

Qui est l'ange ?

Narration, écriture et fiction dans trois poèmes majeurs de Cocteau

Gérald Purnelle, Université de Liège

À trois reprises au moins, Cocteau a recouru à la narration pour aborder par des voies poétiques la question de l'écriture, du besoin d'écrire et de l'inspiration. Deux des trois poèmes où il le fait et que j'examinerai ici, *L'Ange Heurtebise* et *Léone*, occupent une place majeure dans son œuvre poétique ; quant au troisième, « Discours du grand sommeil », qui est le plus ancien des trois, il figure en tête d'un autre recueil capital, auquel il donne son titre¹.

Il s'agira de voir comment s'y combinent, d'une façon évolutive, plusieurs objets ou éléments récurrents : la narration et la fiction, la mise en scène d'un personnage fictif, le motif du rêve, le thème de l'écriture et du poème.

Le « Discours du grand sommeil »

Du recueil conçu et écrit pendant la première guerre mondiale et intitulé *Discours du grand sommeil*, le deuxième poème porte le même titre et vient après un « Prologue ». Un premier état « pourrait avoir été écrit entre le 19 et le 31 décembre 1915 » (selon Pierre Caizergues dans *OPC*, p. 1662), c'est-à-dire dès l'arrivée de Cocteau sur le front. Le travail du poème a couvert une période plus longue : « Il y a tout lieu de croire [...] que Cocteau a revu [en 1918] un manuscrit rédigé sur le front de guerre et auquel il a sans doute travaillé bien au-delà de décembre 1915 » (*OPC*, p.1662).

« DGS » double le « Prologue » dans son rôle liminaire et programmatoire, au seuil du recueil. Il présente une structure narrative minimale, récit réduit qui ne fait que rapporter les exhortations et mises en garde que le personnage de l'ange adresse sous la forme d'un monologue à celui qui cumule les rôles d'auditeur et de narrateur, ainsi que les perceptions ou réactions de celui-ci. De ces deux personnages, le premier est défini d'emblée [404]) : *l'ange informe, / intérieur, qui dort / et, quelquefois, doucement / du haut en bas s'étire : / il se réveille !* et soigneusement distingué des représentations traditionnelles des anges, qu'elles soient bibliques ou plus largement mythologiques [403-404].

On peut synthétiser comme suit les éléments du récit :

- a. 403-404 : l'ange intérieur se réveille : *Or l'ange [...] l'ange informe [...] il se réveille !*
- b. verbes énonciatifs : *Cet ange me dit* [404] ; *dit-il* [405]
- c. 1^{re} perception de Je : *Alors, j'entendis le rire de l'ange / me secouer avec douceur* [407]
- d. suite du discours de l'ange : *dit-il* [407] ; *Et il reprit* [408] ; *Il dit* [409]
- e. *L'ange se tut. / J'entendis* [409]
- f. suite du discours de l'ange : *dit l'ange* [409]
- g. *Alors je vis à mon bras gauche / la croix qui ouvre les portes* [410]
- h. suite du discours de l'ange : *Et l'ange me dit* [410]

¹ Je cite et référence les poèmes d'après le volume des *Œuvres poétiques complètes* de la collection de la Pléiade. J'abrège *L'Ange Heurtebise* en *AH*, le recueil *Discours du grand sommeil* en *DGS* et le poème de même titre en « DGS ».

i. une phrase résumant les éléments précédents [412] : *Ainsi parlait l'ange informe / qui donne l'ordre de mission / pour aller voir* : l'instance parlante (l'ange), son rôle (ordonne), l'objet de son ordre (partir), le but du départ (*aller voir*, témoigner)

j. suite du discours de l'ange : *murmura-t-il* [412] ; *il dit* [412]

Enfin la clôture du récit ou du poème se fait en deux temps :

k. une dernière adresse de l'ange puis son retrait [413] : *Va, dit-il, et il dit : Va. / Et il dit : Allons. Car il s'endormait en moi et il savait que j'irais seul / mais que nous irions tout de même ensemble. [...]*

l. une rupture, une phrase inachevée, l'abandon du plan narratif pour passer à l'auto-exhortation [414].

Il n'y a pas d'action à proprement parler : le récit minimal ne contient que deux types d'événements, le premier purement verbal et le second purement passif : l'ange parle, *Je* écoute et subit des impressions sensorielles, correspondant au contenu du discours de l'ange : ce sont les points *c*, *e* et *g* ci-dessus. Jusqu'au bout, le rôle du second personnage (*Je*) est donc éminemment passif ; le discours qui lui est adressé, et auquel l'« action » se limite, consiste en trois types d'injonctions logiquement enchaînées : partir, faire l'expérience du réel, témoigner².

L'injonction de partir est récurrente, ressassée, et boucle le discours discontinu de l'ange ; c'est son premier mot (*Pars*, [404]) et le dernier (*Va [...]*, *Va [...]*, *Allons* [413]).

L'injonction de faire l'expérience du réel concerne essentiellement la vue (*aller voir*) : *tu verras* (4 fois) et *regarde* (2 fois), mais aussi le goût (*goûte un peu* [407]).

Le but assigné est lui aussi énoncé d'emblée (*pars va et raconte* [404]), puis précisé (*tu seras le témoin de la tempe* [408]), mais il n'est pas aussi explicité ni lexicalement ressassé que les injonctions ; la forme à venir du témoignage est exprimée autrement, conjointement avec l'évocation de l'ange, de sa présence interne dans le locuteur et de son action (v. ci-dessous).

L'obéissance aux injonctions (partir, percevoir, témoigner) ne se fait pas activement dans le (temps du) récit lui-même, mais est reportée à l'après-récit ; il faut la rupture (la clôture/ouverture) narrative de la fin pour ouvrir le poème à sa conséquence (*on part*, derniers mots). Le poète ne raconte donc pas son départ, ni sa perception du monde (c'est plutôt l'ange qui la prophétise), et il n'entame pas son témoignage (ce sont les autres poèmes du recueil qui le feront). Il y a certes de la perception dans le poème, mais elle est limitée au contexte de l'interlocution : le discours de l'ange et le corps de *Je* ; en [409] (*j'entendis*) ce que *Je* entend est son propre corps (cf. 408 : *tu seras le témoin de la tempe*), mais les images (marines) annoncent la perception du monde en obéissance à l'ange (*Tu entendras la mer du Nord*). Pour le reste, c'est l'ange qui décrit ce que *Je* verra (*passim*, p. ex. fin de la page 409).

L'acte de témoignage ordonné par l'ange est l'écriture (poétique), mais celle-ci n'est évoquée en tant que telle que de manière progressivement explicite. Soit les étapes suivantes :

a. [404] *l'ange informe, / intérieur, qui dort*

b. [404] *raconte* (impératif)

² Soit les verbes et expressions suivants : *Pars [...]* *va et raconte* [404] ; *tu le verras* [404] ; *tu verras* [405] ; *tu verras* [405] ; *quitte la ville* [406] ; *sache donc quitter ta chaise* [406] ; *Jean, tu t'occupes trop de couleurs. Goûte un peu un sorbet dur, qui décharge, à bout portant, sa chevrotine dans les tempes* [407] ; *Regarde* [407] ; *Jean, va* [408] ; *Tu seras le témoin de la tempe* [408] ; *Regarde* [408] ; *Tu entendras* [409] ; *Souviens-toi* [409] ; *Tu verras* [409] ; *je guiderai [...]* *et je te mènerai* [410] ; *Va [...]* *Ainsi marche et ménage ton ange et pars* [410] ; *Tu vas connaître la solitude* [411] ; *C'est de toi seul* [412] ; *tu tentes* [412] ; *Va, dit-il, et il dit: Va* [413].

- c. [408] *tu seras le témoin*
- d. [409] *souviens-toi*
- e. [410] *je guiderai ta main droite*
- f. [410] *je t' enrôle dans l'usine [...] ménage ton ange et pars*
- g. [410-411] *le poète doit cacher l'ange, ne pas le révéler : [...] Il ne faut jamais qu'on te prenne / en flagrant délit / avec moi. // Tu vas connaître la solitude. / Car seul avec soi-même / le créateur s'incline / l'un vers l'autre ; / il se féconde et il conçoit / dans la tristesse.*
- h. [412] *C'est de toi seul, / qu'il faut attendre / le baiser après la délivrance / et le forceps, et ce miracle / d'être un de plus dans la chambre [...].*
- i. [412] *Je n'entre pas en toi. / Je ne sors pas de toi. / Je somnole intérieur.*
- j. [412] *Et quelquefois, / te croyant libre, / [...] en vain tu tentes, / pendant le sommeil qui m'ancre / aux profondeurs / une lutte morne entre ta tête étanche / ta main et l'encre. // Mais seuls, mon ordre, ma tactique / délivrent / le texte emprisonné / qui préexiste [...]*
- k. [413] *Car il s'endormait en moi / et il savait que j'irais seul / mais que nous irions tout de même ensemble. // Qu'il me fallait, moi, comme ordonnance / comme interprète, / comme véhicule, / que ce sera long [...].*

L'ange et son discours se développent progressivement en une allégorie de l'inspiration, ou plutôt de la nécessité poétique, telles que les vit Cocteau. Le poème « DGS » constitue une première fictionnalisation de l'ange et de son rôle dans la création poétique selon Cocteau. La fiction fait que rien n'est vraiment explicite : l'ange est intérieur (*a, i*), informe (c'est-à-dire non représentable, non figuré, non imagé : *a*) ; il ordonne, inspire, guide le poète (*e, f*) ; le poète obéit (*ordonnance, interprète* en *k*), et c'est lui qui écrit (*c'est de toi seul* en *h*), sans pour autant être libre (de l'ange) ; leur relation est déjà une lutte, quand le poète se croit libre (*j*). Le poète écrit, à la fois seul et non seul (*g, h, k*).

L'écriture du poème est conçue comme une opération en trois temps, en une métaphore filée : fécondation, conception (*g*), naissance (*h, j*) : *l'un de plus dans la chambre*, c'est évidemment le poème (c'est confirmé par *j*). Et si le *créateur* [...] *se féconde* lui-même en *s'inclin[ant] l'un vers l'autre*, c'est-à-dire sur soi-même, on peut en conclure que l'implicite du texte suggère l'identité du poète et de l'ange, ou qu'il est partie du poète, une « voix intérieure » (le premier des deux mots n'est pas utilisé, mais l'ange parle au poète), qui est la part du poète qui guide sa main (*e* et *j*) dans sa lutte avec lui-même.

La fiction qu'instaure la narration du poème dresse donc d'abord l'ange comme distinct du poète, pour ensuite suggérer leur identité, en tant que concepteurs quasi biologiques d'une troisième instance, le poème (les poèmes à venir).

Le prologue du recueil (apparemment commencé ou rédigé après le poème « DGS », cf. *OPC*, p. 1661), parmi ses fonctions introductives, aide à amener la fiction de l'ange du deuxième poème (« DGS »). Il annonce le thème du sommeil (sections 10 et 11) et le témoignage sur la guerre comme programme du recueil (sections 13 à 18 : *j'ai vécu [...] j'ai vu [...] j'ai entendu* — le passé indique la postériorité temporelle du prologue par rapport à l'expérience). De même, le procédé de personnification est également amorcé dans le « Prologue », à son extrême fin (sections 37 et 38) : *Voici un amour peu commode ; / car soudain, [...] / sort du crâne, / non la Minerve, sauterelle / des étés grecs, / mais un poème / rétif, / d'une force athlétique. // Vite je tombe dessus. [...]*

Les deux sections finales du « Prologue » sont directement suivies du poème « DGS », dont le premier mot, « Or », noue la liaison logique et largement fictionnelle entre les deux poèmes. La même image de la naissance cérébrale est anticipée, mais c'est ici le poème qui est indirectement personnifié : il sort, telle Minerve, du crâne du poète ; qu'il soit dit rétif annonce la lutte suggérée dans « DGS ». Dans *DGS*, il y a donc deux personnifications : le poème implicitement dans le « Prologue » et l'inspiration ou l'écriture explicitement dans « DGS », sous les traits de l'ange.

Après ces deux poèmes liminaires, les mentions méta-poétiques sont rares dans le reste du recueil ; cette fonction est naturellement concentrée dans le « Prologue » et fictionnalisée dans « DGS ». Les autres poèmes sont donc détachés de leur condition de production (vocation, projet, appel, écriture).

Seul le dernier poème du recueil³, « L'adieu aux fusiliers marins », rappelle la mission confiée par l'ange [450] : « Il m'avait dit : “Va, Jean [...]” », et — en un effet de bouclage qui étend la fiction sur tout le recueil — : « J'aurais laissé partir mon ange / si j'étais resté parmi vous » (*i.e.* (?) « je n'aurais pas écrit d'après mes notes si j'étais resté sur le front »).

Le poème final est aussi un adieu à l'ange inspirateur, qui se rendort, tout *intérieur*, jusqu'à nouvel ordre (jusqu'à l'*Ange Heurtebise* ?) : « Dors replié, bel ange enseveli vivant [dans le poète]. Imite, intérieur, le cygne, / qui met son cou majuscule, / comme un bras nu sous l'oreiller. // Je te porte, je me résigne » [451].

L'Ange Heurtebise

Sur bien des plans, le régime général d'*AH* diverge de celui de « DGS », qu'il s'agisse des modalités de la narration ou de l'éventuelle thématique méta-poétique.

Le poème rapporte la lutte du locuteur avec l'ange, en plusieurs moments d'opposition et de soumission. Les personnages sont les mêmes que dans « DGS » : l'ange, dont les actes sont rapportés à la 3^e personne, et le locuteur représenté par un *je* qui participe à l'action rapportée (au récit) autant et même plus qu'il ne la subit.

Deux autres différences capitales : le récit est tout entier au présent (à l'exception de la 16^e section) ; le poème mêle au récit des apostrophes directement adressées par le locuteur à l'ange. Les conséquences en sont multiples : « DGS » était essentiellement le récit d'adresses faites par l'ange au locuteur ; à l'inverse, dans *AH*, l'ange, muet, agit sans s'exprimer, et c'est le locuteur qui parle ; ses apostrophes sont à la fois syntagmatiquement mêlées au récit et syntaxiquement indépendantes des phrases narratives (aucune apostrophe n'est rapportée par une phrase énonciative). Cette juxtaposition, cette alternance, soutenues par le temps présent du récit (et de la plupart des apostrophes), produisent et entretiennent l'impression durable d'une confusion ou d'une fusion de plusieurs temps : le poème peut être le récit au présent d'une action passée dont certains éléments sont des exclamations ou des adresses reproduites en style direct sans aucune phrase introductive ; mais ces éléments suggèrent tout aussi bien que les événements sont vécus et produits au moment même où ils sont narrés ; partant, que temps fictionnel et temps énonciatif se confondent ; enfin, qu'action et énonciation sont un seul et même procès. Le récit tourne au monologue adressé à un destinataire, l'expérience douloureuse rapportée étant vécue à même l'écriture⁴. De là à considérer que cette expérience

³ On trouve en outre dans « Désespoir du Nord », au premier vers [447] : « Ce soir je chante, fécond pour moi, cygne » — qui renvoie à la comparaison de l'ange avec l'oiseau dans « L'adieu aux fusiliers marins » — et « Ce soir je chante une aubade » (7^e strophe), ainsi qu'une mention de l'ange [448].

⁴ En réalité, l'apostrophe domine dans le poème, et l'emporte quantitativement sur le récit des actes de l'ange : des quinze premières séquences, 4 rapportent seulement les actions de l'ange (1, 4, 8, 12), 8 reproduisent des

est justement l'écriture, il y a un pas que le contenu littéral du texte ne peut suffire à autoriser, mais que maintes données externes peuvent corroborer.

Le récit, contrasté et discontinu, est néanmoins assez schématique et structuré : le locuteur se plaint de la brutalité de l'ange (1 et 2), il réagit, se défend et défie l'ange (5), puis lui déclare son amour et sa douleur (6) ; nouveau revirement en 9 et 10 : [je] *vous ordonne de vous taire* [512] ; puis l'ange meurt (11, 12) de ce qui s'avère être, après un appel du locuteur, une fausse mort (13) ; soulagé d'avoir échappé au risque de perdre l'ange, le locuteur *accepte* (14).

La dernière séquence, non numérotée mais intitulée, se présente comme la minute lacunaire d'un « procès-verbal » de gendarmerie, qui semble faire énigmatiquement et elliptiquement référence aux « faits » rapportés et mis en scène dans les 15 sections précédentes ; elle a surtout pour effet d'établir une distance critique à leur égard, rejetant implicitement tout le poème dans la fiction, ou du moins dans la subjectivité.

Les éléments internes du poème qui peuvent s'interpréter comme des indications métapoétiques, références ou allusions à l'écriture (du poème ou en général), sont extrêmement rares : les unes font référence à la poésie, par le biais de la beauté (*Ta beauté prise en photographie par une explosion de magnésium*, section 5 ; *fais ce que dois, beauté*, 14) ou de la tortue, animal emblématique de la poésie (*un pied sur la tortue, l'autre sur l'aile, c'est jongler avec plume et boulet de canon*, 10) ; une autre lie assez explicitement la douleur induite par l'ange (et par la résistance du poète-locuteur) à cette beauté et à ce symbole (6) : *La grâce / me fait mal. J'ai mal / à Dieu. En moi le démon est tortue, animal jadis mélodieux.*

Quelques éléments ténus semblent renvoyer elliptiquement à « DGS » :

- dès la 1^{re} section, l'ange « rafraîchit la mémoire » du locuteur [509], ce qui peut signifier qu'il se rappelle à lui, lui remémore leur première confrontation, son premier surgissement ;
- l'identité de l'ange et du poète, explicite dans « DGS », est évoquée dans la section 11 : *en te tuant chaque mois, on me tue moi et pas toi* [512]⁵ ;
- dans la 1^{re} section, l'âne peut être une figure du poète se désignant lui-même (*dans l'agate, / Que brise, âne, ton bât / Surnaturel*, [509]) ; on lit en effet dans la première version de « DGS⁶ » : *Ainsi ploieras-tu sous une charge évidente et ils te prendront pour un âne* [1652] ; et dans la version définitive : *Ainsi porte-t-il [le créateur] un fardeau / qui bouge, / qu'il protège, / et auquel il a mal. / Il le porte d'abord dans son ventre / et après sur son dos, / comme les femmes Peaux-Rouges* [411] ; si ce fardeau représente le poème en gestation, il peut être assimilé au bât qui charge l'âne-poète ;
- la solitude du poète — dans l'acte d'écriture ? — est évoquée en 8 : *L'ange Heurtebise, aux pieds d'animal / Bleu de ciel, est venu. Je suis seul / Tout nu sans Ève, sans moustaches, / Sans carte* [511] ;
- le locuteur reprend à son compte et réadresse à l'ange ses propres mises en garde : *on nous épie à droite. / Cache tes perles, tes ciseaux* [512] renvoie à « DGS » : *Mais si, soudain, / ton regard me dénonce, / il y aura / un grand malaise dans la chambre* [410], et : *Il ne faut jamais qu'on te prenne / en flagrant délit / avec moi* [411] ; c'est la relation qui les lie dans l'acte d'écriture qui serait, dans les deux cas, à protéger.

apostrophes (5, 6, 7, 9, 10, 13, 14, 15) et 3 font les deux (2, 3, 11) ; soit 11 séquences avec apostrophes contre 7 avec récit.

⁵ Cf. Serge Linarès, *Le Grave et l'Aigu*, Champ Vallon, 1999, p. 31-32.

⁶ Reproduite aux pages 1650-1655 d'OPC.

Par-delà ces quelques notations et ces échos, c'est essentiellement dans le discours d'accompagnement du poème que l'on trouve un méta-discours bien plus explicite — discours tardif et éloigné, puisque c'est le chapitre « De la naissance d'un poème » du *Journal d'un inconnu*, écrit en 1952 et paru en 1953, qui révèle cette dimension méta-poétique et réflexive du poème⁷.

Maintes expressions ou notations y montrent que l'ange n'est pas uniquement le symbole ou la personnification de l'inspiration ou de la pulsion d'écriture. Certes, certaines reproduisent ce que « DGS » disait déjà de l'ange ; soit l'extrait suivant ([51], je souligne), le plus riche et significatif :

L'ange ne se souciait guère de ma révolte. Je n'étais que son véhicule, et il me traitait en véhicule. Il préparait sa sortie. Mes crises accélérèrent leur cadence, et devinrent une seule crise comparable aux approches de l'enfantement. Mais un enfantement monstrueux, qui ne bénéficierait pas de l'instinct maternel et de la confiance qui en résulte. Imaginez une parthénogénèse, un couple formé d'un seul corps et qui accouche. Enfin, après une nuit où je pensais au suicide, l'expulsion eut lieu, rue d'Anjou. Elle dura sept jours où le sans-gêne du personnage dépassait toutes les bornes, car il me forçait d'écrire à contrecœur.

De l'ange, on y retrouve :

- son caractère interne au poète⁸ ;
- son autorité (l'ange ordonne et se sert du poète, celui-ci obéit, il est son *véhicule*) ;
- l'assimilation du poème à venir à un enfant en gestation, dont les parents sont à la fois doubles (l'ange et le poète) et un (le poète) ;

Le statut de l'ange est ambigu. Est-il l'un des parents de l'enfant (le poème) ? ou l'enfant lui-même, résultat de l'accouchement ? Depuis « DGS », une étape est franchie dans l'élaboration de la figure mythique de l'ange, figure dont la relation qu'elle matérialise est totalement réversible dans le discours de Cocteau : d'un côté, c'est l'écriture d'un poème à faire qui obsède et torture Cocteau, et c'est le poème qui est personnifié par l'ange ; de l'autre, Cocteau conçoit — mythiquement, s'entend — un personnage fabuleux, purement mental mais extraordinairement sensible, « une créature qui cherche forme » [51] :

Monstres gracieux, cruels, terriblement mâles et androgynes, voilà l'idée que je me formais des anges, des *angels qui volent* ; avant que je n'eusse la preuve que leur invisibilité pouvait prendre figure de poème et se rendre visible, *sans risque d'être vue* [48]⁹.

L'ambiguïté se retrouve dans l'onomastique qui est en jeu : l'Ange Heurtebise est à la fois le nom du personnage censé être antérieur à l'écriture et le titre du poème. Quand Cocteau se décrit obsédé, harcelé, torturé par « l'ange Heurtebise », ce peut tout aussi bien être par l'ange intérieur déjà mis en scène dans « DGS » que par le poème projeté, conçu, désiré et écrit en 1927 :

La fabuleuse créature devint insupportable. Elle m'encombra, se déployait, se démenait, frappait comme les enfants dans le ventre de leur mère. Je ne pouvais me confier à personne. Il me fallait supporter le supplice. Car l'ange me tourmentait sans relâche, au point que j'employai l'opium, espérant le calmer par ruse. Mais cette ruse lui déplut, et il me la fit payer très cher [50].

⁷ Je cite le texte d'après l'édition de 1987 dans la collection « Les Cahiers rouges » chez Grasset.

⁸ Cf. aussi *L'ange m'habitait sans que je m'en doutasse, et il fallu ce nom Heurtebise qui m'obséda peu à peu, pour que j'en prisse conscience* [50].

⁹ Les italiques sont de Cocteau ; je souligne.

Dans la description du moment de l'écriture, vécu comme une lutte et une souffrance (p. 51), l'expression prolonge cette confusion :

Je me soutenais de l'espoir qu'il me débarrasserait de son encombrante personne, qu'il en deviendrait une autre, extérieure à mon organisme. Peu m'importait son but. L'essentiel était une obéissance passive à sa métamorphose.

Puis, finalement, l'identification, ou la convergence des deux instances en une (l'ange comme personnage et le poème comme produit du mariage¹⁰ et de l'enfantement) est clairement exprimée en un processus de mutation : *Le septième jour (il était sept heures du soir), l'ange Heurtebise devint poème et me délivra* [52].

Cette interprétation — l'ange représente le poème, c'est le poème à écrire qui obsède le poète, c'est son écriture qui est urgente, violente et douloureuse — peut en outre s'appuyer sur une hypothèse que j'ai pu faire dans une étude formelle du poème¹¹, selon laquelle c'est notamment, et peut-être principalement, la forme même du poème qui a obsédé Cocteau dans la gestation de son poème, à savoir les liens sonores qui constituent la matrice et la structure formelles des 16 séquences du poème. Les termes même de Cocteau dans « De la naissance d'un poème » montrent qu'il s'est au moins autant agi d'accomplir un acte d'écriture dans sa méthode même que de laisser sortir et s'exprimer une présence intime et encombrante ; la lutte évoquée (par ce texte et par le poème) affronte d'abord le poète à l'écriture, en obéissance à un procédé formel qui est bien plus une obsession, un jeu obsédant, qu'un simple moyen d'écrire :

Cela se déplaçait comme les pièces d'échecs, s'organisait comme si le rythme alexandrin se cassait et se reconstituait à sa guise. Cela désaxait un temple, en mesurait les colonnes, les arcades, les corniches, les volutes, les architraves, se trompait, et recommençait ses calculs. Cela givrait une vitre opaque, entrecroisait des lignes, des triangles rectangles, des hypoténuses, des diamètres. Cela additionnait, multipliait, divisait. Cela profitait de mes souvenirs intimes pour humaniser son algèbre. Cela m'empoignait la nuque, me courbait sur ma feuille, et il me fallait attendre les haltes et les reprises de l'insupportable envahisseur, me plier au service qu'il exigeait de mon encre, de cette encre par le canal de laquelle il s'écoulait et se faisait poème¹².

Léone

Le premier vers du poème *Léone* (« C'est la nuit du vingt-huit que je rêvai Léone ») le présente comme le récit, ou plus exactement la description, d'un rêve fait par le locuteur. Implicitement annoncé, ce récit suit immédiatement (les circonstances du rêve ne sont pas rapportées), dans une forme qui, par l'opposition des temps verbaux employés, invite à s'interroger sur l'usage global qui est fait de ceux-ci¹³.

Les événements ponctuels, clairement ordonnés en séquences temporelles, qui sont traditionnellement exprimés au passé simple, sont rares et même quasi absents. Après celui du premier vers (qui rapporte que le locuteur a rêvé, mais n'entame pas encore le récit du rêve, c'est-à-dire la description de son contenu), on en trouve encore une brève volée dans la 4^e

¹⁰ P. 53 : *Pour une figure abstraite, la seule manière de devenir concrète en restant invisible, c'est de contracter un mariage avec nous* [...].

¹¹ G. PURNELLE, « Les échos sonores dans *L'Ange Heurtebise* de Cocteau : une étude formelle », dans *Poétique de la rime* [Colloque international de la Société d'Étude du Vers (SEV), en Sorbonne, 8 et 9 décembre 2000], édité par Michel MURAT et Jacqueline DANGEL, Paris, Champion, coll. « Métrique française et comparée », 2005, pp. 431-456.

¹² « De la naissance d'un poème », dans *Journal d'un inconnu*, pp. 51-52.

¹³ Sur l'usage des temps, notamment dans *Léone*, v. Serge Linarès, *Le Grave et l'Aigu*, pp. 209-210.

section¹⁴ (*elle enjamba [...] / S'arrêta. Calcula. Compta [...] / Cacha [...] / Et reprit [...]*), mais les suivants n'apparaissent qu'en 12 (*Léone [...] vit*) et en 99, où le sujet n'est plus Léone, mais le locuteur-rêveur.

Les deux temps dominants sont l'imparfait et le présent. Durée et description, état et situation, simultanéité et indétermination séquentielle : d'un verbe à l'autre, toutes les nuances qui opposent l'imparfait au passé simple sont attestées ; elles concernent au premier chef l'action principale du récit, dans son minimalisme : Léone ne fait qu'une chose tout au long du poème, se déplacer, marcher, traverser à la fois le rêve du dormeur et le décor décrit. Quoi qu'elle croise, Léone persiste à avancer dans un décor qui seul change, mais qui est lui aussi décrit à l'imparfait, tout comme les actions ou la situation des personnages secondaires que croise Léone. De même, le cadre perceptif du rêve raconté est lui aussi exprimé, et dès le début, à l'imparfait : *Le rêve était en moi comme Léone en lui* (3). C'est en définitive le rêve tout entier qui, en dépit du déplacement physique qui le traverse, est ainsi plongé dans une durée qui confine à la suspension, voire à l'immobilisme.

On distinguera dans le texte trois fonctions principales du présent :

- le présent d'habitude et de vérité générale ; sont au présent les descriptions générales, qui sont vraies pour le temps de l'énonciation et celui du récit (ainsi dès la section 1, dans une comparaison : *Ainsi les acteurs grecs marchent sur des patins*) ;
- le présent de narration, qui rapporte les événements du récit, et peut en cela se substituer au passé simple sans s'identifier à lui ;
- Cocteau recourt en outre au présent pour son questionnement ou ses commentaires métanarratifs, relatifs au récit qu'il développe (la première attestation est en 4 : *Que dis-je ?*).

Ces distinctions s'avèrent toutefois purement théoriques dans le déroulement du poème. On observe que les deux fonctions du présent (narrativité et généralité) se cumulent lorsque le présent prend régulièrement le relais des deux temps passés (le passé simple et surtout l'imparfait) pour confondre leurs fonctions ; la première attestation est à la section 11 :

Ainsi allait Léone [...] (action principale, sans début ni fin)

Les amants [...] Déjouaient [...] se nouaient [...] (contexte de l'action, décor, action secondaire)

Leurs pollens écrasés salissent les saisons. (apparence de vérité générale)

Partout trépigne en haut de l'énigme des villes / Le galop furieux des couples immobiles. / Mais Léone attentive aux rythmes inhumains / Ignore cet amour armé de quatre mains (retour au récit et à la description du contexte).

Les deux derniers verbes expriment-ils une situation générale, transcendant le moment du récit, vérité antérieure, concomitante et postérieure, c'est-à-dire générale ? ou marquent-ils un passage subtil au présent narratif ? Et dans ce cas, *ignore* n'est-il pas davantage mis, dans le contexte, pour un *ignorait* qu'un *ignore* ?

On voit dans cet exemple (premier passage au présent dans le récit proprement dit) que le présent peut se substituer momentanément à l'imparfait comme régime dominant du récit, en assumant le même sens que lui : durée indéterminée et généralité se confondent donc à la faveur de l'interchangeabilité opérationnelle des temps présent et imparfait¹⁵.

¹⁴ Je renvoie aux sections ou subdivisions du poème, plutôt qu'aux vers.

¹⁵ La 2^e occurrence du présent (20) a une portée narrative plus nette ; l'action aurait pu être rapportée au passé ou à l'imparfait : *danse le somnambule. [...] le boulanger [...] poudre [...]. Elle marche [...]*.

Par ailleurs, comme dans *AH*, le présent produit et renforce l'illusion de simultanéité de trois temps différents : le temps fictif de l'histoire, le temps de l'énonciation (l'écriture) et le temps réel de la lecture. D'autres faits, impliquant toujours le temps présent, contribuent à construire cet effet.

Les questions que le locuteur se pose régulièrement au fil du poème sont au présent ; la première (après le *que dis-je ?* déjà mentionné) figure en 17 : *Quels sont ces boulangers endormis dans la pâte ?* Deux temps sont ici confondus : il semble que le narrateur s'interroge sur un élément de son propre récit du passé au moment même de l'acte de narration, mais l'irruption de la question tend à la ramener au temps du récit, comme si elle avait été posée dans le rêve, non plus par le narrateur, mais par le rêveur.

En 22, le vers *Il faut dormir la suivre et l'aider jusqu'au bout* constitue un commentaire réflexif sur le rêve, où le rêveur se substitue clairement au narrateur comme locuteur. C'est un premier indice sensible de la dimension particulière du poème qui nous intéresse : Léone n'est pas seulement le récit postérieur d'un rêve antérieurement fait, c'est aussi le récit ou la simulation de l'acte d'écriture d'un poème en train de se rêver et s'écrire : le narrateur se manifeste progressivement en tant que personnage d'un événement ou d'un processus qui est à la fois un rêve et l'écriture d'un poème.

Dans la suite, apparaissent plusieurs attestations de l'impératif. En 27, le locuteur (narrateur ou rêveur) apostrophe des tiers : *Accourez naufrageurs affolez le vitrail / Effarouchez [...] Attachez [...]*, se muant plus nettement encore en un personnage interne au rêve (et non plus seulement contenant du rêve en cours), et déplaçant le poème en train de s'écrire du récit pur (à l'imparfait) vers la mise en scène d'une expérience (au présent). À partir de ce point du texte, dès la section 29, le présent assume majoritairement la fonction narrative en prenant le relais de l'imparfait (*Mais Léone [...] Avance [...]*), en un usage polyvalent : récit de l'action, vérité générale, description du contexte, questionnement, expression directe d'une expérience vécue (le rêve), et surtout notations méta-poétiques. Ce n'est plus le dormeur réveillé qui raconte un rêve, c'est le rêveur qui le vit en direct et commente deux processus parallèles et confondus : le rêve (passif) et l'écriture (active). Ainsi, en 37 et 38 : *C'est pour continuer Léone que je dors // Je dors et je le sais et je sais que je rêve / Il ne tient qu'à moi seul que ce rêve s'achève / Et que Léone enfin me quitte pour toujours*. Il en vient même à s'adresser des injonctions à soi-même (42 et suiv.).

À partir d'un point plus au moins médian dans le poème, s'instaure un régime composite où se mêlent le récit (ou plutôt le ressassement) du déplacement de Léone (à l'imparfait — 51, 54 et autres — et au présent), le rêve du rêveur en train de se rêver (au présent) et ses injonctions à soi-même¹⁶. S'y ajoutent les premières notations explicitement méta-poétiques, qui manifestent que le rêve est aussi l'écriture du « poème nocturne¹⁷ » en train de s'écrire / se rêver : *L'encre livre au papier ma funeste folie. / Ce ne sont pas des vers que ma plume déplie* (41) ; *Admire un pur travail qui te reste étranger* (42).

Plusieurs moments de la partie finale amènent progressivement la sortie du rêve : un passé composé qui rejette discrètement le temps du rêve dans le passé du moment (évolutif) de l'énonciation (*J'ai voulu de mon corps combattre l'appareil*, 94) ; le retour du passé simple, avec le locuteur pour sujet (*Ainsi la regardai-je*, 99) ; deux imparfaits de même portée que le passé composé (*Je rêvais éveillé*, 108 ; *Il dormait il s'éveille il écrit un poème*, 112).

Le poète peut dès lors éveiller son personnage de dormeur et envisager ouvertement l'écriture du poème distincte du rêve, en une dissolution partielle de la fiction antérieure (112) :

¹⁶ Quelques passés composés servent au rappel d'un temps antérieur à celui du récit : 89-90.

¹⁷ *Ce poème nocturne est écrit à la craie / Sur l'ardoise méchante* (110).

Un homme écorché vif revêtu de sa peau / Meurt de vivre drapé dans les plis du drapeau. / Il dormait. Il s'éveille. Il écrit un poème. / Ce poème — il le sait — n'est pas de ceux qu'on aime. / Il ne veut pas l'écrire il l'écrit tout de même.

Et pousser un dernier cri, au futur, rejetant *in extremis* l'écriture du poème au temps postérieur au rêve : *Laissez moi : J'écrirai les strophes que je veux !* (113).

On voit donc comment l'usage complexe des temps verbaux, dans la relation d'un rêve quasi immobile, construit la simulation du processus de conception du poème, depuis le surgissement du personnage, du thème et de l'idée, jusqu'à l'achèvement de l'écriture du rêve — que le rêve et l'écriture soient tenus pour contemporains ou successifs —, en passant par la fusion des référents du poème : temps du rêve et temps de l'écriture.

La Crucifixion

Le poème *La Crucifixion*, lui aussi récit formulé au temps présent, avec une omniprésence du *je*, fait nettement pendant à *L'Ange Heurtebise*¹⁸. La torture et la souffrance qu'il décrit et met en scène, si elles ont pour modèle affiché la figure du Christ au Golgotha, renvoient implicitement à l'acte d'écriture, en l'occurrence celle du poème lui-même¹⁹. Mais ici aussi l'écriture n'est évoquée que très allusivement : le final *la bouche / jaune de ma savante / blessure capable / de prononcer quelques mots* (str. 25), éclaire *Je soignerai la blessure / aux lèvres froides grandes ouvertes / criant son cri* (5) ; cf. *Une / gerbe d'encre à coup sûr / pleine de chefs-d'œuvre / éclaboussant un vol noir / de papiers compromettants brûlés à la hâte* (24). L'écriture et sa méthode (la forme choisie) sont une *machine d'une précision écœurante, qui était mue / par des calculs / ignorés des machinistes* (8). À nouveau, le bât, motif énigmatique, renvoie en fait à la charge du poème à écrire, qui pèse sur le poète : *Dites-moi où le bât / vous blesse* (5).

Comparaison et conclusion

Les trois poèmes analysés ci-dessus (auquel on ajoutera l'appoint de *La Crucifixion*), présentent des éléments partiellement ou totalement communs ; en outre, ils forment une série évolutive, dans laquelle chaque poème renvoie au(x) précédent(s) et le(s) prolonge.

À chaque fois un récit met en scène un personnage fictif, mythique, toujours présenté comme intérieur au locuteur-narrateur, qui entretient avec lui une relation, selon des modalités différentes : une allocution dans « DGS », une lutte (un rapport de force) dans *AH*, un rêve (une inclusion) dans *Léone*²⁰.

L'ange exerce une autorité sur le poète, qui lui obéit (dans « DGS » et après révolte dans *AH*), tandis que Léone traverse son rêve sans aucun contact avec le rêveur, spectateur passif et anxieux. En revanche, la fonction d'obéissance est reportée sur Léone elle-même (33-34) : *De sommeil en sommeil elle ira sans démordre / Jusqu'à celui dont elle exécute les ordres. / Quel est-il ? / Rien de lui n'est à l'homme qui dort*. En dépit de cette dernière mention, qui semble contredire l'acquis des deux poèmes précédents (l'intériorité quasi fusionnelle de l'ange), on devine derrière cette autorité innommée l'ange qu'ils mettaient en scène et dont Léone n'est que le représentant, l'exécutant, chargée d'inspirer le poète en traversant son rêve.

¹⁸ Les deux poèmes partagent l'ange Cégeste : strophe 23 de *La Crucifixion*.

¹⁹ Cf. Serge LINARÈS, *Le Grave et l'Aigu*, p. 29 : « À terme, le lecteur constate qu'il vient d'assister à la crucifixion du seul poète sur le Golgotha domestique de sa chambre. Les convulsions du poème ne répond rien moins qu'aux à-coups de la confrontation entre l'auteur et son inspiration » ; cf. aussi p. 57.

²⁰ *Léone*, section 32 : *Quel est le rôle du dormeur ? Il gît. Il ne sait rien qu'être le lieu d'un songe. / Or le songe est en moi comme l'eau dans l'éponge*.

Le thème du sommeil se retrouve dans « DGS », où c'est l'ange qui s'endort (après s'être réveillé pour s'adresser au poète), et dans *Léone*.

À la différence du futur *Ange Heurtebise*, « DGS » n'est pas le récit d'une lutte, et son écriture n'en est ni le produit ni le lieu. La lutte est toutefois annoncée (412 : *une lutte morne entre ta tête étanche / ta main et l'encre*), lutte du poète avec lui-même, conflit de la tête, de la main et de l'écriture.

Le thème de l'écriture et de la production du poème comme objet primordial de la relation avec l'ange est sous-jacent, progressivement révélé dans le poème (« DGS », *Léone*), ou au contraire totalement occulté (*AH*, *La Crucifixion*). Dans « DGS », l'enjeu n'est pas l'écriture du poème qui décrit la relation, mais celle d'autres poèmes à venir (du moins à venir dans la fiction que le poème presque liminaire instaure et projette sur tout le recueil) ; à la différence d'*AH* et *Léone*, il n'y a donc pas dans « DGS » de réflexivité du poème sur lui-même, mais d'un poème particulier sur l'écriture en général.

Corollairement, on observe une même ou proche particularité de la titulature : dans les deux derniers cas, le poème est isolé, il forme à lui seul un livre (*L'Ange Heurtebise* est publié séparément avant d'être repris dans *Opéra*) ; dans le premier cas, le poème introductif (après le prologue) et programmatore porte le même titre que le recueil ; ce titre fait directement référence au contenu du poème (et non du recueil) : le discours tenu par l'ange durant un sommeil du narrateur ; il est ensuite étendu à tout le recueil — mais le titre peut être pris secondairement comme désignant le discours du poète sur le grand sommeil que fut son expérience du front.

C'est l'écriture du poème lui-même qui est source, objet, thème et enjeu d'elle-même. C'est elle aussi qui produit la souffrance décrite ou évoquée dans chaque poème, dès « DGS²¹ », mais surtout dans *AH* et *La Crucifixion*, et même, à travers la figure du poète écorché, dans *Léone*²² — douleur créative que le poète rapporte métaphoriquement à celle de l'enfantement, la mise au monde de ces enfants que sont les poèmes²³.

La narration rapporte, dans les deux derniers poèmes, une expérience d'écriture — ce qui explique la confusion des temps qui est en œuvre (le temps du récit, supposé antérieur à l'écriture et donc au poème / le temps de l'écriture) : ceci est implicite (occulté) dans *AH*, progressivement explicite dans *Léone*. Mais le poème, dans sa narration fictionnelle, « semble [tout autant] aspirer à provoquer la révélation autant qu'à en témoigner, dans l'espoir de trouver, pour son auteur, un ton de voix singulier²⁴. »

Le référent du personnage fictif a changé : dans « DGS », l'ange est une part du poète lui-même (identité-dualité)²⁵ ; dans *AH*, il est à la fois distinct et peut s'identifier au poème lui-même ; il en va de même dans *Léone* : ce qui traverse le rêve du dormeur, c'est un personnage dans un procès (le rêve), mais aussi le poème lui-même, en train de s'écrire.

Synthétisons le glissement référentiel des instances en présence, d'un poème à l'autre :

²¹ [...] un fardeau / qui bouge, / qu'il protège, / et auquel il a mal [411].

²² *Un homme écorché vif orne ces vers naïfs* (section 111) ; *Et le lit de justice où je crève écorché* (114).

²³ Cf. Monique Bourdin, dans la notice de *La Crucifixion* des *OPC*, p. 1731 : « [...] Cocteau souffre par la création. Chaque œuvre s'expulse, s'expire, dans la douleur de l'enfantement. » M. Bourdin relève le mot de parthénogénèse, que Cocteau emploie souvent « pour traduire cette auto-fécondation » (*OPC*, p. 1799).

²⁴ Serge Linarès, *Le Grave et l'Aigu*, p. 46. Sur toute la question, voir les pages 46-53.

²⁵ Cf. Serge Linarès, *Le Grave et l'Aigu*, p. 36 : « À constater l'omniprésence du poète, on en viendrait même à se demander si l'ange n'est pas devenu, pour lui, la figure majeure de ses autoportraits poétiques, parce que ses syllabes retournées composent le prénom Jean. »

« DGS »	l'ange = (une part du) poète	le poète obéit à l'ange
<i>AH</i>	l'ange = le poète ET le poème	le poète obéit à l'ange
<i>Léone</i>	Léone = le poème	Léone obéit à l'ange

Paraissent surtout remarquables les liens étroits de continuité, voire de filiation, que les poèmes entretiennent²⁶ : *AH* reprend le même personnage de l'ange que « DGS », avec plusieurs échos et allusions significatifs ; quant à *Léone*, elle double à son tour l'ange d'*AH* : l'être obsessionnel et envahissant s'est mué en un personnage traversant un rêve, dont l'idée a fini par produire la fusion de l'expérience et du récit.

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 fiction²⁷. Mais, dans des poèmes qui affirment et revendiquent une quête et une conception élevée de la poésie, cet usage du récit (et de la fiction²⁸), n'a pu se faire qu'en intégrant le brouillage, l'occultation, la fusion et la confusion. Les récits sont minimaux (« DGS »), statiques (*Léone*), ils se muent et se brouillent en expression lyrique (*AH*, *Léone*), notamment par l'expression directe, l'adresse, l'interrogation et le commentaire²⁹.

En une allégorie de l'inspiration et l'écriture poétique³⁰, le poème en vient, à travers les années, à prendre la figure d'un personnage intérieur, qui originellement (dans « DGS ») était aussi le poète lui-même. Médiation entre le poète et son poème, l'ange (ou Léone) assume pour fonction semi-cryptée de dire leur identité : on conclura presque mathématiquement que Cocteau est son propre poème, et que son poème est lui tout entier³¹.

²⁶ Deux points secondaires se prêtent également à la comparaison. On a vu que, dans « DGS » et *AH*, une menace pèse sur la relation que le poète entretient avec l'être intérieur et sur l'écriture comme produit et lieu de cette relation ; une allusion de même portée affleure dans *Léone* (120) : *On me guette / Prenez garde. Parlez tout bas*. Par ailleurs, les trois poèmes partagent le même procédé final d'une rupture du mode narratif dominant sous la forme d'une auto-exhortation dans « DGS », d'un procès-verbal dans *AH*, du réveil du dormeur dans *Léone*. Cf. Serge Linarès, *Le Grave et l'aigu*, p. 162 : « Avec une fréquence significative, les poèmes se referment sur des faits qui, en eux-mêmes, marquent un point d'arrêt. Ne serait-ce que sur un plan thématique, Cocteau semble ne pas envisager d'ouvrage sans clôture manifeste. »

²⁷ Cf. Dominique Combe, *Poésie et fiction. Une rhétorique des genres*, Corti, 1989, p. 7 et suiv.

²⁸ Cocteau intègre aux poèmes les termes spécifiques du récit : fiction, mythe, rêve ; cf. D. Combe, *Poésie et fiction*, p. 63.

²⁹ Cf. Dominique Combe, *Poésie et fiction*, p. 174, à propos de l'« Après-midi d'un faune ».

³⁰ Serge Linarès, *Le Grave et l'aigu*, p. 46 : « Principal objet de ses poèmes, il entrelace avec fréquence les thèmes de l'inspiration et de l'écriture. Tous les recueils évoquent, pour l'espérer ou le regretter, le miracle de l'apparition angélique, ainsi que la difficulté de sa traduction dans le langage. »

³¹ Cf. Serge Linarès, *La Ligne d'un style*, Sedes, 2000, p. 31 : « La foi de Cocteau dans le surnaturel rend plus subjectif le phénomène de la création et, du même coup, magnifie l' élu. »