

Université de Montréal

Les tableaux homonymiques, principe d'unité du *Cornet à dés* de Max Jacob

par Marianne Dahan

Département des littératures de langue française

Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)
en littératures de la langue française

Mai 2016

© Marianne Dahan, 2016

Résumé

Ce mémoire s'intéresse à la structure du recueil de poésie en prose *Le Cornet à dés* (1917) de Max Jacob. À la lecture de l'ensemble, on remarque qu'il est sans cesse question de choses ou d'évènements auxquels renvoient les diverses significations du mot *tableau* : œuvres picturales, descriptions imagées, cadres de fenêtre ou de porte, vieillards (vieux tableaux), tableaux vivants, subdivisions de pièces de théâtre ou encore tableaux d'école. Subdivisé en trois chapitres, ce travail s'attachera dans un premier temps au fait que tous ces homonymes sont traités, dans les poèmes, comme des peintures. Entre fixité et mouvement, les descriptions et les narrations rapprochent la littérature de l'art pictural, ce qui contribue à l'esthétique du doute caractéristique de l'œuvre de Max Jacob. Le deuxième chapitre s'intéresse aux procédés de reprise et à la manière dont ils permettent de faire des liens entre les poèmes. À partir des théories du mouvement et de la répétition, nous verrons comment les divers motifs forment, à la manière des dés, différentes combinaisons d'une pièce à l'autre. Inspiré par les peintres cubistes qui présentent simultanément tous les angles d'un même objet, l'auteur fait le tour du mot *tableau*. Dans le dernier chapitre, il ressort que la juxtaposition des poèmes donne accès à un surcroît de signification : certains éléments arbitraires comme des titres obscurs prennent soudainement sens. Une réflexion sur la lecture vient compléter ce travail puisque les nombreuses répétitions sont traitées dans la mémoire. Ce travail s'inscrit dans le champ des études sur le recueil et s'appuie principalement sur l'analyse de poèmes.

Mots-clés : Max Jacob, Le Cornet à dés, Littérature française du XX^e siècle, Poésie en prose, Tableaux, Recueil, Peinture, Mouvement, Répétition

Abstract

This dissertation treats the structure of *Le Cornet à dés* (1917), a collection of prose poems written by Max Jacob. Upon reading this collection, one notices that things and events referring to the different definitions of the word “*tableau*” are repeatedly employed : paintings, visual descriptions, window and door frames, elders (vieux tableaux), living pictures (tableaux vivants), theater scenes and also blackboards. This dissertation, divided into three chapters, starts by exploring how these homonyms are employed as paintings in the poems. In-between fixity and movement, the descriptions and the narrations bring literature closer to pictorial art. This contributes to the aesthetic of doubt found in Max Jacob’s written work. The second chapter analyzes different kinds of repetitions and the way they build links between the poems. By employing the theories of movement and repetition, this dissertation demonstrates how the various motifs, similarly to a pair of dice, form different combinations from one poem to another. Inspired by the cubist painters who simultaneously show all the angles of an object, Jacob thoroughly examines the word “*tableau*”. In the last chapter, it becomes evident that the juxtaposition of the poems gives access to additional significance: certain arbitrary elements, such as obscure titles, suddenly make sense. A reflection on the act of reading concludes this dissertation, since the numerous repetitions are stored in the reader’s memory. This work falls within the field of collection studies and mainly relies on poetry analysis.

Keywords : Max Jacob, The Dice Cup, 20th century French literature, Prose poetry, Tableau, Collections, Painting, Movement, Repetition

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des tableaux.....	iv
Remerciements	vi
Introduction.....	1
Chapitre 1 : Les tableaux du Cornet à dés	11
1.1 La peinture	12
1.2 Les fenêtres et les descriptions	17
1.3 Les portes	23
1.4 Les <i>vieux tableaux</i> ou la double vie des vieillards maquillés	29
1.5 Théâtre : tableaux vivants et moments d'arrêt.....	37
1.6 Le tableau dans le tableau	43
1.7 <i>Tabula</i> , table, tableau (d'école) : les origines du mot.....	47
Chapitre 2 : Les procédés de reprise du <i>Cornet à dés</i>.....	52
2.1 Derrière l'incohérence textuelle.....	53
2.2 Le recueil construit comme un réseau	63
2.3. Mouvement et répétitions	79
Chapitre 3 : Les tableaux dans le recueil.....	91
3.1. L'esthétique du doute : correspondances entre deux mondes.....	92
3.2. Reprises lexicales et lectures parallèles : correspondances entre les poèmes.....	97
3.3. Séries de tableaux : le recueil comme galerie d'art	108
3.4. La lecture comme expérience mémorielle	116
Conclusion	121
Bibliographie	i
Annexe 1 : Organigramme.....	viii

Liste des tableaux

Tableau I. Partie d'équitation ou de chasse.....	25
Tableau II. Union	26
Tableau III. Mort.....	26
Tableau IV. Imprimerie	26
Tableau V. Drogue.....	27
Tableau VI. Vue d'ensemble.....	27
Tableau VII. Vieillesse et double vie.....	33
Tableau VIII. Les reprises dans « 1889-1916 ».....	59
Tableau IX. Les reprises dans « M. Gilquin et la poésie orientale ».....	66
Tableau X. Les reprises dans « Capitale. Tapis de table ».....	67
Tableau XI. Juxtaposition de « Le fond du tableau » et « Rafrâchissons les vieux thèmes ».....	72
Tableau XII. Juxtaposition de « C'est le fond qui manque le moins », « La mendiante de Naples » et « Il y avait au parc Monceau... ».....	101
Tableau XIII. Juxtaposition de « La presse » et « Mutuel mépris des castes ».....	102
Tableau XIV. Juxtaposition de « Le rire impitoyable du serpent boa » et « À la mémoire de Dostoïewky ».....	103
Tableau XV. Juxtaposition de « À la mémoire de Dostoïewky » et « La vie d'étudiant »	105
Tableau XVI. Juxtaposition de « Le fond du tableau » et « À la recherche du traître »	106
Tableau XVII. Juxtaposition de « La marée n'attend pas » et « Le papier de tentures de M. R. K. ».....	107
Tableau XVIII. Série de poèmes brefs	109
Tableau XIX. Série de poèmes proches.....	112
Tableau XX. Série de poèmes dispersés.....	114

*À Elias
qui me nourrit de jeux de mots
au quotidien.*

Remerciements

Un grand merci à Madame Lucie Bourassa pour son temps, ses conseils judicieux, ses critiques constructives, son ouverture, sa patience et ses encouragements. Merci de m'avoir fait connaître Max Jacob durant mon baccalauréat et de m'avoir accompagnée tout au long de ce projet.

Merci à mon mari pour ses encouragements, ses bons conseils, et pour la mise en page de l'organigramme.

Merci à mon père pour la révision de texte.

Merci à Roy de m'avoir aidée à traduire le résumé.

Merci à Max Jacob d'avoir écrit.

Mais surtout merci à Dieu qui m'a donné la force et l'inspiration tout au long de ce travail.

Introduction

« *Ce n'est pas la réflexion de l'artiste qui importe, mais celle de l'autre. Le peintre n'a qu'une vision des choses. Le tableau prend forme avec le spectateur.* »
Markus Lüpertz

Jusqu'à très récemment, peu d'études avaient pris pour objet la poétique du recueil littéraire¹. De fait, les diverses œuvres qui forment un recueil ont souvent été et sont souvent encore lues et examinées de manière isolée, approche qui les prive d'un surcroît de signification. Les poèmes du *Cornet à dés* (1917) ont eux-mêmes fait l'objet de nombreuses lectures qui, bien que pertinentes, n'ont pas accordé assez de valeur à l'ensemble. Si la relation des textes avec le titre de l'œuvre a maintes fois été prise en compte, la présence simultanée des poèmes dans un même ouvrage (leur coprésence) n'a généralement été commentée que de manière secondaire.

Rédigées par Max Jacob tout au début du XX^e siècle, les quelques trois cents pièces qui composent *Le Cornet à dés* ont été choisies parmi un millier d'autres pour figurer dans le recueil. De ce geste de l'auteur, il faut à coup sûr retenir la dimension sélective. Outre la qualité prosaïque des poèmes², nous émettons l'hypothèse qu'une certaine esthétique ou du moins des traits communs ont conditionné ce processus. Toutefois, comme Neil Fraistat³, nous

¹ C'est en l'an 2000 seulement que le Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval a mis sur pied le Groupe de recherche sur le recueil.

² Il ne s'agit pas du seul critère puisque quelques pièces du recueil sont versifiées. Les meilleurs poèmes en vers de ces années ont quant à eux été regroupés dans *Le Laboratoire central*, paru en 1921.

³ Cité dans AUDET, René. *Le recueil : enjeux poétiques et génériques* (Thèse de doctorat), Université Laval, Québec, 2003, p. 180. Repéré le 7 avril 2016 sur ProQuest Dissertations & Thesis à <<http://search.proquest.com/docview/305272672?accountid=12543>>.

reconnaissons que la signification de ces choix ne dépend pas seulement de la vision du poète :

Elle doit aussi être interprétée par le lecteur de l'œuvre :

Having recognized in principle the right of poets to determine the shape of their books, we ought not allow them further to dictate the *meaning* of this shape. That is, interpretations of a book should not be limited to the author's conscious intentions (though these surely must be taken into account) — since there are a wealth of unconscious connections and fortuitous circumstances that contribute to the meaning of a contexture, just as they do to an individual text.

La mise en recueil place les poèmes en contexte et établit entre eux des réseaux d'influences :

« [M]ême chez les poètes qui regroupent des textes déjà conçus, le recueil agit de façon dynamique [...] Toujours, d'une manière ou d'une autre, le recueil transforme les textes qu'il rassemble⁴. » L'auteur du *Cornet à dés* ne commence-t-il pas sa préface par la fameuse affirmation : « Tout ce qui existe est situé⁵ »? Les poèmes eux-mêmes sont *situés* les uns par rapport aux autres, chacun par rapport au tout. Dès lors, nous sommes confrontés à ce que François Ricard décrit comme un *objet nouveau* : « le recueil, conçu non comme la simple réunion de fragments isolés, mais bien comme un objet nouveau, produit par l'assemblage de ces fragments, mais agissant en retour sur eux et leur communiquant une de leurs dimensions capitales⁶. »

Comment parler d'un objet construit et d'une unité alors que cette œuvre, la plus connue de Jacob, a été qualifiée tour à tour d'hétérogène, de composite et de coq-à-l'âne? Le poème, truffé de jeux de mots, pris à la fois en lui-même et en tant que partie extraite d'un ensemble plus vaste, ne peut en effet qu'être ouvert à une multiplicité d'interprétations.

⁴ DUMONT, François. *Le poème en recueil*, Québec, Nota Bene, 2010, p. 6.

⁵ JACOB, Max, « Préface de 1916 », dans *Le Cornet à dés*, édité par Étienne-Alain Hubert, préface de Michel Leiris, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 19.

⁶ RICARD, François. « Le recueil », dans *Études françaises*, vol. 12, n^{os} 1-2, 1976, p. 123, repéré le 3 octobre 2015 à <<http://id.erudit.org/iderudit/036628ar>>.

Toutefois, comme le mentionne Antonio Rodriguez, l'*Art poétique* de Jacob laisse entendre que le poète promeut un certain type de cohésion : « Un style clair provient de l'harmonisation des parties du texte en un ensemble. Cette harmonie se forme par “ l'accord des mots, des images et de leur appel mutuel et constant ”⁷. » La poétique de la reprise qui caractérise le recueil ainsi que la place qui y est accordée au visuel et aux analogies sont la source de ces interactions. C'est grâce aux répétitions formelles que l'image interagit avec son double ou que le mot entre en communication avec son homonyme. Désignant les *relations* entre des formes ayant des signifiants graphiques ou phoniques identiques ou similaires, mais dont les signifiés se distinguent⁸, l'homonymie peut être envisagée comme principe organisateur à l'échelle du recueil⁹.

L'analyse que nous ferons des « tableaux » du *Cornet à dés* dans ce mémoire présente des affinités avec une étude des motifs, entendus au sens d'« objets concrets obsessionnels qui [...] circulent [dans une œuvre] de façon préférentielle¹⁰ ». En réalité, il s'agit de divers motifs, que réunit d'abord une « homonymie » : Œuvres picturales, descriptions imagées, cadres de fenêtre ou de porte, vieux tableaux (vieillards), tableaux vivants, subdivisions de

⁷ RODRIGUEZ, Antonio. *Modernité et paradoxe lyrique: Max Jacob, Francis Ponge*, Paris, J.-M. Place, coll. « Surfaces », 2006, p. 58. Le passage « l'accord des mots, des images et de leur appel mutuel et constant » est une citation de l'*Art poétique*.

⁸ Nous y incluons la paronymie, une homonymie approximative du fait que les mots partagent un rapport lexical, ainsi que le calembour, un jeu de mots fondé sur le double sens de l'homophonie et de la polysémie.

⁹ René Plantier va dans le même sens lorsqu'il affirme : « [L]'étude des calembours est au cœur de la création poétique. Elle peut mettre en lumière les éléments de la dynamique qui est propre à cette œuvre et révéler les courants profonds de son unité. » PLANTIER, René. *L'Univers poétique de Max Jacob*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane : Série C : Études littéraires », 1976, p. 78.

¹⁰ S.a. « Richard, Jean-Pierre (1922-) », dans *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires : (Les dictionnaires d'Universalis)*, vol. 11, Encyclopaedia Universalis, 2015, s. p., repéré le 2 mai 2016 à <https://books.google.ca/books?id=xN2KBAAQBAJ&dq=Dictionnaire+des+Genres+et+Notions+litt%C3%A9raires&hl=fr&source=gbs_navlinks_s>.

pièces de théâtre, tables et tableaux d'école sont autant de significations rattachées au mot *tableau*. Ce motif ne se présente pas le plus souvent, de manière explicite, par la mention du mot *tableau*, mais par des fragments de texte de longueur et de statut variés — du mot à la courte description ou narration —, qui renvoient d'une manière ou d'une autre à l'un des signifiés du mot.

Ces observations se rapprochent fortement de la démarche de l'auteur, telle que décrite par René Plantier :

Par le biais des jeux de mots ou des figures rhétoriques basés sur le décalage entre la langue parlée et prononcée, Jacob tentait de réunir le savoir complet sur un mot. [...] Cette exploitation d'un mot est identique à celle du peintre cubiste qui, afin d'acquérir un savoir complet sur l'objet le présente de plusieurs points de vues [*sic*]¹¹.

Il n'est pas surprenant que, pour parvenir à faire le tour d'un terme ou d'un son et toucher ainsi à plusieurs images à la fois, Jacob se soit inspiré de dictionnaires et de listes de mots peu usités¹² : « Max Jacob se plaçait parmi les poètes, rares, qui considéraient qu'un laboratoire de phonétique ou un dictionnaire, voire une grammaire, pouvaient enrichir la création¹³. » Grâce à ces mêmes outils, il est possible de remonter jusqu'à un signifiant de départ : « Aimer les mots. Aimer un mot. Le répéter, s'en gargariser. Comme un peintre aime une ligne, une forme, une couleur. (TRÈS IMPORTANT.)¹⁴ » Nous faisons l'hypothèse que cette répétition du mot peut comprendre les nombreuses définitions portées par celui-ci. Si les motifs préférés d'un

¹¹ KOTOWSKA, Katarzyna. « Français écrit – Français parlé – Français prononcé : La quête du mot dans la poésie cubiste de Max Jacob », dans *Verbum VII*, n° 2, Gdańsk (Pologne), Université de Gdańsk, octobre 2005, p. 464.

¹² PLANTIER, René. *L'Univers poétique de Max Jacob*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane : Série C : Études littéraires », 1976, p. 399.

¹³ PLANTIER, René. « La préface et les textes du *Cornet à dés* de Max Jacob », dans *Études de lettres*, n° 1-2, Lausanne, 2000, p. 55.

¹⁴ JACOB, Max. *Conseils à un jeune poète suivis de Conseils à un étudiant*, Paris, Gallimard, 1945, p. 35.

peintre peuvent être observés dans plusieurs de ses œuvres, le mot et ses variations peuvent, de la même manière, figurer dans plusieurs pièces du poète. Le *Centre national de ressources textuelles et lexicales*¹⁵ nous sera d'une grande utilité dans notre exploration des diverses significations possibles du mot *tableau*¹⁶. À l'exemple du poète, nous n'hésiterons pas à alimenter nos lectures par des sens rares ou désuets.

À l'instar du dé, le *tableau*, que nous qualifions d'homonymique, est présenté sous tous ses angles : « J'ai appelé le premier recueil " les poèmes en prose " : *Le Cornet à dés* à cause de la diversité de leurs aspects et du côté hasardeux et léger de l'ensemble¹⁷. » Constamment secoué dans le recueil (le cornet), cet « objet », ce motif, revêt un aspect différent d'un poème à l'autre. Nous pensons que la part de hasard dont parle le poète découle entre autres de l'arbitraire du signe qui unit un signifiant à des signifiés distincts. En effet, l'auteur soulève cette question dès le début de sa préface à travers les paronymes moral/morale :

Tout ce qui existe est situé [...] Deux œuvres sont inégalement situées soit par l'esprit des auteurs soit par leurs artifices. Raphaël est au-dessus d'Ingres, Vigny au-dessus de Musset. Madame X... est au-dessus de sa cousine; le diamant est au-dessus du quartz. Cela tient peut-être des relations entre le moral et la morale?¹⁸

Selon ces affirmations, tel mot aurait un rang plus élevé que son paronyme ou, plus globalement, que son homonyme.

¹⁵ Sauf indication contraire, c'est de cette ressource que nous tirerons nos définitions : S.a. *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, Nancy (France), Université de Lorraine, repéré le 23 novembre 2012 à <<http://www.cnrtl.fr/>>.

¹⁶ En effet, le CNRTL précise la date d'entrée en fonction des définitions et comporte également un dictionnaire de moyen français.

¹⁷ Correspondance I, p. 136, cité dans DAVIES, Anna J. *Max Jacob and the Poetics of Play*, Londres, Modern Humanities Research Association, coll. « Texts and Dissertations », vol. 80, 2011, p. 31.

¹⁸ JACOB, Max, « Préface de 1916 », *op. cit.*

Parmi les nombreux objets, choses, scènes, etc. qui, dans le *Cornet à dés* peuvent avoir un lien avec l'une des significations du mot *tableau*, la peinture occupe certainement une place majeure. Comme l'explique Jean-Marc Pontier, c'est le « choix du poème en prose [qui] orient[e l'écriture] vers l'univers des formes, des couleurs et [vers] les allusions à la peinture¹⁹. » Dans son article « La technique de la peinture dans le poème en prose », Renée Riese Hubert précise que l'agencement de ces deux arts est très commun : « les auteurs qui ont pratiqué le poème en prose possédaient le plus souvent une connaissance des arts plastiques et se préoccupaient de questions d'esthétique. Et, à partir de l'époque romantique [...] poésie et peinture se sont rapprochées²⁰. » Max Jacob s'inscrit dans cette tendance. Il fréquente de très près Picasso et les artistes du Bateau-Lavoir et s'essaie lui-même à peindre des gouaches. Plusieurs de ses poèmes en prose portent d'ailleurs les marques de l'influence cubiste.

À partir de ces propositions, nous pourrions commencer à considérer le projet poétique de Max Jacob sous une nouvelle lumière. Bien entendu, nous ne chercherons pas à prouver que *Le Cornet à dés* correspond à un idéal homogène. En effet, ceux qui rechercheraient un tel idéal se verraient confrontés à une unité multipliée et éparse :

La quête d'une unité, non entravée en poésie par un genre-repoussoir [*sic*] comme le roman peut l'être pour la nouvelle, se bute tout autant aux apories qui parsèment la délimitation du recueil et du livre unifié : un ensemble de poèmes qui aspire à la communion parfaite dénature le genre du poème en devenant un seul long poème ; la discontinuité caractérisant l'écriture poétique, pierre d'achoppement du désir d'unité, constitue par ailleurs la garantie de maintenir l'appartenance au genre²¹.

¹⁹ PONTIER, Jean-Marc. « Max Jacob plasticien », dans *Les Cahiers de Max Jacob*, n° 6, Presses Universitaires de Pau, 2006, repéré le 11 novembre 2015 à <<http://www.cahiersmaxjacob.org/cmj6/6pontier.html>>.

²⁰ RIESE HUBERT, Renée. « La technique de la peinture dans le poème en prose », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 18, n° 18, 1966, p. 169, repéré le 14 mars 2014 à <www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1966_num_18_1_2315>.

²¹ AUDET, René. *Op. cit.*, p. 177.

Aussi, nous n'avons pas pour objectif de prouver à tout prix que chaque poème prend part à l'ensemble à travers le motif du tableau. Sans prétendre épuiser le sujet, nous tâcherons plutôt, comme le suggère René Audet, de faire ressortir « les mécanismes qui suscitent cette impression d'unité²² ».

Dans la documentation prolifique portant sur notre corpus, on note un intérêt marqué des chercheurs pour les jeux de mots, le poème en prose, le cubisme et la préface du recueil. En 1994, Michel Décaudin déplore le fait « que nous ne dispos[ions] encore d'aucune vue d'ensemble, à plus forte raison d'une théorie générale, sur cet “élément de l'unité de l'œuvre”²³ ». Aussi un des objectifs du présent mémoire sera de combler le vide laissé par la critique, du moins en ce qui concerne le *Cornet à dés*, vide qui, à notre connaissance, persiste encore aujourd'hui. Deux travaux, signés respectivement par Christine Van Rogger Andreucci²⁴ et René Plantier²⁵, se rapprochent toutefois de notre démarche. Bien qu'ils ne portent pas uniquement sur notre corpus, ces écrits ont pour objectif de cerner l'esthétique de Max Jacob à partir d'une étude comparative de son œuvre poétique. Ces études se basant, l'une sur les titres, l'autre sur les analogies, permettent de lier des poèmes épars grâce au lexique qu'ils ont en commun. À leur suite, et bien que notre méthode ne se veuille pas

²² *Ibid.*, p. 181.

²³ DÉCAUDIN, Michel. « Sur le vers libre de Max Jacob », dans *Max Jacob et la création : Colloque d'Orléans*, inédits de Max Jacob, Paris Province, Le journal de modes ou Les ressources de Florimond, textes réunis par Arlette Albert-Birot, Paris, Éditions Jean-Michel Place, coll. « Surfaces », 1997, p. 45.

²⁴ VAN ROGGER ANDREUCCI, Christine. « L'atelier de création : les reprises chez Max Jacob », dans *Max Jacob poète et romancier : actes du colloque du CRPC*, Université de Pau, 25-26-27-28 mai 1994 ; avec des lettres inédites de Max Jacob, Valéry Larbaud et Jean Cocteau, textes réunis par Christine Van Rogger Andreucci, Pau, Publications de l'Université de Pau, coll. « op. cit. – Littératures française & comparée », 1995, pp. 45-52.

²⁵ PLANTIER, René. *L'Univers poétique de Max Jacob*, op. cit., 429 pages.

thématique, nous juxtaposerons des poèmes du *Cornet à dés* présentant un vocabulaire commun. Cette mise en rapport aura pour objectif de dégager de ces textes une signification additionnelle. Pour mener à bien notre recherche, nous ferons également appel à quelques études traitant de la problématique du recueil, notamment la thèse de René Audet²⁶.

Si le motif du tableau n'a pas encore été abordé en tant que principe d'unité du recueil, beaucoup de liens ont été faits (et défaits) entre le *Cornet à dés* et le courant cubiste. Pour notre part, nous nous rangeons du côté des nombreux critiques (Thau, Plantier, Levy, etc.) qui ont jugé ces rapports trop directs et superficiels. Nous nous intéresserons plutôt aux analogies qui rapprochent les pièces du *Cornet à dés* de l'art pictural : Il est possible de reconnaître dans les poèmes les caractéristiques de la peinture (Annette Thau²⁷), de considérer certaines transformations comme une œuvre picturale en train de se faire (Antonio Rodriguez²⁸) ou de penser la page comme un tableau (Theo Hermans²⁹). Les travaux de Thau, Rodriguez et Hermans, quoique très pertinents, décrivent ces phénomènes de manière brève ou isolée sans vérifier s'ils peuvent être envisagés plus globalement. Aussi, ces quelques commentaires nous serviront de point de départ pour fonder une perspective d'ensemble. D'un autre côté, les travaux de Jean-Marc Pontier³⁰ nous seront utiles pour mieux saisir l'activité picturale de Max

²⁶ AUDET, René, *op. cit.*

²⁷ THAU, Annette. *Poetry and Antipoetry : a Study of Selected Aspects of Max Jacob's Poetic Style*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, coll. « North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Essays », n° 5, 1976, 128 pages.

²⁸ RODRIGUEZ, Antonio. *Op. cit.*, p. 47-100.

²⁹ HERMANS, Theo. « Chapter 4: Max Jacob: style, situation », dans *The Structure of Modernist Poetry*, London, Croom Helm, 1982, p. 118-151.

³⁰ PONTIER, Jean-Marc. *op. cit.*

PONTIER, Jean-Marc. « Max Jacob, du poème au dessin », dans *Max Jacob et la création : Colloque d'Orléans*, *op. cit.*, pp. 215-222.

Jacob. Nous aurons aussi recours à la théorie de la description (Philippe Hamon³¹) qui nous permettra de mieux distinguer les occurrences du motif des tableaux homonymiques dans les textes.

Sans nier la pertinence des autres lectures possibles, nous privilégierons celles qui mettent l'accent sur l'unité du *Cornet à dés*. Bien que certains des poèmes de ce corpus aient été publiés sur d'autres supports, nous les envisagerons uniquement dans le contexte de ce recueil. Nous favoriserons l'édition Gallimard de 2003 dans laquelle les deux séries de poèmes brefs ne sont pas rangées sous les titres « Le coq et la perle » et « Exposition coloniale », une rectification propre à cette édition, dont plusieurs critiques n'ont pas pu profiter. Séparé en deux parties³² comptant respectivement 203 et 79 poèmes, le recueil se conclut par une section intitulée « Le Cornet à dés : Adde » dans laquelle figurent encore trente autres pièces. L'ensemble exclut ainsi *Le Cornet à dés II*, des poèmes en prose réunis à la suite de la mort du poète. À cause du caractère posthume de leur publication et du fait qu'ils n'aient pas, ainsi, été inclus par Jacob dans *Le Cornet à dés*, nous ne les prendrons pas en considération dans notre recherche. Nous consulterons néanmoins, à l'occasion et à titre comparatif, *Le Laboratoire central*, en raison de la date d'écriture des pièces.

Ce mémoire s'articulera en trois parties.

³¹ HAMON, Philippe. *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, coll. « Hachette supérieur », 1993, 247 pages.

³² La première partie comptait, à l'origine, cinq sections, mais le poète a décidé d'enlever cette division. JACOB, Max. *Œuvres*, édité par Antonio Rodriguez, introduction de Guy Goffette, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2012, p. 1759, note 6.

La première dressera la liste des différents tableaux du recueil dans le but de rassembler les critères nécessaires à leur identification. Les nombreuses analyses auront pour objectif de cerner leurs caractéristiques communes et de démontrer comment chaque type de tableau se rapproche de la peinture.

Un deuxième chapitre prendra pour objet les procédés de reprise et s'articulera autour des théories du mouvement et de la répétition. Nous verrons comment ces procédés permettent de révéler non seulement l'architecture interne des poèmes, mais aussi des liens avec des pièces présentant la même logique.

Enfin, dans un troisième et dernier chapitre, nous présenterons des poèmes de façon juxtaposée. Ces rapprochements nous permettront, dans un premier temps, de dégager les mécanismes qui nourrissent les doutes du lecteur puis, dans un deuxième temps, de signaler des rapports de complémentarité entre les textes. Par ailleurs, nous vérifierons si la proximité des pièces et la mémoire du lecteur facilitent ces mises en rapport.

Au terme de cette étude, nous espérons avoir montré que le motif du tableau forme la base d'un réseau lexical prolifique qui lie les nombreux poèmes du *Cornet à dés* tout en les dotant de significations supplémentaires.

Chapitre 1 : Les tableaux du Cornet à dés

Une constatation revient à la lecture des études portant sur notre corpus : par ses jeux homonymiques, Max Jacob met en question l'arbitraire de la langue quand il prête différents sens à un même mot. Pour Anna Davies, nous ne pouvons nier que la multiplicité de significations possibles est directement liée au terme qui les regroupe toutes : « The latter sense, which suggests a unity emerging from different states, is applicable to Jacob's sense of multiple meanings arising from a single word, which coalesces to structure the poem³³. » Elle reconnaît qu'il s'agit là d'une clé essentielle à la reconstitution de l'unité du poème :

The prominence of linguistic play in the *Cornet à dés* thus highly significant, since it forces the reader to think outside normal conceptual patterns to consider the apparent randomness of language and at the same time see it as an anonymous structuring principle which can bring together seemingly disparate words and ideas³⁴.

Nous croyons, pour notre part, que le phénomène de l'homonymie permet aussi de rassembler les textes du recueil.

À première vue, il est étonnant que ce dernier ne compte que seize occurrences du mot *tableau*. Or, les différentes significations du terme, qu'elles soient nommées dans les textes ou sous-entendues, s'ajoutent à ce nombre pour former un réseau lexical prolifique : « Jacob draws extensively upon the semantic dimension of language, in the sense that one signifier may refer to different signifieds in accordance with the changes in perspective³⁵. » Ainsi, il y a

³³ DAVIES, Anna J. *Op. cit.*, p. 46.

³⁴ *Ibid.*, p. 67.

³⁵ HERMANS, Theo. *Op. cit.*, p. 132.

de nombreux passages qui renvoient, dans les textes de Jacob, aux diverses significations possibles du mot tableau, en nous faisant voir une peinture, une fenêtre, une description imagée, une porte, une vieille femme fardée, un tableau vivant ou un tableau d'école. Dans ce chapitre, nous passerons en revue ces diverses formes en faisant ressortir les caractéristiques qui permettent de les reconnaître. Nous constaterons que les poèmes en prose évoquent la peinture d'une manière novatrice. Nous découvrirons que, même lorsque ce n'est pas une toile qui est décrite, les autres types de tableaux imitent cet art, l'épousent et le complètent. Dans un autre temps, nous verrons que certains d'entre eux s'imbriquent les uns dans les autres et rappellent ainsi le procédé du tableau dans le tableau. Enfin, nous examinerons comment l'étymologie du mot s'intègre à ce réseau de significations. Le parcours que nous proposons permettra de mettre en place une vue d'ensemble du recueil et d'y faire voir l'omniprésence du motif du tableau.

1.1 La peinture

*« Les titres des tableaux ne sont pas des explications et
les tableaux ne sont pas des illustrations des titres. »
René Magritte*

Nous ne pouvons pas faire un survol des différents tableaux de l'œuvre sans commencer par la peinture. Les poèmes évoquent nombre de fois cet art plastique auquel Max Jacob s'est lui-même adonné : « L'écrivain n'échappe pas pour autant à l'influence du peintre, notamment par le choix du poème en prose et du jeu des images, des formes et des couleurs, donnant à la partie littéraire un caractère très visuel³⁶. » Dans cette section, nous considérerons

³⁶ PONTIER, Jean-Marc. « Max Jacob plasticien », *op. cit.*

le tableau comme une « œuvre picturale réalisée sur un support autonome préparé spécifiquement à cet effet (panneau rigide, toile tendue sur un châssis) ». Comme Annette Thau, nous croyons que le poète simule verbalement les différentes qualités visuelles d'une peinture³⁷. Nous nous baserons sur les critères délimités par Bernard Vouilloux pour retracer celles-ci dans le texte. Faute de toujours retrouver le peintre et le titre associés à une toile, nous tâcherons de repérer et de reconnaître les « termes dénominateurs³⁸ » (tableau, portrait, œuvre, etc.) et les « notations descriptives³⁹ » (couleur, lumière, cadre, motif, etc.) propres à cet art visuel.

Beaucoup de descriptions du recueil révèlent d'abord des détails pour ensuite donner une vue d'ensemble qui surprend le lecteur :

L'horizon bout. Soleil! Prends tous ces hamacs roses et blancs! Tu n'auras pas le mien, il est d'ambre et il est brodé de jais de ce côté-ci, du moins.

Titre : DESCRIPTION D'UNE AVENUE (p. 64)

Dans cet exemple, on retrouve la face bidimensionnelle d'une peinture puisqu'un côté du hamac du narrateur demeure caché. Si cette description peut tout simplement être littéraire, le fait que le titre apparaisse après le texte lui donne une allure de tableau. Le poète reproduit ainsi l'ordre dans lequel les visiteurs d'une exposition de peinture observent généralement une œuvre, soit l'œuvre elle-même d'abord, puis le nom qui lui est donné. Il ne s'agit pas de la seule fois où l'auteur intègre un titre au sein d'un poème :

³⁷ THAU, Annette. *Op. cit.*, p. 77.

³⁸ VOUILLOUX, Bernard. *La Peinture dans le texte : XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, coll. « CNRS langage », 1994, p. 26.

³⁹ *Ibid.*

Titre d'un grand tableau dans un petit musée : « Pour féliciter les marins de leur naufrage le roi Louis XVI en uniforme descend une échelle de corde. »
Don de l'État. (p. 252)

Le caractère narratif du titre trahit la volonté du texte de remplacer l'image. Nous sommes d'ailleurs portés à croire que Max Jacob traite chaque pièce comme un tableau dont le nom est inscrit en haut ou en bas. On y trouve même parfois la signature de l'auteur lorsque celui-ci se met en scène dans les textes⁴⁰.

Dans un deuxième exemple, divers éléments picturaux sont décrits par le narrateur au fur et à mesure qu'il les perçoit. Adjectifs et indications spatiales se succèdent dans des phrases simples qui, si elles ont toujours un nouveau sujet, évoquent sans cesse le même objet :

Le périscope de Mentana est une grotte souterraine : l'encadrement de roches, un rectangle élégant. Le lac est en encre de Chine et tient dans le cadre; deux séraphins, noirs de face, se cognent la tête à droite et à gauche obliquement; en bordure, au pied de la colonne rocheuse et sur le gradin, un bureaucrate en jaquette moins grand que nature gratte son crâne chauve. Cela sent un peu la vitrine, c'est le périscope de Mentana. (p. 63)

Par son étymologie, le « périscope » invite d'emblée le lecteur à « regarder autour ». En effet, le groupe de mots placé au début de la pièce et répété à son autre extrémité crée une boucle qui forme la bordure même du poème⁴¹. Comme la grotte, le tube optique débouche sur une étendue bordée par un cadre. De fait, c'est cette similitude qui est introduite par le double

⁴⁰ Le nom de Max Jacob figure dans « Poème — Effacer les têtes... » (p. 46), « Poème — C'était la salle... » (p. 53), « M. de Max... » (p. 75), « La vie d'étudiant » (p. 161) et « Portraits peu flatteurs » (p. 228). Jean de Palacio observe que le poète ne se met généralement pas en scène en tant que sujet : « Mais l'auteur est alors présent dans son œuvre, si l'on peut dire, à l'état d'objet, et non plus comme sujet pensant et souffrant. » PALACIO, Jean de. « La postérité du Gaspard de la nuit. De Baudelaire à Max Jacob », dans *La Revue des Lettres modernes*, n^{os} 336-339, Minard, 1973, p. 159.

⁴¹ Plusieurs poèmes du *Cornet à dés* sont à leur tour construits de cette façon. Nous analyserons davantage cela au chapitre 2.

point. Les termes « encadrement », « rectangle », « cadre » et « bordure », bien qu'ils puissent faire référence à la vision limitée que procure l'instrument, évoquent aussi l'aspect traditionnel d'une toile. Si la « colonne rocheuse » représente les parois latérales en faisant écho à l'« encadrement de roches », le « gradin », pour sa part, forme le bas du cadre. Le geste du bureaucrate indique qu'il s'y serait cogné à l'exemple des séraphins également emprisonnés dans le tableau. Tous auraient foncé dans la bordure, comme on fonce dans une vitrine qu'on ne remarque pas. Seul l'objet du périscope fait le lien entre la réalité et la représentation, sa fonction étant de « permett[re] d'observer par-dessus un obstacle des objets inaccessibles à la vision directe ». Parallèlement, le tableau montre un paysage et des personnages autrement absents. Figures souvent représentées en art, les séraphins sont, on le devine par le noir de leur visage, représentés à l'encre de Chine. Quant au « bureaucrate [...] moins grand que nature », il est peint à l'échelle du tableau. Ces sujets prennent moins d'importance que le cadre dans le poème, la fonction de ce dernier étant de rendre évident le fait qu'il s'agit d'une représentation. D'autres rochers du recueil partagent cette fonction, comme le granit dans cet extrait de « Ruses du démon pour ravoir sa proie » :

Un jour, au-dessus du granit, elle m'apparut au plein soleil de la mer : trop grande – comme les rochers du coin – elle mettait sa chemise, je vis que c'était un homme et je le dis. (p. 227)

La taille du personnage permet certes de révéler son sexe, mais accentue également l'effet d'emprisonnement dans le cadre.

La notion d'encadrement est reprise à travers les mots « boîtes » et « cage » dans le texte suivant :

MUTUEL MÉPRIS DES CASTES

Pas ailleurs que chez ce dompteur de bêtes ! Dans l'antichambre pleine de boîtes à chaussures en carton, lui-même parut ou plutôt ce fut son propre portrait par Van Dongen : un costume à carreaux noirs et blancs dont les cuirs étaient d'un brun doré. Son œil mal indiqué était gros et ses cheveux pendaient comme des ailes de *chocarneau* (c'est un oiseau au plumage frisé). Le dompteur m'offrit du tabac et me recommanda à sa femme, une blonde effacée : « Vous n'êtes jamais entrée dans une cage ? – Si, comme bête ! » me dit-elle. Je ne compris pas ; elle m'expliqua qu'ils louaient un grand appartement meublé pour pouvoir dépenser les cinq cents francs qu'ils gagnaient quotidiennement : « Nous n'avons rien à nous, rien ! regardez ! ces chaussures ! quelques livres et voilà ! C'est pourquoi nous ne vous retiendrons pas à dîner. » Le dompteur de bêtes fauves revint et fut surpris de ma présence. Je crois qu'il était aussi dentiste pour animaux. (p. 147)

Assez tôt dans le poème, il est précisé que l'anecdote découle de l'observation d'une peinture : « lui-même parut ou plutôt ce fut son propre portrait par Van Dongen ». Nous déduisons que, dans l'antichambre, attendant d'être reçu, le narrateur invente une vie à ses hôtes à partir de leurs portraits. Comme ceux-ci ne peuvent s'animer que sous ses yeux, ils « par[aissent] », s'« effac[ent] et « rev[en]nent » au gré du regard posé tour à tour sur l'un ou sur l'autre. C'est sans doute l'artiste Van Dongen qui inspire au narrateur les deux professions du personnage masculin. Max Jacob, jouant avec les mots, prend plaisir à introduire cet artiste fauviste par l'intermédiaire d'un dompteur de fauves. Le métier de dentiste étant présenté comme une incertitude, cela raffermirait l'idée que le reste de l'histoire découle de l'imagination du narrateur. En outre, il s'avère que le peintre en question avait une préférence pour les scènes intérieures, dont les cirques⁴². Tout ceci s'accompagne d'une description animale du couple : si l'homme ressemble à un oiseau, sa femme affirme être « entrée dans une cage [...] comme bête ». Il faut noter que le poème donne une définition du terme « *chocarneau* » alors que

⁴² COLLINS, Neil. « Kees van Dongen », dans *Encyclopedia of visual artists*, s.l., s.d., repéré le 15 février 2015 à <<http://www.visual-arts-cork.com/famous-artists/kees-van-dongen.htm>>.

celui-ci ne figure dans aucun dictionnaire. Ce volatile n'existe que dans les mots du narrateur tout comme l'anecdote racontée.

On retrouve la métaphore des oiseaux dans une cage dans cet extrait de « La contagion ou les imitateurs » :

Il y a deux lits dans les deux chambres : allons ! les oiseaux chantent dans leur cage et les fenêtres ne laissent passer la lumière qu'encadrée de vigne-vierge : dans le premier lit est une folle, dans l'autre est une autre malade [...] la vieille grand'mère chante d'une voix étonnante [...] (p. 217)

Les doubles points isolent « les oiseaux chant[a]nt dans leur cage » et signalent ainsi qu'il s'agit des deux malades prisonnières de leurs chambres. En outre, la description qui sépare les deux verbes « chanter » distrait le lecteur et l'empêche d'associer un des oiseaux à la grand'mère. Nous verrons que, comme les toiles, les fenêtres participent à l'enfermement et confinent les personnages à l'intérieur de leurs cadres.

1.2 Les fenêtres et les descriptions

*« La fenêtre, en province, remplace
le théâtre et les promenades. »
Gustave Flaubert*

« La peinture est une fenêtre ouverte sur le monde. » Cette métaphore célèbre d'Alberti (Della Pittura) se fonde sur ce qui unit le tableau peint à la fenêtre. Motif central dans nombre de créations artistiques, cette dernière a fait couler encre et peinture. À l'exemple de poètes tels que Baudelaire, Mallarmé ou Apollinaire, ainsi que de peintres tels que Vermeer ou Rembrandt, Max Jacob s'intéresse à son tour à cet objet. Pour mener à bien notre analyse, nous nous fonderons sur la définition suivante du tableau : « parois latérales d'une baie (de

porte ou de fenêtre) comprise entre la feuillure et le parement de la façade ». Nous verrons que, comme pour la peinture, la présence de cet objet entraîne des descriptions. En outre, nous tâcherons de démontrer que, dans le recueil, l'interchangeabilité des termes *tableau* et *fenêtre* souligne l'existence de cette face homonymique du mot.

Comme l'explique Philippe Hamon, le fait de franchir visuellement une fenêtre ou toute autre frontière introduit forcément de la nouveauté et donne généralement lieu, en littérature, à une description : « Toute ouverture de fenêtre est [...] ouverture sur un fragment textuel, où un lexique est mis en scène et donné à voir dans son organisation paradigmatique⁴³ ». Nous reconnaissons là le tableau en tant que « description imagée, évocation pittoresque et pertinente faite oralement ou par écrit ». Pour cette raison, les nombreuses descriptions du recueil peuvent se ranger sous cette identité : « [Le] “ cadre ” annonce et découpe le spectacle contemplé, à la fois sertissant et justifiant le “ tableau ” descriptif qui va suivre, et mettant le spectateur dans une pose et une posture de spectateur d'œuvre d'art⁴⁴ ». Le spectacle met sous le même rapport le tableau-fenêtre, le tableau peint et le tableau théâtral⁴⁵. En effet, tous trois proposent une vision du monde et invitent le regard à se poser sur eux :

Choisir un point de vue, d'un observateur neutre dont la présence n'est pas marquée, ou celui d'un personnage, la description se donnant alors comme ce qu'il voit; découper un morceau d'espace, le considérer comme un tableau et, à l'intérieur de ce

⁴³ HAMON, Philippe. *Op. cit.*, p. 205.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁴⁵ Dans son analyse de « Mystère du ciel » (p. 210), Sydney Levy explique comment la performance théâtrale fait place, à travers la fenêtre, à la performance imaginaire.

LEVY, Sydney. *The Play of the Text : Max Jacob's Le Cornet à dés*, Madison, University of Wisconsin Press, 1981, p. 23.

cadre, le composer, tel est donc le travail de description. L'œil va y circuler, y suivre des parcours comme il le fait devant une toile accrochée à une cimaise⁴⁶.

Max Jacob prend cette analogie à la lettre au point qu'il est souvent difficile de savoir si les cadres traversés par les regards sont des fenêtres ou des peintures.

Cette confusion est sans doute provoquée par la manière dont les personnages à la fenêtre sont représentés. Tels des portraits d'inconnus, ces derniers sont, de façon générale, quelque peu dépouillés d'individualité :

Plusieurs des bouchers qui étaient aux fenêtres avaient des jumelles. (« Rafrâchissons les vieux thèmes », p. 198)

Deux beaux-frères aux windows toute la journée, regardant les crinolines et les cerceaux d'enfants. (« Rois en exil », p. 247)

Lorsqu'ils sont narrateurs, leurs actions semblent limitées : ils sont contraints à observer :

Nous les surveillions par la fenêtre. Car ils étaient méchants. (« 1914 — Les éclairs... », p. 27).

Moi, je suis à la fenêtre! jamais je ne pourrai me décider à sauter (« Poème — Quand le bateau... », p. 48)

Ces multiples extraits montrent comment la fenêtre enferme les personnages dans un cadre pictural au point de les priver de mouvement. Prisonnier d'une tour, le narrateur d'« Erreurs de la miséricorde » attire sur lui la pitié :

Les yeux des paysans me regardent à la fenêtre avec miséricorde. (p. 170)

Quant aux femmes de cet extrait, elles réagissent en versant des larmes, réaction qui pourrait tout aussi bien être suscitée par une œuvre d'art :

Leurs yeux gros de larmes se levaient vers une fenêtre dont le rideau était faiblement éclairé. (« Il était deux heures... », p. 59)

⁴⁶ BOURNEUF, Roland. *Littérature et peinture*, Québec, L'instant même, coll. « Connaître », 1998, p. 113.

La représentation du spectateur de tableau ouvre la question du tableau dans le tableau, notion qui sera présentée plus loin.

Voyons cet extrait de « La maison du poète » où peinture et fenêtre sont si rapprochées qu'elles peuvent être confondues :

Il est mort et voici sa veuve et ses deux fils : « C'est à cette fenêtre qu'on voyait son profil de vieillard ! hélas ! dit la veuve, un mariage d'amour ! que de courage et de génie ! nos parents consentirent à tout ! » (p. 229)

En portant ses yeux à la fenêtre, la veuve est prise de mélancolie et se met à narrer des souvenirs. De la même manière, le spectateur d'une œuvre d'art peut être secoué ou peut créer une histoire à partir de ce qu'il voit. D'ailleurs, le regard du narrateur s'apparente à celui de l'artiste qui « regarde *mentalement* ce qu'il a l'intention de peindre dans le cadre déjà tracé qui se trouve en face de lui⁴⁷ ». En outre, l'intérêt de cette lecture réside dans la description du défunt. Ne figurant qu'à une seule des fenêtres de la maison, le vieillard paraît emprisonné dans une pose. Le terme « profil » fait référence au statisme de la peinture tandis que la séquestration de la dame du poème suivant, nous le verrons, fait croire au lecteur qu'elle est bien vivante.

LA CHRISTOMÉTRIE AMÉRICAINE À 3.50

Le noir de la fenêtre alternait avec le blanc. C'est dimanche nominale et officiellement, mais non dans le cœur de la dame étrangère. Le cheval blanc traverse la salle avec des jambes en fleurons de galop : il y a plus de fers de lance que de drapeaux. La dame étrangère séquestrée derrière le tableau feuillette des toiles. Les dames étrangères ont l'air triste quand elles ne parlent pas le français : elles ont l'œil intelligent, mais elles portent des robes trop montantes. Celle-ci est l'inventeur, dit-elle, de la « Foi démontable », article en vente dans tous les pays, commode pour le transport et surtout pour Satan et sa

⁴⁷ DEL LUNGO, Andrea. *La fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2014, p. 47.

séquelle. La dame étrangère ne se servira de la « foi démontable » que lorsqu'elle parlera tout à fait le français : elle se contente aujourd'hui d'en être l'inventeur. (p. 125)

Si le début du poème laisse croire que le personnage se trouve derrière une fenêtre, la mention de la salle et du tableau le situe plutôt dans une galerie. Du reste, tout concourt à faire oublier que la dame étrangère est « séquestrée derrière [un] tableau ». Le geste, l'émotion et l'histoire accolés à la femme donnent l'impression qu'elle est vivante. Indépendante du calendrier hebdomadaire et vêtue à une autre mode, la dame étrangère semble toutefois se trouver hors du temps, ou plus plausiblement, appartenir au passé. Elle ne parle pas le français et ne parle même pas du tout : ce n'est pas ce personnage qui est désigné par « dit-elle », mais sans doute un guide présentant les pièces d'un musée⁴⁸. Selon cette interprétation, ce ne serait pas non plus le cheval blanc qui traverse la salle, mais le tableau sur lequel il figure.

En construisant une intrigue autour d'une dame étrangère, Jacob semble avoir suivi l'exemple de Baudelaire qui avait imaginé la vie d'une inconnue dans son poème en prose « Les Fenêtres » dont voici un extrait : « j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende⁴⁹ ». Comme l'explique l'éditeur Jean-Luc Steinmetz, la légende en question renvoie au commentaire placé sous le portrait du personnage⁵⁰. Face à la représentation d'une femme inconnue, le spectateur baudelairien est tenté de lui inventer une personnalité : « Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui

⁴⁸ Les déterminants définis de ce poème privent le texte d'antécédents et nous permettent de croire que le pronom « elle » renvoie à un personnage qui n'est pas la dame étrangère. Ce phénomène sera analysé au début du chapitre 2.

⁴⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Petits poèmes en prose : (Le Spleen de Paris)* [1869], introd., notes, bibliographie et choix de variantes par Henri Lemaitre, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1985, p. 173.

⁵⁰ *Ibid.*

regarde une fenêtre fermée⁵¹ ». Selon Andrea Del Lungo, les fenêtres fermées, comme les rideaux ou la pénombre, sont autant d'éléments qui, en masquant la vision, incitent à combler les manques grâce à l'imagination. C'est sans doute de ce jeu entre le visible et le non visible que découle la phrase « Le noir de la fenêtre alternait avec le blanc ». De ce point de vue, dans le poème de Jacob, la répétition du groupe nominal « la dame étrangère » (incluant la généralisation « les dames étrangères ») vient renforcer l'idée que le narrateur, ne connaissant pas cette femme, lui invente une histoire.

Après les fenêtres, voyons comment les rideaux et les passementeries qui les habillent sont eux aussi des vecteurs d'imagination :

PETIT POÈME

Je me souviens de ma chambre d'enfant. La mousseline des rideaux sur la vitre était griffonnée de passementeries blanches, je m'efforçais d'y retrouver l'alphabet et quand je tenais les lettres, je les transformais en dessins que j'imaginai. H, un homme assis ; B, l'arche d'un pont sur un fleuve. Il y avait dans la chambre plusieurs coffres et des fleurs ouvertes sculptées légèrement sur le bois. Mais ce que je préférais, c'était deux boules de pilastres qu'on apercevait derrière les rideaux et que je considérais comme des têtes de pantins avec lesquels il était défendu de jouer. (p. 163)

Les objets *tangibles* tels que les « coffres » et les « fleurs ouvertes sculptées » n'intéressaient pas l'enfant. Au contraire, le pilastre a tiré son intérêt du fait qu'il soit caché tandis que les rideaux ont captivé par leurs lignes désordonnées. Les verbes « je m'efforçais d'y retrouver », « je les transformais », « j'imaginai » et « je considérais » montrent de quelle manière l'espace a été recomposé par le narrateur. Comme dans le cas d'un tableau peint, la fenêtre et ses constituants permettent d'accéder à un monde différent, voire imaginaire, tout en

⁵¹ *Ibid.*

demeurant dans un cadre familial. C'est à ce niveau que joue Jacob lorsqu'il juxtapose des éléments de la vie quotidienne à des situations extraordinaires. Marie-Laure Noëlle mentionne d'ailleurs que la fenêtre exige qu'un choix soit fait : « Cadrer, c'est proposer une organisation du réel, c'est rendre le monde accessible à la perception⁵² ». Avec *Le Cornet à dés*, Jacob offre au lecteur la possibilité de découvrir le quotidien sous de nouveaux angles à travers son regard imaginaire d'auteur.

1.3 Les portes

« Sans franchir la porte, on peut connaître le monde. »
Lao-Tseu

D'autres poèmes du recueil mettent en scène des portes auxquelles sont associées des descriptions visuelles. Ces tableaux⁵³ donnent lieu à des narrations, actualisées ou suggérées dans les textes :

FANTÔMAS

Sur le marteau de la porte en argent bruni, sali par le temps, sali par la poussière du temps, une espèce de Bouddha ciselé au front trop haut, aux oreilles pendantes, aux allures de marin ou de gorille : c'était Fantômas. Il tirait sur deux cordes pour faire venir là-haut je ne sais quoi. Son pied glisse; la vie en dépend; il faut atteindre la pomme d'appel, la pomme en caoutchouc avant le rat qui va la trouer. Or, tout cela n'est que de l'argent ciselé pour un marteau de porte. (p. 102)

Ce poème s'ouvre sur la description d'un marteau de porte inanimé. La poussière qui s'y trouve laisse croire qu'on n'y a pas frappé depuis longtemps. Quant au motif qui y figure, il

⁵² NOËLLE, Marie-Laure. « La fenêtre : quelques angles d'approche », dans *La page des Lettres*, Académie Versailles, 5 décembre 2007, repéré le 8 février 2015 à <<http://www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article831>>.

⁵³ Nous rappelons ici la définition du tableau précédemment citée: « parois latérales d'une baie (de porte ou de fenêtre) comprise entre la feuillure et le parement de la façade ».

est décrit comme « une espèce de Bouddha [...] aux allures de marin ou de gorille ». Cette indécision rappelle au narrateur ce maître du déguisement dont personne ne connaît le visage : Fantômas. L'évocation de ce personnage de la paralittérature introduit une série d'actions narrées au présent qui tranchent avec le reste du poème. Elles sont immédiatement niées par la phrase finale qui rappelle au lecteur qu'il ne s'agit que de formes imaginées sur un marteau de porte :

Fantômas offre à l'imaginaire de ces artistes en quête d'un champ libre à leur expression, son génie à se faufiler dans les interstices, interfaces entre réel et imaginaire, conscient et inconscient, monde apparent ou caché, selon le point de vue que l'on adopte⁵⁴.

Dans le poème, le nom du personnage agit en tant que démarcation entre la réalité vue et l'histoire imaginée qui en découle.

Le texte suivant se présente comme l'inverse du précédent. Étant donné que la porte n'est mentionnée qu'après le début de la narration, le lecteur ne comprend pas tout de suite les liens qui articulent le poème :

DANS UNE MANIÈRE QUI N'EST PAS LA MIENNE

Le donjon est neuf, le pavé balayé par le vide, vous savez... Accroupi en tesson de bouteilles, le roi de Pique a les jambes maigres mais la tête large et la corbeille de sa couronne attend, accepte ! La porte de fer, ô sorcières, ô magies ! ô sourires diaboliques des dents pointues et... (mettons : Shakespearéennes) la porte de fer prenait le jour par en haut. Bracabas pensait sous le donjon d'en face. Un marmiton passa qui de son journal fit une boule pour la corbeille-couronne. Et allez donc ! y a plus d'enfants et y a plus de rois ! et le roi de Pique, un monsieur très bien, entra dans le conseil avec innocemment sur la tête *Le Constitutionnel* sur la tête et sur les épaules dociles ! Il en perdit sa liste civile, le pauvre. On n'attendait qu'une occasion pour le déposer. (p. 242)

⁵⁴ AUDUREAU, Annabel. *Fantômas : Un mythe moderne au croisement des arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 209.

La présence de la porte peut permettre d'expliquer la provenance des nombreuses images du texte. En effet, le narrateur y perçoit des formes qu'il transforme à sa guise. Ainsi, l'aspect des dents pointues de la porte de fer a pu inspirer l'histoire du roi de Pique tandis que des figures ont pu provoquer l'indécision entre deux objets aux formes similaires : la corbeille et la couronne.

Si l'aspect visuel des portes mène à toutes sortes de narrations, les divers sens portés par le vocabulaire peuvent aussi influencer la lecture des poèmes :

[L]es corps de signifiés impliquent, de la part des [...] lecteurs [...], des savoirs différents (selon des différences de « culture »), ce qui explique qu'une même lexie (ou grande unité de lecture) puisse être déchiffrée différemment selon les individus, sans cesser d'appartenir à une certaine langue⁵⁵.

Cette courte pièce décrit la représentation graphique de trois personnages sur les battants d'un poêle :

La plaque de fonte noircie par la fumée représente une branche d'arbre et, sous la branche, un cavalier et une amazone. Un domestique les attend sur un tertre. C'est la porte d'un poêle ! sur l'autre battant même sujet, mais le cavalier est désarçonné et le domestique s'est éloigné. (p. 69)

En dressant la liste du vocabulaire du poème, il est possible d'observer des liens qui pourraient inspirer des lectures divergentes. Nous avons regroupé les lexies en six isotopies principales.

Tableau I. Partie d'équitation ou de chasse

CAVALIER1 : [personne qui monte un cheval]
AMAZONE1 : [femme qui monte un cheval]
DESARÇONNÉ1 : [cavalier jeté hors de sa selle, à bas de sa monture, vidé des arçons]
BRANCHE1 : [tige secondaire d'un arbre qui se développe à partir du tronc]
BRANCHE2 : [les diverses ramifications des bois d'un cerf]
FUMÉE1 : [(<i>chasse</i>) excréments caractéristiques des cerfs et autres animaux sauvages.]

⁵⁵ BARTHES, Roland. « Éléments de sémiologie », dans *Œuvres complètes*, tome II, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 663.

FUMÉE2 [mélange, plus ou moins dense et de couleur variable, de gaz, de vapeur d'eau et de différentes particules plus ou moins fines, qui se dégage d'un corps en combustion ou porté à très haute température]

Les définitions du tableau I s'intègrent bien au recueil dans lequel on trouve couramment des chevaux ou des parties de chasse.

Tableau II. Union

CAVALIER2 : [gentilhomme]
AMAZONE2 : [élégante prostituée]
POËLE1 : [voile blanc tendu au-dessus de la tête des mariés]
BRANCHE3 : [lignée issue d'une même famille]

En ajoutant à la liste du tableau II le domestique et le poêle en tant que « fourneau », on se rend compte que le poème présente des points communs avec « Les deux publics de l'élite » :

Le roi fit dans un long discours l'éloge de la prostitution et épousa sa maîtresse une prostituée. Un domestique à lunettes qui dormait à la cuisine sur un fourneau de porcelaine décorée, fut heureux de ce mariage. (p. 184)

Tableau III. Mort

PLAQUE1 : [partie de la garde d'une épée]
FONTE1 : [sac d'une selle servant à ranger un pistolet]
DESARÇONNÉ1 : [cavalier jeté hors de sa selle, à bas de sa monture, vidé des arçons]
POËLE2 : [drap funéraire]
TERTRE1 : [monticule de terre recouvrant une sépulture]
CAVALIER3 : [amas de terre]

Le tableau III permet d'imaginer une autre narration, celle d'un combat s'étant soldé par la mort d'un personnage.

Tableau IV. Imprimerie

PLAQUE2 : [matériau constitué de feuilles]
PLAQUE3 : [type de reliure]
FONTE2 : [caractères d'imprimerie]
NOIRCIE1 : [remplie de textes écrits]
CAVALIER4 : [format de papier]
FUMÉE3 : [épreuve d'essai d'une gravure ou d'un cliché, généralement tirée en noir]

Le poème signale l'existence de deux ou de plusieurs plans pour un même sujet, ce qui permet de raconter une histoire. Il se trouve justement que les battants du poêle ressemblent par leur forme aux pages d'un livre. Or, nous observons que les lexies de ce groupe renvoient aux domaines de l'imprimerie et de la papeterie (Tableau IV).

Tableau V. Drogue

AMAZONE ³ : [absinthe] FUMÉE ⁴ : [effets produits par l'absorption de certaines drogues]

Dans le cas où le lecteur percevrait le poêle comme un « appareil de chauffage clos », rien n'empêche que pour lui, la branche d'arbre soit le combustible tandis que l'amazone, de l'absinthe (Tableau V), fasse imaginer des personnages dans les flammes. Certains poèmes, comme « Un sourire pour cent larmes » (p. 183) où l'on retrouve le cheval et la fumée, prennent directement pour sujet la drogue.

Tableau VI. Vue d'ensemble

CAVALIER ⁵ [vue selon un angle visuel élevé] PLAQUE ⁴ : [en optique, pièce servant à fixer une image] PLAQUE ⁵ : [centre important de rencontres ou d'échanges] ÉLOIGNÉ ¹ : [paraît plus lointain]

Enfin, les lexies du Tableau VI nous montrent que le poème se présente comme une vue générale de l'ensemble⁵⁶, les détails de la narration restant à la discrétion de l'observateur ou du lecteur. Étant donné que ce dernier se trouve en face de descriptions, il ne lui est possible de reconstituer les images qu'avec les mots qui sont à sa portée, ce qui peut occasionner plusieurs interprétations de sa part.

⁵⁶ Le tableau se définit aussi comme un « spectacle, [une] scène, [une] vue d'ensemble évoquant une œuvre picturale ».

Qu'elles soient formées par les narrateurs ou interprétées par les lecteurs, les narrations qui découlent de l'observation des portes se rattachent à la création picturale. Cet extrait de « Roman populaire » confirme que le poète considère son environnement comme de l'art :

Un artiste a beaucoup d'œuvres autour de lui pour chercher des formes. (p. 112)

D'ailleurs, le choix de la porte du poêle évoque le fait qu'en moyen français, un tableau désignait un panneau ou une plaque, dans le sens de cheminée. L'auteur joue notamment avec cette signification dans le poème « Nous l'avons vu mais ce n'est pas possible » :

Au second, je trouvai Diderot sur une cheminée, mais très rapetissé. Il était nu sous un peignoir et causait avec Mme Rachilde, du *Mercure de France*. Personne ne voulait croire à mes revenants. (p. 232)

L'incrédulité des interlocuteurs, loin de nier l'existence des formes perçues, montre que l'interprétation de celles-ci est personnelle. Il est intéressant de noter que les portes du recueil ne sont jamais franchies autrement que par l'imagination :

On n'a pas voulu nous laisser entrer (« À la mémoire de Dostoïewsky », p. 114)

Une nonne, dans un coin, priait, parce qu'elle avait égaré la sienne, la clé du couvent et qu'on n'y pouvait pas entrer (« La clef », p. 118)

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 portes⁵⁷. (« Gloire, cambriolage ou révolution », p. 190)

Parfois même, les personnages se contentent d'autres issues :

Le festin de langoustes donnait lieu à des entrées par les toits (« Il n'y a pas de valet de chambre pour un grand homme », p. 168)

En fin de compte, ce sont les œuvres d'art qui accueillent les personnages :

Je rentrai dans la gravure sur bois et le calme régna dans le désert de l'art. (« Poème — Effacer les têtes... », p. 46)

⁵⁷ Dans ce dernier exemple, le double deux-points ne permet pas de savoir si le pronom « on » inclut ou pas les « amis ». Nous sommes portés à croire que non vu que le verbe « forc[er] » semble se rapporter au verbe « envahi[r] ».

C'est dire que la porte, empruntant l'aspect visuel d'une œuvre picturale, perd en contrepartie quelque peu sa fonction : « The painter, however, is obliged to only seize of the [door] what his senses can perceive. Instead of imitating the [door] "as it is", the painter only reproduces the [door] "as it appears"⁵⁸. » La communication que l'objet est censé établir se fait avec le monde de l'art. Ainsi, les portes mènent vers des lieux multiples, permettant d'entrer dans les tableaux ou même dans les livres. De leurs côtés, les œuvres s'ouvrent pour laisser entrer les personnages des poèmes.

1.4 Les *vieux tableaux* ou la double vie des vieillards maquillés

*« On place souvent dans les tableaux quelque personnage
difforme pour faire ressortir la beauté des autres. »
François René de Chateaubriand*

Le tableau se montre également sous les traits du vieux, du vieillard ou plus couramment de la vieille. En effet, une quarantaine de poèmes du recueil contiennent ce vocabulaire, qui, lorsqu'il ne désigne pas un personnage, qualifie un lieu ou un objet. Si, dans les « Tableaux parisiens », Baudelaire met en scène cette figure dans un souci de représenter la laideur, Max Jacob, pour sa part, y juxtapose souvent des étoffes dont les plis se chargent de rappeler les rides des personnages :

[L]e lit n'est jamais fait; il vient des vieilles dans ma chambre pour se moquer de ma misère (« Mémoires de l'espion », p. 33)

La tête n'était qu'une vieille petite boule dans le grand lit blanc.
(« Inconvénient des boutures », p. 83)

La maison a encore les volets clos; je rencontre le vieux F... (« Le coup de feu », p. 188)

⁵⁸ GENDRON, Sarah, *Repetition, Difference and Knowledge in the work of Samuel Beckett, Jacques Derrida and Gilles Deleuze*, New York, Peter Lang, coll. « Studies in literary criticism and theory, v. 19 », 2008, p. 15. Nous avons changé l'exemple ("couch") de l'auteur pour mieux illustrer notre propos.

Parfois, des termes tels que « rideaux » et « brides » font entendre le mot « rides » :

Elles étaient élégantes les trois vieilles, comme on l'eût été il y a cinquante ans; châle de dentelles noires, bonnets à brides, camées, robes de soie noire marquant les plis de l'étoffe fabriquée. Le trottoir était désert et leurs yeux gros de larmes se levaient vers une fenêtre dont le rideau était faiblement éclairé. (« Il était deux heures... », p. 59)

De la même manière, les traces de crayon, le papier ou les inscriptions gravées ou imprimées rappellent ces traces laissées par les années :

Le vieux Chinois dit qu'ils ne pouvaient pas les connaître puisqu[e ces poèmes] n'existaient que dans un seul exemplaire manuscrit et en pehvi (« Mœurs littéraires », p. 134)

Pareille à Sainte-Anne, une femme au pied de la cheminée se mourait dressée dans des étoffes de nonne blanches. La figure était comme du papier et toutes ses rides celles de l'ironie et de la douleur. [...] Monseigneur le duc d'Orléans tend à Sainte-Anne un papier couvert de lignes au crayon. (« Dénouement », p. 155)

Oh ! souvenirs diffus des châtaigniers où j'inscrivis, enfant, le nom de mon grand-père ! (« Dououreux appel final aux fantômes inspireurs du passé », p. 237)

Grâce à ces indices, il est aussi possible de reconnaître des vieillards alors qu'ils ne sont pas décrits comme tels. Par exemple, dans « Au rendez-vous des chauffeurs » (p. 117), les « figues sèches », la « veste de cuisinier » et les « draps de lit » évoquent la vieillesse du personnage qui prend la parole.

Nous croyons que les rides sont présentées à l'aide de ces associations parce que plusieurs femmes du recueil tentent de cacher les traits indésirables de leur visage. Le texte donne ainsi l'impression de participer subtilement à cette dissimulation, au même titre que le fard. À cet égard, le CNTRL nous indique que « vieux tableau » est une expression familière désignant une « vieille femme outrageusement fardée pour son âge; [et par extension, un] vieillard ridicule ». Aussi, nous verrons que le maquillage excessif présente plusieurs points

communs avec la peinture. Dans un autre temps, nous observerons que les vieillards mènent la vie double des acteurs, entre la réalité et la représentation.

L'application excessive de maquillage est sans doute la conséquence de l'insatisfaction de ses utilisatrices par rapport aux résultats. Le philosophe Claude Adrien Helvétius observe que « le fard blanchit les rides, mais ne les cache pas⁵⁹ ». Ainsi pourrait s'expliquer la « trace blanche » qui fait penser à une tache de peinture dans le poème suivant :

PATTE OU PÂTE

Près de la cheminée, contre le mur, celui qui a un chapeau haut de forme en velours rouge et une trace blanche sur la joue me fait comprendre qu'on a vu Sarah Bernhardt se raser la figure. C'est invraisemblable ! Quelque marin de Belle-Isle l'aura surprise pendant que se croyant dans les solitudes, elle effaçait des rides avec quelque patte ou pâte. (p. 111)

Quand l'auteur réécrit cette dernière ligne dans « Vie toxique de nos provinces », il y change le matériau :

La gomme à t'effacer les rides. (p. 248)

Si la « gomme » réfère à un morceau de caoutchouc ayant la fonction d'effacer, elle joue un tout autre rôle dans l'expression « gommer une couleur » qui signifie : « Y mêler un peu de gomme, afin que la couleur tienne mieux sur la toile, sur le papier, sur l'ivoire ». De même, le terme « pâte » renvoie à une couche de couleur à travailler. L'homonymie rapproche ainsi deux opposés : si l'effacement est censé faire disparaître les traits, la coloration rend les défauts plus flagrants. Les chapeaux peuvent, eux aussi, jouer un rôle de camouflage ou de distraction :

⁵⁹ KLEIM, Albert. *Notes de la main d'Helvétius, publiées d'après un manuscrit inédit avec une introduction et des commentaires*, Paris, Félix Alcan, 1907, p. 83. Repéré le 11 février 2016 à <<https://archive.org/details/notesdelamaindh00helvgoog>>.

Effacer les têtes des généraux de l'Empire ! Mais elles sont vivantes ! tout ce que je puis faire, c'est de leur changer de chapeaux. (« Poème », p. 46)
Cela rappelle quelque peu cette définition de l'adjectif « effacé » : « le tracé ou l'aspect est peu reconnaissable (parfois à cause d'une surcharge). »

En peinture, comme il n'est pas possible de proprement effacer une erreur sur une toile, il faut la couvrir de couleur blanche puis de vernis. Les soins du visage de la mère du petit Jacques peuvent se rapporter à ces corrections dans « Un peu de critique d'art » dont nous reproduisons le début :

Jacques Claes est vraiment un nom de peintre hollandais. Jetons, si vous le voulez bien, un coup d'œil sur ses origines. La mère du petit Jacques se pâissait le visage avec du vinaigre, comme elle l'a avoué elle-même, c'est ce qui explique pourquoi les tableaux du maître ont l'air vernis. (p. 91)

Grâce à l'homonymie, un vieux tableau (la mère qui se farde) est associé à des tableaux (les peintures). Ces deux significations remontent au même terme tout comme Jacques Claes est lié à sa mère par ses « origines ». Bien que le peintre en question soit né au XVI^e siècle, le geste de sa mère fait, à notre avis, référence à un idéal de beauté postérieur à la Révolution française. Les femmes privilégiaient en effet les teints fades et buvaient du vinaigre⁶⁰ pour se donner un air mourant et ainsi paraître « naturelles »⁶¹ :

[C]'est le teint naturel de la maladie obligatoire. (« Autre point de droit », p. 148)

⁶⁰ Si Jacques Claes peignait à l'huile, le texte évoque indirectement et ironiquement la peinture au vinaigre, ce qui porte à croire que le visage est gâté par le fard. En effet, le verbe « pâli[r] » signifie « perdre de son éclat » alors que « verni[r] » veut dire « rendre brillant ».

⁶¹ TUNGATE, Mark. *Le monde de la beauté - Comment les marques transforment notre apparence*, Paris, Dunod, 2012, p. 25, repéré le 28 avril 2016 à <<https://books.google.ca/books?id=MQ6x3wrABrIC&printsec=frontcover&dq=Le+monde+de+la+beaut%C3%A9&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjg-ravz8PMAhVLaD4KHf-DG4Q6AEIGzAA#v=onepage&q&f=false>>.

Dans cette autre pièce, les termes « naturel » et « obligatoire » appellent une généralité qui, selon nous, s'appliquerait non seulement aux femmes de l'époque, mais aussi à plusieurs personnages du recueil. Par exemple, dans cet extrait du poème « Les deux vies », la métonymie substituant l'artiste à l'œuvre permet d'accentuer la similitude enfant-peinture :

Mme Michel, la femme du marin, entra tenant l'enfant malade.
 « On dirait un Millet...vraiment ! » dit Anastasia. Dumoulin sortit et l'autre
 vie commença. (p. 180)

Le teint maladif du petit rappelle les couleurs fades de la fameuse toile de Millet, *Le nourrisson ou L'enfant malade*⁶². L'existence des « deux vies » pourrait d'ailleurs découler de la confusion entre l'enfant réel et la représentation.

Comme le montre le tableau VII, la vieillesse des personnages du recueil semble être liée à une vie double.

Tableau VII. Vieillesse et double vie

Titre du poème	Vieillesse	Double vie
« Vie double », p. 88	« La vieille demoiselle a l'air d'un maître-autel; le perron du château a l'air d'un maître-autel »	Titre : « Vie double »
« Le nom », p. 164	« Dans le vieux jardin, il y avait une barbe blanche »	« et l'on vit qu'elle avait une existence en partie double [...] et une nouvelle existence commença pour M. Jean »
« Les deux vies », p. 180	« un ancien capitaine de vaisseau »	Titre : « Les deux vies », « et l'autre vie commença »
« Craindre le pire », p. 208	« une vieille à bandeaux blancs »	« Ah ! quelle affreuse vie commença »

⁶² Quant à la « fraîche[ur] » d'Anastasia, elle peut aussi évoquer une toile venant d'être peinte.

Les figures du recueil, particulièrement les vieillards, oscillent entre la réalité et le monde de la représentation. Le fait que plusieurs femmes soient dépeintes trop jeunes confirme que nous sommes dans ce second ordre :

Un ancien acteur, un vieux petit ancien acteur ratatiné et râpé qui, à force d'avoir lu des romans feuilletons, avait fini par confondre la réalité avec eux. [...] Une certaine vieille, la grosse Mélanie, on n'aurait jamais pu croire qu'un ancien acteur pût avoir une grand'mère plus jeune que lui (« À la mémoire de Dostoïewsky », p. 113)

Je ne sais si c'est un théâtre de marionnettes ou la réalité. La dame affecte d'être nue parce qu'elle a 80 ans et qu'elle est belle comme une enfant » (« Vieux saxe », p. 197)

Ces extraits évoquent le métier d'acteur, très présent dans le recueil, ainsi que les marionnettes. Justement, Patrice Pavis explique que le thème du double est très commun au théâtre : « Par sa nature d'art de la représentation, [le théâtre] montre toujours l'acteur et son personnage, le monde représenté et ses représentations, les signes à la fois référentiels [...] et autoréférentiels⁶³. »

Nous croyons que les « mémoires de Sarah Bernhardt » dont il est question dans le poème « Littérature parisienne » (p. 131) ont pu inspirer Max Jacob par leur titre : « Ma double vie ». Comme son compagnon de scène, Mounet-Sully (« Gloire, cambriolage ou révolution », p. 190), Sarah Bernhardt est une comédienne de grande renommée déjà âgée à l'époque de l'écriture du *Cornet à dés*. S'étant côtoyés à la Comédie-Française, tous deux furent amants à la fois sur scène et dans la vie réelle. Émile Perrin souligne la perméabilité de la frontière entre le jeu et la réalité lorsqu'il

⁶³ PAVIS, Patrice. « Double », dans *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980, p. 102.

commente la fois où, s'étant sentie mal pendant une représentation, l'actrice s'est fait porter à sa loge par Mounet-Sully⁶⁴ : « Ce n'était plus deux comédiens répétant une scène apprise et des effets calculés ; c'était la vérité même⁶⁵. »

Cette dualité est également visible dans le titre du poème « Patte ou pâte⁶⁶ ». Comme le texte met en scène Sarah Bernhardt en train de prendre soin de son visage, il est possible de lire le terme « patte » comme le diminutif de « patte de lièvre ». Ce sens rare désigne en effet la « houppette utilisée par les acteurs pour leur maquillage ». Quant au mot « pâte », il peut référer à la « matière formée par les couleurs travaillées à même le tableau ». Découlant de la recherche de ce qui est beau, les soins corporels et l'art pictural appartiennent tous deux à l'esthétique. Les pinceaux comme les crayons sont des accessoires communs aux deux domaines tandis que d'autres produits cosmétiques rappellent les couches de couleur qui façonnent les tableaux⁶⁷. À notre avis, l'homophonie du poème joue de ces caractéristiques communes tandis que la conjonction « ou » souligne leur interchangeabilité. D'ailleurs, en français actuel, en France, on ne fait plus la différence entre le *a* antérieur et le *a* postérieur.

⁶⁴ Cette anecdote comporte des points communs avec « Anecdote vraie » (p. 115), poème dans lequel une actrice se casse le bras devant son public et se fait porter à sa loge. Cela laisse croire que les faits divers entourant les vies de Sarah Bernhardt et de Mounet-Sully ont inspiré le poète.

⁶⁵ PENESCO, Anne. *Mounet-Sully: l'homme aux cent cœurs d'homme*, Éditions du Cerf, 2005, p. 52, repéré le 3 mars 2016 à <https://books.google.ca/books?id=sucK1vYw7bEC&hl=fr&source=gbs_navlinks_s>.

⁶⁶ Ce poème est cité à la page 31.

⁶⁷ Dans « Il n'y a pas de valet de chambre pour un grand homme, nous apprenons que « quarante sous » suffisent pour rajeunir :

Mme Casimir [...] le salue à sa manière avec sa bosse et ses quatre-vingts ans : [...] Oh ! vous savez, moi, Sire, dit la vieille parisienne, tant que j'ai quarante sous, je rajeunis. (p. 168)

Une petite somme permet en effet d'acheter un pinceau : qu'il s'agisse de fard ou de peinture, cet instrument a la capacité de donner au modèle une nouvelle jeunesse.

Dans « Gloire, cambriolage ou révolution », où « on [doit] jouer la pièce synthétique de tout Shakespeare », le jeu se poursuit avec le groupe de mots « pâté en croûte » :

Des dames sont à demi Ophélie à demi bourgeoise; un monsieur a l'air d'un pâté en croûte de Strasbourg en Roméo : c'est moi! Il y avait des Mounet-Sully en drap de lit du matin. (p. 190)

En effet, la « croûte » peut désigner « une couche superficielle grossièrement appliquée » ou un « tableau de peinture de mauvaise facture ». Quant au drap de lit, nous l'avons vu, il permet de décrire indirectement les plis du visage. Tout se passe comme si l'observateur se tenait trop près des personnages. Il en va de même d'une peinture regardée à une petite distance : « Le déplacement du spectateur y est avant tout physique : il s'approche de la toile. Mais une fois qu'il a rompu la distance qui permettait le "bon fonctionnement de la *machine représentative*", le tableau se décompose⁶⁸. » Somme toute, en décrivant des comédiens à l'aide de termes picturaux, l'auteur dépeint le maquillage de scène qui peut paraître grotesque lorsqu'il est vu de près.

« [L]e maquillage [peut aussi] fai[re] passer le visage de l'animé à l'inanimé⁶⁹. » C'est le cas de la figure enfarinée du personnage de Pierrot, souvent d'ailleurs représenté en pantin. Le pantomime se doit d'exagérer ses mouvements, à la manière d'une marionnette, afin de communiquer avec le public. Dans le recueil, le calembour « mari honnête » / « marionnette » (p. 249) est suivi, trois poèmes plus loin, par un prénom reprenant les mêmes sons :

On attendait que l'impératrice Eugénie parût en Marie-Antoinette. Ce fut le costume de Jeanne d'Arc qu'elle avait choisi. (p. 249)

⁶⁸ SPEIDEL, Klaus. « L'écriture du détail : allers-retours entre peinture et littérature », dans *Compilation de textes : les microlectures*, Fabula Littérature Histoire Théorie, n° 3, septembre 2007, p. 7, repéré le 27 février 2015 à <<http://www.fabula.org/lht/3/speidel.html>>.

⁶⁹ PAVIS, Patrice. « Maquillage », *Op. cit.*, p. 196.

Patrice Pavis explique que ce rapprochement entre l'acteur⁷⁰ et la marionnette provient du fait que tout est dicté au premier, des paroles aux gestes : « Diderot déjà, dans le *Paradoxe du comédien*, envisageait le “ grand comédien ” comme “ un autre pantin merveilleux dont le poète tient la ficelle, et auquel il indique à chaque ligne la véritable forme qu'il doit prendre ”⁷¹. » Pour sa part, Gerald Kamber remarque un rapport d'impuissance entre le pantin et la vieille dans la poésie de Baudelaire : « Jacob too relates the two images but initially in a more indirect manner. For him, the *films* symbolize the marionette⁷². » Quant à nous, nous soulignons la forte ressemblance existant entre le pantin et la poupée. « Vieille poupée » désigne d'ailleurs de manière moins familière un « vieux tableau » : « Personne âgée qui s'habille ou se maquille d'une façon ridicule pour son âge ». En somme, l'excès de fard et la marionnette symbolisent cette double vie des vieillards et des comédiens.

1.5 Théâtre : tableaux vivants et moments d'arrêt

« *Le théâtre n'est pas un musée où l'on peut
s'attarder devant un tableau qu'on aime.* »
Tristan Bernard

Si les acteurs sont si présents dans le recueil, c'est qu'un autre grand art s'ajoute à la peinture pour former tableau, le théâtre :

⁷⁰ Bien que l'impératrice Eugénie ne soit pas comédienne, la souveraine ayant vécu jusqu'à l'âge de 94 ans n'est pas différente des autres vieux du *Cornet à dés* qui se déguisent d'un poème à l'autre. Étant donné que le costume est sans doute choisi à l'occasion d'une fête, nous nous reportons à « Poème qui manque d'unité » (p. 40) dans lequel le narrateur, observant les participants d'un bal, commente : « toutes ces gens avaient l'air de figurants du théâtre français ». Nous pouvons aussi comparer le texte à ce poème :

Lors d'un voyage en Algérie avec son Égérie, l'impératrice, l'empereur Napoléon III dut se sauver en grand costume à travers les palétuviers. Ce qui augmentait le marasme, c'est que l'empereur avait des bottes qui lui faisaient mal. (p. 62)

⁷¹ PAVIS, Patrice. « Marionnette (et acteur) », *Op. cit.*, p. 197.

⁷² Si Kamber ne précise pas de quel genre de *films* il est question, nous pensons, pour notre part, qu'il s'agit non pas seulement de la ficelle, mais aussi, et surtout de l'enfant de la vieille.

KAMBER, Gerald. *Max Jacob and the Poetics of Cubism*, Baltimore, John Hopkins Press, 1971, p. 102.

Le théâtre a peu puisé dans la peinture. Entendons : de sujets, car évidemment nombreux sont les peintres qui furent et sont décorateurs, et entre les deux arts se font des emprunts réciproques de mise en scène (par exemple, « tableaux vivants » au théâtre, composition « théâtrale » des tableaux d'histoire, de genre, etc.)⁷³.

En effet, il existe au théâtre des moments d'arrêts appelés des « tableaux vivants » que le CNTRL définit ainsi : « Disposition des acteurs de façon à reproduire, à suggérer des tableaux célèbres ou des événements historiques » Or, Jacob fait rarement de telles allusions dans son recueil. Selon nous, l'auteur, prenant l'expression au pied de la lettre, tente plutôt de littéralement donner vie à ses propres représentations. Par métonymie, un tableau vivant est aussi un « groupe d'acteurs immobiles et figés dans une pose expressive ». Nous avons vu notamment que les narrateurs de l'œuvre animent en imagination les formes qu'ils observent. Toutefois, celles-ci sont bel et bien figées au départ, d'où leur ressemblance avec des représentations. Dans cette section, nous étudierons les mécanismes par lesquels des objets d'art se transforment en tableaux vivants. Dans cette perspective, nous analyserons également un tableau secondaire, le tableau-horloge.

Le poème « Du dilettantisme avant toute chose » met en scène un narrateur qui, cherchant des bouteilles dans une boutique de curiosités, semble trouver beaucoup de « grosse[s] tête[s] pour hindoue ». Dans cette perspective, la découverte de la « petite tête » contraste avec le reste des trouvailles :

Enfin sourit la déesse, la jolie petite tête ironique de la déesse bienveillante qui est trop vivante pour être en ivoire : elle était là sur le bibelot bouddhique et je ne l'avais pas vue... C'est ce que c'est que de ne chercher que de vieilles bouteilles pour Paul. » (p. 235)

⁷³ BOURNEUF, Roland. *Op. cit.*, p. 47.

Le sourire ne se forme pas sur le visage : c'est la déesse qui se fait soudainement visible au point de détourner l'attention du narrateur de ses recherches. De ce sourire (mais aussi de cette situation) émanent de l'ironie et de la bienveillance, caractéristiques qui donnent une certaine vie à l'objet d'ivoire. « Poème — Effacer les têtes... » met en scène deux personnages qui entrent dans la gravure d'un livre :

Les généraux assis à ce banquet sous leurs chapeaux étaient vivants, mais Mlle Léonie et moi ne le sommes-nous donc pas? (p. 46)

Cet extrait montre que toute frontière est abolie par l'auteur, la distinction entre les personnages fictionnels et les personnages que ces derniers perçoivent comme des représentations n'étant jamais précise :

Ne trouvez-vous pas que les gravures de mode s'animent un peu. (p. 73)

L'absence de point d'interrogation ainsi que le quantificateur « un peu » placent cet autre exemple entre le questionnement et l'affirmation. Ainsi prévenu, le lecteur doit redoubler d'attention pour ne pas être piégé par les narrateurs.

Le tableau vivant se montre également dans le tableau-horloge ou le tableau-pendule. Il s'agit d'un « tableau où l'on a incrusté une pendule là où le tableau reproduit un écran », ce qui permet d'ajouter du mouvement et parfois même du son dans une image fixe⁷⁴. Dans « L'âme de la Joconde », la double dimension de l'objet, à la fois peinture et horloge, est symbolisée par « Le Jocond », un « réveil-matin⁷⁵ » qui tient son nom de la célèbre toile de Léonard de Vinci :

⁷⁴ Ce dispositif à la mode au XIX^e siècle permet de donner l'illusion du temps qui passe.

⁷⁵ Cette orthographe, choisie par l'auteur, permet de masculiniser davantage l'objet.

L'ÂME DE LA JOCONDE

Le Jocond ! c'est le réveil-matin de la baronne ! Il a l'âme de la Joconde, il s'arrête ou marche au gré des aventures de ce malheureux tableau. La police aurait pu le consulter, jadis, il aurait répondu comme certaines tables à leurs fidèles. Cette pièce d'horlogerie vient de Florence ou de la Forêt-Noire : elle habite une colonnade en acajou et cuivre et ne quitte pas la voyageuse baronne. Elle sonne, la belle s'éveille et pense. On dit que l'âme de la Joconde inspire à la baronne ses beaux poèmes et ses tableaux et que le grand ressort se brisera à jamais quand elle s'avisera de prendre un nouvel amant. Le Jocond n'a pas besoin d'être remonté pour aller son tran-tran de pendule ; toutefois, la femme de chambre aide en cachette à la féerie. Personne n'aide à la féerie de la baronne, sinon la Joconde elle-même, dont le sourire mystérieux veille la nuit à son chevet. (p. 137)

Étant le versant masculin et mécanique du fameux portrait, la pendule suit la baronne partout et imite de cette manière le regard de la Mona Lisa, suivant le spectateur peu importe l'angle. À cet égard, les yeux et le sourire de *La Joconde* donnent l'illusion d'une animation si subtile qu'il est facile d'en douter. De même, le mouvement des aiguilles d'une horloge est si lent qu'il est à peine perceptible. Au « réveil-matin », l'auteur attribue un nom (le Jocond), des origines (Florence ou la Forêt-Noire) et une maison (la colonnade). Ainsi humanisé, il n'est pas étonnant que l'objet soit doté d'une âme et capable de jalousie. En sculpture, l'âme est « l'espèce de massif, de noyau sur lequel on applique le stuc, le plâtre, etc., dont on forme une figure, une statue ». Dans l'histoire de la littérature et du cinéma, il n'est pas rare qu'une statue soit dotée de mouvement et de sentiments. Max Jacob personnifie lui aussi les statues qu'il met en scène :

L'Ève en plâtre qui se plaignait derrière le char est venue gémir avec ses cheveux en plâtre. (« Fâcheuse nouvelle », p. 100)

Nous verrons que le poème suivant associe à son tour le plâtre à une âme.

M. LE PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE VISITE L'EXPOSITION D'HORTICULTURE

De hauts palmiers si gracieux qu'on se croirait en Algérie, tant par leur attitude que par leur altitude ! De hauts palmiers ! furent-ils ou seront-ils de plâtre seulement, hélas ! C'est une tête énorme là-dessous, comme d'un conte du Petit Poucet l'Ogre ! Il dort ? non, il sourit et sa main qui cache le ciel, cet énorme ciel d'Algérie, sa main qui vole pour faire croire à la nuit passant aux feuillages épais un doigt léger revient avec un peu de poussière à l'index. Ah! Ah! Madame la femme de ménage? Ah! Ah! Le décor change : ce sont les dahlias qui sont géants : rouges, blancs, disposés comme pour une chromolithographie et monsieur le Président, le petit Poucet maintenant est bien riche pour soulager des parents bûcherons de palmiers. (p. 93)

Le *Bulletin de la Société d'Horticulture et de Viticulture du Puy-de-Dôme* mentionne que la visite du Président a eu lieu en 1895⁷⁶. En outre, dans un article intitulé « Emploi du plâtre en viticulture⁷⁷ », il est expliqué que ce matériau augmente la production agricole en activant l'effet du fumier. Or, nous remarquons une opposition qui s'y rapporte dans le poème : si le champ lexical comprenant « hauts », « altitude », « énorme » et « géants » décrit la végétation prolifique et se rapporte à l'« Ogre », nous pouvons déduire que « Petit Poucet » fait référence à *petites pousses*. Par ailleurs, le terme « seulement » indique que ce décor cache bien plus que du plâtre, d'où la locution « là-dessous ». Les palmiers sont en effet personnifiés : on leur attribue notamment de l'« attitude », un « souri[re] » et une « main ». Si la référence au conte prend pour départ une comparaison, les personnages du Petit Poucet ont tôt fait de s'imprégner dans le poème comme s'ils en étaient. C'est à se demander si la figure d'analogie « comme pour une chromolithographie » n'est pas, pour sa part, une manière détournée de désigner le poème comme une image. En réalité, le texte présente des éléments de décor manifestement

⁷⁶ S.a. « Visite à l'exposition horticole de mai-juin 1895 », dans *Bulletin mensuel*, vol. 12, Société d'horticulture et de viticulture du Puy-de-Dôme, Université de Cornell, 1895, p.129-136, repéré le 16 février 2016 à <<https://books.google.ca/books?id=UvpNAAAAAYAAJ>>.

⁷⁷ S.a. « Emploi du plâtre en viticulture », *ibid.*, p. 35.

artificiels. La formule « pour faire croire à la nuit » souligne le caractère faux du ciel et rappelle notamment l'éclairage du théâtre⁷⁸. La représentation atteint le but espéré : « on se croirait en Algérie ».

Plus loin, l'appel de la femme de ménage semble n'être qu'un prétexte pour que le personnage quitte la scène et que la transition ait lieu : « Ah! Ah! Madame la femme de ménage? Ah! Ah! Le décor change. » Dès lors, les hauts palmiers sont remplacés par des dahlias géants, changement d'espace-temps qui dévoile au public l'évolution de la situation sociale et économique des personnages. Ceci évoque une des significations du « tableau » qui renvoie à la « subdivision d'une pièce marquée par un changement à vue de décor ». Dans son *Dictionnaire du Théâtre*, Patrice Pavis explique la différence entre un tableau et un acte :

La référence à la peinture qu'implique le terme *tableau* indique bien toute la différence avec l'acte : le tableau est une unité spatiale d'ambiance, de caractérisation d'un milieu ou d'une « époque »; c'est une unité thématique et non actantielle⁷⁹.

Ainsi, ce sont les moments où l'action est interrompue qui importent puisque ces fragments font ressortir la thématique générale. Jusqu'à maintenant, nous avons considéré *Le Cornet à dés* comme un ensemble de tableaux. Ces derniers ne s'inscrivent cependant pas dans une logique de continuité. Ils trouvent plutôt leur unité dans un motif commun.

⁷⁸ Nous retrouvons parsemés dans le recueil et dans toutes sortes de contextes, le vocabulaire propre à la salle de théâtre, soit la *scène*, les *planches*, le *plateau*, le côté *cour*, le côté *jardin*, les *rideaux*, les *parterres*, la *fosse*, les *dessous*, l'*orchestre*, la *salle*, les *loges*, le *balcon* ou encore les *sièges*.

⁷⁹ PAVIS, Patrice. « Tableau », *Op. cit.*, p. 393.

1.6 Le tableau dans le tableau

*« Il faudrait pouvoir montrer les tableaux
qui sont sous le tableau. »
Pablo Picasso*

Ce survol des tableaux du *Cornet à dés* ne saurait être complet sans que nous analysions la manière dont ceux-ci s'englobent les uns dans les autres au fil du recueil. Le cas du tableau dans le tableau n'est pas étranger au domaine des beaux-arts et Max Jacob semble s'en être inspiré. Au théâtre, ce procédé a permis aux dramaturges de contourner la règle des trois unités tandis qu'en peinture, il a été un moyen de surmonter la contrainte d'espace de la toile. Dans « Théâtre dans le théâtre et tableau dans le tableau », Emmanuelle Hénin explique comment le fait d'inclure un second épisode à l'intérieur même du premier contribue à enrichir ce dernier grâce à la mise en abyme⁸⁰. Parmi les moyens les plus communs d'y parvenir, nous sommes peu surpris de retrouver plusieurs des motifs que nous venons de parcourir, soit les fenêtres, les portes, les œuvres picturales et les pièces de théâtre.

À sa manière, l'auteur du *Cornet à dés* lie un tableau à l'autre en y insérant des éléments communs :

FÊTONS LA MORT

« Je vais vous donner des places gratuitement! C'est deux francs cinquante! » Il s'agit d'une fête au Trocadéro pour se réjouir de la mort d'un écrivain russe qui entre dans la gloire. On distribue des livrets dont l'un est en bois sculpté d'une manière enfantine et l'autre illustré de couleurs. La mort du Russe est figurée par une blouse mauve foudroyée, tandis que Maroussia et Anna se penchent sur lui en grand costume national : nattes et diadème. Dans

⁸⁰ HÉNIN, Emmanuelle. « Théâtre dans le théâtre et tableau dans le tableau », dans *L'âge de la représentation. L'art du spectacle au XVII^e siècle* : actes du IX^e colloque du Centre international de rencontres sur le XVII^e siècle, Kiel, 16-18 mars 2006, octobre 2007, édités par Rainer Zaiser, Tübingen, Allemagne, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 174 », 2007, p. 80.

une image les jeunes filles qui doivent aller à l'enterrement paraissent maintenues dans un escalier enflammé sous prétexte de leur donner le teint des larmes et l'air de les avoir versées. Il n'y eut pas trois personnes dans l'amphithéâtre du Trocadéro. Ce fut aux organisateurs d'avoir le teint des larmes. (p. 86)

Dans ce poème, nous observons que les livrets sont deux tableaux insérés au centre du premier. Les images qui y sont décrites permettent d'expliquer le peu de popularité de l'évènement. D'une part, le lieu de passage qu'est l'escalier est obstrué et marque la frontière entre les différents tableaux. D'autre part, comme l'incendie rappelle la « blouse mauve foudroyée », c'est parallèlement l'enterrement qui pousse les jeunes filles à afficher une fausse peine. À son tour, la fausseté des larmes fait écho à celle de l'offre gratuite à « deux francs cinquante »⁸¹ et également au titre même du poème qui invite à croire que le mort n'est pas regretté. Enfin, la périphrase « le teint des larmes » agit comme un miroir entre deux des tableaux. Comme Hénin, nous croyons qu'il est plus approprié de parler d'une interaction entre les niveaux plutôt que d'une simple juxtaposition, les uns venant apporter une explication aux autres⁸². Ceci se rapproche de ce que faisait Max Jacob lorsqu'il illustrait ses poèmes. Selon Jean-Marc Pontier, il ne cherchait pas à en faire une reproduction, mais à y ajouter une autre dimension⁸³. Cette dernière n'est parfois visible qu'au niveau du vocabulaire choisi. Dans « Anecdote », on apprend l'histoire d'un menuisier qui a peur d'être ruiné :

Comme je racontais cette anecdote à un artiste en lui décrivant la famille du menuisier : la femme aux seins libres, les mains qui ont bercé l'enfant, la barbe du jeune travailleur. « Mon cher, me dit l'artiste, si vous mettez une barbe au menuisier, ne lui mettez pas d'enfant, je vous prie. Si le père est rasé, le tableau est moins bête et l'anecdote y gagne. » (p. 47)

⁸¹ Le pléonasmе « donner [...] gratuitement » souligne la qualité mensongère de cette insistance.

⁸² HÉNIN, Emmanuelle. *Op. cit.*

⁸³ PONTIER, Jean-Marc. « Max Jacob, du poème au dessin », *op. cit.*, p. 219.

Dans cet extrait, il semble que le narrateur soit en train de partager une idée en développement avec un artiste qui doit la représenter soit dans un récit, sur une peinture, une gravure ou bien sur scène. Il s'avère que l'adjectif « rasé » n'est pas choisi au hasard puisqu'il est synonyme de « ruiné » en langage populaire. Placé dans le tableau-cadre, ce terme se présente comme le miroir du tableau intérieur dans lequel la ruine prochaine du menuisier est décrite.

Aussi, nous remarquons que l'ordre des tableaux-cadres et intérieur est souvent inversé, comme dans « Ma vie » :

La ville à prendre est dans une chambre. Le butin de l'ennemi n'est pas lourd et l'ennemi ne l'emportera pas car il n'a pas besoin d'argent puisque c'est un conte et seulement un conte. La ville a des remparts en bois peints : nous les découperons pour les coller sur notre livre. (p. 202)

Cet extrait illustre bien la manière de faire de Max Jacob : plutôt que de décrire la chambre puis la peinture qui y est accrochée, celui-ci projette directement le lecteur dans le détail du tableau : « L'art est proprement une *distraction* [...] Une œuvre d'art est une force qui attire, qui absorbe les forces disponibles de celui qui l'approche⁸⁴ ». Le contexte général est rapidement oublié puisque, placée en position de sujet, la ville prend d'emblée un caractère important. Dans un autre ordre d'idées, le « bois peint » est un matériau qui protège généralement une peinture et non une cité. Mis en parallèle avec les remparts, le cadre se présente comme un objet infranchissable physiquement. Il ne demeure accessible qu'en imagination.

⁸⁴ JACOB, Max, « Préface de 1916 », *op. cit.*, p. 21.

L'enchâssement créé par le procédé du tableau dans le tableau vient brouiller les frontières entre la réalité et la fiction. Nous sommes d'accord avec Hénin lorsqu'elle affirme qu'un tableau intérieur présenté comme fictif ne peut que donner l'illusion que le tableau-cadre est réel⁸⁵. En ce qui concerne la poésie de Jacob, nous ajouterons que ce dernier décrit avec tant de détails les tableaux intérieurs que le lecteur finit parfois par les confondre avec les scènes dans lesquelles ils sont enchâssés. Prenons le début de « À la mémoire de Dostoïewsky » en exemple :

Quand le tramway eut passé sur le pont de Saint-Cloud, quelqu'un me dit, en me montrant une boutique dont les panneaux sont ornés de peintures sur verre : « C'est là qu'il se passe des choses! » J'ai appris ce qui se passait là : c'était un ancien acteur, un vieux petit ancien acteur ratatiné et râpé qui, à force d'avoir lu des romans feuilletons, avait fini par confondre la réalité avec eux. Il avait vu qu'on peut se procurer des enfants en bas âge pour les vendre à des vieillards, il l'avait cru et il l'avait fait. (p. 113)

La répétition de l'indicateur spatial « là » nous rappelle que ce déictique peut renvoyer à deux lieux possibles : la boutique ou les peintures sur verre qui l'ornent. En outre, la redondance qui décrit le personnage le présente comme étant plus petit que nature, formule que nous avons déjà observée dans le recueil. De fait, l'anecdote comprend plusieurs épisodes qui pourraient être peints sur chacun des panneaux de la boutique. Le poème nous dit déjà que le récit est une imitation du genre du roman feuilleton. Comme le personnage, le lecteur se laisse entraîner à confondre les différents tableaux, la fiction avec la fiction de la fiction.

⁸⁵ HÉNIN, Emmanuelle. *Op. cit.*, p. 85.

Dans « La maison du guillotiné », un tableau secondaire, le tableau de chasse, s'enchâsse dans le tableau théâtral, de sorte qu'il devient difficile de les distinguer l'un de l'autre :

LA MAISON DU GUILLOTINÉ

À Paimpol ! on arrive par les collines le soir. Les toits des maisons neuves dans le bleu du soir et le bleu de la mer. Une chambre à l'hôtel pour tant d'élégants. Maintenant, ce sera la vie des grandes chasses. Toutes ces petites vessies sur un trottoir, c'est de faux lapins : un domestique les gonfle et on tire : il n'y a qu'un vrai lapin : il est vieux et assis : « Où est René ? – Il apparaîtra de temps en temps. » René met des feuilles en caoutchouc sur ses souliers pour jouer le rôle du vieux lapin, et on se met à table devant Paimpol, devant les collines du soir et le port. Il y a là une dame qui a le secret de l'hôtesse : « C'est à Paimpol que l'an dernier à cette époque... » La dame se lève les yeux pleins de larmes. Quel décor ! (p. 230)

La périphrase « toutes ces petites vessies sur un trottoir » évoque la définition du tableau de chasse : « l'exposition du gibier abattu rangé par espèce après une partie de chasse ». La distinction entre les lapins porte à confusion puisque les « faux lapins » ont été chassés tandis que le « vrai lapin » est un vieil acteur revêtant un costume pour « jouer [un] rôle ». Un « faux lapin » désigne également un « pain de viande » et on peut penser que les convives se mettent à table pour le manger. En revanche, l'exclamation « Quel décor ! » laisse penser que le repas s'intègre à une scène. Il devient alors difficile de savoir si on « tire » sur le gibier ou bien si on « tire » les rideaux d'un théâtre.

1.7 *Tabula*, table, tableau (d'école) : les origines du mot

*« Vous aurez de l'encre noire, des tableaux noirs, des tabliers noirs.
Le noir est, dans notre beau pays, la couleur de la jeunesse. »
Jean Giraudoux*

Dans un dernier temps, il convient d'explorer l'étymologie du mot qui nous préoccupe. Provenant du terme *table* lui-même issu de *tabula*, le *tableau* s'insère au sein d'un réseau bien

plus vaste que celui que nous venons de survoler. Il s'agit d'une piste considérable puisqu'elle nous permet d'intégrer plus fortement un large échantillon de poèmes à l'ensemble déjà énuméré. En effet, selon le *Dictionnaire latin-français* de Gaffiot⁸⁶, *tabula* signifie tour à tour « planche, « table de jeu », « tablette à écrire » (incluant les « écrits de toutes sortes », les « registres », les « comptes » et les « cartes géographiques »), « affiche », « liste », « peinture », « tableau votif », « carré de terrain » et « plis d'un vêtement »⁸⁷. La liste des significations de *tabula* n'ayant pour objectif que de souligner certains liens entre les origines du mot et les textes, nous nous pencherons davantage sur le mot *table*.

Si le recueil compte douze poèmes avec le mot *tableau*, *table* apparaît pour sa part dans vingt-quatre poèmes et ceci ne tient pas compte des mots ayant -(t)able pour suffixe adjectival. Ce mot s'intègre aisément à la liste des homonymes de *tableau* étant donné qu'il en est le paronyme. En outre, nous observons dans l'œuvre une forte proximité entre la *table*, le *tableau d'école* et la *peinture*. Charles Rollin raconte que la table serait l'ancêtre de la toile en peinture : « On prétend que les anciens peintres ne peignaient que sur des tables de bois blanchies avec de la craie, d'où vient le mot de *tabula*, tableau ; et que l'usage de la toile, parmi les modernes, n'est pas même fort ancien⁸⁸. » Cela ne s'écarte pas beaucoup de la définition du tableau d'école que propose le Littré : « Table de bois ordinairement noircie en

⁸⁶ GAFFIOT, Félix. « Tabula », dans *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 1537, repéré le 9 octobre 2015 à <<http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=tablinum>>.

⁸⁷ L'annexe 1 démontre que des poèmes du *Cornet à dés* peuvent être associés à ces significations.

⁸⁸ ROLLIN, Charles. *Histoire ancienne*, dans *Œuvres complètes de Rollin*, vol. 10, observations d'Antoine Jean M. Letronne, Paris, Firmin Didot, 1822, p. 96, repéré le 9 octobre 2015 à <<https://books.google.ca/books?id=rhAMAAAAYAAJ>>.

usage dans les classes, pour écrire, tracer des figures⁸⁹ ». Le CNTRL ajoute que ce tableau noir peut, comme les peintures, prendre appui sur un chevalet : « Panneau mural ou reposant sur un chevalet, sur lequel on écrit à la craie (panneau noir ou vert foncé) ou au feutre (panneau blanc) ».

Nous trouvons les deux objets juxtaposés dans le poème « La marée n’attend pas » dont voici un extrait :

C’était à l’école cubiste, il y avait un tableau noir, de petites tables noires, de la craie, il y avait aussi du papier Ingres teinté que M. K... devait soulever. Il y avait un élève qui attendait [...] (p. 110)

Un seul phonème sépare « tableau noir » de « tables noires » ce qui contribue à rapprocher les deux éléments. Par ailleurs, la répétition de « il y avait » associe l’élève à la description de sorte que le personnage peut tout aussi bien être physiquement dans la classe que représenté sur les meubles. Dans cet extrait de « Nous l’avons vu mais ce n’est pas possible », il est difficile de savoir si les personnages partagent la réalité du narrateur ou bien s’ils sont représentés sur sa table de travail :

J’y venais travailler le soir sur une vaste table usée et peinte en noir. Un soir l’huissier me dit : « Il y a du nouveau là-haut! » Il y avait du nouveau : plusieurs personnages de la Révolution étaient installés autour de ma table. Mirabeau n’était pas aussi laid qu’on dit qu’il fut : il a un cou d’adolescent et toute la force de la figure est dans la bouche; Vergniaud avait... je ne peindrai pas ma stupeur! – Au second, je trouvai Diderot sur une cheminée, mais très rapetissé. [...] Personne ne voulut croire à mes revenants. Le lendemain, je revins avec un ami que je présentai aux ombres. Il ne voulut pas, le surlendemain, convenir de ces réalités bien que les présentations eussent été faites dans les règles. (p. 232)

⁸⁹ LITTRÉ, Émile. « Tableau », dans *Dictionnaire de la langue française*, XMLittré version 2, mis en ligne par François Gannaz, repéré le 12 février 2016 à <<http://www.littre.org/definition/tableau>>.

Les figures, décrites comme des « ombres », sont de la même couleur que la « table [...] peinte en noir ». De ce fait, cette teinte se déplace de la « table » à « autour de la table ». De même, le verbe « peindr[e] » passe du sens propre au sens figuré dans le poème. Cela permet sans doute de distinguer ce que le narrateur perçoit de ce qu'il imagine. Par ailleurs, il précise que les figures, embellies ou rapetissées, diffèrent de ce qu'on s'attendrait à voir. S'il les juge tout de même réussies, son ami ne trouve pas qu'elles se rapprochent de la réalité⁹⁰. Ainsi, le terme « ombres », en plus de décrire les revenants, prendrait le sens d'« images imparfaites », de « défauts qui empêchent de reconnaître ». C'est pourquoi, selon nous, le mot « réalités », dans la dernière phrase, devrait s'opposer à « représentations » plutôt qu'à « présentations ».

Ce panorama nous a montré comment les tableaux, sous toutes leurs formes, se rejoignent au sein de l'art pictural : « De la peinture avant toute chose » (p. 233). Quant à ce titre, il synthétise tout à fait la manière par laquelle nous proposons d'envisager la lecture du *Cornet à dés*. Si cette pièce décrit une anecdote, la fin dévoile le traitement esthétique que subira celle-ci :

Quel parti tirer de cette histoire au point de vue de l'art? ma sœur réclame des crayons et un album au plus vite. (p. 233)

Or, les tableaux sont le plus souvent déguisés ou dissimulés, de sorte que les lecteurs plongent naïvement dans les narrations :

⁹⁰ Comparer la fin du poème avec cet extrait de « Traduit de l'allemand ou du bosniaque » :
Écoute, compagnon! Fantômes, vies de cette terre ou d'une autre, ne parlons pas de ces êtres à la ville afin de ne pas être traités d'importuns. (p. 85)

[T]oute description (de paysage, de personne...) est apte à « citer » sans le nommer un tableau : rattachés ou non à un quelconque référent pictural, ces descriptions *faisant tableau* furent reconnues par la rhétorique et étiquetées sous les noms de « tableau », « portrait », « hypotypose », etc.⁹¹

En effet, nous avons vu tout au long du chapitre que l'auteur met au point des stratagèmes de distraction. Aussi va-t-il parfois jusqu'à nier la capacité plastique des poèmes :

Nous ne pouvons faire connaître ici le côté plastique de cette œuvre, en voici les conceptions morales (« Poème dans un goût qui n'est pas le mien — Morales et dessins... », p. 37)

De ce point de vue, l'écriture de Max Jacob présente des éléments communs avec le Nouveau Roman. Bien qu'il soit séparé de ce mouvement littéraire par près d'une cinquantaine d'années, le poète traite les frontières textuelles d'une telle façon qu'on pourrait dire qu'il figure à l'avant-garde du courant. La poésie du *Cornet à dés*, à l'instar du Nouveau Roman, joue en effet avec trois frontières du texte classique, « glissements » que Philippe Hamon décrit ainsi :

- a) entre description et narration; le texte s'arrange alors pour que le lecteur ne sache jamais très bien s'il décrit des objets, des paysages, des « scènes », ou s'il raconte une histoire;
- b) entre description au premier [*sic*] degré et description au deuxième degré, c'est-à-dire entre la description d'un "réel" plus ou moins [*sic*] vraisemblable, et la description de ce qui est *déjà* composition et reconstruction du réel (un texte, une image, une affiche, un film, un tableau...);
- c) entre langage (décrivant une réalité) et métalangage (décrivant une description détaillée de réalité, y compris celle-là même du texte en train de se faire)⁹².

Nous verrons dans le prochain chapitre que d'autres « glissements » textuels créent à leur tour de la confusion au point de vue de la référence. Nous observerons comment ceux-ci permettent de faire ressortir la structure inhérente aux poèmes.

⁹¹ VOUILLOUX, Bernard. *Op. cit.*, p. 30.

⁹² HAMON, Philippe. *Op. cit.*, p. 170.

Chapitre 2 : Les procédés de reprise du *Cornet à dés*

Plusieurs facteurs contribuent à donner l'impression que les pièces du *Cornet à dés* et le recueil lui-même manquent de cohésion. Pour sa part, l'auteur affirme que les choix des mots et des sons prévalent sur le sens de chacun de ses poèmes :

On n'y est préoccupé que du poème lui-même, c'est-à-dire de l'accord des mots, des images et de leur appel mutuel et constant [...] si un mot ou une phrase convient à l'ensemble on ne s'occupe pas si la phrase ou ce mot sont pittoresques, conviennent ou non à l'historiette du poème. On m'a reproché d'être incompréhensible précisément à cause de cela⁹³.

Si le poète accorde une telle place aux mots et aux rapports qu'ils entretiennent, nous devons à notre tour porter une attention particulière au lexique, à ses répétitions ainsi qu'à l'architecture qui en résulte. Dans ce chapitre, nous verrons notamment que Jacob fait un usage inhabituel des procédés de reprise : s'il prive certains mots de leurs antécédents, il privilégie, d'un autre côté, les répétitions lexicales et textuelles : « cette récurrence n'implique pas seulement des éléments strictement identiques : elle peut fonctionner à partir de variantes ou de contraires, tous se référant à une même donnée générale et transcendante qui les recouvre⁹⁴. » Nous examinerons ce que ces reprises peuvent dévoiler au sujet de la construction des poèmes. Nous observerons également de quelles manières elles permettent aux pièces de s'inscrire dans le réseau du recueil : « Les reprises, de quelque ordre qu'elles soient, produisent un système de références où l'œuvre renvoie sans cesse à elle-même. Cela implique qu'elle est toute entière

⁹³ JACOB, Max. *L'Art poétique; suivi de notes à propos des Beaux-Arts* [1922], Paris, L'Élocoquent, 1987, p. 64.

⁹⁴ AUDET, René, *Op. cit.*, p. 225.

une dynamique et présente « la littérature comme un faire, une activité, un mouvement »⁹⁵. »

Aussi verrons-nous comment le texte crée une dynamique avec ses répétitions.

2.1 Derrière l'incohérence textuelle

*« Le tableau est fini quand il a effacé l'idée. »
Georges Braque*

Avant même d'être frappé par l'apparence hétérogène du recueil, le lecteur est confronté à des poèmes qui semblent manquer de cohésion. En effet, ils n'obéissent pas aux règles de la continuité isotopique et de la construction de la référence : il y a des lacunes, des ellipses, des informations manquent (par exemple, les antécédents de certains anaphoriques), ou encore de nouveaux référents sont introduits sans préparation et occasionnent des ruptures thématiques. Michel Sandras y lit une satire des romans feuilletons et des faits divers :

[Max Jacob] gomme des unités narratives, il juxtapose des faits étrangers ou des remarques hétéroclites, il ne développe pas ou alors dans un sens inattendu (« Roman-feuilleton »), il interrompt avant de finir (par exemple, une fable est privée de moralité), ou finit d'une manière désinvolte par une question ou en abandonnant le héros (« Encore le roman-feuilleton »). Le comble est atteint quand c'est le langage et non les événements qui entraîne le récit⁹⁶.

Pour notre part, nous allons nous attarder sur ces éléments pour vérifier s'ils ne mèneraient pas à une unité cachée. En effet, nous croyons qu'il existe une certaine continuité dans l'œuvre et ce, malgré les éléments de discontinuité énumérés. Avant d'expliquer comment le tableau peut servir de lien entre les différents poèmes, il faut d'abord comprendre comment ces poèmes sont eux-mêmes structurés. Dans cette section, nous allons analyser « Éclatement du grand

⁹⁵ VAN ROGGER ANDREUCCI, Christine. *Op. cit.*, p. 51.

⁹⁶ SANDRAS, Michel. *Lire le poème en prose*, sous la direction de Daniel Berger, Paris, Dunod, 1995, p. 111.

cordons » et « 1889-1916 » en les confrontant aux manières plus conventionnelles de raconter ou de décrire.

ÉCLATEMENT DU GRAND CORDON

L'enterrement avait déjà eu lieu la veille, mais il fallut le recommencer pour une erreur de parcours. Rue Royale, autre accident ; une roue de corbillard se détache. Le maître des cérémonies s'utilise. Il prend des couronnes de la même main que sa canne. L'une disait : « *Catulle Mendès, à mon maître* ». Une autre disait : « *Au jeune ami trop discret qui n'a jamais voulu nous confier ses misères.* »

Et la jeune fille qui l'a tant soigné ! elle pleurait, pleurait, la nuque blonde dans des voiles.

Mais le soir, il fallut bien qu'il allât jouer la comédie à la Porte-Saint-Martin : au masque égyptien écorché au menton, il préféra cette barbe et ces cheveux de méridional, mais la barbe prit feu et le grand cordon éclata. (p. 142)

Bien entendu, toutes les anaphores ne sont pas problématiques dans le poème. Par exemple, « [l]'une » et « une autre » renvoient aux couronnes et « elle » renvoie à la jeune fille. Par contre, à la lecture du troisième paragraphe, il est légitime de se demander qui est l'acteur qui va jouer à la Porte-Saint-Martin. En effet, une ambiguïté est créée par la distance textuelle entre le pronom « il » qui le désigne et le référent qui y est associé. Pour éclaircir ce cas, il faut observer dans quel ordre et de quelle façon les personnages masculins sont nommés. Le poème débute avec la présentation du sujet qui est l'enterrement, ce qui sous-entend la présence d'un mort. Le premier personnage à être nommé est le maître des cérémonies. Puis, Max Jacob reprend le même mot (« maître »), mais pour désigner un autre référent, le défunt. Il ne le fait cependant que de manière détournée, le décrivant à travers les mots du donateur de la couronne, Catulle Mendès. La répétition crée certes une unité poétique, mais elle produit également une confusion sur le plan de la référence. Au deuxième paragraphe, on retrouve un « l' » qui pourrait renvoyer à l'officiant comme au mort. Ce

dernier, bien qu'omniprésent dans le poème, n'est jamais nommé directement par le narrateur, ce qui contribue à rendre le pronom équivoque. Par ailleurs, la jeune fille aurait aussi bien pu soigner le mourant que le maître des cérémonies qui, en apparence infirme ou blessé, se met à ramasser des couronnes comme s'il n'avait pas besoin de sa canne. En somme, les deux personnages masculins semblent se disputer le poème, à savoir qui d'entre eux en sera le « maître », le personnage principal, ce « il ».

D'ailleurs, il faut rappeler qu'ils sont directement désignés par leurs rôles et que c'est seulement à la fin qu'on retrouve l'un d'eux changeant de déguisement. Si le masque égyptien semble anachronique avec le contexte (le corbillard, les couronnes funéraires, etc.), il symbolise sans doute la nouvelle vie que connaîtra l'acteur sous les traits d'un nouveau personnage, le méridional. De plus, si Catulle Mendès, un écrivain de la fin du XIX^e siècle, est le seul à être désigné, c'est peut-être parce que, contrairement aux autres, il n'est pas un personnage du poème, mais un dramaturge. Tout bien considéré, « L'éclatement du grand cordon » nous paraît être une invitation à lire *Le Cornet à dés* au deuxième sens. Peu importe celui qui va jouer à la Porte-Saint-Martin, l'essentiel est de comprendre que tous sont des comédiens et qu'il s'agit d'une mise en scène. Dans cette perspective, le recommencement de l'enterrement s'apparente à la répétition d'une scène.

L'homonymie contribue elle aussi à renforcer cette idée. Penchons-nous sur l'utilisation inattendue du déterminant « des » dans « des voiles », mais aussi dans « maître des cérémonies », son qui fait écho à « déjà », « détache », et « des couronnes ». Il est difficile de ne pas y entendre les « dés » du *Cornet*. Comme ces derniers, la cérémonie du poème

semble posséder plusieurs faces : étant donné le contexte funéraire, le maître de la première est sans équivoque un officiant. Un certain vocabulaire retrouvé dans le texte désignerait le deuxième comme le grand maître des cérémonies de remise du grand cordon⁹⁷ de la Légion d'honneur. Enfin, si l'évènement en question n'est autre qu'une pièce de théâtre, le troisième pourrait être un animateur de spectacle. Du moment qu'il s'agit d'un acteur, ne peut-il pas revêtir plusieurs rôles ? Dans le même ordre d'idées, l'expression « des voiles » n'est-elle pas une invitation à « dévoiler » le texte, à chercher l'homme derrière le personnage déguisé ? Nous avons déjà noté que le maître des cérémonies n'a pas réellement besoin de sa canne. Quant au défunt, le fait qu'il n'ait pas « confi[é] ses misères » montre qu'un aspect de lui demeurait voilé. Il semble que ces personnages aux visages doubles soient des acteurs vêtus de leurs costumes de scène et désignés par leurs rôles. À la fin du poème, le comédien se montre tel qu'il est : le masque est enlevé et la fausse barbe prend feu. Même le cordon éclate pour révéler que l'enterrement est une tromperie. À la lumière de tout cela, il est moins surprenant qu'un mort se relève pour aller jouer la comédie ce qui répond à la règle de non-contradiction décrite par Combettes :

Pour qu'un texte soit, micro-structurellement ou macro-structurellement cohérent, il faut que son développement n'introduise aucun élément sémantique contredisant un contenu posé ou présupposé par une occurrence antérieure ou déductible de celle-ci par inférence⁹⁸.

⁹⁷ D'abord dénommée grand aigle, puis grand cordon, la grand-croix est une décoration militaire.

⁹⁸ COMBETTES, Bernard. *Pour une grammaire textuelle : La progression thématique*, Paris, Duculot / Bruxelles, A. De Boeck, 1983, p. 76. En italique dans le texte de Combettes.

Trois alinéas partagent le poème à l'étude tandis que deux parties du texte sont nettement marquées par la répétition de la formule : « Mais [...] il fallut⁹⁹ ». Cette similitude soulève la question de l'ordre dans lequel chaque évènement de l'anecdote a lieu et laisse entendre la possibilité de permuter les deux paragraphes, voire les trois. En fait, la fin du poème raconte un accident possiblement mortel qui pourrait avoir mené à l'enterrement et précédé l' « autre accident » du corbillard. Quant au problème de parcours, il est qualifié d'erreur dans le texte. Les indices de temps « la veille » et « le soir » ne sont pas assez précis et figés pour rendre impossible ce déplacement. De plus, l'utilisation de déterminants définis et démonstratifs laisse croire que l'anecdote pourrait être extraite d'un ensemble plus large. En ce qui concerne la jeune fille, elle peut aussi bien avoir soigné l'individu avant l'accident et verser des larmes, non seulement pendant l'enterrement, mais aussi au moment du drame. Dans ce cas, « Mais, le soir, il fallut bien qu'il allât jouer la comédie » ferait suite à un accident ou à une maladie qui aurait nécessité des soins et qui aurait laissé la victime faible. Quoiqu'il en soit, ce choix souligne le penchant de l'auteur pour l'esthétique de la répétition, sujet que nous aborderons plus en détail dans ce chapitre même : s'il est déjà inhabituel de recommencer un enterrement, cet enterrement précède l'évocation d'un accident mortel, accident qui donnera forcément suite à de nouvelles obsèques. À travers ce cycle mort-vie, Max Jacob veut encore une fois souligner qu'il ne s'agit que de théâtre.

* * *

⁹⁹ Ces parties présentent deux pièces de théâtre différentes. Si la deuxième se déroule dans le fameux théâtre de la Porte-Saint-Martin, la première a lieu non loin de là, sur la rue Royale. Il pourrait s'agir d'un théâtre ambulante ou bien Max Jacob évoque peut-être le souvenir du théâtre Royal qui a brièvement existé sur cette rue. JODRA, Serge (dir.). « Rue royale », dans *Imago Mundi : Encyclopédie gratuite en ligne*, 2011, repéré le 22 septembre 2015 à <<http://www.cosmovisions.com/monuParisRueRoyale.htm>>.

En 1889, les tranchées on les eût mises sous verre et en cire. À deux mille mètres sous terre, deux mille Polonais enchaînés ne savaient ce qu'ils faisaient là : les Français d'à côté ont découvert un bouclier égyptien : on l'a montré au plus grand médecin du monde, celui qui a inventé l'ovariotomie. Le plus grand ténor du monde a chanté deux mille notes dans le théâtre qui a deux mille mètres de tour : il a gagné deux millions et les a donnés à l'Institut Pasteur. Les Français étaient sous verre. (p. 153)

Le lecteur de ce poème se retrouve face à un enchaînement de phrases paratactiques et discontinues, ce qui le mène à tenter de combler lui-même les ellipses laissées par le texte.

Dans *Littérature et peinture*, Roland Bourneuf énumère les aspects d'un texte qui influent sur l'harmonie et la fluidité d'une description :

L'énoncé de ces diverses indications, leur ordre, l'importance respective accordée à chacune d'elles, les ellipses mêmes par lesquelles certains renseignements sont passés sous silence, la longueur et la construction des phrases, contribuent à produire chez le lecteur l'impression qu'il parcourt des yeux cet espace, ou même qu'il s'y déplace comme un promeneur¹⁰⁰.

Nous observons certains éléments de continuité tels que des pronoms personnels (« on l'a montré », « il les a donnés ») et démonstratifs (« celui qui ») ainsi que l'expression « d'à côté », mais ils sont en nombre insuffisant. On ne creuse pas des tranchées à deux mille mètres de profondeur et donc, le lien entre les deux premières phrases ne peut être narratif. Si ce poème n'est pas avare d'indications spatiales (« les tranchées », « à deux mille mètres sous terre », « à côté », le « théâtre », « deux mille mètres de tour », « sous verre »), celles-ci sont utilisées de façon à ce que, plutôt que de parcourir un espace, le lecteur soit transporté d'un lieu à l'autre sans avoir le temps de cerner les liens qui les unissent les uns aux autres. Cela ne correspond pas à la description suivante, faite par Combettes : « un élément décrit entraîne

¹⁰⁰ BOURNEUF, Roland. *Op. cit.*, p. 113.

l'apparition d'un nouvel élément, lui-même repris à son tour, comme thème d'une nouvelle phrase; on a alors l'impression d'une sorte d'approfondissement¹⁰¹ ». Au contraire, chaque élément se fait abandonner pour un autre. Si le principe est le même que dans un texte plus traditionnel, le résultat est moins cohérent et rappelle ces jeux qui consistent à reprendre des mots ou des idées d'une phrase pour en former une nouvelle. C'est ainsi que de « tranchées », on passe à « sous terre » et que du « plus grand médecin du monde », on passe au « plus grand ténor du monde ». Lorsqu'on observe la répétition de « deux mille », il semble que, dans ce poème, ce soit la sonorité plutôt que la signification des mots qui prédomine¹⁰².

Étant donné que les reprises de mots fondent le poème et lui donnent sa structure, nous avons reproduit dans le tableau VIII les termes répétés¹⁰³.

Tableau VIII. Les reprises dans « 1889-1916 »

<p>SOUS VERRE .</p> <p><u>deux mille mètres sous (t)erre</u> – deux mille : Français : plus grand (médecin) du monde .</p> <p>-----</p> <p>plus grand (ténor) du monde – deux mille – <u>deux mille mètres de (tour)</u> : deux mill(ions) .</p> <p>Français – SOUS VERRE .</p>
--

Cette pièce présente deux longues phrases ponctuées de deux-points et encadrées par deux phrases plus courtes. De prime abord, l'auteur semble y employer le double point selon ce qu'en dit Grevisse, soit « pour annoncer l'analyse, l'explication, la cause, la conséquence, la

¹⁰¹ COMBETTES, Bernard. *op. cit.*, p. 93.

¹⁰² Le lien sonore verre – ovaire – ovariectomie montre que le poète privilégie les enchaînements par le signifiant plutôt que par l'isotopie.

¹⁰³ Nous les avons séparés par les signes de ponctuation du texte ou sinon par des tirets et avons attribué une ligne par phrase. Certains sons ou mots additionnels ont été laissés entre parenthèses et des liens ont été mis en évidence pour faciliter la lecture de l'encadré et l'analyse.

synthèse de ce qui précède¹⁰⁴ ». Il est néanmoins difficile d'en être certain puisque plusieurs informations manquent : « il y a toujours dans l'emploi des deux-points la trace d'un court-circuit. Ils marquent aussi, à l'intérieur du discours lié, un début de transgression du style télégraphique¹⁰⁵. » Les ellipses sont si marquées que les énoncés semblent indépendants les uns des autres. Par conséquent, la fonction de chaque double point est difficile à déterminer : « Il est malvenu d'enchaîner deux deux-points. [...] Il est permis de poser comme règle celle qui interdit à deux deux-points de *fonction équivalente* de se succéder¹⁰⁶ ». Jacob fait entorse à la règle, ce qui contribue à rendre la lecture confuse. Nous remarquons toutefois que le poème est construit comme un miroir : à l'exception de « Français » et « deux millions », isolés par des doubles points dans notre tableau, le positionnement des mots retenus présente une symétrie parfaite. C'est pourquoi nous avons ajouté une ligne pointillée au centre de l'encadré.

Ce poème à deux faces doit être lu comme un diptyque¹⁰⁷, soit dans une optique de comparaison. Selon nous, les dates y apportent des éléments d'information essentiels : « 1889 » représenterait l'Exposition universelle de Paris tandis que « 1916 » ferait référence à la Première Guerre mondiale. Le premier des deux événements cherche à souligner le progrès des arts et des techniques, ce qui expliquerait l'allusion possible à la peinture à la cire et à la peinture sous verre. Le verre plat, quant à lui, a été un matériau bien en vue architecturalement cette année-là, d'où la phrase : « Les Français étaient sous verre ». En effet, il faut se rappeler

¹⁰⁴ Maurice Grevisse, cité dans DRILLON, Jacques. *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 387.

¹⁰⁵ Julien Gracq, cité dans *Ibid.*, p. 398.

¹⁰⁶ DRILLON, Jacques. *Ibid.*, p. 399.

¹⁰⁷ La charnière qui permet généralement aux deux panneaux d'un diptyque de se rabattre l'un sur l'autre équivaut à l'axe de symétrie de ce poème.

que l'apparition des grandes surfaces vitrées telles que celles des grands magasins ou des gares a eu lieu à ce moment. Étant donné qu'ils étaient désormais des milliers et des millions à se retrouver derrière les mêmes vitres, il en va de même pour ce poème où ces nombres sont encadrés par le « verre ». Il faut ajouter que ce n'est pas là la seule allusion à l'Exposition universelle dans les textes de Max Jacob. Dans une note sur le poème « 1889-1916 », Antonio Rodriguez écrit : « [c]ette date d'une des Expositions universelles de Paris apparaît à quelques reprises dans l'œuvre de Max Jacob : plus particulièrement dans le poème « 1889 » de *La Défense de Tartufe*¹⁰⁸. Par ailleurs, l'Exposition universelle de l'an 1900 est nommée dans « Un peu de modernisme en manière de conclusion » (p. 236). La Grande Guerre, quant à elle, est moins largement évoquée dans le poème à l'étude. On la reconnaît à l'évocation des « tranchées », qui en étaient le système de défense principal, et aussi grâce à la date. Étant contemporain de cet événement, le recueil recèle plusieurs poèmes y faisant référence notamment à son début. Deux textes portent pour titre la date de « 1914 », ce qui confirme que « 1916 », année médiane de cet épisode de l'Histoire, pourrait y renvoyer aussi.

Grâce à la première phrase du poème, nous comprenons que le titre lui-même souligne une opposition entre les deux années. Si l'Exposition universelle vise à faire ressortir l'art et le progrès, la Première Guerre mondiale se présente comme le versant négatif et destructeur de celui-ci. En effet, du même objet peut résulter du bon comme du mauvais. Par exemple, nous observons que les stratégies défensives du bouclier¹⁰⁹ égyptien et des tranchées se recourent, notamment à cause des trous pratiqués : « Le bouclier égyptien était percé d'un trou qui

¹⁰⁸ JACOB, Max. *Œuvres, op. cit.*, p. 1761, note 42.

¹⁰⁹ Le *Dictionnaire du Moyen Français* du CNTRL nous apprend que « Taulasse », un mot de la même famille que « tableau », signifie « plaque de protection, bouclier ».

permettait au soldat d'observer son ennemi sans se découvrir¹¹⁰. » Toutefois, cette arme antique est présentée par le poème comme un objet de fouilles, ce qui signale le lien que l'auteur désire faire entre les tranchées archéologiques et celles de la Première Guerre. Le déterminant défini « les » ne permet pas en effet de savoir desquelles il est question. Si la frontière est mince entre une arme et un objet d'art, il en va de même pour les matériaux. En effet, la maîtrise de l'acier utilisé dans la fabrication d'obus a d'abord été mise en évidence par la construction de la tour Eiffel, objet central de l'Exposition. Les « deux mille mètres de tour » seraient une hyperbole accentuant la hauteur de ce monument qui a longtemps été « le plus grand du monde ». Quant à Louis Pasteur, il a été un des personnages clés de l'exposition, son Institut ayant ouvert ses portes l'année précédente. Sa découverte qui consiste à s'immuniser à l'aide du virus montre la perméabilité de la frontière entre ce qui détruit et ce qui construit.

Dans cette opposition entre grandeurs et profondeurs, pourquoi l'auteur a-t-il choisi de placer « deux mille mètres sous terre » textuellement au-dessus de « deux mille mètres de tour »¹¹¹? Le chiasme relevé dans notre tableau rappelle la technique d'inversion propre à la peinture sous verre, art largement pratiqué en Europe, notamment en France et en Pologne :

L'une des difficultés du procédé est de peindre le motif inversé et, au contraire de la technique normale, d'exécuter les détails (le nez, les yeux, les fleurs) avant le fond (le visage, le paysage), le spectateur devant regarder l'œuvre terminée sur le côté non peint de la plaque de verre¹¹².

¹¹⁰ JODRA, Serge (dir.). « Bouclier », dans *Imago Mundi : Encyclopédie gratuite en ligne*, 2014, repéré le 28 septembre 2015 à <<http://www.cosmovisions.com/artBouclier.htm>>.

¹¹¹ Cela rappelle qu'un des buts des Expositions universelles est d'encourager la tolérance *après* une période de guerre. Le monde se trouve alors dans un cycle où les deux événements s'enchaînent.

¹¹² S.a. « Fixé sous verre », dans *Larousse : Dictionnaire de la peinture*, Éditions Larousse, repéré le 2 mai 2015 à <http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/fixe_sous_verre/152174>.

Selon cette perspective, les détails du poème (les répétitions de mots et leur positionnement les uns par rapport aux autres) permettent de déceler sa structure. On pourrait croire, comme Anna Davies, que Max Jacob ait pris ceux-ci pour point de départ : « It seems [...] that the poem is constructed, as it were, from the inside out rather than from the outside in¹¹³ ». Si les éléments de l'encadré ont été choisis et placés avant la rédaction du reste du texte, cela expliquerait l'étrangeté de l'enchaînement des phrases. Dans un autre ordre d'idées, il suffirait aussi d'ajouter un trait d'union à « sous verre » pour imaginer « [une] gravure, [une] photographie ou [un] document placé(e) sous une plaque de verre et encadré(e) sur un fond de carton rigide ». Si on fait un lien entre cette définition et la présence du terme « enchaînés », cela rappelle sans équivoque les nombreux personnages prisonniers des toiles et des fenêtres. Textuellement encadré par le sous-verre, c'est tout le poème qui revêt la dimension picturale du tableau.

2.2 Le recueil construit comme un réseau

*« Tableau. Représentation en deux dimensions
de quelque chose d'inintéressant en trois. »
Ambrose Bierce*

En considération de ce qui précède, nous pouvons affirmer que les poèmes du *Cornet à dés* possèdent leur propre fonctionnement. En effet, leur structure prime souvent leur contenu :

Le contenu (ou le signifié, ou le sujet) en venant à prendre une importance relative, secondaire et même nulle, cela a pour effet de nous rendre moins portés à chercher dans l'œuvre une ressemblance ou une fidélité au réel extérieur, plus attentifs au matériau qu'emploient le peintre et l'écrivain. « Le peintre, dit Braque, ne tâche pas de reconstituer une anecdote, mais de constituer un fait pictural¹¹⁴. »

¹¹³ DAVIES, Anna J. *Op. cit.*, p. 41.

¹¹⁴ BOURNEUF, Roland. *op. cit.*, p.102.

La construction syntaxique, la ponctuation, l'ordre des mots et même la mise en page sont autant d'éléments qui peuvent bouleverser notre conception du texte. Si les pièces du *recueil* ne prennent pas pour référence la réalité ou la littérature externes, elles trouvent toutefois un écho dans les poèmes qui leur sont juxtaposés. La description que fait Roland Barthes du texte pluriel permet de comprendre l'origine de ces liens :

Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples, et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés; il n'a pas de commencement; il est réversible; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale; les codes qu'il mobilise se profilent à perte de vue, ils sont indécidables (le sens n'y est jamais soumis à un principe de décision, sinon par coup de dés); de ce texte absolument pluriel, les systèmes de sens peuvent s'emparer, mais leur nombre n'est jamais clos, ayant pour mesure l'infini du langage¹¹⁵.

Dans les prochaines analyses, nous reprendrons les deux poèmes étudiés précédemment pour les comparer avec des textes similaires du point de vue structurel. Nous verrons qu'ils partagent également un thème ou des mots avec eux et forment ensemble un réseau qui assure une communication entre les pièces.

En premier lieu, penchons-nous à nouveau sur le cas des alinéas du poème « Éclatement du grand cordon »¹¹⁶, mais cette fois à l'échelle du recueil. De façon générale, on retrouve ces marques typographiques dans les textes longs (c'est-à-dire couvrant une page ou plus dans notre édition) ou sinon dans ceux où il y a des anaphores (par exemple : « Dans la forêt silencieuse », p. 167; et « Rôle délicat du mécène », p. 223). À l'exception de ces cas, seuls deux autres poèmes du *Cornet à dés* correspondent à la structure que nous avons observée, soit « Poème » (« La grêle est sur la mer », p. 52) et « Un peu de théosophie

¹¹⁵ BARTHES, Roland, « S/Z », dans *Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 123.

¹¹⁶ Voir p. 57 ci-haut.

imprévue mais non imprévisible » (p. 243). Ce n'est sans doute pas un hasard si l'on retrouve dans ces deux dernières pièces deux traits qui caractérisaient aussi « Éclatement du grand cordon », soit le thème de la mort et la répétition d'évènements. Dans « Poème », tous les paragraphes qui précèdent le dialogue sont si hétéroclites qu'ils pourraient être interchangeables, d'où le titre d'origine : « Peloton de fil embrouillé¹¹⁷ ». Comme Marie-Laure Bardèche, nous pensons que la répétition contribue à bouleverser l'ordre chronologique des évènements¹¹⁸. L'essentiel est que tous ces éléments trouvent leur unité dans la condensation finale, le cinématographe rétablissant l'ordre sans pour autant abolir la répétition :

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. (p. 52)

Les notes prises ainsi que le procédé cinématographique donnent à la mort la capacité de se produire à nouveau. De son côté, « Un peu de théosophie imprévue mais non imprévisible » relate les pensées d'un père :

J'ai revu bien des soirs l'enterrement de l'enfant. (p. 243)

Cette fois, c'est le resurgissement du souvenir qui répète l'évènement¹¹⁹. Le terme « théosophie » réfère sans doute à la réincarnation des morts qui, dans ce cas, se produit dans les pensées du narrateur. Les souvenirs de ce dernier pourraient très bien, par leur nature, être permutables. En somme, la présence des alinéas met en relation

¹¹⁷ JACOB, Max. *Œuvres, op. cit.*, p. 1759, note 15.

¹¹⁸ BARDÈCHE, Marie-Laure. *Le principe de répétition : littérature et modernité*, Paris : Montréal, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 1999, p. 152.

¹¹⁹ Notons que les évènements qui reviennent à l'esprit du père ne peuvent être entièrement identiques à l'enterrement réel ou aux pensées des soirs précédents.

trois poèmes qui présentent des répétitions d'évènements concernant la mort, répétitions qui ne sont pas forcément présentées en ordre chronologique.

En second lieu, nous avons relevé deux autres poèmes du *Cornet à dés* dans lesquels nous avons constaté l'utilisation du double deux-points. Le premier présente une structure et un vocabulaire similaire à « 1889-1916¹²⁰ » :

M. GILQUIN ET LA POÉSIE ORIENTALE

La ville est sur la colline; on n'en voit que les minarets. Les chars en descendent : ils sont en minarets conduits par des chevaux galopants : il y a le char des menuisiers avec ses tourelles et les autres. Mme Gilquin a trouvé la clé du temple en faisant se sauver le chat. Les nourrices font pisser mille enfants dans le lac et nous regardons les vitrines où sont les objets d'art. Ce qui m'intéresse : c'est l'album de l'histoire de M. et Mme Gilquin à l'encre de Chine. Pourquoi M. Gilquin est-il nu? Il a pissé dans son chapeau haut de forme comme les enfants dans le lac. Moi, je n'entrerai pas dans la ville. (p. 194)

Nous l'avons reproduit dans le tableau IX en suivant le même principe que précédemment¹²¹.

Tableau IX. Les reprises dans « M. Gilquin et la poésie orientale »

<p>VILLE ; minarets . <u>chars : minarets : char</u> – (tourelles) . <u>Mme Gilquin</u> – cha(t). pisser (<i>m</i>)ille enfants dans le lac - - - - - (<i>vitrines où sont les objets d'art</i>) . : M. et Mme Gilquin . - - - - - <u>M. Gilquin</u> . pissé – cha(peau) – enfants dans le lac . VILLE .</p>
--

Si le mot « mille » n'est mentionné qu'une fois, il trouve son écho dans « ville », qui encadre la strophe, dans « Gilquin » et dans quatre pronoms « il[s] ». Quant à la « tour », elle est reprise dans les « tourelles » et les « minarets ». Les répétitions de ce poème s'organisent de

¹²⁰ Pour l'analyse de ce poème, voir les pages 58 à 63 ci-haut.

¹²¹ Se référer à la note 103.

manière « symétrique »¹²². Les deux-points isolent en effet la deuxième occurrence de « minarets » ainsi que le couple. De part et d'autre de ces *axes de symétrie* se situent les mots « char » ainsi que « Mme Gilquin » et « M. Gilquin ». Telle un miroir, l'expression « les vitrines » révèle un autre centre de *symétrie*. Étant donné que ce poème présente plusieurs similitudes avec « 1889-1916 », nous pensons que le « verre » qui entoure cette dernière pièce indique, pour sa part, l'existence d'une symétrie cotextuelle. L'autre pièce que nous avons retenu précède directement « 1889-1916 » dans le recueil.

CAPITALE. TAPIS DE TABLE

La petite a les seins trop écartés, il faut soigner cela à Paris : plus tard, ce serait vulgaire. Mais, à Paris, toutes les boutiques se ressemblent : or et cristal : médecin des chapeaux! Médecin des montres! où est le médecin des seins?
(p. 152)

Nous en avons reproduit les répétitions dans le tableau X.

Tableau X. Les reprises dans « Capitale. Tapis de table »

SEINS (trop écartés) – à Paris : à Paris

: (or et cristal) :

médecin (des chapeaux)! Médecin (des montres)! – médecin (des) SEINS .

Si l'adjectif « écartés » qualifie les seins, un espacement textuel se lit quant à lui entre Paris et les médecins (distribués sur deux axes) et même dans le titre (séparé par un point). Pourtant, les médecins se trouvent dans Paris tout comme « mes deux seins » s'entend dans « médecin ». De même, à l'exception du son « k », les sons de « capitale » s'entendent dans « [t]apis [de] ta[b]le ». La distance s'en trouve diminuée, d'autant plus qu'« écart », en

¹²² Ce mot est à prendre avec des guillemets étant donné que la symétrie est imparfaite et ne concerne qu'un échantillon de mots.

construction, signifie paradoxalement : « Assemblage, jonction de deux pièces (de bois, etc.) qui s'encastrent l'une dans l'autre. » Dans un autre ordre d'idées, les doubles points isolent les termes « or et cristal ». Si ces matériaux renvoient au métier de tailleur, le poème « Un littérateur israélite » fait un rapprochement entre cette profession et celle d'un médecin :

La note du tailleur est la même que celle du médecin; la boutique, je ne sais, mais l'escalier et l'homme. [...] « Quelle différence entre un tailleur et un médecin? » On rit. Dans ma famille les tailleurs sont médecins et réciproquement. [...] Il n'y a plus de différence ici entre un tailleur et un médecin. (p. 226)

Ces lectures nous incitent à rapprocher les contraires, à superposer deux axes pour déceler la vérité du texte et son unité. Nous croyons que Max Jacob, dans la préface de 1916, incite le lecteur à découvrir la structure inhérente aux poèmes : « Je mets en garde les auteurs de poèmes en prose contre les pierres précieuses trop brillantes qui tirent l'œil aux dépens de l'ensemble. Le poème est un objet construit et non la devanture du bijoutier [...] le poème en prose est un bijou¹²³. » Si le bijou est fait d'or et de cristal, « toutes les boutiques [qui] se ressemblent » sont les poèmes du *Cornet à dés* partageant des points communs.

Au terme de ces observations, nous constatons que l'étude de l'ordre et de la position des mots peut éclairer les poèmes et dévoiler leur lien avec d'autres textes du recueil :

En 1890, Maurice Denis écrit cette formule devenue célèbre : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblés [*sic*] ». Jean Tardieu, sur le même modèle définira la poésie comme des mots « en un certain ordre assemblés »¹²⁴.

¹²³ JACOB, Max, « Préface de 1916 », *op. cit.*, p. 23.

¹²⁴ BOURNEUF, Roland. *Op. cit.*, p.102.

Si les tableaux d'un diptyque se complètent en réorganisant les éléments qu'ils possèdent en commun, c'est de la même manière que les mots de l'œuvre poétique de Jacob sont réassemblés différemment d'un poème à l'autre, voire d'un recueil à l'autre¹²⁵ : « Reconstituons loin de nous ce qui est près de nous¹²⁶. » Par ailleurs, si nous remarquons l'existence de doubles à l'intérieur des poèmes, nous observons aussi que deux textes peuvent se faire écho. Ceci nous amène à faire l'hypothèse selon laquelle le recueil forme un réseau dans lequel les mots se répondent grâce à l'ouverture des textes. Cela justifierait en partie la présence d'anaphoriques sans référent, de questions sans réponse, d'énoncés sans suite et de mystères non résolus :

Le jeu avec un début absent, qui confère sa tonicité au poème, ajoute à tous les points de vue présents un nouveau paramètre, qui permet encore une fois d'assimiler un poème de Jacob à un tableau : tous deux ne sont en effet que la représentation d'un fragment du monde d'après un cadrage déterminé par l'artiste¹²⁷.

Si Max Jacob appelle lui-même ses poèmes des « morceaux », nous croyons que c'est parce qu'ils font partie d'un tout et qu'ils s'inscrivent dans une logique de continuité : « parce qu'elle a toujours déjà commencé, la représentation n'a donc pas de fin¹²⁸. » Par conséquent, les mots sont condamnés à être répétés.

Cette ouverture du poème fait penser aux escaliers du recueil dont une partie demeure souvent mystérieuse ou inaccessible : « dans un escalier sombre » (« Rien que le fils... », p. 74); « dans un escalier enflammé » (« Fêtons la mort », p. 86); « l'escalier descend en face

¹²⁵ « *Le Cornet à dés, Le Laboratoire central*, débouchent sur le même univers de sentiments, de mots, d'images, de pensées qui se distinguent de tout autre. » BELAVAL, Yvon. « Préface », dans JACOB, Max. *Le Laboratoire central* [1921], préface d'Yvon Belaval, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1980, p. 27.

¹²⁶ JACOB, Max. *L'Art poétique; suivi de notes à propos des Beaux-Arts*, op. cit., p. 25.

¹²⁷ PONTIER, Jean-Marc. « Max Jacob plasticien », op. cit.

¹²⁸ DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1967, p. 367.

de la lumière mais on le voit pas! » (« Aube ou crépuscule », p. 196); « sur les marches de l'escalier qui se perd » (« Véritable poème », p. 205); « l'escalier extérieur! » (« Conte », p. 219). Ce terme semble dépasser le poème et se faire extérieur à lui. Si la fonction première d'un escalier est de lier les niveaux, dans le recueil, le mot qui le désigne permet aussi la circulation d'une page à l'autre : « Dans l'escalier de l'Exposition, il y a trois petits chapeaux roses qui sont aussi dans les tableaux. » (« Rôle délicat du mécène », p. 223) Le fait que les chapeaux se trouvent à la fois dans l'escalier et dans les tableaux illustre comment les images et le vocabulaire peuvent se dédoubler et se propager par l'entremise de l'escalier¹²⁹. D'ailleurs, cet objet remplit souvent les mêmes fonctions dans une toile en en liant les différentes parties. Nous croyons que si le *Cornet à dés* abonde de lieux de passage et de moyens de transport, c'est que ceux-ci assurent les liens entre les textes. Dans sa lecture de « Conte de Noël » (p. 84), Sydney Levy fait une observation qui va dans le sens de notre hypothèse. Selon lui, si le narrateur hésite à dire si c'est un cheval ou un architecte qui doit bâtir la cathédrale de Cologne à Philadelphie, c'est que tous deux conduisent des éléments d'une place à l'autre¹³⁰ : alors que le cheval traîne les chars, les carrosses et les voitures du recueil, l'architecte déplace quant à lui les auberges, les hôtels et les balcons, il pose les portes, les fenêtres et les escaliers, afin que le vocabulaire, les tableaux homonymiques, puissent circuler d'un poème à l'autre du *Cornet à dés*.

¹²⁹ Ann Kimball souligne elle aussi le mouvement qui se dégage de cet objet dans l'homonymie « les marches qui marchent » (« Équatoriales solitaires », p. 160). KIMBALL, Ann. « Cubisme et Poésie », dans *Centre de recherches Max Jacob*, n° 7, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1985, p. 99.

¹³⁰ LEVY, Sydney. *Op. cit.*, p. 103.

C'est dans l'intention d'observer ces échanges que nous allons procéder à l'analyse comparative de deux poèmes : « Fond du tableau » (p. 173) et « Rafraîchissons les vieux thèmes » (p. 198) (Tableau XI). Comme nous le ferions pour deux peintures, nous allons y relever les éléments principaux : « À la distance où les deux tableaux sont placés l'un de l'autre, on en aperçoit les taches principales, on en saisit la tonalité dominante, je dirais qu'on en entend le bruit¹³¹. » Pour ce faire, nous avons souligné les répétitions de mots ou de sons à l'intérieur du même poème et mis en gras ceux qui sont communs aux deux textes choisis. Nous verrons comment « Rafraîchissons les vieux thèmes » reprend non seulement des éléments du « Fond du tableau », mais puise aussi des significations ailleurs dans le recueil. Notre analyse tentera également de montrer comment un poème peut outiller le lecteur pour en lire un autre. Enfin, nous soulignerons quelques influences du cubisme.

¹³¹ REY, Jean-Michel. *Le tableau et la page*, Paris : Montréal, L'Harmattan, coll. « Séries Esthétiques », 1997, p. 78.

**Tableau XI. Juxtaposition de « Le fond du tableau » et
« Rafraîchissons les vieux thèmes »**

<p style="text-align: center;">LE FOND DU <u>TABLEAU</u></p> <p>C'est <u>une petite partie</u> de campagne! <u>une petite partie</u> autour d'un puits. <u>La</u> pauvre enfant est seule sur <u>la</u> plage, sur les <u>rochers</u> en pente de <u>la</u> dune et on dirait qu'il y a une auréole autour de sa tête. Oh! je saurai bien <u>la sauver! moi</u>, le gros boursoufflé je <u>courses, j'accours</u>. <u>Là-</u> <u>bas</u> <u>autour du puits</u> on joue <u>la</u> <u>Marseillaise</u> et <u>moi j'accours</u> pour <u>la</u> <u>sauver</u>. Je n'ai pas encore parlé de <u>la</u> <u>couleur</u> du ciel parce que je n'étais pas sûr que ce ne fût avec <u>la</u> mer un seul <u>tableau</u> lisse <u>couleur</u> des <u>tableaux</u> d'école en ardoise souillée de <u>craie</u>, oui, avec une traînée de <u>craie</u> en diagonale, <u>comme</u> le couteau de la <u>guillotine</u>.</p>	<p style="text-align: center;">RAFRAÎCHISSONS LES VIEUX THÈMES</p> <p>Dans un pays où les ventes publiques de <u>tableaux</u> se font dans une <u>cour</u>, les cadres étaient à <u>terre</u> et plus de trois cents <u>fenêtres</u> que leurs propriétaires avaient louées étaient pleines de <u>bouchers</u>. C'était <u>comme</u> pour la <u>guillotine</u>! On venait voir tuer l'art et le bonheur. Plusieurs des <u>bouchers</u> qui étaient aux <u>fenêtres</u> avaient des jumelles.</p>
---	---

Tout d'abord, les indications spatiales abondent dans ces poèmes : « autour d'un puits », « sur les rochers en pente de la dune », « là-bas », « dans une cour », « à terre », etc. Puis, nous observons que cercles et quadrilatères se succèdent : le « puits », l'« auréole », les « tableaux d'école », la « cour », les « cadres », les « fenêtres », voire les verres des « jumelles »¹³². En revanche, la couleur, terne dans le premier poème, absente du second, n'est pas de première importance. Cela reflète le recueil qui est fortement dominé par le noir et le blanc¹³³. Le terme « rafraîchissons » souligne d'ailleurs ce manque de vivacité des teintes. Au terme de ces observations, nous pouvons dire que ces poèmes présentent des points communs

¹³² Lorsque nous observons les titres d'origine de plusieurs poèmes du *Cornet à dés*, nous ne pouvons pas ignorer l'importance qu'y prennent les formes : « Poème en forme de boîte oblongue », « Poème en forme de demi-lune », « Poème en forme de coupe », etc. JACOB, Max. *Œuvres, op. cit.*, p. 1759, notes 14-17.

¹³³ Dans le recueil, nous remarquons des personnages traditionnellement vêtus de ces couleurs, comme les bonnes ou Pierrot. Le personnage de la blanchisseuse revient aussi plusieurs fois.

avec la peinture cubiste. En effet, ce courant favorise la forme et l'espace aux dépens des couleurs.

À première vue, trois types de tableaux se détachent de ces deux textes. Si ceux de « Rafrâchissons les vieux thèmes » sont clairement désignés comme appartenant au domaine de l'« art », dans le poème « Le fond du tableau », le mot « tableau » sert à désigner le paysage extérieur, paysage lui-même qualifié comme étant « couleur des tableaux d'école ». Au lieu de faire fondre les couleurs pour passer graduellement du « ciel » à la « mer », Jacob facilite les transitions spatiales en faisant des rapprochements inhabituels et en brouillant les frontières. Ces aplatissements entre les plans littéral (le tableau paysage) et figuré (la couleur tableau d'école) font eux aussi penser à certains procédés de la peinture cubiste où les formes représentées et le fond se confondent : “ The last element attributed to cubist technique, according to Judkins, is *passage*. Barr defines this as "the breaking of a *contour* so that the form seems to merge with space" or "more normally, with the space behind it¹³⁴ ” Pour Gerald Kamber, auteur de *Max Jacob and the Poetics of Cubism*, cette transformation d'image à image ne se fait que verbalement, comme dans « poète âgé » qui passe à « poème étagé » (« Comme un bateau... », p. 68) où « la paronomase reflète la superposition des plans du tableau cubiste¹³⁵ ». Or, dans « Rafrâchissons les vieux thèmes », on hésite à savoir si les bouchers observent les cadres du haut des fenêtres ou bien s'ils ne sont pas plutôt les sujets des œuvres qui sont en vente, le marqueur de relation « et » n'aidant pas à créer de la cohérence ici. Influencé par la graphie « fond » de l'autre poème ou simplement par la

¹³⁴ KAMBER, Gerald. *Op. cit.*, p. 27.

¹³⁵ MONSERRAT, Prudon. *Peinture et écriture. 3, Frontières éclatées*, Paris, Différence, coll. « Traverses », 2000, p. 187.

sonorité du mot, le lecteur peut être tenté de lire : « se fon[d] dans une cour ». En effet, on a l'impression que tout ce qui jouxtait la cour se fond dans celle-ci, autrement dit que les cadres des fenêtres se déplacent de haut en bas, jusqu' « à terre », pour devenir les cadres des œuvres d'art. Tous les éléments du poème se retrouvent alors au même niveau, aplatissement qui rappelle celui d'une toile peinte.

Pour sa part, le poème « Le fond du tableau » présente quatre scènes, soit la partie autour d'un puits, l'enfant sur la plage, la course et le ciel. Le va-et-vient narratif reflète le mouvement du coureur qui définit sa position par rapport aux lieux. « C'est » marque le début du poème, mais aussi sans doute le lieu de départ du coureur. En coordonnant « là-bas » et « moi », celui-ci évalue la distance parcourue. Il garde également son objectif en tête par la répétition du son [la] notamment dans « la pauvre enfant » et « la sauver ». Ce son contraste également avec « là-bas », locution désignant un lieu éloigné alors que « là » désigne pour sa part un lieu *plus ou moins* éloigné. Cela évoque les œuvres futuristes dans lesquelles le même corps est reproduit en plusieurs endroits :

Le mouvement pour son compte implique une pluralité de centres, une superposition de perspectives, un enchevêtrement de points de vue, une coexistence de moments qui déforment essentiellement la représentation : déjà un tableau ou une sculpture sont de tels « déformateurs » qui nous forcent à faire le mouvement, c'est-à-dire à combiner une vue rasante et une vue plongeante, ou à monter et descendre dans l'espace à mesure qu'on avance¹³⁶.

Le parcours que nous venons d'observer peut tout aussi bien être horizontal que vertical. En effet, lorsque nous lisons un à la suite de l'autre les éléments de répétition que nous avons soulignés dans la première partie du poème, nous constatons que la course semble converger

¹³⁶ DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine : Histoire de la philosophie et philosophie générale », 1972, p. 78.

« autour du puits » : une petite partie – une petite partie autour d’un puits – La – la – la – la sauver – moi – je cours – j’accours – Là – autour du puits – la – moi j’accours – la sauver¹³⁷. Grâce à la locution « on dirait qu[e] », nous comprenons que c’est la bordure extérieure du puits qui est comparée à une auréole. En effet, elle en partage la forme et c’est au milieu d’elle qu’on peut apercevoir la tête de l’enfant qui est tombée. Si l’opération de secours a lieu en plongée, cela explique que le héros entende les personnes restées autour de la bouche du puits. Quant à la craie sur le tableau noir, c’est peut-être une métaphore illustrant un rayon de lumière qui pénètre dans l’obscurité du gouffre.

Pour résumer, Max Jacob, plutôt que de nous décrire le puits en plongée, nous en présente les différents niveaux côte à côte, comme s’il s’agissait de scènes indépendantes : « Notons toujours que la technique du poète est différente de celle des peintres, car celui-ci est obligé de présenter tous les aspects d’une chose successivement, tandis que les peintres pouvaient les présenter simultanément¹³⁸. » L’insistance « je cours, j’accours [...] j’accours » fait écho à la « cour » entourée de fenêtres dans l’autre poème. Pour sa part, le puits n’est-il pas lui aussi une cour entourée de murs¹³⁹? Dans les deux cas, il semble que l’auteur déforme la perspective pour tout mettre au même niveau. Il faut ajouter qu’entendant « tour » dans « autour », il nous est possible de rapprocher le puits d’une tour dont il est la version

¹³⁷ Quant à la fin du poème, elle présente un côté visuel avec une construction ABCBCDDA : La - couleur – tableau – couleur – tableaux – craie – craie – la.

¹³⁸ KIMBALL, *Ann. Op. cit.*, p. 100.

¹³⁹ Certains sites connus comme le puits de Saint-Patrick à Orvieto ou le puits initiatique du palais de la Regaleira à Sintra peuvent nous aider à visualiser ce gouffre entouré de fenêtres derrière lesquelles se déroule un escalier en colimaçon.

inversée¹⁴⁰. Ainsi additionnées, la hauteur et la profondeur s'annulent et se soldent par un aplatissement¹⁴¹.

Si notre lecture du « Fond du tableau » a été facilitée par la juxtaposition de « Rafrâchissons les vieux thèmes » (nous pouvons dire que le poème a été rafraîchi, rendu lisible, au même titre qu'une peinture), d'autres textes du recueil peuvent à leur tour éclairer et confirmer notre analyse. Prenons d'abord le mot « louées » : « [L]es ventes publiques » laissent croire qu'il s'agirait d'une location pour l'évènement. Or, dans « Anecdote », ce verbe est utilisé dans le sens de « faire l'éloge » :

Eh ! ne voyez-vous pas que s'il commence à me louer, c'est qu'il est sûr de récupérer son argent. (p. 47)

Si nous reportons ce sens dans notre poème, nous constatons que les vendeurs partagent le même but : gagner de l'argent. Plus ils feront l'éloge des œuvres, plus cher celles-ci se vendront. On retrouve d'ailleurs la répétition orthographique de « chers » dans « rochers » et « bouchers ».

Ensuite, si les bouchers sont bel et bien situés aux fenêtres, nous pouvons comprendre qu'ils utilisent des instruments d'optique pour mieux voir : « La tour était une jumelle de théâtre ». Dans cet exemple tiré de « Kaléidoscope » (p. 169), le lien est manifeste entre la hauteur et la distance visuelle qui doit être comblée. Néanmoins, les bouchers peuvent aussi bien être accompagnés de leurs filles (jumelles), d'autant plus que « Le fond du tableau » met

¹⁴⁰ Dans notre analyse de « 1889-1916 », nous avons vu que la « tour » est l'opposé des « tranchées ».

¹⁴¹ Sydney Levy remarque que les « tours » et les « puits » sont aplatis dans « Les Fenêtres » d'Apollinaire. LEVY, Sydney. *Op. cit.*, p. 53.

en scène une « enfant ». Cependant, si les bouchers ne sont que les sujets des tableaux et qu'ils sont désignés par leur profession, pourquoi n'y feraient-ils pas leur métier ? Toujours dans « Kaléidoscope », on voit apparaître des « animaux » qui « marchaient les pattes vers le ciel » ainsi qu'un « âne dont le ventre blanc portait des mots écrits » : l'une des évocations possibles de cette scène serait celle de bétail marqué et suspendu par les pattes dans un abattoir. Cela rappelle qu'au masculin, « jumelle » prend la connotation d'épaule. La confusion entre la jumelle (enfant) et le jumeau (viande) est flagrante dans « Le sacrifice d'Abraham », ce qui rappelle que « boucher » signifie aussi « chirurgien peu adroit » en langage familier :

Mais elle fit venir son enfant et lui coupa un morceau saignant à l'endroit de l'escalope. (p. 149)

Ainsi, influencée par ces autres lectures, nous avons raison de nous demander si les « jumelles » mentionnées à la fin du poème sont des instruments d'optique, des enfants ou des morceaux de viande¹⁴².

Par ailleurs, le terme « jumelle » n'est pas sans lien avec la notion d'homonymie puisqu'il désigne l'existence d'une similitude. Ainsi, la métaphore qui unit la « tour » et la « jumelle de théâtre » fait avant tout référence à la forme cylindrique que ces objets ont en commun : « Toutes les références visuelles forment un réseau important qui participe à la dynamique des poèmes. [D]ans les recueils du *Cornet à dés*, du *Laboratoire Central*, cette dynamique s'oriente vers la multitude des déplacements analogiques¹⁴³. » Ceci évoque les

¹⁴² Les intentions des bouchers demeurent vagues et, par extension, on ne sait pas non plus si les participants à la partie de campagne observent l'opération de secours ou bien sont responsables du drame.

¹⁴³ PLANTIER, René. *L'Univers poétique de Max Jacob*, op. cit., p. 206.

œuvres cubistes dans lesquelles les formes sont parfois tellement simplifiées que les objets représentés deviennent méconnaissables. Pour sa part, le narrateur du *Cornet à dés* hésite souvent entre des mots qui présentent une graphie ou une sonorité semblable :

Inutile, me dit-il, « fonds secrets de la police » ou « de la politesse », je n'ai pas très bien compris le mot. (« Roman d'aventures », p. 136)

D'autres fois, c'est sa vue qui le trompe :

Or, comme je regardais, je vis que ce que j'avais pris pour une mendiante, c'était une caisse de bois peinte en vert qui contenait de la terre rouge et quelques bananes à demi pourries. (« La mendiante de Naples », p. 150).

Ainsi, les mots et les images qui ont des ressemblances avec d'autres termes ou objets peuvent être confondus avec ceux-ci. Souvent, le texte présente les mots ou les images de départ et d'arrivée en passant la transition sous ellipse. Puisque les fenêtres qui s'ouvrent de bas en haut sont appelées « fenêtres à guillotine », nous pensons qu'additionnées à la présence des bouchers, elles ont pu conduire à l'image de la guillotine même :

Au pied du lit, l'armoire à glace, c'est la guillotine, on y voit nos deux têtes pécheresses. (p. 66)

Dans ce poème, le miroir présente des traits communs avec la fenêtre et la guillotine à cause du verre entouré d'un cadre, mais aussi parce qu'il ne laisse voir qu'une partie des personnages, leurs têtes. Rappelons que les trois fois, l'instrument de supplice n'est mentionné que dans un contexte de comparaison. Cela souligne encore une fois l'intérêt que porte l'auteur aux similitudes. Au-delà de tous ces visages encadrés, c'est bien entendu le tableau-portrait qui jaillit.

2.3. Mouvement et répétitions

*« Je fais un tableau, ensuite je le détruis. Mais à la fin
du compte rien n'est perdu. Le rouge que j'ai enlevé
d'une part se trouve quelque part ailleurs. »
Pablo Picasso*

Nous avons vu que « Le fond du tableau » trouve sa source dans ce qui se passe au fond d'un puits. Ce poème tourne autour de cet objet comme le recueil tourne autour du tableau : il en présente les diverses facettes. L'auteur se met ainsi en scène dans ces lignes :

M. de Max offrait tous ses profils à chacun des deux partis comme autant de prismes géants. (p. 75)

Ceci fait penser au courant cubiste qui a abandonné la notion de perspective de sorte que son « spectateur est confronté à une image dont il peut faire le tour sans avoir à se déplacer : la troisième dimension entr[ant] dans l'espace bidimensionnel¹⁴⁴ ». Le terme « autour » est présent dans seize poèmes du recueil tandis qu'on en compte seize avec des mots dérivés de « tour » (tourner, retourner, entourer, contourner, étourdir, retour) et douze contenant une « tour » ou des « tourelles ». Ce décompte souligne bien l'importance du mouvement circulaire dans le *Cornet à dés*. En effet, nombreux sont les poèmes qui se terminent comme ils ont commencé :

La répétition ne se contente pas de multiplier les exemplaires sous le même concept, elle met le concept hors de soi et le fait exister en d'autres exemplaires. [...] Chaque fois que nous rencontrons une variante, une différence, un déguisement, un déplacement, nous dirons qu'il s'agit de répétition, mais seulement d'une manière dérivée et par « analogie »¹⁴⁵.

Max Jacob qui travaille beaucoup à partir du dictionnaire passe en revue différents sens pour faire le tour des mots. Les significations portées par un terme ainsi que le contexte dans lequel

¹⁴⁴S.a. « Le cubisme », dans *Histoire de l'art*, repéré le 21 octobre 2015 à <<http://www.histoiredelart.net/courants/le-cubisme-12.html>>.

¹⁴⁵ DELEUZE, Gilles. *op. cit.*, p. 348.

se trouve ce dernier font en sorte que la répétition n'est jamais exacte : « Revenir, c'est l'identité de la différence, l'identité qui tourne autour du différent¹⁴⁶. » Ainsi, nous avons vu que le tableau est tantôt fenêtre, tantôt vieillard, tantôt peinture, etc. La différence est inscrite dans ce mot qui possède plusieurs sens.

Le recueil est si bien ouvert aux répétitions que Max Jacob s'est donné la possibilité de l'élargir à son gré au sein de la section *Le Cornet à dés : Adde* : « Cet ensemble est indéfiniment extensible¹⁴⁷. » L'homonymie du titre met en évidence le lien entre les dés et l'ajout : « Given that there are a finite number of moves that could take place within any given game and since there are consequently a finite number of games that could be played, eventually all moves and games will thus be played again and again¹⁴⁸. » Comme l'explique Sarah Gendron, l'exhaustivité n'engendre pas l'achèvement, mais bien le retour des éléments. Selon nous, le tableau du recueil est un dé constamment agité par le cornet et dont les différentes faces paraissent et se dissimulent, passent et repassent, selon le mouvement créé :

[L]es immenses tableaux étaient démodés avant d'avoir été achevés. (« Rôle délicat du mécène », p. 223)

Dans cet exemple, l'ironie permet d'indiquer que la conception d'un tableau nécessite énormément de temps et ne connaît pas de fin. Les « dés » entendus dans « démodés » signalent l'importance du mouvement dans le processus :

[L]es tableaux ont un cours trop changeant. (« À la recherche d'une position sociale », p. 141)

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴⁷ HUBERT, Étienne-Alain. « Note sur le texte » dans JACOB, Max. *Le Cornet à dés*, *op. cit.*, p. 269.

¹⁴⁸ GENDRON, Sarah, *op. cit.*, p. 9.

Dans cet autre extrait, la valeur des peintures varie constamment à l'image de la profession du personnage. Dans ce contexte de changement, le mot « cours » met aussi l'accent sur le mouvement et la durée.

Ces indices nous montrent que la transformation n'a pas uniquement lieu d'un poème à l'autre, mais à l'intérieur même de chacun. Antonio Rodriguez parvient à une conclusion semblable à la suite de son analyse de « *Omnia Vanitas*¹⁴⁹ » (p. 225) qui se traduit « tout est vanité ». Il note que le poème est sans cesse remodelé, comme si un pinceau venait constamment transformer une forme en une autre : « L'interprétation peut donc conduire le lecteur à poser le topique suivant : “ description à même la toile d'un tableau en train d'être peint ”¹⁵⁰. » Nous pensons que cette constatation vaut pour l'intégralité du recueil puisque les poèmes semblent toujours être en construction ou en déconstruction. Les hésitations du narrateur y trouveraient leur explication. Simple observateur, ce dernier serait en train de deviner des formes encore incomplètes. Ses commentaires et ses critiques auraient d'ailleurs un objectif d'ajustement. Dans « À la mémoire de Dostoïewsky », on lit : « on n'aurait jamais pu croire qu'un ancien acteur put avoir une grand'mère plus jeune que lui » (p. 113). Dans d'autres poèmes, l'auteur décrit : « un nez trop grand » (« Poème dans un goût qui n'est pas le mien — à toi Rimbaud », p. 35), « un front trop haut » (« Fantômas », p. 102), « des seins trop écartés » (« Capitale. Tapis de table », p. 152), des personnages « plus grands que nature » (« 1914 — Les éclairs... », p. 27), « un tigre plat comme une hirondelle » (« *Omnia Vanitas* », p. 225). On trouve aussi des phrases telles que « j'ai pu grandir ma taille »

¹⁴⁹ RODRIGUEZ, Antonio. *Op. cit.*, pp. 74-75.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 75.

(« Augustine... », p. 60). Dans « Exhortation pour l'avenir », l'action est manifeste : « Je corrige les mains... un peu trop... les voici creusées! le patriarche ne les avait pas ainsi! » (p. 240). Ces « erreurs » sont une occasion de créer à nouveau :

Les hasards, les accidents, les ratés de la matière, les aléas des matériaux : autant d'éléments qui sont susceptibles de relancer le geste du peintre, de guider sa main, de le conduire là où il ne sait pas qu'il va. Tous les écrivains qui se soucient de la peinture ne peuvent donc que faire l'éloge du hasard¹⁵¹.

Ces remaniements constants des tableaux s'apparentent eux aussi à la répétition : « toute création artistique est un perpétuel recommencement¹⁵². » C'est ce que nous allons constater dans le poème suivant.

Quand on fait un tableau, à chaque touche, il change tout entier, il tourne comme un cylindre et c'est presque interminable. Quand il cesse de tourner, c'est qu'il est fini. Mon dernier représentait une tour de Babel en chandelles allumées. (p.60)

C'est le processus de création d'un tableau qui est décrit dans cette pièce. La comparaison de la première phrase évoque pourtant aussi le procédé de fabrication du verre, ce qui renforce le lien sémantique entre le tableau et la fenêtre. En effet, la technique du verre soufflé en manchon, aussi appelée tableau, consiste à faire tourner un cylindre, qui une fois déroulé, formera une feuille de verre¹⁵³. Cette forme, qui est aussi celle du cornet, est fortement liée au mouvement dans le poème. Même lorsqu'il est question de la représentation achevée d'un cylindre (la tour) fait de petits cylindres (les chandelles), le tableau n'est pas

¹⁵¹ REY, Jean-Michel. *op. cit.*, p. 85.

¹⁵² RODRIGUEZ, Antonio. *Op. cit.*, p. 75.

¹⁵³ LAGIER, Jean-François (dir.), « Le verre plat : fabrication et histoire des techniques. », dans *Centre international du vitrail*, Chartres. Repéré le 5 octobre 2015 à <<http://www.centre-vitrail.org/fr/musee-du-vitrail/la-technique-du-vitrail/le-verre-plat-fabrication-et-histoire-des-techniques/>>.

complètement immobile. L'allitération en « t », en mettant en relation les mots « tableau », « touche », « tout entier », « tourne », « interminable », « tourner », « représentait » et « tour », produit une succession de sons courts qui rappellent chacune des touches de peinture nécessaires à l'élaboration d'une toile. Quant à l'allitération en « l » qui conclut le poème, elle évoque pour sa part la déconstruction à travers les mots « Babel » et « chandelles¹⁵⁴ allumées¹⁵⁵ » : « Placing lit candles on the tower of Babel deflates the notion of the completed work, points to the disproportion between aspiration and achievement¹⁵⁶. ». Condamné, le tableau sera à refaire ou à ajuster; il ne sera jamais achevé d'où le commentaire « c'est presque interminable ». La tour de Babel de la Genèse a connu le même sort lorsque Dieu a semé le brouhaha et la confusion parmi les hommes. Le peuple autrefois uni s'est dispersé étant donné que les gens ne se comprenaient plus. De même, le langage attribue à un signifiant plusieurs signifiés qui, nous l'avons vu, sont distribués dans le recueil. C'est en constatant la présence d'œuvres picturales, de vieilles femmes, de pièces de théâtre, etc. que nous avons pu trouver le signifiant qui les unit. Selon nous, si le récit de la tour de Babel raconte l'origine des langues du monde, le tableau est, pour sa part, à l'origine du recueil et des réseaux lexicaux qu'on y trouve.

¹⁵⁴ Le tableau (support) et les chandelles (représentation) évoquent ce passage du poème « Le soldat de Marathon » (p. 120), où le tout est protégé comme une œuvre d'art : « il y avait çà et là de petites tables de bois où une bougie est protégée par un verre. »

¹⁵⁵ Cela fait penser aux tableaux fondants : « C'est une suite de tableaux qui passent devant vos yeux et se succèdent soudain. Le tableau semble envahi par l'ombre, et aussitôt un autre tableau se détache sous l'effet de la lumière. » (Voir l'entrée « fondant » dans la Base Historique du Vocabulaire Français, CNTRL.)

¹⁵⁶ RIESE HUBERT, Renée. *About French Poetry from Dada to "Tel quel"; Text and Theory*, édité par Mary-Ann Caws, Detroit, Wayne State University Press, 1974, p. 108.

Dans le poème « Kaléidoscope », le changement de décor rappelle à lui seul le tableau théâtral. Julien Gracq met en rapport le cubisme, le théâtre et le kaléidoscope : « tout le jeu cubiste si nettement articulé des plans verticaux, horizontaux et obliques, prend la lumière rasante pour complice et devient pour l'œil un théâtre kaléidoscopique du *changement à vue*¹⁵⁷ ». Nous verrons comment ces images en mouvement s'apparentent à la démarche de l'auteur du *Cornet à dés*.

KALÉIDOSCOPE

Tout avait l'air en mosaïque : les animaux marchaient les pattes vers le ciel sauf l'âne dont le ventre blanc portait des mots écrits et qui changeaient. La tour était une jumelle de théâtre; il y avait des tapisseries dorées avec des vaches noires; et la petite princesse en robe noire, on ne savait pas si la robe avait des soleils verts ou si on la voyait par des trous de haillons. (p. 169)

À son tour, ce poème illustre le mouvement créateur d'un objet cylindrique, le kaléidoscope. Celui qui regarde dans ce tube aperçoit une rosace, sorte de soleil formé de rayons (la jonction des miroirs) et d'un noyau (le centre de l'image produite). La figure en résultant rappelle sans équivoque les « mosaïque[s] » marocaines constituées de cubes ainsi que certaines « tapisseries » sur lesquelles se succèdent des figures symétriques. Les rayons pourraient bien passer pour des « pattes » pointant vers le cadre. Leur longueur rappelle aussi celle des « tours » qui, une fois doublées, font penser à des paires de « jumelles ». Enfin, le mouvement rotatif de l'instrument peut simuler des plis dans des tissus, qu'il s'agisse de « tapisseries » ou de « robes ». Quant aux « trous de haillons », ils représentent sans doute l'absence de matériaux à certains endroits, vides essentiels puisque les fragments nécessitent de l'espace pour circuler et que le jouet d'optique a besoin de recevoir de la lumière pour

¹⁵⁷ GRACQ, Julien, *Carnets du grand chemin*, Paris, José Corti, 1992, p. 57.

fonctionner. Ayant pour titre d'origine « Poème disparate¹⁵⁸ », il n'est pas surprenant que « Kaléidoscope » présente tour à tour autant d'images hétéroclites. N'étant que reflets, ces dernières disparaissent aussitôt mentionnées. Des expressions telles que « tout avait l'air » et « on ne savait pas si » permettent de développer une description hésitante, hésitante puisqu'au point final, ce n'est autre qu'une reproduction de l'objet d'origine : « la description peut donc être considérée toujours, peu ou prou, comme le lieu d'une réécriture, comme un opérateur d'intertextualité; *de-scribere*, rappelons-le, étymologiquement, c'est écrire d'après un modèle¹⁵⁹. » Si les images aperçues dans le kaléidoscope rappellent d'autres images au narrateur, c'est sans doute une façon de signaler qu'une répétition porte toujours une part de différence : « Par “ l'ambiguïté et la fécondité du reflet, à la fois identique et différent de son modèle ”, le miroir, [...] permet d'allier identité et différence, unité et multiplicité¹⁶⁰. »

Les matériaux de l'instrument d'optique n'ont pas besoin d'être assortis puisque leurs nombreux reflets suffisent à produire des figures complexes. Il en va ainsi des poèmes qui semblent parfois passer du coq à l'âne. Ils s'unissent aux autres textes du recueil grâce à la réunion des répétitions, même si celles-ci sont prises hors contexte :

On ne perçoit pas la forme d'un mot à moins qu'elle ne se répète dans le système linguistique. La forme isolée meurt; de même la combinaison de sons dans un poème [...] devient une « sonoforme » (terme de Brik) : on ne la perçoit qu'à la suite de la répétition¹⁶¹.

¹⁵⁸ JACOB, Max. *Œuvres, op. cit.*, p. 1761, note 44.

¹⁵⁹ HAMON, Philippe. *Op. cit.*, p. 48.

¹⁶⁰ POMEL, Fabienne (dir.). *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003, p. 22.

¹⁶¹ CAPPELLO, Sergio. *Le réseau phonique et le sens : l'interaction phono-sémantique en poésie*, Bologne, CLUEB, coll. « Il ventaglio », 1990, p. 30.

Nous ne sommes pas étonnée que les poèmes aient été qualifiés de fragments par leur auteur : le recueil est une mosaïque à assembler. Si c'est grâce aux miroirs que l'image du kaléidoscope atteint son harmonie, le réseau du *Cornet à dés* permet de réunir les répétitions éloignées pour retisser des liens autrement coupés :

Dans la mesure où [le kaléidoscope] possède à la fois un nombre *fini* d'éléments dans un espace fini (clos) et où il autorise pourtant un nombre *indéfini* de combinaisons, il donne une illustration concrète, symbolique, de la façon dont on peut créer quelque chose de nouveau par un simple réagencement de ce qui existait déjà auparavant. Il donne ainsi une figure réconciliant les termes apparemment opposés de la permanence et du changement, de l'identité et de la différence¹⁶².

Le *Cornet à dés* renferme pour sa part un vocabulaire choisi sans cesse réorganisé dans l'espace du recueil. Dans *Max joue aux cubes*, Maurice Mourier signale que ce principe est le même que pour le cubisme qui répète une quantité limitée d'éléments¹⁶³. Dans le poème, le « ventre blanc » de l'âne pourrait représenter les pages blanches du livre étant donné que « cornet » signifie « ventre » en langage populaire. En effet, les pages abritent des mots changeant de formes et de place. On y trouve, par exemple, des suites telles que « se rallient, le raient et le raillent » (« Le braséro... », p. 72) ou des déplacements comme dans « Vieux saxe » où les « manuscrits [...] illisibles » font place aux « arbres [...] illisibles » (p. 197). Les rapprochements ainsi faits élargissent les significations déjà portées par les mots, en faisant voir des angles jusque-là non explorés. Ils apportent alors de nouveaux sens aux poèmes abritant le même lexique.

¹⁶² S.a. « Kaléidoscope », dans *Wikipédia*, 2015, repéré le 12 novembre 2015 à <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Kaléidoscope>>.

¹⁶³ MOURIER, Maurice. « Max joue aux cubes », dans *Europe*, n^{os} 638-639, Paris, juin-juillet 1982, p. 93.

Bien qu'elle décrive l'ouverture de l'œuvre, cette phrase d'Antonio Rodriguez synthétise bien les liens qui existent entre le kaléidoscope et le recueil : « Tout tient en équilibre dans les associations et les oppositions, dans la fragilité et la volonté, chaque poids trouvant aussitôt un contrepoids, comme chaque forme étant trouée par le mouvement qui la traverse¹⁶⁴. » Il est d'abord question du mouvement volontaire qui permet la rotation du jouet d'optique et qui rappelle les secousses du cornet. Il cause le déplacement des fragments tout en dévoilant la fragilité de ses derniers et la part de hasard qui est associée à leur repositionnement. Leur poids fait en sorte qu'ils se regroupent tandis que les miroirs agissent comme un contrepoids en permettant la propagation des formes créées, d'où la possibilité d'y voir des associations et des oppositions. Dans le poème, les couleurs des tissus changent de position ce qui simule bien le déplacement des matériaux dans l'instrument. En effet, « tapisseries dorées avec des vaches noires » et « robe noire [avec] des soleils verts » forment une espèce de chiasme : dorées – noires / noire – soleils. À plus grande échelle, nous avons vu que l'auteur a volontairement repris les mots et les structures de ses poèmes pour en créer d'autres. Si le livre pouvait s'ouvrir à 360 degrés, n'obtiendrions-nous pas une sorte d'image kaléidoscopique? Nous verrions alors que la jonction des pages est traitée comme celle des miroirs d'un kaléidoscope : elle offre aux mots la possibilité de traverser les poèmes.

Bien souvent dans la littérature, le miroir symbolise l'obstacle à franchir pour accéder au monde du rêve. Or, les mots de Max Jacob nous font comprendre que les « miroirs » du Cornet à dés ne permettent de faire des liens qu'entre les cotextes : « une œuvre d'art vaut par

¹⁶⁴ RODRIGUEZ, Antonio. « “ L'art du doute ”, une nouvelle évidence esthétique », dans JACOB, Max, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 18.

elle-même et non par la confrontation qu'on peut en faire avec la réalité¹⁶⁵ ». Dans notre comparaison des poèmes « 1889-1916 » et « M. Gilquin et la poésie orientale », nous avons vu que le « verre » et les « vitrines » correspondent aux centres de *symétrie* des textes : Au centre, ils dotent un même poème de deux faces similaires tandis qu'aux extrémités, ils signalent l'existence d'un poème semblable au premier. Des descriptions kaléidoscopiques sont présentes dans d'autres textes du recueil. Le tonneau de « Cosmogonie », par sa forme et son utilisation, pourrait être le déguisement de cet instrument d'optique :

COSMOGONIE

Dieu par son tonneau (il y a un Dieu) regarde la terre ! Il la verra comme quelques dents cariées. Mon œil est Dieu ! Mon œil est Dieu ! Les dents cariées ont comme une goutte infiniment petite qui les classe. Mon cœur est le tonneau de Dieu ! Mon cœur est le tonneau ! l'univers pour moi est comme pour Dieu. (p. 201)

En effet, les « dents cariées » rappellent ces morceaux qui, d'un simple mouvement, se déplacent et sont temporairement classés pour former une nouvelle combinaison. Le poème suivant présente une description du même type :

POÈME DE LA LUNE

Il y a sur la nuit trois champignons qui sont la lune. Aussi brusquement que chante le coucou d'une horloge, ils se disposent autrement à minuit chaque mois. Il y a dans le jardin des fleurs rares qui sont de petits hommes couchés et qui s'éveillent tous les matins. Il y a dans ma chambre obscure une navette lumineuse qui rôde, puis deux... des aérostats phosphorescents, c'est les reflets d'un miroir. Il y a dans ma tête une abeille qui parle. (p. 79)

Il faut noter que la noirceur fait toujours place à la lumière dans le texte ce qui rappelle que cette dernière est essentielle à l'utilisation de l'instrument d'optique. En effet, pendant la nuit, les champignons sont dotés d'une lumière lunaire et changent abruptement de position. Pour

¹⁶⁵ JACOB, Max, « Préface de 1916 », *op. cit.*, p. 24.

sa part, la chambre obscure contraste avec la « lumin[osité] » et la « phosphorescenc[e] » des objets. Quant à l'éveil des fleurs au matin, il peut évoquer la rosace du kaléidoscope qui est visible à nouveau étant donné que « le miroir ne se pare de reflets que dans un espace lumineux¹⁶⁶ ». En somme, la présence de la lumière permet de percevoir les nombreuses images ainsi que leur mouvement et leur transformation. Notons au passage que les objets décrits sont toujours sujets à un dédoublement : il y a trois champignons, des fleurs, des hommes, des aérostats. Même la navette devient deux grâce au miroir. Sans doute que si le poème se poursuivait il en serait de même pour l'abeille.

Tout au long de ce chapitre, nous avons analysé plusieurs formes de reprises présentes dans le *Cornet à dés*. Nous avons vu que l'absence d'antécédent de certains anaphoriques peut créer une incertitude qui conduit à plusieurs possibilités de sens. Les répétitions de mots permettent, elles aussi, de faire ressortir diverses significations homonymiques : « les mots sont, chacun à sa manière, autant de petits miroirs, de diamants à facettes qui ne retrouvent la plénitude de leur sens que dans la mesure où ils se reflètent dans tous les autres¹⁶⁷. » Les reprises, qu'elles aient lieu au niveau du lexique, de la ponctuation ou de la mise en page, font parfois ressortir la construction symétrique des pièces. Cette construction interne donne non seulement l'impression d'être issue d'une étape antérieure à l'écriture, mais permet également de reconstituer des liens avec des poèmes issus de la même logique. Nous avons aussi observé

¹⁶⁶ CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal. « Miroir ou image... Le choix d'un titre pour un texte didactique », dans *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, op. cit., p. 29.

¹⁶⁷ MICHAUD, Guy. « Le thème du miroir dans le symbolisme français », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 11, n° 1, Paris, 1959, p. 209, repéré le 11 janvier 2016 à <http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2147>.

que les similitudes, les escaliers, les chevaux, le verre et les miroirs sont autant d'éléments qui permettent au lexique de circuler à la fois à l'intérieur des poèmes et dans le recueil. Dans le prochain chapitre, nous juxtaposerons des pièces choisies pour mettre en évidence leurs rapports de complémentarité.

Chapitre 3 : Les tableaux dans le recueil

« Une œuvre ne vaut pas par ce qu'elle contient, mais par ce qui l'environne¹⁶⁸. » Nous croyons que ces paroles de Max Jacob signalent, entre autres choses, que la valeur d'un poème dépend beaucoup de l'ensemble auquel il appartient. René Plantier fait une remarque qui va dans le même sens lorsqu'il reconnaît la nécessité de lire le recueil ou la totalité des recueils comme un tout. Selon lui, ce point de vue permet de démystifier la présence d'éléments en apparence gratuits : « Cette gratuité n'apparaît telle que dans l'isolement des formules ou de certains poèmes; replacée dans l'œuvre entière elle est signifiante¹⁶⁹. » À notre tour, nous formons l'hypothèse qu'une proposition peut trouver une justification si elle est mise en présence d'une proposition semblable ou identique tirée d'un autre poème. Dans ce dernier chapitre, nous tâcherons d'établir un dialogue entre les pièces en explorant ce que René Audet nomme « l'entretexe » : « L'autre [strate textuelle] se saisit du recueil comme d'un ensemble de textes parsemé de liens les tissant les uns aux autres ; une plus-value sémantique est ainsi rendue possible, formant ce qu'on pourrait appeler un “ entretexe ”¹⁷⁰ ». Tout en reconnaissant l'autonomie des poèmes, nous montrerons que des significations additionnelles peuvent être dégagées de leur mise en rapport : « L'interprétation du recueil découle de la reconnaissance d'une éventuelle complémentarité entre des textes eux-mêmes complets¹⁷¹. »

¹⁶⁸ JACOB, Max. *Conseils à un jeune poète suivis de Conseils à un étudiant*, op. cit., p. 60.

¹⁶⁹ PLANTIER, René. *L'univers poétique de Max Jacob*, op. cit., p. 134.

¹⁷⁰ AUDET, René. *Op. cit.*, p. 62.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 336.

Aussi notre réflexion s'articulera-t-elle autour de la lecture, expérience qui « permet de mesurer les effets du recueil sur les textes rassemblés¹⁷² ».

3.1. L'esthétique du doute : correspondances entre deux mondes

*« Il ne s'agit pas de peindre la vie,
mais de rendre vivante la peinture. »
Pierre Bonnard*

Au cours de nos analyses précédentes, nous avons vu que des objets immobiles donnent constamment lieu à des descriptions mouvementées. Nous avons observé que les divers types de tableaux prennent l'aspect de peintures, au point où le lecteur peine à distinguer l'original de sa représentation. Tout se passe comme si le poète usait de tous les moyens pour préserver le mouvement initial des objets représentés : « La peinture est un artifice qui consiste à fixer sur un support quelque chose qui est, par nature, mouvant¹⁷³ . » Jacob affirme lui-même qu'il cherche à nourrir les doutes de ses lecteurs : « Le plaisir est dans le mouvement, il faut *ballotter* le spectateur : l'émotion esthétique c'est le doute [...] En poésie, l'intérêt naîtra du doute entre la réalité et l'imagination¹⁷⁴ ». Afin d'observer les marques de vérité et d'artifice, et la présence ou l'absence de mouvement, il convient de regrouper plusieurs poèmes partageant le même vocabulaire. Les allusions aux nuages, à la mer et au ciel, présentes en nombre important dans l'œuvre, peuvent nous aider à remettre en question les narrations et les descriptions et à découvrir les tableaux qui s'y cachent.

¹⁷² *Ibid.*, p. 340.

¹⁷³ LICHTEN, Albert. *Le Signe et le tableau: peinture, écriture, référent dans la pensée contemporaine de la peinture*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2004, vol. 47, p. 173.

¹⁷⁴ Correspondance I, p. 31, cité dans LOUETTE, Jean-François. *Sans protocole : Apollinaire, Segalen, Max Jacob, Michaux*, Paris, Belin, coll. « Extrême contemporain », 2003, p. 154.

Dans « Versatilité, impuissance et instruction publique », le terme « versatilité » nous rappelle que les transformations contenues dans les poèmes altèrent constamment la vérité des textes :

Il y a la moitié de vérité dans ce qu'il dit, mais seulement la moitié (p. 221).

L'acte de traduire modifie lui aussi l'essence d'un écrit, d'où la fameuse expression italienne « traduttore, traditore » (traducteur, traître). Le titre « Traduit de l'allemand ou du bosniaque » (p. 85) indique que la langue source est incertaine. Dès lors, une part de vérité du texte se trouve tronquée, voire inatteignable. En commentant des propos de Jorge Luis Borges, Alberto Manguel explique que toute traduction est une lecture personnelle et vice-versa :

Toute lecture est traduction, passage de la vision formelle de l'univers à une façon particulière de le sentir ou de le percevoir, d'une représentation du monde-texte (en lettres écrites) à une autre (en lettres vues et entendues). [...] le fait de lire, d'un point de vue physiologique, consiste à traduire les formes physiques de l'univers en représentations imaginaires et, en même temps, spatiales¹⁷⁵.

Dans « Traduit de l'allemand... », l'expérience visuelle est altérée par sa mise en discours. C'est pourquoi les différentes visions (« la femme », « son bras », « un œil ») sont aussitôt mises en doute par la formule : « si c[e] n'est pas un nuage ». Ces hésitations qui rythment le texte planent sur la totalité du recueil : « Sometimes one element recurs thus weighting the image in favor of the recurring element, but generally the reader is dazzled by sheer rapidity of oscillation, by the volatilization and nearly immediate replacement of half-grasped images, by the *double entente*¹⁷⁶. » Si les nuages du *Cornet à dés* semblent souvent liés à la réincarnation des âmes, il faut surtout les voir comme ce qu'ils sont : des masses flottant dans l'atmosphère,

¹⁷⁵ MANGUEL, Alberto. « La traduction comme lecture (et inversement) », dans *Le Monde diplomatique*, n° 662, mai 2009, p.31, repéré le 7 mars 2016 à <<https://www.monde-diplomatique.fr/2009/05/MANGUEL/17110>>.

¹⁷⁶ KAMBER, Gerald. *Op. cit.*, p. 46.

se déplaçant et se transformant, de sorte qu'il est possible d'y imaginer différentes figures¹⁷⁷. Dans « Métempsychose » (p. 186), les « sept galères » sont confondues avec les « sept femmes de Barbe-Bleue », les « cordages » ressemblant à des « nattes ». Nous comprenons alors que ce ne sont pas « les mares de sang [qui] ont la forme des nuages », mais les nuages qui font penser aux mares de sang. Étant souvent mentionné dans un deuxième temps, le comparé (dans ce cas, les nuages) peut être confondu avec le comparant (mares de sang). De même dans l'exemple suivant, les comparants « les rochers blancs » et « l'alpiniste » s'imposent au détriment des « nuages » et de « l'aérostat », les véritables sujets : « Les rochers blancs en tas et l'alpiniste de ces nuages, l'aérostat. » (p. 64).

Si la fausseté des nuages est elle-même, dans un poème, dévoilée par le fait qu'ils « joue[nt] aux billes » (« Si seulement... », p. 71), la mer prend ailleurs des allures d'œuvres picturales, comme dans cet extrait de « Poème dans un goût qui n'est pas le mien — à toi Rimbaud », p. 35) :

Celui qui a conçu Napoléon comme un insecte entre deux branches d'arbre, qui lui a peint un nez trop grand à l'aquarelle, qui a figuré sa cour avec des couleurs trop tendres n'était-il pas plus grand que Napoléon lui-même [...] Dieu avait conçu Sainte-Hélène et la mer entre deux branches d'arbre.

L'étendue d'eau est présentée comme une création divine. Or, la répétition de « entre deux branches d'arbre » la place au même niveau que l'œuvre d'un peintre. Cela évoque « L'invitation au voyage » de Baudelaire où les descriptions de paysage renvoient à des peintures : « Sur des panneaux luisants, ou sur des cuirs dorés et d'une richesse sombre, vivent discrètement des peintures béates, calmes et profondes, comme les âmes des artistes qui les

¹⁷⁷ Voir notamment « Mystère du ciel » (p. 210) où des vieillards sont imaginés dans les nuages.

créèrent¹⁷⁸. » Max Jacob parodie d'ailleurs la version versifiée de ce poème dans « Tableau de la foire »¹⁷⁹. Si le mot « tableau » y prend d'abord la signification de *description*, l'évocation de la mer laisse croire qu'il s'agit aussi d'une représentation visuelle :

[L]a mer là-bas est en bois bleu presque gris, il y a une charnière pour la côte,
un bateau est dessiné au fond si terne, si terne! (p. 187)

Dénuée de son mouvement continu, la mer adopte la couleur et l'aspect rigide du « bois » pour devenir un panneau sur lequel on « dessin[e] ». Quant à la charnière, elle rapproche l'un de l'autre, par sa fonction, deux types de tableaux à battants : l'œuvre picturale polyptyque et la porte.

Dans « Le fond du tableau », ce sont les formes et les couleurs qui provoquent le rapprochement de deux éléments :

Je n'ai pas encore parlé de la couleur du ciel parce que je n'étais pas sûr que ce
ne fût avec la mer un seul tableau lisse couleur des tableaux d'école en ardoise
souillée de craie (p. 173)

Dans cet exemple, la couleur des deux espaces est si semblable que seule la ligne d'horizon permet de les distinguer l'un de l'autre. L'adjectif « lisse » réfère quant à lui à l'absence de nuages et de vagues. Sombre, marqué d'un trait et dépourvu de mouvement, le paysage est confondu avec un tableau noir. Ailleurs, dans « Allusion à une scène de cirque », le ciel est complètement nié et la mer n'est qu'un comparant :

Tous les oiseaux du ciel (il n'y a pas de ciel) viennent comme à la mer vers son
chapeau de mousquetaire. (p. 206)

¹⁷⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Op. cit.*, p. 88.

¹⁷⁹ Il reproduit les deux premiers vers : « Mon enfant, ma sœur, songe à la douceur ».

Face à cette situation, il faut se demander si les oiseaux, autres éléments naturels, sont « vivants » dans le poème. En effet, ils présentent une ressemblance avec le chapeau de mousquetaire : les ailes sont les bords latéraux de la coiffe et des plumes ornent cette dernière. Dans un autre ordre d'idées, la note entre parenthèses signale que le ciel est remplacé par le chapiteau du cirque. Si le vrai monde peut se vanter d'avoir « un vrai ciel », la salle de spectacle se contente d'une copie de ce dernier :

Le ballet ramené à la réalité : des victorias à roues écarlates, des canons de guerre, la foule, mais surtout le ciel! le ciel! un vrai ciel! la réalité ramenée au ballet. (p. 71)

Le va-et-vient de ce poème explique que le décor de la scène imite la réalité de sorte qu'il devient difficile de distinguer le vrai du faux.

Dès la première phrase de ce poème, le narrateur joue sur l'indécision :

VIEUX SAXE

Je ne sais si c'est un théâtre de marionnettes ou la réalité. La dame affecte d'être nue parce qu'elle a 80 ans et qu'elle est belle comme une enfant. Elle parle de 1720 avec orgueil parce qu'on est en 1780. La porte est décorée de fleurs artificielles et elle est couronnée de roses. Un carrosse a fait à son carrosse l'injure de sonner l'air de la soixantaine. Elle est étendue sur un sofa et me demande des nouvelles de mes manuscrits qui sont illisibles. Les chevaux eux-mêmes sont petits et les arbres sont illisibles. (p. 197)

Trois rapprochements se dégagent de cette pièce et lient des éléments épars. D'abord, bien que la comparaison de la vieille dame avec une enfant produise de l'invraisemblance, elle permet d'associer le personnage à une marionnette. D'une part, son âge évoque l'expression « Vieux saxe », qui fait référence à une figure en porcelaine. D'autre part, en plus de renvoyer à un bas âge, l'enfance peut signaler une petite taille : « Les chevaux eux-mêmes sont petits ». Ensuite, un carrosse ressemble visuellement à un théâtre de marionnettes, d'autant plus que l'un

accueille des personnes et l'autre des pantins. Sa fonction s'y rapporte aussi en quelque sorte. En effet, le véhicule a souvent été utilisé davantage pour se montrer que pour être transporté. D'ailleurs, le verbe « affecte[r] » laisse transparaître une attitude non naturelle et une volonté d'attirer l'attention sur soi. Enfin, les sujets sont ambigus dans la phrase suivante : « La porte est décorée de fleurs artificielles et elle est couronnée de roses. » Le pronom « elle » peut en effet aussi bien renvoyer à la vieille qu'à la porte du carrosse, ce qui établit une corrélation entre les deux tableaux. Dès lors, il est difficile de savoir si les roses sont elles aussi artificielles. La qualité de cette imitation de la nature souligne le pouvoir de l'art et explique la confusion existant entre deux mondes analogues, celui de la réalité et celui de la représentation.

3.2. Reprises lexicales et lectures parallèles : correspondances entre les poèmes

*« L'histoire est une galerie de tableaux où il y a
peu d'originaux et beaucoup de copies. »
Alexis de Tocqueville*

Si deux mondes similaires peuvent s'entremêler dans un même poème, un parallélisme peut, d'un autre côté, être observé entre des textes partageant un vocabulaire donné. Les mots agissent alors comme une passerelle plus ou moins solide selon leur nombre d'occurrences : « [P]ris en un seul sens, [un mot] exerce sur ses voisins une force attractive, leur communique une prodigieuse gravitation, jusqu'à ce qu'un des mots contigus prenne le relais et devienne à son tour centre de répétition¹⁸⁰ ». Par exemple, la structure phonique de « Roman feuilleton » (p. 97) telle qu'analysée par Jean-François Louette : « paronomase

¹⁸⁰ DELEUZE, Gilles. *Op. cit.*, p.33.

(“ auto ”, “ hôtel ”), allitération en [t], calembour qui se dessine (“ hôtel », *autel*, surtout à “ Chartres ”), engendrement des noms propres à partir de la diction même (“ *cet auto* » → “ Toto ”, “ *cet hôtel* ” → “ Total ”)¹⁸¹ ». À notre avis, cette allitération dépasse le poème pour former une suite bien plus large, soit « tableau », « table », « autel », « maître-autel », « maître d’hôtel », « hôtel », « auto », « Toto », « Total ». Nous nous proposons de la retracer à l’aide de quelques exemples tirés de l’œuvre.

Les paronymes *tableau* et *table* se retrouvent côte à côte dans la pièce « L’âme de la Joconde », où on peut lire une allusion à l’*autel*, dans le sens de table de spiritisme:

La police aurait pu le consulter, jadis, [le Jocond] aurait répondu comme certaines tables à leurs fidèles¹⁸². (p. 137)

Dans « Méli-mélo », la table devant laquelle se tient l’homme d’église en vêtements liturgiques fait aussi penser à ce mot, mais dans le contexte de la messe catholique :

Au centre des armées est un évêque en surplis de dentelles devant une table de cuisine. (p. 199)

Dès lors, ce sens fait en sorte que l’armée devient céleste tandis que la cuisine fait référence à l’Eucharistie¹⁸³ : « Un mot, d’un contexte à l’autre, peut changer plus ou moins de sens, d’une œuvre à l’autre, une même idée peut aussi changer de portée ou d’orientation¹⁸⁴ ». Dans « Vie

¹⁸¹ LOUETTE, Jean-François, *op. cit.*, pp. 157-158.

¹⁸² Vincenzo Perugga, qui avait mis *La Joconde* sous verre, a ensuite volé le tableau, ce qui a mené aux accusations des amis de Max Jacob, Picasso et Apollinaire. L’allusion au vol est sans doute une façon de critiquer le travail des enquêteurs et de clamer l’innocence des deux artistes.

DEBAECKER, Anne-Laure. « 22 août 1911 : On a volé la Joconde », dans *Le Figaro.fr : Histoire*, 25 septembre 2014, repéré le 10 février 2016 à <<http://www.lefigaro.fr/histoire/culture/2014/08/22/26003-20140822ARTFIG00019-22-aout-1911-on-a-vole-la-joconde.php>>.

¹⁸³ Dans « Max Jacob : le manège et l’autel », Jean-François Louette démontre comment le poète mélange comique et sérieux, profane et sacré. LOUETTE, Jean-François, *op. cit.*, pp. 145-166.

¹⁸⁴ LIU, Bo. *Les « Tableaux parisiens » de Baudelaire*, Paris, L’Harmattan, vol. 1, p. 205.

double », la logique voudrait que la vieille ressemble davantage à un personnage qu'à un objet :

La vieille demoiselle a l'air d'un maître-autel; le perron du château a l'air d'un maître-autel. (p. 88)

La répétition du mot évoque justement son homonyme qu'on retrouve dans « Encore Fantômas » (p. 103). La mention du « maître d'hôtel » est précédée par la venue du « chef des cuisines », personnage qui, juxtaposé au calembour « hôtel », « autel », nous rappelle notre évêque. Quant au reste de la suite, il se poursuit, comme nous l'avons mentionné, dans « Roman feuilleton ».

Soulignons que certaines répétitions n'ont pour seule portée que de créer une continuité dans le recueil :

Derrida suggests [...] that the possibility of extraction and “ citational grafting ” may well constitute not only the condition of writing, but of all language :

Tout signe, linguistique ou non linguistique, parlé ou écrit [...] peut être cité, mis entre guillemets; par là, il peut rompre avec tout contexte donné, engendrer à l'infini de nouveaux contextes, de façon absolument non saturable¹⁸⁵.

Comme les autres textes ayant un titre identique ou semblable, les poèmes « Roman feuilleton » (p. 97) et « Encore le roman feuilleton » (p. 132) sont à l'origine de deux récits différents qui n'ont en commun qu'un nombre limité de mots. On compte parmi ceux-ci un personnage dans la ville de « Chartres », son « auto » ainsi que deux noms anonymes avec la même consonance, « Totel » et « M. Tel ». Dans son ouvrage portant sur le recueil de nouvelles, François Ricard explique que ces retours permettent de lier des textes indépendants : « ce peut être un simple élément d'une nouvelle antérieure, élément le plus

¹⁸⁵ GENDRON, Sarah. *Op. cit.*, p. 108.

souvent secondaire (le lieu, un mot, une allusion), qui serve de point de départ au narrateur¹⁸⁶. »

En contrepartie, lorsque les termes répétés prennent un sens différent dans chaque poème, les significations s'entremêlent et peuvent influencer la lecture :

les coffres-forts mignons et les coffres-forts de poupées (« L'ombre des statues », p. 96)

Pierrot noir, [...] pareil à un mignon d'Henri III (« Pierrot n'a pas droit aux statues », p. 216)

La mise en parallèle des poèmes fait en sorte que chaque occurrence du mot « mignon » s'imprègne du sens de l'autre : « un mot, pris en deux sens, assure une ressemblance ou une identité paradoxales entre ces deux sens¹⁸⁷ ». En raison de ce rapprochement, les favoris efféminés du roi peuvent faire penser à des « poupées », d'autant plus qu'ils se maquillaient, qu'Henri III les invitait à dormir avec lui et que l'adjectif « mignon » renvoie à la petitesse. Si le personnage de Pierrot y est comparé, c'est parce qu'il a le visage enfariné et qu'il est parfois représenté sous forme de pantin. D'un autre côté, on peut arguer que le monarque considère ses mignons comme un trésor du fait qu'il les garde près de lui comme dans un coffre-fort. Du reste, cette lecture parallèle complète les images déjà présentes dans les textes.

À d'autres occasions, la lecture parallèle des pièces permet de confirmer la présence d'une homonymie. Dans ce poème, « dans un autre palais » laisse entendre que le mot « palais » doit être lu à double sens :

¹⁸⁶ RICARD, François. *Op. cit.*, p. 123.

¹⁸⁷ DELEUZE, Gilles. *Op. cit.*, p.33.

Il y avait au parc Monceau, sous une porte cochère de palais, un petit prince de 14 ans si anémique qu'il écrivait à 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. (p. 253)

Selon nous, « palais » peut à la fois renvoyer à une demeure luxueuse et à une partie de la cavité buccale. En effet, la porte cochère présente des similitudes de taille et de forme avec la bouche d'un géant. Par ailleurs, toutes deux ont la capacité d'« avaler » les princes, l'une au sens figuré¹⁸⁸ et l'autre au sens propre. Ce n'est sans doute pas un hasard si les poèmes qui présentent un vocabulaire semblable à celui-ci (Tableau XII) évoquent des portes et de la nourriture.

Tableau XII. Juxtaposition de « C'est le fond qui manque le moins », « La mendiante de Naples » et « Il y avait au parc Monceau... »

C'est le fond qui manque le moins, p. 178	« les <u>portes</u> et les fenêtres des sept ateliers voisins »	« c'est une <u>banane</u> un peu <u>pourrie</u> ou une <u>pomme de terre</u> »
La mendiante de Naples, p. 150	« à la <u>porte</u> de mon <u>palais</u> »	« de la <u>terre</u> rouge et quelques <u>bananes</u> à demi <u>pourries</u> »
« Il y avait au parc Monceau... », p. 253	« sous une <u>porte</u> cochère de <u>palais</u> »	« un ogre qui ouvrait la <u>bouche</u> »

Par ailleurs, la pièce est directement précédée par celle-ci dans le recueil :

Le saumon a la chair rose parce qu'il se nourrit de crevettes (p. 253)

La chair rose fait écho au garçon écrivain à « l'encre rose », personnage que l'ogre semble vouloir dévorer¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Le mot « porte » permet notamment de nommer les embouchures du métro de Paris mis en service en 1900. Les usagers qui y descendent sont engloutis au même titre que les petits princes.

¹⁸⁹ Les joueurs de passe-boule doivent lancer leurs projectiles dans un trou figurant une bouche, ce qui donne l'impression que les boules sont avalées par le panneau. Dans « Genre biographique » (p. 105), « l'auteur [...] fait le portrait de sa concierge en passe-boule, couleur terre-cuite ». Cette couleur renvoie à la « pomme de terre » et à la « terre rouge », mots soulignés dans notre tableau.

De nombreuses correspondances mettent en relation deux autres poèmes physiquement proches dans l'œuvre (Tableau XIII).

Tableau XIII. Juxtaposition de « La presse » et « Mutuel mépris des castes »

« La presse », p. 143	« Mutuel mépris des castes », p. 147
« l'antichambre »	« le vestibule »
« ce fut M. Abel Hermant ou quelqu'un du genre de Abel Hermant qui parut »	« lui-même parut ou plutôt ce fut son propre portrait par Van Dongen »
« portrait des grands hommes »	« boîtes en fer peintes »
« boîtes en fer peintes »	« boîtes à chaussures en carton »
« un oiseau de bronze dont le plumage »	« c'est un oiseau au plumage frisé »

Les échos entre les deux textes sont soulignés par l'adjectif « mutuel », qui qualifie le nom « mépris ». Abel Hermant, qui est mis en scène dans « La presse », est un écrivain français qui a notamment rédigé un livre intitulé *Les Mépris*. Cela fait écho au titre du second poème. Si le lecteur peut *se méprendre* sur le sens du mot en le considérant comme un sentiment, les narrateurs confondent pour leur part l'authenticité et la représentation. Des oiseaux de « La presse », l'un semble à première vue vivant et l'autre non :

[I]l y avait là une autruche qui perdait ses plumes et, sur un piédestal de stuc blanc, un oiseau de bronze dont le plumage était figuré par une série de coques gravée. [...] Au mot de cent sous, l'autruche laissa tomber une plume et l'oiseau de bronze s'envola. « [...] vous venez pour les cent sous! » Et les oiseaux recommencèrent leur mouvement. [...] L'autruche mit son chapeau de gendarme et me regarda avec une inquiète curiosité. L'oiseau de bronze fut encore plus de bronze.

Si le mouvement de l'autruche a quelque chose de mécanique, il est étonnant que ce soit l'oiseau de bronze qui s'envole. Dans « Mutuel mépris des castes », le dompteur de bête est comparé à un « *chocarneau* », espèce inexistante, signe qu'il n'est pas lui-même présent

autrement qu'en représentation¹⁹⁰. Les visages « des grands hommes, Cuvier, Buffon, etc... » s'ajoutent à ceux de ces deux « dompteurs » pour former une galerie en l'honneur de gens qui ont travaillé avec ou au sujet des animaux.

Tel que mentionné précédemment, plusieurs *vieux tableaux* du *Cornet à dés* mènent des vies doubles. « À la mémoire de Dostoïewsky » (p. 113) se rattache également à ce thème du fait que l'œuvre du romancier russe met souvent en relation des êtres semblables ou complémentaires. Or, nous remarquons que les personnages du poème de Jacob trouvent leurs alter ego grâce aux correspondances lexicales, à commencer par la « vieille » (Tableau XIV).

Tableau XIV. Juxtaposition de « Le rire impitoyable du serpent boa » et « À la mémoire de Dostoïewky »

« Le rire impitoyable du serpent boa », p. 135	« À la mémoire de Dostoïewsky », p. 113
« le train passe si vite sur le pont de fer »	« quand le tramway eut passé sur le pont »
« grosse vieille »	« une certaine vieille, la grosse Mélanie »
« l'horrible vieille pleureuse »	« horrible », « les larmes de l'enfant »
« achetait des jouets criards »	« se procurer des enfants en bas âge pour les vendre », « poupée »

« À la mémoire de Dostoïewsky » expose un commerce louche impliquant des enfants :

Il avait vu qu'on peut se procurer des enfants en bas âge pour les vendre à des vieillards, il l'avait cru et il l'avait fait. Quand j'arrivais chez lui, une petite blonde était sur un banc comme à l'école, elle admirait une affreuse poupée de pauvres. Une certaine vieille [...], malgré les larmes de l'enfant, insistait pour déshabiller la poupée. [...] L'ancien acteur se procurait des enfants abandonnés ou les achetait directement pour les autres : il s'en servait aussi pour lui. (p. 113)

¹⁹⁰ Pour l'analyse de ce poème, se référer à la page 16.

L'apprentissage « scolaire » de la fillette la forme pour la seule carrière qui s'offre à elle : la prostitution. Nous avons vu précédemment que nombre de personnages sont comparés à des figurines. Or, la « poupée de pauvres [...] déshabill[ée] », c'est cette enfant « abandonné[e] » ou « vend[ue] ». Traitée comme un jouet et versant des « larmes », elle correspond aux « jouets criards » de l'autre poème. Le tout est orchestré par l'ancien acteur : « Le violeur est au violon : la violée vole ! » (p. 135) Précédé trois fois du son /viol/, le mot « vole » peut machinalement se lire de la sorte, ce qui résulte en : « la violée v[i]ole ! » La vieille ne serait pas bien différente des mères prostituant leurs enfants dans les romans de Dostoïewsky. En effet, « l'horrible vieille pleureuse », tombée enceinte à la suite d'un viol, se trouve dans une foire, où elle prend sans doute part à un commerce. La réunion de ces poèmes met en lumière le cercle vicieux de la pauvreté¹⁹¹ :

L'élément commun agit donc entre les nouvelles comme une cheville de coordination et permet ainsi, tout en laissant à chacune son entière autonomie, de les raccrocher assez directement les unes aux autres et même de faire croire qu'elles s'engendrent de façon ininterrompue¹⁹².

Plus les points communs entre les textes sont nombreux, plus le fait de les mettre en parallèle peut influencer leur lecture :

¹⁹¹ Le poème « Succès de la confession » (p. 94) met en scène un mendiant qui avoue être vicieux : il n'utilisera pas l'argent qu'on lui donne pour se sortir de la pauvreté. Notre analyse évoque aussi la contribution de Van Dongen (voir « Mutuel mépris des castes », p. 147) au journal satirique *L'Assiette au Beurre* (voir « Poème dans un goût qui n'est pas le mien - Morales et dessins... », p. 37). Il y illustre les quatre fantômes de la prostitution, soit le mépris auquel font face les mères d'enfants illégitimes, la pauvreté, la maladie et la mort, thèmes qui pullulent dans *Le Cornet à dés*. Dans ce numéro, l'illustrateur surnomme la prostituée la « marchande de quatre saisons » (voir « À la recherche d'une position sociale », p. 141), ce qui renvoie au commerce que nous avons observé dans nos deux poèmes. La fillette est destinée à devenir une femme-enfant, du nom d'un roman de Catulle Mendès (voir « Éclatement du grand cordon », p. 142).

DUBBELBOER, Marieke. « On prostitution: L'Assiette au Beurre and Kees van Dongen », dans *Poisonous Pens : Belle Époque Media Culture : News, Gossip, Culture and Publicity from 1900*, 17 juin 2014, repéré le 15 mars 2016 à <<https://poisonouspens.wordpress.com/2014/06/17/on-prostitution-l-assiette-au-beurre-and-kees-van-dongen/>>.)

¹⁹² RICARD, François. *Op. cit.*, p. 123.

Lors d'une analyse on ne peut que procéder à une hiérarchisation et à une sélection des relations pour ne prendre en compte, éventuellement, que les relations les plus fortes. La règle générale est que plus la relation est forte, plus elle est pertinente pour l'interaction¹⁹³.

Ainsi, nous avons reconstitué cette autre paire à partir de la même pièce (Tableau XV).

**Tableau XV. Juxtaposition de « À la mémoire de Dostoïewky »
et « La vie d'étudiant »**

À la mémoire de Dostoïewsky, p. 113	La vie d'étudiant, p. 161
« tramway »	« tramway »
« boutique »	« boutiquiers »
« panneaux »	« enseignes »
« c'était un »	« c'était un »
« romans feuilletons » (description de l'ancien acteur)	« raffiné de romans » (description du Turc)
« vendre »	« vendre »
« petite blonde »	« une petite fille »
« école »	« école »
« vieux petit ancien acteur »	« vieux châte »
« on n'a pas voulu me laisser entrer parce que monsieur travaillait »	« le Turc nous ouvre une demi-heure après. Il était occupé »
« un de mes plus intimes amis »	« mon ami et moi »
« horrible », « comptes »	« ignobles métiers »

Dans cet exemple, c'est le personnage masculin du poème qui trouve son alter ego, à l'image du roman de Dostoïewsky, *Le Double* : « Le Turc nous exhiba des travestis à vendre » (p. 161). Bien qu'il ne s'agisse que de tissu, le mot « travestis » laisse croire que le commerce est déguisé. Le « tramway » ou le « train » se posent comme le procédé d'échange de la marchandise entre les trois poèmes :

Le tramway dans cet extrême faubourg s'arrêtait trop souvent. Je compris que le conducteur rapportait aux boutiquiers les commissions dont ils l'avaient chargé pour la ville. Une petite fille chez un boulanger fut alourdie d'un sommier.

¹⁹³ CAPPELLO, Sergio. *Op. cit.*, pp. 62-63.

À la suite du passage du conducteur, une fillette se voit forcée de travailler pour un homme. Notre précédente lecture nous permet de lire entre les lignes et d'associer nos soupçons à ceux du narrateur de « La vie d'étudiant ».

Les répétitions observées dans le recueil peuvent aller au-delà des mots pour rejoindre le domaine des couleurs. Du « noir sur blanc » de l'écriture papier, l'auteur passe au « blanc sur noir » du tableau en ardoise. Comme l'illustre le tableau XVI, cette superposition est mise en évidence dans les poèmes.

Tableau XVI. Juxtaposition de « Le fond du tableau » et « À la recherche du traître »

Poèmes	Trace blanche	Fond noir
« Le fond du tableau », p. 173	« ...souillée de craie »	Titre : « Le fond du tableau », « couleur des tableaux d'école en ardoise... »
« À la recherche du traître », p. 34	« peints en blanc... »	« ...sur fond noir »

La souillure du premier exemple peut renvoyer à la peinture du second puisque tous deux peuvent avoir pour connotation le mot « tache ». Du reste, ces correspondances renforcent les liens entre le tableau d'école et la peinture. Si le rapprochement des couleurs est secondaire dans les pièces suivantes, il renforce toutefois la proximité observée dans la quatrième colonne du tableau XVII.

**Tableau XVII. Juxtaposition de « La marée n’attend pas »
et « Le papier de tentures de M. R. K. »**

« La marée n’attend pas ¹⁹⁴ », p. 110	« de la craie »	« un tableau noir »	« du papier Ingres teinté que M.K... devait soulever »
« Le papier de tentures de M. R. K. », p. 204	« un cheveu blanc... »	« ...dans vos cheveux noirs »	« Le papier de tentures de M. R. K. »

Le groupe adjectival « teinté » et le groupe prépositionnel « de tentures » sont tous deux des expansions des groupes nominaux ayant pour noyau « papier ». D’ailleurs, « tenture » ne diffère que d’une lettre du mot *teinture* tout comme « M.K... » de « M. R. K. »¹⁹⁵. Ces lettres manquantes évoquent le cheveu blanc non teint :

Vous comparez, mademoiselle Suzanne, devant le tribunal révolutionnaire pour avoir trouvé un cheveu blanc dans vos cheveux noirs. (p. 204)

Si, dans ce second poème, la décoration de ce qu’on devine être une scène théâtrale est faite de « papier de tenture » (« [l]e plafond de l’enfer [...] attaché avec de gros clous d’or », la « pente », le « petit ciel »), la proposition « en pelure d’oignons¹⁹⁶ » désigne la coloration rose orangée du « ciel », la « teint[e] », de cette « tenture ». En somme, la juxtaposition des deux pièces rend visible le calembour « teinté », « tenture ».

¹⁹⁴ Quant à ce titre, il évoque la « mer » qui se confond avec le « ciel » dans « Le fond du tableau » : « Je n’ai pas encore parlé de la couleur du ciel parce que je n’étais pas sûr que ce ne fût avec la mer un seul tableau lisse couleur des tableaux d’école en ardoise souillée de craie. » (p. 173)

¹⁹⁵ Il est possible que ces abréviations fassent référence à un pharmacien allemand contemporain de Max Jacob souvent désigné par ces trois lettres en français, Monsieur Rudolf Kobert (ou Monsieur Kobert). Si elles renvoient bel et bien au même personnage, l’unité entre les deux poèmes s’en trouve d’autant plus renforcée.

¹⁹⁶ S’il s’agissait de réelles « pelure[s] », nous croyons que le mot serait accordé au pluriel.

3.3. Séries de tableaux : le recueil comme galerie d'art

*« Manier des couleurs et des lignes, n'est-ce pas
une vraie diplomatie, car la vraie difficulté c'est
justement d'accorder tout cela »
Raoul Dufy*

Les nombreuses paires que nous avons reconstituées ne peuvent que nous renvoyer aux deux « séries » de poèmes brefs¹⁹⁷ du *Cornet à dés*. Dans les pages qui suivent, nous verrons que celles-ci reflètent, à petite échelle, l'organisation du recueil entier. Maurice Mourier a vu dans ces juxtapositions une « architecture cubiste » : « Une fantaisie les rassembla [les fragments], essentiellement visuelle¹⁹⁸ ». De notre côté, nous avons constaté que les formes et les analogies permettent en effet de passer d'une idée à l'autre. Toutefois, nous avançons que les reprises lexicales jouent un rôle tout aussi important, sinon plus. Sergio Cappello affirme, dans *Le réseau phonique et le sens*, que l'identification d'un poème à un autre dépendrait de la distance textuelle qui les sépare :

La force de l'identification est inversement proportionnelle à la distance : plus l'intervalle est court, moins il y a d'interférences. [...] La force de l'identification est directement proportionnelle au nombre (absolu et relatif) des occurrences¹⁹⁹.

En ce qui a trait aux deux « séries » de poèmes brefs, nous remarquons une forte proximité des textes présentant un vocabulaire identique ou proche : « Dans un recueil de poèmes rassemblant des textes aucunement désignés par un titre, où de multiples blancs typographiques parsèment les pages, le lecteur peut trouver difficile de se prononcer sur le

¹⁹⁷ Surnommée « Le coq et la perle » à cause d'une erreur d'édition, la première série va de « Tu sors... » (p. 58) à « Je vous amène... » (p. 77) et la seconde, appelée à tort « Exposition coloniale », va de ce poème (p. 249) à « Il y avait... » (p. 253). Ces erreurs découlent du fait qu'à quelques exceptions près, des titres n'ont pas été attribués aux pièces.

¹⁹⁸ MOURIER, Maurice. *Op. cit.*, p. 94

¹⁹⁹ CAPPELLO, Sergio. *Op. cit.*, p. 62. Nous étendons ici ce principe que Cappello pose pour le retour des phonèmes aux reprises lexicales.

tracé des frontières entre les textes²⁰⁰. » Le mot « ange » et ses synonymes « séraphin » et « archange » se succèdent à un rythme assez régulier aux pages 63 à 67, 69 et 74 de notre édition, soit du poème « Le périscope de Mentana... » au poème « Un pan de ciel bleu... ». Nous constatons aussi que diverses suites s'entremêlent. Les huit derniers poèmes du recueil (p.252-253), par exemple, présentent des reprises lexicales que nous répartissons horizontalement en cinq catégories (Tableau XVIII), soit la petitesse, la royauté, la descente d'une corde, les couleurs et le ciel.

Tableau XVIII. Série de poèmes brefs

1	2	3	4	5	6	7	8
petit	-	-	petits	-	-	-	-
roi	-	-	-	princesse	-	-	prince
descend corde	descendu corde	-	-	-	-	-	-
-	-	bronze couleur orange	-	-	-	rose	rose
-	-	-	ciel	-	-	-	ciel

Au terme de ces constatations, nous pouvons dire qu'un certain nombre de séries se dégagent du *Cornet à dés*, mais que la distance séparant les occurrences est variable : « L'architecture, ce n'est pas forcément l'enchaînement rigoureux ou l'ordonnance exclusive des pièces voisines dans leur succession, c'est plutôt la tendance de l'ensemble ou le mouvement des grandes masses²⁰¹. » En art, ces masses sont « [l]es parties principales (d'un tableau, d'une œuvre architecturale ou orchestrale) envisagées dans leurs rapports réciproques, abstraction faite des détails qui les composent elles-mêmes ». Ce sont ces rapports que nous nous proposons d'étudier.

²⁰⁰ AUDET, René. *Op. cit.*, p. 66.

²⁰¹ LIU, Bo. *Op. cit.*, p.204.

Les poèmes dont il est question se suivent parfois d'assez proche et certains sont même voisins directs alors que d'autres se voient séparés par des dizaines de pages. Bertrand Vibert explique ainsi ces variations de distances dans les recueils : « La nécessité apparaît aussi relative que le hasard. Mais le hasard relatif ne détruit pas le sens. Sur le plan esthétique, il offre une respiration, quand trop d'ordre étouffe et alourdit²⁰². » Selon ce qui précède, l'écart entre les poèmes n'empêche pas les interactions d'avoir lieu, mais allège la lecture là où les trop nombreuses reprises pourraient la rendre monotone. Cela rappelle fortement l'architecture des *Tableaux parisiens* :

[Baudelaire] a eu l'ambition de traiter son livre comme un peintre son tableau, tel un musicien sa symphonie, en y introduisant des effets de reflets et de résonance. Pour ce faire, tantôt le poète renforce la portée d'une pièce en groupant autour d'elle des pièces qui la confirment, tantôt il éloigne les uns des autres des poèmes dont la succession trop rapide risque d'engendrer la monotonie²⁰³.

Pour sa part, Jacob choisit de mettre « Fantômas » (p. 102) et « Encore Fantômas » (p. 103) côte à côte ce qui met l'accent sur les masques du personnage. À l'opposé, l'auteur éloigne « Les indigents non ambulants et les autres » (p. 95) de « Encore les indigents non ambulants » (p. 98), à l'origine juxtaposés²⁰⁴. Il insère entre eux deux pièces appartenant chacune à une série différente et y juxtapose « Succès de la confession » (p. 94), un poème traitant du même thème. Ces interruptions rappellent le phénomène de la trace blanche sur un fond noir. Elles sont également semblables à la fenêtre, à la peinture, au miroir et au décor de

²⁰² VIBERT, Bertrand. *Poète, même en prose : le recueil de contes symbolistes, 1890-1900*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Imaginaire du texte », 2010, p. 351.

²⁰³ LIU, Bo. *Op. cit.*, p.222.

²⁰⁴ JACOB, Max. *Œuvres, op. cit.*, p. 1760, note 27.

théâtre qui, comme l'explique Julian Gallego, « permet[tent] d'interrompre mentalement le mur, agrandissant idéalement la pièce autant que l'on voudra²⁰⁵ ».

Les poèmes plus longs permettent de distinguer plus clairement plusieurs niveaux de séries selon le vocabulaire pris en compte²⁰⁶. Les deux premières rangées du tableau XIX mettent en lumière le lien que nous avons déjà observé entre les vieillards et les marionnettes. Bien que « Les régates de Concarneau » soit le seul des quatre poèmes à ne pas évoquer la vieillesse, l'image du « pantin » se voit complétée par les fils et les lignes qui rappellent la marionnette²⁰⁷. La deuxième rangée est largement extensible étant donné que les poèmes voisins reprennent eux aussi le son « fil » et le mot « ligne ». Dans « Le soldat de marathon²⁰⁸ » (p. 120) par exemple, « des gens à coupe-files » interrompent le jeu de l'acteur et on croirait que ce sont les fils d'une marionnette qu'ils coupent²⁰⁹.

²⁰⁵ GALLEGO, Julian. « Le tableau à l'intérieur du tableau », dans *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire : l'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations 134 », 1976, p. 160.

²⁰⁶ Dans l'encadré, nous avons rassemblé ces séries en rangée pour mieux montrer les mots qui subissent une répétition ou une transformation. Nous avons souligné les diverses variations (les synonymes, les antonymes et les termes appartenant au même champ lexical ou référant à la même image). Les éléments clés qui ne sont pas dans la même rangée ont été mis en italique.

²⁰⁷ L'image de la marionnette et de ses fils a été utilisée par Max Jacob dans *Saint Matorel* ainsi que par Baudelaire dans *Les fleurs du mal*. LOUETTE, Jean-François, *op. cit.*, p. 151.

²⁰⁸ Le poème « Le fond du tableau » (p. 173) met en scène un coureur. En attribuant un autre sens au mot « fond », nous pouvons reconstituer le synonyme de « soldat de marathon » : Coureur de fond. Le fait que le narrateur décrive son action avec autant d'insistance serait-il un indice qu'il est lui aussi une marionnette? En effet, les gestes et les émotions de celles-ci sont plus facilement déchiffrables lorsqu'ils sont décrits.

²⁰⁹ Ces connotations se poursuivent dans le poème suivant, « La tante, la tarte et le chapeau » (p. 121), où il est question de « couper une partie de [...] barbe » et d'une « ligne de métro ». S'ensuivent « une ancienne actrice presque très vieille », « un grand fils » et « une grande fille ». Dans « Voyages » (p. 129), nous retrouvons l'expression « je perds le fil de tout » ainsi que l'adjectif « étonnant » qui renvoie à la troisième rangée de notre tableau.

Tableau XIX. Série de poèmes proches

« Les vrais miracles », p.119	« L'art ariste », p.126	« Les régates de Concarneau », p.127	« Le rire impitoyable du serpent boa », p.135
« Le bon <u>vieux</u> curé! »	« un <u>vieux</u> domestique »	-	« une grosse <u>vieille</u> ingénue » « l'horrible <u>vieille</u> pleureuse »
-	« son <u>fil</u> s à elle » « <u>fil</u> le » « <u>profil</u> aristocratique »	« il voit son <u>pantalon</u> s'agiter comme les jambes d'un <u>pantin</u> »	« pêcheurs à la <u>lign</u> e »
« Le <u>bas</u> de la <u>soutane</u> était <u>mouillé</u> , il s'en <u>étonna</u> »	« ce qui <u>l'étonne</u> , c'est que les <u>rideaux</u> traînent toujours un peu <u>à terre</u> comme une <u>robe</u> à queue »	« Ce qui me <u>surprit</u> au sortir de <u>l'eau</u> , c'est d'avoir été aussi peu <u>mouillé</u> »	« Je <u>m'étonne</u> que ces tonnes »
« <u>au-dessus</u> du <u>lac</u> »	-	« Les noyés ne <u>coulent</u> pas toujours <u>au fond</u> . » « J'étais parfaitement tranquille avant de <u>couler</u> »	« <u>L'Oise coule</u> devant les tonneaux »
« nous le vîmes <u>s'envoler</u> »	-	-	« la violée <u>vole</u> ! »

En ce qui concerne la troisième rangée, elle pourrait évoquer les draperies mouillées en art, ce qui donnerait aux personnages une apparence de sculpture. Par ailleurs, le plissé fait encore une fois penser aux plis sur la peau des vieillards. Enfin, les verbes « couler » et « s'envoler » se rapprochent l'un de l'autre du fait qu'ils évoquent la mort. Pour leur part, « couler » et « voler » suggèrent un déplacement, déplacement rendu possible par la proximité des poèmes et par les liens qui les articulent.

Parfois, une pièce répète un mot de la pièce précédente, comme dans cette énumération : « Une ligne de maisons inégales, une grève derrière un filet d'eau, un filet d'eau derrière un palmier » (« Poème — Effacer les têtes... », p. 46). D'autres fois, les reprises se font par intervalles : « les marronniers sont collés à la fenêtre, la préfecture est collée aux marronniers, le mont Frugy est collé à la préfecture » (« 1914 — Les éclairs... », p. 27). Souvent, le même poème entretient des liens avec plusieurs textes à la fois : « les portes et les fenêtres des sept ateliers voisins se touchent sur la courette » (« C'est le fond qui manque le moins », p. 178). En effet, « Max Jacob propose ses textes en prose comme autant de coups de dés, comme autant de combinaisons, plus ou moins réussies peut-être, diverses, éventuellement répétitives²¹⁰ ». Comme ces répétitions multiplient les branches du réseau, il devient impossible que tous les poèmes liés entre eux soient voisins. Un recueil de poésie ne devant pas forcément être lu linéairement, cela fait en sorte que ses différentes pièces peuvent se toucher à n'importe quel moment. Contrairement à René Plantier, nous pensons que ces interactions ajoutent un sens aux poèmes :

Les poèmes, ou les dés du *Cornet* apparaissent à l'examen comme des cubes symétriques; on pourrait projeter sur chacune des six faces une image. Les images peuvent être reliées, mais la confusion et l'incohérence peuvent surgir du fait que chacune des face [*sic*] du dé peut toucher l'autre à chaque moment, et comme le dé est posé sur une table, une des faces reste toujours cachée, exceptée... aux yeux du poète²¹¹.

À notre avis, le fait que les dés se trouvent dans un cornet et non pas sur une table dote le recueil du mouvement nécessaire pour que les associations de sons et d'images aient lieu.

²¹⁰ VAN ROGGER ANDREUCCI, Christine. « Le poème en prose jacobien », dans *Francofonia : Studi e Ricerche Sulle Letterature di Lingua Francese*, vol.14, n° 27, automne 1994, p. 54.

²¹¹ PLANTIER, René. *L'Univers poétique de Max Jacob, op. cit.*, p.155.

Le tableau XX présente une série dispersée dans l'œuvre. Contre toute attente, les deux poèmes qui sont physiquement proches ne présentent pas de points communs. Ils sont néanmoins liés aux autres textes de la série que nous avons retracée. Selon nos observations, cette suite se base sur la transformation des formes.

Tableau XX. Série de poèmes dispersés

Dans une manière qui n'est pas la mienne p. 242	Vie double, p. 88	Sir Elizabeth (prononcez sœur), p. 128	Fêtons la mort, p. 86
« des dents pointues »	« le château a deux tours pointues »	« Il ne reste plus qu'un mur entre deux tours carrées, deux tours qui ont l'air de <i>fermes</i> ou de citernes »	-
-	-	« Ce furent des facultés d'enseignement : elles sont <u>vides!</u> »	« Il n'y eut pas trois personnes dans l'amphithéâtre du <i>Trocadéro</i> »
« Bracabas pensait sous le <i>donjon</i> d'en face »	« nous nous allongeons sur le mamelon d'en face »	« elle eut droit au double buste de chaque côté d'une porte <i>d'écurie</i> »	-
-	« la vieille demoiselle a l'air d'un maître-autel »	« Sir Elizabeth était du sexe féminin, mais elle dut se faire homme de peine »	-

La troisième rangée souligne une corrélation entre le donjon et le mamelon. En effet, si les tours passent de pointues à carrées, le personnage d'Elizabeth doit avoir la poitrine aplatie pour ressembler à un homme²¹². Dans ce poème, les deux tours carrées et les deux bustes sont « abîmés [...] par le temps ». Vide, le lieu décrit présente des points communs avec le Trocadéro. Construit à l'occasion de l'exposition universelle de 1878, l'amphithéâtre n'a

²¹² Le poème « Littérature parisienne » (p. 131) traite des mots qui changent de signification en changeant de genre. Il y est notamment question de « Mme Sarah Bernhardt ou de toute autre de ses confrères femmes ». Étant donné qu'il s'agit uniquement de femmes, l'auteur aurait dû écrire « consœur ». Ce choix s'associe à celui de l'actrice qui n'a pas été fait au hasard étant donné que Sarah Bernhardt a souvent interprété des rôles masculins.

jamais été utilisé à sa pleine capacité et est rapidement tombé dans un état de délabrement. Ses deux tours surmontées par des dômes ont beaucoup été associées à des minarets. D'ailleurs, cet extrait confirme le lien que nous avons reconstitué entre les dents et les tours : « Il a des minarets pour dents » (« Le monde... », p. 68).

Somme toute, chaque pièce du *Cornet à dés* a été confectionnée et posée de façon à ce que l'ensemble architectural soit bien soudé. C'est ce que l'auteur explique lui-même dans sa préface de 1916 : « Le style est considéré ici comme la mise en œuvre des matériaux et comme la composition de l'ensemble²¹³ ». Chaque objet exposé trouve sa place par rapport aux autres : « Dans l'escalier de l'Exposition, il y a trois petits chapeaux roses qui sont aussi dans les tableaux » (« Rôle délicat du mécène », p. 223). Dans cet exemple, les « petits chapeaux roses » lient les œuvres entre elles. Ils transforment par le fait même l'expérience du public qui peut difficilement les envisager l'une sans l'autre : le spectateur tissera forcément des rapports entre un tableau et un autre, entre la suite de tableaux et l'escalier. L'exposition (et comment ne pas prendre pour exemple les expositions universelles), l'exposition exige de faire des choix parmi une multitude d'objets. Par ailleurs, la composition du *Cornet à dés* n'a pu se faire sans l'existence d'un fil conducteur. C'est à partir de tels critères que le poète a pu sélectionner des poèmes préalablement écrits et les disposer dans des recueils distincts.

²¹³ JACOB, Max, « Préface de 1916 », *op. cit.*, p. 22.

3.4. La lecture comme expérience mémorielle

*« Ce sont les regardeurs qui font les tableaux. »
Marcel Duchamp*

Une question se pose à cette étape de notre travail, soit celle de savoir comment les séries se reconstituent dans la tête du lecteur. Le poète nous fournit lui-même la clé : « Je veux que vous [...] lisiez [le livre] non pas longtemps, mais souvent²¹⁴ ». Au fil de la relecture, les taches principales vont se dégager et s'imprégner dans la mémoire : « Le degré zéro du signe, c'est la tache, qui est néanmoins un signifiant²¹⁵ ». Albert Lichten explique que le signe linguistique sert à peu de choses s'il n'interagit pas avec d'autres signes. Il en va ainsi de la tache de peinture qui ne peut être référentielle que si elle forme quelque chose avec d'autres taches. Un tel rassemblement, à l'instar des nuages, peut prendre la forme d'un signifié :

Dans les maisons, les taches des plafonds sont des symboles de la vie des habitants : voici deux ours qui lisent un journal près du feu. (p. 76)

Ce court poème présente des similitudes avec cette autre pièce :

Un ours qui dansait quitta la place du village et alla pisser contre un mur.
(p. 61)

Il est en effet possible de regrouper les signifiants précédents de la façon suivante : ours/ours, lisent/dansait, maisons/village, plafond/mur : « [La] mémoire [...] impose le souvenir d'un même terme (le mot "maison" par exemple) à travers la déclinaison d'un paradigme (toit, murs, fenêtres, escaliers, cloisons, porte, etc.), la persistance d'un même lexème à travers la pluralité des lexèmes différents qui constituent le système descriptif de la maison²¹⁶ ». Tout

²¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

²¹⁵ LICHTEN, Albert. *Op. cit.*, p. 173.

²¹⁶ HAMON, Philippe. *Op. cit.*, p.39.

porte ainsi à croire que ce troisième ours personnifié aurait pu à son tour être imaginé sur les taches du mur.

Si nous avons privilégié jusque-là la mémoire générée par la lecture de l'œuvre de Jacob, c'est parce que celle qui découle d'autres sources est constamment tournée en dérision par le poète. L'auteur déforme non seulement le réel, mais déconstruit le savoir du lecteur à l'aide de la parodie. Son poème, « Le chapeau de paille d'Italie » (p. 55) reprend le titre d'une pièce d'Eugène Labiche et en modifie le contenu. Alors qu'à l'origine un cheval dévore le fameux chapeau, Max Jacob fait manger à l'animal des boucles d'oreille. Nous n'insistons sur ce sujet que pour affirmer la primauté qui doit être donnée à l'œuvre poétique : « [C]omme le note encore G. Kleiber, si un cotexte linguistique est disponible, on n'ira pas chercher un élément dans la situation extralinguistique, parce qu'il est estimé moins accessible que l'élément linguistiquement introduit dans la mémoire et donc plus saillant²¹⁷ ». Selon Philippe Hamon, ce sont les éléments descriptifs qui attirent davantage l'attention : « La description [...] est la mémoire du texte²¹⁸ ». Partons des conclusions que nous avons déjà fait ressortir de deux pièces et voyons comment elles peuvent apporter une nouvelle lecture à cet autre poème :

Autour de la baie, au nord, au sud, habitent derrière chaque rocher un frère ou une sœur de Napoléon. (p. 64)

Étant donné que Napoléon est figuré comme un insecte peint dans « Poème dans un goût qui n'est pas le mien — à toi Rimbaud » (p. 35) et que les rochers représentent le cadre dans « Le périscope de Mentana... » (p. 63), nous pouvons avancer que les frères et sœurs sont autant

²¹⁷ ADAM, Jean-Michel. *Linguistique textuelle : des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999, p. 125.

²¹⁸ HAMON, Philippe, *op. cit.*, p. 42.

d'êtres peints plus petits que nature et placés derrière une vitre. La baie en question peut à la fois être perçue comme un golfe ou comme une ouverture destinée à recevoir une fenêtre ou une porte, homonymie qui renforce notre théorie du cadre.

Le fait que chaque texte semble se poursuivre dans un autre n'est pas sans lien avec l'absence d'antécédents qui caractérise les poèmes en prose :

La notion de mémoire textuelle (que l'on peut dire cotextuelle) permet de considérer le fait suivant : une fois inscrite dans un texte, une unité linguistique devient le support d'éventuelles reprises : en d'autres termes, les entités textuelles sont autant de potentiels antécédents d'anaphores. La notion de mémoire discursive permet d'ajouter le fait que les propositions énoncées dans un énoncé antérieur (autre partie du texte ou autre texte) font également partie de la mémoire; elle permet d'expliquer ainsi le fait que nombre d'anaphoriques ne possèdent pas un antécédent précis, identifiable dans le cotexte antérieur ni même ultérieur²¹⁹.

La répétition permet en effet de briser les frontières et d'entretenir la communication. Or, le lecteur se heurte de temps à autres à des points de suspension qui l'obligent à deviner la suite. Si dans « Poème du java de M. René Ghil et s'appelant les Ksours », le narrateur avoue ne pas pouvoir retracer les mots manquants, c'est qu'une formulation semblable n'est pas reprise ailleurs :

[C]ette nuit-là, deux élèves d'une école quittèrent leur... (ici quelque égarement qui ne messied pas) pour jouer un duo de bigophones peints sous les préaux de ces... électriques. (p. 80)

À l'opposé, « Rois en exil » pourvoit le texte d'indices permettant de reconnaître le mystérieux personnage :

Conférence avec un visiteur « de nuit », potée par le domestique qui n'était autre que ... Jouer aux échecs avec le même dont il n'ignore pas l'identité. (p. 247)

²¹⁹ ADAM, Jean-Michel. *Op. cit.*, p.126.

Ce domestique ayant préparé une potée (plat régional) est sans doute employé à la cuisine tandis que la proposition « qui n'était autre que » reprend identiquement la fin de « Encore Fantômas » :

C'est ce que voulait le chef des cuisines qui n'était autre que Fantômas.
(p. 103)

Comme l'explique René Audet, ce ne sont pas seulement les mots qui passent d'un texte à l'autre, mais aussi l'esprit du lecteur :

[Si le lecteur] est amené à repérer une telle reprise, c'est qu'elle dérange le cours normal de sa lecture — elle compromet l'autonomie du second texte en le rattachant momentanément au texte où se situe la première occurrence du terme ou de la phrase. Concrètement, elle provoque une translinéarisation de la lecture (le lecteur se déplace, dans les faits ou dans son esprit, vers le lieu de la première mention), mais d'un point de vue interprétatif, elle place le second texte en relation obligée avec le premier, étant donné leur point commun. Cette relation n'est pas dotée d'une charge sémantique forte : la répétition d'un mot saillant relève davantage du clin d'oeil, à moins bien sûr qu'il ne soit lié explicitement à une thématique plus largement instaurée dans les textes²²⁰.

En effet, Fantômas, revenant sans cesse sous des masques différents, semble symboliser le *tableau* qui se déguise au fil du *Cornet à dés*, passant presque inaperçu²²¹.

Les exemples que nous avons survolés nous ont permis de constater que les liens qui articulent le recueil se construisent d'un terme à un autre à l'aide de la mémoire. Devant le nombre de rapports formés, nous ne pouvons que refuser de qualifier la poésie de Jacob d'arbitraire : « Combinaisons, car s'il est sûr que celui qui jette ainsi les dés ne veut écarter

²²⁰ AUDET, René. *Op. cit.*, p. 226.

²²¹ Dans « Fausses nouvelles ! Fosses nouvelles ! » (p. 31), la description de la salle s'interrompt dans des points de suspension. Derrière cette ponctuation se dissimulent sans doute les tableaux du *Cornet à dés*, personnages et décors omniprésents. Nous pouvons alors déduire que « la salle n'était pleine que de [tableaux vivants] et de [vieux tableaux] » ou qu'elle « n'était pleine que de [peintures] et de [portes] ».

rien de ce qui existe ou pourrait exister, du moins procède-t-il en mariant des éléments qui s'appellent l'un l'autre en vertu de leurs affinités, et non en juxtaposant comme au hasard²²². »

À l'exemple des personnages aux vies doubles, les poèmes s'appellent les uns les autres. En ce sens, les paires reconstituées sont à l'image des deux parties qui divisent le recueil et de la section *Adde* qui y est juxtaposée : elles se rejoignent l'une l'autre et sont complémentaires, tout en étant ouvertes à d'autres pièces de l'ensemble. Aussi, il importe peu qu'un texte soit lu avant un autre. L'essentiel est que le lecteur s'habitue à percevoir la simultanéité du mouvement et de la fixité et à deviner derrière les gestes et l'apparence des personnages, les acteurs, les représentations picturales et les marionnettes.

²²² LEIRIS, Michel, « Préface », dans JACOB, Max. *Le Cornet à dés*, *op. cit.*, p. 10.

Conclusion

*« La peinture est de plus en plus proche de la poésie,
maintenant que la photographie l'a libérée
du besoin de raconter une histoire. »
Georges Braque*

C'est grâce à nos nombreuses lectures et relectures que nous avons retenu, parmi les signes les plus récurrents du *Cornet à dés*, les peintures, les baies de fenêtres et de portes, les descriptions, les vieillards, les tableaux vivants, les subdivisions de pièces de théâtre, les tables et les tableaux d'école et trouvé, par l'assemblage de ces homonymes, le terme qui les unit tous, le *tableau* : « C'est parce que l'esprit a une mémoire, ou prend des habitudes, qu'il est capable de former des concepts en général, et de tirer quelque chose de nouveau, de soutirer quelque chose de nouveau à la répétition qu'il contemple²²³. » Ces observations nous ont ainsi permis de faire ressortir un principe d'unité inhérent au recueil. Unité particulière puisque multiple, elle tire sa source de l'éclatement du signifiant. Aussi avons-nous pu, grâce au motif du tableau, porter un nouveau regard sur les jeux homonymiques de la poésie de Max Jacob. Plutôt que de restreindre le jeu à l'intérieur d'un poème donné, l'auteur semble avoir considéré le recueil comme un tout au sein duquel tous les échanges sont possibles.

Dès lors, l'ensemble du *Cornet à dés* ne peut être envisagé sans la prise en considération des nombreuses répétitions puisque celles-ci permettent de lier les différentes pièces entre elles. Tel un peintre reprenant les mêmes formes et les mêmes couleurs dans son art, Jacob retravaille sans cesse le même lexique pour créer ses tableaux. Lui-même fait cette analogie dans une lettre à René Guy Cadou : « Les mots sont la palette de l'écrivain et ils ont

²²³ DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 24.

la même magie que les couleurs; nous sommes des marchands de mots²²⁴. » Les matériaux sont en effet constamment soumis à des échanges : la reprise et le changement de position se présentent comme des moyens de faire durer l'émotion esthétique alors qu'aux dires du poète, « il est difficile d'être longtemps beau²²⁵ ». Ce réassemblage constant évoque les dés en mouvement :

[L]e poème se présente [...] comme la simple mise en noir sur blanc de l'une quelconque des multiples combinaisons possibles entre les éléments follement divers qui s'entrechoquaient dans la tête et dans le cœur de l'écrivain au moment où il prenait la plume²²⁶.

S'ils s'arrêtent pour dévoiler une combinaison, les dés ne tardent pas à être secoués à nouveau dans le cornet. De ce point de vue, le cornet à dés se révèle un outil d'écriture.

Au cours de notre étude, nous avons constaté que c'est dans les liens qu'entretiennent les textes que se définit le recueil :

Et le livre, ni résolument unitaire ni simple collection de pièces disparates, se définit alors par la tension entre l'indépendance des fragments et la somme qu'ils édifient. Écriture en mouvement, un recueil appelle des lectures multiples, attentives aux effets de symétrie, aux grands déplacements structuraux, à tous les parcours possibles²²⁷.

Notre lecture nous a permis d'envisager le *Cornet à dés* comme un réseau aux parcours multiples et d'en faire ressortir les différents points de contact. L'examen comparé de diverses pièces a mis en évidence leur complémentarité tout en remettant en contexte des passages en apparence gratuits, comme certains titres par exemple. Ce rassemblement des morceaux épars évoque le traitement que le poète fait du corps humain, selon Emmanuelle Joubert-Thiberge :

²²⁴ CADOU, René Guy. *Esthétique de Max Jacob*, Paris, Seghers, 1956, p. 30.

²²⁵ JACOB, Max. « Préface de 1916 », *op. cit.*, p. 21.

²²⁶ LEIRIS, Michel. « Préface », *ibid.*, p. 10.

²²⁷ S.a. « L'œuvre ouverte », dans *Études françaises*, vol. 11, n° 1, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1975, p. 3, repéré le 3 avril 2016 à <<http://id.erudit.org/iderudit/036594ar>>.

L'univers jacobien est en décomposition, les êtres et les choses tendent à se dissoudre. C'est ce que suggère l'emploi fréquent de la métonymie qui accorde une relative autonomie aux membres du corps humain, aux vêtements portés, et à tout ce qui ne s'envisage ordinairement que comme constituant d'un ensemble plus vaste : « *Le salon se remplissait de turbans et d'épaules nues* » (« Poème qui manque d'unité », CD, 37)²²⁸.

Le tableau lui-même est fragmenté et ne se reconnaît comme tel qu'à la lecture de l'ensemble.

Si la juxtaposition des poèmes nous a amenée à montrer certains liens entre les textes et les titres, ce volet mériterait tout de même d'être exploré davantage. De toute évidence, cette étude pourrait être reconduite nombre de fois, soit en multipliant les analyses comparées, soit en étendant notre corpus au reste de l'œuvre poétique de Max Jacob. En effet, celle-ci met souvent en jeu le même lexique que le *Cornet à dés* et pourrait à son tour compléter certaines lectures. Si l'ouverture du poème nous a donné la possibilité de construire des réseaux au sein du recueil, l'ouverture du livre (la section *Adde*) ouvrirait à son tour la porte à la construction de liens externes au recueil. Dans un autre ordre d'idées, il serait également intéressant de répertorier le vocabulaire récurrent des autres œuvres du poète de façon à vérifier si elles n'auraient pas aussi un motif global.

L'auteur a su présenter les tableaux de façon tout à fait cubiste, c'est-à-dire en les faisant voir sous tous les angles possibles. À travers le traitement de ces images à la fois diverses et semblables, c'est presque toujours le motif pictural qui surgit. En effet, le poète inscrit la peinture sous une multitude de descriptions et d'allusions plastiques. Depuis l'*Ut*

²²⁸ JOUBERT-THIBERGE, Emmanuelle. « Pourquoi la poésie en prose de Max Jacob est-elle difficile à lire? », dans *Max Jacob et la création : Colloque d'Orléans, op. cit.*, p. 55.

pictura poesis d'Horace, littérature et peinture sont considérées comme deux arts proches, du fait qu'elles imitent la nature. Les poèmes de Max Jacob ne reproduisent pourtant que vaguement la réalité : les narrateurs ne semblent souvent pas être certains de ce qu'ils décrivent ou racontent. Par conséquent, le texte met en scène, de façon hésitante, un monde multiplié. Si, traditionnellement, le langage décrit des actions successives alors que la peinture fixe des images, la poésie en prose de Jacob est, pour sa part, dotée d'un mouvement stationnaire : l'objet (mouvant) se mêle à sa représentation (fixe), si bien que le lecteur ne peut savoir duquel il s'agit. Cet effet est d'autant plus facilité du fait que les pièces proposent déjà, notamment par leurs titres, une variété d'arts représentatifs : de l'œuvre picturale (peintures, gravures, dessins, journaux illustrés, etc.) au théâtre (acteurs, costumes, décor, musique, etc.) en passant par la littérature (œuvres, auteurs, genres, personnages, etc.), ces figures et ces objets prennent vie et se figent sous la plume de l'écrivain.

En guise de conclusion, nous proposerons de considérer chaque texte du *Cornet à dés* comme une représentation picturale dans le grand musée jacobien :

Max [...] sait fort bien que nombre de ses rigoureuses petites proses s'organisent en tableaux mouvementés et que son art est de ceux, inscrit par un jeu de lignes nettes dans l'espace clos d'un cadre, qui rivalisent avec une peinture moderne où le dessin se taille la part du lion au détriment de couleurs réduites²²⁹.

Les marges blanches de la page²³⁰ n'encadrent-elles pas chaque pièce, ainsi que le note Theo Hermans²³¹? En outre, dans « Poème – Que veux-tu... » (p. 45), le poète fusionne *poème* et *tableau* quand il emploie le mot « idylle », qui peut désigner autant une pièce de vers qu'une

²²⁹ MOURIER, Maurice. *Op. cit.*, p. 94.

²³⁰ Le terme « fond », que nous avons nombre de fois lu dans les exemples tirés de l'œuvre, est le nom donné à ces marges en imprimerie. Il s'agit aussi de l'arrière-plan d'une œuvre picturale.

²³¹ HERMANS, Theo. *Op. cit.*, p. 134.

œuvre visuelle. C'est cependant dans « Frontispice » que cet amalgame prend le plus d'intérêt pour nous :

Oui, il est tombé du bouton de mon sein et je ne m'en suis pas aperçu. Comme un bateau sort de l'ancre du rocher avec les marins sans que la mer en frémisses davantage, sans que la terre sente cette aventure nouvelle, il est tombé de mon sein de Cybèle un poème nouveau et je ne m'en suis pas aperçu. (p. 78)

L'image décrite correspond au tableau tel que nous l'avons observé dans notre étude. Parmi ses attributs, nous retrouvons un rocher en tant que cadre ainsi que du mouvement sur un fond inerte. Si l'émergence du bateau au-dessus d'une mer immobile est comparée à la naissance d'un poème, c'est que ce sont les mots qui animent les représentations statiques du recueil. Par ailleurs, un des symboles de Cybèle est le cube et, comme le note Anna Davies, on peut percevoir les dés dans ce poème qui tombe²³². Tout bien considéré, ce poème-tableau porte bien son titre au point où il pourrait servir de *frontispice* au livre « illustré » qu'est le *Cornet à dés*.

²³² DAVIES, Anna J. *Op. cit.*, p. 31.

Bibliographie

I. Corpus principal

JACOB, Max. *Le Cornet à dés* (1917), édité par Étienne-Alain Hubert, préface de Michel Leiris, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, 288 pages.

JACOB, Max. *Œuvres*, édité par Antonio Rodriguez, introduction de Guy Goffette, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2012, 1818 pages.

II. Corpus secondaire

CADOU, René Guy. *Esthétique de Max Jacob*, Paris, Seghers, 1956, 93 pages.

JACOB, Max. *Conseils à un jeune poète suivis de Conseils à un étudiant*, Paris, Gallimard, 1945, 124 pages.

JACOB, Max. *L'Art poétique; suivi de notes à propos des Beaux-Arts* [1922], Paris, L'Élocoquent, 1987, 79 pages.

JACOB, Max. *Le Laboratoire central* [1921], préface d'Yvon Belaval, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1980, 290 pages.

III. Études sur les corpus principal et secondaire

DAVIES, Anna J. *Max Jacob and the Poetics of Play*, Londres, Modern Humanities Research Association, coll. « Texts and Dissertations », vol. 80, 2011, 260 pages.

DÉCAUDIN, Michel. « Sur le vers libre de Max Jacob », dans *Max Jacob et la création : Colloque d'Orléans*, inédits de Max Jacob, Paris Province, Le journal de modes ou Les ressources de Florimond, textes réunis par Arlette Albert-Birot, Paris, Éditions Jean-Michel Place, coll. « Surfaces », 1997, pp. 45-48.

JOUBERT-THIBERGE, Emmanuelle. « Pourquoi la poésie en prose de Max Jacob est-elle difficile à lire? », dans *Max Jacob et la création : Colloque d'Orléans*, inédits de Max Jacob, Paris Province, Le journal de modes ou Les ressources de Florimond, textes réunis par Arlette Albert-Birot, Paris, Éditions Jean-Michel Place, coll. « Surfaces », 1997, pp. 49-60.

- KAMBER, Gerald. *Max Jacob and the Poetics of Cubism*, Baltimore, John Hopkins Press, 1971, 182 pages.
- KIMBALL, Ann. « Cubisme et poésie », dans *Centre de recherches Max Jacob*, n° 7, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1985, pp. 94-107.
- KOTOWSKA, Katarzyna. « Français écrit – Français parlé – Français prononcé : La quête du mot dans la poésie cubiste de Max Jacob », dans *Verbum VII*, n° 2, Gdańsk (Pologne), Université de Gdańsk, octobre 2005, pp. 457-464.
- LEVY, Sydney. *The Play of the Text : Max Jacob's Le Cornet à dés*, Madison, University of Wisconsin Press, 1981, 159 pages.
- LOUETTE, Jean-François. « Max Jacob : le manège et l'autel », dans *Sans protocole : Apollinaire, Segalen, Max Jacob, Michaux*, Paris, Belin, coll. « Extrême contemporain », 2003, pp. 145-166.
- HERMANS, Theo. « Chapter 4: Max Jacob: style, situation », dans *The Structure of Modernist Poetry*, London, Croom Helm, 1982, pp. 118-151.
- MOURIER, Maurice. « Max joue aux cubes », dans *Europe*, n° 638-639, Paris, juin-juillet 1982, pp. 88-100.
- PALACIO, Jean de. « La postérité du Gaspard de la nuit. De Baudelaire à Max Jacob », dans *La Revue des Lettres modernes*, n° 336-339, Minard, 1973, p. 157-189.
- PLANTIER, René. « La préface et les textes du *Cornet à dés* de Max Jacob », dans *Études de lettres*, n° 1-2, Lausanne, 2000, pp. 49-56.
- PLANTIER, René. *L'Univers poétique de Max Jacob*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane : Série C : Études littéraires », 1976, 429 pages.
- PONTIER, Jean-Marc. « Max Jacob, du poème au dessin », dans *Max Jacob et la création : Colloque d'Orléans*, inédits de Max Jacob, Paris Province, Le journal de modes ou Les ressources de Florimond, [1994], textes réunis par Arlette Albert-Birot, Paris, J.-M. Place, 1997, pp. 215-222.
- PONTIER, Jean-Marc. « Max Jacob plasticien », dans *Les Cahiers de Max Jacob*, n° 6, Presses Universitaires de Pau, 2006, repéré le 11 novembre 2015 à <<http://www.cahiersmaxjacob.org/cmj6/6pontier.html>>.
- RIESE HUBERT, Renée. « Max Jacob : the Poetics of *Le Cornet à dés* », dans *About French Poetry from Dada to "Tel quel"*; *Text and Theory*, édité par Mary-Ann Caws, Detroit, Wayne State University Press, 1974, pp. 99-111.

- RODRIGUEZ, Antonio. « Le cœur mis au loin », dans *Modernité et paradoxe lyrique: Max Jacob, Francis Ponge*, Paris, J.-M. Place, coll. « Surfaces », 2006, pp. 47-100.
- SANDRAS, Michel. *Lire le poème en prose*, sous la direction de Daniel Berger, Paris, Dunod, 1995, 206 pages.
- THAU, Annette. *Poetry and Antipoetry : a Study of Selected Aspects of Max Jacob's Poetic Style*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, coll. « North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Essays », n° 5, 1976, 128 pages.
- VAN ROGGER ANDREUCCI, Christine. « L'atelier de création : les reprises chez Max Jacob », dans *Max Jacob poète et romancier : actes du colloque du CRPC*, Université de Pau, 25-26-27-28 mai 1994 ; avec des lettres inédites de Max Jacob, Valéry Larbaud et Jean Cocteau, textes réunis par Christine Van Rogger Andreucci, Pau, Publications de l'Université de Pau, coll. « op. cit. – Littératures française & comparée », 1995, pp. 45-52.
- VAN ROGGER ANDREUCCI, Christine. « Le poème en prose jacobien », dans *Francofonia : Studi e Ricerche Sulle Letterature di Lingua Francese*, vol.14, n° 27, automne 1994, pp. 45-57.

IV. Études sur les recueils

- AUDET, René. *Le recueil : enjeux poétiques et génériques* (Thèse de doctorat), Université Laval, Québec, 2003, 361 pages, repéré le 7 avril 2016 sur ProQuest Dissertations & Thesis à <<http://search.proquest.com/docview/305272672?accountid=12543>>.
- DUMONT, François. *Le poème en recueil*, Québec, Nota Bene, 2010, 147 pages.
- LIU, Bo. « L'« architecture secrète » des « Tableaux parisiens » », dans *Les « Tableaux parisiens » de Baudelaire*, Paris, L'Harmattan, vol. 1, pp. 199-247.
- RICARD, François. « Le recueil », dans *Études françaises*, vol. 12, n^{os} 1-2, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1976, pp. 113-133, repéré à <<http://id.erudit.org/iderudit/036628ar>>.
- VIBERT, Bertrand. *Poète, même en prose : le recueil de contes symbolistes, 1890-1900*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Imaginaire du texte », 2010, 419 pages.
- S.a. « L'œuvre ouverte », dans *Études françaises*, vol. 11, n° 1, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1975, pp. 3-4, repéré le 3 avril 2016 à <<http://id.erudit.org/iderudit/036594ar>>.

V. Études sur les tableaux (la peinture et les fenêtres)

- BOURNEUF, Roland. *Littérature et peinture*, Québec, L'instant même, coll. « Connaître », 1998, 164 pages.
- DEL LUNGO, Andrea. *La fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2014, 520 pages.
- GALLEGO, Julian. « Le tableau à l'intérieur du tableau », dans *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire : l'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations 134 », 1976, pp. 157-170.
- HÉNIN, Emmanuelle. « Théâtre dans le théâtre et tableau dans le tableau », dans *L'âge de la représentation. L'art du spectacle au XVIIe siècle : actes du IXe colloque du Centre international de rencontres sur le XVIIe siècle*, Kiel, 16-18 mars 2006, octobre 2007, édités par Rainer Zaiser, Tübingen, Allemagne, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 174 », 2007, pp. 65-87.
- LAGIER, Jean-François (dir.), *Centre international du vitrail*, Chartres, repéré le 5 octobre 2015 à <<http://www.centre-vitrail.org/fr/>>.
- LICHTEN, Albert. « Le motif, le signe et le signifiant », dans *Le Signe et le tableau: peinture, écriture, référent dans la pensée contemporaine de la peinture*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2004, vol. 47, pp. 167-176.
- MONSERRAT, Prudon. *Peinture et écriture. 3, Frontières éclatées*, Paris, Différence, coll. « Traverses », 2000, 447 pages.
- NOËLLE, Marie-Laure. « La fenêtre : quelques angles d'approche », dans *La page des Lettres*, Académie Versailles, 5 décembre 2007, repéré le 8 février 2015 à <<http://www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article831>>.
- REY, Jean-Michel. *Le tableau et la page*, Paris; Montréal, L'Harmattan, coll. « Séries Esthétiques », 1997, 89 pages.
- RIESE HUBERT, Renée. « La technique de la peinture dans le poème en prose », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 18, n° 18, 1966, pp. 169-178, repéré le 14 mars 2014 à <www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1966_num_18_1_2315>.
- SPEIDEL, Klaus. « L'écriture du détail : allers-retours entre peinture et littérature », dans *Compilation de textes : les microlectures*, Fabula Littérature Histoire Théorie, n° 3, septembre 2007, 54 pages, repéré le 27 février 2015 à <<http://www.fabula.org/lht/3/speidel.html>>.

VOUILLOUX, Bernard. *La Peinture dans le texte : XVIIIe-XX^e siècles*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, coll. « CNRS langage », 1994, 135 pages.

S.a. « Le cubisme », dans *Histoire de l'art*, repéré le 21 octobre 2015 à <<http://www.histoiredelart.net/courants/le-cubisme-12.html>>.

VI. Études théoriques (linguistique, poétique, philosophie)

ADAM, Jean-Michel. *Linguistique textuelle : des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999, 208 pages.

BARDÈCHE, Marie-Laure. *Le principe de répétition : littérature et modernité*, Paris : Montréal, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 1999, 237 pages.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, 5 volumes.

CAPPELLO, Sergio. *Le réseau phonique et le sens : l'interaction phono-sémantique en poésie*, Bologne, CLUEB, coll. « Il ventaglio », 1990, 169 pages.

COMBETTES, Bernard. *Pour une grammaire textuelle : La progression thématique*, Paris, Duculot / Bruxelles, A. De Boeck, 1983, 139 pages.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1967, 439 pages.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine : Histoire de la philosophie et philosophie générale », 1972, 409 pages.

GENDRON, Sarah. *Repetition, Difference and Knowledge in the work of Samuel Beckett, Jacques Derrida and Gilles Deleuze*, New York, Peter Lang, coll. « Studies in literary criticism and theory, v.19 », 2008, 182 pages.

HAMON, Philippe. *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, coll. « Hachette supérieur », 1993, 247 pages.

VII. Ouvrages de référence

COLLINS, Neil. *Encyclopedia of visual artists*, repéré le 15 février 2015 à <<http://www.visual-arts-cork.com/index.htm>>.

DRILLON, Jacques. *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, 472 pages.

JODRA, Serge (dir.). *Imago Mundi : Encyclopédie gratuite en ligne*, repéré le 22 septembre 2015 à <<http://www.cosmovisions.com/>>.

GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, 1702 pages, repéré le 9 octobre 2015 à <<http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=tablinum>>.

LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue française*, XMLittré version 2, mis en ligne par François Gannaz, repéré le 12 février 2016 à <<http://www.littré.org>>.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980, 482 pages.

S.a. *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, Nancy (France), Université de Lorraine, repéré le 23 novembre 2012 à <<http://www.cnrtl.fr/>>.

S.a. *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires : (Les dictionnaires d'Universalis)*, vol. 11, Encyclopaedia Universalis, 2015, 2081 pages, repéré à <https://books.google.ca/books?id=xN2KBAAAQBAJ&dq=Dictionnaire+des+Genres+et+Notions+litt%C3%A9raires&hl=fr&source=gbs_navlinks_s>.

S.a. *Larousse*, Éditions Larousse, repéré le 2 mai 2015 à <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/>>.

S.a. *Wikipédia*, repéré le 12 novembre 2015 à <<https://fr.wikipedia.org/>>.

VIII. Articles et études portant sur des faits divers antérieurs ou contemporains au Cornet à dés

AUDUREAU, Annabel. *Fantômas : Un mythe moderne au croisement des arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, 331 pages.

DEBAECKER, Anne-Laure. « 22 août 1911 : On a volé la Joconde », dans *Le Figaro.fr : Histoire*, 25 septembre 2014, repéré le 10 février 2016 à <<http://www.lefigaro.fr/histoire/culture/2014/08/22/26003-20140822ARTFIG00019-22-aout-1911-on-a-vole-la-joconde.php>>.

DUBBELBOER, Marieke. « On prostitution: L'Assiette au Beurre and Kees van Dongen », dans *Poisonous Pens : Belle Époque Media Culture : News, Gossip, Culture and Publicity from 1900*, 17 juin 2014, repéré le 15 mars 2016 à <<https://poisonouspens.wordpress.com/2014/06/17/on-prostitution-l-assiette-au-beurre-and-kees-van-dongen/>>.

PENESCO, Anne. *Mounet-Sully: l'homme aux cent cœurs d'homme*, Éditions du Cerf, 2005, 620 pages, repéré le 3 mars 2016 à <https://books.google.ca/books?id=sucK1vYw7bEC&hl=fr&source=gbs_navlinks_s>.

TUNGATE, Mark. *Le monde de la beauté - Comment les marques transforment notre apparence*, Paris, Dunod, 2012, 320 pages, repéré le 28 avril 2016 à <https://books.google.ca/books?id=MQ6x3wrABrIC&printsec=frontcover&dq=Le+m onde+de+la+beaut%C3%A9&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjg-ravz8PMAhVLaD4KHf-_DG4Q6AEIGzAA#v=onepage&q&f=false>.

S.a. *Bulletin mensuel*, vol. 12, Société d'horticulture et de viticulture du Puy-de-Dôme, Université de Cornell, 1895, 236 pages, repéré le 16 février 2016 à <<https://books.google.ca/books?id=UvpNAAAAYAAJ>>.

VIII. Autres références

BAUDELAIRE, Charles. *Petits poèmes en prose : (Le Spleen de Paris)* [1869], introd., notes, bibliographie et choix de variantes par Henri Lemaitre, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1985, 265 pages.

GRACQ, Julien, *Carnets du grand chemin*, Paris, José Corti, 1992, 308 pages.

KLEIM, Albert. *Notes de la main d'Helvétius, publiées d'après un manuscrit inédit avec une introduction et des commentaires*, Paris, Félix Alcan, 1907, 116 pages, repéré le 11 février 2016 à <<https://archive.org/details/notesdelamaindh00helvgoog>>.

MANGUEL, Alberto. « La traduction comme lecture (et inversement) », dans *Le Monde diplomatique*, n° 662, mai 2009, p.31, repéré le 7 mars 2016 à <<https://www.monde-diplomatique.fr/2009/05/MANGUEL/17110>>.

MICHAUD, Guy. « Le thème du miroir dans le symbolisme français », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 11, n° 1, Paris, 1959, pp. 199-216, repéré le 11 janvier 2016 à <http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2147>.

POMEL, Fabienne (dir.). *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003, 348 pages.

ROLLIN, Charles. *Histoire ancienne*, dans *Œuvres complètes de Rollin*, vol. 10, observations d'Antoine Jean M. Letronne, Paris, Firmin Didot, 1822, 532 pages, repéré le 9 octobre 2015 à <<https://books.google.ca/books?id=rhAMAAAAYAAJ>>.

TABULA

Affiche

« [I]l traita la mystérieuse alcôve en rideaux verts de nid à puces et de caricature ou d'affiche »
(« Craindre le pire », p. 208)

« ce maître-autel laissait tomber des prospectus :
Vente de charité »
(« Vie double », p. 88)

Liste

« Je grimperai partout : vieilles plumes d'oie, carafons brisés, peintures de l'époque, grosse tête pour hindoue, grosse tête pour hindoue »
(« Du dilettantisme avant toute chose », p. 235)

Planche

« [C]'est un mur de planches rouges »
« Poème – Quand le bateau... », p. 48)

« [I]l me montre une roue de planches »
« Générosité espagnole, p. 176)

Tablette à écrire

(écrits de toutes sortes)
« Des papiers à recopier avec une meilleure écriture! »
(« Encore l'horrible aujourd'hui », p. 241)

(registres)
« [T]ous les monuments de Rome sur une *bouteglia* de vin et le registre correspondant pour démontrer qu'on en a bu copieusement »
(« Cubisme et soleils noyés », p. 92)

(comptes)
« [E]t s'il est sûr de me délivrer de la dette, c'est qu'il va m'envoyer les huissiers »
(« Anecdote », p. 47)

(cartes géographiques)
« Quand le bateau fut arrivé aux îles de l'océan Indien, on s'aperçut qu'on n'avait pas de cartes. [...] C'était une échelle de corde; le long de l'échelle, il y avait peut-être des cartes! »
(« Poème », p. 48)

Table

Carré de terrain

« [J]e me sauve pour retomber dans un autre carré. Est-ce une cour de caserne, ou celle d'une auberge? »
(« La guerre », p. 30)

Plis d'un vêtement

« [S]on mouchoir est une robe de Thaïs pliée en vingt carrés »
(« Le monde a... », p. 68)

Table de jeu

« Ici, les amis s'amusaient autour d'une table »
(« Un point de droit », p. 123)

« Capitale. Tapis de table »
(p. 152)

« Le jeu de dominos sur le tapis »
(p. 59)

TABLEAU

Baie

Description imagée

Peinture

Vieux tableau

Tableau vivant

Subdivision de pièce de théâtre

Tableau d'école

Fenêtre

Porte

Tableau votif

« Une nonne, dans un coin, priait, parce qu'elle avait égaré la sienne, la clef du couvent »
(« La clef », p. 118)

Tableau-horloge

Tableau de chasse