

Les mécanismes de l'étrangeté à l'origine de l'effet poétique chez Jean Cocteau. Étude sur les poèmes en prose

Auteur : Labye, Antoine

Promoteur(s) : Purnelle, Gerald

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2018-2019

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/7948>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

UNIVERSITÉ DE LIÈGE
DÉPARTEMENT DE LANGUES ET LETTRES FRANÇAISES ET ROMANES

MÉMOIRE
pour obtenir le grade de
MASTER EN LANGUES ET LETTRES FRANÇAISES ET ROMANES
présenté par M. Antoine LABYE
en août 2019

LES MÉCANISMES DE L'ÉTRANGETÉ À L'ORIGINE
DE L'EFFET POÉTIQUE CHEZ JEAN COCTEAU
ÉTUDE SUR LES POÈMES EN PROSE

DIRECTEUR DU MÉMOIRE
M. Gérard PURNELLE

LECTEURS
M. Jean-Pierre BERTRAND
Mme Françoise TILKIN

L'auteur remercie violemment

Olivier Sauvage

pour la découverte de Jean Cocteau

M. Gérard Purnelle

pour son infailible bienveillance

M. David Gullentops

M. Enrico Castronovo

Mme Anne Boissière

Mme Virginie Jacob Alby

pour leur collaboration scientifique

la société des Amis de Jean Cocteau

pour leur amitié

Il fallait y penser, voilà tout.

JEAN COCTEAU

À l'origine de notre réflexion, il y a la lecture de la section LA MORT des *Fleurs du mal*, et son appareil critique en Pléiade¹. Nous y apprenons que lorsque Baudelaire publie pour la première fois *La Mort des amants* dans le *Messenger de l'Assemblée* du 9 avril 1851, la première strophe se présente sous la forme suivante :

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères
Des divans profonds comme des tombeaux ;
Et de grandes fleurs dans des jardinières,
Écloses pour nous sous des cieus plus beaux.

Laquelle devait devenir, lors de la publication en recueil de 1857, la version définitive bien connue :

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Écloses pour nous sous des cieus plus beaux.

Effet de l'habitude dérangée ou regard amusé sur le chef-d'œuvre en train de se faire, le troisième vers primitif nous fit sourire. Son prosaïsme jardinier tranchait avec l'univers d'innommable et de mystère contenu dans ces *étranges fleurs* au paysage d'un des plus célèbres sonnets de Baudelaire. D'une part, de simples fleurs dans un endroit qui leur est propre (des jardinières) tiennent surtout leur exotisme de l'adjectif *grandes* et de l'arrachement aux territoires (géographiques ou temporels) esquissés au vers suivant. De l'autre, ces fleurs sont rendues deux fois étonnantes, par l'adjectif *étrange*, et par leur déplacement sur *des étagères*, lieu naturel aux livres et bibelots, moins aux plantes. Moins déterminées, presque plus des fleurs, elles se trouvent dans cette seconde version davantage disponibles aux lectures métaphoriques et symboliques. Nous pouvons y voir cristallisé le double-thème d'amour et de mort du sonnet, et pourquoi pas une présence allusive des *Fleurs du mal*.

Intéressé par ce qui nous apparaissait comme un déplacement vers une plus grande poéticité, nous nous dîmes qu'une étude exhaustive sur l'utilisation du mot *étrange* dans la poésie francophone de tous les temps et de tous les pays était à faire. Certains projets sont en eux-mêmes une jouissance suffisante pour nous épargner de les exécuter. C'était au moins une idée. Il apparut du reste, au second regard, que le mot *étrange* était présent

¹ BAUDELAIRE (Charles), *Œuvres complètes*, tome I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, pp. 1086-1103.

dans seize pièces des *Fleurs du mal*², c'est-à-dire près d'un poème sur dix. Assez pour être remarqué, néanmoins trop peu pour fonder un système.

Nous pensions ailleurs à quelques vers célèbres : « Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant » (Verlaine), « Ce peuple étrange est plus qu'un peuple, c'est une âme » (Hugo), « — *Idolo del mio cuor, anima mia*, mon ange,/ Ma vie, — et tous les mots de ce langage étrange/ Que l'amour délirant invente en ses fureurs » (Gautier). En cherchant bien (nous avons cherché), le mot *étrange* se trouve, et en plusieurs exemplaires, dans la plupart des recueils d'une bibliothèque. Impossible pourtant de lui prêter quelque adéquation particulière au langage poétique : *étrange* est simplement un mot courant, et ce dans de nombreux contextes. L'on peut tout au plus affirmer qu'un adjectif épïcène de deux (ou trois) syllabes, convenable à la rime, entre facilement dans les contraintes de versification, et que son sens vague lui confère une certaine qualité de passe-partout.

Il y a cependant peu d'espace laissé à la gratuité dans un sonnet de Baudelaire, et nous avons décidé de comprendre en quoi *d'étranges fleurs sur des étagères* nous paraissaient plus poétiques que *de grandes fleurs dans des jardinières*. L'indétermination du sens était une piste ; nous pensions à Mallarmé : « Le sens trop précis rature/ Ta vague littérature » ; à Valéry : « La plupart des hommes ont de la poésie une idée si vague que ce vague même de leur idée est pour eux la définition de la poésie. » Cette considération à double tranchant (et la posture universitaire) nous engageait cependant à avoir de la poésie une idée pas si vague que cela. Le sens du mot *étrange* ne devait, par ailleurs, pas l'être tout à fait.

Le *Dictionnaire historique de la langue française* chez Le Robert fait la synthèse des sens historiques — et concurrents, ce qui intéressera bientôt notre recherche sur Jean Cocteau — du mot *étrange*.

[...] Du latin *extraneus* « du dehors, extérieur », « qui n'est pas de la famille, du pays », [...] il est d'abord employé au sens latin d'« étranger », encore vivant à l'époque classique et même au XIX^e siècle. [...] Par extension, *étrange* signifie (v. 1165) « hors du commun, extraordinaire », sens aujourd'hui archaïque, courant dans la langue classique où l'adjectif équivalait à « épouvantable ». Par affaiblissement, *étrange* prend (1668) le sens moderne de « très différent de ce qu'on a l'habitude de voir » ; l'*étrange* n. m. (XIX^e s.)

² *Les Phares, L'Idéal, Sed non satiata, Une charogne, Un fantôme, Semper eadem, Le Chat, Le Beau Navire, Chanson d'après-midi, Le Cygne, Les Petites Vieilles, Le Squelette laboureur, Une martyre* (deux fois), *La Mort des amants, La Mort des artistes, Le Voyage*.

désignant spécialement (XX^e s.) un genre littéraire dans lequel des éléments étranges sont intégrés au récit.³

La superposition de ces sens au prisme des *étranges fleurs* de Baudelaire condense en effet discrètement les diverses couches du poème⁴, au-delà d'une étrangeté qui se décrit elle-même et sur laquelle nous reviendrons. Voici au moins de quoi distinguer le mot *étrange* à la fois des apparentés : *bizarre*, *drôle*, *singulier*, et des paradigmes du [vague], du [flou], de [l'indéterminé]. À l'opposé d'un sens simple et vague, il possède un sens multiple et précis.

C'est cependant l'histoire de l'adjectif *étrange* et sa dissociation progressive de celui d'*étranger* qui révèle la part la plus importante de notre enquête personnelle : ce qui est étrange est ce qui *semble* étranger, ou venu d'ailleurs, sans avoir à l'être forcément. Au-delà d'une réalité, l'adjectif décrit le regard et la sensation portés sur cette réalité. Appuyé sur les théories de la lecture d'Umberto Eco et la pragmatique de Peirce (nous y reviendrons), nous nourrissons l'idée que la description d'une sensation, si personnelle soit-elle que le sentiment d'étrangeté, est propre à convoquer l'expérience du lecteur pour être comprise, voire la provoquer. Des *fleurs étranges*, et à plus forte raison d'*étranges fleurs* — l'adjectif antéposé marquant un pas vers l'abstraction —, peuvent l'être vraiment par l'imagination poussée aux détournements les plus personnels, lorsque le lecteur accepte d'y projeter ses propres expériences d'étrangeté, d'inquiétude, dont nous aimons à penser (cela reste subjectif) qu'elles diffusent ici sur l'impression générale du poème.

De notre intuition à ce constat, il y a l'idée à défendre que le sentiment d'étrangeté engendre, déclenche ou nourrit quelque chose du sentiment poétique. Cela, sous les différentes formes de manifestation de l'étrange que nous serons amené à présenter. Prudente, cette thèse entend moins renégocier la question (illimitée) de l'effet poétique, ni celle de l'étrange, que proposer un point de tangence entre l'une et l'autre, qui nous paraît original. Comme le mentionnait *supra* l'entrée du Robert historique, l'*étrange* constitue également un genre et un domaine d'étude à part entière en littérature, lié à la production fantastique. Nous proposerons notamment d'importer un état de la question

³ « Étrange » dans *Dictionnaire historique de la langue française*, tome I, dir. Alain Rey, Paris, Le Robert, 2012, p. 1257.

⁴ Les fleurs sont ici tout à la fois [étrangères] — venues d'ailleurs dans l'espace ou le temps ; [épouvantables] — unissant la beauté, l'amour, la mort ; et [hors du commun] — sur des étagères, marquées d'une apparence étonnante, entre autres symbolismes possibles.

en ce domaine, ainsi que d'autres dont la description est à venir, pour aborder la question de l'étrangeté dans un corpus poétique.

S'il pourra d'abord être fait allusion à d'autres auteurs, c'est par goût pour son œuvre et pour le XX^e siècle (post-mallarméen, bientôt post-freudien) que nous appliquerons ensuite nos analyses à la poésie de Jean Cocteau, à travers les poèmes en prose des recueils *Opéra* (1927) et *Appogiatures* (1953). Le peu de commentaire et l'absence de monographie fournie sur les poèmes en prose de Cocteau nous encourage à leur consacrer une attention singulière. L'enjeu est double ; si ce pan quelque peu marginal de l'œuvre de Cocteau constitue un vivier propre à nourrir d'exemples notre approche conceptuelle, nous verrons en retour ce que celle-ci nous apprend d'original à l'autopsie de ces textes très particuliers.

Après quelques états sur les questions théoriques, les pages de notre deuxième partie construiront une analyse non pas thématique, mais plutôt *mécanique* du corpus choisi, par l'observation des différentes voies de déclenchement du sentiment d'étrangeté. Nous espérons par ce parcours d'analyse contribuer modestement aux recherches sur la poésie de Jean Cocteau, que nous tenons en plus haute estime, et dont le goût a précédé les envies d'étude.

Le lecteur trouvera, en partie annexe, la reproduction de l'ensemble des poèmes en prose d'Opéra et Appogiatures. Les références aux poèmes des deux recueils se feront toujours sous la forme : [LE BUSTE, O 554], renvoyant au titre du poème, suivi de la lettre O ou A (pour Opéra ou Appogiatures) et de la pagination dans le volume des Œuvres poétiques complètes en bibliothèque de la Pléiade. Cette même pagination permettra de circuler dans l'annexe.

PREMIÈRE PARTIE : LES MÉCANISMES DE L'ÉTRANGETÉ

Chapitre I : Définir l'étrangeté

Nous avons ci-avant employé indifféremment l'adjectif *étrange* et le substantif *étrangeté*, sans distinguer entre l'un et l'autre de manière explicite. Il apparaît que le langage courant, non spécifique, ne semble pas connaître d'écart sémantique entre les deux. Leur opposition d'usage peut être tenue pour grammaticale, où l'*étrangeté* désigne simplement le [caractère étrange] de quelque chose. Citons en vrac Larousse :

ÉTRANGE adj. (lat. *extraneus*). Qui sort de l'ordinaire ; singulier, bizarre. *Une nouvelle, un sourire étranges.*

ÉTRANGETÉ n.f. 1. Caractère de ce qui est étrange ; bizarrerie. [...] ⁵

Littré :

ÉTRANGE (*é-tran-j'*) adj. [...] Qui est hors des conditions, des apparences communes. [...]

ÉTRANGETÉ (*é-tran-je-té*) s. f. Caractère de ce qui est étrange. [...] ⁶

Le TLFi :

ÉTRANGE [...] Qui surprend l'esprit, les sens par un (ou des) caractère(s) inhabituel(s) ; singulier, extraordinaire. [...]

ÉTRANGETÉ subst. fém. Caractère de ce qui est étrange, bizarre, surprenant, inhabituel. [...] ⁷

et à nouveau le Robert historique :

ÉTRANGE voir *supra*.

ÉTRANGETÉ n. f. attesté à la fin du XIV^e s. (*estrangeté*), est rare avant le XVIII^e siècle ; le mot était condamné au XVII^e s. (Vaugelas). Il signifie « caractère étrange » et par métonymie « action, chose étrange » (1580). ⁸

Nous constatons, devant ces définitions, la possibilité d'une économie de moyens, puisque proposer une définition d'*étrange* suffit, par renvoi, à définir l'*étrangeté*. Cela implique l'exclusion méthodique de quelques métonymies et sens spécifiques à l'un et l'autre, auxquels nous reviendrons.

⁵ « Étrange » et « Étrangeté » dans *Le Petit Larousse illustré 2007*, dir. Isabelle Jeuge-Maynard, Paris, Larousse, 2006, p. 436.

⁶ « Étrange » et « Étrangeté » dans *Le Littré*, consulté sur <<https://www.littre.org>> (juillet 2019).

⁷ « Étrange » et « Étrangeté » dans *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, consulté sur <<https://www.cnrtl.fr>> (juillet 2019).

⁸ « Étrange » dans *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 1257.

Qu'entendre donc, par *étrange* ? L'exercice lexicographique n'est pas tout à fait vain, s'il permet de dire quelque chose de notre concept. De fait, la plupart des définitions reproduites ci-dessus nous paraissent trop vastes. Ce sont celles qui tiennent pour étrange ce qui [sort de l'ordinaire]. S'il est recevable que ce qui est étrange sort de l'ordinaire, la réciproque — ce qui sort de l'ordinaire est étrange — néglige les spécificités du concept que nous voulons approcher. Comme nous l'avons exprimé en préambule, la subjectivité du sentiment nous paraît indissociable du concept d'étrangeté. C'est en outre en ce sens que les quelques corpus théoriques nous conduiront à l'appréhender. Toutes les modalités de [l'exceptionnel] ne recouvrent en effet pas celles de [l'étrange], et la réciproque sera également sujette à nuance lorsque nous nous intéresserons à la thématique du familier inquiétant.

Nous tiendrons donc pour canonique la définition proposée par le TLFi, qui rend compte de ces nuances avec économie, et nous semble donner la ligne la plus conforme à notre objet. Nous emploierons le terme *étrange* lorsque nous voudrions désigner :

[Ce] qui surprend l'esprit, les sens par un (ou des) caractère(s) inhabituel(s).

C'est la nature de cette *surprise* de l'esprit ou des sens que nous chercherons à comprendre en tant que phénomène, à travers ses effets et déclenchements, en particulier lors de l'expérience esthétique et poétique.

Quelques sens spécifiques

Nous écartions tout à l'heure, à dessein, les définitions spécifiques des mots *étrange* et *étrangeté*, pour en isoler l'acception usuelle courante. Il convient de les mentionner ici, au moins pour distribuer entre celles que nous choisirons d'observer, et les autres jugées ici non pertinentes.

En plus de l'acception courante des mots *étrange* et *étrangeté*, les dictionnaires consultés relèvent trois emplois terminologiques. L'un est lié à la physique nucléaire (relevé par Larousse, TLFi, Le Robert), où l'*étrangeté* est l'un des marqueurs du comportement des particules élémentaires. Les deux autres s'attachent aux domaines respectifs de la psychologie (Larousse) avec le concept freudien d'*inquiétante étrangeté*, et de la littérature (Le Robert), où l'*étrange* substantivé désigne un genre de récits. Si nous écarterons rapidement, par souci évident de congruence, le premier emploi

spécifique, les deux suivants seront au cœur de nos réflexions à venir. Proches par leur emploi du sens usuel d'*étrange* et *étrangeté*, ils rendent compte de phénomènes — psychologiques et littéraires — largement documentés, que nous tiendrons pour autant de voies d'accès à notre question fédératrice de l'étrangeté en poésie.

Nous trouvons deux sens métonymiques, où Larousse relève *une étrangeté*, usage littéraire pour désigner une action ou chose étrange, et le TLFi note un emploi substantivé d'*étrange*, désignant le caractère étrange de quelque chose, par exemple sous la forme « l'étrange est que... ». Ces dérivés ne feront guère l'objet d'analyses ultérieures, s'ils entretiennent eux aussi avec notre concept un lien grammatical, sans véritable variation sémantique.

Mentionnés plus haut, les sens historiques d'« étranger » (Littré, TLFi, Le Robert) et de « terrible, épouvantable » (TLFi, Le Robert) pour le mot *étrange* continueront de nous occuper. Si les sens étymologiques disent toujours quelque chose, génétiquement, de leurs dérivés modernes, les étymologies d'*étrange* sont en quelque sorte des étymologies à l'envers, auxquelles le mot ne cesse de retourner par ses emplois neufs. Considérons que la littérature de l'*étrange* est souvent, aussi, une littérature de l'épouvante. Par ailleurs, la théorie de l'*inquiétante étrangeté* pose autant les problèmes de l'épouvantable que de l'étranger.

Le mot vertical

Pour finir, et puisque nous abordons un corpus de poésie moderne, notons que le sens usuel du mot *étrange* se pourra confondre avec l'ensemble de ces sens paradigmatiques au prisme du discours poétique, tel que nous avons voulu l'esquisser dans notre exemple baudelairien introductif. Roland Barthes a nommé *verticalité* du mot poétique cette « sorte de géologie existentielle, où se rassemble le contenu total du Nom, et non plus son contenu électif »⁹, et qu'il veut propre à la poésie de la modernité. Nous retrouvons cette approche, à la fois étendue et précisée, à travers la sémantique interprétative de François Rastier, et ce qu'il nomme le régime de la *lecture productive*¹⁰. En usage, dans un poème, aucune signification possible du mot *étrange* n'est donc à

⁹ BARTHES (Roland), *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1972, p. 39.

¹⁰ RASTIER (François), *Sens et textualité*, Paris, Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1989, p. 51.

négliger totalement. Considérons qu'au sommet de cette virtualité du mot, « amené à une sorte d'état zéro, gros à la fois de toutes les spécifications passées et futures »¹¹, les *étranges fleurs* baudelairiennes pourraient également relever de la physique quantique.

Ce dernier exemple, d'aspect saugrenu, nous permet de définir la position que nous adopterons lors de nos analyses, qui est celle de la (ré)interprétation systématique, par le récepteur, du texte dont le sens est considéré comme immanent et plurivoque. Cette indépendance du texte nous paraît importante dès lors qu'il s'agit de questionner l'effet poétique, et plus particulièrement la qualité subjective du sentiment d'étrangeté. La part systématique de nos analyses intéressera, chez Cocteau, les mécanismes emmenant au sentiment d'étrangeté, dont certains jouent à dessein sur l'ambivalence des sens et même des sons (par exemple, lorsqu'un calembour sert de cheville à quelque basculement du poème). À titre paradoxal, c'est notamment le respect de la volonté auctoriale qui appellera ici à cette indépendance plurivoque de l'objet textuel, et même du mot seul.

Il ne s'agira pas, cependant, de conjecturer sur ce que le lecteur, en tant que sujet, pourrait lui-même injecter de sens au texte. Nous y verrions une erreur de direction. Si nous nous intéresserons à quelques notions de cognition, les émanations de la psyché nous semblent relever davantage de la psychologie que des études littéraires. Nous nous garderons — au moins par humilité intellectuelle — d'exploiter directement ce domaine dans nos analyses que nous voulons ici tournées vers l'architecture du texte nu.

Une approche arithmétique

Entre le sens usuel du mot *étrange*, que nous avons choisi d'isoler, et ses diverses spécialisations que nous n'avons fait qu'esquisser (la recherche sémantique est vaste), le rapport peut paraître distant. S'il l'est en effet sur le plan du lexique, où les différents emplois tendent à s'autonomiser, notre approche n'est pas tant celle d'un mot que d'un phénomène. Dans cette optique, la multiplication de points de vue, théories et sémantiques parfois imperméables, nous paraît intéressante pour l'appréhension globale d'une phénoménologie du *sentiment étrangeté*.

Est-ce la même *étrangeté* que nomment dans leurs confins la psychanalyse, les études littéraires, la philosophie du langage ? Probablement pas, du moins dans leurs développements conceptuels complets, comme le laisse penser, par analogie, l'opposition

¹¹ BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 39.

quasi radicale avec l'*étrangeté* de la physique des particules. Si le sème de [l'étrange] leur est commun, ces différentes théories se fondent sur un vocabulaire de l'*étrangeté* qui tend, il faut le dire, vers l'idiosyncrasie.

C'est en connaissance de cause que nous aborderons individuellement des théories de l'*étrangeté* spécifiques, plus ou moins concordantes, avec pour fil conducteur leur rapport à l'expérience esthétique, et en particulier au texte poétique. Définir un concept, un phénomène, revient à en éprouver les limites. À travers un parcours théorique que l'on pourrait qualifier d'alvéolaire, nous espérons toucher au phénomène de l'*étrangeté* par ses divers côtés. S'il faut d'abord le dépasser un peu, c'est pour ensuite dresser le portrait de ce qui subsiste de cette polyphonie, après réduction et recoupements, pour servir l'analyse textuelle.

Par addition, nous entendons construire un inventaire pertinent de schèmes, de phénomènes parents, qui dans un texte tendent à conduire le lecteur à l'expérience de l'*étrangeté*. Le sens des chapitres à venir est donc d'opérer une transition utile entre les approches théoriques et l'analyse, à travers la quête de ces schèmes, que nous avons voulu nommer *mécanismes de l'étrangeté*. Ces derniers seront autant d'outils appliqués à l'étude du corpus coctelien, objet de la deuxième partie de ce travail.

Les théories de l'étrangeté

Nous avons choisi d'orienter notre effort, et faire d'abord état de la question de l'*étrangeté* dans deux grands domaines, à chacun desquels seront consacrés deux chapitres dans la suite de cette première partie. Nous nous intéresserons en premier lieu au concept freudien d'*inquiétante étrangeté*, ses développements au cours du XX^e siècle (notamment par Jacques Lacan) et ses applications à plusieurs corpus littéraires. La plus éloignée du domaine littéraire, cette approche fournira quelques concepts de psychanalyse propices à une théorie de la lecture hors de la simple approche structurale.

Nous aborderons ensuite — autre grande voie déjà évoquée — le vaste domaine de la littérature fantastique (dont l'*étrange*, ainsi nommé, constitue un sous-genre), notamment à travers ses théorisations par Louis Vax et Tzvetan Todorov. Nous y relèverons les principaux thèmes et procédés textuels utiles à notre analyse de corpus, donnant un cadre, cette fois, proprement littéraire. Nous y aborderons brièvement les rapports manifestes qu'entretient l'œuvre de Cocteau, dans son ensemble, avec les codes de ce genre littéraire.

Entre les lignes de cette double voie, nous effleurerons la question de l'étrangeté en d'autres domaines, comme la philosophie du langage, l'esthétique ou l'histoire littéraire. C'est par économie que nous ne leur consacrerons pas de chapitres exclusifs. Un certain choix de clarté soutient la finalité de l'incrément théorique, qui sera d'ouvrir efficacement sur la partie analytique de notre recherche.

Chapitre II : L'inquiétante étrangeté

Ce point de théorie, qui relève d'un domaine très étranger au nôtre et cherche à faire un bref état de la question, s'appuie notamment sur les interventions du colloque « Rencontre autour de l'inquiétante étrangeté », organisé par Anne Boissière et Rosa Caron pour l'Université de Lille en février 2017. Nous devons à Mme Anne Boissière quelques précieux éclaircissements sur les rapports entre psychanalyse et esthétique, ainsi qu'une orientation dans le dédale bibliographique. Nous remercions en particulier Mme Virginie Jacob Alby (Université Nice-Sophia-Antipolis) pour avoir bien voulu ajuster nos notes personnelles, et sous le contrôle de qui nous abordons la question psychanalytique.

Unheimlich

Le syntagme d'*inquiétante étrangeté* renvoie, en psychanalyse, au concept freudien d'*Unheimlichkeit*, dont il est la traduction française. Cette traduction, proposée en 1933 par Marie Bonaparte et depuis lors couramment adoptée¹², est une tentative de rendre compte des complexités inhérentes à la fois au mot et au concept.

C'est au bout de vastes réflexions sur l'ambiguïté du mot que Freud pose les bases du concept en 1919, dans le court essai du même nom (*Das Unheimliche*), qui demeure une référence sur le sujet. Ces réflexions, dans les premières pages de l'essai, portent sur l'intraduisibilité relative du mot allemand d'*unheimlich*, qu'il associe à un sentiment précis d'étrangeté. La seconde partie du texte constitue une recherche sur les causes de ce sentiment à travers un exemple littéraire. Ambigu, *unheimlich* est en allemand l'antonyme de *heimlich*, comme le souligne d'abord Freud :

Le mot allemand « unheimlich » est manifestement l'opposé de « heimlich, heimisch, vertraut » (termes signifiant intime, « de la maison », familier), et on pourrait en conclure que quelque chose est effrayant justement parce que pas connu, pas familier.¹³

Le régime de l'étrangement inquiétant ne semble pas cependant appartenir à tous les domaines de l'inconnu, de l'étrange ou de l'étranger. Freud remarque, à l'origine du

¹² ADAM (Jacques), « De l'inquiétante étrangeté chez Freud et chez Lacan » dans *Champ lacanien*, n° 10, Paris, EPFCL-France, 2011, p. 197.

¹³ FREUD (Sigmund), « *L'inquiétante étrangeté* » (*Das Unheimliche*), trad. Marie Bonaparte et Madame Edouard Marty, édition électronique par Jean-Marie Tremblay, Chicoutimi, Les Classiques des sciences sociales, 2014 [1919, trad. 1933], p. 8.

sentiment d'étrangeté, le rapport de l'individu à une intimité profonde (*heim*, le foyer), secrète et par là même étrangère parce que cachée. L'enquête étymologique permet de relever qu'un certain sens du mot *heimlich* (« secret, soustrait au regard ») se rapproche de son contraire *unheimlich*. Freud l'associe au phénomène advenant lorsque le trop intérieur, le trop familier, par voie de refoulement, devient étranger au sujet qui le porte :

Ainsi « heimlich » est un mot dont le sens se développe vers une ambivalence, jusqu'à ce qu'enfin il se rencontre avec son contraire « unheimlich ». « Unheimlich » est, d'une manière quelconque, un genre de « heimlich ». [...]

Nous ne nous attendions certes pas à cela. « Unheimlich » serait tout ce qui aurait dû rester caché, secret, mais se manifeste. [...]

L'« Unheimliche » est ce qui autrefois était « heimlich », de tous temps familier. Mais le préfixe « un » placé devant ce mot est la marque du refoulement.¹⁴

C'est ce rapport à l'intimité qui précise et à la fois distingue l'inquiétante étrangeté des autres modalités de l'étrange — nuance que la traduction française tend à éluder. D'autres traductions sont quelquefois proposées, comme l'*inquiétant familier*, ou enrichissent le concept en l'élargissant, comme la notion lacanienne d'*extimité* :

Ce terme d'*extimité* est construit sur celui d'*intimité*. Ce n'est pas le contraire car l'extime c'est bien l'intime. C'est même le plus intime. *Intimus*, c'est déjà, en latin, un superlatif. C'est le plus intime, mais ce que dit ce mot, c'est que le plus intime est à l'extérieur. Il est du type, du modèle corps étranger.¹⁵

Le sentiment d'inquiétante étrangeté relève donc d'un paradoxe ; celui de constater hors de soi la présence d'un lieu très intime, oublié ou refoulé, que le sujet est alors contraint de reconnaître à la fois comme soi et comme autre, étranger (l'extime). Sur le plan de l'inconscient, ces sentiments de transgression correspondent à un échec du contrôle du Moi, qui débouche sur une modalité de l'angoisse. Elle ravive les peurs que l'on croyait surmontées, parmi lesquelles le refoulement originel (l'idée de mort), la peur du vide ou de la dépossession de soi. Plus globalement, cela manifeste l'angoisse de la condition humaine.

Apparentée au sentiment de déjà-vu, l'inquiétante étrangeté se manifeste dans quelques expériences ordinaires où le sujet ne reconnaît pas sa voix dans un micro, celle

¹⁴ FREUD (Sigmund), *op. cit.*, pp. 12-13 et p. 27.

¹⁵ MILLER (Jacques-Alain), *Extimité*, séminaire 1985-1986 à l'Université Paris-8, transcription numérique consultée sur <jonathanleroy.be/wp-content/uploads/2016/01/1985-1986-Extimité-JA-Miller.pdf> (juillet 2019), p. 3.

d'un proche au téléphone, n'identifie pas sa chambre au réveil ou perçoit comme étranger son reflet dans la vitre oblique du train. Plus intéressant pour nous : elle est un effet produit par certaines dispositions des œuvres d'art.

Art et inquiétante étrangeté

L'affinité du concept d'*inquiétante étrangeté* avec les domaines de l'esthétique, de l'art, et — en ce qui nous concerne particulièrement — de la littérature est aménagée d'emblée par le texte fondateur de Freud :

Le psychanalyste ne se sent que rarement appelé à faire des recherches d'esthétique. [...] Il est pourtant parfois amené à s'intéresser à un domaine particulier de l'esthétique, et généralement c'en est alors un qui se trouve à côté et négligé par la littérature esthétique proprement dite.

On voudrait savoir quel est ce fond, ce sens essentiel qui fait que, dans l'angoissant lui-même, l'on discerne de quelque chose qui est l'inquiétante étrangeté.¹⁶

Cette recherche esthétique de l'inquiétante étrangeté « dans l'angoissant lui-même » sera menée, dans l'essai de 1919, à travers une lecture des contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann, qualifié par Freud de « maître inégalé de l'« Unheimliche » ou inquiétante étrangeté en littérature »¹⁷.

Cette inclusion de l'inquiétante étrangeté au domaine de la littérature fantastique prépare en quelque sorte notre chapitre sur ce genre littéraire. Elle n'en est cependant qu'une modalité, et nous verrons que l'*étrange* de la littérature fantastique dépasse la définition restrictive de l'inquiétante étrangeté, tout comme cette dernière touche à la question esthétique au-delà de la littérature fantastique, notamment dans les arts visuels et la poésie. De la nécessité, donc, d'aborder individuellement les deux phénomènes qui, s'ils trouvent des points de rencontre, ont des raisons fort différentes.

Les interactions sont en effet nombreuses, entre arts et psychanalyse, à travers le concept d'inquiétante étrangeté. En témoigne le nombre d'expositions récentes dont elle est le sujet ; citons à titre d'exemple : *Biennale de Lyon. « L'inquiétante étrangeté »* (2011), *Manet, une inquiétante étrangeté* (Musée d'Orsay, 2011), *Valérie Belin, une inquiétante étrangeté* (Centre Pompidou, 2015), *L'inquiétante étrangeté de Degouve* (Musée Félicien Rops de Namur, 2012), *Persona, étrangeté humaine* (Musée du quai

¹⁶ FREUD (Sigmund), *op. cit.*, pp. 6-7.

¹⁷ FREUD (Sigmund), *op. cit.*, p. 19.

Branly, 2016), « *Uncanny* », *l'inquiétante étrangeté* (Tunis, 2017), ou encore *Inquiétantes étrangetés* (Korridor 24B, Lille, 2014).

La réciproque équivaut, puisque nombre d'études en psychanalyse prennent la littérature ou les arts visuels pour objet¹⁸. Gregorio Kohon (British Psychoanalytical Society), dans l'appendice d'une étude consacrée en 2012 à Louise Bourgeois et Franz Kafka, associe directement le sentiment d'inquiétante étrangeté à l'expérience esthétique, en tant que faille de l'habitude (dans l'habitude). Inesthétique par nature, celle-ci serait encline à de violents réveils :

RICHARD DAWKINS suggère que, dès le début de la vie, le cerveau humain est structuré de telle façon qu'il considère le monde perçu comme allant de soi. Pour lui, cette tendance s'appuie sur ce qu'il nomme « l'inesthétique de la familiarité » : notre sentiment de crainte et d'émerveillement devant la fabuleuse complexité de la vie, de l'univers et de la nature s'engourdit, « anesthésié » par la familiarité.

Cela peut se comprendre comme la satisfaction d'une fonction d'adaptation bien plus nécessaire : rendre les choses familières, rassurantes et, par conséquent, contrôlables. [...] Nous ajustons, modifions, révisons, tordons ces choses pour les faire « nôtres » dans une stratégie d'apaisement.

La présence du familier [...] offre un réconfort qui reste précaire. Entre les mailles du filet, les fantômes apparaissent — insécurité, manque de confiance en soi, gêne, angoisse, paranoïa même — tous prêts à jaillir, à nous faire ressentir combien nous sommes étrangers à nous-mêmes. *Das Unheimliche*, le concept freudien d'*inquiétante étrangeté* [...] nous permet de décrire un des aspects fondamentaux de l'expérience esthétique, essentiels pour l'appréciation de la littérature et des productions artistiques.¹⁹

Ce long extrait nous semble situer avec assez de précision la place de l'inquiétante étrangeté dans l'expérience esthétique. L'étrangement inquiétant ne peut être pris directement pour une modalité du beau, ni même de l'effrayant. Il intéresse l'art à travers la rupture de cette « stratégie d'apaisement » inconsciente et naturelle, qui peut rendre le sujet étranger à lui-même, y compris à travers les objets extérieurs, sur lesquels il projette un certain confort. L'émergence de cette insécurité, à la fois de l'individu face à l'objet et dans le rapport à l'objet lui-même, satisfait par des voies profondes une certaine recherche de la déshabitude constitutive de la modernité du XX^e siècle.

¹⁸ Parmi celles-ci, nous ferons l'impasse sur les travaux voués à faire la psychanalyse de l'auteur par son œuvre, voire de l'œuvre elle-même, ou à commenter la part d'affects en jeu dans le processus de création. Nous nous intéresserons, en revanche, au moins rapidement au discours de la psychanalyse sur la place de l'inquiétante étrangeté en tant que phénomène, dans l'expérience esthétique et poétique.

¹⁹ KOHON (Gregorio), *Des tanières & des terriers. Les refuges de la psyché chez Louise Bourgeois & Franz Kafka*, trad. Hélène Blaquièrre, Montreuil-sous-Bois, Les éditions d'Ithaque, 2016 [2012], pp. 81-82.

Au fond du connu pour trouver du nouveau

Nous revenons ici brièvement à LA MORT de Baudelaire, pour trahir l'appel qui conclut *Le Voyage*, à plonger « au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! » Formule visionnaire parce que désespérée, qui annonce si l'on veut, l'impossible renouvellement de la modernité, que le XX^e siècle devra réinventer. Ce passage de témoin n'opère-t-il pas au prix d'un grand retournement, marqué par l'émergence de la psychanalyse et les succès de l'inconscient. Le grand Inconnu du XX^e siècle est assurément à trouver au fond du Connu, et ce qui lui est le plus étranger le sera davantage depuis l'intérieur que depuis l'extérieur.

Le dire est un écueil, mais cela doit nous rapprocher quelque peu de notre objet. Cette recherche du rafraîchissement du regard sur le quotidien, par exemple propre à l'Esprit Nouveau d'Apollinaire (ce qu'il nommera « émerveillement »), et constitutive des expériences dada et surréalistes (ne citons que l'exemple patent du ready-made), s'accorde bien à une phénoménologie de l'*extime* ou de l'inquiétante étrangeté. Si *Fontaine* de Marcel Duchamp doit marquer les esprits, au-delà d'une posture artistique nouvelle, c'est de confronter le sujet à l'exposition d'une intimité inconfortable. « Le sentiment d'étrangeté a avant tout une fonction de défense, défense contre une possibilité de satisfaction dont on veut écarter la possibilité, dont on ne veut pas ou dont on ne peut pas supporter la jouissance. »²⁰ Le renouvellement du regard sur l'objet s'accompagne ici d'un renouvellement du regard sur soi.

La posture constitutivement duplice de Cocteau à l'égard de la modernité — presque toujours en dehors, mais ne manquant pas de s'y adosser pour mieux en épouser les formes — ne manque pas de l'inscrire dans cette recherche constante du dépaysement du regard, du rafraîchissement des formes connues. Il en témoignera souvent lui-même, à travers la parabole ou l'exemple du fauteuil Louis XVI, rapporté ici dans les notes sur l'art du *Mystère laïc* :

Le vrai réalisme consiste à montrer les choses surprenantes que l'habitude cache sous une housse et nous empêche de voir. [...] Un fauteuil Louis XVI nous frappe devant le magasin de l'antiquaire, enchaîné sur le trottoir. Quel drôle de chien ! C'est un fauteuil Louis XVI. Dans un salon on ne l'aurait pas vu.²¹

²⁰ ADAM (Jacques), « De l'inquiétante étrangeté chez Freud et chez Lacan » dans *Champ lacanien*, n° 10, Paris, EPFCL-France, 2011, p. 206.

²¹ COCTEAU (Jean), *Essai de critique indirecte*, Paris, Grasset, coll. « Pour mon plaisir », 1932, pp. 56-57.

« Un fauteuil Louis XVI enchaîné sur le trottoir », cela livre en quelques mots la formule néoclassique de Cocteau, qui s'efforcera de cheviller l'antique au contemporain, pour mieux réveiller la nouveauté de l'un et l'autre²². Choisisant presque toujours le vers, presque toujours régulier, pour dire la poésie, nous verrons plus loin que son recours occasionnel au poème en prose (l'objet de notre étude) s'avère lui aussi fondamentalement antimoderne, installé au plus proche du modèle baudelairien déjà usé.

Une phénoménologie de l'angoisse

Nous finissons de le dire : toujours attentif aux préoccupations moderne, Cocteau ne les cherche que rarement dans la forme. Sa modernité émane de l'intérieur, du traitement particulier et souvent inédit réservé à des sujets eux-mêmes très classiques. C'est, somme toute, ce traitement que nous voulons appeler *mécanismes*. Nous nous apprêtons à inventorier ceux liés au sentiment d'inquiétante étrangeté, qui nous paraissent essentiels pour comprendre la production coctelienne de poèmes en prose.

Il faut nous prémunir, cependant, de déployer au-delà de ses limites le phénomène d'inquiétante étrangeté, comme l'a parfois voulu la fortune du concept, notamment dans le domaine des arts. Un fauteuil Louis XVI sur un trottoir est certainement insolite, quelque peu étrange, mais pas *unheimlich*, étrangement inquiétant (il eût fallu, pour cela, rencontrer par exemple son propre fauteuil, objet intime enchaîné à un trottoir inconnu). L'exemple nous a toutefois permis de souligner l'intérêt de l'époque et de Cocteau pour le dépaysement du connu, dont nous allons tenter de saisir l'une des voies.

Les circonstances nous sont favorables, pour une étude littéraire, puisque c'est dans la littérature et ses effets que Freud puise directement, pour constituer une typologie de l'inquiétante étrangeté. Notons bien qu'il ne cherche pas, dans les contes fantastiques d'Hoffmann, la transposition de situations réelles où le sentiment d'inquiétante étrangeté se manifesterait, mais bien les situations textuelles propres à l'engendrer chez le lecteur. Notre seul parti pris sera, pour les reconnaître en poésie, de les transposer à un autre genre littéraire.

²² Faut-il souligner le parallélisme tentant de cette image avec les débuts prodiges du jeune Cocteau symboliste. Adulé par les salons littéraires, il raturera définitivement ces épisodes de jeunesse de son œuvre poétique, au profit d'une bohème et d'une avant-garde parfois mal imitées. « Dans un salon on ne l'aurait pas vu. »

Chapitre III : Mécanismes de l'inquiétante étrangeté

Le « vrai réalisme » dont Cocteau souligne les mérites dans l'extrait que nous avons vu est celui de Giorgio De Chirico. Façon pour notre analyse de serrer encore un peu les liens entre Cocteau, l'art de son temps, et la psychanalyse : Chirico, loué par Apollinaire et les surréalistes, est également l'un des peintres abondamment commentés par les études sur l'inquiétante étrangeté. Celui que Cocteau nomme au même endroit « dépayagiste » fait l'objet de puissants éloges dans le *Mystère laïc* ; ceux-ci témoignant, sinon d'une influence directe, au moins d'un vaste phénomène d'imprégnation et d'affinités artistiques, à l'époque des poèmes en prose d'*Opéra*.

La peinture de Chirico est une peinture de l'espace et du corps, comme le sont à bien des égards les proses de Cocteau. On notera que si l'inquiétante étrangeté touche forcément à ce qui nous est familier, un grand nombre des œuvres qui y sont liées ont trait au corps (quoi de plus fondamentalement familier et étranger). De l'angoisse du corps au plaisir du texte, il n'y a qu'une enjambée — rhétorique —, qui consiste, comme souvent, à citer Roland Barthes : « Le plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées — car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi. »²³

Le lecteur trouvera dans les sections à venir l'ensemble des facteurs isolés par Freud dans l'essai de 1919, propres à transformer les simples situations d'angoisse en inquiétantes étrangetés. En plus de les restituer tels quels, nous y ajouterons quelques continuations issues de la tradition psychanalytique. À titre illustratif et préparatoire, nous joindrons plusieurs exemples apparentés, notamment issus de notre corpus coctelien.

La tension entre animé et inanimé

Ce motif, le premier relevé par Freud, est introduit en ces mots :

E. Jentsch a mis en avant, comme étant un cas d'inquiétante étrangeté par excellence « celui où l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé », et il en appelle à l'impression que produisent les figures de cire, les poupées savantes et les automates.²⁴

Cette situation d'incertitude intellectuelle, liées aux frontières quelquefois troubles entre l'animé et l'inanimé, semble prendre toute son ampleur lorsque le lieu du doute se

²³ BARTHES (Roland), *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1973, p. 27.

²⁴ FREUD (Sigmund), *op. cit.*, p. 14.

rapporte à l'apparence humaine. Incertitude souvent recherchée en art visuel, comme dans la série des mannequins de Chirico, où le caractère chargé de sentiment des êtres rapiécés peut accentuer l'hiatus ; elle se constate chez de nombreux artistes à travers les époques (pensons aux portraits composites d'Arcimboldo) jusqu'au plus strict contemporain.

Ce phénomène est en outre la seule manifestation d'inquiétante étrangeté à constituer un domaine d'étude à part entière ; fondé par les écrits d'Ernst Jentsch (pointé comme référence par Freud) au début du XX^e siècle, il trouve de nos jours un dénouement dans le domaine de la robotique. Le roboticien Masahiro Mori a théorisé sous le nom de « vallée dérangeante »²⁵ le degré de ressemblance à partir duquel un robot androïde nous paraît monstrueux par ses imperfections, et son rapport contradictoire au plaisir²⁶.

Le phénomène, qui peut paraître accidentel en robotique, est en revanche une des constantes de l'art moderne ; comme le souligne Nicholas Royle, « la modernité et la postmodernité ont en commun des anxiétés similaires [...] le dopplergänger et l'automate ont hanté la modernité, tandis que les clones et les cyborgs humanoïdes constituent nos propres hantises. »²⁷ Derrière ces hantises, on reconnaîtra le méta-motif coctelien — hors du temps, comme souvent — de la statue anthropomorphe, mouvante et mortifère. Entre les lignes du grand mythe, nous observons quelques manifestations plus subtiles :

La mer sculptée et contournée. La colonne aux cheveux frisés.
Antiquité bouclée, bouclée : Jeunesse de l'éternité !

(LA TOISON D'OR, O 528)



[Raúl Alonzo, *Familia*, 1993]



[Giorgio De Chirico, *Hector et Andromaque*, 1931]

²⁵ Voir à ce sujet son article de 1970 : MORI (Masahiro), « The uncanny valley », trad. Karl Macdorman, dans *Energy*, vol. 7, n° 4, 1970, pp. 33-35.

²⁶ Sur l'androïde et le plaisir : ADAM (Jacques), *op. cit.*, p. 209.

²⁷ ROYLE (Nicholas), *The Uncanny*, trad. Isabelle Chagnon, Londres, Manchester University Press, 2003.

Si le motif précédent jouait d'une incertitude intellectuelle à l'égard d'un objet ou d'un être présent, celui du *double* touche à la même collision entre ressemblance et dissemblance, mais place le sujet au cœur du discours. Freud commente :

Le thème du « double » a été sous ce même titre travaillé à fond par O. Rank. Les rapports qu'a le double avec l'image dans le miroir et avec l'ombre, avec les génies tutélaires, avec les doctrines relatives à l'âme et avec la crainte de la mort y sont étudiés. [...] Car, primitivement, le double était une assurance contre la destruction du moi, un « énergique démenti à la puissance de la mort » (O. Rank) et l'âme « immortelle » a sans doute été le premier double du corps. [...] Mais ces représentations ont pris naissance sur le terrain de l'égoïsme illimité, du narcissisme primaire qui domine l'âme de l'enfant comme celle du primitif, et lorsque cette phase est dépassée, le signe algébrique du double change et, d'une assurance de survie, il devient un étrangement inquiétant signe avant-coureur de la mort.²⁸

Thème à la fois simple dans son principe et multiple par ses manifestations, il est souvent, en art moderne, signe de mort ou d'inquiétude. Otto Rank, dans *Don Juan et Le Double*²⁹ (1932), dresse une typologie assez complète : perte de l'ombre, expérience de sortie du corps, dédoublement physique, dédoublement de personnalité, ressemblance avec une autre personne, reflet biaisé, etc. Liste illimitée, si l'on veut, liée à une angoisse de dessaisissement du Moi, dont l'idée refoulée de la mort est le sous-bassement inconscient, source d'inquiétante étrangeté.

Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon œil clairvoyant ;
Moi-même, dans un coin de l'ancre, taciturne,
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant.

(Baudelaire, *Le Jeu*)

L'on pense, en littérature, au portrait de Dorian Gray, sur lequel ce dernier constate avec effroi l'évolution de sa conscience et la vieillesse œuvrer. Il y a, chez Cocteau, le grand thème du miroir lié au mythe orphique, dont quelques manifestations témoignent du même mysticisme ambigu :

Regardez-vous toute votre vie dans un miroir, et vous verrez la mort
travailler, comme des abeilles dans une ruche de verre.

(*Orphée*, film 1950)

²⁸ FREUD (Sigmund), *op. cit.*, pp. 19-20.

²⁹ RANK (Otto), *Don Juan et Le Double. Essais psychanalytiques*, trad. D^r S. Lautman, édition électronique par Pierre Tremblay, Chicoutimi, Les Classiques des sciences sociales, 2005 [1932, trad. 1973].

Otto Rank note la faveur du cinéma pour le traitement de ce motif, dont Cocteau n'a pas manqué d'user, en attribuant par exemple à Jean Marais les deux rôles d'Avenant et du Prince (la Bête devenue homme) dans *La Belle et la Bête* (1946), où le réveil de l'un coïncide avec la mort de l'autre.

Nathalie Barberger (Université de Lille) souligne l'importance de l'incertitude liée à la mémoire et la conscience, lors d'expériences de dédoublement diachronique : lorsque le sujet apprend avoir commis un acte qu'il ignorait jusqu'alors³⁰.

Ce que vous prenez pour des tatouages causera votre perte. Examinez à la loupe ce tissu d'ordures. La pire est écrite de votre main.

(DANGER D'ÉCRIRE SUR LES STATUES, O 543)

La place du double se voit largement aménagée en poésie par le motif du double poétique, de l'inspiration. Il prend notamment forme chez Cocteau à travers la construction singulière de la figure de l'Ange, allégorie ambiguë de l'inspiration, aux manifestations protéiformes³¹. Nous nous intéresserons à ses associations possibles avec l'incertitude mémorielle (tyrannie de l'Ange sur le poète inconscient), et en particulier aux procédés métalectiques engendrés à l'échelle du poème :

En outre, j'ai volé ses papiers à un certain J. C. né à M. L. le... mort à dix-huit ans après une brillante carrière poétique.

(LE PAQUET ROUGE, O 540)

Deux exemples de la circulation de ce motif, en art moderne et contemporain :



[René Magritte, *Le double secret*, 1927]



[Yumikrum, *Le Comtesse*, 2018]

³⁰ Communication « La lampe déplacée », lors du colloque *Rencontre autour de l'inquiétante étrangeté* (Université de Lille, 3 février 2017), notes personnelles.

³¹ Voir à ce sujet PURNELLE (Gérald), « Qui est l'ange ? Narration, écriture et fiction dans trois poèmes majeurs de Cocteau » dans LINARÈS (Serge), dir., *La revue des lettres modernes*, Jean Cocteau 6 (*Figures de la narration*), Paris, Lettres Modernes Minard, 2010, pp. 39-61.

Répétition non-intentionnelle

Le mécanisme de la répétition non-intentionnelle, par opposition aux deux précédents, se construit davantage sur le plan narratif que thématique, bien que lui aussi fondé sur une certaine ambigüité de ressemblance :

Le facteur de la répétition du semblable ne sera peut-être pas admis par tout le monde comme produisant le sentiment en question. D'après mes observations, il engendre indubitablement un sentiment de ce genre, dans certaines conditions et en combinaison avec des circonstances déterminées ; il rappelle, en outre, la détresse accompagnant maints états oniriques.

C'est uniquement le facteur de la répétition involontaire qui nous fait paraître étrangement inquiétant ce qui par ailleurs serait innocent, et par là nous impose l'idée du néfaste, de l'inéluctable, là où nous n'aurions autrement parlé que de « hasard ».³²

La clé de ce schéma ne réside par ailleurs pas dans la simple itération, mais dans la résurgence d'un même plutôt discret entre des événements sans rapport ; origine d'un sentiment paranoïaque de fatalité :

Mais cette impression se modifie si ces deux faits, indifférents en eux-mêmes, se rapprochent au point que l'on rencontre le chiffre 62 plusieurs fois le même jour ou si l'on en vient, par aventure, à faire l'observation que tout ce qui porte un chiffre, adresses, chambre d'hôtel, wagon de chemin de fer, etc., ramène toujours le même chiffre ou du moins ses composantes. On trouve cela étrangement inquiétant et quiconque n'est pas cuirassé contre la superstition sera tenté d'attribuer un sens mystérieux à ce retour obstiné du même chiffre.³³

Ce mécanisme, qui consiste à injecter quelque sentiment de nécessité dans des conjonctions apparemment aléatoires, rend tentant un rapprochement avec le *hasard objectif* ainsi nommé par André Breton. Ce dernier n'utilise-t-il pas, d'ailleurs, le mot *étrange* dans la scène bien connue de *Nadja* et son heureuse métaphore du jet d'eau :

Je m'écrie : « Mais, Nadja, comme c'est étrange ! Où prends-tu justement cette image qui se trouve exprimée presque sous la même forme dans un ouvrage que tu ne peux connaître et que je viens de lire ? »

(*Nadja*, récit du 6 octobre)

L'attitude surréaliste face à ces manifestations de la nécessité semble pourtant dépasser le simple mystère superstitieux, en plaçant le hasard au cœur de l'attention, lui accordant

³² FREUD (Sigmund), *op. cit.*, p. 21.

³³ *Ibid.*

jusqu'à une dimension philosophique, voire politique³⁴. Si nous l'évoquons, c'est pour souligner que cette attention centrale à l'égard du phénomène tend à désamorcer sa dimension inquiétante, favorisant une forme d'émerveillement davantage contrôlé. Nous reviendrons, en conclusion de ce chapitre, sur la nécessité constitutive de l'inquiétante étrangeté à se manifester au second plan de l'attention.

Plus propice — et sans inégalité de traitement — nous paraît sur ce point l'attitude coctelienne pour accueillir ce mécanisme paranoïaque. Si Cocteau en fait, sous d'autres formes, un motif récurrent de sa mythologie personnelle dès l'époque d'*Opéra* (1927), et bien que les hasards fatals semblent alors l'obséder³⁵, la place accordée aux « accidents du mystère et fautes de calculs »³⁶ restera, à l'intérieur des textes, souvent d'apparence pudique et secondaire. Tour judicieux, s'ils y sont quelquefois l'essentiel.

Nourrissant l'ambiance délibérément *oraculeuse* de ses poèmes en prose, la répétition se manifeste, chez Cocteau, tantôt dans la diégèse, comme pour le marin de À L'ENCRE BLEUE (O 531), égaré par une succession trouble d'*ancres* et d'*encres*, tantôt sur le plan du langage, derrière les hasards d'homophonie. Ainsi, nombre de calembours suffisent-ils seuls à conférer aux textes une certaine ambiance de nécessité fatale, nourrie par l'objectivité d'une superposition *en langue*.

« Pigeon vole ! » c'est charmant. Moins charmant lorsque pigeon vole des lettres, des dates, des objets.

(NUIT BLANCHE ou PIGEON-TERREUR, O 530)

Relevons encore l'exemple de fatalité souvent repris par Cocteau lui-même, l'ambivalence prophétique de la phrase :

L'ami Zamore de Madame du Barry.

(TROUSSE CONTENANT 12 POÉSIES DE VOYAGE – 10, O 547)

La fatalité ne tient pas ici au calembour seul, c'est-à-dire à la répétition phonétique (*La mise à mort de Madame du Barry*), mais à la vérité historique de l'association. Il fallait que la Comtesse du Barry eût effectivement un page nommé Zamore, plus tard responsable de son exécution. La superposition de deux faits prend alors un tour funeste, en s'associant à un présage de mort.

³⁴ « Hasard (objectif) » dans ARON (Paul) et BERTRAND (Jean-Pierre), *Les 100 mots du surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2012.

³⁵ Les textes critiques du *Mystère laïc*, rédigés à cette époque, se révèlent saturés de considérations sur le hasard et ses dupes. Ne citons que l'exergue du recueil, qui annonce le ton : « *Oh ! fit-elle, le hasard n'a que faire avec vous, Rocambole.* — ROCAMBOLE, Tome XVII. »

³⁶ PAR LUI-MÊME, *Œuvres poétiques complètes*, dir. Michel Décaudin *et alii*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 517.

La toute-puissance des pensées

L'expérience de « la toute-puissance des pensées » est la quatrième et dernière catégorie de mécanismes isolée par l'essai de Freud :

Ces derniers exemples d'inquiétante étrangeté relèvent du principe que j'ai appelé, à l'incitation d'un malade, la « toute-puissance des pensées ». L'analyse de ces divers cas d'inquiétante étrangeté nous a ramenés à l'ancienne conception du monde, à *l'animisme*, conception caractérisée par le peuplement du monde avec des esprits humains, par la surestimation narcissique de nos propres processus psychiques, par la toute-puissance des pensées [...], de même que par toutes les créations au moyen desquelles le narcissisme illimité de cette période de l'évolution se défendait contre la protestation évidente de la réalité.³⁷

Elle se manifeste par l'impression, sur le référent concret, des constructions formulées en pensées. Freud relève, dans *L'Anneau de Polycrate* de Schiller, l'inquiétante étrangeté de Polycrate dont tous les désirs semblent se satisfaire d'eux-mêmes aussitôt formulés.

Il semble que nous prêtions le caractère de l'inquiétante étrangeté (de *l'Unheimliche*), à ces impressions qui tendent à confirmer la toute-puissance des pensées et la manière animiste de penser, alors que notre jugement s'en est déjà détourné.³⁸

Ces impressions, au sein du récit, peuvent indifféremment s'attacher à une véritable métamorphose du monde, ou bien à une simple fiction de l'esprit (dans quelque situation onirique ou de délire), l'une et l'autre s'avérant étrangement inquiétantes par leur caractère vraisemblable au moment du récit. David Ellison fait remarquer, dans une étude consacrée à l'inquiétante étrangeté chez Proust, la manifestation de ce phénomène dans la scène de réveil liminaire d'*À la recherche du temps perdu*. Il y associe la notion, qui nous paraît centrale, de performativité.

Oui, cette « ouverture » de la *Recherche* est vraiment étrange, ouverture dans laquelle un homme qui dort imagine non seulement qu'il est « une église, un quatuor », donc des objets, des choses, mais même une abstraction, « la rivalité de François Ier et de Charles Quint ». Le roman commence étrangement, peut-être parce que l'étrangeté n'est pas simplement un stade dans un processus qui le dépasse, mais le lieu même du texte et de sa performativité.³⁹

³⁷ FREUD (Sigmund), *op. cit.*, pp. 23-24.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ ELLISON (David), « L'inquiétante étrangeté de Proust. Heidegger, Freud, et la narrativité », dans *Proust et la tradition littéraire européenne*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », n° 4, 2013, p. 282.

Comme nous le verrons plus loin, cette notion de performativité s'attache à une certaine tendance de la littérature fantastique à accorder au langage des pouvoirs spécifiques. À l'intérieur du récit, dans la logique fantastique, ce sont quelquefois les métaphores qui prennent corps et les sens figurés qui passent au propre.

Songons également aux cas de cratylisme secondaire qui donnent au langage une emprise sur le réel dans le domaine de l'absurde. Les *bread-and-butterflies* dans *De l'autre côté du miroir* de Lewis Carroll sont ainsi de véritables papillons composés de pain beurré. Dans le film *Wrong* de Quentin Dupieux, le personnage du jardinier constate, hébété, la métamorphose inexplicite et gratuite d'un palmier (*palm tree*) en sapin (*pine tree*), reliés par la proximité phonétique. En poésie, chez Francis Ponge, les conséquences d'un choix de prénom :

C'est trop d'appeler une fille Rose, car c'est la vouloir toujours nue ou en robe de bal, quand, parfumée par plusieurs danses, radieuse, émue, humide elle rougit, perlante, les joues en feu sous les lustres de cristal ; colorée comme une biscotte à jamais dorée par le four.

(*La parole étouffée sous les roses*)

Qu'il s'agisse de figures se jouant du matériau sonore de la langue ou de déploiements abusifs du sens, il apparaît cependant qu'aucune d'entre elles ne peut être prise *en soi* pour étrangeté inquiétante. Leur caractère ludique ou crédible dépendra principalement du contexte qui les accueille, du genre du texte et de l'autorité accordée par l'écrivain à ces figures. Nous proposons de voir à travers ces faits de langue un certain déplacement de la « surestimation narcissique » des pensées, lorsque celle-ci s'escorte d'une toute-puissance prêtée au langage.

Cela permet un lien vers certaines postures poétiques (notamment post-mallarméennes) inscrites dans une préséance globale du langage sur les idées, aux manifestations variables. Nous avons effleuré le cas de Francis Ponge, et le lecteur de Cocteau aura reconnu, en nos exemples, quelques procédés cocteliens typiques.

Serge Linarès a décrit avec précision la position de Cocteau face au langage⁴⁰. Habité d'une considération très haute du langage, presque magique, lui accordant des pouvoirs de révélation, Cocteau en vient à mettre en scène la véritable prise du mot sur la réalité. Ce mysticisme inféodé au langage se voit exprimé par le poète tant dehors que dans sa poésie (à travers nombre de considérations réflexives). À titre métopoétique, cette

⁴⁰ Voir « Le verbe au pouvoir », dans LINARÈS (Serge), *Jean Cocteau. Le grave et l'aigu*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Champ Poétique », 1999, pp. 102-109.

position encadre, configure et soutient les quelques prestidigitations des textes que nous examinerons, dont l'ambiance ésotérique nourrit l'effet de vérité.

Cette catégorie de phénomènes, qui est une modalité particulière de toute-puissance des pensées, complète (et rejoint) en quelque sorte le sens donné aux hasards d'homophonie que nous avons décrits à la section précédente. Dans ce premier cas, il s'agissait de lire en langue les causes sous-jacentes de phénomènes présentés comme déjà réels. Cela fonde la motivation. Par continuation de cette logique, nous voyons ici d'autres cas où le langage lui-même engendre accidents, meurtres et miracles. « Il fallait y penser, voilà tout » explique simplement dans *LE BUSTE* (O 529) le réveil de la statue meurtrière. Nous verrons les démons de la loque et du langage faire d'autres victimes.

À titre illustratif : l'on peut également reconnaître les traces ambiguës d'une impression des pensées sur la réalité chez Chirico, et un jeu de transgression du monde de la représentation vers le monde réel dans certaines œuvres de Magritte.



[Giorgio De Chirico,
Les contrariétés du penseur, 1915]



[René Magritte,
Le monde des images, 1950.]

Langue, voix, résonance

Notre nom n'a plus forme humaine. Aucun de nous ne l'entend. Il arrive qu'un facteur qui nous réveille en le criant dans un couloir d'hôtel, une caissière qui nous le demande, des élèves qui s'en moquent en classe, arrachent la housse et découvrent brusquement ce nom, détaché de nous, solitaire et singulier comme un objet inconnu.

La description, par Cocteau, de cette expérience d'inquiétante étrangeté dans *Essai de critique indirecte* (*op. cit.*, pp. 55-56), nous permet d'introduire un lieu délaissé par le texte de Freud, et qu'il nous paraît judicieux d'inclure comme cinquième mécanisme à

notre inventaire. C'est Lacan qui insistera sur la voix comme lieu privilégié de l'*extimité*, l'une et l'autre correspondant à la définition de « ce qui m'est le plus intime [et] que je suis contraint de ne pouvoir reconnaître qu'au dehors. »⁴¹

Sur le plan intradiégétique, la voix peut être source d'inquiétante étrangeté selon qu'elle apparaisse altérée, portée à l'extérieur de soi, ou absente ; les trois situations étant propres à susciter l'angoisse. David Ellison remarque chez Proust l'angoisse d'un qui-pro-quo au téléphone, dérangeant certains repères identitaires⁴² :

J'étais au comble de l'anxiété car c'était ma grand'mère qui me demandait. Le bureau allait fermer. Enfin j'eus la communication.
« C'est toi, grand'mère ? » Une voix de femme avec un fort accent répondit :
« Oui, mais je ne reconnais pas votre voix. » Je ne reconnaissais pas davantage la voix qui me parlait, puis ma grand'mère ne me disait pas « vous ».

(*Le Côté de Guermantes*)

Chez Cocteau, la voix est portée à l'extérieur tantôt par écho : « Je chantais dans le noir et maintenant c'est cette chanson qui me fait peur. » (LE PAQUET ROUGE, O 540), tantôt prise en charge par un autre personnage. Ici dans *La Belle et la Bête*, lorsqu'à l'appel répété du père de Belle dans les jardins de la Bête : « — Eh là ? Eh là ? », la Bête, surgissant pour la première fois, répond d'un même : « — Eh là ! » qui suscite l'effroi.

Quant à l'absence de la voix, notons au moins, peu après *Opéra*, l'intérêt manifeste de Cocteau pour le sujet dans un autre domaine, à travers le dialogue lacunaire téléphonique (ou « monologue à deux voix ») de la pièce *La Voix humaine* (1929). Cette absence se manifeste également en poésie, par exemple ici dans *Appogiatures* :

« Sauve qui peut ! » n'entendirent-ils pas, ou ne voulurent-ils pas entendre ? [...] La voix avait pourtant crié de toutes ses forces. Ils ne l'entendirent pas ou ne voulurent pas l'entendre. En une seconde, les lutteurs, les pêcheurs, les femmes, se pétrifièrent, devinrent des objets d'art gracieux et terribles. »

(SAUVE QUI PEUT, A 809)

Un pied hors du texte, nous mentionnerons également les procédés, souvent métaeptiques, mettant en scène un dédoublement de la voix poétique, à travers le mythe de l'Ange déjà évoqué. Forme de prise en charge, chez Cocteau, du poème par une voix étrangère dont nous observerons les manifestations. À titre de comparaison ; Éric Benoît (Université de Bordeaux) relève, dès la poésie mallarméenne, « la hantise d'une voix à la

⁴¹ LACAN (Jacques), *Le Séminaire XVI : D'un autre à l'Autre*, Paris, Le seuil, 2006, p. 224.

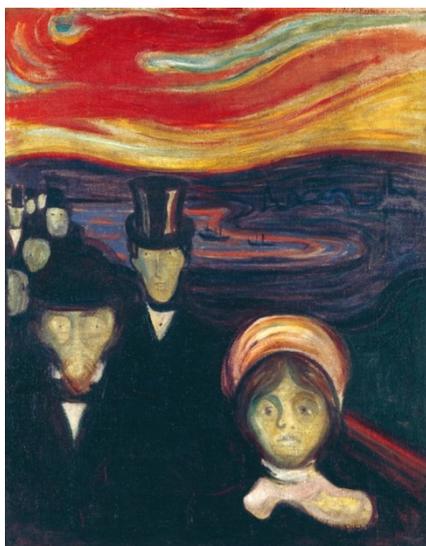
⁴² ELLISON (David), *op. cit.*, p. 282.

fois intime et étrange »⁴³, jusque dans « l'écriture automatique surréaliste, [elle] aussi perçue comme *voix*, ou « pensée parlée » selon les termes d'André Breton »⁴⁴. Le sujet lyrique baudelairien n'était-il pas déjà lui-même polyphone et éclaté, par jeux de réverbération entre un *je* insaisissable et la figure ambiguë de *mon âme*.

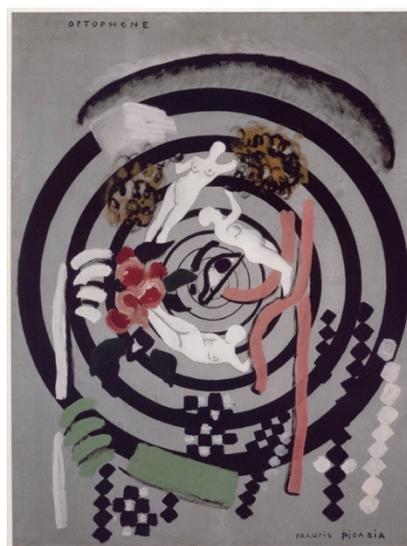
Enfin, un prolongement est possible sur le plan de la surface du texte, à travers la notion de *résonance*. Anne Bourgain-Wattiau a voulu montrer, dans *Mallarmé ou la création au bord du gouffre*⁴⁵, la possibilité et l'intention pour la poésie mallarméenne, enroulée autour du signifiant, de procurer au lecteur un certain réveil intime. Brandissant face à lui, sous un autre jour, les mots de sa propre langue, le poème s'avère susceptible d'un dépaysement brutal. Rapprochons-le de celui décrit par Cocteau lorsqu'il entend crier son propre nom et le perçoit « solitaire et singulier comme un objet inconnu ».

Anne Boissière et Virginie Jacob Alby ont voulu décrire comme *résonance*⁴⁶ le phénomène de prise en charge, par le lecteur, de la voix textuelle. Ce rapport à la fois de sens, mais aussi de sensualité au texte (souligné par Barthes dans *Le plaisir du texte*), ouvre les voies d'une inquiétante étrangeté liée aux trahisons de la langue en tant que matière, par la jouissance érogène de la phonation. Nous aurons l'occasion de revenir brièvement sur cette perspective dans nos analyses ; pointant seulement du doigt une question complexe qui mériterait ailleurs un traitement spécifique plus abouti.

Absence et étrangeté de la voix, chez Munch et Picabia :



[Edvard Munch, *L'Angoisse*, 1894]



[Francis Picabia, *Optophone II*, 1921-1922]

⁴³ BENOIT (Éric), *Dynamiques de la voix poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 19.

⁴⁴ BENOIT (Éric), *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁵ BOURGAIN-WATTIAU (Anne), *Mallarmé ou la création au bord du gouffre*, Paris, L'Harmattan, 1996.

⁴⁶ BOISSIÈRE (Anne) et JACOB ALBY (Virginie), dir., *La Résonance dans l'art*, Saint-Denis, Connaissances et Savoirs, 2017.

Déclenchement et réalité de l'inquiétante étrangeté

Nous venons de répertorier cinq situations relevées par les psychanalystes comme source d'un sentiment d'étrangeté, sous la forme particulière, que nous avons définie, de l'inquiétante étrangeté. La *tension entre animé et inanimé, le motif du double, la répétition non-intentionnelle, la toute-puissance des pensées, la voix portée au-dehors*, constituent un premier répertoire de *mécanismes de l'étrangeté*. Au fil du futur parcours analytique, nous pourrions renvoyer à ces situations pour souligner ce qui, dans les textes de Cocteau, relève de l'étrangement inquiétant.

Du point de vue méthodologique, il faut interroger la pertinence d'une poursuite, au domaine de la fiction artistique, d'un sentiment qui paraît se manifester plus souvent dans les situations de la vie réelle. À l'inverse, l'on peut douter qu'un sentiment très lié à la subjectivité puisse se manifester systématiquement, et produire ses effets, à travers la simple présence, dans les poèmes, des situations énoncées.

Pour cette seconde objection, soulignons que notre approche consistera à relever, dans les textes de Cocteau, ce qui *tend* à conduire le lecteur vers un sentiment d'étrangeté. La réalisation ou non du phénomène effectif relève d'autres dimensions d'analyse. Nous avons voulu montrer, par nos exemples, l'existence d'un certain consensus de la tradition psychanalytique, face aux situations relevées par Freud et Lacan comme potentiellement *unheimliche*, étrangement inquiétantes. Ces situations constituent au moins un ensemble de faits textuels, qui par addition nous paraissent pouvoir dire quelque chose sur la façon, chez Cocteau, de faire poésie.

D'autre part, ce que nous avons dit tendait déjà vers une idée importante : c'est que ces mécanismes trouvent leur sens dans un certain contexte, là où d'autres les neutralisent. Il faut dire ici quelque chose du statut de la fiction, et répondre à la première objection. Freud remarquait, toujours dans l'essai de 1919, une certaine fortune de la fiction pour susciter l'inquiétante étrangeté.

Presque tous les exemples qui sont en contradiction avec ce que nous nous attendions à trouver sont empruntés au domaine de la fiction, de la poésie. Ainsi, nous en voilà avertis : il y a peut-être une différence à établir entre l'inquiétante étrangeté qu'on rencontre dans la vie et celle qu'on s'imagine simplement, ou qu'on trouve dans les livres. [...]

L'inquiétante étrangeté dans la fiction est avant tout beaucoup plus pleine et riche que cette même étrangeté dans la vie réelle ; elle englobe complètement celle-ci et comprend de plus autre chose encore qui ne se présente pas dans les conditions de la vie. [...]

L'auteur a la possibilité de renforcer, de multiplier encore l'effet d'inquiétante étrangeté bien au-delà du degré possible dans la vie réelle en faisant surgir des incidents qui, dans la réalité, ne pourraient pas arriver, ou n'arriver que très rarement.⁴⁷

Comme nous l'avons vu, il importe souvent, pour le sujet, de ne pas pouvoir trancher entre deux dimensions contradictoires ; ce que Freud nomme « l'épreuve de réalité ». Où les conditions de la vie permettent souvent de réduire ces incertitudes, le spectateur de la fiction ne dispose que d'informations choisies entre lesquelles s'immisce le doute, sans pouvoir de trancher. L'inquiétante étrangeté de la fiction, de l'imagination, de la poésie (ainsi nommées par Freud), s'avère par là même paradoxalement beaucoup plus pleine et variée. Englobant l'inquiétante étrangeté de la vie réelle, elle y connecte nombre de situations qui ne seraient pas étranges dans les conditions de la vie, et qui permettent elles aussi de révéler la tension entre surmonté et refoulé.

Nous aurons l'occasion de revenir sur la place de la fiction dans la poésie. En outre, notre première et notre seconde approches théoriques sont amenées à trouver quelque terrain d'interaction. Le maintien d'une atmosphère de doute, l'angoisse de l'incertitude, la nécessité pour le lecteur de s'identifier, sont autant de caractéristiques du domaine du *fantastique* en littérature. Cette modalité de la fiction nous livre, comme nous allons voir, un répertoire de catalyseurs potentiels de l'inquiétante étrangeté, par l'équilibre *douteux* qui la caractérise.

⁴⁷ FREUD (Sigmund), *op. cit.*, pp. 29-31.

Chapitre IV : Étrange et fantastique

Lorsque nous avons abordé le sujet de l'inquiétante étrangeté, une certaine difficulté bibliographique imposait le petit essai de Freud comme seule référence principale, à l'autorité de laquelle renvoyaient presque toujours les autres travaux consultés. Univocité à la fois intéressante et périlleuse, que nous avons toutefois cherché à compenser. Le domaine des études sur la littérature fantastique présente, si l'on veut, une difficulté inverse. Assez fuyant et insaisissable, le genre a fait l'objet d'une telle quantité de monographies que beaucoup d'entre elles se contredisent, et qu'une analyse comparative dépasserait à bien des égards l'envergure d'un travail comme celui-ci. Nous avons donc choisi, par effort de réduction et soin de cohérence, de limiter notre bibliographie à trois ouvrages.

L'essentiel des deux chapitres à venir se fondera sur l'*Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov (1970), dont l'effort structuraliste et la concision sont à la mesure de notre recherche de schèmes. Le succès de cet ouvrage à cerner son objet paraît, en outre, faire largement consensus encore de nos jours. Nous y joindrons quelques éléments issus de la somme du philosophe Louis Vax, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique* (1965), par intérêt particulier pour ses vastes recherches sur le sentiment d'étrangeté. Nous tiendrons enfin pour complément récent le *Dictionnaire des mythes du fantastique* codirigé par Pierre Brunel et Juliette Vion-Dury (2003), auquel nous pourrions nous référer sur le plan thématique.

Interactions avec la psychanalyse

Puisqu'il s'agit de les convoquer côte à côte lors de nos analyses, cela vaut la peine de dire un mot sur les rapports qu'entretiennent nos deux approches. Comme nous l'avons déjà souligné, le domaine du fantastique est le point de départ de la réflexion de Freud. Nous avons cependant remarqué une inclination centrifuge des travaux ultérieurs, cherchant à émanciper la théorie vers d'autres domaines. Fortune, si l'on veut, pour notre proposition de déplacement vers la poésie. Symétriquement, les travaux que nous avons consultés sur le fantastique semblent reconnaître l'héritage freudien. Todorov n'y sacrifie cependant que quelques considérations introductives, faute de pouvoir l'intégrer à son système. Vax fonde quant à lui la question de l'inquiétante étrangeté dans un chapitre isolé sur la « psychanalyse de l'étrange » au sens large, et ses rapports aux grands mythes.

Cette condition révèle, de part et d'autre, un certain embarras à devoir *faire avec*, faute de pouvoir faire sans. Todorov justifie indirectement l'exclusion du cas d'*unheimlich* au moment d'aborder les thèmes du fantastique ; lorsqu'il évacue la question des effets sur le lecteur, laquelle « relève d'une psychologie de la lecture assez étrangère à l'analyse proprement littéraire. »⁴⁸ S'il faut nous défendre de les aborder ensemble, soutenons que l'approche psychanalytique remplit quelque peu le vide laissé par le système de Todorov sur le plan des effets. Si ce dernier les enjambe, c'est à défaut de pouvoir spéculer sur les effets particuliers au fantastique, que les autres genres ne pourraient provoquer. Notre travail n'a pas cette ambition.

Nous avons voulu donner les traits d'un système à l'effet d'inquiétante étrangeté en catégorisant ses mécanismes, qui mélangent thématique et structure. S'ils se recouvriraient parfois, il nous paraît cependant judicieux de faire cohabiter ce système et celui du fantastique dessiné par Todorov. Comme nous l'avons souligné, l'inquiétante étrangeté trouve pour catalyseurs, intra-texto, la plupart des traits du récit fantastique. Retenons cependant que l'une et l'autre approche relèvent de domaines tout à fait distincts, tant par leurs outils conceptuels que par leur définition de l'*étrangeté*. Nous insistions, en préambules définitoires, sur le caractère idiosyncratique du mot ; en polir tour à tour les différentes facettes participe de notre appréhension globale de l'*étrangeté* en tant que phénomène.

Étrange et merveilleux : la place du surnaturel

Revenons à l'un des sens du mot *étrange*, qui fut le point de départ de notre questionnement. Quelquefois confondu avec le *fantastique* lui-même, l'*étrange* désigne, au sein de la tradition structuraliste, une tendance de celui-ci. Il forme un sous-genre aux caractéristiques particulières, défini par opposition à celui du *merveilleux*. Todorov situe le fantastique idéal à l'exacte frontière entre les deux, où le dénouement du texte doit décider de la tendance :

Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité », telle qu'elle existe pour l'opinion commune. À la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour

⁴⁸ TODOROV (Tzvetan), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1970, p. 99.

l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève d'un autre genre : l'étrange. Si au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux.⁴⁹

Cette polarité souligne, dans le système de Todorov, l'ambivalence constitutive des histoires fantastiques, et permet de surmonter l'aporie d'une définition essentialiste. Si le fantastique se caractérise par l'incursion de faits irrationnels, la place de ceux-ci, en tension, doit choisir entre deux directions dans le système du récit, aux yeux des personnages et, par identification, aux yeux du lecteur. D'une part, les événements d'abord exceptionnels peuvent finalement s'expliquer par les lois de la raison, et l'on bascule dans le domaine de l'étrange. Les textes à énigme et le roman policier en participent. D'autre part, les événements ne s'expliquent pas par les lois de la raison, mais sont acceptés par les personnages du récit, et c'est le domaine du *merveilleux*. Le conte de fées, aussi nommé conte merveilleux, en est l'exemple typique.

Aucun de ces deux genres, appréhendés dans leur pureté, ne relève du domaine du fantastique. Le fantastique se caractérise par une hésitation suspendue, qui ne permet d'expliquer les faits ni par les lois du monde « réel », ni par les lois acceptées dans celui du récit. Entre les deux, les événements peuvent tendre vers une explication rationnelle qui demeure insuffisante : c'est le *fantastique étrange*. D'autre part, les événements surnaturels paraissent appartenir à une nature du monde fictif, mais ne sont pas totalement acceptés par les personnages : c'est le *fantastique merveilleux*. Un découpage si binaire rend mal compte des variations illimitées entre les deux (auxquelles s'intéresse, par exemple, Louis Vax), mais permet une schématisation utile à notre approche analytique.

Par anticipation de nos analyses, un extrait de *La difficulté d'être* (1947), livre de bilan de Jean Cocteau, témoigne d'une intuition très précise de cette opposition. Il y commente en ces mots son adaptation de *La Belle et la Bête* :

Lorsque le collier de Belle se change en vieille corde, ce n'est pas un tel prodige qui révolte ses sœurs, mais qu'il se change en corde parce qu'elles le touchent.

Et s'il se trouve du merveilleux dans mon film, il se montrera plutôt dans les yeux de la Bête lorsqu'elle dit à Belle : « Vous me flattez comme on flatte un animal. », et qu'elle lui répond : « Mais vous êtes un animal. »⁵⁰

⁴⁹ TODOROV (Tzvetan), *op. cit.*, p. 46.

⁵⁰ COCTEAU (Jean), *La difficulté d'être*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Alphée », 1989 [1947], p. 69.

Il faut se méfier d'une confusion de vocabulaire. Ce que Cocteau nomme ici *merveilleux*, et où il trouve toute la poésie du conte, s'inscrit précisément dans la définition que Todorov donne au *fantastique*. Cocteau situe l'intérêt du conte, non dans la métamorphose elle-même (acceptée par les personnages, et qui relève du pur merveilleux), mais dans les circonstances de sa manifestation (qui choque les personnages), ou dans l'échange étrange entre Belle et la Bête. L'une et l'autre reconfigurent subitement le rapport des personnages à l'intérieur d'un merveilleux accepté, qui redevient surnaturel. C'est souligner l'intérêt d'un entre-deux insaisissable :

Le merveilleux serait donc [...] le simple miracle humain et fort terre à terre qui consiste à donner aux objets et aux personnages un insolite qui échappe à l'analyse.⁵¹

Nous aurons l'occasion de revenir, en deuxième partie, sur la place du fantastique dans la *Belle et la Bête* de Cocteau avec quelques outils supplémentaires. S'il faut cependant ajouter encore à la confusion du vocabulaire, c'est pour relever que le *sentiment d'étrangeté* n'est pas, d'après nos auteurs, le propre du sous-genre dit *étrange*, mais appartient bien à l'hésitation *fantastique*.

Louis Vax et la séduction de l'étrange

La séduction de l'étrange (1965) est une œuvre de philosophe, c'est-à-dire de touche à tout professionnel. Louis Vax, endossant volontiers ce rôle, y mène une enquête sur la littérature fantastique par des voies aussi variées que possibles (psychanalyse, histoire, sociologie, métaphysique...), dont le point de convergence doit être le fantastique, à travers le *sentiment de l'étrange*. Enquête multiple et foisonnante, dont le parcours renseigne davantage en lui-même que le constat, final, d'une difficile synthèse de ses résultats. Nous en retiendrons certains éléments utiles à donner quelque relief à l'approche formelle de Todorov, qui devra nous guider au prochain chapitre. L'une et l'autre approches ne sont par ailleurs pas tout à fait divergentes, si Todorov reconnaît à maints endroits l'héritage de Louis Vax.

Construisant hors de l'opposition binaire de Todorov entre *étrange* (en tant que genre) et *merveilleux*, Vax aboutit, par d'autres voies, au constat similaire. À savoir, que le fantastique et le sentiment de l'étrange (étroitement associés) s'inscrivent l'un et l'autre

⁵¹ COCTEAU (Jean), *La difficulté d'être*, op. cit., p. 67.

entre mystère et explication. En ce que « le mystère refuse tout à la fois l'explication et l'appelle. »⁵² C'est là le lieu même de la participation du lecteur, appelé malgré lui à résoudre cette tension. Il n'y a d'étrange que ressenti. « Le mystère ne demande pas à être connu, mais à être participé. Participé, contradictoirement, dans son désir d'être et son refus de durer. »⁵³ L'étrange est *séduisant* en ce que l'étrangeté détourne, et implique le lecteur dans la tension entre expliqué et inexpliqué.

S'il ne doit y avoir d'étrange que ressenti et participé, il faut noter que « la participation affective ne pousse pas en toute terre et ne fleurit pas en toute saison. »⁵⁴ La corollaire en est un aspect culturel du sentiment d'étrangeté. Vax relève une variation historique et géographique des thèmes de l'étrangeté (les grands thèmes de l'intérieur, châteaux et maisons hantées, fleurissent par exemple au XIX^e siècle occidental), et certaines étrangetés s'avèrent ne l'être « que par effet de perspective et de dépaysement. »⁵⁵ C'est l'opportunité pour un auteur d'importer ces thèmes, pour susciter artificiellement ces effets de dépaysement et d'étrangeté, à travers, par exemple, les paradigmes fantasmés de la grande Antiquité et du grand Orient.

C'est là tout l'insaisissable du concept : « le sens du mot *fantastique*, c'est celui que lui donne, à un moment donné, un homme marqué par sa connaissance des œuvres et par son milieu culturel. »⁵⁶ Nous évoquons Umberto Eco en préambule : il apparaît ici que toute littérature de l'étrange implique une forme quelconque de lecteur modèle. Le prisme du mot *étrange* lui-même est à la fois fixe et variable, et les *étranges fleurs* de Baudelaire, toujours les mêmes, ont cependant ce pouvoir de toujours se dérober à l'imaginaire direct, pour s'inscrire dans une forme d'inconnu fantasmé. S'il est une voie de l'étrangeté par le mot, elle est portée en lui-même par le lecteur.

En nous demandant ce que c'est que l'étrange, nous cherchons moins à préciser le sens d'un mot dont nous usons correctement qu'à découvrir les causes d'une impression et à saisir une essence. Le lecteur du fantastique cherche-t-il ce qui lui plaît ? Le paradoxe veut que non, où l'esthétique du fantastique est souvent « une esthétique du faux, du mal, du laid, [...] un plaisir positif cherché dans l'expérience d'un sentiment négatif. »⁵⁷ Louis Vax nomme ce phénomène : ambivalence.

⁵² VAX (Louis), *La séduction de l'étrange, Étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1987 [1965], p. 95.

⁵³ VAX (Louis), *op. cit.*, p. 95.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 6-7.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 46.

Ces constats ajoutent au résultat préalable de notre enquête sur la place de l'étrangeté en art. D'une part, nous avons dit que l'inquiétante étrangeté participait d'un violent dépaysement du connu, d'une *déshabitude* inscrite dans les recherches de l'art moderne. D'autre part, cette déshabitude est, en littérature fantastique, recherchée par les artistes à travers l'importation d'un univers ou d'éléments étrangers, qui suscitent crainte et émerveillement. Ces éléments sensoriels, ajoutant à la tension intellectuelle d'un mystère irrésolu, impliquent directement le lecteur comme prisme de l'étrangeté de l'œuvre. Enfin, et c'est toute l'ambivalence du fantastique, ce sont ces sentiments, négatifs en eux-mêmes, qui procurent l'émotion esthétique.

Ainsi, si « contes fantastiques et tableaux surréalistes sont machines à fabriquer le sentiment de l'étrange »⁵⁸, un point commun semble sourdre discrètement d'entre les œuvres. Leur force esthétique se peut synthétiser en ce constat général que la psychanalyse de l'*inquiétante étrangeté* partage avec l'enquête de Louis Vax sur le *fantastique* : « le sentiment de l'étrange rend l'homme étranger à lui-même. »⁵⁹

Fantastique et poésie

Si Todorov, contrairement à Louis Vax, se refuse à commenter les effets du fantastique, il nous renseigne indirectement sur leurs causes, en cherchant ce qui fait et compose, structurellement, un récit fantastique. Avant de nous emparer de ces mécanismes, la question se pose de savoir s'il est réellement pertinent d'importer, pour analyser la poésie, des caractéristiques traditionnellement liées au conte et au roman, c'est-à-dire au domaine de la fiction. De là cette question : peut-on concevoir une poésie fantastique ?

Dans un petit chapitre consacré à la poésie et l'allégorie⁶⁰, Todorov catalogue les principaux obstacles à l'existence du fantastique en ces domaines. La raison principale, presque pléonastique, en est l'exclusion de la poésie du domaine de la représentation, et donc de la fiction. Absence constitutive de représentativité, non pas dans un rapport au référent, mais à la référence, qui limite le texte poétique à des images intransitives. Ainsi parle-t-on, en fiction, de personnages, d'action, d'atmosphère, de cadre ; en poésie de

⁵⁸ VAX (Louis), *op. cit.*, p. 9.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁰ TODOROV (Tzvetan), *op. cit.*, pp. 63-79.

rimes, de rythme, de figures. En outre, les caractéristiques secondaires de la poésie (rime, mètre régulier, discours émotif) tendent à détourner de l'apparition du fantastique.

Le fantastique ne peut subsister que dans la fiction ; la poésie ne peut être fantastique (bien qu'il y ait des anthologies de « poésie fantastique »...) Bref, le fantastique implique la fiction.⁶¹

Parler de *poésie fantastique* relève donc d'un hiatus, du moins à l'intérieur de ce système. Deux réserves sont cependant à émettre en ce point. D'une part, notre approche « théorico-analytique » n'entend pas tant montrer l'existence d'une poésie fantastique, que relever en quoi certains traits d'un genre peuvent enrichir l'appréhension d'un autre, bien distinct. Une forme d'hiatus participe donc, en quelque sorte, de la méthode. D'autre part, Todorov signale un certain affaiblissement de l'opposition entre poésie et fiction « dans la littérature du XX^e siècle », et dans « certains textes en prose [qui] exigent différents niveaux de lecture. »⁶²

Cela inscrit dans une forme d'exception les proses de Cocteau, par ailleurs très narratives, qu'il ne sera pas trop cavalier d'appréhender avec les mécanismes du fantastique. Nous aurons l'occasion, pour préciser cette intuition, de revenir sur le statut du poème en prose coctelien en préambule de nos analyses.

⁶¹ TODOROV (Tzvetan), *op. cit.*, p. 65.

⁶² *Ibid.*, pp. 64-66.

Chapitre V : Mécanismes du fantastique

Un premier mécanisme du fantastique nous était apporté par sa définition : la tension essentielle entre étrange et merveilleux, c'est-à-dire le maintien des phénomènes irrationnels, hors des deux voies de leur résolution possible. Il est le seul à constituer une définition exclusive du fantastique, et pourrait nous suffire. Nous observerons chez Cocteau la modalisation de cette incertitude. Certaines caractéristiques secondaires participent cependant de l'identité du genre, qu'il est utile d'aborder pour mieux le comprendre.

Les pages à suivre dresseront l'inventaire de ce qui fait le fantastique au-delà des événements, c'est-à-dire dans la matière même du texte, et le distingue souvent d'autres récits. Nous verrons que ces éléments participent, directement ou comme catalyseurs, de l'effet d'étrangeté. L'ambition de ce bref inventaire sur le discours fantastique est, comme précédemment pour l'inquiétante étrangeté, de constituer un réservoir utile de schèmes que nous pourrions reconnaître et convoquer à travers les poèmes de Cocteau.

Ces schèmes ne constituent pas pour autant une recette dogmatique du récit fantastique. Ils sont présentés par Todorov comme des éléments courants de ce type de récits, mais non-obligatoires. Par ailleurs, ne nous les emploierons pas afin de prouver, par leur présence, que les proses de Cocteau sont des poésies fantastiques. Il s'agira simplement d'observer quelque analogie de moyens, par laquelle nous espérons pouvoir inférer une analogie d'effets.

Cette synthèse, qui se voudra concise pour éviter une paraphrase superflue, s'appuie sur le chapitre 5 du livre de Todorov, que nous tenons pour référence⁶³. Nous joindrons à quelques-uns des traits présentés un exemple fourni par Todorov lui-même, et, s'il s'en trouve, un exemple analogue issu de notre corpus coctelien. Ce premier échantillonnage chez Cocteau, destiné ici à illustrer les *mécanismes du fantastique*, se verra progressivement étoffé au fil de nos chapitres d'analyses.

Détournement du discours figuré

La première propriété, relevée par Todorov, du discours fantastique, tient à une certaine place du discours figuré. À l'échelle de l'énoncé, trois types de figures tendent à

⁶³ « 5. Le discours fantastique », dans TODOROV (Tzvetan), *op. cit.*, pp. 80-96.

matérialiser celui-ci en son sens propre, où le fantastique fait des accidents du langage une source de métamorphoses. Le surnaturel apparaît alors comme un prolongement de la figure de rhétorique⁶⁴. Ce trait, extrêmement récurrent dans les contes fantastiques, rend possible la surprise à tout moment du texte, et contribue à l'ambiance globalement incertaine et trouble qui doit conduire l'angoisse d'un bout à l'autre du récit. La narration du fantastique est en quelque sorte une narration elle-même fantastique. Todorov analyse ce trait en trois figures, dont la première est l'hyperbole. En ce cas, l'exagération de la formule conduit au surnaturel par augmentation, lorsque le récit poursuit dans les mêmes proportions. Todorov relève, dans *Vathek* de William Beckford :

Une soif surnaturelle le consuma ; et sa bouche, ouverte comme un entonnoir, recevait jour et nuit des torrents de liquide. [...] Chacun s'empressait à remplir de grandes coupes de cristal de roche, et les lui présentait à l'envi ; mais leur zèle ne répondait pas à son avidité ; souvent il se couchait par terre, pour laper l'eau.

Chez Cocteau, dans AILLEURS (A 815) :

Il naviguait et souriait une espèce de grimace qui ne trompe personne à moins d'être aveugle et de lire le Journal des Voyages en caractères braille. Les doigts des aveugles eux-mêmes étaient tristes.

La seconde figure consiste à réaliser le sens propre d'une expression d'abord figurée, destinée à influencer le réel du récit. Le fantastique use abondamment de ce procédé ; par exemple dans *Véra* de Villiers de l'Isle-Adam, dont la première phrase « L'amour est plus fort que la Mort » se vérifiera concrètement dans le récit. Chez Cocteau, « Il fallait y penser, voilà tout. », qui ouvre le poème LE BUSTE (O 529), va permettre d'expliquer le prodige du réveil de celui-ci.

Enfin, la troisième figure, analogue à la seconde, consiste à réaliser en synchronie le sens propre de ce qui devrait être figuré. Dans *Le Nez* de Gogol, un nez se détache du visage de son propriétaire et mène une vie indépendante ; dissociation soutenue en langue originale par des expressions comme « prendre le nez. » Cocteau applique un procédé analogue, dans LE RIRE (A 806), en lui donnant corps : « Le rire éclatait et blessait les spectateurs d'un cercle de curiosité dans la rue. » Les métaphores cocteliennes ressortissent cependant, comme nous le verrons, d'un phénomène davantage condensé et immédiat. Todorov de conclure sur la place du langage :

⁶⁴ Ce phénomène s'apparente à certaines manifestations de la *toute-puissance des pensées*, que nous avons mentionnée au chapitre III.

Le surnaturel naît du langage, il en est à la fois la conséquence et la preuve : non seulement le diable et les vampires n'existent que dans les mots, mais aussi seul le langage permet de concevoir ce qui est toujours absent : le surnaturel. Celui-ci devient donc un symbole de langage, au même titre que les figures de rhétorique, et la figure est, on l'a vu, la forme la plus pure de littéralité.⁶⁵

Présence d'un narrateur représenté

Ce trait, relatif au niveau de l'énonciation, doit soutenir la possibilité pour le lecteur de s'identifier à un point de vue sur les événements. En effet, si le fantastique exige le doute, il faut que la narration le permette. Le prisme d'une énonciation à la première personne d'un témoin, non protagoniste, passe pour idéal. Il faut que le lecteur puisse douter *avec lui*, mais idéalement pas *de lui*. Un narrateur non fiable peut cependant contribuer à une dimension supplémentaire d'incertitude, qui maintient le mystère.

Résumons : le narrateur représenté convient au fantastique, car il facilite la nécessaire identification du lecteur avec les personnages. Le discours de ce narrateur a un statut ambigu, et les auteurs l'ont exploité différemment, mettant l'accent sur l'un ou l'autre de ses aspects : appartenant au narrateur, le discours est en deçà de l'épreuve de vérité ; appartenant au personnage, il doit se soumettre à l'épreuve.⁶⁶

Nous commenterons, chez Cocteau, la construction d'un personnage-narrateur à l'intérieur des recueils, tantôt suggéré, tantôt explicitement représenté.

Construction de l'histoire

Enfin, un aspect caractéristique du discours fantastique tient à la composition de l'histoire sur le plan que Todorov dit « syntaxique ». Une composition fantastique efficace veut organiser le récit en direction d'un point d'acmé final, qui se manifeste souvent par une apparition du surnaturel. La syntaxe doit produire une forme de progression irréversible, en mettant l'accent sur le temps de perception du texte. Ce temps prend souvent la tournure d'une progression irréversible, et non de la simple succession d'événements. Cela permet d'articuler l'histoire autour du moment d'apparition du fantastique. Si celui-ci se manifeste d'emblée, l'enchaînement des événements à suivre

⁶⁵ TODOROV (Tzvetan), *op. cit.*, p. 87.

⁶⁶ TODOROV (Tzvetan), *op. cit.*, p. 90.

devrait prolonger la tension, liée à l'apparition, et ses conséquences jusqu'à la résolution (ou non) finale.

À l'échelle d'un ou deux paragraphes, les petits poèmes de Cocteau n'offrent guère le temps de laisser « s'oublier » l'incursion du surnaturel, qui en est souvent le sujet. Nous pourrions cependant observer, par quelques exemples, en quoi celle-ci conditionne souvent la syntaxe, notamment pour accentuer le phénomène d'attente et l'irréversibilité du temps de la narration.

Thèmes et motifs

La question des thèmes, des motifs du fantastique constitue l'une des problématiques les plus débattues par la littérature critique. Un problème principal consiste en leur classification. Un autre, en leur rôle dans l'élaboration du genre. L'on trouve pour ainsi dire presque autant de classifications que de théoriciens, et variété de critères. Le premier problème concerne d'assez loin notre démarche : il nous suffirait d'élire une classification et d'y faire notre marché pour commenter les thèmes cocteliens. Le second doit nous intéresser d'un peu plus près.

Nos deux auteurs de référence s'accordent sur ce point : s'il s'avère évident que le fantastique fabrique de nombreux thèmes récurrents, il n'en est aucun qui fabrique le fantastique. « Le motif est matière, le fantastique est forme »⁶⁷, nous dit Louix Vax. L'apparition d'évènements étranges est pourtant ce qui fonde le fantastique, et la tradition en reconnaît un grand nombre, identifiables. Nos deux auteurs s'y sont intéressés. L'universalité des motifs n'apparaît cependant que lorsqu'on laisse de côté la variété des œuvres, et les classifications sont avant tout restrictives.

Faute de pouvoir en traiter efficacement à titre prédictif, il paraît fastidieux, à l'échelle de notre démarche, d'en faire un état complet. Notre analyse doit porter, en outre, davantage sur les mécanismes proprement textuels (les figures) que sur le fond thématique. Nous renverrons donc, *ad hoc*, aux ouvrages de références au cours de nos analyses sur ce point. En outre, l'œuvre de Cocteau, au-delà de notre corpus, se fonde sur un nombre très restreint de mythes personnels, déclinés et reproduits de façon plus ou moins diverses à l'intérieur des textes. Notre travail est préparé en ce point, puisque ceux-ci ont fait l'objet de vastes études.

⁶⁷ VAX (Louis), *op. cit.*, p. 75.

Appendice : Jean Cocteau et la littérature fantastique

Au-delà de quelques manifestations individuelles, particulièrement intéressantes à l'échelle du texte, nous renverrons, sur les rapports entre les mythes cocteliens et ceux du fantastique, à l'étude menée en 2008 par Enrico Castronovo (Université de Palerme/Paris-Sorbonne). *Jean Cocteau, le seuil et l'intervalle*⁶⁸ rend compte d'une enquête très détaillée sur les éléments biographiques (notamment, les expériences de la mort de l'autre) et personnels qui conduisent le poète à la construction de sa mythologie.

La seconde partie de l'ouvrage cherche à montrer les rapports que ces mythes personnels entretiennent avec la tradition fantastique. Cela doit rendre compte, par ressemblance et contraste, du caractère proprement singulier et inclassable de l'œuvre de Cocteau, mais aussi de ses influences. Cette étude, la seule, à notre connaissance, à avoir démontré les rapports entre Cocteau et la littérature fantastique, nous conforte dans notre démarche.

Les éléments que nous nous apprêtons à relever à l'intérieur des textes passent entre les mailles du filet de ces grands mythes. Une erreur de jugement consisterait cependant à aborder trop isolément les textes d'une œuvre sur laquelle il faut souvent prendre du recul, pour ne rien en manquer. Les grands mythes cocteliens favorisent la perception des petits, et il est intéressant pour notre approche « intratextuelle » de pouvoir s'inscrire à côté, ou en modeste complément, d'une approche « méta », et d'un regard biographique.

⁶⁸ CASTRONOVO (Enrico), *Jean Cocteau, le seuil et l'intervalle. Hantise de la mort et assimilation du fantastique*, Paris, L'Harmattan, 2008.

DEUXIÈME PARTIE : À L'ORIGINE DE L'EFFET POÉTIQUE
CHEZ JEAN COCTEAU

Chapitre I : Jean Cocteau et le poème en prose

Il peut sembler *a priori* que ces étapes préparatoires
ne présentent pas un caractère important
— J. et J. Poyen

Nous avons choisi de composer notre corpus poétique des trente poèmes en prose du recueil *Opéra* (1927), rejoints par les cinquante-et-un autres qui composent le recueil *Appogiatures* (1953). Un bond de vingt-six ans, qui ne va pas sans quelques explications. L'homogénéité de cette paire tient à plusieurs facteurs, parmi lesquels un grand silence du poème en prose chez Cocteau, entre les deux publications. *Opéra* est un recueil composite, qui contient également trente-trois poèmes en vers, c'est-à-dire une parité presque mathématique.

Sa publication marque, à la fin des années 1920, l'une des phases expérimentales fécondes de Cocteau, et l'éclosion d'un « troisième Cocteau », après celui des débuts symbolistes, et le sursaut avant-gardiste des années 1910. Cette période est marquée par un lieu, l'Hôtel Welcome à Villefranche-sur-mer, où il séjournera plusieurs fois entre 1924 à 1935. La société qui s'y organise autour de Cocteau, le mécénat des propriétaires, tendent à en faire un véritable laboratoire artistique, où il compose *Opéra* entre les étés 1926 et 1927. *Essai de critique indirecte* (1932) est rédigé à la même époque, et *Le Sang d'un poète* sortira en 1930. Cocteau semble alors, âgé de bientôt quarante ans, inventer le substrat de toute sa production artistique à venir. Il racontera plus tard au micro d'André Fraigneau : « C'est à Villefranche-sur-Mer que j'ai enfin trouvé ma mythologie personnelle. [...] Les poèmes d'*Opéra* sont les premiers que j'estime être vraiment de mon essence. »⁶⁹

Julien Lanoë commente, dans les *Cahiers Jean Cocteau* : « J'aimerais prouver que ce mince recueil, paru chez Stock en 1927 (réédité en 1959) constitue le sommet de l'œuvre lyrique de Cocteau. [...] J'irai jusqu'à dire que l'essentiel d'*Opéra* se trouve dans les cinq ou six pièces de *Musée secret*. »⁷⁰ Ces pièces sont des poèmes en prose. Le genre est cependant plutôt rare dans son œuvre ; lui préférant le vers souvent régulier, parfois libre, il y eut surtout recours à trois grands moments : seize pièces dans le recueil *Poésie*

⁶⁹ COCTEAU (Jean) et FRAIGNEAU (André), *Entretiens*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Alphée », 1988, pp. 71-72.

⁷⁰ LANOË (Julien), « Opéra », dans DENOËL (Jean), dir., *Cahiers Jean Cocteau*, n° 6 (*La poésie*), Paris, Gallimard, 1977, p. 65.

1917-1920, œuvre formellement hétéroclite⁷¹, *Opéra* (1927) dans les proportions que nous avons dites, et *Appogiatures* (1953), seul recueil entièrement composé de proses.

La filiation entre ces deux derniers recueils est explicitée en préambule d'*Appogiatures* : « *Mon cher Parisot, Vous m'avez demandé d'écrire ces textes parce que ceux d'OPÉRA (qui leur ressemblent) vous plaisent.* » (A 789). Cette filiation, soutenue par l'unité de forme et la place « fondatrice » d'*Opéra*, nous paraît faire sens pour lire dans les poèmes en prose des deux recueils un moment important de l'œuvre poétique de Cocteau, utile à en saisir la structure. Le retour tardif au poème en prose, avec les mêmes moyens qu'en 1927, est un marqueur supplémentaire de la reconnaissance d'*Opéra* par le Cocteau de la dernière maturité, dont une grande partie de l'œuvre tient chronologiquement entre ces deux recueils.

Statut et intérêt du poème en prose coctelien. Vers un état de la question

Notre corpus est fondé sur une double exclusion : celle des poèmes en prose de *Poésie 1917-1920*, et celle des poèmes en vers du recueil *Opéra*. Nous avons esquissé les motivations chronologiques et concrètes qui fondent l'homogénéité d'*Opéra-Appogiatures*, face aux proses de *Poésies 1917-1920*, lesquelles représentent un autre moment de l'évolution poétique de Cocteau, d'inspiration davantage avant-gardiste. D'autre part, nous limiter à la lecture de poèmes en prose paraît soutenir la volonté systématique de notre méthode d'analyse, et en uniformiser l'effort.

Comme le souligne Gérard Purnelle (Université de Liège), « dans toute sa poésie, et dès sa mue poétique durant la guerre, Cocteau prend le contre-pied de la *doxa* poétique mallarméenne et dominante (notamment chez les Surréalistes), qui exclut de la poésie le récit et la fiction. »⁷² Pour aborder la question de l'étrangeté, il est apparu qu'une large part de nos outils conceptuels s'attachait à la place du récit et de la fiction en poésie. Dépourvus des propriétés secondaires habituelles du discours poétique (mètre, rimes, division en vers), les poèmes en prose se placent au plus proche des moyens de la narration. Ils constituent par là même le terrain idéal pour le déploiement de notre analyse.

Méthodiquement, nous voyons l'opportunité d'une mise à nu, à travers ce genre négligé par la critique coctelienne. Le seul (bref) article spécifique sur le poème en prose

⁷¹ Le recueil mêle, dans des proportions à peu près équitables, proses, vers réguliers, vers libres, et expérimentations de poésie typographique.

⁷² PURNELLE (Gérald), *Op. cit.*, p. 59.

coctelien souligne, à juste titre, son antipoétisme constitutif⁷³. De cet antipoétisme fécond surgissent cependant quelques textes majeurs, dont les moyens sont à découvrir. Un espoir de critique voudrait que ce dépouillement relatif des proses permette d'éclairer le reste d'une œuvre poétique foisonnante, dont les diverses formes, pourvoyeuses de moyens, pourraient avoir occulté les stratégies les plus simples. Celles de ces petits textes dont Cocteau nous dit qu'ils sont « vraiment de [son] essence ».

Nous l'avons souligné, les poèmes en prose de Cocteau s'accompagnent d'un certain silence de la critique, au milieu d'une œuvre abondamment commentée. L'article d'Olivier Bivort, centré sur les seules proses de *Poésies 1917-1920*, ne supplée que trop partiellement à ce manque, que lui-même constatait déjà en 1989. Le sujet, à coup sûr, trouverait quelque intérêt à faire l'objet d'une monographie fournie. Si notre travail d'analyse sur les voies de l'étrangeté n'a pas cette ambition, cet appel d'air en constitue néanmoins une motivation.

Le poème en prose comme forme et comme genre

La question peut se poser, de savoir si les poèmes en prose que nous nous apprêtons à lire sont constitutifs d'un genre, ou bien une simple variante formelle. Cette approche d'ordre apparemment théorique mérite un bref arrêt sur image pour au moins deux raisons. D'une part, la question du genre, quelque peu insolite chez Cocteau, peut nous dire quelque chose sur la place de ces proses à l'intérieur de son œuvre. D'autre part, l'appartenance à un genre signifie un certain déplacement vers les codes de ce genre, lesquels peuvent enrichir notre appréhension de la matière textuelle.

La vision fondamentalement essentialiste de Cocteau pourrait occulter immédiatement notre questionnement, laquelle organise son œuvre, qui est celle d'un poète, en *poésie graphique*, *poésie dramatique*, *poésie de roman*, *poésie critique*... en passant par les *poésies de laine* des tapisseries, jusqu'au pléonasme tentant : *poésie de poésie*. Vision séduisante à bien des égards, qui ne fait cependant que reculer d'un degré la question du genre. Si la poésie est avant toute une essence dans une forme, il s'avère que cette forme embrasse souvent les traits d'un genre distinct, que ces catégories signalent finalement avec assez de clarté.

⁷³ BIVORT (Olivier), « Cocteau et le poème en prose : l'énigme et son texte dans *Poésie 1920* », dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1989/1-2 (*Jean Cocteau*), dir. Albert Mingelgrün, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989, pp. 41-50.

Cocteau ne semble pas avoir aménagé de lieu particulier pour le poème en prose. À l'exception d'*Appogiatures*, ceux-ci ont toujours paru fondus en compagnie de pièces en vers auxquelles ils répondaient, sans véritable opposition. La génétique d'*Appogiatures* révèle, par ailleurs, l'existence de pièces en vers originellement incluses au recueil, retirées au moment de son édition⁷⁴. Vers et prose se trouvent en outre quelquefois mélangés au sein du même texte. Ainsi trouverons-nous quelques vers dans LE DAB DU PRÉ (O 546) ou encore L'ORACLE (O 551). Il arrive à Cocteau d'ouvrir les poèmes en prose aux codes de genres tout à fait étrangers, comme dans LE THÉÂTRE DE JEAN COCTEAU (O 549), COMPTE-RENDU SPORTIF DE POÉSIE (A 799), ou de brouiller les pistes avec la PROSE EN VERS (A 811), qui constitue l'exception à l'intérieur de la règle, pour le recueil *Appogiatures*.

Faut-il inverser cette règle du jeu, et lire la prose poétique de Cocteau comme des *vers en prose* ? Probablement pas. À l'exception des quelques cas-limites que nous avons soulevés, les poèmes en prose cocteliens s'avèrent dans leur ensemble bien plus proches du modèle originel (disons : baudelairien) que d'une véritable expérimentation formelle. Ils participent, par là même, eux aussi d'une posture globalement néoclassique, à l'échelle du genre.

Le modèle baudelairien

Jean-Pierre Bertrand (Université de Liège) a montré dans *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique* (2015) l'originalité constitutive du poème en prose baudelairien, mais aussi sa relative faillite à se renouveler, et à s'imposer en tant que genre à part. Il y situe l'origine du poème en prose moderne dans ses rapports étroits avec l'écriture de la presse. Quelques similitudes sont à relever, sur ce point, avec la production de Cocteau.

Très tôt et tout au long de sa vie, Cocteau s'est lui-même intéressé à l'écriture de presse, publiant çà et là des « poésies de journalisme »⁷⁵, dont une compilation avait déjà paru en 1920, sous le titre de *Carte blanche*. Plus travaillés que de véritables articles de presse (rédigés, aussi, dans d'autres conditions), ceux-ci paraissent comme l'exutoire

⁷⁴ Voir « En marge d'« Appogiatures » », dans COCTEAU (Jean), *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, pp. 817-831

⁷⁵ Ainsi nommées par Pierre Chanel, à l'occasion d'une compilation de ces textes en 1973 chez Pierre Belfond. Voir : COCTEAU (Jean), *Poésie de journalisme. 1935-1938*, Paris, Pierre Belfond, 1973.

d'une certaine tendance essayiste de Cocteau. Comme les codes d'autres genres, ceux du journalisme se verront, à l'occasion, directement importés dans sa poésie. Relevons parmi nos textes quelques titres prenant le ton de l'actualité, comme DÉCOUVERTE DES PATTES DU SPHINX EN 1926 (O 530), EXPLICATION DES PRODIGES DE LA NUIT DU 24 OCTOBRE (O 544) ou encore UNE TRÈS CURIEUSE EXPOSITION (A 801).

Mieux encore, l'importation du journalisme se manifeste dans le choix des sujets. Tiré d'un roman policier à succès, l'épigraphe d'*Opéra* prend la forme d'un fait divers, à l'instar d'un grand nombre des poèmes du recueil et de ceux d'*Appogiatures*. Référence presque directe à la première grande expérience du genre, si déjà les *Petits poèmes en prose* « participent étroitement d'une poétique qui tire une bonne part de sa modernité de l'écriture de presse, Baudelaire inventant ce que l'on pourrait appeler la poésie-feuilleton »⁷⁶. Ce goût de la chronique, du fait divers, cette manifeste « capacité à sentir et à saisir la vie moderne dans ses moindres recoins, dans ses faits grandioses et ignobles, dans sa grande et ses très petites histoires »⁷⁷ sont autant de points communs entre les proses de Baudelaire et celles de Cocteau.

Il s'agit moins, pour nous, de minimiser la part d'innovation de Cocteau (que nous aurons l'occasion de commenter dans les chapitres à suivre), que de souligner par quelques considérations générales l'appartenance de ses proses à un genre dont il n'abandonne pas les fondements, et dont l'existence a finalement, au XX^e siècle, discrètement cessé d'être problématique.

Le vers déplie, la prose concentre

Bien que côtoyant le vers, il apparaît donc que le choix du poème en prose conditionne chez Cocteau la façon d'écrire la poésie. Cette appropriation d'un certain ton journalistique, qui fut subversive, où « se situ[ait] exactement la nouveauté poétique du poème en prose »⁷⁸, sert pourtant ici d'autres fins que la nouveauté. Les faits divers présentés, accidents de crimes et de métamorphoses, s'inscrivent souvent dans une temporalité insaisissable et confuse, qui semble parfois bien différente du décor citadin et concret des *Petits poèmes en prose*.

⁷⁶ BERTRAND (Jean-Pierre), *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2015, p. 139.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 148.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 146.

Cocteau n'est pourtant pas si loin du narrateur-sujet baudelairien « d'abord flâneur, témoin et enquêteur, à l'affût de l'étrange, ensuite artiste à même d'extraire l'extraordinaire ou le poétique du banal »⁷⁹. L'examen des journaux et textes critiques révèle d'étroits liens entre les expériences d'étrangeté vécues et rapportées par Cocteau, et celles transposées dans les poèmes en prose. Ainsi trouve-t-on, dans *Essai de critique indirecte*, le récit suivant :

Une nuit de lune, je marchais sur le trottoir de droite. On entendait mes pas sur le trottoir de gauche et, dans un immeuble, une sonnerie de téléphone carillonner.⁸⁰

L'on reconnaîtra ici deux phénomènes rationnels et banals, à l'origine des poèmes LE THÉÂTRE GREC (O 529), où l'écho des pas sur le trottoir permet un piège mortel, et SONNERIE DE TÉLÉPHONE DANS UNE RUE VIDE (O 541), à la fin duquel la sonnerie solitaire du téléphone s'explique par le meurtre de sa propriétaire.

Au-delà d'informer sur la génétique des textes, de telles interactions disent quelque chose sur l'inclusion de ces éclats de réalité, où l'on peut trouver la voie d'une certaine vraisemblance. La prose de Cocteau, tour à tour poétique ou teintée d'ordinaire, nourrit le fantasme rationnel vers un récit qui puise non seulement dans les lois, mais dans les faits du réel. La mise en abîme de ceux-ci donnant lieu à la construction complexe d'un effet documentaire paradoxal et véhiculaire d'étrangeté.

Cette tension, maintenue par une narration fuyante et dense, ouvre sur des épisodes courts, pris sur le vif, d'un passager déguisé en universel. « Paradoxalement, le vers déplie, et la prose concentre : c'est que le *travail poétique* est bien là qui construit l'œuvre »⁸¹, commente Olivier Bivort. Hors des contraintes du vers, c'est une prose pour raconter le quotidien, dont les sursauts délitent l'invisible en images de kaléidoscope. « Mettez un lieu commun en place », dit Cocteau, « nettoyez-le, frottez-le, éclairez-le de telle sorte qu'il frappe, avec sa jeunesse et avec la même fraîcheur, le même jet qu'il avait à sa source, vous ferez œuvre de poète. »⁸²

⁷⁹ *Idid*, p. 148.

⁸⁰ COCTEAU (Jean), *Essai de critique indirecte*, *op. cit.*, p. 42.

⁸¹ BIVORT (Olivier), *op. cit.*, p. 49.

⁸² COCTEAU (Jean), *Poésie critique*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1959, p. 50.

Organisation de notre analyse

Le lieu commun par excellence n'est-il pas le langage ? Nous avons esquissé les vertus révélatrices que Cocteau lui prête. Le premier chapitre de nos analyses doit constituer une tentative d'exploration des figures qui, souvent à l'échelle du mot, jouent sur ses ambivalences dans notre corpus. Leur description aboutira à quelques conclusions liées principalement aux mécanismes de l'inquiétante étrangeté.

Un second chapitre constituera une description des différents mécanismes qui fondent une forme d'hésitation fantastique dans les poèmes en prose de Cocteau. Individuelle et transversale, celle-ci doit aboutir à la construction d'un mythe métatextuel, rejoignant les premières considérations sur le langage.

Enfin, un troisième chapitre abordera quelques mécanismes plus individuels, modalisateurs de l'incertitude, davantage liés à l'une et l'autre approche confondues.

Le corpus, à la fois restreint et vaste, ne pourra faire l'objet d'une analyse exhaustive. L'ambition de notre approche consiste en un relevé de quelques traits transversaux, davantage qu'en une explication de textes. Il s'agit d'observer, par une vision d'ensemble des recueils, certaines clés du poème en prose coctelien, qui en font l'unité. Leurs connexions avec nos observations théoriques doivent soutenir la thèse fédératrice d'un lien entre l'effet poétique et le sentiment d'étrangeté à l'intérieur de ces recueils.

Chapitre II : Les courts-circuits du langage

Avant de décrire le langage des calculateurs, but de ce livre, nous essaierons de montrer la place prépondérante de ce langage
— J. et J. Poyen

Une certaine approche des jeux de langage nous est héritée du séminaire *Calembour I et II*, dirigé par Gérard Purnelle en 2017-2018 et 2018-2019 à l'Université de Liège. Fort de la terminologie y établie, nous désignerons sous l'appellation générique de *jeux de mots* l'ensemble des figures microstructurales portant sur l'ambivalence du signifié d'un même mot ; nous appellerons *calembours* les figures de signifiant, jouant sur l'homophonie de mots différents.

Ces catégories techniques sont indifférentes aux effets des figures et se veulent dépourvues de toutes connotations. « Mes rares lecteurs », préfaçait Cocteau en 1959, « confondaient avec des calembours le style oraculeux de certaines pièces. » Nous tâcherons de ne pas désobliger.

Une poétique de l'ambivalence

Une idée serait à défendre, que l'épigraphe d'*Opéra* contient en puissance l'ensemble du recueil, jusqu'aux prolongements d'*Appogiatures*. Prenons la peine de la relire :

M. Lecoq s'engagea le premier dans l'escalier et tout d'abord les taches de sang lui sautèrent aux yeux. Oh ! — faisait-il, d'un air révolté, à chaque tache nouvelle, — oh ! oh ! les malheureux !

M. Courtois fut bien touché de rencontrer cette sensibilité chez un agent de police. Il pensait que cette épithète de commisération s'appliquait aux victimes. Il se trompait. (O 515)

Cette scène issue de *Monsieur Lecoq* (1869), roman policier d'Émile Gaboriau, est d'emblée placée sous le signe de l'ambivalence : le double renvoi de l'épithète *malheureux*, d'une part aux victimes, de l'autre aux coupables.

La force du constat final : « *Il se trompait.* », tient à ce que le sens donné au mot *malheureux* reconfigure l'ensemble du discours qui précède, permettant à lui seul un renversement complet. Le choix de cet extrait en exergue du recueil est un art poétique. Il est un motif récurrent, chez Cocteau, de se placer lui-même sous le signe du *coq*, de manière plus ou moins explicite, par jeu d'homophonie. La comparaison s'impose comme axiomatique avec le personnage de *M. Lecoq*, dont le nom ouvre le recueil. Cette façon

de calembour permet elle aussi de relire le texte en entier, à l'instigation, à peine dissimulée, de l'auteur.

Le poète se positionne à la fois comme un ouvrier de voie (« *s'engagea le premier* »), et comme un enquêteur. Il faut cependant remarquer qu'il ne cherche pas, mais qu'au contraire les indices lui « sautent aux yeux ». Ces indices sont ceux d'un crime. Au risque de paraphraser, soulignons la réaction émotive qu'ils induisent, et qui n'est pas sans étonner *M. Courtois*. C'est que ce dernier, cependant, se méprend sur le discours du poète : il lui accorde un sens contextuel, faute d'en saisir la profondeur duplice (le poète compatit avec les coupables). Ce second patronyme, très générique, finit de laisser place à la comparaison, si l'on y voit la présence de l'individu commun — peut-être du lecteur — face au texte.

Il faut voir en quoi cette lecture interprétative (dont la suite de nos analyses permettra un développement appuyé) démarre la construction d'un discours méta-poétique, récurrent au fil des poèmes, dont notre hypothèse est qu'il configure certaine attitude du lecteur face aux textes. L'épigraphe est un appel à se méfier de la nature des mots, dont l'ambivalence peut conduire à de graves méprises ou à d'importantes révélations.

« *Trouver d'abord, chercher après.* »

C'est la formule picassienne, prônée par Cocteau dans le *Journal d'un inconnu*. Elle doit nous conduire à la première approche du calembour dans les poèmes, qui est celle de la mise en scène d'une découverte. Dans COCASSERIES TRAGIQUES DU SOMMEIL (O 549) :

Versailles, dit-il (?), était le temple du goût, de Louis et de l'odorat.
L'odorat signifiait encore un nom : Lodora. Louis et Lodora. À côté du nom de Louis ce nom de Lodora me paraissait une trouvaille, un enchantement.

Le calembour apparaît ici comme une sérendipité. Il permet l'invention d'un nom propre : *Lodora*, dont la manifestation tient à la collusion du nom *Louis*, du mot de *l'odorat*. Cette mise en scène, apparemment ludique, permet de montrer que les mots simples peuvent également habiter, ou abriter, une langue étrangère. C'est aussi mettre en scène, à l'intérieur du rêve (lieu chez Cocteau de la création poétique, presque par essence), un processus de création. Le calembour y joue un rôle de première découverte, sur laquelle tisser le poème. Le nom de la gorgone *Sthéno* profite ainsi d'un renversement de cette

logique : dans MYTHOLOGIE (A 808), il se trouve doublé d'une adéquation anachronique avec sa fonction :

Ces chiffres étaient notés par la gorgone Sthéno, sœur de Méduse, extraordinairement adroite à les prendre au vol et à les transcrire par signes sur ses tablettes, où elle notait en outre le nombre des victimes de la pétrification.

David Gullentops (Université de Bruxelles) a montré le rôle prépondérant du calembour dans la construction de l'imaginaire coctelien⁸³. Il tient à ce que le calembour, figure fondée sur le signifiant, est présent en paradigme, et en quelque sorte vrai de tout temps. Le formuler n'est pas tant une invention qu'une découverte, dont l'objectivité fonde le rapprochement de deux images.

Autre signe ; cet attrape-nigauds : voler et voler. « Pigeon vole ! » c'est charmant. Moins charmant lorsque pigeon vole des lettres, des dates, des objets.

Mais que faire ? Le moindre geste maladroit risquant d'avertir le pigeon-terreur.

NUIT BLANCHE ou PIGEON-TERREUR (O 530)

Dans ce poème, le calembour « voler et voler » donne une profondeur objective à l'épisode phobique ou paranoïaque qui veut faire du pigeon un criminel. Ici, l'épisode de fiction reçoit une preuve issue du monde réel (le langage fait le lien entre les deux plans) sur laquelle s'appuyer. Le narrateur en appelle à ne pas se laisser duper par les évidences du lexique, présentées comme trompeuses de la réalité.

Cette apparente objectivité des découvertes du langage est d'une rhétorique contestable, presque ludique. Plusieurs constructions fondées sur les homophonies tendent cependant à en asseoir le caractère motivé, par effet de série. Dans LA MORT DU POÈTE (O 552), l'on assiste à cette suite :

Il faut que je t'embrasse, France, que je t'embrasse une dernière fois sur ta Seine obscène, sur tes vignobles ignobles, sur tes champs méchants, sur tes îles faciles, sur ton Paris pourri, sur tes statues qui tuent.

Les paronomases qui s'y déploient jouissent d'un certain rapprochement sémantique. Il est relativement normal de parler d'une *Seine obscène*, d'un *Paris pourri*, etc. La série disjoncte sur la dernière association : *statues qui tuent*, qui paraît cavalière. Ce syntagme bénéficie cependant, par contamination, d'un effet de vérité accru. Sur le plan métatextuel, il soutient le mythe récurrent, chez Cocteau, de la statue mortifère.

⁸³ GULLENTOPS (David), « Le calembour créateur chez Cocteau et Apollinaire », dans *Approches du discours comique*, dir. Jean-Marc Defays et Laurence Rosier, Liège, Mardaga, 1999, pp. 99-100.

Dans BAIGNEUSE (O 546), un enchaînement plus complexe de calembours semble mettre en scène l'écriture même du poème, qui se dérobe au narrateur :

Elle se lave à grande eau. Elle se lave à grand dos, à grand genou, à grande hanche, à grande main tenant rideau. Oh ! ses cheveux sont des chevaux !

L'épisode de voyeurisme est presque entièrement conduit par faits de langage : du premier constat général bâti sur une expression figée, « elle se lave à grande eau », la phrase glisse sur un segment plus marqué. « Elle se lave à grand dos » constitue une trouvaille. Cette trouvaille ouvre sur un nouveau paradigme : « à grand genou, à grande hanche... », dans lequel la narration s'absorbe, énumérant les parties du corps. Le langage semble cependant l'en exclure immédiatement (avant l'indiscrétion ?) : « à grande main tenant rideau. » Symétriquement, la phrase qui ouvrait sur la version détournée d'une expression figée, ferme sur la version détournée d'une autre expression figée, implicite cette fois : « *maintenant, rideau.* » Exclue, la narration se reporte visuellement sur ce qui lui demeure accessible : « ses cheveux [qui] sont des chevaux », où la paronomase soutient la comparaison.

Mais il y a autre chose. Ce petit poème nous paraît exemplaire, en ce qu'il met en scène, de façon presque didactique, un parcours de poète. L'image, presque platonicienne, scénographie le basculement dans un autre monde (celui des calembours et de la poésie), et le retour éclairé au monde réel. Le poème se construit ainsi sur trois phrases et trois phases : la première appartient au langage commun, non marqué. La seconde, nous l'avons vu, s'ouvre et se ferme sur deux calembours, sous leur forme marquée, c'est-à-dire ici en deçà de l'emploi normal de deux expressions. La troisième manifeste un retour au langage normal ; retour enrichi d'une vision soudaine, marquée par l'exclamation, et la mise en relation des deux couches du langage (« cheveux », constitue la forme non marquée, adéquate au contexte ; « chevaux » est un parasite d'homophonie).

Notre thèse est que le recours aux homophonies permet ici l'élaboration et la manifestation d'un imaginaire poétique, mythique, au cœur même du langage. À l'intérieur des textes d'*Opéra*, nous assistons à la construction et au déploiement de ce mythe qui répond par translation directe à l'imaginaire déployé par Jean Cocteau dans l'ensemble de son œuvre. L'interprétation que nous venons de proposer pour BAIGNEUSE peut sembler dépasser les limites du texte. Il faut dire en quoi elle répond, trait pour trait, à la structure mise en place par d'autres textes du recueil, et aux grands mythes cocteliens.

« La poésie est une électricité », nous écrit Cocteau dans *Le rappel à l'ordre*. Nous voulons montrer en quoi les calembours en constituent des courts-circuits. L'imaginaire coctelien est fondé sur l'opposition nette entre le monde réel d'une part, et d'autre part le monde, révélateur, de la poésie. Cette opposition, et la possibilité d'un passage, sont souvent incarnées par le motif du miroir. Ainsi assiste-t-on au cinéma, dans *Le Sang d'un poète* et *Orphée*, à la mise en scène visuelle de ce passage du miroir, à la suite duquel le personnage du poète plonge dans un monde habité de nombreux prodiges.

Pour associer ce motif et la figure du calembour, il faut voir en le rapport de superposition, par homophonie entre deux mots, le reflet de l'un dans l'autre. Lorsque le calembour se manifeste au poète, c'est la poésie elle-même qui s'exprime sous le langage ordinaire. BAIGNEUSE (O 546), petit poème d'apparence ludique, constitue à cet égard une forme d'art poétique, à travers un réveil soudain du langage, et une double traversée du miroir, aux bornes de la deuxième phrase, tout entière incluse dans « l'envers » des mots. La thématique n'est pas anodine qui est, entre les deux, celle d'un bref voyeurisme.

La clef de voute de cette construction mythique réside notamment en quelques *poèmes-calembours*. Nous évoquions, en première partie, *l'ami Zamore de Madame du Barry* (O 547), qui jette un pont entre vérité du langage et réalité. L'un de ces *poèmes-calembours*, BLASON-ORACLE (O 541), souvent tenu pour exemple de frivolité, possède un pouvoir programmatique largement négligé par la critique. Il fait directement suite au PAQUET ROUGE (O 540), dont le narrateur prétend avoir « volé ses papiers à un certain J. C. né à M. L. le..., mort à dix-huit ans après une brillante carrière poétique. » Nous avons évoqué ce passage métalectique précédemment, à propos du thème du dédoublement. Ce paradoxe narratif se cristallise en la dernière phrase souvent citée : « Comprenne qui pourra : *Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité.* » C'est ici notamment façon, pour le poète, de mettre en scène l'origine hétéronome de sa poésie.

Le *Je* du PAQUET ROUGE, en plus de signaler une mue, s'apparente à la figure de l'ange, « allégorie de l'inspiration et de l'écriture poétique »⁸⁴, sorte de double intérieur ambigu, qui donne la dictée au poète (au sens propre dans le film *Orphée*). La dictée appelle les fautes de transcription, et c'est tout le sens d'un texte comme BLASON-ORACLE (O 541) :

⁸⁴ PURNELLE (Gérald), *op. cit.*, p. 61.

G touchant G sans en avoir l'R. Selle et faix de mon âne archi-tranquille.

Jean chante. Aïssé tousse. Mon chant sera la bourrée jusqu'à la faim.

Île faux drap (et dé à dé) mollir les murs mûrs en six lances pour que la grande heure nouvelle sape roche sans fers de bruit sur lèche-mains.

Le mot ment Ève nue ! Le rêve eunuque jatte en dais ! Leur Ève nue, houle sublime, doigts, hêtre des nids aisés.

Comme nous l'avons dit, ce texte prend la suite du PAQUET ROUGE, et il fait sens de le lire à sa lumière. La traduction phonétique, facilement accessible, est un programme :

J'ai tout changé sans en avoir l'air. C'est l'effet de mon anarchie tranquille.

J'enchanté. Hâissez tous. Mon champ sera labouré jusqu'à la fin.

Il faudra aider à démolir les murmures en silence pour que la grandeur nouvelle s'approche sans faire de bruit sur les chemins.

Le moment est venu ! L'heure est venue que j'attendais ! L'heure est venue où le sublime doit être dénié.

L'apparente naïveté de la surface produit cependant des indices : « Jean chante/j'enchanté » ; « Mon chant sera la bourrée/*mon champ sera labouré* ». Ceux-ci nous permettent de proposer une hypothèse de lecture du poème comme la manifestation de l'ange, ou l'inspiration poétique, au poète qui prend note de ce qui lui est dicté. Entre les apparentes erreurs de transcription, quelques isotopies se dessinent, qui opposent radicalement les deux mondes : BLASON-ORACLE est un double blason.

À l'envers du texte, une voix claire exprime son emprise sur le poète (« *mon champ sera labouré* ») et annonce son arrivée. À l'endroit du texte, « Jean chante », et l'on remarque une isotopie de l'écriture « G touchant G sans en avoir l'R », « mains », « doigts », de l'inféodation esclave « selle et faix », « six lances », « fers », « eunuque », « faim », de la dissimulation et du dévoilement « faux drap », « murs mûrs », « le mot ment », « Ève nue ».

Le déploiement parallèle de la réalité du poète et celle de l'ange (ou de la poésie elle-même) reproduit ici l'une des clefs de l'œuvre de Cocteau, et mériterait un traitement thématique étendu. Nous en retiendrons, à l'échelle du texte, un certain dédoublement de la narration, et la possibilité de faire sourdre une voix d'abord invisible à la surface du texte. Hors de cette lecture mythique, l'on retrouve également le rôle créateur du calembour, où la surface du texte constitue une création nouvelle par ses associations, et motivée par l'homophonie qui les sous-tend.

Cela fonde le pouvoir poétique accordé à certaines métaphores-calembours : la tache très nette laissée « sur la plainte », les « verres à côtes à côté », où s'écoule le vin du « cou de couteau », la « graisse antique » laissant des marques sur les glaces dans

SONNERIE DE TÉLÉPHONE DANS UNE RUE VIDE (O 541), sont les traces de la poésie. De surcroît, le texte fonctionne comme une enquête livrée au lecteur, en réseau avec les deux poèmes le précédant : LE PAQUET ROUGE et BLASON-ORACLE, auxquels il faut ajouter LE BUSTE (O 529) et l'épigraphe elle-même. Ainsi peut-on lire dans SONNERIE DE TÉLÉPHONE DANS UNE RUE VIDE :

La fenêtre par où entra le criminel était noire. La jambe enjamba et une des mains criait : Au secours ! en laissant une tache très nette sur la plainte. Un crime salit tout. C'est incroyable ce qu'il traînait d'ordures, de litres vides, de verres à côtes à côté. Du vin gros coulait du cou de couteau, d'un paquet dégoûtant mal ficelé et cacheté à la cire rouge. Les rideaux arrachés par la femme dans sa chute avaient entraîné le buste. Elle-même mourait de sommeil en robe de bal et sa main droite tenait encore la lettre anonyme. La vie était sortie à reculons du corps, frappant avec n'importe quoi, cassant une chaise dorée dont les restes flottait (*sic*) sur un lac de sang qui traverse et commence à mouiller le plafond de l'étage en dessous. Le malheureux avait fui par les toits sans savoir que la graisse antique, non seulement laisse des marques sur toutes les glaces, mais aussi (ne laisse) aucun doute sur la nature des corps coupés en morceaux.

Chacun des calembours que nous avons cités y constitue un indice du crime. Par ailleurs, ils sont directement liés au motif du miroir que nous avons évoqué : la *graisse* (forme marquée, en syntagme avec antique) y laisse des traces. Le récit contient, en outre, une mise en abîme du PAQUET ROUGE ; le narrateur y disait « [avoir] lâché le paquet », qui se retrouve ici « cacheté à la cire rouge », en compagnie d'une « lettre anonyme », dont le texte du PAQUET ROUGE avait tout le ton, sous sa forme d'aveu. Mise en abyme, également, du BUSTE (O 529), déjà criminel, que l'on retrouve ici. En outre, l'assassin est appelé « le malheureux », ce qui n'est pas sans rappeler l'épigraphe. Enfin, le texte prend l'allure d'une copie : le « flottait (*sic*) » est d'intention auctoriale⁸⁵. Le second paragraphe achève le paradoxe, semblant sortir du procès-verbal pour rejoindre la réalité du narrateur-auteur :

Maintenant je me rappelle très bien être passé dans la rue la nuit du crime et avoir entendu la sonnerie du téléphone et m'être étonné qu'on ne réponde pas à cause d'un lustre qu'on voyait par la fenêtre éclairer à giorno cette scène atroce avec l'indifférence des astres.

Notre lecteur reconnaîtra, à la relecture des textes, l'ensemble des liens enchevêtrés, qui rendent quelque peu pénible la description analytique que nous en avons tentée. Si nous avons voulu l'éclaircir, c'est pour mettre en lumière l'émergence de

⁸⁵ Nous le retrouvons dans d'autres éditions du texte, notamment celle des Éditions du Rocher de 1952, et celle du Livre de Poche de 1959 signalée en bibliographie.

plusieurs phénomènes qui doivent faire s'exprimer notre corpus. Sur le plan du langage, se tissent des liens en paradigme à travers les calembours, qui permettent la circulation entre deux plans. Même dépourvus de leur sens mythique, ceux-ci constituent une invitation à s'ouvrir aux hasards de la langue, auxquels les textes prêtent quelque motivation, au moins par inclusion thématique. (« Une tache très nette sur la plainte » fonctionne en réseau avec la plainte elle-même — « Au secours ! », qui précède, et l'expression « Un crime salit tout. » qui suit.)

D'autre part, les mots se lient sur le plan du syntagme, lorsque les textes renvoient les uns aux autres, par mise en abîme des thèmes ou récupération des mots. Mis en scène sous la forme d'indices, ils invitent également le lecteur à une attention du langage sur ce plan, où les formulations simples gagnent en complexité. Cette complexité, ces indices, sont de première importance s'ils alimentent le caractère surnaturel des intrigues, et permettent de les développer par-delà la forme brève.

L'association de ces deux plans (paradigme et syntagme) conduit, à l'échelle des recueils, à la construction de mots-mythes, dont chaque occurrence se nourrit des précédentes. Ainsi peut-on observer ici l'élaboration du mythe de la statue mortifère, à la fois dans des poèmes comme LE BUSTE (O 529) et SONNERIE... (O 541) qui le montrent à l'œuvre, et LA MORT DU POÈTE (O 552) (« statues qui tuent »), qui le prédit en langue.

Développements du calembour

Nous avons voulu montrer que le réseau de poèmes (notamment dans *Opéra*) conduit, sous la forme d'une initiation, le lecteur à accorder aux calembours certaines vertus de motivation, qui fondent en langue un pouvoir sur le réel. Dans L'ORACLE (O 551), cette logique se poursuit sous une forme plus obscure :

ATHÉNA : Je suis née grecque. Je suis l'aînée. J'ai le nez grec, le nez d'Énée. Je suis le mur, l'art mûr, l'armure. Je suis la sève héritée. Je suis lasse et vérité. Je suis la sévérité. Je suis la cruelle crue elle. L'aile des rues et des ruelles. Mes mensonges c'est vérité. Sévérité même en songe. Je suis le mythe, la railleuse. La mitre à yeux, l'amie trahie. La lance affront, le front à lance. Je suis la moelle, je suis le sort ; de moi l'art sort à ressort. Je dis : L'art meut l'arme des larmes. Le rail du mythe...

Un regard sur les calembours, qui mettent ici les homophonies en coprésence, permet de relever quelques procédés fort habiles, continuant la logique de prédiction. Ainsi, le triple

calembour « Je suis le mur, l'art mûr, l'armure » joint-il les trois attributs d'Athéna : l'artisanat, la sagesse, la stratégie militaire.

Ce travail permet à terme la mise en place de poèmes tout à fait cacophoniques, comme le CRIME PASSIONNEL (A 795) d'*Appogiatures*, où les tours du langage, qui prennent l'apparence d'indices et d'explications, tissent des rapports plutôt anarchiques d'un mot à l'autre. Cette mystique du langage, qui fonde la motivation en paradigme, participe du motif de la répétition non-intentionnelle, tel que nous l'avons décrit en première partie. D'autre part, le caractère prédictif des calembours véhicule, par l'intermédiaire de la langue, une forme de toute-puissance des pensées parfois très concrète.

La langue comme pouvoir

Parallèlement au mécanisme de toute-puissance des pensées, nous avons vu que la langue fondait souvent, lors de l'installation du fantastique, certaines métamorphoses. Ce phénomène se retrouve dans une majorité de textes, souvent avec de sévères conséquences, et sous diverses formes :

« *Vous ne supposiez tout de même pas que je le susse !* » dit la marquise avec une réelle noblesse. Mais le jeune drôle connaissait mal la langue française. Il ricana et accusa la marquise de dire des obscénités. [...] Alors, victime de l'amour et de la langue française, la marquise s'abattit dans une sombre écume multicolore. (LA LANGUE FRANÇAISE, A 796)

Lorsque le langage ne tue pas directement, de nombreux textes mettent en scène ses conséquences indirectes, et son pouvoir général sur la marche du monde. Dans LE PRINTEMPS (O 542), une comparaison assez surréaliste signale la nature dangereuse d'une jeune fille :

Elle est dangereuse. Elle avance comme une machine agricole sous une grêle de cailloux roses.

Ailleurs, dans la onzième POÉSIE DE VOYAGE (O 547), le double sens d'*appartenir* crée une tension intellectuelle qui tend à raviver le caractère organique de la statue :

Un cultivateur vient de retrouver dans son champ les bras de la Vénus de Milo. À qui appartiennent-ils ? Au cultivateur ou à la Vénus de Milo ?

Cet extrait peut être mis en relation avec un autre, de fonction similaire, où le discours tenu sur la statue revient normalement à une personne vivante. Il s'agit d'ALLÉGORIE (O 543) :

Voyons... vous savez bien... réfléchissez : Une grande fille grêlée, un peu forte, avec une poitrine, des cuisses superbes... myope... Je suis sûr que vous savez de qui je parle... C'est trop bête... attendez donc... sans bras ? oui ! mais... c'est la Vénus de Milo.

Dans FIN DE LA ROYAUTE (O 551), l'hyperbole prend corps :

La fatigue écartelait les membres. Sous cette torture, les visages se lâchaient, avouaient.

Le procédé semble porté à son utilisation la plus systématique dans *Appogiatures*, où les métaphores sont à l'origine d'une manifestation surnaturelle dans de nombreux poèmes ; ainsi dans LA SOIRÉE DE SAUVEGARDES (A 795) :

Une petite fille était morte de peur. Sa famille l'emportait, accompagnée d'un cortège funèbre.

LE DENTISTE (A 797) est fondé tout entier sur la confusion initiale du client, lorsqu'à l'annonce « J'ai pour vous de nouvelles fraises », il croit en recevoir à manger.

Le client ouvrait grand la bouche et le dentiste ne ménageait pas les fraises qui étaient petites mais d'un goût plus vif que les grosses fraises qu'on force et qui sont pleines d'eau.

Enfin, dans LIVRE DE BORD (A 811), la comparaison rend meurtrier le rideau de la scène :

Le rideau rouge montait, descendait comme la guillotine. Il décapitait les artistes saluant et offrant imprudemment leurs cous.

Nous interrompons ici une énumération qui se pourrait prolonger sur plusieurs pages encore. Le procédé, simple par nature, demeure sensiblement le même à travers ses différentes occurrences. Mentionnons encore MINE DE RIEN (A 810) et une fois de plus LIVRE DE BORD (A 811), dont le mécanisme particulier ouvre sur un monde intérieur au narrateur, sous forme de métaphore filée, après les premières phrases : « Qui bâtissait, qui démolissait en ma carcasse ? » et « Le public arrive en retard au théâtre qui jouait en ma personne. »

Le langage comme cadre

L'enchevêtrement et la densité des figures de langage que nous avons pu constater nous pousse à quelque conclusion préliminaire à ce sujet. Notre approche théorique nous a permis d'isoler quelques procédés de ce type qui, pris individuellement, étaient à l'origine d'un véritable sentiment d'étrangeté, ou d'un événement fantastique, à l'intérieur d'un cadre plus large.

Il semble que la densité de ceux-ci, à l'intérieur des poèmes de Cocteau, repousse en quelque sorte l'étrangeté à un plan second. Par effet de réseau, ceux-ci créent un cadre langagier régulier, imprévisible mais qui se veut prédictif, au sein duquel le langage se confond avec le monde. Les événements du monde et les événements du langage apparaissent souvent conjoints, ou par voie de conséquence. Cela participe en quelque sorte d'une *insolité* globale du langage, dont les liens avec le monde de la fiction et le monde réel participent d'une inquiétante étrangeté qui trahit le lecteur s'il veut adhérer à ce jeu, au plus intime de ses convictions langagières.

« Le fantastique exige participation ; le comique se fonde sur un refus de sympathie, »⁸⁶ nous dit Louis Vax. Il semble ici que la participation du lecteur, dont nous avons dit qu'elle était indépendante du sentiment d'étrangeté, doit faire la différence entre un calembour, un jeu de mot comiques, et ceux auxquels il faut croire.

Le jeu particulier de dédoublement de la narration, à travers des poèmes comme LE PAQUET ROUGE, BLASON-ORACLE ou SONNERIE DE TÉLÉPHONE DANS UNE RUE VIDE permettent en outre des effets de voix intéressants sur le plan de l'inquiétante étrangeté ; sur le plan intertextuel, ils aboutissent à la construction d'un personnage-narrateur paradoxal, entre la figure du poète et celle de l'ange ; double ambigu sur lequel nous aurons l'occasion de revenir au chapitre suivant.

⁸⁶ VAX (Louis), *op. cit.*, p. 80.

Chapitre III : Mathématiques du crime

Si par un hasard (extrêmement rare) une opération ne se fait pas correctement, la machine détecte la faute immédiatement
— J. et J. Poyen

Parmi les quatre-vingt-un poèmes de notre corpus, près de quarante s'achèvent par un meurtre, ou font planer sa menace. Souvenons-nous que l'épigraphe d'*Opéra* plaçait déjà le recueil sous ce signe morbide. *M. Lecoq* y menait une enquête, et s'intéressait avec émotion au sort des coupables, davantage qu'à celui des victimes. En outre, *M. Courtois* s'y trompait. La préface à la réédition de 1959 souligne encore un double sens :

Je suis heureux que *Stock* réédite ce livre. Il le publia jadis sous la belle couverture de Christian Bérard, pareille à certaines couvertures de *Fantomas*. Elle soulignait un titre à double sens : « Œuvres », et « rideau rouge ».

Ainsi les poèmes d'*Opéra* se voient-ils placés sous le signe du drame, mais aussi de l'intrigue, et l'astuce d'un génie du crime : ce *Fantomas*, qui fascina tant Cocteau qu'Apollinaire et les surréalistes. *Appogiatures* s'inscrit dans cette même lignée, et le ton des poèmes « à crime » change peu entre les deux recueils.

Les textes prennent souvent le ton d'une enquête et Cocteau « donne à [ses] énigmes la froide allure d'un procès-verbal. »⁸⁷ Loin de scènes policières, il s'agit pourtant bien d'énigmes, marquées par l'apparition du surnaturel. LE BUSTE (O 529), première pièce de *Musée secret*, que nous avons évoqué, se déroule de la sorte :

Il fallait y penser, voilà tout. Résoudre ce problème exige une certaine reconnaissance des propriétés mystérieuses du marbre. Bref, voici comment procédait le buste romain.

Il attendait la nuit noire. Alors, dépliant le lacet dont la sinuosité, sans oublier celle des orbites, de l'arcade sourcilière, des narines, des oreilles, des lèvres, formait ses innombrables profils, dépliant, dis-je, avec méthode, plus longue qu'un fleuve, plus solide que l'acier, plus souple que la soie, cette chose vivante, propre à se mettre en vrille, à percer les murailles, à se glisser sous les portes et par les trous de serrures, attentif (sans perdre de vue son courage) à retenir les moindres nœuds qu'il défaisait et qu'il lui faudrait exactement refaire au retour sous peine de mort, le buste ingénieux et cruel, après avoir traversé plusieurs immeubles nocturnes, étranglait l'homme endormi.

Le texte, sous la forme d'une explication longue et détaillée, au lieu de diminuer, par effort de rationalité, la présence du motif surnaturel, lui permet de se maintenir. D'autres

⁸⁷ Préface d'*Opéra* de 1959.

textes, plus paradoxaux encore, ne sont qu'explications. Ainsi, les EXPLICATIONS DES PRODIGES DE LA NUIT DU 24 OCTOBRE (O 544) :

Pour faire l'amour on avait mis la haine à l'envers.

Le cheval galopait entre les rails et il était ferré avec quatre aimants.

Voici comment volaient les jeunes hommes. On les faisait mettre à quatre pattes. On leur ordonnait de lever le genou gauche et la main droite. Ensuite on les endormait, on leur faisait croire qu'ils étaient à quatre pattes et on leur ordonnait de lever d'abord la main gauche et le genou droit.

Les chaises de jardin étaient en fumée.

Pour faire le cœur on avait mis le feu à un oiseau.

C'est sous les traits de la rationalité que le surnaturel se manifeste, et le sentiment d'étrangeté en paraît accru.

Louis Vax souligne, dans un chapitre dédié au mystère et à l'explication, l'ambivalence du pouvoir de la rationalité sur le fantastique. Que celle-ci réduise le mystère, et le sentiment d'étrangeté se voit privé de son objet (selon le système de Todorov, nous basculons le fantastique expliqué, l'étrange pur). En revanche :

L'explication ne détruit pas nécessairement le fantastique. Elle peut même le justifier et le renforcer. [...] Le fantastique a besoin d'un champ imaginaire où se jouer. La peur comme l'amour fait cristalliser le monde autour d'elle. Elle a besoin que l'écho du monde réponde à l'appel de sa voix. [...] Que l'explication élargisse le champ du fantastique, que l'incident local se prolonge en mythologie, le sentiment de l'étrange sera parfaitement justifié et le récit se terminera en paroxysme de l'horreur.⁸⁸

Nous laissons le lecteur juge de la présence ou non d'un « paroxysme de l'horreur » à la fin des petits textes de Cocteau. Ce qui nous intéresse en ce point sera d'observer la construction, pièce par pièce, d'explications internes dans le système des poèmes.

« Accidents du mystère et fautes de calcul / [...] Toute ma poésie est là », écrit Cocteau dans une pièce en vers d'*Opéra*. Nous évoquions, au premier chapitre de cette partie, la façon coctelienne de s'emparer d'un fait banal et de l'entourer d'étrangeté. La construction d'un mythe autour du langage, qui constituait l'essentiel du chapitre précédent, doit s'accompagner des troubles d'explications plus paradoxaux encore. Cette poésie de la rigueur, en lieu et place d'une rigueur vraie, continue la construction d'un certain mythe de l'exactitude. Comme les jeux de langage, elle s'appuie sur une certaine

⁸⁸ VAX (Louis), *op. cit.*, pp. 105-106.

objectivité du monde pour s'y inviter. Contrairement au langage, la science fait, elle, bien partie du monde, mais elle en néglige aussi la morale.

Les calculs éternels

Cette construction semble s'appuyer sur un paradigme de déterminisme mathématique, aménagé de poème en poème et dont la répétition fait système. En 1926 (cela est un vrai fait de journal), des travaux de désensablement ont mis à jour des cavités jusqu'alors inconnues, sous les pattes du Sphinx de Gizeh. DÉCOUVERTE DES PATTES DU SPHINX EN 1926 (O 530) prend la forme suivante :

[...] Une main de femme change l'ordre des calculs éternels.

On a découvert les pattes du sphinx. Le sphinx trichait.

Hélas, les dupes ne se comptent plus. Les immeubles souterrains en témoignent, remplis de rois empaillés, de rois empaillés et dorés, de rois dorés et adorés.

Certes l'intelligence discrète de la police et des archéologues mérite nos éloges ; mais on oublie trop quel rôle jouait la main du Nil dans cette formidable entreprise de mort.

Chaque jour une ruse nouvelle nous saute aux yeux (croix des ânes, barbiche des colosses). N'empêche que depuis plusieurs siècles l'Égypte commet impunément ses crimes sous le masque hypocrite de la beauté.

Appuyé sur plusieurs faits de réalité (les cavités dévoilées du Sphinx, la présence de crimes en Égypte), le poème procède comme un mensonge idéal, en y injectant quelque fiction de causalité. Comme le faisait l'ambivalence du langage, cela invite à un rapport paranoïaque au monde, et en appelle à la méfiance.

Comme nous l'avons vu dans LE BUSTE et précédemment, ces formes de révélations profitent à la construction d'un personnage-narrateur paradoxal. Démystificateur (« Il fallait y penser, voilà tout. »), il est en vérité mystificateur. De mathématicien, il devient aussi calculateur. La fin de MARTINGALE (O 531), après la mort d'un l'homme ayant voulu tricher au jeu par quelque mathématique, constitue une forme de retournement :

Rien d'autre que sa chute sur la table dans une pose d'enfant giflé ne fut visible, sauf pour moi (qui seul avais joué le zéro et gagnais) le cercle tordu de ce chiffre retrouvant peu à peu sa courbe comme une vieille balle de tennis où on a enfoncé le doigt.

Les calculs se construisent, à l'instar du langage, comme une force de prédiction invisible, et leurs petites causes ont aussi de grandes conséquences. Les uns et l'autre s'entremêlent, et se rapportent à la figure de l'ange, dans SCÈNE DE MÉNAGE (A 807) :

La comtesse s'écria : « Vous osez ! » Le comte : « J'ose. » La comtesse le frappa sur la tête. Et il y eut un cataclysme que la Bible enregistre sous la formule H. 2. O. C. A. B. L. [...] Et ce n'était pas la faute de la comtesse. Elle ignorait qu'elle était un nombre et que ce nombre faussait les calculs de l'ange qui travaillait, penché sur son pupitre. [...] Qui pouvait se douter des suites d'une scène de ménage. Qui ? Sinon la Grande Ourse qui se croyait petite et le triangle qui se croyait ovale et la ligne droite qui se croyait courbe, et le zéro qui proclamait : Je suis le chiffre trois.

Pour continuer l'analogie avec le langage, relevons que les calculs tuent aussi dans la diégèse, par quelque puissance sur le réel qui ne relève pas d'une mystique profonde, mais d'un pouvoir direct. Dans MYTHOLOGIE (A 808) :

Les cheveux en serpents ou « serpents cheveux » de la gorgone Méduse eurent une étonnante facilité calculatrice, bouclant des chiffres, les bouclant et les débouclant et calculant des calculs qui se posaient et se résolvaient dans sa tête et devenaient ensuite une onde propre à statufier les humains. Ces chiffres étaient notés par la gorgone Sthéno, sœur de Méduse, extraordinairement adroite à les prendre au vol et à les transcrire par signes sur ses tablettes, où elle notait en outre le nombre des victimes de la pétrification. C'est morte de fatigue à la suite de calculs, qu'elles s'endormirent et que Persée coupa cette tête pleine de chiffres d'où naquit Pégase et dont les chiffres devinrent poèmes. Cette tête pétrifiante se trouve actuellement sur le bouclier d'Athéna, créatrice du musée d'Athènes et de tous les musées de sculpture antique.

Les trois faits que nous soulignons, qui existent dans le mythe d'origine (sous forme de « merveilleux pur »), se voient ravivés en tant que fantastiques par l'ajout d'une causalité mathématique, par ailleurs ambivalente. Méduse meurt, en outre, à la fois du langage (par la formule) et des mathématiques (dans le récit) : « morte de fatigue, à la suite de calculs. »

Erreurs fatales

Louis Vax continue : « Paradoxalement, [...] le fantastique apparaît surtout dans un monde qui croit à la raison et à la science, qui oppose donc au fantastique un premier barrage de scepticisme. »⁸⁹ Ce barrage de scepticisme doit en outre servir le fantastique

⁸⁹ VAX (Louis), *op. cit.*, p. 112.

chez Cocteau, à travers la construction d'une thématique de l'erreur fatale. Celle-ci doit s'apparenter à la puissance du langage, si c'est déjà une erreur (de compréhension) qui avait tué la marquise de LA LANGUE FRANÇAISE (A 796).

C'est une menace qui plane dans LE PRINTEMPS (O 542), et un changement du monde par le calendrier :

La Chine guettait les malheureux retardataires et les massacrait.
C'était la faute du printemps qui, par une stupide erreur de dates,
apparut en février sur les montagnes.

Dans LA SOIRÉE DE SAUVEGARDES (A 795), une erreur dans le choix d'un spectacle :

Les enfants regardaient avec angoisse le spectacle que la comtesse avait eu l'idée saugrenue de monter dans le théâtre du parc de Sauvegardes. Une petite fille était morte de peur. Sa famille l'emportait, accompagnée d'un cortège funèbre. [...] Erreur curieuse d'une femme de goût (veuve d'un aveugle) qui sanglotait dans la serre entre les pots de géraniums et le passe-boules.

LA PIANISTE (A 797) donne une place prépondérante à l'erreur, puisque celle-ci plane comme un danger réel tout au long du texte, et finit cependant par ne pas se produire, ce qui sauve la situation :

« *La moindre fausse note !* » Il se répétait cette phrase et la pianiste se disait : « *Le mécanisme ! Le mécanisme !* » Car son fils tenait d'elle une sensibilité ridicule. On avait recommandé de ne pas applaudir. Toutes ces circonstances permirent au pilote de se poser sur l'aéroport.

L'aménagement d'un cadre fantastique

S'il faut démontrer quelque adéquation avec l'idée todorovienne du fantastique, qui situe celui-ci entre étrange et merveilleux, entre mystère et explication, ces quelques phénomènes montrent à titre transversal la construction, par Cocteau, d'un cadre toujours propre à faire demeurer cet équilibre. Lorsque le surnaturel se manifeste, il est pris en charge par un paradigme d'explication qui, faisant mine de l'en rapprocher, détourne le mystère de son explication. Lorsqu'il n'y a pas de mystère, l'explication elle-même le fait germer.

Cette construction à la fois audacieuse et efficace permet l'incursion du surnaturel à n'importe quel endroit du texte. Cela doit toujours satisfaire à la condition posée par Louis Vax : « le mystère refuse tout à la fois l'explication et l'appelle. »⁹⁰ Il nous semble

⁹⁰ VAX (Louis), *La séduction de l'étrange, Étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1987 [1965], p. 95.

cependant qu'une forme d'incompatibilité demeure, qui tend à faire basculer l'univers poétique de Cocteau dans une forme de merveilleux parasitaire, là où il tendrait en surface vers l'étrange. L'univers confondu du langage et des « calculs célestes », qui fonde en profondeur l'ambiance étrange des textes, est lié à une ambivalence.

À l'échelle du texte, il fait office, comme nous l'avons montré, de réponse et de catalyseur à l'étrangeté. Une certaine surenchère de moyens, tant par leur récurrence que par leur construction en réseaux, tend à ouvrir la logique du recueil sur un monde dont les propres lois font sens, et qui acceptent ces formes de surnaturel expliqué. En outre, les phénomènes portés au premier plan de l'intrigue perdent du caractère secondaire que la psychanalyse leur estime nécessaire pour échapper à l'épreuve de vérité. La construction d'un narrateur ambivalent, et la présence de quelques figures moins récurrentes sont cependant perceptibles comme autres étrangetés de surface, répondant à des mécanismes plus simples, à l'échelle des textes.

Chapitre IV : Surface et relief du poème

L'analyse du problème peut être de loin la partie
la plus importante du travail et nécessiter de
longues années de préparation
— J. et J. Poyen

Jean Cocteau faisait de cette métaphore un précepte, dans *Le rappel à l'ordre* : « L'important n'est pas de surnager légèrement, c'est de disparaître lourdement en propageant des ondes légères. »⁹¹ Après avoir porté de l'intérêt aux strates plus profondes et enchevêtrées des poèmes, ce dernier chapitre d'analyse proposera quelque recensement de figures plus superficielles, proches du texte, qui répondent néanmoins aux *mécanismes de l'étrangeté*. La théorie nous montrait l'étrangeté comme un sentiment complexe, aux voies cependant simples. Peut-être la surface du texte, sa partie la plus directement visible, est-elle la plus à même à procurer le sentiment d'étrangeté.

Les corps disloqués

Nous avons vu la tension entre animé et inanimé comme l'une des voies de l'inquiétante étrangeté. Ce motif se trouve conduit, dans plusieurs poèmes, par une dissociation syntaxique (souvent par métonymie), des parties du corps, étonnamment récurrente au fil des deux recueils :

le buste ingénieux et cruel (LE BUSTE, O 529)
un assemblage de pièces vivantes (LE THÉÂTRE GREC, O 529)
les pieds d'un noctambule (*ibid*)
sa lenteur de main de voleur (NUIT-BLANCHE..., O 530)
une main de femme qui coupe, une main coupée de femme
(DÉCOUVERTE DES PATTES DU SPHINX EN 1926, O 530)
sur l'épaule ou plutôt sur la surface d'épaule (A L'ANCRE BLEUE, O 531)
des mains d'oiseaux (NO MAN'S LAND, O 532)
la jambe enjamba et une des mains criait (SONNERIE..., O 541)
l'aventure d'une gueule pompant (SON DU COR, A 794)
la bouche était un égoût de tendre haine (LA SOIRÉE DE..., A 795)
sous l'œil d'une dame nue et cet autre œil au faîte d'un col sinueux (LES
GÉMEAUX, A 809)

Cette liste constitue une sélection encore non exhaustive. Nous pouvons, à titre d'exemple supplémentaire, y ajouter le PORTRAIT DE FEMME (A 810), construit en entier sur ce procédé. Il donne vie à un tableau rappelant ceux de Chirico ou Arcimboldo :

⁹¹ COCTEAU (Jean), *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1948, p. 22.

L'arête ou aile du nez menaçait la bouche par l'insecte noir des narines. L'œil était dessus dessous. Le menton formait avec le col de linge une courbe qui se perdait dans le labyrinthe mystérieux de l'oreille. Le profil était de face à cause des ombres et d'une certaine lenteur de ses mouvements. Que dire d'une main droite si grande qu'elle cachait toute la figure par une volonté qui lui était propre et n'avait aucune attache avec celle de l'épaule par exemple ou de la cuisse ou d'un autre membre de cet échafaudage autour d'une âme construite par mille ouvriers médiévaux.

Ruptures de la narration

Nous avons déjà commenté la figure ambiguë du narrateur, et ce qu'elle pouvait engendrer de dédoublements et effets de voix. Si la prise en charge du récit par la narration semble le plus souvent répondre aux exigences du discours fantastique en proposant une progression vers le surnaturel, elle comporte des exceptions. Quelques phénomènes individuels sont à remarquer, qui modalisent l'incertitude, tantôt sur le narrateur lui-même, tantôt le plan du récit. Nous avons évoqué les figures métalectiques incluant « J. C. », « Jean », ou encore « Jean Cocteau » aux poèmes. Dans À L'ANCRE BLEUE (O 531), le narrateur semble lui-même s'égarer dans la confusion des personnages :

Par une malchance fatale, après le crime, la police ramassa, près du col de la vareuse du marin français, un stylographe de marin américain, rempli d'encre bleue. Il est admissible, ensuite, que le marin (mais lequel ?) s'étant endormi sans éteindre [...]

Quelques zeugmas ou apparentés :

Elle grimaçait au soleil et par l'effort de sa course » (LE COQ CHANTE..., A 792)

C'était sinistre qu'il grimaçât, mais de douleur ce fut pire. » (LA SOIRÉE..., A 795)

Ici rattrapé par une parenthèse :

la graisse antique, non seulement laisse des marques sur toutes les glaces, mais aussi (ne laisse) aucun doute (SONNERIE..., O 541),

Ailleurs, le texte semble quitter subitement la narration, notamment par l'incursion de traits appartenant à d'autres genres textuels, ou qui procurent un effet réflexif :

Dans ce bal de nuit au ciel les garçons endimanchés enjambaient de fausses fenêtres peintes en trompe-l'œil et les jeunes filles assises ne dansaient pas. Stop. (4, O 546)

dont les restes flottait (*sic*) sur un lac de sang (SONNERIE..., O 541)

Je vis un cadavre purant et couvert de mouches à la mode du XVIII^e siècle. Versailles, dit-il (?), était le temple (COCASSERIES..., O 549)

Enfin, il faut dire un mot de PROSE EN VERS (A 811). Nous retiendrons ici, de cet exercice de style troublant, qu'il permet de multiples ruptures dans une narration qui, mise bout à bout, se déroule en un texte très paradoxal :

Fer rouge d'un croc double et de pinces s'il n'avait, d'une balle rougie à blanc et d'un tir à l'œil ouvert (l'autre fermé) pour une octave d'un doigt à l'autre d'où le son ne peut sortir, osé, risqué, perdu d'office (à moins que d'une chance construite en malchances d'un maladroit orchestre, l'ombre assise en face de la lune ne couronne un cheval à la place du roi) car à ce jeu d'échecs il tirait seul la courte paille, sur une épave outremer. S'il n'avait osé, risqué, pourquoi ce visage de morte s'intitulerait-il *Jeune fille au navet* ? Ç'aurait été la débâcle de droite à gauche, de bas en haut, de haut en bas et le milieu explosif détruisant ce que la mort ne fauche où s'échafaude en plein jour un spectre de lieu.

Motifs du fantastique

Soulignons, à côté des motifs déjà présentés de la statue animée et du criminel, quelques phénomènes recensés par Todorov comme « thèmes du Je. »⁹² Un thème de la métamorphose dans LE PAQUET ROUGE (O 540) : « Mon sang est devenu de l'encre. Il fallait empêcher cette dégustation à tout prix. », auquel peuvent s'apparenter les deux métaphores filées, déjà mentionnées, de MINE DE RIEN (A 810) et LIVRE DE BORD (A 811). Avec eux, ajoutons comme exemple les déboires du VOYAGEUR (A 791), qui se voit rapetisser à mesure que sa maison grandit.

D'autres « thèmes du Tu » mettent en scène l'ambivalence animé-inanimé, à travers la métaphore des mannequins, qui n'est pas sans rappeler Chirico.

Mais il s'arrêta de jouer, après la glissade mortelle de l'archet sur une corde et, avec une vélocité incroyable, toute cette pâte réintégra son corps, vida la salle, laissa les convives stupides, dans des postures de mannequins. (VIENNE, A 798)

Rien d'autre que sa chute sur la table dans une pose d'enfant giflé ne fut visible (MARTINGALE, O 531)

Relevons encore quelques éclats de dédoublement :

La vie était sortie à reculons du corps (SONNERIE... O541)

Parfois il laissait en arrière plusieurs images de sa personne qui le rejoignaient ensuite (LE PATINEUR, A 793)

⁹² TODOROV (Tzvetan), *op. cit.*, pp. 99-110.

Le langage gélatineux

Le discontinu est fondateur de langage ; il y a donc effet surnaturel à entendre un langage gélatineux, glutineux, pâteux ; la notation a double valeur : d'une part, elle souligne l'étrangeté de ce langage qui est contraire à la structure même du langage ; et, d'autre part, elle additionne les malaises, des dysphories : le déchiré et le collant, le gluant.⁹³

Cette citation de Barthes porte sur la poésie d'Edgar Poe, et sa formulation étrange. Si les poèmes en prose de Cocteau s'inscrivent souvent sous une ligne claire, quelques poèmes sont remarquables par leur étrangeté sonore. Nous ne reproduirons pas les poèmes déjà cités pour leur grande densité de calembours. À côté de ces derniers, quelques originalités peuvent trouver une place :

Bouclée, bouclée, l'antiquité. Plate et roulée, l'éternité. Plate, bouclée et cannelée, j'imagine l'antiquité. Haute du nez, bouclée du pied. Plissée de la tête aux pieds.

Plate et roulée, l'éternité. Plate, bouclée, l'antiquité. Plate, bouclée et annelée ; annelée et cannelée. Ailée, moulée, moutonnée. La rose mouillée, festonnée, boutonnée et déboutonnée. La mer sculptée et contournée. La colonne aux cheveux frisés. Antiquité bouclée, bouclée : Jeunesse de l'éternité ! (LA TOISON D'OR, O 528)

L'addition de ces phénomènes de surface nous paraît finir de montrer l'utilisation riche et vaste, par Cocteau, des moyens de l'inquiétante étrangeté et du fantastique. Ils permettent en quelque sorte d'éclairer, par le phénomène de l'étrangeté, la voie d'une poésie proprement antipoétique. Si la métaphore est un outil de la poésie, l'analyse de son utilisation montre son inclusion à un régime qui ressort, sinon du fantastique, au moins au merveilleux ambigu d'un univers personnel.

Nous espérons, par ces quelques considérations d'analyses, avoir pu développer quelque peu le parallèle entre les mécanismes de l'étrangeté et l'œuvre de Cocteau, distillé par échantillons en première partie. Cela doit ouvrir quelques perspectives d'analyses plus poussées, aux dimensions de celles que nous avons voulu proposer pour SONNERIE DE TÉLÉPHONE DANS UNE RUE VIDE (O 541). Elles révèlent une forme d'étrangeté à deux vitesses ; l'une en surface, et l'autre fondue en profondeur.

Deux vitesses, aussi, de notre relevé de phénomènes qui, à la fin de ces analyses, mériterait une troisième étape fondée sur le fantasme de l'exhaustivité.

⁹³ BARTHES (Roland), *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 124.

Chapitre V : Jean Cocteau, l'étrangeté

C'est un fait bien connu que la rédaction permet
de clarifier la pensée et l'aiguille vers des
développements insoupçonnés
— J. et J. Poyen

Notre questionnement sur l'étrangeté doit trouver ici une forme de dénouement. L'incrément théorique, qui devait nous mener de l'étrangeté à la poésie, nous a permis d'interroger la nature de cette « surprise de l'esprit, des sens, par un (ou des) caractère(s) inhabituels(s) ». Un certain paradoxe consistait à chercher la régularité dans l'inhabituel, la prédiction dans la surprise. Sous l'appellation de *mécanismes de l'étrangeté*, nous avons cherché à nommer les situations objectives à l'origine du sentiment d'étrangeté. Comme notre objet devait être le poème, nous avons enquêté sur les situations textuelles.

La question furtive, et dont le dénouement devait décider du résultat de cette recherche, était de savoir si l'étrangeté appartenait à l'objet, ou au sujet. Il faut entendre : objet textuel, sujet pensant. C'est-à-dire le poème, et son lecteur. Une épistémologie sévère eût tôt fait de partager la question : si l'étrangeté est un sentiment, elle ne peut appartenir à l'objet, sinon par projection de l'esprit. Enquêter sur le texte serait donc un écueil. L'étrangeté appartiendrait-elle seule à l'esprit, pas au texte, la poésie au lecteur, pas au poème ? C'est toute l'ambivalence de l'empirisme qu'accusait Valéry : « La plupart des hommes ont de la poésie une idée si vague que ce vague même de leur idée est pour eux la définition de la poésie. » L'on trouverait à répondre que peut-être une vérité vague vaut-elle mieux qu'une erreur fixe.

C'est entre rationalisme et empirisme que nous accordions notre confiance aux domaines de la psychanalyse et des études fantastiques. Complémentarité de direction, si la première doit se porter depuis l'esprit sur le texte, la seconde depuis le texte sur l'esprit. Nous y rencontrons de quoi remettre en cause l'opposition naïve entre le texte et son lecteur. Naïve, pour les besoins de notre parcours méthodique. Nous en tirons les conclusions suivantes. L'étrangeté est quelquefois naturelle : un paysage, une situation, un souvenir peuvent paraître étranges. Ils le sont par accident, et cette étrangeté appartient davantage à l'esprit qu'à l'indifférence des choses. La psychanalyse peut s'emparer de ce constat, y observer les régularités, les schèmes qui sont autant de ponts entre les étrangetés et l'étrange, entre l'expérience et l'esprit humain.

Poser le texte en tant qu'objet d'expérience indifférent, au même titre qu'un paysage, revient cependant à négliger la place de l'œuvre. L'étrangeté accidentelle du paysage peut exister dans le texte : qu'il soit particulièrement ancien, ésotérique, étranger

aux yeux de son lecteur est une chose. On sait la fascination esthétique que suscitent parfois le discours scientifique sur le profane (« C'est la scène que représente un célèbre tableau d'Einstein appelé par le musée d'Art moderne de New York : *Le Tableau noir*. »⁹⁴), ou les idéogrammes asiatiques sur l'Occidental. Ainsi le Barthes de *L'empire des signes*, ému au Japon par le « silence profond » des caractères, la « masse bruissante » d'une langue inconnue, y définit-il ainsi « le rêve : connaître une langue étrangère (étrange) et cependant ne pas la comprendre. »⁹⁵

Cette étrangeté accidentelle ne regarde pas l'œuvre, et dépasse en quelque sorte notre approche, si elle ressortit à une phénoménologie plutôt psychologique. Quelques regards sur l'art moderne, et surtout sur la littérature fantastique, nous ont cependant montré que certaines œuvres étaient étranges parce que faites pour être éprouvées comme telles. Face à l'étrangeté accidentelle, celles-ci se veulent en quelque sorte étranges par essence. Elles portent en elles-mêmes leur propre étrangeté. Cette étrangeté-là n'est pas le seul fait du lecteur, mais la rencontre d'une intention. Sa phénoménologie est davantage esthétique, et nous l'avons vu : étudiable.

Le champ de l'œuvre englobe pourtant le sujet ; le conte fantastique, les tableaux de Chirico, qui veulent procurer un sentiment d'étrangeté, fondent une étrangeté concertée, culturelle. Celle-ci tend vers son lecteur autant qu'elle en requiert l'adhésion. Louis Vax nous le rappelle : « Le fantastique exige participation ; le comique se fonde sur un refus de sympathie. »⁹⁶ N'est-ce pas la même opposition (parfois tenue) qui distingue les figures du langage poétique de celles de la parodie ? « C'est des images poétiques, vous pouvez pas comprendre », plaisante Coluche.

À la lecture de *La Mort des amants*, nous trouvions drôles *de grandes fleurs dans des jardinières*, nous trouvions poétiques *d'étranges fleurs sur des étagères*. Cela ne doit fonder aucune théorie sérieuse, mais ce constat était à l'origine de notre questionnement. « La science », nous dit Cocteau, « ne sert qu'à vérifier les découvertes de l'instinct » ; c'est qu'elle doit au moins les arracher à la solitude de la subjectivité. Une intuition conjointe nous conduisait à interroger la poésie par l'étrangeté, dans les poèmes en prose de Cocteau. La théorie sur l'analyse devaient ensemble nous dire quelque chose de leurs territoires respectifs : ceux de l'étrangeté, et de la poésie de Cocteau. Finissons par quelques mots rapides sur l'une et l'autre, à commencer par l'autre.

⁹⁴ LE TABLEAU NOIR (A 808).

⁹⁵ BARTHES (Roland), *L'empire des signes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2005 [1970], p. 12.

⁹⁶ VAX (Louis), *op. cit.*, p. 80.

En tirant parti de jeux de mots, de calembours, dans ses poésies, Cocteau engage aussi les moyens du rire. C'est ce que devaient lui reprocher les lecteurs d'*Opéra*. Ceux-là n'ont peut-être pas vu (ou du moins le poète s'en plaignit-il) la profondeur qu'ils dissimulaient. C'est que le calembour, en particulier, souffre de préjugés triviaux, et s'inscrit dans un antipoétisme concret. « Qui suis-je ? Ou vais-je ? Dans quel état j'erre ? » — celui-ci est encore de Coluche. Pour se prémunir de la parodie, il faut accompagner le calembour. Mais de quoi ? En choisissant le poème en prose, d'une prose souvent simple et déliée, pour traiter de thèmes aussi triviaux que le crime ou quelques miracles sous forme de faits divers, c'est encore de l'antipoétisme.

Cela se continue, lorsque les poèmes en prose se livrent eux-mêmes à la parodie : de théâtre, de télégramme, de compte-rendu sportif. L'on assiste à une œuvre se déployant sous le signe d'un antipoétisme omniprésent, qui semble pourtant faire poésie. Une idée séduisante voudrait y voir une parodie à l'envers. Où la parodie s'empare de tous les codes de la poésie, pour évacuer celle-ci par une porte dérobée, les proses de Cocteau semblent faire entrer la poésie où elle n'est pas attendue. Lorsque nous avons cherché à comprendre ces textes, qui ne ressemblaient pas à des poèmes, nous avons cherché à quoi ils ressemblaient d'autre.

Éclats de narration furtifs, les poèmes d'*Opéra* et *Appogiatures*, marqués par l'apparition du surnaturel, semblent présenter tous les traits de petits contes fantastiques. En apparence seulement — et c'est ce que nous retiendrons de nos analyses. Où le rapprochement avec les moyens du fantastique, de l'étrangeté au sens large, semblait pouvoir installer une explication éclairante, elle révélait une débauche de mécanismes enchevêtrés. Les étrangetés y sont elles-mêmes étranges.

« La littérature fantastique », nous dit Louis Vax, « c'est ce que l'homme a su faire de ses superstitions quand, cessant de les prendre au sérieux, il a vu en elles matière à création artistique. »⁹⁷ Il semble que Cocteau n'ait jamais cessé de prendre ses superstitions au sérieux. L'un de nos points de départ pariait sur le caractère narratif, transitif, des poèmes de Cocteau, pour y lire la possibilité d'une fiction. Nous avons fait le constat d'une apparente narration souvent mise à mal par les effets de réflexivité. Quant à la fiction, elle ne cesse d'ouvrir des portes : sur le réel, mais surtout sur elle-même.

⁹⁷ VAX (Louis), *op. cit.*, p. 12.

Les faits s'y enchainent selon la logique d'un monde ni meilleur, ni pire, mais qui n'est pas le nôtre. Un monde tout entier enclos dans le langage, et inféodé à ses principes. Les calembours ne peuvent pas y être comiques : parce qu'ils sont. Les poèmes en prose ressemblent aux textes fantastiques, à une inversion près : dans le fantastique, le langage donne à voir la fiction ; chez Cocteau, la fiction donne à voir le langage. Un langage qui nous engage par nos voies profondes, et qui est aussi *autre* ; « une altérité pure, qui est la définition suffisante de l'étrange »⁹⁸.

Les poèmes en prose de Cocteau, sur lesquels il y aurait beaucoup plus à dire, ne participent pas nettement, il faut le reconnaître, du fantastique. Leurs mécanismes sont néanmoins ceux de l'étrangeté. Enchevêtrés dans la machine du texte, enclose dans le recueil qui doit lui-même nicher dans l'œuvre, ils exercent au service d'un travail poétique qui doit leur donner corps. Ce corps immense de l'œuvre donne lieu à l'apparition d'un surnaturel propre à Cocteau, auquel il semble croire. C'est toute la différence avec le jeu de l'écrivain de fictions. Enrico Castronovo propose l'appellation de *surnaturel poétique*, pour décrire cette ambivalence en tant que phénomène. Ce nom nous paraît rendre assez bonne justice à l'œuvre commune des gènes de la poésie, et de ceux de l'étrangeté.

Sentiment d'étrangeté et sentiment poétique

Notre approche théorique a permis de faire progresser de quelques pas l'une vers l'autre la question poétique et celle de l'étrangeté. Notre analyse, qui était celle d'un corpus atypique, a pu faire émerger une certaine adéquation de moyens. Une progression logique voudrait continuer l'analyse à l'intérieur de la production en vers de Cocteau, pour y observer, paradoxalement, les marques d'une étrangeté peut-être plus discrète, et par là même plus efficace.

D'autres ouvrages théoriques, portant sur les spécificités du langage poétique, auraient pu faire émerger de nouvelles perspectives. Pensons aux recherches de Wittgenstein sur l'étrangeté de l'ordinaire, ou encore à celles de Kristeva sur la poésie perçue comme « chôra sémiotique ». La démultiplication des théories dévoile une question que nous savions complexe en l'abordant, et que nous n'avons approché qu'un peu, par notes prudentes. L'érotisme n'est-il pas là où le vêtement baille ?

⁹⁸ BARTHES (Roland), *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 377.

S'il faut nous prononcer sur la place du phénomène de l'étrangeté en poésie — ces généralités sont périlleuses, il faut observer qu'elle est probablement double : il apparaît, au regard de notre étude, qu'une étrangeté englobe l'objet du poème. Cette étrangeté n'est pas accidentelle, qui résulte d'un véritable travail sur le langage, et sans doute propre à chaque œuvre poétique, qui le fait tendre vers une certaine idiosyncrasie. D'autre part, un espace se dégage à l'intérieur du poème, pour quelques mécanismes précis et diffus, qui peuvent renvoyer le lecteur au sentiment de sa propre étrangeté.

Le mot *étrange*, que nous relevions en introduction de ce travail, en constitue probablement la forme la plus économique et la plus immédiate. Umberto Eco nous rappelle que « comprendre un signe, c'est apprendre ce qu'il faut faire pour produire une situation concrète où l'on puisse obtenir l'expérience de l'objet auquel le signe se réfère. »⁹⁹ Cela en fait une boîte de Pandore textuelle, que quelque envie sourde nous a poussé à entrouvrir. À la fin de ce parcours intellectuel, nous ne savons toujours pas ce qu'est la poésie. L'honnêteté impose peut-être de dire que nous en avons une idée si étrange, que cette étrangeté même de notre idée est pour nous la définition de la poésie.

⁹⁹ ECO (Umberto), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1985 [1979], pp. 49-50.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Jean Cocteau

- COCTEAU (Jean) et FRAIGNEAU (André), *Entretiens*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Alphée », 1988.
- COCTEAU (Jean), *Essai de critique indirecte*, Paris, Grasset, coll. « Pour mon plaisir », 1932.
- COCTEAU (Jean), *La Belle et la Bête. Journal d'un film*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Alphée », 1989 [1958].
- COCTEAU (Jean), *La difficulté d'être*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Alphée », 1989 [1947].
- COCTEAU (Jean), *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1948.
- COCTEAU (Jean), *Le Sang d'un poète*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Alphée », 1983.
- COCTEAU (Jean), *Le Testament d'Orphée*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Alphée », 1983.
- COCTEAU (Jean), *Œuvres poétiques complètes*, dir. Michel Décaudin *et alii*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- COCTEAU (Jean), *Opéra suivi de Plain-Chant*, Paris, Stock, coll. « Le Livre de Poche », 1959 [1958].
- COCTEAU (Jean), *Opium. Journal d'une désintoxication*, Paris, Stock, coll. « Le Livre de Poche », 1972 [1930].
- COCTEAU (Jean), *Poèmes. Appogiatures et Paraprosodies*, Monaco, Éditions du Rocher, 2000.

Travaux sur Jean Cocteau

- ARNAUD (Claude), *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. Biographies », 2003.
- Avant-Scène Cinéma (L')*, n° 307-308 (*Jean Cocteau. Le sang d'un poète. Le testament d'Orphée*), Paris, mai 1983.
- BIVORT (Olivier), « Cocteau et le poème en prose : l'énigme et son texte dans *Poésie 1920* », dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1989/1-2 (*Jean Cocteau*), dir. Albert Mingelgrün, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989, pp. 41-50.
- Cahiers du Cinéma*, n° 100 (*Le 100 d'un poète. Jean Cocteau*), Paris, octobre 1959.
- Cahiers Jean Cocteau*, n° 3 (*Jean Cocteau et le cinématographe*), dir. Jean Denoël, Paris, Gallimard, 1972.
- Cahiers Jean Cocteau*, n° 6 (*La poésie*), dir. Jean Denoël, Paris, Gallimard, 1977.
- CASTRONOVO (Enrico), *Jean Cocteau, le seuil et l'intervalle. Hantise de la mort et assimilation du fantastique*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- FRAIGNEAU (André), *Cocteau par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1957.
- GULLENTOPS (David), « Le calembour créateur chez Cocteau et Apollinaire », dans *Approches du discours comique*, dir. Jean-Marc Defays et Laurence Rosier, Liège, Mardaga, 1999, pp. 99-100.
- GULLENTOPS (David), *Poétique du lisuel*, Paris, Paris-Méditerranée, coll. « Créis », 2001.
- HÉRON (Pierre-Marie), « Les ressources du langage parlé dans l'œuvre poétique de Cocteau » dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 53, 2001, pp. 333-350.
- LINARÈS (Serge), *Cocteau. La ligne d'un style*, Paris, Sedes, 2000.
- LINARÈS (Serge), *Jean Cocteau. Le grave et l'aigu*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Champ Poétique », 1999.
- Revue des lettres modernes (La)*, Jean Cocteau 6 (*Figures de la narration*), dir. Serge Linarès, Paris, Lettres Modernes Minard, 2010.
- Revue des lettres modernes (La)*, Jean Cocteau 8 (*Création et Intermédialité*), dir. Serge Linarès et Susanne Winter, Paris, Lettres Modernes Minard, 2018.
- VIEGNES (Michel), « Cocteau ou le mysticisme ambigu », dans *Littératures*, n° 5, Université McGill, 1990.

Psychanalyse et inquiétante étrangeté

- ADAM (Jacques), « De l'inquiétante étrangeté chez Freud et chez Lacan » dans *Champ lacanien*, n° 10, Paris, EPFCL-France, 2011, pp. 195-210.
- BOISSIÈRE (Anne) et JACOB ALBY (Virginie), dir., *La Résonance dans l'art*, Saint-Denis, Connaissances et Savoirs, 2017.
- BOURGAIN-WATTIAU (Anne), *Mallarmé ou la création au bord du gouffre*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- ELLISON (David), « L'inquiétante étrangeté de Proust. Heidegger, Freud, et la narrativité », dans *Proust et la tradition littéraire européenne*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », n° 4, 2013, pp. 275-288.
- FREUD (Sigmund), « *L'inquiétante étrangeté* » (*Das Unheimliche*), trad. Marie Bonaparte et Madame Edouard Marty, édition électronique par Jean-Marie Tremblay, Chicoutimi, Les Classiques des sciences sociales, 2014 [1919, trad. 1933].
- KOHON (Gregorio), *Des tanières & des terriers. Les refuges de la psyché chez Louise Bourgeois & Franz Kafka*, trad. Hélène Blaquière, Montreuil-sous-Bois, Les éditions d'Ithaque, 2016 [2012].
- LACAN (Jacques), *Le Séminaire XVI : D'un autre à l'Autre*, Paris, Seuil, 2006.
- MILLER (Jacques-Alain), *Extimité*, séminaire 1985-1986 à l'Université Paris-8, transcription numérique consultée sur <jonathanleroy.be/wp-content/uploads/2016/01/1985-1986-Extimité-JA-Miller.pdf> (juillet 2019).
- MORI (Masahiro), « The uncanny valley », trad. Karl Macdorman, dans *Energy*, vol. 7, n° 4, 1970, pp. 33-35.
- MÜLLER (Susanne), *L'Inquiétante Étrangeté à l'œuvre. Das Unheimliche et l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Arts plastiques », 2016.
- RANK (Otto), *Don Juan et Le Double. Essais psychanalytiques*, trad. D^r S. Lautman, édition électronique par Pierre Tremblay, Chicoutimi, Les Classiques des sciences sociales, 2005 [1932, trad. 1973].
- ROYLE (Nicholas), *The Uncanny*, trad. Isabelle Chagnon, Londres, Manchester University Press, 2003.

Travaux sur la littérature fantastique

- BRUNEL (Pierre) et VION-DURY (Juliette), dir., *Dictionnaire des Mythes du Fantastique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003.
- TODOROV (Tzvetan), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1970.
- VAX (Louis), *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1987 [1965].

Théorie littéraire et philosophie du langage

- ARON (Paul) et BERTRAND (Jean-Pierre), *Les 100 mots du surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2012.
- BARTHES (Roland), BERSANI (Leo), HAMON (Philippe), RIFFATERRE (Michael) et WATT (Ian), *Littérature et réalité*, dir. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- BARTHES (Roland), *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- BARTHES (Roland), *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1972.
- BARTHES (Roland), *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1973.
- BENOIT (Éric), *Dynamiques de la voix poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- BERSANI (Leo), *The Death of Stéphane Mallarmé*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in French », 1982.

- BERTRAND (Jean-Pierre) et DURAND (Pascal), *Les poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2006.
- BERTRAND (Jean-Pierre), *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2015.
- DE FRANCESCO (Alessandro), *Pour une théorie non-dualiste de la poésie (1960-1989)*, thèse de doctorat soutenue à Paris-Sorbonne, 2013, consulté sur <<http://www.theses.fr/2013PA040236>> (juillet 2019).
- ECO (Umberto), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1985 [1979].
- GENETTE (Gérard), *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- KRISTEVA (Julia), *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1974.
- RASTIER (François), *Sens et textualité*, Paris, Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1989.

Autres ouvrages consultés

- BAUDELAIRE (Charles), *Œuvres complètes*, tome I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.
- Dictionnaire historique de la langue française*, tome I, dir. Alain Rey, Paris, Le Robert, 2012. <https://www.cnrtl.fr> (consulté en juillet 2019).
- <https://www.littre.org> (consulté en juillet 2019).
- Le Petit Larousse illustré 2007*, dir. Isabelle Jeuge-Maynard, Paris, Larousse, 2006.

ANNEXE — CORPUS POÉTIQUE

Les textes à suivre constituent la transcription la plus symétrique possible de l'état des recueils aux Œuvres poétiques complètes de la Pléiade. Quelques originalités de ponctuation, syntaxe, grammaire, qui pourraient passer pour des erreurs de transcription sont normalement constitutives des textes authentiques. Nous appelons à la bienveillance du lecteur si la comparaison devait néanmoins révéler quelque irrégularité de notre part.

— Opéra (O) – 30 poèmes (1927)

Préface à la réédition d'*Opéra* chez Stock en 1959

Lorsque parurent les poèmes d'OPÉRA, ils s'opposaient à l'avant-garde, à cette mode hautaine qui n'en veut pas être une et contre laquelle, jadis, Raymond Radiguet m'avais mis en garde. Ces poèmes résument une époque de l'hôtel Welcome à Villefranche, où tant de mythes modernes prirent naissance. Mes rares lecteurs confondaient avec des calembours le style oraculeux de certaines pièces. En outre j'étais loin de penser que l'atmosphère de ce petit livre finirait par prendre le large. Il y avait dans notre Villefranche comme des secrets qu'on se chuchote à l'oreille. Et je me vois encore circuler entre ma chambre et celles de Glenway Wescott et de Monroe Wheeler pour leur lire des textes du *Musée secret*, textes où je donnais à mes énigmes la froide allure d'un procès-verbal.

Je suis heureux que *Stock* réédite ce livre. Il le publia jadis sous la belle couverture de Christian Bérard, pareille à certaines couvertures de *Fantomas*. Elle soulignait un titre à double sens : « Œuvres », et « rideau rouge ».

J. C.

Épigraphe (O 515)

M. Lecoq s'engagea le premier dans l'escalier et tout d'abord les taches de sang lui sautèrent aux yeux. Oh ! — faisait-il, d'un air révolté, à chaque tache nouvelle, — oh ! oh ! les malheureux !

M. Courtois fut bien touché de rencontrer cette sensibilité chez un agent de police. Il pensait que cette épithète de commisération s'appliquait aux victimes. Il se trompait.

ÉMILE GABORIAU.

LA TOISON D'OR (O 528)

Bouclée, bouclée, l'antiquité. Plate et roulée, l'éternité. Plate, bouclée et cannelée, j'imagine l'antiquité. Haute du nez, bouclée du pied. Plissée de la tête aux pieds.

Plate et roulée, l'éternité. Plate, bouclée, l'antiquité. Plate, bouclée et annelée ; annelée et cannelée. Ailée, moulée, moutonnée. La rose mouillée, festonnée, boutonnée et déboutonnée. La mer sculptée et contournée. La colonne aux cheveux frisés. Antiquité bouclée, bouclée : Jeunesse de l'éternité !

Section MUSÉE SECRET

LE BUSTE (O 529)

Il fallait y penser, voilà tout. Résoudre ce problème exige une certaine reconnaissance des propriétés mystérieuses du marbre. Bref, voici comment procédait le buste romain.

Il attendait la nuit noire. Alors, dépliant le lacet dont la sinuosité, sans oublier celle des orbites, de l'arcade sourcilière, des narines, des oreilles, des lèvres, formait ses innombrables profils, dépliant, dis-je, avec méthode, plus longue qu'un fleuve, plus solide que l'acier, plus souple que la soie, cette chose vivante, propre à se mettre en vrille, à percer les murailles, à se glisser sous les portes et par les trous de serrures, attentif (sans perdre de vue son courage) à retenir les moindres nœuds qu'il défaisait et qu'il lui faudrait exactement refaire au retour sous peine de mort, le buste ingénieux et cruel, après avoir traversé plusieurs immeubles nocturnes, étranglait l'homme endormi.

LE THÉÂTRE GREC (O 529)

Décrire ce piège serait malaisé. D'abord, qui l'a vu ? personne. Selon nous (et certains indices le prouvent) un assemblage de pièces vivantes nécessitant une discipline ou une complicité de plusieurs siècles, le piège était plutôt une seule chose plate pliée avec un sens magistral de l'espace.

À cet angle solitaire de la rue, afin de pouvoir se mettre autour du malheureux et obtenir la profondeur, il est probable qu'il joua du phénomène grâce auquel les pieds d'un noctambule marchant sur le trottoir de gauche s'entendent sur le trottoir de droite, et employa, comme la double photographie du stéréoscope, ces deux trottoirs parallèles, d'aspect inoffensif. Toujours est-il qu'en un clin d'œil, l'homme fut happé, entraîné, déshabillé, scalpé, châtré, écorché vif, aveugle, et recouvert d'un costume d'Œdipe, au milieu d'innombrables rires, dominé par une voix fraîche criant : *C'est bien fait !*

NUIT BLANCHE ou PIGEON-TERREUR (O 530)

Ce pigeon sait ce qu'il fait et rien n'exprime le silence de sa démarche mécanique mal imitée. D'abord il a toutes les apparences d'un jouet inoffensif, d'un pigeon de caoutchouc. Ensuite on remarque sa lourdeur de main morte, sa lenteur de main de voleur. Il se croit invisible, mais son œil, son cou blanc apparaissent sur l'ardoise des rêves, et son bec, ses pattes noirs sur le linge des insomnies. À l'improviste (et le cœur cesse de battre) il passe au bout d'un corridor, il traverse une buanderie, il pousse la porte d'une salle d'études, il disparaît à l'angle d'un escalier obscur.

Autre signe ; cet attrape-nigauds : voler et voler. « Pigeon vole ! » c'est charmant. Moins charmant lorsque pigeon vole des lettres, des dates, des objets.

Mais que faire ? Le moindre geste maladroit risquant d'avertir le pigeon-terreur.

DÉCOUVERTE DES PATTES DU SPHINX EN 1926 (O 530)

Une main de femme qui coupe, une main coupée de femme, retourne comme une plume le bloc des cartes sans cœur. Une main d'homme battait les cartes. Une main de femme change l'ordre des calculs éternels.

On a découvert les pattes du sphinx. Le sphinx trichait.

Hélas, les dupes ne se comptent plus. Les immeubles souterrains en témoignent, remplis de rois empaillés, de rois empaillés et dorés, de rois dorés et adorés.

Certes l'intelligence discrète de la police et des archéologues mérite nos éloges ; mais on oublie trop quel rôle jouait la main du Nil dans cette formidable entreprise de mort.

Chaque jour une ruse nouvelle nous saute aux yeux (croix des ânes, barbiche des colosses). N'empêche que depuis plusieurs siècles l'Égypte commet impunément ses crimes sous le masque hypocrite de la beauté.

À L'ANCRE BLEUE (O 531)

L'erreur judiciaire porte sur les mots ancre ou encre. En réalité le marin attendait une lettre écrite, non à *l'encre bleue*, mais *À L'ANCRE BLEUE*, enseigne d'un bar du port. Par une malchance fatale, après le crime, la police ramassa, près du col de la vareuse du marin français, un stylographe de marin américain, rempli d'encre bleue. Il est admissible, ensuite, que le marin (mais lequel ?) s'étant endormi sans éteindre, la femme, l'œil collé au trou de serrure, ait vu, du corridor, sur l'épaule ou plutôt sur la surface d'épaule ayant la forme capricieuse du trou de serrure, une ancre de ce bleu magique employé par les tatoueurs chinois et facile à confondre avec de l'encre Waterman.

MARTINGALE (O 531)

Regardez une plate-bande de géraniums sur une pelouse de Monte-Carlo et fermez les yeux, vous verrez la pelouse rouge et les géraniums verts. Il s'agissait d'une variante : obtenir un négatif du tapis de jeu et des chiffres, libérer ces chiffres, les dénouer, les mettre à la suite les uns des autres, les additionner de telle sorte qu'ils fissent une lanière laquelle, passant par le zéro, formerait un nœud coulant et permettrait, prise par l'extrémité la plus proche du rouge, dans un geste terrible de cow-boy, en quoi consistait la réussite, d'attraper la chance d'un seul coup. Ensemble de calculs si rapides que personne, sinon sous forme d'un vertige imputable à l'angoisse du jeu, ne pourrait s'en apercevoir.

Qu'arriva-t-il ? Lorsqu'il se décida, ferma les yeux, tira, l'homme, instantanément victime d'un désastre d'hélice cassée en plein vol, de lanières coupantes, d'explosifs surnaturels, de trousseaux de clefs qui éclatent, tomba, étranglé net.

Rien d'autre que sa chute sur la table dans une pose d'enfant gîlé ne fut visible, sauf pour moi (qui seul avais joué le zéro et gagnais) le cercle tordu de ce chiffre retrouvant peu à peu sa courbe comme une vieille balle de tennis où on a enfoncé le doigt.

NO MAN'S LAND (O 532)

Ces malheurs commencent toujours sous prétexte de plaisanterie.

La droite avait voulu prendre sa gauche, une minute, « pour voir » — « ce serait si drôle ». Il en résulta cet enchevêtrement de pentes et de spirales que rien ne peut démêler et d'où naissent chaque jour de nouveaux désordres. Désordres auxquels les explications toutes simples qu'on leur prête ajoutent une obscurité factice mille fois plus dangereuse que la nuit. Il faudrait, pour que cessent d'innombrables faits divers sans lien apparent et de même provenance, que des mains d'oiseau démêlassent un piège tendu par le caprice d'une abstraction, première victime de sa légèreté.

Fin de MUSÉE SECRET

LE PAQUET ROUGE (O 540)

Mon sang est devenu de l'encre. Il fallait empêcher cette dégustation à tout prix. Je suis empoisonné jusqu'à l'os. Je chantais dans le noir et maintenant c'est cette chanson qui me fait peur. Mieux encore : Je suis lépreux. Connaissez-vous ces taches de moisissure qui simulent un profil ? Je ne sais quel charme de ma lèpre trompe le monde et l'autorise à m'embrasser. Tant pis pour lui ! Les suites ne me regardent pas. Je n'ai jamais exposé que des plaies. On parle de fantaisie gracieuse : c'est ma faute. Il est fou de s'exposer inutilement.

Mon désordre s'empile jusqu'au ciel. Ceux que j'aimais étaient reliés au ciel par un élastique. Je tournais la tête... ils n'étaient plus là.

Le matin je me penche, je me penche et je me laisse tomber. Je tombe de fatigue, de douleur, de sommeil. Je suis inculte, nul. Je ne connais aucun chiffre, aucune date, aucun nom de fleuve, aucune langue vivante ou morte. J'ai zéro en histoire et en géographie. Sans quelques miracles on me chasserait. En outre j'ai volé ses papiers à un certain J. C. né à M. L. le..., mort à dix-huit ans après une brillante carrière poétique.

Cette chevelure, ce système nerveux mal plantés, cette France, cette terre, ne sont pas à moi. Ils me dégoutent. Je les ôte la nuit en rêve.

La mère n'y a vu que du feu. Je l'aime. Elle me le rend. Ne dites pas que je la trompe. Je lui donne en échange l'illusion d'avoir encore son fils.

J'ai lâché le paquet. Qu'on m'enferme, qu'on me lynche. Comprenne qui pourra : *Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité.*

BLASON-ORACLE (O 541)

G touchant G sans en avoir l'R. Selle et faix de mon âne archi-tranquille.

Jean chante. Aïssé tousse. Mon chant sera la bourrée jusqu'à la faim.

Île faux drap (et dé à dé) mollir les murs mûrs en six lances pour que la grande heure nouvelle sape roche sans fers de bruit sur lèche-mains.

Le mot ment Ève nue ! Le rêve eunuque jatte en dais ! Leur Ève nue, houle sublime, doigts, hêtre des nids aisés.

SONNERIE DE TÉLÉPHONE DANS UNE RUE VIDE (O 541)

La fenêtre par où entra le criminel était noire. La jambe enjamba et une des mains criait : Au secours ! en laissant une tache très nette sur la plainte. Un crime salit tout. C'est incroyable ce qu'il traînait d'ordures, de litres vides, de verres à côtes à côté. Du vin gros coulait du cou de couteau, d'un paquet dégoûtant mal ficelé et cacheté à la cire rouge. Les rideaux arrachés par la femme dans sa chute avaient entraîné le buste. Elle-même mourait de sommeil en robe de bal et sa main droite tenait encore la lettre anonyme. La vie était sortie à reculons du corps, frappant avec n'importe quoi, cassant une chaise dorée dont les restes flottait (*sic*) sur un lac de sang qui traverse et commence à mouiller le plafond de l'étage en dessous. Le malheureux avait fui par les toits sans savoir que la graisse antique, non seulement laisse des marques sur toutes les glaces, mais aussi (ne laisse) aucun doute sur la nature des corps coupés en morceaux.

Maintenant je me rappelle très bien être passé dans la rue la nuit du crime et avoir entendu la sonnerie du téléphone et m'être étonné qu'on ne réponde pas à cause d'un lustre qu'on voyait par la fenêtre éclairer à giorno cette scène atroce avec l'indifférence des astres.

OH ! LÀ ! LÀ ! (O 542)

Les dieux existent : c'est le diable. J'aimais la vie ; elle me déteste ; j'en meurs. Je ne vous conseille pas d'imiter mes rêves. La mort y corne des cartes, y jette du linge sale, y couvre les murs de signatures illisibles, de dessins dégoûtants. Le lendemain, je suis le personnage à clef d'une histoire étonnante qui se passe au ciel.

LE PRINTEMPS (O 542)

Je sais lire les étoiles. Ce n'est pas vrai. Il vaut mieux l'avouer avant qu'on me prenne sur le fait. Oh ! là... regarde, non, non, là ! sur la route. C'est de l'or — « C'est du cuivre » — C'est de l'or, te dis-je, de l'or battu mon vieux ! Oui, oui, des copeaux d'or qui coiffent cette jeune fille.

Garons-nous. Elle ne voit pas. Elle est dangereuse. Elle avance comme une machine agricole sous une grêle de cailloux roses.

Une autre surprise : La petite main sur la porte du domaine. Une vraie petite main vivante qui servait de heurtoir.

Émus par ces merveilles, nous entrâmes dans une église remercier Dieu.

La nuit, on descendait par le trou du souffleur. On prenait des trappes, des miroirs, des portes secrètes, des gondoles. On regagnait sa chambre en marchant sous l'eau. On respirait à l'aide d'un bambou dans la bouche. Sur l'eau on ne voyait que l'extrémité de nos bambous avançant comme des périscopes. La Chine guettait les malheureux retardataires et les massacrait.

C'était la faute du printemps qui, par une stupide erreur de dates, apparut en février sur les montagnes.

DANGER D'ÉCRIRE SUR LES STATUES (O 543)

Une statue changée en femme ? C'est impossible, dites-vous. Soit. C'est pourtant arrivé une fois. — Quand ? — Dimanche. — Où ? — À Rocamadour. — Prouvez-le. — J'apporte des photographies : les voilà. — Vous me montrez plusieurs tirages photographiques d'une femme nue couverte de tatouages. — Ce que vous prenez pour des tatouages causera votre perte. Examinez à la loupe ce tissu d'ordures. La pire est écrite de votre main.

LES PHOTOGRAPHIES DE BÉRÉNICE (O 543)

Avant le départ de Titus, Bérénice le tire en photographie. Elle, son ombre naine le suivra partout comme son ombre. Mais lui, à Césarée, que ferait île sans ailes ? Voyez les cruelles épreuves que l'amour inflige aux princes.

Bérénice, près d'une petite lampe rouge, virez, virez dans la nuit cette cruelle épreuve.

Épreuve : Un nègre apparaît sur un cheval blanc. Bérénice n'hésite même pas. C'est vous, cher Seigneur, s'écrie-t-elle. Oui, sur un cheval noir, le roi Titus en larmes !

ALLÉGORIE (O 543)

Voyons... vous savez bien... réfléchissez : Une grande fille grêlée, un peu forte, avec une poitrine, des cuisses superbes... myope... Je suis sûr que vous savez de qui je parle... C'est trop bête... attendez donc... sans bras ? oui ! mais... c'est la Vénus de Milo.

EXPLICATION DES PRODIGES DE LA NUIT DU 24 OCTOBRE (O 544)

Pour faire l'amour on avait mis la haine à l'envers.

Le cheval galopait entre les rails et il était ferré avec quatre aimants.

Voici comment volaient les jeunes hommes. On les faisait mettre à quatre pattes. On leur ordonnait de lever le genou gauche et la main droite. Ensuite on les endormait, on leur faisait croire qu'ils étaient à quatre pattes et on leur ordonnait de lever d'abord la main gauche et le genou droit.

Les chaises de jardin étaient en fumée.

Pour faire le cœur on avait mis le feu à un oiseau.

Section TROUSSE CONTENANT 12 POÉSIES DE VOYAGE

4 (O 546)

Dans ce bal de nuit au ciel les garçons endimanchés enjambaient de fausses fenêtres peintes en trompe-l'œil et les jeunes filles assises ne dansaient pas. Stop.

5 – BAIGNEUSE (O 546)

Elle se lave à grande eau. Elle se lave à grand dos, à grand genou, à grande hanche, à grande main tenant rideau. Oh ! ses cheveux sont des chevaux !

6 – LE DAB DU PRÉ (O 546)

Une vague prenait la place d'une autre. C'est ce qui trompait les frégates.
Je ne sais pas s'il est né quelque chose, mais il a autour de lui comme une splendeur.

C'est la lyre, c'est la lyre,
C'est la lyre du matin,
Qui ne sais pas encore lire
Pas lire encore son destin.

7 (O 547)

Cher idiot, je vous remets les clefs de la ville.
Dans le tiroir de gauche vous trouverez celles du tiroir de droite et vice versa.

9 (O 547)

Dans ce paysage nous vîmes deux cloisons et une chaise. C'était le contraire d'une ruine. Des morceaux d'un palais futur.

10 (O 547)

L'ami Zamore de Madame du Barry.

11 (O 547)

Un cultivateur vient de retrouver dans son champ les bras de la Vénus de Milo. À qui appartiennent-ils ? Au cultivateur ou à la Vénus de Milo ?

Fin de TROUSSE CONTENANT 12 POÉSIES DE VOYAGE

COCASSERIES TRAGIQUES DU SOMMEIL (O 549)

Je courais, je courais à toutes jambes, à en mourir. Mais le cruel rossignol ouvrait toutes les portes et il me devançait, se perchait, répétait : *Edgar est à Pau. Edgar est à Pau.*

Voyez notre académicien. Quelle superbe académie ! Je vis un cadavre puant et couvert de mouches à la mode du XVIII^e siècle. Versailles, dit-il (?), était le temple du goût, de Louis et de l'odorat. L'odorat signifiait encore un nom : Lodora. Louis et Lodora. À côté du nom de Louis ce nom de Lodora me paraissait une trouvaille, un enchantement.

Dans mon rêve de la Régence, avoir papier, n'avoir pas pied, c'était le *système de l'eau*. Ensuite le régent habitait le Louvre. La nuit, on le descendait dans une cave où il soupait, entouré de mille feux.

LE THÉÂTRE DE JEAN COCTEAU (O 549)

Voici mon théâtre. Sophocle se joue dans une cage à lions. Œdipe, avec une tête de lion et un costume de dompteur, déclame : Salvator ! Salvator ! juché sur un amoncellement de caisses d'emballage contenant des statues et des tiroirs pleins de secrets mortels. Il est midi. À droite, en bas, une petite porte de secours ouverte, donne sur une rue de Nice à sept heures. On voit passer des hommes, des femmes, des chiens, des cyclistes.

ATHÉNA : Moi, déesse au nez à l'équerre, moi buste grec, j'accours.

Le décor change. Les Argonautes construisent leur cargo. Ils vissent à la place du gouvernail une tête de femme en cire. Cette tête de coiffeur parle et porte une toison d'or.

ATHÉNA : Je suis la clef des songes, la colonne triste, le buste au pince-nez de fer.

Un messenger entre.

LE MESSAGER : Citoyens : la tête divine de Jocaste est morte. Jocaste lisait au salon étendue sur le canapé rouge. Soudain ses membres se détachent et tombent par terre. Elle criait : je suis la sœur de mon oncle ! Sa tête de plâtre est là, seule, atroce, pendue au lustre et reliée au tapis par une colonne de sang.

LE CHŒUR : Que dire ?

ATHÉNA : C'est ta faute Péloponèse. D'autres dangers te menacent, car c'est la nuit que les statues enfilent des maillots noirs et assassinent les voyageurs. Moi-même je ne suis pas un buste. J'ai des gants et des bas noirs. Ce piédestal est peint sur mon corps. Tremble ! J'ai assez d'écume de mer dans les veines pour comprendre le langage des vagues. En savonnant et battant le linge à genoux, elles t'insultent, elles rient, elles se moquent de toi.

JASON : Ce buste ment et je le prouve. (*Il passe un cerceau blanc autour du buste. Athéna ferme les yeux et récite des chiffres.*)

ATHÉNA, *d'une voix lointaine* : 7. 6. 7. 8 — 7. 9. 6. 8 — 6. 9. 7. 7 — 7. 9. 7. 8 — 5. 5. 7. 2 — 6. 9. 7. 3.

JASON : Pilote ! notez ces chiffres et faites le point.

L'ORACLE (O 551)

JEAN : Qui a été plus aimé que moi ?

ATHÉNA : Personne.

JEAN : Qui a été plus haï que moi ?

ATHÉNA : Personne.

JEAN : Et toi que penses-tu de moi ?

ATHÉNA : Je suis née grecque. Je suis l'aînée. J'ai le nez grec, le nez d'Énée. Je suis le mur, l'art mûr, l'armure. Je suis la sève héritée. Je suis lasse et vérité. Je suis la sévérité. Je suis la cruelle crue elle. L'aile des rues et des ruelles. Mes mensonges c'est vérité. Sévérité même en songe. Je suis le mythe, la railleuse. La mitre à yeux, l'amie trahie. La lance affront, le front à lance. Je suis la moelle, je suis le sort ; de moi l'art sort à ressort. Je dis : L'art meut l'arme des larmes. Le rail du mythe...

Elle s'arrête.

JEAN : Et moi ? que penses-tu de moi ?

Il pousse une pièce dans la fente.

ORACLE

Tes cris, même sous les tortures,
Sont cris écrits l'orgueil aidant
La mer se change en écriture
Dès qu'on jette l'ancre dedans.

FIN DE LA ROYAUTÉ (O 551)

Madame, dit l'archevêque, il vous faut préparer, la mort frappe à votre porte.

Après bien des grimaces, la reine se confessa. L'archevêque entendit une liste atroce où le meurtre, l'inceste, la trahison faisaient petite figure.

La mort entra, se bouchant la bouche, le nez, montée sur de hauts patins, cousue dans de la toile cirée noire. Séance interminable ! Vint fois elle recommença et manqua ses tours. Le foule des courtisans, des princesses, des dames d'honneur, le clergé, l'archevêque même, dormaient debout. La fatigue écartelait les membres. Sous cette torture, les visages se lâchaient, avouaient.

Enfin la mort se retourna. Et tandis qu'elle saluait, la puanteur, le candélabre aux fenêtres, annoncèrent que c'était fini. Alors les feux d'artifice s'épanouirent dans le ciel, le vin coula sur les petits échafauds des bals musette, et les têtes d'ivrognes roulèrent joyusement partout.

LA MORT DU POÈTE (O 552)

Je meurs, France ! Approche que je te parle, approche encore. Je meurs de toi. Tu m'as injurié, ridiculisé, trompé, ruiné. Tout m'est égal. Il faut que je t'embrasse, France, que je t'embrasse une dernière fois sur ta Seine obscène, sur tes vignobles ignobles, sur tes champs méchants, sur tes îles faciles, sur ton Paris pourri, sur tes statues qui tuent.

Plus près, plus près, que je te regarde. Ah ! cette fois je te tiens. Inutile de crier, d'appeler. Rien n'ouvre les doigts de mort. Je t'étrangle avec délices. Je ne mourrai pas seul.

— **Appogiatures (A) – 51 poèmes (1953)**

DÉDICACE À HENRI PARISOT (A 789)

Mon cher Parisot,

Vous m'avez demandé d'écrire ces textes parce que ceux d'OPÉRA (qui leur ressemblent) vous plaisent. Ils devaient commencer une collection nouvelle sous votre signe. Les circonstances obligent mon livre à paraître seul. Mais les textes vous appartiennent. Je n'ai même pas à vous les offrir comme témoignage de mon amitié, de mon respect pour les services que vous m'avez rendus aux forces secrètes de la poésie.

JEAN COCTEAU.

SEUL (A 791)

Seul debout. Seul assis. Seul couché. Seul sur le gril. Seul écartelé par des chevaux de labour dont il ne voyait que les croupes. Seul pendu et son sperme devint mandragore. Seul dans la vitesse qui n'est pas, dans la minute qui n'est pas, dans l'espace qui n'est pas, dans le temps qui n'est pas, dans l'éternité qui n'est pas, dans le rien qui ne l'est pas, dans le vide plein de boue. Seul dans un bloc de quartz ignoble, dans un iceberg en voyage. Seul avec la solitude qui n'en est pas une. Avec la lune qui fut sans être. Avec ses pas qui n'en sont pas. Avec ce tison qui se croûte et qui brûle au milieu et se croûte et brûle dans un songe qui n'est même pas un songe. Seul avec le sommeil du condamné à mort.

LE VOYAGEUR (A 791)

Plus vite il marchait, plus il approchait de sa maison, plus elle rapetissait, devenait inhabitable. La distance se solidifiait derrière sa marche et le poussait avec le rythme d'une troupe militaire que rien ne presse. Il lui fallait entrer dans cette maison minuscule, ce qui était impossible et devint possible lorsque la muraille militaire s'arrêta. Le voyageur, alors, rapetissa très vite cependant que sa maison grandissait à vue d'œil et qu'une belle jeune fille apparaissait à une fenêtre et riait de son aventure.

LE COQ CHANTE TOUJOURS TROIS FOIS (A 792)

Il courait à perdre haleine, suivi par la beauté. Il se retourna. Elle approchait, laide à faire peur. Elle grimaçait au soleil et par l'effort de sa course. Il craignait qu'elle ne le rattrapât et ne lui prît la main, l'obligeant à une halte, à une marche noble pareille aux

menuets plus inquiétants que les danses d'un cérémonial sauvage. Il avait toujours redouté ces danses pompeuses sous la montagne de guano des perruques Louis XIV. La beauté s'essoufflait à le suivre, à crier : « *Vous déplacez mes lignes !* » Et comme personne ne la reconnaissait, la foule hurlait : *Au voleur !* En fin de course il y eut un mur. Il devint facile de traquer et de lapider le malheureux jusqu'à ce que la beauté, l'ayant rejoint, dise : « Je m'étais trompée. Je m'en excuse. Je ne connais pas cet homme. »

LA MARELLE (A 792)

À cloche-pied, après avoir, à genoux, tracé les lignes de craie d'une marelle qui se ramifiait dans les rues, il commença le parcours interminable où la moindre faute devait ruiner son pouvoir. À cloche-pied, il pensait, calculait et son cœur battait la chamade. Car il savait bien que cette craie sur les pavés simulait un plan d'une puissance géométrique équivalente à celle des lieux invisibles dont il reproduisait la topographie. Et il suffisait d'un faux pas de l'homme qui sautille, une distraction (qui lui ferait, par exemple, poser par terre le pied gauche) pour que les prérogatives du lieu simulé devinssent nulles et s'évaporassent. Pour que les antennes de l'homme à cloche-pied perdissent leur vertu, ne fussent que de simples poils sur les jambes. C'est l'angoisse de perdre l'équilibre qui communiquait à son visage cet air de crucifié épouvantant les femmes sur le seuil des portes. Les enfants pleuraient. Les mères les emmenaient, s'enfermaient chez elles, se signaient dans les vestibules.

Un chien noir déboucha d'une impasse. Il bouscula l'homme. Une seconde le pied gauche toucha la septième case. Alors le coq chanta. L'homme baissa la tête et, la figure dans les mains, s'assit sur une marche en face du spectre blanc de sa ruine.

LE PATINEUR (A 793)

S'élança le patineur sur la piste vierge où il lui fallait reproduire avec ses pieds armés l'inextricable méandre d'une ligne qu'il portait en lui et dont rien ne délivrait son âme ligotée et interrogée par la police. Il serait libre s'il burinait à toute vitesse une surface où l'entaille projetait des copeaux de neige. Chef-d'œuvre que les tribunes applaudissaient comme un simple exercice de voltige. Parfois il laissait en arrière plusieurs images de sa personne qui le rejoignaient ensuite, le précédaient et l'invitaient à les rejoindre. Les bras croisés, il penchait, se redressait, filait, virait, repartait, attentif à ne jamais interrompre sa calligraphie. Pendant une heure il en boucla les pleins et les déliés sans commettre une faute. Soudain, au centre de la piste, et d'abord immobile, ses bras d'épouvantail étendus, il tourna sur lui-même en un cyclone accéléré jusqu'à le rendre translucide et tel qu'une hélice mais avec cette différence qu'il passa la zone du visible et disparut.

PLACES RETENUES (A 793)

À la colère légitime des trois passagers de l'appareil qui allait être réduit en miettes, le destin, en uniforme d'Air-France, opposait l'entêtement d'une administration qui range à gauche ceux qu'elle accepte et à droite ceux qu'elle refuse, avec le style des casernes auquel il serait naïf de répondre par la révolte. Non pas que ces passagers fussent blâmables de trouver injuste que des personnes n'ayant pas retenu de places à l'avance

occupassent les leurs, mais perdissent leur calme en face d'un uniforme et voulussent s'opposer à ce que ces personnes tinsent à mourir coûte que coûte, par l'entremise il est vrai de recommandations spéciales et en quelque sorte de passe-droits.

À quoi servent les menaces, les plaintes écrites à des bureaux surchargés de travail par l'enquête sur les responsables du sinistre qui devait avoir lieu dans quinze minutes, sinistre dont nous ne pûmes, du reste, que louer ces trois messieurs de vouloir sauver des victimes innocentes, sauf en ce qui concerne l'indélicatesse de prendre frauduleusement des places retenues.

PRAIRIE DE PLUMES (A 794)

L'Enfer était une prairie de barbes de plumes dont le terrible apparut à ce pauvre homme sous un aspect d'usage encore incompréhensible. Cette attente lui devint insupportable au point qu'il préférerait imaginer un supplice qui serait par exemple un éternel chatouillement de la plante des pieds. L'attente se prolongeait. Le pauvre homme comprit alors que son supplice serait cette attente, que les barbes de plumes ne prendraient jamais une autre signification à ses yeux et qu'il serait torturé par le simple frémissement de cette prairie de plumes énigmatiques.

SON DU COR (A 794)

Un cor de chasse traversait le mur, ralenti par la difficulté qu'il avait à faire son chemin dans la brique et dans les nébuleuses de l'âme. De telle sorte que ce cor et ce corps formaient une pâte dégoûtante. Il restait de la poudre de brique et de la bave des limaces d'une forêt où le cerf se déguise mal en arbre.

Enroulés dans ce cor de chasse, Roland, Tristan, moururent du boa qui les étouffait de sa boue ingénieuse, et ce n'était rien jusqu'à l'aventure d'une gueule pompant ce *sac de son* et, l'ayant pompé, le digérant au bord des marécages du crépuscule.

CRIME PASSIONNEL (A 795)

S'il était venu et si elle au lieu de venir était allée dans l'allée et n'y était pas allée nue jusqu'à l'île il n'aurait pas été dans la boue jusqu'au bout de l'été pas à pas et debout sur cette île peu sûre seul parmi les saules ennemis. Elle aurait eu des ailes. Il aurait tû l'orée du bois et l'or et la biche aux abois. Il et elle seraient riches sans cette boue sur les chaussures et sans le sang et ce 7 et ce 10 et ce verre et ces indices. Ils auraient eu chaud sans plus. Un non-lieu au lieu de ce verdict. Il s'en serait allé par l'allée des statues sans lire et sans salir ses chaussures de chasse et sans ce vert de la mousse sur ses moustaches et sans cette tache de sang qui les tue.

LA SOIRÉE DE SAUVEGARDES (A 795)

C'était sinistre qu'il grimaçât, mais de douleur ce fut pire. Des fils de fer rouges jaillissaient de ses yeux et se terminaient par des balles gluantes. La bouche était un égout de tendre haine. La musique de cet *Œdipe-roi* était d'un certain Eddy Proah et ce nom avait décidé de la commande en Amérique.

Les enfants regardaient avec angoisse le spectacle que la comtesse avait eu l'idée saugrenue de monter dans le théâtre du parc de Sauvegardes. Une petite fille était morte de peur. Sa famille l'emportait, accompagnée d'un cortège funèbre. Œdipe criait : « Funeste ! Funeste ! » et son œil s'allongeait en forme d'œil de langouste, en forme de télescope, en forme de cornet à surprises. Erreur curieuse d'une femme de goût (veuve d'un aveugle) qui sanglotait dans la serre entre les pots de géraniums et le passe-boules.

LA LANGUE FRANÇAISE (A 796)

« *Vous ne supposiez tout de même pas que je le susse !* » dit la marquise avec une réelle noblesse. Mais le jeune drôle connaissait mal la langue française. Il ricana et accusa la marquise de dire des obscénités. « *Moi ?* » Ce *moi* fut un chef-d'œuvre. La marquise se dressait dans une robe de percaline jaune brodée d'iris noirs en jais et de jacinthe en turquoises. Sa traîne commençait cette robe et il semblait que ses étoffes montassent du sol pour s'enrouler autour des chevilles, des cuisses, des fesses, du ventre, de la taille et mourir au bord des seins. La marquise était moins jeune que ne l'avouait son passeport mais belle de colère en face du jeune drôle à qui elle avait eu la faiblesse d'accorder ses faveurs. Son rire la saccageait, saccageait ses iris, ses jacinthes, ses turquoises. On eût dit une grande vague furieuse et jaune. « *Misérable !* » s'écria la marquise et superbement elle dégrafa cette vague d'étoffes. Tout nue, n'ayant que ses perles au cou, d'un geste théâtral sa main désignait la porte. Le jeune drôle baissa la tête et quitta le château. Alors, victime de l'amour et de la langue française, la marquise s'abattit dans une sombre écume multicolore.

TEL MAÎTRE, TEL VALET (A 796)

« Que faites-vous de beau ? » dit le diable en battant les cartes. Voulait-il me distraire et les distribuer à son avantage ? « Mais je ne fais rien, répondis-je. — Vous avez l'air heureux, calme, tout ce qu'il ne faudrait pas pour faire quelque chose et quelque chose de beau. Je lui demandai s'il conseillait que je tirasse le diable par la queue. — Ne vous en sortez pas par une boutade. Vous gagnez aux cartes. C'est donc que les autres choses vous trompent. Je ne saurais assez vous conseiller de perdre. Bien que perdre exprès... Et, en outre, (il rit très fort) vous pensez à autre chose. À quoi ? C'est le comble. Tenez, avec mon valet de pique je prends votre as de cœur. »

LA PIANISTE (A 797)

L'accident qui aurait pu arriver se déroula en fugue de Bach extrêmement bien exécutée par une pianiste qui savait que la moindre fausse note déterminerait l'accident. Il y avait trente personnes dans la carlingue. L'hôtesse de l'air souriait et distribuait des friandises. La pianiste sentait son cœur battre à se rompre. Il battait jusqu'au bout de ses doigts agiles et vieux. Elle n'osait les regarder exécutant la fugue en ré qu'il ne s'agissait pas d'exécuter avec brio mais avec une scrupuleuse exactitude. La pianiste calculait. Elle pensait à son fils qui était trompette et devait concourir au Festival des Caves en octobre. Il jouait de la trompette et de malchance car les juges estimaient que son jeu était trop sentimental. C'est qu'il pensait à sa mère pianiste et à cette fugue d'où dépendait, sans

qu'elles s'en doutassent, la vie de trente personnes remplissant des fiches ou feuilletant des magazines.

« *La moindre fausse note !* » Il se répétait cette phrase et la pianiste se disait : « *Le mécanisme ! Le mécanisme !* » Car son fils tenait d'elle une sensibilité ridicule. On avait recommandé de ne pas applaudir. Toutes ces circonstances permirent au pilote de se poser sur l'aéroport.

LE DENTISTE (A 797)

J'ai pour vous de nouvelles fraises, dit le dentiste. Le client pensa que ces fraises étaient pour l'endormir car chacun sait que les fraises contiennent de l'éther et endorment ceux qui en abusent.

Les fraises du dentiste tournaient à toute vitesse et son pied actionnait le mécanisme. Mes fraises, dit-il, sont des fraises à pied, car notre ville n'a pas encore le courant électrique. Ces fraises à pied étaient délicieuses. Le client ouvrait grande la bouche et le dentiste ne ménageait pas les fraises qui étaient petites mais d'un goût plus vif que les grosses fraises qu'on force et qui sont pleines d'eau.

Elles coutaient fort cher. Le client s'exécuta. Il estimait que le jeu en valait la chandelle. Vos fraises, déclara-t-il, en payant le dentiste, étaient excellentes. Loin d'attaquer les dents par leur sucre, elles les soignent. Je compte en cultiver un plant dans mon jardin. Depuis, les fraises à pied du client lui valent des revenus considérables, et il garde une grande reconnaissance au dentiste auquel il ne manque pas d'en envoyer une corbeille à chaque récolte.

LE COCHER DE ROME (A 798)

Partant de ce phantasme des personnes qui prétendent avoir déjà vécu d'autres vies et ne se souviennent que d'illustres, nous soupçonnâmes le cocher du fiacre qui nous promenait dans Rome, à certains indices et à une pente qui dirigeait toujours son cheval vers la Maison Dorée, nous le soupçonnâmes, dis-je, dressés par l'école du songe où l'extraordinaire cesse de l'être et, je le répète, à certains indices et à un mélange de gênes réciproques, celle qui accompagne une découverte pénible et celle d'être découvert, bref, pendant que les sabots du cheval et les roues faisaient leur bruit de corbillard dans les ruelles pleines de soutanes écarlates et que Rome prenait cette couleur orangée par quoi elle se distingue de toute autre capitale, nous soupçonnâmes, nous eûmes la certitude — certitude si forte que nous faillîmes descendre du fiacre — que ce cocher était Néron, extrêmement ennuyé de se reconnaître, à force d'avoir été *reconnu*.

VIENNE (A 798)

Il était de toute évidence que le vieux Tzigane du Café de Vienne où nous échouâmes avec le ministre se vidait de sa substance et que cette substance, devenue visible, se déroulait, s'enroulait, se tordait, se nouait, se dénouait, avec la lourde agilité du miel qui coule sur du miel. Substance molle, grasse, épaisse, en quoi se changeaient ses plaintes, justifiées par des invasions et par la ruine. Notre table menaçait d'être un îlot entouré de cette pâte. Quelques dames, hérissées du rayonnement châtaigne de leurs pierreries, les coudes sur la nappe, l'ovale du visage entre leurs mains et l'œil vague, ne

sentaient pas encore les gluantes écharpes qui surchargeaient leurs épaules nues. Le ministre, le regarde aux anges, battait la mesure, empâté jusqu'aux cuisses. D'autres consommateurs, plus lucides, et n'osant se plaindre, montaient sur les banquettes. Le vieux Tzigane continuait. Les épaules nues le mettaient en verve. Il sanglotait. Il se vidait sous le regard effrayé de l'accordéoniste et de la caissière. La caissière, habitant comme un refuge, risquait d'être atteinte après les autres victimes de cette pâte qui faisait ressembler la salle à une fosse pleine de serpents. Seul le Tzigane paraissait échapper à sa propre perte et en tirer une plainte déchirante. Mais il s'arrêta de jouer, après la glissade mortelle de l'archet sur une corde et, avec une vélocité incroyable, toute cette pâte réintégra son corps, vida la salle, laissa les convives stupides, dans des postures de mannequins.

COMPTE-RENDU SPORTIF DE POÉSIE (A 799)

Un mot vient de prendre la tête. Un verbe le suit de près et oblige à la pose du point final. Mais non ! Mais non ! Une simple lettre accourt vaincre la majuscule. Le point se sauve. Dans une échappée magnifique une virgule remonte. Le vide ne bouge pas au centre. Aussitôt le mot de tête l'a vu. Il ne se trouvait pas où il devait être. Il pousse les syllabes à une manœuvre tournante qui se change en offensive, offensive à laquelle personne ne pouvait s'attendre et qui oblige le rejet à perdre l'équilibre. Il tombe, entraînant toute la strophe dans sa chute. Véritable bagarre d'où le mot supprimé s'élançait et détermine les autres à se relever et à se précipiter avant que le mot de tête ne s'en aperçoive. Le mot supprimé passe à gauche et l'arbitre annonce un coup franc au bénéfice d'une rime qui semblait faiblir. Elle retrouve sa forme. Malheureusement elle passe trop haut et la reprise entraîne les adjectifs qui attendaient une occasion de jouer un rôle dans la partie.

L'INSTITUTRICE (A 800)

Cette vieille institutrice était sans excuses. Par exemple, elle empêchait les petites filles d'aller le dimanche au cirque sous prétexte que, toute la semaine, elles n'avaient travaillé que dans cette attente. Ou bien elle disait : « Regarde où tu marches » et les poussait dans les oubliettes de cette école construite sur les souterrains du duc de Guise. Ou encore elle se déguisait en spectre du duc et traversait les dortoirs.

Il y eut des mutineries. Des rougeoles et des scarlatines de révolte, qui couvaient sous le couvercle de la marmite.

Un matin, on trouva l'institutrice clouée sur la porte de chêne avec une pancarte qui affichait ces mots en lettres gothiques : MERCY BEAUCOUP.

FÊTES GALANTES (A 800)

Idéale. Elle est idéale. C'était la rumeur des vagues du cotillon où les jeunes filles devaient se mettre nues, échanger leurs robes. Les mères souriaient par-dessus des éventails où étaient peintes différentes scènes du massacre des Innocents et des courses de taureaux avec peignes, capes rouges, cous noirs fleuris de roses trémières. Les bougies des lustres fondaient et penchaient, suscitant des fous rires étouffés dans la troupe des jeunes filles nues. Des domestiques portaient en équilibre des plateaux de métal sur

lesquels les glaces chaudes coulaient et maculaient leurs uniformes d'azur et d'or. C'était splendide. Digne des époques lointaines où les rois ne dédaignaient pas de danser la gavotte avec des bergères tissées au petit point et jeunes joueurs de clarinettes fort débraillés sur la mousse. On ne saurait assez encourager ces fêtes galantes naïves et virginales, assez dire et redire ce qu'elles apportent de neuf dans un monde amoureux des naufrages.

VILLE D'EAUX (A 801)

Le centre de gravité. Voilà ce qui manquait à cette petite ville estivale avec ses forteresses où veillent des sentinelles en robes de nymphe. Le centre de gravité, la rose des vents, les points cardinaux. Elle s'y embrouillait, mouillait son crayon, rêveuse, avec sa langue. Trop jeune ou trop vieille pour faire des devoirs de vacances. Elle y perdait l'équilibre, semblable aux archiduchesses qui s'abattent sur des poufs après une valse de Strauss, pareille à elle-même, trop ressemblante en quelque sorte, sans le signe d'intelligence un peu fou du génie. Elle croyait que ses plates-bandes, ses remparts, ses digues, son kiosque à musique suffiraient à la maintenir droite, remplaceraient avantageusement le socle du centre de gravité qui lui manque. Et son casino vide pompait ses dernières forces, lui mettait autour des yeux ce cerne mauve, privilège du crépuscule et des anémones.

UNE TRÈS CURIEUSE EXPOSITION (A 801)

On annonce à B. une très curieuse exposition de photographies prises par des enfants. Les familles ont eu l'idée charmante de confier des appareils de photographie à des enfants malhabiles à s'en servir. Il en résulte de véritables petits chefs-d'œuvre.

Le seul reproche qu'on puisse faire, disent les critiques, serait une tendance fâcheuse vers un retour à l'impressionnisme. Le jour de l'ouverture, le ministère de l'Éducation nationale a décoré de la Légion d'honneur, le jeune Jean-Claude F., âgé d'un an, pour sa remarquable *nature morte*.

LE FANTÔME RÉALISTE (A 802)

L'ennui de ce fantôme était d'être réaliste et même jugé néo-réaliste par d'autres fantômes abstraits. Par exemple, il arrivait souvent que des personnes normales et vivantes le prissent pour une personne normale et vivante et lui adressassent la parole. Alors il disparaissait d'un seul coup, sans avoir recours à ce fondu-enchaîné cher aux cinéastes.

Les personnes normales et vivantes croyaient qu'une personne normale et vivante, en chair et en os, était entrée chez elles et avait quitté leur chambre.

Malgré toutes ses tentatives, le fantôme réaliste ne parvenait pas à la transparence, au vague, au flou, au style. Son rêve eût été de se rendre méconnaissable. Sa tristesse devint telle qu'il résistait même à la tentation d'apparaître. Mais, parfois, il apparaissait sans le vouloir. Son costume d'époque le faisait prendre pour un acteur dont on s'étonnait seulement qu'il errât comme dans une coulisse à travers les salles nocturnes d'un château d'Écosse.

OSCAR (A 802)

« *J'ai l'Oscar.* » Ainsi s'exprimait le film réaliste. Il s'estimait surréaliste et même opportuniste par rapport à quelque tribunal invisible devant lequel il devait comparaître sous peu, mais il ne savait où. On craignait ce tribunal encore qu'aucune des personnes informées qui en parlaient ne le connussent ni ne l'imaginassent. L'Oscar ne pèserait pas lourd en face de ces juges dont le film réaliste ou surréaliste ou opportuniste cherchait à deviner la jurisprudence. Il s'y perdait, enroulé dans les boîtes où il digérait l'Oscar, pareil à ce sombre reptile d'un film (lui, documentaire) engloutissant un reptile pâle dont on ne voyait en fin de compte que la tête plate criant silencieusement au secours. Il ne savait s'il lui serait favorable ou défavorable d'attendre. Il se demandait ce que durerait cette attente. Si les juges ne l'avaient pas jugé dans un monde où ses boîtes n'offraient pas plus d'importance qu'une boîte de conserves. Il se répétait avec amertume : « *L'Oscar. L'Oscar. J'ai l'Oscar.* » Et il songeait à cet Oscar célèbre, à ce cadavre d'Oscar qu'une muse préraphaélite veillait toute seule dans sa pauvre chambre d'hôtel de la rive gauche.

LA MER (A 803)

Septembre bousculait Août, mais où ? C'était la question que se posaient les baigneurs réfugiés dans les cabines. Ces cabines étaient des cercueils à roulettes avec des ouvertures en forme d'as de carreau et peintes comme les guérites où les sentinelles gardent la mort. La mer se pourléchait à l'avance. Elle attendait Novembre, son camarade, complice de ses mauvais coups.

SOUCOUPES VOLANTES (A 803)

Les soucoupes volaient à la terrasse du Café de la Rade. Les garçons n'y pouvaient rien et disaient que ce n'étaient pas des soucoupes mais des mirages. Terrible vol silencieux de soucoupes que les consommateurs se lançaient à la tête, qui ne touchaient personne et disparaissaient silencieusement vers l'est.

Des femmes pleuraient. Des hommes, révoltés, criaient au scandale et voulurent se faire rembourser les consommations qui tachaient les costumes de toile blanche. D'autres craignaient que les soucoupes ne revinssent et ne les frappassent. On ne s'y reconnaissait plus. Le store pendait. FÉ DE LA RADE était tout ce qu'on pouvait lire sur la banderole en fuite sur la digue. Les photographes prétendaient avoir des preuves. Mais lorsqu'ils développèrent les preuves-épreuves, aucune soucoupe n'avait été prise par leurs appareils.

LE DRAPEAU (A 804)

Le drapeau se mit à grandir. Il devenait un symbole du triomphe des armes. Les troupes applaudissaient ce prodige et les tambours battirent aux champs. Le drapeau grandissait, grandissait. Il fallut que des hommes se précipitassent afin de soutenir sa hampe qui devenait colonne, ses couleurs qui se déployaient au-dessus des cavaliers et des fantassins. Brusquement le vent changea. La colonne de la hampe s'écroula, broya les fuyards qui perdaient la tête et se ruaient les uns contre les autres. Et, tandis que se taisaient les tambours et que des clameurs se faisaient entendre, les chefs ennemis purent

voir, à la lorgnette, l'étoffe triomphale s'abattre et recouvrir d'une grande vague les hommes dont l'épouvante provoquait la houle.

LE MUR DU SON (A 804)

Le mur du son était double. Il y avait en somme un mur du son qui était deux. Il procédait de la manière suivante. Le premier mur invisible se laissait traverser par l'appareil et se durcissait ensuite jusqu'à devenir mur de bronze. L'appareil parvenait au second mur invisible, lequel, feignant de se laisser traverser, se distendait en une poche élastique. Cette poche s'allongeait, épousait les formes. Soudain le mur invisible se retendait et cette poche envoyait l'appareil comme une fronde sur le mur de bronze, où il s'écrasait, éclatait, se désintérait.

PIEDS D'OMPHALE (A 804)

Si Hercule ne s'était pas habillé en femme, si Omphale ne s'était pas vêtue en homme, tout cela ne serait pas arrivé ou serait arrivé d'une manière différente et moins propre à tromper l'Amour qui porte un bandeau sur les yeux. Pour un aveugle, même ailé, même dieu, même d'une grande adresse à l'arc, il est impossible de distinguer le sexe faible du sexe fort, et facile de se perdre au milieu de l'enchevêtrement du fil de la massue changée en quenouille. Cette massue et cette quenouille furent l'origine des erreurs qui firent dupe un immortel se vantant de ne jamais l'être.

Eros devait s'expliquer dans la suite. Il aurait pris la quenouille pour une massue entourée de laine par le couple redoutable. Hercule, disait-il, n'avait qu'à filer. À filer sur les pieds d'Omphale.

L'ART (A 805)

On fait ce qu'il ne faut pas faire et les faux pas et la maladresse en affaires et la malade enceinte qui se dresse dans la malle en fer blanc en faisant semblant d'être feue après le vol des faisans et (en joue feu) l'arme et le vol des bijoux et l'ange en larmes et l'art qui se trompe de chasse à courre et court de meute en émeute et court trop court. Et comment la fausse feue se change en elle-même et comment se meut un feu Saint-Elme.

LE MOT (A 805)

À travers quels chemins d'une carte insoumise au système fluvial des veines et des artères m'est-il venu ce mot tiré de moi par la fourche du coudrier ? Par quels chemins m'est-il venu avec sa gueule de haine, les armes et les documents aptes à me perdre, à convaincre les juges de mon innocence contre laquelle il n'existe aucun recours.

Si je l'efface il imitera les termites. Il ruinera les moelles de l'édifice. Sa rage vient de ce qu'il exécute les ordres d'un organisme qui vous emploie et vous abandonne après. S'il me manque on ne le manquera pas. Il sera victime de quelque vocable plus dangereux encore, sollicité par mon imprudence.

LE RIRE (A 806)

Le rire éclatait et blessait les spectateurs d'un cercle de curiosité dans la rue. Il énervait la police à cause de cette sensation désagréable d'être vue par le meurtrier invisible et attentif au moindre entrefilet de son journal. Et le rire les aspergeait tous de gerbes méchantes, à telles enseignes que certaines personnes du premier rang criaient : « Prenez garde » et reculaient, piétinant les autres.

La curiosité satisfaite, le rire resta seul et cessa de rire. Il n'y avait pas de quoi rire. Les pavés étaient rouges d'une graisse gluante et dégoûtante. Et le chef de la police confiait à ses collègues : « Je voudrais bien savoir pourquoi ce rire a ri. »

LE PETIT HOMME (A 806)

Peut-être — enfin je ne sais pas — sans doute — malgré l'atrocité du crime — Peut-être (dis-je) — il est possible — il eût été préférable — de très grandes empreintes ayant dérouté les recherches, que ces recherches, que le champ de plus en plus étroit de ces recherches, que cette battue en cercle autour du seul point où se pussent tenir debout les pieds du criminel, après plusieurs mois d'incertitude et d'un tube de pâte funeste aplati jusqu'à ne laisser paraître que le coupable, n'aboutissent pas à la découverte de ce petit bonhomme dont l'apparence relève davantage de la comédie que du drame, à cette solitude motivant plutôt le rire que l'épouvante.

SCÈNE DE MÉNAGE (A 807)

La comtesse s'écria : « Vous osez ! » Le comte : « J'ose. » La comtesse le frappa sur la tête. Et il y eut un cataclysme que la Bible enregistre sous la formule H. 2. O. C. A. B. L. Des îles surgirent. Des montagnes s'effondrèrent. Des vagues couvrirent les continents qui changèrent de forme. Les pôles inversèrent leurs axes. Et ce n'était pas la faute de la comtesse. Elle ignorait qu'elle était un *nombre* et que ce nombre faussait les calculs de l'ange qui travaillait, penché sur son pupitre. Qu'y pouvait la comtesse ? La malheureuse ! Et le comte, cette victime. Et le monde, le grand monde, qui ne s'attendait pas à ce que la comtesse changeât de cycle, car elle était riche, élégante et joueuse de cartes. Son mari jouait aux courses et au golf. Qui pouvait se douter des suites d'une scène de ménage. Qui ? Sinon la Grande Ourse qui se croyait petite et le triangle qui se croyait ovale et la ligne droite qui se croyait courbe, et le zéro qui proclamait : *Je suis le chiffre trois.*

LES CHIMISTES DES ÎLES SANGUINAIRES (A 807)

Le silence se retourna comme un gant par la faute de quatre chimistes sur la plage d'une des îles Sanguinaires. Ces hommes casqués d'une bulle de gaz dont les irisations marécageuses laissaient apercevoir la crainte, entendirent une muraille de vacarme s'élever entre eux et tout. Cette muraille poussait le cri des anges de l'Apocalypse. Les bulles de gaz n'éclataient pas. Leurs membranes mouvantes permettaient aux chimistes de suivre les phases d'un écroulement qui se produisait à l'inverse d'une chose qui croule, qui s'écroulait vers le haut. Le soleil, les vagues, le sable, conservaient une sournoise indifférence. Seules des espèces de mouettes tombaient du ciel, mortes. Le vacarme à peine atténué par le gaz devenait intolérable. Alors un des chimistes arracha le fil qui reliait deux boîtes de cuivre et l'écroulement se produisit de haut en bas. Le silence

redevint silence. Les quatre hommes quittèrent leurs casques et il ne resta du sinistre que les cadavres des mouettes sur la mer.

LE TABLEAU NOIR (A 808)

Le son n'était pas arrivé. L'image cria : « *Nous sommes partis en même temps.* » Le son traînait toujours en route. « *Je ne l'attendrai pas* », disait-elle. L'image était en couleurs et insupportable. Le son tardait exprès. Mais l'image refusa d'attendre. Il en résulta que le son et l'image ne purent se rejoindre. Des chiffres à la craie en témoignent avec exactitude. Le son avait traité l'image d'hypoténuse et autres douceurs, car l'image se vantait de sa vitesse et le son prétendait que, s'il le voulait, il arriverait avant elle. C'est la scène que représente un célèbre tableau d'Einstein appelé par le musée d'Art moderne de New York : *Le Tableau noir*.

MYTHOLOGIE (A 808)

Les cheveux en serpents ou « serpents cheveux » de la gorgone Méduse eurent une étonnante facilité calculatrice, bouclant des chiffres, les bouclant et les débouclant et calculant des calculs qui se posaient et se résolvaient dans sa tête et devenaient ensuite une onde propre à statufier les humains. Ces chiffres étaient notés par la gorgone Sthéno, sœur de Méduse, extraordinairement adroite à les prendre au vol et à les transcrire par signes sur ses tablettes, où elle notait en outre le nombre des victimes de la pétrification. C'est mortes de fatigue à la suite de calculs, qu'elles s'endormirent et que Persée coupa cette tête pleine de chiffres d'où naquit Pégase et dont les chiffres devinrent poèmes. Cette tête pétrifiante se trouve actuellement sur le bouclier d'Athéna, créatrice du musée d'Athènes et de tous les musées de sculpture antique.

SAUVE QUI PEUT (A 809)

« *Sauve qui peut !* » N'entendirent-ils pas, ou ne voulurent-ils pas entendre ? Ils continuaient la lutte gréco-romaine sur la plage. D'autres, assis, réparaient les filets maintenus par les orteils. Les femmes cuisaient la soupe. Elles activaient avec leur bouche la braise des fours de briques. La voix avait pourtant crié de toutes ses forces. Ils ne l'entendirent pas ou ne voulurent pas l'entendre. En une seconde, les lutteurs, les pêcheurs, les femmes, se pétrifièrent, devinrent des objets d'art gracieux et terribles. Alors Minerve s'avança sur la digue, son bouclier à la main. Jason marchait assez loin derrière elle. Et de la même voix qui avait crié, il criait : « *Ce n'est pas votre faute. Je vous avais prévenus.* »

LES GÉMEAUX (A 809)

Bien imbriqués de bras et de jambes, tête-bêche à l'exemple d'un jeu de cartes (sauf la ligne oblique convertie en volute intestinale) ils attendaient un signe ou un cygne qui de son bec orange cassât l'œuf traversé d'un arbuste de corail. L'un à l'autre ingénieusement et gracieusement noués dans la ténèbre lumineuse, ils attendaient que des coups de bec brisassent la coquille convexe ou concave selon qu'ils y fussent blottis ou

qu'un œil à la pointe du triangle noir devinât de l'extérieur la plénitude gélatineuse de l'habitable. Parmi les herbes de la rive, l'œuf posé sur un point de son équilibre (sous l'œil d'une dame nue et cet autre œil au faite d'un col sinueux attentif à l'éclosion) attendait que les gêmeaux passassent du vertébré ovipare à l'humain et de l'humain au groupe d'astres fixes qui les représente.

DÉTESTABLES ACCROCHE-CŒURS (A 810)

Ô détestables arroche-cœurs, accordéons, escaliers, éventails, chutes, écroulement de roses. Que la mort parle du nez cela ne fait pas l'ombre d'un doute. Le difficile est de l'entendre, parce qu'elle est sourde. On pourrait la reconnaître à sa figure de guitare. Mais, avant même qu'on n'y songe, la foule des masques nous bouscule et nous entraîne loin de nous.

PORTRAIT DE FEMME (A 810)

L'arête ou aile du nez menaçait la bouche par l'insecte noir des narines. L'œil était dessus dessous. Le menton formait avec le col de linge une courbe qui se perdait dans le labyrinthe mystérieux de l'oreille. Le profil était de face à cause des ombres et d'une certaine lenteur de ses mouvements. Que dire d'une main droite si grande qu'elle cachait toute la figure par une volonté qui lui était propre et n'avait aucune attache avec celle de l'épaule par exemple ou de la cuisse ou d'un autre membre de cet échafaudage autour d'une âme construite par mille ouvriers médiévaux.

MINE DE RIEN (A 810)

Qui bâtissait, qui démolissait dans ma carcasse ? On sonnait d'une horrible petite trompette de rémouleur. Après quoi il y avait une attente et les mines explosaient en cassant toutes les vitres. Travail exécuté par des Arabes, préoccupés d'en finir vite. Je ne savais jamais quand devaient se produire les explosions, sauf par le branle d'une foreuse qui m'assourdissait et préparait la pose des explosifs. Je dis des Arabes parce que j'avais vu des Arabes employés à ce genre de travaux. Mais ils étaient dehors et n'attaquaient que des roches. Ce dût être à l'exemple de ce spectacle que l'entreprise se mit à fonctionner en moi. Rien ne prouve qu'elle embauche des Arabes. Peut-être s'en arrange-t-elle toute seule, experte à ruiner mon sommeil. Toujours est-il que je redoute le signal de l'horrible petite trompette.

LIVRE DE BORD (A 811)

Le public arrive en retard au théâtre qui jouait en ma personne et il y faisait une obscurité pénible pour tout le monde. Surtout pour les artistes qui ne voyaient pas le public et le public avait grand-peine à les voir, trop occupé à lire le programme dans les ténèbres et à manger des bonbons entourés d'une sorte de papier-vacarme qu'on vendait à seule fin de troubler le silence. Le spectacle s'annonçait mal. Il se déroula sur ce mode. Il y avait en outre un orchestre qui habitait une fosse et ne pouvait pas jouer car le public envoyait du pain de seigle et des épiluchures dans cette fosse d'orchestre, la croyant à

l'usage de bêtes dangereuses et féroces. Le rideau rouge montait, descendait comme la guillotine. Il décapitait les artistes saluant et offrant imprudemment leurs cous. La presse déclara que ce spectacle était inepte et inapte à prendre sa place dans l'Histoire. Les machinistes s'affairaient et roulaient des voiles. Ils étaient effrayés par la tempête, par les oiseaux criards qui s'abattaient sur les planches. Flagellés par les vagues ils devenaient aveugles et incapables d'obéir aux ordres du capitaine.

PROSE EN VERS (A 811)

Fer rouge d'un croc double et de pinces s'il n'av
Ait, d'une balle rougie à blanc et d'un tir
À l'œil ouvert (l'autre fermé) pour une octave
D'un doigt à l'autre d'où le son ne peut sortir,

Osé, risqué, perdu d'office (à moins que d'une
Chance construite en malchances d'un maladroit
Orchestre, l'ombre assise en face de la lune
Ne couronne un cheval à la place du roi)

Car à ce jeu d'échecs il tirait seul la courte
Paille, sur une épave outremer. S'il n'avait
Osé, risqué, pourquoi ce visage de morte
S'intitulerait-il *Jeune fille au navet* ?

Ç'aurait été la débâcle de droite à gauche,
De bas en haut, de haut en bas et le milieu
Explosif détruisant ce que la mort ne fauche
Où s'échafaude en plein jour un spectre de lieu.

LE JUGE (A 812)

La haine que les poètes inspirent est si grande qu'on les ligote sur des espèces de roues carrées et qu'on les lâche en haut de pentes aboutissant à des fosses pleines d'animaux féroces. Une joyeuse foule de kermesse assiste à ce supplice. Rien ne l'amuse comme les soubresauts de roues carrées jusqu'à la fosse où les animaux attendent. Il arrive que des animaux féroces se couchent et lèchent les pieds des victimes. C'est alors une colère de la foule qui insulte les fauves et les traite de lâches. J'ai assisté à ce supplice. Par chance on ne m'accusait pas d'être poète. Mais j'observai qu'un des juges me regardait avec malveillance, du coin de l'œil.

CATAFALQUE (A 812)

Le choc des Écus et des Couronnes. Les grands tournois à têtes d'aigle. L'œil crevé du Prince. La poussière des jupes de chevaux et de dames qui s'évanouissent d'amour.

Les siècles se fracassent les uns contre les autres en silence malgré leurs écharpes tricolores. Catherine de Médicis dormait assise debout sur un catafalque de pages. Et l'Histoire de France, malade, tournait les pages, un livre ouvert sur ses genoux.

IL FAUT BIEN S'AMUSER UN PEU (A 813)

Il faut bien s'amuser un peu, n'est-ce pas, entre deux synopes. Il faut bien s'amuser un peu, loin du cercle de famille qui déjeune sur l'herbe rouge au bord de la route. Il ne manquerait plus que d'être attaché à sa chaise comme Ulysse et, comme Ulysse, de laisser aux Enfers davantage que sa culotte. Il faut bien s'amuser un peu et traverser les routes où pédale Mercure, multiplié par mille miroirs. Il faut bien s'amuser un peu et tirer la langue à la mort qui nous surveille et nous recommande de ne prendre ni froid ni chaud. Quelle gouvernante ! Quelle colle ! Il faut bien s'amuser un peu et suivre l'enfance et les peurs qui la font courir à toutes jambes jusque dans le fleuve. C'est le seul refuge possible pour éviter la gouvernante qui lui court après.

LANTERNE SOURDE (A 813)

Ma solitude entourée de refus. Le vide où tombe de haut une cascade écœurante. Le juge en robe rouge que je porte en moi et qui me condamne à mort. Cette écume de détresse au bord des dents. Cette boule dans la gorge. Cette poitrine où s'amassent les orages qui n'éclatent pas. Cette route blanche qui me paralyse. Les hommes libres qui circulent dessus. Ce fleuve d'hommes libres autour de mon baignoire. Tous ces magots qui remuent la tête de droite à gauche, de gauche à droite, et disent « non ». Et mon rire dans le noir. Ce rire qui aveugle ma lanterne sourde.

VARIANTE (A 814)

Le corbeau perchait sur un buste de cet Héraclite, lequel, paraît-il, était maigre et portait barbiche. Le corbeau disait : « *Quatre. Quatre* ». Le buste répondait : « *Trois.* » Et avec ses vieux doigts jaunes le corbeau piétinait d'impatience la noble tête de marbre. « *Trois. Trois* » disait la noble tête de marbre. Et le corbeau répétait « *Quatre* ». Et ni le buste exsangue ni l'animal noir ne voulaient se laisser vaincre dans ce duel de verbe, duel qui risquait fort de s'éterniser. Il s'éternise. Toujours le corbeau répète « *Quatre. Quatre* ». Et toujours le buste répète « *Trois* ». Les mondes roulent. Les siècles se suivent. Les ruines se succèdent. Et dans la funeste bibliothèque le corbeau refuse de mourir et de s'avouer vaincu.

LETTRE D'ADIEU À MON AMI FEDERICO (A 814)

Chante. Par la bouche de ta blessure. Par la bouche entrouverte de ta blessure. Par la bouche grande ouverte de ta blessure. Par l'œillet mouillé cramoisi de ta blessure. Par le rire atroce du dentier d'un cheval de picador au soleil de ta blessure. Par le lait sombre des lèvres du nouveau-né de ta blessure. Par la lave du volcan de ta blessure. Par les muqueuses de l'oursin ouvert en deux de ta blessure. Par la caverne où se réveille en

sursaut le gitan de ta blessure. Par l'étoile écarlate sur les ruines de ta blessure. Par l'encre rouge du dernier poème de ta blessure.

QUE DE CHOSES À DIRE (A 815)

Que de silex cassés en deux, que d'étincelles amères, que de têtes de mort éclatant autour de leurs orbites, que de chevaux riant de souffrance au soleil, que de coloquintes, de basilics, de mandragores dans la boue des sources profondes, que de pendus couverts d'oiseaux. Que d'épouvantails en croix. Que de jeunes filles bras dessus bras dessous dans l'effrayant parfum des usines de Nauplie, que de vagues qui crachent sur les rocs de Bretagne, que de sous-marins qui descendent rejoindre les trésors aveugles, que de clairs de lune cachés derrière un arbre, que d'ombres meurtrières qui les dénoncent. Que de choses à dire dans ce silence du vacarme des planètes et des hommes criant aux antipodes jusqu'à ce que notre lumière devienne la leur. Que de livres qui remplissent la Tour de Pise. Que de chutes qui attendent un signe. Que de grâces qui s'engloutissent dans la bouche d'ogre du zéro.

AILLEURS (A 815)

Qu'il était triste en écrivant ces lignes, recouvert préalablement de cette graisse du cygne sur un lac de fiente et de vas irisée. Qu'il était triste. Il naviguait sur l'encre de tous les stylographes vidés par l'altitude dans la poche des voyageurs. Il naviguait et souriait une espèce de grimace qui ne trompe personne à moins d'être aveugle et de lire le Journal des Voyages en caractères braille. Les doigts des aveugles eux-mêmes étaient tristes. Cette lecture s'achevait en valse de Chopin et l'hôpital retentissait de la tristesse de leurs doigts. C'était un soir où le lac s'irise de plus en plus à côté des égouts du bord de la mer. Et il sentait qu'il lui faudrait suivre le jour qui s'éloigne et chanter son chant de mort ailleurs.

TABLE

PREMIÈRE PARTIE : LES MÉCANISMES DE L'ÉTRANGETÉ	
Chapitre I : Définir l'étrangeté	13
Chapitre II : L'inquiétante étrangeté	19
Chapitre III : Mécanismes de l'inquiétante étrangeté	25
Chapitre IV : Étrange et fantastique	39
Chapitre V : Mécanismes du fantastique	47
DEUXIÈME PARTIE : À L'ORIGINE DE L'EFFET POÉTIQUE CHEZ JEAN COCTEAU	
Chapitre I : Jean Cocteau et le poème en prose	55
Chapitre II : Les courts-circuits du langage	63
Chapitre III : Mathématiques du crime	75
Chapitre IV : Surface et relief du poème	81
Chapitre V : Jean Cocteau, l'étrangeté	85
ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE	91
ANNEXE — CORPUS POÉTIQUE	95
TABLE	119