

MAX JACOB: L'ART DU GAUCHISSEMENT

Tout lecteur constate rapidement combien il est difficile de parler de l'œuvre de Max Jacob, combien il est difficile de parler d'une poésie qui d'une certaine manière, refuse la poésie. Pour l'évoquer, nous nous référons aux notions habituelles par lesquelles nous définissons celle-ci. Or aucune de nos catégories préétablies ne permet de rendre compte de l'écriture jacobienne. S'il est un sentiment que l'on éprouve quand on commence la lecture du *Cornet à dés* ou du *Laboratoire central*, c'est celui d'être bête, et d'être joué par un auteur qui constamment nous fait faux bond. En 1928 Max Jacob confiera à Robert Guiette, venu l'interroger pour une biographie, qu'à l'époque de ses premiers poèmes en prose, son art était celui de "l'abrutissement des autres", "l'art de laisser l'intelligence en panne" (1). La formule rend bien compte du phénomène, dont toute l'œuvre gardera la marque.

Rien n'y est établi jamais. Bien au contraire, le texte, sa cohérence, son unité, son fil directeur, son harmonie, semblent constamment minés de l'intérieur, comme si le poème travaillait à s'auto-détruire en même temps qu'il s'écrivait, comme dans ce pseudo-conte absurde:

"Il y avait au parc Monceau, sous une porte cochère de palais, un petit prince de quatorze ans si anémique qu'il écrivait avec l'encre rose. Il y avait dans un autre palais un autre petit prince, ils ne se sont jamais connus. Il y avait au ciel un ogre qui ouvrait la bouche."

Une intrigue s'amorce pour être anéantie puisque les deux princes ne se rencontreront jamais; pourquoi donc alors les mentionner l'un après l'autre, comme s'ils devaient être à l'origine d'une aventure? L'ogre dont la figure apparaît mystérieusement dans le ciel ne semble pas destiné non plus à les dévorer, personnage attendu mais sans portée dramatique. Quand à l'anémie pitoyable du premier prince, elle produit de "l'encre rose" par analogie entre l'encre et le sang. Mais le mot d'esprit qui préside à cette notation paraît faible et hors de propos. Voilà notre intelligence bien "en panne" en effet, et nos habitudes bouleversées, puisque les ingrédients du conte sont bien là, pour ne pas servir.

Cette forme de frustration est une constante de l'œuvre. C'est toute la définition du poétique qui est brutalement mise en question. Ces courts textes semblent parfois tout droit sortis d'un article de journal ou d'échanges quotidiens. Leur platitude désamorce l'émotion et le mystère que nous laisse attendre traditionnellement le genre poétique:

Le coffret de verre était peint en rose et de telle sorte qu'on eût cru qu'il était d'acajou. Les bijoux qu'il contenait avaient été volés, puis rendus, mais par qui? "Qu'en penses-tu?" me dit ma mère. Je regardai les bijoux: plusieurs agrafes ornées les unes de pierres, les autres de petites aquarelles: "Je pense que voilà une injure du voleur! il nous rend nos bijoux parce qu'ils ne valent rien. J'en aurais fait tout autant. - Ce voleur est un honnête homme, dit ma mère tandis que toi..." (CD,100).

Que lisons-nous ici? l'histoire d'un vol tout à fait commun, sans envergure, et le retour des bijoux dont s'étonne la mère trouve son explication dans leur évidente absence de valeur. Rien d'énigmatique ni d'exceptionnel dans ce fait divers. L'ironie du fils qui irrite la mère n'a rien de bien mordant et l'on croirait surprendre les bribes d'une conversation familiale, leur simple transcription, sans effort de recomposition. Cette désinvolture est renforcée par le titre du poème: "Sans titre", comme si le poète s'était refusé à rechercher et mettre en avant l'intérêt particulier de l'anecdote, dont on ne saurait tirer ni conclusion ni sens symbolique ni prolongement intérieur. Le récit tourne court, mettant en scène des personnages qui ne nous ont pas été présentés, comme s'ils appartenaient à notre univers familier, et se terminant sur une phrase inachevée certes, mais sans mystère. Il est aisé de comprendre que dans son agacement la mère reproche au fils son indécatesse, soit qu'elle n'apprécie pas qu'il dénonce le caractère bon marché des bijoux, soit qu'elle nourrisse à son endroit des griefs plus anciens. On chercherait vainement cet écart par rapport à la langue commune dont on a pu montrer qu'il caractérisait l'écriture poétique (2); au contraire, c'est dans cette langue de la communication quotidienne que Max Jacob semble puiser pour évoquer des histoires dont on ne saisit ni l'intérêt ni la valeur exemplaire. Si écart il y a, c'est ici plutôt par rapport à notre conception du poétique. Notre première lecture est marquée par le scepticisme: que cherche l'auteur et de quel esprit devons-nous lire ces textes? "Il y a presque toujours, en effet, dans l'œuvre de Max Jacob, l'intention de mystifier." (3)

On ne peut s'empêcher d'y entendre des parodies satiriques. Quand la poésie présente tant de parenté avec le discours de la prose mais s'intitule cependant poème, quand elle reproduit la frivolité quotidienne, elle prend une portée moqueuse et dénonciatrice. De nombreuses études ont montré de près combien Max Jacob avait recours aux clichés (4). Ceux-ci peuvent être des figures rhétoriques, des thèmes, des formules d'auteurs, des tours syntaxiques ou des expressions communes, d'une manière générale des facilités ou des habitudes qui transposées dans le poème laissent à penser que l'intention de l'auteur est ironique. Le confirment les légères distorsions par rapport au modèle, à commencer par l'incongruité des ingrédients de la banalité introduits en poésie. Les titres ont alors un rôle indicateur

important. Ce sont eux qui établissent d'emblée une complicité moqueuse avec le lecteur. Ils sont nombreux dans **Le Cornet à dés** à signaler que le poème s'en réfère à un genre établi pour le parodier, tels "Roman feuilleton", "Conté de Noël" ou "Véritable Poème"... Mais également dans **Le Laboratoire central**, lorsqu'on lit "Le Citadin mort à l'amour de la nature lui adresse ses adieux", la longueur pompeuse du titre, sa mise en forme et son vocabulaire évoquant le XVIIIe, suggèrent que les vers néo-classiques qu'ils annoncent s'apparentent à l'exercice d'Ecole, non à un lyrisme authentique:

*Abandonnez au sol cette urne, humble trophée
Qu'un agreste concours valut à l'art d'Orphée
Un nouveau site éclate aux bornes du sépulcre:
Les tristes encorbellements de la nature.*

Le vocabulaire soutenu, précieux et désuet, la multiplication des références mythologiques, les périphrases accumulées, contrastant avec l'ensemble du recueil, confirment la contrefaçon. On sait combien Jacob aima la veine burlesque, intitulant son premier important recueil **Œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel**. Dans celui-ci, le contraste et les ruptures qu'engendre le burlesque, renforcé par son voisinage avec les textes mystiques de la dernière partie de l'ouvrage, sont ouvertement cultivés.

Ce phénomène déstabilisant certes (puisque'on ne sait jamais si, la parodie étant un travestissement parfois discret, l'on n'est pas pris au piège d'allusions non décelées, ou d'une authenticité masquée), rejoint un autre procédé inconvenant de la poétique jacobienne, son humour. Le poème jacobin n'oublie jamais l'aire du jeu lorsqu'il cède au calembour, aux mots d'esprits, ou à la satire. Ces notes d'humour, qui semblent d'un esprit prêt à tout abandonner pour un bon mot, rejoignent doublement "l'art de la déception". Elles fonctionnent comme des pirouettes inattendues, car bien souvent elles permettent d'échapper au sérieux du propos, brisent le discours comme quelqu'un qui, lassé par trop de gravité, voudrait interrompre son interlocuteur, désamorçant toute tentative de réflexion approfondie.

Max Jacob ne recule pas devant l'énormité, le rire grossier, le comique sans finesse. Et c'est le deuxième effet de déception. Et la parodie, ou l'histoire drôle, va jusqu'au mauvais goût, comme dans cette version moderne du "Sacrifice d'Abraham":

En temps de famine en Irlande, un amoureux disait avec ardeur à une veuve: "Une escalope de vô, ma divine!" — Non! dit la veuve, je ne voudrais pas abîmer ce corps que vous me faites la grâce d'admirer! Mais

elle fit venir son enfant et lui coupa un beau morceau saignant à l'endroit de l'escalope. Est-ce que l'enfant garda la cicatrice? Je ne sais pas; il hurlait bibliquement quand on le coupa dans l'escalope. (CD, 143)

Des aphorismes recourent à l'humour pour dénoncer le caractère humain:

Le pauvre examine le manteau de Saint Martin et dit: "Pas de poches?" (Ibid., 243)

Mais d'autres notent un simple jeu de mots sans portée:

L'artillerie du Sacré-Cœur ou la canonisation de Paris (Ibid, 63),

et l'on est parfois gêné de leur platitude.

C'est que l'humour n'est pas là pour faire rire à proprement parler (on rit parfois franchement dans certains récits cocasses comme dans "Fausses nouvelles! Fosses nouvelles", où un pastiche journalistique rapporte la guerre des balcons — des balkans? —, une bataille de sièges durant dix-huit jours dans un théâtre). Plus souvent, il est surtout un moyen de mettre à distance et d'éviter tout ordre de s'installer. Le lecteur s'avère moins émerveillé par l'étincelle spirituelle que désemparé:

On débutait gravement pour tourner dans un calembour, on simulait de hautes vues sur le Cosmos avec un éclat de rire dans la bouche (5).

Parodie et humour, frivolités et prosaïsme combattent l'esprit de système. On sait la haine de Max Jacob à l'égard de l'univers bourgeois, incarnant la sclérose de l'habitude et de la pensée qui ne se remet jamais en question. Ses romans sont féroces sur ce point, caricaturant l'hypocrisie, les idées reçues, la mesquinerie des classes possédantes. Les lettres imaginaires du **Cabinet noir** stigmatisent les relations familiales dictées par l'intérêt et se rit des lieux communs de la bonne bourgeoisie. Dans les poèmes en prose, c'est une réception qui tourne à l'émeute ("Gloire, cambriolage ou révolution"). Le narrateur note, imitant les commères mondaines, "On s'habille mieux ici qu'à Paris", et s'extasie devant la beauté des dames et des "bijoutiers", assimilant probablement par un déplacement naïf leurs cavaliers aux fournisseurs de ces dames couvertes de pierreries. Et finalement les domestiques doivent surveiller la goinfrerie des invités:

Le lendemain la porte vitrée de la salle à manger fut envahie par

des amis: on mangea toute la journée: les domestiques devaient veiller à ce qu'on ne forçât point les portes.

Mais plus que par une satire ouverte, qui n'est somme toute jamais très cruelle, c'est dans son art de la discordance que cette écriture se veut anti-bourgeoise. Il y a là une évidente volonté de désacraliser toute valeur établie, et d'abord la poésie elle-même considérée comme une parole grave et noble, comme servant le cœur et l'âme aux dépens du corps. L'humour sert les ruptures de ton si fréquentes, les revirements inopinés; il permet surtout une distanciation permanente non seulement à l'égard des objets respectés, mais de soi-même. Car la dérision jacobienne n'est pas vraiment ludique. Elle atteint aussi et d'abord l'auteur. Il ne s'agit pas tant d'attaquer les vérités établies et toute forme d'assurance que de se détruire soi-même: le poème travaille à sa propre déconstruction. Ainsi même lorsque le lyrisme parvient à s'établir, ou qu'une certaine sérénité du chant semble conquise, notamment dans les poèmes en vers, Max Jacob introduit une dissonance qui vient tout briser. Se laissant aller à la confiance, le poète se reprend soudainement pour rire de lui-même. Converti au catholicisme à la suite d'une vision christique en 1909, le poète aura à cœur de convaincre de l'authenticité de l'événement et des ses répercussions intérieures. Nombreuses seront les œuvres écrites dans un esprit d'apologétique personnelle, destinées à plaider sa cause, notamment comme son titre l'indique *La Défense de Tartufe*, publiée en 1919 mais composée en grande partie à l'époque du baptême en 1915. Il est tout à fait symptomatique que même dans cet ouvrage dont l'objet est grave, tant par son contenu (il se veut un journal de la conversion) que par l'enjeu (faire cesser les accusations de comédie), Jacob ne renonce aucunement aux procédés de mise à distance. Même "La Révélation", poème en prose qui rapporte la sublime apparition, recourt à la parodie:

Ma chair est tombée par terre! j'ai été déshabillé par la foudre! Oh! impérissable seconde! oh! vérité! vérité! larmes de la vérité! joie de la vérité! inoubliable vérité. Le Corps Céleste est sur le mur de la pauvre chambre.
(DT, 101)

On y entend le mémorial de Pascal, sous le signe de qui se place dès lors la conversion du Juif, mais on s'étonne cependant que dans une minute aussi intense, l'illuminé songe à ses références littéraires.

Et de "Visitation" qui évoque l'entrée du Christ dans la pauvre chambre (déjà sur un mode discrètement burlesque, puisque l'une des inquiétudes du narrateur est de ne pas savoir si la croix pourra passer par la porte!), on aura une version sarcastique dans la seconde partie de l'ouvrage: à celui qui croit recevoir son Seigneur une nouvelle fois ("Qui est là? ouvrez!") C'est

le prêtre! C'est la croix! C'est la bannière et c'est la procession [...] Ouvrez! C'est le bon Dieu!), il n'apparaît derrière la porte qu'un "commissaire de police, un vilain moustachu avec sa ceinture." (*Ibid*, 113)

Mais à l'inverse, la fuite ludique peut déboucher sur la confiance inopinée, comme si le déguisement ne résistait pas sous la pression de l'émotion ou du besoin de se livrer.

C'est un seul vers, un mot parfois, souvent final, qui rompt avec la fantaisie précédente. Ainsi dans ce poème du **Laboratoire central**:

*Bertrande a vu des phares roussir la nuit!
Tant que la Malaisie au collier d'or aura
des phares, ô Ciel, farci les corails verts
Tant que le monopole des navires d'aujourd'hui
Aura du monstre gigantesque, aura
déçu les rocs pervers
Bertrande, tu verras
les phares roussir la nuit.
Les lamas bicolores, les crocodiles cendrés
ricanent, mâchonnant des feuilles de papier (LC, 91).*

Ces vers évoquent une énigmatique Bertrande, au prénom rare et médiéval, et manient un exotisme exubérant, où les lamas bicolores et les crocodiles cendrés suggèrent mal la Corée qui donne son titre au poème, ou la Malaisie mentionnée au deuxième vers. L'anaphore des vers 2 et 4, l'invocation ("ô Ciel"), l'épithète homérique "au collier d'or" engendrent un faux lyrisme, perverti par l'hermétisme du poème. Même la vision fantastique de la fin (les lamas et les crocodiles étrangement réunis, leur rire gouailleur et menaçant, leur geste invraisemblable) semble relever du registre parodique. Dans un tel contexte rien ne permet au lecteur de pressentir un aveu personnel. Pourtant, c'est bien de cela qu'il s'agit dans les derniers vers où le sujet lyrique exprime sa plainte:

*Moi, j'ai ma flûte où geindre
et ma barque où pleurer.*

De ces deux images, la première renvoie à l'inhabileté du poète, dont le chant ne serait que jérémiade, la seconde (que l'on trouve à plusieurs reprises dans l'œuvre) renforce la tristesse par la solitude du lieu étroit et humble qu'est la barque.

Cette façon de réintroduire *in extremis* un épanchement personnel farouchement baillonné jusque là est fréquente dans l'œuvre en vers. L'oscillation entre la plaisanterie et la gravité, l'hésitation entre la parodie

et l'authenticité, le brutal retournement du burlesque au mystique et du mystique au burlesque, pour reprendre les directions indiquées par l'auteur de **Saint Matorel**, provoque l'hésitation du lecteur. C'est sous le signe de l'instabilité et de la subversion que l'on doit placer la poésie de Max Jacob. La certitude est impossible dans un univers mouvant, où toute reconnaissance est aussitôt démentie, où toute caractérisation trouve son contraire. La personnalité de Max Jacob apparaît fuyante, ses biographes ont souligné son caractère insaisissable, ses capacités protéiformes et son goût du masque (6).

Et c'est par son insécurité fondamentale, la nôtre et celle de son auteur, que cette œuvre s'affirme dans sa modernité.

Comme Henri Michaux, Max Jacob conviendrait volontiers qu'on n'est peut-être pas fait pour un seul moi, et que la *plus* grande fatigue continue de la journée et d'une vie serait due à l'effort, à la tension nécessaire pour garder un même moi à travers les tentations continues de le changer.

On veut être quelqu'un, continue l'auteur de **Plume**, mais il n'est pas un moi (7). Ce qui pourrait être richesse, est ici vécu comme une infirmité, celle de l'inconsistance. Avant d'être l'auteur qui mène le lecteur à sa guise dans des impasses, Jacob est d'abord un homme qui souffre de son insignifiance. A une époque où Freud découvre l'obscurité du moi profond, et constate l'incapacité de l'individu à connaître ses véritables motivations, sa véritable personne, le poète exprime plus que tout autre notre étrangeté face à nous-même. Son esthétique est d'abord le reflet d'une incertitude fondamentale sur sa propre existence. Briser les normes logiques du discours, parodier le réalisme pour le détourner de sa fonction comme il le fait dans ses poèmes en prose, refuser la continuité de la confidence lyrique, bref brouiller la compréhension du lecteur, revient à nier l'unité de la personne et sa cohérence auxquelles tant de générations ont cru.

On sera frappé au fil de l'œuvre par l'abondance des figures du moi dans lesquelles le narrateur ne s'identifie qu'après coup:

Des flammes en cercle autour d'un poteau, il fait nuit. Un homme noir et suant est au poteau, ses pieds sont dans les flammes. Il n' y a pas de doute, cet homme, hélas! c'est moi [...] (B, 99).

Et cette méconnaissance est fatale, puisqu'ici elle condamne à l'enfer. Peu importe l'interprétation apostolique que le converti donnera à de telles visions. Elles impliquent d'abord le dédoublement de la personne et son irresponsabilité, puisqu'il ne peut être maître d'un moi inconnu de lui, d'un

hôte inquiétant qui l'habite sournoisement: *Si tu mets ton oreille au tic tac de ton oreille, tu entendas bien en toi quelque chose qui n'est pas toi-même et qui est un ou le démon.* (CD, 56). Plus que des contradictions internes, décelables donc surmontables, les poèmes disent la dispersion. Le corps est ainsi disloqué, perçu non plus dans son intégrité mais par parties autonomes:

Une main s'égara qui n'avait point de bras (HC, 48)
Tu es méchante en ta grave coquetterie
et fière de cette tête coupée et qui sourit. (Ibid., 25)

Et les images du corps supplicié abondent:

La jeune fille - c'est mon âme - a été introduite par les quatre démons ailés, dans la ma chambre, les bras liés. On va lui scier les poignets! (DT, 112)

Mes pieds nécropoles des lacs
ont senti les années passer mon fleuve en bacs.
Sur mes genoux on assena
les lourds canons de Masséna (HC, 51).

Le moi n'est pas seulement divisé, éclaté, il est non identifiable:

Est-ce moi qui suis moi, le philosophe en méditation derrière cette porte? (OBM, 257)

Que suis-je, qu'un esclave à genoux, un esclave dont je ne reconnais pas le regard (DT, 104).

Est-ce vous? Est-ce moi? il était de Bretagne
pays qui tient du prêtre et du tzigane!
En me rencontrant tout à coup, je m'écoute palpiter d'aise.
Reconnais-toi! le même enfant de la falaise!

Ce poème évoque la superposition des états successifs de l'être, ses étapes à travers lesquelles il est difficile de reconstituer une continuité: *Ombres de moi qui fus, reconnais-tu mes ombres?*

Apollinaire dans "Cortège" construisait sa personne grâce à l'héritage des générations antérieures, en assumant un passé qui largement débordait sa propre existence, consolidé par ce qui le précède:

Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même
Amenaient un à un les morceaux de moi-même

*On me bâtit peu à peu comme on élève une tour
Les peuples s'entassaient et je parus moi-même
Qu'ont formé tous les corps et les choses humaines.*

A l'inverse le passé n'est qu'éclatement et perte pour Jacob, des ombres éteintes qu'on reconnaît à peine; l'image de la ruine s'oppose à celle de la construction chez le poète d'**Alcools**:

*Ombre de moi qui fus, reconnais-tu mes ombres?
Imbécile rêveur, t'es-tu bien reconnu?
Je me levais sans m'attrister de mes décombres.*

Dans un poème inédit, le poète s'avoue terrifié par la multiplicité des visages qui sont *lui sans lui ressembler* et "se contemple dans une muette paralysie" (8).

Mais la multiplicité affolante se mue en une plus inquiétante vanité: *Je suis foule n'ayant pas de caractère*, confie le poète au Prince Ghika (PJ, 162). Ainsi, juste retournement, la foule dont on est habité à l'intérieur, n'est que le masque du vide:

Je me déclare mondial, ovipare, girafe, altéré, sinophobe et hémisphérique, clame le poète dans "Le coq et la perle" (CD, 54). Outre que les attributs sont incongrus, choisis pour leur sonorités ronflantes et absolument absurdes, la phrase qui succède aussitôt annule l'emphase de la première séquence par la détresse de la seconde:

*Je m'abreuve aux sources de l'atmosphère qui rit concentriquement
et pète de mon incertitude.*

La dérision de soi est totale et fondamentale l'incertitude. Mélange de supériorité affichée et d'infériorité ressentie, ces marques d'auto-dérision répondent à la définition que Judith Stora-Sandor donne de l'humour juif, *une vraie défaite qui est transformée en une fausse victoire* (9).

Les tentatives pour se définir conduisent toujours à la débâcle, où le moi se dissout en "double-six et double-zéro" (HC, 46), "endive ou chaud-froid" (DP, 20), "concombre" ou "crabe" (DP, 47), "grand banquet de néant" (FE, 135).

Mais la néantisation n'est pas seulement le fait d'un constat angoissant; on l'a souvent noté, Max Jacob participe activement à sa propre destruction. Autant qu'il est confronté à l'effroi du vide intérieur ou de la multiplicité des mois qui l'habitent, il ne cesse de fuir toute fixité et tout visage unique, de même qu'il refuse l'unité de genre qui caractérise notre littérature. L'erreur

est de croire à une personnalité. Elle se fabrique à chaque instant, ou plus exactement, on ne se fabrique qu'en tentant d'y échapper. L'œuvre et la vie de Max Jacob témoignent du désir de se soustraire à l'héritage quel qu'il soit; cette donnée première implique tantôt des attitudes de fuite, tantôt des attitudes de lutte. Et c'est probablement sa peur viscérale d'être enfermé sous une caractérisation qui ne rende jamais compte, du fait de sa fixité même, de son moi authentique, mais toujours le rattache à une hérédité quelconque, qui explique les contradictions de l'homme. Reprenant les distinctions de Hans Mayer (10), Judith Morganroth Schneider constate que d'*existential outsider* qu'il était, "un être qui existe, pratiquement, dès sa naissance en marge de la société majoritaire", le poète devient un "intentional outsider", "un être qui choisit d'exagérer sa marginalité". Certes Jacob confiera à Robert Guiette ne pas rechercher l'originalité volontairement (11), et on veut bien le croire. Désir d'intégration en effet et marginalisation volontaire se côtoient en quête d'un moi reconnaissable comme sien. Cette recherche se précise avec les années, et les conseils de vie ou de poésie distribués aux cadets se placent tous sous son signe; il faut "cultiver son âme par l'introspection continue", "avoir l'œil sur soi-même" (CJP, 68). "Il faut être soi en mal ou en bien" (LMM, 117), même si "être soi-même est ce qu'il y a de plus difficile" (LMB, 125).

Or la maîtrise de soi passe d'abord par le triple refus des legs, des influences extérieures et des habitudes (c'est-à-dire d'une filiation à l'égard de soi-même):

[...] *la vie de l'homme est un éternel essai d'affranchissement des liens* écrira le poète à M. Jouhandeau (12).

Juif, Max Jacob se convertit au catholicisme. Il ne pouvait mieux réaliser à la fois la trahison à l'égard de son origine et l'intégration rêvée dans la communauté bretonne, où son ascendance l'avait, enfant, maintenu, dans un sentiment d'exclusion.

Mais il ne pouvait mieux non plus se mettre dans une situation définitivement fautive, ni juif, ni catholique, toujours "mal reblanchi hétérodoxe" (B 147).

Il entre dans cette conversion quelque chose du "suicide symbolique" mais "optimiste" dont parle Albert Memmi (13), puisqu'il s'agit en effet de renaître autre.

Au malaise intérieur, Jacob répond par une morale et une esthétique de la volonté. Alors que l'image d'Epinal du poète veut qu'il ait été avant tout attiré par la religion comme un secours pour sa faiblesse, une approche précise de l'ensemble de ses textes religieux montre qu'il bâtit au contraire une morale volontaire visant à conquérir la liberté et réintroduire le rôle de la volonté dans l'obtention de la Grâce. Hanté par le mal, luttant contre l'angoisse, Max Jacob ne s'y soumet et entend s'en libérer au contraire en faisant

de la foi chrétienne la sauvegarde du libre arbitre et de la raison en toute situation. On sait par ailleurs qu'en marge de sa création, le poète propose une importante mise au point théorique, que ce soit sous la forme impersonnelle des aphorismes et des articles ou sous celle plus intime des lettres. L'essentiel de sa pensée était déjà dans la préface du **Cornet à dés**.

La volonté joue [...] dans la création le rôle principal, le reste n'est que l'appât devant le piège.

A l'inconsistance subie, le poète oppose une écriture maîtrisée, réfléchie; certes celle-ci rendra compte de l'absurde de notre condition, et se refusera à toute proposition rassurante, elle n'en sera pas moins conduite par une conscience toujours en éveil. Max Jacob se fera d'autant plus ferme sur ce point qu'il redoute l'abandon du contrôle de leur création par les nouveaux courants poétiques. Ainsi en réponse aux "mots en liberté" des Futuristes, il réplique dans **Nord-Sud**:

Obscurités et incohérences ne m'effraient pas mais les réelles; ce n'est que par des lois sévères qu'on se sépare du charlatanisme. (14)

C'est seulement ainsi que se trouvent conciliables un art du gauchissement et une morale du conformisme à l'orthodoxie catholique.

Christine Van Roger Andrecci
Université de Pau et des Pays de l'Adour

NOTAS

- 1 — R. Guiette, **Vie de Max Jacob**, Paris, Nizet, 1976, p. 135.
- 2 — Jean Cohen, **Structure du langage poétique**, Paris, Flammarion, 1966.
- 3 — Michel Raymond, **De Baudelaire au surréalisme**, Paris, Colin, Coll. U, 1952, p. 255.
- 4 — Annette Thau, **Poetry and anti-poetry**, Université de North California at Chaoel Hill, n° 5, 1976, et René Plantier, **L'Univers poétique de Max Jacob**, Paris, Klincksieck, 1972.
- 5 — R. Guiette, **op. cit.**, p. 135.
- 6 — Hubert Fabureau, Pierre Andreu ou Robert Guiette.
- 7 — H. Michaux, **Postface à Lointains intérieurs**, Paris, Gallimard/Poésie, p. 217.
- 8 — Coll. Kolbstein, Institut Maritain.
- 9 — **L'Humour juif dans la littérature de Job à Woody Hallen**, Paris, PUF, 1984, p. 301.
- 10 — **Outsiders: A study in Life and Letters**, Cambridge, MA: Mit Press, 1982, p. 5-7, cité par J. Morganoth Schneider, "Max Jacob et l'humour juif", **Humoresques. L'humour d'expression française**, Colloque international, Paris, p. 110.
- 11 — "Si j'ai été original, c'est que je ne pouvais faire autrement" (Guiette, **op. cit.**, p. 131).
- 12 — **Lettres à Marcel Jouhandeau**, présentées et annotées par Anne Kimball, Lauzanne, Droz, 1979, p. 60.
- 13 — **La Libération du Juif**, Paris, Gallimard, 1966, p. 61.
- 14 — "Les Mots en liberté", **Nord-Sud**, n° 9, 1917.

Liste des abréviations utilisées

- B: **Ballades**, Paris, Gallimard, 1970.
CJP: **Conseils à un jeune poète** suivis de **Conseils à un étudiant**, Paris, Gallimard, 1980.
CD: **Le Cornet à dés**, Gallimard, coll. "Poésie", 1978.
HC: **L'Homme de cristal**, Paris, Gallimard, 1967.
DT: **La Défense de Tartufe**, suivi du "**récit de ma conversion**", Gallimard, 1964.
LC: **Le Laboratoire central**, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1978.
SM: **Saint Matorel**, suivi de **Œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel et du Siège de Jérusalem**, Paris, Gallimard, 1936.
OBM: **Œuvres burlesques et mystiques**, in **Saint Matorel**.
LMB: **Lettres à Marcel Béalu**, Lyon, Vinetta, 1956.
LMM: **Lettres à Michel Manoil**, Rougerie, 1982.
FE: **Fond de l'eau**, in **Ballades**.