

LE SIÈGE DE JÉRUSALEM, GRANDE TENTATION DRAMATIQUE DE MAX JACOB*

Christine VAN ROGGER-ANDREUCCI**

« Le théâtre c'est passionnant et je crois que je suis doué pour le théâtre »
« Écrit Max Jacob à Roland-Manuel en janvier 1922¹, et Hélène Henry le rappelle dans un article évoquant la consistance de l'œuvre dramatique de Jacob, mieux connu comme poète et romancier². L'édition du *Théâtre Bouchaballe*³ – et la pièce fut plusieurs fois jouée –, a révélé qu'il existe bien un théâtre jacobien trop longtemps ignoré. Pourtant c'est dès 1914 que paraît *Le Siège de Jérusalem*.

* Cet article est une contribution publiée dans *Mélanges offerts au professeur Maurice Descotes* (Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1988, p. 381-400). Nous remercions chaleureusement Alain Andreucci et les Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour d'en avoir autorisé la reprise.

** Christine Van Rogger-Andreucci (1957-2004), professeur des universités à l'Université Paul Valéry de Montpellier travaillait sur l'œuvre de poètes du XX^e siècle comme Francis Jammes, Jacques Réda ou encore Jude Stefan. Auteur de nombreux articles de référence ou d'ouvrages concernant l'œuvre de Max Jacob (*Max Jacob acrobate absolu*, Champ Vallon, 1993 ; colloque du CRPC, *Max Jacob poète et romancier*, 1994), ou encore d'outils bibliographiques (*Bibliographie des poèmes de Max Jacob parus en revue*, 1991), sa thèse a été publiée aux éditions Champion (*Poésie et religion dans l'œuvre de Max Jacob*, 1994), elle fut aussi éditeur scientifique de plusieurs correspondances de Max Jacob : *Lettres à René Rimbert* (avec Maria Green, Rougerie, 1983), à Roger Toulouse (avec Patricia Sustrac, Cahiers bleus, 1992), à Valéry Larbaud (CRPC, 1995), ou encore à Michel Leiris (Champion, 2001).

Henri Kahnweiler qui a déjà publié le roman *Saint Matorel* en 1911 avec les eaux-fortes de Picasso, les poèmes des *Œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel, mort au couvent* avec des illustrations de Derain, accepte également la pièce qui sera illustrée à nouveau par Picasso.

Max Jacob évoque cette œuvre dès mai 1910⁴ et le manuscrit porte inscrit : « Ce manuscrit a été achevé à Quimper le mercredi 8 novembre 1911, avec les actions de grâce de l'auteur au Seigneur créateur du monde, et aux anges protecteurs de sa plume. » Elle est donc conçue durant la période si particulière et productive entre l'apparition christique de 1909 et le baptême catholique obtenu en 1915. Au cours de ces années, Max Jacob écrit beaucoup et rapidement romans, chants bretons, poèmes en vers et en prose, pièces et même un essai sur les Évangiles⁵.

Il est certain que l'enthousiasme de la révélation a permis une importante production, diverse et foisonnante. Mais surtout elle a déterminé une quête religieuse qui hante tout particulièrement les œuvres éminemment autobiographiques de *Matorel*. *Le Siège de Jérusalem* appartient en effet à un cycle dont il constitue la troisième partie. Quelques semaines après l'apparition, le jeune converti écrit *Saint Matorel*, un roman picaresque plein de discours ésotériques, dont le héros lui ressemble étonnamment : à la suite d'une vision, Victor Matorel renonce à sa vie de péchés et se convertit aux chiffres et aux nombres. Cependant une seconde révolution se produit en lui, et alors même qu'il est parvenu par son discours et son exemple à convertir son ami Émile Cordier, il condamne l'explication ésotérique, et entre comme prieur au couvent de Barcelone pour ne plus s'y consacrer qu'à la prière et à l'amour divin.

Dans un second temps, « ce monsieur Max Jacob qui canonise à sa fantaisie les petits employés parisiens⁶ » publie des *Œuvres burlesques et mystiques*, poèmes en vers et en prose, retrouvés après la mort du saint et qu'il s'est simplement permis de classer, dit-il, en trois parties distinctes, orientant la lecture en fonction de l'évolution religieuse du protagoniste.

C'est maintenant qu'intervient *Le Siège de Jérusalem* « grande tentation céleste de Saint Matorel ». Après sa biographie terrestre, ses œuvres, voici les épreuves endurées par le saint avant d'accéder au Paradis. Pour cette expérience céleste, il n'est plus possible de recourir à l'autobiographie ; nous sommes confrontés à une aventure qui ne peut être qu'imaginaire. Le cycle *Matorel* que Gallimard reprendra en un seul volume en 1936 est achevé⁷.

On peut se demander ce qu'a tenté Max Jacob en développant une suite selon trois genres majeurs. Gageure littéraire ? cela est fort possible, le poète se plaisant à ce type d'entreprises. Il existe toujours chez lui la volonté de faire ses preuves, comme dans ce poème du *Laboratoire central* intitulé « À M. Modigliani pour lui prouver que je suis un poète⁸. » Il y aurait là une sorte de performance

littéraire prenant le thème religieux pour prétexte. Mais inversement, à partir de la conversion, l'intention apostolique s'installe dans les écrits jacobiens pour ne jamais vraiment les quitter. Comme son héros, Jacob veut « évangéliser les faubourgs » et il est probable que le triple aspect littéraire s'intègre à ce projet : s'essayer à toutes les langues, pratiquer tous les genres, afin de communiquer le message unique de la conversion et partager la révélation.

Une pensée syncrétiste s'élabore dans l'esprit de l'auteur. La kabbale avec *Le Zohar* récemment traduit par Jean de Pauly, et toute science occulte, le retiennent autant que les textes bibliques. L'ésotérisme lui révèle un univers peuplé d'êtres invisibles qui l'entourent et lui parlent. Et c'est avec une fièvre de néophyte qu'il accumule les croyances connues depuis peu, et en fait usage à tout propos. Or, *Le Siège de Jérusalem* est marqué par l'esprit théosophique.

André Blanchet et René Plantier ont chacun étudié la portée symbolique de l'œuvre et montré combien elle était importante pour une meilleure compréhension de l'univers religieux du poète. Mais apocalypse judéo-chrétienne⁹ ou drame gnostique¹⁰, elle est surtout une œuvre théâtrale dont je voudrais à la suite d'Hélène Henry, étudier l'originalité dramaturgique. Car, bien que Jacob semble ne s'être jamais préoccupé de le voir adapté, loin d'être injouable, *Le Siège de Jérusalem* offre l'occasion d'un véritable spectacle. Jacob semble ici annoncer l'appel que lancera son ami Apollinaire réclamant dans sa préface aux *Mamelles de Tirésias* en 1916 une rénovation du théâtre : par un irréalisme total, et un usage raisonnable des invraisemblances, le dramaturge saurait mettre à contribution toutes les ressources du spectacle, mêler tous les tons sans plus tenir compte du temps ni de l'espace. Ainsi libérant son imagination, il devrait produire « un optimisme véritable, qui console aussitôt et laisse grandir l'espérance. » C'est bien à de semblables principes créateurs que semble obéir l'auteur du *Siège de Jérusalem*¹¹.

La pièce présente d'abord une construction où la mise en abîme intervient constamment, elle est le lieu par excellence de l'illusion comique. Elle débute par un prologue : le protagoniste « Saint Matorel dit Blanquetbleu, mort », le bouvier du Christ et une dizaine d'animaux occupent le premier tableau (un bois de pins dans le ciel) ; dans le second tableau (une ville gothique allemande), des figures humaines apparaissent, comme autant d'images du démon, destinées à tenter le saint. Car la première tirade de Matorel ne laisse aucun doute (p. 105) :

Dans la vaste mer des ciels, me voici mort et vivant ! [...] Inassouvi d'un azur plus délicat, je recherche les épreuves pour décolorer ma lumière. Pauvre âme, jalouse de Dieu, connaîtras-tu son trône gardé par quatre esprits ?

Entre Malchud, le bouvier qui propose à Matorel le choix d'un animal symbolique parmi son troupeau : « Choisis ta destinée en choisissant ta bête ! » (p. 107). À cette première épreuve, Matorel répond par une leçon d'humilité en demandant le douloureux signe des poissons, symbole chrétien. Le sanglier de Saint Jacques le Majeur lui soumet ensuite trois énigmes (« Que signifie l'échelle de Jacob ? », « Pourquoi le bouddha couvrait-il sa face avec la langue ? », « Pourquoi Saint Jean-Baptiste se nourrissait-il de sauterelles ? ») auxquelles, grâce à ses connaissances en matière de symbolique, il répond sans peine. Matorel dénonce alors Malchud comme un envoyé de Satan, et au milieu des chœurs de Dieu grecs et de séraphins sur l'air du final de l'*Orphée* de Glück, le rideau tombe avec la dernière réplique de Matorel (p. 113) : « Oh je suis hors d'haleine ! je me sens grandir. » La première étape est franchie.

Le deuxième tableau met à nouveau le pèlerin en présence d'épreuves successives : un ouvrier attaqué par des étudiants et sauvé par l'intervention de notre héros lui reproche son héroïsme, qui retombera sur les siens. La mendicante qui suit complète l'interrogation sur la souffrance des hommes, en soulignant la responsabilité de Dieu : « Dieu n'est pas juste » (p. 116). Une courtisane ensuite incarne la tentation de la luxure. Elle est refusée. Un vieillard enfin vient proposer au saint les secrets de la connaissance et l'empire du monde. Matorel résiste (p. 119) : « Seigneur, en qui j'ai mis toute ma confiance, ne m'abandonnez pas au jour de la tentation. Je ne saurais rien devoir qu'à vous seul. [didascalie : *Il fait un signe de croix, la vision disparaît avec une flamme.*] »

Survient alors l'allumeur de réverbères, déjà aperçu au début de ce tableau : il ressemble au Christ et révélera sa vraie nature quelques répliques plus bas : « Je suis celui qui suis » (p. 121). « Le Paradis est encore loin » annonce-t-il et sa parole se veut prophétique : « Tu auras la tête coupée ! Tes membres seront dispersés » (*ibid.*). Il apporte la dernière épreuve : quatre princes assiègent la ville de Jérusalem, et Matorel doit les y faire entrer. La description de Jérusalem est empruntée à l'Apocalypse de Jean : comme celle du *Nouveau Testament*, elle a douze fondements portant les noms des apôtres, elle est carrée, et réunit le jaspé, la calcédoine, le sardoine, le chrysolithe, le séryl dans ses murailles. Elle aussi a douze portes qui sont douze perles et sa place est « d'or semblable à du verre. » Enfin elle est éclairée par la lumière de Dieu et ne connaît point de nuit. Le poète cite textuellement l'Apocalypse (p. 105)¹².

Après ce long et foisonnant prologue, le siège de Jérusalem à proprement parler peut commencer, siège qui n'est qu'une mise en scène destinée à éprouver le saint, théâtre dans le théâtre. La comédie est ainsi constamment dénoncée comme telle. Déjà dans le prologue, le bouvier disait à ses animaux impatients : « Que chacun joue son rôle selon les convenances » (p. 108). Et au cours du siège, Matorel rappelle régulièrement que tout ce qu'il vit est un artifice pour lui ouvrir la voie du

Paradis. Il ne fait qu'accomplir le rôle assigné par l'allumeur de réverbères : « Tes membres seront dispersés demain matin pour avoir irrité des rois les uns contre les autres par ta ruse » (p. 160). C'est en effet ce qui arrivera. Ailleurs encore : « L'amour a enchaîné la colère, l'austérité enchaînera l'amour et, la mort que je représente ici va boucler ces royautés mariées à la Folie ! Doucement ! nous n'en sommes qu'à l'Austérité enchaînant l'Amour » (p. 166). Il devient à son tour metteur en scène et dicte à Cambyse l'attitude à adopter (p. 165) : « La captivité de Pergame serait le terme du Siège de Jérusalem. Suis mes conseils et tu entreras dans la ville sainte. Pergame doit être enchaîné et descendu dans la casemate [...] »

En partie à cause de cette construction « gigogne », on a souvent souligné le caractère touffu de l'œuvre mais il faut aujourd'hui lui reconnaître la rigueur de composition. Le drame est en trois actes. Le premier, en bonne exposition, apporte tous les éléments nécessaires à la compréhension de la situation. La conversation des deux sauvages dans le camp des mercenaires d'Écorce évoque la personnalité de chacun des assiégeants : Cambyse « joli comme un brin de lilas », Carthagène « triste comme une éponge séchée », Pergame, « énergique et généreux mais on n'oserait lui parler », Écorce enfin « bouffi certains jours [...] plus lourd à remuer qu'une échelle, d'autres fois, [...] comme un curé fou : et bête ! » (p. 125). Cambyse rencontre Écorce dans le camp de celui-ci ; il rappelle que la situation est bloquée depuis douze ans : Écorce détient par héritage la clef magique qui permet d'ouvrir les portes de la Jérusalem céleste, et sans laquelle tout homme y entrant mourrait. Les trois autres rois veulent obtenir la clef chacun pour des motifs différents : « Pergame veut la Ville Sainte pour l'exploit de l'avoir conquise ! Carthagène se propose d'en vendre les pierres : il la traite comme une mine. Ce fou d'Écorce veut s'y purifier toute sa vie. Vous et moi, mes amis, les seuls sages, nous voulons en jouir doucement, dira Cambyse » (p. 135).

Lassés de cette trop longue attente, Cambyse, Carthagène et Pergame se sont unis pour se débarrasser d'Écorce et nous prenons le drame à la veille de son dénouement. Cambyse vient offrir à Écorce d'acheter sa clef et lui démontre la précarité de sa situation. Mais celui-ci ne voulant rien entendre, les autres délibèrent afin de trouver une solution à cette impasse : recourir à la force est exclu, car au cours d'une attaque, la clef risque de disparaître ; le mercenaire jamais n'acceptera un combat singulier, et un assassinat soulèverait ses hommes dévoués. Cambyse propose une ruse : il invitera Écorce à une grande fête en son camp le soir même, avec les évêques venus discuter de la magie de Jérusalem. Ce concile prévu le lendemain invite à la prudence, car l'on y décidera de ce qu'il faut penser des prétendus pouvoirs de la cité. L'enjeu peut changer.

Lorsque se baisse le rideau du premier acte, les prémices de l'action sont posées : une fête au cours de laquelle devrait se dénouer le drame aura lieu le soir même réunissant tous les personnages. Même Matorel y est annoncé : il fait une brève apparition en jeune moine auréolé accompagnant les évêques du concile ; on en parle comme d'un saint dont la présence, du reste, semble tout-à-fait incongrue (p. 147) :

Ah ! ah ! ah ! un saint sous les murs d'une ville assiégée. Il faut qu'il soit bien innocent : nous n'en ferons qu'une bouchée.

Le deuxième acte se déroule le soir même. En plein milieu de l'orgie des quatre rois réunis chez le prince d'Andrinople, Matorel bouleverse le drame : son propre plan se substitue à celui de Cambyse. Il fait enfermer dans une crypte Pergame par Cambyse, puis Cambyse par Carthagène, enfin tous les trois ensemble par Écorce, car Jérusalem doit être ouverte à tous sans qu'un sang autre que le sien ne coule. Mais à la fin de l'acte, des moines déjouant les prévisions de Matorel libèrent les princes, et le bruit du piège dont ils furent victimes se répandra parmi les soldats durant l'acte suivant.

Au cours de celui-ci, l'action se précipite : des combats entre les hommes de Cambyse et les mercenaires d'Écorce, créant une confusion dans laquelle Écorce puis Cambyse sont tués, la clef perdue. Mais un « épilogue » continue l'acte trois et achève le drame. C'est, pour les deux rois survivants, le procès du saint « accusé d'avoir excité à la haine des guerriers les uns contre les autres, et agi de façon à empoisonner les rois mêmes des armées qui assiègent la ville » (p. 206). Alors se produit le miracle : des anges apparaissent et entourent l'accusé, frappé à mort par Pergame, que des mercenaires poignardent à son tour ainsi que Carthagène. Dans cette fin sanglante, Matorel connaît l'ascension céleste tant désirée.

On peut immédiatement souligner le respect des unités classiques. Le dénouement s'opère en moins de vingt-quatre heures, puisque l'aventure s'achève à l'aube suivant la première entrevue entre Cambyse et Écorce. Quant aux lieux, si les décors sont fort divers, tout se passe cependant dans l'espace restreint des alentours de Jérusalem assiégée. Enfin, notre résumé aura, je l'espère, montré l'unité d'action. Si Matorel a pu sembler extérieur à l'intrigue, il provoque seul par son intervention la débâcle finale, et met un terme au siège. Mais en dépit de cette rigueur toute classique, la pièce frappe beaucoup plus par le mouvement, la confusion et la fantaisie avec lesquelles l'histoire est menée. Si nous avons pu croire à un drame historique, car après tout, la ville sainte a subi des sièges réels (on connaît les conquêtes successives par David, les Romains, les Arabes, les

croisés...) nous sommes rapidement détrompés, non seulement par le caractère magique prêté à la cité, mais par l'incroyable bouleversement des lieux et des époques. Après le bois de pins du premier tableau, le prologue nous offre une ville gothique allemande. Le décor de l'acte I est le camp des mercenaires, où aux pieds de Jérusalem se côtoient un hussard de Napoléon et des Iroquois. Le festin de l'acte II nous présentera des femmes et des hommes du XVI^e siècle ; le concile des évêques évoque les débats du Moyen Âge et les procès de sorcellerie ; Matorel prêchant et péchant sur une barque au début de l'acte III fait songer aux premiers temps christiques ; enfin Extrémité-du-fleuve, soldat moderne racontant les ennuis qui l'ont conduit à s'engager a tout d'un breton moderne¹³.

Quant aux quatre assiégeants de Jérusalem, l'un, Cambyse porte le nom d'un souverain perse du VII^e siècle av. J. C mais le vêtement d'Henri III ! Il est prince de la ville turque d'Andrinople. Carthagène, qui sans « h » aurait le nom de la ville espagnole, s'habille à la manière de Sully et règne sur l'Éthiopie, un fleuve turc, le Tarse, et une province espagnole, le Léon. Pergame, homonyme de l'antique cité d'Asie mineure, est roi d'un pays imaginaire, l'« Anthropie », mais aussi de Sienne et du Tibet. Lui s'habille à peu près comme Saint Louis. L'auteur donne forces détails sur leurs costumes respectifs : « Le costume de Pergame rappelle celui de Saint Louis. Beaucoup d'hermine ; une boule. Carthagène est habillé comme Sully : robe bleue, beaucoup de moire, barbe blanche, crâne chauve.» (p. 137). Pour le dernier, Écorce, en costume de reître allemand, nous connaissons sa biographie, grâce à Cambyse : il y est question de l'évêque de Pluguffan, d'un château en France où il fut élevé, du roi Charles VIII, de Versailles d'où il fut chassé, enfin du Pont-Euxin où naguère il combattait pour Antarcercès (p. 136).

On a souvent souligné que la confusion des époques, propre des apocalypses, renforçait la parenté du *Siège de Jérusalem* avec ce type d'écrits¹⁴. De toute façon, il est évident que Max Jacob nous situe dans un temps autre que le temps linéaire de notre perspective habituelle. Il refuse toute historicité, et se place en dehors de tout cadre réaliste, dans le règne de la fantaisie créatrice. Car il ne s'agit pas tant de faire se rejoindre les époques comme au jour du Jugement dernier, que de se moquer de nos catégories spatio-temporelles. N'invente-t-il pas des lieux nouveaux ? Et surtout, nous le sentons, les lieux et les époques évoquées dans la pièce se caractérisent tous par leur éloignement et leur exotisme. Les noms ne sont pas choisis en raison de leur référent, mais de leurs sonorités, tout comme l'Anthropie qui pourrait bien être un royaume Perse !

Le symbolisme foisonnant mêlant dieux grecs, formules kabbalistiques et symboles chrétiens, contribue au caractère ludique et onirique de la pièce. Il y a là d'abord une fête. L'intrigue invraisemblable se situe dans un monde irréel,

monde d'illusions, celui de tous les possibles ; les contraintes du réel sont refusées. Ainsi s'expliquent les pouvoirs magiques de Jérusalem. Le prologue déjà nous habitait à un univers fantastique où les figures apparaissaient et s'évaporaient à la manière des esprits de Prospero dans *La Tempête* où seule la présence du saint faisait tomber les adversaires (p. 115). Il agit avec la même force surhumaine lorsqu'il fait reculer à coups de lanières les lampadophores venus s'emparer de lui sur ordre de Pergame, au cours de l'acte II. De même, un peu plus tard, il propose à Cambyse, puis à Écorce un anneau qui rend invisible. Le monde de Matorel est bien surnaturel, où un double miracle se produit : lorsqu'Écorce est assassiné, une colombe s'échappe de sa poitrine en emportant la clef dans son bec ; et lorsque Matorel est condamné, des anges l'enlèvent dans le ciel. Ces événements ont, bien sûr, une portée symbolique, mais ils accentuent l'onirisme de la pièce qui n'est pas sans évoquer certains poèmes du *Cornet à dés*. À cela, il faut ajouter l'aspect spectaculaire. On assiste à une manifestation chatoyante et grandiose, aux effets multiples, que seule une mise en scène pourra révéler¹⁵.

Nous avons signalé plus haut la diversité des costumes, transformant la scène en un véritable carnaval. Notons également l'abondance des personnages : vingt-cinq dans le prologue, trente-trois individualités dans le drame, auxquels il convient d'ajouter de nombreux figurants : Iroquois, dîneurs et dîneuses, moines, lampadophores, danseurs et danseuses, mercenaires et soldats, hétaires et anges.... On compte huit changements de décors : un bois de pins, une ville gothique allemande, le camp des mercenaires, constitué de tentes avec au fond une perspective sur Jérusalem « avec des vols d'anges et les têtes des bienheureux couronnées au-dessus des remparts » (p. 123), la salle du festin chez Cambyse, transformée ensuite, la table disparaissant au profit de sofas et de murs tendus de jaune, la crypte où se retrouvent enfermés les rois alliés. L'acte III recrée un décor extérieur, le camp des gardes avec la mer, et Jérusalem au fond. Mais le rideau se lèvera sur la salle du festin, à nouveau, transformée en salle de justice grâce à un trône et un bureau pour le procès de Matorel.

Plus que ces changements successifs notés avec soin par l'auteur, de nombreux intermèdes, tableaux vivants ou scènes muettes, interrompent le dialogue pour faire place à des visions somptueuses mais probablement difficiles à réaliser : ainsi Cambyse demandant à boire à Écorce, un cortège fait son entrée, Bacchus sur un âne blanc, boucs aux cornes d'or, femmes couvertes de peaux de tigres, dansant avec d'autres en habit de toréadors, plus extraordinaire encore, un « tonneau assez grand pour masquer toute la scène » porte sculptés les mythes de Bacchus et de Noé (p. 131). L'acte II, où la fête en est l'occasion, sera riche en intermèdes de ce style. Le prince d'Andrinople avait promis à ses invités des

voluptés sans pareilles, grâce aux vins et aux femmes : il tient sa promesse. Aux convives passablement ivres apparaissent « des femmes nues auréolées de pierres fines dans une lumière surnaturelle » (p. 152), puis elles dansent. Ensuite, ce sont d'incroyables tableaux vivants pour lesquels l'hôte a dépensé « le meilleur de son imagination et ses plus beaux rêves de grâce » (p. 155-156) :

Magnifique défilé : on voit le massacre de la Saint-Barthélemy, Apollon conduisant un char de pâquerettes, le Bouclier d'Hercule, la mort du cheval de César qui avait des pieds humains, Narcisse transformé en étang pour avoir déçu une nymphe, Minerve endormant le serpent Python pour s'en faire un bracelet, les diamants de la couronne etc...

On notera l'élaboration de mythes personnels et cocasses et l'« etc... » final et désinvolte. Certes les spectacles peuvent ici être justifiés par la fête et le désir de Cambyse de retenir Écorce. Ils interrompent cependant longuement l'action, tout comme les danses et les chansons incessantes des convives, qui semblent rappeler que tout ceci n'est qu'un jeu, un divertissement joyeux, trop souvent occulté par la gravité des analyses s'en tenant au seul sens symbolique¹⁶.

Un autre élément, à la fois spectaculaire de nature à embarrasser un metteur en scène, - mais Shakespeare nous y a accoutumé bien avant Jacob -, vient des nombreuses batailles. La scène est à plusieurs reprises envahie par la foule en armes, et le dernier acte est un immense corps à corps avec des hommes jetés à la mer, Écorce assassiné dans une barque, chevaux traversant la scène... On imagine toute l'infrastructure que de tels épisodes exigent. Tout se passe comme si l'auteur avait voulu user de tous les artifices possibles. La fin couronne cette ambition avec l'apparition de quatre anges descendant du plafond. « Ils sont comme de verre et portent l'étoile verte » (p. 209), puis c'est une foule d'anges qui emplissent la scène. Du reste, l'incrédule Pergame ne se fait pas faute de dénoncer le subterfuge théâtral : « Quelles sont encore ces machinations ? assez de comédies ! » (*ibid.*).

La musique et les effets de lumière occupent également une grande place, musiques célestes dans le prologue (libre à nous de les imaginer), chant de la vieille sauvage au début de l'acte I, des convives sur l'air de *Malbrouk*, des soldats de l'acte III, chœur des anges à la fin (revient le final de l'*Orphée* de Glück) ; lumière surnaturelle quand apparaissent les femmes nues, petites lumières mourantes dans la crypte, reflets violets durant le procès, grandes flammes finales... L'excès de certains épisodes, par leur caractère irréalisable, - car comment simuler l'incendie qui tord les colonnes ? -, laisse percer peut-être une certaine dérision.

Dernier aspect ludique, la parodie, mais une parodie de sympathie comme il est fréquent dans l'œuvre du poète. Que des textes soient présents en filigrane, cela est indéniable et n'étonne pas qui connaît Jacob. Hélène Henry parle « d'auteurs associés, convoqués plus que pastichés » et les recense : Le Tasse, l'Arioste, Shakespeare, Goethe et Jarry¹⁷.

Je voudrais seulement m'en tenir au texte évangélique nettement démarqué par l'auteur, et souligner les parentés possibles avec Shakespeare puisque Jacob lui-même prétendait faire là « un drame à la mode de Shakespeare¹⁸. »

Le personnage de Matorel doit beaucoup à la figure christique. Dès le prologue, les tentations du « pèlerin de l'azur », tout particulièrement celle du vieillard offrant l'empire du monde, évoquent celles de Jésus dans le désert. La réputation du moine le précède auprès des assiégeants tout comme se répand celle du Messie en Galilée. Et lorsqu'il apparaît enfin, c'est pour prêcher le repentir aux rois, la paix aux soldats, mais devant l'ironie méprisante, il use d'une violence rappelant celle de Jésus chassant les marchands du temple : « Monsieur prend le genre apôtre, dit Carthagène, les auteurs présentent deux genres d'apôtre sur les scènes de mon royaume, l'apôtre doux rêveur, et le genre violent. Monsieur, pour notre ennui, aurait choisi le second » (p. 162). Cambyse seul comprenant la réelle nature de Matorel s'agenouille et touche sa robe comme le firent les miraculés de l'Évangile. Enfin et surtout, Matorel qui connaît son destin, prophétise : comme le Christ, il sera supplicié et son sang sauvera les hommes. Par ailleurs, le procès du saint rappelle la comparution de Jésus devant le Sanhédrin. Et ses réponses ne doivent rien à l'Évangile, mais beaucoup aux croyances de Jacob : il vient de « l'Orient » et apporte « la vérité ». Or, nous le savons, l'auteur pense qu'en effet la mort du Christ a enseigné à l'Occident la sagesse de l'Orient¹⁹. Enfin, l'ascension du personnage jacobien ne reproduit-elle pas la résurrection ? L'aventure céleste de Matorel mime donc l'histoire christique, tout au moins s'en souvient, sans qu'il y ait volonté d'en rire. C'est au contraire avec enthousiasme que le converti lit et interprète les textes bibliques durant cette période.

Écrire un drame shakespearien témoigne d'une ambition énorme pour quelqu'un qui s'essaie au théâtre ! Bien que le thème de la pièce n'ait rien de commun avec ceux du maître élisabéthain, le caractère foisonnant du *Siège* doit assurément beaucoup à Shakespeare. Celui-ci n'accorde-t-il pas également une place importante aux figurants, souvent fort nombreux, aussi bien dans *La Nuit des rois* que dans *Henri VIII*, où le mariage avec Anne Boleyn, puis le baptême de leur fille sont l'occasion de cérémonies grandioses ? L'audience accordée au peuple, intégrée à l'histoire des protagonistes, caractérise les deux dramaturges : c'est à travers les propos des deux

sauvages du camp d'Écorce que l'on apprend la situation, et que l'on écoute assez longuement leurs commentaires, leurs avis ; de même, l'acte III est en grande partie occupé par la conversation des soldats racontant chacun leurs déboires passés. Cette attention relève d'un goût personnel de Jacob pour les conversations entendues, et pour les propos du peuple. Mais on songe aussi à Shakespeare dans l'œuvre duquel roi ou valet, princesse ou fille des bouges peuvent se reconnaître.

D'autre part l'onirisme, les phénomènes surnaturels interviennent non seulement dans *La Tempête*, où l'intrigue repose sur les pouvoirs magiques de Prospero, mais aussi dans *Hamlet* ou *Richard III* avec l'apparition de spectres ou dans *Henri VIII* par exemple avec la vision de Katherine endormie. L'univers des comédies de Shakespeare est fort souvent à la fois imaginaire et exotique, et l'on peut penser que Jacob s'est senti conforté dans sa voie par un tel maître.

Enfin, ce que *Le Siège* a pu emprunter au dramaturge anglais, mais là encore il y a plutôt retrouvé une tendance personnelle, c'est le mélange du bouffon et du tragique. On sait qu'Hamlet, alors même qu'il est bouleversé par l'apparition de son père mort et les révélations qu'il lui a faites, ironise et traite avec une grande familiarité le spectre rentré sous terre, l'appelant « vieille taupe » ou « maquereau », et l'on connaît Falstaff, personnage bouffon, vantard et poltron mais aussi amèrement lucide. Ce mélange cocasse caractérise également l'œuvre jacobienne où la gravité de l'enjeu – le salut de son âme pour Matorel et pour les autres hommes –, les rois ne reculent pas devant quelque calembour : « Rat ! raté ! à ravir ! voilà qui se décline » répond Cambyse à une réplique de Pergame traitant Carthagène de rat et de mystique raté. Plus tard dans l'atmosphère enivrée du banquet, ils se livrent à diverses plaisanteries, et reçoivent le saint avec une grande désinvolture : « La sainteté acceptera bien un petit verre de n'importe quoi : kummel ? curaçao ? bénédictine ? orgeat ? limonade ? groseille ? non ! un doigt de champagne pour la mettre en verve ? » (p. 162).

Cependant la grande leçon que Jacob a pu tirer de l'œuvre de Shakespeare est avant tout une leçon de liberté, sans laquelle l'art ne peut pas être. Et les quelques parodies plus précises que l'on peut y sentir (telle réplique rappelant une similaire de *La Tempête*, telle scène de duel avorté faisant songer à *Hamlet*, le langage de Cambyse fleuri et contourné évoquant celui du courtisan dans la même tragédie...) semblent autant d'hommages et de marques de reconnaissance envers le grand maître, dont l'œuvre échappe aux préjugés, aux catégories, aux classifications. Sous son signe, *Le Siège*, irrespectueux de la vraisemblance, des genres, des nécessités scéniques, irrespectueux enfin de lui-même, pouvait et devait être placé.

NOTES

- ¹ *GII*, p. 75.
- ² HENRY Hélène, « Tentation et présence du théâtre dans l'œuvre de Max Jacob » dans *Qui (ne) connaît (pas) Max Jacob ?*, Vannes : Université du 3^e âge et pour tous/Institut Culturel de Bretagne, 1987, p. 57-77.
- ³ JACOB Max, *Le Terrain Bouchaballe*, comédie en trois actes présentée par Roger Secrétain, Mortemart : Rougerie, 1982.
- ⁴ *GI*, p. 46.
- ⁵ C'est de cette période que datent le cycle Matorel, *La Côte*, les premiers poèmes du *Cornet à dés*, la conception de la pièce et du roman du *Terrain Bouchaballe*, un essai sur l'évangile de Luc dont le ms se trouve à la BLJD.
- ⁶ Texte de Max Jacob rédigé pour le prospectus des *Œuvres burlesques et mystiques* cité dans *GI*, p. 65.
- ⁷ JACOB Max, *Saint Matorel*, Gallimard, 1936. L'ouvrage réunit le roman éponyme (p. 15-90) suivi du *Siège de Jérusalem, grande tentation céleste de Saint Matorel* (p. 105-196) et des *Œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel mort au couvent* (p. 217-248). Les références de l'article au *Siège de Jérusalem* proviennent de cette édition.
- ⁸ *O.*, 568.
- ⁹ BLANCHET André, *La Défense de Tartufe*, Gallimard, 1964, p. 37-38.
- ¹⁰ PLANTIER René, *Max Jacob*, Desclée de Brouwer, 1950, p. 37-50.
- ¹¹ APOLLINAIRE Guillaume, *Œuvres complètes*, Michel Décaudin (dir.), Baland et Leucat, 1965-1966, vol. 3. Des extraits de la préface des Mamelles de Tirésias se trouvent également dans SURIER Paul, *Le Théâtre français contemporain*, SEDES, 1964, p. 426.
- ¹² Mais l'auteur ajoute du sien comme le souligne un évêque à l'intérieur du drame : « En conclusion donc, l'Apocalypse décrit avec complaisance cette Jérusalem Céleste dont l'Écriture parle en maint endroit, mais elle ne fait mention ni de ses angéliques habitants ni de la clef dont le seigneur Écorce fait état » (p. 150).
- ¹³ HENRY Hélène, *op. cit.*, p. 69.
- ¹⁴ BLANCHET André, *op. cit.*, p. 39. Voir aussi ANDREU Pierre, *Vie et mort de Max Jacob*, La Table ronde, 1982, p. 93.
- ¹⁵ Depuis la mort de Jacob, une tentative de représentation a eu lieu : au Théâtre de Babylone, la pièce devait être montée par René Allio sur une musique d'Henri Sauguet. Mais le projet trop coûteux n'a pas été réalisé.
- ¹⁶ Le sens symbolique de la pièce a été souligné par Jacob lui-même qui écrit : « L'idée centrale de ce livre est qu'on ne meurt pas complètement : la vie continue ! ce n'est plus une vie terrestre, voilà tout ! Or qu'est-ce que la vie sinon le siège que les hommes mettent sans cesse devant Jérusalem, citadelle de la perfection, de la Paix et du Bonheur ? », dédicace de l'auteur à Paul Bonet sur son exemplaire personnel du *Siège de Jérusalem* (voir *infra* l'article *Liber Amicorum* de Patricia Sustrac).
- ¹⁷ HENRY Hélène, *op. cit.*, p. 77.
- ¹⁸ *GI*, p. 62.
- ¹⁹ C'est le propos de ses nombreux textes exégétiques : cette croyance reprend celle de la théorie des grands initiés (voir Édouard Schuré), selon laquelle Jésus aurait été initié aux sciences occultes durant son passage en Égypte.