

MAX JACOB FANTASISTE ? CIRCONSTANCES DE L'HUMOUR DANS LE CORNET À DÉS

Antoine PIANTONI*

De nombreuses études ont été menées sur les vertus comiques de la poésie de Max Jacob¹ ; aussi nous ne proposons-nous pas de conduire une énième enquête sur les différents procédés d'écriture que le poète engrange dans son arsenal visant à faire sourire, voire rire franchement, son lecteur. Nous envisageons plutôt de creuser un sillon déjà tracé par plusieurs critiques qui défendent l'hypothèse d'une indissociabilité de la légèreté et de la gravité chez Jacob² : personnage double, ambigu, voire duplice³, il a laissé une œuvre emblématique d'un doute existentiel, métaphysique, et, partant, proprement littéraire, à travers une conception apparemment ludique⁴ de la poésie. De fait, la difficulté de lecture et, il faut bien le dire, de compréhension que présentent nombre de poèmes du *Cornet à dés*, incite tout lecteur à rechercher un principe

* Agrégé de Lettres Modernes et docteur de l'Université Paris-Sorbonne (*Les Poètes fantaisistes, un renouveau de la poésie française au début du xx^e siècle ?* sous la direction de Michel Murat, 2015), Antoine Piantoni travaille principalement sur la poésie des xix^e et xx^e siècles, les groupes littéraires et la perception des *minores*. Il s'intéresse également aux échanges entre courants fin-de-siècle et modernistes francophones et anglophones. Il a organisé avec Filip Kekus la journée d'étude *Généralisations fantaisistes*, dont les actes ont été publiés sur le portail *Fabula*. Après avoir été doctorant contractuel puis ATER à l'Université Paris-Sorbonne, il est actuellement enseignant dans le secondaire et chargé d'enseignement à l'Université Paris-Nanterre.

directeur et une clef de décryptage qui rendent leur sens à cet exercice de dérèglement, vertigineux et inquiétant, à distance égale du surréalisme et du dadaïsme. C'est que Max Jacob entend déstabiliser son lecteur, l'entraîner sur un terrain mouvant et inconnu. Ici, on retrouve les vertus (ou les défauts ?) d'un art résolument déceptif :

Le poème jacobien n'oublie jamais l'aire du jeu lorsqu'il cède au calembour, aux mots d'esprits, ou à la satire. Ces notes d'humour, qui semblent d'un esprit prêt à tout abandonner pour un bon mot, rejoignent doublement « l'art de la déception. » Elles fonctionnent comme des pirouettes inattendues, car bien souvent elles permettent d'échapper au sérieux du propos, brisent le discours comme quelqu'un qui, lassé par trop de gravité, voudrait interrompre son interlocuteur, désamorçant toute tentative de réflexion approfondie⁵.

Jean-François Louette va jusqu'à considérer la forme du poème en prose comme le véhicule d'un saut vers le divin : « Jacob réinvente le poème en prose, dont le dessein est de montrer, à force de virtuosité burlesque, les limites de l'intelligence⁶. »

Ce principe directeur que nous évoquions n'existe peut-être pas, mais nous tenterons de comprendre la forme très particulière d'humour qui se loge dans *Le Cornet à dés* en confrontant un corpus forcément tronqué à un courant considéré comme mineur dans ce flot des avant-gardes sur lequel souffle l'Esprit nouveau dans les vingt premières années du siècle : cet affluent, c'est celui de la fantaisie, appellation confondante et souvent confondue. Le terme de fantaisie, associé à l'humour quand ce dernier ne s'y substitue pas, se retrouve dans divers comptes rendus, plus ou moins indulgents envers les difficultés que l'œuvre pose. Ainsi, Robert de la Vaissière salue un recueil où l'on « trouve encore de la fantaisie, du bluff, des jeux de mots, de subtiles analogies, une préface de diplomate cubiste tellement intelligent⁷ ! » Fernand Vandérem, passant en revue les représentants de « la littérature cubiste » ou du « cubisme littéraire » (il n'est pas bien certain de la formulation la plus appropriée), tente de situer Jacob : « M. Max Jacob quoique susceptible d'émotion ou de lyrisme, serait plutôt l'humoriste du groupe. Il s'apparente manifestement avec Alfred Jarry, bien que sa fantaisie soit moins directe et moins plantureuse que celle de l'auteur d'*Ubu Roi*⁸. » Chez les détracteurs du poète, même à plusieurs décennies d'intervalle, certains « qui ont davantage le sens du ridicule, invoquent les droits de l'humour. L'humour a certes tous les droits⁹. » Humour, fantaisie, que recouvrent ces termes commodes pour circonscrire une forme de légèreté incontrôlable ? Il n'est que d'aller se renseigner sur ce que signifie fantaisie en littérature à la veille de la guerre.

LES ANNÉES FANTAISISTES

Entre 1912 et 1913, un groupe qui s'est constitué à la fin de la décennie précédente commence à émerger : les poètes fantaisistes, notamment menés par Francis Carco et Tristan Derème, multiplient dans les revues les numéros spéciaux consacrés au groupe et à ceux qu'ils estiment graviter dans les mêmes parages. Parmi eux, Max Jacob, qui apparaît peu et ne contribue pas, est tenu en haute estime : c'est l'un des « indépendants » que loue Carco, et qui échappe aux classifications rassurantes. Voyons ce que ce dernier en dit dans un panorama esquissé en 1914 mais publié en 1919 :

La destinée de M. Max Jacob est également déconcertante. L'auteur de Saint-Maternel et de La Côte, créateur du druidisme, possède une œuvre de haut prix dans des tiroirs qu'il ne vide pas volontiers. Aussi bien en avons-nous eu lecture et des revues en ont-elles imprimé des fragments. M. Max Jacob est doué d'un esprit d'une finesse prodigieuse dont il devrait se défier au bénéfice d'une production plus assidue. Tout chez lui se perd dans une subtilité si grande qu'elle échappe au jugement critique. M. Max Jacob a plongé bien souvent dans la consternation les plus acharnés de ses admirateurs. Nous ne lui en tenons pas rigueur. Cependant ne s'en tiendra-t-il pas un jour rigueur à lui-même¹⁰ ?

Ce discours quelque peu ambivalent ne doit pas masquer les accointances de l'esthétique diffuse du groupe fantaisiste avec les principes sous-jacents qui déterminent la production poétique de Max Jacob à la même époque. Les fantaisistes témoignent d'une méfiance non feinte envers le tropisme doctrinal des littérateurs de leur temps, qu'il s'agisse des attardés néo-symbolistes ou des furieux futuristes. Et si Max Jacob, dans sa « Préface de 1916 » au *Cornet à dés* s'est empressé de développer une théorie du poème en prose, il ne faut pas oublier que les postulats qui lui donnent forme ont vraisemblablement été façonnés après la rédaction des poèmes : Louis de Gonzague Frick sera un des premiers à déclarer que la théorie poétique de Max Jacob « ne fut définitivement constitué qu'après coup. Les idées esthétiques de M. Max Jacob dansèrent longtemps comme autant de feux-follets. L'auteur du "*Cornet à dés*" ne planta véritablement son arbre qu'une fois que les fruits (mûris par un effet de magie) s'épanouissent sous les rayons d'un soleil spirituel¹¹. » Justement, comment les fantaisistes définissent-ils la fantaisie ? Donnons la parole à Tristan Derème :

Faut-il définir la fantaisie et avancer qu'elle est une manière de douce indépendance et parfois comme un air mélancolique que voile un sourire ambigu. Non pas une indépendance qui veuille tout démolir pour tout reconstruire, qui

proclame la nécessité de je ne sais quelle barbarie et qui s'exprime dans une langue sauvage, dure et raboteuse ; mais un souci agréable de liberté spirituelle et sentimentale qui permette de donner au monde des aspects imprévus¹².

Discours précis mais restreint et il ne faudra pas chercher davantage en termes de profession de foi. La poésie de Max Jacob peut-elle s'inscrire dans ce cadre ? L'instabilité et ses conséquences déceptives peuvent nous inciter à le croire : du reste, la mélancolie et le sourire, une certaine forme de tristesse ou d'angoisse coexistant avec une prétendue distance humoristique, comme on en trouve l'alliage dans le groupe fantaisiste, ne sont pas absents des textes du *Cornet à dés*, mûris et publiés dans ces mêmes années. Si l'on objecte le fait que Jacob se distingue formellement des acrobaties fantaisistes, on répondra qu'il est vrai que ces poètes choisissent dans leur majorité le vers, mais on rappellera qu'au sein de cette constellation évolue une figure comme Robert de la Vaissière, lui-même poète en prose. Ce qui distingue irrévocablement Jacob de ses confrères en fantaisie, c'est la dimension mystique. Mais ne nous y trompons pas : si l'on ose redéfinir la fantaisie comme une combinaison inattendue de sérieux et de distance¹³, alors l'on dispose peut-être d'un outil nouveau pour essayer de comprendre la dialectique déstabilisante entre burlesque et mystique chez Max Jacob.

Le *Cornet à dés* se distingue du cycle Matorel en ce sens qu'il n'affiche pas le même programme de lecture. Cependant, l'hybridité des tons et la tension entre élévation et rabaissement ont rapidement été perçues ; Robert de la Vaissière lui-même constate que « M. Max Jacob ne brigue point la faveur du grand public. Ou, s'il la brigue, c'est par des voies impénétrables, - parce que, peut-être, divines¹⁴. » Michel Leiris à son tour décomposera le titre du recueil pour en exprimer les potentialités : « Cornet, qui n'est pas sans ressembler au gobelet de l'escamoteur. Dés, qui pourraient figurer dans un tableau cubiste de la grande époque et font traditionnellement partie des accessoires de la Passion, puisque c'est aux dés que les soldats romains jouèrent entre eux la tunique du Christ¹⁵. » La dimension ludique et la dimension mystique coexistent, bien que le résultat du jet de dés perpétuellement recommencé donne parfois l'impression que la distance ironique et souvent subversive prédomine¹⁶. Nous postulons que cet effet est la conséquence du principe d'escamotage que Leiris suggère et qu'on trouve aussi de manière allusive dans le geste de voiler que Derème associe au sourire¹⁷. Ce principe d'escamotage, permettant une ouverture du texte, explique un peu mieux la fin de beaucoup de poèmes jacobiens qui ont l'allure d'une queue de poisson, comme celle de « L'Ombre des statues » qui voit le poète, passant « pour lettré », rédiger un éloge funèbre vantant « les nobles qualités

sociales et autres » d'un rejeton de dynastie commerciale qui « n'ayant que trois semaines, n'avait guère eu le temps de les faire valoir » (O., 380-381).

Prenons par exemple le troisième « Poème dans un goût qui n'est pas le mien », on y voit comment l'humour et la réflexion spirituelle (gardons tous les sens et les faces de l'adjectif) cohabitent :

POÈME DANS UN GOÛT QUI N'EST PAS LE MIEN

À toi, Baudelaire

Auprès d'un houx dont les feuillages laissaient voir une ville, don Juan, Rothschild, Faust et un peintre causaient.

« J'ai amassé une immense fortune et, comme elle ne me donnait aucune jouissance, j'ai continué à acquérir, espérant retrouver la joie que m'a donnée le premier million.

— J'ai continué à chercher l'amour au milieu des malheurs, dit don Juan. Être aimé et ne pas aimer, c'est un supplice ; mais j'ai continué à chercher l'amour dans l'espoir de retrouver l'émotion d'un premier amour.

— Quand j'ai trouvé le secret qui m'a donné la gloire, dit le peintre, j'ai cherché d'autres secrets pour occuper ma pensée ; pour ceux-là on m'a refusé la gloire que m'avait donné le premier et je reviens à ma formule malgré le dégoût que j'en ai.

— J'ai quitté la science pour le bonheur, dit Faust, mais je reviens à la science, malgré que mes méthodes soient démodées, parce qu'il n'y a d'autres bonheur que la recherche. »

Il y avait à côté d'eux une femme jeune couronnée de lierre artificiel qui dit : « Je m'ennuie, je suis trop belle ! »

Et Dieu dit derrière le houx :

« Je connais l'univers, je m'ennuie. »

Le texte débute comme une blague ou une histoire drôle qui réunit des personnages disparates : « don Juan, Rothschild, Faust et un peintre ». Tous sont réunis dans un lieu utopique, « un houx », qu'on peut lire comme un *où*, « dont les feuillages laissaient voir une ville. » Chacun s'épanche sur ses déceptions : la richesse, le désir, la gloire et le bonheur, autant d'illusions ou de vanités qui ne débouchent que sur ce lieu désolé et urticant. Jacob fait alors intervenir deux figures : une sorte d'allégorie de la muse, « jeune femme couronnée de lierre artificiel » qui déclare : « Je m'ennuie, je suis trop belle ! » et enfin Dieu qui « derrière le houx » confesse : « Je connais l'univers, je m'ennuie. » Ce poème qui commence comme une histoire drôle s'achève en théophanie triste, justement déçue. Le potentiel littéraire est dégonflé, du moins vis-à-vis des conventions

poétiques établies (la muse artificielle, aveugle devant sa propre facticité) et l'interrogation sur la vanité des désirs humains s'essoufflent. Le chiasme formé par les deux répliques de la jeune femme et de Dieu semble pointer vers un monde cerné par une forme d'épuisement, d'ennui. Cela dit, Jacob joue avec son lecteur car l'ennui n'est déceptif qu'en apparence ; c'est précisément ce que l'auteur dira au jeune poète : « Ennuyez-vous. Car ce jour-là vous prendrez un porte-plume et un papier et vous ferez peut-être un chef-d'œuvre. Tout est dans la qualité de l'ennui¹⁸. »

Et l'ennui déclenche parfois chez Jacob une succession de fulgurances dont la brièveté n'est pas toujours gage d'efficacité. Christine Van Rogger Andreucci admet que certains aphorismes « notent un simple jeu de mots sans portée¹⁹ » comme « L'artillerie du Sacré-Cœur ou la canonisation de Paris ». Dans cette veine prennent place un nombre non négligeable de pièces de la quatrième section du recueil : « Comme un bateau est le poète âgé ainsi qu'un dahlia, le poème étagé Dahlia ! Dahlia ! que Dalila lia. », « Le toit, c'est quatre, quatre, quatre : il y en a quatre. Le perron est une pelouse que nous opérons et qui les jalouse. Les toits sont amarante : reflet d'orage ! rage ! rage ! et l'ensemble est en sucre, en stuc, en ruche, moche, riche. », « Le braséro, zéro ! il s'exaspère de n'être pas un triangle muni d'ailes noires. Il se mord la queue, il est traversé de rails bleus qui se rallient, le raient et le raillent » (*O.*, 368-371). Dans une succession, presque une érucation, où s'emboutissent paronomases, métathèses et homéotéleutes, Jacob fournit la matière de plus d'une entrée de dictionnaire de poétique. Ce qui ne l'empêche pas de concevoir des textes qui incorporent une composante polémique.

DU MAUVAIS GOÛT CONSIDÉRÉ COMME UN DES BEAUX-ARTS

Max Jacob ne se sera pas fait faute de reprendre des lieux communs pour les critiquer, notamment dans la série des poèmes « dans un goût qui n'est pas le mien » qui programme « distance narquoise, ironie massacreuse, désolidarisation par rapport à l'œuvre²⁰. » Anna Davies est revenue sur un texte emblématique de ce jeu de massacre, « Le Cygne (genre essai plein d'esprit) », à travers lequel Jacob s'évertue à exprimer l'exténuation du motif : il ne faut pas s'y tromper, la négativité du propos permet une revalorisation du lieu commun ou plutôt une redéfinition. Il ne s'agit plus de prendre un objet pour ce qu'il est mais pour ce que l'on peut en faire, d'où l'inventivité verbale qui déconnecte le propos de l'animal : « Sous le nom d'eider, les cygnes aidèrent à l'édredon²¹. »

La paronomase entre « hommes-cygnés » et les « hommes insignes » ricoche sur Fénelon, « cygne de Cambrai », pour montrer que ce qui prime ce sont les associations, les combinatoires ludiques qui conduisent à l'extrême limite du beau conventionnel. Si Jacob exploite l'image du col de cygne, rapprochant l'oiseau du « faux col dans les pissotières », c'est certes pour provoquer le lecteur et l'inciter à rire de l'énormité, mais pas seulement. Il est loisible au poète de prélever le motif pour en changer la signification, jouer sur le signe, justement : n'est-ce pas exactement le symétrique de ce que fait Marcel Duchamp en cette même année 1917 lorsqu'il décide de placer un urinoir sur un socle pour créer sa *Fontaine* ?

Il y va donc d'une certaine forme de transgression dans les modalités de déploiement de l'humour et de la fantaisie jacobiniennes, jusque dans certains excès qui peuvent sonner comme un écho des poètes contestataires du XIX^e siècle à l'image des zutistes. Examinons un instant un des poèmes que Christine Van Rogger Andreucci invoque pour illustrer l'« énormité, le rire grossier, le comique sans finesse » qui confine au « mauvais goût » chez Jacob, à savoir « Le Sacrifice d'Abraham » :

*En temps de famine en Irlande, un amoureux disait avec ardeur à une veuve :
« Une escalope de vô, ma divine ! — Non ! dit la veuve, je ne voudrais pas abîmer
ce corps que vous me faites la grâce d'admirer ! » Mais elle fit venir son enfant et
lui coupa un beau morceau saignant à l'endroit de l'escalope. Est-ce que l'enfant
garda la cicatrice ? Je ne sais pas ; il hurlait bibliquement quand on le coupa dans
l'escalope. (O., 397)*

Comme l'a justement rappelé Anna Davies, Jacob prend très probablement appui sur Swift et son *Humble proposition* (1729) pour remédier à la famine qui frappe l'Irlande²², chef-d'œuvre d'humour dont l'évocation ouvre justement *L'Anthologie de l'humour noir* qu'André Breton fera paraître en 1940. Elle passe plus rapidement sur l'intertexte biblique qui nous semble plus complexe et décisif dans la compréhension de la dialectique que Jean-François Louette s'est efforcé de mettre au jour entre burlesque et mystique. Ici Jacob fusionne deux types d'idolâtrie, celle proprement religieuse et celle du corps mortel, la seconde n'étant que le reflet trivial de la première. Le jeu de mots sur le pronom *vous* qui résonne (probablement à cause de l'accent anglais) avec *vô* n'apparaît qu'après la paronomase *vôlveau*, laquelle renvoie sans ambiguïté au culte du veau d'or dans les Écritures. Le langage précieux de l'amour qu'on retrouve dans l'hypocoristique « ma divine » et dans « la grâce d'admirer » se double assez explicitement de sa signification théologique. C'est davantage sur un mode

sceptique, malgré qu'il en ait, que Max Jacob est inconvenant et « grossier » : en effet, la parodie portée au carré du texte de Swift, premier pas dans l'humour noir²³, se complexifie de l'épisode du veau d'or mais fait également se télescoper la ligature d'Isaac avec l'agonie du Christ en croix. Le poème ne vire pas simplement au Grand-Guignol mais s'interroge sur le silence de Dieu : aucun ange ne vient retenir le bras de la mère (double inversé d'Abraham, d'autant plus scandaleuse qu'elle a porté la vie) qui, telle une bouchère²⁴ « coupa un beau morceau saignant à l'endroit de l'escalope », non plus qu'aucun dieu (la mère est encore un double inversé, une « divine » qui ne répond pas et inflige la blessure²⁵) ne vient répondre au *lama sabachthani* du fils qui « hurlait bibliquement quand on le coupa dans l'escalope ». Allons plus loin : la cicatrice peut renvoyer à une plaie, « la cinquième plaie de Jésus Crucifié », que Jacob, après Nietzsche, considère comme la métaphore de l'Intelligence :

La couronne d'épines c'est le travail intellectuel. Or il est dit qu'après le coup de lance à la poitrine (région animique), il sortit de la cinquième plaie de l'eau et du sang. Ceci est pour signifier qu'il n'y a pas d'intelligence véritable où il n'y a pas don de la sensibilité même de l'individu pensant. L'eau représente la sensibilité, et le sang, l'idée en elle-même. (O., 1385).

La plaie décrite par l'incision effectuée par la mère ne donne à voir que le sang, soit l'idée sans la sensibilité : que la mère soit impitoyable et dépourvue de toute compassion, cela ne fait pas de doute ; mais la déréliction de l'enfant s'accompagne-t-elle d'une insensibilité du lecteur, souriant devant l'humour « sans finesse » (si ce n'est celle de l'escalope) et manquant la portée religieuse de l'interrogation ? Après tout, le commerce charnel auquel se livre la mère-bouchère est en quelque sorte, et par procuration, celui auquel elle était susceptible de s'adonner avec l'amoureux : on sait que l'adverbe « bibliquement » est pourvu d'un sens potentiel graveleux²⁶...

Jacob ne propose pas un ensemble entièrement polarisé vers un questionnement existentiel mais lui interdire l'accès à une forme de réflexion sociale nous paraît injuste, cette réflexion fût-elle parasitée par la distance comique. L'humour noir qu'on a vu se déployer dans « Le Sacrifice d'Abraham » trouve à s'appliquer dans d'autres configurations. Dans un mémoire très éclairant, Marianne Dahan a très récemment proposé des lectures parallèles et croisées de certains textes du *Cornet à dés*. Elle propose notamment un tableau qui juxtapose des éléments communs entre « À la mémoire de Dostoïevski » et « Le rire impitoyable du serpent boa ». Les deux textes mettent en scène une

« vieille », dans le premier elle assiste « un vieux petit acteur ratatiné et râpé » qui « avait vu qu'on peut se procurer des enfants en bas âge pour les vendre à des vieillards », soit, pour reprendre les mots de M. Dahan, « un commerce louche » qui suggère une forme de prostitution infantile. Elle articule donc ce poème au « Rire impitoyable du serpent boa » et la « réunion de ces poèmes met en lumière le cercle vicieux de la pauvreté²⁷ ». Si ces textes mettent en évidence un milieu sordide, comment expliquer le titre du second ? Que vient faire ce « rire impitoyable », moquerie et châtement d'une « horrible vieille pleureuse » qui prostituerait l'enfant non-désiré parmi d'autres « jouets criards » ? Jacob ne veut assurément pas verser dans le naturalisme ou le réalisme. La dernière phrase du poème semblerait justifier tout le texte, impliquant ce sacrifice que Christine Van Rogger Andreucci postulait, non sans circonspection, au bon mot ou au jeu de sonorités : « Le violeur est au violon : la violée vole ! » Plus tôt dans le poème, le sujet lyrique non-identifié prenait la parole pour s'exclamer : « Je m'étonne que ces tonnes cachent une grosse vieille ingénue prenant soin de son fœtus. » Cette phrase peut se découper, au prix de certains aménagements, en deux trisyllabes (*Je m'étonnelque ces tonnes*) et deux octosyllabes (*Une grosse vieille ingénuel prenant soin de son fœtus*), les rimes et les mètres neutralisant malicieusement la phrase de son contenu misérabiliste, ce qui prépare la pointe finale. Mais, dans ce système, que devient le verbe « cachent » ? Il faut revenir au sujet du verbe : les « tonnes » qui ne sont qu'une variante des fûts qu'on trouve sur les quais de la gare de Creil : « L'Oise coule devant des tonneaux. » L'image du tonneau s'inscrit dans un réseau isotopique qui est celui de l'incarcération ou, plus général, de l'enfermement : tous ces éléments, « tonneaux », « tonnes », « cage », « tombes », « violon », contiennent sans révéler, en d'autres termes « cachent ». Comme le poème cache, escamote, pour reprendre les termes de Leiris, la signification au profit du jeu allusif. Les tonneaux et les tonnes ne sont pas un simple élément de décor : ils figurent le processus d'exagération, de gauchissement (la femme « grosse » est déjà « vieille », « prenant soin » d'un enfant qui n'est encore qu'un « fœtus ») auquel se livre le poète qui en fait des... tonnes²⁸. Les tonneaux peuvent également renvoyer à l'énigmatique poème « Cosmogonie » :

Dieu par son tonneau (il y a un Dieu) regarde la terre ! il la verra comme quelques dents cariées. Mon œil est Dieu ! mon œil est Dieu ! Les dents cariées ont comme une goutte infiniment petite qui les classe. Mon cœur est le tonneau de Dieu ! mon cœur est le tonneau ! l'univers pour moi est comme pour Dieu. (O., 413)

L'humanité est ici réduite à des objets microscopiques, des « dents cariées », gâtées par les vices, gourmandise ou autre, et qu'on doit classer en fonction de

cette goutte, figuration possible de l'âme, image inversée de la langue de feu. Quel est ce Dieu qui fait plutôt penser à Diogène ? Est-ce à dire que le poète, qui semble se confondre avec Dieu, par ses attributs, l'œil et le cœur, équivalents possibles de la pensée et du sentiment, n'est qu'un représentant du cynisme ? L'humour noir qui se déploie dans les deux textes est bien loin des jeux phoniques et ludiques, mais exige du lecteur qu'il s'implique afin d'en saisir la teneur, voire qu'il statue lui-même sur la signification du texte²⁹.

DU RAGOT À L'ARGOT

Il ne faut pas craindre de chercher chez Jacob une méthode qui fore à travers l'épaisseur verbale et donne à voir, de biais naturellement, différentes strates. Le jeu de mots n'est pas tant le résidu, « la fiente de l'esprit qui vole » pour reprendre les mots de Tholomyès dans *Les Misérables*, que le phénomène de coalescence qui engendre le précipité du texte. Jacob lui-même a recours à une image qui illustre ce processus par la métaphore biochimique : « Autour d'un mot se coagule une phrase, un vers, une strophe, une idée. Ah ! quel beau mode d'extériorisation ! Et extérioriser, c'est tout » (*O.*, 1704). Les poèmes en prose de Jacob recèlent des termes ou des expressions dont on peut légitimement penser qu'ils constituent des noyaux langagiers autour desquels le texte a pu s'agréger³⁰. Nous emboîterons le pas à Jean-François Louette qui propose une étude très suggestive du poème « Roman-feuilleton » [« Donc une auto s'arrêta... »] au cours de laquelle il revient sur l'expression *cirer les bottes* allant jusqu'à y débusquer le spectre de la tournure *proposer la botte* « attestée, depuis le XVIII^e siècle, au sens d'offrir sans préliminaires à une femme de faire l'amour³¹. »

L'art de Max Jacob consisterait pour bonne part à creuser, non seulement sous les apparences, les préjugés, la prétendue logique des choses et des êtres, mais également à travers le langage. Nous en voulons pour preuve un autre poème intitulé « L'Art ariste » :

Le journal Femina décrit l'hôtel de la duchesse d'H... comme une bâtisse fort triste et s'attarde à dépeindre en rouge gris le pavé de la cour. Il dit que la chambre centrale est habitée par un vieux domestique qui veille sur l'hôtel, l'été. Ce qui l'étonne, c'est que les rideaux traînent toujours un peu à terre comme une robe à queue et il confesse que, faisant lui-même des romans, il a tout regardé avec soin et même les autres hôtels du voisinage où les rideaux traînent aussi à terre. Il a été témoin d'une scène ou demi-scène de la fille avec la mère à propos de physique ou de fusil, la bonne ayant demandé si on faisait beaucoup de physique

ou de fusil dans le pensionnat où on envoyait son fils à elle. Il y eut une gifle appliquée comme une certaine feuille ronde pareille au cresson et qui pousse sur les murs. J'ai parlé du domestique qui garde l'hôtel, l'été. C'est ce domestique qui est chargé de la vidange. La duchesse a un profil aristocratique et la plante de la muraille s'appelle aristoloche, l'auteur du reportage s'appelle Aristide. (O., 390)

Dans l'étude qu'elle en propose, Anna Davies privilégie une forme de non-sens qui vide la forme journalistique de son contenu : « Les mots seuls procurent la dynamique nécessaire à la progression du poème, davantage que les idées exprimées par ces mots, et l'humour réside dans l'effet parodique de l'ensemble³². » Si cette hypothèse nous paraît tout à fait défendable, nous souhaiterions approfondir la dynamique qu'elle suppose. De fait, ce texte nous paraît fonctionner sur un miroitement des significations, entre différents niveaux de langue et différents sociolectes. Le cancan³³ rapporté par une revue superficielle est rendu possible par le témoignage du domestique. De quel ragot s'agit-il ici ? Le pivot se situe au centre du texte dans la confusion étrange entre « physique » et « fusil » : l'attelage des deux termes semble venir de la confusion faite par la bonne. Outre la proximité phonique en français, il existe une deuxième relation qui ressortit au jeu de mots bilingue : « fusil » est très proche du grec *phusis*, soit « nature » d'où dérive « physique ». Tout se passe comme si dans ce milieu aristocrate, on avait essayé de crypter un échange au moyen de termes savants pour masquer un scandale au cours d'une scène qui se résorbe alors dans une « demi-scène » : faire de la physique, n'est-ce pas une forme d'activité honnie dans les pensionnats ? C'est justement ce type d'établissement qui accueille le fils, où peuvent se développer des amitiés particulières, un peu... grecques. Mais pour qu'il y ait scandale et que mère et fille s'affrontent, il faut que cette physique se soit exercée au sein même de la maison aristocratique, qu'en d'autres termes, le fils de la bonne ait entrepris la fille de la duchesse (raison pour laquelle on l'a peut-être envoyé au pensionnat). À partir de ce point, on peut relire le poème en amont et en aval : les « rideaux [qui] traînent toujours un peu à terre comme une robe à queue » cachent une allusion obscène, car les robes qui attirent finissent inmanquablement par devenir des traînées. Tous « les autres hôtels du voisinage où les rideaux traînent aussi à terre » recèlent donc une forme de concupiscence qui ne peut finir que sur un drame. La phrase qui décrit avec une certaine bizarrerie l'altercation violente entre la mère et la fille peut se lire comme une sorte de charade assez complexe : en argot, le « cresson » désigne la « chevelure » ; or, ce « cresson [...] pousse sur les murs », étalé comme un enduit ou un crépi ; la « gifle appliquée comme une certaine feuille ronde » préfigure le crépi par la crêpe. En réassemblant les éléments, on aboutit à un crêpage (crêpe, crépi) de chignon (chevelure) ! Si l'on convient que la démonstration est

un peu tirée par les cheveux, qu'on relise les dernières lignes du poème pour se convaincre plus sérieusement de l'exploitation de l'argot. Le « domestique » est chargé de la « vidange », soit la source du ragot. Mais en argot, « vidange » signifie « accouchement » ; or, « la plante de la muraille s'appelle aristoloche », qui est préconisée pour atténuer les douleurs de l'enfantement. Jacob utilise les ressources langagières, de l'argot au langage soutenu, voire technique, pour placer des indices permettant de reconstituer le véritable ragot : la fille de la duchesse aurait fricoté avec le fils de la bonne, d'où scène et gifle puis conséquences, soit éloignement du coupable et accouchement clandestin. Ce poème fonctionne en écho avec le « Jeu sur le mot "caste" », où le mélange des castes permet la construction du poème. La clause de « L'Art ariste » tresse les vocables *aristocratique* (à propos du « profil », soit la vue de côté afin de sauver la face, les apparences), *aristoloche* (clef de la dernière étape du poème car il s'agit probablement d'un accouchement) et *Aristide* (Bruant³⁴ sans doute pour la couleur populaire et l'argot, mais il s'agit aussi de la plante qui alphabétiquement précède l'aristoloche dans les dictionnaires de botanique). Au total, on retrouve la dynamique du rire et des larmes, du rire en larmes de la fantaisie, car la scène de vaudeville n'est qu'une « demi-scène³⁵ », le comique n'étant qu'une des faces de l'événement qui peut être également perçu comme dramatique.

Il n'était pas question pour nous de dresser un panorama, au mieux, ou un catalogue, au pire, des formes d'humour dans *Le Cornet à dés* mais de montrer comment l'indétermination qu'on se plaît parfois à qualifier de fantaisie préside à une forme de combinatoire aussi ludique pour le lecteur qu'amusante à mettre en place pour l'auteur. Chercher du sens dans ce recueil n'est donc pas quête impossible mais il faut se garder de plaquer une grille d'interprétation trop étroite. Un chroniqueur contemporain de la parution du *Cornet à dés* ressaisit assez justement l'étourdissement qui s'empare du lecteur :

Il arrive que M. Max Jacob, Pierrot noir, prince de l'inattendu, jongle merveilleusement, et cela devient une sorte de bonneteau de mots d'assonances ; il arrive que ce jeu confère au texte une irréalité, qu'il fasse penser aux jeux de paroles des Malgaches que nous a révélés Jean Paulhan ; il arrive que le fil du poème se torde et ait des retours et finisse par vraiment dessiner (le titre en avertit) une boîte à cigares ou une demi-lune ou un peloton de fil embrouillé. Il arrive aussi que l'auteur tombe dans cette fantaisie stupéfiée plutôt que stupéfiante que donnent certains rêves pleins de surprises³⁶.

L'humour noir qui se développe à la faveur du récit de rêve place l'œuvre jacobienne au croisement de plusieurs courants du rire fin-de-siècle, eux-mêmes influencés par la part nocturne et désabusée du romantisme allemand. En ce sens, Max Jacob ne peut pas être écarté des grands prédécesseurs du surréalisme et sa place parmi les interlocuteurs que furent Apollinaire et Reverdy pour la nouvelle génération demeure, à cette aune, tout à fait légitime.

NOTES

- ¹ La dernière en date, DAVIES Anna, *Max Jacob and the Poetics of Play*, Londres, Maney publishing, 2011, contient à ce propos deux chapitres consacrés respectivement aux jeux de mots et aux pastiches dans *Le Cornet à dés* [abrégé DAVIES dans le présent article]. Avant elle, René Plantier et Christine Van Rogger Andreucci avaient consacré des pages inspirées aux jeux de mots, calembours et parodies du poète (voir PLANTIER René, *L'Univers poétique de Max Jacob*, Klincksieck, 1976, p. 77-136 et VAN ROGGER ANDREUCCI Christine, *Max Jacob, acrobate absolu*, Seyssel : Champ Vallon, coll. Champ Poétique, 1993, p. 52-61)
- ² Qu'on nous permette tout particulièrement de confesser combien cette étude est redevable à l'article de Jean-François Louette, « Max Jacob : le manège et l'autel », *Poétique*, n° 122, avril 2000, p. 191-207, repris dans *Sans protocole*, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2003, p. 145-166.
- ³ Il faudrait à cet égard mener une étude d'ensemble de la figure du double et de l'inversion sexuelle dans *Le Cornet à dés*.
- ⁴ Pour une étude de cette dimension dans *Le Cornet à dés*, voir MARCHETTI Marilia, « L'espace du jeu dans *Le Cornet à dés* » dans *Max Jacob poète et romancier*, Actes du colloque du CRPC/Université de Pau, 25-28 mai 1994 avec des lettres inédites de Max Jacob, Valéry Larbaud et Jean Cocteau, Christine Van Rogger Andreucci dir., n° 4, avril 1995, p. 123-128.
- ⁵ VAN ROGGER ANDREUCCI Christine, « Max Jacob : l'art du gauchissement », *Intercâmbio*, n° 5, 1994, p. 145.
- ⁶ LOUETTE Jean-François, *Sans protocole, op. cit.*, p. 165.
- ⁷ LA VAISSIÈRE Robert (de), « Le Mouvement littéraire : les Livres », *L'Europe nouvelle*, 20 juillet 1918.
- ⁸ VANDÉREM Fernand, « Les Lettres et la Vie », *La Revue de Paris*, 15 janvier 1919, p. 433.
- ⁹ RAT Maurice, « L'Actualité poétique : Poésie », *La Muse française*, 15 juin 1937, p. 280. Auparavant dans sa chronique, à propos des *Morceaux choisis* publiés par les éditions de *La NRF* l'année précédente, Rat parle de « cette littérature de coq-à-l'âne et de pot-pourri qui était déjà bien vieille il y a dix ans et qui semble maintenant tout à fait faisandée. La réunion, sous forme d'extraits, de toute cette œuvre disparate et macaronique, précipite en quelque sorte son naufrage. [...] Oūï le boniment qui débagouline, on s'aperçoit qu'il n'est rien derrière... C'est le triomphe de l'écholalie et d'une pauvre gouaille ; c'est surtout, de bric et de brac, un rapetassiss verbal où s'enfilent les réminiscences, et qui dissimule mal l'impuissance de l'auteur. » (*ibid.*, p. 279)

- ¹⁰ CARCO Francis, *Les Derniers États des Lettres et des Arts. La Poésie*, éd. Sansot, 1919, p. 83-84.
- ¹¹ FRICK Louis de Gonzague, « Etc... M. Max Jacob et son *Cornet à dés* », *SIC*, décembre 1917. Voir *supra*, p. 147.
- ¹² DERÈME Tristan, « En Guise de Préface », *Les Facettes*, « Indépendants et Fantaisistes », 3^e année, 4^e cahier, mai 1913.
- ¹³ « L'oscillation entre la plaisanterie et la gravité, l'hésitation entre la parodie et l'authenticité, le brutal retournement du burlesque au mystique et du mystique au burlesque [...] provoque l'hésitation du lecteur. » (VAN ROGGER ANDREUCCI Christine, « Max Jacob : l'art du gauchissement », *art. cit.*, p. 149)
- ¹⁴ LA VAISSIÈRE Robert de, « Le Mouvement Littéraire : Les Livres », *art. cit.*
- ¹⁵ LEIRIS Michel, « Préface » au *Cornet à dés*, éd. Etienne-Alain Hubert : Gallimard, 2003, p. 7.
- ¹⁶ L'ironie aurait d'ailleurs un rôle pour ainsi dire eschatologique : « Comique et tragique sont distincts et inséparables, mais ne sont pas non plus antagonistes. Le metaxu qui les unit en les conservant dans leur différence est donné par l'union mystérieuse de la souffrance avec la grâce. Et ce lien est assuré par l'ironie qui opère le nécessaire détachement subjectif. » (MARCHETTI Adriano, « Poésie et prophétie dans l'éclat du rire », dans *Max Jacob poète et romancier*, *op. cit.*, p. 66).
- ¹⁷ Jacob établit lui-même un lien entre pudeur et humour : « Pas d'ironie ! elle vous dessèche et dessèche la victime ; l'humour est bien différent : c'est une étincelle qui voile vos émotions, répond sans répondre, ne blesse pas et amuse. L'humour est le gai résultat de plusieurs pensées ennuyeuses ; il est souvent la preuve de la grandeur. L'humour est attendri et charmant. » (*O.*, 1728). Serge Abramovici reconnaît également à l'humour une fonction d'escamotage : « Le calembour, surtout dans le cas de M. Jacob, peut en effet également jouer comme paravent, écran protecteur, occultant une angoisse véritable derrière l'apparence humoristique, n'offrant qu'un indice - lapsus - simultanément dissimulé et ostenté par le texte. » (ABRAMOVICI Serge, « La fonction poétique de l'humour », dans *Max Jacob poète et romancier*, *op. cit.*, p. 57).
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 1703.
- ¹⁹ VAN ROGGER ANDREUCCI Christine, « Max Jacob : l'art du gauchissement », *art. cit.*, p. 146.
- ²⁰ HUBERT Étienne-Alain, « Circonstances du pastiche : du côté d'Apollinaire, Max Jacob et Reverdy », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 112, 2012/1, p. 79-80.
- ²¹ Anna Davies signale d'ailleurs que les plumes des écredons sont plutôt empruntées aux canards qu'aux cygnes.
- ²² Anna Davies propose de voir dans cette réécriture possible une nouvelle forme : « Ce poème en prose pourrait être désigné comme une parodie de parodie, élaborant un nouveau genre à partir d'un genre antérieur. » (DAVIES, p. 91, nous traduisons)
- ²³ Dès avant la Première Guerre, Swift est bien connu de ceux qui s'intéressent à l'humour britannique : « Swift fut également un des plus fameux humoristes de la Grande-Bretagne ; il fut surtout le plus digne de ce nom. Sa "blague" est sinistre parfois, concentrée ; rageuse. C'est le prototype génial de la mauvaise plaisanterie. De nos jours, et avec la sensibilité excessive d'un public gâté par les jérémiades sur les filles-mères et les souteneurs sans excuse, un Swift serait vite odieux. Aucun journal n'accepterait sa copie, à peine de se voir submerger par le "flot sans honneur" des lettres de protestation. » (CARCO Francis, « Réflexions sur l'humour », *Mercur de France*, 1^{er} juillet 1914, p. 50).
- ²⁴ Dans un des poèmes de *La Défense de Tartufe*, dont on sait qu'ils furent composés pour la plupart au moment du baptême catholique de l'auteur en 1915, Jacob esquisse un parallèle qui n'a certes rien de nouveau entre le corps du Christ supplicié et la chair destinée à être

- consommée : « Les bourreaux ont supplicié un pauvre innocent ; sa pauvre chair est encore pendante aux clous comme une viande de boucherie » (« Retour du Golgotha », *O.*, 524).
- ²⁵ La figure de la mère castratrice, littéralement ou symboliquement, parcourt d'ailleurs *Le Cornet à dés* : qu'on pense seulement à la mère d'« Inconvénient des boutures », « vieille petite boule [qui] ne voulait pas [que le fils] quittât la lampe de la vallée blanche. [Cette] lampe [qui] l'a toujours empêché de vivre ailleurs quand il ne vivait plus près d'elle. » (*O.*, 376).
- ²⁶ Notre postulat est donc résolument aux antipodes du constat qu'établit René Plantier jugeant qu'« il n'est pas inutile de faire remarquer que les références à l'Ancien et au Nouveau Testament excluent le registre de l'humour et de la dérision dans les similitudes [...] ». » (PLANTIER René, *L'Univers poétique de Max Jacob*, *op. cit.*, p. 221-222).
- ²⁷ DAHAN Marianne, *Les Tableaux homonymiques, principe d'unité du Cornet à dés de Max Jacob*, Université de Montréal, 2016, p. 103-104.
- ²⁸ En ce sens, notamment par la figure privilégiée de la syllepse, les poèmes en prose de Jacob se structurent autour du calembour, « simple glissement d'un champ à l'autre présenté comme une déviation d'une écriture commandée par les mots. » (ABRAMOVICI Serge, « La fonction poétique de l'humour », *art. cit.*, p. 54)
- ²⁹ Certains commentateurs voient dans cette sollicitation une forme d'épreuve pour le lecteur : « Faisant sortir la poésie des domaines qui lui sont traditionnellement dévolus, c'est le lecteur qu'il veut faire bouger, "émouvoir", pour reprendre un terme qu'il affectionne. Faire bouger le lecteur, car pour Max Jacob, rien n'est définitivement donné, mais tout se construit par un engagement patient et quotidien de tout l'être : l'accès à la poésie comme à la foi nécessite un investissement volontaire et lucide de chacun d'entre nous et l'acceptation de n'être plus tout à fait, à la fin du parcours, le même qu'au commencement. » (JOURBERT-THIBERGE Emmanuelle, « Pourquoi la poésie en prose de Max Jacob est-elle difficile à lire ? » dans *Max Jacob et la création*, textes réunis par Arlette Albert-Birot, Jean-Michel Place, coll. Surfaces, 1997, p. 60).
- ³⁰ René Plantier parle de « mots-tremplins syntaxiques », phénomène inchoatif qui sert d'embrasseur à la créativité : « La variation des points de départ est un moyen d'investigation et un moyen de provoquer le langage. L'obéissance aux règles conduit à la correction. Faire obéir les organisations du langage aux intentions choisies conduit à l'invention. [...] En fait, la multiplication des matériaux dans le vocabulaire et dans la syntaxe entraîne la multiplication des forces de l'imaginaire. Nulle préoccupation de spécialiste visant à accroître un savoir mais au contraire une tentative d'intégration de matériaux visant à accroître les libertés à l'égard de tous les systèmes. » (PLANTIER René, *L'Univers poétique de Max Jacob*, *op. cit.*, p. 55).
- ³¹ LOUETTE Jean-François, *Sans protocole*, *op. cit.*, p. 159.
- ³² DAVIES, p. 53, nous traduisons.
- ³³ Jacob entend tirer un certain enseignement des rumeurs : « Ne méprisez pas du tout les cancans, les on-dit, les récits sur les actions d'autrui. Écoutez-les comme un juge d'instruction ou un commissaire de police. Exercez là votre critique ; séparez le faux du vrai ; analysez les sentiments en jeu, n'y mettez aucune moquerie que si vraiment il y a lieu à moquerie après réflexion. » (*O.*, 1743).
- ³⁴ Antonio Rodriguez propose de lier ce poème à la préface du *Cornet à dés* : Jacob, lorsqu'il tente de définir ce que peut être l'art véritable, explique que « les artistes sont alors ceux qui, malgré les règles suivies dès l'enfance, trouvent une expression vivante. Cette expression vivante est le charme des aristocraties, c'est celui du xvii^e siècle. » Et d'embrayer sur les capacités de l'auteur de talent : « *Quand un chanteur a la voix placée, il peut s'amuser aux roulades. Pour me bien comprendre, comparez les familiarités de Montaigne avec celles d'Aristide Bruant ou les*

coudoiements du journal d'un sou avec les brutalités de Bossuet bousculant les protestants. » (*O.*, « Préface de 1916 » et p. 347-348).

³⁵ « Demi-scène » peut également faire penser à *demi-mondaine*, comme les « dames [qui] sont à demi Ophélie à demi bourgeoise » (« Gloire, cambriolage ou révolution », *O.*, 410) ou bien ironiquement aux *demi-vierges* qui donnent leur nom au roman à succès de Marcel Prévost publié en 1894.

³⁶ ANONYME, « Les Lettres », *L'Intransigeant*, 28 juillet 1918.