

# HUIT MORCEAUX SUR LES APHORISMES POÉTIQUES DU CORNET À DÉS

Alexander DICKOW\*

Parmi les œuvres de Max Jacob, l'un des poèmes les plus commentés, ou les plus profondément commentés, tient en douze petits mots, dont cinq noms significatifs : « L'enfant, l'éfant, l'éléphant, la grenouille et la pomme sautée » (*O.*, 364). Outre les micro-lectures de Jean-Jacques Thomas, Anna J. Davies ou Rosanna Warren, de nombreux commentaires du *Cornet à dés* citent cette énigmatique suite de substantifs, comme si cette phrase qui n'en est pas une encapsulait quelque essence de la poétique jacobienne<sup>1</sup>. C'est là l'étrange joyau du long ensemble de cent onze fragments connus généralement, mais de manière erronée, sous le nom « Le Coq et la perle » (j'y reviendrai).

Que le fragment poétique et ses cousins - aphorismes, sentences, dictons et maximes - se situent ou non au cœur de l'écriture de Max Jacob, ces formes se situent bel et bien à ses origines. La première œuvre de Max Jacob, à bien peu de choses près, est le *Cahier des maximes*, ensemble de sentences morales rassemblé

---

\* Alexander Dickow est professeur de langue, de littérature et de culture françaises et francophones à Virginia Tech (Virginie, États-Unis). Il est auteur de nombreux articles consacrés à Max Jacob parus en revues. Son dernier livre *Poète innombrable : Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, Max Jacob* a paru aux éditions Hermann (2015). Directeur scientifique des *Cahiers Max Jacob*, il est aussi poète (*Rhapsodie curieuse*, Mugron : Louise Bottu, 2017) et traducteur.

au lycée de Quimper entre mai et juin 1893, et qui réunit les signatures de René Villard, Raoul Bolloré, Max Jacob et quelques autres camarades de classe. Selon René Villard, « Le *Cahier des maximes* [...] a été surtout la source première d'où a jailli ce fameux *Cornet à dés*<sup>2</sup>. »

Pourtant, les fragments du *Cornet* ne ressemblent pas aux sentences morales de Chamfort ou de La Rochefoucauld. En fait, Max Jacob pratique plusieurs types d'écriture aphoristique : bien après les sentences du *Cahier des Maximes*, vers le début des années dix, Jacob compose plusieurs ensembles de « poèmes persans » ostensiblement inspirés de Hafiz notamment (en passant par le *West-östlicher Divan* de Goethe). Ces ensembles sont publiés d'abord dans les *Œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel, mort au couvent* (1912), puis en plusieurs livraisons dans la revue italienne *Lacerba* (juin à septembre 2013)<sup>3</sup>. Ensuite, ce sera *Le Cornet*, puis les maximes esthétiques (et parfois morales) de l'*Art poétique* (1922), qui reviennent dans une certaine mesure au modèle rochefoucauldien.

Chacun de ces ensembles a son caractère propre, et obéit à des principes différents, et ces ensembles eux-mêmes peuvent s'avérer plus ou moins hétéroclites. Y a-t-il une constante, un fil conducteur à travers lequel le lecteur puisse lire les fragments du *Cornet à dés* en tant qu'ensemble ? Entreprise hasardeuse, peut-être, que de chercher un tel fil conducteur parmi des expériences poétiques tous azimuts. Philippe Moret reproche à certaines études d'aplatir la variété des maximes de La Rochefoucauld :

*Souvent il est arrivé que les commentateurs de La Rochefoucauld parlent de la maxime, comme s'il s'agissait d'un moule formel minimal et rigide ne laissant une marge que très limitée à la création personnelle. Dans la mouvance structuraliste, on a pu écrire une étude consacrée à la « Structure de la maxime », comme s'il n'y en avait qu'une<sup>4</sup>.*

S'il est donc réducteur de chercher « la » maxime chez La Rochefoucauld, combien plus le serait-il de chercher un « moule » chez Jacob, où l'aphorisme est plus divers encore tant formellement que thématiquement, et généralement dépourvu de la « pointe » caractéristique de la maxime rochefoucauldienne ?

C'est là l'obstacle au cœur de tout commentaire d'une suite d'aphorismes, *a fortiori* de celui de l'insaisissable *Cornet à dés*. Nous proposons dès lors de modeler le propos présent sur l'aphorisme lui-même : fragmenté comme lui, partiel ; ouvrant une multiplicité de perspectives, plutôt que d'enfermer l'aphorisme selon Jacob dans quelque définition réductrice. À l'ouverture de la

forme, nous répondons avec un relatif éclatement de la forme-article qui, nous espérons, donnera à voir non la règle, mais la richesse de l'aphorisme jacobien.

## LES APHORISMES DE LA CHRONIQUE DE 1916

Certains des aphorismes du *Cornet* sont parus d'abord en décembre 1916, dans la longue « Chronique » du dixième et dernier numéro de la revue *L'Élan*<sup>5</sup>. C'est le personnage du « Poète », sorte de trouble-fête qui vient interrompre la conversation sérieuse de « Milord » et « Le Chroniqueur », autres personnages du dialogue. Pourtant, ces aphorismes ne sont pas forcément contemporains de cette « Chronique », ni produits en même temps qu'elle : il se peut que ces miniatures expérimentales soient venues de quelque carnet (un de ces fameux carnets d'un sou avec lesquels Jacob se promenait, pour y marquer ses trouvailles<sup>6</sup>), pour être insérées dans la « Chronique » puis réemployées dans la suite du *Cornet*. Dans la « Chronique », les remarques du Poète visent à se moquer des autres personnages, à l'instar du *Phanérogame*, où les exclamations intempestives du personnage éponyme viennent embêter Tropgrandglaïeul, Hainabord et Psittacus, trois bavards qui se prennent pour des savants<sup>7</sup>. Dans *Le Cornet*, cette moquerie s'estompe largement, et ces énoncés, isolés, prennent une allure plus énigmatique. Il serait cependant injuste de dénier aux aphorismes jacobiens une certaine visée satirique, une certaine moquerie, même à l'adresse du lecteur. Le premier de ces aphorismes se lit ainsi : « Tu sors ? tu vas faire remarquer ta maladie : les lanternes à roulettes te regardent et le zèbre à bascule achève de t'étourdir » (*O.*, 361).

Quel que soit un « zèbre à bascule », - un jouet en bois vaguement infernal ? - il vient à point nommé étourdir, non pas quelque personnage, mais le lecteur, qui semble en effet « sortir » parmi un surgissement insolite d'objets à peine identifiables. L'entrée parmi ces poèmes-éclairés serait une « sortie » dans le monde ou dans la brousse sauvage d'une poésie délivrée de toute contrainte. Ce premier aphorisme sert en partie à alerter le lecteur qu'il va être dérouté, déconcerté, transplanté au-delà de ses repères habituels<sup>8</sup>. Et non sans être accompagné par le rire du poète, peut-être.

## DÉFINIR, JUXTAPOSER

Selon Ben Grant, « la collection d'aphorismes ressemble, sans en être l'équivalent, au dictionnaire ordinaire<sup>9</sup>. » De même, Philippe Moret évoque le travail de « redéfinition ou de redescription des valeurs et du vocabulaire censé

les prendre en charge » accompli par ce qu'il nomme le « contre-dictionnaire » polémique des *Maximes* de La Rochefoucauld<sup>10</sup>. Plus près encore de notre objet, René Plantier, dans un article sur les aphorismes du *Cornet*, y identifie des « définitions aléatoires », c'est-à-dire un travail de redéfinition à partir de matériaux improbables<sup>11</sup>.

Par ailleurs, Plantier a beaucoup commenté l'omniprésence de la copule dans l'écriture de Max Jacob ; c'est là le mécanisme verbal propre à poser une équivalence directe, et *a fortiori* propre à l'acte de définir<sup>12</sup>. Aussi trouve-t-on les équivalences à copule partout parmi les aphorismes du *Cornet* : « L'aube, à l'horizon, *est* un miroir d'étain [...] », « Au pied du lit, l'armoire à glace, *c'est* la guillotine [...] », « La fumée dont les courbes se poursuivent sur la tenture de soie bleue frappée de roses en velours grenat, *c'est* le chat qui passe, cette fumée », - *passim* (*O.*, 366-370).

Nous constatons au passage que ces équivalences concernent presque exclusivement des impressions sensibles : aucun nom abstrait, aucun concept moral ou non, n'entre en ligne de compte. On prend les choses les unes pour les autres, sans symbolisme clair, sans l'abstraction qui viendrait en garantir le sens ou la portée. Pour certains, la métaphore a nécessairement une *direction* : il y a toujours comparé et comparant clairement distingués, aux rôles fixes ; un comparé ne peut être en même temps un comparant<sup>13</sup>. Même si c'est le cas pour ces définitions à copules, ce qui est loin d'être certain, cette direction semble pour le moins indifférente : on peut changer la place du sujet et du complément sans avoir d'effet particulier sur la signification de ces définitions-fragments. Qu'on dise que la fumée est un chat ou que le chat est cette fumée ne fait pas grande différence.

Jacob se passe souvent même de la copule, pour ne laisser que l'apposition, cette expression absolument minimale d'une équivalence. Certains des fragments les plus célèbres sont de ce type, dont « Brouillard, étoile d'araignée » et « Mur de briques, bibliothèque ! » (*Idem*). À vrai dire, ce qu'on peut appeler la métaphore par apposition est un fait d'époque, une époque qui favorise la parataxe (c'est trop peu dire), la parataxe de « Liens » d'Apollinaire ou des poèmes élastiques de Cendrars, des textes futuristes, ceux de Huidobro publiés dans *Nord-Sud*, etc... On se rappelle de la définition célèbre de l'image par Reverdy :

*L'image est une création pure de l'esprit.*

*Elle ne peut naître d'une comparaison mais d'un rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.*

*Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique<sup>14</sup>.*

On insiste généralement sur le lien à l'image surréaliste et à Breton ; bien moins sur l'insistance de Reverdy que l'image se passe du geste de la comparaison. En effet, dans les premiers livres de Reverdy, l'image surgit souvent d'une simple juxtaposition - autrement dit, d'une apposition :

*Une femme endormie*  
*La toile d'araignée*  
*Un hamac transparent*<sup>15</sup>

L'analogie lie le hamac à l'état endormi de la femme, et la forme du hamac ainsi que sa transparence suggèrent la toile d'araignée (ou inversement), mais sans le moindre geste de comparaison. Aucune liaison ! La juxtaposition, donc la disposition typographique, met ces éléments en rapport. Y a-t-il même lieu de parler de métaphore ? C'est peut-être à cause de son statut plus ou moins non métaphorique que Reverdy préfère le terme ambigu d'« image » à celui de « métaphore ».

Les appositions des aphorismes jacobiens participent du même phénomène poétique, où l'analogie se réduit à son expression absolument minimale, à la ressemblance perçue grâce à la seule proximité des termes. Le lecteur seul doit accomplir la mise en rapport analogique des énoncés. Cependant, les poèmes en prose de Max Jacob de longueur ordinaire se servent bien moins souvent de l'apposition pure que de l'omniprésente copule. Les poèmes en vers, en revanche, contiennent souvent des appositions, ou des analogies par apposition, comme en témoigne cette suite de juxtapositions dans un poème tiré au hasard du *Laboratoire central* : « Rameaux, la mer, amour à mort/Remords » (O., 579).

### « À TOI, RIMBAUD »

C'est peut-être d'abord en raison des aphorismes du *Cornet* que l'on a parfois reproché à Jacob d'avoir lui-même été émule de Rimbaud, alors qu'il déplore l'influence de Rimbaud par ailleurs<sup>16</sup>. Car on trouve l'un des modèles les plus visibles de ces aphorismes dans « Phrases » de Rimbaud, suite de fragments poétiques des *Illuminations*. Un commentateur de « Phrases » remarque qu'« Ernest Delahaye, premier commentateur de ce texte en 1927, définissait » ces « Phrases » « non sans pertinence comme des “apparitions courtes”, fondées sur le schéma “sensation-vision”, de petites épiphanies en somme<sup>17</sup>. » On pourrait appliquer la même description aux fragments de Max Jacob, qui ressemblent souvent aux « hallucinations simples » de Rimbaud<sup>18</sup>. Mais là où Rimbaud dépend souvent

d'un phrasé tendu, syncopé, à la limite de la concision, Jacob préfère souvent une grande simplicité de facture : « Ne trouvez-vous pas que les gravures de modes s'animent un peu » (*O.*, 372). L'absence du point d'interrogation transforme cette question en constat, constat irréductible d'une erreur de la perception selon laquelle les gravures ont l'air de bouger. C'est une phrase sans ornement, mais qui ressemble à la caricature de quelque jugement sur les modes du moment : « Vous ne trouvez pas que les cols ont l'air un peu trop sévères cet hiver ? » ou « Les robes sont trop abondantes à mon goût cet automne. » Le constat est peut-être réversible : sont-ce des gravures de mode que l'on compare à des êtres vivants, ou des êtres vivants que l'on compare à des gravures de mode ? Ainsi, les « gravures de modes » pourraient être (métaphoriquement) des gens pleinement vivants, mais qu'on envisage comme autant d'êtres surgis des pages d'un journal de mode. À la réflexion, la phrase banale s'anime elle-même de suggestions multiples.

## L'APHORISME ET L'ENFANCE

Alain Montandon écrit :

*Étant donné que nous avons pris notre départ au commencement et à l'origine [...], nous nous trouvons plongés [...] dans le nuage doré de l'enfance, dont le souvenir devrait nous rappeler les instants éternels des premières lectures, celle de l'alphabet aux lettres noires et rouges [...]. L'enfance est un modèle d'aphorisme et d'idylle [...]. Ces joies d'une inconsciente innocence, vraies poésies fugitives, ont gravé dans l'âme une sorte d'ébauche, esquisse fabulatrice de l'énonciation aphoristique<sup>19</sup> [...].*

Ce rapport de « l'énonciation aphoristique » à l'enfance, Montandon le trouve chez Jean-Paul Richter, dont Jacob fut (naturellement !) un lecteur<sup>20</sup>. Montandon suggère indirectement que l'intérêt pour la forme minimale de l'aphorisme est lié à l'intérêt pour ces éléments basiques du langage que sont les lettres de l'alphabet. On se souvient alors du poème en prose du *Cornet*, « Petit poème » (*O.*, 402), dont voici le début :

*Je me souviens de ma chambre d'enfant. La mousseline des rideaux sur la vitre était griffonnée de passementeries blanches, je m'efforçais d'y retrouver l'alphabet et quand je tenais les lettres, je les transformais en dessins que j'imaginai. H, un homme assis ; B, l'arche d'un pont sur un fleuve.*

L'alphabet, de toute évidence, a partie liée avec la valse des apparences dont participent les aphorismes du *Cornet*. Nous y trouvons même des rideaux créateurs d'illusions, et ce à plusieurs reprises : « Entre les rideaux, le linteau est une glissière pour la fumée ! non ! pour les anges bleus qui dansent » (*O.*, 367). Et : « Les alvéoles de l'interminable rideau de tulle, c'est comme j'imagine les maisons de New York » (*Idem*). Car s'il y a une obsession dominante parmi les thèmes ou les mécanismes des aphorismes, c'est bien celle de l'illusion, de ses jouissances et de ses miroitements. Nous avons déjà cité des « hallucinations simples » rimbaldiennes telles que les gravures de mode animées ; mais il faudrait citer plus de la moitié de ces fragments. L'un de ceux qui semblent mettre au premier plan les jeux de l'apparence est : « Vu à contre-jour ou autrement, je n'existe pas et pourtant je suis un arbre » (*O.*, 373). Quand on me voit, je n'existe pas : je suis donc une *illusion*. Mais l'illusion a cette fausse existence, cette existence paradoxale qui est celle de l'impression sensible : celle, en l'occurrence, d'un arbre. Comment une chose inexistante peut-elle *produire un effet* ? Le mystère et le spectacle des apparences en tant que telles se loge en ce modeste fragment, dès lors qu'on en développe quelques implications.

On peut être tenté d'identifier chez Max Jacob une sorte de platonisme selon lequel les apparences viennent voiler la réalité véritable : « Le mystère est dans cette vie, la réalité dans l'autre ; si vous m'aimez, si vous m'aimez, je vous ferai voir la réalité<sup>21</sup> » (*O.*, 371). Cependant, chez Platon, l'apparence est une version déformée, dévalorisée de la vérité. Chez Max Jacob, le jeu des apparences peut revêtir l'aspect inquiétant et angoissant du diabolique, ou encore celui du jeu d'enfant réjoui face aux transformations incessantes de la perception et de l'imaginaire. Nous disions tantôt que le « zèbre à bascule » du premier aphorisme avait quelque chose d'un jouet d'enfant ; la suite des aphorismes dans son ensemble a bien quelque chose des jouets animés de *Casse-noisettes* ou d'Hoffman (dont Jacob fut également un lecteur, bien entendu).

## LA MAXIME DÉ-MORALISÉE

Le modèle de La Rochefoucauld (avec, du moins au xx<sup>e</sup> siècle, celui d'Héraclite) hante toute forme aphoristique, et il n'en va pas autrement pour Jacob. Le *Cornet* contient au moins un aphorisme qui rappelle directement l'héritage des *Maximes* et de ses successeurs moralisateurs : « La vis, ce qui rampe autour de la spirale ; ce qui s'exprime à la pointe : le vice<sup>22</sup> ! » Nous retrouvons la binarité typique de la maxime selon Roland Barthes, exprimée par

la forme chiasmatisque ; la « pointe » rappelle à la fois la pointe littérale de la vis, et la « pointe » rhétorique propre à la maxime<sup>23</sup>. C'est justement à la pointe de la maxime que le dévoilement rochefoucauldien a lieu ; ce qui est ostensiblement vertueux s'y révèle vice masqué. De même, chez Jacob, le matériel de charpentier se révèle métaphore morale ; un même mouvement de dévoilement se dessine à travers la forme, provoquant, par exemple, une relecture du mot « ramper », d'abord simple descripteur d'un mouvement animal, mais moralement connoté ensuite, comme le serpent édénique implicitement évoqué.

Ce mouvement de dévoilement, chez La Rochefoucauld comme chez Jacob, est directement lié au couple conceptuel *apparence/vérité*. Comme l'affirme Gary Saul Morson, la règle de l'existence sociale selon La Rochefoucauld, c'est l'auto-duperie, l'aveuglement de soi par l'amour-propre (« *self-deception*<sup>24</sup> »). La maxime a dès lors une mission de démystification ; elle vise à détromper le lecteur, à lui révéler le fonctionnement de l'amour-propre.

L'aphorisme jacobien, en revanche, semble viser tout au contraire à démontrer la réversibilité des apparences et de la vérité, leur fluidité ou leur contamination mutuelle. « Pour se venger de l'écrivain qui leur a donné vie, les héros qu'il a créés lui cachent son porte-plume », écrit Jacob ; ici, le réel et le fictif (l'apparence et la vérité) se mêlent ou changent de place (*O.*, 365). « Les pavés en mosaïque simulent le relief pour me faire perdre toute stabilité. Ô méchanceté des architectes ! » (*O.*, 366). Le trompe-l'œil domine les sens ; les sens perdent tous leurs repères. Certes, le couple *apparence/vérité* chez Jacob est généralement dépourvu de liens évidents à la morale. La mécanique rochefoucauldienne, chez Jacob, se dé-moralise, et les apparences ont la valence double que nous avons déjà constatée : elles peuvent revêtir un aspect tantôt diabolique et angoissant, tantôt ludique et jubilatoire.

## UN OBJECTIVISME AVANT LA LETTRE ?

Le poète d'aujourd'hui Emmanuel Hocquard a écrit plusieurs textes en forme de dictionnaire personnel (auxquels le présent article a une certaine affinité formelle) qui évoquent et commentent un fragment fétiche trouvé chez Joseph Guglielmi : « dans la cour                    platanes cinq ». Ce monostiche agrammatical, selon Hocquard, illustrerait une certaine poésie expérimentale de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, en ce qu'il exige que nous lisions « ce qui est écrit et non pas ce qui “devrait” être écrit<sup>25</sup>. » Or selon Hocquard, ce qui est écrit suivrait l'ordre logique de la perception : on a d'abord conscience du cadre, de ses environs immédiats : « dans la cour » ; ensuite,

*Le déplacement du regard : l'espace blanc. Les objets qui occupent cet espace : les arbres, identifiés comme platanes. Leur nombre enfin : cinq. C'est logique. Personne de sensé ne commencerait par compter cinq pour se demander ensuite : « Mais, au fait, cinq quoi<sup>26</sup> ? »*

Le principe de lire « ce qui est écrit et non pas ce qui “devrait” être écrit » fait partie d'une vision de la poésie inspirée par Charles Reznikoff et les objectivistes américains d'une part, et par Wittgenstein de l'autre : c'est une poésie tournée vers le monde et vers l'actualité du fait. Il serait hasardeux de lier Jacob à ce même courant ; pour Jacob, ce sont la vie intérieure et le cri du cœur qui primeront de plus en plus au fil des années. Il partage surtout avec Hocquard, et surtout à l'époque du *Cornet à dés*, une certaine tendance à considérer la forme poétique du dehors, avec une nette distanciation critique.

Cependant, si Jacob et Hocquard font partie de mondes poétiques a priori assez distincts, nous trouvons chez Max Jacob une étonnante anticipation de ce passage chez Hocquard, sous la forme de cet aphorisme du *Cornet* : « 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 » (*O.*, 370). Tout comme chez Hocquard, tout suit la logique de la perception ; on constate l'identité de l'objet - *le toit* - avant de percevoir qu'il y en a *plusieurs*, tandis que la saisie visuelle de leur nombre total (il y en a quatre) précède l'acte de les dénombrer un à un, acte ici superflu : on a déjà observé qu'il y a quatre toits avant d'en commencer la décompte.

Ce serait pousser les choses un pas trop loin que de voir la même logique à l'œuvre dans la suite de l'aphorisme ; à la rigueur, peut-être qu'on perçoit ce à quoi ressemble la surface des bâtiments - le sucre - avant de percevoir sa substance véritable - le stuc. Mais c'est peut-être excessif. Le reste de l'aphorisme obéit davantage à une logique du *reflet*, puisque l'écho paronymique « pelouse-jalouse » exemplifie l'écho visuel ou formel entre le perron et le toit « jalosé » (un perron, par sa plateforme, ressemble en effet à un toit en situation basse). Toujours est-il que l'analogie entre le propos de Hocquard et la première phrase de l'aphorisme est frappante. Qu'en conclure ? Car « une œuvre d'art vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on en peut faire avec la réalité » (*O.*, 349) : lire Jacob comme une sorte d'objectiviste avant la lettre, ce serait donc le lire à rebours de ses principes esthétiques. Peut-être pouvons-nous reconnaître à Jacob, à l'instar de Baudelaire et ne serait-ce que le temps d'un aphorisme, le droit de se contredire.

## LE COQ ET LA PERLE

Les jeux d'épreuves du *Cornet à dés* corrigés par Jacob portent l'indication manuscrite autographe de l'auteur et indique un saut de page qui aurait dû séparer le poème intitulé « Le Coq et la perle » et l'ensemble de cent onze aphorismes qui le suit. Mais ce saut de page n'a pas été respecté dans l'édition de 1923, et jusqu'en 2003, l'édition courante du *Cornet* a traité « Le Coq et la perle » comme titre de la suite d'aphorismes<sup>27</sup>.

En effet, les aphorismes du *Cornet* sont dépourvus de titre, et le poème « Le Coq et la perle » ne fait pas partie de cet ensemble. Mais est-ce seulement à cause d'une transition mal comprise qu'on appelle cette série « Le Coq et la perle », et cela jusqu'à aujourd'hui malgré la correction de l'erreur en 2003 ? Autrement dit, ce n'est peut-être pas seulement la confusion typographique qui a encouragé l'association de ce poème aux aphorismes ; il y a un lien interprétatif possible.

« Le Coq et la perle » a pour intertexte, comme on l'a parfois observé, la fable du même nom par La Fontaine<sup>28</sup>. Dans cette fable, un coq retrouve parmi les grains de sable une perle, qu'il rend au « beau premier lapidaire » : il n'en a pas l'utilité, et dit au lapidaire, « le moindre grain de mil/Serait bien mieux mon affaire. » Un « ignorant » hérite d'un manuscrit qu'il vend à son voisin libraire en disant pareillement, « le moindre ducaton/Serait bien mieux mon affaire. » Le poème de Jacob, reprend le refrain avec une légère modification : « L'éditeur m'a donné une tortue dont la coquille est rose et vernie : le moindre ducaton ferait bien mieux mon affaire » (*O.*, 361).

Dans la fable de La Fontaine comme dans le poème de Max Jacob, il s'agit d'un commentaire sur la valeur relative des choses : le coq préfère un grain de mil à une perle ; un ignorant préfère un ducaton à un manuscrit précieux. De même, chez Jacob, le poète joue le rôle de « l'ignorant » dans la fable, qui ne comprend pas la valeur de la belle tortue donnée par l'éditeur. Et, d'une manière semblable, le lecteur inattentif des aphorismes du *Cornet* risque encore de juger l'aphorisme trop peu substantiel, comme une simple bribe à qui manquerait cette masse critique qui permet la puissance poétique véritable. C'est l'ignorant avec son manuscrit, c'est le coq face à la perle. Mais pour le poète, tout se joue, peut-être, dans l'espace de quelques mots, dans l'espace réduit de l'aphorisme.

## LES DEUX INFINIS

Montandon évoque encore le paradoxe de l'aphorisme, qui surgit d'une part d'un désir totalisant, de la vérité et de l'autorité définitive ; d'autre part, d'un désir de concision extrême, de l'infime voire du fragmentaire :

*Ondes concentriques et répétition des joies sensibles, cette circularité essentielle veut inclure le ciel dans l'infime, une existence dans une odeur de café, prendre un microscope pour apercevoir que « votre goutte de bourgogne est en réalité une Mer Rouge, que la poussière de l'aile des papillons est un plumage de paon, la moisissure un champ de fleurs et le sable un tas de bijoux ». Ainsi le désir d'aphorisme est-il désir de mondes, désirs d'univers, désir du grand dans le petit. Inversement l'aphorisme, dans sa démarche totalisante et son désir de vérités générales, voire définitives, offre aussi des panoramas d'aéronautes. L'aphorisme aérostat élève et arrache l'homme à la poussière de la terre [...]. Vu de la voie lactée, tout ce beau monde n'est que du petit lait, fouetté par le gâte-sauce satirique<sup>29</sup>.*

C'est là, toujours à travers le commentaire de Jean-Paul Richter, un étonnant concentré de thèmes et d'obsessions jacobiniens. La contemplation de l'aphorisme, du « grand dans le petit » et du petit dans le grand, serait celle des deux infinis de Pascal, restant ainsi au cœur battant de la bibliothèque jacobinienne : quand l'homme contemple l'infiniment grand du cosmos, puis se tourne vers l'infiniment petit des cirons et des atomes, il se rend compte de sa petitesse comparée aux deux abîmes qui le cernent<sup>30</sup>. Étrangement, à travers cette pensée de Pascal, nous retrouvons aussi un certain Rimbaud selon *Le Cornet à dés*, car, dans un pastiche de Rimbaud de ce recueil, on lit : « Le minuscule, c'est l'énorme ! » (*O.*, 354). Quant aux aphorismes, voici la vue d'en haut selon un de ceux-ci : « Vous êtes comme une écumante soupe au lait sous l'aérostat, montagnes et, de là, sort bientôt, comme d'un gigantesque cornet à dés, le bonhomme globe, le front du Père Double Sphère » (*O.*, 369). Nous retrouvons tous les éléments de l'évocation richtérienne de Montandon : la position aéronautique de l'aphoriste dans son « aérostat », le lait et la soupe, le grand et le petit. Les vastes montagnes paraissent une humble, insignifiante « soupe au lait » miniaturisée, tandis que l'univers même, la divinité du « Père Double Sphère » sortent d'un infime cornet à dés. Il n'est sans doute pas un accident que cette thématique des deux infinis vient informer le titre même du livre, où le gratuit et l'insignifiant, justement, sont l'objet d'enjeux insoupçonnés par le lecteur naïf. Nous sommes au cœur même du propos !

## UN PEU D'OUVERTURE EN MANIÈRE DE CONCLUSION

Nous avons trouvé le fil conducteur : c'est, tout comme chez La Rochefoucauld, l'illusion ; c'est aussi l'unité de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, de l'insignifiant et de l'ultime, au cœur du poème-aphorisme, à l'instar de l'alliance des contraires chez Héraclite. Mais ce sont des fils conducteurs tout relatifs, comme en témoigne déjà le fait d'en avoir trouvé deux fils, concomitants ou alternatifs. C'est que l'aphorisme de Max Jacob est le champ d'une expérimentation essentielle ; il faut en mesurer l'ouverture autant que les récurrences et les obsessions. La préface de 1916 insiste souvent sur le mot *volonté*, tandis que le titre semble souligner avant tout le hasard du dé, d'où sort l'univers. Nous avons voulu ici rendre justice à ce hasard, pour laisser la volonté à un autre jour. La meilleure manière de rendre justice à l'expérimentation et à la diversité des aphorismes du *Cornet*, et à ceux de Max Jacob, était donc de multiplier les pistes de lecture, en espérant que d'autres lecteurs viendront les suivre jusqu'au bout.

## NOTES

- <sup>1</sup> Cf. THOMAS Jean-Jacques et WINSBUR Steven, *Poeticized Language*, University Park, Pennsylvanie : Pennsylvania State University Press, 1999, p. 83-102 ; DAVIES Anna J., *Max Jacob and the Poetics of Play*, London : Maney Publishing, 2011, p. 59-61 ; WARREN Rosanna, *Fables of the Self*, New York : W. W. Norton and Company, 2008, p. 169-175. Le poème est cité, pour ne donner qu'un exemple parmi beaucoup d'autres, chez Yvon Belaval, *La Rencontre avec Max Jacob*, Vrin, 1974, p. 68.
- <sup>2</sup> René Villard cité par PELLETIER Yannick, *Lettres à René Villard* suivi du *Cahier des maximes*, Mortemart : Rougerie, 1978, p. 13.
- <sup>3</sup> O., 300-304, et JACOB Max, *Le Divan : poèmes/Il divano : poesie*, éd. Adriano Marchetti, Rimini : Panozzo Editore, 2013.
- <sup>4</sup> MORET Philippe, *Tradition et modernité de l'aphorisme : Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Genève : Droz, 1997, p. 87-89.
- <sup>5</sup> *CAT*, 135.
- <sup>6</sup> Voir par exemple DENOËL Jean, « Note liminaire », dans *Le Roi de Bèotie*, Gallimard, 1971.
- <sup>7</sup> JACOB Max, *Le Phanérogame*, sl : La Bartavelle, 1996, p. 7-50.
- <sup>8</sup> Cette transplantation est un principe essentiel de la poétique jacobienne ; cf. RODRIGUEZ Antonio, *Modernité et paradoxe lyrique : Max Jacob*, Francis Ponge, J.-Michel Place, coll. Surfaces, 2006, p. 63-69.
- <sup>9</sup> GRANT Ben, *The Aphorism and Other Short Forms*, London : Routledge, 2016, p. 75, je traduis.

- <sup>10</sup> MORET Philippe, *op. cit.*, p. 99.
- <sup>11</sup> PLANTIER René, « Max Jacob : la définition aléatoire », dans *Désir d'aphorismes*, dir. Christian Moncelet, Clermont-Ferrand : Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998, p. 222 et l'article dans son intégralité, p. 221-226.
- <sup>12</sup> PLANTIER René, *L'Univers poétique de Max Jacob* : Klincksieck, 1976, p. 233-235 *seq.*
- <sup>13</sup> C'est la position de George Lakoff et Mark Turner par exemple : je suis plus que sceptique : la métaphore est-elle uniquement unidirectionnelle ? Voir LAKOFF George et TURNER Mark, *More Than Cool Reason : A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago : University of Chicago Press, 1989, p. 131-133.
- <sup>14</sup> REVERDY Pierre, *Œuvres complètes*, éd. préparée, présentée et annotée par Étienne-Alain Hubert, t. I, Flammarion, Mille & une pages, 2010, p. 495.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, 187.
- <sup>16</sup> Voir, par exemple, HERMANS Théo, *The Structure of Modernist Poetry*, London : Routledge, 2014, p. 126.
- <sup>17</sup> Commentaire anonyme de RIMBAUD Arthur, « Phrases », *Anthologie commentée*, [http://abardel.free.fr/petite\\_anthologie/phrases.htm](http://abardel.free.fr/petite_anthologie/phrases.htm), consulté le 26 janvier 2017.
- <sup>18</sup> RIMBAUD Arthur, *Une saison en enfer, Illuminations et autres textes*, éd. Pierre Brunel : Livre de Poche, 1998, p. 106.
- <sup>19</sup> MONTANDON Alain, dans *Désir d'aphorismes*, Christian Moncelet dir., Clermont-Ferrand : Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998, p. 14-15.
- <sup>20</sup> *MJMB*, 140, Jacob cite l'*Hespérus* de J.-Paul Richter et une autre de ses lectures favorites, le *Don Juan* de Byron.
- <sup>21</sup> Cf. VAN ROGGER-ANDREUCCI Christine, *Poésie et religion dans l'œuvre de Max Jacob*, Honoré Champion, Bibliothèque de Littérature moderne/25, 1994, p. 60 *passim*.
- <sup>22</sup> *O.*, 365. À mon sens, le seul autre aphorisme ouvertement moralisant du *Cornet* est : « De gros fruits sur un arbre nain, bien trop gros pour lui. Un palais sur le rocher d'une île trop petite. Un art dans une nation bien trop pur pour elle. » (*Ibid.*, 363).
- <sup>23</sup> BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques* : Seuil, 1972, p. 72-73.
- <sup>24</sup> MORSON Gary Saul, *The Long and Short of It : from Aphorism to Novel*, Stanford, Californie : Stanford University Press, 2012, p. 141.
- <sup>25</sup> HOCQUARD Emmanuel, *Ma haie : un privé à Tanger 2*, POL, 2001, p. 226.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, 226-227.
- <sup>27</sup> Épreuves corrigées du *Cornet à dés* dédicacées au libraire Kunding, BnF (NAF 28843), voir *infra* « Bibliographie du poème en prose ».
- <sup>28</sup> *O.*, 361 ; LA FONTAINE Jean de, *Fables de La Fontaine*, éd. de Alain-Marie Bassy et Yves Le Pestipon, Garnier Flammarion, 2007, p. 93 (I, 20). Une tortue paraît avoir bel et bien appartenu au poète pendant un temps, cf. FILLACIER Sylvette, « Max Jacob », *Europe*, n° 348-349, 1958, p. 75. Cette tortue à la « coquille [...] rose et vernie » rappelle aussi la tortue parée de pierres précieuses dans *À Rebours* de J.-K. Huysmans (Union Générale d'Éditions, 1975, p. 99-112).
- <sup>29</sup> MONTANDON Alain, *op. cit.*, p. 20.
- <sup>30</sup> PASCAL Blaise, *Pensées*, éd. Michel Le Guern, Gallimard, coll. *Folio/Classique*, 1977, p. 153-154 (chap. XIV, fragment 185).