages qui occupa les dernières années de sa vie, l'artiste eut encore l'occasion de faire œuvre de satire anticléricale, toujours dans un rapport au monde du théâtre. En 1907, il dessine six petites vignettes pour *Le Moutardier du Pape* de Jarry, « opérette bouffe en trois actes » agitée et loufoque où une femme déguisée se fait passer pour le souverain pontife⁶⁴. Enfin, n'est-il pas encore révélateur que les toutes dernières œuvres connues de Ranson soient les dessins réalisés en 1909 pour les costumes du *Roi Bombance*, pièce de Filippo Tommaso Marinetti ? Parmi les personnages que l'artiste représente, la figuration de Bedaine⁶⁵, « chapelain du roi », est conforme au texte, « semblable à une colossale bombonne » et portant « la tunique blanche des Dominicains avec une très longue chaîne d'andouilles pour ceinture »⁶⁶. Avec sa bouche lippue, il apparaît aussi tel un « parent » de l'Abbé Prout. Ranson meurt en 1909, alors que ce versant comique de sa production aurait pu laisser entrevoir une promesse d'extension. Pour Caroline Boyle-Turner à nouveau, « les *happenings* spontanés, la critique immodérée de la morale contemporaine et la dérision scandaleuse de l'Église » de Ranson, de même que « son amitié et sa collaboration précoce avec Alfred Jarry auraient pu déboucher sur un rôle important [...] dans le mouvement dada de la fin des années 1910 s'il avait vécu jusque là »⁶⁷. Ce propos doit être modéré, car la production satirique de Ranson appartient bien à l'esprit du XIX^e siècle.

⁶² Alfred Jarry, « La Vierge au Manneken-Pis », *Le Canard sauvage*, 13-19 septembre 1903, repris in *Œuvres complètes*, op. cit., 1987, tome II, pp. 511-514.

⁶³ Brigitte Ranson Bitker, Gilles Genty, op.cit., pp. 382-383, cat. 740.

⁶⁴ Alfred Jarry, « Le Moutardier du Pape », in *Œuvres complètes*, op. cit., 1988, tome III, pp. 177-178. Voir aussi Brigitte Ranson Bitker, Gilles Genty, op.cit., pp. 385-386, cat. 744 à 751.

⁶⁵ Brigitte Ranson Bitker, Gilles Genty, op.cit., p. 387, cat. 754.

⁶⁶ Filippo Tommaso Marinetti, *Le Roi Bombance*, Paris, Société du Mercure de France, 1905, p. 2.

⁶⁷ Voir ci-dessus n. 61.