Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (2000)

Heft: 1-2

Artikel: La préface et les textes du Cornet à dés de Max Jacob

Autor: Plantier, Réne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870201

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA PRÉFACE ET LES TEXTES DU *CORNET À DÉS* DE MAX JACOB

En considérant le texte comme un espace, les moyens de construction et de destruction sont évalués à partir de la préface du *Cornet à dés*. Le rangement des mots sur la page fait percevoir des égalités paradoxales, en tension avec le sens.

Le jeu des signifiants augmente la richesse même de la langue par la création de fausses familles et par l'analogie constante. La transparence du signifié est remplacée par l'effervescence de l'imaginaire, marqué par la distance ironique et l'humour.

Joseph Lawrence, dans son édition des articles parus au *Moniteur des Arts* sous la signature de Léon David, alias Max Jacob (1898-1900), souligne le fait que Léon David n'avait pas entièrement rejeté, par exemple le point de vue qui cherche dans les œuvres d'art une représentation de la réalité et qui les estime selon leurs qualités de vraisemblance, d'harmonie, de proportion[1].

En bref, Léon David n'avait pas encore touché à l'espace.

Citer la courte préface du *Cornet à dés*[2], c'est découvrir que Max Jacob est passionné par des problèmes techniques et par le matériau de la langue, plutôt que par des envolées lyriques ou philosophiques : « Le style est la volonté qui s'extériorise par les moyens choisis » (p. 21). L'évolution est claire : « Une œuvre d'art vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on en peut faire avec la réalité » (p. 23). Le refus des œuvres longues est aussi un signe de la difficulté de l'invention et de la création de cet « éloignement » qui « excite à l'émotion artistique » (p. 21).

---

1. Max Jacob, Léon David, *Chroniques d'Art 1898-1900*, Paris : Minard (Archives des lettres modernes), 1987, p. 13.
2. Max Jacob, *Le Cornet à dés*, Paris : Gallimard (Poésie), 1945.

Cet aspect concret de l'approche du texte nous rappelle que c'est en 1907 que Ferdinand de Saussure commence à Genève son cours de linguistique générale avec la volonté d'étudier la langue « en elle-même et pour elle-même[3] ». Dès lors, apparaissent les couples fondateurs de la langue et de la parole, du signifié et du signifiant, de la synchronie et de la diachronie, sans oublier « les mots sous les mots », les anagrammes. Si le texte est un « tissu », il redistribue la langue, et dans l'énonciation, il est en production perpétuelle, dans le croisement des codes et des formes, dans la quotidienne précarité de la relative et fidèle Pénélope.

Le texte étant un objet fabriqué avec des mots, il y a lieu d'évaluer les moyens de construction et de destruction linguistiques, sans trop céder aux sirènes cubistes, moins séduisantes que celles du cinéma, sans parler de l'arc-en-ciel de Delaunay qui « tourne », comme l'écrivait Albert Gleizes dans *Puissance du cubisme*[4]. Oui, mais comment un texte peut-il tourner ? Comment dans la linéarité de la lecture poser un œil partout en même temps ? Comment franchir les contraintes du récit et de la description, dans ce « coup de dés » qui n'est que dans la mesure où il exprime l'extrême et exquise improbabilité de lui-même ?[5]

L'espace du texte de Max Jacob dans *Le Cornet à dés* est marqué linguistiquement. Il peut aussi révéler une disposition visuelle. Soit le texte intitulé « Poème » (p. 49). Il est visible dans son rangement sur la page, non pas dans l'unité d'un paragraphe pour une courte anecdote, mais déployé par des unités phrastiques avec passage à la ligne. Le procédé fait percevoir les égalités : la grêle, la vieille courtisane, l'instituteur... Il n'y a pas d'unité sémantique. Les rapports extérieur-intérieur sont mélangés. L'énonciation varie entre un témoin détaché et en même temps impliqué puisqu'il devient acteur dans le dialogue qui succède aux éléments descriptifs. Les entrées avec retour à la ligne au début du texte révèlent une fausse notoriété par les articles définis. Dans ce dialogue, le sens passe au logos, c'est-à-dire à la finalité du poème, à son domaine propre :

---

3. Voir aussi Charles BAILLY, *Traité de stylistique française*, Paris : Klincksieck, 1928 (1905).

4. Albert GLEIZES, *Puissance du cubisme*, Chambéry : Éditions Présence, 1969, p. 339-45.

5. Maurice BLANCHOT, *Le Livre à venir*, Paris : Gallimard (Idées), p. 343.

> Vous condenserez le rythme du cinéma et celui de la grêle et aussi le rire de ceux qui assistent à la mort de la vieille courtisane pour avoir l'idée du Purgatoire.

L'hétérogénéité des informations ouvre paradoxalement sur une synthèse future des sensations et des sens, avec la perplexité que provoque la référence religieuse. L'organisation déployée au début apparaît récupérée par la synthèse et comme une métaphore du poème. L'emploi des temps provoque l'incertitude sur le présent et le passé. Dans le dialogue, le rire des spectateurs de l'agonie « qui assistent » contredit l'accomplissement de cette mort déjà réalisée : « La vieille courtisane est morte ». Le texte est à soi-même son propre art poétique : « condensation » des temps et des lieux, effet de parallélisme visuel sur des tensions sémantiques : « espaces d'instants » selon le titre d'un recueil de Jean Follain. L'inscription du texte offre les contraintes des pauses, alors que le dialogue en style direct apporte la mobilité de l'échange. L'éclatement de l'espace établit une nouvelle synthèse hors texte, dans la marge et dans l'imaginaire du lecteur. L'inscription est ici modeste, il n'en est pas de même lorsque Max Jacob a recours à des formules stéréotypées, relevant du code oral et n'ayant pas les contraintes des verbes de sens plein, par exemple, le groupe « il y a » peut servir indéfiniment. Nous définirons la métamorphose permanente dans le « Poème de la lune » (p. 76) : « Il y a dans la nuit... Il y a dans le jardin... Il y a dans ma chambre... Il y a dans ma tête ». La formule sépare et unifie, elle sert de tremplin à la définition des lieux « simultanés » ou plutôt « emboîtés ». Ces références sont prises dans un autre système qui s'appuie sur le présentatif « c'est » ou sur le verbe «être », sans oublier une armature répétitive par les relatives. Le jeu des définitions construit les identités métaphoriques : « champignons-lune ; fleurs-hommes-reflets ; navette-aérostats-reflets ». Cette saturation anaphorique fixe des retours, et en même temps libère un mouvement sémantique. La métaphore de définition remet chaque fois en question les éléments descriptifs, accompagnés des variations de nombre, dilatation de l'espace : singulier, pluriel, cent, une puis deux. La multiplication est en train de se faire. La formule finale du poème apparaît comme la métaphore du poème : du visuel aux matériaux sonores. Les signifiants répétés, dans leur banalité, battent le rythme de l'inchoatif où se métamorphosent les lieux et les temps : « Il y a dans ma tête une abeille qui parle » (p. 76) en alexandrin !

Cette activité du texte et cette mobilité sont au maximum dans le « Poème déclamatoire » (p. 41), exercice de style avec les hyperboles et l'emphase. À la fin du texte, cinq lignes du début sont reprises et le texte est armé pour recommencer. Il tourne, mais à y regarder de près, la citation offre des variations ponctuelles comme on peut le voir :

> Ce n'est ni l'horreur du crépuscule blanc, ni l'aube blafarde que la lune refuse d'éclairer, c'est la lumière triste des rêves où vous flottez coiffés de paillettes, Républiques, Défaites, Gloires !
> et Napoléon écoute la musique du silence, sur le plateau de Waterloo...
> Ce n'est ici maintenant autour du plateau de Waterloo dans la lumière triste des rêves où vous flottez, coiffés de paillettes, Républiques, Défaites, Gloires, ni l'horreur du crépuscule blanc, ni l'aube blafarde que la lune refuse d'éclairer.

La répétition échappe à sa propre identité. L'à-peu-près déclenche une temporalité différente avec l'ambiguïté de « ici et maintenant » et la variante de la préposition « sur le plateau » et « autour du plateau ». Le texte n'est pas fixé, il est à reprendre. Quand la citation s'achève, on a envie d'ajouter « etc » avec la désinvolture requise.

Le recours au chiasme, plus ponctuel, est une autre modalité de la redistribution des éléments et donc d'une remise en mouvement des références. Contre l'impérialisme d'un sens, le texte crée des rapports de substitution : « Il y a des nuits qui finissent dans une gare ! Il y a des gares qui finissent dans les nuits ! » (p. 97). Simple jeu ? Qu'on prenne gare au verbe « finir ». Dans la première distribution, il est compatible avec son sujet en référence à la durée, mais dans la deuxième ? Emploi métaphorique, certes, mais en tout cas, le changement mérite un examen comme celui d'ailleurs du passage du singulier au pluriel. Le jeu des places n'est pas la rhétorique d'un mécanicien fatigué. D'autant que dans « Nocturne des hésitations familiales » (p. 97), le titre du poème est introduit dans la circularité ; le chiasme du début est repris à la fin avec un ajout qui ouvre le sens « Ah Maudite hésitation, n'est-ce pas toi qui m'a perdu, et bien ailleurs que dans vos salles l'attente, Ô gares ! » La partie et le tout offrent l'emboîtement du secret.

La citation reconnue, « Mon enfant, ma sœur » du « Tableau de la foire » (p. 180), apparaît comme une caution lyrique, mais l'insertion dans le texte révèle un parcours par bribes avant la citation explicite : « Mon enfant, ma sœur, tu pleures aujourd'hui. Mariée,

tu pleures aujourd'hui, ma sœur ! Mon enfant, ma sœur, songe à la douceur »... l'édification du larcin s'effectue avec gourmandise et non sans ironie.

Jusqu'à maintenant, nous avons insisté sur des effets de construction et de fragmentation par la disposition visuelle, par le tremplin de l'anaphore, par la rotation du texte, par les jeux de place du chiasme et par l'insertion de citations. Nous avons montré que ces procédés inventaient ou multipliaient les « espaces d'instants » hors de la suprématie d'un seul sens et au profit de la mobilité et de la plasticité du matériau linguistique. Ils accompagnent dans un domaine descriptif par exemple, qui est prévisible, une suspension de la cohésion attendue. Nous voudrions montrer le paradoxe d'une destruction de la communication et à la limite la dérision apparente du matériau du texte. Bloquer un segment remet en question le tissu d'information : la saturation du signifiant paralyse la causalité, la temporalité et la logique de l'opposition. Au lieu d'entrer dans la hiérarchie des propos par la subordination, au lieu de relier, les outils grammaticaux créent un effet de frustration et de déception, comme on le voit dans le texte « Jeu sur le mot caste » (p. 102). Le mot « caste » développe une « déclinaison » complète : la même caste, les castes, notre caste, ma caste, sa caste, leur caste, une autre caste, la caste : piège répété neuf fois en dix-sept lignes dans une sorte de bégaiement qui est soutenu par des conjonctions comme « bien que » (trois fois), « parce que », « comme », relayées par les éléments de coordination « car » et « mais ». Le titre en lui-même établit une distance surprenante de l'auteur par rapport à sa création. L'activité logique aboutit à une manipulation :

> Je me souviens de m'être promené dans une ville avec une courtisane qui n'est pas de ma caste et que cette ville méprise à cause de sa caste, cependant, comme elle faisait vivre cette ville, quelques-uns lui souriaient bien qu'elle ne fût pas de leur caste.

Chaque fois, le lecteur bute sur un paradoxe. Chaque fois, est relancé un jeu de rôle à la première personne, donc impliquant le narrateur. À haute voix, le texte est une mécanique dans laquelle le mot répété apparaît comme un bruit qui paralyse la finalité des enchaînements : dérision des rôles, dérision des mots. On est loin de la splendeur du verbe et de la sacralisation du texte poétique.

Dans la « Situation des bonnes au Mexique » (p. 134), la subtilité fait l'objet d'un combat linguistique entre le *Journal des gens*

de maison et le *Mercure de France*, le premier étant spécialiste de « littérature » syndicale et l'autre de littérature. Voici la prestation du représentant des gens de maison :

> Il ajoute avec à-propos, sinon avec une grande invention, que *nous ne dépendons, ni de ce dont nous voulons dépendre, ni de ce dont nous nous défendons de dépendre et dont nous semblons pourtant dépendre, mais que nous dépendons de nous-même ; encore, ajoute-t-il, dépendons-nous davantage de ce dont il ne semble pas du tout que nous dépendions.*

L'effort intellectuel conduit à l'élucidation programmée à nos dépens ! Et pourtant, elle tourne : « Ainsi se trouve résolue la question des bonnes au Mexique » (*ibid.*) Triomphe de l'ironie et du non-sens, on notera l'emploi des verbes modalisants : « sembler », « vouloir », le culte de la négation et de l'introduction des éléments quantitatifs qui ajoutent à la tension et à l'efficacité de la dérision dans le bruit salutaire de la langue le bois.

Il y a donc un plaisir à voir et à entendre un texte tourner mal, de façon volontaire et jubilatoire. L'émotion est dans le sourire ou le rire. Nous ne citerons pas les pastiches qui animent *Le Cornet à dés*, mais nous réservons un espace de temps au calembour. Le dictionnaire codifie les sens et les mots. Lutter contre l'arbitraire du signe implique une redistribution du signifiant, redécoupé dans les syllabes et révélant de fausses familles et les surprises des métaphores, un espace d'invention par l'analogie. Voici la définition donnée par J.-C. Chevalier : « Le calembour joue sur les sens divers que peuvent prendre deux segments homophones quand on fait varier les contextes[6]». Dans la correspondance adressée à Jacques Doucet, Max Jacob établissait dès 1907 le principe de sa création : « En poésie, l'intérêt naîtra du doute entre la réalité et l'imagination, la perturbation dans les textes et les habitudes positives ». La réalité du mot est un complexe de sens et de son. Max Jacob libère le mot de son dessin et de son sens pour créer une dynamique des sons, des lignes et des métaphores. Sur 173 textes, 35 sont animés de calembours. La notion de « segments homophones » permet de rendre compte des jeux de mots qui échappent à la définition traditionnelle et qui vont de la paronomase aux limites de l'allitération. La remotivation du signe offre un bel exemple dans « Le coq et la perle » : « Les rochers blancs

---

6. Jean-Claude CHEVALIER, « La poésie d'Apollinaire et le calembour », *Europe*, nov-déc. 1966, p. 60.

en tas et l'alpiniste de ces nuages l'aérostat » (p. 61) ; cohésion entre métonymie et métaphore. Autre exemple placé dans une série qui en ressort honorée : « Mais à Paris toutes les boutiques se ressemblent : or et cristal : médecin des chapeaux ! médecin des montres ! où est le médecin des seins ? » (p. 146)

Nous n'insisterons pas sur le pathétique de la formule connue. En trois lignes, c'est un éclatement de la botanique et de la famille de M. Dahl, suédois d'origine :

> Comme un bateau est le poète âgé,
> ainsi qu'un dahlia, le poème étagé,
> Dahlia dahlia que Dalila lia. (p. 65)

Et que dire de cette variation sur la consonne : « Cet Allemand était fou d'art, de foulards et de poulardes » (p. 74). On ne peut résister au « Cygne, (genre essai plein d'esprit) » :

> Sous le nom d'eider, les cygnes aidèrent à l'édredon. On appelle hommes-cygnes ou hommes insignes les hommes qui ont le cou long comme Fénelon, cygne de Cambrai. Etc. (p. 95)

Phonétiques : composition, dérivation, les grands mécanismes de la langue française sont utilisés. La transparence des significations figées est remplacée par l'effervescence du signifiant et par une satisfaction de bouche à oreille :

> On allait jadis rue de la Paix dans un coupé
> Pour nos poupons et nos poupées.
> Aujourd'hui ce sont des coupons
> que pour Bébé nous découpons
> Quand on n'est pas trop occupé. (p. 244)

C'est dire que nous ne nous séparerons pas des calembours sans une certaine émotion, mais il faut conclure. En insistant sur le langage comme lieu et comme temps, Max Jacob se plaçait parmi les poètes, rares, qui considéraient qu'un laboratoire de phonétique ou un dictionnaire, voire une grammaire, pouvaient enrichir la création. En inventant, grâce au matériau linguistique, de nouveaux rapports avec le tissu du poème, il multipliait les libertés des associations et la complexité des émotions. En éloignant le sujet, en récusant le genre, en se tenant à distance des thèmes dits poétiques, il entrait dans le monde de l'hétérogène, de la métamorphose, de la mobilité et de la multiplicité. Avec des mots-tremplins identiques, le paradoxe d'une incertitude sémantique perturbe la lecture et s'établissent des espaces-temps là où le lecteur pensait retrouver la rythmique unificatrice et rassurante. Certes, on avait « touché au vers », comme l'écrivait Mallarmé,

certes, il y avait des mots en liberté, mais quelle nostalgie le faisait paraître à nouveau, gouvernant la suite des vocables ! C'est contre le monument du langage sacralisé, contre l'inspiration éthérée, que *Le Cornet à dés* relance des textes où l'incertitude des lieux et des temps provoque une activité et un désir dans la banalité quotidienne et les mots quotidiens.

Ce n'est pas sans un certain sourire que je citerai un article de Florence Noiville, paru dans *Le Monde* du 22 janvier 1999, intitulé : « Internet, nouvelle adresse pour la littérature » : « S'agissant de littérature, le mariage mot-images-musique-mouvement-interactivité a de quoi séduire ». Elle cite alors Renaud Camus :

> Internet offre ce que j'ai toujours cherché, la simultanéité... Avec Internet, on n'est pas obligé de choisir entre tel ou tel développement. On peut les avoir simultanément. Pour le lecteur, il suffit de cliquer sur un mot pour changer d'itinéraire à tout moment, ce qui pour des raisons d'espace est impossible sur un livre classique.

Max Jacob, à sa manière, a pratiqué avant les « cyberécrivains et les poètes de la toile » la simultanéité, dans les limites du langage. Dans la subversion et la dérision du tissu verbal, il a multiplié les pouvoirs de l'imaginaire, qui se moque des limites de la page. Il a, dans *Le Cornet à dés*, (et sans cliquer), pratiqué la perpétuelle digression, l'autodestruction, la distance ironique et la distance de l'humour. Les générateurs automatiques d'écriture manqueront peut-être de cette vibration fraternelle :

> Alléluia
> Sous les thuyas
> Le prince de Lusignan
> de sa maîtresse était l'amant. (p. 59-60)

René PLANTIER
(Université Jean Moulin-Lyon III)