

« REPORTAGE DE JUIN 1940 », UN TEXTE ENGAGÉ ?

Genèse et postérité d'un poème emblématique

Antonio RODRIGUEZ*

Pour traiter des rapports entre la poésie de Max Jacob et la guerre, certains textes semblent particulièrement pertinents : les six poèmes qui ouvrent *Le Cornet à dés*, le texte peu connu intitulé « Les Alliés sont en Arménie »¹ ainsi que le poème « Amour du prochain »² où le statut d'un crapaud est valorisé par rapport à celui du juif qui doit porter l'étoile jaune. Dans cette liste de textes marquants, un long poème qui traite de la débâcle lors de l'invasion allemande du printemps 1940 possède un statut singulier et un ton qui a pu être rapproché de l'engagement hugolien, « Reportage de juin 1940 »³. Ce texte a été repris dans de nombreuses anthologies, notamment dans celles qui se concentrent sur les poèmes de la Résistance. Aussi ce poème est-il présent dans l'anthologie de Jean Paulhan et Dominique Aury, *La Patrie se fait tous les jours*⁴, dans celle de Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*⁵, ou encore dans celle plus récente d'Alain Guérin parue à l'automne 2008 chez Omnibus, *Cent poèmes de la Résistance*⁶. Cette présence importante dans les anthologies poétiques de la Résistance pose de nombreuses questions sur le statut « engagé » de ce texte, sur les activités de résistance de l'auteur et sur la réception qui a été faite de ce poème.

* Docteur de l'université Paris III – Sorbonne nouvelle, Antonio Rodriguez enseigne la littérature française à l'université de Lausanne. Spécialiste de poésie moderne et contemporaine, il a fait paraître sur les questions lyriques plusieurs études (*Le Pacte lyrique*, Mardaga 2003 ; *Modernité et paradoxe lyrique : Max Jacob, Francis Ponge, Jean-Michel Place* 2006) et plusieurs ouvrages collectifs (*Paysage et poésies francophones*, PSN 2005 ; *Quelle éthique pour la littérature ?*, Labor et Fides 2007 ; *Poésie contemporaine et tensions de l'identification*, Archipel 2008 ; *Le Chant et l'écrit lyrique*, Peter Lang 2009). Travaillant depuis de nombreuses années sur la poésie de Max Jacob, il est actuellement le directeur scientifique des cahiers qui lui sont consacrés.

En ce qui concerne les activités résistantes de Max Jacob, les biographies et les correspondances montrent bien qu'il n'a pas eu de faits de résistance armée, de participation à des réseaux ou à des actions clandestines⁷. En outre, sa plume ne lui semblait pas non plus une arme des plus favorables pour lutter en période de guerre. C'est pourquoi la reprise de ce poème dans les anthologies poétiques de la Résistance fait de ce texte un emblème problématique pour qui tente de le relier au reste de l'œuvre, à la vie de l'auteur et à sa démarche esthétique plus globale. Il semble au premier abord appartenir à une exception par rapport à la production habituelle de cet auteur qui est loin d'être engagée.

DES ANTHOLOGIES À LA GENÈSE DU TEXTE

Il est important de traiter de la question de l'engagement⁸ en se détachant des perspectives données par la réception des anthologies, et en revenant à sa genèse, à ses publications initiales et à la figure du poète qui ressort du texte lui-même. Ce long poème de 113 vers⁹ a été écrit durant l'été 1940. La date d'écriture est assurée, car nous trouvons des mentions de sa rédaction dans la correspondance de Max Jacob à Jean Paulhan¹⁰. Dans la version publiée chez Gallimard, le poème porte la datation en fin de texte du 17 septembre 1940. S'il convient de garder une certaine méfiance face aux dates chez Max Jacob, dans la mesure où il était par exemple capable de donner une date de naissance modifiée pour qu'elle soit bénéfique astrologiquement ou d'antidater d'une décennie sa préface de 1906 au *Cornet à dés*, celle de l'été 1940 pour le présent poème est assurée par la correspondance.

Ce poème a paru pour la première fois en 1942 dans la revue *Confluences* dirigée par René Tavernier à Lyon¹¹. Cette revue qui a des orientations opposées à l'Occupant et au régime de Vichy a d'ailleurs été momentanément interdite après la publication du numéro 12 où se trouve « Reportage juin 1940 ». Ce poème a été ensuite publié dans deux versions différentes : l'une en 1945 dans les *Derniers poèmes* (d'abord publiés de manière posthume dans la collection blanche chez Gallimard¹²) ; et l'autre en 1946 dans un volume dirigé par René Guy Cadou intitulé *Un Hommage à la poésie*¹³.

Ces trois versions, qui se trouvent dans leur intégralité à la suite de cet article, offrent des variantes parfois importantes et significatives qu'il s'agira de mettre en évidence. Ainsi, le nom du dédicataire se modifie par trois fois, des vers sont supprimés, parfois c'est même l'intégralité d'une strophe finale qui a pourtant un

statut rhétorique et idéologique majeur. J'essaierai de montrer dans la présente étude la nature et les enjeux de ces différences. Outre les variantes entre ces trois versions, il me paraît aussi nécessaire d'interroger le statut de la voix énonciative, du sujet lyrique et de l'*éthos* du poète qui se dégage du texte, avec sa fonction ou non de résistant.

Nous savons par la correspondance que l'été 1940 a été particulièrement difficile à traverser pour Max Jacob. Il écrit à Jean Follain le 16 juillet 1940 :

Tu dis : « La Poésie ». Et tu parles à un sourd. Après la chaîne des voitures des fuyards, les soldats qui avaient perdu leur régiment et la musique militaire ; le jeudi, la musique allemande militaire de cirque tous les jeudis, il y a des gens qui sont devenus fous, sic, d'autres qui se sont suicidés, sic, des vieillards qui sont morts prématurément, sic, moi je ne suis pas devenu gâteux mais pire. J'ai perdu la saveur...¹⁴

Ses amis les plus proches s'inquiétaient de son abattement, voire d'un certain désespoir qui le gagnait. L'écriture poétique ne semblait plus à ce moment-là une priorité pour l'auteur, qui écrit également à Marcel Béalu :

Ma foi non ! je ne pense pas à la poésie ! Je pense avec avidité à la mort subite par une bombe et au salut de mon âme ainsi surprise sans confession. [...] Mais comment penser à la Poésie avec cette menace de mort subite ? Ce n'est pas le moment !¹⁵

Durant ces périodes difficiles, la poésie n'est pas, aux yeux de Max Jacob, un moyen de lutte favorable. C'est loin des perspectives d'un art engagé ou d'une poésie de la résistance qu'il traverse cette période où le front vient à lui dans le Loiret, tandis que lors de la Première Guerre mondiale il était au loin.

Max Jacob est plus envahi par le pessimisme et par les croyances religieuses à ce moment-là que par les fonctions résistantes de l'esthétique. Au mois de juin 1940, il a véritablement le sentiment d'une fin du monde, proche d'une apocalypse chrétienne, comme il l'écrit de manière dramatique dans une lettre à Michel Manoll¹⁶. Il vit donc dans une forme de résignation et avec un sentiment d'impuissance face à ce qui se déroule autour de lui. L'écriture du poème « Reportage de juin 1940 » revêt ainsi une importance considérable dans la reconquête d'une puissance créative face aux événements historiques qui l'accablent.

Malgré cet abattement et cette déconsidération du travail poétique, l'exercice d'écriture ne s'était jamais totalement arrêté pour Max Jacob, même durant cette période de conflit du printemps 1940. En mai et juin 1940, il a poursuivi la tenue d'un de ses carnets, qui s'est transformé ensuite improprement en « journal de guerre ». Ce carnet de 48 pages qui se trouve à la médiathèque d'Orléans a été publié intégralement en 2006 dans les *Cahiers Max Jacob* n° 6¹⁷. Nous avons dans ces notes une série d'événements qui se retrouvent dans le poème « Reportage de juin 1940 ». Quelles différences y a-t-il entre ce carnet de notes et l'esthétique du poème ? Quel est le statut de l'anecdote, si chère à Max Jacob pour évoquer la guerre ?

Ce texte, qui traite des événements dans le Loiret avec une vision apocalyptique, possède un ton déclamatoire qui le rapproche de celui de Victor Hugo, notamment dans *Les Châtiments*. Une telle concordance est des plus curieuses, dans la mesure où Max Jacob critique fortement et depuis longtemps Victor Hugo dans sa correspondance. Les années quarante ne font pas exception à la règle :

*Quant à Hugo on me donnerait cent mille francs pour ouvrir un livre de lui. Oh !
Le charlatan, les charlatans, les menteurs, la honte, les glorieuses défaites. Il n'y
a pas de glorieuses défaites !¹⁸*

À Michel Manoll, il écrit deux ans plus tard :

*Quand je dis « Rimbaud c'est comme Victor Hugo », je veux dire que ce sont des
gens qui pensent beaucoup plus à l'effet, à la vantardise : MOI, JE... qu'à eux-
mêmes, en vérité.*

faire

croire

Hugo c'était : « moi le mage »

qu'on est

au lieu

Rimbaud c'était : « moi le génie »

d'être.¹⁹

N'y a-t-il donc pas un paradoxe dans le fait d'associer un poème de Max Jacob à Victor Hugo ? Comment concilier une écriture poétique déclamatoire et la critique de la position prophétique des poètes du XIX^e siècle dans la correspondance ? Quelle figure du poète Max Jacob cherche-t-il à convoquer face à la guerre ? Max Jacob adopte-t-il des perspectives ironiques ou parodiques dans l'effet déclamatoire ? Telles seront les questions finales auxquelles nous tenterons de répondre.

LES ENJEUX DES DIFFÉRENCES ENTRE LES TROIS VERSIONS PARUES

La première version parue est celle de la revue *Confluences* en 1942. Cette revue éditée à Lyon a eu des positions résistantes. D'après Pierre Andreu²⁰ – mais ses sources ne sont pas spécifiées et parfois ses conclusions sont sommaires –, Jean Paulhan avait reçu en 1940 ce poème, et il désirait le publier. Toutefois, cela n'avait pu se faire au vu des changements radicaux au sein du milieu littéraire parisien, et Jean Paulhan aurait transmis le texte à René Tavernier, directeur de la revue *Confluences*. Max Jacob semble avoir hésité à une telle publication, comme pour toute publication durant cette période, car il préférait la discrétion ou envisager un pseudonyme, mais finalement le texte a bien paru sous son nom. Le poème dans cette première version est dédié à Paul Petit. Là encore, le choix du dédicataire n'est pas anodin. Paul Petit est en effet un diplomate de carrière, proche de Paul Claudel et de Max Jacob. Ils s'étaient rencontrés à Rome en 1925 à l'occasion du Jubilé. En 1936, c'est lui qui a établi les *Morceaux choisis* de Max Jacob, la seule anthologie publiée chez Gallimard du vivant de l'auteur. Or, en février 1942, Paul Petit a été arrêté pour ses activités résistantes, notamment autour de la revue *La France continue*. Il a finalement été déporté à Buchenwald, où il sera exécuté en 1944. L'arrestation de Paul Petit, considéré parfois par Max Jacob comme un « protecteur », a été un choc pour lui au début de l'année 1942, comme en témoigne sa correspondance. C'est pourquoi la dédicace à Paul Petit dans la revue *Confluences* est non seulement un acte personnel fort, mais aussi un soutien politique audacieux.

Après la parution du numéro 12 de *Confluences*, la revue a été condamnée à une suspension de quelques mois. Cette décision des autorités de Vichy est surtout due à la publication des poèmes de Louis Aragon²¹ et de Gertrude Stein. Cette dernière publie un texte typiquement engagé avec des comparaisons particulièrement explicites :

...
Les petits oiseaux volent avec grand soin tous ensemble là-bas
Ils volent de plus en plus haut [...]
Puis les petits oiseaux en tempête
Viennent frapper le grand oiseau sur sa tête
*Souhaitant sa mort...*²²

Le texte de Max Jacob n'appelle guère au combat ou à la résistance. Il reste avant tout une évocation des différents désastres liés à la défaite subie deux ans auparavant, avec une figuration apocalyptique. Il semble peu probable que ce texte ait suscité l'interdiction de la revue. Toutefois, ce contexte de publication a fortement marqué la réception de ce poème en tant que texte de résistance²³.

La version des *Derniers poèmes* de Gallimard a un achevé d'imprimer du 5 mai 1945, quelques jours avant la fin officielle du conflit en Europe. Elle se trouve dans un ensemble de textes en vers et en prose publiés de manière posthume. Plusieurs textes renvoient à la guerre ou au contexte des dernières années de Max Jacob. Dans ce volume hétérogène et foisonnant, le poème apparaît sous un titre légèrement modifié : « Reportage de juin 1940 » et non « Reportage juin 1940 ». La préposition supprime la juxtaposition, avec l'impression d'urgence et d'immédiateté du titre initial. Le dédicataire n'est plus Paul Petit, mais François de Montalivet. Ce dernier était le directeur de l'Agence du Crédit Lyonnais à Gien dans le Loiret. Intéressé par les œuvres de Max Jacob, il était d'abord un acheteur et une ressource de revenus pour le poète. Une correspondance accompagnant une amitié ont ensuite vu le jour²⁴. Durant l'été 1940, Max Jacob se rend à Gien pour rendre visite à François de Montalivet. Ce dernier lui présente un imprimeur qui publiait le *Giennois*, en s'intéressant plus particulièrement aux événements de juin et juillet 1940 dans la région²⁵. Est-ce dans ce contexte que le poème a été remis ? Nous ne le savons guère, mais il semble évident que le contexte d'édition posthume chez Gallimard ainsi que le changement de dédicataire donnent une teneur moins engagée à ce poème que la publication dans *Confluences* en 1942²⁶.

La troisième et dernière version parue de ce poème est celle de 1946 dans *Un Hommage à la poésie*, conçu avec l'aide de René Guy Cadou et publié à Nantes. Elle relève donc du cercle d'amis nantais, en lien avec l'École de Rochefort. Les éditeurs ont obtenu et publié une version dédiée à Julien Lanoë, qui a dû être cependant composée avec plusieurs erreurs d'imprimerie. Julien Lanoë a dirigé à Nantes de 1925 à 1928 la revue *La Ligne de cœur*. Associé à certains mouvements chrétiens, il a fait paraître dans cette revue les premiers poèmes de Max Jacob signé par le pseudonyme de Morven le Gaëlique²⁷. Les deux dernières versions sont relativement proches, malgré quelques variantes, mais elles se distinguent en revanche de la version de *Confluences*. Il s'agit dans les trois cas d'un long poème en vers, dominé par les alexandrins, les dodécasyllabes et la régularité. Outre de nombreuses modifications mineures entre les trois versions, certaines variantes ont des conséquences plus importantes : le changement de titre, le changement de dédicataire,

l'indication de la date d'écriture, le milieu dans lequel a circulé le poème avant sa publication. La construction en deux parties de 1942 a été abandonnée, des vers ont été inversés, voire supprimés. Enfin, fait majeur, les versions de 1945 et 1946 possèdent un quatrain final que celle de 1942 ne contient pas. Pour une visibilité synthétique des variantes majeures de ce poème, je renvoie au premier tableau en annexe de cet article.

Dans le quatrain final, qui donne une orientation différente au texte, plusieurs noms communs apparaissent avec une majuscule : l'Étoile, comme une personification, la Sagesse, la Foi et la Raison. Dans le poème de *Confluences*, l'étoile maintient une minuscule²⁸, ce qui lui ôte sa dimension personnifiée et agissante face aux événements. La Foi et la Raison relèvent d'une essentialisation des valeurs religieuses et républicaines. Il ne s'agit pas de s'abandonner à la seule foi chez Max Jacob, mais de toujours maintenir une certaine raison. Ainsi, dans son carnet de 1940, après avoir déçu le curé de Saint-Benoît-sur-Loire qui crie au miracle parce que le bourg a été épargné, il écrit : « M. le Curé dit que je n'ai pas l'esprit de foi. Il se trompe mais j'ai assez de raison pour ne mettre la foi que là où il en faut. »²⁹

Il serait néanmoins problématique de réduire ce dernier quatrain à un pur enjeu idéologique chrétien. D'une part, nous trouvons, comme souvent chez Max Jacob, une alliance de la mythologie grecque et des récits chrétiens (Deucalion et Noé sont ici rassemblés), ce qui donne une force figurative et moins littérale aux récits chrétiens. En effet, Deucalion ne fait guère l'objet d'une croyance religieuse, et il renvoie à l'univers mythologique. Mais ce qui détourne d'une lecture purement idéologique tient surtout à l'économie générale du poème. Du point de vue de la disposition, le dernier quatrain offre une conclusion à un poème particulièrement rhétorique. Il revient sur le premier vers du poème et sur l'apparition de l'étoile des Rois mages, tandis que la version de *Confluences* maintient un problème de construction majeur. Outre le fait que les deux parties ne se justifient pas véritablement, le poème s'achève sur une liste d'événements sans les ressaisir dans une synthèse, alors que le poème s'ouvrait sur une dimension apocalyptique. Il est ainsi possible de supposer que ce n'est pas la teneur idéologique qui a justifié le choix de cette version dans les *Derniers poèmes* chez Gallimard, mais l'économie générale du poème. Max Jacob insiste justement dans sa correspondance avec Michel Manoll pour souligner combien les anecdotes du poème sont prises dans « une vague d'ensemble ». De ce point de vue, le quatrain de clôture marque davantage une construction aboutie.

Dans l'immédiat après-guerre, la teneur idéologique de ce quatrain provoquait une tension implicite plus importante qu'aujourd'hui. La version de *Confluences* s'adapte mieux à une perspective républicaine laïque, alors que les deux autres versions se concilient davantage avec des perspectives plus chrétiennes. Que l'éditeur d'une anthologie choisisse la version de *Confluences* ou celles des *Derniers poèmes* implique des connotations religieuses relativement différentes. Ainsi, il n'est pas anodin que dans son anthologie Pierre Seghers, qui était communiste, retienne la version de 1942. De la même manière, il n'est pas indifférent de trouver une version avec ce quatrain lorsque le poème est dédié à Julien Lanoë et que René Guy Cadou produit un hommage spiritualiste à certains poètes durant la guerre, notamment en célébrant Claudel qui a pourtant eu une attitude ambivalente face à Pétain. Pour le choix de la version de *Confluences* dans l'anthologie de Jean Paulhan et Dominique Aury chez Minuit en 1947, il est possible d'imaginer que la version que Paulhan possède dès 1940 et qu'il a aidé à faire paraître en 1942 prévalait plutôt que le contexte idéologique. Cela se confirme dans la mesure où Robert Ganzo publie chez le même éditeur quelques années plus tard dans une autre anthologie le poème avec le quatrain de 1945.

Aujourd'hui, le contexte est bien évidemment différent, et la référence au poème de *Confluences* est devenue plus rare, dans la mesure où la publication réitérée des *Derniers poèmes*, sans commentaires critiques quant à l'édition, a imposé cette version. Dans la récente anthologie d'Alain Guérin, le choix s'est porté sur le poème dédié à Montalivet.

L'ESTHÉTIQUE EN TEMPS DE GUERRE : UNE TRANSFORMATION DE L'ANECDOTIQUE

« Reportage de juin 1940 » s'organise en trois mouvements principaux : l'ouverture avec les trois premières strophes, la partie centrale, la plus importante quantitativement, qui se fonde sur l'évocation des anecdotes liées à l'offensive dans le Loiret, et le quatrain final de conclusion, qui reprend l'ouverture et la mène à l'espérance en un renouvellement des valeurs.

Le titre avec le terme « reportage » fait référence avant tout à la partie centrale consacrée aux anecdotes, tandis que les parties introductives et conclusives fournissent le cadre figuratif du poème, celui de la fin du monde et de l'Apocalypse. Lorsque Michel Manoll critique dans sa correspondance ce poème

de Max Jacob, en lui reprochant son atmosphère de « cimetière » et le « travail à l'enclume », Jacob lui répond :

Tu parles de « travail à l'enclume » ; tu sais très bien qu'avant de commencer une œuvre, on la conçoit avec ses moyens d'exécution. Il y a des poèmes auxquels il faut laisser leur saveur primesautière et le charme du jet, il y en a d'autres qui demandent de l'insistance : à celui-ci, fait de petits traits, il fallait des liens et de la précision. Il fallait aussi que les anecdotes fussent serties dans une vague d'ensemble. Autrement c'était un torchon ou par trop un « reportage ». Voilà pour le travail de l'enclume.³⁰

Nous voyons combien Max Jacob insiste ici sur la cohésion du poème et ce qu'il nomme dans sa préface le « style », qui est chez lui propre à en fournir l'unité. Il est conscient que son poème se fonde avant tout sur une série d'anecdotes (« des petits traits », comme il l'écrit) qui sont ressaisies dans une « vague d'ensemble ». La crainte esthétique de Jacob consiste à être trop dans le genre du « reportage », par excellence journalistique, et insuffisamment dans celui du poème.

Ce souci de l'anecdote en temps de guerre rappelle un enjeu du *Cornet à dés*. En effet, un des principaux apports des premiers poèmes du *Cornet à dés* consiste à transformer les textes journalistiques ou les textes engagés de l'époque en anecdotes, en alliant dans une tonalité angoissée le tragique et l'ironie. Dès lors, ces textes ne fonctionnent guère comme des poèmes engagés ; ils nécessitent même un « avis » de l'auteur pour prévenir les lecteurs que les textes n'ont pas la « décence » nécessaire, qu'ils ne font que des « allusions » à la guerre, car ils traitent « prophétiquement » de « faits », non des « horreurs »³¹. « Reportage de juin 1940 » relate également une série de faits. Toutefois, le poème ne se fonde plus sur les principes du doute et de l'incertitude comme ceux du *Cornet à dés*. L'atmosphère de rêve, l'ironie, et, avec elles, la tonalité angoissée sont perdues, pour laisser place à un poème plus univoque, placé sous le signe de la défaite et du désespoir. Ici, les « faits » se lient aux « horreurs » ; les deux éléments attendus concordent. La liste des événements devient une litanie de la folie humaine en temps de guerre, avec une victoire qui semble relever du Mal. Le poème ne se construit plus sur la dimension oblique de l'ironie³², mais sur le sérieux de l'effondrement. Il y a là une différence fondamentale entre les poèmes de la Première Guerre mondiale et ceux de la Seconde Guerre. En 1940, Max Jacob ne semble plus pouvoir écrire sous un regard distancié, peut-être plus aisé à l'arrière du front, qui rejoue les discours alors dominants. Lorsque le front parvient à lui, son implication change radicalement. L'anecdote garde certes la valeur du fait qui ouvre une perspective plus importante.

Dans *Le Cornet à dés*, il s'agissait d'une tonalité de la persécution et de l'angoisse ; dans « Reportage de juin 1940 », c'est une mort qui se rapproche avec la fin du monde. Ce sont les strophes introductives et conclusives du poème qui explicitent la valeur des anecdotes. Dans le *Cornet à dés*, celles-ci étaient laissées en suspens comme un moyen de transplanter le lecteur. « Reportage de juin 1940 », qui est plus proche de la stratégie explicite des *Visions infernales*, perd-il pour autant toute stratégie d'étrangeté et de perturbation du lecteur propre à l'esthétique de Max Jacob ? La comparaison avec le carnet de 1940 détenu par la médiathèque d'Orléans devient sur ce point intéressante.

Presque toutes les anecdotes évoquées dans le poème se retrouvent dans le journal de guerre, comme le montre le tableau en annexe. Cela rappelle combien ce carnet de notes est à la source de ce poème. Toutefois, des différences frappantes apparaissent dans le traitement des événements. Alors que dans le journal, les récits se succèdent de manière plus ou moins étayée, avec des contextualisations (noms des personnes, lieux), parfois sous forme de notes précipitées, les anecdotes dans le poème sont brèves et globalement décontextualisées. Ce n'est qu'à la deuxième moitié du poème qu'apparaissent les mentions « aux ponts de Loire », et les toponymes « Sully », « Châteauneuf », accompagnant le déictique « ici » au début de l'avant-dernière laisse, qui marque la situation ancrée du sujet lyrique, sans doute en lien avec l'auteur, à Saint-Benoît-sur-Loire.

La brièveté des anecdotes dans le poème s'accompagne d'une écriture hyperbolique : le million de M. Beauvais devient « cent millions » dans la version de 1945. Cette brièveté privilégie le cumul des anecdotes, se donnant souvent comme des micro-récits. Ainsi, le témoignage convoque une longue liste et se rapproche d'une déploration litanique. Un hémistiche du poème de 1942 marque justement la conscience de mener une longue énumération de faits : « Mais quoi ! Tout dire ? Abrège ». Cette mention a été supprimée dans la version de 1945, mais j'y reviendrai.

Dans sa lettre à Michel Manoll du 21 novembre 1943, Max Jacob a insisté sur le péril esthétique de trop se faire succéder les anecdotes sans leur donner une « vague d'ensemble ». Le risque était alors de se livrer à une série de petits récits, de faits de guerre, en adhérant trop au genre du « reportage » journalistique. Les récits de ce poème renvoient par conséquent à un cadre plus large que celui de rapporter des anecdotes. Ces dernières sont traversées par des références à la monstruosité, à l'horreur qui accompagnent un tel effondrement. Elles mêlent ainsi le quotidien avec l'imaginaire du désastre :

*Vous ! accourez, démons, et vous, voleurs de pauvres.
 Voyez les anciens morts, clos dans les cimetières,
 déshabillés, croyant le Jugement venu, de leurs suaires.
 « N'est-il rien, Monsieur l'horloger, que tu ne sauves ? »
 Les pillards sont cachés derrière les linceuls
 des morts ressuscités et debout sur les seuils :
 « Quitte un peu ton auto et tes stocks ouvragés :
 « On t'indique la fin de ton martyrologe. »
 Le brave homme n'eut pas plus tôt les pieds à terre
 que l'auto emporta fortune, enfants et mère.*

Le vol de l'automobile de l'horloger intervient ici après l'appel aux voleurs et la résurrection des morts au Jugement dernier. L'entrée en matière des trois premières strophes permet aussi de situer les figurations de l'Apocalypse et du Déluge. S'ensuit la série des petits récits, et le poème se termine à la dernière strophe par le retour explicite au Déluge et l'envoi sur l'espérance de la reconstruction. Ce travail de figuration permet ainsi de transformer des anecdotes du journal de guerre en une poésie allégorique plus vaste. Nous voyons cependant les traits ironiques et distanciés que Max Jacob maintient constamment dans son carnet de 1940 délaissés pour aller vers une énonciation sérieuse et plus univoque.

LE SUJET LYRIQUE TÉMOIN DU CHAOS ET L'AUTEUR CHERCHANT L'ORDRE

La question de l'énonciation incite à s'interroger sur le sujet lyrique qui tient la parole et l'expérience dans le texte. Qui parle ? Qui agit dans ce poème ? Nous trouvons bien une première personne qui se rattache au sujet de l'énonciation et au sujet de l'énoncé. Ce sujet lyrique semble directement être associé à l'auteur, dans la mesure où la référence spatiale se fait par un déictique « ici » qui renvoie au Loiret. Cependant, il paraît intéressant de distinguer encore les deux instances (sujet lyrique et auteur empirique) pour voir comment se construit une figure scindée du poète dans ce poème.

Le sujet lyrique apparaît d'abord comme un observateur et une victime. Il n'est guère agissant, et il est le témoin d'une fin de monde avec des événements terribles qui se déroulent. Le poème commence par un pronom indéfini ainsi que par un verbe de vision à l'accompli : « On a vu de partout » (v. 1). Par le pronom

et l'adverbe, la vision semble généralisée, sans être forcément rattachée à un individu. Ce que tout le monde peut voir ne relève donc pas d'une voyance poétique, mais bien d'un reportage. Le sujet n'apparaît véritablement qu'avec le déictique « cette main » et le possessif « la mienne ». Cette partie du corps, qui généralement symbolise les dimensions actives du sujet, est ici tachée de sang, et elle n'est plus en possession de rien. Dans la deuxième strophe, les ongles de cette main pourraient être arrachés (v. 10), en figuration de la torture ressentie. Cette première partie du poème indique les deux activités principales du poète en temps de guerre : voir et écrire. La vision est placée sous la généralité, alors que la main semble blessée et peu utile. Seule la dernière strophe donne au poète une dimension active par le souhait : « Puisse, Étoile, ton sang être pluie de Sagesse ».

La position passive et impuissante du sujet lyrique face aux destructions chaotiques entre en contraste avec celle de l'auteur empirique qui est en train d'écrire le poème. Alors que le monde du texte ne traite que de dislocation, l'écriture du poème en tant que telle célèbre implicitement la puissance du verbe, l'ordre et la construction poétique. Par sa longueur et sa mise en forme versifiée (souvent organisée en alexandrins et en strophes), le poème marque davantage un travail imposant pour l'auteur, celui de « l'enclume », que ce que ressent le sujet lyrique.

Une telle reprise du souffle créateur, après les événements du mois de juin où Max Jacob semblait particulièrement abattu, peut paraître étonnante. Mais celui-ci se confie à l'automne 1940 à Marcel Béalu sur l'importance d'écrire à nouveau de la poésie et d'en produire avec la dimension du flux, plus que du discontinu :

*Tu as l'avenir et la poésie reviendra ou la prose... Fais du stock, écris sans idée, par sport, écris n'importe quoi. Mets des rimes sur un papier et emplis les vides comme faisait Victor Hugo.*³³

Nous trouvons en effet dans « Reportage de juin 1940 » une proximité face à un ton hugolien. Dans les conseils donnés à Marcel Béalu, à ce moment-là, nous trouvons la stratégie d'« emplir » certains vers. La version de *Confluences* est justement intéressante de ce point de vue, car l'un des alexandrins est particulièrement le signe d'une rhétorique poétique à la Victor Hugo : « Je vis dans un fossé... mais quoi ! tout dire ?... abrège !... ». La version parue en 1946 transforme ce vers (« Je vis dans un passé... tout dire ? non j'abrège !... »), alors que celle parue chez Gallimard supprime le vers, la question rhétorique et la réponse.

Ce type de vers montre bien l'importance de produire des vers dès l'été 1940, et de posséder un souffle ample, alors que la situation politique plonge l'auteur dans l'impuissance et dans les préfigurations de son statut de victime pendant cette guerre.

Néanmoins, dans le monde du texte, la figure du poète associée au sujet lyrique est particulièrement éloignée d'une puissance singulière, propre à guider le peuple. Dans la lettre à Follain citée plus haut, Max Jacob condamne la célébration de la défaite par l'auteur des *Contemplations*, car elle se rapproche du « charlatanisme » ; mais ce n'est pas uniquement la célébration de la défaite qui lui paraît problématique. La fonction du poète est radicalement différente chez Jacob. Dans « Reportage de juin 1940 », le poète voit ce que tout le monde voit de partout. Il se trouve au milieu du conflit, et il ne peut que témoigner en laissant se succéder les anecdotes. Le poète n'est plus apte à devenir un guide ou un prophète ; il ne mène qu'un reportage poétique. Ainsi, face à l'abîme et à ce qui semble la fin du monde, la figure du poète ne s'élève pas au-dessus du peuple pour le guider, mais il partage sa condition. Le poème « Amour du prochain » ira même jusqu'à le dévaloriser par rapport à la condition animale, celle du crapaud.

Cette situation d'impuissance du sujet lyrique, particulièrement éloignée d'un lyrisme politique de l'engagement, entre en contrepoint avec l'écriture du poème qui marque une puissance renouvelée du souffle poétique chez Jacob. Cette différence défait l'illusion qui serait celle de l'épique par rapport à la situation car, comme il l'écrit à l'un de ses correspondants, il laisse volontiers cette dimension de l'écriture à Aragon.

Ces tensions apparentes par rapport aux orientations esthétiques habituelles de Max Jacob peuvent permettre de comprendre ses hésitations à la publication de ce poème, et non seulement une volonté de discrétion durant l'Occupation. Tels sont des éléments qui apparaissent dans les lettres à Jean Paulhan :

*J'ai été tellement écrasé par cet été pathétique au centre de la Guerre que je n'espérais plus pouvoir retrouver l'envie de travailler. J'ai écrit ce poème dont tu me parles favorablement pour essayer de fixer les souvenirs. Ta lettre me touche en bien des points... Bien entendu tu le gardes pour Mesures : c'est bien, ainsi !
Merci.³⁴*

Quelques mois plus tard, les incertitudes prennent le dessus :

*Réflexion faite, ce poème ne me plaît pas. Paul Petit a toujours été trop indulgent pour moi. Le poème dont tu me souviens me paraît indigne de son sujet. Même si j'avais le désir de publier quoi que ce fût, je ne publierai pas cette pauvre chose.*³⁵

Finalement, peu de temps avant sa mort, Max Jacob sera en position de défendre esthétiquement ce poème face aux critiques sévères de Michel Manoll. Cela montre bien son rôle de seuil important dans le parcours de poète, sans doute moins dans la cohérence esthétique de son œuvre que dans le fait que ces vers lui permettent de retrouver une véritable puissance d'écriture en période d'effondrement.

UN POÈME PLUS PROBLÉMATIQUE QU'EMBLÉMATIQUE

Pour conclure, il me paraît important de rappeler que les trois versions du poème marquent une certaine instabilité du texte, notamment par rapport à la strophe idéologique finale. Une part d'indétermination tient cette strophe cependant, ce qui a sans doute permis à des lecteurs venant d'horizons divers, hors des seuls catholiques, de pouvoir la reprendre dans des anthologies. Ce texte n'est pas dans les faits un poème de résistance, en tant que texte engagé et politique. Nul appel au combat, nulle possibilité d'agir face à l'occupant³⁶. Toutefois, certains lecteurs pourront y projeter des formes de résistance plus personnelles ou spirituelles, rejoignant en cela certaines formes de résistance dites passives que Max Jacob aura entre 1940 et 1944. Plus qu'à l'engagement actif, le poème renvoie à un sort commun de souffrance de la population française, celui d'assister aux horreurs de l'invasion et de se retrouver en situation d'impuissance. Nul besoin de jouer la figure du prophète face à un peuple apeuré, Max Jacob cherche à lever le masque et à porter son témoignage sous forme de reportage poétique qui lie l'anecdotique et les figurations de la fin du monde. Une telle évocation de faits terrifiants de guerre, alliés aux mythes de la destruction, donne ainsi à sentir l'horreur de l'effondrement :

Depuis deux mille ans les textes de l'Évangile sont là ! ils nous répètent que l'homme est fait pour la douleur la plus aiguë ; la terre, pour les catastrophes ; il a suffi de 20 ans de paix relative pour que l'on oublie. Si tu relis les prédictions sur la fin du monde et l'effroi des hommes tu y verras ce qui

concerne notre époque décrite. J'ai pensé pendant ce mois de juin que la fin du monde était proche : je n'ai pas encore abandonné cette idée.³⁷

Les tonalités désespérées du poème de *Confluences*, sans l'espoir du dernier quatrain, soulignent combien ce texte cherche plus la compassion du lecteur par la mémoire qu'un appel à l'action³⁸. Ainsi, le poème semble dépasser la seule actualité de l'engagement pour s'ouvrir à un lectorat qui viendra après les temps difficiles. Nous trouvons dans ce texte les fondements d'une figuration de soi en victime qui est radicalement différente de celle de la Première Guerre mondiale, où le poète était celui qui recyclait les discours ambiants par une poésie ironique. À partir de juin 1940, l'esthétique de Max Jacob face à la guerre plonge dans la douleur des victimes, de ceux qui se retrouvent en marge, valant moins qu'un crapaud. Par l'appel à la compassion, elle vise à interpeller l'autre, alors que le poète né juif et aux orientations homosexuelles semble irrémédiablement condamné à se faire oublier. L'ironie du *Cornet à dés* s'estompe pour convoquer une communauté fraternelle renouvelée par l'œuvre poétique et par ses lecteurs. Cette dimension esthétique aura un retentissement particulier avec la mort tragique de Max Jacob à Drancy, qui aura parfois tendance à occulter les textes de guerre du *Cornet à dés*. En 1957, Albert Béguin écrivait : « Il est cruel de penser que Max Jacob est plus connu aujourd'hui pour sa mort à Drancy que pour son œuvre... Mais Max Jacob, s'il est par son supplice l'égal de beaucoup de Juifs et de Français, n'oublions pas qu'il fut d'abord l'un des poètes les plus originaux de son temps, un inventeur de poésie aussi nouveau que son ami Guillaume Apollinaire. »³⁹ Travailler sur les poèmes de guerre de cet auteur peut justement aider à dépasser la dichotomie entre le biographique et l'esthétique en saisissant la portée et la complexité des textes et de leurs contextes de publication.

FIG. 1 - PRINCIPALES VARIANTES ENTRE LES TROIS VERSIONS DU POÈME

<i>Confluences</i> n° 12, juillet 1942	<i>Derniers poèmes,</i> Gallimard 1945	<i>Un Hommage à la poésie</i> 1946
Titre « Reportage juin 1940 » non daté à la fin du poème dédié à Paul Petit amitiés parisiennes	« Reportage de juin 1940 » daté du « 17 septembre 1940 » dédié à François de Montalivet amitiés orléanaises	« Reportage de juin 1940 » non daté dédié à Julien Lanoë amitiés nantaises (Rochefort-sur-Loire)
Structuré en deux parties	Un poème sans parties distinctes Suppression du vers 85 Ajout de la dernière strophe	Un poème sans parties distinctes Même suppression Ajout de la dernière strophe
Repris dans les anthologies de : J. Paulhan / D. Aury, <i>La Patrie se fait tous les jours</i> , 1945. P. Seghers, <i>Les Poètes et la Résistance</i> , 1974.	Repris dans les anthologies : R. Ganzo, <i>Cinq poètes assassinés</i> , Minuit, 1947. A. Guérin, <i>Cent poèmes de la Résistance</i> , 2008.	Non repris

FIG. 2 - PRÉSENTATION DES LIENS ENTRE LE POÈME ET LE CARNET TENU PENDANT LA GUERRE

Ancedotes dans « Reportage de juin 1940 » (1945)	Ancedotes dans le <i>Journal de guerre</i>
Les voitures en feu (vv. 19-20)	Le défilé des voitures (p. 72)
Vol de l'horloger (vv. 32-38)	Vol de l'automobile et l'horloger (p. 72)
Vol du camion d'un boucher (vv. 39-44)	Le boucher (p. 73)
Les cent millions du financier (vv. 53-54)	M. Beauvais et son million dans la sacoche (p. 77)
Le coffre à côté d'un cadavre (vv. 61-66)	Les bagages éventrés (p. 73)
Morts sur un pont de la Loire (vv. 77-85)	Les morts de Sully et le pont de Gien (p. 74, 76)
Loger les fuyards (vv. 88-89)	Les évacués (p. 76)
Armée perdue entre Sully et Châteauneuf (vv. 90-94)	L'armée en déroute (p. 73)
Les chevaux à l'abandon (vv. 95-109)	Le cheval mort et le cheval mourant (p. 73, 77)

NOTES

¹ JACOB Cyprien Max, *Les Alliés sont en Arménie*, hors commerce, imprimé chez C. A. Lambessis, 1916. Ce long texte de Max Jacob, publié hors commerce et le seul signé avec le nom de baptême, est sans doute celui de son œuvre qui renvoie le plus directement à une visée engagée.

² JACOB Max, *Derniers poèmes : en vers et en prose*, Paris : Gallimard (Poésie), 1982, p. 151.

³ *Ibidem*, p. 53-56.

⁴ AURY Dominique, PAULHAN Jean, *La Patrie se fait tous les jours : textes français 1939-1945*, Paris : Minuit, 1947.

⁵ SEGHERS Pierre, *La Résistance et ses poètes*, Paris : Seghers, 1974.

⁶ GUÉRIN Alain, *Cent poèmes de la Résistance*, Paris : Omnibus, 2008.

⁷ En revanche, Max Jacob semble avoir eu au quotidien quelques actes de résistance dite plus « passive », comme les « oublis » illégaux de porter, pendant un certain temps, l'étoile jaune.

⁸ Sur ces questions, je renvoie aux travaux récents de : BOUJU Emmanuel (dir.), *L'Engagement littéraire*, Paris : Presses universitaires de Rennes, 2005 ; KAEMPFER Jean et al. (dir.), *Formes de l'engagement littéraire*, Lausanne : Antipodes, 2006 ; DENIS Benoît, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris : Seuil (Points), 2000.

⁹ Il s'agit du nombre de vers du poème publié dans l'édition chez Gallimard en 1945.

¹⁰ JACOB Max, PAULHAN Jean, *Correspondance 1915-1941*, Paris : Paris-Méditerranée, 2005.

¹¹ *Confluences, revue de la renaissance française*, 2^e année, n° 12, juillet 1942, p. 7-10.

¹² JACOB Max, *Derniers poèmes : en vers et en prose*, Paris : Gallimard, 1945, p. 53-56.

¹³ CADOU René Guy (éd.), *Un Hommage à la poésie*, Nantes : éditions du Fleuve, 1946, p. 18-21.

¹⁴ JACOB Max, Lettre à Jean Follain du 16.7.1940, *Les Amitiés et les Amours*, t. 2, Nantes : éditions du Petit Véhicule, 2003.

¹⁵ JACOB Max, Lettre à Marcel Béalu du 10.6.1940, dans BÉALU Marcel, *Dernier visage de Max Jacob suivi de lettres à Marcel Béalu*, éd. de Vitte, Lyon, 1959, p. 193.

¹⁶ JACOB Max, Lettre à Michel Manoll du 20.8.1940, dans *Lettres à Michel Manoll*, correspondance présentée et annotée par Maria Green, Mortemart : Rougerie, 1985, p. 65.

¹⁷ Le manuscrit 2244 de la bibliothèque d'Orléans est ce carnet intitulé improprement « Journal de guerre ». Il a été publié intégralement dans *Les Cahiers Max Jacob*, n° 6, 2006, p. 63-88, avec une présentation du carnet et de l'édition par Hélène Henry et Francis Deguilly.

¹⁸ JACOB Max, Lettre à Jean Follain du 16.7.40, *op. cit.*, 2003.

¹⁹ JACOB Max, Lettres à Michel Manoll du 10.9.42, *op. cit.*, 1985.

²⁰ ANDREU Pierre, *Vie et mort de Max Jacob*, Paris : Table ronde, 1982.

²¹ Il s'agit du poème « Nymphée ».

²² « Fable », poème de Gertrude Stein dans le même numéro de *Confluences*, n° 12, juillet 1942.

²³ Pierre Seghers rappelle cette condamnation dans une note qui suit le poème de Max Jacob.

²⁴ Cette correspondance est principalement publiée dans JACOB Max, *Les Amitiés et les Amours*, t. 2 et t. 3, Nantes : éd. du Petit Véhicule, 2003.

²⁵ « Montalivet m'attendait à la gare de Gien, il me mena à la demeure d'un confrère qui est imprimeur et rédacteur du *Giennois*, journal qui se consacre à l'histoire de Gien en juin-juillet 1940 », écrit Max Jacob à Marcel Béalu le 4 novembre 1940, dans BÉALU Marcel, *op. cit.*, p. 202.

²⁶ Toutefois, il se trouve que François de Montalivet est aussi « fils de cousins de Mme Paul Petit » (lettre de Max Jacob du 5.2.41, dans *op. cit.*, t. 2, 2003).

²⁷ Voir l'introduction de Julien Lanoë à JACOB Max, *Poèmes de Morven le Gaëlique*, Paris : Gallimard (Poésie), 1991.

²⁸ Il est à noter cependant qu'une majuscule persiste au premier vers de la septième laisse.

²⁹ JACOB Max, « Journal de guerre, 1940 », *Cahiers Max Jacob*, n° 6, 2006, p. 72.

³⁰ JACOB Max, Lettre à Michel Manoll du 22.11.43, *op. cit.*, 1985.

³¹ L'avis dans *Le Cornet à dés* est le suivant : « [Les poèmes qui font allusion à la guerre] 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. »

³² HAMON Philippe, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette Supérieur, 1996.

³³ JACOB Max, dans BÉALU Marcel, *op. cit.*

³⁴ JACOB Max, Lettre du 10.10.1940, dans JACOB Max, PAULHAN Jean, *op. cit.*, p. 249.

³⁵ JACOB Max, Lettre à Jean Paulhan du 4.4.1941, *ibidem*, p. 250.

³⁶ Il n'est pas anodin que Paulhan ait placé ce poème dans la section « La drôle de guerre » dans son anthologie, alors que le poème traite du conflit armé lui-même.

³⁷ JACOB Max, Lettre à Michel Manoll du 21.8.40, dans *op. cit.*, p. 65.

³⁸ Dans son essai intitulé *Parcours de la Reconnaissance*, Paris : Stock, 2004, Paul Ricœur rappelle que la mémoire et le travail de reconnaissance qu'elle implique sont avant tout en lutte tragique contre l'oubli : « Reste la menace d'un oubli irrémédiable et définitif qui donne au travail de mémoire son caractère dramatique. Oui, l'oubli est bien l'ennemi de la mémoire et la mémoire une tentative parfois désespérée pour arracher quelques débris au grand naufrage de l'oubli. » (p. 169)

³⁹ BÉGUIN Albert, « Destin de Max Jacob », *Poésie de la présence*, Neuchâtel/Paris : La Baconnière/Seuil (Les Cahiers du Rhône), 1957, p. 275.