

Mais le phénix est aussi un autre nom du Génie, dont il faut à coup sûr reconnaître la problématique sous celle du Divin Enfant qu'introduit le mythe virginal. Cocteau établit dans le texte De la naissance d'un poème (*Journal d'un inconnu*) que le projet de la pièce d'Orphée était antérieur à celui du poème de l'Ange Heurtebise; or cette «pièce d'Orphée devait être primitivement une histoire de la Vierge et de Joseph, des ragots qu'ils subirent à cause de l'ange [...]. Je lui substituai le thème orphique où la naissance inexplicable des poèmes remplacerait celle de l'Enfant Divin». Génétique textuelle et génésique se superposent nettement, le poème et l'Enfant se recouvrent pour composer une même figure virginale. Ce qui s'investit du moi dans cet enfant-poème, Cocteau n'en fait pas mystère. Tentant de porter au jour le lien qui unit le poète et ses rejets poétiques, l'essai justement intitulé *Le Cordon ombilical* réitère le principe selon lequel «tout s'achève par un auto-portrait», et Cocteau y opère sans ambiguïté son identification à la figure angélique: «Peut-être devrais-je dire, bien qu'il soit un moi qui n'est pas moi, que je suis l'ange Heurtebise, nom qui camoufle, sans doute, le seigneur obscur». Le poème réfléchit un visage angélique de l'auteur, un moi-pas moi que Cocteau n'aura cessé, à la suite de Mallarmé, de distinguer du moi biographique et de donner pour un méta-personnage qui se défalque du texte.

De la lutte avec l'ange, Jacob retire deux bénéfices: le changement de son nom, et une blessure à la hanche. La poésie chez Cocteau joue pareil rôle, celui d'un second baptême qui lui octroie la grâce d'un nom secret, écho antérieur de son re-nom.

C'est ce qu'attestent par exemple ses innombrables rêveries sur sa propre gloire posthume, sur la naissance de sa vocation, ou sur sa renaissance après sa rencontre avec Diaghilev et l'écriture du Potomak. L'ange de *Plain-Chant* dévoile au poète sa nature en lui annonçant sans ambages: «je suis ton nom divin». Les initiales JC de Jean Cocteau, qui ravissaient tant Maurice Sachs, favorisaient certes une identification christique dont *La Crucifixion* donne la mesure. Mais ce complexe divin, auquel introduit le mythe virginal, n'est en rien le privilège

exclusif de Cocteau (il est aussi puissant chez Mallarmé et Hugo, par exemple).

On sait que Cocteau a toujours maintenu une ferme distinction entre le personnage extérieur, connu, mondain —et le Seigneur inconnu, l'ange qu'il rejoignait par moments dans l'écriture, et qu'il donnait pour l'authentique auteur de son oeuvre. Chimère sans corps biographique, le Divin Auteur n'en constitue pas moins un pôle réel de dialogisme intérieur. Projeté sur un axe de fiction —ou mieux, de virtualité—, le vrai moi dessiné par la figure angélique est impersonnel, au même titre que celui que Mallarmé appelait le «moi esprit, là-haut, aux espaces miroitant» («Bucolique»). Et tout comme Mallarmé encore qui lui donnait pour titre «le seigneur latent qui ne peut devenir» («Hamlet»), Cocteau à son tour élit ce moi de l'écriture «Seigneur clandestin», «Seigneur invisible, ancestral», le Seigneur inconnu qui est en nous». Auteur réel des oeuvres que le nègre biographique et mortel signe à sa place, l'ange est d'autant plus accrédité à se donner pour le nom divin du poète que celui de Jean est quasi l'anagramme du mot ange: son reflet inversé au miroir, son dessin encrypté au verso de la tapisserie.

La blessure de Jacob sera elle aussi ramenée, dans la mythologie coctélienne, à une question nominale. On sait comment le déhanchement de Jacob fut reconverti par Cocteau, de façon fort originale, en une théorie sur la boiterie du poème⁶. Or cette boiterie incombe aussi au poète lui-même, à cloche-pied entre ciel et terre, ainsi que Cocteau se définit dans un petit texte fort éclairant intitulé «Les Anges» (Plaisirs de France, 1949; publié dans les *Cahiers Jean Cocteau* 10, 1985). La boiterie, c'est ce qui ne *tourne pas rond*, ce qui signale l'effraction du sur-naturel dans le naturel, la saillie du trait d'esprit dans la faille du corps et de sa mécanique. Or, dans le même texte sur les anges, Cocteau fait suivre le passage sur la boiterie par le rappel d'un autre mythe évangélique qu'il affectionnait particulièrement: celui de la chute des anges, dont il a toujours déploré la

6. Théorie qu'il expose dans *La Difficulté d'être, Le Secret professionnel*, «De la naissance d'un poème», «Les anges». Le poème doit boiter par un déséquilibre, que Georges Laffly identifie par l'usage du «rythme impair» (dans *Jean Cocteau*. Monaco, Éditions du Rocher, 1989, pp. 21-44.)

disparition dans la Genèse. Et c'est à ma connaissance la première et unique fois qu'il précise suffisamment ce récit, plusieurs fois raconté, pour qu'apparaisse le lien qui l'unit au thème de la boiserie. «Nous ne savons qu'une chose, c'est que le mot «ange» et le mot «angle» sont pareils en hébreu, c'est-à-dire que leur chute *substitue au cercle diamanté un cercle mort* (je souligne). L'angulation de cette sphère diamantée entre nettement en résonance avec l'angulation rythmique du poème boiteux. Qui plus est, la métaphore même de la sphère diamantée draine deux champs paradigmatiques récurrents de la poésie de Cocteau: celui de la musique des sphères, d'une part, et celui du lustre ou de l'eau lustrale d'autre part. Nous entrons dans le vif du mythe angélique coctélien, en ce qu'il se veut la réécriture de la page manquante d'une genèse: celle du poète et du poème.

Dans *Le Cap de Bonne-Espérance*, le combat avec l'ange est suivi de la célèbre séquence lettriste, où Cocteau transcrit les modulations sonores émises par un doigt passé sur la circonférence d'une coupe. C'est ce que Cocteau appelait dans *Le Potomak* «le sifflet d'ange». Que fait le doigt du poète tournant sur la coupe? Il «éveille un astre», recréant ainsi par son geste musicien la sphère diamantée d'où jaillissait le chant angélique originel, tel qu'il était avant sa chute. Ce «chant des étoiles», cette musique des sphères, n'est-ce pas le chant poétique par excellence, celui que cherche à traduire le poète dans sa lutte, qu'il tente d'incarner et de consonnaliser? Dans *Le Secret professionnel*, Cocteau définit la poésie comme «un fluide fabuleux où le poète baigne, fluide qui préexiste en lui et autour de lui comme une électricité». Nous retrouvons ici la même liaison eau-feu, et la même circularité —dont le poète est cette fois le centre— que dans *Le Cap* et le texte «Les Anges»⁷. Cette image se laisse aisément mettre en rapport avec celle de la ronde des Muses, si insistante chez Cocteau, et plus précisément avec les Muses lustrales de Plain chant:

7. Sur les pouvoirs de l'eau originelle et lustrale, source poétique où se lave le regard lucide du poète: voir l'admirable poème «Alliance» (*Opéra*), les nombreuses images d'anges au lavoir, les grands draps suspendus, les cygnes-voiliers toutes voiles dehors, la mythologie des matelots et surtout de l'encre bleue.

Les Muses sont de feux, de cristaux comme un lustre
 Brûlant et bruissant,
 Suspendu sur celui qu'elles veulent illustre
 Et spécial d'accent
 [...]
 Les voilà! Les voilà! Dans mon âme crépite
 Leur électricité

On reconnaît ici l'émotion que procuraient à Cocteau les orages, tout feu et eau. Mais surtout le lustre se présente ici sous le jour d'une nouvelle sphère diamantée, qui évoque cette fois l'auréole, la couronne de lumière au-dessus du poète⁸. Ce cercle de feu et de glace qu'est le lustre possède en outre, comme celui que formaient jadis les anges, des attributs vocaliques. Une scène de baptême poétique, passage d'un nom, se joue dans ses fonts lustraux supérieurs où le poète reçoit des Muses le don des langues, dans une véritable Pentecôte qui fait descendre sur lui l'Esprit — le génie. «La dame debout et folle sur le lustre (qui) disait à tous les dates de naissance» («Prière mutilée», *Opéra*) transmet au poète, lorsqu'il est dans ses bonnes grâces, la vocation, l'appel, qui l'élit dans son sacre. Condamnée à rester toujours plongée dans une demi-pénombre, une intelligibilité partielle, cette parole originelle deviendra au poète la lettre de sa mission et le chiffre de son destin. Les Muses s'avèrent sous cet angle un déguisement des Parques, et la poésie apparaît telle que la définit Cocteau dans son Discours sur la poésie: un «baptême de foudre» et «un fatum» — fatum qui selon son étymologie vient de «fabulum», parole des dieux. Divine affabulation en effet que cette scène baptismale originelle, inlassablement réitérée dans les moments de fulgurance poétique, où est octroyé

⁸. Ce cercle diamanté trouve dans l'oeuvre de Cocteau plusieurs représentations, dont l'hélice qui tourne à toute vitesse, et la couronne d'épines ou de lauriers (*Clair Obscur*). Le baptême poétique nimbe en quelque sorte le corps du poète du halo d'une oeuvre virtuelle qui devient l'armure d'invisibilité de Galaad (mythe où la coupe virginale du Graal réédite l'image du cercle magique). J'avance l'hypothèse, que je n'aurai pas ici le loisir de documenter, que ce cercle musical émettant un «sifflet d'ange» ou une musique des sphères — image également insistante dans l'oeuvre de Mallarmé, comme ronde des Muses, des Parques ou des Sorcières — serait sous certains rapports une icône de la jouissance féminine: énigmatique dans sa différence, menaçante dans son autonomie. Je renvoie à ma thèse *La Passion de la tête: Hérodiade chez Mallarmé*. Troisième partie, «Prédiction et vocation poétique», Université de Montréal, avril 1987.

au poète, de façon initiatique, un nom divin et secret qui le fait Poème. De ce nom glorieux, il lui faudra porter au jour la radiance et le texte s'en fera l'exégèse et la différenciation, au même titre que Massimo Cacciari écrit, dans son très bel essai *L'Ange nécessaire*, que «l'ange, loin d'être l'herméneute du Point Suprême, n'est que l'exégète patient de ses noms infinis»⁹. Flaubert, Proust, Kafka, Duras: nombreux sont les écrivains qui auront témoigné de cet ordre impérieux qui enjoint à l'écriture, de cet appel immémorial que représente la vocation. Cocteau y assujettit tout son oeuvre et le moindre caractère tracé de sa main: «Et l'oeuvre de la mission Et le poème de l'oeuvre Et la strophe du poème»... (Préambule au *Cap de Bonne-Espérance*).

D'une voix le plus souvent féminine — c'est la Poésie qui parle — annonce est faite au poète de son vrai visage à venir, son corps de gloire, son angélicité. Rappelons par exemple cette belle image de la Vierge qui écrit le nom des matelots à l'encre bleue («Miracles», *Vocabulaire*). Ou Léone la muse, «dame qui dans mon théâtre arrive par les glaces», à qui Cocteau demande: «Écrivez-vous? Par qui vos livres sont-ils lus?» La voix de la Muse déverse un lait baptismal dont s'abreuve le poète, depuis toujours nourrisson des Muses. Voix lactée, opalescence, fumée d'agate: le flux poétique coule quelque part sans discontinuité, chant des sirènes d'eau et rire des muses-anges, «ces personnes hautaines [...] qui laissent couler, ainsi que des fontaines, Les oeuvres bout à bout» (*Plain-Chant*). On trouve un nouvel écho de ce flux poétique, cette fois attribué à l'ange, dans *Le Requiem* où le texte livré par l'ange devient «l'ectoplasme [...] qui déborde de mes mains comme la lente crème d'un reptile.» La parole de la muse-ange est gratifiante comme un lait maternel, enveloppante comme une humeur amniotique. Matière ambiguë des fantômes qui hantent toute l'oeuvre de Cocteau¹⁰,

⁹. On trouve chez Walter Benjamin un texte troublant, *Agessilaus Santander*, où s'élabore semblable «poème familial» à partir de la fiction d'un «nom secret qui ne demeure pas toujours semblable à lui-même (et) qui concentre en lui-même toutes les forces vitales» (*Traces*, printemps 1989). Nom secret formé par le voeu familial que l'enfant soit écrivain, et dont l'image se révèle sous les traits du Nouvel Angel, L'Angelus Novus de Klee.

¹⁰. Tout comme celle de Mallarmé d'ailleurs, où le fantôme est aussi en étroite relation avec l'ange. Sur la proximité de ces deux figures, voir Didier Dumas. *L'Ange et le fantôme. Introduction à la clinique de l'impensé généalogique*. Paris, Éditions de Minuit, 1985. Quant à l'ectoplasme, terme fréquemment utilisé dans la poésie de Cocteau pour désigner la matière

l'ectoplasme est cela même que le poète soit sculpter, pétrifier, statufier afin de donner forme à «l'ange informe» (*Plain-Chant*) et à sa phoné musicale qui déborde infiniment le sens.

Sans doute faut-il reconnaître dans cette fontaine lustrale l'état préalable de l'oeuvre qui se déroule à haute vitesse dans l'inspiration (ou l'expiration, comme le voulait Cocteau): son état antérieur, avant traduction et transcription. L'antériorité de cette oeuvre dont le poète n'est que le lecteur précède jusqu'à l'auteur lui-même. Pour pur et exclusif au sujet qu'il se donne, il reste que «le texte qui emprisonné préexiste» (*Discours du grand sommeil*) s'avère en partie, tout comme la figure du Moi qui s'y encrypte, un legs des générations passées et une parole en mal d'achèvement, du fait d'un défaut de lecture immémorial de la fameuse mission. C'est le «défaut des langues» chez Mallarmé. Non seulement le poème originaire est-il une mémoire auto-citationnelle, mais celle-ci s'inscrit elle-même dans un rapport d'intertextualité avec les poètes prédécesseurs, les géniteurs du texte. «Qui parle?» demande Cocteau dans *Orphée*. «Qui connaît le véritable auteur des oeuvres d'un poète?» questionne-t-il encore dans son *Discours de réception à l'Académie française*. La réponse de Cocteau le situe directement dans la filiation mallarméenne: le poète est une machine impersonnelle de langage.

Aussi l'ange n'est-il pas davantage singulier que pluriel, et pas davantage auteur que lecteur. C'est ce que saisit la vision du *Requiem* où le poète rencontre un cortège angélique, «fabuleuse cohorte A l'interminable lecture D'un déroulé parchemin»¹¹. Pour peu que l'on interroge cet interminable parchemin, on y reconnaîtra outre les oeuvres bout à bout du poète celles qu'il a lues, directement ou indirectement, et qui constituent le fonds littéraire —ou la Poésie. «Les entrepôts de la mémoire ne contiennent pas les seuls objets que nous y avons mis. Ils contiennent ceux de nos ancêtres et des ancêtres de nos ancêtres»

des mots, on pourrait sans doute le mettre en rapport avec la substance inquiétante du rêve de Jocaste dans *La Machine infernale* et avec celle du *Potomak*.

¹¹. Muses ou Muse, anges ou ange: dans le jeu du singulier et du pluriel qui affecte ces figures, se révèle la tension interne d'une représentation qui constitue à la fois la fine pointe de la subjectivité couronnée et la chambre d'échos de l'impersonnel anonyme.

(«De la Mémoire», *Journal d'un inconnu*). De la même façon, il faut compter pour source auctoriale la mémoire des textes passés que le poète se réapproprie et dont la signature s'efface. Aussi, comme Cocteau l'a si bien saisi dans son oeuvre, le vol de l'ange doit se lire dans les deux sens du mot. Le vol de l'ange qui s'élève sur les ailes de Pégase de l'inspiration (que Valéry appelait le Pégase-vapeur), c'est aussi un rapt aux ascendants du texte dont l'origine s'efface —page blanche de la genèse. Comme le percevait Borges, l'auteur du parchemin est en dernier ressort unique et anonyme¹².

On n'ignore pas la propension de Cocteau à s'approprier et s'annexer les mots de ses contemporains, non plus que ses rapports de compétition avec ses pairs, et sa vulnérabilité à ce que Harold Bloom appelle l'angoisse d'influence (*The Anxiety of Influence*). Les poètes sont peut-être les plus sensibles à ces rapports particuliers que sont les relations intertextuelles, de généalogie et de postérité, par le fait même du genre qu'ils pratiquent. Le cygne, l'ange, la rose, la statue, le diamant lustral, la vierge, le chant de sirène, la voix de la Muse sont autant de lieux communs inlassablement repris par la poésie, véritable matrice impersonnelle, noyau migrateur sans appartenances qu'aux «membres de cette famille un peu fantôme, transparente» des êtres à plumes (*Discours de réception à l'Académie française*). Le texte angélique nous amène à postuler non seulement une communication transcendantale, avec Francis Jacques (*Dialogiques*) mais des sujets transcendants: génies dotés de corps de mots, ectoplasmes étranges qui voyagent d'oeuvre en oeuvre et méconnaissent fondamentalement toutes les lois de la temporalité.

Il existe chez Cocteau un rapport étroit entre d'une part la destinée secrète du poète telle que proférée par la muse-ange, son «nom divin» d'origine, et d'autre part l'affiche publicitaire de ce même nom parmi le public et la critique, dont tout poète escompte la consécration posthume. Il y a pour Cocteau non seulement un vrai moi et un faux moi, mais une vraie gloire et une fausse gloire, un texte pipé et un Oeuvre pur, un tribunal

12. Cité par Gérard Genette. *Figures I*. Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 123.

supérieur et un tribunal médiatique. Pour délicat qu'il soit dans le détail, le partage du vrai et du faux peut néanmoins s'opérer. La fausse gloire, sur laquelle Cocteau a plus d'une fois jeté ses foudres, se laisse assez bien définir comme l'écho du nom du poète tel que le véhiculent les media et les contemporains, écho d'autant plus bruyant que le poète cède à la vaine course aux honneurs. Le faux texte, celui que transmet par exemple la radio à Orphée, serait un discours ventriloqué par des fantômes mal morts, texte de répétition, ou le discours machiné de la culture de masse tout aussi bien¹³. Dans *Opium*, Cocteau observe que le poète doit se boucher les oreilles contre le chant de sirènes des rumeurs d'époque; «Le plus drôle, ajoute-t-il, c'est que les sirènes chantent un chant qu'elles tiennent de lui». (Cette rétroaction de l'oeuvre sur son signataire serait sans doute à verser au compte des effets angéliques; une piste à explorer). On connaît bien le refus obstiné de Cocteau de lire les journaux — et les conséquences idéologiques de ce refus d'être actuel —, son souci d'être unique, pur, original. Un faux moi malgré ses efforts réussit pourtant à lui voler son nom: c'est l'image de Cocteau construite par ses contemporains, dont fait partie le personnage du faux-monnayeur et la réputation de voleur d'idées que lui avait infligée Gide notamment. Mais parmi ses personnages publics, celui du génial touche-à-tout avait aussi sa part honorable. Et Cocteau était avisé de la cote médiatique du génie, leurre angélique qu'il lui était toujours difficile de distinguer du vrai ange, comme la vraie gloire de la fausse, et le texte pipé de la trouvaille poétique. Toujours lui restera la saine peur que de différences il n'y ait guère, et «d'avoir été le gobe-mouche d'un songe» (*Le Requiem*).

L'importance des figures de réception chez Cocteau ne saurait être sous-estimée. Les adresses aux critiques se multiplient dans son oeuvre comme dans les textes du 19^e siècle; les juges sont tour à tour redoutés, conspués, magnifiés et cajolés. Il faut compter parmi eux les lecteurs futurs sur qui repose le sort

13. C'est la machine dévoratrice d'autographes qui dans *Le Testament d'Orphée* régurgite poèmes, romans, chansons, etc. Sur les duperies de l'inspiration, cf. «Des libertés relatives», *Journal d'un Inconnu* : «l'inconnu le pipe [le poète], comme il pipe Orphée, par le cheval et de ma pièce et par la Rolls de mon film».

posthume de l'oeuvre. Les juges critiques détermineront la valeur comparative de l'oeuvre (selon l'économie toujours tacitement en vigueur dans l'histoire littéraire), sa postérité et ses chances d'immortalité. Illustrant ce tribunal, un dessin pour *Opéra* porte pour légende: «Ces hommes masqués de l'avenir qui nous jugent». L'assemblée imaginaire des lecteurs, où siègent aussi les génies reconnus, morts ou vifs, délibère dans un murmure indéchiffrable sur le mérite de l'oeuvre et de son signataire: murmure qui se confondra souvent dans l'oeuvre coctélienne avec celui du choeur angélique et de son chant de sirènes.

La notion de corps de gloire est sans doute celle qui désignerait le mieux l'individuation subjective que prend pour Cocteau la notion d'oeuvre. Ce qui constitue au poète mortel un corps de gloire, c'est non pas l'oeuvre singulière —au féminin— mais l'oeuvre tout entier dans sa spécificité irréproductible, que Cocteau distingue par l'emploi du masculin. Dans son texte sur les Traductions dans le *Journal d'un inconnu*, Cocteau avance l'hypothèse qu'émane de l'oeuvre «une vapeur», «un spectre actif», qu'«une atmosphère remplace des contours, et que ce soit justement le processus de la gloire». La mort de l'auteur biographique, ou l'effacement de son idiome patronymique, laisse place à une phosphorescence globale où se gomme le détail de l'humain trop humain. Il semble que ce soit ce corps immortel, cette «rallonge d'illimité» (*Journal d'un inconnu*) qui constitue le corps second, angélique et imputrescible du poète mortel. Voilà encore l'ectoplasme, dont la matière ambiguë serait de mots en état de suspension: dans leur pressentiment avant qu'ils ne soient prononcés, ou dans leur sillage après lecture.

Le nom divin du poète se dégage ainsi comme l'aura de son oeuvre lue et qui chatoie à l'horizon de lecture. Surgi tel un génie, de la lampe qui éclaire le regard lecteur, le profil angélique de l'Auteur rejoint alors celui du lecteur futur qui concrétisera (selon le terme de Ingarden) les significations latentes de l'oeuvre. C'est au lecteur futur qu'incombe le legs poétique, à lui qu'il revient en dernier ressort d'écrire l'oeuvre (au masculin). Cocteau remarque dans une de ses analyses sur

l'auteur que «la figure qu'il montre n'est qu'une apparence et qu'il faudrait, pour le signifier, une autre figure produite par l'ensemble de son oeuvre.» (*Le Discours d'Oxford*). Le vrai moi angélique, le Divin Auteur à l'origine du texte, il ne peut se dégager qu'après-coup de l'oeuvre entièrement écrite. Le génie est une invention du lecteur, que c'est tout l'artifice du poète de susciter, comme l'avait déjà noté Valéry.

L'auteur en effet ne peut avoir toute l'intelligence de son oeuvre. C'est ce défaut de lecture que met en scène le poème de «L'Ange Heurtebise» dans une véritable performance de l'illisibilité du texte lors de sa genèse. (Ce qui l'inscrit dans une filiation de poèmes dont le propos est précisément la hantise par le poème: l'Ulalume de Poe, Le Démon de l'analogie de Mallarmé, l'anecdote de Valéry dans Poésie et pensée abstraite.) De tous ses poèmes, «L'Ange Heurtebise» était sans nul doute celui que Cocteau chérissait le plus et s'expliquait le moins. Écrit, le poème laisse sur la table du poète, comme au terme du Don du poème de Mallarmé, un monstre inquiétant et un divin enfant tout à la fois —qu'il faut donner à la lecture. Emprisonné dans le poème, le visage du génie ne peut se dévoiler à celui qui écrit, sous peine de mort ou de cécité (*Discours de réception à l'Académie française*)¹⁴. La révélation du visage de Narcisse est mortelle en ce qu'elle implique chez le poète une intelligence si totale de son propre oeuvre qu'il pourrait y lire, par exemple, le chiffre occulte de son désir et de son destin. Vision qui ne peut s'accomplir que dans la mort, la folie, ou la divinité pure. «Qui de moi vous connaît monstre d'un labyrinthe En mon corps fermé contenu [] Et ne mourrais-je pas de la forme apparue Que je désire et que je crains? (*Clair-Obscur*). La rencontre avec la Muse est également une rencontre avec le bouclier miroir de Méduse —une rencontre que Cocteau orchestre magistralement dans plusieurs de ses textes et films. La gloire a pour exigence que le poète meure afin de, phénix, renaître en ses lecteurs. Exigence quotidienne du sacrifice de sa lecture au profit du don du poème, du legs des significations. L'enfant qui s'accouche dans le poème —figure de l'ange toujours virtuel— il pointe

14. Et s'ils veulent dévorés de curiosité, voir coûte que coûte ce visage du maître, qu'ils prennent garde! Ils peuvent devenir aveugles».

ainsi non seulement vers le moi mythique de l'auteur mais vers celui du Lecteur futur et idéal avec lequel il écrit:

A vous qui n'êtes pas encore
 A vous qui tels que je suis
 Serez à vous les sans visages
 C'est à vous que je m'adresse
 [...]
 En ce lieu d'où partent mes ondes
 Lieu sans lieu déjà vous êtes
 Préventivement adultes (*Le Requiem*)

L'oeuvre s'écrit, angélique, par la plume oublieuse d'un trafic d'influences et dans l'anticipation de sa propre lecture exégétique. Le texte coctélien accède à maintes reprises à l'échelle de Jacob, ascenseur mythique, que les anges remontent et descendent à toute vitesse dans une ronde où les lois de l'antériorité et de la postéri(ori)té n'ont plus cours. Le ventilateur coctélien tourne à si haute vitesse qu'il en est invisible —mais, comme il nous le recommande dans *Opium*, que l'on ne s'avise pas d'y mettre le doigt.

La représentation du «sujet» de l'écriture que nous propose l'ange réinscrit sous un nouvel angle la problématique du «sujet-de-l'écriture» telquelienne, de même, sans doute, que celle de l'Oeuvre chez Maurice Blanchot. Ni tout à fait celui de l'inconscient ni tout à fait celui du langage, le sujet angélique offre une représentation textuelle de l'auteur dont à la suite de Mallarmé, depuis Blanchot et Barthes, la critique avait proclamé la mort. Un sujet mort n'en est pas moins un. L'être impersonnel qui quelque part écrit et s'écrit est autant un miroir du sujet d'origine perdu et reperdu dans l'écriture, qu'il ne l'est de tous ceux qui ont écrit et par lesquels l'oeuvre s'est écrite, et de ceux qui écriront sur l'oeuvre et avec l'oeuvre —ce qui inclut le signataire lui-même. «L'ange est un mélange», disait Cocteau («Les Anges»). En lui le poème et le poète se confondent dans leur état originel (antérieur) et virtuel (à venir), ce qui y fait jouer d'une part le fantôme des poèmes et poètes prédécesseurs dont la lecture se synthétise dans la personnification de la poésie —la

Muse—, et d'autre part l'embryon du lecteur futur sur qui repose l'immortalisation de l'oeuvre et l'actualisation du génie que fut en différé son signataire. Et l'on pourrait dérouler des implications similaires sur la scène génésique.

L'ange se constitue d'un corps dématérialisé par l'écriture, un méta-corps dont la vibration entre deux identités —ou davantage— efface la singularité subjective. Auteur(s) angélique(s) ou ange(s) lecteur(s), un corps spirituel affleure dans l'écriture comme la synthèse mouvante de l'enfant divin que fut, l'espace d'une fiction originelle, le poète, et qu'il lui incombe de faire advenir par le geste de la création ou celui de la procréation —et sur la ligne même de tension entre ces deux gestes.

Ce qui se passe dans la forme et le visible, au terme de l'enfantement poétique, laisse toujours un reste. Le supplément angélique, on peut l'imaginer à la manière dont Lacan décrit l'instinct de vie dans sa réécriture du mythe d'Aristophane (*Séminaire XI*): une lamelle qui s'envole au moment où se rompt la membrane de l'oeuf placentaire, et qui représente pour le sujet «la part à jamais perdue de lui-même, qui est constituée du fait qu'il n'est qu'un vivant sexué, et qu'il n'est plus immortel». Cet instinct de vie, Lacan le donne pour un «organe irréel mais incarné» —et j'en entends l'écho chez Cocteau, dans son beau vers dédié à l'ange: «organe atrophié antédiluvien —je poursuis sa trace morte» (*Le Cap de Bonne-Espérance*). Dans la tension de cette quête des origines, de l'écriture comme sujet, il faut lire ainsi que le voulait Cocteau le moment où l'esthétique devient une éthique, et la sexualité «transcendante», parce qu'elles engagent toutes deux un rapport à l'Autre qui dépasse la présence simple des corps, par un don —un acte de foi— qui se délivre de toute nostalgie de l'origine. Pour sceller ce topo qui s'achève sur la survie de l'auteur dans la lecture et l'écriture de ceux qui le suivent, je laisse résonner cette dernière phrase de Cocteau: «sous forme de legs ou de décomposition [...], le corps possède une permanence de l'invisible, cette éternité dont on cherche à magnifier l'âme». (*Journal d'un Inconnu*)