

OBUS À SIX FACES

La guerre dans *Le Cornet à dés*

Alexander DICKOW*

Si *Le Cornet à dés* n'est pas à proprement parler un « livre de guerre », la date de parution du livre (fin 1917) justifie que l'on s'interroge sur son rapport au conflit mondial, et en général au contexte idéologique de l'époque 1914-1918. Au demeurant, Max Jacob nous y invite : après les deux préfaces de l'édition originale, *Le Cornet* commence par une suite de sept textes – un « Avis » suivi de six poèmes – dont les titres insistent sur le rapport des textes à la Guerre et à l'actualité récente¹.

Ce geste d'ouverture a de quoi confondre. Quelques pages plus tôt, à la conclusion de la préface de 1916, Jacob désapprouve l'idée de juger un poème à l'aune du réel : « Une œuvre d'art vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on en peut faire avec la réalité. »² Mais les titres explicitement circonstanciels des premiers poèmes, tels « 1914 » ou « La Guerre », aussitôt nous intiment de lire les textes à la lumière de l'Histoire. Aussi *Le Cornet* commence-t-il par deux injonctions inverses : *ne me confrontez pas à la réalité*, intime la préface ; *confrontez-moi aux Événements*, suggèrent les premiers poèmes.

Quitte à désobéir à l'une de ces deux injonctions, je viserai cette fois le *rapport aux circonstances* de ces premiers poèmes du *Cornet*. Mais les circonstances en cause ne relèvent pas de l'événement ni du fait, mais du discours topique véhiculé par la presse, voire du fantasme collectif. À partir de ces éléments, Max Jacob se

* Alexander Dickow poursuit actuellement des recherches doctorales en Lettres modernes (Université de Paris 8 / Rutgers University [New Jersey]). Son travail de thèse, *Mythes du poète : Max Jacob, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire*, examine la démultiplication du sujet lyrique chez ces poètes.

joue des attentes de ses contemporains, de ce lecteur qui s'attend d'abord à ce que l'écrivain prenne clairement position face à la guerre. Dans la politique de 1914 à 1918, écrit l'historienne Annette Becker, « Le neutre-neutre [...] ne peut qu'appartenir au camp de l'ennemi, c'est un faux neutre. »³ Le même climat de soupçon règne dans le monde de l'art : on ne reconnaît alors que des alliés ou des ennemis.

Dans un tel cadre, les premiers poèmes du *Cornet* relèvent de la provocation, et ce dès leur parution en revue. Non seulement Jacob ne brandit pas la cocarde convenue dans ces poèmes, mais il tend également au lecteur des signes d'allégeance suspecte. En une série d'auto-accusations à la fois facétieuses et inquiétantes, Jacob assume le rôle du neutre ambigu, du pacifiste, de l'espion et du traître. Cette multiplication des rôles dissimule la « vraie » politique du poète parmi une suite de mirages. Le poète transcende ainsi toute mainmise de l'idéologie sur la parole poétique, et le jeu des fausses pistes annonce et intensifie l'atmosphère de légèreté trompeuse, voilant la persécution et la menace, que l'on reconnaît ailleurs dans *Le Cornet à dés*.

UN DÉPLACEMENT DE NORMES LITTÉRAIRES DE 14-18 À NOS JOURS

Une mise en perspective du climat idéologique des années de guerre s'impose, tant ce climat diffère de celui d'aujourd'hui. Une véritable « rupture cognitive » nous sépare désormais du « socle des représentations auquel s'est adossé l'immense consentement collectif – et tout particulièrement français – de 1914-1918 [...]. La guerre [...] est désormais en position de complète extériorité. »⁴ À cause de cette extériorité, on risque fort de sous-estimer l'audace jacobienne, de même que l'on peut se méprendre sur certaine singularité apparente des *Calligrammes* d'Apollinaire. Dans ce dernier cas, le déplacement des valeurs a rendu aujourd'hui trop visible un patriotisme qui passait proprement inaperçu en 1917. Inversement, nous ne remarquons plus tel non-dit très parlant chez Jacob ; on ne saisit plus sa manière bruyante de se taire, pour ainsi dire, sur le chapitre de la Guerre.

J'illustrerai ce déplacement des normes par l'exemple des revues *l'Élan* et *Nord-Sud*, où Max Jacob a publié, en décembre 1916 et au cours de l'année 1917, des textes du *Cornet* (entre autres), visiblement en vue d'une promotion du livre à paraître. La visée promotionnelle de ces publications accuse encore davantage la volonté de se singulariser.

La revue *l'Élan*, qui paraît entre avril 1915 et décembre 1916, exemplifie dans son ensemble l'unanimité du consentement à la guerre auquel Becker et Audoin-Rouzeau font allusion. Le titre même de la revue en dit la volonté de soutenir la

patrie sans équivoque ni hésitation. C'est la règle : tout au long de la guerre, le pacifisme (voire toute attitude agressivement critique envers la guerre) reste une position ultra-minoritaire, gommée par la censure et assimilée à l'antipatriotisme. Certes, en 1917, les esprits s'étaient aigris contre la brutalité de la guerre. Par conséquent s'atténue l'enthousiasme guerrier des débuts – mais sans vraiment s'estomper. Et cette lassitude, dans tous les cas, ne conteste jamais la légitimité de la guerre. Des images violentes des séquelles de la guerre se retrouvent dans l'*Élan*, comme dans bien des revues d'art vers 1917. Mais ces images, aussi brutales qu'elles fussent, ne pouvaient qu'entériner le discours de « sacrifice » et de « devoir sacré » qui servaient à justifier la guerre. Pourtant, Étienne Alain-Hubert soutient que *même l'Élan*, malgré son relatif conformisme, aurait montré « plus de véritable audace » sur le plan idéologique que bien d'autres revues de l'époque, dont celle de Cocteau, *Le Mot*. C'est dire à quel point une perspective unique sur la guerre domine⁵.

LES PREMIERS DÉS JETÉS : PRÉ-PUBLICATIONS DU CORNET DANS L'ÉLAN ET NORD-SUD

Dans le cadre assez convenu de l'*Élan*, la contribution de Max Jacob est proprement sidérante. Le long texte intitulé « Chronique » paraît dans le dixième numéro (décembre 1916). Jacob domine le numéro en vedette : son texte remplit plus de la moitié des pages. Plus encore que la longueur et la monumentalité de ce texte, c'est le silence à propos de l'actualité qui étonne. Au lieu du commentaire sur l'actualité littéraire, politique ou mondaine que suppose le titre « Chronique », Jacob offre au lecteur un faux entretien de lui-même avec lui-même par lui-même, le tout entrecoupé de poèmes et d'entrefilets fantaisistes. Il s'agit d'une *anti-chronique*. La mise en scène de soi, déjà excessive, est d'autant plus décalée dans le cadre de l'*Élan* ; Jacob semble refuser de rester « dans le ton ». En contre-exemple parlant, même Pierre Reverdy, pourtant méfiant lui aussi envers l'emprise de l'idéologie sur l'art, contribue avec un poème sur la guerre (« Soldat de tous les temps en chromo de village au mur ») au numéro de l'*Élan*.

Trois mois après ce numéro, le 15 mai 1917, paraît le premier numéro de *Nord-Sud*. Max Jacob y est encore bruyamment à l'affiche, signant quatre pages sur seize. Contrairement à l'*Élan*, *Nord-Sud* suggère d'emblée sa volonté de s'affranchir de la guerre. C'est dans les trois premiers numéros de *Nord-Sud* qu'apparaîtront une première annonce pour *Le Cornet à dés* à paraître, et trois des textes liminaires du livre : « La Guerre » et les deux poèmes intitulés « 1914 ». Jacob reproduit ici le

geste de l'*Élan*, puisque le poète prend la politique éditoriale à rebours : alors que *Nord-Sud* s'oppose à l'omniprésence de la guerre en littérature, Jacob y publie... des « poèmes de guerre ».

Il y a une semblance de palinodie : alors que Jacob vient de souligner son refus de « parler politique » dans l'*Élan*, il finit par « céder » dans *Nord-Sud*. Bien au contraire, les poèmes de *Nord-Sud* prolongent le refus initial, en en inversant la logique. Au lieu de se taire comme dans la « Chronique », Jacob démultiplie des signes indiquant des tendances politiques contradictoires. Le refus de la réduction de l'art au politique se maintient d'une revue à l'autre.

LES « POÈMES DE GUERRE » DU CORNET : ENTRE L'AVEU ET LA DÉNÉGATION

La parution de trois sur six des poèmes concernant l'actualité dans *Nord-Sud* souligne l'importance de ces poèmes : comme la « Chronique » de l'*Élan*, ils attirent l'œil et avivent la curiosité du lecteur. Dans « Mémoires de l'espion » et « À la recherche du traître », Jacob renvoient dos à dos le *faux aveu* et la *feinte protestation d'innocence*. Le narrateur s'accuse et s'innocente à la fois.

Mémoires de l'espion

Écrire au « Figaro » que j'ai volé un fusil, oh ! le misérable ! c'est lui, le patron de l'hôtel ! mon frère a oublié son fusil à l'hôtel à Paris ; le patron l'a pris et il écrit au « Figaro » que c'est moi. Ça n'est pas difficile de rectifier : on adresse une lettre au « Monsieur de l'orchestre », « Courrier des Théâtres ». Est-ce bien utile ? je quitterai l'hôtel : le lit n'est jamais fait ; il vient des vieilles dans ma chambre pour se moquer de ma misère ; les jeunes bonnes ne savent que montrer leurs épaules. Ai-je jamais volé de fusil ?

Il s'agit ici d'une dénonciation politique : « Écrire au 'Figaro' que j'ai volé un fusil, oh ! le misérable ! » Or, la mécanique de la persécution, sous toutes ses formes, a une place importante dans le poème en prose jacobien, comme tous les mécanismes du rêve⁶. Ici, Jacob dissimule un sujet grave sous la légèreté apparente : en 1917, de telles dénonciations ne relèvent pas seulement du fantasme. Partout en Europe, les premiers temps de la guerre ont connu l'« espionnite » : une paranoïa de masse visant l'ennemi intérieur, très souvent imaginaire⁷. Ces poèmes reflètent en effet un aspect inquiétant de la réalité en 1914 ; la démesure de la psychologie de masse dépasse parfois la caricature la plus absurde. L'homme Max Jacob fut sans doute une cible idéale de ces soupçons, en tant qu'artiste de

l'arrière sans infirmité apparente. Il était sans doute en mesure de comprendre l'idiotie de cette paranoïa – et l'effroi de sa réalité.

C'est donc le soupçon sous son aspect contagieux que Jacob met en scène. Lorsqu'on recherche l'ennemi caché, on le trouve, et la simple suspicion finit par valoir condamnation. Le titre « Mémoires de l'espion » suppose d'abord l'espionnage du narrateur. À la lumière de ce titre accusateur, la protestation d'innocence finale se transforme presque en aveu involontaire. « Ai-je jamais volé de fusil ? » demande l'espion. Dans tout autre contexte, cette question supposerait une réponse négative ; il y s'agirait d'une franche affirmation d'innocence, teintée d'incrédulité outrée. Mais le titre dénonciateur court-circuite ce jeu de langage, de sorte que cette question de purement oratoire redevient *douteuse*. N'a-t-il jamais volé de fusil, *vraiment* ? Le lecteur est piégé : il contribue malgré lui à cette chasse aux sorcières.

« À la recherche du traître » prolonge cette logique, mais en introduisant la question brûlante de la nationalité.

À la recherche du traître

Encore l'hôtel ! mon ami Paul est prisonnier des Allemands. Mon Dieu, où est-il ? Lautenbourg, c'est un hôtel meublé, rue Saint-Sulpice, mais je ne sais pas le numéro de la chambre ! le bureau de l'hôtel est une chaire trop haute pour mes yeux. Je voudrais, n'avez-vous pas Mlle Cypriani... ce doit être 21 ou 26 ou 28 et moi de songer à la signification cabalistique de ces chiffres. C'est Paul qui est prisonnier des Allemands pour avoir trahi son colonel : en quelle époque vivons-nous ? le 21, le 26, le 28 sont des chiffres peints en blanc sur fond noir avec trois clefs. Qui est Mlle Cypriani ? encore une espionne.

La nationalité n'apparaît ici, bien sûr, que pour devenir problématique. Contre la logique *soit Français, soit Allemand* de la guerre, Jacob insiste sur l'interpénétration des histoires et des identités nationales. L'hôtel où l'action se déroule est déjà un espace hybride et impensable en temps de guerre, une sorte de terre allemande à Paris : « Lautenbourg, c'est un hôtel meublé, rue Saint-Sulpice ». Quant à l'ami « Paul », quelle est sa nationalité ? Il semblerait que Paul soit allemand, car il « est prisonnier des *Allemands* pour avoir trahi *son* colonel ». Paul semble donc être un *allié* des Français *par trahison*.

Cette interprétation renverse d'un coup celle du titre : il s'agit d'un traître allemand, non d'un Français *comme l'on croyait d'abord*. Pourquoi le titre prend-il alors la perspective allemande, selon laquelle Paul est un *traître*, plutôt qu'une perspective française qui en ferait un allié inattendu ? Au bout de ces désorientations successives, comment savoir *pour qui*, au juste, cette « Mlle Cypriani » est espionne⁸ ? Selon Christopher Pilling, le nom Cypriani déguise celui de *Cyprien*, nom de baptême de

Max Jacob : il s'agirait à nouveau d'une accusation cryptée du poète par lui-même⁹. Ne serait-ce pas lui, finalement, le véritable « traître » que l'on cherche ? Les lignes de nationalité et les allégeances présumées circulent et se brouillent....

L'IMAGE MUETTE

Comme les traîtres et les espions d' « À la recherche du traître », les soldats-bandits qui assaillent le poète dans « La Guerre » n'ont aucune marque claire de nationalité. On n'y devine des Allemands que parce qu'ils sont lanciers ; la France n'en a pas eu à son actif en 1914. Christian Pelletier affirme observer un brouillage de nationalité semblable dans le poème.

1914

Son ventre proéminent porte un corset d'éloignement. Son chapeau à plumes est plat ; son visage est une effrayante tête de mort, mais brune et si féroce qu'on croirait voir quelque corne de rhinocéros ou dent supplémentaire à son terrible maxillaire. Ô vision sinistre de la mort allemande.

Pour Pelletier, la « vision sinistre de la mort allemande » semble d'abord décrire ou un cadavre d'une victime (non allemande), ou une figure du « meurtrier » allemand. Il me semble au contraire que la *férocité* de cette figure en fait, sans doute et sans recours au manuscrit, un portrait d'Allemand en Faucheur ; on voit des représentations similaires dans les journaux illustrés de l'époque¹⁰. De son côté, Pelletier réduit cette équivoque grâce à une dédicace biffée sur le manuscrit de « 1914 » à la Bibliothèque Jacques Doucet : « À Sa Majesté Albert, roi des Belges ». À partir de cette dédicace, Pelletier conclut que « 1914 » « dénonce la cruauté » de l'Allemagne lors de l'invasion de la Belgique en août 1914¹¹.

En vérité, cette dédicace aggrave au lieu de résoudre l'ambiguïté de « 1914 ». La dédicace date effectivement de 1914 (même si ce fait n'établit pas la date de composition du poème lui-même). D'innombrables éloges poétiques de la Belgique, aux dédicaces identiques à celle de « 1914 », furent publiés suite aux événements d'août 1914. Par exemple, un certain Henri Allègre écrit « À Albert I^{er}, roi des Belges », poème daté du 10 octobre 1914 :

*Ô roi d'un petit peuple, immense par le cœur,
Par un geste immortel tu lui sauvas l'honneur !
[....] ton dévouement, ton noble sacrifice,
[...] brisèrent l'effort du Kaiser détesté [...]*¹²

Ces fadeurs à la louange d'« Albert I^{er}, roi des Belges » fourmillent à l'automne 1914. Max Jacob répond vraisemblablement à cette mode passagère, avec une saisissante différence de traitement. Car la « vision sinistre » évacue toute trace d'éloge et de rhétorique clinquante, à l'exception d'un vers faux, privé du point d'exclamation attendu : « Ô vision sinistre de la mort allemande. » En dépit de la dérision (panse corsetée, chapeau aplati), l'aspect étrangement muet de cette vision devient effectivement sinistre. Tandis que le poème d'Allègre donne aux morts belges le sens d'un « noble sacrifice », le poème de Max Jacob ne prête aucune valeur à la mort. *La mort est la mort est la mort*. Ne risque-t-on pas d'y trouver un certain défaitisme, puisque le poème se contente de pointer du doigt la mort qui viendra faucher impitoyablement les Belges (et les Français) ? On comprend alors pourquoi Jacob a dû biffer cette dédicace.

Comme dans « Mémoires de l'espion » et « À la recherche du traître », le poète se montre ici étonnamment lucide et soucieux du vrai. Dans les trois poèmes, Jacob suggère la relativité et la fragilité de l'identité nationale (geste étonnant en 1917) en soulignant la complexité du réel, irréductible au simplisme de la propagande. Je donnerais volontiers une même portée satirique (visant le nationalisme) à l'incipit du poème liminaire du *Cornet*, également intitulé « 1914 » : « Les éclairs n'ont-ils pas la même forme à l'étranger ? Quelqu'un qui se trouva chez mes parents discutait de la couleur du ciel. » Dans l'usage courant, l'expression « discuter de la couleur du ciel » désigne la conversation oiseuse, sans enjeu : parler de la pluie et du beau temps. Ici, le lecteur se trouve dans un univers différent du nôtre, où l'on doute de la couleur du ciel, où les éclairs *ont peut-être bien* une autre forme (c'est la *transplantation* jacobienne). Or, durant la guerre 14-18, les discours dépeignant le « barbare » allemand ont atteint une férocité démesurée. À la lumière de cette diabolisation de l'Autre, on pourrait lire l'incipit de Jacob comme une *reductio ad absurdum* du nationalisme : jusqu'où, au juste, peut-on pousser la différence nationale ? Leur ciel est-il différent du nôtre, leurs foudres, et – comble de l'horreur ! – jusqu'à la forme de leurs *pâtisseries*¹³ ?

1914

Les éclairs n'ont-ils pas la même forme à l'étranger ? Quelqu'un qui se trouva chez mes parents discutait de la couleur du ciel. Y a-t-il des éclairs ? C'était un nuage rose qui s'avavançait. Oh ! que tout changea ! Mon Dieu ! est-il possible que ta réalité soit si vivante ? La maison paternelle est là ; les marronniers sont collés à la fenêtre, la préfecture est collée aux marronniers, le mont Frugy est collé à la préfecture : les cimes seules, rien que les cimes. Une voix annonça : « Dieu ! » et il se fit une clarté dans la nuit. Un corps énorme cacha la moitié du paysage. Était-ce lui ? était-ce Job ? Il était pauvre ; il montrait une chair percée, ses

*cuisses étaient cachées par un linge : que de larmes, ô Seigneur ! Il descendait...
Comment ? Alors descendirent aussi des couples plus grands que nature. Ils
venaient de l'air dans des caisses, dans des œufs de Pâques : ils riaient et le
balcon de la maison paternelle fut encombré de fils noirs comme la poudre. On
avait peur. Les couples s'installèrent dans la maison paternelle et nous les
surveillions par la fenêtre. Car ils étaient méchants. Il y avait des fils noirs jusque
sur la nappe de la table à manger et mes frères démontaient des cartouches Lebel.
Depuis, je suis surveillé par la police.*

On retrouve ici l'auto-accusation feinte à la fin du poème : cette fois le poète s'accuse de sympathies pacifistes. Bien sûr, Jacob esquivé l'accusation aussitôt en l'assimilant à une culpabilité par association : « mes frères démontaient des cartouches Lebel. Depuis, je suis surveillé par la police. » Les frères du poète-narrateur s'emploient à démonter des cartouches, action symbolisant le pacifisme ou le sabotage. La police surveille le poète parce que la culpabilité se propage par contagion. Mais cette culpabilité par association a lieu dans un monde à l'envers, où l'opposition à la violence, au lieu de la violence même, serait illicite. Hélas, cette absurdité non plus n'appartient au seul cauchemar : le pacifiste, au début de la guerre, est antipatriote, ou pire : espion ou traître...

En fait, cette auto-accusation finale est, comme dans les exemples précédents, l'aboutissement de tout le poème, car « 1914 » assimile implicitement la guerre à un fléau divin, de sorte que la France se voit condamnée pour ses péchés comme à l'insu du poète-voyant. Tout d'abord, ce texte entier relève d'une transposition burlesque d'un genre présent dans tous les textes apocalyptiques : la *théophanie* ou apparition divine. On peut en reconnaître ici de nombreux motifs telle la nuée, un « nuage rose qui s'avavançait », et la voix désincarnée qui annonce la présence divine. Or, la théophanie annonce très souvent le châtement imminent, la scène de jugement. En voici le décor (je souligne) : « La maison paternelle est là ; les marronniers sont collés à la fenêtre, la préfecture est collée aux marronniers, le mont Frugy est collé à la préfecture : les cimes seules, *rien que les cimes.* » L'étrange insistance sur les « cimes » s'éclaircit à la lumière d'une théophanie des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, où un groupe semblable de « cimes » se désigne à la foudre de Dieu :

*Le Tout-Puissant plana sur le haut de la nuë
[...] & voici : le Tout-Voyant ne void,
En tout ce que la terre en son orgueil avoit,
Rien si pres de son œil que la brave rencontre
D'un gros amas de tours qui eslevé se monstre*

*Dedans l'air plus hautain. Cet orgueil tout nouveau
De pavillons dorez faisoit un beau chateau
Plein de lustre & d'esclat, dont les cimes pointues,
Braves, contre le ciel mipartissoyent les nues.*¹⁴

Bien sûr, ce qui remplace l'immense orgueil royal visé par d'Aubigné, c'est l'*hybris* burlesque de la maison paternelle, du mont Frugy et de la pittoresque préfecture de Quimper. Mais la foudre est là (peut-être), annoncée dès le début du poème, prête à démolir ce risible Babylone.

Or, définir la Grande Guerre comme un châtement divin, c'est condamner la France et laisser croire qu'elle mérite le fléau. Dès lors, nous pouvons voir comment la culpabilité par association de la fin du poème découle du reste. L'idée d'un jugement divin mine le discours de la guerre sacrée et de la guerre juste ; cette condamnation de la guerre se rapproche de celle du pacifisme (sans l'être). En vérité, comme dans le cas de « l'espionnite », le poème joue sur un autre fait de discours : ce qu'on a appelé la « rumeur infâme », selon laquelle « les catholiques auraient désiré la guerre et dans cette guerre la défaite de la France pour qu'elle fût mieux châtiée [ce qui] impliquait que ces 'traîtres' souhaitaient la victoire de l'Allemagne, ils avaient donc rejoint le camp de la barbarie », comme l'écrit Annette Becker¹⁵. C'est bien sûr le catholique de la « rumeur infâme » que la police finit par surveiller dans « 1914 ».

Jacob suggère donc cet antipatriotisme catholique sans l'assumer ni le renier. Même la théophanie de « 1914 » est marqué par le doute : est-ce bien Dieu qui apparaît ? La théophanie du texte prophétique, Ézéchiël par exemple, ne saurait laisser de marge au doute ; la divinité est alors nécessairement *manifeste*. Dans le poème de Jacob, le doute rend instable l'interprétation de la vision ; le poète-narrateur en propose lui-même une autre : « Un corps énorme cacha la moitié du paysage. Était-ce Lui ? était-ce Job ? » L'idée d'une apparition de Job est proprement farfelue. En revanche, le livre de Job s'impose d'emblée lorsque le châtement divin est en cause. Car ce livre concerne l'interprétation du malheur : pour les uns, le mal qui arrive à l'homme est un châtement ; pour les autres, une injustice qui frappe l'innocent. Dieu fait apparition à la fin du livre précisément pour dénoncer ces *deux* attitudes, car les secrets de la Providence (et donc le sens du malheur) appartiennent à Dieu seul. En somme, convoquer le livre de Job problématise toute interprétation du malheur en termes de culpabilité et d'innocence.

Le poète-narrateur, lui, assume une attitude d'incompréhension qui désavoue implicitement toute interprétation morale de cette vision apocalyptique. C'est l'inverse d'un d'Aubigné, qui partage la colère divine dont il prétend être l'agent en

pleine conscience. Le poète-narrateur du poème « 1914 », au contraire, se désresponsabilise radicalement de la signification, politique ou autre, de son dire. Le poète de « 1914 » joue le rôle (avec ou sans duplicité) de celui qui *subit* l'apparition, dans un univers aux lois inconnues et aux signes obscurs, tels ces « fils noirs » qui figurent de la foudre inédite, des traînées de poudre, des barbelés, du feu croisé, ou encore, en tant que « *filS* noirs », une descendance maléfique ayant envahie la maison paternelle¹⁶.

L' « AVIS » ET LA PROPHÉTIE

Dans un premier temps, l'« Avis » permet aussi au poète de désavouer toute orientation idéologique des premiers poèmes du livre. Annonçant la théophanie de « 1914 », l'« Avis » qualifie ces poèmes de « prophétiques » :

Avis

Les poèmes qui font allusion à la guerre ont été écrits vers 1909 et peuvent être dits prophétiques. Ils n'ont pas l'accent que nos douleurs et la décence exigent des poèmes de la guerre : ils datent d'une époque qui ignorait la souffrance collective. J'ai prévu des faits ; je n'en ai pas pressenti l'horreur.

Acceptons un instant les dates proposées. Le poète-voyant de 1909 ne comprend *pas encore* ce qu'il écrit ; par conséquent, le poète de 1917 n'est pas responsable du sens de ces textes. La prophétie sape l'autorité du poète sur son discours, dont l'interprétation échoit au lecteur désormais.

L'« Avis » constitue encore un dispositif d'*inculpation / disculpation simultanée*. Il construit un *alibi* face aux significations idéologiques des poèmes ; le poète n'assume pas leur sens politique. Mais l'« Avis » attire aussi l'attention du lecteur sur l'indécence des textes (geste d'*inculpation*), apparemment pour désavouer celle-ci (*disculpation*). En effet, l'humour des poèmes en question a bien une allure profanatrice en 1917 : on ne rit pas du sacrifice des soldats, même si le rire en question voile de légitimes inquiétudes.

Le lecteur se trouve face à une aporie, ou tout du moins face à une tension forte. Alors que les poèmes valorisent l'humour et la distanciation ironique, l'« Avis » frappe cet humour d'indécence et de discrédit face à « l'horreur ». Ce face à face oblige à choisir entre deux attitudes apparemment incompatibles ; reconnaître l'ironie et l'humour, ou les écarter au profit de la gravité. L'« Avis » conjure l'humour ; les premiers poèmes mettent l'humour au cœur même de leur agencement.

CONCLUSION(S)

Au cours de ces analyses, j'ai retrouvé partout la volonté de Max Jacob de suggérer des prises de positions idéologiques équivoques ou coupables, celle de l'antipatriote, du pacifiste, de l'espion ou du traître. Le lecteur de Jacob peut reconnaître une stratégie récurrente de l'œuvre, celle que Andrea Bedeschi, citant Christine Van Rogger- Andreucci, décrit comme une « défense de Tartufe » : « De même que celui de Molière, le personnage jacobien semble en effet capable d'éviter les accusations spécifiques en se déclarant coupable sous tous les points de vue : *La Défense de Tartufe* est [...] 'une *défense de Tartufe*, c'est-à-dire [...], un moyen, en s'accusant, de se disculper.' »¹⁷ C'est bien ce mouvement entre culpabilité et innocence, le mouvement même du *souçon*, que j'ai analysé.

Et pourtant, ne peut-on pas déceler une position de Max Jacob sur la guerre ? Cette position consisterait justement à contrer l'enfermement de l'étiquette. Les exemples de l'*Élan* et de *Nord-Sud* démontrent une relative pérennité, dans l'œuvre jacobienne, de cette volonté de résister à l'emprise de l'idéologie. Jacob est réfractaire, me paraît-il, à l'exigence que l'on affiche ses allégeances. Il s'oppose en cela à la culture de guerre, avec son obsession de l'ennemi invisible, du saboteur dissimulé, de l'altérité aussi terrifiante qu'imaginaire.

Or, ces « espionnites » et autres « rumeurs infâmes » appartiennent au *bruit de fond* discursif d'une époque révolue. Si les poèmes liminaires du *Cornet* reflètent l'Histoire, ce n'est pas sous forme de circonstances précises, mais d'un *Zeitgeist* aux contours diffus. « En quelle époque vivons-nous ? » demande le narrateur d'« À la recherche du traître », comme pour souligner combien le lien du poème à telle année, à telle guerre s'avère ténu et provisoire (« À la recherche du traître » se passe-t-il vers 1914, ou bien... vers 1870 ?). C'est l'une des fonctions de l'« Avis » que de rendre sensible au lecteur ce rapport indécis à l'Histoire : il fait hésiter le poème entre sa date de composition supposée (1909), la date du début du conflit annoncée par plusieurs titres (1914), et le moment de parution du *Cornet* (1917), libérant l'interprétation du poème d'une perspective fixe (*avant* ou *après* le début du conflit mondial, par exemple). Tout poème dit : *je (ne) suis (pas) de mon temps*. S'il est chose aisée de formuler cette évidence, il ne l'est en rien de donner à *sentir* au lecteur cette « perturbation dans les siècles », comme l'écrit Max Jacob à Jacques Doucet dès 1907¹⁸.

La « perturbation » historique et l'insistance sur la guerre semblent passer au deuxième plan au-delà des poèmes liminaires du *Cornet* (sans s'estomper complètement : on retrouve des préoccupations visiblement « historiques » à la fin du

Cornet, dans des poèmes tels que « l'Horrible aujourd'hui »). Mais l'atmosphère de soupçon, de persécution et de désorientation dans la perception, tour à tour inquiétante et loufoque, se fait sentir dès ces premiers poèmes et parcourt tout le livre. Entre autres apports, ces premiers poèmes établissent la dimension proprement collective du soupçon et de la culpabilité, trop souvent réduits à la particularité de l'imaginaire jacobin. Le poème se fait la chambre d'échos du fantasme collectif, comme si le poète désirait accéder ainsi à une parole universelle.

C'est ici qu'il faut revenir à la préhistoire du *Cornet* dans l'*Élan* et *Nord-Sud*. J'y ai souligné une volonté constante de la part de Jacob de désobéir aux consignes et de se *singulariser*. On touche, en vérité, à l'un des paradoxes du poète moderne héritier des romantiques. Le génie ne saurait être qu'exceptionnel, séparé du commun (non seulement à la manière du héros, *au-dessus* de la foule, mais aussi *à l'écart*, à la marge : songeons à Rimbaud, à Corbière ou à Nerval, par exemple). Mais le génie est *aussi* la voix de tous, le grand Anonyme (Cendrars), sorte de Monsieur Tout-le-monde doté de grandeur (tel ce Monsieur Tout-le-monde, peut-être, dont la « Chronique » de l'*Élan* brosse le portrait multiple). Après l'étonnement de l'*Élan* et des premiers numéros de *Nord-Sud*, c'est l'étrangeté de Max Jacob, et non le potentiel d'exemplarité de sa parole poétique, qui éclate comme une évidence. *Le Cornet à dés*, en revanche, souligne le caractère double du poète : son drame personnel parle des grands bouleversements (et inversement). Selon ce double état du poète, individuel et collectif, la confrontation du *Cornet* à l'Histoire n'a rien d'un geste réducteur fermant le poème autour de sa circonstance : bien au contraire, il s'agit de suggérer toute l'envergure de son ambition.

NOTES

Je remercie Anne Mary, conservatrice à la Bibliothèque Nationale de France, ainsi que la famille Gompel, de m'avoir permis de consulter la collection complète de l'*Élan*.

¹ JACOB Max, *Le Cornet à dés*, Paris : Gallimard, 2003, p. 26-34. Les textes concernés sont, dans l'ordre : « Avis », « 1914 » (*Les éclairs n'ont-ils pas la même forme...*), « 1914 » (*Son ventre proéminent...*), « La Guerre », « Fausses nouvelles ! Fosses nouvelles ! », « Mémoires de l'espion », et « À la recherche du traître ». Dans l'édition originale de 1917, ces sept textes sont regroupés sous le chiffre romain I. Sur les particularités des différentes éditions du *Cornet*, voir BEDESCHI Andrea, *Les Dés en mouvement*, Rimini : Panozzo Editore, 2005.

² JACOB Max, *Le Cornet à dés*, Paris : Gallimard, 2003, p. 24.

³ BECKER Annette, *Oubliés de la Grande Guerre*, Paris : Éditions Noësis, 1998, p. 304.

⁴ AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la Guerre*, Paris : Gallimard, 2000, p. 18. Sur l'absence de contestation de la guerre en France, voir CHALINE Nadine-Josette, « Pacifismes pendant la guerre », dans Stéphane Audoin-Rouzeau et Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, Paris : Bayard, 2004, p. 839-853.

⁵ Étienne Alain-Hubert (éd.), *Nord-Sud : Revue littéraire*, Paris : Jean-Michel Place, 1980, p. xi-xii.

⁶ Sur la dimension onirique exemplaire du poème en prose jacobien, voir PINGUET Maurice, « L'écriture du rêve dans *Le Cornet à dés* », *Max Jacob 1 : Autour du poème en prose, Revue des Lettres modernes*, n° spécial 336-339, 1973, p. 13-52.

⁷ Voir BEAUPRÉ Nicolas et INGRAO Christian, « Marginaux, marginalité et marginalisation durant la guerre » et BAVENDAMM Gundula, « L'ennemi chez soi » dans Stéphane Audoin-Rouzeau et Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, Paris : Bayard, 2004, p. 764 et p. 751-757.

⁸ Le rôle de l'Italie dans la guerre fut problématique ; ses changements de bord ajoutent à l'ambiguïté des allégeances de « Mlle Cypriani ». Je remercie Alain Segal pour sa suggestion lors de la journée d'étude.

⁹ JACOB Max, *The Dice Cup*, trad. Christopher Pilling, London : Atlas Press, 2000, p. 70, note 18.

¹⁰ On peut trouver de très nombreux exemples de ces squelettes et autres monstres allemands sur le weblog *Caricatures et caricature*, dont la couverture de *la Baïonnette*, n° spécial *La Danse macabre* par Paul Iribe, deuxième série, n° 41, 13 avril 1916. Voir *Caricatures et caricature*, <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-25534022.html>.

¹¹ PELLETIER Christian, « Le manuscrit du *Cornet à dés* de Max Jacob », *Information littéraire*, vol. 26, n° 5, nov.-déc. 1974, p. 226-228.

¹² ALLÈGRE Henri, *1914 : La Sanglante Épopée*, Toulon : Imprimerie G. Mouton et Th. Combe, 1914, non paginé.

¹³ La « vision sinistre de la mort allemande » relève elle aussi de cette diabolisation. Mais Jacob suggère le caractère fantasmagorique de l'emblème : « son visage est une effrayante tête de mort, mais brune et si féroce qu'on croirait voir quelque corne de rhinocéros ou dent supplémentaire à son terrible maxillaire ». La modalisation subjective « croirait » fait du monstre une hallucination ; le sujet *on* en suggère la dimension collective. Ce regard lucide sur la fantasmagorie idéologique est l'un des enjeux de « Fausses nouvelles ! Fosses nouvelles ! » que je regrette de ne pouvoir analyser ici.

¹⁴ D'AUBIGNÉ Agrippa, *Les Tragiques*, Paris : Société des Textes Français Modernes, 1990, p. 120, v. 161-170, je souligne. Même si Jacob mentionne d'Aubigné dans la préface du *Cornet*, comparer le catholique anticonformiste au protestant doctrinaire peut paraître curieux. Cependant, l'avis « Au lecteur » de d'Aubigné est à comparer à l'« Avis » du *Cornet*. Jacob affirme : « Les poèmes qui font allusion à la guerre ont été écrits vers 1909 et peuvent être dits prophétiques. » Chez d'Aubigné, l'avis « Au lecteur » signale que les *Tragiques* contiennent des « prédictions de choses advenues avant l'œuvre clos, que l'auteur appeloit en riant ses *apopheties*. » Selon les éditeurs A. Garnier et J. Plattard, des « apophéties » seraient « le contraire de prophéties, donc prédictions après coup ». Les poèmes « prophétiques » de Jacob seraient donc eux aussi des « apophéties » proprement dites ! Rencontre étonnante...ou pied-de-nez *in petto* ? JACOB Max, *Le Cornet à dés*, Paris : Gallimard, 2003, p. 26 et D'AUBIGNÉ Agrippa, *ibid.*, p. 1.

¹⁵ BECKER Annette, *La Guerre et la foi*, Paris : Armand Colin, 1994, p. 33-34.

¹⁶ Le motif du *couple* dans « 1914 » est sans doute une allusion précise que je n'ai pas su éclaircir ; comparer JACOB Max, *Actualités éternelles*, Paris : Éditions de la Différence, 1996, p. 76-77.

¹⁷ BEDESCHI Andrea, « 'Le Christ à Montparnasse' de Max Jacob : Un dossier pour quel

ouvrage ? », *Francofonia*, n° 36, 1999, 9.

¹⁸ JACOB Max, *Correspondance*, tome I, Paris : Éditions de Paris, 1953, p. 30-32.