

Les

P A P I E R S

DU COLLÈGE INTERNATIONAL DE PHILOSOPHIE

N° 34



DES MORTS

Un cas de masochisme : Jean Cocteau

La mort est un personnage familier dans la vie et dans les écrits de Jean Cocteau. Elle ne le hante ni ne l'angoisse plutôt, ayant droit de regard sur lui, il la tient à l'œil.

La première fois qu'il la rencontra, il avait neuf ans. Son père, d'un coup de revolver dans la tempe, se suicida abandonnant son fils aux bras d'une mère coupable. A ce traumatisme devait s'en ajouter un autre, apparemment secondaire mais pourtant décisif. Le père partit sans un mot à l'adresse de ce benjamin, le faisant ainsi deux fois orphelin : d'un père réel et d'un père symbolique. Ce silence, qui accusait rétrospectivement sa naissance et sa jouissance, condamnait à vie son fils à ravauder inlassablement de son fil d'écriture, ce qu'il décidait de considérer comme un manque.

Il se trouve que Cocteau extrêmement prude en matière de confidences laissa, parmi les maigres souvenirs légués à la postérité, une description de sa mère se préparant pour le théâtre. La scène figure dans *Portraits-Souvenirs*. Assis dans un coin, Jean la regardait empli d'admiration tant elle brillait dans ce miroir qui l'absorbait entièrement. Elle était si belle que même les lumières n'avaient d'yeux que pour elle. Dans l'ombre, il regardait la servante à genoux installer les plis de la robe. L'obscurité et l'oubli dans lesquels il était tenu contrastait sur cette mère si étincelante qu'elle semblait provenir d'un autre monde. Et Jean de conclure : Elle avait l'air d'une madone.

Ces deux éléments biographiques : le suicide du père et la toilette de sa mère, pour aussi concis qu'ils soient, se reconnaissent souvent dans la façon dont la mort survient dans son œuvre. Ainsi, dans *Les Enfants Terribles* ou dans *Le Sang d'un Poète*, la mort est provoquée par un coup de revolver dans la tempe, alors que dans *Orphée* ou dans *Le Testament*, elle circule par les miroirs. Cette femme d'une quarantaine d'années, très élégante ressemble à s'y méprendre à la description des *Portraits-Souvenirs*. Ainsi, de la vie au miroir puis du miroir à l'écrit, la mort, ou plutôt *des morts* comme Gongora disait *des solitudes*, circulent.

Cocteau décida que son œuvre débutait avec *Le Potomak* soit, là où il suivit pour la première fois la piste de son symptôme. Choisisant de renier définitivement, les textes qui précèdent, *Le Potomak*, à plus d'un titre, marque la naissance poétique de Cocteau. Ce changement ne fut pas sans le bouleverser. Ainsi, piégé dans un texte qu'il ne parvenait pas temporairement à achever, il s'interrompt et, profitant de la guerre de 14 qui éclatait, il s'engagea. La naissance provoquée par l'écrit, semble dépêcher Jean à la guerre. Laissant en plan son *Potomak*, il passe à l'acte.

Ceci amène à se demander si ce qu'il appelle poésie ne tente pas de jeter une passerelle entre mort imaginaire et mort réelle ? C'est ce que nous étudierons à partir de ce premier paradoxe : l'écriture le pousse à la guerre quand il écrit pour organiser une naissance capable de lui permettre d'échapper à l'asphyxie qui le menace dans la vie.

1-) DES MORTS

Cocteau est né mais tout se passe comme s'il était déjà mort ou comme si, n'ayant pas de place ici-bas, il lui faille, par l'écriture, dégager un espace de vie. Tantôt arlequin, tantôt fantôme, il titube entre mascarade et inconsistance. Du reste, dans *Le baron Fantôme* de Serge de Poligny, dialogué et interprété par lui, il tint à tenir le rôle éponyme. Cocteau procède du fantôme par identification à un père. De Thomas l'imposteur, il dit :

"Hélas ! Clémence, elle la voyante aveugle, ne voyait pas que sa fille était amoureuse d'un fantôme."

Le premier père présenté sur scène sera le fantôme de Laïus dans *La Machine Infernale*. Ce fantôme discret et timide se dissout dès qu'il parle ou voit sa femme. Une incompatibilité entre l'ordre symbolique et le réel de la femme caractérise un père cloué dans son silence et dans sa transparence.

En revanche, si le père se tait, le fils s'avère brillant causeur, et s'il joue les fantômes, c'est au cinéma, car à cette époque, Cocteau donne plutôt sur le versant Arlequin. Maurice Rostand en parlait alors, comme d'un nouveau Frégoli. L'excès de déguisements cacherait-il son manque d'image ? Cherche-t-il à produire l'habit qui le fera

exister, comme si de la mort enkystée en lui, l'empêchait de paraître.¹ Du coup sa quête se retourne contre lui. Essoufflé par cette recréation incessante, la mort qu'il déjouait, le rejoint par un raccourci

"Trop de milieu divers nuisent au sensible qui s'adapte. Il était une fois un caméléon. Son maître pour lui tenir chaud le déposa sur un plaid écossais bariolé. Le caméléon mourut de fatigue."²

Lucide, pour traduire ces identifications épuisantes, ce manque auquel il s'accroche, Cocteau produit un signifiant très précis. Dans *le Grand Écart*, il parle d'indentification. Par un point nécosé, il s'accroche à la vie.

3-) UNE CONSTANTE

Dès *Le Potomak*, il décide de suivre son fil à plomb pour découvrir les racines de son mal de vivre. Ses premières créations caricaturales s'appelleront les Eugènes et les Mortimer dont les noms insiste toujours sur la présence maternelle³. Évincant un père, il s'approprie une mère et organise de lui-même sa naissance. Mais, lorsque cet écrit va pour lui, risquer de faire corps, il préférera s'engager, transformant immédiatement ce "tu es", en virtuel "tué". Le suicide du père fit basculer l'existence du fils de plusieurs façons puisqu'il lui permit d'envisager un monde où ce *tué* pourrait survivre. L'équivoque sur ce "tu es/tué," dont Lacan utilise l'homophonie française, propose ici ses services pour résoudre la présence gênante du père.

Or donc, laissant tomber son livre, il s'engage, disons -il s'évade-, préférant la proie de la mort aux les ombres de la vie. La guerre de 14 favorise les présentations. Mais la mort, qui jusqu'ici l'avait précédé dans son histoire, va désormais changer de position. Sortant des limites familiales, elle vient s'abattre dans le désordre et en rafale. Il espérait éprouver une sensation de vie au contact de la mort; il revient de la guerre, la mort partout collée sur lui. Sa mort ne se confond pas avec la mort.

¹Cocteau dessinait à l'époque des autoportraits sans visage et dans *Le Grand Écart*, il constatera que pour la première fois : *Il se rappelait Idgi lui disant ...qu'il ressemblait à Sėti 1er. C'était le seul regard de fleuve dont il se souvint. Cette fois l'eau stoppe, lui renvoie passionnément son reflet.*

²Potomak P.90 Ed Rombaldi 1975

³Les Eugènes, avec un -s-insiste-t-il, comme les Mortimer sont forgés à partir du souvenir maternel. Le grand-père maternel se prénomma Eugène, sa fille aînée, donc la mère de Cocteau, sera baptisée Eugénie, quant aux Mortimer, Cocteau prend la peine de signaler qu'ils ne signifie rien sinon qu'on y entend le mot : mort, détachant de la sorte, celui de mère.

"J'apprenais la vie, désormais il me faut apprendre la mort;"⁴

Pourtant déroutant ses biographes, il n'eut de cesse de retourner au front et de s'exposer quand sa santé et ses relations pouvaient aisément l'en protéger. S'il se crut une affinité avec la mort, il découvre, à la guerre, qu'elle l'évite. Cocteau ne rentrera chez lui, qu'une fois avoir constaté qu'il s'ennuyait au front. Ce que l'on prend généralement pour une provocation n'est-il pas alors une secousse de vie ? Du reste, de retour, il parvient enfin à publier, après maints remaniements, *Le Potomak*.

4-) LA MORT ET LES FEMMES

Cette difficulté d'être, comme il intitule l'un de ses livres, se caractérise foncièrement par une difficulté d'être...homme. Ni homme ni femme, Cocteau se déclare plus volontiers poète, c'est-à-dire ange. Cégeste, Heurtebise, Stanislas-Azraël autant de créations cinématographiques et théâtrales où les poètes aux anges se confondent.

Le silence du père interdit le sujet dans son devenir sexuel et dans sa jouissance. *On* ne l'a pas autorisé à jouir, fut-ce de la vie. Or précisément, durant cette guerre, une modification eut lieu qui signale un changement dans sa vie sentimentale. Désormais, il parvient à faire couple. Il va s'éprendre de jeunes gens qui aiment en lui le poète et vis à vis desquels il va se découvrir un ascendant paternel, comme certaines lettres qu'il écrira au père de Radiguet, où il s'écriera "*je ne suis pas son père*," en témoigneront.

Cocteau malgré la guerre, continua d'écrire. La nouveauté du *Cap de Bonne Espérance* a séduit les jeunes. Cette modification dans ses relations signalent qu'il n'est plus identifié à une transparence paternelle, mais qu'il s'identifie désormais, à une fonction paternelle. Cocteau n'est plus dans un faire semblant, l'écriture lui a permis de prendre acte de sa naissance. Que s'est-il passé ? Par *Le Potomak*, Cocteau délivra sa naissance d'une mère. Cette fraude lui permet alors de se reconnaître un père, et ceci se traduit par la fonction paternelle qu'il adopte. C'est alors, que dévoyée, la mère fera retour par la mort.

En 1926, il adapte le mythe d'Orphée dans une interprétation très personnelle. Pour la première fois, la mort qui, même à la guerre, l'avait évitée, apparaît et monte sur scène.

⁴Vocabulaire P.100 édition épuisée

Il fallait assez d'aplomb pour s'exposer à cet exercice, somme toute périlleux, et proposer un profil de mort qui ne soit pas scabreux. Cocteau n'hésite pas. Il cible avec netteté. Sa mort aura les traits de sa mère à trente ans. Jeune, belle, élégante, elle séduit. Familière des coulisses de la vie, la mort de Cocteau rejoint celles du théâtre. Ce lieu est son enfer. Là, sa mère se rendait quand elle l'abandonnait; là, elle disparaissait pour une autre vie.

Avec son âge et sa beauté, la mort est une rivale pour Eurydice. Quand son *Orphée* s'en va chercher Eurydice, le spectateur comprend avant même qu'il se l'avoue, que c'est essentiellement par amour de la mort. Lorsqu'il traverse les miroirs pour se rendre de l'autre côté de la vie, il s'avance vers son destin plus que vers Eurydice. Du reste, son retour avec Eurydice constitue pour lui son véritable enfer. Les scènes de ménages se multiplient jusqu'à ce qu'il se retourne enfin, provoquant ainsi la disparition définitive de son épouse. Cynique, il s'exclame alors sans retenue : "*Ouf! on se sent mieux.*"

De même, découvrant le complot fomenté contre lui par Aglaonice et les Bacchantes, il refusera de se cacher ou de fuir, admettant aisément que "*les choses arrivent comme elles doivent arriver*". C'est donc avec bonheur qu'Orphée retrouvera sa mort. Par conséquent, si le massacre d'Orphée, dans la tradition, a pour raison son mépris des femmes de Thrace et sa descente aux enfers, chez Cocteau Orphée tue négligemment deux fois plutôt qu'une son Eurydice, par amour de *La* femme toute, absolue, la seule qui puisse conquérir tous les hommes. Eurydice permet à Cocteau de mettre à l'épreuve la notion d'amour dans le couple, amour impossible puisque la femme ne peut se rencontrer que dans la mort

5-) L'ENVERS DU NARCISSISME

En attendant, dans sa vie, la mort continue de frapper mais juste à côté de lui. Amoureuse hallucinée, elle l'aime donc elle tue. Pour lui, les preuves abondent. En 1916, engagé dans le régiment des fusiliers marins, un beau jour, il les quitte. Le lendemain, une attaque décime le bataillon. Comment, pourquoi en a-t-il réchappé ? Sachant que le hasard n'existe pas, il lui faut convenir de l'étrange protection qu'il reçoit de la mort. Autres exemple. Pendant la guerre, Jean Le Roy, jeune poète admirateur du recueil *Vocabulaire* que Jean fit paraître entre deux retours, lui écrit son admiration. Un échange épistolaire a lieu, ils se rencontrent et bientôt s'aiment. Mais à cette guerre, très vite, Le Roy mourra. Néanmoins, l'arrivée de ce jeune homme marqua une nouvelle étape.

Si les homosexuels, remarque Freud, aiment dans un homme ce qu'ils ne sont pas mais qui correspond au désir attribué à la mère, alors il faut reconnaître un amour narcissique pour ce Jean Le Roy qui se prénomme, comme lui et tant d'autres après lui, Jean. De plus, jeune et poète, Jean est Le Roy quand lui est Lecomte du côté maternel. Le sujet fait alliance avec la lignée maternelle en progressant dans la hiérarchie aristocratique. Ceci n'est pas négligeable puisqu'il baptisera son personnage de *L'Aigle à deux Têtes* : la reine. Il faut remarquer également, la difficulté du nom propre à le rester. Il ne résiste pas et s'empresse de devenir commun.

L'homosexualité prépare la réorganisation œdipienne. L'autre point à retenir de cette rencontre est la fonction d'entremetteuse jouée par la poésie. Enfin, Jean Le Roy meurt, comme on l'a signalé, tué au combat peu avant la fin de la guerre venant s'inscrire dans la lignée des porteurs de l'étoile noire. Cocteau, bouleversé lui dédicasse *Le Discours du Grand Sommeil*.

Jean où es-tu / montre-toi / Réponds où es-tu tombé / Je ne peux me pencher si fort / La mort est l'envers de la vie / on est de l'autre côté / je nous sens l'un contre l'autre Comme les deux faces d'un sou / Tu es mort il y a un mois / Les manchots sentent leur bras vivre/ Je te sens près de moi.

Ce poème indique la position de la mort. Elle n'est pas aux extrémités de la vie, comme un avant et un après. Le mort est le membre fantôme de celui qui, de l'autre côté du miroir, est travaillé par cette dépendance. Il en va de la mort chez Cocteau comme de l'inconscient Lacanienn. La mort n'est pas dans une relation temporelle avec le sujet mais dans une relation spatiale. La mort est nouée à la vie comme le recto verso d'une bande de Moëbius.

"Mort, à l'envers de nous vivante, tu composes / La trame de notre tissu."⁵

La mort traverse la vie avec aisance, sans rupture de mécanisme, menant le sujet sans transition, de la nausée à la puissance. Cette mort, qu'il découvre encollée à ses écrits, n'est strictement pas abordée par lui sous l'angle d'une interrogation philosophique. Telle qu'il la campe, elle provient de la décision du sujet de ne pas entendre la loi paternelle. Si bien que l'écrit permet à Cocteau de se libérer un espace de

⁵Discours du Grand Sommeil.N.R.F.1992

vie pour respirer. La mort est consécutive à l'échec de la symbolisation de la castration. Cette impossibilité d'envisager la castration symbolique la fait réapparaître dans un réel qui hante fantasmatiquement Cocteau.

Aux morts énumérées plus haut, il faut ajouter, deux ans après celle de Le Roy, celle de Garros. Puis, venant clore tragiquement cette série, Radiguet l'enfant prodige, Radiguet à son tour, sans aucune raison puisque ni la guerre ni l'âge ni les risques du métier ne peuvent fournir un justificatif rationnel, Radiguet mourra.

6-) MORT ET TOXICOMANIE

Il s'éteint d'une typhoïde le 12 Décembre 1923. Cette mort en plus, cette mort en trop, déstabilise complètement Cocteau.

Radiguet arriva dans sa vie, un an après la mort de Jean Le Roy. L'un avait quinze ans, l'autre en avait trente, tous deux écrivaient dans la même chambre. Décrire Radiguet permet rapidement de comprendre en quoi il se présenta comme une réponse pour Cocteau. Jeune, mais intellectuellement très mûre, on disait de lui qu'il *avait maintenant, dix-sept ans mais qu'il était né à quarante ans*, son assurance, malgré son jeune âge, était lénifiante plus qu'étouffante pour un Cocteau lassé de l'autorité de maîtres, enrichissants mais encombrants comme Picasso, Diaguilev ou Stravinski. Par ailleurs, la nature sauvageonne de Radiguet associée à une éducation bohème ne déplaisait pas à un Cocteau en porte à faux dans le milieu bourgeois où il évoluait. Enfin, les facettes rimbaldiennes du personnage, lui renvoyait une image à laquelle il se sentait désormais capable d'accéder. Avec Radiguet, Cocteau changera d'écriture, mais la raison traditionnellement invoquée - l'influence de Radiguet - est à prendre comme une conséquence du changement et non comme le facteur déclenchant. Jusqu'alors arrimé à son symptôme, il va désormais, et contrairement aux surréalistes dont il se dissocie, non plus se laisser surprendre par ses rêves et une écriture automatique, mais se mettre à l'écoute de ce que provoque, sur lui, son écriture. Cocteau interrogera le clivage entre ses lignes de vie et d'écriture. De quoi est-il sujet ? En 1922, dans la *Préface aux Mariés de la Tour Eiffel*, il écrit :

"Toute œuvre d'ordre poétique renferme ce que Gide appelle si justement dans sa préface de Paludes : La part de Dieu. Cette part qui échappe au poète lui-même, lui réserve des surprises. "

L'expérience de la guerre et sa découverte d'une mort à l'envers de la vie oriente Cocteau vers une conception d'une langue dont le recto cacherait ce qui lui échappe et qu'il se sent être. Pour toutes ces raisons, Radiguet marque une date essentielle dans l'évolution de Cocteau pour ces raisons et pour sa mort. Non seulement, il perdait Radiguet le fils, Radiguet l'émule mais la volonté suprême qui le harcèle, avouait sa tyrannie. Ni la guerre comme pour Le Roy ou les fusiliers marins, ni les risques du métier comme pour Garros, ne justifient sa mort. La maladie elle-même n'explique rien puisque la mère de Radiguet et Valentine Hugo en réchapperont. Assurément, les débauches de toutes sortes expliquent l'action de la maladie sur un corps usé en dépit de son jeune âge, il n'avait pas 21 ans, mais il est impossible pour Cocteau de ne pas l'entendre différemment. Rongé par le malaise, il conclut : "*Je mourrai sans la mort qui veut m'avoir vivant.*" Ceci ne l'empêche pas d'y reconnaître avec lucidité, son désir troublant. Ne l'a-t-on pas vu attentif aux signes dans lesquels il pourrait découvrir ce qui, de lui, lui échappe ? N'a-t-il pas dit et redit que les jeunes gens porteur de l'étoile noire l'attiraient irrésistiblement, semblables, précise-t-il, aux phalènes aimantées le soir par la lumière comme les âmes des morts le sont par le jour. Tenant en compte ces différents éléments, Cocteau tournera définitivement une page après Radiguet. Puisqu'il lui faut être un mort vivant, il opte pour l'opium. Il n'arrêtera de fumer qu'une dizaine d'années avant de mourir. Par cette stratégie, il convoite moins les paradis artificiels que la mort artificielle. Faire le mort est son état, ainsi le désire-t-on, ainsi jouit-on de lui.

7-) ŒDIPE AVEC ORPHÉE⁶

Au théâtre, son premier *Orphée* restait ambigu à l'égard de la mort. Sans renier officiellement Eurydice, il ne déclarait pas son attirance pour la mort. Du reste, elle ne lui apparaissait pas directement. Elle lui faisait bien des signes et non des moindres. Ainsi, à peine avait-il le dos tourné, elle tuait Eurydice sans omettre d'oublier, étourdiment, ses gants. Ainsi, sous le conseil d'Heurtebise, habilement mis au service du couple par la mort, à seule fin, semble-t-il, d'instruire Orphée de ses pratiques macabres, il alla la rejoindre. Mais tout restait implicite.

Dans *Orphée II*, le pas est franchi. Orphée aime la mort et doit souffrir l'amour qu'elle lui porte. Cette fois-ci, elle ne reste plus dans l'ombre; elle se montre, use de ses pouvoirs pour le séduire, cette fois, elle va jusqu'au sacrifice. Elle tue un jeune poète

⁶1926 Création d'Orphée au Théâtre des Arts; 1927, création d'Œdipus Rex; et 1934 La Machine Infernale

pour le kidnapper vivant et le maintient sans cesse sous son emprise, en lui parlant par un transistor. Enfin la nuit, elle vient le regarder amoureusement dormir alors que, le jour, se faufilant par les rues, elle se laisse suivre, jouant à apparaître et disparaître, avec un art dans la séduction féminine, consommé. Bref, la mort enfreindra la loi pour lui et le film s'achève sur cette image de la mort arrêtée par la police de l'au-delà. Dix ans plus tard, le film s'ouvrira sur la même scène, venant s'inscrire comme la suite qui manquait alors à l'auteur. Notons que maintenant, la mort enfreint la loi. Ce n'est donc plus le sujet. La responsabilité glisse côté mort.

8-) PERVERS ET PSYCHOTIQUE

Les mythes d'Orphée et d'Œdipe se rejoignent. Du reste, ils furent créés quasiment simultanément. La mort se substitue à la mère et l'amour absolu définitif qu'elle porte au sujet indemnise le sujet de l'échec de la Loi paternelle. Désormais, la mort enfreint la Loi. Du reste, il faut relever que l'absence du désir de la mère dénoncé a l'ampleur de celui que la mort lui porte. Ce nouage du désir de la mère et de la mort se confirme par la création simultanée d'Œdipe et d'Orphée. La mère et le fils ne se connaissent pas, pourtant ils se *retrouvent*, irrésistiblement attirés l'un vers l'autre par un appel de la chair. A cause de cette conjonction entre inceste et mort, l'inceste mérite d'être déplié. L'inceste pour Œdipe n'est pas d'épouser une reine, dont il ignore tout, sa mère officielle étant Mérope, l'inceste, c'est de vouloir restituer à la mère, un désir de maternité, c'est de ne pas vouloir en finir avec ce qu'il vit comme un manque de désir de lui.

Ces deux mythes portés à la scène, vers la même époque, traverseront son théâtre. Ils proviennent du même impératif œdipien. Orphée lui permet de formuler son Œdipe. La parole paternelle n'a pas clairement interdit ou autorisé la mère. Un ordre manque. Il en résulte du désordre dans les relations entre le fils et la mère qu'il traduit par celui des chambres : celle de Jocaste, rouge comme une petite boucherie, la chambre-sépulture des *Enfants Terribles* ou celle encore de la caravane des *Parents Terribles*. Si l'ordre transmis par le père fut irrecevable pour le fils, le refuser confirme néanmoins son existence. Le fils le dénie mais ne le nie pas. Sa culpabilité le certifie amplement. Donc, même dénié, cet ordre est fondamental puisqu'il lui épargne la psychose. Grâce à lui, le sujet Cocteau s'inscrit dans une problématique Œdipienne, même si la loi, en laissant le dernier mot à la nature, est plus maternelle plus que paternelle. De fait, le déni de la loi paternelle rend le désir maternel universel, absolu, tyrannique, mortifère mais toujours à venir. Ce désir pour qu'il soit absolu, ne peut être qu'un désir de mort. Sorte de Nout

égyptienne,⁷ cette loi d'obédience maternelle destitue le père de ce registre, et l'inscrit dans celui de la foi. Le père devient celui vers lequel le fils, dans la mort, s'avance. En organisant un rapport sexuel irréversible, le sujet exhause son désir et s'avance sur les traces paternelles de l'Idéal du Moi. La pulsion scopique découvre un désir maternel mortifère. Ceci décale le père du regard pour l'inscrire dans la voix. Entendue pour la première fois avec l'Annonciation, elle lui permet de poser un père tout en se constituant fils de la mère exclusivement. La voix reste du refus du fils d'entendre la parole du père, par conséquent elle est restée de sa jouissance intimement incestueuse.

9-) VOIX PERVERSE ET VOIX PSYCHOTIQUES

Cette séduction du jeune homme par la mort traverse son œuvre. Elle s'articule à un ordre reçu et proféré par une voix qui diffère de celles de la psychose. Premièrement, le sujet n'entend pas des voix, mais une voix. Deuxièmement, il n'est pas martyrisé par elles, il s'y soumet complaisamment puisqu'elle l'inscrit dans le père. Cependant, si la voix est une, les ordres proférés sont multiples. Nous avons assisté⁸ à la naissance du sujet instiguée par un ordre paternel. En position de Moi-Idéal, Diaguilev avec son "étonne-moi"⁹ lancée à Cocteau, allait inscrire le sujet aux ordres de l'écriture. Nous avons évoqué au revers de l'ordre, le désordre provoqué dans ses chambres. Reste un troisième ordre qui confirme son affinité avec la mort puisque c'est elle qui le prononcera dans *Le Discours du grand sommeil vers la même époque*¹⁰.

*Or l'ange,...
pas ces monstres charmants,
Mais l'ange informe,
intérieur, qui dort
et, quelquefois, doucement
du haut en bas s'étire :
Cet ange me dit :
Pars ...va et raconte..
Jean va ou la longue brèche commence
Tu seras témoin de la tempe
Ainsi parle l'ange informe
qui donne l'ordre de mission
Pour aller voir.*

⁷Cocteau introduisit lui-même, l'Égypte dans Œdipe avec Anubis sous les traits de la sphinge.

⁸Marie Jecic **Le Savoir du Poète** Agalma diffusion Le Seuil 1ère partie

⁹ Diaguilev en 1912 lança à Cocteau qui ne comprenait pas pourquoi ses écrits ne parvenaient pas à le convaincre : étonne-moi. C'est ainsi qu'il prit la décision d'écrire *Le Potomak* et de renier ses autres écrits.

¹⁰ *Le Discours* N.R.F.1992 P.169

La difformité de l'ange rappelle, par le choix des adjectifs, *la chose* qui hantait les nuits de Jocaste¹¹. Cette voix céleste semble provenir de l'ectoplasme qu'elle féconderait. Ce désir de la mère, à entendre dans son double sens grammatical, imposerait au poète sa mission : *se constituer témoin de la tempe*, c'est-à-dire rendre compte du suicide du père. Il faut rester sensible au circuit particulier emprunté par cet ordre : il provient d'une dimension maternelle; il s'adresse au poète et profile la mort du père dans la castration imaginaire : un père mort d'avoir joui d'une mère mante religieuse. Cette organisation campe une trinité pas très catholique où père, mère et fils parviennent à faire Un par la figure du poète en gloire. Par écrit, Cocteau donne consistance au désir de la mère. La tâche du poète est de s'immiscer dans le couple parental afin de transformer la pulsion scopique en savoir. Parce que de la mort circule, un rapport sexuel devient envisageable. La mort légalise, autorise et surtout offre le référent, l'aval indispensable d'un universel de la nature suffisamment puissant pour autoriser des retrouvailles entre le sujet et la jouissance qui l'a mise au monde. L'ordre auquel il obtempère est relativisé par une loi universelle et naturelle, loi maternelle par essence ou celle qui donnerait la vie la reprendrait par le même droit. L'espace pour affirmer un père devient, par conséquent, extrêmement ténu car le père, au lieu de légitimer la relation du fils à la mère, doit, dans cette organisation, laisser sa place au fils afin que le poète puisse hériter du désir de la mère toujours vierge. La mort du père fournit tacitement une autorisation au fils en lui permettant d'accéder à cette place. Ce que le père ne dit pas, résonnera différemment. Pour n'avoir pas été parole, il sera voix. De ce fait, le fils se constitue dans la mort. Le dilemme résolu d'un côté, de l'autre, produit sa difficulté d'être. La mort se confond à la jouissance de l'Autre qui s'exprime dans une langue morte où le sujet ne trouve de consistance qu'à la traduire. En exergue du *Discours du Grand Sommeil*, il écrit :

Traduit de quoi ? De cette langue morte, de ce pays morts où mes amis sont morts.

10-) L'ECRITURE ET LA MORT

La mort l'épie par un point nécrosé localisé dans un autre, déclaré à son image pour cette raison. Il s'agit bien de narcissisme puisqu'il s'organise autour de ce qui séduit fondamentalement Narcisse : la mort. Par delà leur image plastique, la mort en eux l'attire. Lorsque Freud définit l'homosexualité en précisant que le sujet voit en l'autre ce

¹¹ Voir à ce sujet : Marie Jecic **Le Savoir du Poète** Agalma diffusion Le Seuil 2ème partie

qu'il aurait voulu être, cela revient à dire qu'il regarde dans l'autre ce qu'il ne voit pas de lui. Le regard révèle dans le miroir ce qui ne s'y reflète pas. Son narcissisme s'élabore à partir d'un défaut originel du narcissisme ¹² dont nous saisissons, ici, la contradiction. Un manque au cœur de l'image l'arrime à son étrange fascination. Le narcissisme ne recouvre pas un manque d'amour de soi, car ce n'est pas l'image qui le rive au miroir, mais le trou : "*Jacques vit aux prises avec une longue syncope.*"¹³

Ce n'est pas son image aimée dans un alter ego qui constitue son narcissisme, ceci serait plutôt auto-érotique, mais sa façon de l'aimer pour son allure d'élu de la mort. Par cet alter ego, la mort le courtise. La position masochique s'élabore sur un trait de sadisme.¹⁴

En tout cas, Cocteau est formel : un point du miroir défaille et toute l'image est capturée. Un manque, un accroc dans le symbolique réapparaît dans le réel en faisant du miroir un élément résistant qui empêche la réflexion de son image. Résistance objective et subjective puisqu'elle permet au sujet de ne pas se suicider.¹⁵ Il écrit :

"Un miroir n'est pas l'eau de Narcisse; on n'y plonge pas. Jacques y appuie le front et son haleine cache cette figure pâle qu'il déteste."

La blessure du Moi-Idéal est sensible dans cet "*On*" indéfini qui provoque comme conséquence imaginaire, l'impossibilité pour l'image de se constituer intégralement. A l'endroit où son image disparaît dans ce trou noir comme la bouche du fantôme de Laïus où l'ordre est tu, il place l'écriture. L'écriture se déduit de la pulsion de mort, comme le fil de l'araignée. Aucune image ne peut à cet endroit être restituée. Seul l'écrit peut naître. Sa fonction sera de lui composer un visage, de le lui tracer, de le dégager. Il faut un graphologue, non un portraitiste pour le révéler.¹⁶

¹²Scilicet 4 "Le fantasme dans la doctrine psychanalytique et la question de la fin de l'analyse"

¹³Le Grand Ecart P.11

¹⁴Dans *Le Problème Economique du Masochisme*, Freud convient de la nécessité de distinguer dans le masochisme les "cas où l'accent porte sur le sadisme accru du surmoi auquel se soumet le moi, dans le second, il porte au contraire sur le masochisme propre du moi qui réclame une punition, qu'elle vienne du surmoi ou de l'extérieur, des puissances parentales."

¹⁵Le face à face dans le miroir après la mort de Radiguet à cet égard est flagrant. Cocteau se retient littéralement à son image.

¹⁶A ce stade, la sublimation n'a pas lieu. L'écriture ne transpose pas un manque, qui refuserait de se dissoudre, elle en cerne les contours; elle ne le sublime pas, elle s'y indentifie.

Ceci ne va pas sans évoquer le Coran qui connaît parfaitement la problématique du visible et de l'invisible en place de quoi on met de l'écriture et non des images. L'émir Abd-el-kader écrivait "*l'écriture est l'œil de l'œil : à travers elle, en effet, l'homme peut voir ce qui n'est plus à sa portée.*" Ceci signifie que, ce qui ne se voit pas, loin de ne pas exister, échappe simplement au registre de l'image. Là où l'image n'est plus requise, l'écriture intervient. Ceci impose au *Coran* de révoquer la visibilité de Dieu dans l'homme Jésus parce que l'incarnation met fin à la primauté du miroir, remarque Jean Michel Hirt dans son livre intitulé *Le regard du prophète*¹⁷. L'écrit au miroir commence où s'arrête l'image.

11-) L'OMBILIC DU PÈRE

Dans **Moïse**, Freud disait que *le développement de la religion mahométane s'est arrêté faute d'un meurtre fondateur du père de la religion, meurtre caractérisé par le reniement des juifs et l'aveu chrétien.* En dehors de sa véracité historique, une telle déclaration retient par la dialectique esquissée entre meurtre du père et iconographie. Tout se passe comme si le meurtre reconnu autorisait l'image comme point de repère. Si l'on se décale de ce meurtre (qu'il ait eu lieu ou non) l'image devient interdite. Cette relation entre meurtre et représentation se retrouve d'une façon décalée dans le christianisme. Lorsque les disciples arrivèrent devant le tombeau vide, ils découvrirent l'absence du corps. Dans *Ce que nous voyons et ce qui nous regarde* Didi Huberman en déduit un : "*voir, c'est perdre.*"¹⁸. Ouvert, le tombeau permet à l'œil de voir mais, que voir sinon l'absence du corps du Christ. Voici bien de l'insoutenable à prévenir pour Cocteau qui y pare en se faisant sépulture du manque. L'affinité du regard pour le manque permet d'inverser cette réflexion. Car d'un voir, la perte le force à passer à un croire. Cette inversion inscrit la foi à la suite d'un voir, et la voix au bout du regard. Certes, en voyant le tombeau, les apôtres ont perdu le Christ, mais il faut compléter ce constat. En voyant l'absence, ils ont cru. Le manque du fils restitue quelque chose d'un Père dont le fils se fait l'image. Quand, au retour de sa guerre, Cocteau écrit *Le Discours du Grand Sommeil*, il reprend un extrait des *Frères Karamasoff* :

*Je ne sais qu'une chose dit à voix basse Alioscha
ce n'est pas toi qui as tué le père.*

¹⁷Jean-Michel Hirt *Le Miroir du Prophète* Grasset 1993

¹⁸ *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* Didi Huberman.P.22

Il est impossible de ne pas entendre dans cette déclaration, la marque sur laquelle Cocteau prend appui, impossible également de ne pas soupçonner la culpabilité dont il se déleste. Qui ne doute pas, n'éprouve pas le besoin de se l'entendre confirmer. Cette notation in extenso dans son poème, confesse sa part de responsabilité, en même temps qu'elle sert de déclaration positionnant le meurtre du père en tête de son œuvre. Sans vouloir poursuivre plus avant, il faut remarquer le nouage du meurtre du père, de l'absence d'image et de l'écriture. Qu'est-ce-qu'un poète ? A cette question, Cocteau dans *Le Discours* répond en citant l'ange :

"Va, dit-il,/et il savait que j'irai seul / Qu'il me fallait moi, comme ordonnance/comme véhicule"¹⁹

Ordonnance, le mot est joli. Il obéit à une prescription, en même temps qu'il l'institue messenger, ange donc. Mais ordonnance de qui ? Le cas grammatical du titre signale une ambiguïté, gommée à l'instant où l'on entend "en provenance de" et non "à propos de" la mort. Le poète se déclare ange de la mort. Du reste, Stanislas, dans *L'Aigle à deux Têtes*, est surnommé Azraël²⁰ c'est-à-dire l'ange de la mort, celui qui, chez les musulmans, reçoit l'âme des hommes à leur dernier soupir.

Il est impossible de ne pas coordonner ce texte à la voix du début car cette "*Visite*" de l'ange, qui lui ordonne sa mission, se présente comme une Annonciation : "*J'ai une grande nouvelle triste à t'annoncer: Je suis mort.*" Un ange veut s'adresser à lui de la sorte, que parce qu'il est lui même mort. Certes, son Annonciation ne prédit pas un heureux événement, mais elle est pourtant miraculeuse puisqu'elle contient l'avènement d'un impossible. En effet, qui peut dire : "*Je suis mort.*"

Dans une conférence, en hommage à Michel Foucault, intitulée: "*Le mot de Dieu : Je suis mort,*" Denis Hollier, le citant, écrit : "*Je suis mort, il n'y a jamais personne qui dise ça.*"²¹ Personne, sauf Dieu le Père bien sûr. Personne d'autre ne peut se présenter au fils, lui-même mort en partie à l'image du père. Maintenant, le père peut parler. L'innocence du fils est reconnu comme le confirme la citation de Dostoïevski. Du reste, le père se signale dans l'œuvre du poète par cette propension à passer des morts

¹⁹*Le Discours* P.177

²⁰*L'Aigle à deux Têtes*

²¹"Michel Foucault Philosophe" Denis Hollier P.157 Préface à la transgression parue dans un numéro spécial de Critique en hommage à Bataille

chez les vivants, comme le fantôme de Laïus dans *La Machine*. Ce qui du fils n'arrive pas à vivre, épouse les contours de ce qui du père n'arrive pas à mourir. Il se peut que ce qui résiste soit une culpabilité commune. Car la responsabilité du fils dans ce suicide n'efface pas l'abandon du père. Du reste, son fantôme s'adresse à lui pour lui demander pardon²² :

"Je te demande pardon. C'est pour te demander pardon que j'ai fait l'étrange effort d'apparaître."

Aussi bien doit-on convenir qu'il s'établit entre le père et le fils, un dialogue de manque à manque :

"Mais du reste; ce que je te raconte ne constitue-t-il pas un simple reflet de ce que tu penses."

Le mort se reflète dans le fils et le fils dans le miroir. Mais par cette mort, une parole est rendue au père. Muet de son vivant, mort il parle. Le père se rapproche de l'ordre qu'il ne formulera jamais en s'exprimant par une ordonnance. La mort lui confère un pouvoir, au point de dire que la mort réalise le père.

12-) PASSAGE

Reste à savoir quelle parole doit annoncer le fils, promu ange de la mort. Dans ce même article, Denis Hollier poursuit :

"Ce qui survit à la mort, c'est le passage de la vie à la mort qu'il ne finit pas de repasser. Mais jamais il n'y aura de passage en sens inverse de la mort à la vie."

Dans la définition de la mort coctélienne, le cloisonnement n'est pas aussi étanche. La mort ne cesse pas de circuler dans sa vie. Elle l'envahit. Dans ce qu'il appelle nausée, bien sûr, mais aussi bien dans certaines postures :

*"On reconnaît la mort à sa pose
et au poids du bras. Souvent,*

²²Notons que dans une lettre, la mère de Cocteau lui écrit pour lui demander pardon de son absence enfant. C'est fou ce que les parents de Cocteau ont d'excuses à présenter au fils.

après avoir dormi
*dessus, le matin : sur tous les objets j'ai porté ma main morte*²³ "

dans les objets :

"Surtout que j'avais souvent remarqué à Paris, dans ma chambre, au petit jour, cet air fusillé d'une chemise."

La mort n'opère pas dans un autre espace. Parfois, on l'oublie; par d'autres, elle devient très sensible. Le rêve, la fièvre s'offrent comme des états intermédiaires où elle se faufile aisément

"Je te rencontre parce que la fièvre te donne une vitesse immobile rare chez les vivants "

Même temps; même lieu; la seule différence qui empêche une intégrale similitude est la vitesse mais avec un écart qui n'interdit tout de même pas les échanges. La mort, confie le mort, n'est que de la vie dépliée par conséquent, la mort confère une logique qui manque à la vie dont le mystère provient d'un excès de compression :

"Une des premières surprises de l'aventure consiste à se sentir dépliée "

Ceci a pour conséquence de faire de la mort un morceau de vie rescapée.

"Je me sentais sorti de la ronde, débarqué en somme, et seul survivant du naufrage."

Cette position en dehors de ses semblables n'est pas à négliger. Qu'y gagne le poète puisqu'il est prêt à le payer de nombreux malaises. Le poète y gagne une acuité supplémentaire. La mort se définit comme de la vie qui voit.

"Je te vois dans ton lit et je me vois dans la pose d'un myope qui chercherait son lorgnon sous un meuble .

On voit mieux la vie par la fenêtre de la mort. Cette remarque est subtile. La médecine ne s'y est pas trompée. Bichat procédait de la sorte, remarque Foucault dans

²³ Nous soulignons, car nous reviendrons sur ce vers

Naissance de la Clinique.²⁴ Il proposait "la mort comme point de vue absolue sur la vie." Propos paradoxal en soi puisque la mort était sensée refléter une vie inversée dans un miroir et le symptôme former un trait d'union entre eux. Ceci présuppose que la mort n'est pas un accident de vie mais que la vie accomplit la mort. "C'est parce qu'il peut mourir qu'il arrive à l'homme d'être malade."²⁵ Le mouvement est celui d'une dégénérescence. La pulsion de mort travaille le désir. Ce rapprochement est important, il permet de repérer où débute la position masochique. Car chez Cocteau, les choses se modulent. Il n'y a pas progression mais réversibilité. Le miroir ne reflète pas, il prolonge. Lalangue, en provenance de la mort via le symptôme, parlée par le poète constitue un savoir plus grand que celui de la vie. Chez Bichat, la mort en apprend sur la vie car la vie est un accident de la mort. Chez Cocteau, l'écriture s'articule au symptôme et le symptôme à la mort, car la mort est de la vie différente. De la sorte, il obtient l'autorisation de jouissance qui lui manque. L'écriture est une trace. Au lieu de détruire la jouissance, elle la cause.

"Avec le public, j'ai souvent pris tes pages discrètes comme le bloc de quartz où l'eau solide pense une forme dont un angle seul apparaît."

La mort avalise la pureté de l'écrit et le lecteur, mieux placé pour lire, offre une garantie. Ceci laisse entendre que, de l'autre côté, le fils rejoint, sinon le père, au moins la place du père. L'écriture assure la jouissance de l'Autre car dire qu'il occupe la place du père, signifie qu'il accède, non pas à la mère, mais à La femme avant qu'elle ne devienne mère. Dans *La Machine Infernale*, la cécité sourde de Jocaste résiste aux tentatives d'avertissement de son feu mari avec le même entêtement qu'Œdipe à ceux de la sphinge. Le désir incestueux de la mère est possible par la volonté du fils de s'autoriser de la voix.

13-) LE DESIR ET LA LOI

L'écriture de Cocteau fonctionne comme une glace sans tain par laquelle il jouit du regard de l'Autre sur lui, via la matité de l'aimé. Par ce stratagème, l'écriture de l'autre devient sienne. Il écrit par l'autre interposé au point de déclarer, à la mort de Radiguet, dans *Les Lettres à L'oiseleur* :

²⁴Foucault *Naissance de la Clinique* Col.Quadrige P.U.F. "La mort, peu à peu, commence à dessiner son imminence : elle forme avec la vie, ses mouvements et son temps, la trame unique qui tout à la fois la constitue et la détruit" P.161

²⁵ Foucault P.58

"J'ai voulu faire du blanc plus blanc que neige et j'ai senti combien mes appareils étaient encrassés de nicotine. Alors, j'ai formé Radiguet pour réussir à travers lui ce à quoi je ne pouvais plus prétendre. J'ai obtenu Le Bal du Comte d'Orgel. Maintenant je reste seul stupéfait de tristesse debout au milieu des décombres d'une usine de cristal. "

Radiguet mort, il s'assoit en face d'une glace. Décidant de ne plus sacrifier ses semblables, il fume pour supporter cette place. Dans cette mise en scène, l'écriture est à nouveau possible, comme en témoignent *Les Lettres de l'oiseleur*. Elles signalent un changement. Une image de lui est désormais captée par le miroir. Avoir localisé un point mort dans l'autre permit au manque de rendre visible, par contraste, l'image. Cocteau n'a plus besoin d'un alter ego à cette place. Seul, à son bureau dans la chambre d'hôtel où Radiguet écrivait, il compose une série d'autoportraits. L'écriture absorbe le stratagème par lequel le poète se donne à voir. Par ce passage, l'accès au théâtre devient possible. Il n'a plus une relation duel à l'écriture mais triangulaire. L'écriture s'immisce derrière l'image, c'est pourquoi, le Coran lui reconnaît une suprématie sur l'image. On perçoit comment ce *"Je suis mort"* n'est pas celui du poète à la façon dont un Blanchot, cité par Hollier, dit :

"La littérature se passe maintenant de l'écrivain. Elle est ma conscience sans moi. " C'est de cette "non vive voix, de sa parole non vive, privé de présent vivant que l'œuvre désubjectivée prononce ce "je suis mort," comme le fait le rêve".

Le poète ne prononce pas cet indicible *"je suis mort"* comme un *"je rêve"* La poésie n'est pas l'écriture désubjectivée d'un écrivain qui n'en serait plus que le rêve. Elle n'est pas regard du rêve, en cela Cocteau n'a jamais été surréaliste, elle est l'œil par lequel le rêve comme la mort, le voit au point où l'image disparaît. On comprend comment, à sa façon de se situer dans la dimension de la pulsion, Lacan reconnaît le pervers, et c'est ce mouvement qui oblige le pervers à se faire théoricien, théoricien de l'objet de la pulsion.

"La poésie ressemble à la mort. Je connais son œil bleu."

Tenter de cerner cet œil qui le regarde par delà la vie, dégage sa place de sujet. Cette grammaire d'une pulsion scopique indique son point de bascule. A fixer ce qui le regarde, il écrit, donc il se fait voir à l'endroit où l'Autre le "est", le hait. Ce voyeurisme pivote

dans un exhibitionnisme comme, dans un miroir sans tain, un sujet regarderait son reflet pendant qu'il serait regardé, sans le savoir, tout en se pressentant épié. Dans *L'Aigle à deux Têtes*, acte II scène 8, le comte de Foëhn, sans deviner par quel biais, se sait regardé, à juste titre du reste, puisque, par le stratagème d'un miroir sans tain, Stanislas l'épie. Cette organisation résulte de la volonté de la Reine. S'adressant à Stanislas, elle lui dit : *"Je vais recevoir une visite et je tiens que vous ne perdiez pas un mot de ce qui va se dire."* Or, la personne reçue vient à la place du père puisqu'il s'agit du ministre de la Police lequel, par conséquent, représente la loi, loi tournée en dérision, bien sûr, lorsqu'elle est confrontée au désir de la reine. Il s'agit donc, pour le fils, sur autorisation maternelle de contrôler la véracité de sa proposition : la loi est subordonnée au plaisir. Que le fils assiste à l'entrevue parentale, voilà de quoi satisfaire la jouissance de la reine, et cette jouissance est la contre preuve indispensable du désir que l'"On" a de lui. Dans *Le Potomak*, il déclarait :

"Ma pudeur: Être tout nu, ranger la chambre, éteindre. Et chacun apporte sa lampe "

Traduisons. Mon désir : écrire en palimpseste, (la glace sans tain) me mettre à nu et être lu mais, par ce stratagème, rester invisible afin de satisfaire la volonté de Jouissance de l'Autre. Cette fonction de l'écriture permet d'entendre ces déclarations :

*"La poésie étant l'élégance même, ne saurait être visible. Alors me direz-vous, à quoi sert-elle ? A rien. Qui la verra ? Personne. Ce qui ne l'empêche pas d'être un attentat contre la pudeur, mais son exhibitionnisme s'exerce chez les aveugles."*²⁶

Le visage dérobé dans ses autoportraits sans visage change de registre pour devenir l'invisibilité du poète :

"Nous on ne nous voit pas, on ne nous entend pas, on peut nous traverser sans se faire de mal."

Le manque dans la glace qui l'aimante provient de la fragilité des repères sexuels. Le visible n'est pas le fini par conséquent l'invisibilité devient la marque phallique par excellence, et Cocteau offre son invisibilité à l'Autre.

²⁶ *Journal d'un Inconnu* P.13 Grasset Les cahiers rouges

"Tout à coup je me suis senti seul au monde, avec une nausée que j'avais déjà eue dans un manège de la foire du Trône. L'axe des courbes vous y décapite, vous laisse le corps sans âme, la tête à l'envers et loin, loin, un petit groupe resté sur la terre au fond d'atroces miroirs déformants."

L'expérience de la mort existe dans la vie, c'est la castration. Il est par conséquent légitime qu'elle provienne du miroir. Elle est la déformation anamorphique de l'image, la faille aveugle d'un indécelable qui estropie le poète. Or, au milieu du *Discours du Grand Sommeil*, Cocteau fait curieusement intervenir sa mère sur un ton autobiographique.

14-) FETICHE ET SUBLIMATION

"Elle me dit " :

*Tu sais, ton frère à son brevet de pilote.
Aussitôt, j'eus douze ans à la campagne.
Après dîner, dehors mon camarade*

*Charles dit : Il paraît
que les américains volent.
Ma mère sourit en cousant.
Mon frère toujours incrédule."*

L'association d'un frère et d'une sœur, à une mère présentée de façon totalement inaccoutumée entrain de coudre, constitue assurément un hapax dans l'œuvre de Cocteau! Certes, *Les Enfants Terribles* rendront hommage à la fratrie mais, pour l'heure, cette référence reste discrète. En fait, par l'alibi du rêve, Cocteau conduit le lecteur d'une scène à l'autre comme si quelque chose d'important était passé sous silence, masqué par l'association suicide-amour-mère.

Dans *Psychopathologie de la Vie Quotidienne*, Freud, à l'article *Souvenirs D'Enfances et Souvenirs-Ecrans*, cite le cas d'un jeune homme de 24 ans, conservant de ses cinq ans, le souvenir suivant :

"Il est assis, dans le jardin d'une maison de campagne, sur une petite chaise à côté de sa tante occupée à lui inculquer les rudiments de l'alphabet. La distinction entre m et n lui pose beaucoup de difficultés, et il prie sa tante de lui

dire comment on peut distinguer l'un de l'autre. La tante attire son attention sur le fait que la lettre m a un jambage de plus que la lettre n."

Sans pour autant contester la validité du souvenir, il s'avère qu'à la même époque, ce même jeune homme chercha à découvrir la différence entre un garçon et une fille. Ainsi, le jambage en plus ou en moins de la lettre, lui proposait une représentation (substitutive) symbolique d'une curiosité simultanée laquelle, de la sorte, se trouvait tacitement exprimer.

"Les comparaisons ne tranchent rien, écrit Freud, mais elles peuvent faire qu'on se sente plus à l'aise."

Cette représentation substitutive d'un "quelque chose en plus" du garçon par rapport à la fille, dissimulée sous un trait de lettre, permet de relever un indice chez Cocteau. Dans le passage sus cité, l'enchaînement poétique du "Tue" à "ma Mère", est marqué par une forte interruption constituée par la coupe du vers, elle-même renforcée par le changement de page d'un poème au bord du calligramme. L'histoire d'une découverte qui pourrait bien, contrairement à ce garçon de 24 ans, être celle d'un "quelque chose en moins" de la mère, semble tout à la fois engloutie et dénoncée par la coupure poétique. Sous ce silence, matérialisé par la coupe du vers, se faufile un point de son histoire sur lequel il colle un souvenir-écran d'autant plus intéressant qu'il est de l'ordre de la lettre. Un petit lézard, dont la défense naturelle est précisément de pouvoir se séparer de sa queue en cas de danger, survient dans cette brève description poétique. Léopard diamanté, petit mais si brillant qu'il attire l'attention sur son passage scintillant qui dessine une espèce de "l", comme le pronom personnel avec lequel il est chargé de rimer : *Ma mère, c'était bien elle, (assez bien elle)*.

Or, c'est précisément par cette lettre /l/ que Cocteau parvient, en arrondissant les angles, faire l'ange. Une certaine Mme Bessonnet-Fabre lui ayant indiqué une synonymie dans une langue étrangère, l'hébreu pour être précis, entre ange et angle, il s'empresse de conclure :

*"La chute des anges peut aussi se traduire la chute des angles. La sphère est faite d'un amalgame d'angles. Par les angles, par les pointes, s'échappe la force."*²⁷

Le /l/ de l'angle dans cette écriture en palimpseste, devient une aile d'ange asexué. La soustraction de cette lettre n'est pas sans conséquence puisqu'elle désignerait le moment de la découverte de la castration maternelle. Nous voyons comment le miroir de la découverte se transpose dans le langage par un jeu sur une frontière linguistique. Utilisant la lettre comme le reflet du fétiche, la conversion in extremis de l/l sublime la découverte. L'angle insupportable devient l'ange sublime. De fait, on se souvient d'un cas de perversion de Freud où un certain brillant sur le nez se complétait d'un même jeu entre Glanz et glance, l'un allemand, l'autre anglais. Que cette bascule inter linguistique opère chez Cocteau entre le français et l'hébreu est particulièrement bien venue, l'hébreu étant la langue par excellence où les anges font des Annonciations qui écarte un père en vie, le Moi-Idéal, au profit du père mort, l'Idéal du Moi. Ainsi, l'endroit où le souvenir écran apporterait son secours, serait signalé par une lettre chue d'un signifiant, à l'instant où le désir s'en serait emparé, l'attrapant par la queue détachable et en forme de l d'un lézard.²⁸ Jeu de mains, jeu de vilain, jeux de mots ouvre au beau. Car les diamants de ce lézard marque la fonction du beau dans l'art. Il recouvre, élève au sublime l'angle insupportable sous lequel l'horreur inquiétante du manque féminin s'offrait à lui et dont il se protège par la lettre du désir aussi amovible qu'une queue de lézard. Ainsi, devenu ange, il est promu poète. Freud remarque :

"la tendance masochiste du moi reste en général cachée à la personne et doit être déduite de son comportement ."

Lorsqu'un sujet éprouve l'inquiétante étrangeté de son état fantomatique en demandant à l'écriture de suppléer à son identité défaillante, n'est-ce pas une imposture ? Sans nom et du sexe des anges, le sujet Cocteau est inconsistant.

15-) IMPOSTURE SOCIALE

La première fois qu'il mit la mort en scène, ce fut dans *Thomas l'imposteur*. Un jeune héros, au charme et à l'innocence de Fabrice del Dongo, traverse la guerre protégé

²⁷*Le Secret Professionnel* Essai paru dans Poésie Critique I N.R.F. Gallimard 1983 Jusqu'à ce jour, à notre connaissance cette étymologie n'a pas été vérifiée.

²⁸Picasso "Le désir attrapé par la queue" Gallimard N.R.F. 1988

par son imposture. Un quiproquo permet d'attribuer à cet orphelin de père et de mère, le nom propre d'une illustre famille. Moitié conquis, moitié usurpé ce patronyme le protégera pendant qu'il servira de bouclier à son entourage. L'imposture permet à Thomas de traverser le roman invisible et invulnérable comme Athéna, la guerre de Troie. Par l'effet de ce patronyme, et de la loi sous laquelle le range, Thomas circule entre vie et mort comme délesté de toute responsabilité. Non pas qu'il soit irresponsable, il est interdit de responsabilité. Il peut prendre des décisions, conduire à bien des missions, rien n'empêche une apesanteur sociale causée par sa naissance elle-même. Thomas est né par inadvertance. Cette étourderie le traverse et entache irrémédiablement sa vie. Même la mort l'ignore. Il lui faut la provoquer, s'exposer, se mettre sous les feux de la mitraille pour parvenir à la rencontrer. Fusillé, Thomas aura encore le sentiment de faire *semblant de mourir*. Pourtant, seule la mort lui accordera de façon posthume, ce que la vie lui refusait. Guillaume Thomas, qui n'avait que ces deux prénoms, va, par cette mort aux accents héroïques et l'inconséquence de sa candeur, obtenir ce que la vie ne lui avait accordé jusqu'alors qu'au titre d'imposture : un nom propre et une fonction. Par conséquent, dans Thomas, la mort est un opérateur. Nous y reviendrons.

Le *Larousse* définit l'imposteur comme celui qui commet :

l'action de tromper par de fausses apparences et, en particulier, qui cherche à se faire passer pour ce qu'il n'est pas

"dans le but d'en tirer profit" précise le *Robert*. Cette définition suffit à indiquer la difficulté posée par l'imposture placée côté de l'être dans le but d'avoir. La première occurrence se trouve dans Rabelais.²⁹ "*La peste ne tue que le cors mais tels imposteurs empoisonnent l'âme.*" Le médecin Rabelais ne s'y trompe pas, l'imposture est le symptôme d'une âme aussi inguérissable que la peste au Moyen Âge.

Étymologiquement, imposteur appartient à la famille de pondre "sinere, situs," signifiait à l'origine "laisser placer." Il permet de composer une infinité de dérivés dont le premier attesté, comme nous venons de le signaler, est ponere, posinere : poser déposer, et particulièrement dans l'expression "ponere ova," pondre, rubrique sous laquelle il figure dans le dictionnaire étymologique.³⁰ Par conséquent, il ne s'agit pas de prendre n'importe quelle place, mais celle qui manque à la naissance dans le nid. De fait,

²⁹ *Gargantua* I 45 cité par Littré

³⁰ *Nouveau Dictionnaire Étymologique du Français* Jaqueline Picoche Hachette/Tchou

Guillaume Thomas n'a pas plus de nom que de famille. Orphelin de père et de mère, son nom Thomas ressemble à un prénom. Lorsqu'il déclinera son identité et sa localité d'origine : Fontenoy, il sera aisé de prendre, pour son nom propre, le nom de sa ville.

A partir de ponere, les préfixes se multiplient. Componere, deponere, exponere, ou imponere qui signifie "*placer sur*", "*donner une charge à quelqu'un*," soit "*lui faire endosser un mensonge*" d'où, en bas latin impostor-imposture³¹ Résumons. L'imposture concerne une place et un statut. Dépossédé, l'imposteur prend et soutient la place d'un autre qui manque à cette place. Autrement dit l'imposture de l'un est créée par le manque de l'autre. L'imposteur s'identifie à une fonction, non à un individu. L'imposteur se distingue du dupeur, en cela que lui-même est dupé. L'imposteur se fait l'objet du discours du maître dont il devient l'effet de vérité. Son existence n'a de statut que logique. L'imposteur est un effet de discours. Genet, auquel Sartre fait prononcer : "*Je suis ce que le crime a fait de moi*,"³² rend sensible cette particularité. En dénonçant le voleur, le discours le promet à une identité qu'il n'avait pas.

Par conséquent, l'imposteur n'est pas un comédien.³³ Le comédien dont il est fréquemment question dans Thomas devient, par son rôle, le personnage qu'il n'est pas. Le comédien contraste sur l'imposteur. Ce dernier ne joue pas ou, s'il joue, c'est sa vie. Il est ce qu'il est mais à une place qui ne lui appartient pas. Or, pendant que la société dénonce l'intrus, l'imposteur dénonce la place qu'on lui fait occuper. Si bien que l'on applaudit le comédien mais que l'on évite l'imposteur. La dénonciation candide et implacable de sa fonction, le rend suspect.

Quoi manque à qui ? Le manque appartient-il à ceux qui en souffrent ou bien à l'imposteur qui révèle la nature du manque en épousant sa forme. L'imposteur, en se retrouvant à cette place, d'utilité publique, voire nationale, pourrait en rire si ce n'était sa propre nature fantomatique qui l'y conviait. Qu'un sujet s'identifie à la fonction d'imposteur ne réduit ni la demande sociale ni la jouissance qui lui fait occuper cette position.

³¹ *Nouveau Dictionnaire Etymologique du Français* Jacqueline Picoche Hachette/Tchou

³² Sartre P.55

³³ *Saint Genet comédien et martyr* La nécessité de Sartre de rectifier en associant le martyr, le confirme.

Le groupe social crée l'imposteur car le manque mis à jour par son innocente présentation se creuse sans ambiguïté du côté du désir des autres. Il suffit à Thomas de décliner d'un même souffle : son prénom, son nom et sa ville natale : Guillaume Thomas de Fontenoy, pour qu'aussitôt tous, hommes et femmes saisissent la dérisoire puissance phallique du patronyme. Thomas formule la réponse attendue : "*oui, son neveu*" à Verne qui lui demande aussitôt, le regard rongé de concupiscence lui qui "*ne perdait jamais sa croix de vue, elle le guidait, comme l'étoile les mages.*" Les femmes ne dérogent pas à cette règle. Car, l'élégante Mme de Bormes "*Pendant que Verne sentait grossir sa croix, Clémence envisageait les mille ressources du nom magique.*"³⁴

Du reste, quand la tante de Thomas dévoilera l'imposture en se rendant un jour, où Thomas n'est pas là, au bureau, Vernes réalisant sa méprise, prévoit la catastrophe que cela représente pour lui, plus que pour Thomas

"Verne comprit la vraie catastrophe que Guillaume Thomas était Thomas tout court et qu'il avait seize ans."

Verne est bouleversé, mais Thomas parfaitement tranquille.

*Verne tenait les mains de la vieille fille et lui versait un fluide torrentiel. Peu s'en fallait qu'il ne s'écriât, en travestissant la phrase des magnétiseurs : "Vous êtes Fontenoy, je le veux. Jurez-le. Jurez-le sur votre livre de messe, s'écria-t-il, en le saisissant, qui dépassait d'un réticule ."*³⁵

Ce petit bout qui dépasse d'un réticule, n'omettons pas de cueillir ce signifiant dont un premier sens désigne un point de convergence optique tracé par des fils et, dans un second sens, une petite bourse, ce réticule donc, s'offre comme une planche de salut pour Verne qui, brutalement, découvre la fonction de masque de l'imposture. L'imposture masque un manque à tenir caché par tous les biais. A sa façon, ce missel s'offre comme une planche de salut en proposant la foi où la loi phallique est menacée. Seul l'imposteur peut mépriser les masques. Il n'en a pas besoin, puisqu'il est masque. Lorsque, fort du savoir que la tante vient de lui révéler, Vernes narguera Thomas, il se retrouvera coi devant son indifférence :

³⁴Thomas P.29

³⁵Thomas P.85

"A propos, ajouta-t-il légèrement, j'ai reçu la visite de votre tante...Il observa Guillaume en dessous. Guillaume trouva cette remarque toute simple."

Aussi, préférant préserver ses intérêts, il opte pour le silence car, dit-il *"des choses considérables en dépendent."* L'hyperbole n'est pas secondaire. L'excroissance est le masque de l'imposteur. Elle permet au groupe de fonctionner. Il l'occupe d'autant mieux que l'imposteur étant un fantôme, il adopte la forme nécessaire. Sa vocation d'être le phallus de l'Autre lui rend la mort aussi fascinante que l'amour.

16-) IMPOSTURE DU SUJET

Guillaume Thomas n'a pas de nom. Il ne possède que des prénoms. Certes, Thomas est en place de patronyme. Mais Cocteau, accentuant l'équivoque, intitule le roman : *Thomas l'imposteur*. Au cours de sa lecture, le lecteur est surpris de découvrir que Thomas se prénomme Guillaume. Cette absence de nom constitue la clef de voûte du roman organisé autour de ce quiproquo. Puisqu'il n'a pas de nom, on lui en attribue un. Sa ville natale s'appelant *comme* un général très en vue, on la prend pour son patronyme:

*"Un jour ayant montré à un cycliste auxiliaire un papier de famille portant le nom de Fontenoy, ce cycliste crut qu'il s'appelait Thomas de Fontenoy."*³⁶

S'il est quelque peu responsable de cette attribution, il est innocent de l'intérêt que cela a pour les autres:

"Trouvant déjà dans le mensonge une antichambre des aventures, Guillaume se vieillissait, racontait aux voisins qu'il allait s'engager, qu'il obtiendrait une autorisation spéciale, et parut un beau jour en uniforme."

De la sorte, le lecteur se sent dans un entre deux. Quelque chose est frôlé, mais jamais exprimé. Piégé entre le jeu de l'enfant et la guerre des grands, la réalité vacille. Serait-ce d'être mise sous le signe de la vérité ? "A ce vaste mensonge de sable et de feuilles, il ne manquait que Guillaume de Fontenoy " Si Thomas fait du mensonge la marque distinctive de sa vie, il classe l'imposture dans le registre de la vérité. L'imposture serait de l'ordre du discours et Thomas n'en serait que l'effet. Toute difficulté éprouvée à lire ce roman provient de cela. Utilisé par la société pour une imposture qui ne lui appartient plus, elle l'y confronte. De la sorte, Thomas dénonce, est dénoncé mais l'imposture n'est celle de personne. Insigne pour les hommes et femmes, elle ne fournit à l'imposteur aucun statut social.

Si l'on rapproche cet effacement de la fameuse scène du miroir,³⁷ on en déduit qu'il cherche à voir le point qui se dérobe. Or, ce point de cécité efface son nom donc son corps. Cette insistance à parler, non pas de ce qu'il voit mais de ceux qui le regardent,

³⁶ Thomas P.31

³⁷ *Portraits-Souvenirs*,

oriente vers ce qui lui échappe. Ce qu'il ne voit pas dans l'image de la mère, se confond à ce qui lui manque pour reconnaître sa propre image : un nom, un père. Cette confusion l'embrouille en l'obligeant à se définir par d'autres moyens. Le rôle des autres intervient où ils peuvent voir ce qui lui est refusé. En cela, le roman est caractéristique. Ce livre est fantomatique. Le *Grand Écart* raconte des faits, des éléments de sa vie, avoue des difficultés, *Thomas* cerne son évanescence. Qui est cet enfant inexistant, orphelin de surcroît que la mort ne voit pas mais à qui le miracle d'un nom de ville permet, instantanément, de devenir quelqu'un pour l'autre ? Des thèmes se dégagent sans vraiment être abordés. Qui est ce sujet situé entre deux prénoms, entre deux mères, entre deux pères et entre deux morts ? Car les accents subjectifs ne doivent pas cacher l'aspect suicidaire de la volonté de Cocteau de se rendre sur le front. Thomas n'est pas un personnage. Il est le reste d'une opération qui consiste à déduire le manque à être du sujet, de la facticité des enjeux sociaux.

17-) NOM PROPRE COMMUN

Après que l'ange l'ait conforté dans sa vocation poétique, Jean pose la question du Nom. Or, le nom monolithique est intraduisible. Il n'a pas de significations sinon celles que lui attribue le sujet comme le remarque Lacan. Le nom est un matériau brut. La seule chose qu'il puisse faire, suggère douloureusement Cocteau, est de se décomposer en une langue dont le sens lui est imposé. Nom propre, il glisse irrésistiblement vers le nom commun. Docilement, Orphée écouterait un cheval ou une voiture lui dicter d'absurdes messages ironiques dans une langue pseudo poétique ou *Gal*, le coq, glissera fatalement vers un *galamment* féminin. L'imposture questionne le nom. Le coupable est-il celui qui jouit d'un nom d'emprunt et d'une mère infidèle qui le condamne à usurper son patronyme. A se situer exclusivement dans la dépendance de l'effet du nom propre, ça cloche. Il n'y a pas forclusion du Nom-du-Père, mais impossibilité pour le sujet de se placer sous sa loi. Si bien qu'un reflux se fait en amont, au niveau de la loi paternelle accessible que par la foi et en aval sur le nom propre qui se délite en nom commun.

La place sociale vacante se découpe aux dimensions du manque laissé par son patronyme. La dénégation de son nom propre empêche les autres de le reconnaître. De la sorte, il les met en position de répondre à sa place. Le sceau paternel n'est pas contesté mais exposé dans sa défaillance. Le subterfuge est astucieux, il permet au sujet d'advenir où un père est refusé.

Thomas, ne se présente pas sous un faux nom. Il décline son identité. Il est Guillaume Thomas, de Fontenoy. Le glissement opéré par les autres, ne relève pas de l'identification. Guillaume ne prend pas ce nom par admiration pour le général ou pour ses galons mais bien plutôt, le nom du général vient à la place du nom qu'il n'a pas. De la sorte, on re-connaît son identité lui à qui on n'a pas légué de nom. Un père lui est octroyé dont il ne pourrait pas davantage douter de sa paternité qu'il ne douterait de sa ville natale. Cette confusion implicite, cette utilisation, douloureuse mais faussement innocente, constitue l'imposture de Thomas :

"Guillaume Thomas, malgré son nom d'incrédule, était un imposteur. Il n'était ni le neveu du général de Fontenoy, ni son parent d'aucune sorte. Il était né à Fontenoy, près d'Auxerre, où des historiens placent la victoire de Fontanet, remportée en 841 par Charles le Chauve. "

Tantôt l'imposture se situe du côté des autres, tantôt elle fait retour sur Thomas. Tantôt elle devient un signe de noblesse d'âme plus que d'opprobre, tantôt elle dénonce l'imposture du sujet mais le valorise cependant, en dénonçant l'avidité sociale. L'imposture classé côté du jeu, confirme la nature poétique du sujet.

Vous voyez de quelle race d'imposteurs relève notre jeune Guillaume. Il faut leur faire une place à part. Ils vivent une moitié dans le songe. L'imposture ne les dépasse pas, mais les surclasse plutôt. Guillaume dupait sans malice, la suite montrera qu'il était sa propre dupe. Il se croyait ce qu'il n'était pas, comme n'importe quel enfant, cocher ou cheval."

Conquis, le patronyme fait disparaître la mère. Thomas est élevé par une tante. Il convient par conséquent d'interroger la provenance de Fontenoy puisque dans *Le Grand Écart*, il reconnaissait pousser "*brutalement les noms propres, les visages, les actes, les propos timides, et les envoyait au bout d'eux-mêmes.*"?

18-) LE CHOIX D'UN NOM

Fontenoy ! Jouer les Champollion avec le poète s'avère souvent fructueux. Le texte y découvre volontiers la consistance qui semble lui manquer. L'apparente fantaisie arbitraire cède la place à une trouvaille ingénieuse par laquelle progresse sa quête. Les lois qui président à ses choix, sont rigoureuses. Comment concevoir qu'un nom ne fasse pas sens puisque tout le drame de son histoire est là ? Un nom ouvre une piste de réflexion,

de recherche. Il lui arrive d'orienter le lecteur sur le sens de ses patronymes en signalant négligemment une fausse étymologie, à seule fin, semble-t-il, d'inciter la recherche. A propos de Fontenoy, il écrit :

"Il était né à Fontenoy près d'Auxerre, où des historiens placent la victoire de Fontanet, remporté en 841 par Charles le Chauve." ³⁸.

Pourquoi la Bourgogne ? Pourquoi cette justification, alors même que cette référence historique s'applique à un autre nom et n'apporte rien d'éclairant pour la justifier. Pourquoi, Fontenoy renverrait-il à ce Fontanet et non à Fontenoy. D'emblée, cette localité belge présente le mérite de nous rapprocher de Coxyde où se trouvaient les fusiliers marins. Mais, plus avant, c'est également en Belgique que s'était déroulée la bataille de Fontenoy remportée en présence de Louis XV, le 11 mai 1745, par les troupes du Maréchal Maurice de Saxe sur l'armée anglo-hollandaise. Or, le Maréchal de Saxe est probablement un des plus glorieux bâtard de l'histoire de France. Fils naturel d'Auguste II de Saxe, Roi de Pologne (tiens! Stanislas) et d'Aurore de Koenigsmark, il eut longtemps l'idée fixe d'établir cette souveraineté défailante. Ainsi, tenta-t-il de se faire duc par un mariage qui échoua par sa faute, après avoir amené une jeune maîtresse au palais. Car cet homme doit sa renommée à sa bravoure militaire et libertine ! Ses multiples liaisons, pour certaines fameuses, contribuèrent à leurs façons, à la pérennisation de son nom dans l'histoire.

En effet, la réputation universelle de son donjuanisme décidèrent monsieur et madame Rintau, petits bourgeois obscurs mais désireux d'élever le rang social de leurs deux filles âgées de 15 et 17 ans, à livrer, sans pudeur, la beauté de leurs filles au maréchal. Bien entendu, sur les deux, une lui plut. C'est ainsi que Marie, devenant sa maîtresse, mettra au monde en 1748 une petite Marie-Aurore laquelle, en 1804, deviendra la grand-mère d'Aurore Dupin plus connue sous le pseudonyme de George Sand. Ainsi, nous découvrons, issue de bâtardise, une femme écrivain au pseudonyme composé à partir de celui de son amant, Jules Sandeau, et dont le prénom se trouve être celui du père de Cocteau. De surcroît, cette femme en tout comme un homme, fut la maîtresse de Musset, *l'enfant du siècle*, auquel Radiguet comparait Cocteau. Tel est le nom donné par Cocteau, à Thomas. Celui d'une bataille victorieuse, remportée par un bâtard toujours en

³⁸ Thomas P.29

quête de reconnaissance, arrière grand père d'une femme dont le pseudonyme trompe sur son genre.

Ceci est judicieusement bien trouvé pour patronner un livre où il interroge son ascendance et son identité sexuelle. Dans un monde où les hommes s'appellent Jocaste et Madelon, où les femmes partent en guerre, de quel sexe sont les enfants ? Qu'est-ce qui fait point de repère ? Ni le nom, ni le prénom. La quête de l'identité sexuelle se noue à celle du nom propre. Entre lui et son nom, un vide rend les choses labiles. Qu'est-ce qui peut faire arrêt ?

Dans *Le Grand Écart*, Jacques, après une longue maladie consécutive à ses mésaventures avec Germaine, rencontre fortuitement un homme plus âgé. Personnage discret mais essentiel dans le roman, il préfigure Georges des *Parents Terribles*. Cocteau le baptise : Osiris.

Osiris entretient généreusement Germaine comme Georges, Madeleine. L'une et l'autre ont une double vie implicitement avouée. Lors de cette rencontre, Osiris informe Jacques de la vie étourdissante de cette Germaine, ex égérie de Jacques et cause de sa maladie. Bon prince, Osiris égraine calmement, comme on le ferait d'un chapelet, les aventures multiples de Germaine et ponctue sa confession d'un :

"Que voulez-vous, mon pauvre ami, elle est un diable. Je l'aime et tant qu'elle ne me trompe pas, c'est le principal."

Certes, il y a de quoi renverser le vermouth de Jacques qui sursaute en entendant la chute. Et l'autre de poursuivre :

"Laissez, laissez, dit Osiris, peu importe. Il faut qu'elle se distraie. Moi, je ne peux pas la distraire. Je la loge, je l'habille, je la dorlote, mais j'ai la banque. J'ai la tête pleine d'échéances. Si j'étais un Stopwell, un Mahiédine (amants d'un temps de Germaine) je garderais encore des ânes en Égypte."

Cette réponse est déterminante. Si la castration ne fait pas l'homme, elle fait les dieux, donc les pères.

"Ces mots grandirent tellement cet homme aux yeux de Jacques qu'il se recula pour le voir. Il se demanda s'il n'en distinguait pas que la base. Il lui

sembla qu'un Osiris de granit, assis sur cinq étages de morts, souriait d'une hauteur incalculable, dans un ciel constellé de chiffres."

Osiris a le choix. Jean ne pouvait attribuer le suicide de son père qu'à un imbroglio où la victime ficelée n'avait aucune échappatoire. Avec Osiris, un mari put virtuellement être anéanti par la femme et l'argent, (puisqu'on avança un scandale financier pour justifier le suicide)³⁹ mais le choix du suicide réhabilite le père. Du reste, Osiris ayant renvoyé, injustement à la suite de cette conversation pénible, un employé innocent, Jacques choqué, proteste demandant des explications et Osiris répondit :

Pourquoi ? (Osiris prit un temps) Parce que ÇA mon cher Jacques, ÇA je peux éviter

Cette interprétation laisse à nouveau, Jacques étourdi, seul, (place de la bourse⁴⁰, bien sûr) "*le CA majuscule d'Osiris* " résonnant dans sa tête. Or, c'est à la suite de ce livre que, contre toute attente, Cocteau décida de s'engager à nouveau. Ce fut donc un choix à part entière puisqu'il restitue une filiation en le situant dans la lignée d'un père qui n'est plus victime.

"Il décida, sur cette phrase, coûte que coûte, de se bâtir le caractère, de chausser du plomb, de prendre un uniforme. "

Le roman se termine sur sa décision: "*Je flotte dans moi-même, pensait-il, et ça, je peux l'éviter. Le reste à la grâce de Dieu.*"

20-) LE FILS

Si Thomas renie ce patronyme à l'instant "*où il touche au but,*" il ne se présente pas davantage par son prénom de Guillaume. Tout au long du livre, il est soit Thomas, soit Guillaume. Pourtant, à la fin du livre, il transforme son prénom en un cri de guerre, en un chant du cygne.⁴¹ Que s'est-il passé ?

³⁹ Précisons qu'à ce jour, les recherches des scandales boursiers faites durant les années qui précèdent le suicide du père, sont restées vaines.

⁴⁰ rappelons qu'un scandale boursier fut la cause officielle du suicide du père.

⁴¹ *Thomas* P.173

Si Thomas pointait l'incrédulité de ceux qui ont besoin de voir la mort pour croire en la vie, Guillaume présente le profil crédule du poète. Guillaume, poète guerroyant, rend naturellement hommage à Guillaume Apollinaire, mort depuis peu des suites de cette guerre. Guillaume provient de Wilhelm qui signifie Volonté et Protection. Voilà qui conviendrait comme devise à Cocteau. La volonté est assurément sa qualité la plus valeureuse et la protection, son point de défaillance le plus douloureux.

Sa fête tombe la veille de celle de Jean. Information qui n'aurait guère d'intérêt si une lettre d'Apollinaire, dans *la Correspondance* échangée par les deux poètes, n'en parlait précisément. Guillaume, le rappelle à Jean qui le fêtait en Mai :

*"A bientôt donc, cher ami, mais ma fête tombe le 25 Juin Saint Guillaume abbé, qui fut aimé de Sainte Lucie, celle de Naples, vous savez bien Santa Lucia et ce jour là nous cueillerons toutes les herbes de la Saint Jean qui tombe la veille. A bientôt. Ma main amie. Apollinaire."*⁴²

Les saints sont réunis par la foi sur le calendrier, comme Jean et Guillaume dans le roman, le sont par la mort. Jean, avec Guillaume, opère une transition. Guillaume, tel Gavroche au milieu des tirs ennemis, hurlera :

"Fontenoy ! cria-t-il à tue tête, transformant son imposture en cri de guerre. Et il ajouta, pour faire une farce, en se sauvant à toutes jambes : Guillaume II."

Guillaume meurt dans la vie et dans le roman. "*La France tue tous ses poètes*" écrira Cocteau dans un hommage à Guillaume Apollinaire en 1954. Tous, sauf lui.

Faute de s'être inséré dans la société, Guillaume réussit son insertion dans une famille poétique. Se constituer une famille fut une des volontés les plus fortes, sans doute, de Cocteau. Les fusiliers marins, parmi lesquels il trouva sa place, lui constituèrent une famille à l'image de celle qu'il eut désirée. Ce bataillon mourra et Cocteau n'appartiendra jamais à une famille poétique.

*"C'était une aristocratie, c'est à dire une démocratie profonde, une famille, que ce bataillon."*⁴³

⁴² Jean Cocteau Guillaume Apollinaire Correspondance Ed Jean Michel Place P.37

⁴³ Thomas L'imposteur

La mort est à définir avec délicatesse. Elle a pour coordonnées la castration imaginaire et l'identification au fantôme paternel, le grand Autre maternel et la jouissance du sujet. Ceci se traduit par le sujet par son imposture, son attrait pour le suicide⁴⁴ et l'utilisation de l'opium. Ces diverses présences de la mort réelle et imaginaire, lui impose l'écrit pour survivre.

21-) DE L'ÉCRIT

Par la description, devenue célèbre, du jeu à la bobine avec laquelle joue un enfant dont la mère vient de partir, Freud aborde *l'Au delà du Principe de Plaisir*. Lacan insiste sur l'importance du Fort / Da, prononcé par l'enfant au moment où il lance sa bobine. Son apparition et sa disparition reproduisent celle de la mère dans une tentative de maîtrise de son départ. Il serait plus précis, propose Lacan, de reconnaître dans la bobine outre une figuration maternelle, un petit bout perdu du sujet lui même, qu'il compense par son Fort / Da.⁴⁵

Mais, outre le jeu et le langage, ne doit-on pas considérer l'écriture dans l'utilisation du fil ? Celui-ci permet à l'enfant de récupérer sa bobine à volonté en esquissant au sol, dans le mouvement de la séparation, un trait qui s'efface et se retrace. Le fort / da se complète d'un jeu d'écriture et le principe du plaisir, en provenant de la dominance du signifiant, ne résigne pas l'enfant à l'absence. La trace maîtrisée lui permet de jouir de cette absence en "créant" à partir de sa propre perte. Le stylo est à Cocteau ce que la bobine est à l'enfant. L'un tente d'appivoiser l'absence, l'autre la mort si tant est que l'une soit différente de l'autre. Le fil de l'écriture ou du dessin essaie, par les successifs lancés effectués, de capturer quelque chose de la perte. Le principe de plaisir dénonce par sa fixité et ses répétitions, sa soumission à une pulsion de mort.⁴⁶ Son affinité à l'écriture permet d'aborder ce qu'il en est de la sublimation si, née du manque, elle s'attache à le restituer. Ainsi peuvent s'expliquer ces visages de Cocteau inépuisiblement répétés, dont une ligne contourne un vide où seul un œil grand ouvert se détache. Dans une note, Freud remarque que l'évolution de ce jeu fut, pour l'enfant, de se regarder lui-même apparaître

⁴⁴Est-ce dans *La relation d'objet* que Lacan remarque que le suicide a volontiers pour origine un manque de désir de la mère.

⁴⁵ S.VII P.161 "*Ce rapport fondamental, initial, qui engage l'homme dans les voies du signifiant, du fait même qu'il est soumis à ce que Freud appelle le Principe de Plaisir, et dont il est clair, je l'espère, dans votre esprit, que ce n'est pas autre chose que la dominance du signifiant, -je dis-, le véritable principe du plaisir tel qu'il joue dans Freud.*"

⁴⁶ *Essais de Psychanalyse* Freud P.80 Payot

et disparaître dans un miroir, ce que Cocteau fit avec la rédaction de ses deux romans assis face Radiguet.

Contrairement au mimétisme initial, où Cocteau se fuyait dans l'image de l'autre, et simultanément à cette image de lui qui s'élabore à partir d'un manque, il découvre un point de réel à partir duquel il se voit, capable de l'instituer poète. Lacan distingue catégoriquement, dans le *Séminaire XI*, le regard narcissique de cet : "*il se voit* " par où se reconnaît, dans la circularité du tracé, la pulsion. Il écrit par cet œil qui le regarde et par lequel il se voit.

*"La poésie dans son état brut fait vivre celui qui la ressent avec une nausée. Cette nausée morale vient de la mort. La mort est l'envers de la vie. Cela est cause que nous ne pouvons l'envisager, mais le sentiment qu'elle forme la trame de notre tissu nous obsède."*⁴⁷

Très proche de la définition du bloc-notes magique de Freud,⁴⁸ il poursuit :

*"Il nous arrive de sentir nos morts contre nous et, cependant, d'une sorte qui empêche toute correspondance. Imaginez un texte, dont nous ne pourrions connaître la suite, parce qu'il est imprimé à l'envers d'une page que nous ne pouvons lire qu'à l'endroit."*⁴⁹

La poésie s'inscrit dans le trajet de la pulsion. Par delà ce qu'on voit commence un nouveau chiffre. La métaphore utilisée est alors celle d'un texte écrit. Dans *Orphée*, il distinguera la mort, d'une femme. Mais seule la poésie lui rendra possible un rapport à La femme. La mort est la seule moitié complémentaire envisageable. Femme et mort imaginaire se confondent, le rendant invulnérable à la mort réelle.

⁴⁷ *Le Secret Professionnel* P.53

⁴⁸ "*Le bloc-note magique est un tableau fait d'un morceau de résine ou de cire brun foncé encadré de papier; il est recouvert d'une feuille mince et translucide qui est fixée à son bord supérieur et libre en son bord inférieur. Pour se servir de ce bloc-notes magiques, on écrit sur le feuillet de celluloïd transparent. Un style pointu raye la surface où l'écriture s'inscrit en creux*" pour effacer, mais conserver l'écriture, il suffit de tirer la feuille. Elle redevient vierge puisque seul le relief de l'écriture dans la cire apparaissait sur sa surface. Ceci figure pour Freud, le système Cs/Pcs.in *Résultats, Idées, Problèmes* Tome II Ed.P.U.F.p.120

⁴⁹ *Le Secret Professionnel* P.53

22-) DES FEMMES

Pour faire advenir un éternel féminin, il possède l'écriture ombilicale. Le style, "le trait" comme il dit justement car il s'agit bien pour lui de trouver un trait d'union, ce style donc, doit faire pont entre les unes et l'Autre. Ces "unes" sont deux : la princesse Clémence de Bormes et madame Valiche. De la princesse Cocteau écrit :

Cette enfant muette, farouche, qui se protégeait instinctivement avec son épaule, se développa d'un coup, comme le rosier des fakirs."

De Madame Valiche, qui est à Clémence ce que le colonel Jocaste est au bataillon des fusiliers marins, il dit :

"Il poussait entre les fentes de cette cour d'étranges champignons;..Madame Valiche en fut un spécimen. "

Entre la rose et la champignon se situe la rhétorique. La comparaison n'est pas valorisante, mais l'insulte suprême reste la métaphore. Mme Valiche n'est pas comparée, elle "est" un champignon. La femme disparaît dans la métaphore comme la dague dans un fourreau. Elle en ressort travestie. Thomas illustre la définition de l'écriture poétique placée en première page du *Grand Écart* :

"Il appelait des rimes d'un bout à l'autre du monde pour les joindre de telle sorte qu'elles parussent avoir rimé toujours. Par rimes nous entendons n'importe quoi."

Cette particularité stylistique qui permet de télescoper les mots et les rimes les plus étrangers l'un à l'autre est la conséquence d'un évitement. Ce qui lui assure de briller dans l'écrit comme dans la conversation signale la trace du déni comme un certain "brillant sur le nez" du patient de Freud.⁵⁰ La saillie, le mot brillant étincelle dans sa conversation comme les strass du lézard sur la robe maternelle, avant son départ pour le théâtre. Avec Thomas, débute ce procédé d'un glissement d'une langue dans une autre, à la façon dont il écrivait, dans un hommage à Apollinaire, après sa mort :

⁵⁰ *La Vie Sexuelle* Le Fétichisme P.133

*"Je parle d'une langue traduite dans une autre. Je veux dire une langue étrangère que connaîtrait mal le poète, qu'il traduirait dans la sienne et qui conférerait au poème un faux air de maladresse une antiplatitude, une exquise singularité."*⁵¹

Ce qu'il développera dans Orphée, s'organise ici. La sensation d'avoir un livre qui se dérobe à la lecture, provient sans doute de cela. Comment ne pas se sentir intrigué par des lignes équivoques ou rien n'est saisi dans sa particularité. Sans pour autant être obscures, une comparaison détourne un propos d'une façon si lumineuse qu'elle aveugle. Malgré une apparence vive et sémillante, son écriture trouble par l'utilisation constante de comparaisons électrocutantes. Coulissant les mots les uns dans les autres, il laisse le lecteur seul avec du rien. Ce sentiment culmine lorsque ces personnages désincarnés se rencontrent dans une vie, qualifiée à plusieurs reprises de théâtrale. Théâtrale, est la société dans laquelle évolue une femme du monde :

"Car, quels que soient l'esprit, l'excentricité, l'assurance d'une femme du monde, voire blâmée par le monde, elle évolue tout de même sur une scène d'amateurs, et le premier contact avec un vrai théâtre paralyse l'aisance de ses mouvements."

Ce "vrai théâtre" est en l'occurrence le front puisque *"La guerre lui apparut tout de suite comme le théâtre de la guerre*. Ce qui vient sauver le roman d'un écœurement frisant à chaque page par l'inconséquence inqualifiable des personnages débarquant avec un bonheur scandaleux dans cette tragédie on ne peut plus réaliste d'une guerre dont il ne nous épargne pas l'horreur puisqu'il en sortait, c'est la construction en abîme. La comparaison nourrit le roman et le structure comme si ce vertige constituait le noyau de l'angoisse. Le bourreau et la victime sont interchangeables. Si Madame de Bormes confond la guerre et le théâtre, Pesquel Duport qui la courtise est, a fortiori devant elle, comédien de son état.

Devant cette société fantôme qui joue au fantôme, le lecteur troublé voit les références de son monde se dissoudre. Qui est le narrateur qui est l'écrivain, où

⁵¹Jean Cocteau Guillaume Apollinaire Correspondance Ed Jean Michel Place P.131 Lettre écrite en 1954

commence le lecteur où s'arrête le roman ? Thomas circule avec aisance d'un registre à l'autre. "*Guillaume sauta de son rêve sur la route.*"⁵²

23-) PERSONNAGE ET NARRATEUR

Ne pouvant l'appivoiser dans la langue, la mort passe dans l'écrit. Essayons de pister l'auteur. Premièrement, il insiste sur la jeunesse du protagoniste. Thomas a 16 ans et 16 est un âge hors temps, l'âge ou l'adolescent possède encore les charmes de l'innocence, l'âge où le frisson du plaisir ignore le partage. Cocteau ne découpe pas un espace idéal, paradis perdu et convoité, il découpe un temps idyllique, âge pur ou l'amour naît à l'abri d'une jouissance partagée donc avilie⁵³. Ainsi, l'enthousiasme d'Œdipe éveille la bienveillance du lecteur par la fraîcheur de son jeune âge; Dans *Les Enfants Terribles*, l'auteur sème la confusion dans l'âge de Paul qui passe en quelques pages de la classe de 5ème à 17 ans sans que la trame romanesque ne le justifie. Éclairé par les derniers feux de l'enfance, cet âge n'est pas encore responsable de sa jouissance. L'enfant se distingue de l'adulte par sa jouissance à découvert, qui serait censée laisser celui qui la provoque parfaitement insensible devant l'émoi qu'il suscite. Ainsi en va-t-il d'Œdipe pour la sphinge et de Paul pour Gérard. Dans *Thomas l'imposteur*, cette étape est signalée par l'intrusion de l'auteur qui s'interpose brusquement pour venir absoudre Guillaume :

"Ce que Guillaume avait de beau les enchantait. Et, au fait, à ce moment, quel reproche pourrait-on lui faire ? Il ne trompe personne. Ce n'était pas un nom de général qui influençait ces âmes nobles. Du reste, ce nom qui perdait en ce lieu son sens pratique, ne devenait-il pas un simple nom de guerre ? Ils en portaient tous. Guillaume Thomas était Fontenoy comme Roy était Fantomas."

Emporté par sa cause, l'auteur coupe littéralement la parole au narrateur. L'imparfait de narration est brutalement interrompu par un présent qui dénonce l'intrusion du style direct, introduit par une interpellation d'orateur : "*Et au fait.*" rapidement suivi du "*il ne trompe personne* " Le seul trompé doit être le trompeur. De même, dans les fusiliers marins : "*Hélas ! des jeux pareils finissent mal.*" Cocteau-Thomas teste les limites de

⁵² *Thomas* P.53

⁵³ Cette étape entre narcissisme et relation d'objet, est ce que Lacan, dans ce séminaire, repère sous la relation anaclitique

l'image, donc du double et du trouble qu'il déclenche; au-delà de cette limite la jouissance sourde et aveugle, jouissance autistique protectrice n'est plus tenable. Par conséquent, au-delà de cette limite la mort commence. La mort devient cette impossible castration symbolique qui le délivrerait des avances de la mort imaginaire. Tout l'effort de Cocteau poète consistera à faire équivaloir ces morts. Pour l'heure, l'insensibilité fantomatique est nouée à la duplicité angélique comme la mort imaginaire à la mort symbolique.

Cocteau déconstruit son fantasme pour en fournir le chiffre. L'écriture lui permet de progresser dans cette voix, en l'en décalant. Il élit la coupure comme lieu de l'écriture par sacrifice pour satisfaire à la jouissance de la mort et parce que l'espace de la feuille le met en péril. La question est donc de savoir si oui ou non un trait de plume crèvera la bulle fantasmagorique ?

Deuxièmement, changeant Guillaume de groupe, il va étudier l'évolution de son imposture comme le ferait un scientifique. Thomas se rendra auprès des fusiliers marins où lui-même alla.

Troisièmement, Thomas est comblé. La description ne tarit pas d'éloges "*ces héros charmants, animés d'aucune haine et d'aucune ambition, sans jalousie avec le négligé qui sied à l'élégance de l'âme.*"⁵⁴ Il tombe amoureux du bataillon !

Dans ce contexte d'homosexualité angélique, tant prisée par Cocteau, l'imposture s'estompe. Le vice disparaît avec la vilénie du public. Qu'est-ce-à dire ? Thomas prouve tacitement le manque avide des uns et l'indifférence des autres. L'imposteur dénonce la caricature phallique de celui qui l'a et la plénitude de celui qui l'est. Mais l'être, faisant l'ange, il soustrait le sujet de la sexualité et de la vie. Le manque des uns, situé du côté de l'avoir, va utiliser le manque d'être des autres. Ici intervient le rôle de l'imposteur. Il dénie une réalité au profit d'une autre. Par sa simple présence, l'imposteur révèle l'illusion phallique, mais en devenant le fruit de sa démonstration, il se réduit à un fait de discours et bascule tout entier dans le semblant. Le sujet déduit du discours du maître qu'il produit, sa place d'esclave, seule à lui être attribuée dans le déploiement du fantasme. Que signifie se constituer soi-même esclave de son propre discours ? Cocteau répond. L'imposteur chez les anges abandonne son imposture et son état fantomatique pour devenir un fétiche.

⁵⁴Thomas P.122

"Les marins, comme la princesse, furent un foyer pour Guillaume. Ils en raffolaient, le fêtaient, le consultaient. Ils l'emmenèrent dîner chez leur chef. Ce vieillard délicieux trouva l'adoption aussi drôle que si ses enfants, comme il appelait ses subalternes, lui eussent apporter un petit ours."

Et Cocteau de préciser : *"Le fait est que, comme les ours, singe, marmottes, Guillaume devint fétiche"*

Cet aveu oblige à distinguer l'imposteur, posé sur le manque qu'il masque comme un postiche, et le fétiche qui dénie le manque. Le postiche cache un manque imaginaire où s'épanouit l'imposture. La dénégation continue de se déplier. Thomas énonce un *"ceci n'est pas mon imposture"* sur l'air de la pipe de Magritte devenant ainsi celui qui, sachant, admet le manque sous le postiche. La dénégation se repère à l'instant où le postiche tombant, son détenteur devient tout entier fétiche. C'est-à-dire que le postiche masque le fétiche. Ce que *Thomas l'imposteur* met en place de postiche est le Nom Propre qui lui sert de postiche, par conséquent le fétiche lui permet de détecter les limites du postiche. L'homosexualité ne rend pas caduque l'utilité du fétiche, elle en décale la fonction. C'est pourquoi, il nous semble que l'objet de ce livre est de mesurer l'effet de la relation entretenue par le nom propre et le manque. Thomas est le fétiche des autres, comme il l'est du grand Autre maternel dont il cherche à se décaler en s'ouvrant, par l'approche du nom propre, une voie vers un père. *"Guillaume devint fétiche. Il se sentait au but.*

Devenir fétiche n'est pas prendre consistance. Thomas sur la voie du père n'est qu'un fantôme qui rêve qu'il vit :

"Il cherchait une brèche. Son but était ce lieu redoutable qu'il entendait la nuit crépiter comme une pièce d'artifice, cette fusillade leste, inégale, semblable aux tics d'un dormeur rêvant qu'il marche" ⁵⁵

Thomas est l'imposteur dont l'aveu d'imposture sociale masque le déni de Guillaume par une incrédulité qui l'autorise à aller comme le saint dont il porte le nom, toucher de la plume ce qu'il ne voit pas. Le postiche du Nom et le fétiche de l'Autre se

⁵⁵ Thomas P.113

mêlent sans se confondre.⁵⁶ L'absence d'un patronyme associé au semblant de la castration confronte le fils à une mort symbolique et ceux qui l'entourent à une mort réelle. Là où le symbolique résisterait devant le réel, le semblant échouerait. Ainsi meurt Thomas, d'une mort aussi fantomatique que sa vie :

Une balle se dit-il. Je suis perdu si je ne fais pas semblant d'être mort. Mais en lui la fiction et la réalité ne formaient qu'un. Guillaume Thomas était mort.

Tout le roman s'avance vers cette mort où culmine la poésie. Elle réussit l'acte indispensable, seul à pouvoir être considéré comme un acte au point que l'imposture de l'imposteur, reconnue dans un premier temps, devient dans un second et par cette mort, son identité. Sur la croix, sacrifice du fils pour le père, plantée sur sa tombe on peut lire : *G.T. de Fontenoy. Mort pour nous*. Quelle valeur attribuée à ce nous ? Dérision ou victoire de prendre corps au milieu des autres. Il en va de Thomas comme du poète. Cocteau en dit

"Le véritable symbole n'est jamais prévu. Il se dégage tout seul, pour peu que le bizarre, l'irréel n'entrent pas en ligne de compte. Les uns le prennent pour un farceur, (le poète), d'autres pour un malade, d'autres ressentent la tragique beauté du jeu et s'en délectent sans chercher à comprendre pourquoi "

L'horreur se glisse dans la mort et la mort dans l'art. L'intérêt de Cocteau est de chercher à comprendre pourquoi son savoir poétique se faufile entre vérité et jouissance.

⁵⁶ Séminaire *le Transfert* P.412 "Mais sentez-vous bien, *insiste-t-il*, que l'Autre est ici uniquement intéressé comme le lieu d'où se constitue la perpétuelle référence du moi, dans une oscillation pathétique, à cette image qui s'offre à lui et à quoi il s'identifie. Le Moi ne se présente et ne se soutient comme problématique, qu'à partir du regard du grand Autre. Que ce regard soit intériorisé à son tour, ne veut pas dire qu'il se confonde avec la place et le support qui sont déjà constitués comme Moi idéal."