



Universiteit
Leiden
The Netherlands

**Le Carnet des Nuits de Marie Laurencin en tant que livre d'artiste.
Une analyse génétique, intertextuelle et intermédiaire.**

Slooff, Sjoera

Citation

Slooff, S. (2026). *Le Carnet des Nuits de Marie Laurencin en tant que livre d'artiste. Une analyse génétique, intertextuelle et intermédiaire.*

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [License to inclusion and publication of a Bachelor or Master Thesis, 2023](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/4291553>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

***Le Carnet des Nuits* de Marie Laurencin en tant que livre d'artiste.
Une analyse génétique, intertextuelle et intermédiale.**

Mémoire de MA

SLOOFF, Sjoera

Dr. A.E. Schulte Nordholt

Dr. E.M.A.F.M. Radar

02-01-2026

Université de Leyde

MA Literary Studies, track French Literature and Culture

Table des matières

Introduction	3
Chapitre 1 — <i>De la construction du Carnet des Nuits, ou de la genèse d'un livre d'artiste</i>	9
1.1 Du poème au recueil : la transformation des éditions successives	10
1.2 Entre correspondance et collage : une forme d'expression poétique	18
Chapitre 2 — <i>Relations poétiques, inspiration mutuelle : une analyse intertextuelle</i>	24
2.1 Un début littéraire peu commun	26
2.2 Des hommages posthumes au <i>Bestiaire</i> ou <i>Cortège d'Orphée</i>	30
2.3 Du <i>Petit Bestiaire</i> , ou de l'hypertextualité des poésies modernistes de Laurencin	33
Chapitre 3 — <i>La présence de l'artiste : une analyse intermédiaire du Carnet des Nuits</i>	39
3.1 Autoreprésentation et travail dans l'écriture de soi d'une artiste	41
3.2 Des œuvres d'art et des couleurs, un univers pictural en noir et blanc	44
3.3 Les arabesques de Laurencin : une analyse des trois dessins au trait	49
Conclusion	56
 Bibliographie	 59
Liste des illustrations	63
Annexes	64
I. Une analyse des différentes éditions	64
II. Une analyse quantitative de la présence des pronoms personnels et possessifs dans <i>Le Carnet des Nuits</i>	67
III. La présence de la correspondance : une étude de cas (« Chevaux, mon âme - Avril »)	69
IV. Les <i>Trois poèmes</i> de Louise Lalanne	70
V. La présence des couleurs dans <i>Le Carnet des Nuits</i>	71

Introduction

Vers la fin de sa période de gloire, la peintre avant-gardiste Marie Laurencin (1883-1956) fait publier *Le Carnet des Nuits* (1942)¹. Ce petit recueil de 58 pages contenant des souvenirs, des poèmes (en prose) et une lithographie en couleur est paru à Bruxelles, sous l'Occupation allemande. En 1956 une deuxième édition augmentée paraît dans la collection « Écrits et documents de peintres » à Genève, vingt-deux jours après la mort de Marie Laurencin². Outre des souvenirs et des poèmes (en prose) l'édition de 1956 contient quatre chapitres en prose composés de textes fragmentaires - qui portent sur la vie personnelle de l'artiste parmi les avant-gardistes de l'époque - et trois dessins au trait. Ces trois images en noir et blanc renforcent la composition volontairement tripartite du recueil qui compte désormais 101 pages. L'emploi d'un langage de plus en plus concis, le jeu avec le collage littéraire comme la réutilisation et la réécriture de multiples textes qui ont été écrits (et parfois publiés) antérieurement accentuent l'essence poétique de cette œuvre intermédiaire.

Il est alors surprenant que *Le Carnet des Nuits* soit généralement désigné comme un livre de « mémoires/souvenirs » et que les citations du recueil - incluses dans les nombreux travaux sur l'œuvre plastique de Marie Laurencin - servent uniquement à donner des renseignements biographiques³. Ceci vaut également pour la biographie de l'écrivaine Flora Groult, la filleule de Laurencin⁴, quoiqu'elle exprime à plusieurs reprises son admiration pour le style d'écriture de l'artiste qui « aurait pu être poète [si elle n'avait choisi d'être peintre]. Enfin, disons plutôt qu'elle était poète sans y attribuer de l'importance. Elle était poète comme on respire, afin de ne pas perdre le souffle »⁵. Outre le fait qu'une telle approche montre peu d'intérêt pour les qualités littéraires des « mémoires/souvenirs », elle passe à côté du caractère poétique de l'œuvre comme de la dimension

¹ LAURENCIN, Marie, *Le Carnet des Nuits*, Bruxelles, Nouvelle Revue Belge, 1942, (« l'Amour des livres », no. 2).

² Marie Laurencin est décédée le 8 juin 1956. La deuxième édition du *Carnet des Nuits* a été achevée d'imprimer le 30 juin 1956. LAURENCIN, Marie, *Le Carnet des Nuits*, Genève, Pierre Cailler, 1956, (« Écrits de peintres », no. 12).

³ Voir par exemple les études suivantes : BRINKER, Nancy, *Marie Laurencin's Fame*, University of Cincinnati, 2003 (en ligne, thèse non publiée), p. 10 & 43-44. FRAQUELLI, Simonetta, et KANG, Cindy, « Curators in Conversation | Marie Laurencin: Sapphic Paris », Philadelphia, *The Barnes Foundation on Youtube* [10-22-2023], <https://www.youtube.com/watch?v=dD0IXcDV28>, 07-03-2025, 10:40. HYLAND, Douglas K.S., et MCPHERSON, Heather, *Marie Laurencin: Artist and Muse*, Birmingham, Birmingham Museum of Art & Seattle/London, University of Washington Press, 1989, p. 84. KRISTIC, Jelena, « Marie Laurencin, exhibition guide with annotations », New York, Galerie Buchholz, 5 March - 23 May 2020, p. [1-19], p. [16]. MARCHESSEAU, Daniel, *Marie Laurencin 1883-1956 : Catalogue Raisonné, Volume II : peintures, céramiques, œuvres sur papier*, Nagano-ken, Musée Marie Laurencin, 1999, p. 71. PIERRE, José, *Marie Laurencin*, Paris, Somogy, 1988, p. 12.

⁴ Flora Groult est la fille de la styliste Nicole Groult (1887-1967). Nicole était la sœur du couturier Paul Poiret, l'épouse du décorateur André Groult, et l'amie intime de Laurencin depuis 1911.

⁵ GROULT, Flora, *Marie Laurencin*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 11.

intermédiaire qui est le plus souvent ignorée⁶. Dans cette lumière l'approche du conservateur Daniel Marchesseau - spécialiste reconnu de Laurencin qui a publié le *Catalogue Raisoné* de l'œuvre de l'artiste - semble plus juste puisqu'il souligne que les écrits de l'artiste sont indissociablement liés à son œuvre artistique⁷. Selon lui *Le Carnet des Nuits* serait un « journal intime en forme de *scrap-book* »⁸.

Or, Marchesseau n'approfondit pas non plus l'analyse textuelle de l'ouvrage. Seules Elizabeth Louise Kahn et Elisa Borghino portent une attention particulière aux qualités littéraires du *Carnet des Nuits*, même si leur approche du texte n'est pas la même. L'historienne d'art Elizabeth Louise Kahn se concentre sur les caractéristiques autobiographiques de l'œuvre dans le dernier chapitre de son étude socio-historique intitulée *Marie Laurencin: Une femme inadaptée in Feminist Histories of Art* (2003). Même si elle s'interroge notamment sur le positionnement de Laurencin par rapport aux questions de genre et de sexualité et son autoreprésentation en tant qu'artiste avant-gardiste, Kahn est la seule à intégrer une remarque sur un des trois dessins au trait et à souligner quelques différences entre l'édition de 1942 et celle de 1956⁹. L'analyse littéraire de Borghino se base en revanche sur le constat de Marchesseau et se concentre sur les caractéristiques du journal intime, la temporalité narrative du recueil et la quête identitaire de l'artiste. Son article « *Le Carnet de Marie Laurencin. Une écriture rose pâle* » (2011) est inclus dans sa thèse de doctorat *Des voix en voie : les femmes, c(h)œur et marges des avant-gardes* (2012, non publiée)¹⁰, dans laquelle elle constate brièvement qu'il serait peut-être aussi possible de considérer *Le Carnet des Nuits* « comme une œuvre d'art à tous les effets », c'est-à-dire « comme un livre d'artiste »¹¹.

Il n'existe donc pas encore de consensus sur le genre de l'ouvrage, trop peu étudié en tant qu'œuvre littéraire et artistique à part. Les questions suivantes ne seraient alors pas seulement légitimes, mais essentielles pour mieux évaluer la valeur de l'œuvre : Comment faut-il classer

⁶ Seules Heather McPherson, Elizabeth Louise Kahn et Jelena Kristic analysent brièvement les images ajoutées au *Carnet des Nuits*. HYLAND, Douglas K.S., et MCPHERSON, Heather, *op. cit.*, p. 43. KAHN, Elizabeth Louise, *Marie Laurencin: Une femme inadaptée in Feminist Histories of Art*, London & New York, Routledge, 2016, p. 164. KRISTIC, Jelena, *art. cit.*, p. [16].

⁷ MARCHESSEAU, Daniel, *Marie Laurencin : cent œuvres des collections du musée Marie Laurencin au Japon*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1993, p. 16.

⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁹ En 2016 il y a eu une réédition de cette étude socio-historique de Kahn, les numéros de pages indiqués dans les notes en bas de page de ce mémoire réfèrent à cette édition récente. KAHN, Elizabeth Louise, *op. cit.*, p. 164, 168 et 170.

¹⁰ BORGHINO, Elisa, « Le Carnet de Marie Laurencin. Une écriture rose pâle », *Texte et image* (en ligne), vol. 1, 2011. *Ibid.*, *Des voix en voie : les femmes, c(h)œur et marges des avant-gardes*, Université de Grenoble & Università degli studi (Turin), 2012 (en ligne, thèse non publiée).

¹¹ *Ibid.*, p. 174.

l'édition finale du *Carnet des Nuits* de Marie Laurencin ? Quel est le genre littéraire qu'on pourrait attribuer au *Carnet des Nuits* (1956), de manière à faire justice à la diversité textuelle (prose et poésie) et l'intermédialité (textes et dessins) du recueil ?

Jusqu'ici la seule classification plausible semble celle de Borghino, même si son analyse se concentre uniquement sur les aspects littéraires de l'œuvre. C'est pourquoi je propose de poursuivre ses recherches et d'examiner en détail l'hypothèse suivante : l'édition de 1956 du *Carnet des Nuits* de Marie Laurencin présente les caractéristiques du *livre d'artiste*. Une telle définition permet de dépasser l'étude littéraire, ou plutôt de combiner plusieurs approches : l'analyse des techniques et des thématiques littéraires de l'œuvre sera complétée par des analyses génétiques, intertextuelles et intermédiales. Autrement dit, l'étude interdisciplinaire du *Carnet des Nuits* portera aussi bien sur la genèse, la construction, la matérialité et la dimension artistique du livre que sur les thématiques et le style des textes en prose et en vers du recueil. Cette nouvelle approche de ce texte ne se basera donc pas uniquement sur les études littéraires, mais également sur le champ d'études autour du livre d'artiste comprenant l'histoire du livre et de l'édition comme la critique et l'histoire de l'art. Les théories et les méthodes élaborées dans ce champ d'études interdisciplinaires constitueront par conséquent le cadre théorique de ma recherche.

Elza Adamowicz indique que les études sur le livre d'artiste se concentrent essentiellement sur trois problématiques : l'évolution historique de ce genre artistique et le débat théorique sur la définition et les limites du terme « livre d'artiste/artists' book », la production et la matérialité du livre et la question de l'interprétation¹². Adamowicz - auteur de maintes études sur les avant-gardes historiques - souligne qu'un certain nombre de questions intéressantes relatives aux deux dernières problématiques reste encore sans réponse : « To what extent does the material specificity of the work inform its meaning? How does the discursive framework provided by specific display techniques inform the reception of the *livre d'artiste*? [...] To what extent can (post)modernist theories of collage and montage contribute to a critical analysis of the *livre d'artiste*? »¹³. Dans le cadre de ce mémoire, sur une œuvre largement textuelle créée par une artiste avant-gardiste active pendant la première moitié du XX^e siècle, la dernière question est particulièrement pertinente.

Malgré les multiples débats sur la terminologie, la notion de *livre d'artiste* - qui désigne dans le sens le plus large du terme des œuvres (du XX^e siècle) mêlant textes et images - reste ambiguë et subsiste à côté d'autres notions comme *livre de peintre*, *livre de bibliophilie* ou *livre de*

¹² ADAMOWICZ, Elza, « État présent: The livre d'artiste in Twentieth-Century France », *French Studies*, vol. 63, no. 2, 2009, p. 189-198, p. 189.

¹³ *Ibid.*, p. 197.

création¹⁴. Selon les définitions le genre peut aussi bien désigner un *livre illustré* de la fin du XIX^e siècle qu'un *livre objet*¹⁵. L'historien du livre Paul van Capelleveen souligne que « all these terms were always retrospectively attached to the various book forms by academics and critics and were not as a rule coined by the artists themselves », ce qui explique peut-être pourquoi certains critiques considèrent un livre d'artiste comme *une œuvre d'art* alors que d'autres le considèrent avant tout comme *un livre*¹⁶.

Dans la tradition française le développement du livre d'artiste au début du XX^e siècle est généralement perçu comme l'aboutissement d'une collaboration de plus en plus étroite entre un.e auteur, un.e artiste et un.e éditeur. Ceci est notamment visible dans la dénomination « livre de dialogue » proposée par l'écrivain et bibliothécaire Yves Peyré. Par conséquent, Peyré porte peu d'attention à « l'auto-dialogue ou [au] dialogue avec soi-même »¹⁷, même si l'interaction entre les textes et les images dans ces livres d'artistes créés par une seule personne n'en est pas moins digne d'intérêt. L'apport des femmes avant-gardistes qui se sont lancées dans ce domaine de création est encore moins souvent pris en compte¹⁸. De ces points de vue *Le Carnet des Nuits* (1956) de Marie Laurencin semble être une rareté et une analyse détaillée du recueil permettrait peut-être de reconsidérer la diversité et la richesse des œuvres créées avant l'apparition des artists' books américains au début des années soixante¹⁹.

Afin de structurer l'analyse interdisciplinaire du *Carnet des Nuits*, ce mémoire - au cadre théorique pluriel inspiré sur le champs d'études autour du livre d'artiste - sera divisé en trois chapitres. Cette structure tripartite se base grosso modo sur les trois disciplines concernées : l'histoire du livre et de l'édition, les études littéraires et la critique et l'histoire de l'art. Il est toutefois important de souligner que chaque chapitre propose une analyse qui se trouve au

¹⁴ CAPELLEVEEN, Paul van, « Artists and books. Seven views », *Artists & Others: The imaginative French book in the 21st century, Koopman Collection, National Library of the Netherlands*, Nijmegen, Vantilt Publishers, 2016, p. 12-27, p. 15.

¹⁵ ADAMOWICZ, Elza, *art. cit.*, p. 192-193.

¹⁶ CAPELLEVEEN, Paul van, *art. cit.*, p. 16 et citation p. 15.

¹⁷ *Ibid.*, p. 18. L'artiste et chercheur Serge Chamchinov décrit l'auto-dialogue de cette manière : « L'artiste est lui-même l'auteur. Il crée son livre comme un monde en soi ; souvent plein d'énigmes cachées, ce livre devient presque codé et exige une lecture très attentive et cultivée ». CHAMCHINOV, Serge, « Le livre d'artiste : phénomène d'expérience plastique, poétique et typographique », dans MILON, Alain, et PERELMAN, Marc (dir.), *L'esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, (2010, p. 59-76), édition électronique [02-09-2017], p. 1-23, p. 8.

¹⁸ Les deux œuvres de référence qui présentent une histoire du livre d'artiste français, écrites par W.J. Strachan et par Yves Peyré, présentent respectivement 19 sur 215 (soit 8,84%) et 6 sur 126 (soit 4,76%) livres qui sont (partiellement) créés par des femmes. STRACHAN, W.J., *The Artist and the Book in France: The 20th Century Livre d'Artiste*, London, Owen, 1969. PEYRÉ, Yves, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.

¹⁹ CAPELLEVEEN, Paul van, *art. cit.*, p. 12.

croisement des disciplines et commencera par une présentation de l'approche spécifique mise en œuvre dans le dessein d'analyser les techniques et thématiques littéraires comme l'intermédialité de l'œuvre : l'étude génétique des avant-textes sera suivie par une étude intertextuelle qui se concentre sur la critique stylistique des textes (notamment poétiques) - entre autres à l'aide d'une étude quantitative des pronoms personnels et possessifs - et dernièrement par une étude intermédiaire de l'œuvre constituée de textes *et* dessins.

C'est ainsi que le premier chapitre, ou la première analyse, portera principalement sur les techniques littéraires employées au sein du *Carnet des Nuits*. Le processus de création et la structure tripartite de l'édition finale du *Carnet des Nuits* (1956) seront mis en lumière par une analyse génétique des avant-textes. Pour mieux comprendre la construction consciente du recueil, dont la genèse est complexe, cette analyse se concentrera sur les ajouts, les abrègements et les différences significatives au niveau de la construction grammaticale et la mise en page entre les publications suivantes : la première et la deuxième édition du *Carnet des Nuits* (publiées respectivement en 1942 et en 1956), *Le Petit Bestiaire* de Laurencin (paru en 1926 et inséré dans les deux éditions du *Carnet des Nuits*) et quelques publications antérieures de ses textes et poèmes dans des revues²⁰. Ses écrits intimes, sa correspondance²¹ et son emploi du collage littéraire occuperont également une place importante dans cette analyse génétique qui tâche de retracer l'histoire de ce *livre d'artiste*.

Le deuxième chapitre vise à examiner les textes en prose et en vers de l'édition définitive du *Carnet des Nuits*, sans pour autant négliger l'influence du contexte littéraire de l'époque. L'approche intertextuelle de Gérard Genette²² servira à dévoiler la relation littéraire que Laurencin entretenait avec son ami Guillaume Apollinaire (1880-1918). Une analyse des références intertextuelles à l'œuvre d'Apollinaire (et de « Louise Lalanne »²³) comme de l'hypertextualité du

²⁰ LAURENCIN, Marie, *Le Petit Bestiaire*, Paris, François Bernouard, 1926. Le recueil *Mariana* paru en 1932 chez François Bernouard, contenant des « Pensées, Remarques & Réflexions Recueillies et Préfacées par Albert Flament, ornées de quatre lithographies inédites, dessinées & gravées par Marie Laurencin », ne sera pas pris en compte, même si Laurencin en est l'auteur. Il n'y a pas de références directes à cet ouvrage dans *Le Carnet des Nuits* et au moment de mes recherches à la BnF à Paris, je ne savais pas encore que *Mariana* existait. Ce recueil coûteux n'est malheureusement pas accessible aux Pays-Bas. LAURENCIN, Marie, *Mariana: Pensées, Remarques & Réflexions recueillies et Préfacées par Albert Flament, ornées de quatre lithographies inédites, dessinées & gravées par Marie Laurencin*, Paris, François Bernouard, 1932.

²¹ Laurencin notait régulièrement des poèmes et des réflexions dans ses *Carnets intimes* et *Agendas* et entretenait une riche correspondance avec nombre de contemporains célèbres. GROULT, Flora, *op. cit.*, p. 268. Plus de 1000 de ses lettres - comme ses publications, journaux intimes et agendas - se trouvent à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet à Paris et restent difficilement accessibles. Le testament de Laurencin limite d'ailleurs l'emploi des citations des textes non-publiés. KAHN, Elizabeth Louise, *op. cit.*, 2016, p. xvii-xviii et p. 171 n. 4. HYLAND, Douglas K.S., et MCPHERSON, Heather, *op. cit.*, p. 45 n. 17.

²² GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

²³ Entre janvier 1909 et janvier 1910 Apollinaire publiait des articles dans la revue littéraire *Les Marges* sous le pseudonyme « Louise Lalanne ». APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. xxi-xxii.

Petit Bestiaire de Laurencin (son hommage ultime au *Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, le premier livre d'artiste de Guillaume Apollinaire et Raoul Dufy publié en 1911²⁴) montrera l'importance de leurs publications de jeunesse. Cette analyse des thématiques et du style d'écriture du *Carnet des Nuits* portera une attention particulière aux éditions successives de ces quelques cycles de poèmes très courts comme au jeu moderniste avec les règles de la versification française.

Cette étude resterait toutefois incomplète sans tenir compte du fait que les techniques et les thématiques littéraires présentes dans *Le Carnet des Nuits* sont intrinsèquement liées aux trois dessins au trait (voir Figures 10, 11 et 12, p. 52) et à l'œuvre artistique de Marie Laurencin. C'est pourquoi la dernière analyse se basera sur l'approche intermédiaire de Irina Rajewsky²⁵. En étudiant aussi bien les références intermédiaires que la combinaison des média, ce troisième chapitre portera une attention particulière à l'usage atypique des pronoms personnels et possessifs, l'omniprésence des couleurs et la sinuosité des arabesques de Laurencin. Un aperçu de la carrière artistique de Laurencin (elle a produit plus de deux mille peintures, trois cents gravures sur cuivre et sur pierre et de nombreuses aquarelles²⁶) qui a souvent collaboré avec d'autres avant-gardistes (elle a conçu de créations pour la décoration intérieure, des décors et costumes de théâtre et de ballet et illustré quatre-vingt livres²⁷) - facilitera la compréhension de son autoreprésentation textuelle en tant qu'artiste (féminine²⁸). L'analyse des multiples allusions à ses propres tableaux inclues dans *Le Carnet des Nuits* mettra l'accent sur la densité de son écriture fragmentaire et poétique. Une telle imbrication du langage écrit et plastique affirme que l'œuvre écrite de Marie Laurencin, dont *Le Carnet des Nuits* est l'exemple le plus connu et le plus complexe, mérite de sortir de l'ombre de sa brillante carrière de peintre.

²⁴ Afin de faciliter la recherche j'utiliserai la réédition de 1919 du *Bestiaire*, qui est librement accessible par la BnF Gallica. APOLLINAIRE, Guillaume, et DUFY, Raoul, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, Paris, Éditions de la Sirène, 1919.

²⁵ RAJEWSKY, Irina O., « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités*, no. 6, Automne 2005, p. 43-64, p. 51-52.

²⁶ MARCHESSEAU, Daniel, *Marie Laurencin 1883-1956*, Paris, Musée Marmottan Monet & Hazan, 2013, p. 17.

²⁷ Aux États-Unis il y a eu récemment deux conférences qui ont mis en lumière quelques collaborations importantes : FRAQUELLI, Simonetta, et KANG, Cindy, *op. cit.* TORIJA, Maria, « Wednesdays @ 2 : Marie Laurencin - Les Biches », Columbus, *Columbus Museum of Art on Youtube* [14-08-2024], <https://www.youtube.com/watch?v=rLkz7FdV1Z0>, 07-03-2025. Sur les livres illustrés, voir MARCHESSEAU, Daniel, « Marie Laurencin illustrateur », *Bulletin du bibliophile*, Paris, 1971, vol. 3, p. 248-273.

²⁸ Le caractère genré de son autoreprésentation ne sera pas analysé en détail puisqu'il existe déjà plusieurs études très intéressantes sur le sujet. Voir par exemple : BRINKER, Nancy, *op. cit.* FRAQUELLI, Simonetta, et KANG, Cindy, *op. cit.* KAHN, Elizabeth Louise, *op. cit.*

Chapitre 1

De la construction du Carnet des Nuits, ou de la genèse d'un livre d'artiste

Tout au long de sa vie d'artiste Marie Laurencin a écrit et publié des textes, aussi bien en prose qu'en vers. Sa dernière œuvre, *Le Carnet des Nuits*, paraît à Genève juste après sa mort en 1956. Dans une de ses nombreuses lettres, Laurencin l'avait désignée ainsi : « Éditeur suisse pour un vague livre de souvenirs, à peu près terminé. Je n'y parle que de la pluie »¹. C'est peu dire de la richesse et de la diversité du contenu, sans parler du fait qu'il s'agit d'une édition augmentée du *Carnet des Nuits* (d'abord publié en 1942 à Bruxelles) contenant de multiples textes qui ont paru antérieurement. La question du genre de l'ouvrage devient alors complexe : peut-on vraiment parler de mémoires quand la majorité des textes a déjà été publiée (voir Annexe I : Une analyse des différentes éditions) ? Et que faudrait-il alors penser de la troisième partie en vers et l'ajout des trois dessins au trait ? Une analyse interdisciplinaire de cette édition ultime - mêlant l'histoire du livre à la génétique textuelle - permettra d'y voir plus clair et d'examiner mon hypothèse : l'édition de 1956 du *Carnet des Nuits* présente les caractéristiques d'un livre d'artiste.

L'analyse génétique reste pourtant une méthode peu usitée dans le domaine du livre d'artiste, comme le souligne l'artiste et chercheur Serge Chamchinov. Selon lui cette perspective et les trois voies qu'il propose à suivre² pourraient apporter « quelques résolutions aux problèmes liés au livre d'artiste ». Il ne les met toutefois pas en pratique et n'explicite pas la notion d'avant-texte, alors que Daniel Ferrer montre que la définition de cette notion a été sujette au débat à partir des années soixante-dix³. Dorénavant l'avant-texte est perçu comme la « reconstruction critique de ce qui a précédé un texte » ou plus spécifiquement « l'ensemble virtuel des documents de genèse d'une œuvre ou d'un projet d'œuvre »⁴. Ferrer, directeur de recherche émérite à l'ITEM, apporte lui-même quelques précisions afin de délimiter le champ des études génétiques. C'est ainsi qu'il fait une distinction entre les textes qui ne donnent que des renseignements sur la genèse d'une œuvre (par ex. des journaux intimes ou des lettres) et les textes qui fournissent une nouvelle version de l'œuvre (en général des manuscrits ou des brouillons) - seuls ces derniers constituent l'avant-texte.

¹ Lettre à une amie non identifiée. GROULT, Flora, *op. cit.*, p. 22-23.

² Chamchinov distingue l'étude génétique du livre unique, du « livre de dialogue » et du tirage. CHAMCHINOV, Serge, *art. cit.*, p. 16-17, citation p. 17.

³ Ferrer cite par exemple l'étude de Almuth Grésillon (*Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, 1994, p. 241), qui trouvait l'usage du terme embarrassant « précisément parce qu'il met l'accent sur l'aboutissement textuel plutôt que sur le processus d'écriture qui est le véritable objet de la critique génétique ». FERRER, Daniel, « Avant-texte », *Item* [21-12-2010], <http://www.item.ens.fr/dictionnaire/avant-texte/>, 12-03-2025.

⁴ *Ibid.*

Mais l'étude génétique peut également inclure des textes autonomes qui sont à posteriori considérés comme des avant-textes. Ferrer indique que ceci est particulièrement important dans le cas des recueils de poésie qui sont souvent recomposés et dont « les recueils successivement envisagés ou effectivement publiés font partie de l'avant-texte relatif à la forme définitive de chacun des poèmes qu'ils contiennent »⁵.

Dans un premier temps l'analyse interdisciplinaire du *Carnet des Nuits* se concentrera sur les différences entre les deux publications successives de 1942 et 1956. Ce regard rétrospectif sur l'œuvre commence avec une étude de la construction du *Petit Bestiaire* (1926), le recueil de poésie inclus dans les deux versions du *Carnet des Nuits*. Qui a édité ces trois livres et comment pourrait-on définir leur approche du texte ? En examinant la mise en page et les ajouts ou abrègements on découvrira la structure volontairement tripartite de l'ouvrage et un travail de réécriture axé sur l'implication personnelle du narrateur. La deuxième partie du chapitre ne portera plus sur l'histoire du livre ou les textes autonomes inclus dans la version finale (1956), mais s'interroge sur la place qu'occupe l'écriture intime dans la genèse de l'œuvre et le processus moderniste qu'est le collage. Tout en se basant sur l'étude de Manon Auger intitulée « Les journaux 'avant-texte/après texte' »⁶, cette analyse génétique soulignera l'importance de la correspondance et le rôle crucial du pronom personnel « vous ».

1.1 Du poème au recueil : la transformation des éditions successives

Lors de la Première Guerre mondiale Marie Laurencin vivait en exil en Espagne avec son mari allemand, le baron Otto von Wätjen (1881-1942)⁷. Artistiquement parlant ce n'était pas une période très productive⁸, mais elle a écrit de nombreuses lettres et quelques poèmes dont une grande partie a été publiée par la suite. Les premiers à paraître ont été intégrés dans la revue dadaïste *391*, fondée en 1917 à Barcelone par l'artiste Francis Picabia (1879-1953). Laurencin était une des coéditeurs de la revue qui tâchait de suivre l'exemple des douze numéros de la revue *291*, publiés à New York dans le dessein de promouvoir l'art moderne⁹. Le premier numéro de *391* contient son poème

⁵ *Ibid.*

⁶ AUGER, Manon, « Les journaux 'avant-texte/après texte' », *Les journaux intimes et personnels au Québec, Poétique d'un genre littéraire incertain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2017, p. 91-111.

⁷ HYLAND, Douglas K.S., et MCPHERSON, Heather, *op. cit.*, p. 83.

⁸ Elle n'a produit qu'une cinquantaine d'œuvres pendant la période d'exil. MARCHESSEAU, Daniel, *op. cit.* (2013), p. 104.

⁹ HYLAND, Douglas K.S., et MCPHERSON, Heather, *op. cit.*, p. 59-60.

« Madrid » - composé de sept vers libres écrits en 1915¹⁰ - et un dessin qu'elle a fait des deux filles de Picabia. Le troisième numéro présente le portrait mécanomorphe de Laurencin par Picabia. Ce n'est que dans la quatrième édition qu'on trouve deux autres poèmes et un dessin de Laurencin : « Le Calmant », « Le lion » et la composition *Musique* qui représente la musicienne Gabrielle Buffet-Picabia, la styliste Nicole Groult et Marie Laurencin elle-même¹¹.

L'engagement de Laurencin avec le mouvement dadaïste a été de courte durée¹², mais ces trois poèmes font partie d'une longue histoire de rééditions. Dès son retour définitif à Paris en 1921, l'artiste a réintégré le vaste réseau d'avant-gardistes et rencontré de nombreux écrivains, dont ceux associés à la *Nouvelle Revue française (NRF)* restent probablement les plus connus¹³. À peine deux ans plus tard le *Petit Bestiaire* de Laurencin a été présenté dans le no. 118 de la *NRF*. Cette suite est composée de 8 poèmes : « Le Tigre » (reprise de « Madrid » qui contient un quatrain en plus, voir Annexe I), « Le Cheval », « Le Chien », « Le lion » (identique), « Le Zèbre », « Les Oiseaux », « Le Calmant » (légère modification typographique) et « Portraits »¹⁴. René Gimpel (1881-1945), marchand d'art et ami de l'artiste, décrit ces quatre pages comme « cubistes ». Dans son journal intime il note que Laurencin « annonce en riant qu'elle a été payée quarante-sept francs pour ces trois [sic] pages qui représentent dix ans de travail »¹⁵.

En 1926 ces huit poèmes sont tous intégrés dans un véritable recueil de poésie : le *Petit Bestiaire* de Laurencin a été édité par François Bernouard et tiré à 151 exemplaires¹⁶. Il ne s'agit pas d'un recueil de « poèmes inédits [...] avec deux lithographies inédites de l'auteur », comme l'affirme le sous-titre ; seul le dernier poème, « Le Mystérieux », est nouveau. L'épigraphe qui

¹⁰ MARCHESSEAU, Daniel, *art. cit.*, p. 251.

¹¹ Pour une reproduction des numéros de la revue, voir : SANOUILLET, Michel, *391 Revue publiée de 1917 à 1924 par Francis Picabia*, Paris, Le Terrain Vague, 1960. Pour les explications, voir : *Ibid.*, *Francis Picabia et 391 : tome II*, Paris, Eric Losfeld, 1966, p. 51, 59 et 63. Et sur le portrait des filles de Picabia : MARCHESSEAU, Daniel, *art. cit.*, p. 251.

¹² Sanouillet attribue ses contributions au dadaïsme à ses amitiés avec les avant-gardistes de l'époque et indique « qu'à la grande époque dada, quelques années plus tard, Picabia n'aurait jamais accueilli l'auteur de vers verlainiens tels que 'Portraits, *Petit Bestiaire*' ». SANOUILLET, Michel, *op. cit.* (1966), p. 49. Les œuvres plastiques de Laurencin et Picabia ne se ressemblent pas non plus du point de vue stylistique et idéologique, bien qu'ils aient suivi des cours ensemble à l'Académie Humbert en 1903. HYLAND, Douglas K.S., et MCPHERSON, Heather, *op. cit.*, p. 82.

¹³ Entre autres Gaston Gallimard, Roger Allard, André Salmon, Valéry Larbaud et Marcel Jouhandeau. Elle fera d'ailleurs plusieurs lithographies pour la collection « Une œuvre, un portrait » des éditions de la *NRF*. MARCHESSEAU, Daniel, *art. cit.*, p. 256.

¹⁴ LAURENCIN, Marie, « Petit bestiaire », *Nouvelle Revue française*, no. 118, juillet 1923, p. 13-16.

¹⁵ Entrée du 26 septembre 1923. Cette entrée contient une erreur, le numéro de la revue est bien 118 et non pas 113. Cette erreur est malheureusement reprise dans de nombreuses monographies sur Marie Laurencin. GIMPEL, René, *Journal d'un collectionneur, marchand de tableaux*, Paris, Calmann-Lévy, 1963, p. 253.

¹⁶ LAURENCIN, Marie, *Le Petit Bestiaire*, *op. cit.*

accompagnait son *Petit Bestiaire* dans la NRF a été retenue et les deux illustrations qui ornent les dernières pages de l'ouvrage datent de 1923¹⁷. Or la typographie diffère de celle de l'édition en revue. Le recueil au format oblong (332 x 252 mm, voir Figure 1) met en évidence le programme et l'idéal de l'éditeur qui recherchait « une typographie aux caractères grands et clairs, espacés selon les règles des belles époques » et souhaitait « établir des éditions luxueuses sans être de luxe »¹⁸. François Bernouard (1884-1949), qui était également poète et dramaturge, voulait avant tout qu'on retrouve « dans une impression une sensibilité égale à celle évoquée par un poème ou par une peinture »¹⁹. Ses publications sont reconnaissables à la rose rouge (dessinée par l'artiste Paul Iribe) et ont remis en valeur le Baskerville, une des polices les plus employées de nos jours²⁰.

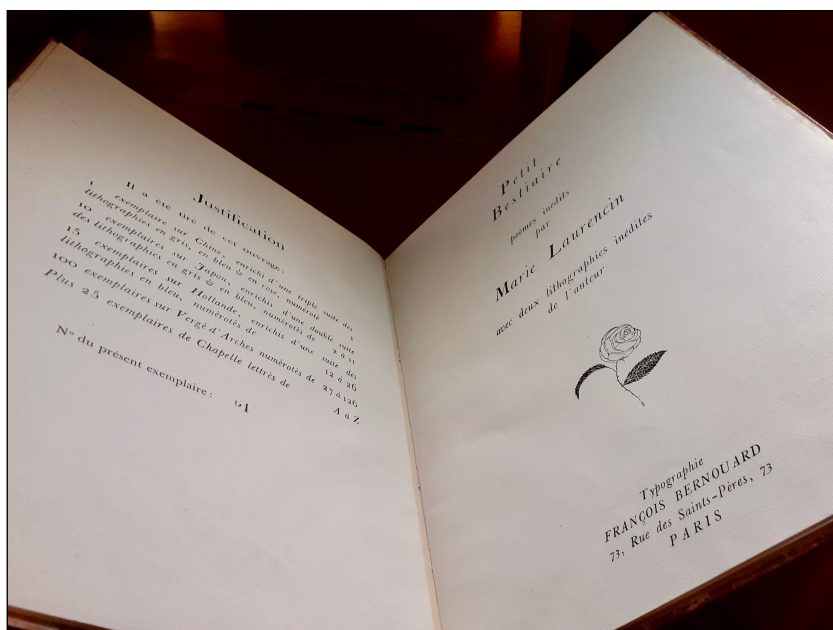


Figure 1 -
François Bernouard
Colophon et page de titre
du Petit Bestiaire
1926

Ce n'était ni la première ni la dernière fois que Laurencin a travaillé avec cet initiateur du renouveau typographique qu'elle connaissait probablement depuis 1911²¹. *La Rose de François* de Jean Cocteau, ouvrage édité par Bernouard en 1923, a pour frontispice un portrait de l'auteur par Laurencin²². Et en 1932 l'éditeur a publié *Mariana. Pensées, Remarques & Réflexions Recueillies et Préfacées par Albert Flament ornées de quatre lithographies inédites, dessinées & gravées par*

¹⁷ Voici l'épigraphe : « Dans les bras de la Seine, son amie (Chanson) ». Pour une analyse des illustrations (Figures 5 et 9, p. 36 et 51), voir Chapitre 2.3 et 3.3 de ce mémoire et MARCHESSEAU, Daniel, *art. cit.*, p. 263.

¹⁸ MARTIN, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française, T. IV : Le livre concurrencé, 1900-1950*, Paris, Promodis, 1986, p. 369.

¹⁹ DASSONVILLE, Gustave Arthur, *Les livres de La Belle Édition et du typographe François Bernouard*, [Bagnole, Dassonville, 1990], quatrième de couverture.

²⁰ MARTIN, Henri-Jean (dir.), *op. cit.*, p. 369.

²¹ DASSONVILLE, Gustave Arthur, *op. cit.*, p. [1]. En 1911 Bernouard est devenu le voisin de Guillaume Apollinaire qui était alors le compagnon de Marie Laurencin. APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. xxxii.

²² DASSONVILLE, Gustave Arthur, *op. cit.*, p. [1].

Marie Laurencin²³. Malgré le sous-titre qui peut prêter à confusion, Marie Laurencin est bien l'auteur des textes. Comme il n'y a pas de références directes à l'ouvrage, l'éditeur ou le préfacier dans *Le Carnet des nuits*, ce recueil rare (le tirage était limité à 220 exemplaires) et coûteux ne sera pas pris en compte dans cette analyse.

Le troisième ouvrage écrit par l'artiste est toutefois publié à l'étranger, aux Éditions de la Nouvelle Revue Belge. Parue à Bruxelles lors de la Deuxième Guerre mondiale, cette première édition du *Carnet des Nuits* (1942) fait partie de la collection « l'Amour des livres »²⁴. Ces petits livres (in-8° ou in-12°) de 50 à 75 pages contiennent tous un portrait de l'auteur (dont le troisième et quatrième de la série sont de la main de Laurencin²⁵). On serait alors tenté d'interpréter la lithographie en couleur qui orne le frontispice du *Carnet des Nuits* comme un autoportrait de l'artiste (voir Figure 2). Il s'avère cependant que ce portrait provient du recueil de nouvelles *Pressentiments* (1930), écrit par Jacques de Lacretelle et contenant six illustrations de Laurencin²⁶.

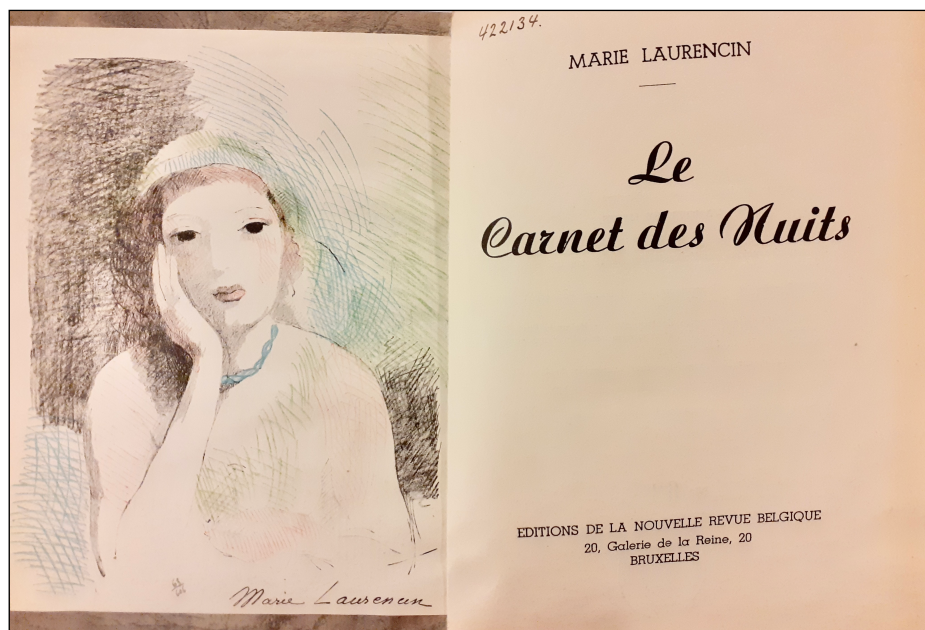


Figure 2 -
Marie Laurencin
Frontispice et page de
titre du Carnet des Nuits
1942

Ce procédé de réutilisation mis en œuvre par l'artiste ne se limite pas uniquement à son travail artistique. L'analyse génétique des seize chapitres du *Carnet des Nuits* (1942) montre que plusieurs textes ont déjà été publiés dans des revues littéraires (voir Annexe I). C'est ainsi qu'on retrouve « Madame » (texte en prose paru dans *Intentions* en 1924, mais écrit en 1922²⁷), « La

²³ LAURENCIN, Marie, *Mariana*, op. cit.

²⁴ LAURENCIN, Marie, *Le Carnet des Nuits*, op. cit. (1942).

²⁵ JOUHANDEAU, Marcel, *Minos et moi ou Le Carnet du Chat*, Bruxelles, Nouvelle Revue Belge, 1942.
PAULHAN, Jean, *Aytré qui perd l'habitude*, Bruxelles, Nouvelle Revue Belge, 1943.

²⁶ Cette lithographie accompagne la nouvelle « Rêverie de Marie ». KRISTIC, Jelena, art. cit., p. [16].

²⁷ MARCHESSEAU, Daniel, op. cit. (1999), p. 24-25.

semaine de la petite fille » (poème paru dans *Le Navire d'Argent* en 1926) et « Le carnet des nuits » (poème paru dans la *NRF* en 1935) ; même le « Petit Bestiaire », contenant les neuf poèmes publiés en 1926, a été repris (sans épigraphe).

Cela ne veut pas dire que tous ces textes restent identiques. Bien au contraire, il y a trois poèmes du « Petit Bestiaire » qui ont subi quelques changements majeurs : Laurencin a entièrement modifié la ponctuation et la mise en page de « Portraits » (la suppression des interlignes n'en est qu'un exemple²⁸), ajouté un cinquième vers au quatrain « Le Zèbre » et changé la représentation des saisons dans « Le Chien ». Ces modifications n'ont d'ailleurs pas le même effet. Tandis que la nouvelle forme du premier poème rend l'interprétation plus complexe, l'ajout du vers « Dont je raffole. » dote le deuxième d'un caractère plus personnel²⁹. La dernière joue en revanche sur la forme. En changeant le rythme d'un des poèmes aux vers les plus réguliers³⁰ du recueil, « Le Chien » s'approche de plus en plus du format bref et chantant de la comptine :

1926 [non paginé]	1942 [p. 34]
En toutes saisons Ce chien si rare Si bon Tue le cafard De ceux qui l'ont.	l'été Maîtresse battez des mains Je suis un chien marin.
Maîtresse battez des mains Je suis un chien marin.	l'automne Maîtresse tremble et se cache Je suis un chien de chasse.
Maîtresse tremble et se cache Je suis un chien de chasse.	

Il s'avère donc impossible de généraliser, même si la distinction entre les deux types de modifications possibles (de la forme ou du fond, visualisées dans l'Annexe I) reste utile afin de mieux saisir l'ampleur du processus de réécriture.

Étant donné le fait que les Éditions de la Nouvelle Revue Belgique n'ont été actives que de 1940 à 1946³¹, il n'est pas surprenant que la deuxième édition du *Carnet des Nuits* (1956)³² ait été publiée ailleurs. Cet « éditeur suisse » dont Laurencin parlait dans sa correspondance était le

²⁸ La version de 1926 consiste de cinq strophes de vers libres (3x 6v, 1x 5v et 1x 3v). La version de 1942 est composé de 28 vers libres et ne contient plus d'interlignes.

²⁹ Le « je lyrique » n'était d'abord pas présent dans ce poème. LAURENCIN, Marie, *Le Carnet des Nuits*, op. cit. (1942), p. 34.

³⁰ Il ne s'agit cependant pas de vers traditionnels. Laurencin utilise des rimes approximatives (« cache/chasse ») et si on aimerait obtenir des vers réguliers et non pas libres, il faudrait se baser sur la prononciation de la langue parlée. Ce qui donnerait ceci : 4/4/2/4/4 // 6/6 // 6/6 (1926) ; 2/6/6 // 2/6/6 (1942).

³¹ « Éditions de la Nouvelle Revue Belgique », *BnF Data* [19-03-2025], <https://data.bnf.fr/fr/ark:/12148/cb18102468n#>, 22-04-2025.

³² LAURENCIN, Marie, *Le Carnet des Nuits*, op. cit. (1956).

Genevois Pierre Cailler (1901-1971). Pendant la Deuxième Guerre mondiale il a collaboré avec l'éditeur et marchand d'art Albert Skira avant d'ouvrir sa propre maison d'édition en 1944³³. Il s'est fait connaître par la publication et la réédition de textes d'artistes, sans pour autant « prendre autrement position dans le conflit actuel de la peinture. Nous ne voulons pas nous ériger en juges infailibles. Nous sommes des éditeurs qui produisent le plus grand nombre possible de documents »³⁴. La création de la collection « Écrits de peintres », dont fait partie *Le Carnet des Nuits*, n'est qu'un exemple de cette démarche. La fondation de la « Guilde internationale de la gravure » en 1949³⁵ en est un autre et témoigne de l'intérêt particulier que Pierre Cailler portait aux documents originaux. À la fin de sa vie il avait édité plus de 800 estampes - y compris *La Muse Couronnée* (1954) de Laurencin³⁶ - et presque autant d'ouvrages³⁷.

Il convient cependant de noter que les différences entre la première et la deuxième édition du *Carnet des Nuits* ne proviennent pas uniquement de ce changement d'éditeur. S'il est vrai que le format de la deuxième édition est plus petit (in-16) et que le tirage dépasse cette fois-ci les 1000 exemplaires³⁸, la majorité des modifications concernent le contenu et la structure du recueil. Il ne s'agit en effet pas d'une simple réédition, mais d'une édition augmentée comptant 43 pages de plus³⁹. Les prochains paragraphes donneront non seulement un premier aperçu des modifications apportées, mais mettront également en lumière quelques exemples marquants de cette recherche artistique et moderniste qu'est le travail de restructuration et de réécriture de Laurencin.

Au lieu de seize chapitres la nouvelle édition en contient dix-huit, y compris le « Petit Bestiaire » qui consiste désormais de seize poèmes. Le chapitre en prose « Fait à la main » et le poème « Promenade » ont été supprimés tandis que les chapitres en prose « Suite à Madame », « Fragments », « Cure », « De Biarritz » et « Chevaux, mon âme » ont été créés. Les quatre derniers forment la deuxième partie de l'ouvrage ; ma deuxième analyse génétique montrera que ces

³³ Ils ont travaillé ensemble de 1941 à 1944. SCHAEFER, Patrick, « Pierre Cailler, éditeur d'art », *L'Oeil*, no. 386, septembre 1987, p. 64-69, p. 66.

³⁴ Cette citation provient de la revue *Art-Documents* (numéro de janvier 1952), créée par l'éditeur en 1950. *Ibid.*, p. 67-68.

³⁵ Jusqu'en 1955 l'éditeur Nesto Jacometti a été le directeur artistique de cette Guilde. « L.4670 Guilde de la Gravure », *Les Marques de collections* [avril 2015], <https://www.marquesdecollections.fr/FtDetail/d24f40ac-0376-7b40-a002-fd5ff6d4bd54>, 24-04-2025.

³⁶ « La Muse Couronnée », *Artory*, <https://www.artory.com/artists/marie-laurencin-1885/la-muse-couronnée-C643HFMR/>, 24-04-2025.

³⁷ SCHAEFER, Patrick, *art. cit.*, p. 69.

³⁸ La première édition de 1942 se limitait à 606 exemplaires. La deuxième édition de 1956 a été tirée à 1350 exemplaires.

³⁹ La première édition de 1942 contient 58 pages, la deuxième édition de 1956 en contient 101.

chapitres fragmentaires sont constitués de bribes de la correspondance de l'artiste. La première partie du livre est également constituée de quatre chapitres en prose (basés sur ses souvenirs d'enfance et de jeunesse), alors que la troisième partie en vers est incontestablement la plus longue. Un tel ordre - des textes les plus narratifs aux textes purement poétiques - n'existait pas dans la première édition⁴⁰. On pourrait effectivement parler d'une structure tripartite du recueil, ce qui est encore renforcée par l'insertion de trois dessins au trait. Le premier dessin remplace le portrait qui ornait le frontispice de l'édition de 1942, le deuxième divise en deux la partie en prose (souvenirs / notes) et le troisième sépare la partie en prose de la partie en vers (voir Figures 10, 11 & 12, p. 52 et Chapitre 3.3 pour une analyse des dessins). Ceci confère une certaine cohésion artistique à l'ouvrage, tout en mettant en relief la diversité stylistique des textes.

L'aperçu global donné ci-dessus ne tient pourtant pas compte des modifications textuelles. Comme elles ne sont généralement pas visibles au niveau des titres, le processus de réécriture semble à première vue restreint. L'analyse comparative des deux versions du *Carnet des Nuits* montre toutefois que Laurencin ne s'est pas contentée d'une reprise littérale de ses propres textes. Une liste exhaustive des différences prendrait même trop de place. C'est pourquoi ce chapitre se concentre sur quelques exemples spécifiques de cette réécriture afin d'étudier pourquoi Laurencin a apporté des modifications, alors qu'Annexe I présente les différences d'une manière schématisée. Afin de limiter les catégories dans l'Annexe, toutes les modifications au niveau de la forme ont été regroupés et séparés de ceux qui concernent le fond. Il est alors important de souligner que les différences au niveau du contenu (vocabulaire/ajouts/abrègements) influencent aussi la forme. L'inverse n'est pas toujours vrai, même si certaines modifications de la mise en page ou de la ponctuation influencent l'interprétation du texte.

Les corrections qui concernent les temps verbaux sont trop rares pour en faire une catégorie à part, mais elles n'en sont pas pour autant moins parlantes. Notamment présentes dans les textes en prose, elles transforment le plus souvent le présent ou l'imparfait en passé simple : « Madame vient » devient « Madame vint », ou alors « ce qui, à cette époque, était un événement » devient « ce qui, à cette époque, fut un événement » [CdN42, p. 14 et 50 ; CdN22, p. 15 et 18]⁴¹. Outre le fait que ceci met l'emphasis sur la qualité littéraire des textes, le jeu avec la temporalité du récit est

⁴⁰ Le *Carnet des Nuits* de 1942 ne compte pas de parties, les textes en prose et les poèmes s'alternent sans ordre apparent.

⁴¹ Dorénavant les références des citations provenant du *Carnet des Nuits* de Marie Laurencin ne seront plus indiquées dans une note, mais dans le texte en utilisant cette abréviation : *Carnet des Nuits* année de publication, numéro de page [CdN..., p. ...] Les citations de l'édition de 1956 (difficilement accessible) proviennent de la réédition de 2022 : LAURENCIN, Marie, *Le Carnet des Nuits*, Paris, La Coopérative, 2022. Le premier exemple est issu du chapitre « Le Mouton carnivore », le deuxième provient du chapitre « Conférence-Souvenir ».

important puisqu'il modifie l'implication personnelle du narrateur. Et c'est justement cela qui semble être au cœur des procédés de réécriture de Laurencin. Elle joue inlassablement avec le caractère intime ou justement distant des textes et du recueil en général, jusqu'au point de modifier plus que la moitié du dernier chapitre (le premier reste au contraire quasiment identique⁴²).

Laurencin a en effet remplacé le chapitre en prose « Conférence-Souvenir » par le poème « Tasse de Porcelaine » qui clôt à présent le recueil. Cette modification est d'autant plus remarquable que les deux textes - appartenant à un autre genre littéraire - sont d'un caractère très différent. Elizabeth Louise Kahn les décrit ainsi : « Laurencin's sarcastic conclusion to the 1942 first edition of *Le Carnet des Nuits* was replaced in the second edition by a quiet meditative poem »⁴³. Elle est d'ailleurs la seule à s'intéresser brièvement aux effets engendrés par la restructuration et la réécriture de l'ouvrage (d'autres chercheurs se contentent simplement d'indiquer qu'il s'agit d'une édition augmentée⁴⁴). Kahn se demande entre autres si le poème « Le Carnet des Nuits » n'aurait pas été plus apte à clore le recueil homonyme⁴⁵. Il est alors surprenant qu'elle ne se concentre pas sur les modifications textuelles majeures apportées par Laurencin. Pour être précis : le chapitre « Conférence-Souvenir » compte quatre pages de moins qu'en 1942 (soit 21 paragraphes qui portaient majoritairement sur l'influence culturelle de la radio), tandis que le poème « Tasse de Porcelaine » compte 9 strophes de plus (soit 51 vers portant majoritairement sur des fleurs)⁴⁶.

Il suffit de comparer les derniers paragraphes et strophes de ces deux textes pour prendre conscience de la portée du remaniement :

1942
« Conférence-Souvenir » [p. 58]

Mesdames, Messieurs — excusez-moi si je ne vous ai pas parlé assez longuement — là encore, je vous dirai je suis une femme et je ne peux parler aussi longtemps qu'un homme.

1956
« Conférence-Souvenir » [CdN22, p. 21]

Si je ne suis pas devenue peintre cubiste, c'est que je n'ai jamais pu. Je n'en étais pas capable, mais leurs recherches me passionnent.

⁴² Le chapitre « Madame » était également le premier chapitre dans l'édition de 1942. L'ajout d'une dernière phrase (ici citée en italiques) au dernier paragraphe est toutefois très intéressant : « Je mentis. Elle devina tous mes mensonges. Elle devina aussi qu'il fallait me laisser faire à ma guise, et elle mourut, *ce fut un désespoir qui dure encore.* — » [CdN22, p.11].

⁴³ KAHN, Elizabeth Louise, *op. cit.*, p. 170.

⁴⁴ Voir par exemple MARCHESSEAU, Daniel, *op. cit.* (1993), p. 16 note 9 ; HYLAND, Douglas K.S., et MCPHERSON, Heather, *op. cit.*, p. 85 [chronology].

⁴⁵ KAHN, Elizabeth Louise, *op. cit.*, p. 168.

⁴⁶ Dans la première édition le poème comptait 19 vers libres, divisés en trois strophes (11v/5v/3v). Mises à part quelques différences au niveau de la ponctuation et la mise en page, c'est cette première version du poème que Laurencin a envoyé à Francis Poulenc. LAURENCIN, Marie, « La tasse de porcelaine », lettre autographe à Francis Poulenc, sans date, Paris, BnF Richelieu, ark:/12148/cb39632142z. La nouvelle partie du poème date au moins de 1945 et figure dans un poème enluminé (l'ordre y est légèrement différent et les 19 premiers vers sont absents), voir MARCHESSEAU, Daniel, *op. cit.* (1999), p. 635.

1942
« Tasse de Porcelaine » [p. 41]

Il fait chaud — ton paravent éclate
fraîcheur du bleu sombre
et toujours nos impassibles sultanes.

1956
« Tasse de Porcelaine » [CdN22, p. 89]

Il y a eu les bouquets
Qu'on ne regardait que d'un côté
Et si vite fanés
Chèvrefeuilles — clématites
Seuls regrettés.

Les extraits du chapitre « Conférence-Souvenir » montrent que Laurencin se concentre désormais sur sa carrière de peintre et insiste nettement moins sur le caractère genré de sa position (d'artiste). Ceci devient encore plus visible en comparant le dernier paragraphe de l'édition de 1956 avec la première version de ce paragraphe (qui ne clôt pas le chapitre dans l'édition de 1942) : « Si je ne suis pas devenue peintre cubiste, c'est que je n'ai jamais pu. *Trop d'efforts à faire*. Je n'en étais pas capable, *probablement parce que je suis une femme*, mais leurs recherches *et surtout leurs tableaux sont les seuls que j'aime* » [CdN42, p. 54, c'est moi qui souligne]. La deuxième version est certes moins explicite, mais elle transmet le même message poignant tout en dépeignant une artiste moins modeste. Dans le cas du poème « Tasse de Porcelaine » les changements semblent moins profonds. Cela dit, l'ambiance n'est plus pareille. Le choix d'utiliser d'autres pronoms personnels fait que le narrateur est clairement moins impliqué et que l'évocation de l'intimité - quoique toujours sensible - est à présent teintée d'une douce mélancolie.

1.2 Entre correspondance et collage : une forme d'expression poétique

Seule la deuxième partie du *Carnet des Nuits* ne comprend pas de textes auparavant publiés dans des revues littéraires. Les quatre chapitres « Fragments », « Cure », « De Biarritz » et « Chevaux, mon âme » ne sont pas non plus présents dans le *Petit Bestiaire* ou la première édition du *Carnet des Nuits*. La question de la genèse de cette partie est alors intéressante, justement parce qu'elle semble peu pertinente. D'où viennent ces textes en prose, est-ce qu'ils ont été écrits spécialement pour ce recueil ? Cela ne semble guère probable, puisque la plupart de ces textes sont datés : « Fragments » sans date ; « Cure » 2x Août 1925 ; « De Biarritz » sans date, Août 1928, Janvier, Août ; « Chevaux, mon âme » Mars, Mai, Septembre, Avril, Août. Au premier abord ces datations plutôt aléatoires peuvent surprendre, mais Laurencin n'a pas non plus daté ses tableaux d'une manière systématique⁴⁷. Ce qui importe n'est pas tant l'imprécision que l'effet engendré par la présence d'un système de datation au sein du texte : ces dates donnent l'impression de lire des passages d'un journal intime.

⁴⁷ MARCHESSEAU, Daniel, *Marie Laurencin 1883-1956 : Catalogue Raisonné de l'Œuvre Peint, Volume I*, Nagano-ken, Musée Marie Laurencin, 1986, p. 14.

Cette première hypothèse génétique pourrait s'avérer vraie. Durant sa vie Marie Laurencin avait l'habitude de noter ses impressions dans des cahiers personnels. Outre son carnet de poésie l'artiste « avait deux sources d'information pour elle-même : l'*Agenda*, où la plupart du temps elle notait ses rendez-vous y ajoutant parfois une opinion ou une exclamation, et ses *Carnets intimes*, tenus année par année et souvent sans date »⁴⁸. Le réemploi de notes issus d'un journal intime à l'intérieur d'une publication (autobiographique) est d'ailleurs un phénomène récurrent, proche du processus d'écriture des biographes⁴⁹. Le journal en soi (quoique pas forcément écrit avec l'intention d'être publié ou inséré dans un autre ouvrage) fait alors partie de l'avant-texte et est classé comme « matériau d'une nouvelle œuvre »⁵⁰. Manon Auger - spécialiste de la littérature québécoise et (auto)biographique - emploie ce terme pour mettre l'emphasis sur le choix du diariste. Plutôt que de publier une version intégrale du journal, l'auteur prépare une sélection qui correspond mieux à l'esthétique littéraire recherchée. Les titres de ces ouvrages sont généralement révélateurs du mélange opéré, incluant des mots tels que « journal », « essai », « récit » ou « carnet »⁵¹ qu'on retrouve dans *Le Carnet des Nuits*. Les choix thématiques, l'éventuel gommage des dates et le travail de recomposition (y compris la division en parties avec des sous-titres) sont autant de rappels de la poursuite d'une liberté littéraire de l'auteur qui refuse de s'enfermer dans un seul genre⁵².

Si la forme de la deuxième partie du *Carnet des Nuits* correspond au procédé examiné par Auger, le fond semble contredire une telle analyse génétique. En considérant ces notes comme des extraits du journal intime de Laurencin, il faudrait faire abstraction de l'apparition soudaine du pronom personnel « vous » (voir Annexe II : une analyse quantitative de la présence des pronoms personnels et possessifs). L'omniprésence de la deuxième personne du pluriel dans cette deuxième partie est en effet remarquable. Ce pronom, par la suite presque absent, ne revient qu'irrégulièrement dans les derniers dix poèmes du recueil⁵³. Il est vrai que le « vous » pourrait désigner le journal intime (ou tout simplement le lecteur), mais des formules comme « Cher journal » manquent. Laurencin semble plutôt s'adresser à une personne spécifique non identifiée de sexe masculin. Des formules telles que « mon ami » et « Cher A. » s'alternent [*CdN22*, p. 43, 46

⁴⁸ GROULT, Flora, *op. cit.*, p. 149 et citation p. 268.

⁴⁹ AUGER, Manon, *art. cit.*, p. 92.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 95.

⁵¹ *Ibid.*, p. 98.

⁵² *Ibid.*, p. 99-101.

⁵³ 65% des apparitions de la deuxième personne pluriel se trouvent dans la deuxième partie du *Carnet des Nuits*, contre 11% dans le « Petit Bestiaire » et 24% dans les dix derniers poèmes du recueil.

(voir Annexe III) et 48] et c'est peut-être à ce même A... que l'artiste a écrit : « Soyez libre, A..., jeudi premier mars » [CdN22, p. 42]. Bien qu'il soit tout aussi possible qu'il s'agisse d'une autre relation, ce genre de références font supposer que ces textes sont issus de la correspondance de Laurencin et non pas de ses *Carnets intimes*.

Cette deuxième hypothèse est loin d'être improbable : tout au long de sa vie Marie Laurencin entretenait une riche correspondance avec ses amis. Sans négliger l'aspect inévitablement pratique, l'artiste accordait une véritable importance à cette forme de communication :

Nous possédions à cette époque un élément qui a presque disparu : la correspondance. Pour se rencontrer, il fallait tout au moins s'envoyer un pneumatique. Les lettres, cela a eu aussi son importance, l'écriture de nos amis... Encore maintenant, ce qui est écrit à la main me touche. Je suis de bien meilleure humeur lorsque je reçois des lettres, et j'y réponds toujours...

C'est un petit pas vers les pinceaux, le matériel, une entrée dans le travail.

Écrire une lettre me plaît : comme je ne peux plus chanter, ce doit être une façon de siffler un petit air en me réveillant et de commencer à vivre la journée [CdN22, p. 21].

Plus de 1000 lettres de la main de Laurencin se trouvent actuellement à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet⁵⁴. Daniel Marchesseau indique que les corpus majeurs sont adressés à la styliste Nicole Groult (amie et amante de l'artiste depuis 1911) et l'écrivain Marcel Jouhandeau (protégé de l'artiste, ils se sont rencontrés en 1922)⁵⁵. Le journaliste, écrivain et éditeur Bertrand Meyer-Stabley a pourtant choisi d'inclure de multiples lettres adressées à d'autres amis dans sa biographie *Marie Laurencin* (2011). En lisant ces missives - destinées à Yvonne Chastel Crotti, Max Jacob, Rose Adler et Dr. Arnaud Tzank - il devient clair que Laurencin a repris des passages de sa correspondance et les a inclus dans la deuxième partie du *Carnet des Nuits*⁵⁶.

Même si les différences textuelles entre ces lettres devenues avant-textes à posteriori et les extraits inclus dans *Le Carnet des Nuits* restent minimes, le phénomène d'autocitation non explicite⁵⁷ reste peu visible. L'imprécision du système de datation, la disposition des passages choisis et l'étendue du processus [CdN22, p. 26-31, 35, 38-40 et 44-48] y sont certes pour quelque chose. Plutôt que d'insérer des lettres entières, Laurencin a choisi de découper ces textes en paragraphes et de les insérer dans des chapitres différents. De temps en temps elle a isolé une seule phrase pour la mêler à d'autres citations. L'ensemble de ces extraits sans liens apparents crée une structure fragmentaire qui ne facilite pas la lecture de cette partie remplie d'allusions culturelles et

⁵⁴ KAHN, Louise Elizabeth, *op. cit.*, p. 159 et 171 note 4.

⁵⁵ MARCHESSEAU, Daniel, *op. cit.* (1993), p. 16, 187 et 192.

⁵⁶ Pour lire les lettres concernées en entier (également celles envoyées à Nicole Groult et Marcel et Élise Jouhandeau), voir MEYER-STABLEY, Bertrand, *Marie Laurencin*, Paris, Pygmalion, 2011, p. 141-144, 235-239 et 268-269. Meyer-Stabley ne montre pas que ces lettres contiennent des passages qui ont été repris dans *Le Carnet des Nuits*.

⁵⁷ Laurencin n'emploie pas de guillemets et la plupart du temps les formules d'appel sont absentes. Il n'y a pas non plus d'explications qui précisent le contexte ou de références aux textes originaux dans *Le Carnet des Nuits*.

d'anecdotes concernant le cercle d'avant-gardistes autour de Laurencin. En raison de la longueur de ces fragments en prose, un exemple de ce procédé d'autocitation employé dans la deuxième partie du *Carnet des Nuits* est donné dans l'Annexe III : La présence de la correspondance, une étude de cas (« Chevaux, mon âme - Avril »). L'analyse de la construction de ce passage montre que l'artiste y a utilisé des extraits d'au moins quatre lettres, dont une seule est datée (1913). Ce dernier détail est particulièrement pertinent, puisqu'en ne lisant que les entêtes des chapitres le lecteur pourrait être amené à croire que toutes les entrées de cette partie du recueil proviennent des années vingt.

L'imbrication des dates comme du contenu révèle la présence d'un des processus de création les plus chers aux avant-gardes du XX^e siècle : le collage. Ce terme - le plus souvent associé avec l'art plastique de Pablo Picasso et Georges Braque - est dérivé du verbe « coller » et a été créé par Guillaume Apollinaire⁵⁸ (qui était le compagnon de Laurencin entre 1907-1912). Limiter la définition de cette technique moderniste à l'origine étymologique du terme serait néanmoins réducteur. L'angliciste Rona Cran indique que le collage « is also about an intellectual and emotional relationship with a given aesthetic environment »⁵⁹. Elle explique que ce sont des œuvres d'art basées sur le principe de la rencontre : « [collage] is about bringing ideas into conversation with one another »⁶⁰. Ce processus de création est né d'un désir d'éliminer les barrières entre les domaines de l'art et de la littérature. L'insertion de lettres dans des tableaux n'est qu'une première manifestation de ce jeu avec les possibilités d'associations engendrées par le mélange du langage plastique et écrit ; ce qu'on retrouve aussi dans l'art de Laurencin (voir Figure 8, p. 48). De telles créations intermédiaires - dont le collage est une des formes les plus répandues - demandent un engagement actif du spectateur/lecteur avec l'œuvre afin de déceler le lien significatif entre le texte et l'image⁶¹.

Le collage littéraire est néanmoins un phénomène difficile à définir. Comme l'aspect matériel des œuvres littéraires est plutôt uniforme, le procédé de découpage et de collage textuel reste souvent invisible⁶². L'angliciste David Banash souligne qu'il ne s'agit pas de « parataxis, parody, pastiche, innovative typography or other forms of fragmentation »⁶³. Selon lui l'emploi et la

⁵⁸ CRAN, Rona, « Introduction: Catalysing Encounters », *Collage in Twentieth Century Art, Literature and Culture*, London, Routledge, (2014), édition électronique [23-05-2016], p. 1-40, p. 1.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁶¹ *Ibid.* p. 4-5.

⁶² BANASH, David C., *Writing through the Real: Twentieth-Century Literary Collage*, University of Iowa, 2003 (en ligne, thèse non publiée), p. 48.

⁶³ *Ibid.*, p. 68.

transformation de textes existants par le biais d'un « new arrangement, integrating them into a new context which promises to radically change the significance of these ready-made fragments in number of ways »⁶⁴ se trouve au cœur du processus. Il ajoute que la plupart des définitions littéraires ne tiennent pas compte de l'emploi politique et radical du collage par des pionniers - comme Tristan Tzara ou André Breton qui jouaient avec le pouvoir de représentation du langage⁶⁵.

Même si ce contexte idéologique semble peu apte à décrire le procédé mis en place par Marie Laurencin, son jeu avec l'avant-texte et le caractère différent du texte littéraire final est indéniable. De ce point de vue la parenté entre le texte final de la deuxième partie du *Carnet des Nuits* et le genre du journal intime n'est pas surprenant, il s'agit peut-être même d'un effet voulu. Manon Auger appelle ce genre d'ouvrages « des journaux après-texte » et indique qu'ils sont généralement constitués de genres proche du journal intime (comme la correspondance)⁶⁶.

Ceci ne vaut pourtant pas pour la première et troisième partie du *Carnet des Nuits*, dont le caractère autobiographique et poétique a été retenu par Laurencin malgré son travail conséquent de reconstruction et de réécriture. Il ne semble pas non plus que ces deux parties contiennent des textes issus des *Carnets intimes* ou de la correspondance de l'artiste, qui n'a envoyé que les poèmes « Le Tigre », « Le Zèbre », « Lettre » et « La Tasse de porcelaine » à des amis (voir Annexe I). Ceci mériterait par contre une vérification, car mon analyse n'est basée que sur les extraits des carnets et des lettres inclus dans la littérature secondaire. Une recherche génétique à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet permettrait d'évaluer l'étendue du processus d'autocitation de Laurencin et d'obtenir une meilleure compréhension des procédés littéraires et artistiques employés lors de la création du *Carnet des Nuits*. Cela aiderait sans doute à mieux saisir la particularité de l'écriture elliptique de l'artiste, ce style à la fois intime et distante qui reste trop souvent méconnu⁶⁷ et qui sera analysé aux Chapitres 2 et 3.1. Le collage est alors un phénomène à prendre en compte, puisque cette forme d'écriture permet aux auteurs « to find a way of seeing things clearly, of presenting things differently, even deceptively, and of talking about something without having to mention it explicitly »⁶⁸.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 47, 50 et 58.

⁶⁶ AUGER, Manon, *art. cit.*, p. 101-102.

⁶⁷ Kahn indique que la plupart des chercheurs se heurtent au style insaisissable de Laurencin, que l'artiste ne cesse d'échapper aux classifications. KAHN, Louise Elizabeth, *op. cit.*, p. 159-160.

⁶⁸ CRAN, Rona, *art. cit.*, p. 10.

Cette première analyse interdisciplinaire de la genèse du *Carnet des Nuits* de Marie Laurencin permet d'apporter quelques précisions sur le genre littéraire du recueil. Moitié en prose, moitié en vers, le caractère hybride de l'œuvre a été renforcé dans la deuxième édition du recueil publiée en 1956. À première vue, la création d'une construction tripartite à l'aide des trois images et l'ajout de quelques chapitres distinguent cette publication de la première édition de 1942. Dans les deux cas, l'ouvrage contient de multiples textes auparavant publiés dans des revues littéraires - y compris les neuf poèmes de son *Petit Bestiaire*. Si le procédé d'autocitation n'avait pas dépassé ce cadre, on aurait pu désigner *Le Carnet des Nuits* comme une anthologie. Il s'avère cependant que Laurencin a réécrit un grand nombre des chapitres, en jouant inlassablement avec le caractère intime ou distant des textes. Elle a même construit une deuxième partie en prose en utilisant des extraits de sa correspondance. L'ordre de ces passages est loin d'être linéaire, ce qui renforce le caractère fragmentaire des chapitres et renvoie au collage. L'emploi de ce processus créatif et moderniste, comme la présence de trois dessins au trait rendent toute tentative de classification littéraire complexe. Mais ce sont justement ces particularités artistiques qui rendent le terme *livre d'artiste* si propre à décrire *Le Carnet des Nuits* sans l'enfermer dans une catégorie trop stricte. Qu'en est-il alors des particularités littéraires de l'ouvrage ? Comment pourrait-on décrire le style d'écriture et la poésie de l'artiste ?

Chapitre 2

Relations poétiques, inspiration mutuelle : une analyse intertextuelle

Marie Laurencin note dans son *Carnet des Nuits* qu'elle a « été nourrie de la plus haute poésie autant que de bouillie » [CdN22, p. 36]. Celle qui adorait lire - sa bibliothèque contenait près de 5000 volumes¹ - était parfois surnommée « La Sœur des Poètes »². Cette expression fait non seulement référence à la qualité poétique de son art, mais également à ses amitiés avec de nombreux écrivains.³ Il serait donc pour le moins réducteur d'étudier *Le Carnet des Nuits* de Laurencin sans prendre en considération ce contexte littéraire si particulier de la première moitié du XX^e siècle. D'autant plus que c'est dans ce milieu culturel riche d'échanges entre les auteurs, les artistes et les éditeurs qu'est né le format du livre d'artiste. Une analyse intertextuelle - qui dépasse celle de ses propres textes comme effectuée dans Chapitre 1, mais tient compte de l'histoire du livre - permettrait alors de situer l'œuvre dans son contexte avant-gardiste, afin de mieux saisir le style littéraire du *Carnet des Nuits* (les caractéristiques artistiques de l'ouvrage seront étudiés au Chapitre 3).

Une telle étude risque pourtant d'être trop vaste, puisque la littérature du XIX^e et du début du XX^e siècle occupe une place considérable dans *Le Carnet des Nuits*⁴. C'est pourquoi ce chapitre se concentrera uniquement sur les références intertextuelles à l'œuvre de l'auteur qui est le plus souvent évoqué dans l'ouvrage : Guillaume Apollinaire. Il est alors intéressant de constater que ces références ne portent que sur deux de ses publications de jeunesse : les *Trois poèmes de Louise Lalanne* (1909, écrits par Apollinaire et Laurencin) et *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1911, un livre d'artiste créé par Apollinaire et Raoul Dufy). Les poèmes (de fin) d'amour ou la critique d'art d'Apollinaire - généralement mentionnés dans les travaux sur l'œuvre artistique de Marie Laurencin

¹ Sa collection comprenait aussi bien des œuvres littéraires françaises qu'étrangères, de nombreux livres illustrés et de journaux et magazines. Une grande partie des livres de Marie Laurencin était dédicacée. Après sa mort ses livres ont été vendus pour deux millions francs (au profit de l'Association de Villepinte). MARCHESSEAU, Daniel, *op. cit.* (1999), p. 85. GROULT, Flora, *op. cit.*, p. 280.

² FAGAN-KING, Julia, « United on the Threshold of the Twentieth-Century Mystical Ideal: Marie Laurencin's Integral Involvement with Guillaume Apollinaire and the Inmates of the Bateau Lavoir », *Art History*, vol. 11, no. 1, March 1988, p. 88-114, p. 101.

³ MARCHESSEAU, Daniel, *op. cit.* (1993), p. 16 et 23-24.

⁴ Laurencin réfère non seulement à Alfred de Musset, Gérard de Nerval, Alfred de Vigny, Charles Dickens, William Makepeace Thackeray, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Johann Wolfgang von Goethe et Kate Greenaway, mais aussi à Raymond Radiguet, Max Jacob, Louis Codet, Fernand Fleuret, René Dalize, Maurice Cremnitz/Chevrier, Paul Valéry, Valéry Larbaud, Marcelle Auclair, Adrienne Monnier, James Joyce, Eugène Montfort et André Maurois. Voir CdN22, p. 18, 20, 25, 28-31, 33, 36-37, 39, 41-42 et 84.

comme dans ceux sur l'œuvre littéraire de Guillaume Apollinaire⁵ - ne seront donc pas pris en compte.

Puisqu'il ne s'agit que d'intertextes facilement repérables, l'analyse se basera sur l'approche intertextuelle élaborée par Gérard Genette. Dans son livre *Palimpsestes, la littérature au second degré* (1982) Genette distingue cinq types différents d'intertextualité (ou comme il l'appelait à l'époque « transtextualité ») qui sont présentés dans un ordre croissant d'abstraction : intertextualité (citation/plagiat/allusion), paratextualité (titre/préface etc.), métatextualité (commentaire/relation critique), hypertextualité (hypotexte/hypertexte littéraires) et architextualité (qualité générique du texte)⁶. Genette se concentre notamment sur la notion d'hypertextualité qu'il définit de la manière suivante : « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »⁷. En ce qui concerne l'analyse des hommages au *Bestiaire ou Cortège d'Orphée* insérés dans *Le Carnet des Nuits* - et plus spécifiquement de l'hommage ultime qu'est le *Petit Bestiaire* de Laurencin - cette distinction entre l'hypotexte et l'hypertexte est particulièrement pertinente.

L'ordre chronologique de ces quelques publications de jeunesse (et de leurs éditions successives) - décisives du point de vue de la carrière littéraire de Laurencin - sera respecté pour faciliter la lecture et suivre le développement du style de l'écriture de l'artiste. L'analyse intertextuelle passera alors par ses anecdotes amusantes concernant les *Trois poèmes de Louise Lalanne* et ses remarques pleines d'admiration sur *Le Bestiaire* d'Apollinaire. La relation qu'entretient le *Petit Bestiaire* de Laurencin (l'hypertexte) avec *Le Bestiaire* d'Apollinaire (l'hypotexte) n'est qu'un dernier exemple de l'intertextualité si présente dans *Le Carnet des Nuits*. Comment faudrait-il interpréter un tel hommage à un des premiers livres d'artistes du XX^e siècle ? Et en quoi est-ce que ces deux œuvres diffèrent ? L'existence d'un pseudonyme partagé, comme la création de multiples poèmes animaliers très courts montreront un univers littéraire moderniste à la fois propre à Laurencin et intimement lié à celui du poète de la modernité.

⁵ Voir par exemple les passages suivants : BRINKER, Nancy, *op. cit.*, p. 30-37. HYLAND, Douglas K.S., et MCPHERSON, Heather, *op. cit.*, p. 13, 18-23 et 57-58. VIEIRA, Soñia Regina, *De « l'Ermitte » à « zone » : Une lecture d'Alcools de Guillaume Apollinaire*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005 (en ligne, thèse non publiée), p. 31-32, 35, 39, 102, 105-122 et 129-130.

⁶ GENETTE, Gérard, *op. cit.*, p. 7-12.

⁷ *Ibid.*, p. 11-12.

2.1 Un début littéraire peu commun

En mai 1907, au moment de leur première rencontre dans la galerie du marchand d'art Clovis Sagot, Marie Laurencin (1883-1956) et Guillaume Apollinaire (1880-1918) n'étaient pas encore connus⁸. Cette rencontre, incitée par Pablo Picasso⁹ (1881-1973), s'est avérée décisive. La relation amoureuse entre Laurencin et Apollinaire a duré cinq ans avant de se transformer en amitié artistique sincère. Leurs mariages respectifs avec le peintre allemand Otto von Wätjen en 1914 et l'infirmière Jacqueline Kolb en mai 1918¹⁰ ne les ont pas empêchés de rester en contact. C'est la mort prématurée d'Apollinaire, en novembre 1918, qui a mis fin à leurs échanges épistolaires auxquels Laurencin était si attachée. Lors de l'enterrement de l'artiste en juin 1956, les lettres du poète ont été posées sur son cœur¹¹.

L'importance de cette relation assez tumultueuse dépasse largement l'aspect personnel. Artistiquement parlant c'était une période formatrice, aussi bien pour Apollinaire que pour Laurencin. Au moment de leur rencontre l'auteur débutant n'avait pas encore publié son premier livre (*l'Enchanteur pourrissant* paraîtra en 1909)¹² et la jeune artiste venait à peine d'exposer pour la première fois chez Clovis Sagot et au Salon des Indépendants. Le style pictural de Laurencin, peu affirmé mais déjà reconnaissable après quelques années de formation à l'École de Sèvres et l'Académie Humbert, s'est vite transformé au contact du cercle du Bateau-Lavoir¹³. En passant par le symbolisme et le cubisme, elle n'a trouvé sa propre voie qu'après sa rupture avec Apollinaire en 1912. Ses portraits féminins aux yeux noirs, peints dans une gamme de couleurs pastels restreinte présentée au Chapitre 3.2, ont assuré sa renommée internationale¹⁴.

Les écrits de Marie Laurencin - quoique appréciés et publiés dans des revues à partir de 1917¹⁵ - ont toujours occupé la deuxième place. En 1923 René Gimpel note que ceci était conforme le souhait de Laurencin qui s'était exprimée ainsi : « je veux être admirée pour ma peinture seule et

⁸ APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. LXIII. PIERRE, José, *op. cit.*, p. 33.

⁹ Picasso et Apollinaire étaient amis depuis mai 1904. Ce n'est qu'en 1907 que Picasso a fait la connaissance de Laurencin. *Ibid.*, p. LXII. HYLAND, Douglas K.S., et MCPHERSON, Heather, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰ *Ibid.*, p. 83. GROULT, Flora, *op. cit.*, p. 174-175.

¹¹ Laurencin, enterrée au Père-Lachaise, souhaitait emporter ces lettres dans sa tombe, porter des vêtements blancs et tenir une rose à la main. *Ibid.*, p. 280.

¹² PIERRE, José, *op. cit.*, p. 33.

¹³ HYLAND, Douglas K.S., et MCPHERSON, Heather, *op. cit.*, p. 82.

¹⁴ Elle était notamment très connue pendant les années vingt et trente. *Ibid.*, p. 21, 27, 53, 61 et 72.

¹⁵ Pour une reconstruction précise de l'histoire des publications, voir Chapitre 1.1.

je ne veux pas qu'on admire ma peinture parce qu'on aime ce que j'écris »¹⁶. Ses notes dans *Le Carnet des Nuits* démontrent pourtant que l'écriture était depuis longtemps un de ses moyens d'expression préférés. Pour celle qui aimait écrire des lettres, l'écriture était « un tel moyen de soigner ses doigts, ses bras, ses yeux, agilité » [CdN22, p. 20-21 et citation p. 36]. En lisant la deuxième partie en prose de l'ouvrage¹⁷, on découvre même que ses « premières poésies » ont été écrites bien avant 1917 :

Je me souviens avoir lu pour la première fois les *Fleurs du Mal* à vingt ans, le livre appartenait à ma mère, je ne comprenais pas tout, surtout les femmes damnées et Lesbos, mais quand même j'étais émerveillée et je partais dans les rêves, j'ouvrais toutes les portes de l'appartement et un jour j'ai fait la première poésie que, naturellement, j'ai lue à ma mère et qui n'avait aucun sens. [CdN22, p. 35-36]

Or, quelques pages plus loin elle parle d'autres poèmes de jeunesse qui se trouvaient dans ses cahiers du Lycée Lamartine (où elle est entrée en 1893)¹⁸. L'âge exact au moment où Laurencin s'est lancée et a écrit ses premiers textes à caractère poétique n'est peut-être pas très important, bien qu'il ne soit pas inutile de souligner le fait qu'elle écrivait depuis des années quand elle a rencontré Apollinaire.

Ceci compte notamment en analysant ses références intertextuelles dans le chapitre « De Biarritz, Août », où Laurencin raconte comment deux de ses poèmes de jeunesse ont été publiés en mars 1909, sous le pseudonyme de Louise Lalanne utilisé par Apollinaire [CdN22, p. 41-42]. Entre janvier 1909 et janvier 1910 cette femme de lettres inexistante qu'est Louise Lalanne écrivait « les chroniques sur la littérature féminine »¹⁹ pour la revue littéraire *Les Marges* d'Eugène Montfort. « Pour [...] donner un peu plus de réalité »²⁰ au pseudonyme, Lalanne alias Apollinaire était censé.e de publier quelques poèmes. Mais des *Trois poèmes de Louise Lalanne* (voir Annexe IV) seul le deuxième, intitulé « Chanson », est de la main d'Apollinaire. « Le Présent » et « Hier » ont été écrits par Laurencin. Ce double jeu avec un masque littéraire est d'ailleurs décrit dans *Le Carnet des Nuits* de Laurencin :

Un jour je vis Guillaume très absorbé et assez ennuyé.
Je lui en demandai la raison — il me dit : — il faut que je fasse des poèmes de Louise Lalanne — Montfort me les réclame pour demain —
Je lui répondis : J'ai écrit quelques poèmes, certainement pas fameux, je puis aller les chercher : ils sont dans un cahier de physique du Lycée —
En un bond je lui rapportai mon cahier de classe. Guillaume en prit deux — [CdN22, p. 41]

¹⁶ GIMPEL, René, *op. cit.*, p. 223 [entrée du 5 janvier 1923].

¹⁷ Voir Chapitre 1.1 sur la structure tripartite de l'ouvrage.

¹⁸ HYLAND, Douglas K.S., et MCPHERSON, Heather, *op. cit.*, p. 82.

¹⁹ MONTFORT, Eugène, *Apollinaire travesti*, Paris, Pierre Seghers, 1948, p. 23. Les articles de Louise Lalanne, « qui ne péchai[en]t pas par indulgence », portaient sur Anna de Noailles, Gérard d'Houville, Colette Willy, Judith Gautier, Marcelle Tinayre, Rachilde, Lucie Delarue-Mardrus, Jane Catulle-Mendès, Renée Vivien et Aurel. Pour un résumé de ces articles, voir *Ibid.*, p. 13-17.

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

En janvier 1910, au moment du dévoilement de ce jeu littéraire, Apollinaire a été présenté comme le véritable auteur derrière le pseudonyme de Louise Lalanne. À part Apollinaire lui-même, personne (ni même Montfort) semble avoir été au courant de cette collaboration poétique de la part de Laurencin²¹.

Cela n'enlève rien au fait que de nombreux critiques aimaient bien ces *Trois poèmes de Louise Lalanne*. Le 8 avril 1909 ils ont été déclamés par la comédienne Maud Stern, lors de la conférence de P.-N. Roinard sur *Les poétesses modernes* à l'occasion de l'Après-Midi des Poètes au Salon des Indépendants²². L'écrivain Charles-Henry Hirsch les trouvait « fort jolis »²³ et l'éditeur et poète Jean Royère a décidé de les inclure dans *Il y a* (1925), la première édition posthume d'Apollinaire composée des textes inédits ou parus dans des revues²⁴. Les hommages ultimes ne proviennent cependant pas du monde des lettres mais du monde de la musique. Au cours du XX^e siècle, plusieurs compositeurs ont mis les trois poèmes en musique, dont Francis Poulenc (en 1931), Robert Caby (en 1940 et 1952) et Lucie Vellère (en 1957)²⁵.

Dans une lettre de remerciement à son ami Poulenc, Laurencin avoue pour la première fois qu'elle était l'auteur des « deux embryons *Hier* et *Le Présent* que d'ailleurs je ne trouve pas extraordinaires »²⁶. Une telle remarque critique - typique de l'autoreprésentation modeste de l'artiste dont on parlera au Chapitre 3.1 - explique peut-être aussi pourquoi Laurencin réfère aux *Trois poèmes de Louise Lalanne* dans son *Carnet des Nuits* sans les inclure²⁷. Une analyse comparative de ces trois poèmes de jeunesse (encore proches de la poésie de la fin du XIX^e siècle) est toutefois intéressante, puisque cela permet de constater qu'ils se ressemblent peu au niveau du style littéraire. En ce qui concerne la forme « Le Présent » contraste le plus avec les autres (c'est d'ailleurs le seul à être édité deux fois en 1909²⁸). Composé de vingt vers libres, sans strophes ou

²¹ Sur le dévoilement, voir *Ibid.*, p. 23-24. Dans cet ouvrage sur l'histoire de Louise Lalanne, écrit par Montfort, le rôle de Laurencin n'est pas mentionné.

²² *Ibid.*, p. 22. MEYER-STABLEY, Bertrand, *op. cit.*, p. 108.

²³ MONTFORT, Eugène, *op. cit.*, p. 24.

²⁴ APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 1109.

²⁵ « Le présent » est de loin le plus populaire, Louis Beydts (1946) et Jacques Leguerney (1947) ont fait le choix de ne mettre que ce poème en musique. EZUST, Emily, « Le Présent », *The LiederNet Archive* [September 2003], https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=9867, 01-11-2025.

²⁶ LAURENCIN, Marie, *Lettres autographes à Francis Poulenc*, 1931, Paris, BnF Richelieu, ark:/12148/cb396321210.

²⁷ Les éditeurs de la réédition du *Carnet des Nuits*, publiée en 2022, ont fait le choix de les inclure en annexe, [CdN22, p. 99-100]. Voir également Annexe IV de ce mémoire.

²⁸ « Le présent » est également paru dans le numéro 82 de la revue d'art et littérature moderne *Le Beffroi*, mars 1909. APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 1212.

rimes régulières²⁹, ce poème est caractéristique de l'écriture fragmentaire de Laurencin. Son ami Henri-Pierre Roché - écrivain et marchand d'art - a donné une description précise du style elliptique et de la mise en page plutôt moderne des textes de l'artiste, dont « Le Présent » n'est qu'un premier exemple :

[Ils] ont la concision, les raccourcis, la rigueur et le jeu, l'âpreté parfois, et soudain de brefs lyrismes explosifs ou déchirants. Elles sont écrites dans la partie gauche du papier, avec la marge à droite, d'une écriture nette et volontaire, avec beaucoup de à-la-lignes, selon son rythme, comme des choses créées³⁰.

Selon lui les lettres et la poésie de Laurencin étaient « égales à ses tableaux »³¹.

Le poème « Hier » ne présente toutefois pas ces caractéristiques et ressemble plutôt à la « Chanson » d'Apollinaire, dont les deux premières strophes s'avèrent dater de son séjour à Stavelot (en 1899)³². Tous les deux ils consistent de trois strophes de quatre vers réguliers, alternant les rimes masculines et féminines (« Chanson » 8/4/8/3, rimes croisées ; « Hier » 8/6/8/6, rimes plates). Quoique tous les deux basés sur la répétition, ces poèmes gardent un caractère différent, en grande partie dû au choix des champs lexicaux. « Chanson » est un poème gaillard et humoristique d'un rythme compact qui s'approche de la comptine, tandis qu'« Hier » est un poème mélancolique dans lequel l'anaphore et la métaphore dominent et créent une ambiance d'ennui léger. On pourrait en effet constater qu'« Hier » ressemble plus à « Le présent » qu'à « Chanson » au niveau du contenu. Dans les poèmes de Laurencin - imprégnés d'un imaginaire plus ancré dans la vie quotidienne - son amour pour la couleur des choses transparaît³³. Alors que la tension entre le vocabulaire savant (botanique cette fois-ci) et l'emploi du langage familier est typique de l'univers poétique d'Apollinaire³⁴.

Ces trois poèmes de jeunesse - dont deux seulement respectent à peu près les règles classiques de la versification française - présentent les premiers signes du renouveau poétique du XX^e siècle. Plus important dans le cadre de ce mémoire est le fait qu'ils « marquèrent l'acte de naissance poétique de Marie » [CdN22, postface de l'éditeur, p. 104]. De ce point de vue il est

²⁹ Une analyse des rimes et du compte des syllabes donnerait les schémas suivants : AABC // DAB // EFGG (//) HIF // JKA (//) JLA. 8 7 7 3 // 3 3 3 // 8 3 6 3 (//) 4 4 3 // 10 7 3 (//) 7 10 2.

³⁰ Cette citation provient de l'article suivant : « Portraits plaisants », *Cahiers d'aujourd'hui*, Paris, 1922. MARCHESSEAU, Daniel, *op. cit.* (1999), p. 28.

³¹ *Ibid.*

³² APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 339.

³³ « Le présent », v. 3-7 (c'est moi qui souligne) : « Avec tous mes *clairs* cheveux / Que tu aimes ; / Mes yeux *verts* / Et *dorés*, ». « Hier », v. 1-2 et 7-8 : « Hier, c'est ce chapeau *fané* / Que j'ai longtemps traîné. » et « Et la *rose* mélancolie / Des cours de jeunes filles. » [CdN22, p. 99-100]. Voir également Annexe V : La présence des couleurs dans *Le Carnet des Nuits*.

³⁴ VIEIRA, Soñia Regina, *op. cit.*, p. 128 et 131.

étonnant de constater que l'histoire complexe de Louise Lalanne (ou du jeu littéraire avec deux masques) est plutôt mentionnée dans les travaux sur l'œuvre d'Apollinaire, et non pas dans ceux sur l'œuvre de Laurencin. Il est d'ailleurs tout aussi regrettable que l'attention portée à l'entraide littéraire des deux avant-gardistes se concentre surtout sur la critique d'art d'Apollinaire³⁵. Même s'il n'est pas clair si (et à quel point) Laurencin a été impliquée dans l'écriture des autres articles de Louise Lalanne, l'existence de ce pseudonyme partagé - prouvée par cette première analyse intertextuelle de l'œuvre écrite de l'artiste - indique que l'entraide littéraire fonctionnait également dans le sens inverse.

2.2 Des hommages posthumes au Bestiaire ou Cortège d'Orphée

Outre une « curieuse biographie de Guillaume Apollinaire » sans repères temporaires³⁶, on compte quatre références à l'écrivain dans *Le Carnet des Nuits* [CdN22, p. 29, 34, 37-38 et biographie p. 40-41]. Elisa Borghino remarque qu'Apollinaire semble en quelque sorte « le terme de comparaison avec le monde qui [...] entoure » Laurencin, son ami étant celui qui excelle dans tout ce qu'il fait³⁷. Les hommages que Laurencin rend au *Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1911) - le premier recueil de poésie d'Apollinaire contenant 33 gravures de Raoul Dufy auxquelles Laurencin ne prête pas attention - en sont peut-être l'exemple par excellence.

Le Bestiaire d'Apollinaire est parfois considéré comme un des premiers livres d'artistes/de dialogue du XX^e siècle³⁸ et connaît une longue histoire. La suite initiale de 18 poèmes sans gravures a d'abord paru dans une revue littéraire en 1908 (*La Phalange*, no. 24), sous le titre *La Marchande des quatre saisons ou le bestiaire mondain*. Dans une note accompagnant le premier poème, l'idée de créer une édition illustrée (datant probablement de 1906 ou 1907³⁹) est clairement exprimée : « [La marchande] loue les images au trait, gravées sur bois, qui accompagneront, lorsqu'il paraîtra

³⁵ Pour une analyse détaillée de la critique d'art d'Apollinaire portant sur l'œuvre de Laurencin, voir : BRINKER, Nancy, *op. cit.*, p. 30-38.

³⁶ BORGHINO, Elisa, *op. cit.*, p. 165.

³⁷ *Ibid.*, p. 181.

³⁸ SIMONIS, Annette, « Intermediality in Twentieth Century Animal Poetry: Guillaume Apollinaire - Ted Hughes - Durs Grünbein », dans BACHLEITNER, Norbert, HÖLTER, Achim, et MCCARTHY, John A. (dir.), *Taking Stock - Twenty-Five Years of Comparative Literary Research*, Leiden, Brill, 2020, p. 372-396, p. 374. DÉPOISSE, Stéphanie, *Les livres de dialogue de Guillaume Apollinaire, un moment dans l'histoire du livre*, Université Nancy 2, 2009 (en ligne, thèse non publiée), p. 9. Stéphanie Dépoisse considère trois publications d'Apollinaire comme des livres de dialogue, réalisés respectivement avec André Derain, Raoul Dufy et André Rouveyre : *L'Enchanteur pourrissant* (1909), *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1911) et *Vitam impendere amor* (1917).

³⁹ READ, Peter, « Dufy draws Apollinaire: Illustration and Commemoration in the *livre d'artiste* », dans BROWN, Kathryn (dir.), *The Art Book Tradition in Twentieth-Century Europe*, Farnham & Burlington, Ashgate, 2013, p. 17-30, p. 18. APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 1037.

en libraire, le divertissement dont nous donnons ici un poétique fragment »⁴⁰. Laurencin était déjà au courant de cette démarche artistique, dans son *Carnet des Nuits* elle précise que : « Tout son bestiaire a été écrit pour faire plaisir à Picasso, qui devait l'illustrer avec des dessins à la plume d'un seul trait et Guillaume a énormément travaillé ces quatrains en dessinant toujours auparavant l'animal » [CdN22, p. 37]. À part quelques esquisses (voir Figure 3) - des dessins au trait continu dont on parlera au Chapitre 3.3 - et deux gravures, la collaboration espérée avec Picasso n'a pas vu le jour⁴¹.



Figure 3 -
Pablo Picasso
Esquisses pour un projet d'illustration du Bestiaire d'Orphée d'Apollinaire
Juin 1907

Ce n'est qu'en 1910 qu'Apollinaire a commencé le travail sur l'édition finale, avec l'artiste Raoul Dufy (1877-1953). C'est lui qui a su convaincre l'Éditeur d'Art Deplanche de publier le recueil en 1911. De cette édition bibliophile contenant 12 poèmes de plus, 33 gravures et quelques notes, seuls 50 des 120 exemplaires ont été vendus (pour le prix modeste de 40 francs)⁴². De la réédition posthume de 1919 aux Éditions de la Sirène - présentée par Dufy qui y exprime « le souvenir ému de [s]on amitié et de [s]on admiration » - n'ont été tirée que 1250 exemplaires [Bestiaire19, f. A4r et colophon]⁴³.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.* Picasso n'a pas non plus accepté la proposition des éditeurs Au Sans Pareil qui voulaient publier une édition posthume du *Poète assassiné* d'Apollinaire. Au final c'est Dufy qui a fait les illustrations pour cette édition, parue en 1926. READ, Peter, *art. cit.*, p. 24.

⁴² APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 1037.

⁴³ Dorénavant les références des citations provenant de cette édition de 1919 du *Bestiaire ou Cortège d'Orphée* de Guillaume Apollinaire et Raoul Dufy ne seront plus indiquées dans une note, mais dans le texte en utilisant cette abréviation : *Bestiaire*, année de publication, numéro de folio [Bestiaire19, f. ...]. APOLLINAIRE, Guillaume, et DUFY, Raoul, *op. cit.*

Cela ne veut pas dire que l'ouvrage est resté inconnu. À la suite de la publication de 1919 Louis Durey (1888-1979) et Francis Poulenc (1899-1963) ont mis en musique plusieurs poèmes du *Bestiaire* - réalisant ainsi, quoique posthumement, l'idéal d'Apollinaire qui prônait l'union des différentes formes d'art comme la poésie, la peinture et la musique⁴⁴. En septembre 1921, Laurencin a envoyé une lettre admirative à son ami Poulenc : « tu ne peux pas savoir Francis Poulenc comme tu as pu rendre la nostalgie et la mélodie de ces admirables quatrains. Et ce qui me cause presque de l'émotion on dirait la voix de Guillaume Apollinaire quand il récitait ces vers »⁴⁵. Lors d'un entretien radiophonique en 1954 Laurencin s'est souvenue de ces créations de ses amis et s'est exprimée ainsi :

Guillaume Apollinaire je l'ai vu quand il devait écrire *Le Bestiaire*, et bien c'était une grande souffrance pour lui. Il a écrit *Le Bestiaire* avec difficulté, qui est une chose très belle. J'aime beaucoup *Le Bestiaire* de Guillaume Apollinaire [...] et surtout ce que j'aime beaucoup, c'est la musique de Francis Poulenc qui est la voix de Guillaume Apollinaire⁴⁶.

Dans la deuxième partie en prose de son *Carnet des Nuits* on retrouve encore quelques références intertextuelles qui expriment ces mêmes pensées, laissant entendre une fois de plus l'admiration que Laurencin ressentait pour ses deux amis et leurs œuvres : « Apollinaire avait une façon de réciter ses vers avec une voix basse et chantante qui est presque comme la musique de Poulenc [...] sa voix était le “Bestiaire” de Poulenc » [CdN22, p. 37 et 41]. Ses hommages assez répétitifs, et d'une certaine manière superficiels, ne mettent en aucun cas l'accent sur les trois poèmes d'amour qui font allusion à sa propre relation avec Apollinaire (« La Chèvre du Thibet », « La Colombe » et « Le Hibou »⁴⁷).

⁴⁴ APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 1039. De nombreux compositeurs les ont d'ailleurs suivis au cours du XX^e, voire du début du XXI^e siècle. Il s'agit entre autres de Yves Nat (1943), Claude Ballif (1945-1948), Robert Caby (1945-1948), Robert Cornman (1961-1963 et 1972), Jean Absil (1964), Lionel Daunais (1978), May Breguet (1982), Alain Corbellari (1991), Rachel Laurin (1992), John Carbon (2002) et Régis Campo (2008). Pour plus d'information sur leurs compositions, voir la thèse (non publiée) de DUMERY, Aline, *Les mises en musique du Bestiaire ou Cortège d'Orphée (1911) d'Apollinaire par Francis Poulenc, Louis Durey et d'autres compositeurs : Analyse et étude stylistique*, Université de Tours, 2014 (en ligne).

⁴⁵ LAURENCIN, Marie, Lettre autographe à Francis Poulenc, septembre 1921, Paris, BnF Richelieu, ark:/12148/cb39632116d.

⁴⁶ Ma transcription. Extrait à partir de 14:52, LAURENCIN, Marie, et MOLLION, Louis, « Le bureau des rêves perdus ou la poursuite des rêves perdus - Les rêves perdus de Marie Laurencin », *Chaîne Parisienne* [23-12-1954], (rediffusion par RadioFrance, *Les Nuits de France Culture* [31-10-2023], <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/marie-laurencin-j-ai-passe-les-concours-de-l-ecole-des-beaux-arts-heureusement-j-ai-toujours-ete-refusee-5667917>), 28-03-2025.

⁴⁷ Il est intéressant de noter que Poulenc a fait le choix de mettre en musique deux de ces poèmes d'amour, « La chèvre du Thibet » (inclus dans le cycle publié en 1919) et « La colombe » (publication posthume en 2021). BOHN, Willard, « Contemplating *The Bestiary* », dans *Apollinaire on the edge: modern art, popular culture, and the avant-garde*, Amsterdam, Rodopi, 2010, p. 15-44, p. 18 et 29.

2.3 Du *Petit Bestiaire*, ou de l'hypertextualité des poésies modernistes de Laurencin

Dans ces hommages posthumes Laurencin ne mentionne pas non plus son propre bestiaire auquel elle a travaillé pendant sa période d'exil en Espagne, avec l'« intention de publier un bestiaire analogue à celui qu'Apollinaire avait fait paraître en 1911 »⁴⁸. Il n'est alors pas si surprenant que la longue histoire⁴⁹ et les techniques et thématiques littéraires des deux ouvrages qui entretiennent une relation hypertextuelle présentent de nombreux points de ressemblance. Comme *Le Bestiaire* d'Apollinaire (ou l'hypotexte), le bestiaire de Laurencin a d'abord paru en revue (no. 118 de la *NRF*, 1923) et la publication bibliophile (publiée par François Bernouard en 1926) a été tirée à moins de 200 exemplaires. Par la suite son *Petit Bestiaire* (l'hypertexte, ou son hommage ultime au *Bestiaire* d'Apollinaire) a été inclus dans les deux éditions successives du *Carnet des Nuits* (voir également Annexe I). Ce cycle de 8 (1923), puis 9 (1926, y compris deux lithographies ; 1942) et finalement 16 poèmes très brefs (1956) ne parle pas que d'animaux, comme le titre pourrait le faire croire. Seuls les huit premiers poèmes du cycle définitif - intitulés « Le Tigre », « Le Cheval », « Le Chien », « Le Lion », « Le Zèbre », « Les Oiseaux », « Chiens heureux » et « Les Poissons » - répondent plus ou moins à la définition classique du format littéraire qu'est le bestiaire.

Populaire depuis le II^e siècle après J.-C., ce genre littéraire inspiré du *Physiologus* s'est notamment développé au Moyen-Âge⁵⁰. Chaque chapitre d'un bestiaire contient une description d'un animal, une morale (chrétienne) et, la plupart du temps, une illustration qui facilite la compréhension du texte (en particulier pour les illettrés)⁵¹. Au XVI^e siècle, les gravures sur bois qui illustraient ces textes en prose ou en vers n'avaient déjà plus grande chose à voir avec les illustrations de la tradition antique et médiévale⁵². Au moment de la création des bestiaires d'Apollinaire, Dufy et Laurencin (qui a également illustré le *Petit Bestiaire* de Marcel Jouhandeau publié en 1944)⁵³, le renouveau de la poésie animalière est intimement lié au développement du livre d'artiste⁵⁴. Nombre de ces livres d'artistes/animaliers adhèrent à l'esthétique minimaliste du

⁴⁸ SANOUILLET, Michel, *Francis Picabia et 391 : tome II*, Paris, Eric Losfeld, 1966, p. 65.

⁴⁹ Pour l'histoire détaillée des éditions différentes du *Petit Bestiaire* et du *Carnet des Nuits*, voir Chapitre 1.1 de ce mémoire et Annexe I.

⁵⁰ CLARK, Willene B., et MCMUNN, Meredith T. (dir.), « Introduction », *Beasts and Birds of the Middle Ages: The Bestiary and Its Legacy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, p. 1-11, p. 2.

⁵¹ *Ibid.*, p. 1.

⁵² *Ibid.*, p. 5.

⁵³ Ce bestiaire de 71 pages (tiré à 358 exemplaires) contient une introduction, 8 chapitres en prose et 8 eaux-fortes en couleur. JOUHANDEAU, Marcel, et LAURENCIN, Marie, *Petit Bestiaire*, Paris, *NRF*, 1944.

⁵⁴ SIMONIS, Annette, *art. cit.*, p. 374.

livre. Anette Simonis, germaniste et spécialiste de littérature comparative, explique que ceci provient entre autres de l'intérêt que portaient les artistes avant-gardistes à la gravure sur bois⁵⁵. Cet amour pour les images en noir et blanc et « a tendency towards the short form and a simple, elegant language »⁵⁶ est clairement visible dans *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, comme dans le *Petit Bestiaire* (1926) de Laurencin.

Chaque poème du bestiaire d'Apollinaire est composé d'une seule strophe, de quatre à six vers majoritairement octosyllabiques⁵⁷, comportant des rimes plates ou croisées (ou un mélange des deux). Alors que chacun des seize poèmes de la version finale du *Petit Bestiaire* est composé d'une à trois strophes irrégulières, de trois à vingt-huit vers libres, comportant le plus souvent des rimes plates ou libres parfois approximatives. Au niveau de la forme on pourrait donc constater que les poèmes de Laurencin - que Gimpel qualifie comme « cubistes »⁵⁸ - respectent en moindre mesure les règles de la versification française que les strophes régulières d'Apollinaire. En examinant le style d'écriture du *Petit Bestiaire*, l'auteur et poète Georges Châtain souligne cet aspect moderniste des poèmes et compare l'ouvrage à des recueils d'autres auteurs avant-gardistes :

Ses textes, qui participent avec d'autres à la déconstruction de la prosodie traditionnelle encore dominante, sont limpides, transcrits en direct du regard et de l'émotion. Des poèmes brefs qui pourraient être mis en parallèle avec les « Cent Dix Gouttes de poésie » de Pierre-Albert Birot ou les « Sandwiches de réalité » de Lawrence Ferlinghetti. Avec un détail d'une certaine importance : ils ont été écrits bien avant⁵⁹.

Ceci montre que la chronologie des publications est un élément important à prendre en compte ; ce qui vaut également pour la comparaison du *Petit Bestiaire* avec *Le Bestiaire* du poète de la modernité qui a été écrit quelques années plus tôt.

Une analyse du choix des animaux et de l'ordre dans lequel ils sont présentés révèle d'autres différences entre ces deux œuvres. Bien que les mammifères restent majoritaires dans les deux cas, il est intéressant de noter que le bestiaire de Laurencin ne reprend pas les trois autres catégories du bestiaire d'Apollinaire. Son *Petit Bestiaire* ne compte ni insectes, ni oiseaux ou animaux aquatiques spécifiques (mais des poèmes intitulés « Les Oiseaux » et « Les Poissons »). Une autre chose remarquable est le fait que le bestiaire de Laurencin ne comprend pas d'animaux fantastiques - *Le Bestiaire* d'Apollinaire en compte deux - alors qu'elle adore les sirènes et qu'aucun des animaux

⁵⁵ *Ibid.*, p. 374-375.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 375.

⁵⁷ Il y a deux alexandrins dans le premier poème d'Orphée. Seuls « Le Cheval », le troisième poème d'Orphée et « Les Sirènes » sont entièrement composés d'alexandrins. [*Bestiaire*19, B2r, B4r, G1r et I1r]

⁵⁸ GIMPEL, René, *op. cit.*, p. 253 [entrée du 26 septembre 1923].

⁵⁹ DUBREUIL, Eugénie (dir.), *Marie Laurencin, rêve et réalité*, Paris, Les Beaux Yeux, 2012, chapitre « La poésie de Marie Laurencin ».

peints par elle n'est réaliste⁶⁰. Son *Petit Bestiaire* contient en revanche des toponymes (espagnols) faisant référence au moment de l'écriture ; ce qui est encore accentué par le sous-titre « 1915-1920 » qu'on trouve dans l'édition de 1956. Chaque poème désigne ainsi une étape de sa période d'exil lors de la Première Guerre Mondiale et de sa réinstallation ultérieure en France. Contrairement au bestiaire d'Apollinaire, l'ordre du bestiaire de Laurencin ne semble donc pas thématique (à part « Chiens heureux » qu'elle a ajouté en 1956 à la première partie animalière), mais chronologique.

Au bout du compte, deux animaux seulement apparaissent dans les deux cycles animaliers : « Le Cheval » et « Le Lion ». « Le Cheval » occupe la deuxième place dans les deux ouvrages - un signe clair de l'importance que les écrivains portaient à l'animal. En ce qui concerne la thématique il y a néanmoins de grandes différences. Alors qu'Apollinaire fait allusion à l'image mythologique de Pégase, Laurencin décrit un cheval à tous points terrestre. Le cheval métaphorique (qui signale l'importance de la poésie) présent dans l'hypotexte fait place au réalisme poignant du cheval décrit dans l'hypertexte. Cette approche différente de l'animal est encore accentuée par l'emploi d'un vocabulaire respectivement savant et quotidien :

« Le Cheval. » [APOLLINAIRE, *Bestiaire*19, f. B4r]

Mes durs rêves formels sauront te chevaucher,
Mon destin au char d'or sera ton beau cocher
Qui pour rênes tiendra tendus à frénésie,
Mes vers, les parangons de toute poésie.

« Le Cheval » [LAURENCIN, *CdN22*, p. 54]

Cheval blessé meurt sans hennir
Doux cheval
J'irai te voir mourir.

MALAGA.

L'implication personnelle du « je lyrique » dans ce monde imaginaire ou réel⁶¹ n'est pourtant pas visible dans les images du cheval ajoutées aux deux recueils. Faisant preuve d'une autre démarche artistique, la gravure de Dufy (Figure 4) renforce l'interprétation mythologique du poème, tandis que la première lithographie de Laurencin inclus dans son *Petit Bestiaire* de 1926 (Figure 5) conteste la vision terrestre qu'elle dresse dans sa « poésie ». Elle était d'ailleurs la première à admettre que ses représentations picturales de ces animaux qu'elle adorait tant n'étaient pas réalistes : « Mais vous savez, je ne les fais pas ressemblants, ce sont des chevaux à moi. Ah ! Comme j'aime les chevaux ! »⁶².

⁶⁰ Sur les animaux dans ses tableaux, voir : PIERRE, José, *op. cit.*, p. 28. Extrait sur les sirènes à partir de 35:18, LAURENCIN, Marie, et MOLLION, Louis, *op. cit.*

⁶¹ Une première version du « Cheval » de Laurencin - écrite en 1915 et portant sur son exil en Espagne - a été envoyée à des amis : « Cheval et moi nous avons la même vie / Cheval blessé meurt sans hennir / Moi je pleure et je crie / Ah ! Cheval, je veux te voir mourir. / Et m'habituer à l'étranger ». GROULT, Flora, *op. cit.*, p. 156.

⁶² GIMPEL, René, *op. cit.*, p. 217 [entrée du 11 décembre 1922].



Figure 4 -

Raoul Dufy
Le Cheval du Bestiaire ou Cortège d'Orphée
1919



Figure 5 -

Marie Laurencin
Première illustration du Petit bestiaire
1926

Le deuxième animal commun aux deux bestiaires (et non pas le seul comme l'indique Borghino⁶³) est « Le Lion ». Occupant la sixième place dans *Le Bestiaire* d'Apollinaire et la quatrième place dans le *Petit Bestiaire*, cet animal exotique généralement associé à la force et au pouvoir⁶⁴ revêt un caractère quelque peu différent dans ces bestiaires modernes. Puisque ni la tristesse de la captivité, ni la solidarité familiale correspond à l'image idéalisée de la vie solitaire du roi de la jungle :

« Le Lion. » [APOLLINAIRE, *Bestiaire*19, f. C4r]

O lion, malheureuse image
Des rois chus lamentablement,
Tu ne nais maintenant qu'en cage
A Hambourg, chez les Allemands.

« Le Lion » [LAURENCIN, *CdN22*, p. 56]

Lion généreux
Je te fais mon parent
Pour dire à tous ces gens
Que je n'ai pas peur d'eux.

[BARCELONE.]⁶⁵

La chute symbolique décrite par Apollinaire fait place à une petite histoire tout à fait intime décrite par Laurencin. La différence est même telle que la relation personnelle entre le « je lyrique » et l'animal - si typique des poèmes de Laurencin - se trouve au centre de l'hypertexte alors qu'elle est cette fois-ci complètement absente dans l'hypotexte.

⁶³ BORGHINO, Elisa, *op. cit.*, p. 178.

⁶⁴ *Ibid.* Borghino met l'emphasis sur le rôle symbolique du lion et de la parentalité comme évoquée par Laurencin.

⁶⁵ On trouve l'indication du lieu dans les deux premières publications du *Petit Bestiaire* (1923 et 1926).

En ce qui concerne la thématique il serait donc plus logique de comparer « Le Lion » d'Apollinaire à la première strophe du poème « Le Tigre » de Laurencin. Tous les deux conscients de l'état déplorable des animaux féroces qui vivent enfermés dans un zoo, ils décrivent des cas particuliers situés respectivement à Hambourg et Madrid :

« Le Lion. » [APOLLINAIRE, *Bestiaire*19, f. C4r]

O lion, malheureuse image
Des rois chus lamentablement,
Tu ne nais maintenant qu'en cage
A Hambourg, chez les Allemands.

« Le Tigre » [LAURENCIN, *CdN22*, p. 53]

Roi d'Espagne
Prenez votre manteau
Et un couteau
Au jardin zoologique
Il y a un tigre paralytique
Mais royal
et le regarder fait mal.

MADRID.

[...]

L'étude de Willard Bohn montre que la gravure de Dufy - en imitant l'emblème héraldique de Venise⁶⁶ - ajoute encore une autre ville à l'histoire du lion retracée par Apollinaire, ce qui renforce le caractère symbolique du poème. Les références topographiques et royales ajoutées au poème de Laurencin renforcent au contraire le caractère résolument réaliste du poème et ne laissent pas de place au doute quant au lieu décrit⁶⁷. Même si on pourrait remarquer que Laurencin aurait bien pu écrire ce poème dans une autre ville ; car l'artiste avait l'habitude de parcourir les jardins, et tout particulièrement les jardins zoologiques, des villes qu'elle visitait lors de ses voyages⁶⁸. Dans *Le Carnet des Nuits* on retrouve par exemple ces notes concernant son séjour à Rome en 1928 : « Tous les jours je vais au jardin zoologique, c'est un plaisir d'enfant, mais les lions ne sont-ils pas la base de Rome ? » [*CdN22*, p. 42]. Au fond, on pourrait se demander si son *Petit Bestiaire* est né de son amour pour *Le Bestiaire* d'Apollinaire ou de son amour pour les animaux.

Une analyse des premiers textes poétiques écrits par Laurencin - et partiellement inclus dans son *Carnet des Nuits* - telle qu'effectuée dans ce deuxième chapitre, n'est pas seulement utile pour montrer son amour précoce pour la littérature et l'écriture. Ces textes imprégnés d'une vision poétique ancrée dans la vie quotidienne de l'artiste présentent quelques caractéristiques à la fois propres à Laurencin et proches du style littéraire des modernistes. La brièveté de ses phrases et ses vers, la liberté qu'elle ose prendre par rapport aux règles de la versification et de la prosodie

⁶⁶ Cette interprétation est renforcée par le panorama citadin qu'on voit au fond de l'image. BOHN, Willard, *art. cit.*, p. 40.

⁶⁷ Dans une lettre à Nicole Groult datée de 1915, Laurencin a écrit : « J'ai fait une poésie. Elle est dédiée à un roi, comme tu peux lire ». La version originale de la lettre contenait « Roi Alphonse » et non pas « Roi d'Espagne ». GROULT, Flora, *op. cit.*, p. 148.

⁶⁸ *Ibid.*

française, le caractère intime et personnel de ses textes, comme ses références constantes à (l'œuvre d') Apollinaire ne sont que les exemples les plus marquants de la légèreté de son style à la fois réaliste et mélancolique.

D'autre part on pourrait constater que son implication dans l'histoire de Louise Lalanne, son admiration pour *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* et les adaptations musicales prouvent que Laurencin n'était pas uniquement au courant des derniers développements littéraires. Ses amitiés au sein des cercles qui cherchaient à faire évoluer le monde de l'art, de la musique et du livre montrent qu'il est fort probable qu'elle était consciente de la naissance du livre d'artiste. Les multiples références intertextuelles présentes dans *Le Carnet des Nuits* (parfois peu explicites comme le démontre l'exemple de l'hypertextualité du *Petit Bestiaire*) dévoilent que les mouvements avant-gardistes l'ont pour le moins inspirée, voire incitée à créer ses propres œuvres modernistes - aussi bien artistiques que littéraires. Dans sa toute dernière œuvre, *Le Carnet des Nuits*, Laurencin a fait le choix de réunir ces deux formes d'expression. On pourrait alors se demander comment elle a réussi à combiner le langage écrit et plastique, à laisser transparaître sa carrière d'artiste dans un ouvrage textuelle, ou plutôt de créer une œuvre intermédiaire ?

Chapitre 3

La présence de l'artiste : une analyse intermédiaire du Carnet des Nuits

La spécificité d'un livre d'artiste provient en grande partie de l'alliance étroite entre le langage écrit et plastique¹. Peu importe si le livre a été créé par plusieurs personnes ou par un.e seul.e artiste, interpréter une telle œuvre sans se soucier de l'intermédialité inhérente du genre n'a pas de sens. Ceci vaut également pour une analyse du *Carnet des Nuits* (1956) de Marie Laurencin. Comme la forme et le fond du recueil sont intrinsèquement liés, cette étude resterait incomplète en n'étudiant que les particularités de l'édition de 1956 ou la qualité littéraire du texte. Le choix de Laurencin d'intégrer de multiples références à sa propre carrière d'artiste comme celui d'inclure trois dessins au trait méritent d'être pris en compte. Une analyse de cette dimension intermédiaire du *Carnet des Nuits* ne dévoilera pas uniquement la qualité picturale de son univers littéraire, mais mettra aussi en lumière la diversité de son œuvre artistique.

L'usage du terme générique d'« intermédialité » nécessite cependant quelques précisions. Depuis les années quatre-vingt-dix de nombreuses approches ont été développées dans ce domaine d'études, et elles ne conviennent pas toutes à l'examen de la valeur artistique du *Carnet des Nuits*². Afin d'effectuer une analyse précise des références textuelles à la carrière de Laurencin et des trois dessins au trait on s'appuiera sur l'approche stipulée par la spécialiste en littérature comparative, Irina Rajewsky. Elle emploie ce terme générique pour désigner une « category for the concrete analysis of texts or other kinds of media products »³ et distingue trois sous-catégories basées sur la matérialité de l'œuvre culturelle en question : la transposition médiale, la combinaison des média et les références intermédiales⁴. Les deux dernières sont particulièrement pertinentes, puisqu'elles désignent respectivement la création d'une seule œuvre culturelle en se servant d'au moins deux média différents (dans le cas du *Carnet des Nuits* il s'agit d'une combinaison de dessins-textes) et l'imitation, la thématization ou l'évocation d'un autre médium en n'utilisant que les moyens du médium de l'œuvre culturelle en question (par ex. les multiples références aux portraits au sein du texte qui seront analysées dans la deuxième partie de ce chapitre).

¹ CHAMCHINOV, Serge, *art. cit.*, p. 5.

² RAJEWSKY, Irina O., *art. cit.*, p. 43 et 45.

³ *Ibid.*, p. 51.

⁴ Pour faciliter la lecture, j'ai traduit les termes anglais proposés par Rajewsky : « medial transposition » (par ex. l'adaptation cinématographique), « media combination » et « intermedial references ». Malgré les différences, ces sous-catégories sont compatibles. *Ibid.*, p. 51-52.

Cette dernière sous-catégorie reste pourtant vaste. L'étude de l'angliciste Wolfgang Hallet est alors intéressante puisqu'il propose une méthode d'analyse qui affine la sous-catégorie des références intermédiales. Hallet se concentre sur « the systemic level at which other media are addressed in the literary text »⁵ et distingue les références intermédiales qui se rapportent à une seule œuvre d'art de celles qui se rapportent à un genre artistique ou même à tout un « aesthetic or medial semiotic system »⁶. Il souligne que cette distinction sert avant tout à montrer la diversité des références possibles et à expliciter leur fonctionnement au sein du texte, car ces trois types de références ne sont pas mutuellement exclusifs⁷. Dans le cas du *Carnet des Nuits* on verra que les références à des œuvres d'art sont décisives en ce qui concerne le développement du personnage (par ex. le tableau *Maison Meublée*, Figure 8), alors que celles à un genre artistique constituent des thèmes qui influencent la construction du livre (par ex. l'omniprésence du portrait). Les références au système sémiotique de l'art concernent la période d'études de Laurencin et génèrent des considérations sur l'influence culturelle de tout ce contexte artistique (le chapitre en prose intitulé « Conférence - Souvenir » est à cet égard révélateur).

Une telle compréhension des catégories théoriques permet de mieux structurer l'analyse intermédiaire du *Carnet des Nuits* : les deux premières parties de ce chapitre se concentreront sur les références intermédiales, alors que la troisième partie portera sur la combinaison des média. Dans un premier temps on dressera le contexte à l'aide des références au système sémiotique de l'art. Les anecdotes concernant la trajectoire professionnelle de Marie Laurencin et son autoreprésentation caractéristique créent le cadre dans lequel apparaissent les allusions textuelles à ses propres œuvres d'art et les trois dessins au trait qui seront analysées dans la deuxième et la troisième partie du chapitre. Dans ces parties je tenterai également de répondre aux questions suivantes : comment faudrait-il interpréter son choix d'éditer un livre en noir et blanc, malgré l'omniprésence des couleurs à l'intérieur des textes ? Et qu'en est-il de son emploi récurrent de l'arabesque, dont la sinuosité imprègne même les trois dessins au trait ? Sans l'imbrication de toutes ces références intermédiales, les trois dessins auraient bien pu être considérés comme simple rajout, afin d'augmenter la valeur artistique ou monétaire du livre d'artiste⁸.

⁵ HALLET, Wolfgang, « A Methodology of Intermediality in Literary Studies », dans RIPPL, Gabriele (dir.), *Handbook of Intermediality, Literature-Image-Sound-Music*, Berlin/München/Boston, De Gruyter, 2015, p. 605-618, p. 610.

⁶ *Ibid.*, p. 610-612.

⁷ La présence de l'un de ces trois types de références intermédiales évoque souvent celle des deux autres types dans l'imagination du lecteur.

⁸ SITZIA, Emilie, « Picturing Sleeping Beauty, Illustrations as modern storytellers », dans *Jaarboek voor Nederlandse Boekgeschiedenis*, vol. 26, 2019, p. 145-162, p. 149.

3.1 Autoreprésentation et travail dans l'écriture de soi d'une artiste

Il me semble que je n'ai rien à faire avec la peinture parce que je l'aime. Très jeune, je me suis aperçue que si je disais ce que je voulais faire — apprendre mes leçons, dessiner, coudre — il me suffisait d'en parler à l'avance pour que l'exécution n'eût jamais lieu.

Aussi ai-je toujours eu soin, par une sorte de superstition, depuis que je peins de n'en pas parler.
[CdN22, p. 16]

Ainsi commence le dernier chapitre de la première partie en prose du *Carnet des Nuits*, intitulé « Conférence-Souvenir ». Ce chapitre, le seul qui soit presque entièrement consacré au développement artistique de Laurencin, regorge de références au système sémiotique de l'art et présente de multiples effets stylistiques typiques de l'autoreprésentation de l'auteur. À première vue ce chapitre s'approche peut-être le mieux de ce qu'on pourrait appeler un récit autobiographique. Philippe Lejeune a tenté de donner une définition unique à ce genre de la littérature intime qu'est l'autobiographie : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »⁹. Il souligne cependant que ce type de récit à la première personne peut contenir des parties qui ressemblent plus à d'autres genres tels que le journal intime, l'essai ou les mémoires. Selon lui ce sont les proportions, ou la hiérarchie, qui déterminent le genre principal d'un texte constitué de plusieurs parties différentes¹⁰. Mais c'est justement là que réside la particularité du *Carnet des Nuits* - il suffit de penser à l'imbrication de sa correspondance ou l'intertextualité de sa poésie analysées aux Chapitres 1.2 et 2.3 - et de l'œuvre de Marie Laurencin en général : son art rend toute tentative de classification complexe¹¹.

De ce point de vue, le titre du chapitre « Conférence-Souvenir » est révélateur. En mélangeant adroitement deux genres littéraires l'auteur laisse persister un certain doute¹² ; est-ce que Laurencin a vraiment parlé de son art lors d'une conférence et rompu son propre pacte superstitieux de ne pas en parler, ou est-ce tout simplement un texte écrit ? Rien ne permet de trancher, d'autant plus qu'elle change régulièrement de pronom personnel. Dans ce chapitre le « il impersonnel » - qui est d'un caractère plus factuel et dénote une légère distance - s'oppose à l'omniprésence du « je » intime. Cette dualité significative est également présente dans deux autres fragments en prose (voir Annexe II, Partie II, DE BIARRITZ, Août 1928 et Août), même si le « il

⁹ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 14.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15. Vers la fin de son ouvrage (p. 311) Lejeune indique également que les limites de chaque genre sont susceptibles aux changements : « Comme les autres institutions sociales, le système des genres est gouverné par une force d'inertie (qui tend à assurer une continuité facilitant la communication), et par une force de changement (une littérature n'étant vivante que dans la mesure où elle transforme l'attente des lecteurs) ».

¹¹ HYLAND, Douglas K.S., et MCPHERSON, Heather, *op. cit.*, p. 15.

¹² KAHN, Elizabeth Louise, *op. cit.*, p. 161.

impersonnel » y sert plutôt à décrire des paysages ou des conditions météorologiques. Pour parler de son éducation Laurencin a recours à d'autres pronoms et emploie aussi bien « on » que « nous ». Ce pluriel auquel Laurencin n'accorde pas systématiquement de nom commun (et certainement pas de noms propres) laisse entrevoir la présence familiale et celle d'une communauté d'élèves¹³. Mais elle l'utilise également pour décrire quelques phénomènes sociaux importants, comme l'existence des « Favorites » ou de la « correspondance » [CdN22, p. 17-18 et 20-21]. Dans d'autres chapitres Laurencin parle d'elle-même à la troisième personne du singulier, emploie son prénom ou nom de famille (notamment dans « le Mouton carnivore » et « Arabesque I ») ou, et ceci est plus rare, la deuxième personne du singulier pour parler d'elle-même (par ex. « Toi — tu lis les albums de Kate Greenaway », v. 3 du poème « Le Carnet des Nuits », CdN22, p. 84). Les quatre derniers poèmes du recueil sont à cet égard les plus remarquables, dans ces textes plutôt brefs (de six à dix strophes) Laurencin emploie presque tous les types des pronoms personnels possibles (voir Annexe II).

Cet usage inhabituel des pronoms, ces glissements entre le moi qui écrit et le moi qui agit, renforcent à la fois la pluralité du soi intime et la densité de l'écriture. Lejeune décrit ce processus littéraire et indique que l'emploi récurrent de « il/elle » dénote une certaine transcendance qui découle de l'orgueil ou au contraire de l'humilité de l'auteur, tandis que le « tu » apparaît souvent dans les discours du narrateur (adressés à son propre personnage) et signale une forme d'introspection qui montre le développement du soi autobiographique¹⁴. Ces prises de distance ou ces moments d'introspection si fréquentes à l'intérieur du *Carnet des Nuits* engendrent pourtant une véritable fragmentation textuelle. Au lieu de créer une image stable de l'artiste, cette autoreprésentation atypique souligne le style elliptique des textes dans lesquels la suite logique des événements manque et les particularités distinctes de la prose et de la poésie s'estompent. Les genres et les catégories littéraires traditionnels semblent tout simplement trop restreints pour décrire *Le Carnet des Nuits*. Il serait alors préférable d'employer le terme « écriture de soi » - défini comme « la mise en récit des actions, des pensées, du parcours personnel du scripteur, indépendamment des genres (tels que les mémoires ou les autobiographies...) ou des catégories d'écrits (comme celle des écrits du for privé) »¹⁵ - afin d'éviter toute confusion.

¹³ Voir par exemple les citations suivantes : « Les plus beaux jours étaient ceux où l'on m'emmenait à une petite communauté de religieuses », « Et tout à coup nous eûmes quinze ans, c'est-à-dire que nous commençâmes à nous regarder. [...] Quelques visages de mes compagnes », « Mais il y avait des élèves et, pour nous, petites bourgeoises parisiennes, c'était un supplément de vitalité d'être entourées d'étrangères. » [CdN22, p. 17, 18 et 20].

¹⁴ LEJEUNE, Philippe, *op. cit.*, p. 16-17.

¹⁵ Cette définition provient du site web de VOCES (Vocabulaire pour l'Étude des Scripturalités) : DELOYE, Juliette, « Écriture de soi », VOCES [30-04-2019], https://num-arche.unistra.fr/voces/notice/ecriture_de_soi.xml, 27-03-2025.

L'esthétique fragmentaire de l'écriture de Laurencin correspond également à l'esprit moderniste des avant-gardes. Elisa Borghino compare cet effet stylistique au processus de création adopté par les cubistes : mélanger les genres et les média pour offrir une nouvelle représentation « de la réalité sous différents points de vue de manière simultanée »¹⁶. Fréquentant les cercles avant-gardistes, Laurencin indique elle-même que « le peu que j'ai appris m'a été enseigné par ce que j'appelle les grands peintres, mes contemporains : Matisse, Derain, Picasso, Braque » [CdN22, p. 21]. Elle se distancie pourtant du cubisme : « Si je ne suis pas devenue peintre cubiste, c'est que je n'ai jamais pu. Je n'en étais pas capable, mais leurs recherches me passionnent » [Ibid.].

Outre le fait que cette déclaration complique la classification de l'œuvre, ces citations montrent une certaine modestie typique de l'autoreprésentation de l'artiste. Au début du chapitre « Conférence-Souvenir » Laurencin explique qu'elle a la sensation d'occuper une place à part au sein des cercles artistiques de l'époque : « Si je me sens si loin des peintres, c'est parce qu'ils sont des hommes — et que les hommes m'apparaissent comme des problèmes difficiles à résoudre. Leurs discussions, leurs recherches, leur génie, m'ont toujours étonnée » [CdN22, p. 16]. Elle indique même que « les grands peintres aussi bien mes contemporains ont travaillé à ma place » [Ibid.]. En vue de sa carrière brillante - dès 1914 elle vendait régulièrement ses tableaux et gagnait parfois plus que ses contemporains¹⁷ - ce discours modeste semble déplacé. La suite signale pourtant qu'elle a tout simplement suivi un autre chemin : « Si le génie de l'homme m'intimide, je me sens parfaitement à l'aise avec tout ce qui est féminin » [Ibid.]. Nancy Brinker montre que le succès artistique de Laurencin résidait en grande partie dans la diffusion constante de cette même image féminine, jusqu'au point où le nom Laurencin « became the brand of femininity »¹⁸. Peu importe que son autoreprésentation ne correspondait pas tout à fait à la réalité, la publicité effective et le réseau étendu dans lequel Laurencin évoluait assuraient sa réussite¹⁹.

Elizabeth Louise Kahn signale en revanche que cette dernière citation du *Carnet des Nuits* est trop souvent interprétée d'une manière sélective, comme si Laurencin ne parlait que de son art alors que la suite du paragraphe comprend de multiples images de la féminité²⁰.

¹⁶ Borghino considère *Le Carnet des Nuits* comme un journal intime typiquement avant-gardiste et constate à la fin que l'ouvrage présente les caractéristiques d'un livre d'artiste (p. 172). BORGHINO, Elisa, *op. cit.*, p. 170.

¹⁷ BRINKER, Nancy, *op. cit.*, p. 1. Simonetta Fraquelli et Cindy Kang constatent même qu'elle était « one of the most sold artists of her generation ». FRAQUELLI, Simonetta, et KANG, Cindy, *op. cit.*, 4:26.

¹⁸ BRINKER, Nancy, *op. cit.*, p. vii.

¹⁹ Brinker la voit comme une « pioneer in the marketing game and she played the game very well ». *Ibid.*

²⁰ KAHN, Elizabeth Louise, *op. cit.*, p. 162. Pour plus d'information sur le caractère genré de son autoreprésentation, voir les études détaillées de Brinker et de Kahn et la conférence récente de FRAQUELLI, Simonetta, et KANG, Cindy, *op. cit.*

L'autoreprésentation de Laurencin au sein du *Carnet des Nuits* dépasse effectivement le cadre professionnel. Son écriture elliptique fait que les références à sa carrière de peintre avant-gardiste (c'est-à-dire à son identité publique en tant qu'artiste) se mêlent inextricablement à son amour pour le travail manuel, la musique et la lecture parmi tant d'autres sujets traités qui sont intimement liés à sa vie privée. Même l'écriture semble appartenir à sa vie intime, comme le démontre la citation suivante dans laquelle le mot « travail » ne renvoie qu'à son art : « [la correspondance] est un petit pas vers les pinces, le matériel, une entrée dans le travail » [CdN22, p. 21]. Borghino porte d'ailleurs une attention particulière à cette scission entre son travail de peintre ou d'« ouvrière laborieuse qui a sommeil le soir » et qui « travaille jusqu'à sept heures » afin d'« être libre » [CdN22, p. 35, 38 et 27], et son travail d'écrivaine²¹. Mais est-ce que ce sont vraiment des activités incompatibles ? Et comment faudrait-il alors interpréter les multiples références intermédiaires qui ponctuent *Le Carnet des Nuits* ?

3.2 Des œuvres d'art et des couleurs : un univers pictural en noir et blanc

Les conservatrices Simonetta Fraquelli et Cindy Kang considèrent *Le Carnet des Nuits* comme un « written self-portrait » contenant « these kind of impressionistic memories from her youth and her childhood »²². Elles ne sont pas les seules, les éditions de La Coopérative présentent leur réédition de l'ouvrage comme « un autoportrait de l'artiste en poète », dont « le tempérament [...] s'épanouit dans des formes brèves - on aurait envie de dire : dans une succession de tableaux » [CdN22, p. 103 et quatrième de couverture]. Ces descriptions picturales de l'œuvre sont certes très poétiques, mais elles ne tiennent pas compte de la spécificité matérielle du livre. C'est que le texte écrit est généralement (entre autres pour des raisons économiques) imprimé en noir et blanc. Marie Laurencin était elle-même très consciente de cette différence fondamentale qui distingue l'écriture de la peinture. Dans un entretien radiophonique en 1954 elle raconte ceci : « Le métier d'écrivain, quand on pense que c'est de mettre du noir sur du blanc, je trouve que c'est le plus difficile. Le métier de peintre est en somme un métier facile, d'ailleurs tous les enfants peignent parce qu'il y a la couleur »²³.

²¹ BORGHINO, Elisa, *op. cit.*, p. 182.

²² Elles montrent la frontispice et la page de titre de l'édition de 1942 lors de la conférence et ont intégré l'ouvrage dans la première salle de l'exposition *Marie Laurencin, Sapphic Paris* (22 octobre 2022 - 21 janvier 2024, The Barnes Foundation, Philadelphia, États-Unis) qui se concentre sur ses autoportraits. FRAQUELLI, Simonetta, et KANG, Cindy, *op. cit.*, 10:40-11:30.

²³ LAURENCIN, Marie, et MOLLION, Louis, *op. cit.*, 20:40.

L'artiste et théoricien de la couleur Johannes Itten appelle le noir et blanc « le plus fort contraste de clair-obscur »²⁴. Cette force d'expression ne se limite pourtant pas à la lisibilité optimale du texte. Marie-Laure Jaubert de Beaujeu explique que ce contraste typographique entre le fond et la forme crée « à la fois des formes, des valeurs et une couleur »²⁵. Les typographes appellent cette couleur du texte « un gris typographique »²⁶. Et contrairement à ce qu'on pourrait penser, le blanc y joue un rôle primordial - notamment en ce qui concerne la présentation des textes poétiques. Un exemple marquant de cette approche textuelle est *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* (1897) de Stéphane Mallarmé, un des premiers poèmes typographiques français qui a fortement influencé les artistes du livre du XX^e et XXI^e siècle. En indiquant le rythme de la lecture, la mise en page des noirs et blancs y construit l'espace-temps du livre²⁷.

En tant que peintre, Marie Laurencin accorde également une valeur artistique au blanc et loue son pouvoir de construction : « Ça, la toile blanche est ce qu'il y a de plus beau, c'est le comble du rêve »²⁸. On pourrait même dire que son usage des noirs et blancs, ou plus précisément des tonalités de gris, domine sa palette caractéristique aux couleurs pastel. Quelques notes du journal de René Gimpel soulignent l'importance qu'elle portait à la couleur grise et le coloris de ses œuvres : « pour l'encadrer je vous conseille un cadre ancien, le blanc et l'or vont bien à mes tableaux, le blanc à cause du gris, mais surtout l'or, car il n'y a pas de jaune dans ma peinture »²⁹. Lors d'un entretien en 1934 Laurencin a néanmoins apporté quelques nuances : « Je n'aimais pas toutes les couleurs. Alors, pourquoi se servir de celles que je n'aimais pas ? Résolument, je les mis de côté. Ainsi, je n'employais que le bleu, le rose et le vert, le blanc, le noir. En vieillissant, j'ai admis le jaune et le rouge »³⁰.

Le vocabulaire de Laurencin reflète en quelque sorte ses préférences esthétiques. Ses couleurs favorites surgissent fréquemment dans *Le Carnet des Nuits*. Ses textes, aussi bien en prose

²⁴ JAUBERT DE BEAUJEU, Marie-Laure, « Mise en scène du livre en noir et blanc : *Les Épiphanies* de Henri Pichette, mise en page de Pierre Faucheux (1948) », *Histoire de l'art*, vol. 52, 2003, p. 95-109, p. 102.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 103.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ LAURENCIN, Marie, et MOLLION, Louis, *op. cit.*, 40:07.

²⁹ Entrée du 5 janvier 1923, il s'agit du portrait qu'elle a fait d'un des enfants de René Gimpel. GIMPEL, René, *op. cit.*, p. 223. Le 13 décembre 1922 il notait déjà que l'artiste ne possédait que très peu de tubes de couleurs : « En dehors du blanc et du noir, elle en a juste quatre dans sa boîte, du bleu de cobalt, de la garance foncée, de l'ocre jaune et du vert émeraude ». *Ibid.*, p. 218.

³⁰ Extrait de « Mes confidences sur les portraits », Conferencia, Paris, no. XVII, 15 août 1934. MARCHESSEAU, Daniel, *op. cit.* (1999), p. 67.

qu'en vers, deviennent ainsi des « rappels constants à sa peinture »³¹. Et tandis que le noir, le gris, le blanc, le bleu (sa « couleur préférée »³²) et le vert servent souvent à décrire les paysages, les vêtements et l'apparence physique des êtres vivants (aussi bien des personnes que des animaux), le mot « rose » désigne plutôt la fleur (voir Annexe V : La présence des couleurs). Il n'y a que le jaune qui reste absent ; même les variants, tels que les adjectifs « blond » et « doré », sont rares [voir CdN22, p. 12, 26 et 44]. Le rouge, qui « était [s]on ennemi »³³, est en revanche bel et bien présent à l'intérieur de quelques poèmes (voir Annexe V).

Les différences entre le style d'écriture et de peinture de Laurencin ne se limitent pas à cette apparition inattendue du rouge. Elisa Borghino constate en effet que la liberté d'expression de l'artiste dépend avant tout du médium :

La recherche à laquelle [Laurencin] se consacre est aussi différente, suivant les moyens d'expression employés : si au niveau textuel elle offre une grande variété de thèmes et de sujets, au niveau pictural l'innovation concerne plutôt les techniques et les formes, tandis que les sujets représentés semblent appartenir à un cercle restreint³⁴.

L'omniprésence des descriptions de paysages dans *Le Carnet des Nuits* versus l'absence quasi-totale de ce genre pictural au sein de sa production plastique illustre peut-être le mieux la divergence entre ces deux langages artistiques³⁵.

Ceci ne vaut pas pour le portrait. Très en vogue comme portraitiste dans les années vingt et trente³⁶, Laurencin s'enthousiasme aussi pour ce genre en écrivant. *Le Carnet des Nuits* regorge de références variées à cette forme de représentation : deux poèmes sont intitulés « Portrait(s) », les descriptions portant sur la physionomie des êtres qui l'entouraient figurent parmi les portraits d'autres artistes qu'elle admirait, sans oublier son emploi figuratif du mot dans quelques fragments en prose [CdN22, p. 62 et 67 ; 10, 17, 19 et 27 ; 25 et 37]. L'artiste qui aimait « regarder les visages par-dessus tout » et qui recherchait « la douceur du sourire, de la voix » [CdN22, p. 17] fait aussi allusion à ses propres tableaux. Sans entrer dans les détails elle note qu'elle attend « les enfants à peindre », qu'elle a reçu une « commande royale » - un portrait d'homme tandis qu'elle préférerait

³¹ BORGHINO, Elisa, *op. cit.*, p. 167.

³² Cette citation provient d'un entretien avec Françoise, publié dans *L'Art vivant*, le premier février 1925 (1^{ère} année, no. 3) : « Le Bleu m'inspire et c'est ma couleur préférée, puis elle me va bien aussi, elle est sage et crée la tranquillité, sans laquelle il m'est impossible de m'isoler, de penser ». PIERRE, José, *op. cit.*, p. 133. Dans *Le Carnet des Nuits* Laurencin note le suivant : « Les savants, les grands travailleurs aiment le bleu. Cet amour du bleu est sympathique : les gens qui aiment le bleu sont toujours des gens très bien » [CdN22, p. 19].

³³ Dans le chapitre « Conférence-Souvenir » Laurencin s'explique : « Le rouge était mon ennemi. Je n'ai jamais pu employer le vermillon. Et toujours, jusqu'à maintenant, la volonté de le faire m'a manqué. Je l'ai remplacé par la laque de garance » [CdN22, p. 19].

³⁴ BORGHINO, Elisa, *op. cit.*, p. 168.

³⁵ *Ibid.* Pour une vue d'ensemble de son œuvre picturale, voir : MARCHESSEAU, Daniel, *op. cit.* (1986), p. 12.

³⁶ HYLAND, Douglas K.S., et MCPHERSON, Heather, *op. cit.*, p. 13.

peindre les femmes³⁷ - et qu'elle va faire le portrait d'une femme de lettres [CdN22, p. 32, 45 et 31]. Cette femme s'avère être Marcelle Auclair (1899-1983) et le portrait dont parle Laurencin³⁸ (voir Figure 6) orne le frontispice du roman *Changer d'étoile* publié en 1926.



Figure 6 -
Marie Laurencin
Frontispice de Changer d'étoile,
portrait de Marcelle Auclair
1926

Ces quelques exemples sont loin d'être les seules références voilées à son propre œuvre plastique. En lisant attentivement entre les lignes on découvre que Laurencin a conçu le décor et les costumes pour une pièce de théâtre (*À quoi rêvent les jeunes filles ?* de Alfred Musset³⁹ [CdN22, p. 27, 37]), ou qu'elle fait allusion à son tableau *Le Zèbre* (voir Figure 7) dans le poème homonyme qu'elle a envoyé à Nicole Groult en 1916⁴⁰ :

Ne crois pas Nicole
Que le zèbre soit un animal
Comme le cheval
Le zèbre est un danseur espagnol
Dont je raffole.

BARCELONE. [CdN22, p. 57]

Figure 7 -
Marie Laurencin
Le Zèbre
1917



³⁷ *Ibid.*, p. 33.

³⁸ Voir note p. 93-94 du CdN22. Laurencin a également fait un portrait à l'huile de l'écrivaine en 1938.

³⁹ La première a eu lieu en 1926. Voir note p. 92 du CdN22. En 1932 Laurencin a également créé un paravent pour Nicole Groult qui est connu sous ce titre. FRAQUELLI, Simonetta, et KANG, Cindy, *op. cit.*, 19:35. Ce paravent, inspiré du décor de théâtre, a lui-même servi comme maquette pour le décor du ballet *La Belle au bois dormant* (1947). HYLAND, Douglas K.S., et MCPHERSON, Heather, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁰ GROULT, Flora, *op. cit.*, p. 166.

Malgré son amour pour les animaux, Laurencin n'a ni représenté le zèbre, ni le danseur espagnol sur la toile. Outre le fait que cela montre son habitude de choisir des titres sans liens apparents aux tableaux, c'est un bel exemple de ce que l'historien d'art José Pierre appelle « les racines populaires de l'inspiration de Marie Laurencin »⁴¹. Son analyse à lui porte sur le tableau *Maison meublée* (1912, voir Figure 8) qui est souvent rattaché à l'anecdote suivante⁴² :

En cachette, je me faufilais le jour du 14 juillet dans les bals populaires, et je crois que l'idée de peindre m'est venue sur l'impériale des omnibus à chevaux 'Auteuil-Saint-Sulpice'. On passait tout près des maisons, les hôtels meublés montraient des femmes dévêtues et des hommes dans l'ombre qui jouaient du banjo... [CdN22, p. 20]



Figure 8 -
Marie Laurencin
Maison meublée
1912

Kahn prête également une attention particulière à cette œuvre qui semble liée à l'anecdote, même si elle reste prudente en faisant de tels rapprochements interprétatifs. Puisque dans son analyse - qui porte sur le positionnement de Laurencin et Picasso (respectivement représentés à gauche et à droite de la toile) - elle souligne à juste titre qu'il faut tenir compte du fait qu'il y a trente ans d'écart entre la création du tableau en 1912 et la publication du *Carnet des Nuits*⁴³.

Il est vrai que le caractère fragmentaire, voire elliptique de l'écriture (non-datée) de Laurencin ne facilite pas de telles analyses intermédiaires du *Carnet des Nuits*, d'autant plus que les interprétations des références dépendent en grande partie des connaissances préalables de chacun.e. Ceci dit, il reste encore un grand nombre d'autres références intermédiaires à étudier. Notamment sa prédisposition pour le travail manuel, la musique et la lecture - que Laurencin tenait probablement

⁴¹ GIMPEL, René, *op. cit.*, p. 220 [entrée du 14 décembre 1922]. PIERRE, José, *op. cit.*, p. 18.

⁴² Voir aussi l'analyse de Jelena Kristic, qui compare *Maison meublée* avec *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) et *Nature morte à la chaise cannée* (1912) de Pablo Picasso. KRISTIC, Jelena, *art. cit.* p. [5-6].

⁴³ KAHN, Elizabeth Louise, *op. cit.*, p. 58.

de sa mère⁴⁴ - méritent de recherches plus approfondies. Ce bref aperçu sert donc avant tout à montrer la richesse de sa production artistique et à mettre en lumière les sources d'inspiration très diverses de l'artiste.

3.3 Les arabesques de Laurencin : une analyse des trois dessins au trait

Malgré la force d'expression et/ou l'abondance des références intermédiaires, l'intermédialité d'un livre d'artiste provient en premier lieu de la combinaison des média. C'est pourquoi une lecture attentive du *Carnet des Nuits* ne suffit pas, il faut également prendre en compte les trois dessins au trait inclus dans l'ouvrage. La complexité d'une telle analyse vient du fait que les relations entre le texte et les images sont généralement multiples. Emilie Sitzia, spécialiste dans ce domaine d'études interdisciplinaires, explique qu'une illustration remplit souvent plusieurs fonctions à la fois⁴⁵. Sans donner une liste exhaustive, Sitzia indique qu'une illustration peut transformer ou imiter le texte, elle peut être réflexive, provocative ou décorative, servir à la construction d'une identité publicitaire ou à la valorisation commerciale du livre, et dans le cas d'un livre d'artiste ajouter une valeur artistique et financière à la publication⁴⁶. Serge Chamchinov, qui se concentre uniquement sur l'intermédialité du livre d'artiste, signale que « les dessins représentent la voie parallèle du texte, ils ne sont pas les 'illustrations' du contenu du texte par les procédés graphiques. Deux langages visuel et textuel se rencontrent. Mais on peut dire aussi que ce sont les textes qui commentent la peinture »⁴⁷.

En ce qui concerne l'interprétation de ces relations intermédiaires, le rôle du lecteur est primordial. Paul van Capelleveen explique ce processus individuel : « The observer is expected - in his experiencing of the book, in his act of reading/looking at it - to allow the symbiosis to occur in his brain. Association and interpretation are thereby placed in the domain of the personal and intimate »⁴⁸. Il serait alors préférable de comparer mes propres interprétations des trois dessins énigmatiques ajoutés au *Carnet des Nuits* - présentées dans les derniers paragraphes du chapitre - avec d'autres analyses. Ce procédé de comparaison restera cependant restreint, puisqu'il n'y a que

⁴⁴ Pauline Laurencin (1861-1913) travaillait comme brodeuse et exécutait même plusieurs dessins de sa fille. PIERRE, José, *op. cit.*, p. 30 et 135. Dans *Le Carnet des Nuits* on retrouve de multiples références au fait que la mère de Laurencin savait bien chanter et lisait beaucoup, voir par ex. [CdN22, p. 9, 15 et 36]

⁴⁵ SITZIA, Emilie, *art. cit.*, p. 149.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 149-150.

⁴⁷ CHAMCHINOV, Serge, *art. cit.*, p. 13.

⁴⁸ CAPELLEVEEN, Paul van, *art. cit.*, p. 24.

deux remarques sur ces dessins dans la littérature secondaire⁴⁹.

On compte en revanche plusieurs études qui portent sur son œuvre d'illustratrice. Au moment de la réédition du *Carnet des Nuits* en 1956 Laurencin avait illustré au moins quatre-vingt livres, un corpus plus important que celui de la majorité des illustrateurs de l'époque⁵⁰. Les critiques d'art Pierre Mornand et Jules-René Thomé considèrent ce corpus comme « une sorte de divertissement poétique » et décrivent le processus créatif de l'artiste : « Les textes qu'on lui propose, ou qu'elle a choisis, ne sont que des prétextes pour exprimer son monde intérieur [...] Elle n'interprète pas, elle crée à son tour en marge de l'auteur selon les suggestions qu'elle en a reçues »⁵¹. L'historienne d'art Camille Barjou va plus loin en constatant que le lien entre le texte et l'image paraît souvent arbitraire : « Ce qui semble important pour Marie Laurencin en ce qui concerne l'illustration, c'est de garder la liberté qu'elle a dans la peinture. Le texte finalement la dérange, pour illustrer, elle ne doit pas trop s'y attacher »⁵².

Qu'en est il alors des images incluses dans ses propres œuvres textuelles ? En parlant de son premier recueil de poésie - *Le Petit Bestiaire*, paru en 1926 - Mornand et Thomé notent que Laurencin « refuse de s'accompagner elle-même »⁵³. Il est vrai que les deux lithographies (voir Figure 5, p. 36 & Figure 9) créées en 1923 et placées à la fin du recueil n'ont guère de rapports avec les animaux qu'elle décrit dans ses poèmes analysés au Chapitre 2.3. S'il y a un cheval et des oiseaux, et qu'on pourrait même parler de ces images comme des portraits de femmes, les similarités avec les neuf poèmes (intitulés « Le Tigre », « Le Cheval », « Le Chien », « Le Lion », « Le Zèbre », « Les Oiseaux », « Le Calmant », « Portraits » et « Le Mystérieux ») s'arrêtent là. Le frontispice de la première édition du *Carnet des Nuits* (1942) n'est qu'à peine plus adapté au contenu du livre, puisque cette lithographie en couleur qui ressemble à un autoportrait n'en est pas un ; elle faisait auparavant partie des six illustrations du recueil de nouvelles *Pressentiments* (1930) de Jacques de Lacretelle⁵⁴ (voir Figure 2, p. 13).

⁴⁹ HYLAND, Douglas K.S., et MCPHERSON, Heather, *op. cit.*, p. 43. KAHN, Elizabeth Louise, *op. cit.*, p. 164.

⁵⁰ MARCHESSEAU, Daniel, *op. cit.* (2013), p. 170-172. BARJOU, Camille, « Des femmes illustratrices dans l'entre-deux guerres: Marie Laurencin, Mariette Lydis et Hermine David », (dans DELOIGNON, Olivier, et DÉGÉ, Guillaume (dir.), *De traits et d'esprit, actes du colloque*, Strasbourg, HEAR, 2011), édition électronique HAL open science [25-11-2016], p. [1-10], p. [8].

⁵¹ MORNAND, Pierre, et THOMÉ, Jules-René, « Marie Laurencin », *Vingt artistes du livre*, Paris, Le Courrier graphique, 1950, p. 151-164, p. 156.

⁵² BARJOU, Camille, *art. cit.*, p. 4.

⁵³ MORNAND, Pierre, et THOMÉ, Jules-René, *art. cit.*, p. 156.

⁵⁴ KRISTIC, Jelena, *art. cit.*, p. [16].



Figure 9 -
Marie Laurencin
Deuxième illustration du Petit bestiaire
1926

Il est donc surprenant de voir que Laurencin a choisi d'ajouter de nouveaux dessins à la réédition augmentée du *Carnet des Nuits* de 1956. Chacune de ces trois images a son caractère distinct qui fait qu'on pourrait les désigner ainsi : celle qui orne le frontispice de l'édition représente « un oiseau » (voir Figure 10), la deuxième « une sirène » (Figure 11) et la troisième « une biche »⁵⁵ (Figure 12). Ceci facilite l'analyse, mais il s'agit seulement de dénominations basées sur la première impression, ces dessins deviennent nettement moins univoques en prêtant attention aux détails de la ligne. C'est d'ailleurs cette apparence sinueuse des images qui les distingue des autres illustrations de la main de Laurencin. Seules la deuxième lithographie du *Petit Bestiaire* (Figure 9) et les gravures à l'eau-forte du recueil *Poèmes de Sappho* (1950)⁵⁶ se rapprochent quelque peu du style épuré de ces dessins au trait.

Le dictionnaire *Le Robert* définit le dessin au trait de la manière suivante : « sans ombres ni modelé, fait seulement de lignes »⁵⁷. Cela n'exclut pas le fait que ce genre donne de nombreuses possibilités artistiques. Un tel dessin peut entre autres contenir des lignes qui montrent les dimensions, des traits implicites (qui remplissent l'espace vide du dessin), géométriques ou organiques⁵⁸. Il existe même des artistes qui font des dessins d'un seul trait continu ; comme Pablo

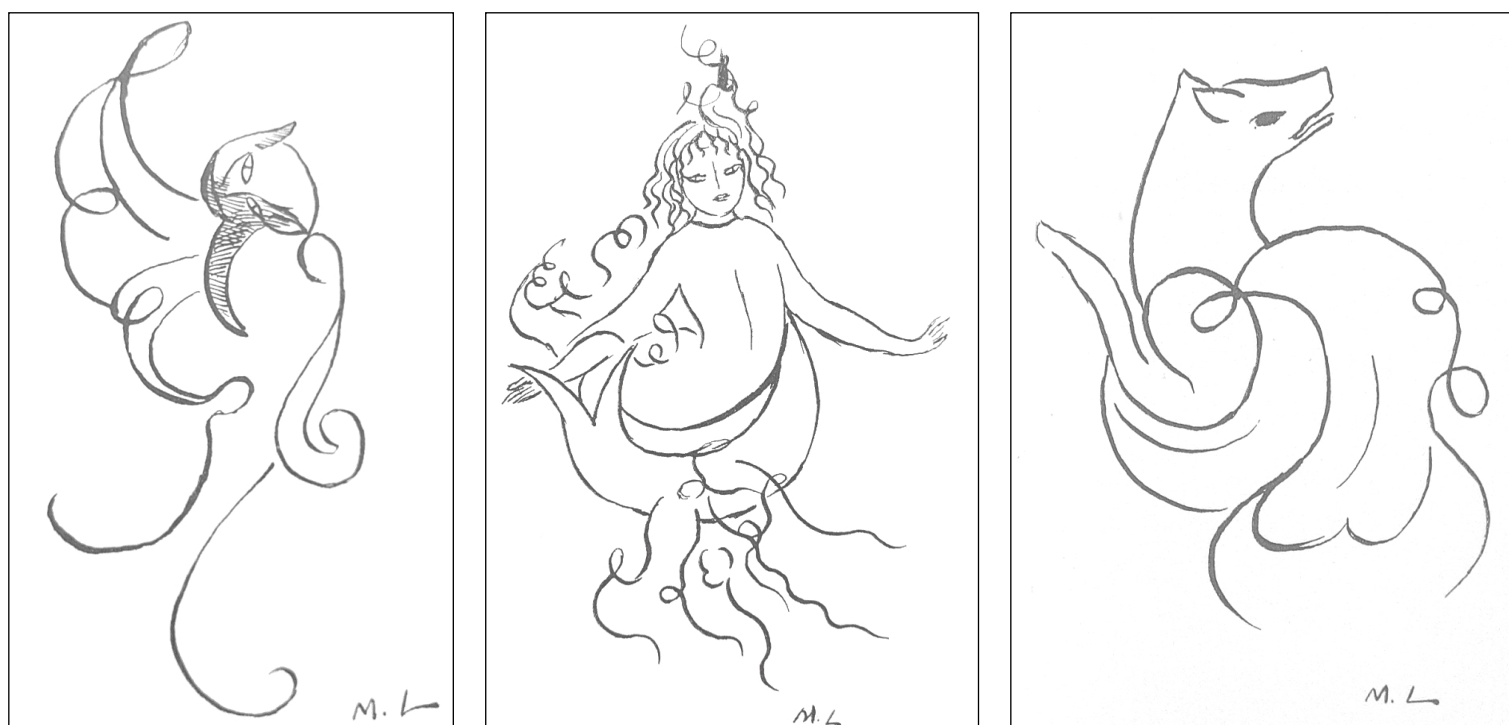
⁵⁵ Le mot « biche » n'est pas employé parce que le dessin est si ressemblant (il fait plutôt penser à un chien), mais parce que c'est le terme qui est utilisé pour désigner l'animal fantastique qui peuple l'univers pictural de Marie Laurencin. PIERRE, José, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁶ SAPPHO, et LAURENCIN, Marie, *Poèmes de Sappho*, Paris, Compagnie Française des Arts Graphiques, 1950.

⁵⁷ « Trait », *Le Robert Dico en ligne*, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/trait>, 04-04-2025.

⁵⁸ GOULD, Wendy Rose, « Guide du dessin au trait : histoire, techniques, et méthodes d'amélioration », *Skillshare* [22-03-2022], https://www.skillshare.com/fr/blog/guide-du-dessin-au-trait-histoire-techniques-et-methodes-damelioration/?srsltid=AfmBOope_Zv_hI3aw83ndseFehY_dvJAhl_d9PUbnOdVQ6EbJI7TtWv, 04-04-2025.

Picasso l'avait fait en juin 1907, avant de renoncer au projet d'illustration du *Bestiaire, ou Cortège d'Orphée* de Guillaume Apollinaire (voir Figure 3, p. 31). Laurencin parle avec admiration de ce projet [CdN22, p. 37], mais ses propres dessins au trait ajoutés au *Carnet des Nuits* deviennent justement intéressants au moment où les lignes s'entrecroisent ou flottent dans le vide. Comment faudrait-il par exemple interpréter le trait presque vertical au centre du corps de la biche (dos d'une femme en mouvement, violoncelle, queue voluptueuse de l'animal ou autre) ou le positionnement du bras de la sirène qui pointe vers la gauche (est-ce son bras à elle, porte-t-elle tout simplement un vêtement, ou est-ce le petit bras d'un bonhomme ou du poisson) ?



Figures 10, 11 & 12 -

Marie Laurencin

Frontispice, Deuxième illustration et Troisième illustration du Carnet des Nuits

1956

L'indétermination constitue la force de ce type d'illustration qui laisse une grande place à l'imagination. Emilie Sitzia explique que de telles illustrations en noir et blanc sans ombres ou modelé « create plenty of space for interpretation, projection and critical thinking. It encourages meaning making and the development of literacy (textual and visual). Whether it entertains, educates or offers escape depends very much on the readers themselves »⁵⁹. Ces effets proviennent autant des surfaces noires que des surfaces blanches des images, car les blancs - en typographie

⁵⁹ SITZIA, Emilie, *art. cit.*, p. 160.

comme en dessin - « ont une capacité de générer des formes tout aussi actives que les noirs »⁶⁰.

Dans ce contexte il est intéressant de remarquer deux anomalies : Laurencin a employé un trait noir pour indiquer le nez de la sirène (Figure 11), bien que cette partie du corps fût de moins en moins représentée sur ses tableaux⁶¹. Et tandis que les visages peints par l'artiste étaient parés de yeux noirs insondables depuis les années vingt⁶², seuls les yeux de la biche (Figure 12) font allusion à cet élément si caractéristique de son style pictural. L'oiseau et la sirène ont des yeux blancs (Figures 10 et 11).

Ce sont d'ailleurs les yeux de l'oiseau (Figure 10) qui font douter de cette dénomination de l'animal. Si on regarde l'image en tournant la page un quart de tour à gauche on peut voir la queue et le visage d'un chat couché (l'ombre viendrait alors d'un oiseau qui vole au-dessus de lui). Si, au contraire, on se concentre sur l'image de l'oiseau - comme le fait l'historienne d'art Heather McPherson⁶³ - il y a deux interprétations possibles : soit le petit bec pointe vers le haut et la partie hachurée représente un toupet, soit la partie hachurée représente le bec et le petit toupet pointe vers le haut. Ceci change radicalement l'expression de la créature et atteste de l'existence d'une dualité inhérente qu'on retrouve dans la deuxième phrase du *Carnet des Nuits* : « Comme certains êtres, j'étais monstre et j'étais ange » [CdN22, p. 9].

De façon analogue, McPherson compare l'oiseau avec Loplop (l'alter ego de Max Ernst, qui a connu Laurencin⁶⁴) et la danse serpentine de Loïe Fuller (1862-1928)⁶⁵. Cette dernière comparaison semble issue des *Peintres cubistes* (1913) de Guillaume Apollinaire. Dans son chapitre sur Marie Laurencin il compare l'art féminin - dont l'œuvre de Laurencin est l'exemple par excellence pour lui - à l'art de ce précurseur de la danse moderne :

la peinture féminine est serpentine et c'est peut-être cette grande artiste du mouvement et des couleurs, la Loïe Fuller, qui fut le précurseur de l'art féminin d'aujourd'hui quand elle inventa ces lumières successives où se mêlaient la peinture, la danse et la grâce que l'on appela justement : la danse serpentine⁶⁶.

⁶⁰ JAUBERT DE BEAUJEU, Marie-Laure, *art. cit.*, p. 103.

⁶¹ MARCHESSEAU, Daniel, *op. cit.* (2013), p. 98.

⁶² HYLAND, Douglas K.S., et MCPHERSON, Heather, *op. cit.*, p. 29.

⁶³ McPherson désigne l'animal comme un « fantastic swirling bird ». *Ibid.*, p. 43.

⁶⁴ En 1920, Max Ernst (1892-1976) a fait un portrait militariste de Laurencin, intitulé *Adieu mon beau pays de Marie Laurencin*. *Ibid.*, p. 29.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁶ J'utilise la réédition de 1950, et non pas l'édition originale de 1913, car elle est plus facilement accessible. APOLLINAIRE, Guillaume, « Mademoiselle Marie Laurencin », *Les peintres cubistes, Méditations esthétiques*, Genève, Pierre Cailler, 1950, p. 53-60, p. 59-60.

À part son emphase sur cette qualité féminine de l'art de Laurencin, Apollinaire expose son admiration pour le pouvoir évocateur de la ligne dans l'œuvre de la peintre : « l'art de M^{lle} Laurencin, tend à devenir une pure arabesque humanisée par l'observation attentive de la nature et qui, étant expressive, s'éloigne de la simple décoration tout en demeurant aussi agréable »⁶⁷.

Le fait que les termes « féminin » et « arabesque » sont devenus incontournables, témoigne de l'importance de la critique d'art d'Apollinaire ; difficile d'écrire quoi que ce soit sur l'œuvre picturale de Laurencin sans nommer ces deux qualités. Il est toutefois important de noter que les écrits de Marie Laurencin⁶⁸ ont sans doute renforcé cette représentation constante de son œuvre. Dans cette lumière la notion d'arabesque - cette sinuosité si moderniste et si particulière en même temps⁶⁹ - est tout aussi adéquate puisque Laurencin elle-même avait l'habitude de l'employer : deux de ses poèmes sont intitulés « Arabesque I & II » et dans le poème « Le Carnet des Nuits » elle note son « souvenir [...] D'Arabesques peintes aux murs » [CdN22, p. 84]. Il est alors clair qu'on ne devrait pas se limiter à la définition plastique du mot (« ensemble de lignes directrices d'un tableau, d'une sculpture »), mais que la définition littéraire est également utile (« fantaisies de l'imagination et du style d'un écrivain »)⁷⁰.

Un dernier élément à prendre en considération est l'emplacement des trois dessins qui semble intentionnel. Même si on pourrait remarquer que le frontispice (l'oiseau) ne sert qu'à attirer l'attention des lecteurs, les deux autres images renforcent clairement la structure tripartite du *Carnet des Nuits* décrite au Chapitre 1.1. La biche, placée au milieu, divise le recueil en deux parties à peu près égales (prose/poésie), alors que la sirène divise la partie en prose en deux parties plus petites (souvenirs/collages littéraires faits de bribes de la correspondance de l'artiste). Kahn va encore plus loin, en donnant une interprétation genrée de l'emplacement de la sirène à la fin du chapitre « Conférence-Souvenir ». En laissant celle qui « flaunts her mythic femininity in the presence of these seducible male painters [Matisse, Derain, Picasso, Braque, CdN22, p. 21], reminding them of their vulnerability to women »⁷¹, Laurencin diminuerait l'influence de ces modernistes et jouerait avec ses propres aveux modestes⁷². Vu le caractère socio-historique de sa recherche il est compréhensible que Kahn ne prête pas attention à la position remarquable de la biche (Figure 12).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁸ Voir également 3.1 sur son autoreprésentation en tant qu'artiste féminine.

⁶⁹ HYLAND, Douglas K.S., et MCPHERSON, Heather, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁰ « Arabesque », *CNRTL* [2012], <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/arabesque>, 06-04-2025.

⁷¹ KAHN, Elizabeth Louise, *op. cit.*, p. 164.

⁷² Sur la modestie de Laurencin, voir Chapitre 2.1 et 3.1 de ce mémoire.

Ce troisième dessin est placé juste après le petit poème sur la « chasseresse de poussière » [CdN22, p. 48]. On pourrait en effet se demander si c'est l'image de cette créature poétique ou bien de ce « pur-sang à mon nom » qui « court à Nice » [Ibid.]. Or une telle interprétation ne tient pas compte du fait que la biche précède immédiatement les poèmes animaliers du *Petit Bestiaire* étudiés au Chapitre 2.3. De ce point de vue il vaudrait mieux se poser la question suivante : est-ce que la biche n'est pas tout simplement une représentation condensée de toutes ces esquisses poétiques d'animaux dans un seul animal mythique, une seule arabesque ?

Cette analyse intermédiaire révèle que *Le Carnet des Nuits* reste intimement lié à l'œuvre plastique de Laurencin. Cela ne provient pas uniquement de la combinaison des média, c'est-à-dire de la présence des trois dessins au trait. Bien que ces arabesques en noir et blanc structurent, questionnent et aiguisent le contenu de l'ouvrage, il ne faudrait pas négliger l'importance des multiples références intermédiaires qui ajoutent de la couleur aux textes indéniablement fragmentaires. L'autoreprésentation atypique de l'artiste comme les allusions voilées à ses propres œuvres artistiques font que le caractère pictural de sa prose se mélange au caractère narratif de sa poésie et que ses remarques intimes se fondent dans un cadre professionnel et profondément artistique. Loin d'être une simple autobiographie de l'artiste ou un recueil de poésie, *Le Carnet des Nuits* comme l'art de Laurencin n'appartiennent pas aux genres classiques. Ce n'est donc pas la carrière artistique de l'auteur qui rend le terme *livre d'artiste* si approprié à décrire cette publication. D'une manière peu restrictive cette expression sait mettre en valeur la dimension intermédiaire et la cohésion artistique du livre.

Conclusion

La participation active de Marie Laurencin au milieu culturel foisonnant de la première moitié du XX^e siècle ne se limitait certes pas à la peinture. Son œuvre d'illustratrice, son amour pour la lecture comme son amitié et sa riche correspondance avec nombre d'écrivain.e.s avant-gardistes célèbres ne sont que les premiers signes les plus apparents de son engagement littéraire. Sa propre œuvre écrite - comprenant aussi bien des textes intimes notés dans ses *Carnets intimes* ou ses *Agendas* que quelques publications successives - est plus importante qu'il n'y paraît à première vue. Beaucoup de ses écrits, aussi bien en prose qu'en vers, ont paru dans des revues littéraires de l'époque, et la publication bibliophile de sa petite suite de « poésies » animalières si appréciée - le *Petit Bestiaire* publié en 1926 - a été suivie d'autres recueils.

Ces ouvrages restent toutefois moins facilement classifiables, ce qui provient entre autres du processus de réutilisation mis en œuvre par Laurencin. Dans *Le Carnet des Nuits* publié pour la première fois en 1942, Laurencin a intégré son *Petit Bestiaire*, un grand nombre de ses textes auparavant publiés dans des revues et un portrait qui ressemble à un autoportrait mais n'en est pas un. Cette édition de 1942 ressemble à une anthologie et n'a rien de particulier, si ce n'est l'absence d'ordre apparent des textes en prose et en vers. C'est l'édition augmentée de 1956 qui pose un problème du point de vue de la classification littéraire, comme l'art de Laurencin en général qui n'appartient à aucun mouvement moderniste spécifique. Le terme anthologie ne semble guère approprié pour décrire l'édition finale du *Carnet des Nuits*, bien que cela mette en avant l'attachement de Laurencin à ses propres écrits. La notion du « livre de souvenirs » si souvent employée n'est pas plus appropriée, ni d'ailleurs les notions du journal intime ou d'autobiographie. Aucun de ces termes fait justice à la diversité textuelle et l'intermédialité inhérente du recueil, si difficiles à incorporer dans un seul genre littéraire.

Seule la notion de *livre d'artiste* paraît propre à décrire la richesse littéraire et artistique de l'édition de 1956, une notion d'autant plus juste par le fait que le terme insiste sur la qualité et la cohésion créative de l'œuvre qu'on pourrait ainsi considérer comme une des œuvres majeures de Laurencin. La force de ce terme, dont la définition reste sujet à débat, provient du fait que le mot désigne un genre fluide *et* met l'accent sur une des qualité clés des œuvres concernées : l'intermédialité. C'est un genre peu restrictif, qui laisse de la place aux auteurs, artistes et éditeurs désireux d'expérimenter avec de nouvelles formes littéraires, artistiques et typographiques. *Le Carnet des Nuits* n'est cependant pas un livre d'artiste dans le sens classique du terme, puisque c'est un auto-dialogue, un livre créé par une seule personne : Marie Laurencin est à la fois l'auteur des

textes fragmentaires et l'artiste qui a dessiné les trois images qui structurent et questionnent ces textes.

Les trois analyses interdisciplinaires de ce mémoire ont toutes mis en lumière quelques caractéristiques propre au livre d'artiste et aux recherches modernistes de l'avant-garde du début du XX^e siècle. D'un point de vue de l'histoire du livre, l'édition finale du *Carnet des Nuits* ne ressemble en rien aux publications antérieures de Marie Laurencin. Ce dernier livre se différencie notamment par sa forme, sa construction volontairement tripartite, ce qui est encore renforcé par l'ajout des trois dessins au trait spécialement créés pour l'édition de 1956. La structure se caractérise par l'usage d'un langage de plus en plus concis : des souvenirs en prose, suivi de fragments en prose composés de bribes de la correspondance de l'artiste, et finalement des poèmes (en prose).

Ce mémoire propose en outre la toute première analyse génétique des avant-textes du *Carnet des Nuits*, ce qui montre que Laurencin ne s'est pas contentée de réutiliser ses propres textes. Le procédé de réécriture d'un grand nombre de ses chapitres et poèmes comme l'ajout de la deuxième partie en prose dans laquelle elle a employé le procédé du collage littéraire - pour créer un nouvel ensemble qui s'approche du format d'un journal intime - accentuent le style d'écriture à la fois fragmentaire et personnel si typique de Laurencin. C'est ainsi que le caractère pictural de la prose se mélange au caractère narratif de la poésie, que les ellipses entravent la suite logique du texte dans lequel les phrases au ton intime et impersonnel s'alternent et que l'emploi atypique des pronoms personnels (démonstré par une étude quantitative) rend le style d'écriture de l'artiste - qui peut paraître simple à première lecture - dense et complexe.

La critique stylistique et l'étude littéraire des thématiques présentes dans *Le Carnet des Nuits* soulignent l'approche originale et moderniste de Laurencin qui écrivait ses premiers textes à caractère poétique dans son adolescence. Une analyse intertextuelle de ses publications de jeunesse - aussi bien parues sous le pseudonyme de Louise Lalanne utilisé par Apollinaire que sous son propre nom - montre qu'elle prenait de plus en plus de liberté par rapport aux règles de la prosodie et de la versification française. Ceci est d'autant plus remarquable lorsqu'on compare l'hypotexte *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* d'Apollinaire avec l'hypertexte le *Petit Bestiaire* de Laurencin, son hommage ultime à l'œuvre d'Apollinaire - mise en musique par Poulenc - qu'elle aimait tant. Ses vers libres contenant des rimes approximatives ou libres expriment ses impressions personnelles parfois mélancoliques. Le réalisme poignant de sa poésie, ancré dans la vie quotidienne de Laurencin (qui adorait les animaux), ne rend pas pour autant des termes comme mémoires, journal intime ou autobiographie aptes à décrire *Le Carnet des Nuits*. D'autant moins

qu'elle y exprime à plusieurs reprises son admiration pour un des premiers livres d'artiste du XX^e siècle qu'est *Le Bestiaire* d'Apollinaire, cet ouvrage qui l'a inspirée de publier son propre recueil de poésie.

Quoique significatifs, les résultats des deux premières analyses textuelles ne seraient pas suffisants pour pouvoir définir l'édition finale du *Carnet des Nuits* comme véritable livre d'artiste. Le fait que l'auteur est une artiste célèbre qui renvoie à ses propres œuvres plastiques dans ses textes ne l'est pas non plus. C'est l'imbrication des trois dessins au trait - qui incitent à la réflexion - et l'emploi d'un langage profondément artistique qui créent les liens uniques entre la forme et le fond du recueil et rendent la notion de *livre d'artiste* si appropriée. L'analyse intermédiaire du troisième chapitre, qui se focalisait autant sur les références intermédiales que sur la combinaison des média, montre que l'écriture de soi de Laurencin regorge de références à sa carrière professionnelle en tant qu'artiste avant-gardiste. Tout en respectant la matérialité du livre qui est entièrement imprimé en noir et blanc, Laurencin laisse transpercer son amour pour les couleurs, le portrait et l'arabesque. Sa prédisposition pour le travail manuel et la musique mériteraient en revanche des recherches approfondies afin de nuancer la compréhension de son autoreprésentation modeste comme artiste féminine par excellence qui côtoyait les symbolistes, les cubistes et un grand nombre d'autres artistes et écrivains modernistes.

Cette première étude interdisciplinaire du *Carnet des Nuits* révèle également qu'il serait souhaitable de consulter le recueil *Mariana* (publié chez François Bernouard en 1932) et les nombreux écrits intimes de Laurencin conservés à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet à Paris. De telles recherches génétiques pourraient aider à mieux saisir la construction consciente du *Carnet des Nuits*, comme les particularités du style de l'écriture de l'artiste, et faciliteraient des analyses intertextuelles de l'œuvre axées sur son rapport à la lecture et l'écriture. En vue du contexte littéraire et artistique si particulier de l'époque et l'évolution historique d'un genre comme le *livre d'artiste*, il s'avère aussi injuste d'étudier *Le Carnet des Nuits* de Laurencin sans prendre en considération sa brillante carrière d'artiste avant-gardiste, que d'étudier la brillante carrière artistique de Laurencin sans prendre en considération son œuvre écrite si expressive. Ceci vaut certainement aussi pour l'œuvre d'autres femmes de l'avant-garde qui ont contribué à brouiller les frontières entre les disciplines artistiques pendant la première moitié du XX^e siècle. Leur apport au développement du *livre d'artiste* - éventuellement sous forme d'auto-dialogues - jusqu'ici peu mis en avant au sein des canons classiques, mérite de sortir de l'ombre de leurs carrières artistiques ou littéraires.

Bibliographie

Sources primaires :

- APOLLINAIRE, Guillaume, et DUFY, Raoul, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, Paris, Éditions de la Sirène, 1919, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12810198/f10.double.r=apollinaire_bestiaire.shift, 3 mai 2024.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1978.
- , « Mademoiselle Marie Laurencin », *Les peintres cubistes, Méditations esthétiques*, Genève, Pierre Cailler, 1950, p. 53-60.
- GIMPEL, René, *Journal d'un collectionneur, marchand de tableaux*, Paris, Calmann-Lévy, 1963.
- JOUHANDEAU, Marcel, *Minos et moi ou Le Carnet du Chat*, Bruxelles, Nouvelle Revue Belgique, 1942.
- JOUHANDEAU, Marcel, et LAURENCIN, Marie, *Petit Bestiaire*, Paris, NRF, 1944.
- LAURENCIN, Marie, *Le Carnet des Nuits*, Bruxelles, Nouvelle Revue Belgique, 1942, (« l'Amour des livres », no. 2).
- , *Le Carnet des Nuits*, Genève, Pierre Cailler, 1956, (« Écrits de peintres », no. 12).
- , *Le Carnet des Nuits*, Paris, La Coopérative, 2022.
- , Lettre autographe à Francis Poulenc, septembre 1921, Paris, BnF Richelieu, ark:/12148/cb39632116d.
- , Lettres autographes à Francis Poulenc, 1931, Paris, BnF Richelieu, ark:/12148/cb396321210.
- , *Mariana. Pensées, Remarques & Réflexions recueillies et Préfacées par Albert Flament, ornées de quatre lithographies inédites, dessinées & gravées par Marie Laurencin*, Paris, François Bernouard, 1932.
- , « Petit bestiaire », *Nouvelle Revue française*, no. 118, juillet 1923, p. 13-16.
- , *Le Petit Bestiaire*, Paris, François Bernouard, 1926.
- , « La tasse de porcelaine », lettre autographe à Francis Poulenc, sans date, Paris, BnF Richelieu, ark:/12148/cb39632142z.
- LAURENCIN, Marie, ARP, Jean, LURÇAT, Jean, et SURVAGE, avec des illustrations de BENOÎT, Pierre-André, PICABIA, Francis, et GLEIZES, Albert, *Roses pour Rose*, Alès, Pab, 1951.
- LAURENCIN, Marie, et MOLLION, Louis, « Le bureau des rêves perdus ou à la poursuite des rêves perdus - Les rêves perdus de Marie Laurencin », *Chaîne Parisienne* [23-12-1954], (rediffusion par *RadioFrance*, *Les Nuits de France Culture* [31-10-2023], <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/marie-laurencin-j-ai-passe-les-concours-de-l-ecole-des-beaux-arts-heureusement-j-ai-toujours-ete-refusee-5667917>), 28-03-2025.
- MONTFORT, Eugène, *Apollinaire travesti*, Paris, Pierre Seghers, 1948.
- PAULHAN, Jean, *Aytré qui perd l'habitude*, Bruxelles, Nouvelle Revue Belgique, 1943.
- SAPPHO, et LAURENCIN, Marie, *Poèmes de Sappho*, Paris, Compagnie Française des Arts Graphiques, 1950.

Livres :

- DASSONVILLE, Gustave Arthur, *Les livres de La Belle Édition et du typographe François Bernouard*, [Bagnole, Dassonville, 1990].
- DUBREUIL, Eugénie (dir.), *Marie Laurencin, rêve et réalité*, Paris, Les Beaux Yeux, 2012.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GROULT, Flora, *Marie Laurencin*, Paris, Mercure de France, 1987.

- HYLAND, Douglas K.S., et MCPHERSON, Heather, *Marie Laurencin: Artist and Muse*, Birmingham, Birmingham Museum of Art & Seattle/London, University of Washington Press, 1989.
- KAHN, Elizabeth Louise, *Marie Laurencin: Une femme inadaptée in Feminist Histories of Art*, London & New York, Routledge, 2016.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- MARCHESSEAU, Daniel, *Marie Laurencin 1883-1956 : Catalogue Raisonné de l'Œuvre Peint, Volume I*, Nagano-ken, Musée Marie Laurencin, 1986.
- , *Marie Laurencin 1883-1956 : Catalogue Raisonné, Volume II : peintures, céramiques, œuvres sur papier*, Nagano-ken, Musée Marie Laurencin, 1999.
- , *Marie Laurencin 1883-1956*, Paris, Musée Marmottan Monet & Hazan, 2013.
- , *Marie Laurencin : cent œuvres des collections du musée Marie Laurencin au Japon*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1993.
- MARTIN, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française, T. IV : Le livre concurrencé, 1900-1950*, Paris, Promodis, 1986.
- MEYER-STABLEY, Bertrand, *Marie Laurencin*, Paris, Pygmalion, 2011.
- PEYRÉ, Yves, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.
- PIERRE, José, *Marie Laurencin*, Paris, Somogy, 1988.
- SANOUILLET, Michel, *391 Revue publiée de 1917 à 1924 par Francis Picabia*, Paris, Le Terrain Vague, 1960.
- *Francis Picabia et 391 : tome II*, Paris, Eric Losfeld, 1966.
- STRACHAN, W.J., *The Artist and the Book in France: The 20th Century Livre d'Artiste*, London, Owen, 1969.

Articles et chapitres :

- ADAMOWICZ, Elza, « État présent: The livre d'artiste in Twentieth-Century France », *French Studies*, vol. 63, no. 2, 2009, p. 189-198.
- AUGER, Manon, « Les journaux 'avant-texte/après texte' », *Les journaux intimes et personnels au Québec, Poétique d'un genre littéraire incertain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2017, p. 91-111.
- BARJOU, Camille, « Des femmes illustratrices dans l'entre-deux guerres: Marie Laurencin, Mariette Lydis et Hermine David », (dans DELOIGNON, Olivier, et DÉGÉ, Guillaume (dir.), *De traits et d'esprit, actes du colloque*, Strasbourg, HEAR, 2011), *HAL open science* [25-11-2016], p. [1-10], <https://hal.science/hal-01403324/document>, 05-04-2025.
- BOHN, Willard, « Contemplating *The Bestiary* », dans *Apollinaire on the edge: modern art, popular culture, and the avant-garde*, Amsterdam, Rodopi, 2010, p. 15-44.
- BORGHINO, Elisa, « Le Carnet de Marie Laurencin. Une écriture rose pâle », *Texte et image* (en ligne), vol. 1, 2011, p. [1-18], <https://preo.u-bourgogne.fr/textetimage/index.php?id=127>, 02-05-2024.
- CAPELLEVEEN, Paul van, « Artists and books. Seven views », *Artists & Others: The imaginative French book in the 21st century, Koopman Collection, National Library of the Netherlands*, Nijmegen, Vantilt Publishers, 2016, p. 12-27.
- CHAMCHINOV, Serge, « Le livre d'artiste : phénomène d'expérience plastique, poétique et typographique », dans MILON, Alain, et PERELMAN, Marc (dir.), *L'esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, (2010, p. 59-76), édition électronique [02-09-2017], p. 1-23, <https://books.openedition.org/pupo/1859>, 23-03-2025.

- CLARK, Willene B., et MCMUNN, Meradith T. (dir.), « Introduction », *Beasts and Birds of the Middle Ages: The Bestiary and Its Legacy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, p. 1-11.
- CRAN, Rona, « Introduction: Catalysing Encounters », *Collage in Twentieth Century Art, Literature and Culture*, London, Routledge, (2014), édition électronique [23-05-2016], p. 1-40, <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315572680/collage-twentieth-century-art-literature-culture-rona-cran>, 14-05-2025.
- FAGAN-KING, Julia, « United on the Threshold of the Twentieth-Century Mystical Ideal: Marie Laurencin's Integral Involvement with Guillaume Apollinaire and the Inmates of the Bateau Lavoir », *Art History*, vol. 11, no. 1, March 1988, p. 88-114.
- HALLET, Wolfgang, « A Methodology of Intermediality in Literary Studies », dans RIPPL, Gabriele (dir.), *Handbook of Intermediality, Literature-Image-Sound-Music*, Berlin/München/Boston, De Gruyter, 2015, p. 605-618.
- JAUBERT DE BEAUJEU, Marie-Laure, « Mise en scène du livre en noir et blanc : *Les Épiphanies* de Henri Pichette, mise en page de Pierre Faucheux (1948) », *Histoire de l'art*, vol. 52, 2003, p. 95-109.
- KRISTIC, Jelena, « Marie Laurencin, exhibition guide with annotations », New York, Galerie Buchholz, 5 March - 23 May 2020, p. [1-19], <https://www.galeriebuchholz.de/wp-content/uploads/2020/01/Marie-Laurencin-exhibition-guide-GBNY-2020.pdf>, 03-04-2025.
- MARCHESSEAU, Daniel, « Marie Laurencin illustrateur », *Bulletin du bibliophile*, Paris, 1971, vol. 3, p. 248-273.
- MORNAND, Pierre, et THOMÉ, Jules-René, « Marie Laurencin », *Vingt artistes du livre*, Paris, Le Courrier graphique, 1950, p. 151-164.
- RAJEWSKY, Irina O., « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermedialités*, no. 6, automne 2005, p. 43-64.
- READ, Peter, « Dufy draws Apollinaire: Illustration and Commemoration in the *livre d'artiste* », dans BROWN, Kathryn (dir.), *The Art Book Tradition in Twentieth-Century Europe*, Farnham & Burlington, Ashgate, 2013, p. 17-30.
- SCHAEFER, Patrick, « Pierre Cailler, éditeur d'art », *L'Oeil*, no. 386, septembre 1987, p. 64-69.
- SIMONIS, Annette, « Intermediality in Twentieth Century Animal Poetry: Guillaume Apollinaire - Ted Hughes - Durs Grünbein », dans BACHLEITNER, Norbert, HÖLTER, Achim, et MCCARTHY, John A. (dir.), *Taking Stock - Twenty-Five Years of Comparative Literary Research*, Leiden, Brill, 2020, p. 372-396.
- SITZIA, Emilie, « Picturing Sleeping Beauty, Illustrations as modern storytellers », *Jaarboek voor Nederlandse Boekgeschiedenis*, vol. 26, 2019, p. 145-162.

Thèses non publiées :

- BANASH, David C., *Writing through the Real: Twentieth-Century Literary Collage*, University of Iowa, 2003, <https://www.proquest.com/openview/c43a8dbc49bf6c6b60d7d6c94fa1ca80/1?cbl=18750&diss=y&pq-origsite=gscholar>, 14-05-2025.
- BORGHINO, Elisa, *Des voix en voie : les femmes, c(h)œur et marges des avant-gardes*, Université de Grenoble & Università degli studi (Turin), 2012, <https://theses.hal.science/tel-01559403v1>, 10-03-2025.
- BRINKER, Nancy, *Marie Laurencin's Fame*, University of Cincinnati, 2003, <https://www.proquest.com/openview/06e7527fbfec38579b465167eeb31f08/1?cbl=18750&diss=y&pq-origsite=gscholar>, 05-07-2024.
- DÉPOISSE, Stéphanie, *Les livres de dialogue de Guillaume Apollinaire, un moment dans l'histoire du livre*, Université Nancy 2, 2009, <https://theses.fr/2009NAN21003>, 03-11-2025.

- DUMERY, Aline, *Les mises en musique du Bestiaire ou Cortège d'Orphée (1911) d'Apollinaire par Francis Poulenc, Louis Durey et d'autres compositeurs : Analyse et étude stylistique*, Université de Tours, 2014, <https://theses.fr/2014TOUR2029>, 06-11-2025.
- VIEIRA, Soñia Regina, *De « l'Ermite » à « zone » : Une lecture d'Alcools de Guillaume Apollinaire*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005, <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/6159/000525988.pdf>, 25-10-2025.

Sites web :

- « Arabesque », *CNRTL* [2012], <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/arabesque>, 06-04-2025.
- DELOYE, Juliette, « Écriture de soi », *VOCES* [30-04-2019], https://num-arche.unistra.fr/voces/notice/ecriture_de_soi.xml, 27-03-2025.
- « Éditions de la Nouvelle Revue Belgique », *BnF Data* [19-03-2025], <https://data.bnf.fr/fr/ark:/12148/cb18102468n#>, 22-04-2025.
- EZUST, Emily, « Le Présent », *The LiederNet Archive* [September 2003], https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=9867, 01-11-2025.
- FERRER, Daniel, « Avant-texte », *Item* [21-12-2010], <http://www.item.ens.fr/dictionnaire/avant-texte/>, 12-03-2025.
- GOULD, Wendy Rose, « Guide du dessin au trait : histoire, techniques, et méthodes d'amélioration », *Skillshare* [22-03-2022], https://www.skillshare.com/fr/blog/guide-du-dessin-au-trait-histoire-techniques-et-methodes-damelioration/?srsltid=AfmBOope_Zv_hI3aw83ndseFehY_dvJAhl_d9PUbnOdVQ6EbJI7TtWv, 04-04-2025.
- « L.4670 Guilde de la Gravure », *Les Marques de collections* [avril 2015], <https://www.marquesdecollections.fr/FtDetail/d24f40ac-0376-7b40-a002-fd5ff6d4bd54>, 24-04-2025.
- « La Muse Couronnée », *Artory*, <https://www.artory.com/artists/marie-laurencin-1885/la-muse-couronnée-C643HFMR/>, 24-04-2025.
- « Trait », *Le Robert Dico en ligne*, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/trait>, 04-04-2025.

Documents audiovisuels :

- FRAQUELLI, Simonetta, et KANG, Cindy, « Curators in Conversation | Marie Laurencin: Sapphic Paris », Philadelphia, *The Barnes Foundation on Youtube* [10-22-2023], https://www.youtube.com/watch?v=_dD0IXcDV28, 07-03-2025.
- TORIJA, Maria, « Wednesdays @ 2 : Marie Laurencin - Les Biches », Columbus, *Columbus Museum of Art on Youtube* [14-08-2024], <https://www.youtube.com/watch?v=rLkz7FdV1Z0>, 07-03-2025.

Liste des illustrations :

- Fig. 1 François Bernouard et Marie Laurencin, *Colophon et page de titre du Petit Bestiaire*, 1926, Paris, François Bernouard (photo personnelle de l'exemplaire de la BnF François-Mitterand, Paris, France, ark:/12148/cb32354323n).
- Fig. 2 Marie Laurencin, *Frontispice et page de titre du Carnet des Nuits*, 1942, Lithographie, Bruxelles, Éditions de la Nouvelle Revue Belgique (photo personnelle de l'exemplaire de la KB Nationale Bibliotheek, la Haye, Pays-Bas, KW 52 E 9), © c/o Pictoright Amsterdam 2025.
- Fig. 3 Pablo Picasso, *Esquisses pour un projet d'illustration du Bestiaire d'Orphée d'Apollinaire*, juin 1907, encre sur papier, 26 x 20,5 cm, Paris, France, Musée national Picasso, (*Navigart*, <https://www.navigart.fr/picassoparis/artwork/pablo-picasso-esquisses-pour-un-projet-d-illustration-du-bestiaire-d-orphee-d-apollinaire-160000000022785>, 06-04-2025), © Succession Picasso.
- Fig. 4 Raoul Dufy, *Le Cheval du Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, 1919, Gravure sur bois, Paris, Éditions de la Sirène, (*BnF Gallica*, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12810198/f27.item.r=bestiaire_apollinaire#, 10-11-2025).
- Fig. 5 Marie Laurencin, *Première illustration du Petit bestiaire*, 1926, Lithographie, Paris, François Bernouard, © c/o Pictoright Amsterdam 2025.
- Fig. 6 Marie Laurencin, *Frontispice de Changer d'étoile, portrait de Marcelle Auclair*, 1926, Gravure sur bois, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, (*Abebooks*, <https://www.abebooks.fr/CHANGER-DÉTOILE-Marcelle-AUCLAIR-Nouvelle-Revue/31061877860/bd>, 04-04-2025), © c/o Pictoright Amsterdam 2025.
- Fig. 7 Marie Laurencin, *Le Zèbre*, 1917, Huile sur toile, 92,5 x 73,5 cm, Tel Aviv, Israël, Museum of Art, (Ahn-Minh Tran, *PBase*, <https://pbase.com/anhminh/image/170298607>, 04-04-2025), © c/o Pictoright Amsterdam 2025.
- Fig. 8 Marie Laurencin, *Maison meublée*, 1912, Huile sur toile, 112 x 144 cm, Tokyo, Japon, Musée Marie Laurencin, (*Galerie Buchholz*, <https://www.galeriebuchholz.de/exhibitionsmedia/marie-laurencin-new-york-2020/13>, 04-04-2025), © c/o Pictoright Amsterdam 2025.
- Fig. 9 Marie Laurencin, *Deuxième illustration du Petit bestiaire*, 1926, Lithographie, Paris, François Bernouard, © c/o Pictoright Amsterdam 2025.
- Fig. 10 Marie Laurencin, *Frontispice du Carnet des Nuits*, 1956, Gravure, Genève, Pierre Cailler (photo personnelle de la réédition de 2022), © c/o Pictoright Amsterdam 2025.
- Fig. 11 Marie Laurencin, *Deuxième illustration du Carnet des Nuits*, 1956, Gravure, Genève, Pierre Cailler (photo personnelle de la réédition de 2022), © c/o Pictoright Amsterdam 2025.
- Fig. 12 Marie Laurencin, *Troisième illustration du Carnet des Nuits*, 1956, Gravure, Genève, Pierre Cailler (photo personnelle de la réédition de 2022), © c/o Pictoright Amsterdam 2025.

Annexe I : Une analyse des différentes éditions

x = présent

xx = différences au niveau de la forme (mise en page/ponctuation, par rapport au *CdN56*)

xxx = différences au niveau du contenu (ajout/suppression/variante de mots/phrases, conjugaison, par rapport au *CdN56*)

Titres (conforme l'édition de 1956)	Le petit bestiaire 1926	Le carnet des nuits 1942	Le carnet des nuits 1956	Autres versions
Madame		xxx	x	Paru dans no. 28-30 de la revue <i>Intentions</i> (décembre 1924 ; texte écrit en juin 1922, I, p. 24-25) xxx
Suite à Madame			x	
Le Mouton carnivore		xxx	x	
Conférence-Souvenir		xxx	x	
Fragments			x	
Cure + Août 1925			x	Août 1925 : Lettre à Max Jacob (II, p. 236) xxx
De Biarritz + Août 1928 / Janvier / Août			x	
Chevaux, mon âme + Mai / Septembre / Avril / Août			x	Mai : Lettre à Yvonne Crotti (II, p. 144) xxx
PETIT BESTIAIRE				
Le Tigre + « Palais du soir »	x x	x x	x x	Lettre à Nicole Groult (1915 ; III, p. 148) xxx « Palais du soir » dans carnet de poésie (1915 ; III, p. 149) xxx Paru dans no. 1 de la revue <i>391</i> (25-01-1917) xx (S'intitule « Madrid ») Parus dans no. 118 de la <i>NRF</i> (01-07-1923) x
Le Cheval	x	x	x	Paru dans no. 118 de la <i>NRF</i> (01-07-1923) x
Le Chien	xxx	xx	x	Paru dans no. 118 de la <i>NRF</i> (01-07-1923) xxx
Le Lion	x	x	x	Paru dans no. 4 de la revue <i>391</i> (25-03-1917) x Paru dans no. 118 de la <i>NRF</i> (01-07-1923) x
Le Zèbre	xxx	xx	x	Lettre à Nicole Groult (fin juillet 1916 ; III, p. 166) xx Paru dans no. 118 de la <i>NRF</i> (01-07-1923) xxx
Les Oiseaux	x	x	x	Paru dans no. 118 de la <i>NRF</i> (01-07-1923) x

Annexe I : Une analyse des différentes éditions (suite)

Titres (conforme l'édition de 1956)	Le petit bestiaire 1926	Le carnet des nuits 1942	Le carnet des nuits 1956	Autres versions
Chiens heureux		Dans « Arabesque II » xxx	x	
Les Poissons			x	
Le Calmant	xx	xx	x	Paru dans no. 4 de la revue <i>391</i> (25-03-1917) xx Paru dans no. 118 de la <i> NRF</i> (01-07-1923) xx
Portraits	xx	xx	x	Paru dans no. 118 de la <i> NRF</i> (01-07-1923) xx
Berceuse		xx	x	
Le Mystérieux	xx	xx	x	
Pays Basque			x	
Portrait			x	
Été			x	
Insomnies + « Dormir c'est bien — c'est sûr »			x	
Belle Tristesse		xxx	x	
La Semaine de la Petite Fille		xx	x	Paru dans no. 11 de la revue <i>Le Navire d'Argent</i> (01-04-1926) xxx
Les Journées des Sœurs + « Mon amie s'appelle »		S'intitule « Les journées des petites sœurs » xx	x + « Mon amie s'appelle » x	
Lettre		xx	x	Lettre à Rose Adler (II, p. 237) xx Inclus dans <i>Roses pour Rose</i> (1951) xx
Tableau		S'intitule « Le printemps des petites filles » xxx	x	
Arabesque I		xxx	x	
Arabesque II		Incl. « Chiens heureux » xxx	x	
Le Carnet des Nuits		xxx	x	Paru dans no. 265 de la <i> NRF</i> (01-10-1935) xxx
Tasse de Porcelaine		xxx	x	Lettre à Francis Poulenc (BnF) xxx Poème enluminé (1945 ; I, p. 635) xxx

Annexe I : Une analyse des différentes éditions (fin)

Titres (conforme l'édition de 1956)	Le petit bestiaire 1926	Le carnet des nuits 1942	Le carnet des nuits 1956	Autres versions
Fait à la main		x		
Promenade		x		

Sources utilisées :

- I. MARCHESSEAU, Daniel, *Marie Laurencin 1883-1956 : Catalogue Raisoné, Volume II : peintures, céramiques, œuvres sur papier*, Nagano-ken, Musée Marie Laurencin, 1999.
- II. MEYER-STABLEY, Bertrand, *Marie Laurencin*, Paris, Pygmalion, 2011.
- III. GROULT, Flora, *Marie Laurencin*, Paris, Mercure de France, 1987.

**Annexe II : Une analyse quantitative de la présence des pronoms personnels et possessifs dans
Le Carnet des Nuits**

1^{re} p. sing. = je/me/mon-ma-mes/moi/mien(nes)

2^e p. sing. = tu/te/ton-ta-tes/toi/tien(nes)

3^e p. sing. = il-elle[être, chose, idée]/son-sa-ses/se/lui/elle-même/le-la-l'[être, chose, idée]

1^{re} p. plur. = nous/notre-nos-nôtre

2^e p. plur. = vous/votre-vos-vôtre

3^e p. plur. = ils-elles[êtres, choses, idées]/leur(s)/se/eux/les[êtres, choses, idées]

	1 ^{re} p. sing.	2 ^e p. sing.	3 ^e p. sing.	Il imp. (+se)	On (+se)	1 ^{re} p. plur.	2 ^e p. plur.	3 ^e p. plur.
Partie I								
MADAME	44	-	40	3	-	1	-	3
SUITE À MADAME	2	2	21	1	3	-	-	-
LE MOUTON CARNIVORE	8	2	22	1	2	-	-	-
CONFÉRENCE- SOUVENIR	100	2	20	9	14	24	-	42
Partie II								
FRAGMENTS	8	-	4	2	1	2	1	2
CURE Août 1925	35	-	14	4	5	2	6	3
Août 1925	9	-	4	-	4	-	-	3
DE BIARRITZ	34	-	15	5	3	-	5	3
Août 1928	39	-	6	10	1	3	5	9
Janvier	38	2	8	-	1	2	7	-
Août	82	-	48	8	8	5	8	24
CHEVAUX, MON ÂME	4	-	5	2	3	1	2	8
Mai	4	-	1	-	-	1	-	-
Septembre	17	-	5	2	4	-	6	4
Avril	19	-	4	1	1	3	1	3
Août	11	-	7	-	1	3	5	1
Partie III								
PETIT BESTIAIRE								
LE TIGRE	-	-	1	1	-	-	1	-
« Palais du soir »	1	-	-	-	-	-	-	-
LE CHEVAL	1	1	-	-	-	-	-	-
LE CHIEN	2	-	1	-	-	-	-	-
LE LION	3	1	-	-	-	-	-	1

**Annexe II : Une analyse quantitative de la présence des pronoms personnels et possessifs dans
Le Carnet des Nuits (fin)**

	1 ^{re} p. sing.	2 ^e p. sing.	3 ^e p. sing.	Il imp. (+se)	On (+se)	1 ^{re} p. plur.	2 ^e p. plur.	3 ^e p. plur.
LE ZÈBRE	1	-	-	-	-	-	-	-
LES OISEAUX	2	-	-	-	-	-	2	-
CHIENS HEUREUX	-	-	2	-	-	-	-	1
LES POISSONS	-	1	-	-	1	2	-	-
LE CALMANT	-	-	-	-	-	-	-	-
PORTRAITS	5	1	12	1	2	1	-	2
BERCEUSE	-	-	3	-	-	-	-	-
LE MYSTÉRIEUX	-	-	4	-	-	-	-	-
PAYS-BASQUE	-	-	-	-	1	-	-	-
PORTRAIT	3	8	-	-	-	2	-	2
ÉTÉ	1	3	1	-	-	-	1	1
INSOMNIES	4	-	-	-	-	-	4	1
« Dormir c'est bien »	1	-	1	-	3	-	-	1
BELLE TRISTESSE	3	1	12	1	2	-	1	1
LA SEMAINE DE LA PETITE FILLE	-	1	-	-	4	2	-	-
LES JOURNÉES DES SŒURS	6	1	2	1	-	1	4	7
« Mon amie s'appelle »	1	-	4	-	-	-	-	-
LETTRE	3	-	-	-	-	-	1	1
TABLEAU	-	-	19	-	-	-	-	9
ARABESQUE I	13	3	6	1	6	1	2	2
ARABESQUE II	6	1	3	2	3	4	3	4
LE CARNET DES NUITS	5	4	7	-	1	3	4	1
TASSE DE PORCELAINE	11	4	8	3	2	4	2	2
Annexe								
LE PRÉSENT	9	6	-	1	-	-	-	-
CHANSON	1	-	-	-	-	1	-	-
HIER	4	-	-	-	-	-	-	-
	540	44	310	59	76	68	71	141

Annexe III : La présence de la correspondance : une étude de cas

« Chevaux, mon âme - Avril »

[CdN22, p. 46-47, ce sont mes italiques]

Les phrases en italiques sont issues de la correspondance de Laurencin

Oui, cher A..., je suis heureuse dans mon silence.

On m'a fait une belle robe et une requimpette du soir, un ensemble d'une telle élégance que je puis prendre le métro pour aller dîner chez les Rothschild sans être remarquée¹.

Jeudi prochain j'ai invité les... à dîner, elle a fait des progrès, elle semble soucieuse.

Cet après-midi, on va me montrer des percherons doux et câlins comme des chats, je vais bien m'amuser.

J'espère que l'impression de votre amie Hélène B... ne sera pas trop défavorable.

Me voici pour dîner de fruits, entourée de mes chiens.

Je pars pour revenir bientôt, hier longue visite au Jardin des Plantes. Les bêtes toujours inattendues et mystérieuses.

Mon modèle pose en ce moment avec un nègre chez un Suisse allemand, à piscine, et à laideur, probablement².

Avec V. nous avons fait une sorte de noce accompagnées de messieurs très bien, c'était lugubre. Nous allâmes dans une boîte distinguée où aucun des orchestres ne savait jouer une valse, et où la pauvre X... G... vint chanter, dire en hoquetant des choses sans intérêt et en dressant un bras d'une telle maigreur suivi d'une main qui, elle, n'a pas diminué.

Après nous fûmes au « Grand Écart », jeunes gens ex-menuisiers. Au retour heureusement la maison de l'Anglais est encore ouverte : luxe, calme, ennui, probablement, mais quelle élégance³ !

Hier, en revenant du cinéma, je vis les portes ouvertes, la lumière, une magnifique statue sur un socle et Clive Brook descendant l'escalier et portant un plateau, le silence, les glaces, ces gens invisibles vivant dans la rue, tout cela me remplit d'une harmonie vivifiante, d'ailleurs j'aime tant cette maison que j'y reste jusqu'au 6 août.

Naturellement arrêt dans tout, dans l'amitié, dans l'imagination et surtout dans les rêves.

Cette mauvaise tête des Laurencin qui se terrent lorsqu'ils sont malades, et c'est pire lorsqu'ils meurent, mais tout cela va s'arranger.

Pluie, froid, vent, cette année, le Midi sera roi et je le comprends.

Les bains de soleil et de mer me sont tout à fait interdits mais pas les regards sur le ciel bleu et les fleurs.

Il n'y a rien, aucune nouvelle⁴.

¹ Lettre à Yvonne Chastel Crotti. MEYER-STABLEY, Bertrand, *op. cit.*, p. 144.

² Lettre à Yvonne Chastel Crotti. *Ibid.*, p. 141.

³ Lettre à Yvonne Chastel Crotti de 1913. Le deuxième (et dernier) paragraphe de cette lettre est inséré dans « Chevaux, mon âme - Septembre » [cinq phrases, CdN22, p. 45] et « De Biarritz - Août » [2 phrases, CdN22, p. 38]. *Ibid.*, p. 142.

⁴ Lettre à Dr. Arnaud Tzank. *Ibid.*, p. 268-269.

Annexe IV : *Les Trois poèmes de Louise Lalanne*

[CdN22, p. 99-100,
disposition des vers selon le fac-similé
de la revue *Les Marges*, no. 14, mars 1909]

« Le présent »

Si tu veux je te donnerai
Mon matin, mon matin gai
Avec tous mes clairs cheveux
Que tu aimes ;
Mes yeux verts
Et dorés,
Si tu veux.
Je te donnerai tout le bruit
Qui se fait
Quand le matin s'éveille
Au soleil
Et l'eau qui coule
Dans la fontaine
Tout auprès ;
Et puis encor le soir qui viendra vite
Le soir de mon âme triste
A pleurer
Et mes mains toutes petites
Avec mon cœur qu'il faudra près du tien
Garder.

« Chanson »

Les myrtilles sont pour la dame
Qui n'est pas là,
La marjolaine est pour mon âme
Tralala !

Le chèvrefeuille est pour la belle
Irrésolue.
Quand cueillerons-nous les airelles ?
Lanturlu !

Mais laissons pousser sur la tombe
O folle ! O fou !
Le romarin en touffes sombres,
Laïtou !

« Hier »

Hier, c'est ce chapeau fané
Que j'ai longtemps traîné.
Hier, c'est une pauvre robe
Qui n'est plus à la mode.

Hier, c'était le beau couvent
Si vide maintenant,
Et la rose mélancolie
Des cours de jeunes filles.

Hier, c'est mon cœur maldonné,
Une autre, une autre année !
Hier, n'est plus, ce soir, qu'une ombre
Près de moi dans ma chambre.

Annexe V : La présence des couleurs dans *Le Carnet des Nuits*

Couleur	Titre, numéro de page et citation
Noir Nègre Encre de Chine	Partie I MADAME : 10 « ses yeux noirs » SUITE À MADAME : 12 « Elle avait même acheté un tableau [...] parce qu'il était bleu-noir, gris et surtout rond — » LE MOUTON CARNIVORE : 15 « Ses grands yeux noirs », « les grands yeux noirs » CONFÉRENCE-SOUVENIR : 19 « les mêmes yeux noirs » Partie II CURE : 28 « qu'on entend la nuit une grosse pluie noire. » DE BIARRITZ : 32 « des chevaux noirs et marron », 33 « des nègres, des blanches amoureuses », 34 « l'œil de ce petit cheval [...] blanc et noir comme un bijou de chez Cartier. », 36 « Ma première illustration a été <i>Nevermore</i> avec du rouge et du noir », 38 « leurs statues nègres », 41 « de grands yeux noirs » CHEVAUX, MON ÂME : 44 « bêtes sur bêtes, blanches, grises, marron, noires », « les merveilleux chevaux, il y en avait de noirs plus grossiers », 45 « des yeux vifs heureusement noirs », 46 « Mon modèle pose en ce moment avec un nègre », 47 « le lac est couleur d'encre de Chine » Partie III PETIT BESTIAIRE, LE TIGRE : 53 « Une ingratitude noire » BELLE TRISTESSE : 71 « À demain lui disait-on en la laissant dans le noir — » LA SEMAINE DE LA PETITE FILLE : 73 « on devrait dessiner proprement avec du fusain qui est tout noir. » ARABESQUE I : 80 « Cette Dame habillée de noir » ARABESQUE II : 83 « Surtout lorsqu'il fait très noir »
Gris	Partie I SUITE À MADAME : 12 « Elle avait même acheté un tableau [...] parce qu'il était bleu-noir, gris et surtout rond — » Partie II DE BIARRITZ : 35 « un ciel tout gris, tout sale et tout bas », 37 « habillé en gris » CHEVAUX, MON ÂME : 44 « bêtes sur bêtes, blanches, grises, marron, noires » Partie III TABLEAU : 78 « c'était un beau page à veste de velours rouge foncé — une petite toque bleue avec une plume grise. »
Blanc Blancheur	Partie II De BIARRITZ : 33 « des nègres, des blanches amoureuses », 34 « l'œil de ce petit cheval [...] blanc et noir comme un bijou de chez Cartier », 39 « nonnes sur nonnes, peintes en blanc. » CHEVAUX, MON ÂME : 43 « treize chats, [...] blancs, avec des taches. », 44 « bêtes sur bêtes, blanches, grises, marron, noires », 48 « Peut-être aurais-je un vase, à cause de sa blancheur, on m'a parlé du verre. », « leurs chevaux blancs. » Partie III LA SEMAINE DE LA PETITE FILLE : 73 « le petit col blanc de ta robe » LES JOURNÉES DES SŒURS : 74 « Aujourd'hui ils sont habillés de blanc » TABLEAU : 77 « un bel enfant avec un chapeau bleu, des rubans blancs et une écharpe. », « un château éclatant de blancheur » LE CARNET DES NUITS : 84 « D'un feuillage dans un vase blanc »
Crème Beige Blond Clair	Partie I SUITE À MADAME : 12 « Elle aimait sa toute petite cuisine crème et à peine beige. » Partie II CURE : 26 « une petite fille blonde » CHEVAUX, MON ÂME : 44 « deux frères [...] blonds » ANNEXE LE PRÉSENT : 99 « Avec tous mes clairs cheveux »
Brun Marron	Partie I MADAME : 9 « Elle était [...] brune » Partie II DE BIARRITZ : 31 « cette jeune personne brune », 32 « des chevaux noirs et marron » CHEVAUX, MON ÂME : 44 « bêtes sur bêtes, blanches, grises, marron, noires » Partie III TABLEAU : 78 « deux petites filles brunes l'une en rouge et l'autre en bleu. »

Annexe V : La présence des couleurs dans *Le Carnet des Nuits* (suite)

Couleur	Titre, numéro de page et citation
Rouge Vermillon Laque de garance Rousse Rouge foncé Rouge sombre	Partie I CONFÉRENCE-SOUVENIR : 19 « Le rouge était mon ennemi. // Je n'ai jamais pu employer le vermillon. Et toujours, jusqu'à maintenant, la volonté de le faire m'a manqué. Je l'ai remplacé par la laque de garance. » Partie II DE BIARRITZ : 34 « travail avec un modèle la fée des surréalistes, et rousse », 36 « Ma première illustration a été <i>Nevermore</i> avec du rouge et du noir » Partie III TABLEAU : 78 « deux petites filles brunes l'une en rouge et l'autre en bleu. », « c'était un beau page à veste de velours rouge foncé — une petite toque bleue avec une plume grise. » LE CARNET DES NUITS : 85 « Elle — vêtue de rouge sombre. » TASSE DE PORCELAINE : 89 « Malaga une rose rouge »
Rose	Partie II CURE : 28 « Les rosiers ont des roses. — [...] // Une rose c'est quelque chose. » DE BIARRITZ : 33 « la cour est délicieuse, toute verte avec des fleurs roses. » CHEVAUX, MON ÂME : 44 « moi en rose, elle en vert, mornes toutes deux comme les fêtes. » Partie III LES JOURNÉES DES SŒURS : 74 « Elles mirent leur robe rose » LETTRE : 76 « Ma chère Rose. » LE CARNET DES NUITS : 85 « Ce soir // Pas une rose. » TASSE DE PORCELAINE : 87 « Poupée-maid lui apporte // une rose », 88 « la Rose // Seule épanouie sous mes yeux », « Où toutes elles ont brodé une Rose », 89 « Malaga une rose rouge » ANNEXE HIER : 100 « Et la rose mélancolie »
Violet	Partie III TASSE DE PORCELAINE : 89 « Des montagnes de pierres précieuses // Les violettes sont difficiles à regarder »
Bleu Bleu marine Bleus ardents des nuits Bleu sombre	Partie I SUITE À MADAME : 12 « Elle avait même acheté un tableau [...] parce qu'il était bleu-noir, gris et surtout rond — » CONFÉRENCE-SOUVENIR : 19 « Les savants, les grands travailleurs aiment le bleu. // Cet amour du bleu est sympathique : les gens qui aiment le bleu sont toujours des gens très bien. » Partie II FRAGMENTS : 25 « une tasse de porcelaine bleu marine » CURE : 27 « quel atelier bleu » CHEVAUX, MON ÂME : 47 « le ciel bleu » Partie III TABLEAU : 77 « un bel enfant avec un chapeau bleu, des rubans blancs et une écharpe. », 78 « deux petites filles brunes l'une en rouge et l'autre en bleu. », « c'était un beau page à veste de velours rouge foncé — une petite toque bleue avec une plume grise. » ARABESQUE II : 81 « Inoubliable froideur du bleu marine », « Bleus ardents des nuits plus forts que des verrous. » LE CARNET DES NUITS : 85 « Cette fois sa robe était bleue. » TASSE DE PORCELAINE : 87 « fraîcheur du bleu sombre », 88 « C'est un feuillage bleu »
Vert Couleur des palmiers et des lauriers	Partie II DE BIARRITZ : 33 « la cour est délicieuse, toute verte avec des fleurs roses. » CHEVAUX, MON ÂME : 44 « moi en rose, elle en vert, mornes toutes deux comme les fêtes. » Partie III LETTRE : 76 « je ne tricote que du vert couleur des palmiers et des lauriers. » ARABESQUE II : 82 « Grillagiste enfantin // Avec tes carrés verts — » ANNEXE LE PRÉSENT : 99 « Mes yeux verts // et dorés »

Annexe V : La présence des couleurs dans *Le Carnet des Nuits* (fin)

Couleur	Titre, numéro de page et citation
Couleur	Partie I CONFÉRENCE-SOUVENIR : 16 « les bobines de couleur », 18 « Pour apprendre à peindre, il y avait à se servir de couleurs. », 19 « [...] mais les couleurs me terrifiaient. Elles devenaient si vite sales. », 20 « cette lutte avec les couleurs. » Partie II CURE : 28 « On batifole avec des couleurs et des étoffes » DE BIARRITZ : 36 « j'ai reçu votre foulard, — couleurs — » CHEVAUX, MON ÂME : 45 « les couleurs sont une belle chose et m'amuse. », 47 « le lac est couleur d'encre de Chine » Partie III LETTRE : 76 « je ne tricote que du vert couleur des palmes et des lauriers. »
Crayon Fusain Acier	Partie I CONFÉRENCE-SOUVENIR : 19 nous copions inlassablement au crayon et au fusain le portrait de Mme Vigée-Lebrun et sa fille. », « Marionnettes racées faites d'acier » Partie II
Zinc	FRAGMENTS : « les palmiers en zinc »
Verre	DE BIARRITZ : 42 « J'ai essayé de copier au crayon une de ses saintes » CHEVAUX, MON ÂME : 48 « Peut-être aurais-je un vase, à cause de sa blancheur, on m'a parlé du verre. »
Or Argent	Partie III PETIT BESTIAIRE, PORTRAITS : 62 « Nous devrions porter des souliers // d'or et d'argent » PETIT BESTIAIRE, ÉTÉ : 68 « Un peu d'or sur un vase » LA SEMAINE DE LA PETITE FILLE : 73 « on devrait dessiner proprement avec du fusain qui est tout noir. » ANNEXE
Doré	LE PRÉSENT : 99 « Mes yeux verts // et dorés »
Sombre	Partie I MADAME: 11 « ses yeux sombres »
Sale Froide	CONFÉRENCE-SOUVENIR : 19 « [...] mais les couleurs me terrifiaient. Elles devenaient si vite sales. », « une peinture un peu froide »
Pâle	Partie II CURE : 28 « une fleur pâle sur un ruban. »
Morne	DE BIARRITZ : 35 « un ciel tout gris, tout sale et tout bas » CHEVAUX, MON ÂME : 44 « moi en rose, elle en vert, mornes toutes deux comme les fêtes. »
Déteint	Partie III ARABESQUE II : 81 « Tendresse des écossais déteints » LE CARNET DES NUITS : 84 « Dans cette grande chambre cachée // Aux tentures sombres. »