

D'UN PESSIMISME, L'AUTRE :

GUS BOFA ILLUSTRATEUR D'OCTAVE MIRBEAU

*Si tous les livres m'ont tué il suffit d'un pour que je vive
Fantôme dans la vie et réel dans la mort.*
Alexandre Arnoux, *Chanson de la mort de Don Quichotte*.

Aux lecteurs d'Octave Mirbeau, le nom de Gus Bofa ne dit sans doute pas grand-chose. Certains, qui se souviennent des dessins pour *Dingo*, lui colleront l'étiquette commode d'illustrateur et passeront ainsi à côté d'un créateur singulier, qu'un tempérament trop indépendant et une œuvre trop personnelle condamnent à rester à la marge du monde littéraire et artistique. Bofa, comme Mirbeau, cache « *sa profonde pitié des êtres mal venus et des choses sans défense en offrant à son interlocuteur des explications cruelles*¹. » Désabusés, sinon désespérés, les deux artistes abritent, derrière le masque d'un humour féroce, une compassion profonde pour l'humanité. Ils nous tendent un miroir où nous voyons des images « *prodigieuses, excessives, comme pour constituer une grande épopée de l'infamie humaine, mais ressemblantes et vraies, et en même temps, d'une singulière fantaisie, d'une humeur étonnante, parfois d'une incomparable drôlerie*². » Notre premier réflexe est de refuser de nous y reconnaître et de les traiter de caricatures, avant d'admettre qu'elles révèlent des vérités jusque-là bien dissimulées. Aujourd'hui, s'il bénéficie d'une belle renommée auprès de quelques dessinateurs ou collectionneurs, Bofa demeure à peu près inconnu du grand public et des dictionnaires, et la plus grande partie de ses travaux reste d'un accès difficile³. Nous essaierons ici, d'abord en présentant l'homme puis en analysant son travail sur l'œuvre de Mirbeau, de donner un bref aperçu de ce que cachent ces quelques mots, imprimés sur une page de titre, « aquarelles et dessins de Gus Bofa ».

Une vie sans ambition.

Cet artiste secret a toujours jugé absurdes les expressions “faire carrière” ou “réussir sa vie”. Comme le souligne Pierre Mac Orlan, « *l'éducation sentimentale et sociale du jeune dessinateur fut parfaitement différente de celle des autres artistes de sa génération*⁴ ». Né en 1883, il commence très tôt à dessiner, pour occuper une enfance solitaire et tromper l'ennui des journées d'école⁵. Sa vie durant, papier et crayon apportent « *un remède surfait, mais un remède quand même*⁶ », au sentiment de solitude qui l'opresse. Après avoir désespéré ses professeurs de dessin au lycée, il claque la porte du concours d'entrée des Beaux-Arts et fait, dans l'atelier privé de Merson⁷, spécialiste « *des dames antiques en robes flottantes lourdes comme du plomb et quelques enfants en bas âge tout nus et mal foutus*⁸ », un séjour trop court pour laisser des séquelles. Il évite aussi Montmartre, « *où pas mal de jeunes talents en herbe s'enlisaient, parmi un peuple de ratés, d'alcooliques, d'encroûtés de toutes sortes, dans une vie monotone et molle de petite ville*⁹ ».

Né dans une famille de tradition catholique et militaire, bercé de récits de la guerre de 1870 et de l'aventure coloniale, Bofa rêve longtemps de devenir un glorieux officier de spahis soudanais, illusion enfantine que dissipe la vue des grilles de l'École de Saint-Cyr. Dépourvu de vocation de

¹ Pierre Mac Orlan, *Gus Bofa*, La Belle Page, 1930.

² André Beaunier, *La Revue Bleue*, 31 août 1901.

³ Il faut saluer ici les efforts courageux des éditions Cornélius et du Seuil qui ont réédité, pour les unes, *Malaises, Slogans* et *Synthèses littéraires et extra-littéraires*, et les autres, *La Croisière incertaine*.

⁴ Pierre Mac Orlan, *Gus Bofa*, op.cit.

⁵ Sur l'enfance de Gus Bofa, on lira Emmanuel Pollaud-Dulian, « Gus Bofa, l'enfant en ce jardin », *Le Festin*, n°50, juin 2004.

⁶ Gus Bofa, lettre inédite à Jo Merry, s. d..

⁷ Ce prix de Rome méprise ceux que, comme Gus Bofa ou Chas Laborde, il soupçonne de « *vouloir faire leur petit Daumier* ».

⁸ Toutes les citations non référencées viennent des papiers inédits de Gus Bofa.

⁹ Gus Bofa, « Les livres à lire.. et les autres », *Le Crapouillot*, octobre 1936.

rechange, mais, obligé de trouver un « *gagne-pain propre* », il frappe à la porte des journaux illustrés. Leur vogue, lancée par la création du *Rire*¹⁰ en 1894, ne se dément pas et ils fournissent à un public peu difficile sa dose hebdomadaire de caricature et de gaudriole. Un dessin de Grandjouan résume l'esprit de ces publications. Devant un kiosque qui vend *Le Trou-Trou*, *Le Turlututu* et *Le Petit Libidineux*, des gamins s'interrogent : « *Dans lequel qu'on aura l'plus d'femmes nues pour deux ronds*¹¹ ? »

Le Sourire, *La Risette* ou le *Pompon*, à la fière devise « Journal humoristique pour tous et par tous. Jeunesse, famille patrie », assurent au jeune dessinateur « *contre un peu d'ennui, comme une corvée, une rentrée très irrégulière mais à peu près continue d'argent* », sans lui demander d'autre effort que de respecter les conventions journalistiques. Après son service militaire, Bofa abandonne sans regret cette morne activité pour employer son talent de façon plus libre et profitable en créant « Les Affiches Gus-Bofa ». Le trait clair, immédiatement lisible, de Bofa convient bien à la publicité dessinée alors en plein essor : « *L'affiche Gus-Bofa est gaie, elle fait tache, elle est originale, c'est pourquoi elle arrête les yeux du passant. Elle l'amuse, s'installe dans son esprit*¹². »

Rendant hommage au constructeur Fernand Charron¹³, Octave Mirbeau annonce que l'automobile « *bouleverse déjà, et bouleversera bien davantage les conditions de la vie sociale*¹⁴ ». En 1910, ce bouleversement est déjà bien engagé et Charron *Ltd*, pour sa publicité, fait appel à Gus Bofa. Pour incarner cette gamme d'automobiles de luxe, celui-ci imagine, non sans ironie, un grand vagabond dégingandé, qu'il baptise, par anglophilie, Tom Charron's *esq.* Toujours accompagné de Sam, son bouledogue, le chemineau se rêve une écurie de Charron qui lui permettrait d'aller en grand style promener son amie au bois de Meudon ou applaudir Mayol sur les boulevards. Éternel optimiste, il sourit béatement quand une auto lui passe sur le corps : « *Légère, rapide, sans odeur et sans bruit, c'est bien sûr une Charron !* » Étrange réclame pour une voiture !

Si Mirbeau se réjouit de la vitesse qui donne la sensation « *d'avoir, en un jour, vécu des mois et des mois*¹⁵ », Bofa juge qu'elle « *brouille et multiplie les sensations jusqu'à l'anesthésie, mais, à l'arrivée, l'Homme ne trouve que ce qu'il a apporté, c'est à dire lui-même*¹⁶ ». Le plus souvent absentes de l'image ou réduites à un simple croquis, les automobiles Charron ne sont qu'un prétexte à faire vivre Tom et son petit clebs, que le public adopte si bien qu'ils figurent sur la couverture du catalogue de Noël 1923 de Félix Potin, en compagnie de Charlot et Bécassine.

En même temps qu'il trouve « *enfin une détente dans ce travail cordial* », Bofa voit son nom, affiché sur les murs, prendre une valeur marchande. On lui confie la direction du *Rire*, puis du *Sourire*, mais ses efforts pour donner à ces journaux une orientation plus artistique provoquent et le désarroi des lecteurs et le courroux des propriétaires. Cette brève expérience rassemble autour lui « *des artistes inconnus d'eux-mêmes, des jeunes peintres, des dessinateurs et des romanciers en herbe* », tels Mac Orlan, Roland Dorgelès, André Warnod, Chas Laborde ou Pierre Falké, et lui permet de lancer *La Petite Semaine*¹⁷, étonnant pastiche de journal, qui peut se flatter d'une longue descendance, du *Canard enchaîné* jusqu'aux *Guignols de l'info*.

Après l'affichiste, c'est le journaliste qui croise à nouveau le chemin d'Octave Mirbeau. Lorsqu'en 1913 *Le Journal* publie *Dingo* en feuilleton dans ses colonnes, Gus Bofa y a repris, depuis deux ans, à la demande de Charles Müller, « La vie drôle », qui fit la gloire d'Alphonse Allais. Lecteur de Swift et de Quincey, Twain et O. Henry, il y satisfait son sens de l'absurde et son goût pour l'humour froid, en racontant, par exemple, comment le docteur Rollmops, pour prouver qu'il n'est pas mort, entreprend « *la plus glorieuse de toutes ses opérations passées et à venir : son*

¹⁰ Ce journal, qui marque une date dans l'histoire de la presse, est créé par Félix Juven, publiciste notoirement dénué d'humour, et dirigé, à ses débuts, par le grand critique d'art Arsène Alexandre, ami et biographe de Toulouse-Lautrec.

¹¹ *Le Rire*, n° 406, 16 août 1902.

¹² Dépliant publicitaire pour « L'Affiche Gus-Bofa », 1911.

¹³ Voir Alain Gendrault, « Octave Mirbeau et Fernand Charron », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995.

¹⁴ Octave Mirbeau, *La 628-E8*, in *Œuvre romanesque*, tome III, Buchet/Chastel - Société Octave Mirbeau, 2001.

¹⁵ Octave Mirbeau, *La 628-E8*, *loc. cit.*

¹⁶ Gus Bofa, *La Symphonie de la Peur*, L'Artisan du Livre, 1937.

¹⁷ Le « *seul quotidien hebdomadaire au monde* ».

*auto-autopsie*¹⁸. » Rien ne laisse croire que Mirbeau, déjà très diminué par la maladie, rencontre Bofa. Celui-ci vit pratiquement au hammam, où il travaille le matin et dort l'après-midi, avant de passer, la nuit, « *quelques heures précieuses de liberté à ne rien faire que de se promener, d'aller au hasard, à la rencontre d'autres noctambules habitués des mêmes cafés, amateurs de la même détente bienfaisante*¹⁹. » Cette vie, « *sans ambition, sans idéal*²⁰ », s'achève dans la boue et le sang le 7 décembre 1914, au Bois le Prêtre. Grièvement blessé à la hanche, Gus Bofa refuse de laisser les « *Pères coupe-toujours* » l'amputer. Parti à la guerre sous l'aspect d'un bel homme, grand et sportif, il en revient, la jambe droite paralysée et le pied de travers, « *à l'état de mutilé translucide et décoloré*²¹ ».

Les beaux livres illustrés.

C'est sous cette forme que se poursuit sa carrière artistique. Durablement traumatisé²², Bofa reconnaît à la guerre d'avoir accompli « *ce miracle, par la richesse de sa matière, de secouer les cerveaux des hommes, en même temps que leur corps, et d'en faire sortir ce qui s'y trouvait*²³ ». Sa vision du monde a changé. Plus sombre et personnelle, elle s'accommode mal des limites du dessin de presse et de l'affiche. Après avoir décrit son martyre aux mains du Service de Santé en un album, *Chez les toubibs* (1917), « *lancé comme une béquille dans les jambes des majors*²⁴ », il tire, dans *Le Livre de la Guerre de Cent Ans* (1921), une morale amère des quatre ans de conflit : « *Évidemment, c'est pas rigolo, mais dites-vous que vous faites de l'histoire*²⁵. » De façon inespérée, la vogue de l'édition de luxe dans les années 20, offre à ce « *dessinateur parfaitement cérébral qui sait la valeur de mots et des réactions qu'ils inspirent*²⁶ » un champ où déployer librement tout son talent.

Quelques éditeurs, à la fin du XIX^e siècle, ont l'idée, en réaction contre la médiocrité de la production courante, de publier des livres à la typographie et l'illustration soignées, tirés en nombre réduit sur du papier de qualité et destinés à durer et être collectionnés. Le livre se fait objet d'art et Mirbeau admire la belle édition de son *Jardin des supplices* : « *Tenez ! pour obtenir la couleur de ces caractères typographiques, il a fallu combiner dix-huit encres différentes... dix-huit !...*²⁷ » Un exemplaire « *sur japon, relié en maroquin olive avec de somptueuses doublures de différents maroquins pour son raffiné Jardin des Supplices, avec une plaque incrustée au centre de la reliure représentant une femme nue, offerte, les seins face au lecteur*²⁸ », figure en bonne place dans sa belle bibliothèque, ce qui ne l'empêche pas de mettre en garde contre ces « *livres à ramages qui rutilent, le soir, brillamment éclairés, à la devanture des libraires*²⁹ ».

Ce type de « *livre de luxe, à la matière précieuse et inutile, joyau de bibliothèque, réservé à quelques amateurs, illettrés de préférence, pour n'avoir pas à souffrir d'être trop souvent lu ou feuilleté*³⁰ », laisse Bofa de marbre. Il aime lire « *en fumant, un crayon à la main et en torturant l'ouvrage si bon me semble*³¹ ». La grave question des divers papiers et des états successifs, qui tourmente tant les collectionneurs, lui arrache ce cri du cœur : « *Le vrai est que je m'en fous à un point qui me surprend moi-même. Peut-être deviendrai-je bibliophile sur mes vieux jours, mais il*

¹⁸ Gus Bofa, « La protestation indignée du docteur Rollmops », *Le Journal*, 15 mars 1914.

¹⁹ Il fréquente notamment Debussy, Feydeau et Curnonsky.

²⁰ Gus Bofa, *Déblais*, Textes prétextes, 1951.

²¹ Gus Bofa, *Solution Zéro*, Librairie Gründ, 1943.

²² « *Encore aujourd'hui, écrit-il vers 1944, je suis accablé quand je suis pincé par un collègue de 14 qui me raconte sa guerre. Je suis, à la lettre, malade pendant 48 heures de souvenirs mal digérés et régurgités, de spleens anciens mal guéris, de toutes les plaies mal fermées de cette vieille guerre d'il y a 30 ans.* »

²³ Gus Bofa, « Les livres à lire... et les autres », *Le Crapouillot*, décembre 1937.

²⁴ Roland Dorgelès, préface à *Synthèses littéraires et extra-littéraires*, éditions Mornay, 1923.

²⁵ Gus Bofa, *Le Livre de la Guerre de Cent Ans*, La Renaissance du Livre, 1921.

²⁶ Pierre Mac Orlan, *Gus Bofa*, op. cit.

²⁷ Octave Mirbeau, cité par Paul Gsell, « Octave Mirbeau », *La Revue*, 15 mars 1907.

²⁸ Nicolas Malais, « Octave Mirbeau », *Le Magazine du bibliophile*, n° 37, mai 2004.

²⁹ Octave Mirbeau, cité par Nicolas Malais, « Octave Mirbeau », *Le Magazine du bibliophile*, n°37, mai 2004

³⁰ Gus Bofa, « Les livres à lire... et les autres », *Le Crapouillot*, juin 1926.

³¹ Gus Bofa, cité par Gisèle d'Assailly, « Gus Bofa », *Les Nouvelles Littéraires*, 10 juillet 1947.

*faudra que ma vieillesse soit longue*³². » Mais le beau livre illustré possède au moins, selon lui, le pouvoir précieux de permettre aux lecteurs de « *se refaire une âme d'enfants et de regarder comme eux les images avec des yeux émerveillés et candides, pour y découvrir des histoires magnifiques*³³ ».

La guerre a porté un coup dur à l'édition de luxe et Bofa décrit sans complaisance l'édition originale du *Poète assassiné* (1916) : « *Brochage à la colle, typographie de prospectus, papier à chiottes, un bouquin parfaitement dégueulasse comme tout ce qui s'imprimait pendant la guerre, à commencer par les romans cochons à l'usage des poilus sevrés de bonnes femmes*³⁴. » Paradoxalement, ce sont les difficultés du temps de paix, à savoir la pénurie de papier, la hausse des coûts et la crise du franc, qui provoquent son renouveau. Le public réclame des livres de meilleure qualité car « *un sincère amateur de livres ne pouvait plus constituer de bibliothèque convenable avec les livres d'édition courante, dont le papier équivalait au torchon des livraisons populaires d'avant-guerre et ne manquerait pas d'être réduit en poussière au bout de quelques années*³⁵ ». En outre, les tirages de luxe, illustré ou non, permettent aux éditeurs de contourner le contrôle des prix et offrent aux épargnants un placement à l'abri de l'érosion monétaire.

Deux maisons ouvrent la voie, la Banderole et la Sirène, qui font « *des livres de luxe comme on n'en fit jamais, comme on n'en fera jamais plus. [...] Les artistes étaient vraiment des artistes*³⁶. » Dirigée par le triumvirat Charles Malexis, Pierre Mac Orlan et Jean-Gabriel Daragnès, la Banderole donne leur chance à des dessinateurs encore inconnus du public : « *C'est ainsi que Segonzac fit ses premières eaux-fortes pour Les Croix de Bois, Chas Laborde ses premières pointes sèches pour Jocaste et le Chat maigre, Falké et Gus Bofa leurs premiers bois pour Gordon Pym et pour les Conseils aux Domestiques*³⁷. »

Francis Carco, un de premiers, comprend le profit à tirer de l'opération et organise la publication quasi systématique de ses livres en tirage de luxe illustré. La machine s'emballé : « *Un livre a-t-il du succès, l'édition de luxe illustrée succède bientôt à l'édition ordinaire. Les éditeurs, dont le nombre s'est multiplié, attendent que les prix littéraires, les gros tirages, la publicité sous toutes ses formes leur désignent les ouvrages qu'il convient d'illustrer. Pierre Benoît publie L'Atlantide. Et L'Atlantide paraît en édition de luxe chez Albin Michel. [...] Henri Béraud obtient le prix Goncourt et Gus Bofa se penche aussitôt sur Le Martyre de l'Obèse pour en tracer les images schématiques*³⁸. » Naguère les spéculateurs s'intéressaient à quelques morts fameux, Flaubert, Baudelaire ou Gautier ; désormais ils parient sur la postérité, « *en attribuant à tel ou tel livre, dès sa publication, voire même avant sa publication, une valeur qu'il n'aurait acquise, suivant la logique des choses, que deux ou trois cents ans après...*³⁹ » On en vient à suivre la cote des beaux livres comme celle des Royal Dutch.

Cette situation a au moins le mérite d'ouvrir un débouché nouveau à de nombreux artistes, les tirant de la médiocrité du dessin de presse. Jean Oberlé, alors débutant, voit dans le beau livre « *un véritable pactole pour les dessinateurs et pour les éditeurs. Illustrer tranquillement un texte qui vous plaît, qui sera bien imprimé, sur du beau papier, c'était autre chose que de courir chaque soir les journaux pour y placer de petits dessins. Mais la compétition était sévère*⁴⁰. » Pour sa part, Gus Bofa entre dans « *la confrérie de ceux qui donnent aux livres un prix élevé*⁴¹ » en gravant les *Conseils aux domestiques* (1921). « *Au vrai, constate-t-il, on ne se destine pas à la carrière d'illustrateur, non plus qu'à celle de président de la République ou de bandit-en-auto. Une*

³² Gus Bofa, lettre inédite à Jo Merry.

³³ Gus Bofa cité par Georges Charensol, « Entretien avec Gus Bofa », *Vendémiaire*, 29 décembre 1937.

³⁴ Gus Bofa cité par Carlo Rim, *Le Grenier d'Arlequin*, Denoël, 1981.

³⁵ Jean Galtier-Boissière, *Mémoires d'un parisien*, Quai Voltaire, 1994.

³⁶ Marcel Dutoineau, « Situation du livre de luxe illustré », *Le Crapouillot*, Noël 1927.

³⁷ Gabriel Daragnès, « Comment j'ai illustré mon premier livre », *Plaisir de bibliophile*, n°6, printemps 1926.

³⁸ Raymond Hesse, « Les tendances nouvelles de la bibliophilie », *Plaisir de Bibliophile*, n°14, printemps 1928.

³⁹ Bernard Grasset, *La chose littéraire*, op.cit.

⁴⁰ Jean Oberlé, *La vie d'artiste*, Denoël 1956.

⁴¹ Pierre Mac Orlan, *Gus Bofa*, op. cit.

*combinaison de circonstances favorables suffisent à déterminer un illustrateur, et, singulièrement la rencontre d'un éditeur, pour publier ses gravures*⁴².»

Au cœur de la combinaison, l'amitié de Mac Orlan, qui n'a jamais oublié que, le premier, Bofa l'a encouragé à écrire et publié : « *Si Bofa m'avait demandé d'aller cirer l'Avenue de l'Opéra, j'aurais dit oui et je serais devenu un as du ripolin.* » Profitant de son rôle de directeur de collection chez l'Édition française et la Renaissance du Livre, il pousse ses amis et donne à Bofa la chance tant d'illustrer les livres d'auteurs qu'il aime, à commencer par Mac Orlan lui-même, que de publier ses propres œuvres, comme *Le Livre de la Guerre de Cent Ans* ou *Le Cirque* (1923).

Car Gus Bofa est un de ces rares artistes capables d'exprimer leur vision du monde et par les mots et par le dessin. Qu'il illustre ses textes ou ceux d'un autre, il demeure « *avant tout un écrivain qui a choisi le dessin pour atteindre ses buts. Un texte de Bofa, un dessin de Bofa sont construits dans la même matière et l'un et l'autre sont animés de ce même rayon de poésie humoristique qui comprend tout ce qui tient une place entre la vie et la mort*⁴³. » Et sans doute est-ce cette capacité à penser et composer en écrivain qui donne tout leur poids à ses interprétations dessinées d'œuvres comme *Don Quichotte* ou *Dingo*.

Pour franchir le fossé qui sépare l'illustration ordinaire de celle des beaux livres, il faut en passer par la xylographie. Considérée par Chas Laborde comme un « *art de sabotier*⁴⁴ », elle reste pourtant aux yeux des puristes seule capable de coexister avec la typographie. Ainsi, aucun éditeur ne veut des lithographies de Rodin pour *Le Jardin des supplices*, et Mirbeau doit demander à Ambroise Vollard, considéré par les bibliophiles comme un « marchand de tableaux », de les publier. C'est Daragnès, lui-même, qui enseigne à Gus Bofa les rudiments de la gravure sur bois. « *Ça ne marcha pas mal, se souvient Bofa, durant les deux heures que je travaillai chez Daragnès. Ce n'est que rentré chez moi que je commençai à me taillader les mains avec mes propres burins mal affilés, qui patinaient et dérapaient sur ma planche. Je n'ai jamais su aiguïser un outil. Pour moi je tiens la xylographie pour un sport dangereux et fatigant*⁴⁵. » Il lui reproche surtout de gêner la spontanéité de son trait. « *Le bois, explique-t-il, est devenu un rite sacré pour les éditeurs. Il leur semble revêtir le livre d'une dignité singulière. Il faut renoncer à leur faire comprendre que la gravure sur bois est un art différent du dessin, qu'il possède en propre, outre des procédés, une âme spéciale, et qu'un véritable graveur conçoit une œuvre différemment, selon qu'il tient un burin ou un crayon*⁴⁶. » Aussi abandonne-t-il vite ce procédé pour l'eau-forte, qui permet plus de souplesse et de liberté. *Les Voyages de Gulliver* (1929) ou *L'Assassinat considéré comme un des beaux-arts* (1930), réalisés selon cette technique, le classent définitivement au rang des illustrateurs reconnus : « *Bofa et de Segonzac sont actuellement les deux favoris des grands bibliophiles. Il suffit qu'un ouvrage soit annoncé de l'un ou de l'autre pour que la souscription soit couverte plusieurs fois, comme les emprunts de jadis. C'est à ce moment que l'éditeur commence à s'arracher les cheveux en se demandant avec lesquels de ses clients il va être dans l'obligation de se brouiller*⁴⁷. »

Une illustration décorative et cérébrale.

Mais déjà l'avenir du beau livre s'assombrit. Faisant contre mauvaise fortune bon cœur, les professionnels se félicitent qu'un premier tassement du marché, dû au rétablissement du franc à la fin des années 20, ramène, en chassant les spéculateurs, « *l'édition des livres de luxe illustrés à la bonne mesure et à la bonne clientèle qui éprouve tout d'abord sa première joie dans la possession d'un ouvrage qui, avant d'être rare, se contente d'être très beau*⁴⁸ ». C'est alors que survient la crise économique. Les collectionneurs bazardent leurs bibliothèques tandis que les libraires liquident leur stock à perte. Les éditeurs, étranglés par la baisse des prix et la hausse des coûts, font faillite : « *Il sembla même que toute édition de luxe devenait irréalisable, puisque le public, par*

⁴² Gus Bofa, « Les livres à lire... et les autres », *Le Crapouillot*, décembre 1931.

⁴³ Pierre Mac Orlan, *Gus Bofa*, op. cit.

⁴⁴ Chas Laborde, cité par Guy Laborde, *Chas Laborde*, Quatre feuilles éditeur, 1970.

⁴⁵ Gus Bofa, cité par Georges Charensol, « Dans l'atelier de Gus Bofa », *Le Portique*, n°6, 1947.

⁴⁶ Gus Bofa, « Les livres à lire... et les autres », *Le Crapouillot*, 1^{er} septembre 1923.

⁴⁷ Yvonne Périer, « La bourse du bibliophile », *Le Crapouillot*, avril 1930.

⁴⁸ Pierre Mac Orlan, « Le livre illustré en 1929 », *Le Crapouillot*, Noël 1929.

suite de la mise en solde, avait pris l'habitude d'acheter de beaux livres au-dessous du prix de fabrication⁴⁹. » Le désastre n'épargne pas les artistes. Chas Laborde, contraint de retourner démarcher les journaux illustrés, annonce ironiquement : « Oh ! je ne m'amène pas en crâneur⁵⁰ ! »

Le premier choc passé, on s'efforce de sauver ce qui peut encore l'être, et d'abord l'édition dite de "demi-luxe", naguère défendue par Mornay et qui permet, quitte à réaliser des livres plus simples, d'abaisser les coûts de production par l'augmentation du tirage. La crise réalise donc le vœu de Mirbeau : des livres à prix raisonnable qui puissent « satisfaire les exigences des enragés bibliophiles qui ne peuvent consacrer de grosses sommes à l'achat de leurs livres⁵¹ ». Bofa se félicite de voir des éditeurs « poursuivre avec persévérance, malgré la crise, cette collection des gloires littéraires, qui donne aux bibliophiles moyens celui de posséder dans leur librairie des œuvres de qualité, dans une forme décorative et honorable⁵² ».

C'est dans cet esprit que les Éditions Nationales publient en 1935 les *Œuvres illustrées* d'Octave Mirbeau. Si on fait appel à Bofa, le temps n'est plus aux extravagances de son *Don Quichotte* (1926-1927), quatre tomes, comptant 400 dessins coloriés au pochoir et tirés à 580 exemplaires. De chaque volume des *Œuvres illustrées* on imprime 3 875 exemplaires et les 41 dessins de *Dingo* et les 25 du *Théâtre* sont reproduits en phototypie. Ce procédé, frappé d'anathème par certains bibliophiles car il permettrait la multiplication trop facile du livre d'art, a cependant les faveurs de Bofa, qui, y trouvant un moyen de reproduire directement son trait, l'utilise pour ses travaux les plus personnels, comme *Malaises* (1930).

Ses vues sur l'illustration sont assez tranchées : « Les livres ne demandent pas à être illustrés au sens où l'entendent généralement les éditeurs, non plus qu'un dessin à être raconté, ou une statue à être coloriée ou vêtue d'étoffe... Une bonne illustration doit être décorative et cérébrale. Décorative parce qu'elle a l'honneur de figurer dans un ensemble typographique qu'elle détruirait par un mauvais équilibre; cérébrale puisqu'elle est, en somme, un second livre en marge du premier⁵³. »

À l'origine de l'illustration, l'effet décoratif primait et, en aérant le texte par des images, on en rendait la lecture plus agréable. « C'est, rappelle Bofa, ce qu'on nommait autrefois des vignettes, qui apportaient à la typographie d'un livre trop compact l'amusement de couleurs gaies, y ouvraient des fenêtres sur le jardin⁵⁴. » La réussite d'un livre illustré demande cependant que les sensibilités de l'auteur et de l'artiste soient compatibles. Il arrive trop souvent, déplore Bofa, que « les écrivains choisissent fort mal leurs illustrateurs, par exemple qu'un Duhamel soit associé à un Berthold Mahn dont le talent ne convient pas du tout à ses œuvres⁵⁵ ». En revanche, personne ne dessine mieux Francis Carco que Dignimont, ou Léon-Paul Fargue qu'Alexeïeff, et l'entente entre Gus Bofa et Mac Orlan est exceptionnelle : « Je puis illustrer un livre de Mac Orlan, en même temps qu'il l'écrit : nous sommes à peu près sûrs de nous retrouver aux points d'orgue⁵⁶... »

L'époque moderne ne se satisfait plus d'un dessin qui se contente de représenter ce que dit le texte. Les illustrateurs affirment leur personnalité et, « loin de ravalier leur rôle à un commentaire servile, ajoutent au texte, laissent deviner les pensées des personnages, conçoivent l'illustration en profondeur et commentent artistiquement l'œuvre littéraire⁵⁷ ». La tâche n'est pas simple. L'illustration doit satisfaire à deux exigences parfois contradictoires : « Orner le texte typographique par la taille du bois, sa couleur et sa composition, en même temps qu'accompagner et soutenir la pensée de l'auteur, sans gêner le lecteur par une traduction immédiate des mots en

⁴⁹ Yvonne Périer, « Un nouveau mouvement dans l'édition de luxe », *Le Crapouillot*, février 1938.

⁵⁰ Francis Carco, *L'Ami des peintres*, Editions du milieu du monde, 1944.

⁵¹ Mirbeau cité par Nicolas Malais, « Octave Mirbeau », *Le Magazine du bibliophile*, n° 37, mai 2004.

⁵² Gus Bofa, « Les livres à lire... et les autres », *Le Crapouillot*, septembre 1933.

⁵³ Gus Bofa, cité par Georges Charensol, « Dans l'atelier de Gus Bofa », *Le Portique*, n° 6, 1947.

⁵⁴ Gus Bofa, « Les livres à lire... et les autres », *Le Crapouillot*, septembre 1933.

⁵⁵ Gus Bofa, cité par Maurice Romain, *Marianne*, n° 361, 20 septembre 1939.

⁵⁶ Gus Bofa, cité par Maurice Romain, *Marianne*, n° 361, 20 septembre 1939. C'est exact : Bofa illustre deux chapitres de *Père Barbançon*, avant même que Mac Orlan ne les rédige.

⁵⁷ Raymond Hesse, « Les tendances nouvelles de la bibliophilie », *Plaisir de Bibliophile*, n° 14, printemps 1928.

*dessin*⁵⁸. » Or la lecture tient du rêve éveillé et l'artiste risque, à trop préciser la pensée de l'auteur, d'empiéter sur l'espace réservé à l'imagination du lecteur.

Alors, plutôt que de chercher dans un livre des épisodes se prêtant à la représentation, Bofa dessine ce qui ne s'y trouve pas : les émotions ou les réflexions que lui inspirent sa lecture. L'intéresse d'abord la confrontation de deux moyens d'expression, le mot et le trait, qui « *admettent des prolongements, plus ou moins étendus selon la qualité de pensée à chaque secteur et ces prolongements se rejoignent à l'horizon de cette pensée, conformément à la tradition ancienne et respectable des lignes parallèles*⁵⁹ ». L'idéal serait pour lui d'illustrer *Ainsi parlait Zarathoustra*, car « *un artiste, en s'attaquant à une œuvre de Nietzsche, ne court pas le risque de trahir l'écrivain comme le fait un mauvais traducteur, et même un bon. Il est bien obligé là de ne lui donner pour ornement que ce que la lecture lui en a suggéré*⁶⁰ ».

L'illustrateur fait donc œuvre personnelle et s'efforce « *d'apporter au livre qu'il illustre son propre tempérament et d'y ajouter plutôt que de le commenter. Il ne lui suffit pas de s'en assimiler les anecdotes, pour les traduire, en langage plastique. Il doit, en marge de ce livre, en écrire un second avec sa propre sensibilité et les moyens d'expression, tous différents, de la matière employée*⁶¹. » C'est ainsi que l'imagination fantastique de Bofa tempère, dans *Candide* (1932), l'ironie de Voltaire, « *assez lourde et grossière*⁶² ». Voyant Don Quichotte comme « *une sorte de nabot rageur et illuminé que représenterait assez bien à mes yeux un ancien capitaine d'habillement en retraite*⁶³ », il peint une Espagne onirique, vue à travers les yeux hallucinés de l'ingénieur *hidalgo*. Et l'empathie de Bofa pour sa créature est telle qu'il ne craint pas d'inventer au roman de Cervantès de nouveaux décors et personnages.

Allant au bout de sa logique, il propose même de publier les illustrations sans le texte qui les a inspirées, marquant bien là qu'il s'agit d'un autre livre, mais « *il paraît que ce n'est pas possible car, si les bibliophiles ne lisent pas le texte, ils y tiennent autant que s'ils le lisaient*⁶⁴ ».

Un créateur de golems.

Paru en 1923, *Synthèses littéraires et extra-littéraires* relève pourtant un peu de ce principe. Gus Bofa y synthétise l'univers d'un écrivain en un dessin. Mirbeau y figure en bonne place, sous les traits d'un colosse au tablier couvert de sang, penché sur les corps nus d'hommes et de femmes de taille lilliputienne ; loin d'être le bourreau d'un quelconque *Jardin des supplices*, il panse les infortunées créatures. Bofa met en avant la sensibilité de l'auteur du *Journal d'une femme de chambre*, qu'il compare ailleurs à « *un bâton de guimauve, peint au minium comme du fer* ». Et si Mirbeau avoue être né « *avec le don fatal de sentir vivement, de sentir jusqu'à la douleur, jusqu'au ridicule*⁶⁵ », Bofa, quant à lui, revendique la liberté « *d'être sensible et pitoyable jusqu'à l'absurde*⁶⁶ ». À cette sensibilité exacerbée les deux hommes n'ont d'autre parade que le rire, un rire qui n'est pas gai, mais « *impitoyablement pitoyable*⁶⁷ », car, nous dit Bofa, l'homme n'a pas trouvé d'autre moyen de sauver la face, pris qu'il est « *entre la peur de l'éternité et la peur du néant*⁶⁸ ».

André Gide reproche à Mirbeau de fabriquer des fantoches pour mieux les combattre, mais un pantin de feutre, pour peu qu'on sache l'animer, possède une vérité bien plus inquiétante qu'un être de chair et de sang. Gus Bofa, le sait et confectionne d'étranges poupées en tissu, comme ce matelot enfermé dans une cage, qui résume la condition humaine : « *Libre ? Mais oui, dans les*

⁵⁸ Gus Bofa, « Les livres à lire... et les autres », *Le Crapouillot*, 16 août 1922.

⁵⁹ Gus Bofa, « Les livres à lire... et les autres », *Le Crapouillot*, juin 1923.

⁶⁰ Gus Bofa, cité par Maurice Romain, « Un écrivain doit-il laisser illustrer ses ouvrages ? », *Marianne* n° 361, 20 septembre 1939.

⁶¹ Gus Bofa, « Les livres à lire... et les autres », *Le Crapouillot*, 16 décembre 1924.

⁶² Gus Bofa, « Les livres à lire... et les autres », *Le Crapouillot*, juillet 1930.

⁶³ Gus Bofa, cité par Gaston Paris, *La Rampe* n° 564, 1 juillet 1932.

⁶⁴ Gus Bofa, cité par Maurice Romain, « Un écrivain doit-il laisser illustrer ses ouvrages ? », *Marianne* n° 361, 20 septembre 1939.

⁶⁵ Octave Mirbeau, « Les souvenirs d'un pauvre diable », *Le Journal*, 11 août 1895.

⁶⁶ Gus Bofa, *Journal de l'île déserte*, inédit.

⁶⁷ Louis Cheronnet, « Zoo et Gus Bofa », *L'Intransigeant*, 16 juin 1935.

⁶⁸ Gus Bofa, *La Symphonie de la peur*, op. cit.

limites exactes de votre petite cage. Et seul ? Bien entendu. » On peut donc lire aussi la synthèse de Mirbeau comme l'hommage d'un « *créateur de golems d'une vie prodigieuse*⁶⁹ » à un autre.

La publication des dix tomes de *Octave Mirbeau, œuvres illustrées* s'étend sur trois ans, de 1934 à 1936. C'est à un vieil ami de Bofa, Roland Dorgelès⁷⁰, que les Éditions Nationales ont confié cette tâche. Un autre ami, Dignimont dessine les *Contes de la chaumière*, les *Farces et moralités* et *Sébastien Roch*. Berthold Mahn succède à Bonnard pour *La 628-E8* et illustre *Le Calvaire*, tandis qu'Edy Legrand interprète le fameux *Jardin des supplices* et *L'Abbé Jules*. À Jean Launois, enfin, on donne le *Journal d'une femme de chambre* et *Les 21 Jours d'un neurasthénique*.

Gus Bofa a déjà réfléchi à la façon d'illustrer Mirbeau. Rendant compte de *L'Abbé Jules*, paru chez Mornay (1929), il écrit : « *L'âpreté douloureuse du parti pris psychologique, et l'humeur joyeusement féroce, sont les deux foyers du style de Mirbeau. Dualité dangereuse où sombrèrent maints illustrateurs. J'entends ceux qui étaient capables de la connaître. Les bois de Siméon, trop constamment poussés au comique et d'une satire un peu grosse, ont négligé évidemment ce que le livre a de poignant, qui est fait de réalisme sensuel et d'obsession pathologique. Ils ajoutent au texte une intention de fantaisie démoniaque qu'il ne demandait point*⁷¹. »

En effet, Mirbeau a inspiré bon nombre d'artistes, depuis Rodin. Bonnard et Falké donnent ainsi chacun une version de *Dingo* dans les années 20⁷². Mais, pour Bofa, un texte est d'abord un « *moteur pour mettre en marche la sensibilité d'un artiste et lui suggérer des images indépendantes d'ailleurs de ce texte et de celles qu'y a mises l'auteur*⁷³ ». Il peut donc passer entre les mains de plusieurs artistes et « *ce sera chaque fois un livre nouveau et jamais le livre original*⁷⁴ ».

Dans les bois colorisés de Falké, Bofa trouve « *une revanche à la mémoire de Mirbeau* », naguère torturé « *dans un Jardin des Supplices, plus douloureux que ne l'eût jamais imaginé l'auteur, par un illustrateur acharné à nuire et, il faut l'espérer, inconscient de son crime*⁷⁵ ». Falké montre une campagne en été, aux couleurs violentes et au foisonnement menaçant. Tous les personnages de Mirbeau sont là, croqués sans indulgence, de Vincent Péqueux à maître Joliton, en passant par Théophile Lagniaud. « *La maîtrise de Falké, écrit Bofa, a pu s'exercer librement parmi les brutes rustiques évoquées par l'auteur. Ces braves paysans, mûrs pour le bain, parmi des paysages véridiques et extravagants, sont à la fois du Falké et du Mirbeau et se superposent exactement au sens du livre*⁷⁶. » Épais et lourds, parfaits spécimens de la « République des paysans » abhorrée de Mirbeau, ils contrastent avec la splendeur de la nature et la beauté animale de *Dingo*, qui, les yeux dorés comme les blés, représente l'*alter ego* idéal imaginé par Mirbeau, « *le vagabond impénitent, toujours en quête de liberté, sourdement en révolte contre une civilisation de parade qu'il déteste et qu'il redoute, et arborant, sans cynisme, mais sans hypocrisie, toute sa sereine et méprisante sauvagerie*⁷⁷ ».

Un chien, nommé *Dingo*, a bel et bien existé, un petit chien, d'une race indéterminée, qui, loin d'être le fauve que Mirbeau prétend capable d'étrangler un kangourou dans le port de Hambourg, laisse à Ambroise Vollard le souvenir d'un « *charmant petit animal* » et d'une « *bête bien caressante*⁷⁸ ». Bonnard, sans doute, s'en approche le plus. Bofa part, comme Falké, des descriptions, assez vagues, de Mirbeau. Le *Dingo* de Falké ressemble à un chien loup puisque « *dingo est un vocable nègre qui, précisément, signifie : ni chien, ni loup*⁷⁹. » Celui de Bofa est plutôt « *un chien très haut, à long poil, dressant ses oreilles courtes et traînant derrière lui une*

⁶⁹ Pierre Mac Orlan, *Gus Bofa*, op. cit.

⁷⁰ Dorgelès préface en 1923 *Synthèses littéraires et extra-littéraires*, bien qu'il s'y découvre « *écrasé sous le poids d'une Croix de bois trop lourde pour ses maigres épaules.* »

⁷¹ Gus Bofa, « Les livres à lire... et les autres », *Le Crapouillot*, juillet 1929.

⁷² Mis en chantier en 1913, *Dingo* vu par Bonnard ne paraît qu'en 1924, un an après l'édition illustrée par Falké.

⁷³ Gus Bofa, cité par Georges Charensol, « Dans l'atelier de Gus Bofa », *Le Portique*, n° 6, 1947.

⁷⁴ Gus Bofa, cité par Georges Charensol, « Dans l'atelier de Gus Bofa », *Le Portique*, n° 6, 1947.

⁷⁵ Il s'agit de l'édition Mornay de 1923, illustrée par Paul de Pidoll. Gus Bofa, « Les livres à lire... et les autres », *Le Crapouillot*, 16 mars 1924.

⁷⁶ Gus Bofa, « Les livres à lire... et les autres », *Le Crapouillot*, 16 mars 1924.

⁷⁷ Victor Méric, « *Dingo* », *La Guerre sociale*, 25 juin 1913.

⁷⁸ Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Albin Michel, 1957.

⁷⁹ Octave Mirbeau, *Dingo*, in *Œuvre romanesque*, tome III, Buchet/Chastel - Société Octave Mirbeau, 2001.

queue fournie et soyeuse de renard⁸⁰ ». Mais aucun ne se soucie de représenter un véritable dingo : « *Les amateurs de document exacts pourront reprocher à Pierre Falké de n'avoir jamais vu un dingo de sa vie. Mirbeau non plus, je le suppose, et ce dernier trait ajoute encore à la coïncidence parfaite et si rarement rencontrée du texte avec les illustrations*⁸¹. » L'art est tout de transposition et Bofa, qui conseille de traiter le dessin d'après nature comme un simple exercice, l'équivalent de la corde à sauter pour un boxeur, se défie du réalisme. Un artiste doit, selon lui, assimiler les images qui se présentent à lui et les transformer en une matière nouvelle, qu'il trouvera à sa disposition au moment de créer son œuvre.

Peu importe la race, le Dingo de Bofa est d'abord un chien, aux attitudes impeccablement canines. Nulle trace, chez lui, de pensées ou de sentiments humains. « *C'est moi seul, écrit Mirbeau, je le confesse, qui, par une sotte et orgueilleuse manie d'anthropomorphisme – non dans une intention d'imposture – me plais à tirer des actes d'un chien ce commentaire humain, dans l'impuissance où je suis à en concevoir un autre, honnêtement canin*⁸². » Bofa n'aime pas beaucoup les hommes et encore moins l'anthropomorphisme. Quand il illustre les *Fables* de La Fontaine, il rend aux personnages l'apparence humaine que le fabuliste – « *est-il assez bourgeois français*⁸³ ! » – leur a ôtée dans un souci diplomatique.

De quel droit l'homme, un « *bestiau comme les autres, pas très gros, pas tout petit, pas très velu et très mal armé pour la lutte*⁸⁴ », accablerait-il les animaux de ses défauts et de ses vices ? Il les maltraite déjà assez ! Bofa rejoint, sur ce point, Mirbeau qui écrit : « *En somme nous ne comprenons rien aux animaux... Nous les avons asservis, brutalisés, domestiqués, civilisés... Nous leur avons imposé nos volontés féroces, sans soupçonner qu'ils sont doués de sensibilité et d'intelligence, eux aussi, et qu'ils possèdent un caractère d'une autre trempe que la nôtre*⁸⁵. » C'est le thème de *Zoo* (1935), où Gus Bofa fustige « *la muflerie millénaire*⁸⁶ » de l'homme qui ne se penche sur ses frères inférieurs que pour les moquer ou les détruire. Quoi d'étonnant alors à ce que les animaux, « *non plus que les nègres, n'ont jamais pu comprendre la subtilité des amitiés humaines*⁸⁷ ». Le verdict est sans appel : « *L'homme descend du singe. Il est descendu bien bas*⁸⁸ ! »

Dingo lui donne une nouvelle occasion, après *Zoo* et les *Fables de La Fontaine*, de prouver son talent de dessinateur animalier. Loin de tout souci réaliste, il tord les formes et exagère les mouvements, pour trouver la vérité d'une attitude. *Dingo* s'esquivant, queue basse, après avoir reçu un seau d'eau, est le type même du chien mouillé et penaud. D'un bout à l'autre du livre, le trait de Bofa parvient bel et bien à donner ce commentaire « *honnêtement canin* » qui échappe à Mirbeau. Il n'y a rien d'humain dans la façon dont *Dingo* observe son maître au chevet de sa femme, mais tout dans sa pose trahit une inquiétude animale.

Le refus du « *commentaire humain* » est sans doute ce qui pousse Bofa, comme Falké, à ignorer le goût du meurtre que Mirbeau prête à sa créature : « *Ce qui est amusant, c'est de [...] sentir dans sa gueule un cœur qui bat encore, qui bat très vite, un cœur vivant et de l'arrêter, comme une pendule, d'un coup de dent*⁸⁹. » Ce genre de sadisme Bofa le réserve au genre humain. Dans un texte de 1923, il compare le *Croc-blanc* de Jack London au *Dingo* de Mirbeau : « *Anthropomorphique et symbolique, celui-ci a donné la matière d'un livre de psychologie et de satire simplement humaines. Pour étudier son loup, Jack London, au contraire, a commencé par vivre de la vie même d'un loup. Il ne nous en fait pas un héros de roman à quatre pattes, ni le*

⁸⁰ Louis Nazzi, « À la gloire de Dingo. Octave Mirbeau nous parle de son prochain livre... », *Comoedia*, 25 février 1910.

⁸¹ Gus Bofa, « Les livres à lire... et les autres », *Le Crapouillot*, 16 mars 1924.

⁸² Octave Mirbeau, *Dingo*, op. cit.

⁸³ Gus Bofa, cité par Roland Dorgelès, « Don Quichotte et Gus Bofa », *Le Crapouillot*, avril 1927.

⁸⁴ Gus Bofa, *La Symphonie de la peur*, op. cit.

⁸⁵ Louis Nazzi, « À la gloire de Dingo. Octave Mirbeau nous parle de son prochain livre... », *Comoedia*, 25 février 1910.

⁸⁶ Gus Bofa, *Zoo*, Editions Mornay, 1935.

⁸⁷ Gus Bofa, *Zoo*, op. cit.

⁸⁸ Gus Bofa, *Zoo*, op. cit.

⁸⁹ Octave Mirbeau, *Dingo*, op. cit.

dépotoir commode de ses états d'âme et de ses instincts personnels. Il recherche avec conscience, et sur place, la loi commune à tous les êtres primitifs, l'homme compris, leurs réflexes, leurs besoins, leurs causes de joie ou de douleur. Et plutôt que d'assimiler son animal à nous-même, il préfère nous ramener au stade animal de notre ascendance⁹⁰. »

Au-delà de ce désaccord, les deux artistes partagent un profond amour des chiens. De même que Mirbeau pense à son petit griffon « *comme à un ami perdu, comme au plus fidèle, au plus tendre de mes amis perdus*⁹¹ », Bofa salue, dans *Zoo*, son chien Tango, et un autre « *qui est un grand ami à moi, qui se nomme Yo*⁹². » La présence d'un petit chien, tout au long de son œuvre, constitue une sorte de marque de fabrique et figure, selon Mac Orlan, un « *élément d'honnêteté* », sans lequel le sabbat humain « *perdrait de sa puissance*⁹³. » Le frontispice définitif de *Dingo*, préféré à un autre qui rappelait celui de Falké, évoque la phrase de Mirbeau, pleine de compassion pour les chiens qui « *ne vivent pas longtemps, mais, afin de vivre beaucoup, [...] brûlent les étapes de la vie, et [...] courent très vite, comme des fous, vers la vieillesse et vers la mort*⁹⁴ ». Ni noble sauvage, ni anarchiste à quatre pattes, le Dingo de Bofa vaque à sa vie de chien, tour à tour agité ou contemplatif, trop occupé de son univers pour s'intéresser à celui, incompréhensible, des hommes.

Enfants et animaux sont les seules créatures devant lesquelles Gus Bofa abaisse sa garde, bouleversé qu'il est par « *la peur vigilante, et sans espoir, qu'on retrouve encore dans le regard clair et douloureux de toutes les bêtes sauvages, et des petits de l'Homme avant l'âge de raison*⁹⁵ ». Sous son crayon, un enfant en bas âge et un chiot se ressemblent étrangement ; l'un ou l'autre apparaît, pour reprendre les mots de Mirbeau, « *exquis et cocasse à regarder, parce qu'encore disproportionné dans ses formes [...], gauche dans ses membres avec gentillesse, si spirituellement " mal dessiné ", dessiné comme une petite image de pierre, au portail d'une église gothique, [...] la tête beaucoup trop grosse, beaucoup trop lourde*⁹⁶ ». Sa compassion se manifeste quand, au lieu de montrer, comme Bonnard, la mise à mort du mouton d'Irène Legrel, il insiste sur le chagrin de l'enfant, qui lui semble autrement plus grave que l'embarras des adultes. Il clôt le chapitre avec la fillette pleurant, adossée à un arbre, le visage dans ses mains. La loi de la nature, tout comme celle des hommes, n'est que la loi du plus fort. Alors, en forme de consolation discrète, Bofa perche un petit oiseau sur l'arbre.

Exécuté au crayon noir et gras, le dessin de Bofa laisse apparaître esquisses et repentirs. Il donne au lecteur l'illusion de voir comment le cerveau guide la main de l'artiste. La réalisation finale d'un dessin, même si elle a été précédée d'une longue réflexion et de multiples ébauches, « *ne lui demande pas plus de temps que l'action d'écrire ; l'un et l'autre correspondent chez lui au même ordre d'activité et jamais l'expression "le dessin est une écriture" n'a été plus vraie*⁹⁷ ». Cette spontanéité s'accorde à l'écriture de Mirbeau, elle même affranchie des règles classiques de la composition et du réalisme, et la différence de style entre les planches hors-texte et les culs-de-lampe, au trait plus précis, plus moqueur, renvoie aux sautes de ton du roman même. Curieusement Mirbeau semble avoir pressenti le style du dessin de Bofa. On relève dans *Dingo* cette phrase qui décrit parfaitement l'impression, que donne Bofa, d'un dessin en train de se faire sous nos yeux : « *Ce sont les disproportions de ses formes et leur apparent désaccord, " ses fautes de dessin ", dirait l'Ecole des Beaux-Arts, son aspect radieusement caricatural qui me ravissent et qui rendent si émouvants, pour moi, barbare, cette fleur d'esquisse, ce prestige tout neuf d'une chose qui commence*⁹⁸. »

La laideur des hommes.

⁹⁰ Gus Bofa, « Les livres à lire... et les autres », *Le Crapouillot*, 16 juin 1923.

⁹¹ Octave Mirbeau, *Dingo*, *op. cit.*

⁹² Gus Bofa, *Zoo*, *op. cit.*

⁹³ Pierre Mac Orlan, *Gus Bofa*, *op. cit.*

⁹⁴ Octave Mirbeau, *Dingo*, *op. cit.*

⁹⁵ Gus Bofa, *La Symphonie de la Peur*, *op. cit.*

⁹⁶ Octave Mirbeau, *Dingo*, *op. cit.*

⁹⁷ Georges Charensol, « Dans l'atelier de Gus Bofa », *Le Portique*, 1947.

⁹⁸ Octave Mirbeau, *Dingo*, *op. cit.*

Si Falké et Bonnard s'abstiennent de caractériser le narrateur, réduit le plus souvent à une silhouette, Gus Bofa montre, dès le premier chapitre, Mirbeau, solitaire, près de sa table de travail et ne nous laisse aucun doute sur qui raconte l'histoire. Il resitue aussi le roman au début du siècle, alors que Falké en donne une vision plus intemporelle. On devine chez Bofa un plaisir certain à dessiner les accessoires périmés de sa propre jeunesse : train aux formes de jouet, « cocotte » pleine de grâce, militaires courtisant les nurses du Trocadéro.

Cette vision de Mirbeau dans son bureau rappelle Don Quichotte dans sa bibliothèque. Autre chevalier à la triste figure, Mirbeau n'a, en guise de Sancho Pança, que son chien. Plus que la rébellion, c'est la solitude qui rapproche Mirbeau et Dingo. Naturelle et acceptée chez l'animal, elle constitue chez l'homme la condition et la sanction de la liberté. Écœuré par la médiocrité des « lourdauds rétrogrades » de Ponteilles, Mirbeau se déclare « *bien résolu à vivre à part, à vivre pour soi-même, pour moi seul, à m'isoler de leurs sottises querelles, de leur stupide haine*⁹⁹ ». Ce sentiment, Gus Bofa le comprend, lui qui se bat « *contre l'intrusion d'étrangers dans ma vie ; contre les idées toutes faites qu'on veut m'imposer ; contre la compagnie, indiscretement offerte, de gens que je ne tiens pas à connaître ; contre le contrôle qu'ils prétendent exercer sur mes goûts, mes vices, mon emploi du temps, mes amours, mes idées et, d'une façon générale, ma liberté* ». La planche qui montre Mirbeau veillant sa femme malade est chargée d'une émotion singulière, qui ne s'explique que si l'on sait que Bofa lui-même vient de perdre sa femme¹⁰⁰.

On sent par endroits l'illustrateur habiter le personnage de Mirbeau. Ainsi, dans la scène du déjeuner chez les Legrel, il lui donne un peu de sa propre allure, corps dégingandé, oreilles décollées. La sympathie est évidente aussi lorsqu'il confronte Mirbeau, observateur solitaire et tourmenté¹⁰¹, à la populace bruyante et gesticulante de Ponteilles-en-Barcis, qui semble vouloir l'étouffer. Le village apparaît comme une masse oppressante de maisons basses et molles, serrées les unes contre les autres, comme apeurées¹⁰², et ses habitants, sous le crayon de Bofa, « *obéissent à l'atmosphère dans laquelle ils vivent et qui a fini par prendre leur aspect, à force de les posséder*¹⁰³ ». Tout aussi mous que leurs bicoques, ils donnent l'image d'une humanité qui s'écroule sur elle-même.

Ces rues étroites, ces maisons trapues, ces fenêtres obscures, ces boutiques encombrées, ces corps entassés contribuent à une impression d'enfermement que Bofa accentue en maintenant le lecteur à distance, l'obligeant à regarder ce qui se passe par dessus une épaule, au-delà d'un mur, par l'entrebâillement d'une porte, ou englué dans cette foule, incarnation « *de la méchanceté et de la laideur des hommes*¹⁰⁴ ». Seules échappatoires, la jouissance animale de la contemplation de la nature ou la curiosité humaine pour la vie et le monde, que symbolise la fenêtre grande ouverte sur le jardin de Legrel¹⁰⁵.

Le destin veut que Gus Bofa, quelques années après avoir illustré *Dingo*, subisse une mésaventure proche de celle vécue par Mirbeau à Cormeilles-en-Vexin. En 1940, à l'entrée de l'armée allemande à Paris, le dessinateur se replie à Mauperthuis, « *à l'abri des radios, des journaux, des insupportables discussions entre sourds et aveugles, sur la guerre inconnaissable* ». Pour occuper ses journées (il dessine la nuit), Bofa remet en état le jardin de la grande villa. Dans ce « *potager de guerre* », comme jadis Mirbeau, il plante tomates, maïs et pommes de terre. Les villageois, qui se moquaient déjà de lui « *car il boitait fort d'un côté [...] et sa femme boitait de*

⁹⁹ Octave Mirbeau *Dingo*, *op. cit.*

¹⁰⁰ Alice Bofa, ancienne gérante du music-hall l'Eldorado, est décédée en avril 1934. « *Je suis*, écrit Bofa à un ami, *depuis plusieurs mois, à la suite d'une grande peine, très retiré de la circulation.* »

¹⁰¹ Voir l'image où il contemple la cabane du braconnier. C'est un thème récurrent de l'œuvre de Bofa et une des formes de l'inquiétude humaine qu'un personnage seul, dans un paysage vide et silencieux.

¹⁰² Image qui se retrouve dans *Malaises* ou *La Symphonie de la Peur*.

¹⁰³ Michel Vaucaire, *Le Crapouillot*, juillet 1931.

¹⁰⁴ Louis Nazzi, « À la gloire de Dingo. Octave Mirbeau nous parle de son prochain livre... », *Comoedia*, 25 février 1910.

¹⁰⁵ Voir, par exemple, la planche consacrée à Félix Le Dantec dans *Synthèses littéraires et extra-littéraires*. Bofa a manifestement pour Legrel plus de sympathie que Mirbeau.

*l'autre côté ce qui donnait une démarche un peu titubante au couple*¹⁰⁶ », s'indignent de ce qu'il donne le surplus de sa récolte plutôt que de le vendre. Il quittera Mauperthuis, aussi déçu que Mirbeau par le monde rural : « *Les paysans n'aiment pas la terre ; ils la cultivent et l'exploitent sans scrupules. Si elle est pauvre et ne peut malgré les traitements médicaux leur donner que des plantes ternes et incombustibles, ils l'abandonnent à sa misère, quitte à aller lui faucher son pauvre foin pour les lapins, si elle est capable de donner du foin.* »

Les clowns sociaux.

Le volume intitulé *Théâtre* ne propose en fait que les trois principales pièces d'Octave Mirbeau : *Les Mauvais bergers*, *Les affaires sont les affaires* et *Le Foyer*. Illustrer du théâtre, c'est-à-dire des dialogues, peut sembler une gageure, mais se révèle un exercice idéal pour un « *dessinateur cérébral* » comme Gus Bofa. Le monde du spectacle lui est familier. Affichiste pour l'Eldorado ou la Scala, il a été aussi critique dramatique, a signé des revues et des pièces, et même géré un music hall. En 1911, il célèbre ainsi son premier anniversaire à la tête de la rubrique théâtrale du *Rire* : « *J'avais pris le solennel engagement envers ma conscience professionnelle de ne jamais aller au théâtre. Jusqu'ici j'ai tenu scrupuleusement ce serment. J'occupe ainsi une situation exceptionnelle parmi les courriéristes théâtraux : je suis le seul qui n'ait jamais mis les pieds dans un théâtre.*¹⁰⁷ »

La plaisanterie dissimule une conviction bien ancrée : le théâtre est fait pour être lu et non vu. « *L'habitude, écrit Bofa, de faire jouer les pièces par des acteurs me paraît venir d'une erreur initiale aussi grave que celle du cinéma parlant aujourd'hui. Elle a encouragé la paresse du spectateur en lui épargnant la peine d'imaginer lui-même, en contact immédiat avec l'auteur, les personnages qu'on lui présente. Ainsi la pensée du dramaturge ne parvient au jour qu'à travers une traduction, défigurée triplement par le propre cerveau d'un artiste, par son impuissance à se réaliser complètement, et par les traditions nécessaires d'une technique assez étroite*¹⁰⁸. » La lecture d'une œuvre dramatique évite donc ces « *traductions* » parasites que sont la mise en scène et l'interprétation et laisse libre cours à l'imagination du lecteur : « *Je me les joue à moi-même en les lisant, et j'en tire, sans effort de cabotinage, toute l'émotion et la joie possibles. [...] Je fournis automatiquement les décors, les costumes, les lumières adéquats. C'est commode, rapide et sûr.* »

Au début des années 20, il relit ainsi, crayon en main, *Courteline*. Pour illustrer les deux tomes de son *Théâtre choisi*¹⁰⁹, il préfère, au lieu de tirer les personnages vers la caricature, en souligner la vérité en les faisant descendre de scène et en les plaçant dans un décor quotidien. L'auteur, manifestement satisfait, dédicace un exemplaire « *à Gus Bofa. Son collaborateur dévoué et reconnaissant, G. Courteline.* » L'illustration des trois pièces de Mirbeau obéit à un tout autre parti pris. Bofa, qui cherche toujours à se renouveler, décide cette fois d'insister sur la théâtralité et dessine les protagonistes comme s'il les voyait depuis la fosse d'orchestre. Jean Roule apparaît campé au centre de l'image, en légère contre-plongée ; il débite sa tirade en regardant le public et son pied droit déborde même du bord de la scène, figuré par un trait.

Gus Bofa agrémentait sa rubrique théâtrale du *Rire* puis du *Sourire* de caricatures des comédiens de l'époque ; ici il ne s'agit plus de peindre de véritables acteurs mais de reproduire les ectoplasmes qui surgissent à la lecture d'une pièce : « *J'ai tant de fois lu et relu Boubouroche que j'ai pu me faire un tas d'idées du bonhomme. Je ne sais pas s'il est moustachu ou glabre, svelte ou obèse, vingtenaire ou quadragénaire, mais en tout cas je le vois, et je ne l'ai pas reconnu aux Français l'autre soir*¹¹⁰. » Dans une lettre à Jules Claretie, à propos du *Foyer*, Mirbeau affirme : « *Tous les personnages, même les plus petits, sont typés. J'espère qu'ils resteront fortement dans*

¹⁰⁶ Dr Richard, témoignage inédit.

¹⁰⁷ Gus Bofa, *Le Rire*, n° 455, 21 octobre 1911.

¹⁰⁸ Gus Bofa, « Les livres à lire.. et les autres », *Le Crapouillot*, juin 1932.

¹⁰⁹ Il s'agit de l'édition des *Œuvres complètes* de Courteline par la Société Littéraire de France. Bofa signe aussi les illustrations de *Messieurs les ronds-de-cuir* et *Les Gaîtés de l'escadron*.

¹¹⁰ Gus Bofa, « Le Rire au théâtre », *Le Rire*, n° 370, 5 mars 1910.

*l'esprit des gens*¹¹¹. » Voilà précisément ce que Bofa restitue : l'image gravée dans son esprit par les phrases de Mirbeau.

Le décor de ce théâtre virtuel est réduit au strict minimum : deux éléments pour chaque pièce, l'un côté cour et l'autre, côté jardin, que Bofa se donne le droit d'intervertir, d'un dessin l'autre, pour les besoins de l'équilibre. Les indications de Mirbeau pour *Les Mauvais Bergers* sont synthétisées en une chaise et une silhouette d'usine. Griffonnées sans souci des proportions, elles suffisent à suggérer « *un intérieur d'ouvrier dans une cité ouvrière*¹¹² ». Un arbre en pot dérisoire et un château crayonné comme par un enfant évoquent les jardins et le manoir d'Isidore Lechat. Le décor du *Foyer* se ramène à une esquisse d'école, pourvue du drapeau tricolore de rigueur, et à de gros sacs d'argent, dont Bofa s'amuse à modifier la taille et la valeur. Une seule exception à cette règle : la planche montrant les petites du *Foyer*, que Bofa présente comme de vraies fillettes, non des personnages de comédie, et dont l'horizon est littéralement bouché par des bâtiments dessinés de façon plus réaliste, presque à l'échelle.

Le style de Bofa est avant tout émotif, et non descriptif. Le respect de la lettre du texte est donc sacrifié sans état d'âme à l'efficacité du trait. Pour *Dingo*, là où Falké reproduit fidèlement la description d'Édouard Legrel, « *avec sa grosse tête ébouriffée de cheveux roux, sa petite moustache rude*¹¹³ », Bofa dessine un grand homme presque chauve, aux moustaches et à la barbe longues, parce qu'il lui permet ainsi de faire passer en un coup d'œil « *cette bonté plus qu'humaine* » que Mirbeau attribue au personnage. Pareillement, dans *Les affaires sont les affaires*, il oublie le chapeau de paille, la jaquette noire, les journaux dans les poches, la barbe drue et même la vulgarité d'Isidore Lechat, pour rendre plus évidentes la force et l'intelligence de celui qui « *vit un rêve comme Bonaparte, Bismarck ou Chamberlain*¹¹⁴ ».

Par contraste avec le châtelain de Vauperdu, ses interlocuteurs, le marquis de Porcellet, le vicomte de la Fontenelle, ou Phinck et Grugg, sont représentés, chapeau bas, dans des attitudes de soumission ou de déférence. La vérité des attitudes mène à celle des caractères, même si, pour l'obtenir, Gus Bofa doit torturer sans pitié le corps humain. Les mollets trop épais, trop bas, les bras trop longs, les mains trop grosses, tous ces détails qu'on pourrait juger des maladresses, concourent à produire une impression de vérité, bien plus forte que dans un dessin réaliste. Une esquisse montre qu'il a d'abord imaginé la Madeleine des *Mauvais Bergers*, le bras rabattu contre la poitrine, avant de se décider pour le bras levé. Ce geste, qui traduit parfaitement la « *foi ardente* » de la jeune femme en la possibilité d'un « *bonheur libre*¹¹⁵ », évoque aussi la pose de Jean Roule¹¹⁶. Les deux amants, ainsi rapprochés, restent cependant différents. Le corps tendu comme un arc, les yeux fermés, Madeleine exprime la passion. Jean Roule, bien campé sur ses deux jambes, le front baissé, semble tout aussi résolu mais plus raisonneur.

Si ces deux révoltés ont sa sympathie, par contre Robert Hargand, fils de patron et socialiste, l'agace. Il le campe, allant d'un côté et regardant de l'autre, levant le poing mais sans lâcher sa canne, vaguement ridicule. Il faut dire que Bofa n'a aucune patience pour « *la stupidité inefficace des clowns sociaux*¹¹⁷ ». Alors que Mirbeau décrit Hargand, père, en proie à un violent combat intérieur, « *entre la colère et les larmes*¹¹⁸ », Bofa montre un hypocrite, que trahit le soin qu'il prend à ne pas répandre la cendre de son cigare.

Comme le note très justement Mac Orlan, Bofa « *prend souci de cacher sa sentimentalité avec assez de soin pour que la découverte en soit réservée à ceux qui le comprennent et l'aiment. C'est souvent une jolie figure de jeune fille qui l'aide à se révéler*¹¹⁹... » Madeleine le touche donc,

¹¹¹ Lettre à Claretie, 28 novembre 1905 (*Revue des grands procès*, 1908).

¹¹² Octave Mirbeau, *Théâtre*, op. cit.

¹¹³ Octave Mirbeau *Dingo*, op. cit.

¹¹⁴ Octave Mirbeau, cité par Maurice Le Blond, *L'Aurore*, 7 juin 1903.

¹¹⁵ Octave Mirbeau, *Théâtre*, op. cit.

¹¹⁶ Bofa est familier de ce système d'écho. Voir par exemple dans *Malaises* « L'orage qui cuit » et « Un chien aboie dans la campagne ».

¹¹⁷ Pierre Mac Orlan, « Principaux ouvrages illustrés par Gus Bofa », *Biblio*, mai-juin 1948.

¹¹⁸ Octave Mirbeau, *Théâtre*, op. cit.

¹¹⁹ Pierre Mac Orlan, *Gus Bofa*, op. cit.

mais aussi la Germaine de *Les affaires sont les affaires*, dont il fait une beauté sombre, dont le visage farouche contraste avec l'expression de résignation douce de son fiancé, Lucien Garraud, accablé, qui plus est, d'une calvitie et d'une longue barbe décourageantes. L'attitude des deux jeunes femmes, droites et fermes, les oppose à l'humanité flasque qui les entoure.

Le frontispice qui ouvre le volume du *Théâtre* montre les personnages de Mirbeau sous l'apparence des poupées d'un chamboule-tout. Il s'agit sans doute, dans l'esprit de Bofa, d'une allusion à la verve satirique de Mirbeau, au jeu de massacre qu'il pratique contre la société. Mais à bien examiner le dessin, on s'aperçoit que tous les protagonistes sont alignés là, riches et pauvres, gentils et méchants. Madeleine se trouve entre le sinistre contremaître Maigret et Jean Rabe. Seule à ne pas regarder droit devant, elle tourne un visage amoureux vers son compagnon. Autre indice, celui-ci porte au cou le foulard rose, que Bofa offre, « *cravate de gentille étoffe nouée avec amitié*¹²⁰ », à celles de ses créatures qui ont mérité son affection particulière. On en vient alors à penser que si jeu de massacre il y a, c'est la vie elle-même.

D'autant que Gus Bofa ajoute, en guise de commentaire à la fin des *Mauvais bergers*, un personnage que Mirbeau avait laissé dans les coulisses. Appuyé sur son fusil, sous l'œil d'un gendarme, un lignard attend docilement qu'on lui donne l'ordre de tirer sur les grévistes. La légende est particulièrement grinçante : « Le soldat inconnu ». Et Gus Bofa, qui a failli, en 1914, connaître « *la gloire de mourir pour le profit des Forges et Aciéries Françaises*¹²¹ », répond par un non sans équivoque à la question de Mirbeau, « *Tuer ! Toujours Tuer ! Est-ce que l'humanité n'est point lasse de ces éternelles immolations*¹²² ? »

Dans *Dingo*, un simple écriteau, « Villa Mon Rêve », que l'illustrateur accroche cruellement au portail de la villa du notaire Joliton, suffit à révéler la vanité des illusions humaines. Tout comme Mirbeau avait assisté impuissant au déclenchement de la Grande Guerre, Bofa prend conscience dans les années 30 que ce carnage n'a servi à rien, et même pas d'exemple. Les puissants de ce monde ont trouvé un remède à la peur qui tenaille l'humanité depuis l'origine : « *Ce remède, c'est la marche. La marche en ordre serré, par colonnes de compagnie, au pas cadencé, rythmée et soutenue par le fracas des cuivres et des peaux sonores*¹²³. » Un dessin saisissant annonce les temps à venir : dans les rues en ruines d'une ville bombardée, des hommes, des femmes, des enfants, le visage dissimulé par des masques à gaz, regardent passer, résignés, l'automobile du président de la République. Et on croit entendre, par-dessus cette image de désolation, l'écho de la voix de Mirbeau à la fin de sa vie : « *Pauvres petits... pauvres petits bonshommes*¹²⁴ ! »

Au contraire de Mirbeau, Gus Bofa n'a pas fait fortune. Il aurait fallu continuer dans l'affiche : « *Naturellement, je ne sais pas profiter de ce départ. Je me laisse accrocher par le livre illustré. Cela dure et s'impose. Je ne deviens pas millionnaire comme j'aurais dû.* » Le beau livre, tout en donnant un moyen d'expression idéal à cet artiste si « *sensible aux mots, dont il dessine le rayonnement*¹²⁵ », l'a coupé du grand public et de la critique. Au lendemain de la seconde guerre, il n'est plus question d'édition de luxe. Pour « gagner » une vie qu'il n'a jamais jugée digne de respect, Bofa doit vendre les exemplaires personnels de ses livres et les dessins originaux, dont il s'avoue bien incapable de fixer le prix. S'enlisant lentement, sans illusion sur l'avenir et indifférent au jugement de la postérité¹²⁶, il continue de travailler, sous l'aspect d'une « *vieille carcasse, assez pitoyable, démodée du point de vue marin, mais agréable à regarder sur le fond du ciel bleu, avec ses pavois déteints et ses tons pralinés de vieille petite barge d'ex-voto dans les églises de village* ». Plus intéressé à poursuivre sa méditation solitaire que l'argent et la gloire, Gus Bofa meurt en 1968,

¹²⁰ Pierre Mac Orlan, *Gus Bofa, op. cit.*

¹²¹ Gus Bofa, « Les livres à lire... et les autres », *Le Crapouillot*, octobre 1934.

¹²² Octave Mirbeau, *Théâtre*, Éditions nationales, 1935.

¹²³ Gus Bofa, *La Symphonie de la Peur, op. cit.*

¹²⁴ Octave Mirbeau, cité par Albert Adès, « Octave Mirbeau à Cheverchemont », *Nouvelles Littéraires*, 27 janvier 1934.

¹²⁵ Pierre Mac Orlan, « Principaux ouvrages illustrés par Gus Bofa », *Biblio*, mai-juin 1948.

¹²⁶ « *On ne fait pas un chef d'œuvre, écrit-il. On fait ce qu'on peut et la postérité y trouve ce qu'elle est capable d'y trouver et rien de plus.* »

délaissé et oublié : « *La plus étonnante réussite pour un homme serait d'arriver à être lui-même et rien que lui-même toute sa vie. Il aurait ensuite devant lui toute une vieillesse de clochard pour méditer sur les brillants résultats de cette vie, s'en rappeler, à loisir, les détails pittoresques.* ».

Emmanuel POLLAUD-DULIAN