

2m11. 2775, 7

Université de Montréal

La Muse dépoussiérée : la place de l'inspiration  
dans les poétiques  
de Rainer Maria Rilke et de Jean Cocteau

par

Sophie Labrecque

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts (M.A.)  
en études françaises

Août 1999

© Sophie Labrecque, 1999



79 25 DE 1985

35

V54

2000

v.007



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La Muse dépoussiérée : la place de l'inspiration  
dans les poétiques  
de Rainer Maria Rilke et de Jean Cocteau

présenté par :  
Sophie Labrecque

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

**Président-rapporteur** : François HÉBERT  
**Directeur de recherche** : Jean LAROSE  
**Membre du jury** : Marie-Christine LESAGE

Mémoire accepté le : \_\_\_\_\_

## Sommaire

L'inspiration est sans contredit un sujet passé de mode. En jargon spécialisé: un «topos» ringard. On n'ose plus l'évoquer qu'avec circonspection, sous peine de passer pour un représentant anachronique du romantisme. Quant à l'invoquer, il n'y faut pas songer: les acrobates de la contrainte formelle jetteraient les hauts cris. La Muse aux charmes surannés et Pégase, le cheval ailé, épinglés au panthéon de l'imaginaire poétique, ne semblent plus devoir susciter qu'un intérêt archéologique. Pourtant, à l'époque même où la découverte de l'inconscient et l'essor de la psychanalyse sonnèrent le glas d'une conception séculaire de la création, Rainer Maria Rilke (1875-1926) et Jean Cocteau (1889-1963), deux écrivains qu'a priori tout semble séparer, firent de l'inspiration l'élément central de leurs poétiques. Retrempé à ses sources étymologiques, le mot trouve dans leurs textes une fraîcheur nouvelle, et le thème déjà cent fois ressassé, dépouillant sa vieillerie, est intégré à une réflexion artistique moderne où les mystères du corps relayent le mystère divin, et où le regard se détourne peu à peu de l'au-delà pour s'attacher de préférence aux domaines du terrestre et de l'humain.

C'est en tenant compte des rapports qu'elle entretient avec un tel contexte qu'il s'agira d'étudier cette inspiration renouvelée dont se réclament Rilke et Cocteau. Chacune des différentes étapes du processus créateur tel qu'ils le décrivent dans leur correspondance ou leurs oeuvres critiques comme dans certaines de leurs oeuvres de fiction sera donc considérée avec le même intérêt, l'observation du monde, l'attente de l'oeuvre à venir et le travail linguistique formant avec l'inspiration un ensemble dont cette dernière pourrait difficilement être isolée sans perdre l'essentiel de sa signification.

Mots-clés : Rilke, Rainer Maria • Cocteau, Jean • Poétique • Création • Inspiration

## Remerciements

À Jean Larose, mon directeur, pour ses conseils judicieux et la grande latitude qu'il m'a laissée;

à ma mère, pour le soutien qu'elle m'a apporté;

à ma grand-mère, pour son impatience stimulante;

à Jean-Maurice Gauthier, ma muse poussiéreuse, pour l'assistance technique et les encouragements;

à Geneviève Lafrance, Éline Rochefort, Élisabeth Rousseau, Joëlle Tétreault et Annick Trégouët, pour leur amitié réconfortante, leur inaltérable sens de l'humour et la prédilection qu'elles partagent avec moi pour le genre du caquet.

## **Introduction**

«[...] la poésie est une joie du souffle, l'évident bonheur de respirer»

(Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*)<sup>1</sup>

À l'époque où l'écrivain autrichien Rainer Maria Rilke, au cours d'un séjour à Paris, logea hôtel Biron, chez le sculpteur Auguste Rodin, qu'il avait aidé quelques années plus tôt dans sa correspondance et auquel il avait consacré une monographie, il fut pendant un temps le voisin de Jean Cocteau. Les deux hommes se côtoyèrent, ignorants l'un de l'autre, sans qu'aucune rencontre significative n'ait lieu. Des années plus tard, Cocteau faillit connaître le bonheur d'être traduit par l'obscur secrétaire, devenu entre temps le poète illustre que l'on sait. Malheureusement, Rilke mourut en décembre 1926, avant d'avoir pu compléter la traduction de la pièce *Orphée*. De cette occasion ratée d'un «mariage d'amour» (*J.i.*<sup>2</sup>, p. 121) entre son oeuvre et la plume de Rilke, Cocteau s'est souvenu avec regret, mais aussi avec une grande fierté. Admirateur du grand écrivain, c'est l'un de ses livres qu'il a souhaité, entre tous, trouver à son chevet pendant une cure de désintoxication faite à Saint-Cloud de décembre 1928 à avril 1929:

« Ce soir, j'ai bien envie de relire les *Cahiers de M.L. Brigge*, mais je ne veux pas demander de livres, je veux lire ce qui tombe dans cette chambre.

S'il se pouvait que les *Cahiers* se trouvassent parmi les livres laissés par les malades aux infirmières! Non. M... ne possède que Paul Féval et Féval fils. J'ai déjà épuisé les familles Artagnan et Lagardère. Rue d'Anjou, on m'a pris l'exemplaire de chez Émile-Paul.

Je relirais la mort de Christoph Detlev Brigge ou la mort du Téméraire; je reverrais la pièce d'angle, en 1912<sup>3</sup>, chez Rodin, hôtel

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche: Biblio/Essais», 1996, p. 309.

<sup>2</sup> Pour une liste des sigles utilisés, voir ci-dessus, note 63.

<sup>3</sup> La mémoire de Cocteau lui aurait-elle joué un tour? 1912 est pour Rilke une année de voyages et c'est de septembre 1905 à mai 1906 qu'il a fait fonction de secrétaire auprès de Rodin. Par contre, il a bel et bien logé à l'hôtel Biron de mai 1908 à février 1910 ; Cocteau, lui, y a demeuré de 1908 à 1909. En 1911, le bâtiment a été transformé en musée.

Biron, la lampe du secrétaire allemand Mr. Rilke. J'habitais, moi, l'ancienne bâtisse des Soeurs du Sacré-Coeur, aujourd'hui détruite. Mes portes-fenêtres ouvraient sur sept hectares de parc abandonné qui longent le boulevard des Invalides. Je ne savais rien de Mr. Rilke. Je ne savais rien de rien. J'étais terriblement éveillé, ambitieux, absurde. Il m'a fallu des sommeils pour comprendre, pour vivre, pour regretter. Bien plus tard, en 1916, Cendrars me découvrait Rilke et, bien plus tard encore, 1928, Mme K... me communiquait la bouleversante dépêche: *Dites, à Jean Cocteau que je l'aime lui le seul à qui s'ouvre le mythe dont il revient hâlé comme du bord de la mer.*

À cause d'*Orphée*, cela, de l'homme qui écrivait: *Nous avons une conception différente du merveilleux. Nous trouvions que lorsque tout se passait naturellement, les choses étaient encore plus étranges.*

Et dire, après ces récompenses très hautes, qu'on s'agace parfois d'un article!

Faut-il qu'on soit vulnérable, une fois réveillé de ces sommeils dont la mort est l'apothéose, de ces sommeils entre lesquels on devrait toujours se tenir tranquille et les attendre, au lieu de vouloir faire l'important, et se mêler à la conversation des grandes personnes, et dire son mot, et le dire de telle sorte qu'on payerait cher ensuite pour s'être tu!» (*Op.*, pp. 52-53)

Faite d'une suite de rendez-vous manqués, la relation de Rilke et de Cocteau ne présente qu'un point d'intersection ténu mais néanmoins révélateur d'une affinité que suggère par ailleurs la lecture de leurs oeuvres. Une certaine communauté de thèmes et d'esprit unit celles-ci. Cette parenté, qui frise à quelques endroits chez Cocteau la fidélité de l'écho, est-elle le fruit du hasard ou le signe d'une filiation? Aurait-elle été induite, indirectement, par des influences communes? Aucune étude, jusqu'à maintenant, n'a été consacrée à la présence d'un intertexte rilkéen dans l'oeuvre de Cocteau, mais on aura tôt fait de découvrir des similitudes pour le moins intéressantes entre cette oeuvre et celle de l'auteur du *Malte*. Tous deux fascinés par la genèse de l'oeuvre d'art, ainsi que par le mythe et la figure d'Orphée, Rilke et Cocteau ont exprimé leur intérêt marqué pour la création tant dans leurs ouvrages (et leurs films, dans le cas de Cocteau) de fiction que dans la partie théorique ou critique de leur



oeuvre. En étudiant leurs poétiques dans une perspective comparative, on ne peut qu'être frappé, particulièrement, par l'insistance avec laquelle elles interrogent l'expérience de l'inspiration et tentent d'en témoigner. Il est en fait possible de reconstituer, en confrontant et les productions de leur imaginaire et leurs réflexions, un découpage du processus créateur qui fait communiquer leurs deux oeuvres et où l'inspiration occupe la position centrale. C'est à la présentation de ce découpage que ce travail sera principalement consacré.

Parler d'inspiration au début du XX<sup>e</sup> siècle, c'est s'inscrire en faux contre la pensée dominante de son époque, la mort de Dieu et l'utopie positiviste, héritage du XIX<sup>e</sup> siècle, constituant un lourd fonds rationaliste dont il est difficile de ne pas tenir compte. C'est, également, se réclamer d'une longue tradition littéraire et philosophique, quitte à prendre ses distances par rapport à elle. Aussi me semble-t-il nécessaire de rappeler, avant d'aborder les textes de Rilke et de Cocteau, dans quel continuum ils s'insèrent<sup>4</sup>.

L'inspiré a longtemps été considéré comme un simple réceptacle susceptible d'accueillir le don divin. Cette idée remonte au moins à l'Antiquité, et trouve sa formulation la plus célèbre dans l'un des dialogues platoniciens, «Ion», où Socrate explique à un rhapsode que le poète «n'est pas encore capable de créer jusqu'à ce qu'il soit devenu l'homme qu'habite un dieu, qu'il ait perdu la tête, que son propre esprit ne soit plus en lui»<sup>5</sup>. La Divinité, par l'intermédiaire de la Muse, fait entendre sa voix à travers un être véritablement possédé et saisi d'un transport semblable à celui des

---

<sup>4</sup> Dans ce résumé, nécessairement fragmentaire, je me bornerai à traiter des sources principales auxquelles Rilke et Cocteau risquent d'avoir puisé. Pour plus de détails, notamment en ce qui concerne la période classique et le XVIII<sup>e</sup> siècle, se référer à l'ouvrage d'Henri Bénac, *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette, «Références», 1988, pp. 260-264.

<sup>5</sup> Platon, «Ion ou Sur *L'Iliade*», dans *Oeuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1950, p. 63.

Bacchantes, c'est-à-dire d'une sorte d'ivresse sacrée. Par conséquent, aucun chef-d'oeuvre ne saurait être imputable à un effet de l'art: seule une grâce divine rendrait une telle éclosion possible.

Il est à noter que cette thèse n'a jamais emporté un assentiment unanime. La *Poétique* d'Aristote, par exemple, expose un point de vue tout à fait différent sur la question de la genèse de l'oeuvre. L'artiste n'y est plus dépeint exclusivement comme un visionnaire exalté: bien que l'enthousiasme puisse avoir un rôle à jouer dans la création, «l'art poétique [étant] l'affaire de gens naturellement doués ou en proie au délire»<sup>6</sup>, le recours à certaines règles d'écriture peut suppléer son absence. Ainsi Aristote peut-il affirmer qu'Homère, en respectant l'unité d'action lors de la composition de *L'Iliade* et de *L'Odyssée*, «semble bien avoir vu juste, grâce à son art ou grâce à son génie»<sup>7</sup>, et égale-t-il par cette alternative le fruit de l'art à celui de l'élection divine. La *Poétique* ne se veut pas pour rien une technè: s'il est possible d'enseigner la manière d'écrire de bonnes épopées et des tragédies efficaces, c'est donc qu'on peut prétendre acquérir grâce à l'apprentissage ce que certains ne semblent devoir qu'à un talent tenant du prodige. De simple messenger qu'il était chez Platon, le poète accède chez Aristote au statut de démiurge. Il devient architecte et animateur d'un monde. Ces deux visions opposées de la création littéraire ont exercé par la suite une influence considérable sur la pensée artistique occidentale, le créateur étant considéré tour à tour de préférence comme un fou génial ou comme un fabricant<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche classique», 1990, pp. 131-132.

<sup>7</sup> *Id.*, p. 116.

<sup>8</sup> Voir Shirley J. Paolini, *Creativity, Culture and Values. Comparative Essays in Literary Aesthetics*, New York, Peter Lang, «New Studies in Aesthetics», 1990, pp. 2-3.

Il convient de souligner que le mot «inspiration», d'origine latine, ne peut constituer qu'un équivalent assez approximatif des termes qu'emploient les textes grecs pour décrire le phénomène. Emprunté vers 1120 au nom «inspiratio», lui-même dérivé du verbe «inspirare», qui signifie «souffler dans», il implique bien l'idée d'une pénétration de l'être par un élément extérieur, mais cette pénétration n'a pas de commune mesure avec la forme extrême d'envahissement que suppose l'«enthusiasmos» grec, dont la traduction littérale est «présence du dieu en soi». Alors qu'«inspiratio» était employé à la fois au sens propre de «souffle» ou d'«haleine» et au sens figuré de «souffle créateur», la langue française ne s'en est d'abord approprié que le sens figuré. Le mot servait à décrire le geste de Dieu insufflant la vie au premier homme<sup>9</sup>, et son usage a longtemps été réservé au seul domaine religieux. Les acceptions actuelles du terme<sup>10</sup> n'ont fait leur apparition que plus tard. Il a fallu notamment attendre le XV<sup>e</sup> siècle pour que le sens physiologique de l'étymon soit repris, et qu'«inspiration» évoque l'«action par laquelle l'air entre dans les poumons»<sup>11</sup>.

C'est cette valeur respiratoire qui semble, à titre métaphorique évidemment, prendre le pas sur l'idée de révélation surnaturelle chez les romantiques allemands lorsqu'ils évoquent «l'haleine vivante et le souffle» de l'«enthousiasme»<sup>12</sup>. Fêré de poésie antique, ce groupe de lettrés, qui, vers 1800, à Iéna, se forme autour de la revue *l'Athenaeum*, et dont les frères Schlegel constituent le noyau, se trouve à

---

<sup>9</sup> L'épisode est relaté ainsi dans la Genèse (I, 2): «L'Éternel Dieu forma l'homme de la poussière de la terre, il souffla dans ses narines un souffle de vie et l'homme devint une âme vivante.» (*La Sainte Bible*, tr. Louis Segond, Genève, Société biblique de Genève, 1979, p. 2)

<sup>10</sup> Voir *Le Petit Robert 1*, A. Rey et J. Rey-Debove éd., Paris, Le Robert, 1984.

<sup>11</sup> Pour obtenir un supplément d'information sur l'étymologie du mot, consulter le *Dictionnaire historique de la langue française*, A. Rey éd., Paris, Le Robert, 1992, aux articles «inspiration» et «inspirer».

<sup>12</sup> Friedrich Schlegel, *Sur la philosophie (à Dorothea)*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, «Poétique», 1978, p. 245.

inventer ce que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy désignent par «l'opposition de l'apollinien et du dionysiaque»<sup>13</sup>:

«Et l'on sait ce qui se découvre là brusquement: un hiatus encore inaperçu dans le "classicisme" grec, les traces d'une préhistoire sauvage et d'une religion terrifiante - la face cachée, nocturne, mystérieuse et mystique de la "sérénité" grecque, un art équivoque tout proche encore de la folie et du déchaînement "orgiaques" (un mot que les Schlegel affectionnent). Bref, la Grèce tragique.»<sup>14</sup>

La théorie de la création qui s'élabore au sein du groupe ne peut qu'être modelée d'après cette nouvelle vision de l'Antiquité. La reconnaissance de «l'urbanité sublime de la muse socratique»<sup>15</sup>, parangon d'ironie, s'y double d'un intérêt particulier pour ce qui surgit du tréfonds de l'individu. Alors que les romantiques français se laisseront emporter au gré des élans du cœur et de la sensibilité, c'est une tout autre forme d'abandon que préconisent leurs devanciers. La «source originelle d'où jaillit la pure inspiration»<sup>16</sup> est pour eux, essentiellement, pouvoir intime de production et d'organisation, «"force formatrice" [...] intérieure qui fait que "dans le Moi tout prend forme organique"»<sup>17</sup>, et c'est par une «suspen[sion]» de la «démarche» et des «règles de la raison raisonnante» permettant de «[se] replonger dans la belle confusion de la fantaisie, dans le chaos originaire de la nature humaine»<sup>18</sup> que commence à leur sens toute poésie.

Si, comme on sera en mesure de le constater plus loin, les poétiques de Rilke et de Cocteau sont imprégnées de cette idée, elles ne se réfèrent jamais directement aux thèses du «premier romantisme» (en allemand: «Frühromantik»). Grâce à la

---

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 20.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>15</sup> Friedrich Schlegel, fragment 42 du *Lycée*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 85.

<sup>16</sup> Friedrich Schlegel, *Sur la philosophie (à Dorothea)*, dans *id.*, p. 227.

<sup>17</sup> Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 70; la citation est tirée du fragment 338 de l'*Athenaeum*, dans *id.*, p. 152.

<sup>18</sup> Friedrich Schlegel, *Entretien sur la poésie*, dans *id.*, p. 316.

francophilie ou plutôt au cosmopolitisme de Rilke, les deux écrivains comptent cependant, parmi leurs prédécesseurs immédiats et leurs contemporains, plusieurs autres points de repère identiques en fonction ou en dépit desquels se définissent leurs propres conceptions artistiques.

Baudelaire est l'un de ceux-là: Rilke, fortement impressionné par son poème «Une charogne», conforme son projet poétique aux enseignements qu'il en tire, et en retrace l'influence déterminante jusque dans la peinture de Paul Cézanne; Cocteau «bavard[e]» (*D.é.*, p. 131) avec lui par delà le temps. Pour Baudelaire, c'est d'un mélange de volupté et de connaissance objective que naît l'enthousiasme, et le poète n'est pas tendre envers «les fatalistes de l'inspiration» qui «affectent l'abandon, visant au chef-d'oeuvre les yeux fermés, pleins de confiance dans le désordre»<sup>19</sup>, oubliant un peu trop facilement que «[l]'inspiration est décidément la soeur du travail journalier» et que «[c]es deux contraires ne s'excluent pas plus que tous les contraires qui constituent la nature»<sup>20</sup>.

Aux antipodes des fatalistes négligents que dénonce Baudelaire, Rimbaud ne ferme pas les yeux lorsque vient le moment de se livrer au chaos. Il travaille à se rendre «*Voyant*» et, pour y parvenir, cultive froidement son désordre: «Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*.»<sup>21</sup> Le monde sort transmué de cette opération, à un point tel que Cocteau se demande de quel ailleurs mystérieux le poète rimbaldien tient ses découvertes: «Rimbaud a volé ses diamants; mais où?

---

<sup>19</sup> Charles Baudelaire, «Notes nouvelles sur Edgar Poe», dans *Oeuvres complètes*, Paris, Laffont, «Bouquins», 1980, p. 599.

<sup>20</sup> Charles Baudelaire, «Conseils aux jeunes littérateurs», dans *id.*, p. 320.

<sup>21</sup> Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, «Poésie», 1984, p. 200.

Voilà l'énigme.» (*Op.*, p. 41) Cet ailleurs est en fait celui du sujet lui-même, ce qui ne le rend pas plus familier pour autant, comme le suggère le principal intéressé:

«[...] JE est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.»<sup>22</sup>

Les souvenirs et les sensations ne sont que la nourriture de cette impulsion créatrice, «raison merveilleuse et imprévue»<sup>23</sup> que le poète appelle et à laquelle il se soumet: «Sachons [...] héler [le génie] et le voir, et le renvoyer, et sous les marées et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour.»<sup>24</sup>

Type achevé du savant ouvrier, Mallarmé, quant à lui, tente, par un dur labeur linguistique, de restreindre autant que possible la part du hasard. Bien que sa poésie lui soit ultimement redevable, Cocteau se montre assez sévère à l'endroit de cet écrivain, que Rilke considère pourtant comme «le poète le plus sublime, le plus "dense" de [son] temps» (*Corr.*, p. 520), et oppose son «orfèvrerie» «modern-style» (*Op.*, p. 41) aux diamants de Rimbaud, exprimant ainsi une certaine réserve par rapport à son formalisme studieux:

« Si Mallarmé taille des pierres, c'est, plutôt que le diamant, une améthyste, une opale, une gemme sur la tiare d'Hérodiade au musée Gustave Moreau. [...]

Mallarmé, le savant, nous fatigue. Il mérite cette dédicace suspecte des *Fleurs du mal*, que Gautier ne mérite pas. Rimbaud garde le prestige du recel, du sang; chez lui le diamant est taillé en vue d'une effraction, à seule fin de couper une vitre, une vitrine.» (*Op.*, pp. 41-42)

---

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 202.

<sup>23</sup> *Id.*, p. 194.

<sup>24</sup> *Id.*, p. 195.

À ces divers modèles du poète, on ne peut omettre d'adjoindre Proust, le romancier modèle, qui, par une analyse extrêmement lucide des phénomènes mémoriels et un travail de composition gigantesque qui met à profit les nuances infinies de l'image et du langage, s'emploie à recréer le temps perdu. Rilke et Cocteau sont parmi les premiers à découvrir son oeuvre et à en reconnaître le caractère exceptionnel. L'un se procure, de loin, ses ouvrages et en recommande la lecture à ses correspondants; l'autre lui rend régulièrement visite dans cette chambre tapissée de liège dont la renommée finira par s'étendre bien au-delà de Paris. C'est d'ailleurs dans ce cadre fameux que Rilke, en 1922, l'évoque après sa mort, en soulignant tout à la fois son extraordinaire intuition et l'ampleur de son travail:

«Dans sa chambre (presque pauvre) tapissée de liège, qu'il ne quittait que la nuit de loin en loin, ce singulier devin doit avoir vu la vie constamment ouverte devant lui, comme une main immense dont les lignes suivaient un tracé si essentiel qu'elles ne pouvaient plus lui réserver de surprises - seulement, chaque jour, d'infinis devoirs! - Comme on doit aimer le travail, quand on est arrivé à ce point!»  
(*Corr.*, p. 528)

Si Proust ne semble guère connaître d'autres surprises que celles du souvenir involontaire, et Mallarmé, d'autres extases que celles du mot juste et du bibelot sonore, il faut chercher en Valéry le seul véritable détracteur de l'inspiration. «[I]ssu de Mallarmé» (*Corr.*, p. 535), comme le rappelle Rilke, qui a traduit certains de ses textes, ce mathématicien, à la fois poète et essayiste, refuse l'illusion facile d'une aide providentielle qui, si elle passe pour un privilège insigne, n'en exige pas moins en contrepartie un renoncement inacceptable aux yeux d'un rationaliste: la dépossession de soi. En revendiquant l'entière responsabilité des productions de son esprit, Valéry affirme la liberté de l'artiste et le primat de l'intellect sur l'inspiration: «[...] si je devais écrire», déclare-t-il dans une lettre sur Mallarmé, «j'aimerais infiniment mieux écrire en toute conscience et dans une entière lucidité quelque chose de faible, que d'enfanter à

la faveur d'une transe et hors de moi-même un chef-d'oeuvre d'entre les plus beaux»<sup>25</sup>. L'inspiré est, si on l'en croit, une figure imaginaire construite a posteriori par un lecteur naïf qui, trompé par la beauté du texte achevé, «cherche et trouve» en son poète «la cause merveilleuse de son émerveillement»<sup>26</sup>. Une telle représentation de l'artiste relèverait du mythe, le poète véritable étant, dans la plus pure tradition aristotélicienne, celui du «labeur intelligent»<sup>27</sup>.

Il existerait néanmoins selon Valéry un «état poétique»<sup>28</sup>, caractérisé par la capacité de prendre simultanément en considération le son et le sens des mots, dont l'apparition et la perte échappent au contrôle de l'artiste. La description mi-figue, mi-raisin que l'auteur en donne est significative: l'homme de la transparence, constatant qu'un voile de mystère dérobe à la compréhension cette «phase spéciale» de l'«existence psychique»<sup>29</sup>, ne peut se défendre de manifester à son égard une bonne dose de soupçon. Les moments rares qui «trahissent » aux poètes «des profondeurs où le meilleur [d'eux-mêmes] réside» sont pour lui des «absences», et les richesses qu'ils permettent d'entrevoir «toujours sont impures», car elles se présentent sous la forme de «parcelles engagées dans une matière informe»<sup>30</sup> ou encore de «cristaux de figure bizarre»<sup>31</sup>, et sont «mêlées de choses viles ou vaines» qui peuvent se révéler «incapables de résister à la lumière extérieure»<sup>32</sup>. La métaphore filée du trésor enfoui est développée à l'aide d'une série d'oppositions, suivant une structure rigoureusement symétrique. Des champs lexicaux antithétiques valorisent, au détriment des instants de

---

<sup>25</sup> Citation rapportée par Maja Goth dans *Rilke und Valéry: Aspekte ihrer Poetik*, Bern, Francke Verlag, 1981, p. 45.

<sup>26</sup> Paul Valéry, «Poésie et pensée abstraite», dans *Variété*, dans *Oeuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1950, p. 1321.

<sup>27</sup> *Id.*, p. 1335.

<sup>28</sup> *Id.*, p. 1321.

<sup>29</sup> *Id.*, p. 1334.

<sup>30</sup> Paul Valéry, «Propos sur la poésie», dans *op. cit.*, p. 1377.

<sup>31</sup> «Poésie et pensée abstraite», dans *id.*, p. 1335.

<sup>32</sup> «Propos sur la poésie», dans *id.*, p. 1377.



révélation, le long travail par lequel l'écrivain «organise en parures» les «éléments de métal noble» perdus dans une «nuit massive»<sup>33</sup> d'où ils doivent être extraits: au magma intérieur anarchique, entaché de connotations péjoratives, correspond la pureté lumineuse et géométrique du «joyau» soigneusement façonné; à l'«éclat» trompeur de «l'exaltation», la valeur durable de l'«or»<sup>34</sup>; au hasard de la découverte, la certitude tranquille du «labeur intelligent»; à un état de poésie «parfaitement irrégulier, inconstant, involontaire, fragile» et dont les mirages sont semblables à ceux du «rêve», la claire conscience du «réveil»<sup>35</sup>.

Bien que Valéry se garde d'assimiler l'état poétique à l'inspiration, la peinture qu'il brosse de l'un ne peut que faire songer à l'autre, du moment que l'on cesse d'attribuer au phénomène des causes surnaturelles. Par conséquent, son rejet de l'inspiration n'est peut-être pas aussi total que certaines affirmations à l'emporte-pièce le laissent entendre. Ne s'agirait-il pas que d'une question de mots, «état poétique» venant fort à propos relayer un terme pris en grippe à cause de son passé auréolé de mysticité? Dans ce cas, celui qui a écrit que «l'enthousiasme n'est pas un état d'écrivain»<sup>36</sup> aurait somme toute à ce sujet une opinion beaucoup plus nuancée. L'inspiration ne serait pas niée en soi: seule son importance relative serait remise en cause, dans la mesure où elle demeurerait entièrement subordonnée à une étape subséquente du processus créateur, celle où «il faut en appeler au travail et aux artifices pour *imiter* celui qu'on fut pendant un instant»<sup>37</sup>. L'inspiré, être de l'instant, servirait de modèle capricieux mais sublime à l'orfèvre, son conservateur dans la durée.

---

<sup>33</sup> «Poésie et pensée abstraite», dans *id.*, p. 1334.

<sup>34</sup> «Propos sur la poésie», dans *id.*, p. 1377.

<sup>35</sup> «Poésie et pensée abstraite», dans *id.*, p. 1321.

<sup>36</sup> Citation rapportée par Henri Bénac, *op. cit.*, p. 262.

<sup>37</sup> Citation rapportée par Maja Goth, *op. cit.*, p. 51.

Mais ces deux hypostases de l'auteur pourraient se conjoindre, et les phases distinctes se télescoper ou, du moins, reproduire inlassablement leur séquence, un éclaircissement soudain venant parfois relancer le travail de l'imitateur, et même en changer l'orientation première, comme si le texte répugnait à emprunter l'itinéraire rectiligne de la rationalité. À preuve cette réflexion au sujet du *Cimetière marin*:

«D'une part, mon poème étudié comme un fait accompli [...] D'autre part, la mémoire de mes essais, de mes tâtonnements, des déchiffrements intérieurs, de ces illuminations verbales très impérieuses qui imposent tout à coup une certaine combinaison de mots, - comme si tel groupe possédât je ne sais quelle force intrinsèque... j'allais dire: je ne sais quelle *volonté* d'existence, tout opposée à la "liberté" ou au chaos de l'esprit, et qui peut quelquefois contraindre l'esprit à dévier de son dessein, et le poème à devenir tout autre qu'il n'allait être, et qu'on ne songeait qu'il dût être.

(On voit par là que la notion d'*Auteur* n'est pas simple: elle ne l'est qu'au *regard des tiers*.)»<sup>38</sup>

En admettant la complexité de la notion d'*Auteur*, Valéry se trouve à reformuler le «JE est un autre» de Rimbaud. Un constat s'impose dès lors: les illuminations, qu'elles soient verbales ou qu'elles adoptent une autre forme, constituent autant de zones de résistance, de pierres d'achoppement contre lesquelles viendrait buter une tentative d'explication du fait artistique qui se proposerait d'attribuer tout le mérite de la réalisation de l'oeuvre au seul travail de l'orfèvre. Le labeur de l'artiste est plutôt ponctué de moments où la contention intellectuelle relâche son emprise pour laisser libre cours à une activité qui, pour être d'un autre ordre, n'en est pas moins féconde en trouvailles et en rapprochements heureux.

En «dévalu[ant]» ces «vacances de la raison», Valéry ne fait que perpétuer ce que Gilbert Durand estime être une «constante tradition» de «[l]a pensée occidentale

---

<sup>38</sup> Paul Valéry, «Au sujet du *Cimetière marin*», dans *op. cit.*, p. 1499.

et spécialement» de «la philosophie française»<sup>39</sup>. Quant à Rilke et Cocteau, ils semblent, en comparaison de lui, vouloir naviguer à contre-courant, comme, avant eux, les romantiques allemands et Rimbaud l'ont fait. Mais ce qu'ont pressenti ces derniers<sup>40</sup> commence, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à être confirmé par les découvertes de la psychanalyse. À ce «là-bas»<sup>41</sup> indéfini dont parlait Rimbaud, Freud donne un nom, l'inconscient:

«L'inconscient est le psychique lui-même et son essentielle réalité. Sa nature intime nous est aussi inconnue que la réalité du monde extérieur, et la conscience nous renseigne sur lui d'une manière aussi incomplète que nos organes des sens sur le monde extérieur.»<sup>42</sup>

Très tôt, le père de la psychanalyse se penche sur le problème de l'origine de l'oeuvre d'art. Dans son essai *Le Créateur littéraire et la fantaisie* (1908), il entreprend de montrer «où cette singulière personnalité, le créateur littéraire, va prendre sa matière»<sup>43</sup>, et dépeint l'écriture comme une sorte de rêve éveillé au cours duquel l'artiste, bénéficiant de l'indulgence de sa propre censure, invente un univers fantasmatique, de la même manière que lorsque, enfant, il s'adonnait au jeu, à ceci près que les châteaux qu'il échafaude alors sont des «châteaux d'air» (en allemand: «Luftschlösser»)<sup>44</sup>. Ce faisant, Freud attribue à l'oeuvre la même fonction qu'au songe: elle devient un accomplissement de désir. Dans *L'Interprétation des rêves* (1899-1900), le lien, abondamment exploité par la suite par le mouvement surréaliste, entre le phénomène de l'inspiration et la libération de représentations inconscientes

---

<sup>39</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 15.

<sup>40</sup> Cf. par exemple, pour ce qui est des romantiques allemands, ces deux phrases lumineuses: «La conscience n'est de loin pas l'intention» et «On peut dire qu'un signe caractéristique du génie poétique [*dichtend*] est d'en savoir beaucoup plus qu'il ne sait qu'il en sait» (fragments 51 et 172 de l'*Athenaeum*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, pp. 104 et 121).

<sup>41</sup> Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 203.

<sup>42</sup> Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 520.

<sup>43</sup> Sigmund Freud, *Le Créateur littéraire et la fantaisie*, dans *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, «Folio/Essais», 1985, p. 33.

<sup>44</sup> *Id.*, p. 36.

était d'ailleurs déjà explicitement établi, et s'assortissait d'une mise en garde contre l'habitude de surestimer le rôle de l'activité consciente:

«Même dans les créations intellectuelles et artistiques, il semble que nous soyons portés à trop surestimer le caractère conscient. Les renseignements que nous ont laissés sur ce point des hommes d'une aussi grande fécondité intellectuelle que Goethe et Helmholtz montrent bien plutôt que ce qu'il y eut d'essentiel et de nouveau dans leur oeuvre leur vint par une sorte d'inspiration subite, et presque complètement achevé. Il n'est pas étonnant que dans d'autres cas, alors que toutes les forces intellectuelles sont nécessaires pour résoudre une question, l'activité consciente collabore. Mais elle abuse beaucoup de son privilège en dissimulant toute autre activité partout où elle-même entre en jeu.»<sup>45</sup>

Se précise ainsi ce que Shirley J. Paolini<sup>46</sup> estime être, après les conceptions platonicienne et aristotélicienne, la troisième grande vision du processus créateur. Conciliant les deux premières, elle rapatrie cet autre longtemps tenu à l'extérieur, inscrit qu'il était dans la sphère du divin, et y retrouve le même; elle permet de voir en cette altérité non plus l'étranger, mais uniquement l'étrange. L'inspiré est dès lors celui qui assiste à l'émergence d'un inconnu profondément sien, ce qui implique que la création est affaire d'accueil aussi bien que de labeur, et qu'elle engage la totalité de l'être. La psychanalyse actuelle ne dit pas autre chose. Didier Anzieu, par exemple, écrit dans *Le Corps de l'oeuvre*:

«Créer n'est pas que se mettre au travail. C'est se laisser travailler dans sa pensée consciente, préconsciente, inconsciente, et aussi dans son corps, ou du moins dans son Moi corporel, ainsi qu'à leur jonction, à leur dissociation, à leur réunification toujours problématiques.»<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Éd. cit., pp. 520-521.

<sup>46</sup> Voir *op. cit.*, p. 3.

<sup>47</sup> Didier Anzieu, *Le Corps de l'oeuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981, p. 44.

Alors que l'essor de la pensée psychanalytique aurait pu assurer, à une époque où toute perspective d'infusion miraculeuse était en passe de devenir complètement obsolète, la relance de l'inspiration, ce terme a fini par être à peu de chose près abandonné. Anzieu, pour ne citer que lui, n'en fait pas cas et lui préfère celui de «saisissement»<sup>48</sup>. Proposant un découpage en plusieurs étapes du processus de création, il fait du saisissement la première des cinq phases qu'il distingue, et l'assimile à une crise intérieure dont le sujet, plutôt que de sombrer dans un état pathologique, est capable de tirer profit. La deuxième phase correspond à l'appréhension d'«un matériel inconscient, réprimé, ou refoulé, ou même jamais encore mobilisé, sur lequel la pensée préconsciente, jusque-là court-circuitée, reprend ses droits»<sup>49</sup>. Le ou les «représentant[s] psychique[s]» ainsi mis en lumière peuvent ensuite être «érig[és] en code organisateur»<sup>50</sup> de l'oeuvre à venir: transformé en noyau central d'une activité de symbolisation, ce code devra être incarné dans un corps, c'est-à-dire un matériau approprié (verbal dans le cas d'une oeuvre littéraire), à travers lequel il se réalisera et qu'il importe de choisir. Puis, le travail de la composition est entrepris, et, si l'artiste parvient à mettre un terme à cette activité par nature interminable, l'oeuvre est finalement produite au-dehors.

Cette théorie présente certes l'avantage de fournir un découpage logique et séquentiel qui permet de mieux comprendre les mécanismes régissant la production artistique, mais, comme Anzieu le reconnaît lui-même<sup>51</sup>, la réalité ne se laisse pas schématiser aussi aisément. La succession régulière et ordonnée des trois premières phases, particulièrement, semble plutôt improbable. Non seulement arrive-t-il qu'elles

---

<sup>48</sup> Pour connaître les raisons qui ont motivé le choix de ce terme, voir *op. cit.*, pp. 101 et suivantes.

<sup>49</sup> *Id.*, p. 93.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Voir *op. cit.*, p. 94.

soient «fusionnées en un moment unique»<sup>52</sup>, mais la relation que font les écrivains de leur expérience de création ne rend-elle compte la plupart du temps que d'une seule des quatre premières étapes identifiées par Anzieu, ce qui, d'après lui, est attribuable au fait que les auteurs «récrivent l'histoire de leur découverte en fonction de leur propre théorie artistique» ou sont «distinctement attentifs à l'une des phases à laquelle ils tendent à ramener tout le processus»<sup>53</sup>. L'intime entrelacement des trois premières phases invite à les regrouper, d'autant plus qu'Anzieu les oppose en bloc à la quatrième<sup>54</sup>, et qu'elles sont toutes trois placées sous le signe du saisissement: dans la première, l'artiste est saisi; dans les deux autres, il saisit<sup>55</sup> quelque chose, qu'il s'agisse d'un représentant psychique ou d'un code et du corps qui le matérialisera.

En ramenant les quatre premières phases du découpage d'Anzieu au doublet essentiel inspiration/travail<sup>56</sup>, on perdrait évidemment en subtilité analytique, mais on représenterait de façon plus synthétique le déroulement temporel du processus, qui obéit à une structure binaire, le caractère instantané du saisissement contrastant avec la lenteur relative de la composition. Par ailleurs, l'idée d'une inspiration protéiforme collerait peut-être davantage aux témoignages des créateurs, qui ne cherchent guère à différencier les trois premières phases, et pour cause: qu'ils éprouvent lors de la première «une alternance d'angoisse et d'extase», qu'ils aient lors de la deuxième «une

---

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Id.*, p. 131.

<sup>54</sup> Anzieu parle en effet de la composition de l'oeuvre comme d'une «activité d'accompagnement de la création», d'une «suite nécessaire à lui donner», suite au cours de laquelle le sujet, obéissant à «la pression d'un Surmoi exigeant et régulateur», doit «abandonner plus définitivement la jouissance, trouvée dans les deux premières phases et conservée dans la troisième, d'une fusion symbiotique [...] entre son préconscient et des parties inconscientes de son psychisme» (*op. cit.*, p. 125).

<sup>55</sup> Le texte, là-dessus, est limpide: «Ce qu'a saisi le créateur à la phase précédente [la 2<sup>e</sup>] est une réalité psychique ou somato-psychique jusque-là marginale, étrangère, annexe» (*op. cit.*, p. 116); «L'étape suivante [la 3<sup>e</sup>], que j'ai spécifiée par la saisie d'un code à incarner dans un corps [...]» (*id.*, p. 131). Le soulignement et les précisions entre crochets sont de moi.

<sup>56</sup> Travail conscient, s'entend, puisqu'on peut considérer l'inspiration comme le résultat d'un travail inconscient.

révélation» visuelle, auditive ou «émanant d'un autre registre sensoriel» (on pense inévitablement ici à l'épisode proustien de la madeleine), ou qu'«une forme primordiale, d'origine inconnue, [...] s'impose avec force à [leur] esprit» lors de la troisième<sup>57</sup>, ils demeurent cantonnés au registre de l'automatisme, tandis que la quatrième phase est seule marquée par l'exercice de la volonté. Notons finalement que le terme «inspiration», s'il peut sembler à prime abord n'être qu'un vague fourre-tout, a du moins le mérite de désigner à la fois l'état et ce qui surgit à sa faveur: il recouvre la mobilisation de l'être (le saisissement), l'émergence de l'autre (la saisie) et cet autre même<sup>58</sup>, sans qu'il soit besoin de les dissocier.

Il n'en demeure pas moins que l'inspiration est passablement démodée et reste associée à un certain romantisme stéréotypé, ce «romantisme romanesque»<sup>59</sup> duquel Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy souhaitent justement séparer celui d'Iéna:

«Et l'on trouvera plus d'une occasion [...] de constater à quel point la dénomination de "romantisme" est peu adéquate à cet objet [le "premier romantisme"]. Tel qu'on l'entend - ou qu'on ne l'entend pas - d'ordinaire, ce nom manque de justesse, aussi bien par ce qu'il évoque en tant que catégorie esthétique (et qui bien souvent se résume en une évocation, si l'on peut dire, de l'évocation, de la sentimentalité ruisselante ou de la nostalgie brumeuse des lointains), que par ce qu'il prétend donner à penser comme catégorie historique (dans une double opposition à un classicisme et à un réalisme ou à un naturalisme); il est moins approprié encore en ceci que jamais les Romantiques du "premier romantisme" ne se sont d'eux-mêmes donné ce nom [...]; il est faux, enfin, de manière très générale, en ce qu'il voudrait désigner - époque, école, style ou conception - quelque chose qui appartiendrait d'abord et simplement à un certain *passé*.»<sup>60</sup>

<sup>57</sup> *Op. cit.*, p. 131.

<sup>58</sup> «Inspiration», par extension, peut s'appliquer à «ce qui est inspiré» (*Le Petit Robert I*).

<sup>59</sup> Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 13.

<sup>60</sup> *Id.*, pp. 8-9.

Dans un tel contexte, le fait que Rilke et Cocteau aient choisi de recourir au doublet inspiration/travail pour caractériser la composition de l'oeuvre est lourd de conséquence. L'on pourrait en arguer (et certains critiques, dans le cas de Cocteau, ne s'en privent pas) que leurs poétiques sont pour une bonne part teintées de vieillerie et sentent la facilité, partant, qu'elles ne présentent plus qu'un intérêt historique et particulier. Ce serait regrettable, car, si elles n'excluent pas à certains endroits des traces de mysticisme, voire même d'ésotérisme, si elle sont tributaires du romantisme (encore s'agit-il bien plus du romantisme allemand que de l'autre, je ne cesserai de le rappeler), elles rejoignent aussi à bien des égards la poétique de la modernité: et la réflexion sur l'inspiration, loin de faire pencher la balance uniquement du côté du passé, participe au contraire de cette dualité. La conception qui s'en dégage n'est pas une simple reconduction de clichés. La façon qu'ont Rilke et Cocteau de s'approprier l'ancienne notion et de la thématiser pourrait même donner les pistes d'une récupération du terme dans une perspective profane, où, à l'origine du processus créateur, la place laissée libre par la disparition du divin peut désormais être occupée par l'humain. Les deux auteurs demeurent attachés à certains aspects de l'inspiration traditionnelle, particulièrement à son imagerie aérienne, mais la constance de la référence au souffle respiratoire et à la circulation met en évidence les rapports intimes qui unissent l'oeuvre à la chair plus qu'elle ne fait signe vers une entité supérieure omnipotente. Rilke et Cocteau sont contemporains des découvertes de Freud, qui mèneront à ce qu'une écriture du désir et de la pulsion supplante l'écriture inspirée, et, loin de les ignorer, ils se tiennent au courant des progrès de cette nouvelle science: leur curiosité, quand elle n'est pas retenue par le monde qui les entoure, vise surtout un au-delà intérieur accessible par des brèches précaires s'ouvrant à l'improviste. Entre métaphysique et physique, ils tendent, sans pour autant singer leur époque et souscrire à son matérialisme effréné, à opter pour la deuxième: le phénomène de l'inspiration



semble somme toute tirer sa source du corps même, en tant que celui-ci est inextricablement lié à la psyché.

Finalement, il ne faut pas oublier que c'est replacée dans l'ensemble d'une aventure poétique que la référence à ce phénomène prend tout son sens chez Rilke et chez Cocteau. L'inspiration ne tombe pas des nues mais est préparée et relayée par un travail protéiforme et toujours exigeant. Le merveilleux clinquant aux attributs convenus est délaissé pour l'observation attentive de l'objet le plus proche et le plus quotidien. L'oeil s'affine et s'applique à dépouiller le masque des apparences, dans un univers où rien ne doit être pris pour acquis, et où toute chose comporte une face cachée. La poétique «romantique» de l'inspiration se mêle ainsi à une poétique du regard qui est en tous points celle du XX<sup>e</sup> siècle. Là où on aurait pu s'attendre à une fuite vers le passé, on assiste plutôt à une conciliation. Et on aura tôt fait de constater que l'appel de l'inspiration n'est incompatible ni avec la quête de la connaissance, ni avec l'exercice des sens, ni avec l'exploration de la mémoire, ni même avec l'orfèvrerie, et qu'il n'empêche pas Rilke et Cocteau de se rapprocher parfois d'un Proust ou d'un Valéry et d'adopter, en définitive, une position plus nuancée qu'on ne pourrait le croire quant aux rôles respectifs de l'inspiration et du travail, étapes complémentaires d'un même processus.

En marge d'un découpage comme celui de Didier Anzieu, Rilke et Cocteau nous en donnent donc à lire un autre, qui n'est pas sans lien avec le premier, mais permet de l'élargir et de l'enrichir en ajoutant le point de vue du poète au point de vue du technicien de la psyché. Rilke, au fil des pages, réussit à «organis[er] de l'intérieur le processus de la création» (*Corr.*, p. 35), et il est possible, quoi qu'on dise<sup>61</sup>, et même si

---

<sup>61</sup> Cf. Frédérique Martin-Scherrer: «À relire les oeuvres où Cocteau cherche à se dire, à "décaper sa figure" ou à "débrouiller sa pelote", le lecteur désireux de connaître la façon dont l'auteur conçoit et

Cocteau destine plus spécialement ce qu'il nomme sa «poésie critique» à ceux qui «mettent à l'étude la terminologie d'un auteur» (*J.i.*, p. 175), de se faire une idée générale de l'écriture en examinant ses métaphores. Littéraire et imagé, leur découpage du processus créateur pourrait contribuer à former, dans un contexte moderne et profane, un nouveau bréviaire de l'inspiré. En retrempeant l'inspiration à ses sources étymologiques, ils ébauchent, volontairement ou non, une entreprise de régénération, et font preuve de cet esprit historien que prisait tant les frères Schlegel:

«[...] un esprit historien aura toujours pour les mots anciens, si souvent riches non seulement de plus d'intelligence et d'expérience, mais aussi de vitalité et d'unité que beaucoup de prétendus hommes ou grammairiens, un intérêt mêlé de respect et d'amour, et à l'occasion il les rajeunira volontiers.»<sup>62</sup>

Par delà le bouleversement idéologique, l'inspiration pourrait grâce à eux accéder à l'intemporalité, sa polysémie la rendant susceptible de revivre sous un nouvel avatar et de connaître une autre fortune littéraire. Car n'est-ce pas après tout, aujourd'hui comme hier, de «châteaux d'air», essentiellement, qu'il s'agit?

Avant de présenter dans le détail ce découpage commun que je tâcherai de reconstruire à partir des principaux textes théoriques et de quelques oeuvres de fiction de Rilke et de Cocteau<sup>63</sup>, je consacrerai une étude particulière à chacun des deux

---

décrit la création littéraire rencontrera, au fil des textes, moins un discours théorique qu'un train d'images, ou de fantasmes, dont la récurrence est pour le moins frappante. Ces images, intéressantes pour ce qu'elles nous révèlent sur Cocteau, risquent de décevoir quelque peu celui qui, à travers différents écrivains, cherche à se faire une idée plus universelle de ce qu'est l'acte d'écrire.» (*«L'enfantement terrible»*, dans *Lire Cocteau*, C. Burgelin et M.-C. Schapira éd., Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 57)

<sup>62</sup> Fragment 435 de l'*Athenaeum*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 175.

<sup>63</sup> Voici la liste des ouvrages que j'ai retenus, chacun des titres étant accompagné du sigle que j'utiliserai pour le désigner ainsi que de la référence bibliographique de mon édition:

Rainer Maria Rilke, *Oeuvres*, t. 2: *Poésie*, tr. L. Gaspar, A. Guerne, Ph. Jaccottet et J. Legrand, Paris, Seuil, «Le Don des langues», 1972. (*Poésie*)

-----, *Oeuvres*, t. 3: *Correspondance*, tr. B. Briod, Ph. Jaccottet et P. Klossowski, Paris, Seuil, «Le Don des langues», 1976. (*Corr.*)

-----, *Lettres à un jeune poète* suivies de *Réflexions sur la vie créatrice* par Bernard Grasset, trad. B. Grasset et R. Biemel, Paris, Bernard Grasset, 1937. (*L.j.p.*)

auteurs. Ces études, où s'articuleront déjà les questions de la création, du corps et de l'inspiration, fourniront au lecteur l'occasion de se familiariser dès le départ avec certains des aspects les plus importants de leurs poétiques respectives. Elles porteront cependant sur un passage de roman et sur un extrait de scénario de film, que j'ai choisis parce qu'ils permettent d'aborder le thème de l'inspiration en l'isolant le moins possible du réseau de significations qui l'innerve et lui donne toute sa valeur. Si l'importance qui lui est accordée est plus évidente ailleurs, il est intéressant de constater que la fiction corrobore à ces endroits des discours plus explicites: l'aveu de l'oeuvre s'avère là plus convaincant encore que toute conceptualisation, le texte trahissant le secret de sa genèse sans presque avoir l'air de l'effleurer. Ce n'est qu'en deuxième partie que je traiterai le sujet par le biais de ses manifestations officielles, ce qui ne m'empêchera pas d'aller et de venir entre «critique» et «poésie», puisque celles-ci, chez Rilke comme chez Cocteau, ne cessent de dialoguer et de se nourrir l'une l'autre.

---

-----, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, trad. C. David, Paris, Gallimard, «Folio», 1991. (C.M.L.B.)

Jean Cocteau, *Poésies*, dans *Romans. Poésies. Oeuvres diverses*, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche: Classiques modernes», 1995, pp. 225-414. (*Poésies*)

-----, *Le Rappel à l'ordre*, dans *Romans. Poésies. Oeuvres diverses*, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche: Classiques modernes», 1995, pp. 417-561. (*R.o.*)

-----, *Opium. Journal d'une désintoxication*, Paris, Stock, 1983. (*Op.*)

-----, *La Difficulté d'être*, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche: Biblio», 1989. (*D.é.*)

-----, *Journal d'un inconnu*, Paris, Bernard Grasset, 1953. (*J.i.*)

-----, *Orphée* (tragédie en un acte et un intervalle), dans *Oeuvres complètes*, t. 5, Genève, Marguerat, 1947, pp. 9-97. (*Orph.1*)

-----, *Le Sang d'un poète* (scénario du film), Monaco, Éditions du Rocher, 1957. (*S.p.*)

-----, *Orphée* (scénario du film), dans *Orphée. The Play and the Film*, Oxford, Basil Blackwell, «Blackwell's French texts», 1976, pp. 59-129. (*Orph.2*)

-----, *Le Testament d'Orphée* (scénario du film), Monaco, Éditions du Rocher, 1961. (*T.O.*)

**Chapitre I**  
**Études particulières**

## 1. La salle à dîner du château d'Urnekloster

Si les rapports entre création, corps et mémoire ont été mis en lumière avec une remarquable finesse d'analyse par Proust dans la *Recherche du temps perdu*, ils sont aussi un sujet de méditation privilégié dans l'oeuvre de Rilke. Ils apparaissent en filigrane dans un passage des *Carnets de Malte Laurids Brigge* où le narrateur se rappelle un court séjour fait dans son enfance au lugubre château d'Urnekloster, chez son grand-père maternel. Le petit récit en analepsé externe s'insère tout naturellement dans la structure narrative très libre de ces *Carnets* composés de «brèves notations inspirées au hasard de l'instant»<sup>64</sup>, mais il introduit dans l'ensemble une tonalité très particulière, ne serait-ce qu'à cause du cadre solennel et inquiétant dans lequel l'histoire se déroule. Les apparitions d'une revenante, soigneusement préparées par la description d'hôtes étranges dont l'apparence et la conversation suggèrent un flottement fantasmagorique entre le monde des morts et celui des vivants, parachèvent l'effet d'irréalité entretenu pendant toute la durée de l'épisode.

S'il est question là d'écriture, c'est de façon tout implicite, mais il est néanmoins possible d'avancer que le petit récit sous-tend une conception très cohérente de la création artistique et des perspectives qu'elle peut ouvrir. Il attribue en fait à l'activité imaginaire une puissance de sublimation telle qu'elle légitime entièrement la vocation du héros écrivain, qui se trouve ainsi ancrée dans le passé et en quelque sorte préfigurée par lui. On pourrait même aller jusqu'à prétendre voir dans quelques-uns de ses éléments les traces d'une théorie de l'inspiration ainsi qu'une mise en abyme discrète reprenant la problématique d'ensemble de l'ouvrage. Voyons comment tout ceci se traduit dans le texte.

---

<sup>64</sup> Préface de Claude David à mon édition des *Carnets de Malte Laurids Brigge*, p. 10.

Ce récit aux allures de conte fantastique prétend être celui d'un souvenir, mais c'est également un récit du souvenir. Il s'ouvre par un inventaire mémoriel, le narrateur s'avérant incapable de reconstituer en lui l'image fragmentée de la demeure ancestrale:

«Je pouvais avoir en ce temps-là douze ans ou treize ans tout au plus. Mon père m'avait emmené avec lui à Urnekloster. Je ne sais pas à quelle occasion il avait décidé de rendre visite à son beau-père. Il y avait des années que les deux hommes ne s'étaient pas vus, depuis la mort de ma mère, et mon père n'avait encore jamais été lui-même dans le vieux château où le comte Brahe ne s'était retiré que fort tard. Je n'ai jamais revu par la suite la curieuse demeure qui devait passer dans des mains étrangères à la mort de mon grand-père. Quand je la retrouve aujourd'hui, telle que l'a élaborée la mémoire de mon enfance, ce n'est qu'à peine un bâtiment; elle est faite en moi de morceaux épars; il y a ici une pièce, là une autre pièce, ailleurs un bout de couloir, qui ne relie pas les deux pièces, mais qui s'est conservé en moi comme un fragment indépendant. Tout est de la sorte éparpillé en moi - les chambres, les grands escaliers de pierre qui s'abaissent cérémonieusement et d'autres escaliers, d'étroits escaliers tournants, dans l'obscurité desquels on avançait comme le sang avance dans les veines; les chambres des tourelles, les balcons suspendus dans l'espace, les terrasses imprévues sur lesquelles on était projeté tout à coup quand on poussait une petite porte - tout cela est encore en moi et ne cessera jamais d'y être. C'est comme si l'image de cette maison avait été jetée en moi de très haut et s'était abîmée au plus profond de moi-même.» (*C.M.L.B.*, pp. 40-41)

Ce paragraphe est marqué par l'interversion frappante d'un contenant et d'un contenu: l'adulte recèle «au plus profond de [lui]-même» l'imposant bâtiment ayant autrefois abrité l'enfant pendant quelque temps. Or, certains indices textuels autorisent à penser qu'il existe entre ce contenant et ce contenu des rapports analogiques. Le château est en effet décrit de telle façon qu'il semble reproduire par certains de ses aspects la structure et le fonctionnement de l'organisme humain, comme si l'imaginaire

rilkéen se plaisait à renouer, tout en l'inversant, avec cette ancienne théorie philosophique selon laquelle l'homme serait un microcosme correspondant partie à partie avec le macrocosme de l'univers et offrirait par conséquent une image réduite du monde. Ce jeu de poupées russes se compliquerait ici du fait que la petite «matriochka» en vient à renfermer la grande, mais n'importe. Si l'on suit cette piste jusqu'au bout et que l'on prend en considération les implications du principe d'analogie, on pourra peut-être, grâce à l'étude du macrocosme, en apprendre davantage au sujet du microcosme (qui est, somme toute, ce qui nous intéresse dans le cas présent). Aussi me consacrerai-je à cette étude sans plus tarder.

Les morceaux épars de la maison forment une ruine dédaléenne à travers laquelle on se déplace sans s'attarder. Les lieux de passage et de communication tiennent une grande place dans l'énumération, acquérant une autonomie qui les soustrait en partie à leur fonction utilitaire: un bout de couloir ne sert plus nécessairement à assurer la liaison entre deux pièces, et peut constituer un «fragment indépendant»; les escaliers ont un dynamisme propre et «s'abaissent cérémonieusement». Le réseau démembré des pièces et des dégagements est parcouru de façon aléatoire, la mémoire volontaire empruntant la même démarche exploratoire que l'enfant, et sa structure labyrinthique est mise en évidence autant par l'accumulation désordonnée des éléments que par la présence de culs-de-sac imprévus, terrasses ou balcons. La comparaison du trajet dans l'obscurité des escaliers tournants à celui qu'effectue le sang dans les veines invite à voir en ce labyrinthe architectural une image du labyrinthe circulatoire humain ou, dans une perspective plus large, une figure du corps: le mouvement qui projette l'enfant ou le pousse à avancer comme un fluide dans un système vasculaire complexe semble être aussi irrésistible et automatique que la pulsation même de la vie.

Mais à l'évocation des labyrinthes spatial et corporel se superpose celle d'un troisième labyrinthe, abstrait cette fois: le labyrinthe de l'intériorité<sup>65</sup>, siège de l'élaboration mémorielle, lieu paradoxal de la conservation («tout cela est encore en moi et ne cessera jamais d'y être») et de l'éparpillement. La chute de l'image dans cette espèce de réservoir abyssal entraîne à la fois sa fragmentation et sa sauvegarde, son altération et sa consécration. La représentation verticale de la demeure, décrite avec ses escaliers, ses tourelles et ses balcons «suspendus dans l'espace», ne rend que plus spectaculaire encore, en faisant jouer le contraste de la hauteur et de la profondeur, la plongée dans l'abîme intérieur. L'image du gouffre s'inscrit en creux dans celle, vertigineuse, de la maison; elle est en quelque sorte appelée par elle, et la position de suspension dans l'espace peut laisser présager la chute<sup>66</sup> comme elle peut aussi symboliser l'équilibre précaire de l'être au bord du précipice béant qui l'habite.

S'il est vrai que la maison est ici un corps métaphorique, le texte ne pourrait-il pas la doter d'une intériorité, à l'instar de son homologue? Un espace mental de la profondeur, espace figuré s'entend, en venant doubler la charpente anatomique dessinée par les pièces, les couloirs et les escaliers, compléterait l'analogie. Or, la salle à dîner du château convient admirablement bien à ce rôle, et la description qui en est donnée se révèle particulièrement intéressante lorsqu'on l'examine sous cet angle:

«Il me semble cependant que je ne conserve dans mon coeur que la salle où nous avons coutume de nous réunir pour le déjeuner [sic]<sup>67</sup>, tous les soirs à sept heures. Je n'ai jamais vu cette pièce de jour, je ne me rappelle même pas si elle avait des fenêtres et sur quoi elles

<sup>65</sup> Une lettre de Rilke, datée du 26 juin 1914, confirme cette assimilation de l'intériorité au motif du labyrinthe: l'auteur y parle de «[s]es dédales sans fin, et qui remontent si loin» (*Corr.*, p. 346).

<sup>66</sup> Au schème de la chute correspondent, d'une part, la déchéance de la maison, «pass[ée] dans des mains étrangères» à la mort du comte Brahe, et, d'autre part, celle du héros lui-même, aristocrate appauvri et déraciné qui, malgré son faux-col propre et ses mains impeccables, ne réussit pas à donner le change et se sent basculer dans le monde des mendiants et des réprouvés.

<sup>67</sup> La traduction de Maurice Betz indique plus justement «dîner» (*Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Éditions Émile-Paul, 1953, p. 23).



donnaient; chaque fois que la famille y pénétrait, les chandelles brûlaient dans les lourds chandeliers et, en quelques minutes, on avait oublié l'heure et tout ce qu'on avait vu au-dehors. Cette haute salle, qui devait être voûtée, je suppose, était plus forte que tout; avec ses hauts plafonds ténébreux, ses recoins jamais entièrement explorés, elle absorbait toutes les images que l'on portait en soi, sans rien offrir de précis en échange. On était là comme désintégré; on avait perdu toute volonté, toute conscience, tout désir, toute défense. On était comme un emplacement vide. Je me rappelle qu'au début cet état d'anéantissement provoquait en moi presque une nausée, une sorte de mal de mer, que je ne parvenais à dominer qu'en étendant ma jambe, jusqu'à toucher du pied le genou de mon père, assis en face de moi. Je ne remarquai que plus tard qu'il paraissait comprendre, ou du moins tolérer, cette conduite étrange, encore que nos rapports fussent sans chaleur et ne permissent pas d'expliquer une telle attitude de sa part. C'était cependant ce léger contact qui me donnait la force de supporter les interminables repas. Et, au bout de quelques semaines de crispations et d'efforts, je m'étais si bien accoutumé, grâce au pouvoir presque illimité d'adaptation de l'enfance, à l'étrangeté de ces réunions, que je n'avais plus désormais aucune peine à rester assis deux heures à table; les repas passaient même maintenant relativement vite, car j'étais occupé à observer les personnes présentes.» (*C.M.L.B.*, pp. 41-42)

La salle à dîner présente l'aspect d'un lieu fermé et privé de fenêtres, du moins dans le souvenir du narrateur. Isolée du dehors, dont elle est l'envers, elle échappe à ses règles et semble un monde parallèle baignant dans une relative atemporalité («en quelques minutes, on avait oublié l'heure et tout ce qu'on avait vu au-dehors»). En fait, elle possède son temps propre, temps de la subjectivité et de la confusion de tous les temps<sup>68</sup>. Enclose dans le coeur, organe principal de l'appareil circulatoire et siège,

---

<sup>68</sup> Temps de la subjectivité, puisque les repas, au départ «interminables», en viennent à passer «relativement vite»; temps de la confusion des temps, d'abord à cause des apparitions qui surviennent dans la pièce et entraînent une résurgence du passé dans le présent, mais aussi parce que l'hôte des lieux, le comte Brahe, dont la voix «[a] quelque chose du mouvement régulier et indifférent d'une horloge» (*C.M.L.B.*, p. 46), s'entête à considérer le passé et l'avenir comme actuels, n'hésitant pas à s'enquérir de sa défunte fille comme si elle était encore vivante, à «parler sur le même ton» et avec la même familiarité d'une certaine Anna Sophie, qui s'avère être un personnage historique mort «un siècle et demi» auparavant (*ibid.*), ou encore à entretenir une jeune femme «au troisième mois de sa première grossesse» des voyages de l'un de ses fils (*C.M.L.B.*, p. 47). C'est cette horloge achronique dont le mécanisme déréglé avance ou retarde selon son bon plaisir qui préside les dîners.

selon la tradition, de la vie de l'esprit, elle est placée au centre du labyrinthe intérieur, comme elle paraît être, avec ses murs aveugles, au centre de la demeure. Espace de la nuit et de l'ombre, inconnaissable dans sa totalité, elle comporte des zones mystérieuses, «hauts plafonds ténébreux» et «recoins jamais entièrement explorés», où vont se tapir les images. Si elle est «plus forte que tout», c'est qu'elle est dotée, au même titre que la mémoire, d'un immense pouvoir de recel, mais elle garde sans rendre, accumulant son précieux butin «sans rien offrir de précis en échange», ce qui fait d'elle une métaphore de l'inconscient, avec lequel elle a en commun une autre caractéristique: elle est, comme lui, le théâtre de la fantasmagorie et le domaine de l'irrationnel.

Le curieux phénomène par lequel cet inconscient extériorisé accapare des représentants psychiques en les soustrayant à l'empire de la mémoire volontaire mérite que l'on s'y arrête, d'autant plus que la métaphore qui sert à le dépeindre fait intervenir l'idée de souffle. La salle à dîner agit à la manière d'un puissant aspirateur capable d'«absorb[er] toutes les images que l'on port[e] en soi». Pour décrire cette action, le texte original allemand recourt au verbe «heraussaugen»<sup>69</sup>, qui signifie «sucer» ou «aspirer»<sup>70</sup> plutôt qu'«absorber». La particule séparable «heraus» marque une sortie: les images sont donc extraites et attirées par la salle dans un mouvement d'air. Cette effraction provoque chez l'enfant un sentiment de dépossession et de vacuité: les frontières de l'intériorité se révèlent perméables et ne semblent plus suffire à assurer l'intégrité du moi, menacé de dispersion. Le corps, devenu «emplacement vide», réagit à cette expérience limite par la nausée ou le mal de mer, le malaise physique

---

<sup>69</sup> Voici la phrase en son entier: «Dieser hohe, wie ich vermute, gewölbte Raum war stärker als alles; er saugte mit seiner dunkelnden Höhe, mit seinen niemals ganz aufgeklärten Ecken alle Bilder aus einem heraus, ohne einem einen bestimmten Ersatz dafür zu geben.» (Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, dans *Sämtliche Werke*, vol. VI, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1966, p. 730)

<sup>70</sup> En allemand, «aspirateur» se dit «Saugapparat».

concrétisant l'épanchement du sujet hors de l'enveloppe charnelle et sa dilution dans le monde extérieur. Il n'est probablement pas anodin que le «je» cède momentanément la place au «on»<sup>71</sup> dans ce passage: le pronom impersonnel convient sans doute mieux au récit d'une semblable expérience de dépersonnalisation. On peut d'ailleurs remarquer que le retour à la première personne coïncide avec le moment où l'angoisse est surmontée au contact du genou du père, figure d'autorité et seul représentant de la rationalité à la table du comte Brahe<sup>72</sup>.

Le retournement de situation par lequel le narrateur en arrive à contenir la salle à dîner «dans [s]on coeur» implique l'assimilation du trou noir attractif. L'adulte n'est donc plus «emplacement vide»: il est plein du vide même. Il porte en lui ce lieu que nul ne peut éclairer ou explorer dans sa totalité, cet espace insondable qui permet de se faire grenier à images<sup>73</sup>. Cette faculté de rétention semble être pour Rilke le corrélat d'une fermeture progressive de l'être, comme le suggère cette phrase, prise vers la fin des *Carnets*, où il est question de l'expansion de l'intériorité au cours de l'enfance: «À vrai dire, cela ne faisait que croître et que se fermer de toute part, et plus on regardait au-dehors, plus on remuait en soi de choses intérieures: Dieu sait d'où elles venaient.» (*C.M.L.B.*, pp. 198-199)<sup>74</sup> Le séjour à Urnekloster pourrait constituer une période

---

<sup>71</sup> La distribution des pronoms équivaut à celle que l'on trouve dans le texte original, où «ich» («je») s'oppose à «man» («on») et à «ein» («l'un»).

<sup>72</sup> Il sera en effet le dernier à accepter la présence du spectre, et pliera bagage dès que le doute ne sera plus permis.

<sup>73</sup> On trouve dans les *Lettres à un jeune poète* une description assez semblable à celle de la salle à dîner. L'espace dépeint y est explicitement métaphorique, ce qui me conforte dans mon interprétation. Néanmoins, il renvoie cette fois non pas à la seule vie intérieure, mais à la vie de l'individu dans son ensemble, c'est-à-dire, également, au monde: «Si nous nous représentons la vie de l'individu comme une pièce plus ou moins grande, il devient clair que presque tous n'apprennent à connaître qu'un coin de cette pièce, cette place devant la fenêtre, ce rayon dans lequel ils se meuvent et où ils trouvent une certaine sécurité. Combien plus humaine est cette insécurité, pleine de dangers, qui pousse les prisonniers, dans les histoires de Poé, à explorer de leurs doigts leurs cachots terrifiants, à tout connaître des frayeurs indicibles qui en viennent!» (*L.j.p.*, pp. 94-95)

<sup>74</sup> Ceci dit, il s'en faut de beaucoup que la fermeture dont parle Malte ne soit hermétique. Le troublant phénomène d'osmose dont l'enfant est victime dans la salle à dîner se reproduit à l'âge adulte, mais son sens est alors inversé: l'homme, plutôt que de sentir ses images intérieures lui

charnière dans cette évolution du personnage, dans la mesure où l'enfant se découvre alors, de façon essentiellement positive, voire même victorieuse, un potentiel insoupçonné en la matière.

On remarque d'abord que le jeune Malte apprend assez rapidement à dominer le sentiment de vide et de dessaisissement (j'emploie ce terme à dessein) éprouvé au départ. La salle à dîner cesse d'être un actant et devient théâtre, l'observation des personnes présentes fournissant à l'enfant une foule de nouvelles images à accumuler. On ne peut s'empêcher de s'aviser néanmoins que, derrière la perte temporaire des images intérieures, se profile l'ombre d'une autre perte, définitive celle-là, à laquelle le narrateur ne fait que très brièvement allusion, mais qui suscite de multiples échos dans le texte: la perte de la mère. Cette mort demeure abstraite, comme recouverte d'un voile, car le manque de détails à son sujet empêche le lecteur d'en connaître les circonstances et la cause. Notons que cette apparente omission est d'autant plus remarquable que le séjour à Urnekloster est vraisemblablement la première incursion du jeune Malte dans le monde maternel depuis le décès, et que le souvenir de cet événement, qui devrait s'en trouver ravivé, pourrait tout naturellement être évoqué à cette occasion grâce à une analepse externe. En fait, la mère, jamais décrite avec précision, jamais appelée, ne cesse d'être présente dans son absence même, présente en tant qu'elle est absente et en tant qu'elle est perdue. C'est indirectement qu'elle se trouve convoquée. Le texte lui crée en effet deux doubles parmi les figures qui s'offrent au regard attentif de l'enfant: le premier est clairement identifié comme tel par le narrateur; le second demeure dissimulé<sup>75</sup>.

---

échapper, est assailli au contraire par celles de l'extérieur, à l'expérience initiale de dépouillement correspondant celle d'un accueil exacerbé.

<sup>75</sup> Dans les deux cas, on pourrait parler d'«équivalent imprécis», par opposition à l'expression «einen bestimmten Ersatz zu geben».

Le premier de ces doubles semble a priori plutôt décevant: il s'agit de Mlle Mathilde Brahe, vieille fille passablement ridicule et «cousine éloignée» (*C.M.L.B.*, p. 43) de la mère de Malte. La nature vague du lien de parenté qui l'unit à la défunte concorde avec le fait qu'elle ne renvoie qu'une image altérée de celle-ci. Si la mère avait une «silhouette frêle et svelte» et des «traits fins et délicats», sa cousine, elle, est «extraordinairement forte» (*ibid.*) et son visage n'est qu'un reflet grossier du visage de la morte:

«J'ai compris plus tard que tous les détails qui constituaient la physionomie de ma mère étaient en effet présents sur le visage de Mlle Brahe - on eût dit seulement qu'un visage étranger était venu se glisser par-dessous, gauchissant, déformant les traits et les privant de toute cohérence.» (*C.M.L.B.*, p. 44)

Le corps tout entier de Mathilde Brahe paraît obéir à un principe d'expansion anarchique qui n'est pas sans faire penser au travail de déstructuration opéré par la mort. Échappant au contrôle, il suggère, par sa «chair molle et paresseuse» ainsi que par ses mouvements «imprécis et las» (*C.M.L.B.*, p. 43), un retour à l'informe, à l'inerte, bref, à une sorte de degré zéro de la matière. Il se liquéfie littéralement, et c'est comme s'il ne devait qu'à un équilibre précaire de ne pas se transmuier sur-le-champ en quelque magma originel: la chair de la dame «se dévers[e] à l'abandon» dans ses vêtements, et «sans cesse ses yeux débord[ent] de larmes»<sup>76</sup> (*ibid.*). Cette fonte continue fait de Mathilde Brahe un être inconsistant auquel son «âge indécis», ses «lâches vêtements de couleur claire» (*ibid.*), sa passion pour le spiritisme et sa conversation centrée exclusivement sur le passé<sup>77</sup> confèrent un caractère étrange et même morbide.

---

<sup>76</sup> Le texte original allemand a lui aussi recours à ces métaphores liquidiennes: «Sie war zu jener Zeit außerordentlich stark, von einer weichen, trägen Fülle, die gleichsamachtlos in ihre losen, hellen Kleider hineingegossen war»; «ihre Augen flossen beständig über» (*op. cit.*, p. 731).

<sup>77</sup> «Elle interrogeait mon père sur des gens qu'il avait connus autrefois dans des villes étrangères, elle se remémorait des impressions éloignées, elle s'attendrissait jusqu'aux larmes en évoquant le souvenir d'amies défrites et d'un certain jeune homme, dont elle suggérait qu'il l'avait aimée, sans qu'elle eût voulu répondre à sa sympathie instantane et sans espoir.» (*C.M.L.B.*, pp. 45-46)

Cette voyante de pacotille est bientôt relayée par un spectre véritable<sup>78</sup>, qui représente une seconde hypostase de la mère morte: le fantôme de Christine Brahe. Ancêtre lointaine de la famille, la revenante se manifeste régulièrement au moment des repas pris en groupe dans la salle à dîner. Malte et son père sont ainsi témoins de quatre de ses apparitions, la première étant indirectement annoncée par un passage où il est justement question de la mère du héros:

«Le comte Brahe considérait comme une particulière gracieuseté envers mon père de lui parler de sa défunte épouse, ma mère. Il l'appelait la comtesse Sibylle et chacune de ses phrases paraissait s'achever par une question à son sujet. Et j'avais l'impression, je ne sais pourquoi, qu'il s'agissait d'une très jeune fille, vêtue de blanc, qui pouvait à tout moment surgir parmi nous.» (*C.M.L.B.*, p. 46)

À la relecture, cette impression fait figure de prémonition. Le choix même du prénom maternel, lié à l'occulte et à la divination, et dont on ne trouve dans le texte que cette unique occurrence, s'harmonise avec l'aura de mystère qui baigne l'épisode et contribue à préparer l'introduction d'éléments surnaturels dans le récit. Le surgissement anticipé se produit à peine quelques paragraphes plus loin, à ceci près que ce n'est pas la comtesse Sibylle mais Christine Brahe qui fait son entrée dans la pièce:

«Une porte, que j'avais toujours crue fermée et dont on m'avait dit qu'elle menait à l'entresol, s'était ouverte sans bruit et peu à peu et, soudain, comme je regardais là-bas avec une sensation toute nouvelle pour moi de curiosité et de stupeur, une dame svelte et vêtue de clair passa par l'entrebaïllement obscur de la porte et dirigea lentement ses pas vers nous.» (*C.M.L.B.*, p. 48)

Outre leur sveltesse et leurs vêtements clairs, ressemblances frappantes mais en définitive assez rudimentaires, les deux femmes partagent une caractéristique

---

<sup>78</sup> En fait, elle lui cède littéralement la place: «elle ne souhaite pas rencontrer Christine» (*C.M.L.B.*, p. 48); «[...] elle se leva soudain en poussant un grand cri plaintif et disparut. // Au même instant, mes regards se portèrent involontairement vers une certaine porte et en effet: Christine Brahe faisait son entrée.» (*C.M.L.B.*, p. 51)

autrement remarquable: elles sont toutes les deux associées au thème de l'image perdue. Si Christine Brahe est condamnée à l'errance, c'est que le tableau qui la représentait manque dans la galerie aux portraits du château. Il demeure introuvable, et la revenante, qui «veut se voir» (*C.M.L.B.*, p. 124), le cherche inlassablement, ne pouvant se servir d'un miroir pour satisfaire son désir, car la glace dans laquelle elle se contemple ne réfléchit pas son image: «Elle n'est pas dedans» (*C.M.L.B.*, p. 125). Quant à la mère de Malte, elle n'est plus au début de l'épisode qu'une image estompée dont son fils tâche en vain de se souvenir, et que seule l'observation prolongée de sa cousine permet de préciser: «Plus je [...] regardais [Mathilde Brahe] et plus je retrouvais sur son visage tous les traits fins et délicats que, depuis la mort de ma mère, je ne parvenais plus bien à me remémorer» (*C.M.L.B.*, p. 43). L'image préservée, qu'il s'agisse de celle de la mère ou de celle de Christine Brahe, assurerait à la morte une certaine forme de pérennité dans le monde des vivants. Elle est un gage de durée, que son support soit mémoriel ou pictural. Dès lors, on peut penser que le spectre de Christine Brahe joue dans le récit un rôle essentiellement symbolique. Par un mécanisme qui tient presque de la métonymie, la représentation que se fait le héros de sa propre mère morte est déplacée et projetée sur le personnage de la revenante. Christine Brahe serait-elle implicitement posée par le texte en figure accusatrice? Chose certaine, elle constitue un troublant rappel du tribut que Malte, miroir infidèle, se doit de rendre à sa défunte mère.

J'ai dit plus haut que l'épisode d'Urnekloster se signalait par une victoire. Effectivement, non seulement le héros parvient-il à surmonter l'épreuve du vide grâce à l'observation, mais encore cette observation se trouve-t-elle récompensée à peu de temps de là par la reconquête de la plus précieuse des images intérieures disparues, image dont la perte était même antérieure à l'expérience de la salle à dîner:

«[...] c'est seulement depuis que je voyais tous les jours Mathilde Brahe que je savais à nouveau ce qu'avait été le visage de la défunte; peut-être même le découvrais-je pour la première fois. C'est seulement à ce moment qu'à partir de détails innombrables se composa en moi l'image de ma défunte mère, cette image qui partout m'accompagne.» (*C.M.L.B.*, pp. 43-44)

Les détails familiers décelés sur le visage étranger servent à construire le souvenir du visage oublié. Il s'agit bien ici d'une construction: le référent escamoté n'est pas nécessairement restitué dans son intégrité, car l'image obtenue ne résulte pas d'une recomposition mais d'une composition («se composa»)<sup>79</sup>. Une unité nouvelle est donnée aux fragments épars qui, comme les morceaux de la maison abîmée, gisaient «au plus profond de l'être». Qui plus est, le souvenir façonné pourrait même surpasser l'original en s'avérant plus authentique que lui («peut-être même le découvrais-je pour la première fois»). Il est à son modèle (le souvenir fragmentaire du référent) ce que le portrait est au reflet absent du miroir. Là où le miroir fait défaut, là où les doubles se révèlent insuffisants, c'est sur le portrait que l'on se repose. Fidèle à une réalité d'un autre ordre que celui du visible, il gagne en pouvoir de révélation ce qu'il perd en exactitude.

Cette découverte marque le point ultime d'un raffinement progressif du rapport à la mort observable au sein de la famille de Malte. L'ordre même des descriptions des divers personnages ménage cette gradation, qu'il est possible de diviser en trois stades successifs, à chaque stade correspondant une figure différente. La première est celle de l'oncle, commandant à la retraite qui s'adonne à des expériences d'alchimie et s'amuse également à disséquer des cadavres et à «les traiter selon une méthode mystérieuse qui leur perme[t] de résister à la putréfaction» (*C.M.L.B.*, p. 43). La deuxième est celle de Mathilde Brahe, qui «entret[ient] une correspondance très intense avec un spirite autrichien» (*ibid.*). À la description de la vieille fille se mêle la

---

<sup>79</sup> En allemand: «setzte sich zusammen» (*op. cit.*, p. 732).



réflexion du héros au sujet de l'image de sa mère. Alors que l'oncle s'acharne à conserver le corps des morts et que Mathilde Brahe prétend plutôt établir un contact avec leur esprit par spirite interposé, que fait Malte, sinon découvrir un moyen qui, sur le plan abstrait, permet d'atteindre le but que visent les deux autres? Pour conjurer la mort, Malte a recours à l'image-substitut, «cette image qui partout [l']accompagne». Par un travail de composition qui conjugue les ressources complémentaires de la mémoire et de l'imagination, il parvient à se servir des données immédiates que lui fournit le présent pour réinventer le passé. La contrainte du temps semble miraculeusement abolie. À travers le nouveau transparaît l'ancien; à travers l'autre, le même. Malte donne au visage de la morte «einen bestimmten Ersatz»<sup>80</sup>, cet «équivalent précis» qui lui manquait, faisant ainsi pour sa mère ce qu'un autre membre de la famille, le jeune Erik, son alter ego, essaie de faire pour Christine Brahe, suivant un parallélisme impeccable<sup>81</sup>: retrouver le portrait manquant, la grande image volée.<sup>82</sup>

Or, cette image volée est justement recouverte dans la salle à dîner voleuse d'images. La victoire est par conséquent double. La pièce, qui pouvait figurer un inconscient opaque et inquiétant où toute image semblait devoir rester emprisonnée à jamais, devient le cadre d'une émergence du souvenir. Le centre du labyrinthe

---

<sup>80</sup> Voir note 69.

<sup>81</sup> «Mais, comme je m'approchais, [Erik] dit: "Son portrait n'est pas là, nous sommes toujours à le chercher là-haut." Avec sa voix basse et celui de ses yeux qui était mobile, il indiquait vaguement quelque chose situé au-dessus. Et je compris qu'il voulait parler du grenier. Mais soudain une étrange pensée traversa mon esprit.

"Nous?" demandai-je, "est-elle donc en haut?"

"Oui", fit-il avec un signe de tête, en restant tout à côté de moi.

"Elle cherche aussi?"

"Oui, nous cherchons."

"On l'a donc enlevé, le portrait?"

"Oui, pense donc", dit-il avec indignation. Mais je ne compris pas bien ce qu'il voulait dire.

"Elle veut se voir", murmura-t-il tout contre moi.

"Ah bon!" dis-je, comme si je comprenais.» (*C.M.L.B.*, p. 124)

<sup>82</sup> Notons qu'en allemand le mot «Bild» désigne à la fois l'image et le portrait.

corporel, à l'opposé de son homologue avare et stérilisant, se change en un terreau fertile où les images absorbées fructifient. Naguère «emplacement vide», il se fait receleur à son tour, et se révèle doté d'une force qui vaut celle de l'adversaire. Le héros éprouve, au terme de cette expérience que l'on pourrait désormais qualifier d'initiatique, le pouvoir de ses propres ténèbres et de ces «recoins jamais entièrement explorés» qu'il porte en lui. C'est dans cet espace intérieur («en moi») qu'un travail inconscient fait suite à l'observation et que «se compos[e]» l'image, la voix pronomiale indiquant bien que la volonté du sujet n'a pas part à cette élaboration. L'inconscient n'est plus un trou noir; il n'est plus ce centre dévorant qui engloutit sa proie «sans rien offrir de précis en échange». Au contraire, il finit par rendre ce qui s'est formé en lui, ce don pouvant donner prise à une exploitation créatrice éventuelle. Au dessaisissement succède le saisissement; au vide, l'omniprésence de l'image. Et à la nausée, au mal de mer, au mouvement forcé de l'aspiration («herausaugen»), représentation paroxysmique et dramatisée du phénomène de l'oubli, on est déjà tenté d'opposer le souffle inverse de l'inspiration, ce souffle par lequel le sujet, plutôt que d'être avalé par le monde extérieur, se l'approprie après s'en être imprégné jusqu'au plus profond de sa chair. Si l'inspiration a une source corporelle, c'est, on l'aura compris, dans la mesure où le corps est le siège d'une mémoire enfouie et d'un inconscient auxquels il est parfois possible d'accéder de façon fugitive et partielle par le labyrinthe inextricable de la chair, bref, dans la mesure où il est une maison semblable à ce château d'Urnekloster dont les couloirs et les pièces communicantes débouchent sur la mystérieuse salle à dîner - la comparaison valant à ceci près que le cœur du labyrinthe charnel, lui, peut redonner ce qu'il vole<sup>83</sup> et que c'est alors que le courant d'air change de sens. Le moment de l'inspiration serait celui de cette virevolte.

---

<sup>83</sup> On pourrait, à la limite, considérer que la salle à dîner en fait autant, du moment où, par l'intermédiaire des deux doubles, elle rend finalement possible la formation de l'«Ersatz»: d'adversaire, elle se transformerait ainsi, somme toute, en adjuvant.

L'inspiration serait donc, chez le Rilke des *Carnets*, non plus une insufflation venue de l'extérieur, mais l'instant de la reconquête du perdu, celui-ci ne se faisant pas jour sous sa forme initiale mais sous une forme neuve qui porte à la fois le sceau du passé et celui du présent, le sceau de la mémoire et celui de l'imagination. J'avais plus haut que la contrainte du temps semble alors être abolie. Il serait plus juste de dire qu'elle est transcendée, car l'image retrouvée-composée tient davantage du pont que de l'anachronisme. Elle surplombe deux rives temporelles sans effacer pour autant la distance qui les sépare, et le maintien de cet écart est sa marque. C'est d'ailleurs la marque de toute image, même lorsque celle-ci se réduit au simple doublet mnésique de la perception, comme l'explique Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*:

«L'image, d'après l'analyse commune, est après l'objet: elle en est la suite; nous voyons, puis nous imaginons. Après l'objet viendrait l'image. "Après" signifie qu'il faut d'abord que la chose s'éloigne pour se laisser ressaisir. Mais cet éloignement n'est pas le simple changement de place d'un mobile qui demeurerait, cependant, le même. L'éloignement est ici au coeur de la chose. La chose était là, que nous saisissions dans le mouvement vivant d'une action compréhensive, - et, devenue image, instantanément la voilà devenue l'insaisissable, l'inactuelle, l'impassible, non pas la même chose éloignée, mais cette chose comme éloignement, la présente dans son absence, la saisissable parce qu'insaisissable, apparaissant en tant que disparue, le retour de ce qui ne revient pas, le coeur étrange du lointain comme vie et coeur unique de la chose.»<sup>84</sup>

La puissance de l'image-substitut, spectre aussi impassible et lointain que celui de Christine Brahe, l'«indifférente» (*C.M.L.B.*, p. 48), «l'étrangère» (*C.M.L.B.*, p. 49), est celle même de l'art, la faille se creusant, évidemment, dans le cas de l'image proprement poétique<sup>85</sup>. Contrairement au reflet, l'«Ersatz» est nostalgique. Il dit la

<sup>84</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, «Folio/Essais», 1994, p. 343.

<sup>85</sup> Gilbert Durand, reprenant sur ce point la critique sartrienne de la psychologie classique, le souligne dans l'introduction des *Structures anthropologiques de l'imaginaire*: «[...] si la mémoire colore bien l'imagination de résidus *a posteriori*, il n'en est pas moins exact qu'il existe une essence propre à l'imaginaire différenciant la pensée du poète de celle du chroniqueur ou du mémorialiste» (*op. cit.*, p. 16).

douleur en même temps que le retour<sup>86</sup>, la perte en même temps que la chose perdue. Mais l'éloignement qui cause cette nostalgie donne en revanche plus de prix à ce qui est conservé. Il permet la stylisation, cette aberration souvent plus heureuse qu'une conformité scrupuleuse avec la réalité. À ce qui subsiste de la chose (le reflet infidèle) peut s'ajouter la plus-value que confère le regard de celui qui a perdu (le portraitiste). C'est là le principe de l'écriture. Partant, il n'est pas étonnant que l'épisode d'Urnekloster soit le premier auquel s'attaque Malte après avoir reconnu la nécessité d'écrire<sup>87</sup>: il se trouve que ce premier écrit délibérément assumé<sup>88</sup> affirme indirectement la toute-puissance de la création. Récit du triomphe de la faculté d'invention sur la perte et sur l'oubli, il raconte ce qu'on pourrait considérer comme une première expérience d'écriture figurée, ou encore comme le ferment de l'oeuvre future, à savoir la composition de l'image de la mère morte. S'agirait-il d'un texte-clef, dont l'importance dans l'oeuvre de Rilke pourrait être comparée à celle de la scène de la madeleine dans l'oeuvre de Proust, et qui ferait de la mère perdue la source première d'inspiration de l'écrivain? C'est à tout le moins un exemple fascinant, encore que peu apparent, de mise en abyme, le petit récit condensant l'expérience globale du héros sous plusieurs rapports et se trouvant par là même à illustrer certains des postulats les plus importants de la poésie rilkéenne. Ce statut particulier rend plus significative la référence à l'élément aérien et donne plus de poids à l'interprétation qu'il a été possible d'en fournir, interprétation qui met en évidence son rapport avec le corps et le souvenir

---

<sup>86</sup> «Nostalgie» vient des mots grecs «nostos» et «algos», qui signifient respectivement «retour» et «douleur».

<sup>87</sup> L'épisode, qui occupait presque la position inaugurale dans l'un des brouillons retrouvés des *Carnets*, a par la suite été déplacé et inséré à l'endroit précis de la trame narrative où est formulée la résolution du héros. Situé immédiatement après ces deux phrases, il est selon toute apparence le résultat de la mise à exécution du projet qu'elles exposent: «Il va falloir que ce jeune étranger insignifiant, Brigge, s'installe dans son cinquième étage et écrive jour et nuit. Oui, il va falloir qu'il écrive, c'est ainsi que cela va finir.» (*C.M.L.B.*, p. 40)

<sup>88</sup> «J'ai vingt-huit ans et il ne s'est encore à peu près rien passé. Récapitulons: j'ai écrit une étude sur Carpaccio, qui est mauvaise, un drame intitulé *Mariage* qui veut prouver une thèse fautive avec des moyens équivoques, et des vers. Hélas! les vers signifient si peu de chose quand on les écrit trop tôt.» (*C.M.L.B.*, pp. 35-36)

plutôt qu'avec une quelconque entité transcendante et une expérience d'ordre mystique. Mais, pour montrer qu'il s'agit bien là d'une mise en abyme, il convient tout d'abord de résumer brièvement l'aventure poétique que relatent les *Carnets*.

Le livre s'ouvre par une description terrible du Paris du début du siècle et de ses hôpitaux. Dans cette grande ville où déambule le héros, pauvreté, maladie et mort semblent être devenues les nouvelles croix de chemin. Le manque de sens s'y fait si cruellement sentir, et, en même temps, tant de significations vierges y affleurent qui ne demandent qu'à être élucidées, qu'écrire devient la seule solution envisageable pour celui qui ose admettre, du plus profond de son anonymat, l'insuffisance flagrante des justifications communément admises:

« Est-il possible, pense-t-il, qu'on n'ait encore rien vu, rien su, rien dit qui soit réel et important? Est-il possible qu'on ait eu des millénaires pour regarder, pour réfléchir, pour enregistrer et qu'on ait laissé passer ces millénaires comme une récréation dans une école, pendant laquelle on mange sa tartine et une pomme?

Oui, c'est possible.» (*C.M.L.B.*, pp. 38-39)

Même s'il a conscience de n'être que «le premier venu» (*C.M.L.B.*, p. 40), ni élu ni même plus apte qu'un autre à rattraper le temps perdu, Malte sent qu'il ne peut se dérober après en être arrivé à un tel constat. Il s'engage donc à témoigner par le moyen de l'écriture d'une réalité injustement négligée, reléguée à l'arrière-plan parce que plus difficile d'accès, et pourtant capitale. Reprenant à son compte une partie du projet baudelairien, il reconnaît la nécessité de n'imposer aucune limite à cette investigation et d'attacher son regard sur l'horrible et sur le répugnant aussi bien que sur le reste<sup>89</sup>. Ce faisant, il se charge d'une mission rédemptrice, la seule, peut-être,

---

<sup>89</sup> Par delà Baudelaire, l'accueil du terrible est déjà assumé, à titre programmatique du moins, par les romantiques allemands, comme en fait foi cette phrase du fragment 310 de l'*Athenaeum*: «Même lorsqu'on choisit des objets terrifiants, tout dépend de la manière de les traiter, qui peut répandre sur

qui puisse constituer aux yeux de Rilke un équivalent moderne du sacrifice de la sainteté. Que la réalité cherchée à ce prix si élevé ait, ultimement, partie liée avec la mort ne fait aucun doute. Les *Carnets* assurent d'un bout à l'autre, opiniâtrement, l'approche de cette «hypothèse essentielle» qui sera formulée ainsi beaucoup plus tard dans l'oeuvre de Rilke:

«[L]'affirmation de la vie et celle de la mort se révèlent ne faire qu'un. Reconnaître l'une sans l'autre serait [...] une limitation qui exclurait finalement tout infini. La mort est *la face de la vie* détournée de nous, non éclairée par nous: nous devons essayer de réaliser la plus grande conscience de notre existence, qui est chez elle dans *les deux domaines illimités, par l'un et l'autre inépuisablement nourrie...*» (*Corr.*, pp. 588-589)

Il n'appartient pas encore à Malte, toutefois, de goûter la sérénité de cette constatation, si tant est que son créateur, dans son oeuvre poétique majeure, *Les Élégies de Duino*, y soit lui-même parvenu. Le résultat de son entreprise demeure hypothétique, et l'auteur, dans une lettre du 19 octobre 1907, exprime ainsi son opinion à ce sujet:

«Et du même coup (pour la première fois), je comprends le destin de Malte Laurids. N'est-ce pas que cette épreuve l'a dépassé, qu'il ne l'a pas surmontée dans la réalité, même si, en pensée, il était convaincu de sa nécessité au point de la rechercher d'instinct et si longtemps qu'elle finit par s'accrocher à lui pour ne plus le lâcher? Le livre de Malte Laurids, s'il s'écrit un jour, ne sera rien d'autre que le livre de cette découverte, par quelqu'un qui n'était pas à sa hauteur. Peut-être a-t-il quand même passé l'épreuve: car il a écrit la mort du chambellan<sup>90</sup>; mais, comme un Raskolnikov, il est resté à mi-chemin, épuisé par son acte, cessant d'agir au moment même où l'action devait commencer, de sorte que sa toute fraîche liberté s'est retournée contre lui, et parce qu'il était sans défense, l'a déchiré.» (*Corr.*, p. 116)

---

eux le souffle lénifiant de la beauté, et l'a effectivement répandu dans l'art et la poésie grecs.» (Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, dans *op. cit.*, pp. 144-145)

<sup>90</sup> Voir *C.M.L.B.*, pp. 27-32.

Détaché du parcours principal que retracent les *Carnets*, l'épisode d'Urnekloster semble échapper à ces considérations. Alors que la quête de Malte se solde au mieux par un demi-échec, ce souvenir est placé à certains égards, on l'a vu, sous le signe de la victoire. Mais un examen plus approfondi révèle qu'il contient en germe la plupart des propositions qui viennent d'être présentées. Premièrement, le récit débouche très vite sur la relation d'une épreuve, celle-ci donnant à l'expérience de création qui en dérive une dimension ascétique qui n'est pas sans rappeler la valeur sacrificielle accordée à l'écriture dans le reste de l'ouvrage<sup>91</sup>. Le fait qu'elle soit surmontée ne laisse cependant en rien prévoir le sort tragique de Malte et contredit plus qu'il ne l'annonce le bilan très sombre que dresse Rilke dans sa lettre du 19 octobre 1907. Cette contradiction n'est toutefois qu'apparente, car une remarque du narrateur, remarque a priori purement anecdotique, vient troubler le récit par ailleurs assez favorable du séjour à Urnekloster. Il y est question d'un fils que Christine Brahe aurait eu et auquel il n'est pas particulièrement hasardeux, à la suite des observations dont j'ai fait état précédemment, d'assimiler Malte:

«En ce temps-là, je ne savais rien de [l]histoire [de Christine Brahe]. Je ne savais pas qu'elle était morte, il y avait longtemps, très longtemps, en donnant le jour à un garçon, voué à un destin douloureux et cruel, - je ne savais pas qu'il s'agissait d'une morte.»  
(*C.M.L.B.*, p. 51)

Ce présage indirect<sup>92</sup>, en apportant un contrepois au succès remporté sur le plan imaginaire, accorde le sens<sup>93</sup> général de l'extrait avec celui de l'ensemble auquel il appartient. En fait, la combinaison d'une réussite créatrice et d'un échec existentiel correspond très exactement à l'hypothèse mise de l'avant par Rilke lui-même et selon

---

<sup>91</sup> On constatera de plus, en se reportant à la note 74, que la nature même de cette épreuve en fait la réciproque exacte ou, si l'on veut, le cliché de l'épreuve future.

<sup>92</sup> Cf. à ce sujet ce passage d'une lettre datée du 16 février 1914: «Quand mon esprit, à Rome, rencontra pour la première fois, mystérieusement, le personnage imaginaire de Malte, je fus bouleversé de comprendre aussitôt qu'il était appelé à mourir jeune.» (*Corr.*, p. 300)

<sup>93</sup> Sens présumé, bien sûr, et qui n'a rien d'un sens unique.

laquelle le héros, tel un second Raskolnikov, ne pourrait tirer avantage de sa liberté fraîchement conquise et sortirait de l'épreuve victorieux mais déchiré. L'épisode fournirait donc d'une manière déguisée la structure actantielle générale des *Carnets*, la respectant jusque dans son ambivalence ultime.

D'autres rapprochements peuvent être effectués qui permettent d'étayer cette thèse et de confirmer la présence d'une mise en abyme dans l'extrait. Ainsi s'y dessinent, en plus de l'issue de la quête, son chemin et le but qu'elle vise, ou, en d'autres termes, ses moyens et sa fin: on y devine que c'est d'une entreprise d'appivoisement de la mort qu'il s'agit essentiellement, et qu'une telle entreprise ne peut être envisageable que du moment où elle est fondée sur une lecture et une écriture du monde. En décelant, malgré les traits déformants qui font obstacle à un regard véritable, la ressemblance profonde entre le visage de Mathilde Brahe et celui de sa mère, le jeune Malte accède concrètement à la réalité qui se cache sous le visible. L'opération toute simple de la lecture du visage prend une valeur emblématique si l'on songe que c'est à la recherche constante de cette réalité secrète et à sa divulgation que l'adulte décide de consacrer son existence, le monde devenant pour lui un gigantesque palimpseste à déchiffrer. D'autre part, en donnant de la cohérence au gauchi, en imposant une forme à l'informe pour obtenir l'image finale, l'enfant ajoute au déchiffrement un geste structurant, et ce travail de composition, s'il demeure inconscient, n'en est pas moins l'ébauche d'une écriture. Ne manque à l'image de la mère qu'une incarnation verbale pour qu'elle devienne oeuvre littéraire, mais ne pourrait-on pas dire que cette incarnation lui vient finalement à travers le récit de sa genèse, comme si, trop primordiale pour constituer le sujet de l'oeuvre d'art et faire l'objet d'une description, elle ne pouvait qu'être abordée par son entour et servir de pré-texte à un récit dont elle constituerait le centre préservé, intouchable et fuyant? Là serait la clef de voûte de l'épisode d'Urnekloster, qui lui-même concentrerait l'essentiel



des *Carnets* en donnant un abrégé de la démarche intellectuelle du héros, l'écriture y apparaissant comme le prolongement nécessaire à donner à la lecture révélatrice du monde<sup>94</sup>.

Mais qu'en est-il de la fin à laquelle tend cette démarche? Prétendre que la motivation de l'activité artistique se limite chez Rilke au besoin d'apprivoiser la mort serait sans doute simpliste. Aussi me semble-t-il préférable de considérer que cet apprivoisement est pour Malte l'un des possibles (mais non le moindre<sup>95</sup>) que l'écriture laisse envisager. Si le récit du séjour à Urnekloster insiste jusqu'à la lourdeur sur une pénible oscillation de la vie à la mort et de la mort à la vie, les personnages semblent condamnés à exécuter une interminable valse-hésitation entre ces deux pôles<sup>96</sup>, la découverte de Malte n'en apparaît que plus réconciliatrice. En affirmant la survie de la mère disparue sans en faire oublier pour autant la perte, l'image-substitut stabilise le balancement. Elle réussit à concilier ce qui semblait jusque-là inconciliable. Son succès tient à ce qu'elle réduit le paradoxe en se l'assimilant, allant même jusqu'à en

---

<sup>94</sup> Le projet rilkéen se montre par là foncièrement herméneutique, la tâche assignée à l'écrivain étant à proprement parler celle d'un interprète.

<sup>95</sup> La lettre du 19 octobre 1907 permet de mesurer l'importance de cet enjeu, puisqu'on peut y lire que c'est le fait d'avoir «écrit la mort du chambellan» qui a peut-être valu à Malte de «pass[er] l'épreuve». Écrire la mort serait, d'après ce commentaire, l'ultime pas à franchir, le seuil au delà duquel s'étendrait la liberté.

<sup>96</sup> Ceci vaut pour Christine, morte revenant parmi les vivants, pour Mathilde, vivante fascinée par tout ce qui touche la mort et sans cesse tiraillée par des mouvements contraires (rester une et se liquéfier - voir ci-dessus, p. 36; passer du silence à un bavardage incohérent - voir *C.M.L.B.*, pp. 45 et 51), et pour l'oncle, qui, en plus de rechercher passionnément un moyen de conserver les cadavres, porte lui-même la marque de la mort («L'oncle qui était assis à côté de moi était un vieil homme, dont le visage dur et hâlé portait quelques taches noires, dont j'appris plus tard qu'elles provenaient de l'éclatement d'une charge de poudre», *C.M.L.B.*, p. 43), mais aussi pour les deux autres personnages évoqués, à savoir le grand-père et le jeune Erik: l'un, perdu dans son fauteuil, avec son visage semblable à un «masque» (*C.M.L.B.*, p. 46) et sa voix d'outre-tombe, semble se résorber, et le signe le plus flagrant de sa précarité est probablement la difficulté qu'éprouve le narrateur à le nommer («J'avais toujours le sentiment qu'aucun nom précis ne pouvait être attaché à cette personnalité, si accusée à de certains moments, mais, l'instant d'après, à nouveau entièrement effacée», p. 44); l'appartenance de l'autre au monde des vivants est également problématique: «malingre», «pâle», les lèvres «étroitement closes» et un oeil «sans cesse fixé dans la même direction, comme si on l'avait vendu et qu'il ne comptât plus» (*C.M.L.B.*, p. 44), il est promis à une fin précoce (voir *C.M.L.B.*, pp. 126-127).

faire son principal trait définitoire. Elle sert, encore une fois, de pont. Par extension, on peut affirmer que ce rôle est également joué par l'écriture. Celle-ci se présente ainsi, dès lors, et c'est en cela qu'Urnekloster synthétise le plus admirablement le reste, comme une activité totalisante qui permet de rendre compte de la dualité intrinsèque de la vie et d'unir ses deux faces, l'éclairée et la détournée, en transcendant leur opposition<sup>97</sup>. L'existence s'en trouve augmentée, et le monde, «agrandi de sa plus vaste moitié» (*Corr.*, p. 589).

À travers la relation d'un souvenir d'enfance se cristallisent donc les propositions essentielles des *Carnets* ainsi que les principes fondamentaux autour desquels s'articule la conception de l'écriture de Rilke. Dans cette perspective, l'épisode d'Urnekloster pourrait être considéré comme un récit fondateur par l'intermédiaire duquel le texte se crée une légitimité. Le jeune Malte réinventant l'image de sa mère y fait fonction de précurseur, et le rappel de son expérience donne au narrateur l'occasion de confirmer sa vocation en lui prêtant une origine et de se poser plus sûrement qu'il ne l'avait fait jusqu'alors en figure d'écrivain<sup>98</sup>. Cette légitimation relative au contenu pourrait être accompagnée d'une légitimation structurelle intervenant à la faveur du procédé de la mise en abyme. Grâce à une certaine unité et à la cohérence de ses rapports avec l'ensemble, plus éclaté, l'épisode formerait un noeud à partir duquel les notations pourraient rayonner dans tous les sens sans que le fil directeur de l'ouvrage risque de

---

<sup>97</sup> Le jeune Erik apparaît ici encore comme l'alter ego de Malte. Avec son oeil mobile et son oeil fixe, il semble regarder en même temps dans la direction de la vie et dans celle de la mort. Comme l'écrivain, il est celui qui voit les deux côtés à la fois. De plus, détail peut-être insignifiant mais néanmoins remarquable, son prénom forme presque un anagramme de Rilke. Wolfgang Leppmann rapporte que c'est un cousin de l'auteur, Egon, qui aurait été le modèle de ce personnage (*Rilke, sa vie, son oeuvre*, Paris, Seghers, 1984, p. 19).

<sup>98</sup> Par comparaison, par exemple, à l'extrait de la note 88 ou à cette remarque ultérieure: «Quand certaines choses ne peuvent plus changer, on fait bien de les constater tout simplement, sans déplorer les faits, sans même porter un jugement sur eux. C'est ainsi qu'il est devenu clair à mes yeux que je n'ai jamais été un vrai lecteur.» (*C.M.L.B.*, p. 198)

se perdre. L'analepse externe qui pourrait passer pour une rupture discordante par rapport à ce qui la précède favoriserait dans ce cas au contraire la cohésion du récit.

Une fois Urnekloster advenu et assumé, l'écriture devient possible. La Sibylle occultée est retrouvée et intégrée. Elle qui portait le nom d'une devineresse dispensatrice d'oracles, interprète (au sens de «truchement») de la parole sacrée<sup>99</sup>, trouve en Malte un successeur. L'écrivain est bel et bien le fils de la sibylle: il est celui par qui des vérités d'un autre ordre que celui de l'immédiatement accessible cherchent à se faire jour. Il est lui aussi le voyant, lui aussi, celui de qui la parole jaillit. Mais lui seul est interprète au plein sens du terme: à la fois le truchement et le déchiffreur, l'exégète et la voix. Lecteur du monde, il dégage un sens de ce qu'il voit et le livre. Il n'est pas un instrument du divin, mais trouve en lui-même un espace à travers lequel la mémoire sublimée peut trouver son chemin vers la surface et émerger sous la forme de cet «équivalent précis» qui lui est enfin substitué, de cet «Ersatz» par excellence qui supprime chez lui la couleur et la ligne, le modelé, la musique et le geste: le langage. Aussi sa transe est-elle tout humaine et se nomme-t-elle, plus modestement, l'inspiration.

---

<sup>99</sup> Le roman contient d'ailleurs une autre référence, directe cette fois, à la figure de la sibylle: c'est «la grande Cuméenne» (*C.M.L.B.*, p. 217), la plus célèbre devineresse du monde antique, qui est évoquée.

## 2. L'hôtel des Folies-Dramatiques

Pour que cette étude fasse pendant à la précédente, il convenait de choisir dans l'oeuvre de Cocteau un fragment qui, à la manière de l'épisode d'Urnekloster dans celle de Rilke, donnerait une vue d'ensemble de la poétique de l'auteur tout en la mettant en oeuvre à travers la fiction, synthétisant ses principaux aspects sous une forme figurée, sans les expliciter, et qui porterait lui aussi les traces d'une conception de l'inspiration attestée par les textes à caractère plus expressément critique. Mon choix s'est arrêté tout naturellement sur les deux premiers épisodes du film *Le Sang d'un poète*, tourné en 1930 et présenté pour la première fois en 1931<sup>100</sup>. Formé, comme l'indique un texte liminaire projeté à la suite du générique, d'une «bande d'allégories» (*S.p.*, p. 25), *Le Sang d'un poète* se prête admirablement bien au genre d'analyse privilégié dans la première étude. Il offre au dire même de l'auteur «une surface multiple à l'exégèse» (*S.p.*, p. 12), et le résumé qu'en fait Cocteau n'est proposé qu'à titre d'«interprétation» (*S.p.*, p. 112) particulière :

«Je pourrais vous dire : la solitude du poète est si grande, il vit tellement ce qu'il crée, que la bouche d'une de ses créations lui reste dans la main comme une blessure, et qu'il aime cette bouche, qu'il s'aime, en somme, qu'il s'éveille le matin avec cette bouche contre lui comme une rencontre de hasard, qu'il tâche de s'en débarrasser, et qu'il s'en débarrassera sur une statue morte – et que cette statue se met à vivre – et qu'elle se venge, et qu'elle l'embarque dans des aventures atroces.» (*ibid.*)

Les liens étroits qui unissent chez Cocteau le corps et la création artistique apparaissent clairement dans ce résumé d'un film où leur présence est affirmée et affichée de façon exacerbée. Ils s'inscrivent d'ailleurs fortement, dès l'abord, dans le

---

<sup>100</sup> Je rappelle que mes commentaires porteront essentiellement sur le scénario du film, publié aux éditions du Rocher avec une préface de 1946, le texte d'une conférence prononcée avant une projection au théâtre du Vieux-Colombier en janvier 1932 et une suite de dessins de l'auteur.

titre, qui, de tous les attributs du poète, met en valeur un élément charnel, le plus intime et le plus vivant après le coeur : le sang. Cette élection n'est pas sans rappeler Urnekloster et la place qui y était accordée aux motifs du sang et du coeur dans la description de l'aventure intérieure<sup>101</sup>. Mais la correspondance ne s'arrête pas là : si les passages retenus peuvent se rapprocher en vertu de leur référence commune au thème du corps «poétique»<sup>102</sup>, ils s'apparentent également l'un à l'autre par le traitement de ce thème et les prolongements qui s'y rattachent. On verra notamment que les deux épisodes du *Sang d'un poète* impliquent une figuration du corps interne assez semblable à celle que l'on pouvait trouver dans l'épisode d'Urnekloster, qu'ils contiennent aussi une représentation spatiale de l'inconscient, et que cet espace, comme la salle à dîner de Rilke, est nocturne, théâtral et traversé de souffles. L'examen de la fonction attribuée à l'élément aérien servira encore d'amorce à une réflexion sur l'inspiration. De plus, l'identification d'une nouvelle occurrence du procédé littéraire de la mise en abyme m'amènera à m'interroger sur ce procédé et sur le rôle qu'il peut avoir dans l'évocation du poétique.

Mais avant de songer à mettre les extraits en parallèle, on ne peut qu'être fasciné par le caractère singulier que revêtent les rapports du corps et de l'oeuvre dans le film de Cocteau. Alors que le corps du héros n'était considéré, dans l'épisode d'Urnekloster, que sous sa dimension intérieure, il fait l'objet dans *Le Sang d'un poète* d'un investissement imaginaire qui s'applique autant à son extériorité qu'à ses profondeurs secrètes. Le personnage du poète y paraît plus incarné, «jeune homme» au «torse nu, un pantalon retroussé à mi-mollets» (*S.p.*, p. 28), sa peau découverte arborant, avant même que l'incident de la main ne se soit produit, un signe distinctif : une «large cicatrice étoilée qu[']il porte à l'omoplate gauche» (*ibid.*). Marqué

---

<sup>101</sup> Voir ci-dessus, pp. 29-33.

<sup>102</sup> Non pas corps du poème (pas encore, du moins), mais corps du poète.

d'entrée de jeu par ce qui pourrait être une blessure de guerre, puisque «tonn[ent] au loin les canons de Fontenoy» (*ibid.*), mais suggère plutôt, à cause de son emplacement et de sa forme, l'idée d'une prédestination, l'artiste semble désigné d'avance pour accomplir une tâche exceptionnelle<sup>103</sup>. À ce stigmaté étoilé, permanent, pour ainsi dire inhérent à celui qu'il individualise, vient bientôt s'ajouter une blessure adventice, celle qu'inflige l'oeuvre en cours. La bouche qui prend vie sur un dessin que le jeune homme était en train de tracer et qui se fixe, lorsqu'il tente de l'effacer, «au creux de [s]a main droite», où il la «porte [...] comme une blessure et les lèvres d'une blessure» (*S.p.*, p. 31), illustre de manière saisissante le concept de l'autonomie de l'oeuvre, qui constitue pour Cocteau le sujet d'une préoccupation constante. Au cours du processus créateur, l'artiste perd le contrôle de son oeuvre et de son corps, et c'est une parole parasitaire qui s'exprime à travers sa main, faisant de lui son instrument ou, pour reprendre un terme particulièrement cher à Cocteau, son véhicule. Que cet envahissement du corps par l'oeuvre soit comparé spontanément à une maladie de la peau n'a rien d'étonnant. L'image d'une main rongée par la lèpre ne préfigure déjà que trop bien les insupportables crises d'eczéma dont Cocteau souffrira quelques années plus tard<sup>104</sup> : «Le poète, appuyé, contemple sa main avec répulsion. Il doit avoir le visage d'un homme qui se découvre une tache de lèpre. Il secoue son bras, sa main, tente de chasser le phénomène. La bouche reste là.» (*S.p.*, p. 32) Pour se débarrasser de cette plaie, le jeune homme, «à la manière d'un assassin qui bâillonne sa victime» (*S.p.*, p. 35), applique sa main sur la bouche d'une statue et l'y essuie. Mal lui en prend. Tirée brusquement d'un «sommeil séculaire» (*ibid.*), la statue s'adresse à lui en ces termes : «Crois-tu qu'il est si simple de se débarrasser d'une blessure, de fermer la bouche d'une blessure?» (*S.p.*, p. 36). Prisonnier d'une chambre dont toutes

---

<sup>103</sup> Que l'étoile soit l'insigne du poète paraît d'autant plus vraisemblable que Cocteau, lorsqu'il signe ses dessins, joint parfois une étoile à son prénom.

<sup>104</sup> Je reviendrai sur cette question à la fin du chapitre II.

les ouvertures ont disparu, et où il ne reste qu'«une haute glace en pied qui occupe l'endroit qu'occupait la porte» (*S.p.*, p. 37), le héros n'a plus qu'une ressource : «entrer dans la glace et [s]'y promener» (*ibid.*). L'allégorie, sur ce point, est limpide. Épouser son reflet et le transpercer pour voir ce qui se cache derrière n'est pas une solution de facilité, mais c'est la seule issue qui s'offre au poète : entrer dans le miroir (ou «psyché»), c'est en fait entrer en soi, avec tous les risques que cela comporte. Cette prospection de soi-même oblige à devenir objet tout en restant sujet ; elle requiert que l'on soit «à la fois Robinson et son île» (*D.é.*, p. 129), cette formulation ultérieure d'un des devoirs premiers de l'artiste ne rendant certes pas mieux l'étrange division entre le «je» et son autre, de même que la nécessité d'essayer de la surmonter, que ne le fait déjà la glace du *Sang d'un poète*, axe de séparation trompeur qu'il importe de ne pas prendre, paresseusement, pour une frontière infranchissable :

« Gros plan du poète. Il parle : "*On n'entre pas dans les glaces.*"

Gros plan de la statue : "*Je te félicite. Tu as écrit qu'on entrait dans les glaces et tu n'y croyais pas.*"

Gros plan du poète. Geste de colère. "*Je...*"

Gros plan de la statue. Elle le coupe : "*Essaye. Essaye toujours...*" [...]

Le poète à mi-corps et son reflet dans la glace. Il la regarde plus qu'il ne se regarde. Voix de la statue : "*Essaye...*"

Ensemble du miroir. Le poète s'enfonce dans la glace. Un cri de foule au feu d'artifice accompagne sa disparition.» (*S.p.*, pp. 37-39)

L'autre côté du miroir donne sur une nuit dans laquelle le poète avance. Cette nuit «abouti[t] à l'hôtel des Folies-Dramatiques» (*S.p.*, p. 40). Le décor est celui d'«un couloir d'hôtel borgne» (*S.p.*, p. 39) au «papier sordide» (*S.p.*, p. 40) et aux portes closes. Le poète s'y déplace péniblement. Sa démarche, «insolite à force de déséquilibre et de lenteur lourde» (*ibid.*), est «celle des rêves» (*S.p.*, p. 107). Il s'agenouille devant chacune des portes, colle son oeil contre le trou de la serrure et

entrevoit ainsi des scènes bizarres et des personnages exotiques ou mystérieux : l'exécution sans cesse recommencée d'un Mexicain qui lui ressemble ; une petite fille qui, au cours d'une leçon de vol, se réfugie au plafond, d'où elle tire la langue à sa gouvernante furieuse ; l'ombre d'une main de fumeur d'opium ; un Hermaphrodite...

Comme dans l'extrait des *Carnets de Malte Laurids Brigge*, l'aventure intérieure est liée à l'exploration d'une architecture-corps labyrinthique dont la structure d'ensemble échappe au sujet. Le lieu de passage qu'est le couloir n'a pas d'issue ni d'extrémité visibles : «Mur au bout du couloir qui tourne vers la gauche.» (*S.p.*, p. 40) Son origine elle-même est indéterminée et se perd dans les ténèbres. Espace de dérive, l'envers du miroir est à la fois nuit du corps et nuit de l'inconscient, le lieu de l'activité psychique clandestine n'étant pas aussi clairement délimité et séparé du reste du dédale que ne l'était la salle à dîner du château d'Urnekloster. D'ailleurs, cette confusion est également entretenue dans le discours critique de Cocteau, qui se montre généralement très méfiant à l'égard de la terminologie freudienne et de la conception de l'être qu'elle suppose<sup>105</sup>.

Mais ces réserves n'empêchent pas que la notion de nuit du corps, vaste et volontairement laissée dans l'imprécision, ne recoupe en plusieurs points la notion d'inconscient, et que l'hôtel des Folies-Dramatiques n'apparaisse comme une figuration remarquable de celui-ci, au même titre que la salle à dîner de Rilke. Comme elle, il appartient à un autre univers : il est le revers du monde, du jour et de la réalité extérieure. Son éclairage artificiel ne peut faire oublier qu'il est cerné d'ombre, qu'il n'est qu'un pan de nuit arraché à l'obscurité et offert momentanément au regard, comme pour quelque inquiétante autopsie<sup>106</sup> : «Ajouter le relief cruel d'une lumière de

<sup>105</sup> Je reviendrai sur cette question au début du chapitre II.

<sup>106</sup> Du grec *autopsia*, «action de voir de ses propres yeux» (*Petit Robert*).



chambre de crime, de service anthropométrique, de cour de prison.» (*S.p.*, p. 42) Les scènes qui s'y déroulent semblent sorties d'un rêve. Absurdes, décousues, hétéroclites, elles présentent tous les caractères des productions oniriques. Quant à ce nom curieux, «l'hôtel des Folies-Dramatiques», il figurerait sans nul doute, parmi toutes les périphrases que l'on pourrait tenter d'imaginer pour désigner l'inconscient, au nombre des plus justes et des plus jolies. Le mot d'«hôtel» évoque l'idée d'un séjour plus ou moins passager. Il fait songer à une mouvance, à un brassage, à une activité protéiforme jamais interrompue, à la promiscuité d'occupants inconnus et à la disparité de leurs visages. Cette profusion agitée est celle même de l'inconscient, entrepôt chaotique du divers, sans cesse alimenté d'images voyageuses et bouleversé par la confrontation continue de l'ancien et du nouveau. Le mot de «Folies» renvoie de son côté clairement au domaine de l'irrationnel et des forces inconscientes. Le pluriel en modifie la signification, le mot ne référant plus tant à un état qu'à ce que recèle l'hôtel. Nul besoin d'être fou pour abriter ces tableaux vivants saugrenus que le poète découvre derrière les portes de celui-ci : les «Folies-Dramatiques» sont le fait de tout le monde, et chacun possède une scène où elles sont jouées sans relâche. Car elles sont dramatiques avant tout au sens théâtral du mot. Le trait d'union de «Folies-Dramatiques» rappelle celui des «Folies-Bergères», mais les représentations dont il s'agit là ont lieu à huis clos et sont de nature autrement plus troublante et plus subversive qu'un numéro de french-cancan.

Dans l'état quasi somnambulique qui semble être celui du héros, on accéderait par la coulisse à ce théâtre privé. L'aventure intérieure est tentative d'observation des spectacles qui s'y donnent. Cette observation ne saurait être méthodique, encore moins analytique. Chez Cocteau, on ne démonte pas les ressorts des spectacles de l'inconscient : on y assiste. L'hôtel des Folies-Dramatiques, lieu tout en trompe-l'oeil et en «ombres chinoises» (*S.p.*, p. 45), est le royaume des masques et des apparences

truquées : l'on y escamote impunément un personnage «avant qu'il ne sorte du champ» (*S.p.*, p. 40) ; on peut y voir un «rocher à ressemblance de cheminée» (*S.p.*, p. 41), un fusillé qui tombe «au ralenti» et se relève aussitôt pour «reprend[re] sa pose» (*ibid.*), ainsi que nombre d'autres images aux allures de mirages et d'aberrations. Un geste de dévoilement n'y mène qu'à un approfondissement du mystère : «La main de l'Hermaphrodite soulève une étoffe à la place du sexe et dévoile une pancarte sur laquelle est écrit : *Danger de mort.*» (*S.p.*, p. 47) Le poète demeure le jouet de l'illusion : pour lui comme pour le condamné mexicain qui lui ressemble, «au petit jour, le Mexique, les fossés de Vincennes, le boulevard Arago, une chambre d'hôtel, se valent.» (*S.p.*, p. 41)

La brèche ainsi ouverte dans la nuit du corps ne permet qu'une observation partielle de son contenu. Encore une fois, l'inconscient est figuré par un espace insondable dont les portes réservent des surprises (on se souviendra que c'était le cas de la salle à dîner du château d'Urnekloster, sorte de palais à volonté où les spectres comparaissaient et dont les recoins ténébreux décourageaient toute velléité d'investigation intégrale). Le trou de serrure n'offre qu'une perspective réduite et force le sujet à adopter une position de voyeur. Il dérobe à sa nuit quelques-uns de ses secrets plus qu'elle ne les lui livre. Aussi ne doit-il pas se montrer entièrement passif. Les obstacles qui entravent sa vision sont surmontés grâce à des efforts répétés, regarder devenant une véritable entreprise à laquelle tout le corps participe : «Gros plan du poète (visage et mains) qui applique son oeil au trou de serrure.» (*S.p.*, p. 40) ; «Gros plan. Le poète qui regarde intensément et s'abrite avec ses mains pour mieux voir.» (*S.p.*, p. 41) ; «Gros plan du poète. Il cherche une position qui lui permette de voir le mieux possible» (*S.p.*, p. 43) ; «Le poète quitte le trou de serrure et s'efforce d'en voir davantage. Il pose le pied sur le bouton de la porte et s'élève légèrement et

gauchement jusqu'à la fente du sommet de la porte où il tâche de regarder et d'écouter.» (*S.p.*, p. 45) ; etc.

Ces efforts demeurent mal récompensés. Les autres textes de Cocteau, à ce sujet, sont révélateurs : pour accéder à une vision élargie, le sujet n'a d'autre recours que le sommeil, car «la libre et absurde magnificence du songe» (*J.i.*, p. 177), qui n'opère que lorsqu'il se trouve dans cet état de disponibilité totale et de renonciation absolue au volontaire, donne seule la pleine mesure du spectacle intérieur. L'introspection, quant à elle, se heurte inévitablement à d'irréductibles opacités, à des horizons bouchés comme par des «oeillères» (*J.i.*, p. 158) ou par des «cache[s]» (*S.p.*, p. 45). Pourquoi, alors, le poète est-il condamné à s'y adonner? La réponse est fournie par le texte et surgit à la faveur de l'ambiguïté que fait naître l'emploi de l'adjectif «Dramatiques». La polysémie de ce mot et l'indétermination de son contexte autorisent à l'interpréter de diverses façons : les Folies-Dramatiques peuvent être par exemple une suite d'événements tragiques ou, comme on l'a vu, une représentation théâtrale insolite. Mais, en plus d'être drame effectif, c'est-à-dire de constituer en elles-mêmes un spectacle, elles peuvent être considérées comme la matière du drame, ce à partir de quoi il se forme où est formé. L'hôtel des Folies-Dramatiques serait donc à la fois théâtre permanent et laboratoire où l'oeuvre à venir connaît sa première ébauche. Pour s'approvisionner à cette source, l'artiste ne peut se fier au rêve. Cocteau le montre très bien dans ces quelques phrases du *Journal d'un inconnu* :

«On se demande si le souvenir d'un rêve n'est pas composé d'objets en double que la mémoire nous délivre à la place des siens propres qu'elle réserve pour ses spectacles. En effet, celui qui raconte un rêve semble mettre en scène des décors, des acteurs, des actes, qui ressemblent aux décors, acteurs, actes du rêve, dans la mesure où un artiste, maquillé en homme politique, ressemble à cet homme politique. Les rêves remémorés quittent leur éclairage et leur efficacité au point qu'ils fatiguent les auditeurs auxquels on les raconte, et qui ne virent pas le spectacle. Ils se fanent. Ils perdent

leur lustre comme une plante sous-marine hors de la mer.» (*J.i.*, pp. 155-156)

Reste l'introspection, cette «bougie maladroite, souvent éteinte par quelque souffle, promenée dans la nuit du corps humain» (*D.ê.*, p. 56).

Le souffle se révèle, chez Cocteau comme chez Rilke, un motif descriptif privilégié du corps interne, comme le cœur et le sang, la circulation sanguine et la circulation de l'air pouvant être évoquées de façon concomitante : «Enregistrer le bruit d'un cœur qui bat la chamade et d'un souffle après une course folle.» (*S.p.*, p. 50) Dans les deux cas qui nous occupent, le motif aérien est employé de manière significative quand des phénomènes d'ordre psychique sont en cause. Il intervient plus particulièrement lorsqu'il est question d'explorer l'entrepôt mémoriel ou d'être témoin de l'activité inconsciente : le sujet, en cherchant à faire parvenir à la conscience un contenu enfoui, se découvre soumis au bon plaisir d'un souffle qui fixe arbitrairement les limites du champ d'introspection, allant même jusqu'à rendre celle-ci impossible. Sa collaboration semble être une condition nécessaire à l'élucidation. Si les deux extraits mettent en scène une instance aérienne nuisible, celui de Cocteau laisse néanmoins plus nettement pressentir qu'elle peut être également un adjuvant et jouer un rôle dans le processus de mise au jour qui mène à la composition de l'oeuvre : même si les déplacements du poète à l'intérieur de l'hôtel des Folies-Dramatiques sont gênés par «on ne sait quelle force, on ne sait quel mistral incompréhensible» (*S.p.*, p. 42), c'est tout de même «de l'air» (*S.p.*, p. 32) que réclame la bouche de son oeuvre lorsqu'il manque la noyer par inadvertance en plongeant sa main dans une cuvette pleine d'eau. Et si l'Enfance prend des leçons de vol<sup>107</sup>, c'est peut-être pour mieux échapper à ce qui la contraint et prendre son essor vers la lumière, comme pourrait le

---

<sup>107</sup> C'est parce que Cocteau définit son film comme une «bande d'allégories» (voir ci-dessus, p. 51) que je me permets de conférer ici à la petite fille volante (voir ci-dessus, p. 55) un statut emblématique.

faire croire cette remarque, tirée du *Journal d'un inconnu*, où Cocteau personnifie les souvenirs d'enfance et se réjouit de la vigueur avec laquelle ils émergent parfois :

«Je me console du peu de contrôle que j' [...] ai [des sombres docks de la mémoire], par la force des souvenirs d'enfance. Ils craignent la nuit, désobéissent, poussent les portes, m'arrivent hors d'haleine, le feu aux joues. Il est vrai qu'on les oblige vite à me laisser seul, à réintégrer l'ombre.» (*J.i.*, p. 159)

La traversée du miroir a pour conséquence de provoquer ou à tout le moins de favoriser de telles apparitions. Elle est quête de l'origine de l'oeuvre, mouvement vers le centre d'où jaillit l'inspiration. Maurice Blanchot, qui, dans *L'Espace littéraire*, interroge le mythe d'Orphée et en fait un paradigme de la création artistique, identifie la quête intérieure à la descente aux enfers. Le moment de l'inspiration correspondrait au regard sur Eurydice, cette dernière symbolisant selon Blanchot «l'extrême que l'art puisse atteindre»<sup>108</sup>. Cette réflexion peut, si on l'applique aux oeuvres de Rilke et de Cocteau, constituer une grille de lecture extrêmement intéressante. La figure d'Orphée, d'ailleurs, a inspiré à Rilke des sonnets (*Sonnets à Orphée*, 1922), et est récurrente dans les textes et dans les films de Cocteau : on n'a qu'à songer à la tragédie (*Orphée*, 1925) et aux deux films (*Orphée*, 1951, et *Le Testament d'Orphée*, 1959) que l'auteur lui a consacrés. Or, dans la tragédie de 1925, le motif de la traversée du miroir est déjà employé, et c'est Orphée partant à la recherche d'Eurydice qui emprunte le chemin que suivra ensuite le héros du *Sang d'un poète*. Le lien formulé par Blanchot est donc implicitement établi par Cocteau. Descendre en soi, c'est se porter à la rencontre d'Eurydice, c'est essayer de se rapprocher de celle qui «est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre»<sup>109</sup>. Le

---

<sup>108</sup> *Op. cit.*, p. 225.

<sup>109</sup> Maurice Blanchot, *ibid.*

poète, durant son trajet vers ce mystérieux point de fuite, emprunte les voies multiples qui semblent y mener, si bien que le but de sa quête demeure un au-delà innommé qui peut être confondu avec les étapes du voyage, étapes qui n'indiquent pourtant pas le lieu cherché, mais uniquement la direction à suivre pour aller vers lui. Ce faisant, elles le voilent. C'est ainsi que le centre, dans les oeuvres étudiées, peut paraître se fixer en un lieu concret ou adopter des contours identifiables : en réalité, il est toujours derrière, toujours manquant. Le visage de la mère morte de Malte ou le sexe de l'Hermaphrodite dans *Le Sang d'un poète* ne sont que des horizons<sup>110</sup> qui le laissent deviner tout en le camouflant.

La mort elle-même n'est pas encore ce point, bien que ce soit avec elle qu'il semble ultimement se confondre. La quête poursuivie comporte en effet un passage initiatique par la mort, et cette épreuve, si elle ne représente pas en soi une finalité absolue, semble pour le moins être décisive. Dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, c'était le récit de la mort du chambellan<sup>111</sup> ; dans *Le Sang d'un poète*, c'est le suicide qui attend le héros au bout du couloir et qui se répète à la fin du film pour y connaître son accomplissement, le poète s'étant révolté la première fois et ayant fui l'hôtel des Folies-Dramatiques pour retraverser le miroir en sens inverse :

« Un bras de femme sort de derrière le mur d'angle. La main de ce bras tient un revolver.

Voix de vendeuse de magasin :  
 "Mode d'emploi."

Le poète empoigne le revolver, le palpe, se plaque face au couloir, le dos contre le mur. [...] Il exécute ce que la voix de la vendeuse conseille de faire.

---

<sup>110</sup> J'emprunte ce terme à un ouvrage de Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

<sup>111</sup> Voir ci-dessus, p. 45.

Voix de la vendeuse :

"Saisir la crosse du revolver à pleine main. Ôter le cran d'arrêt. Armer. Poser l'index sur la gâchette. Appuyer le canon contre la tempe. Tirer."

Plan du poète à la taille, cruellement éclairé par des lampes à arc. Coup du revolver qu'il appuyait à sa tempe. Il lâche l'arme. Le sang gicle de sa tempe et coule sur le torse, devient une étoffe qu'on devine rouge et qui le drape. Une couronne de laurier pousse sur sa tête.

Voix de l'auteur :

"Toujours la gloire!"

Les yeux fermés du poète s'ouvrent. Sa figure exprime la rage. Il arrache sa pourpre et sa couronne. Il parle entre ses dents. On devine :

"Et puis merde! merde! J'en ai assez... assez..."» (S.p., pp. 48-50)

« La table, de profil. Le poète, sous le regard de la jeune femme immobile, porte la main à sa poche. Il en sort un revolver, le lève jusqu'à sa tempe droite, tire. Détonation. Il s'écroule sur la table recouverte de neige.

L'appareil, de l'autre côté de la table:

Gros plan du visage du poète. Sa joue gauche repose dans la neige. De sa tempe droite le sang jaillit et coule capricieusement sur sa joue droite. Il se divise, s'accroche, s'attarde aux cils, aux ailes du nez, à la commissure des lèvres.

Les loges. Elles applaudissent.» (S.p., pp. 68-69)

Les miroirs de Cocteau, comme on peut le constater, mènent à la fois à l'intérieur du corps et au royaume de la mort. Dans la tragédie *Orphée*, ils sont «les portes par lesquelles la Mort va et vient» (*Orph.1*, p. 58). Partant, vouloir percer la nuit et atteindre son centre équivaut à transgresser l'ordre naturel. Le poète qui traverse les miroirs est celui qui, comme Orphée, outrepassa une limite et acquiert ainsi une

connaissance à laquelle il ne devrait normalement pas avoir accès<sup>112</sup>. C'est cette transgression qui lui fait encourir, comme l'indique l'écriteau qui cache le sexe de l'Hermaphrodite, un «danger de mort». Mais ce danger doit être assumé, et l'interdit tacite, bravé. Pour faire oeuvre et mériter l'adhésion des loges, l'artiste doit consentir à une mort symbolique, comme l'explique l'auteur dans la conférence de 1932 :

«Les poètes, pour vivre, doivent souvent mourir, et dépenser, non seulement le sang rouge du coeur, mais ce sang blanc de l'âme qu'ils répandent et qui permet de les suivre à la trace. Les applaudissements ne s'obtiennent qu'à ce prix. Les poètes doivent donner tout, afin d'obtenir le moindre suffrage.» (S.p., p. 115)

La notion de transgression est aussi au centre de la théorie de Blanchot et de la définition qu'il donne de l'inspiration : «Regarder Eurydice, sans souci du chant, dans l'impatience et l'imprudence du désir qui oublie la loi, c'est cela même, *l'inspiration.*»<sup>113</sup> À son avis, le geste d'Orphée se tournant vers Eurydice est l'inévitable consommation d'une démarche transgressive déjà entamée, et endossée du moment où le poète entreprend de descendre aux enfers : «Pour le jour, la descente aux Enfers, le mouvement vers la vaine profondeur, est déjà démesure. Il est inévitable qu'Orphée passe outre à la loi qui lui interdit de "se retourner", car il l'a violée dès ses premiers pas vers les ombres.»<sup>114</sup> Si Orphée n'est pas à proprement parler menacé de mort, il est en revanche condamné par sa faute à une perpétuelle expiation et à la dispersion, mais son erreur est en même temps le gage de sa

---

<sup>112</sup> Le film *Orphée* laisse clairement entendre que c'est la mort qui, plus que la morte, est l'objet de la quête du héros. Eurydice est un personnage terne et dénué de mystère éclipsé par celui de la Princesse, l'envoyée de la mort, dont Orphée se découvre amoureux :

«**Heurtebise** Je vous pose une question précise, ne l'oubliez pas. Est-ce la mort que vous désirez rejoindre ou Eurydice? ...

**Orphée (détournant le regard).** Les deux ...

**Heurtebise** ... Et, si possible, tromper l'une avec l'autre...» (*Orph.2*, p. 102)

C'est la Princesse, plus qu'Eurydice, qui correspond ici à l'Eurydice de Blanchot.

<sup>113</sup> *Op. cit.*, p. 228.

<sup>114</sup> *Id.*, p. 227.



rédemption véritable, puisqu'elle l'oblige à se vouer au chant, c'est-à-dire à se soumettre entièrement à l'exigence de l'oeuvre : «Il perd Eurydice, parce qu'il la désire par-delà les limites mesurées du chant, et il se perd lui-même, mais ce désir et Eurydice perdue et Orphée dispersé sont nécessaires au chant, comme est nécessaire à l'oeuvre l'épreuve du désœuvrement éternel.»<sup>115</sup>

Cocteau ne dit pas autre chose. Le sang qui coule et se répand, filmé «de face et sans art» (*S.p.*, p. 114), sans ménagement, dans tout ce que sa vue peut avoir d'insupportable, n'est pas un détail superflu ni l'indice d'un sensationnalisme de mauvais goût : il est l'image concrète de la dispersion irrémédiable d'Orphée. *Le Sang d'un poète*, version moderne de la descente aux enfers, est le récit de la quête d'Eurydice, le récit du désir et de la transgression par le regard. Modernité oblige : Orphée s'adonne au voyeurisme et le sexe d'Eurydice est on ne peut plus incertain. Quant aux enfers, ils ont perdu de leur panache et se sont transformés en un hôtel miteux dont le «chemin de linoléum» (*S.p.*, p. 40) est «bordé d'une grecque» (*S.p.*, p. 42), seul vestige d'un passé antique. Mais la tentative elle-même demeure inchangée : «Il s'agi[t]», comme l'écrit Cocteau en parlant du film dans son ensemble, «de surprendre l'état poétique<sup>116</sup>» (*S.p.*, p. 106).

Cet état poétique que le film essaie de saisir et de fixer ne doit en aucun cas être tenu pour «une sorte d'excitation volontaire» (*S.p.*, p. 106) : il consiste plutôt en un «semi-sommeil» (*S.p.*, p. 12) que Cocteau décrit en des termes qui accréditent les théories freudiennes, quoi qu'il puisse penser de celles-ci. L'état poétique apparaît bel et bien comme un rêve éveillé, propice comme le songe véritable aux associations libres et aux constructions déformantes : «Ce sont [...] des monstres qui s'accouplent,

---

<sup>115</sup> *Id.*, p. 228.

<sup>116</sup> Cocteau reprend ici le terme qu'employait Valéry (voir introduction, p. 15).

des secrets qui passent dans la lumière, tout un monde équivoque, énigmatique» (*S.p.*, p. 106). À matériau nocturne, démarche nocturne convient : l'abandon aux forces obscures du corps et l'automatisme des projections fantasmagoriques qui s'ensuivent portent Cocteau à un culte du mystère qu'on lui a beaucoup reproché. Son éloge du somnambulisme, s'il peut parfois sembler vouer l'oeuvre au déterminisme le plus absolu et décharger l'artiste de toute responsabilité, n'est pourtant pas en soi dénué de crédibilité, un état de réceptivité n'étant pas incompatible avec l'exercice d'un contrôle subséquent<sup>117</sup>. C'est donc, chez Cocteau, l'importance relative de l'élaboration inconsciente dans le processus de création qui mérite d'être reconsidérée plutôt que sa théorie de l'inspiration elle-même. Cette question fera éventuellement l'objet d'une réflexion plus approfondie<sup>118</sup>, mais elle peut déjà être abordée par le biais du scénario du *Sang d'un poète* et des commentaires qui l'entourent : état poétique et souffle de l'inspiration ne réussissent pas, dans ces textes, à éclipser totalement l'autre aspect de la création qu'est le travail artisanal.

Ceci n'est pas évident au premier abord : la reconnaissance de la part inconsciente du travail créateur s'accompagne dans l'oeuvre de Cocteau d'une mécanisation de la figure de l'artiste. Celui-ci est comparé tantôt à une usine («J'ai la tête confuse et l'instinct vif. Voilà mon usine.», (*D.é.*, p. 171)), tantôt à une machine attendant «la chance d'une décharge neuve qui consente à [l']employer encore [...], à profiter d'elle, à la remettre en branle» (*D.é.*, p. 111), et dont le bon fonctionnement exige une alimentation continue («Le fluide m'a lâché.», (*D.é.*, p. 49)). Que le courant auquel Cocteau fait allusion soit celui de l'inspiration ne fait aucun doute. Ceci dit, on ne trouve guère de traces de cette conception mécanisante du rôle de l'artiste dans *Le Sang d'un poète*, mais de tels passages permettent d'éclairer une image du film qui, si

---

<sup>117</sup> Cela, Didier Anzieu le montre très bien dans *Le Corps de l'oeuvre* (voir introduction, pp. 19-21).

<sup>118</sup> Voir chapitre II, pp. 150 *sqq.*

elle n'était confrontée avec eux, pourrait paraître gratuite (certains exégètes lui auraient d'ailleurs attribué «une signification obscène» (*J.i.*, p. 126), au grand étonnement de l'auteur) : il s'agit de deux plans montrant une cheminée d'usine. Celle-ci commence à pencher au début du film et s'effondre avec fracas à la toute fin (voir *S.p.*, pp. 28 et 74). Ces deux plans encadrent le reste et ne servent selon Cocteau qu'à «exprimer que la durée n'existe pas dans ce film, que les épisodes se produisent pendant que la cheminée s'écroule» (*J.i.*, p. 127). Aucune explication n'est fournie quant au choix singulier de la cheminée d'usine pour rendre cette abolition de la durée, mais, si l'on établit un parallèle entre l'usine du film et le corps-usine décrit ailleurs, la cheminée et son écroulement peuvent revêtir une signification supplémentaire et représenter l'instantanéité du regard sur Eurydice. Le moment de l'inspiration ressemble en effet à ce fragment de temps réel suspendu et étiré, où se déploie dans l'éclair d'une «décharge neuve» une formidable achronie aux multiples épaisseurs et où des cheminées précaires laissent échapper des émanations de l'inconscient pour être aussitôt anéanties. L'hypothèse est d'autant plus séduisante que le motif aérien est encore implicitement évoqué, la cheminée servant à expulser des vapeurs ou des fumées. De plus, le premier plan sur la cheminée est précédé du «gros plan d'un bouton de porte qu'on essaye d'ouvrir» (*S.p.*, p. 27). Tout tient en ces quelques images : le désir d'accéder à un intérieur, de voir ce qui se cache derrière l'obstacle, la tentative pour vaincre la résistance de ce qui se ferme, puis la brève émergence qui consacre l'effraction. Le film entier sort de cette brèche éphémère : il a lieu dans l'instant, le temps, précisément, de «surprendre l'état poétique»<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> Si l'on agrée cette interprétation du motif de la cheminée, l'attribution à celle-ci d'une signification «obscène» devient on ne peut plus crédible, puisqu'on verra plus loin (chapitre II, p. 130) que Cocteau assimile écriture et projection de sperme. La valeur poétique du motif l'emporte cependant de loin sur sa connotation érotique.

Si Cocteau s'attache à «surprendre l'état poétique», c'est qu'il prétend le capturer et le ramener au jour pour le montrer tel qu'il se présente lorsqu'il est en action et que son kaléidoscope joue à plein. «Dans *Le Sang d'un poète*», écrit-il, «j'essaie de tourner la poésie, comme les frères Williamson tournent le fond de la mer» (*S.p.*, p. 106). Le film se veut donc un «documentaire réaliste d'événements irréels» (*S.p.*, p. 25), c'est-à-dire qu'il cherche à témoigner le plus justement possible de l'expérience poétique en la reproduisant par l'entremise du langage filmique. Mais son réalisme ressemble davantage à celui de la peinture qu'à celui de la photographie. Le passage d'un univers psychosensoriel à un univers cinématographique exige une transposition qui transforme radicalement le modèle. Pour que cette traduction de l'expérience intérieure en un langage soit réussie, elle ne peut pas se contenter de capter ou de calquer l'original (ce serait impossible de toute façon), mais elle doit le recréer. Si tout documentaire est une fiction dans la mesure où il impose un découpage et une organisation arbitraires à la réalité dont il tâche de rendre compte, c'est d'autant plus vrai de cette oeuvre dont le sujet appartient au domaine de l'imaginaire et ne peut être filmé directement. Dans ce cas précis, le réalisme consiste à demeurer fidèle à la spontanéité de l'inspiration, et à ne pas employer, pour décrire le contenu de l'autre monde qu'est l'inconscient, une structure narrative et des procédés qui, en lui faisant traverser le filtre de la rationalité, le dénatureraient. Cocteau expose ce principe dans sa préface au scénario d'un autre de ses films, *Le Testament d'Orphée* :

« Ce film n'a rien d'un rêve, sauf qu'il emprunte au rêve son illogisme rigoureux, sa manière de rendre, la nuit, aux mensonges du jour, une sorte de fraîcheur que fane notre routine. Il est, en outre, réaliste, dans la mesure où le réalisme serait de peindre avec exactitude les intrigues d'un univers propre à chaque artiste et sans le moindre rapport avec ce qu'on a coutume de prendre pour la réalité. [...] Il met en oeuvre une logique étrangère à la raison. Bref, il est cartésien à force d'anticartésianisme.

Ma première tentative de cet ordre fut *Le Sang d'un poète*.»  
(*T.O.*, p. 6)

Ainsi, *Le Sang d'un poète*, en voulant rendre l'état poétique perceptible, se trouve à mimer la genèse de l'oeuvre tout en la racontant. Le film entier obéit à une esthétique de la non-structure. Son contenu est en grande partie régi par l'association libre et sa forme, si on la compare à celle du récit traditionnel, apparaît éclatée et chaotique. C'est l'état poétique lui-même qui semble être derrière la caméra en même temps qu'il est devant. La contamination est si totale que Cocteau, lorsqu'il parle du film, a recours par moments aux mots exacts dont il se sert ailleurs pour parler de son sujet, comme si aucune distance ne subsistait plus entre l'oeuvre et l'état poétique, qui se trouve être à la fois son modèle et sa source :

«[...] *Le Sang d'un poète* n'est qu'une descente en soi-même, une manière d'employer le mécanisme du rêve sans dormir [...]. Les actes s'y enchaînent comme ils le veulent, sous un contrôle si faible qu'on ne saurait l'attribuer à l'esprit. Plutôt à une manière de somnolence aidant à l'éclosion de souvenirs libres de se combiner, de se nouer, de se déformer jusqu'à prendre corps à notre insu et à nous devenir une énigme.» (*D.ê.*, p. 56)

Par un subtil glissement de sens, l'auteur passe tour à tour d'une visée de fidélité («peindre avec exactitude») à une double présomption d'identité : le film ne rendrait pas l'état poétique, il le montrerait (il serait dans ce cas documentaire au sens strict<sup>120</sup>) ; ce faisant, il montrerait sa propre origine, c'est-à-dire qu'aucune transformation n'interviendrait entre ce qui se révèle dans l'instant de l'inspiration et le produit final qui découle de cette découverte. Or, cette identité est illusoire et propre à semer une grande confusion<sup>121</sup>.

<sup>120</sup> **Documentaire** (n.m.) : «Film instructif destiné à montrer des documents, des faits enregistrés et non élaborés pour l'occasion (*opposé à film de fiction*).» (*Petit Robert*)

<sup>121</sup> Cette confusion est naturelle, si l'on en croit la psychanalyste Janine Chasseguet-Smirgel, qui, dans cet extrait d'un entretien sur le cinéma, souligne l'étroite parenté du film et du rêve :  
«**Q.** À quels différents niveaux peut-on envisager le rapport Cinéma et Psychanalyse?

**R.** Le niveau qui vient immédiatement à l'esprit c'est celui des manifestations de l'inconscient que l'on trouve à travers les représentations psychiques, entre autres le rêve, le fantasme ; ce qui

Bien qu'elle cherche à restituer l'instant poétique dans sa fraîcheur et sa vérité premières, l'oeuvre accomplie qu'est le film implique le même genre d'adaptation que la recreation picturale du modèle par le peintre : l'adaptation est même plus radicale encore, puisque le modèle ne prend pas le temps de poser et peut regagner très vite l'ombre d'où il est sorti. Ce que le film met en scène est une reconstitution, c'est-à-dire une construction. Le mimétisme grâce auquel le spectacle filmique parvient à ressembler si bien au spectacle intérieur est lui-même une stylisation, stylisation minimale, soit, mais stylisation tout de même, et le fait de privilégier la non-structure est déjà en soi un choix formel structurant. Quant à l'allégorie, dont Cocteau reconnaît la présence dans son film, elle n'est pas beaucoup plus innocente que le symbole, procédé que l'écrivain désavoue énergiquement, car on s'autorise selon lui trop souvent de sa fréquence pour «revêtir d'un sens caché ce qui tire sa beauté à n'en pas avoir» (*D.é.*, p. 56). Comme le symbole, qui se présente en littérature sous la forme d'un «texte auquel son auteur attribue un sens dans le cadre d'une isotopie plus générale», l'allégorie demande à être interprétée, car elle réfère elle aussi simultanément à «deux niveaux d'isotopie, l'un évident, l'autre symbolique»<sup>122</sup>. Elle consiste en effet à appliquer un phore (niveau évident) à un thème (niveau symbolique) «non globalement comme dans la métaphore ou la comparaison figurative, mais élément par élément»<sup>123</sup>, et Pierre Fontanier, dans *Les Figures du discours*, fait de la

---

caractérise ces productions psychiques, c'est leur caractère imagé. Et je pense que le cinéma est un moyen privilégié pour rendre de la façon la plus directe qui soit toute la vie fantasmatique, en raison de cette prévalence de l'image. C'est à travers un certain nombre de productions imagées, que l'on peut retrouver le travail des processus primaires de l'inconscient.

**Q.** C'est l'analogie que l'on trouve fréquemment entre film et rêve.

**R.** Le patient dit souvent, au lieu de "mon rêve", "mon film", et inversement, "le rêve que j'ai vu" en parlant d'un film.» (*Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1988, p. 81)

<sup>122</sup> Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Éditions, «10/18», 1984, p. 436.

<sup>123</sup> *Id.*, p. 29.

suppression du thème l'une de ses composantes définitionnelles essentielles<sup>124</sup>. Le lecteur est alors appelé à rétablir le thème manquant (c'est-à-dire un sens caché), opération qui relève de l'interprétation symbolique, et ce rétablissement ne va pas nécessairement de soi, la suppression du thème pouvant rendre l'allégorie énigmatique.

Par conséquent, on est en droit de se demander pourquoi Cocteau tient tant à éliminer le symbole au profit de l'allégorie. «Pour [les symboles]», écrit-il, «[*Le Sang d'un poète*] y répugne, et leur substitue des actes ou allégories de ces actes, sur lesquels puisse symboliser le lecteur, si bon lui semble.» (*S.p.*, p. 13) En réalité, ce n'est pas la symbolisation en tant que telle qui est rejetée : l'auteur accepte l'interprétation symbolique du lecteur, activité légitime et même obligée, comme le fait remarquer Bernard Dupriez, lorsque le sens littéral présente un «caractère hermétique, énigmatique ou absurde»<sup>125</sup>, ce qui est le cas de la plupart des images du *Sang d'un poète*. Les deux phrases mises en exergue au film sont sur ce point sans équivoque et constituent une invitation, voire même un ordre : «Tout poème est un blason. // Il faut le déchiffrer.» (*S.p.*, p. 25) C'est plutôt l'intentionnalité et l'univocité que suppose le symbole qui sont la cause de son ostracisme. Les dénégations de Cocteau ne portent pas sur l'existence d'un sens caché, mais sur l'unicité de ce sens et sur la présomption selon laquelle il en serait le responsable consentant et le dépositaire éclairé. Autrement dit, il abdique le monopole du sens et se prononce en faveur d'une polysémie illimitée et d'une participation active du lecteur au processus de production de la signification, sa conception de l'inspiration conduisant en cela à des corollaires très modernes : «[...] si chacun de nous trouve à ce film un sens qui lui est propre, j'estime que j'aurai atteint mon but» (*S.p.*, p. 113). Il élève l'«exégèse» au rang de nouvelle «Muse» (*T.O.*, p. 6), et pousse l'abdication jusqu'à se poser lui-même en

<sup>124</sup> Rapporté par Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 29.

<sup>125</sup> *Op. cit.*, p. 437.

non-initié, lecteur parmi d'autres de son oeuvre, sans se reconnaître de privilège particulier (on aura remarqué plus haut que, pour justifier cette ignorance, il personnifie son oeuvre en employant des tournures qui effacent le «je», comme «*Le Sang d'un poète* y répugne», ce qui semble indiquer que son moi est exclu de la démarche créatrice) :

«Les exégèses [...] traduisent [*Le Sang d'un poète*] en Amérique. Il m'arrive d'apprendre par elles des choses que j'y ai mises. Ce qui n'implique point que je ne les y ai pas mises. Au contraire. Car une couche invisible du film (invisible à moi-même) appartient aux fouilles des archéologues de l'âme, lesquels rejoignent les ordres qui dirigeaient mon travail, sans que j'en soupçonnasse le sens. Je m'en aperçois à la longue lorsqu'on m'interroge et que je donne des éclaircissements d'après ceux d'autrui. À l'origine, je me comprenais fort peu. Je ne voyais que le visible. C'est l'aveuglement du travail.» (*J.i.*, p. 126)

Mais l'allégorie, comme le symbole, est un procédé, et présuppose en cette qualité une intention de l'auteur. La substituer au symbole ne change donc rien de ce point de vue, et Cocteau se contredit involontairement en reconnaissant pour allégoriques des images à l'élaboration et à l'enchaînement desquelles il prétend ne pas avoir consciemment pris part. Son hésitation («des actes ou allégories de ces actes») est d'ailleurs symptomatique et trahit l'ambiguïté de sa pensée. Ses allégories ont beau demeurer en partie énigmatiques pour lui, il sait que ce sont des allégories qu'il a faites là, et le mode allégorique, c'est le moins qu'on puisse dire, n'est pas typique du documentaire. Bref, même si Cocteau semble parfois gommer le travail du peintre et faire de ses oeuvres autant d'Eurydices rescapées des profondeurs, ses propres mots le démentent à d'autres endroits et prouvent bien que si les oeuvres surgissent de la nuit, portées par le «mistral incompréhensible» de l'inspiration, ce n'est pas en tant que produits finis, mais à l'état brut, substrat demandant à être informé et exprimé.



Les commentaires de Cocteau ne rendent guère justice à cette dimension du travail. Tout au plus l'écrivain admet-il avoir eu recours à l'artifice technique lors du tournage du *Sang d'un poète* : «Je ne vous cacherai pas que j'ai employé des trucs pour rendre la poésie visible et audible. [Suit la description de quelques effets spéciaux qu'il a imaginés.]» (*S.p.*, pp. 107-109) En se rangeant du côté des techniciens plutôt que de celui des herméneutes, il minimise sa responsabilité, mais concède déjà qu'il a mis certaines ressources formelles au service de son oeuvre et qu'il existe un écart entre le film et l'inspiration qui l'a fait naître et l'a nourri en relançant constamment sa composition, cet écart ne résulterait-il que d'un simple «ajustement» : «Mes rapports avec l'ouvrage étaient ceux d'un ébéniste qui ajuste les pièces d'une table et que des spirites, ayant fait tourner cette table, consultent.» (*S.p.*, p. 12) Mais pour peindre la poésie avec exactitude, Cocteau a également mis en oeuvre d'autres artifices, d'ordre conceptuel, ceux-là. Il devait par exemple imposer une durée à ce qui n'en a pas (ou en a une infinitésimale). Pour satisfaire à cet impératif technique, l'image de la cheminée qui s'écroule a été introduite et a servi à signaler qu'un étirement temporel avait été réalisé à des fins de lisibilité. Cette image n'est pas qu'une donnée brute de l'inconscient : Cocteau l'emploie sciemment pour exprimer quelque chose. Il y a donc chez l'auteur une volonté de symbolisation. Cette volonté est restreinte le plus possible, mais elle est.

À ceux qui voudraient apporter de l'extérieur la réponse au problème et affirmer la nécessité du travail en pensant prendre Cocteau en flagrant délire<sup>126</sup>, son oeuvre fait un pied de nez, car elle recèle déjà tous les éléments de cette réponse, ce qui n'est pas étonnant si l'on tient compte du fait que Cocteau considère l'auto-contradiction comme «l'essence même de la recherche quotidienne» (*J.i.*, p. 187). C'est pour ne pas que l'oeuvre ressemble, comme le récit de rêve, à «une plante sous-marine hors de la

---

<sup>126</sup> Je reviendrai sur cette question au chapitre II.

mer» qu'elle doit conquérir son autonomie par rapport au spectacle entrevu dans l'instant de l'inspiration. En dotant ce spectacle d'un nouvel «éclairage» et d'une nouvelle «efficace», le travail de l'art lui confère un lustre qu'il perdrait s'il ne faisait réellement l'objet que d'un traitement documentaire. L'oeuvre n'est pas Eurydice sauvée des eaux, mais Eurydice regardée au sein des eaux, perdue, puis chantée. En devenant fiction pure, le film, semblable à cette oeuvre de Proust qui «est plus proche d'un rêve que ce que l'on nous donne pour récits de rêves» (*J.i.*, p. 153), se trouve être plus près qu'aucun documentaire de la réalité de la poésie et de l'expérience de l'inspiration, car il empêche qu'elles ne se fanent et préserve l'intégrité de leur mystère. Les multiples interprétations auxquelles la fiction donne lieu ne font que tourner autour de son centre voilé sans l'atteindre : «[L']orchestre [des traductions individuelles] exécute une cacophonie. C'est au centre de cette cacophonie que l'artiste tâche de se dépêtrer du visible, pendant que l'invisible enterre son or.» (*J.i.*, p. 125)

On peut dès lors comprendre pourquoi Cocteau préfère l'allégorie au symbole. Parce qu'elle est plus proche de l'énigme<sup>127</sup> que le symbole et qu'elle connote le mystère, l'allégorie conviendrait mieux à la représentation de l'état poétique. Elle respecterait davantage Eurydice dans la mesure où elle laisserait plus facilement baigner l'oeuvre dans une certaine obscurité et favoriserait l'ambiguïté en fournissant moins de prise à ceux qui prétendraient plaquer sur un point nécessairement dissimulé l'univocité du sens symbolique tel que Cocteau le conçoit<sup>128</sup>. Elle éclairerait le mystère sans le vouer à l'éclaircissement, l'évoquant dans son obscurité intrinsèque, et

---

<sup>127</sup> «Pour Quintilien, l'énigme est une allégorie obscure» (Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 177).

<sup>128</sup> En réalité, le symbole peut aussi être énigmatique, et l'allégorie, figée, mais Cocteau ne semble pas tenir compte de ces virtualités. Cf. Gilbert Durand: «Nous laisserons [...] de côté l'allégorie "symbole refroidi" comme le note Hegel, sémantique desséchée en sémiologie et qui n'a qu'une valeur de signe conventionnel et académique.» (*op. cit.*, p. 61)

s'accorderait en cela avec la visée de Cocteau : «Rendre le mystère lumineux (mystère mystérieux, obscur : pléonasme), donc lui rendre sa pureté de mystère. *Meine Nacht ist Licht...*<sup>129</sup>» (*Op.*, p. 107)

Habilement chantourné par l'ébéniste et couvert de motifs allégoriques, *Le Sang d'un poète* n'est pas tant la poésie rendue visible que la poésie médiatisée et poétisée, bref, une poésie sur la poésie. De plus, sa forme, on l'a vu, mime sa genèse. On se trouve donc en présence d'une sorte de degré zéro (factice) de l'oeuvre, qui est exposé, paradoxalement, par un film achevé, c'est-à-dire par une oeuvre qui n'en est plus à son degré zéro, et dont le sujet, en outre, est justement la naissance des oeuvres (ou l'état poétique). Cette relation propre à donner le tournis peut être reformulée de la façon suivante :

1° une oeuvre imite sa propre ébauche (sa genèse);

2° cette oeuvre traite de la genèse des oeuvres;

3° donc, cette oeuvre imite la genèse d'une oeuvre sur la genèse des oeuvres.

L'articulation logique particulière qui caractérise ces assertions correspond exactement à celle d'une figure que la nouvelle rhétorique appelle le miroir et dont on trouve la définition dans le gradus de Bernard Dupriez. Il y a miroir lorsque «deux vocables de même lexème sont subordonnés l'un à l'autre»<sup>130</sup>, comme dans cette phrase de Max Jacob : «Critiquez le critique.»<sup>131</sup> Toujours selon Dupriez, Valéry affectionnerait ce procédé, car celui-ci serait «l'image de sa propre démarche : prendre conscience ... de sa conscience»<sup>132</sup>. Or, cette démarche est aussi celle qu'adopte Cocteau dans *Le Sang d'un poète*, à ceci près qu'il y prend plutôt conscience de son «inconscience». On peut

<sup>129</sup> Il s'agit manifestement d'une citation sans référence (peut-être de Goethe). Elle signifie: «Ma nuit est lumière.»

<sup>130</sup> Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 293.

<sup>131</sup> Rapporté par Bernard Dupriez, *ibid.*

<sup>132</sup> *Op. cit.*, p. 294.

donc affirmer sans craindre de se tromper que le film, dans son ensemble, est un miroir au sens où l'entend Dupriez.

L'épisode de la traversée du miroir, quant à lui, est un miroir enchâssé dans le plus grand miroir qu'est *Le Sang d'un poète*. Il constitue un exemple beaucoup plus manifeste que ne l'était l'épisode d'Urnekloster de mise en abyme, tant du point de vue de la forme que de celui du contenu. Premièrement, le miroir en tant qu'objet renvoie au procédé du miroir, procédé utilisé dans le film globalement, mais aussi ponctuellement, comme dans cette séquence: «Il approche son oeil du trou de serrure, mais... // On voit, en gros plan, dans un cache en forme de trou de serrure, un oeil bridé qui s'approche en sens inverse.» (*S.p.*, pp. 45-46) (Ici, le héros regardant est lui-même regardé par le produit de son inconscient, et le miroir se multiplie si l'on inclut dans la chaîne des regards celui du cinéaste, le trou de serrure par lequel le voyeur exerce son activité rappelant à bien des égards l'objectif de la caméra. On aboutit ainsi à un miroir typiquement valéryen<sup>133</sup> : l'oeil de la caméra espionne le personnage dont l'oeil espionne l'oeil qui l'espionne l'espionnant.)

Deuxièmement, la traversée du miroir et l'exploration de son envers figurent à eux seuls ce que prétend être l'ensemble du film : «une descente en soi-même». Ils résument l'expérience cinématographique tentée par Cocteau en rappelant le mouvement de la cloche à plongeur des frères Williamson, et ce n'est pas par hasard que la surface du miroir a été remplacée, pour que l'acteur puisse y pénétrer, par une «cuve d'eau» (*S.p.*, p. 39), et que les mouvements du héros à l'intérieur de la glace continuent à imiter la «nage» (*S.p.*, p. 107) : le miroir est bel et bien l'entrée d'un royaume marin dont Cocteau se propose d'observer le fond. Les deux épisodes

---

<sup>133</sup> Cf. cet exemple cité par Bernard Dupriez: «Je suis étant, et me voyant; me voyant me voir, et ainsi de suite.» (*op. cit.*, p. 294)

illustrent la démarche (dans tous les sens du terme) générale de l'auteur, telle qu'il la décrit dans sa préface de 1946 :

« On a souvent coutume d'écrire que *Le Sang d'un poète* est un film surréaliste. Or, lorsque je l'imaginai, le surréalisme n'existait pas. [...] À l'époque du *Sang d'un poète*, [...] j'évitais les manifestations volontaires de l'inconscient, au bénéfice d'une sorte de semi-sommeil où je labyrinthais moi-même.

Je ne m'attachais qu'au relief et au détail d'images sortant de la grande nuit du corps humain. Je les adoptais, séance tenante, comme les scènes documentaires d'un autre règne.» (*S.p.*, pp. 11-12)

Tout y est : semi-sommeil, labyrinthe et accumulation d'images imprévues. La visite de l'hôtel des Folies-Dramatiques apparaît donc comme une mise en scène de l'entreprise exploratoire que s'est proposée le cinéaste, et les scènes énigmatiques qui en jalonnent le cours ne font que renvoyer le spectateur à l'énigme plus vaste qu'est le film. La mise en abyme est impeccable, d'autant plus qu'elle recouvre, dans un film que son exergue identifie à un blason, son sens étymologique. L'expression «mettre en abyme» a en effet été empruntée au vocabulaire héraldique, le mot «abyme» désignant «le centre de l'écu lorsqu'il simulait lui-même un autre écu»<sup>134</sup>. Blason dans le blason, l'épisode de la traversée du miroir acquiert une dimension nouvelle quand on le rapporte à l'ensemble au sein duquel il s'inscrit.

Au terme de ces études, dont chacune portait sur un épisode où une théorie artistique se trouvait exposée de façon synthétique par le biais d'une mise en abyme, on en arrive à se demander s'il n'existerait pas un lien privilégié entre ce procédé et la représentation de la poétique d'un auteur dans sa fiction. Mieux que la parabase<sup>135</sup> ou

<sup>134</sup> Citation de Gide rapportée par Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 295.

<sup>135</sup> «Le mot *parabase* conviendrait pour désigner un procédé assez courant: l'auteur, sortant de la fiction littéraire qu'il a choisie, s'adresse directement aux lecteurs.» (Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 317)

que la digression<sup>136</sup>, la mise en abyme permet l'intégration de la théorie à l'oeuvre qui l'illustre<sup>137</sup>. Elle opère sans solution de continuité, et n'implique pas, comme la parabase, un passage du récit à l'énoncé direct. En fait, elle se fond si bien dans le reste du texte qu'elle risque de demeurer invisible et qu'il n'est pas toujours possible de savoir si elle résulte ou non d'un enchâssement volontaire. Mais peu importe en vérité. Il n'en demeure pas moins que poétique et mise en abyme remplissent une fonction similaire : toutes deux donnent la clef de l'oeuvre dans laquelle elles s'insèrent. La poétique étant le résultat d'un acte réflexif, d'un retour de l'écriture sur elle-même, la mise en abyme conviendrait particulièrement bien à son exposition, puisqu'elle peut être rapprochée du miroir<sup>138</sup>. Du moment qu'elle implique une inclusion dans une oeuvre et une référence à celle-ci, la poétique, comme les segments de texte placés en abyme, en vient à former un écu dans l'écu; inversement, la mise en abyme pourrait être considérée dans certains cas comme une irruption de la poétique dans la fiction. Le petit écu, une fois déchiffré, pourrait ainsi donner à lire, comme tout bon blason, outre un «résumé du récit»<sup>139</sup>, un récit de sa naissance la plus haute, celle qui survient dans le moment aérien de l'inspiration. Toute oeuvre de fiction contiendrait-elle, mise en abyme, une allusion plus ou moins volontaire, plus ou moins évidente, à son origine<sup>140</sup>? C'est le cas, à tout le moins, des *Carnets de Malte Laurids Brigge* et du *Sang d'un poète*, qui portent la trace de leur souffle premier cryptée en l'un de leurs recoins.

---

<sup>136</sup> «Endroit d'un ouvrage où l'on traite de choses qui paraissent hors du sujet principal, mais qui vont pourtant au but essentiel que s'est proposé l'auteur.» (*id.*, p. 157)

<sup>137</sup> Sur l'importance de l'abyme littéraire chez les romantiques allemands, qui sont avant tout des théoriciens, voir Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 10.

<sup>138</sup> Voir Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 295.

<sup>139</sup> Bernard Dupriez, *ibid.*

<sup>140</sup> On pourrait invoquer ici le concept freudien d'«estampille d'époque» (Sigmund Freud, *Le Créateur littéraire et la fantaisie*, dans *op. cit.*, p. 39). Pour quelques éclaircissements, voir chapitre II, page 181, note 275.

**Chapitre II**  
**D'un corps à l'autre:**  
**un découpage poétique du processus créateur**

## 1. L'origine: la source profonde du corps

Les deux études qui précèdent ont permis d'esquisser à grands traits quelques-uns des éléments essentiels des poétiques de Rilke et de Cocteau. Leurs résultats suggèrent que la notion d'inspiration tient dans ces poétiques une place qui ne relève pas que du simple appareil, puisque sa présence transparaît même au travers de textes où la théorie, lorsqu'elle affleure, demeure intimement mêlée à la fiction, la poétique perdant alors sa forme didactique ou essayistique au profit d'une figuration plus ou moins délibérée. Les traces découvertes dans ces textes portent à croire que l'inspiration, chez Cocteau comme chez Rilke, renoue avec son sens étymologique plus qu'elle ne réfère au concept platonicien traditionnel: l'accent est mis sur le remous intérieur, et l'instance transcendante extérieure, dont l'intervention était jadis jugée déterminante, est occultée. C'est dire que ces analyses préliminaires touchent au vif d'un sujet dont elles étaient simplement censées préparer l'abord, et qu'elles contiennent en germe les principales conclusions auxquelles ce travail prétend aboutir. Mais si ce défrichage initial empiète sur ce qui va suivre et laisse déjà deviner comment il sera possible d'envisager l'inspiration et la composition de l'oeuvre dans une perspective dynamique de complémentarité plutôt que d'en faire les termes d'une opposition, les analyses effectuées peuvent cependant être considérées comme un point de départ dans la mesure où elles insistent toutes deux sur la dimension originaire de l'acte poétique et où elles présentent le corps de façon similaire, en faisant de lui la source profonde d'où toute oeuvre jaillit.

Ce corps peut-il paraître, à d'autres endroits des oeuvres étudiées, soumis à une influence exercée du dehors, et, si c'est le cas, de qui ou de quoi celle-ci émane-t-elle? Je reviendrai plus loin sur cette question. Pour l'instant, les extraits choisis nous permettent seulement de constater que c'est dans un espace intérieur vaste et nocturne



que l'oeuvre connaît une première et décisive élaboration. Ils inscrivent d'emblée le processus de création dans un lieu spécifiquement humain et semblent donc témoigner d'une conception de l'art où le physique et le psychique prendraient le pas sur le surnaturel. Dans ce contexte, l'inspiration et les images aériennes qui en sont l'équivalent métaphorique s'apparentent plus au souffle respiratoire qu'au souffle divin de l'infusion miraculeuse.

Définir le sujet poétique en donnant la primauté à sa dimension corporelle n'a rien de réducteur si l'on reconnaît que le corps a des valeurs multiples qui influencent la création à divers degrés. Didier Anzieu en distingue au moins trois: «Le corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantastique, sont présents tout au long de son travail et il en tisse des traces, des lieux, des figures dans la trame de son oeuvre.»<sup>141</sup> Ces traces laissées dans le tissu du texte ne sont pas nécessairement dissimulées. Ainsi, le corps interne, qui était figuré dans les deux extraits étudiés par une architecture labyrinthique, apparaît-il également plus clairement sous d'autres aspects lorsque les auteurs traitent ce thème directement.

Certains passages, sans encore dépeindre la «chair profonde»<sup>142</sup>, font allusion à une zone prélangagière, à un en-deça qu'on ne peut envisager d'atteindre et de contenir par la pensée verbale: «Presque tout ce qui arrive est inexprimable et s'accomplit dans une région que jamais parole n'a foulée» (*L.j.p.*, pp. 15-16), confie Rilke à l'apprenti poète, cette affirmation pouvant valoir autant pour l'en-deça que pour l'au-delà, pour les réalités intérieures que pour celles du monde. Cette région mal connue se voit conférer la virginité d'un rivage neuf, toujours présent et pressenti

---

<sup>141</sup> *Op. cit.*, p. 44.

<sup>142</sup> J'emprunte cette expression à un article de Max Loreau, «Habiter la gorge d'un dieu», dans *En quête d'un autre commencement*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, «Philosophiques», 1987, p. 184.

à l'horizon du logos, mais lui échappant infiniment, comme en témoignent ces lignes où Rilke se plaint de ne pas savoir décrire l'odeur des citrons dont il aime que l'air de son cabinet de travail soit imprégné:

«Leur amertume, si astringente que puisse être son action sur le goût, me donne, respirée en parfum, une sensation d'étendue pure et d'ouverture - ; que de fois ai-je regretté que de telles expériences nous trouvent si muets, si aphasiques. Comme je la *vis*, cette odeur de citron, Dieu sait ce que je lui dois quelquefois ... et quand il me faut vraiment transcrire, mot pour mot, ce qu'elle dicte à mes sens: fiasco!» (*Corr.*, p. 555)

Domaine de la sensation pure, la chair est aussi le berceau du souffle, et c'est par lui uniquement qu'elle peut parvenir à l'exprimable: «Le souffle qui m'habite [...]», écrit Cocteau, «vient d'une zone de l'homme où l'homme ne peut descendre, Virgile dût-il l'y conduire, car Virgile lui-même n'y descendait pas» (*D.ê.*, p. 47). C'est donc le souffle qui agit à titre de médiateur entre l'homme et lui-même, entraînant avec lui un message venu du tréfonds. Max Loreau, qui a observé dans la poésie de Saint-John Perse la représentation d'un phénomène semblable, résume admirablement bien les rapports de ce souffle et de cette chair «envisagés exclusivement dans leur valeur de purs concepts originaires, proprement poétiques»<sup>143</sup>. Le souffle est la forme sous laquelle émerge l'enfoui, la chair profonde ne pouvant être appréhendée et exprimée qu'en tant qu'elle est traversée par lui:

«Trame exclusivement *intérieure*, donc d'une nature étrangère à la vue, aux limites et figures inhérentes au visible – pareille chair, par essence, ne peut être qu'illimitée, infigurable. Et comme sa pulpe, révélée dans le souffle, existe par et avec lui c'est-à-dire animée de jeux de vibrations, la chair profonde est, par essence, substrat illimité aux mouvements pareillement illimités.»<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> Art. cit., p. 182.

<sup>144</sup> *Id.*, pp. 184-185.

Dans les oeuvres de Rilke et de Cocteau, ce substrat illimité est généralement décrit, par analogie avec le paysage extérieur, comme un espace aquatique ou terrien. Les motifs de la mer, du lac et de l'étang alternent avec ceux du sol arable, du cimetière et de la croûte terrestre. À travers cette rêverie élémentaire semble s'exprimer cette disposition particulière de l'imaginaire à laquelle Gaston Bachelard donne le nom d'«imagination matérielle»<sup>145</sup>. Les deux éléments qui servent à représenter la chair sont ceux de la profondeur et de la matérialité, de la «trouble épaisseur» (Rilke, *Corr.*, p. 341) et de l'obscur. En eux se conjuguent la vie et la mort. Matriciels et nourriciers, ils s'opposent à l'air et au feu, qui les agitent de leur mouvement. L'inspiration, généralement associée à l'air, sera le vent qui souffle sur les eaux et féconde la terre. En ressassant ces archétypes, le verbe poétique ne commande pas seulement de «remonter aux sources de la parole: au souffle et à la chair profonde, dont le vent et la mer sont les allégories»<sup>146</sup>: il invite à remonter aux sources de l'univers même. La création artistique reprend pour se dire les images inaugurales du grand récit biblique ou, de façon plus générale, des cosmogonies, qui présentent des constantes transculturelles, notamment la référence aux éléments. Elle revendique ainsi le sens originel de son nom, et le récit de l'expérience artistique devient un véritable récit de création, au sens mythique du terme. Dans le corps de l'artiste se rejoue la Création chaque fois qu'il crée, la genèse de l'oeuvre rappelant celle du monde à partir du chaos initial<sup>147</sup>.

---

<sup>145</sup> *Op. cit.*, p. 13.

<sup>146</sup> Max Loreau, art. cit., p. 188.

<sup>147</sup> Cf. Friedrich Schlegel: «Seule est un chaos la confusion d'où peut jaillir un monde.» (fragment 71 des *Idées*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 213) ; «Vous avez vous-même composé [*dichten*], et vous avez dû souvent ressentir, en composant, que pour faire oeuvre il vous manquait une prise solide, un sol maternel, un ciel, un air vivifiant. // C'est de lui-même que le poète moderne doit tirer tout cela [...]» (*Entretien sur la poésie*, dans *id.*, p. 311).

Dans ce monde originaire intériorisé où les vastes espaces de l'eau et de la terre remplacent l'image du dédale architectural et où l'abîme, évoqué dans l'épisode d'Urnekloster, se comble de matière, les mouvements de plongée et de creusement prennent le relais de l'exploration du labyrinthe et de la chute dans le vide. La thématique personnelle des écrivains rejoint de grandes images collectives dont les langues française et allemande attestent la vigueur dans des expressions comme «se creuser les méninges», «plonger dans ses souvenirs» et «plonger dans un profond sommeil»/«in tiefem Schlaf versinken» (on dira, de la même façon, «se plonger dans un livre»). «Il n'est qu'un seul chemin», écrit Rilke. «Entrez en vous-même, cherchez le besoin qui vous fait écrire: examinez s'il pousse ses racines au plus profond de votre coeur.» (*L.j.p.*, p. 18) Quant à Cocteau, on s'en souviendra, il compare sa démarche cinématographique à celle de documentaristes marins. «Il s'agissait de descendre en moi-même la cloche qu'ils descendent dans la mer, à de grandes profondeurs» (*S.p.*, p. 106), déclare-t-il à ce propos lors de la projection du *Sang d'un poète*. Cette démarche (au figuré) avait d'ailleurs droit dans le film à une transposition formelle, puisque Cocteau décrivait la démarche (au propre) du héros de son film comme une nage. De même, il est question dans les lettres de Rilke de «[son] univers sous-marin» (*Corr.*, p. 341) et d'une «plongée dans [son] propre monde» (*L.j.p.*, pp. 20-21). Chez les deux auteurs, cet exercice volontaire trouve sa contrepartie dans le phénomène incontrôlable de l'émergence, un équilibre se réalisant entre l'entreprise laborieuse de la fouille et la spontanéité de la révélation. Parmi les divers motifs recensés, c'est celui de la mer qui a sous ce rapport la plus grande valeur représentative. La mer cache tout en dévoilant: comme l'écrit Max Loreau, elle «s'expose indéfiniment en se reprenant en ses fonds»<sup>148</sup>. De plus, son flux et sa rumeur évoquent parfaitement un des concepts dont se sert Maurice Blanchot pour définir la source mouvante de la

---

<sup>148</sup> Art. cit., p. 186.

poésie, celui de «l'interminable» et de «l'incessant»<sup>149</sup>, cette «affirmation ininterrompue», ce «murmure géant sur lequel le langage en s'ouvrant devient image, devient imaginaire, profondeur parlante»<sup>150</sup>, et que l'écrivain entend et doit rendre saisissable.

La chair profonde, comme la mer, s'offre à l'écoute; comme elle, elle exhibe et engloutit inlassablement son contenu. «L'eau du corps» (Cocteau, *Op.*, p. 66) abonde en épaves tout ce qu'il y a de plus proustiennes, «impressions coulées» qu'il faut «remettre à flots» (Rilke, *L.j.p.*, p. 20) ou qui remontent d'elles-mêmes. On peut trouver dans les oeuvres de Rilke et de Cocteau des passages quasi jumeaux traitant de ce surgissement. Dans celui-ci, Rilke parle d'un détail retrouvé qui fait revivre avec lui une période entière:

«Et avec ce qui revient de la sorte surgit tout un tissu confus de souvenirs épars, qui s'y accroche comme des algues trempées d'eau à une épave. Des vies dont on n'aurait jamais rien su, émergent et se mêlent à ce qui a réellement existé et refoulent un passé que l'on croyait connaître; car il y a, dans ce qui surgit, une force neuve et délassée, alors que ce qui était là plus tôt est comme fatigué d'être trop souvent revenu dans le souvenir.» (*C.M.L.B.*, p. 76)

Quelques phrases tirées de *La Difficulté d'être* et du *Journal d'un inconnu* y répondent point par point. On retrouve l'idée du train de souvenirs et celle d'une modification conséquente de la perception du passé dans un passage où l'imagerie terrienne se fait l'écho de l'imagerie marine:

«J'ai été mêlé si fort à quantité de choses qu'il m'en tombe de la mémoire, et pas une, cinquante. Une vague de fond me les remonte à la surface, avec, comme dit la Bible, *tout ce qu'il y a dedans*. C'est à ne pas croire, le peu de traces que laissent en nous de longues périodes qu'il fallut vivre en détail. C'est pourquoi lorsque je fouille mon passé j'en dépose d'abord une figure qui entraîne sa terre après elle.» (*D.é.*, p. 131)

<sup>149</sup> *Op. cit.*, p. 20.

<sup>150</sup> *Id.*, p. 22.

L'image de l'épave est aussi employée: «Et du vide, des vagues de vide et des épaves d'émotions fulgurantes qui s'approchent dans la bave et qui repartent en pleine mer.» (*D.ê.*, p. 8) Et, finalement, la vigueur de ces souvenirs lointains est également constatée, mais elle est mise en regard de la faiblesse des souvenirs récents plutôt que de celle des souvenirs usés: «[...] les jeunes souvenirs sont d'une constitution si faible qu'ils trébuchent, et les vieux, d'une constitution si robuste, qu'ils les piétinent. Si l'un des vieux se présente, il entraîne la motte de terre dont on l'arrache.» (*J.i.*, p. 153)

La prospection du corps se confond donc inextricablement avec une archéologie de la mémoire. En fait, la chair apparaît à la fois comme un réservoir immense où le passé s'entasse, et comme une matière qui peut être marquée et recevoir l'inscription de l'expérience. Elle est monument et document, semblable à ces cimetières rilkeens où les croix, les tertres, les griffures et les mottes indiquent la présence souterraine des cadavres:

«Petits Cimetières que nous sommes, ornés de ces fleurs de nos gestes futiles, contenant tant de corps défunts qui nous demandent de témoigner de leurs âmes. Tout hérissés de croix, tout couverts d'inscriptions, tout bêchés et remués par les innombrables enterrements de ce qui nous arrive, nous voilà chargés de la transmutation, de la résurrection, de la transfiguration de toutes choses.» (*Corr.*, p. 594)

Dans une lettre écrite par Rilke durant une longue période de stérilité, un avatar négatif de ce motif montre une terre impropre à la résurrection des choses vécues. Alors que les Petits Cimetières, dont le sol meuble subit une mortification constante, deviennent source de vie grâce à ce sacrifice, ce sont les impressions qui sont «torturées» lorsqu'elles se trouvent enfermées dans une «croûte indifférente»:

«Mon corps est devenu une sorte de trappe; au lieu d'accueillir et de restituer, comme jadis, il happe, il enferme; une surface faite de trappes dans lesquelles des impressions torturées dépérissent, une

zone figée, un matériau non conducteur; et très très loin, comme au centre d'un astre en train de refroidir, le feu merveilleux qui ne peut plus que provoquer une éruption ici ou là, sous des formes troublantes et redoutables comme un cataclysme pour la croûte indifférente.» (*Corr.*, p. 349)

Dans cette terre durcie, aucune maturation n'est possible. L'émergence ne s'accomplit qu'exceptionnellement, et elle le fait sous la forme dévastatrice de l'éruption. C'est là une des rares occurrences où l'inspiration est associée au volcanisme. Le souffle respiratoire est alors implicitement remplacé par des émanations délétères, gaz et fumerolles formant une atmosphère plus apocalyptique que génésiaque.

En mettant ces deux passages en parallèle, on comprend mieux quelle importance revêt le corps dans la poétique rilkéenne. Sa participation entière et douloureuse est essentielle à une transfiguration créatrice qui porte la promesse d'un dédommagement infini de sa propre transformation. C'est d'une chair bêchée et remuée que naît l'oeuvre, non d'une croûte insensible qui ne servirait qu'à abriter un pur esprit seul responsable de la noble tâche de l'art. Aussi Rilke, après s'être plaint de son improductivité, se prend-il à regretter le temps de sa jeunesse, temps où il «étai[t] un» (*Corr.*, p. 349):

«Une joie qui volait autour de mon visage tournoyait du même coup autour de mon âme la plus secrète; accueillais-je l'air du matin, il me traversait de part en part, la légèreté, la primeur du matin envahissaient tous les degrés de ma nature; goûtais-je parfois un fruit, il fondait sur ma langue, et c'était déjà comme une parole de l'esprit qui se dissout.» (*ibid.*)

C'est, selon lui, un clivage anormal, voire même pathologique, entre sa chair et son psychisme qui est à l'origine de son infécondité: «N'est-ce pas le tableau d'une véritable maladie, cet écartèlement de la vie en trois zones dont la plus superficielle ne recherche des stimulations que dans la mesure même où les puissances intérieures ne l'atteignent et ne l'ébranlent plus.» (*ibid.*)

Le concept de «puissances intérieures», comme celui de la «nuit du corps» chez Cocteau, recouvre l'instance fantasmatique autant que l'instance mémorielle. Pour Cocteau, on s'en rappellera, l'introspection qui caractérise l'état poétique a une tonalité cauchemardesque et permet d'accéder à un monde inquiétant et peuplé de monstres<sup>151</sup>. Rilke fait la même observation et reconnaît que la quête intérieure consiste à pénétrer dans un antre dont le commun des mortels préfère se détourner:

«Tout ce que les autres oublient, pour se rendre la vie possible, nous allons toujours le découvrir et l'agrandir même; c'est nous les véritables réveilleurs de nos monstres auxquels nous ne sommes pas assez opposés pour devenir leurs vainqueurs; car dans un certain sens nous nous trouvons d'accord avec eux; ce sont eux, ces monstres, qui retiennent ce surplus de force, indispensable à ceux qui se doivent surpasser.» (*Corr.*, p. 440)

Cette démarche, si elle peut sembler à première vue s'apparenter à la psychanalyse, s'en écarte toutefois radicalement, car sa visée est l'inverse exact du dessein psychanalytique. Il s'agit bien de réveiller ses monstres, mais pas (surtout pas) de s'en délivrer. Le respect qui leur est voué transparaît dans le nom que leur donne Rilke: «nos lions intérieurs» (*ibid.*). Le poète refuse de les réduire, dans les deux sens du mot: il ne saurait être question ni de les soumettre ni de les diminuer, du moment où un lien est pressenti qui les associe d'une manière ou d'une autre à la création artistique. On comprend dès lors que Rilke adopte une attitude prudente et critique à l'égard de la psychanalyse, attitude que Cocteau partage, et qui se traduit chez lui par une caricature divertissante, mais un peu injuste, de la pensée freudienne.

Chez Rilke, le refus de la psychanalyse est motivé avant tout par la crainte de perdre, avec ses monstres, le principe moteur de son art, ce «surplus de force, indispensable à ceux qui se doivent surpasser». À un ami qui l'encourage à se soumettre à la thérapie, il répond ceci: «[...] autant que je me connaisse, il me semble

---

<sup>151</sup> Voir chapitre I, pp. 64-65.



hors de doute que, si l'on me chassait mes démons, mes anges aussi auraient un peu, disons un tout petit peu peur; et, vous le sentez, c'est cela même qu'il me faut éviter à tout prix» (*Corr.*, p. 198). Mais à cette inquiétude strictement personnelle s'ajoute une objection de principe. Le positivisme sous-jacent au projet même d'une telle cure rebute l'écrivain, qui voit là un risque d'aseptisation et de déshumanisation. La psychanalyse lui apparaît comme un «nettoyage» qui «produit quelque chose comme une âme désinfectée, une aberration vivante, corrigée à l'encre rouge comme une page de cahier d'école» (*Corr.*, p. 192). Elle constitue selon lui une menace pour l'intégrité de l'individu: «La psychanalyse est une aide trop radicale pour moi, elle aide une fois pour toutes, elle fait à fond, et me retrouver un jour ainsi nettoyé me laisserait peut-être encore moins de perspectives que mon désordre.» (*Corr.*, p. 181) En vérité, il n'est pas étonnant que Rilke reconnaisse en son désordre une richesse à préserver. L'idée qu'il s'est très tôt formée du monde et de la tâche de l'écrivain l'y engage. Celui qui se doit d'accueillir toutes choses et de témoigner fidèlement du monde dans sa totalité, c'est-à-dire jusque dans ses aspects les plus repoussants, suivant en cela la voie ouverte par Baudelaire, serait bien mal venu de ne pas tolérer en lui la présence du terrible. Sans aller jusqu'à cultiver son désordre, comme le Poète rimbaldien, qui se fait sciemment «l'âme monstrueuse» et tâche de ressembler à «un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage»<sup>152</sup>, Rilke accepte donc de vivre avec ses lions intérieurs, même au prix de la souffrance et de l'horreur. L'obligation dans laquelle il se sent de faire oeuvre importe plus pour lui que tout le reste, et la perspective de voir ses monstres banalisés ne le trouble probablement pas moins que celle de les voir disparaître.

---

<sup>152</sup> Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 202.

Les motifs de Cocteau ne sont guère différents, à ceci près qu'il redoute moins l'effet stérilisant de l'analyse qu'il ne condamne ses prétentions à rendre compte de l'expérience artistique:

«Il ne faudrait pas confondre la nuit dont je parle et celle où Freud invitait ses malades à descendre. Freud cambriolait de pauvres appartements. Il en déménageait quelques meubles médiocres et des photographies érotiques. Il ne consacra jamais l'anormal en tant que transcendance. Il ne salua pas les grands désordres. Il procurait un confessionnal aux fâcheux.» (*J.i.*, p. 39)

Ce que Cocteau reproche aux théories freudiennes, c'est de remplacer le mystère par une réponse qu'il estime triviale et réductrice, c'est d'avoir l'ambition démesurée de dévoiler Eurydice et de plaquer sur elle un visage trop simple, ce qui ramènerait la quête dont elle est le but à des dimensions dérisoires: d'où sa propension à réduire lui-même la pensée psychanalytique, et à employer pour parler de Freud des termes qui tendent à minimiser son rôle, à lui faire quitter la position omnipotente de l'analyste pour l'associer tour à tour à des figures d'usurpateur (le cambrioleur), de simple exécutant (le déménageur) ou d'auditeur passif ou encore moralisateur, voire policier (le confesseur). Le fait qu'il semble condamner une effraction peut faire sourire si l'on songe qu'on l'a vu lui-même, sous les traits du héros du *Sang d'un poète*, s'adonner à un voyeurisme plus ou moins licite, d'autant plus qu'il renchérit dans ce passage: «La faute de Freud est d'avoir fait de notre nuit un garde-meubles qui la discrédite, de l'avoir ouverte alors qu'elle est sans fond et ne peut même pas s'entrouvrir.» (*J.i.*, p. 42) Cet exemple est manifestement hyperbolique. En fait, la nuit peut s'entrouvrir, comme les portes de l'hôtel des Folies-Dramatiques, mais elle doit en principe le faire d'elle-même. Le poète se tourne vers elle et se montre attentif à ce qu'il y découvre, mais il ne doit pas dépasser la mesure en forçant ses portes ou en la sollicitant artificiellement. Aussi Cocteau s'empresse-t-il de détromper ceux qui confondent son entreprise avec celle des surréalistes. Ce n'est pas tant la transgression qu'ils

commettent qui déclenche l'hostilité de Cocteau à l'égard de Freud et des tenants de l'automatisme que la désinvolture avec laquelle ils la commettent, allant jusqu'à la légitimer et la systématiser. Le geste d'appropriation du conquérant n'a rien à voir avec la démarche présentée dans *Le Sang d'un poète*: ce film est le récit d'un crime et de son châtement, tous deux inévitables et nécessaires. Et, dans une certaine mesure, ne serait-ce pas ce que Rilke, inconsciemment, pense des *Carnets*, puisqu'il compare leur personnage principal à Raskolnikov?

La peur qu'a Rilke de voir la source du corps démythifiée et peut-être tarie à cause de cela, qu'elle soit ou non teintée de culpabilité, l'incite à imposer une limite à l'exploration de soi, ce qui montre mieux que n'importe quoi d'autre que, pour lui, l'écriture n'a de sens que si elle prolonge un approfondissement: «Mieux j'étais informé des intentions, des succès et des progrès de l'analyse, mieux je comprenais qu'elle aurait un effet désagrégateur sur une existence dont les élans les plus puissants tenaient à *ce qu'elle ne se connaissait pas* [...]» (*Corr.*, p. 326). Cocteau, quant à lui, ne reconnaît pas à la psychanalyse le pouvoir d'atteindre le fond de la nuit: c'est pourquoi, au lieu de s'inquiéter, il s'insurge contre ce qu'il estime être une fausse représentation. Mais leurs préoccupations se rejoignent. Tout se passe comme s'ils considéraient que la psychanalyse menaçait de se poser en rivale de la poésie, comme si elle pouvait court-circuiter (Rilke) ou prétendait indûment court-circuiter (Cocteau) l'élan poétique, qui consiste à tendre vers Eurydice sans jamais l'atteindre, en l'annulant par un mouvement d'aplatissement qui équivaldrait à préférer Eurydice au chant et à remplacer la poésie par les «graffiti obscènes que l'oeil a coutume de voir partout» (Cocteau, *J.i.*, p. 158).

Ces craintes et ces reproches reposent peut-être en partie sur une méconnaissance de la pensée de Freud, du moins de celle qu'il expose dans

*L'Interprétation des rêves* (1899-1900). On peut en effet trouver dans cet ouvrage un passage où Freud admet l'existence d'un «point obscur» auquel l'analyste ne peut parvenir, et qui est décrit dans des termes qui rappellent ceux qu'emploie Blanchot lorsqu'il parle de l'origine de l'oeuvre. L'ouverture est mince, mais elle débouche sur l'aveu de l'existence d'une frontière au delà de laquelle commence l'inconnu, et, qui sait, l'inconnaissable:

«Les rêves les mieux interprétés gardent souvent un point obscur; on remarque là un noeud de pensées que l'on ne peut défaire, mais qui n'apporterait rien de plus au contenu du rêve. C'est l'"ombilic" du rêve, le point où il se rattache à l'Inconnu. Les pensées du rêve que l'on rencontre pendant l'interprétation n'ont en général pas d'aboutissement, elles se ramifient en tous sens dans le réseau enchevêtré de nos pensées. Le désir du rêve surgit d'un point plus épais de ce tissu, comme le champignon de son mycélium.»<sup>153</sup>

Ajoutons à cela que Freud a maintes fois rendu hommage aux créateurs, dont il admirait la sagesse intuitive, et que, même si les travaux qu'il leur a consacrés ont soulevé des protestations, il n'a jamais voulu les déconsidérer ni prétendu épuiser le sens de leurs oeuvres en faisant ressortir dans celles-ci la présence de pulsions primaires sublimées<sup>154</sup>.

Il reste que Rilke se défie d'une méthode qu'il assimile à une «intrusion du dehors» (*Corr.*, p. 198), et que Cocteau la méprise comme il méprise tout ce qui serait susceptible de forcer sa nuit. Les deux écrivains placent la simple réceptivité bien au-dessus de toute approche artificielle des phénomènes inconscients. Rilke s'astreint à

---

<sup>153</sup> *Op. cit.*, p. 446.

<sup>154</sup> Janine Chasseguet-Smirgel écrit à ce sujet: «Il convient de rappeler que si, pour Freud, la suzeraineté de la psychanalyse s'étend sur l'ensemble des manifestations humaines, il confère cependant un statut quelque peu particulier à l'oeuvre d'art ou de littérature. Pour lui, il existe ici une frange qui échappe à la psychanalyse et qui serait en particulier liée aux problèmes de forme. Il peut être utile de rappeler que c'est le processus de sublimation qui se trouve au coeur du problème. [...] En effet, lorsque l'on découvre les pulsions primaires qui ont fait l'objet d'une sublimation, on n'a pas comblé le fossé qui existe entre ces pulsions et leur manifestation au niveau de la création artistique. Ce n'est qu'ici que la réduction opérée par l'interprétation n'est plus à même de rendre compte de l'essence du phénomène envisagé.» (*op. cit.*, pp. 23-29)

une discipline de fer: «[...] je prélude à mon travail en vivant simplement, purement, sans excitants ni stimulants, pour ne pouvoir me tromper sur la vraie joie de l'esprit qui consiste en un accord joyeux et comme glorieux de la nature entière» (*Corr.*, p. 450). Cocteau, s'il ne dédaigne pas l'opium, ne peut communiquer les visions qu'il lui doit, et ne conçoit pas que l'on puisse s'en remettre aux «phénomènes assez vulgaires du penthotal, de l'hypnose et de la psychanalyse», dont il met en doute non seulement la pertinence, mais l'utilité elle-même: «Le magasin de la mémoire ne surestime pas ces moyens artificiels de le surprendre. Ce qu'il y lâche est peu, ne dépasse guère ce qu'il y lâcherait sans artifice.» (*J.i.*, p. 161) Trois maximes résument sa ligne de conduite en ce domaine:

«N'être, de l'inconscient, que les aides.

\*

Faire la moitié du travail. Le reste se fera tout seul.

\*

Si notre inconscient se refuse, ne pas insister. Ne pas penser. Se mettre à un travail manuel.» (*J.i.*, p. 213)

En fustigeant Freud et en se dissociant des surréalistes, c'est une apologie du rationalisme et son ingérence dans le domaine de l'art qu'il condamne. Ceci peut paraître paradoxal dans le cas des surréalistes, mais Janine Chasseguet-Smirgel montre très bien que ces écrivains, par leur exploitation systématique des processus inconscients, ont peut-être faussé la donne et ne sont pas nécessairement arrivés à de meilleurs résultats, du point de vue de l'authenticité imaginaire, que ceux qui, avant eux, avaient dû composer avec certaines contraintes. Ironique retour de balancier, le discours psychanalytique finit par rejoindre celui de Cocteau:

«[...] l'Inconscient n'a nul besoin d'être délibérément sollicité pour alimenter les créations esthétiques les plus achevées et la "mise en condition" des Surréalistes peut être, à certains égards, considérée comme une résistance à l'irruption spontanée et inattendue des processus primaires qui peuvent, dans certains cas, chez les classiques en particulier, subir une élaboration secondaire très

poussée, et qui n'enlève cependant rien au caractère "inspiré" de l'Oeuvre, c'est-à-dire à l'authenticité des sources profondes d'où elle est issue et qui lui confèrent sa substance. Et l'on peut se demander si ce qui est le plus valable dans la production surréaliste n'est pas précisément la frange où l'Inconscient s'est manifesté à l'insu de l'artiste, par-delà le contrôle et la maîtrise qu'en fait il tentait de lui imprimer.»<sup>155</sup>

La nature des arguments que Rilke et Cocteau opposent au projet psychanalytique prouve hors de tout doute que, loin de remettre en question l'existence de l'inconscient, ils reconnaissent en lui la source de leur art. Rilke, malgré ses réticences à l'égard de Freud, dont il trouve les écrits «antipathique[s] et, par moments, horripilant[s]», considère que «la chose même qui s'impose à travers lui à ses aspects justes et forts» (*Corr.*, p. 192). Pour ce qui est de Cocteau, l'une des principales questions sur lesquelles il achoppe en est une de simples proportions, l'inconscient décrit par Freud lui apparaissant limité aux dimensions d'un pauvre appartement ou d'un garde-meubles, alors qu'il tient davantage selon lui de l'«épave de luxe» ou du «salon au fond d'un lac<sup>156</sup>» (*J.i.*, p. 40), réserve trop riche pour qu'on puisse en inventorier le mobilier. L'autre point de friction est celui de la transcendance. Si Rilke et Cocteau préfèrent à toute perspective thérapeutique ce «cauchemar dans lequel vivent les poètes, qui fait leur vie très émouvante, et que le public a tort de prendre souvent pour une griserie exceptionnelle» (Cocteau, *S.p.*, pp. 106-107), c'est que ce cauchemar peut être dépassé en direction de quelque chose qui, en le transcendant, le justifie. Cette chose, c'est l'art. Peu enclins à se laisser séduire par l'utopie positiviste, ils optent soit pour le stoïcisme (Cocteau), soit pour l'espoir de trouver un plus juste allègement dans l'accomplissement (Rilke). «Surmonter» et

---

<sup>155</sup> *Op. cit.*, p. 34.

<sup>156</sup> Cette expression est fort probablement empruntée au poème «Alchimie du verbe», de Rimbaud: «Je m'habituai à l'hallucination simple: je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac; les monstres, les mystères; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi.» (*op. cit.*, p. 141)

«accomplir» (Rilke, *Corr.*, p. 198), «consacr[er] [...] l'anormal en tant que transcendance» (Cocteau); voilà les mots dont se servent les deux écrivains pour fonder leur prise de position. On y décèle aisément un schème ascendant. L'art implique ce mouvement vertical, métaphore d'un processus qui correspond, dans la théorie psychanalytique, à celui de la sublimation. Peu importe le nom qu'on lui donne, il représente un gain, plus valable aux yeux de Rilke que la paix:

«À moins qu'on donne à l'acte de la victoire un sens mystérieux et beaucoup plus profond, ce n'est pas à nous de nous croire les dompteurs de nos lions intérieurs. Mais, tout à coup nous nous sentons marcher à côté d'eux comme dans un triomphe, sans pouvoir nous rappeler l'instant même où se faisait cette inconcevable réconciliation (pont à peine courbé qui relie le terrible au tendre! ... ).» (*Corr.*, p. 440)

Ce «pont à peine courbé» s'édifie dans l'instant de l'inspiration, et il est tout intérieur: loin de relier l'artiste à un au-delà, il le relie à lui-même et l'unifie.

Ce qu'il importe de retenir de tout ceci, c'est qu'il serait difficile de plaquer naïvement une conception traditionnelle de l'inspiration sur une reconnaissance si certaine de la grande découverte des processus inconscients. Si Rilke et Cocteau admettent l'inconscient pour source de leur art et réussissent à concilier cette conviction avec une invocation de l'inspiration, c'est que le phénomène dont ils parlent ne doit plus avoir grand-chose à voir avec l'inspiration platonicienne: sous leurs plumes, le vieux concept ne peut qu'être mis à jour, et la Muse, dépoussiérée. Aussi les considérations de Cocteau sur l'émergence des souvenirs s'étendent-elles tout naturellement à celle de l'oeuvre, le retour des mêmes motifs indiquant une communauté de provenance indéniable. Le premier état de l'oeuvre, artefact submergé ou enfoui, épave prétravaillée par les forces intérieures, est bel et bien recelé par la source profonde du corps. «Mon vrai titre me nargue», constate l'écrivain alors qu'il cherche un titre pour une pièce de théâtre qu'il vient de terminer. «Il aime sa

cachette d'enfant qu'on appelle et qu'on croit noyé dans l'étang.» (*D.ê.*, p. 45) Un équivalent terrien de ce passage rappelle même la métaphore valéryenne du trésor enfoui: «Je fouille. Ma bêche rencontre une forme dure. Je la découvre et la nettoie.» (*Op.*, p. 86)

La même idée s'impose sous différentes formes tout au long des textes: de la forme cryptée du labyrinthe à la forme métaphorique du substrat élémentaire, la source profonde du corps se dit de plus en plus clairement. Elle finit par s'affirmer chez Rilke dans une métonymie qui pourrait constituer à elle seule un manifeste: «[...] tout élan de mon esprit commence dans mon sang» (*Corr.*, p. 450). Quant à Cocteau, ce n'est pas un principe divin qui l'«habit[e]» lorsqu'il écrit, mais une «veine» (*D.ê.*, p. 48). Corps, mémoire, inconscient, oeuvre: tout s'imbrique, l'oeuvre étant à peine distincte de l'entité dont elle est issue et qui la moule. Si les liens qu'entretient la création avec le corps et la mémoire étaient mis en valeur dans la première étude, et si la seconde privilégiait ceux qu'elle entretient avec le corps et l'inconscient, on s'aperçoit maintenant que tous les aspects de la question ont été traités et par Rilke et par Cocteau. Dans leurs deux oeuvres, on assiste à un phénomène semblable: l'ancienne division du corps et de l'esprit, artificielle et sclérosée, est en voie d'être surmontée. Bien que Rilke et Cocteau distinguent fréquemment âme et corps, cette distinction semble surtout ressortir à une question de vocabulaire, la réalité langagière de leurs textes, un peu désuète, recouvrant une réalité conceptuelle qui l'est beaucoup moins. En fait, les vieilles catégories métaphysiques tendent à être abandonnées par eux au profit d'une vaste intégration dans le corps de ce qui relevait auparavant du principe spirituel<sup>157</sup>. À un schème de division et d'opposition succède un schème synthétique

---

<sup>157</sup> À preuve, pour ce qui est de Cocteau, ce commentaire de Clément Borgal: «[...] on peut parler après lui-même de sa "mythologie personnelle". Une mythologie dont Maritain avait raison de se méfier, si les portes qu'elle ouvre ne sont que ces "portes d'ivoire ou de corne" dont parle Gérard de Nerval, donnant accès aux limbes du corps humain, abusivement nommés âme – tandis que la



et relationnel, une totalisation des contraires; à l'antithèse, une vaste métonymie. Ce nouveau modèle, s'il favorise l'imbroglia – combien de fois n'a-t-on pas reproché à Cocteau la confusion et l'ambiguïté de sa terminologie<sup>158</sup> –, est moins schématique que l'ancien. Plus empirique, il correspond davantage à la complexité de la réalité. En abolissant une division qui a longtemps permis de voir en l'inspiré une enveloppe habitable, un corps momentanément privé de son esprit et possédé par une force extérieure à lui, il redonne au sujet créateur sa véritable autonomie.

Dans cette perspective, la création apparaît ancrée dans un corps unifié, celui-ci prenant une part active à un processus qui ne trouve sa signification profonde qu'à travers lui. Le corps devient le matériau et le moteur de la création tout en étant son creuset. Lieu d'une focalisation, il est le point par où une conscience (et une inconscience) poétique entre en contact avec elle-même et avec le monde. Il est, suivant une belle formule de Jean-Patrice Courtois, l'«inconnu par où passe l'inconnu»<sup>159</sup>. Le processus qui s'y amorce comporte plusieurs étapes, et les témoignages de Rilke et de Cocteau à ce sujet coïncident. Leurs deux expériences de créateurs et leurs réflexions sur eux-mêmes et sur l'écriture les mènent à des conclusions semblables, à tel point qu'il est possible d'identifier, en rapprochant leurs observations, des étapes analogues qui forment autant de jalons marquant l'élaboration des oeuvres, et d'établir ainsi un découpage poétique du processus créateur, découpage qui viendrait compléter un découpage psychanalytique tel que celui de

---

religion véritable met l'homme en communication avec l'Essence, extérieure à lui, et qui se suffit à soi-même.» (*Cocteau, poète de l'au-delà*, Paris, Téqui, 1977, pp. 195-196) Une remarque de Wolfgang Leppmann (faite, il est vrai, à propos d'une question beaucoup moins grave) souligne une dichotomie semblable entre la conscience que Rilke a de son corps et le langage de son époque: «[...] on voit s'ouvrir un gouffre entre cet homme qui, dans le sentiment qu'il a de son corps, est très à l'avance sur son temps, et un langage qui semble avoir à peine franchi l'étape qui va des chaussettes au pantalon et ne peut pas encore exprimer ce sentiment de manière adéquate» (*op. cit.*, p. 175).

<sup>158</sup> Voir par exemple une étude de Marie-Claude Schapira, «Voyageur dans la nuit», dans *Lire Cocteau*, éd. cit., pp. 49-56.

<sup>159</sup> Jean-Patrice Courtois, «Modernité de Rilke», *Europe*, mars 1989, 67:719, p. 13.

Didier Anzieu plus qu'il ne s'y superposerait, car il situe le commencement de la démarche artistique plus en amont<sup>160</sup>, et place l'inspiration au centre du déroulement plutôt qu'au début. C'est à la présentation de ce découpage que la prochaine partie de ce chapitre sera consacrée.

---

<sup>160</sup> Si la psychanalyse remonte à ce qui précède le déclenchement inspiratoire, c'est sur le plan de l'expérience ordinaire uniquement. L'art ne semble commencer vraiment pour elle qu'avec l'éclosion de l'oeuvre.

## 2. Les étapes du processus créateur: comment l'oeuvre advient-elle?

### - Première étape: l'insecte butineur

Faire de la source profonde du corps le premier auteur de l'oeuvre et voir en l'impulsion créatrice une manifestation de l'activité inconsciente n'implique en rien que l'occupation de l'artiste se limite à une attente passive et insouciante de l'inspiration. Au contraire, s'il est une chose sur laquelle Rilke et Cocteau insistent, c'est l'importance d'une longue et difficile préparation de l'oeuvre à venir. Encore devrait-on dire préparation à l'oeuvre plus que préparation de l'oeuvre. En effet, puisque c'est à partir des épaves accumulées par le corps que l'oeuvre se forme, rien de ce qui peut contribuer à l'enrichissement de cette source ne doit être négligé. Avant même de songer à écrire, le poète doit se constituer un butin: «Notre moi est fait de notre pâture» (*D.é.*, p. 174), écrit Cocteau, qui reprend presque ainsi l'une des principales assomptions de Rilke: «[Les vers] sont faits d'expériences vécues.» (*C.M.L.B.*, p. 36) Pour nourrir son moi, il incombe au sujet d'affiner sa perception et d'être au monde avec la plus grande qualité d'attention possible; il lui faut vivre dans le souci constant de garder en éveil sa conscience et sa sensibilité. Chaque moment de son existence le trouve engagé, mais pas au sens sartrien du terme. L'engagement dont il s'agit là est un mode de vie, et l'action de l'artiste s'exerce d'abord sur sa propre personne, comme le fait remarquer Cocteau: «Notre engagement est chose de l'âme. Il consiste à ne pas s'y réserver un pouce de confort.» (*D.é.*, p. 83)

La profession de cette stricte observance rappelle les conseils que prodigue Rilke au jeune poète, et est un des nombreux indices d'un rapport de filiation entre Cocteau et son illustre prédécesseur. Chez les deux écrivains, on remarque un même détournement de certains termes et préceptes religieux, détournement qui donne à

l'exposé de leur conception de l'écriture une dimension quasi mystique. Chez Rilke, ce phénomène est beaucoup plus marqué, et l'écriture apparaît non seulement comme un engagement, mais comme une véritable vocation, l'appel intérieur remplaçant l'appel de la religion:

«Confessez-vous à vous-même: mourriez-vous s'il vous était défendu d'écrire? Ceci surtout: demandez-vous à l'heure la plus silencieuse de votre nuit: "Suis-je vraiment contraint d'écrire?" Creusez en vous-même vers la plus profonde réponse. Si cette réponse est affirmative, si vous pouvez faire front à une aussi grave question par un fort et simple: "*Je dois*", alors construisez votre vie selon cette nécessité. Votre vie, jusque dans son heure la plus indifférente, la plus vide, doit devenir signe et témoin d'une telle poussée.» (*L.j.p.*, pp. 18-19)

Cet extrémisme poétique, en partie hérité des romantiques allemands<sup>161</sup>, pourrait aussi être une réponse aux modifications très profondes que subit la société du début du XX<sup>e</sup> siècle, comme si le déclin de la foi exigeait le transfert de toute une culture religieuse dans l'art, dernier bastion de la transcendance. Dans un monde en mutation, l'écriture devient plus globalement un moyen de préserver les valeurs du passé, comme le révèle ce passage tiré d'une des dernières lettres de Rilke:

«Aujourd'hui, l'Amérique nous inonde de choses vides, indifférentes, de pseudo-choses, *d'attrapes de vie* ... Une maison, au sens américain, une pomme ou une grappe de raisin américaines, n'ont *rien* de commun avec la maison, le fruit, la grappe qu'avaient imprégnés les pensives espérances de nos aïeux ... Les choses douées de vie, les choses vécues, *conscientes de nous*, sont sur leur déclin et ne seront pas remplacées. *Nous sommes peut-être les derniers qui auront connu encore de telles choses*. Nous avons la

---

<sup>161</sup> Cf. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy: «L'absolu de la littérature, ce n'est pas tant la poésie [...] que la *poïésie* – selon un recours à l'étymologie que les Romantiques ne manquent pas de faire. La *poïésie*, c'est-à-dire la production. [...] La poésie romantique entend pénétrer l'essence de la poésie, la chose littéraire y produit la vérité de la production en soi, et donc, [...] de la production *de soi*, de l'autopoïésie. Et s'il est vrai [...] que l'auto-production forme l'instance ultime et la clôture de l'absolu spéculatif, il faut reconnaître dans la pensée romantique non seulement l'absolu de la littérature, mais la littérature en tant que l'absolu. Le romantisme, c'est l'inauguration de l'*absolu littéraire*.» (*op. cit.*, p. 21) Et, sur l'idée de l'art comme religion, voir, des mêmes auteurs, «La religion dans les limites de l'art» (*id.*, pp. 181-205).

responsabilité de sauvegarder non seulement leur souvenir (ce serait peu de chose, et bien peu sûr), mais leur valeur humaine et larique (au sens des divinités du foyer). La terre n'a pas d'autre issue que de devenir invisible: [...] – *en nous* seulement peut s'accomplir cette transfiguration intime et durable du Visible en Invisible, en une réalité qui n'ait plus besoin d'être visible et tangible [...]» (*Corr.*, pp. 590-591).

Chez Cocteau, trop jeune pour avoir bien senti l'irréversible coupure de la Première Guerre mondiale, et mêlé à toutes les recherches novatrices de son époque, on ne perçoit évidemment pas ce déchirement ni ce sentiment d'urgence qui poussent à témoigner d'un monde qui meurt, mais on devine l'influence de Rilke dans l'usage qui est fait des notions d'âme et d'invisible, dans la valorisation d'un «singulier que le pluriel menace de sa haute vague» (*J.i.*, p. 12) et dans l'idée que la seule ressource devant la difficulté de la tâche à accomplir est celle d'un «progrès moral» (*D.ê.*, p. 114) qui s'apparente à l'ascétisme rilkéen et vise à empêcher que «l'âme baisse son feu» (*D.ê.*, p. 158). On conçoit dès lors que l'engagement de l'auteur ne soit pas aussi concret que celui dont se réclame Sartre, et que la sphère d'intervention qu'il réserve au poète ne soit pas celle du politique ou du social: «Sartre a levé un gros lièvre. Mais pourquoi se borne-t-il à l'engagement visible? L'invisible engage plus loin. C'est exclure les poètes, lesquels s'engagent sans autre cause que de perdre.» (*D.ê.*, p. 83) Rilke aurait d'ailleurs pu faire sienne cette devise tirée du *Journal d'un inconnu*: «Ne pas se fuir dans les actes.» (*J.i.*, p. 212) Lui aussi s'engage d'une façon beaucoup plus éthique que pratique, ce qui fait dire à Wolfgang Leppmann:

«Sans avoir jamais été un poète "engagé" au sens courant du terme, Rilke, dans ses oeuvres de quelque importance, s'établit [...] sur des positions qui n'ont rien de commun avec l'actualité de l'époque, mais d'autant plus de similitude avec la conscience de l'homme moderne.»<sup>162</sup>

---

<sup>162</sup> *Op. cit.*, p. 119.

Plutôt que de transformer le monde, Rilke et Cocteau essaient de s'en imprégner, et leur entreprise peut être qualifiée d'«artisanat spirituel» (Cocteau, *J.i.*, p. 12). «Je ne prétends pas construire une usine de l'invisible», se défend Cocteau, «mais suivre l'exemple de l'artisanat» (*J.i.*, p. 11). «L'artisanat n'est plus en faveur à notre époque de grosses entreprises» (*J.i.*, p. 12), constate-t-il avec regret. Les deux écrivains assimilent volontiers leur activité à un humble travail manuel, et, autre actualisation du fonds romantique, ils empruntent une grande partie des images dont ils se servent pour la décrire au modèle de la nature. La première étape du processus créateur, qui consiste à emmagasiner l'expérience, est ainsi comparée à l'industrie des insectes butineurs, plus particulièrement à celle de l'abeille. Cette comparaison n'est pas neuve<sup>163</sup>. Elle remonte au moins à l'Antiquité, et Platon l'emploie déjà dans son dialogue sur l'inspiration. Il fait du poète un être aérien «puisant à des sources d'où coule le miel» et «butinant sur certains jardins et bocages des Muses»<sup>164</sup>. Mais la ressemblance s'arrête là, car le poète platonicien n'est qu'un messager et transmet tel quel le fruit de sa récolte: «[les poètes lyriques] sont pareils aux abeilles quand ils nous apportent leurs vers»<sup>165</sup>. La comparaison prend plus d'ampleur dans l'œuvre de Rilke, où il apparaît clairement que l'accumulation n'est qu'une opération préliminaire qui sera suivie par la lente transformation du visible en invisible, et qu'ensuite seulement arrivera le moment de la véritable récolte: «Hélas! les vers signifient si peu

---

<sup>163</sup> On ne peut s'empêcher, par exemple, de songer, parmi les textes des contemporains de Rilke et de Cocteau, à la fameuse scène du *Sodome et Gomorrhe* de Marcel Proust où s'opère la conjonction providentielle du baron de Charlus et de Jupien (Paris, Gallimard, «Folio», 1989, pp. 3-15). Bien que ce soit M. de Charlus qui soit comparé à cette occasion à un bourdon, tandis que le narrateur, lui, occupe la position du voyeur, il n'est pas impossible d'établir un lien entre les deux figures. M. de Charlus confie en effet à Jupien qu'il lui arrive, «comme le calife qui parcourait Bagdad pris pour un simple marchand», de suivre dans la rue «quelque curieuse petite personne dont la silhouette [l']aura amusé» (*op. cit.*, p. 12), et le narrateur se comparera lui-même à ce calife dans *Le Temps retrouvé*. Le regard proustien est en fait éminemment butineur, sa passion pour l'observation des hommes n'ayant d'égale que celle qu'il a pour l'observation des fleurs. La métaphore de l'insecte, si l'on considère qu'elle lui est appliquée indirectement, revêt alors une signification plus poétique que sexuelle.

<sup>164</sup> «Ion», *op. cit.*, p. 63.

<sup>165</sup> *Ibid.*

de chose quand on les écrit trop tôt. Il faudrait attendre, accumuler toute une vie le sens et le nectar – une longue vie, si possible – et seulement alors, tout à la fin, pourrait-on écrire dix lignes qui soient bonnes.» (*C.M.L.B.*, p. 36) Ce phénomène de concentration, qui, de l'ensemble des choses vécues, dégage l'essentiel et qui fournit son suc à l'écriture, n'est possible qu'avec le recul. Or, ce recul est en général lié à l'écoulement du temps. Il n'appartient pas à l'artiste d'opérer un tri parmi les expériences qui s'offrent à lui, du moment où tout peut se révéler significatif, où tout peut prendre sens à travers le double filtre du temps et du corps. Il faut donc tout assimiler, même l'incompréhensible, et laisser l'alchimie intérieure faire le reste, comme le suggère Rilke dans une lettre à Magda von Hattingberg:

«Les "événements", chère enfant, et ce qu'il en reste autour de toi - : je sais que l'on ne peut en parler, sinon en cette heure discrètement ménagée comme un blanc dans leur cours (et qui viendra), je me contente donc de les absorber silencieusement, leur poids les entraîne au fond de mon sang où ils s'ajoutent à tant d'autres incompréhensibles, et dont on n'aura jamais fini de souffrir ... » (*Corr.*, p. 292)

Si la transformation subie dans le sang par les événements est alchimique, c'est que l'invisible est d'or plutôt que de miel. Ceci n'a rien de surprenant. Le thème alchimique, qui était abordé brièvement dans l'épisode d'Urnekloster, où il était associé au personnage de l'oncle de Malte, est l'une des grandes marottes littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle. Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud et, plus tard, les surréalistes l'ont exploité, le faisant basculer entièrement du côté du symbole poétique. L'alchimie du verbe, contrepoint paradoxal d'une époque caractérisée par son scientisme et sa foi dans le Progrès<sup>166</sup> est la seule qui soit envisageable et vraiment efficace aux yeux des

<sup>166</sup> Voir à ce sujet Claude Aziza, Claude Olivieri, Robert Strick, *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Fernand Nathan, 1978, pp. 10-11, et cf. cette critique tirée du *Livre de la pauvreté et de la mort*, de Rilke: «Mais les villes sont égoïstes / et arrachent tout dans leur course, / comme bois mort elles brisent les bêtes / et consomment de nombreux peuples. // Et leurs hommes, esclaves des sciences, / perdent équilibre et mesure, / nommant progrès leur traînée de limace; / la

écrivains modernes. Elle arrive à transmuier le singulier, le banal et même le laid en or. L'or dont il s'agit là est un trésor à valeur humaine et à portée universelle, et si le corps de l'artiste est une ruche qui produit un peu de cet or, ce n'est vraisemblablement pas à lui que Rilke fait référence dans cette phrase, l'une de ses plus célèbres, mais plutôt à un patrimoine collectif auquel chaque artiste apporte sa modeste contribution, comme semble l'indiquer le remplacement du «je» par le «nous», communauté anonyme et solidaire dans laquelle se fond l'individualité de l'écrivain: «Nous sommes les abeilles de l'Invisible. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible.» (*Corr.*, p. 590)

On trouve des échos de ce passage à quelques endroits dans l'oeuvre de Cocteau<sup>167</sup>. La plus intéressante de ces correspondances (peut-être fortuite, puisqu'elle est presque contemporaine de la lettre de Rilke) apparaît lorsqu'Orphée, dans la tragédie du même nom, apprend la mort de sa femme, et que le personnage de l'ange Heurtebise lui montre le chemin qu'il devra emprunter pour aller la rejoindre:

«Je vous livre le secret des secrets. Les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient. Ne le dites à personne. Du reste, regardez-vous toute votre vie dans une glace et vous verrez la Mort travailler comme des abeilles dans une ruche de verre.» (*Orph. 1*, p. 58)

Le travail des artistes et celui de la mort sont ici implicitement amalgamés, que Cocteau en ait été conscient ou non. Dans la ruche de verre, qui peut être la glace ou, au-delà, le corps que le miroir, comme dans *Le Sang d'un poète*, permet de percer à jour en le rendant transparent, la mort fait son oeuvre en même temps que l'oeuvre se

---

lenteur cède à la vitesse; / ils ont des sentiments et des fards de catin, / s'enivrent du fracas du métal et du verre. // Comme éblouis chaque jour par un leurre, / ils ne peuvent plus être eux-mêmes; / la force de l'argent s'accroît et les possède, / forte comme un vent d'est, - et eux, petits, / dépassés, attendent de l'alcool / et du poison du sang des hommes et des bêtes / l'élan pour leur agitation vaine.» (*Poésie*, p. 127)

<sup>167</sup> Voir par exemple la citation de la page 125 du *Journal d'un inconnu* rapportée au chapitre I, p. 73.



développe. On ne peut s'empêcher, en lisant cela, de songer aux *Carnets de Malte Laurids Brigge*, à ces femmes enceintes au «sourire intense, presque nourricier», qui portent, «dans leur grand corps», «deux fruits: un enfant et une mort» (*C.M.L.B.*, p. 33), et aussi à ce passage où le narrateur anticipe le jour où «c'est [lui] qui ser[a] écrit», où il sera «l'impression qui va se changer» (*C.M.L.B.*, p. 66). La mort, écriture suprême, est par excellence celle qui opère la transposition du visible en invisible, et le travail de l'écrivain ne fait qu'empiéter sur son domaine. Le poète porte en lui deux fruits: son oeuvre et sa mort, et l'éclosion de l'une renvoie inévitablement à l'accomplissement de l'autre, comme si elles étaient, d'une certaine façon, consubstantielles. Le paysage intérieur génésiaque appelle sa propre dissolution apocalyptique, et la signification de l'oeuvre, l'autre signification:

«[...] il viendra un jour où ma main se sera éloignée de moi et, quand je lui ordonnerai d'écrire, elle écrira des mots que je n'aurai pas pensés. C'est qu'auront point les temps de la signification nouvelle; et aucun mot ne restera plus uni à aucun autre et tout ce qui est sens se dissipera comme un nuage et s'écoulera comme de l'eau. En dépit de toute ma peur, je suis malgré tout comme quelqu'un que de grandes choses attendent et je me rappelle que j'avais autrefois un sentiment semblable avant de commencer à écrire.» (*C.M.L.B.*, p. 66)<sup>168</sup>

Encore une fois, la mort se révèle à l'horizon de l'entreprise poétique, secret des secrets vers lequel tend le désir de connaissance des poètes, et qui surplombe la grande ruche d'or de l'art comme son faite non encore atteint. Et c'est en cela que l'écriture s'apparente le plus à l'alchimie, et la création de l'oeuvre, au grand oeuvre, tels que les concevaient certains alchimistes eux-mêmes, si l'on en croit le *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*:

«L'alchimie verbale des poètes est moins lointaine qu'on ne le pense généralement de ce qu'avaient voulu, tenté ou réussi, du moins dans ce qu'on en sait de plus certain, des hommes tels qu'Arnould

---

<sup>168</sup> Sur l'alchimie opérée par la mort, voir également «Alceste», dans la première partie des *Nouveaux Poèmes* de Rilke (*Poésie*, pp. 217-219).

Villeneuve (XIII<sup>e</sup> siècle), Roger Bacon, Bernard de Trévisan, Nicolas Flamel (début du XV<sup>e</sup> siècle), Nicolas Lenglet de Fresnoy (XVIII<sup>e</sup> siècle), Paracelse, etc. Pour ces derniers il s'agissait en effet moins de faire de l'*or* au sens chimique du terme que d'approcher au plus près le secret de l'homme (microcosme) et de l'univers (macrocosme).»<sup>169</sup>

C'est ainsi que se dessine la triple articulation de l'invisible. L'invisible est ultimement le langage de la mort, le «langage de l'absence» (Rilke, *Corr.*, p. 594), c'est-à-dire le verbe poétique lui-même, en quoi est transmuée l'expérience vécue, mais il est avant cela le secret des choses et le secret de l'être, dont la création artistique est la quête et dont l'oeuvre donnerait la clef. C'est à la recherche de ces secrets macrocosmique et microcosmique que l'artiste butineur se consacre, pas nécessairement suivant la même proportion. L'invisible de Cocteau, par exemple, est beaucoup plus intérieur que celui de Rilke. Il se limite essentiellement à ce que recouvre le concept de la nuit du corps. Aussi Cocteau insiste-t-il moins que Rilke sur l'importance de l'observation des choses et décrit-il plus longuement la seconde étape du processus de création, plus subjective. Les frontières confuses du visible et de l'invisible coïncident chez lui avec celles «de la responsabilité et de l'irresponsabilité» (*J.i.*, p. 34) de l'artiste, et, par répercussion, déterminent les limites de sa propre compréhension de son oeuvre<sup>170</sup>. L'invisible de Rilke, lui, embrasse deux infinis. Cet écrivain étend plus volontiers sa recherche au monde, l'altérité extérieure s'ajoutant à l'altérité intime.

Cette conception du scriptible comme invisible<sup>171</sup> entraîne un traitement particulier du thème du regard. De tous les sens qui permettent à l'artiste de butiner le

<sup>169</sup> Éd. cit., p. 11.

<sup>170</sup> Voir la citation de la page 126 du *Journal d'un inconnu*, rapportée au chapitre I, p. 71.

<sup>171</sup> Cf. le fragment 2 des *Idées* de Friedrich Schlegel: «Est un clerc celui qui ne vit que dans l'invisible, pour qui tout le visible n'a que la vérité d'une allégorie.» (Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 206)

réel, c'est la vue qui se trouve être l'instrument privilégié de la récolte. Le poète est avant tout un «chasseur d'images» (Rilke, *Corr.*, p. 438), et son regard doit être exercé en conséquence, comme le constate Malte Laurids Brigge:

«J'apprends à voir. Je ne sais pas à quoi cela tient, mais tout pénètre plus profondément en moi, sans s'arrêter à l'endroit où d'ordinaire tout s'achevait. [...] L'ai-je déjà dit? J'apprends à voir. Oui, je commence. Cela ne va pas encore très bien. Mais je veux mettre mon temps à profit.» (*C.M.L.B.*, p. 23)

Ce regard plus ouvert que le regard de l'ordinaire est littéralement extra-ordinaire, en marge de l'habitude. Posé sur les objets de l'ordinaire, il en découvre l'insoupçonnée nouveauté. Cocteau le décrit fort bien:

« Maintenant, connaissez-vous la surprise qui consiste à se trouver soudain en face de son propre nom comme s'il appartenait à un autre, à voir, pour ainsi dire, sa forme et à entendre le bruit de ses syllabes sans l'habitude aveugle et sourde que donne une longue intimité. Le sentiment qu'un fournisseur, par exemple, ne connaît pas un mot qui nous paraît si connu, nous ouvre les yeux, nous débouche les oreilles. Un coup de baguette fait revivre le lieu commun.

Il arrive que le même phénomène se produise pour un objet, un animal. L'espace d'un éclair, nous voyons un chien, un fiacre, une maison *pour la première fois*. Tout ce qu'ils présentent de spécial, de fou, de ridicule, de beau nous accable. Immédiatement après, l'habitude frotte cette image puissante avec sa gomme. Nous caressons le chien, nous arrêtons le fiacre, nous habitons la maison. Nous ne les voyons plus.» (*R.o.*, pp. 508-509)

Ce regard qui se satisfait de lieux communs est un regard total. Il ne sélectionne pas: «Ne pas tenir l'art pour un *choix* opéré dans le monde, mais pour la transformation intégrale de celui-ci en splendeur» (*Corr.*, p. 139), écrit Rilke. Cocteau accorde aussi au travail de création ce pouvoir de métamorphose: il prend pour exemple l'oeuvre de Jean Genêt et l'«arsenal repoussant» dont elle use, faisant remarquer que, souvent, «la beauté adopte une figure de criminel» (*D.ê.*, p. 150). Pour rendre le crime beau, il faut y avoir vu autre chose que le crime. Il ne faut pas s'être laissé repousser par le repoussant, mais avoir subi son attraction et s'y être arrêté.

Et c'est une des particularités de ce regard poétique que d'être un temps d'arrêt, une pause, une suspension dans l'instant, aussi bien qu'un mouvement d'adhésion. Par ce regard, lieu d'une tension, le corps se projette et devient un moment ce qu'il voit. L'observateur s'identifie à la chose observée, et se met proprement à sa place, comme le révèle ce passage d'une lettre à Magda où Rilke donne un nom, l'*Einsehen*, à cette façon de regarder, et en expose le principe:

«Sais-tu, je suis sur la piste de choses singulières. J'aime l'*Einsehen*. Peux-tu mesurer avec moi la merveille de «comprendre» ainsi un chien, au passage (je n'entends pas par là le «percer à jour» [durchschauen], simple gymnastique humaine après laquelle on se retrouve de l'autre côté du chien, hors de lui, l'ayant utilisé comme une simple fenêtre sur ce qu'il y a d'humain derrière lui – non, pas cela) – mais pénétrer au beau milieu du chien, en ce centre qui l'a fait tel, à cet endroit en lui où Dieu aurait pu s'asseoir, le chien fini, pour surprendre ses premières perplexités, ses premières trouvailles, s'assurer qu'il était réussi, que rien ne lui manquait, qu'on ne pouvait le faire mieux. On peut rester un moment au centre du chien, à condition d'être sur ses gardes et de sauter dehors avant que son monde ne se referme sur vous; sinon l'on serait un chien dans le chien, perdu pour tout le reste. Riras-tu, ma familière? si je devais te définir mon sentiment le plus vaste, universel, ma terrestre béatitude, il me faudrait t'avouer que ç'a toujours été, partout, cette sorte de regard-là, les moments indescriptiblement rapides, profonds, intemporels de ce regard divin.» (*Corr.*, pp. 300-301)

«*Einsehen*», qui signifie «prendre connaissance de», est composé du verbe «sehen» («voir») et de la particule séparable «ein», qui indique l'entrée. «*Einsehen*», c'est donc pénétrer par le regard dans un objet, le voir de l'intérieur, c'est le comprendre au sens étymologique, c'est-à-dire le prendre avec soi, toute distance abolie; c'est être «habité par un sang aliéné» (*Corr.*, p. 302), mêler momentanément son corps à l'autre. Si ce regard est «divin», c'est au sens personnel que Rilke donne à cet adjectif, le Dieu en qui il croit se fondant avec le monde au point de ne plus s'en distinguer. «*Durchschauen*», au contraire, implique un mouvement de traversée (la

«gymnastique») et signifie «regarder à travers». C'est une recherche du même dans l'autre, une manière de passer tout droit, d'éviter l'objet en s'y mirant, de s'en servir comme d'un prétexte pour mieux revenir à soi.

Cette opposition entre les deux formes de regard vaut pour celui qui reçoit l'oeuvre d'art autant que pour celui qui la crée. Le regard de l'artiste commande sa réciproque à l'autre extrémité du processus, où s'esquisse le profil d'un lecteur<sup>172</sup> idéal. À celui-ci, on ne demande pas de pratiquer l'Einsehen dans la vie quotidienne, mais de renoncer devant l'oeuvre au regard narcissique et à sa perspective faussée. Cocteau déplore le fait que la majorité des gens n'y arrivent pas, et met sur le compte de cette incapacité les réactions hostiles que suscitent certaines oeuvres modernes dont se détourne «la ruche des regards» (*D.é.*, p. 147):

« L'habitude d'une représentation inepte de la nature est si bien ancrée chez l'homme qu'il l'adore même chez les peintres où elle ne joue qu'un rôle de prétexte à prendre l'élan. Lorsque cette représentation offre à l'homme, peintes avec une lisibilité équivalente, des anecdotes du rêve ou de l'esprit, il se révolte. L'anecdote ne le concernant plus, mais concernant un *autre*. Son égoïsme l'en détourne. Il s'érige en juge. Il condamne. Le crime est d'avoir voulu le distraire de sa propre contemplation.

De même que l'homme ne lit pas, mais se lit, il ne regarde pas, il se regarde.» (*ibid.*)

C'est Jean Onimus, dans un essai intitulé *Étrangeté de l'art*, qui définit le mieux l'attitude de ce lecteur idéal dont Cocteau donne une épreuve négative: le réel «déréalisé» par l'art devrait imposer selon lui au spectateur «un retrait, un *non-acte*, une *non-possession* qui, seuls, permettent la contemplation»<sup>173</sup>.

<sup>172</sup> Je prends ici «lecteur» au sens large.

<sup>173</sup> Jean Onimus, *Étrangeté de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, «Écriture», 1992, p. 126.

Le retrait est l'inverse du Durchschauen, mais il n'engage pas l'observateur aussi complètement que le mouvement d'adhésion dont parle Rilke. Cette identification est si profonde qu'elle comporte un danger: celui d'une perte de contrôle qui ferait du sujet un «chien dans le chien», pur miroir dans lequel l'objet ne ferait que se refléter, et à qui manquerait, justement, toute possibilité de retrait. On trouve dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* le récit d'une expérience-limite de regard au cours de laquelle un péril analogue est évité de justesse. Cependant, détail intéressant, c'est justement ce qu'il y a d'humain derrière la chose regardée qui effraye alors le héros. L'expérience relatée n'est donc pas à proprement parler celle de l'Einsehen, et pourrait même remettre en cause certains aspects de cette théorie. L'épisode en question est celui où Malte, lors d'une promenade dans les rues de Paris, aperçoit un «mur mis à nu» (*C.M.L.B.*, p. 60), seul vestige encore debout d'une bâtisse démolie. La description du mur dévasté et des immondes traces d'existence qu'il porte, véritable morceau d'anthologie aux accents naturalistes, se termine par la fuite du promeneur, pris de terreur à l'aspect de la ruine: «On dira que je suis resté longtemps à [...] regarder [ce mur]; mais je suis prêt à jurer que je me suis mis à courir dès que je l'eus reconnu. Car le terrible est bien que je l'aie reconnu.» (*C.M.L.B.*, p.62)

On peut rapporter cet effroi à des causes diverses. Peut-être Malte a-t-il encore du mal à assumer la tâche qui s'impose à lui et fuit-il devant l'ampleur des révélations pressenties. La vue du mur fournit en effet au héros l'occasion de se forcer, devant l'«image terrible et en apparence seulement repoussante» (*C.M.L.B.*, p. 84), à voir la réalité profonde qui se cache sous le visible. Cette autre «Charogne», qui offre, comme la première, le spectacle pénible du «dedans» (*C.M.L.B.*, p. 60) et de la dégradation, matérialise l'idée, chère à Rilke, de l'entremêlement inextricable de la vie et de la mort:

«La vie était dans tous les lambeaux semblables à de la peau écorchée, elle était dans les boursouflures que l'humidité faisait gonfler dans le bas des tentures, c'était elle qui s'agitait dans tous les haillons déchirés, elle qui transpirait horriblement de toutes les taches anciennes.» (*C.M.L.B.*, p. 61)

Symbole, également, de la misère omniprésente dans les quartiers pauvres des grandes villes en ce début du XX<sup>e</sup> siècle, le mur semble être porteur d'un sinistre avertissement, et mettre en garde contre une modernité déshumanisée et aride dont il est le produit aberrant.

Mais il y a aussi une part de *Durchschauen* dans l'effroi de Malte. Si celui-ci ne peut supporter la vision de la charogne, il s'acquitte néanmoins du devoir de l'écrivain en l'évoquant minutieusement. Toutefois, il garde le silence sur la mystérieuse reconnaissance qui a provoqué sa fuite. Or, ce qu'il y a de «terrible» dans cette reconnaissance, c'est qu'elle est reconnaissance de soi dans (ou à travers) l'objet plutôt que simple reconnaissance (au sens d'exploration) de l'objet. On ne peut s'empêcher de remarquer que, pour décrire la maison, Rilke a recours à des mots qui l'humanisent ou, à tout le moins, l'apparentent à un organisme vivant: les lambeaux qui s'accrochent encore à la paroi sont, on l'a vu, «semblables à de la peau écorchée»; la descente des cabinets «ramp[e], d'une manière atrocement écoeurante, qui évoqu[e] le mouvement mou d'un ver ou le trajet de quelque digestion» (*C.M.L.B.*, p. 60). Mais, plus encore, ce «dedans» sans protection à la merci du dehors, cette ruine intérieure exposée comme un gant retourné, présente au héros le reflet de sa propre décadence et de sa détresse, sentiments alimentés quotidiennement, tout au long du séjour parisien, par les images obsédantes de l'indigence urbaine. Dans cet objet devenu miroir, Malte découvre le spectacle allégorique de sa propre situation et de sa mort future.

Cette expérience offre une combinaison complexe des deux formes de regard, et il est difficile de départager exactement *Einsehen* et *Durchschau*. On pourrait attribuer cette discordance apparente au fait que Malte (et peut-être le Rilke de cette époque) en est encore au début de son apprentissage, alors que la théorie de l'*Einsehen* est formulée quelques années plus tard par un écrivain mûri qui a réussi à dépasser les écueils auxquels s'est heurté son héros<sup>174</sup>. Le regard porté sur le mur serait alors un contre-exemple. Peut-être aussi le mur est-il un objet trop humain pour être appréhendé en soi et ne présente-t-il d'intérêt qu'en tant que support métonymique (descente des cabinets et digestion) ou analogique (lambeaux et peau<sup>175</sup>). Plusieurs lignes sont d'ailleurs consacrées au recensement des odeurs corporelles et des fumées dont le mur demeure imprégné, cette analyse impossible ne servant que de prétexte à l'évocation des existences humaines qu'il a abritées.

Mais peut-être aussi ce passage trahit-il à l'avance la faille de l'*Einsehen*, ce en quoi il s'avère impraticable. Le regard véritablement divin, objectif, n'existe pas tant qu'on ne devient pas «chien dans le chien», et, comme cette limite ne doit pas être atteinte – l'atteindre serait se condamner au silence de la folie, et, de toute façon, une telle limite n'est-elle pas hors d'atteinte? - , le regard ne peut qu'y tendre asymptotiquement. Du moment où le regard, pour ne pas être perdu, implique un va-et-vient du sujet à l'objet, il ne peut être aliénation totale. Il comportera toujours une part de subjectivité minimale, une part qui, comme le dirait Cocteau, «a des jambes» (*D.é.*, p. 113) et permet à l'observateur de sauter dehors avant que le monde de l'objet ne se referme sur lui. Partant, il serait inévitable de se regarder dans ce que l'on regarde, et l'invisible macrocosmique que l'écrivain découvre lui apparaîtrait

---

<sup>174</sup> *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* ont été rédigés entre 1904 et 1910, et la lettre sur l'*Einsehen*, en 1914.

<sup>175</sup> L'exemple précédent pourrait valoir aussi en tant qu'analogie.



nécessairement à travers la lentille déformante de son invisible intime. Le regard poétique impliquerait alors une projection aux deux sens du terme: se projeter vers l'objet et se projeter sur l'objet. De là la présence plus ou moins manifeste du principe d'analogie dans les textes de Rilke<sup>176</sup>, principe qui exclut d'emblée la conversion du sujet en l'objet, puisqu'il suppose une relation de ressemblance, et non d'identité, entre microcosme et macrocosme, chacun étant le miroir de l'autre. Le regard poétique serait donc en fait la recherche d'un équilibre entre *Einsehen* et *Durchschauen*, entre l'approfondissement objectif du réel et une interprétation qui le quitterait pour renvoyer à soi, entre le danger de faire de «je» un chien dans le chien et le danger de ne faire du chien qu'un «je» hors de «je».

Ceci dit, le mur mis à nu demeure une belle image de l'ouverture absolue et périlleuse que l'écriture exige. Le poète est semblable à ce reste de maison exposé aux quatre vents, car «tout pénètre en [lui] spontanément: comme chez soi<sup>177</sup>» (*C.M.L.B.*, p. 62). Cocteau adopte l'image similaire d'un domaine aux grilles assaillies pour décrire cet état de vacance qui livre le poète en proie aux visions intérieures autant qu'à celles de l'extérieur, et qui atteint son point culminant lorsque le créateur se trouve entre deux oeuvres:

«Malheur à qui n'a pas gardé un lopin où vivre, une parcelle de soi en soi et s'est livré aux hasards qui profitent du moindre barreau pour mettre des ronces. Car si rien ne gouverne il en pousse du dehors et du dedans. C'est en quoi cette vacance à laquelle je me livre pieds et poings liés est dangereuse et qu'il me faut être plus sévère que n'importe qui sur la surveillance de mes portes. C'est ce qui me paralyse. Entre qui veut, le mort et le vif.» (*D.é.*, p. 113)

---

<sup>176</sup> On l'a vu à l'oeuvre, de façon implicite, dans l'épisode de la salle à dîner du château d'Urnekloster, et de façon plus évidente, dans la description du mur dévasté.

<sup>177</sup> «[...] es ist zu Hause in mir» (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, éd. cit., p. 751), littéralement: «c'est à la maison en moi».

On pourrait arguer de cette ouverture que Rilke et Cocteau ne prétendent qu'à un rôle de simple réceptacle qui ne diffère guère du rôle traditionnel de l'inspiré, mais il serait plus juste de parler dans leurs cas de réceptivité. C'est par le monde que le nouvel inspiré se laisse habiter, alors que l'ancien était envahi par la divinité. Le poète rilkéen se substitue même momentanément à Dieu en prétendant s'attribuer son regard, et cette concurrence, si elle n'est encore que subtilement amorcée<sup>178</sup>, laisse présager un renversement par lequel l'artiste deviendrait créateur au plein sens du terme. Peut-être même ce renversement est-il déjà accompli. Le regard poétique que j'ai tenté de définir à partir des textes de Rilke, et dont Cocteau assure dans une certaine mesure la continuité, est un regard où subsiste une part d'ancien, puisqu'il est volontiers analogique, mais il annonce en même temps le regard de la modernité. En effet, il est regard sur l'horizon, au sens où l'entend Michel Collot dans son ouvrage *La Poésie moderne et la structure d'horizon*<sup>179</sup>. La notion de structure d'horizon, qui permet selon Collot de caractériser la poésie contemporaine, se révèle tout à fait pertinente lorsqu'il s'agit de rendre compte du projet rilkéen. L'horizon incarne tout ce vers quoi tend le regard de l'artiste butineur. Il illustre la «co-appartenance du visible et de l'invisible»<sup>180</sup> par la jonction d'un endroit et d'un envers inséparables, l'un présenté au regard, l'autre «apprésenté», c'est-à-dire «obscurément pressenti»<sup>181</sup>, par lui. Il peut être extérieur, mais aussi, comme la cible de l'Einsehen, «distance intérieure»<sup>182</sup> ou, comme la cible de l'introspection, distance intime: «La profondeur cachée du visible est solidaire de celle que représente pour le voyant lui-même son propre corps.»<sup>183</sup> Et, finalement, il débouche sur la mort, dernière perspective

---

<sup>178</sup> Une ambiguïté subsiste qui dénote le caractère transitionnel de la poétique rilkéenne: le regard «divin» pourrait être un don de Dieu comme il peut être un regard concurrençant le Sien.

<sup>179</sup> Éd. cit.

<sup>180</sup> *Op. cit.*, p. 41.

<sup>181</sup> *Id.*, p. 16.

<sup>182</sup> *Id.*, p. 17 (l'expression est empruntée au poète Eugène Guillevic).

<sup>183</sup> *Id.*, p. 28.

envisagée: «L'horizon, en vertu de son ambiguïté, peut signifier à la fois l'ouverture indéfinie de possibles toujours nouveaux, et la menace d'une ultime impossibilité, d'une mort définitive que ne saurait plus suivre aucune renaissance.»<sup>184</sup>

Non seulement une telle structure d'horizon peut-elle être aisément discernée dans l'oeuvre de Rilke, mais l'horizon y est-il aussi présent en tant que motif. Durant toute sa vie, sa correspondance en témoigne, Rilke n'a cessé d'affirmer son amour des vastes paysages et des campagnes claires où l'air est pur et où le regard porte loin. Dans un passage des *Carnets de Malte Laurids Brigge*, le narrateur exprime le fantasme heureux d'une existence féconde et solitaire passée dans un cadre comme celui-là:

«Vous ne savez pas ce que c'est qu'un poète? Verlaine ... Rien? Cela ne vous rappelle rien? Non. Vous ne l'avez pas distingué des autres que vous connaissiez? Vous ne faites pas de distinctions, je le sais bien. Mais c'est un autre poète que je lis, quelqu'un qui n'habite pas Paris, un poète tout à fait différent<sup>185</sup>. Quelqu'un qui a une paisible maison dans la montagne. Quelqu'un qui résonne comme une cloche dans l'air pur. Un poète heureux, qui parle de sa fenêtre et des portes vitrées de sa bibliothèque, qui reflètent pensivement de beaux<sup>186</sup> lointains solitaires. C'est exactement le poète que j'aurais aimé devenir [...]» (*C.M.L.B.*, p. 56).

Les images de la fenêtre et des portes vitrées de la bibliothèque évoquent inmanquablement le regard du poète. Par leur transparence, elles sont tout à la fois un prolongement et une métaphore de son oeil. Ainsi, aucune surprise ne naît devant ce «pensivement»<sup>187</sup> inhabituel, qui personnifie les portes et, par extension, la bibliothèque elle-même. Qu'est-ce somme toute qu'un poète, sinon une armoire à

<sup>184</sup> *Id.*, p. 70.

<sup>185</sup> Il s'agit vraisemblablement de Francis Jammes.

<sup>186</sup> Le texte original utilise l'adjectif «liebe», «aimés» (éd. cit., p. 745).

<sup>187</sup> «Nachdenklich» dans la version originale (*ibid.*).

livres<sup>188</sup> lus et à venir, séparée du monde par des portes de verre qui lui permettent de le contempler pour mieux renvoyer ensuite, «pensivement», son image par l'écriture?

C'est ici que se précise la suite à donner au regard butineur dans le processus créateur qu'il inaugure. La vitre appartient à deux paradigmes: celui de la transparence, bien sûr, mais aussi celui du reflet, ce dernier englobant également l'image du miroir. Accueillir ne suffit pas. Il est certes primordial d'acquérir et de conserver un regard efficace, sinon l'on ne reste qu'un «miroir trop mobile d'où toutes les images retombent» (*Corr.*, p. 36), comme le craint Rilke, ou qu'un corps amnésique, pur spectateur sans lendemains possibles, comme le redoute Cocteau:

« Ces spectacles me traversent sans laisser d'empreinte. Ils entrent, ils sortent, je mange, je me couche, je dors.

Chaque fois que je me trouve dans cet état intermédiaire, je me demande s'il est définitif. Je m'en affecte au point d'en multiplier le vide et de me convaincre qu'il ne se comblera plus.» (*D.é.*, p. 110)

Mais il faut en outre *réfléchir* les images colligées: non pas les refléter telles quelles, mais les renvoyer après *y avoir réfléchi*. L'un des jeux de mots les plus connus de Cocteau repose sur cette polysémie de la réflexion: «Les miroirs», écrit-il dans *Le Sang d'un poète*, «feraient bien de réfléchir un peu plus avant de renvoyer les images» (*S.p.*, p. 51). Et, dans *Le Testament d'Orphée*, le personnage de Cégeste prend le contre-pied de cette affirmation: «Les miroirs réfléchissent trop. Ils renversent prétentieusement les images et se croient profonds.» (*T.O.*, p. 72) Ce qui, de prime abord, pourrait sembler n'être qu'une pirouette effectuée dans un but d'auto-dérision vient en fait compléter le passage apparemment subverti: «réfléchir un peu plus» ne consisterait pas à «renvers[er] prétentieusement les images», mais impliquerait une autre forme de réflexion. On pourrait voir dans le renversement prétentieux une allusion à une poésie artificielle et volontairement alambiquée qui se donnerait pour

---

<sup>188</sup> «Bibliothèque», en allemand, se dit «Bücherschrank».

profonde et ne serait que ridicule préciosité. La véritable profondeur, si l'on postule contre toute attente que Cocteau est logique, serait réfléchie, mais d'une autre façon: la réflexion dont il est question dans *Le Sang d'un poète* n'aurait dans ce cas rien à voir avec une réflexion de type intellectuel. À la lumière des autres textes de l'écrivain, on peut deviner que le type de réflexion privilégié serait plutôt une sorte d'élaboration inconsciente dont le produit ne gagnerait pas nécessairement à être disséqué par la raison, mais qui serait tout de même désignée par le nom de «réflexion» pour bien montrer qu'elle n'a rien à envier à une réflexion plus orthodoxe.

Bref, pour que l'inspiration se produise, l'accumulation de l'expérience doit être suivie d'une seconde étape, au cours de laquelle la matière première amassée adoptera une configuration nouvelle (et probablement, déjà, une figuration). Dans la ruche du corps, la nature s'altère, mais pour le mieux. L'oeuvre d'art est une «autre nature», souvent aussi opaque et impénétrable que la vraie, mais qui s'en distingue par le fait qu'elle est «pétrie d'humain» (*Corr.*, p. 415), écrit Rilke. Cocteau, quant à lui, affirme la nécessité de la rupture entre l'oeuvre et la nature dans un passage où le jugement esthétique confine au principe poétique: «L'art existe à la minute où l'artiste s'écarte de la nature. Ce par quoi il s'en écarte lui donne le droit de vivre.» (*D.ê.*, p. 147) Pour faciliter cet écart, une attente s'impose, celle de «cette heure discrètement ménagée comme un blanc» dans le cours des événements et où il sera possible d'en parler enfin. Cette attente, durée essentiellement qualitative, mais qui se traduit généralement en mois, voire même en années de patience, est un temps de décantation où l'inutile dépose, un temps de solitude et de préparation au chant, dont le jeune Rilke, à vingt-sept ans, reconnaît déjà la nécessité:

«[...] tout me traverse au galop, l'essentiel et le plus accessoire, sans que se forme jamais en moi un noyau, un point fixe; je ne suis que le lieu d'une succession de rencontres intérieures, simple passage et non maison! Et j'aimerais me retirer d'une manière ou d'une autre

plus profondément en moi, dans ce cloître en moi où pendent les grandes cloches [...]» (*Corr.*, p. 36).

- Deuxième étape: l'attente

Pour que l'ouverture au monde porte ses fruits, l'artiste doit faire preuve de patience et se recueillir. Cette attente de l'oeuvre suppose une concentration sans défaillance. Elle requiert au moins autant d'attention que l'activité à laquelle elle succède: seule la direction de cette attention change, celle-ci étant reportée entièrement sur le corps et sur ce que le monde devient en lui. Ce repliement dans le «cloître» intérieur est comparable à une retraite monastique. Collection et récollection se complètent: la seconde permet une appropriation de l'expérience protéiforme accumulée grâce à la première. Sans cette appropriation, l'écriture ne peut être qu'impersonnelle et convenue. Aussi Rilke et Cocteau se gardent-ils de forcer l'oeuvre en la devant. «Une oeuvre d'art est bonne quand elle est née d'une nécessité» (*L.j.p.*, p. 21), écrit Rilke au jeune poète. Tant que cette nécessité ne se fait pas sentir, l'écrivain ne peut selon lui «provoquer» son travail et doit se borner à «lutt[er]» «pour la *disponibilité*» (*Corr.*, p. 464), son attitude par rapport à l'oeuvre ne devant pas différer de celle qu'il adopte envers le reste. Cocteau, de même, observe à propos de ses dessins qu'il peut «en imiter la ligne» (*D.ê.*, p. 17), mais que «la ligne véritable [lui] sort quand elle veut» (*D.ê.*, p. 18). Cette idée d'une ligne véritable qui s'oppose à la ligne obtenue au moyen de la seule technique, et qui a plus de valeur que sa contrefaçon, témoigne d'une préoccupation semblable à celle de Rilke. Pour les deux auteurs, «c'est la nature de son origine qui [...] juge [l'oeuvre d'art]» (Rilke, *L.j.p.*, p. 21). La résistance à la «haute vague du pluriel» et aux «pseudo-choses» que l'Amérique fabrique en série se prolonge implicitement dans cette réflexion sur le vrai et le faux en art, Rilke et Cocteau apparaissant résolus à se soustraire, au nom de l'authenticité, à tout impératif d'ordre économique, au sens le plus large que peut prendre cet adjectif: par leur refus d'exercer toute contrainte sur leur oeuvre, ils expriment indirectement leur désir de voir l'art échapper à la tendance

qui commence à prévaloir dans les autres secteurs de l'activité humaine, influencés par le modèle industriel et de plus en plus soumis à ses critères de rendement et d'uniformité.

Les deux écrivains se contentent donc de réunir les conditions favorables au développement de l'oeuvre. Après s'être «tournés vers les choses du monde», leurs visages se révèlent «encombrés d'extériorité» (Rilke, *Corr.*, p. 282): il s'agit alors de les tourner vers l'intérieur. Pour ce faire, il convient de rechercher le calme, ainsi que la solitude, qui y prédispose. Mais cette recherche, au terme de laquelle l'artiste devient une maison où les images peuvent se métamorphoser, se traduit d'abord par la quête d'une demeure réelle, point d'ancrage concret qui assure au corps stabilité et protection.

Rilke admet la nécessité de satisfaire à ce besoin, même s'il le juge futile, liant ainsi encore une fois la capacité de créer à des facteurs proprement humains et relativement prosaïques: «[...] en fait c'est une résidence intérieure qu'il s'agit d'acquérir, à cette exception près qu'un impressionnable tel que moi continue de croire qu'une résidence extérieure appropriée permettrait à l'état intérieur de s'établir» (*Corr.*, p. 381). On trouve dans son oeuvre plusieurs exemples d'un rapport symbiotique entre les maisons et leurs habitants, une influence marquante semblant s'exercer de part et d'autre. Pour ce poète errant, ce voyageur toujours en quête d'un lieu où vivre et écrire en paix, la maison devient un prolongement fantasmé du corps, un «cocon» (*Corr.*, p. 175) qui, s'il convient à celui qui l'occupe, assure une transition harmonieuse entre l'individu et le monde extérieur.

Elle apparaît aussi parfois comme un calque fidèle du moi ou de l'idéal que le sujet s'en forme. Rilke, invité à séjourner pendant quelque temps au château de



Duino, se montre au premier abord enchanté de cette vieille demeure, où il compte pouvoir écrire. Il la décrit en ces termes:

«[...] je suis [...] chez mes amis, dans ce château dont les tours dominant immensément la mer, et qui, pareil à un promontoire de présence humaine, par nombre de ses fenêtres (dont la mienne) donne sur l'espace marin le plus ouvert, directement sur le Tout, aimerait-on dire, sur ses spectacles généreux et insurpassables – tandis que des fenêtres intérieures, à un autre niveau, on a vue sur de très vieilles cours silencieuses, entre d'antiques murs romains que des époques plus tardives ont humanisés de balustrades baroques et de personnages absorbés dans leur jeu.» (*Corr.*, p. 173)

Ce «promontoire de présence humaine», isolé dans sa hauteur, pourrait être une métaphore du retrait grâce auquel l'artiste parvient à se détacher du monde tout en demeurant en communication avec lui. Ouvert sur l'extérieur, il donne également sur un espace intérieur silencieux et chargé de mémoire, cette mémoire prenant ici la forme de strates historiques. Rilke s'attend à ce que l'inspiration lui vienne justement dans ce lieu qui assure matériellement un lien entre le passé et le présent, entre une intériorité et le monde vastement déployé au delà d'elle, c'est-à-dire dans un lieu qui symbolise parfaitement la situation psychique qui rend l'inspiration possible, puisqu'il illustre l'articulation des deux premières étapes du processus. Cependant, livré à des vents contraires qui menacent de couvrir celui de l'inspiration, Duino ne s'avère finalement pas une retraite assez paisible: «[...] le climat, oscillant perpétuellement entre deux extrêmes, sirocco et bora, n'est pas précisément idéal pour l'équilibre intérieur que je souhaite» (*Corr.*, p. 189). Les élégies que Rilke y commence ne seront terminées que dix ans plus tard au château de Muzot, tour médiévale aux allures de forteresse. Mais Duino reste dans l'esprit de Rilke un de ces lieux privilégiés où la créativité se trouve libérée, et les élégies porteront son nom.

Comme Duino, le château de Berg-am-Irchel, où Rilke passe plusieurs mois avant de se retirer à Muzot et d'y connaître une période d'intense activité créatrice, est

présenté à l'aide de caractéristiques qui pourraient tout aussi bien se rapporter à l'écrivain lui-même, alors dans la plénitude de sa maturité. Le château est «simple, calme, plein de cette assurance que donnent ces anciennes demeures qui ont eu le temps de se développer une conscience de maison» (*Corr.*, p. 440). Dans son parc coule une «fontaine persévérante» (*Corr.*, p. 441), chanteuse à la source jamais tarie, «qui d'un geste presque statuaire se dresse au milieu de son étang sans bordure», et dont le «bruit vital [...] limite le silence» (*ibid.*), invitant tacitement l'écrivain à rompre le sien et à se dresser lui aussi du milieu de son étang intérieur.

Ces maisons rêvées, qui portent la promesse du chant inscrite à même leur architecture ou répandue dans leurs alentours, font cruellement défaut au héros des *Carnets de Malte Laurids Brigge*. Si Malte partage le grand rêve rilkéen d'un havre de sérénité dont le type idéal est une «chambre lumineuse sous le pignon» d'«une de ces maisons de campagne bien closes» aux objets «paisibles et sédentaires», il est fort éloigné de sa réalisation, et ce manque lancinant semble jouer un rôle décisif dans l'histoire de son échec: «Mes vieux meubles pourrissent dans une grange où j'ai été autorisé à les mettre, et, quant à moi, mon Dieu, je n'ai pas de toit sur la tête et il pleut dans mes yeux.» (*C.M.L.B.*, p. 57) Que l'inassouvissement du désir d'un lieu adéquat puisse avoir des conséquences tragiques pour le héros des *Carnets* prouve a contrario qu'aux yeux de leur auteur les effets bénéfiques d'un séjour agréable paraissent inestimables.

Une telle reconnaissance de l'influence de la demeure sur le processus créateur est aussi observable dans l'oeuvre de Cocteau, et son biographe Jean Touzot n'hésite pas, pour «fixer une image plus fidèle de l'âme secrète» et «cerner le paysage mental d'un poète qui fut longtemps migrateur avant d'accéder à une relative sédentarité»<sup>189</sup>,

---

<sup>189</sup> Jean Cocteau, Lyon, La Manufacture, 1989, p. 32.

à le suivre par la pensée dans quelques-unes de ses chambres successives. Cocteau lui-même présente explicitement son habitation comme un prolongement de son corps, alors que cette relation d'identification demeure implicite chez Rilke. Il n'est plus question de cocon, mais carrément de «carapace», la solution de continuité entre le sujet et son environnement immédiat tendant à s'estomper au profit d'une sorte d'osmose:

«Il est probable que ma plantation interne et externe d'âme, de cheveux, de canines, dirigée en tous sens, ne s'arrête pas à ma personne et continue jusqu'aux extrêmes limites de sa carapace, limites qui se doivent prolonger bien outre ce que je vois.» (*D.ê.*, p. 103)

La réciprocité des échanges conduit à une véritable conversation entre le poète et sa maison: «[...] [nos demeures] nous imitent et ne nous rendent que ce que nous leur donnons. Mais cet écho parle et oblige au dialogue.» (*D.ê.*, p. 79) C'est au décor dans lequel il vit que l'écrivain doit une partie de son inspiration: la figure traditionnelle de la Muse est relayée par les objets familiers, de telle sorte que le surnaturel fait place à la magie plus simple du quotidien. La fée n'est conservée qu'à titre d'image. Elle devient un pur être de texte, non plus invisible, mais «illisible»:

«[Les fées] ne nous assistent que sous un aspect qui nous les rend illisibles et seulement présentes par la soudaine grâce insolite d'objets familiers en quoi elles se déguisent pour nous tenir compagnie. C'est alors que leur aide devient efficace et non lorsqu'elles apparaissent et nous étourdissent de lumières.» (*D.ê.*, p. 58)

Comme chez Rilke, les lieux habités répètent volontiers le lieu primordial qu'est le corps de l'écrivain et en offrent une figuration partielle. Dans sa chambre du Palais-Royal, rouge comme le sang et associée comme le corps interne au thème de la mer, Cocteau entasse des objets hétéroclites qui semblent être arrivés là exactement de la même façon que les souvenirs et les impressions déferlent ou coulent dans l'eau du

corps à d'autres endroits de l'oeuvre<sup>190</sup>: ils viennent «roulés par quelque vague», «épaves échouées sur cette petite plage rouge» (*D.ê.*, p. 104). L'«étroite cabine», malgré son exigüité, possède aussi son cloître secret: un «petit cabinet», «dissimul[é]» par «une haute ardoise», où Cocteau se retire pour écrire, car il s'y trouve «séparé de tout, libéré de la sonnette du téléphone et de la porte» (*ibid.*), c'est-à-dire de l'extérieur. Comme si tout cela ne suffisait pas à faire de la chambre une seconde intériorité, Cocteau ajoute qu'il se sert des portes de son logis comme d'un «aide-mémoire» (*D.ê.*, p. 105): «La porte d'ardoise et plusieurs autres du vestibule me servent à prendre en note, à la craie, les adresses et le travail à faire, car j'ai la mémoire criblée de trous.» (*ibid.*) Tout se passe comme si Cocteau sentait si bien le rapport de similitude que présentent sa demeure et son corps qu'il cherchait spontanément dans la première de quoi pallier aux manques du deuxième: la maison, en plus d'être un entrepôt d'objets témoignant concrètement du passé, ce qui fait déjà d'elle une métaphore de la mémoire humaine, devient une mémoire adventice, support du souvenir véritable.

La ressemblance avec Rilke s'accroît lorsque Cocteau parle de son désir de s'établir à la campagne dans un logis fait pour lui:

«Comme tous les vagabonds, la manie de propriété me tracasse. J'en cherche une à la campagne. [...] À Paris, je ne rencontre rien qui m'aïlle. Les appartements qu'on me propose m'intimident. Je voudrais qu'ils me disent: "Je t'attendais."» (*D.ê.*, p. 130)

Il parvient lui aussi vers la fin de sa vie à trouver ce dont il a rêvé:

«[...] j'ai acheté la maison qui m'attendait. [...] J'en habite le refuge, loin des sonnettes du Palais-Royal. Elle me donne l'exemple de l'absurde entêtement magnifique des végétaux. J'y regroupe les souvenirs de campagnes anciennes où je rêvais de Paris comme je rêvais plus tard, à Paris, de prendre la fuite. L'eau des douves et le

---

<sup>190</sup> Voir ci-dessus, pp. 84-85.

soleil peignent sur les parois de ma chambre leurs faux marbres mobiles. Le printemps jubile partout.» (*D.ê.*, p. 130, note 1)

Cette propriété offre, comme le château de Berg et son parc chez Rilke, l'image d'une activité féconde et d'un épanouissement confiant. Les végétaux à l'«absurde entêtement magnifique» y jouent un rôle équivalant à celui de la «fontaine persévérante» en incitant au travail; la jubilation printanière constitue un gage de renouveau créateur, d'abondance et de facilité; et, finalement, les lieux paraissent d'autant plus propices à l'expression artistique qu'ils sont déjà d'une certaine manière traversés par elle: l'art pictural est évoqué par cette eau et ce soleil qui «peignent» sur les parois de la chambre, tandis que les «faux marbres mobiles» font songer à la sculpture et à l'architecture ancienne, comme d'ailleurs la fontaine de Berg, avec son «geste statuaire» et sa «double colonne agitée» (Rilke, *Corr.*, p. 441).

Si le refuge idéal de Rilke et de Cocteau est celui d'une maison paisible et isolée, le calme qu'ils y trouvent est tout relatif. L'état que ce terme recouvre correspond chez Rilke à un mélange d'«immobilité extérieure» et d'«animation intérieure» (*Corr.*, p. 173). Cocteau, de même, qualifie la chambre d'un hôtel alpin où il est censé se reposer sur le conseil des médecins de «studieuse» (*D.ê.*, p. 92). Confiné là, il s'adonne à «la seule forme du "penser à rien" qui [lui] convienne»: noircir du papier, et il reconnaît devoir ce «bon point du silence» (*ibid.*) à la souffrance, qui «[lui] a mis la pédale» (*D.ê.*, p. 91): «Je me remuais, donc je dormais» (*ibid.*), constate-t-il à la faveur de cette pause obligée. L'attente n'est donc pas une durée passive ni une simple formalité rituelle. Les deux auteurs tiennent ce délai pour nécessaire et le décrivent, avatar du thème alchimique, comme une période de décantation ou de concentration, selon qu'ils le caractérisent par la formation d'un dépôt ou d'un noyau.

On a vu Rilke déplorer l'absence en lui d'un semblable point de fixation à la fin de la dernière section<sup>191</sup>. Il emploie ailleurs l'autre image:

«[...] si je bouge en ce moment, tout sera de nouveau ajourné; en fin de compte, on peut lire sur les coeurs, comme sur certains flacons de remèdes: agiter avant d'absorber; je n'ai cessé d'être agité ces dernières années, et jamais absorbé; aussi vaut-il mieux permettre à ce coeur de déposer et décanter tranquillement.» (*Corr.*, p. 175)

On trouve une hypotypose presque identique à celle-ci dans *La Difficulté d'être*, l'exposé de cette idée semblant commander tout naturellement le recours à ce genre de procédé: «Théâtre, dessins, films me furent prétexte à ce remue-ménage où l'âme tourbillonne et ne dépose plus. Je secouais ma bouteille. C'est de quoi tourner le vin.» (*D.ê.*, p. 91) Quant au schème de la formation du noyau, il y trouve son pendant dans celui du regroupement:

«Tel je suis, englué de charmes. Prompt à m'éblouir. J'appartiens à la minute. Elle me fausse les perspectives. Elle me bouche la diversité. Je cède à qui sait me convaincre. Je me charge de besognes. J'y traîne et manque partout. C'est pourquoi la solitude m'est bonne. Elle regroupe mon vif-argent.» (*D.ê.*, p. 44)

Ce regroupement est une opération synthétique qui donne à l'artiste la possibilité de redresser ses «perspectives» en faisant de la multitude de ses points de vue sur le monde un ensemble cohérent qui constitue son point de vue à ce moment précis de son existence. La théorie du noyau rejoint par là la théorie narrative du foyer, la concentration de l'expérience coïncidant avec le déplacement du point de focalisation et l'acquisition d'un nouveau regard, qui n'est plus celui de l'«impressionnable», mais celui du narrateur. Ce regard englobant ne s'exerce plus à travers l'espace, mais à travers le temps. Il est conscience de la temporalité et des diverses strates qui composent le moi et ont été, à leur heure, comme les figures ornant les murs des cours

---

<sup>191</sup> Voir p. 116.

intérieures de Duino, autant de «personnages absorbés dans leur jeu». Alors que l'autre regard est globalement un regard sur les choses et un regard instantané, ce regard second est un regard sur soi et sur le temps considéré comme un procès, un déroulement qu'il est possible de parcourir par la pensée en s'absorbant non plus dans son jeu, mais dans son introspection<sup>192</sup>. En un paragraphe, Cocteau résume les différences qui séparent l'activité du butineur de celle du reclus. Le premier, être de la «minute», est constamment pris au piège de son éblouissement, «englué» dans chaque corolle visitée. Tout au charme de celle-ci, il en oublie la riche diversité des autres. S'il ne se regroupe pas en lui-même, il demeure incomplet, à jamais «manqu[ant]», et son regard reste «bouché», «fauss[é]», trop collé (c'est le cas de le dire) au réel pour qu'il puisse en avoir une conception juste. L'attente du solitaire lui permet de rassembler son être et son avoir dispersés, ce «vif-argent» qui autrement lui glisserait entre les doigts.

Ce capital poétique est principalement constitué de souvenirs. L'attente de l'inspiration, pratique hautement suspecte aux yeux de la critique moderne, se révèle ainsi plus proche qu'on ne pourrait le croire de la recherche proustienne du temps perdu, cette dernière faisant figure de modèle, bien autrement que sa parente méconnue. Ce sont des «souvenirs de campagnes anciennes» que «regroupe» Cocteau dans sa retraite. Rilke profite aussi de ses périodes d'isolement pour recueillir les «lourdes gouttes qui coulent du pressoir serré de [ses] passés» (*Corr.*, p. 285). Au jeune poète, il recommande de se tourner vers l'enfance, «cette précieuse, cette royale richesse, ce trésor des souvenirs» (*L.j.p.*, p. 20). «Votre personnalité se fortifiera»,

---

<sup>192</sup> On a vu, cependant, que le premier regard impliquait dans les faits un va-et-vient du sujet à l'objet. Il convient de garder en tête que les deux formes de regard que j'oppose ici sont des pôles théoriques, et que dans la réalité, il n'existe probablement pas plus de regard narratif pur, puisque ce regard est toujours en évolution et exercé à partir d'un présent qui réclame son dû, que de pur regard «impressionné»: on ne peut s'abstraire complètement du réel, comme on ne peut y être complètement «englué».

ajoute-t-il, «votre solitude se peuplera et vous deviendra comme une demeure aux heures incertaines du jour, fermée aux bruits du dehors» (*ibid.*). C'est cette solitude peuplée de souvenirs qui constitue la «résidence intérieure» à laquelle le poète aspire, et que la résidence réelle ne fait que doubler. Plus encore que maison, la demeure corporelle entreprend pour la préserver de se faire couvent: «Doux couvents des choses vécues, des choses rêvées, des choses impossibles, tout ce qui craint le siècle se sauve en nous, et y fait, sur genoux, son devoir d'éternité.» (*Corr.*, p. 594)

La valorisation de l'isolement, notable chez Cocteau, est radicale chez Rilke, qui élève la solitude au rang de «mesure disciplinaire» (*Corr.*, p. 175). Contrairement à Cocteau, qui n'en éprouve le besoin que de façon sporadique, Rilke la recherche constamment et affirme qu'elle est aussi nécessaire au butineur qu'au reclus. Pas plus que la période d'attente, durant laquelle il s'agit de s'enfermer et de «tenir bon [...] avec une sorte de curiosité pour soi-même» (*ibid.*), l'activité d'observation du monde n'admet la présence d'un tiers entre l'artiste et sa cible:

«Imaginez un Malte qui dans ce Paris si terrible pour lui, aurait eu une amante, ou même un ami! Serait-il jamais entré si loin dans la confiance des choses? Car ces choses (il me l'a dit souvent dans nos quelques entretiens intimes) dont vous voulez rendre la vie essentielle, vous demandent d'abord: Êtes-vous libre?» (*Corr.*, p. 452)

Si l'accueil des choses exige une si totale liberté, que dire de celui de l'oeuvre? Toute la correspondance de Rilke avec les femmes qu'il a aimées ne cesse de signifier et d'illustrer cette implacable exigence. La lettre devient l'instrument tactique privilégié d'une stratégie paradoxale de rapprochement électif et de maintien à distance. Elle permet à l'écrivain d'entretenir la relation tout en préservant autour de lui un vide qui n'est autre que la place du travail. Le désintéressement dont Rilke fait preuve à l'égard de son oeuvre l'amène à gérer ses rapports avec autrui dans un souci



d'économie qu'il refuse de prendre en considération pour tout ce qui touche à la création artistique: la correspondance en vient alors à représenter une forme d'investissement temporel, l'écrivain se livrant sans mesure et avec une rare intensité lors de ces échanges de confidences pour mieux se réserver à la fois, dans un mouvement simultané d'abandon épistolaire et de «rétractation» (*Corr.*, p. 266) effective qui pourrait faire durer indéfiniment le jeu de «cache-cache» (*Corr.*, p. 264) amoureux auquel il semble condamné à s'adonner. L'amour et le désir peuvent, grâce à cette pratique, faire l'objet d'une conversion, et en arriver à servir l'oeuvre sans la menacer, comme en témoigne ce passage d'une lettre à Baladine Klossowska:

«Oui, Chérie, aidez-moi de cette façon héroïque, unissez-vous à ce paysage calme, à ces murs paisibles qui me protègent, protégez-moi avec eux – soyez, oh soyez cette fontaine qui, tout ce temps, me répétait: reste, reste ... je suis là, je te donne l'exemple du mouvement que tu dois accomplir en toi-même ... Et si, rentrant dans les tréfonds de mon travail, mineur obscur qui disparaît à la lumière, je ne vous adresse que de rares nouvelles laconiques, des petits signes d'un chasseur qui ne veut pas parler à l'affût pour ne pas effaroucher son gibier précieux qui s'approche ..., ne vous en attristez point, ma tendre aimée, ne vous sentez pas abandonnée, délaissée, oubliée. Pensez que là où je serai enfoui je m'approcherai comme de l'autre côté de votre coeur, silencieusement – car combien près nos élévations furent-elles de ce centre sublime où s'enflamme mon ardeur laborieuse!» (*Corr.*, p. 451)

La parenté de l'amour et de l'art est l'un des éléments fondamentaux du credo poétique de Rilke et de Cocteau. En choisissant de faire l'amour à distance, c'est-à-dire en remplaçant l'acte par la lettre, Rilke pose une équivalence symbolique dont plusieurs passages attestent l'existence. L'extrait précédent est un de ceux-là, qui rapproche les «élévations» amoureuses de celle que vise l'«ardeur laborieuse». Inversement, l'écriture est assimilée au geste de l'amour dans un poème que Rilke fait parvenir à sa grande amie, Lou Andreas-Salomé, en juin 1914. Ce poème, intitulé «Wendung» («tournant»), est un programme poétique, dans la mesure où il affirme la

nécessité d'un virage qui correspond au passage de la contemplation à la connaissance, et marque la séparation théorique des deux premières étapes du processus créateur. J'en retranscris les deux dernières strophes, qui révèlent la nature du «tournant» requis:

«Car voici, il est au regard une limite.  
Et le monde assez regardé  
veut dans l'amour s'accomplir.

L'oeuvre de la vue est faite,  
fais maintenant oeuvre de coeur  
sur les images en toi, ces prisonnières; car si  
tu les domines, tu ne les connais pas encore.  
Vois, homme intérieur, ta jeune fille intérieure,  
créature conquise  
sur mille natures,  
conquise seulement,  
jamais encore aimée.» (*Corr.*, p. 346)

L'amour et la connaissance dont parle ce poème, loin d'être dépouillés de toute connotation charnelle, comportent une dimension sexuelle, ce qui n'a rien d'étonnant compte tenu du caractère très incarné de la conception rilkéenne de la création: «Qu'elle soit de la chair ou de l'esprit, la fécondité est "une": car l'oeuvre de l'esprit procède de l'oeuvre de chair et partage sa nature» (*L.j.p.*, p. 47), écrit Rilke au jeune poète. Celui-ci lui ayant communiqué certaines observations au sujet du poète Richard Dehmel, Rilke lui répond dans une lettre où les rapports qu'il établit entre création et sexualité se trouvent éclairés. Dans ce passage, la notion de sexualité est élargie de façon à rendre compte de la valeur transcendante de l'expérience artistique:

«Vous [...] avez assez bien défini [Richard Dehmel] par ce mot: "Vivre et créer en rut." Au vrai, la vie créatrice est si près de la vie sexuelle, de ses souffrances, de ses voluptés, qu'il n'y faut voir que deux formes d'un seul et même besoin, d'une seule et même jouissance. Et si, au lieu de "rut", on pouvait dire "sexe" dans le sens pur, élevé et large de ce mot, libéré des suspensions de l'Église,

l'art de Dehmel serait très haut et de la meilleure source. Sa puissance poétique est grande, forte comme un instinct. Elle a des rythmes à elle, sauvages: elle jaillit comme d'un roc.» (*L.j.p.*, pp. 35-36)

Cette reconnaissance de la part instinctuelle de l'activité créatrice, qui demeure cependant l'instrument d'une élévation, annonce les travaux de Freud sur la sublimation, mais conserve à l'écriture un statut plus mystérieux que celui que lui consentira la psychanalyse.

L'univers de Cocteau est plus strictement pulsionnel que celui de son prédécesseur. L'amour y est évoqué, mais il est le plus souvent envisagé exclusivement sous son aspect mécanique, comme dans ces phrases provocantes: «Écrire est un acte d'amour. S'il ne l'est pas il n'est qu'écriture. Il consiste à obéir au mécanisme des plantes et des arbres et à projeter du sperme loin autour de nous.» (*D.ê.*, p. 153) Le schème éjaculatoire, pudiquement recouvert par la métaphore du jaillissement dans le commentaire de Rilke sur Dehmel, et directement employé par Cocteau, renvoie à la violence et à la soudaineté de l'inspiration, mais occulte la préparation qui ménage les conditions favorables à sa manifestation. C'est le principe féminin de la sexualité qui se prête le mieux, sur ce point, à la comparaison. La source profonde du corps, lors de cette seconde étape, se révèle milieu maternel, comme le choix même des éléments servant à la figurer aurait pu déjà le laisser prévoir. Gilbert Durand, en étudiant le culte de la Grande Mère, relève en effet «sa référence philosophique à la *materia prima*», et constate plus particulièrement qu'il «oscille», précisément, «entre un symbolisme aquatique et un symbolisme tellurique»<sup>193</sup>. Aussi le jeu de métaphores dont Cocteau fait usage pour décrire son expérience inclut-il de nombreuses références à la grossesse et à la parturition<sup>194</sup>. À la fois mâle et femelle,

<sup>193</sup> *Op. cit.*, p. 261.

<sup>194</sup> Voir à ce sujet l'étude de Frédérique Martin-Scherrer, «L'enfantement terrible», dans *Lire Cocteau*, éd. cit., pp. 57-65.

l'artiste réalise le fantasme démiurgique d'une conception autogamique. En lui se donnent bel et bien ces «rendez-vous désespérés de l'Hermaphrodite» (*S.p.*, p. 46) qu'abritait, dans *Le Sang d'un poète*, l'hôtel des Folies-Dramatiques, comme le confirme ce passage d'*Opium*: «L'art naît du coït entre l'élément mâle et l'élément femelle qui nous composent tous, plus équilibrés chez l'artiste que chez les autres hommes. Il en résulte une sorte d'inceste, d'amour de soi avec soi, de parthénogénèse.» (*Op.*, p. 138)

Rilke, quant à lui, estime qu'il est essentiel de dépasser la particularité sexuelle pour parvenir à une universalité qui est celle de l'humain. La critique qu'il formule à l'endroit de Dehmel en fait foi:

«Son monde de l'amour n'est pas tout à fait mûr, pas tout à fait purifié, pas assez *humain*; ce n'est que l'instinct du *mâle*: c'est du rut, de l'ivresse, de l'inquiétude: il est chargé de ces façons et de ces préjugés qui défigurent l'amour. Parce qu'il n'éprouve l'amour qu'en mâle, et non en homme, il y a en lui quelque chose d'étroit, de sauvage, dirai-je, de haineux, de passager: il y a du "non éternel" qui rabaisse son art et le rend équivoque et douteux.» (*L.j.p.*, p. 37)

Mais l'accession à une sexualité générale passe pour lui par une identification privilégiée à l'élément féminin<sup>195</sup>. L'envie d'un corps-maison et l'image du noyau indiquent clairement que, selon lui, l'écrivain accompli entretient avec son oeuvre un rapport matriciel. «Porter jusqu'au terme, puis enfanter: tout est là» (*L.j.p.*, p. 34), écrit-il pour justifier sa théorie de l'attente. La figure de la «jeune fille intérieure» pourrait ainsi désigner, outre le souvenir condensé de toutes les jeunes filles entrevues, convoitées, côtoyées ou imaginées, l'essence de la féminité à laquelle le poète lui-même aspire. Les jeunes filles et les amoureuses sont en fait pour l'écrivain des modèles à suivre, au même titre que le saint. Modèles en apparence plus accessibles,

<sup>195</sup> Ce serait aussi le cas chez Cocteau, si l'on en croit Frédérique Martin-Scherrer, qui constate que les métaphores ayant trait à l'enfantement de l'oeuvre sont plus fréquentes dans ses textes que les métaphores qui masculinisent l'écriture (voir étude citée, p. 58).

elles sont pourtant perdues trop souvent dans leur anonymat. Condamnées au silence et à l'évasion imaginaire par leur condition, elles paraissent être en avance sur ce «chemin de l'intériorité à la grandeur»<sup>196</sup> que doit parcourir l'écrivain et qu'elles lui indiquent en lui donnant l'exemple.

Les grandes amoureuses déçues fascinent tout particulièrement Rilke. Personnifications de l'attente, elles offrent l'image d'un dépassement de la contingence et de la perte, d'un mouvement vers l'au delà du particulier, qui laisse croire qu'elles appréhendent cet autre versant de l'horizon vers lequel la littérature doit tendre, le modèle amoureux devenant là mieux que partout ailleurs modèle poétique. Il n'est pas surprenant, partant, que les exemples les plus souvent évoqués soient ceux de la poétesse italienne Gaspara Stampa, de Louise Labé et de la religieuse portugaise, qui, en plus d'être de ces amoureuses sublimes, sont toutes trois des figures d'écrivain:

«[Les jeunes filles] ont pendant des siècles accompli l'amour tout entier, elles ont joué tout le dialogue, en tenant les deux rôles. [...] Et elles sont devenues, sous le poids de ces détresses sans fin, les puissantes amoureuses qui, tout en appelant à elles les hommes, allaient bien plus loin qu'eux; qui, quand ils ne revenaient pas, les dépassaient de beaucoup, comme Gaspara Stampa ou la Portugaise, qui n'avaient de cesse que leur tourment ne se muât en une grandeur âpre et glacée, que rien désormais ne pouvait vaincre.» (*C.M.L.B.*, p. 140)

Ces femmes «puissantes», capables d'assumer à elles seules les deux rôles amoureux, sont aussi des figures androgynes. Aimer en homme plutôt qu'en mâle supposerait ainsi l'atteinte d'un équilibre qui n'est pas très éloigné de l'hermaphrodisme que revendique Cocteau. Les amantes dédaignées qui transforment leur amour et leur fécondité sexuelle inutiles en fécondité littéraire inaugurent une nouvelle forme de

---

<sup>196</sup> J'emprunte cette expression à une citation de l'écrivain Rudolf Kassner que Rilke a mise en exergue au poème «Wendung»: «Le chemin de l'intériorité à la grandeur passe par le sacrifice.» (*Corr.*, p. 345)

maternité, accessible celle-là à celui qui manifeste un désir de complétude et décide de soulager la femme d'une partie de son fardeau en faisant à son tour «oeuvre de coeur»:

«La jouissance facile nous a corrompus comme tous les dilettantes, alors qu'on nous prête la réputation d'être des maîtres. Mais que se passerait-il, si nous méprisions nos succès et si nous reprenions à zéro le labeur de l'amour, que d'autres ont toujours accompli à notre place? Que se passerait-il, si nous nous mettions en route et devenions des débutants, maintenant où tant de choses se transforment?» (*C.M.L.B.*, pp. 141-142)

C'est en devenant pleinement homme que l'on acquiert le pouvoir de «mu[er]» le «tourment» en «grandeur» et le banal en or. La solitude est une recherche sur soi avant d'être une recherche de l'oeuvre; celle-ci vient par surcroît, l'artiste ne devant se préoccuper que de «croître comme l'arbre qui ne presse pas sa sève» (Rilke, *L.j.p.*, p. 35), en tâchant tant bien que mal d'en adopter la «haute indifférence» (Cocteau, *J.i.*, p. 95). C'est donc une philosophie de la création plus qu'une méthode que proposent Rilke et Cocteau. Cette philosophie intègre l'expression artistique dans le cycle de la vie, et, bien que l'attente de l'inspiration corresponde partiellement à la grossesse, elle englobe un processus de maturation qui la dépasse de beaucoup. Il faut certes que l'artiste «ait le culte de sa fécondité» (*L.j.p.*, p. 47), comme l'écrit Rilke, mais surtout qu'il la cultive et se prépare à la fructification future. Le thème de la terre, qui, comme on l'a vu, renvoie souvent chez Rilke et chez Cocteau à la chair profonde où est enfouie l'expérience, fournit aux auteurs de nombreuses métaphores agricoles ou végétales lorsqu'ils s'appliquent à décrire le corps en attente, immobilisé autour du mystère qu'il abrite. Le jardin, troisième<sup>197</sup> avatar du corps matriciel, s'ajoute à la maison et à la femme: «Il faut que vous laissiez chaque impression, chaque germe de sentiment, mûrir en vous, dans l'obscur, dans l'inexprimable, dans l'inconscient, ces régions fermées à l'entendement» (*L.j.p.*, p. 34), écrit Rilke au jeune poète. «[Ce

---

<sup>197</sup> Quatrième, si l'on compte la ruche de la dernière section.

jardin] est tout entier devenir, préparation, hivernage, pré-devenir» (*Corr.*, p. 265), confie-t-il ailleurs à Magda von Hattingberg. «Je végète» (*D.ê.*, p. 111), remarque pour sa part Cocteau<sup>198</sup>.

Au point culminant de la phase germinative survient l'«éclosion» (Cocteau, *D.ê.*, p. 56) espérée. Le souvenir transmué fait surface, et l'artiste peut procéder à une «récolte» (*D.ê.*, p. 91) qui est déjà un peu celle de l'oeuvre. En effet, la transformation qu'a subie le passé dans la ruche du corps fait déjà de lui une fiction, voire même un texte à l'état d'ébauche. Cette altération lui confère une étrangeté qui mystifie l'auteur lui-même, jusqu'à le faire douter de sa paternité et de sa responsabilité. Le passé émergent ressemble, chez Cocteau, à une «énigme» (*D.ê.*, p. 56) ou à un mythe – on n'a qu'à songer ici à tous les personnages mythiques qui hantent son oeuvre: Eurydice et Orphée, bien sûr, mais aussi Oedipe, Jocaste et Laïus, etc. - ; chez Rilke, à une «légende» dans laquelle le moi cède déjà la place au héros, donc au personnage:

«[Au sujet des cinq ans passés, dans sa jeunesse, à l'école militaire.] Depuis lors, j'ai perçu déjà quelquefois la légende en laquelle se transmue lentement la lointaine douleur sans défense, mais quelquefois, maintenant encore, elle m'accable; [...] – et malgré tout, chaque fois qu'un de ses fragments, déjà changé en légende, accède à ma conscience, je suis confondue par la splendeur de la souffrance subie, et je reste debout comme au bord de tombeaux de Huns, bien loin d'atteindre son niveau dans la violence héroïque de la mort.» (*Corr.*, p. 293)

---

<sup>198</sup> On constate à quel point le découpage poétique de Rilke et de Cocteau est tributaire du romantisme allemand lorsque l'on compare ces citations au fragment 5 des *Idées* de Friedrich Schlegel: «L'esprit ne comprend quelque chose qu'en le prenant en soi comme germe, en le nourrissant et en le laissant croître jusqu'à la fleur et au fruit. Jetez donc de saintes semences dans le sol de l'esprit sans afféterie et sans remplissage oiseux.» (dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 206). La métaphore végétale est aussi présente dans la *Lucinde*, roman du même auteur, et donne son titre à une suite d'aphorismes de Novalis, «Grains de pollen» (voir *op. cit.*, pp. 18 et 206, note 2).

Si le souvenir enterré dans le petit cimetière du corps peut, dans le secret de son tombeau, devenir exploit de Hun ou fable antique, c'est qu'un long travail d'oubli précède son surgissement. Cet oubli peut seul ménager le vide nécessaire à la naissance et à l'expansion de la fiction. L'attente, avant même d'être germination ou grossesse, est ainsi une quête de virginité. L'hivernage, la «grandeur âpre et glacée» des abandonnées, la religieuse et la jeune fille «jamais encore aimée» sont autant d'images ou de visages à travers lesquels cette aspiration se fait jour dans l'oeuvre de Rilke. Cocteau reprend la même quête, mais les deux écrivains ne la conçoivent pas exactement de la même façon: Rilke tend vers la virginité, tandis que Cocteau semble plus ou moins s'en refaire une à volonté.

Chez Rilke, la virginité désirée est d'abord celle du paysage génésiaque. L'oeuvre est l'aboutissement d'une seconde création du monde, dont l'artiste est le Dieu. Après avoir ordonné son microcosme intérieur, il sera en mesure de le chanter, comme l'explique une lettre datée du 5 février 1914:

«[...] imaginez qu'Orphée, avec sa lyre sans bornes, eût abordé la Création du Seigneur avant que les montagnes ne fussent tout à fait des montagnes, l'eau tout à fait de l'eau; - eh bien, je pense qu'il me faudrait moi aussi commencer par dresser mes quelques rochers, mettre mon fleuve en branle et faire en sorte que mes dix arbres puissent être reconnus pour tels - : alors la tempête inspirée et le calme divin pourraient en tirer autre chose, hors de toute compréhension, les émouvoir, les entraîner.» (*Corr.*, p. 265)

L'acuité de cette conscience d'une évolution préalable vers la maturité artistique assujettit la création à une chronologie nettement téléologique. Le véritable commencement de l'oeuvre peut très bien coïncider avec la fin de l'existence du créateur. Le retour à l'enfance ou, par extension, à tout souvenir assez longuement mûri pour être susceptible de (trans)figuration, exige qu'on se soit d'abord suffisamment éloigné de la période concernée:



«Quelle vie est-ce donc là, sans maison, sans objets de famille, sans chiens? Si du moins on avait ses souvenirs. Mais qui en a? Si l'enfance était là, mais elle est ensevelie. Peut-être faut-il être vieux, pour pouvoir atteindre tout cela. Je pense qu'il doit être bon d'être vieux.» (C.M.L.B., p. 34)

Ce finalisme est renforcé plus qu'il n'est contrebalancé par la volonté d'en revenir sans cesse à un pur commencement, en faisant table rase de toutes les tentatives antérieures. L'oeuvre à venir est toujours la seule qui compte; elle porte toujours la promesse d'un plus grand accomplissement. Le labeur de l'écriture, comme celui de l'amour, suppose que le poète reprenne tout à zéro. Seulement, il ne doit pas se contenter, dans ce domaine, de le faire une fois pour toutes, mais à toutes les fois, résigné à demeurer sur ce chemin suprêmement ardu un éternel «débutant» («Anfänger»): «[...] si l'Ange daigne venir, ce sera parce que vous l'aurez convaincu, non pas avec des pleurs, mais par votre humble décision de commencer toujours: *ein Anfänger zu sein!*» (Corr., p. 439) Si la «décision de commencer toujours» implique la possibilité d'une succession cyclique des étapes du processus créateur, il n'en demeure pas moins que le retour des cycles tend globalement à s'effacer au profit d'une impression de progression linéaire, progression qui atteindrait son apogée avec ce que Rilke estime être sa grande oeuvre poétique: les *Élégies*.

Chez Cocteau, la création est un phénomène plus clairement cyclique. Cette différence entre les deux écrivains est compréhensible: alors que Rilke semble se considérer grosso modo comme le poète d'une seule oeuvre dont toutes les autres ne font que préparer ou accompagner la venue, Cocteau est par excellence l'homme de l'oeuvre plurielle et des entreprises polymorphes. La virginité est pour lui un souci avant tout technique, une façon de se renouveler qui lui permet de faire abstraction des réalisations récentes qui l'habitent encore et de se consacrer en toute liberté au projet en cours: «C'est, paraît-il, un crime social que de souhaiter la solitude. Après un travail, je me sauve. Je cherche un nouveau terrain. J'ai peur du mou de l'habitude.

Je me veux libre de techniques, d'expérience – maladroit.» (*D.é.*, p. 25) Il érige l'oubli en méthode de travail: «La difficulté fut de prendre des notes, d'en enfermer les liasses dans une armoire, de les oublier, et d'en revivre l'essentiel par la bouche de mes personnages» (*J.i.*, p. 88), écrit-il à propos de la composition d'une de ses pièces, *Bacchus*. Ce faisant, il systématise un processus dont Rilke, avant lui, avait éprouvé l'action et s'était inquiété:

«[...] il y a dans ma façon d'assimiler les faits quelque chose qui les annihile, je ne les extrais pas seulement du livre, mais encore, en quelque sorte, de mon propre savoir, cela passe dans mon sang, s'y combine avec je ne sais quoi au risque d'être définitivement perdu.» (*Corr.*, p. 212)

Que cet oubli soit nécessaire à la transmutation poétique, Cocteau l'admet et Rilke finit par en convenir. Le premier constate que «rien ne nous traverse sans laisser d'empreintes sur un sable où les dix-huit pieds des Muses ne marchent que s'il est vierge» (*D.é.*, p. 113). «Il faudra donc accepter l'inextricable», conclut-il un peu plus loin, «et s'y soumettre au point qu'il s'en dégage un charme et que la brousse rejoigne par son innocence sauvage les attraits de la virginité» (*ibid.*). Il reprend ainsi à sa façon l'un des grands postulats rilkéens. Chez les deux écrivains, la virginité n'est pas qu'une attitude acquise, que celle-ci corresponde à une volonté d'humilité, à une recherche constante de nouveauté et de liberté ou à un refus du confort et de l'habitude: elle correspond plus profondément à un état de la conscience. Devenir la jeune fille intérieure, c'est-à-dire à la fois la mêler à soi en tant que souvenir et prendre son corps vierge pour modèle, voilà le meilleur moyen de la connaître intimement. L'attente n'est rien d'autre que l'observance du délai nécessaire à l'effacement des empreintes sur le sable ou des inscriptions qui ornent les tombes des petits cimetières, délai au cours duquel le poète devient à la fois vierge et mère, comme Marie, cette

«terra non arabilis quae fructum parturit»<sup>199</sup>, dont Rilke a choisi, entre toutes, de prendre le nom<sup>200</sup>. Elle est respect de ce travail de l'inconscient qui épure le souvenir et permet au corps de se l'assimiler complètement, cette forme extrême de l'amour prolongeant l'Einsehen en effectuant la fusion du sang du poète avec le «sang aliéné» qui l'habite<sup>201</sup>:

«[...] il n'est pas encore suffisant d'avoir des souvenirs. Il faut pouvoir les oublier, quand ils sont nombreux, et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent. Car les souvenirs ne sont pas encore ce qu'il faut. Il faut d'abord qu'ils se confondent avec notre sang, avec notre regard, avec notre geste, il faut qu'ils perdent leurs noms et qu'ils ne puissent plus être discernés de nous-mêmes; il peut alors se produire qu'au cours d'une heure très rare, le premier mot d'un vers surgisse au milieu d'eux et émane d'entre eux.» (Rilke, *C.M.L.B.*, p. 37)

Cette heure très rare, c'est le moment de l'inspiration.

---

<sup>199</sup> Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 261: «Si la Vierge est *Stella maris*, elle est aussi appelée en un vieil hymne du XII<sup>e</sup> siècle "terra non arabilis quae fructum parturit".»

<sup>200</sup> En 1896, Rilke change son prénom de René en Rainer Maria. Il écrira de plus une vie de Marie, *Das Marienleben* (1912).

<sup>201</sup> Voir ci-dessus, p. 107.

- Troisième étape: l'inspiration

Dans le processus d'échange entre l'écrivain et le monde, l'inspiration est l'étape centrale, le point autour duquel tout s'articule. Rilke la tient pour l'«élément décisif de l'art» (*Corr.*, p. 270). Décisive, elle l'est dans la mesure où elle permet le passage d'un état de disponibilité et de mûrissement intérieur à l'action et au don. Après s'être laissé imprégner par le monde, le créateur entrevoit la possibilité de le traverser à son tour au moyen de l'écriture. Le moment de l'inspiration est un seuil qui marque ce renversement, et c'est cette valeur qui pourrait constituer, dans le champ de la critique littéraire actuelle, son trait le plus pertinent. L'inspiration ne s'en manifeste pas moins par des symptômes, auxquels s'est intéressée la psychanalyse. J'aimerais passer ceux-ci en revue brièvement avant de considérer les enjeux philosophiques et proprement poétiques que découvre l'examen de cette notion, chez Rilke et chez Cocteau, bien sûr, mais également dans la perspective plus générale de la rétablir dans sa fonction d'instrument de compréhension et de conceptualisation du phénomène artistique.

L'expérience que les créateurs ont longtemps désignée par le terme d'«inspiration» correspond, si l'on interprète leurs descriptions à la lumière de la psychanalyse, à l'émergence d'un matériel caché jusque-là à la conscience, mais qui peut avoir séjourné longuement dans l'inconscient. Si le discours psychanalytique répugne à s'incorporer le terme consacré par l'usage<sup>202</sup>, il a néanmoins tenté très tôt de cerner le phénomène, guidé en cela par les analogies évidentes que présente la création littéraire avec le rêve et la rêverie, son pendant diurne<sup>203</sup>. Bien qu'elle implique une structuration consciente, parfois même ludique, et que l'écrivain demeure

---

<sup>202</sup> On a vu, par exemple, Didier Anzieu lui préférer le terme de «saisissement» (voir introduction, p. 20).

<sup>203</sup> Voir introduction, p. 18.

capable de distinguer les représentations qui surgissent à la faveur de l'inspiration de la réalité à partir de laquelle il les perçoit, ce qui l'apparente à la rêverie<sup>204</sup>, la création littéraire se rapproche davantage du rêve par certains aspects plus irrationnels. Ainsi, comme c'est le cas lors d'un rêve<sup>205</sup>, le matériel psychique déployé au moment de l'inspiration par l'instance imaginaire est plus ou moins méconnaissable, cette singularité pouvant varier de la «nouvelle véracité» (Rilke, *Corr.*, p. 342) de souvenirs recouverts grâce à la mémoire involontaire<sup>206</sup> à une apparente autarcie qui donne à l'oeuvre naissante une «figure [...] lointaine» et l'allure d'un «monstre d'égoïsme» ou d'un «bloc d'invisibilité» (Cocteau, *J.i.*, p. 52). L'accueil d'une pareille nouveauté, accueil dont dépend l'éventuelle mise à profit des données libérées par l'inconscient, requiert de l'inspiré une attitude en tous points semblable à celle qui est exigée du patient en cours d'analyse. Suivant la méthode préconisée par Freud, l'analysé doit en effet, pour que l'interprétation de ses rêves donne de bons résultats, «reconstituer un état psychique qui présente une certaine analogie avec l'état intermédiaire entre la veille et le sommeil et sans doute aussi avec l'état hypnotique, au point de vue de la répartition de l'énergie psychique (de l'attention mobile).»<sup>207</sup> Une fois cet état atteint, la critique se trouve réprimée, et une «auto-observation»<sup>208</sup> fructueuse peut être faite. Didier Anzieu, lorsqu'il évoque le déclenchement créateur, parle de la même façon d'un «dédoublement vigilant et auto-observateur»<sup>209</sup>: «Tel est le paradoxe du

---

<sup>204</sup> «[...] en rêve – le plus souvent: les exceptions exigent des explications spéciales – nous ne croyons pas penser, mais vivre des événements; nous avons donc une foi entière dans nos hallucinations. Lors du réveil seulement, nous critiquons et reconnaissons que nous n'avons pas vécu ces choses, mais les avons pensées d'une manière particulière, rêvées. C'est par ce caractère que le rêve véritable se distingue de la rêverie de la veille: nous ne confondons jamais celle-ci avec la réalité.» (Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, éd. cit., p. 52)

<sup>205</sup> «[...] le rêve présente des éléments que nous ne reconnaissons pas pendant la veille comme appartenant à notre savoir et à notre expérience. [...] On ne sait donc à quelle source le rêve a puisé [...]» (*id.*, p. 19)

<sup>206</sup> Il a été question de ce type d'émergence dans la première section de ce chapitre (voir pp. 84-85).

<sup>207</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 95.

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> *Op. cit.*, p. 95.

saisissement créateur», écrit-il, «la coexistence d'une extrême activité de la conscience et d'une extrême passivité du reste du Moi.»<sup>210</sup> Les témoignages de Rilke et de Cocteau s'accordent avec cette analyse: chez le premier, il est question de «consentement à une acoustique interne» (*Corr.*, p. 163); chez le second, de «participation passive» (*D.ê.*, p. 49). On a vu également dans l'étude particulière qui lui a été consacrée que Cocteau définit l'état poétique comme un «semi-sommeil» quasi hallucinatoire<sup>211</sup>.

Le contenu dont la conscience peut alors s'emparer n'est pas nécessairement verbal. Cocteau, on s'en rappellera, disait, dans la préface du *Sang d'un poète*, s'être attaché à recueillir dans toute leur fraîcheur des «images sortant de la grande nuit du corps humain»<sup>212</sup>, le langage filmique devant naturellement être constitué surtout d'éléments visuels. Par contre, la dimension vocale peut primer la dimension imagière lorsqu'il relate l'émergence des ferments d'une oeuvre littéraire. Le motif de la dictée intérieure domine dans ce genre de récit. Il est employé d'abord par Rilke, dont l'«acoustique interne» semble déjà adopter une forme langagière assez précise et persistante. Racontant l'élaboration de la première partie du *Livre d'heures*, composé entre 1900 et 1902, celui-ci écrit:

«[...] depuis tout un temps déjà, le matin ou le soir, quand le silence se faisait perceptible, des paroles montaient du fond de moi, qui me semblaient légitimes, des prières si on veut – je les tenais pour telles, ou même pas: je les prononçais, et me préparais à travers elles à l'inconnu du sommeil ou du jour commençant. Mais, finalement, la force et la répétition de ces dictées intérieures me frappèrent; un jour, je commençai à en noter quelques lignes, le fait même d'écrire fortifia et libéra l'inspiration, à la joie spontanée de l'émotion intérieure s'ajouta le plaisir pris à ce qui devenait déjà un travail [...]» (*Corr.*, pp. 162-163).

---

<sup>210</sup> *Id.*, p. 102.

<sup>211</sup> Voir chapitre I, p. 64.

<sup>212</sup> Voir chapitre I, p. 76.

La dictée que prend Cocteau demande, elle, à être informée: «Debout, me dit [le travail], que je dicte. Et il n'est pas facile à suivre. Son vocable n'est pas en mots.» (*D.é.*, p. 48) La nature essentiellement pulsionnelle de ce «vocable» incite l'écrivain à contester le bien-fondé d'un art pour l'art et à considérer que l'écriture n'est valable qu'en tant que prolongement d'un «cri», d'un «rire» ou d'une «plainte» (*D.é.*, p. 184). La parole artistique aurait donc selon lui pour principale fonction de transmettre le message du corps, cette visée expressionniste liant intimement l'oeuvre, si lointain son visage soit-il, à son créateur. Chez Rilke, l'oeuvre est aussi semblable à un «cri que l'on a contenu et qui finit tout de même par éclater» (*Corr.*, p. 163), mais elle se détache rapidement de son créateur pour rejoindre «la solitude des choses» (*Corr.*, p. 608).

Le motif de la dictée, dans un cas comme dans l'autre, est à prendre au sens figuré, plus qu'au sens propre. «La transformation de la représentation en hallucination»<sup>213</sup> sensorielle est une caractéristique du rêve, mais ne saurait constituer un trait définitoire de l'inspiration<sup>214</sup>. La comparaison du phénomène à une dictée témoigne cependant d'une évaluation très juste de la situation dans laquelle se trouve le sujet à ce moment: elle rend à merveille l'idée de dédoublement en opposant une voix dispensatrice d'un savoir à un auditeur-scripteur qui la capte et tente, parfois fort péniblement, d'en tirer un texte écrit. Écouter la voix de l'inconscient ne va pas sans peine: même si cette division interne est partielle et temporaire, elle menace l'intégrité du sujet, et Didier Anzieu n'hésite pas à recourir pour la nommer à la terminologie des cliniciens, l'assimilant notamment à des processus tels que la dissociation et la

---

<sup>213</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 52.

<sup>214</sup> Anzieu spécifie tout de même que, chez certains créateurs, la limite qui sépare le saisissement de l'épisode psychotique est fragile. Il n'est pas exclu que l'inspiration se traduise exceptionnellement par des hallucinations véritables (voir *op.cit.*, p. 95).

régression<sup>215</sup>. État ambigu oscillant entre les extrêmes de l'«extase» et de l'«angoisse», d'une «lucidité intellectuelle aiguë» et de la «transe corporelle»<sup>216</sup>, et ne se contentant jamais de la tranquille position médiane, le saisissement offre jusque dans ses symptômes l'image du renversement qu'il opère. Aussi insoutenable que transitoire, il préside à l'union paradoxale de tous les contraires: «Si c'est l'idée du sacrifice que le moment du plus grand danger coïncide avec celui où on est sauvé», confie Rilke, «il n'y a certainement rien qui ressemble plus au sacrifice que cette terrible volonté de l'Art» (*Corr.*, p. 440).

Le danger auquel Rilke fait allusion semble bel et bien être celui d'une scission irrévocable, comme l'indique ce passage d'une lettre datée du 11 février 1922, passage où la quasi-dislocation du moi débouche métonymiquement sur celle du corps tout entier, comme il fallait s'y attendre: «Ce fut un ouragan comme à Duino, jadis: tout ce qui était en moi fibre, tissu, bâti, a craqué, plié. Pas question de manger.» (*Corr.*, p. 502) Ces notations saccadées, presque télégraphiques, sont typiques des quelques lettres écrites vers la fin de la grande crise inspiratoire au cours de laquelle, en quelques jours, les élégies entamées à Duino dix ans plus tôt ont été complétées à un rythme effréné. Elles tranchent avec la prose habituelle de Rilke, ample et soigneusement articulée: le style haletant, volontiers exclamatif, de ces lettres, où s'expriment à la fois une sorte de stupeur rétroactive devant l'intensité du bouleversement éprouvé et la conscience victorieuse et jubilante de l'importance de l'oeuvre accomplie, dit à lui seul dans quelle urgence et avec quelle rapidité les poèmes ont dû être composés. La violence de l'émergence était également connotée, dans la citation où il était question du *Livre d'heures*, par l'emploi du verbe «frapper», qui se retrouve sous la plume de Cocteau dans un contexte assez semblable:

---

<sup>215</sup> Voir *op. cit.*, p. 95.

<sup>216</sup> *Ibid.*



« Et voilà. Cela me frappe dans le calme de cette campagne, de cette maison qui m'aime, que j'habite seul, en ce mars 1947, après une longue, longue attente.

J'en pleurerais. Pas de ma maison ni de l'avoir attendue. D'avoir trop dit de choses à dire et pas assez de celles à ne pas dire.» (*D.ê.*, p. 8)

Les deux auteurs, convaincus de «l'impossibilité-de-faire-autrement» (Rilke, *Corr.*, p. 163), se soumettent à la «naissance irrésistible qui [les] ébranle» (*Corr.*, p. 499). Toutefois, c'est à Cocteau que revient la palme du récit de naissance le plus spectaculaire. Il écrit son poème *L'Ange Heurtebise* au terme d'une crise qui le mène au bord du suicide, et consacre à la relation de cette expérience un chapitre entier du *Journal d'un inconnu* («De la naissance d'un poème», *J.i.*, pp. 45-56). Dans cet épisode, l'hermaphrodisme de l'artiste fournit une prise implicite au thème du dédoublement, et le caractère «monstrueux» de l'«enfantement» (*J.i.*, p. 51) qui survient laisse planer sur l'événement le spectre de la dissociation:

«Mes crises accélèrent leur cadence, et devinrent une seule crise comparable aux approches de l'enfantement. Mais un enfantement monstrueux, qui ne bénéficierait pas de l'instinct maternel et de la confiance qui en résulte. Imaginez une parthénogénèse, un couple formé d'un seul corps et qui accouche.» (*ibid.*)

Même si (ou parce que) l'inspiration peut revêtir la forme d'une suprême épreuve, elle implique aussi un mouvement libérateur. La métaphore de l'accouchement se révèle très évocatrice en ce qu'elle schématise à merveille cette double particularité, mais elle n'est pas forcément la plus appropriée lorsqu'il s'agit de représenter, non plus les symptômes douloureux qui accompagnent la création artistique, mais les dimensions existentielle et poétique de cette expérience. C'est d'un chant que le poète est gros. En quittant la chair, son creuset matériel, l'oeuvre devient parole, c'est-à-dire fruit impondérable. Aussi la métaphore respiratoire, inscrite dans le mot même que Rilke et Cocteau, fidèles à un usage séculaire, préfèrent à tout autre

pour désigner cette étape du processus créateur, ouvre-t-elle dans ce contexte des perspectives suggestives plus vastes. Même dans un récit comme celui de la naissance de *L'Ange Heurtebise*, qui peut sembler à première vue dépourvu de références à l'élément aérien, une analyse onomastique sommaire remet celui-ci, d'emblée, au premier plan. Elle montre un poète littéralement «heurt[é]» par la «bise» bien plus que parturient. D'ailleurs, n'accouche-t-il pas d'un ange plutôt que d'un enfant? L'inspiration apparaît ainsi comme un appel d'air qui incite l'oeuvre à passer d'un univers à l'autre, à abandonner pour le monde extérieur cet autre «espace du monde» (Rilke, *Corr.*, p. 183), reflet intime et diffracté du premier, où elle reposait dans le sein de l'artiste. Comme le souffle qui la figure, elle suppose un mouvement ondoyant et une migration. Témoignant du corps matériel, l'oeuvre qui s'en échappe est en même temps son allègement et sa sublimation. «[L]'air est une pauvre matière», écrit Gaston Bachelard dans son célèbre essai sur l'imagination du mouvement, *L'Air et les songes*. «Mais en revanche, avec l'air, nous aurons un grand avantage concernant l'imagination dynamique. En effet, avec l'air, le mouvement prime la substance. Alors, il n'y a de substance que s'il y a mouvement.»<sup>217</sup> Les images pleines et lourdes de la terre et de l'eau, du noyau et du dépôt sont délaissées pour la fluidité sans poids de la respiration, «unique vague» dont le poète est «la successive mer» (Rilke, *Poésie*, p. 394) et «dernier asile» (*C.M.L.B.*, p. 86) d'un corps débordant hors de lui-même.

Le souffle, à la fois principe dynamique intérieur et élément de la transmission du corps, symbolise et unit deux des aspects essentiels de l'inspiration artistique. Le premier est le brassage qui permet au matériel inconscient d'être communiqué à la conscience. Il est évoqué chez Rilke à l'aide d'images mouvantes et tempétueuses: «courant» (*Corr.*, p. 522), «flux intérieur» (*Corr.*, p. 400), «ouragan dans l'esprit» (*Corr.*, p. 500), etc. Cocteau décrit plus volontiers un corps envahi d'«effluves» (*J.i.*,

---

<sup>217</sup> Éd. cit., pp. 14-15.

p. 168) et de «vapeurs», dont une partie continue à l'habiter après l'achèvement de l'oeuvre: «En ce qui touche aux oeuvres», écrit-il dans *La Difficulté d'être*, «il importe d'attendre après chaque et de laisser le corps se déprendre des vapeurs qui lui en restent et qui peuvent être fort longues à partir.» (*D.é.*, p. 109) Pour se défaire de ces restes encombrants qui l'empêchent de se consacrer tout de suite à un autre travail, il n'a d'autre recette que de s'aérer, le plus littéralement possible, le corps et l'esprit, et de préparer par un changement d'environnement la métamorphose intérieure escomptée: «Le travail achevé ne me lâche pas vite. Il déménage lentement. La sagesse sera de changer d'air et de chambre. Le matériel nouveau m'arrive pendant des promenades.» (*D.é.*, p. 48)

Le second de ces aspects est l'extériorisation qui projette l'oeuvre dans un espace où elle devient objet et acquiert une existence propre, même si celle-ci n'est encore que fragmentaire. Comme le souffle, l'inspiration est une issue vers l'expression et la parole. Échappée sur l'air pur et les possibles infinis, elle est la sortie de ce labyrinthe qui fascine tant l'imagination de Rilke et de Cocteau. Ce moment du processus créateur ne saurait être mieux dépeint que par les deux premiers vers, longtemps laissés en attente de leur juste complément, de la dernière des *Élégies de Duino*. En terminant celle-ci à dix ans d'intervalle, Rilke accomplit, en un fantastique performatif, le voeu formulé à son commencement: «Qu'un jour, trouvé l'issue de la terrible vision / Je chante gloire et joie aux anges approbateurs<sup>218</sup>» (*Corr.*, p. 632). La venue au chant, dans ces vers, est présentée comme l'issue («Ausgang») de la vision («Einsicht»), mais elle ne doit pas pour autant lui être opposée. C'est dans ce qu'elle a de terrible que la vision est momentanément abandonnée. L'Einsehen, utile et nécessaire, mais jamais complètement satisfait, trouve en effet dans l'instant de

---

<sup>218</sup> «Dass ich dereinst, am Ausgang der grimmigen Einsicht / Jubel und Ruhm aufsinge zustimmenden Engeln ...» (*Corr.*, p. 500)

l'inspiration un couronnement qui passe toute espérance. J'essaierai de définir un peu plus loin cette autre forme de regard, regard si miroitant et prometteur que Rilke tend, un peu injustement, à oublier pour lui la connaissance procurée par l'autre.

Cocteau se montre aussi très attentif à une extériorisation que signale dans les vers de Rilke le préfixe «aus» («Ausgang» signifie littéralement «mouvement hors de»). Sa réflexion l'amène à reconsidérer le mot même d'«inspiration» et à proposer de le remplacer par celui d'«expiration»: «Ce n'est pas inspiration, c'est expiration qu'il faut dire» (*D.ê.*, p. 47), affirme-t-il. Cette rectification, si elle prouve hors de tout doute l'intérêt de l'écrivain pour une parenté étymologique qui fait de la respiration le double métaphorique de l'inspiration poétique et peut contribuer à infléchir l'interprétation de sa poétique dans une direction matérialiste, n'est pas indispensable du point de vue où elle est faite, c'est-à-dire celui de la sémantique. Une étude historique révèle en réalité que l'opposition entre «inspirer» et «expirer» n'a été attestée que fort tard, en 1798 très exactement<sup>219</sup>. L'inspiration peut donc contenir en elle la respiration tout entière, sans qu'il soit besoin d'en différencier les deux mouvements, et refléter ainsi l'ensemble des étapes dont elle est la charnière: ouverture au monde, transformation intérieure et mise au jour de l'oeuvre marquent bel et bien le rythme d'une respiration.

Il n'y a pas dans la correspondance de Rilke de passage explicite qui attesterait que l'auteur est spécialement enclin à envisager l'inspiration sous un angle exclusivement corporel. Mais la poésie établit sans réserve un lien que la poétique hésite à formuler. Ainsi peut-on lire ceci dans le premier texte de la seconde partie des *Sonnets à Orphée* (1922):

---

<sup>219</sup> *Dictionnaire historique de la langue française*, éd. cit., p. 1033.

«Respiration, ô toi l'invisible poème!  
 Incessant échange de l'être en soi au sein  
 du pur espace universel. Contre-balance  
 en quoi rythmiquement je surviens à moi-même.» (*Poésie*, p. 394)

Le poème serait-il, inversement, une respiration rendue visible? La dernière strophe du sonnet le laisse croire, qui associe l'air expiré à une parole dont la nature arborescente fait inévitablement songer à l'oeuvre obtenue au terme d'une dure saison de «jardinage intérieur» (*Corr.*, p. 522):

«Air, me reconnais-tu, empli d'endroits encore à moi naguère?  
 toi, une fois, la lisse écorce,  
 la voussure et la feuille de mes paroles.» (*Poésie*, p. 394)

L'air apparaît plus clairement encore comme l'élément constitutif particulier de l'écriture artistique dans une lettre où Rilke distingue sa correspondance ordinaire des missives qu'il adresse à la femme aimée: «J'ai à peu près terminé maintenant tous les Vorarbeiten<sup>220</sup>, c'est-à-dire j'ai remédié aux retards atroces de ma correspondance – pensez (je viens de les compter ce matin) j'ai fait 115 lettres [...]», confie-t-il à Baladine Klossowska avant de s'empresser d'ajouter: «(Naturellement je n'y compte pas tout ce qui est allé vers vous, ce n'est pas de l'écriture, c'est de la respiration par la plume.)» (*Corr.*, p. 452) Non seulement l'écriture inspirée se trouve-t-elle implicitement assimilée à la respiration, mais celle-ci est-elle dissociée de façon très nette d'une écriture plus utilitaire.

Les fondements anthropologiques de cette métaphore sont simples: la respiration et la création artistique sont deux formes de participation au monde. Elles sont deux façons d'être lié à lui. Si le premier de ces liens en est un de dépendance, il peut être assumé et affirmé de façon entièrement positive: nombreuses sont les cultures qui accordent une grande importance à la pratique d'exercices respiratoires et leur

---

<sup>220</sup> Préparatifs (littéralement:« pré-travail»).

confèrent une valeur rituelle<sup>221</sup>. Le second lien qu'est la création, en échappant à la stricte nécessité vitale, devient pur consentement au premier. La respiration perd donc en poétique sa valeur empirique. Elle est à l'inspiration ce que le chant est à l'oeuvre: une image originaire, entièrement passée du côté du symbole, mais n'ayant rien perdu pour autant de sa force et de sa justesse.

Cette image s'applique d'autant mieux au phénomène de l'inspiration qu'elle comporte, ce qui manque à la métaphore de l'accouchement, une composante ascensionnelle. «Le psychisme aérien» ne permet-il pas, comme le prétend Bachelard, «de réaliser les étapes de la sublimation»<sup>222</sup>? Or, la sublimation constitue l'enjeu le plus vaste et le plus fondamental de la création. Le schème de l'émergence, qui caractérise l'intuition de l'oeuvre<sup>223</sup>, n'est pas réservé à ce seul usage, et s'étend au sujet lui-même. Découverte de soi et accomplissement poétique sont les principes d'une élévation qui contraste avec le sombre tableau tellurique que brosse Rilke en janvier 1912 à la suite de tentatives demeurées jusque-là infructueuses: «Voilà», confesse-t-il à Lou Andreas-Salomé. «Une fois de plus ta vieille taupe a fait sa fouille et n'a su jeter que de la noire terre d'en bas au travers d'un bon chemin.» (*Corr.*, p. 186) Ce n'est que dans la respiration du poème que la taupe pourra quitter la «noire terre d'en bas» et «survenir» à elle-même, c'est-à-dire déboucher de son labyrinthe souterrain sur le plus vaste espace qui l'englobe.

---

<sup>221</sup> Bachelard cite l'exemple de la pensée indienne, faisant observer que de tels exercices «y prennent [...] une valeur morale» et sont «de véritables rites qui mettent en relation l'homme et l'univers» (*op. cit.*, p. 306).

<sup>222</sup> *Op. cit.*, p. 15.

<sup>223</sup> Ce schème est notamment contenu dans le verbe «aufstehen» («se lever»), que Rilke emploie dans le célèbre passage que j'ai cité à la fin de la dernière section, et qu'on a traduit par le verbe «émaner»: «[...] erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht.» (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, éd. cit., p. 725)

Si cette ascension peut être récupérée par les discours les plus divers et porter le nom de «sublimation» comme ceux de «transcendance» ou de «grâce», il est vrai que la notion d'inspiration a le plus souvent été rattachée à une conception spiritualiste de l'art. La rapprocher de son équivalent physiologique ne règle pas nécessairement la question, car, comme Gilbert Durand le constate dans son essai sur *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, «une croyance universelle [...] place dans l'air respiratoire la partie privilégiée et purifiée de la personne, l'âme»<sup>224</sup>. D'ailleurs, le mot même d'«âme» vient du latin «anima», qui signifie «air» ou «souffle»<sup>225</sup>. Une tradition culturelle tenace semble vouer l'inspiration à être un état d'âme, mais il n'en demeure pas moins qu'elle porte une autre possibilité, étant aussi état psychique et corporel. Pourquoi alors l'écarterait-on en même temps que les poétiques religieuses, mystiques ou ésotériques auxquelles elle n'est que partiellement, voire accessoirement, liée? Ne peut-elle être encore valable dans une perspective moderne qui se cantonnerait à la sphère de l'humain? À cause du rôle qu'elle joue dans leurs poétiques, on a reproché à Rilke et surtout à Cocteau une certaine facilité. Pourtant, leurs oeuvres tracent un portrait assez complexe du créateur, et leurs conceptions de l'inspiration, si elles sont parfois équivoques, penchent souvent du côté de la modernité: c'est en cela qu'elles méritent d'être réhabilitées, et de connaître, c'est le cas de le dire, un second souffle. Chose certaine, elles ne sont ni dogmatiques ni arrêtées, et qu'elles demeurent ainsi ouvertes, et même hésitantes, n'est pas leur moindre qualité. Mais avant de les considérer avec plus d'attention pour voir ce qui, en elles, vaut la peine d'être recyclé, j'aimerais revenir dans cet esprit sur les thèmes précédents de ce chapitre.

L'examen des poétiques de Rilke et de Cocteau n'a jusqu'ici rien révélé de particulièrement incriminant. J'ai d'abord essayé de montrer que les deux écrivains

---

<sup>224</sup> *Op. cit.*, p. 200.

<sup>225</sup> *Dictionnaire historique de la langue française*, éd. cit., p. 59.

accordaient aux sources du corps et de l'inconscient un rôle prépondérant dans le processus créateur. On les a ensuite vus occupés à enrichir cette source en cumulant les expériences et en butinant du regard l'espace qui les entourait. Tout au plus le symbolisme de l'abeille est-il porteur d'une certaine ambiguïté. Ad de Vries note que les abeilles étaient réputées venir du Paradis, où elles étaient les «petites servantes ailées du Seigneur»<sup>226</sup>; dans la *Vitis Mystica*, attribuée à saint Berhard, l'âme se libérant du corps est comparée à l'abeille quittant la ruche pour s'envoler vers le jardin céleste<sup>227</sup>. Mais, comme cet insecte évoque plus généralement une activité industrielle et un travail qui profite à la communauté<sup>228</sup>, et que le traitement du motif par Rilke et par Cocteau tend à unir intimement le corps et l'esprit plutôt qu'à les cloisonner, il n'y a pas lieu d'y voir un symbole incontestablement mystique. Finalement, la période d'attente subséquente est apparue avant tout comme un délai nécessaire à l'appropriation de l'expérience, et l'on conviendra que cette incorporation du souvenir n'avait pas grand-chose à voir avec l'expectation d'une intervention surnaturelle.

Mais les choses se corsent lorsqu'on en arrive à cette troisième étape du processus de création. Cocteau et Rilke sont sensibles, on l'a remarqué, à la double étymologie qui permet à l'inspiration de franchir sans encombre, en transfuge, le pas de la modernité. Toutefois, prétendre qu'ils le lui font franchir sans ambages serait fallacieux. Leurs conceptions de l'inspiration oscillent à vrai dire entre tradition et nouveauté, les deux valeurs possibles du souffle inspiratoire semblant parfois tentées de coexister, et une telle oscillation ne peut être passée sous silence. Cette hésitation est due à l'étrangeté apparente du chant expiré, étrangeté dont Cocteau reconnaît le

---

<sup>226</sup> Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1974, p. 41 (je traduis).

<sup>227</sup> Voir *op. cit.*, p. 42.

<sup>228</sup> Voir *op. cit.*, p. 41.



caractère inévitable dans une phrase où un mot résume à lui seul toute l'ambiguïté de la question: «[...] le voyage d'un spectacle entre l'oeil par où il pénètre et la main par où il sort doit changer le souffle en un son étrange, comme il arrive à travers le cor de chasse.» (*D.ê.*, p. 104) Ce voyage à travers le cor est voyage à travers le corps. Mais la source profonde du corps est-elle aussi clairement personnelle que je l'ai laissé entendre jusqu'ici? Le corps passe-t-il vraiment pour un laboratoire inconscient dont le butin accumulé sort transformé, «étrangé», pourrait-on dire, ou n'est-il que l'instrument d'une musique qu'il n'a pas orchestrée et qui lui viendrait d'au delà de lui, non plus «étrangée», mais carrément étrangère? Tous les préparatifs décrits dans les sections précédentes seraient-ils secondaires, essentiellement insuffisants?

C'est entre la «vision» et son «issue» (Rilke), entre l'«oeil» et la «main» (Cocteau), que tout se joue. À l'étape aérienne où l'inspiration souffle, le thème du regard est encore abordé, mais le regard inspiré, troisième et avant-dernière forme de regard que j'isolerais, se distingue radicalement des deux précédents: il s'agit d'un regard aveugle. Le regard du butineur et le regard du reclus étaient partiels, chez Cocteau comme chez Rilke: l'un pressentait un invisible vers lequel il ne pouvait que tendre, ou encore, collé à la réalité, manquait de recul et d'amplitude; l'autre, intérieur, ne donnait accès qu'à une infime partie de la nuit du corps, et semblait exercé, comme le regard du poète dans le couloir de l'hôtel des Folies-Dramatiques, à partir d'un pauvre trou de serrure. Le regard inspiré, lui, est révélation: ses «fausses perspectives» (*J.i.*, p. 153) ne sont pas, comme celles du regard butineur, source d'erreur. Analogues à celles du rêve, elles fondent selon Cocteau «une vérité supérieure au réalisme qui n'est que plate obéissance à nos limites» (*J.i.*, p. 154). Le faux devient alors plus vrai que le vrai. Il n'est pas étonnant que les autres formes de regard paraissent dès lors, par comparaison, décevantes. Cette prétendue faillite de la vision est perceptible chez les deux écrivains. Pour bien marquer leur impuissance et

affirmer la suprématie du révélé par rapport au résultat de l'introspection volontaire, ils se crèvent symboliquement les yeux. Le regard inspiré est présenté hyperboliquement comme l'absence d'un regard devenu inutile. Pur parce qu'ayant renoncé à voir, il s'ouvre ainsi à l'invisible, ce versant autrement insaisissable des choses et du monde. Sous son empire, le poète rilkéen «se découvre en quelque sorte [au] service [de ses profondeurs] comme un outil aveugle et pur», et est «amené à faire de l'étonnement l'un des premiers usages de son coeur» (*Corr.*, pp. 571-572), tandis que Cocteau «entasse à l'aveuglette des blocs de déraison» (*J.i.*, p. 163), se laissant guider par la «cane d'aveugle» (*J.i.*, p. 174) de ses sens. Fasciné par cette tête d'Antinoé, «terre cuite peinte» aux «yeux d'émail» fixes qu'il conserve sous globe à droite de son lit (*D.é.*, p. 105), ce dernier va jusqu'à peindre de faux yeux sur les paupières des acteurs de ses films et à se faire lui-même photographe ainsi aveuglé sur le plateau de tournage. Le regard inspiré, en soi, n'a rien de rétrograde. Il est abandon total à un imprévu dont s'est nourrie la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle, suivant un postulat que Michel Collot expose ainsi dans son essai sur la poésie moderne: «Si le poème était prévisible, il ne pourrait nous livrer l'invisible.»<sup>229</sup> Mais en l'envisageant comme un absolu, Rilke et Cocteau semblent oublier que ce regard est le prolongement des deux premiers, que ce sont l'exploration du monde et la recherche intérieure qui l'ont rendu possible. La vision se trouve alors indûment déclassée au profit de son issue.

C'est dans la brèche creusée par cet oubli que peut se glisser la tentation d'une explication surnaturelle du phénomène inspiratoire. Rilke y cède à quelques reprises, et certaines de ses lettres montrent que, même s'il reconnaît l'existence de l'inconscient, il est conforté dans son sentiment religieux par tout surgissement poétique qui dépasse de trop loin ses espérances. L'intervention divine lui fournit

---

<sup>229</sup> *Op. cit.*, p. 163.

alors l'occasion de s'extasier en toute bonne foi sur le travail accompli, sans risquer de tomber dans l'immodestie, et de jouir sans réserve de son euphorie en cessant momentanément de s'interroger sur un mystère qu'il juge impénétrable. Il écrit par exemple en 1914 à Magda von Hattingberg:

«Quand j'ai été inspiré, ce fut par l'esprit insaisissable, souverain, qu'on ne peut invoquer, ni implorer. Magda, bien-aimée: c'est à Dieu que je parle en toi, je puis donc me glorifier dans ton coeur. Magda, mon art est d'une splendeur dont la maison même de David n'a pas resplendi. Magda, les colonnes d'or y sont comme les troncs d'une forêt, et il n'est pas un fil, dans le dessin de ses rideaux, dont la beauté ne soit de la teinte la plus pure. Faut-il que Dieu m'ait assisté, pour que j'ose dire *cela*.» (*Corr.*, p. 309)

Le paragraphe suivant de la lettre permet de tempérer quelque peu cet aveu. Si l'impulsion inspiratoire y est bel et bien attribuée à l'instance divine, l'apport de cette dernière semble se limiter à cela, et les forces que l'inspiration met en branle demeurent celles que le sujet possède en propre. Ce n'est donc plus, comme dans la théorie platonicienne, la voix divine qui se fait entendre à travers un artiste dépossédé de lui-même, mais la voix intime de celui-ci qui jaillit. Le rôle du surnaturel est aussi réduit que possible. Dieu galvanise, mais ne dicte pas: les «grandes forces» dont l'artiste est le «jouet» sont somme toute celles de l'«enfance», des «souvenirs», des «désirs» et du «sang» (*Corr.*, pp. 309-310). D'ailleurs, le penchant pour le mysticisme chrétien se manifeste surtout vers le mitan de la vie adulte de Rilke, et le poète tend par la suite à s'en détacher pour évoluer vers une sorte de panthéisme matérialiste. Un an avant sa mort, Rilke écrit au traducteur polonais des *Élégies*, qui lui demande des éclaircissements:

«Il faut [...] non seulement utiliser toutes les formes de l'Ici dans les limites du temps, mais encore, autant que faire se peut, les intégrer dans ces significations supérieures auxquelles nous avons part. *Mais pas dans le sens chrétien* (dont je m'éloigne toujours plus passionnément): il s'agit, avec une conscience purement terrestre, profondément terrestre, radieusement terrestre, d'intégrer tout ce que l'on touche, tout ce que l'on regarde *ici* dans cet horizon plus

vaste, le plus vaste<sup>230</sup>. Non pas dans un Au-delà dont l'ombre enténébre la terre, mais dans un Tout, *dans le Tout.*» (*Corr.*, pp. 589-590)

La transcendance poétique demeure ancrée dans l'immanence, Rilke se fiant à cette «intuition que la "sphère plus haute" où les poèmes ont lieu se révèle aussi la plus *proche* de notre être, oubliée parce que trop familière» (*Corr.*, p. 552). Reste que, même au terme de cette évolution, l'industrie des «abeilles de l'Invisible» (*Corr.*, p. 590) semble obéir à un Plan qui dépasse l'individu et préside par delà lui aux mystères de la nature. La connotation collective très forte de cette expression minimise l'autonomie de l'artiste et pourrait laisser croire qu'il ne fait qu'obéir à une loi universelle déjà évoquée dans les *Lettres à un jeune poète*:

«[L'homme de solitude] voit les animaux et les plantes s'accoupler, se multiplier et croître, avec patience et docilité, non pour servir la loi du plaisir ou de la souffrance, mais une loi qui dépasse plaisir et souffrance et l'emporte sur toute volonté ou résistance. Fasse que ce mystère, dont la terre est pleine jusque dans ses moindres choses, l'homme le recueille avec plus d'humilité: qu'il le porte, qu'il le supporte plus gravement!» (*L.j.p.*, p. 46)

La frontière reste mince entre cette théorie naturelle et la conception mystique de la création, les références à la «loi» et au «mystère» favorisant le glissement de l'une à l'autre.

Cocteau, pour sa part, s'exhorte lui-même à nier toute possibilité d'intervention surnaturelle. Ce n'est pas que ce genre d'explication ne l'ait pas séduit par moments. En 1925, il tente, encouragé par les Maritain, de retrouver la foi et d'adhérer au dogme chrétien. Toutefois, cette conversion n'a que peu de suite, et Clément Borgal observe qu'«[e]n dépit [...] de [...] belles déclarations de néophyte, la certitude s'impose que rien, dans la pratique, ne sera changé à la démarche du poète»<sup>231</sup>. Au

<sup>230</sup> Il s'agit de l'horizon qui s'ouvre à l'être lorsqu'il reconnaît que «l'affirmation de la vie et celle de la mort se révèlent ne faire qu'un» (*Corr.*, p. 588).

<sup>231</sup> *Op. cit.*, p. 54.

bout de trois ans, celui-ci abandonne avec soulagement le thomisme, et retourne au «Mystère laïc»<sup>232</sup> de la poésie. Il lui arrive ensuite d'adopter comme Rilke la perspective du panthéisme matérialiste: «Peut-être cet infini de finis les uns dans les autres, cette boule chinoise, n'est-il pas le royaume de Dieu, mais Dieu lui-même.» (*J.i.*, p. 215) Mais il oscille généralement entre un syncrétisme où entre une bonne part d'ascétisme oriental et un intérêt pour le spiritisme et les phénomènes paranormaux. Comme le remarque Jean Touzot, «le surnaturel se dégrade» dans ce cas «en irrationnel»<sup>233</sup>, mais la fascination des médiums et des tables tournantes, dont Rilke, d'ailleurs, a également subi l'attraction de façon passagère, est une tentation que Cocteau dénonce dans la mesure même où il y cède, suivant en cela l'exemple prudent de son devancier. Ces deux préceptes, tirés d'un chapitre du *Journal d'un inconnu* dans lequel l'auteur essaie de résumer la ligne de conduite qu'il s'est fixée, en font foi et présentent un poète qui ne pourrait être qualifié de «médium» qu'au sens où le romantisme allemand entend ce terme<sup>234</sup>:

« Éviter toute imagination attribuant le travail interne à des influences externes d'ordre occulte.

\*

Considérer le métaphysique comme un prolongement du physique.» (*J.i.*, p. 213)

S'il est clair que le poète, chez Cocteau, ne doit rien au divin tel que le conçoivent les croyants de l'époque, il n'est pas libre pour autant. Il apparaît encore à certains endroits comme un réceptacle servant d'intermédiaire, non plus à la voix de Dieu, mais à la beauté: «La beauté, dans l'art, est une astuce qui l'éternise. Elle voyage, elle

---

<sup>232</sup> Titre d'un essai (1928) où Cocteau prend la défense du peintre Giorgio de Chirico, qui, lors de son exposition parisienne de 1926, s'est attiré les foudres d'André Breton en rompant avec son ancienne manière, dite «métaphysique».

<sup>233</sup> *Op. cit.*, p. 104.

<sup>234</sup> Cf. Friedrich Schlegel: «À propos des théories qui prétendent ramener tout art à l'imitation, nous avons établi de cette dernière une conception plus élevée, à savoir qu'elle est une présentation des objets passée par le médium de l'esprit humain et marquée de son empreinte, et non un recopiage servile.» (*Entretien sur la poésie*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, pp. 358-359)

tombe en route, elle féconde les esprits. Les artistes lui fournissent le véhicule. Ils ne la connaissent pas. C'est par eux et en dehors d'eux qu'elle s'acharne.» (*D.é.*, p. 146) Cocteau compare ce phénomène à celui de la pollinisation, et cite l'exemple de l'*arum maculatum*, une fleur qui emprisonne les insectes dans sa corolle, afin que, barbouillés de pollen, ils puissent une fois relâchés contribuer à sa reproduction. Le poète-insecte, dans ce scénario schématisé, se trouve à jouer un rôle encore plus involontaire que celui de l'abeille rilkéenne, qui, elle, butinait par destination plus que par contrainte.

Ce qui gêne le plus dans ces commentaires de Rilke et de Cocteau, c'est que des notions comme celles de l'Invisible, de l'art, de la beauté même semblent autant d'essences platoniciennes et paraissent dotées d'une existence, voire d'une volonté, propres. Chez Rilke, particulièrement, le sens se voit presque conférer la valeur d'un absolu. Il préexisterait au processus de signification, et la fonction de l'artiste ne consisterait pas tant à le construire qu'à le trouver ou même à le communiquer sans le comprendre: «[...] quelquefois je m'interroge moi-même sur le sens qui s'est servi de moi pour prendre figure humaine et la lumière de certains passages ne m'est à moi-même accordée qu'en de rares moments de grâce» (*Corr.*, p. 552) Ce passage s'apparente à celui où Cocteau s'en remettait ouvertement aux archéologues de l'âme pour tout ce qui touchait l'interprétation de son oeuvre<sup>235</sup>, mais la formulation rilkéenne est plus ambiguë: l'ombre d'un dessein obscur et supérieur plane encore sur le poète, qui se conformerait en écrivant à ce qu'il conviendrait d'appeler un «destin» (Rilke, *Corr.*, p. 591), l'idée de l'infusion miraculeuse étant remplacée par celle d'une finalité inconnue de l'individu, encore que celle-ci ait pu être remise en cause par celui-là même qui l'évoque:

«L'enfance – qu'était-ce donc? [...] Quand nous la vivions, nous ne la connaissions pas, nous la consommions sans savoir son nom et, de

---

<sup>235</sup> Voir chapitre I, p. 71.

ce fait même, nous l'avions tout entière, inépuisable; plus tard, les choses prennent des noms qu'elles ne doivent pas dépasser et laissent, par prudence, à moitié vides. Ou bien elles débordent, et, nous imaginant que c'est le Destin, nous courons nous réfugier sur quelque absurde cime comme devant un déluge, en criant que le niveau monte.» (*Corr.*, p. 282)

Mais il est possible, si l'on ne s'arrête pas uniquement à cet essentialisme, de lire en même temps dans les textes de Rilke l'ébauche d'une conception naturaliste de la création. Notons que l'écrivain s'est intéressé aux sciences: en tête d'une liste de projets d'études qu'il rédige à Rome à l'âge de vingt-neuf ans figure la note «livres et cours de sciences naturelles et biologie»<sup>236</sup>. La «loi» dont il parle dans les *Lettres à un jeune poète* pourrait tout aussi bien n'être que celle d'une nature dont le seul mystère serait de ne pas être entièrement comprise par l'homme, et où aucune Providence ne serait à l'oeuvre. Ce sont d'autres passages, qui n'ont pas nécessairement été écrits à la même époque et dans les mêmes circonstances, qui infléchissent l'interprétation de celui-là dans une direction mystique. Chose certaine, en rapprochant comme il le fait l'écriture de la sexualité<sup>237</sup>, Rilke ne contribue pas qu'à donner ses lettres de noblesse à cette dernière. Il ouvre aussi la voie à une explication très matérialiste du phénomène artistique, car la métaphore végétale et reproductive, déjà employée cent ans plus tôt par les romantiques allemands<sup>238</sup>, comporte en ce début du XX<sup>e</sup> siècle une dimension nouvelle qui peut difficilement être contournée: elle évoque inmanquablement les célèbres travaux de Darwin et de ses successeurs. Si, dans l'oeuvre de Rilke, leur influence n'est pas encore perceptible, elle est évidente chez Cocteau et, avant lui, chez Proust, dont les deux écrivains sont des lecteurs admiratifs. Alors que Rilke se borne à «reconnaître que toute beauté, chez les animaux comme chez les plantes, est une forme durable et nue de l'amour et du désir» (*L.j.p.*, p. 46),

<sup>236</sup> Rapporté par Wolfgang Leppmann, *op. cit.*, p. 169.

<sup>237</sup> Voir ci-dessus, p. 129.

<sup>238</sup> Cf. notamment le fragment 5 des *Idées* de Friedrich Schlegel (voir ci-dessus, note 198).

Cocteau élabore une audacieuse théorie artistique aux accents darwiniens en transposant au niveau symbolique les mécanismes et la justification de la sexualité. Partant de ce principe que «le monde est plus simple que ne le croit notre ignorance» et que «la machine en fonctionne assez grossièrement, une fois pour toutes et partout» (*D.ê.*, p. 146), il présente le besoin d'écrire comme une espèce d'avatar abstrait de l'instinct de reproduction. Ce n'est pas si farfelu si l'on songe que l'écriture est après tout un excellent moyen de «projeter ses graines hors de ses frontières» (*D.ê.*, p. 148), comme le dit si bien Cocteau<sup>239</sup>. Le passage sur la beauté et son véhicule, replacé dans ce contexte dont je l'avais isolé exprès, perd ses connotations anachroniques, et la rêverie scientifique fait taire les réminiscences platoniciennes. Un passage subséquent, où ce sont les spectateurs, cette fois, qui servent de «véhicules» aux «pollens» de l'artiste (*D.ê.*, p. 183), permet même de supposer que cette mystérieuse instance de la beauté est une figure allégorique qui recouvrirait en fait l'ensemble des influences de Cocteau, plus particulièrement ses influences artistiques, tous ces «germes» (*D.ê.*, p. 150) des autres auxquels il a lui-même été exposé. On passerait ainsi d'un déterminisme issu a priori d'une instance transcendante extérieure à un déterminisme inhérent au poète lui-même et à son environnement, l'écriture apparaissant comme un

---

<sup>239</sup> Une théorie semblable est discrètement esquissée par Proust dans *Sodome et Gomorrhe*. Il n'est pas impossible que Cocteau s'en soit inspiré assez largement. Cf. ce passage du roman de Proust où le narrateur guette la venue improbable de l'insecte qui pourrait féconder une plante rare esseulée: «Puis me rendant compte que personne ne pouvait me voir, je résolu de ne plus me déranger de peur de manquer, si le miracle devait se produire, l'arrivée presque impossible à espérer (à travers tant d'obstacles, de distance, de risques contraires, de dangers) de l'insecte envoyé de si loin en ambassadeur à la vierge qui depuis longtemps prolongeait son attente. Je savais que cette attente n'était pas plus passive que chez la fleur mâle, dont les étamines s'étaient spontanément tournées pour que l'insecte pût plus facilement la recevoir; de même la fleur femme qui était ici, si l'insecte venait, arquerait coquettement ses «styles» et pour être mieux pénétrée par lui ferait imperceptiblement, comme une jeune fille hypocrite mais ardente, la moitié du chemin. Les lois du monde végétal sont gouvernées elles-mêmes par des lois de plus en plus hautes. [Suit un développement de plusieurs lignes sur les croisements et la fonction régulatrice d'une autofécondation exceptionnelle.] Mes réflexions avaient suivi une pente que je décrirai plus tard et j'avais déjà tiré de la ruse apparente des fleurs une conséquence sur toute une partie inconsciente de l'oeuvre littéraire, quand je vis M. de Charlus qui ressortait de chez la marquise.» (éd. cit., pp. 4-5) Bien que l'allusion demeure vague, on peut penser grosso modo que l'oeuvre littéraire, ici aussi, a partie liée avec l'instinct de reproduction et que les lois qui poussent l'écrivain à «arquer coquettement son style» sont implicitement assimilées à celles qui gouvernent le monde végétal.



acte instinctif et une perpétuation des influences, au sens le plus large que puisse prendre ce mot, c'est-à-dire comme une relation inter-sex/text-uelle.

Au déterminisme instinctuel s'ajoute un «déterminisme interne à l'oeuvre»<sup>240</sup>, explicable celui-là à l'aide de la notion d'inconscient, et qui restreint encore la liberté de manoeuvre de l'artiste. L'exercice de celle-ci serait selon Cocteau limité au travail du détail: «[...] si le détail de nos travaux nous donne l'illusion d'être libre, l'ensemble d'une oeuvre dément cette liberté-là. C'est l'ensemble qui fait sa forme inévitable et pareille à celle d'une plante qui pousse sa fleur.» (*D.ê.*, p. 111) Le «génie» créateur serait donc globalement «absurde» (*ibid.*). Le sentiment de cette absurdité conduit le poète à s'identifier à une figure particulière qui la porte à son paroxysme: celle du roi fou. Chez Rilke, il s'agit de Charles VI le Bien-aimé, «le plus misérable, lamentable et réduit à la pure pauvreté, en dépit de sa couronne» (*C.M.L.B.*, p. 213); chez Cocteau, de Louis II de Bavière, «unique spectateur» (*J.i.*, p. 157) de fantasmagories dont il a la manie. L'idée que tout poète soit à la fois l'hôte d'un roi-moi et d'un fou n'a rien qui puisse surprendre: l'inspiration n'est que le moment de leur rencontre, et rien de plus. L'erreur de Rilke et de Cocteau est d'avoir voulu trop nettement les séparer, comme s'ils ne participaient pas de la même unité. Oubliant que les folles visions du roi étaient entièrement leurs, ils ont distingué deux formes d'écriture, celle du roi et celle du fou, et ont institué une frontière là où il n'y a que gradation.

Cocteau, ainsi, a cru bon d'isoler, dans la grande nuit du corps, deux nuits: celle de la mémoire et celle d'où proviendrait l'inspiration. La première prend les traits d'une fonctionnaire rébarbative et contrariante qui refuse plus souvent qu'autrement de fournir le matériel qu'elle entepose à un moi désireux d'organiser lui-même ses spectacles imaginaires: «L'entrepôt de la mémoire n'est point à mon service. J'ai

---

<sup>240</sup> J'emprunte cette expression à Frédérique Martin-Scherrer, étude citée, p. 61.

toutes les peines du monde à en obtenir quoi que ce soit. Lorsque je l'obtiens, [...], c'est par condescendance qu'on me le procure» (*J.i.*, p. 157), constate Cocteau. Il écrit un peu plus loin au sujet des relations de la mémoire avec la seconde nuit:

«Je ne sais pas quels sont les rapports de ses ténèbres avec celles qui me donnent des ordres. Si elles leur sont favorables ou défavorables. Si elles en éprouvent l'odieuse désinvolture. Si elles se concertent. J'inclinerais plutôt à croire que certains souvenirs sont de ma poche. Qu'ils sortent d'une région différente, étrangère au travail qu'on exige de moi. Travail ne les admettant que s'il en profite.» (*J.i.*, p. 158)

Dans ce passage, Cocteau tient à dissocier la fonctionnaire d'un maître mystérieux, «on» impersonnel qui exige le travail et avec qui le sujet ne peut en aucun cas traiter. La mémoire reste une subalterne, puisque les souvenirs qui en sortent ne sont pas nécessairement admis par l'autre instance. Louis II de Bavière ne pèse pas lourd dans cette hiérarchie. Pauvre roi dérisoire que manipulent ses nuits, il ne contrôle presque rien et est bel et bien le fou du logis. Cependant, il est moins démuné devant sa mémoire que devant son inspiration, puisqu'il considère que les souvenirs qu'il lui doit sont «de [sa] poche», autrement dit qu'il possède sur eux un droit de propriété et peut en disposer à son gré. Tout au plus la mémoire peut-elle refuser bêtement de lui obéir; l'inspiration, elle, le tient à sa merci.

Mais en réalité, que les souvenirs de l'écrivain lui viennent de sa mémoire ou de la nuit de l'inspiration, ils sont toujours, tous, de sa poche. C'est la figure étrangère qu'ils adoptent lorsque l'inconscient les déguise qui fait croire à Cocteau qu'ils peuvent venir d'ailleurs. L'émergence du matériel inconscient doit être rapprochée du phénomène de la mémoire involontaire. Cocteau ne le fait pas, bien qu'il se montre très sensible au moment de la butée, moment typiquement proustien, qu'il est capable d'évoquer de la façon la plus littérale qui soit sans en faire explicitement le point de départ du travail créateur:

«Le palais de Néron qui comporte près de quatre mille chambres, n'était-il pas recouvert par une colline artificielle sur quoi furent construits des Thermes. Rome ne l'avait-elle pas *oublié* lorsqu'un trou se creusa, et que Michel-Ange s'y cassa la jambe sur un *souvenir*. [...] Des périodes entières de notre vie sont recouvertes. Il suffit d'un trou, d'un nom sur lequel je me cogne, pour que quatre mille chambres, mille statues mouvantes et parlantes lui fassent escorte.» (*J.i.*, p. 155)

D'autres descriptions équivalentes ont été relevées dans la première section de ce chapitre<sup>241</sup>, qui venaient tant de l'oeuvre de Rilke que de celle de Cocteau. Le moment de la butée, s'il est clairement identifié par les deux écrivains lorsqu'ils traitent du processus mémoriel, est gommé lorsqu'ils parlent d'inspiration, mais cela n'exclut pas qu'une butée inconsciente soit à l'origine de l'émergence. Celle-ci prend certes le pas sur son hypothétique déclencheur, son «*Sésame ouvre-toi*» (*J.i.*, p. 164), dirait Cocteau, mais n'importe: l'instance inspiratoire devrait en fait recouvrir l'instance inconsciente et la mémoire involontaire, qui sont liées<sup>242</sup>.

La description que fait Cocteau de ses nuits et de leur fonctionnement est à cet égard fort éloquente. La «condescendance» de l'une rivalise avec l'«odieuse désinvolture» de l'autre, et les moments qui précèdent l'émergence mémorielle rappellent de façon troublante celui où Cocteau, à la recherche d'un titre qui le «nargue»<sup>243</sup>, interroge la nuit de l'inspiration:

---

<sup>241</sup> Voir ci-dessus, pp. 84-85.

<sup>242</sup> Pour Gilbert Durand, par exemple, «la mémoire [...] se résorbe en la fonction fantastique», ce qu'il explique ainsi: «Bien loin d'être aux ordres du temps, la mémoire permet un redoublement des instants, et un dédoublement du présent; elle donne une épaisseur inusitée au morne et fatal écoulement du devenir, et assure dans les fluctuations du destin la survie et la pérennité d'une substance. Ce qui fait que le regret est toujours pénétré de quelque douceur et débouche tôt ou tard sur le remords. Car la mémoire, permettant de revenir sur le passé, autorise en partie la réparation des outrages du temps. La mémoire est bien du domaine du fantastique puisqu'elle arrange esthétiquement le souvenir. C'est en cela que consiste «l'aura» esthétique qui nimbe l'enfance, l'enfance étant toujours et universellement souvenir d'enfance [...]» (*op. cit.*, pp. 466-467).

<sup>243</sup> Voir ci-dessus, p. 94.

«L'impossibilité où nous sommes d'obtenir un objet [que nous réclamons à la mémoire] n'empêche pas que le vide où s'inscrira cet objet ne nous devienne sensible, et que nous n'en percevions la forme sans être capables de la combler. [...] Je parle de la forme d'un vide, d'un vide ayant forme, d'un vide dans le vide, d'un vide qui nous tourmente parce qu'il délimite ce qui doit y prendre place et que ce fantôme d'objet refuse de nous dire son nom.» (*J.i.*, p. 161)

La frontière qui sépare le domaine des pulsions de celui de la fonctionnaire est d'ailleurs si floue que c'est la mémoire qui semble tenir les rênes du rêve, cet analogon de l'art:

«Dans le rêve, les fausses perspectives sont analogues à celles que l'art décide. La mémoire n'y observe plus notre règle. Morts et vivants se meuvent ensemble sur une scène machinée, sous un éclairage fatal. Elle est libre. Elle compose. Elle compile. Elle mélange. Elle nous offre des spectacles d'une vérité supérieure au réalisme qui n'est que plate obéissance à nos limites. Elle nous illimite et bouleverse la chronologie. Nos neurones flottent comme algues dans l'eau nocturne, se touchent, sans notre contrôle. Nous vivons une vie insoumise à nos rails.» (*J.i.*, pp. 153-154)

Quant à Rilke, il semble à partir d'une certaine époque oublier les leçons du *Malte* et sa réflexion sur la virginité et le souvenir ressurgi, mais il n'en est rien, puisqu'il reformule celle-ci dans une lettre datée du 22 novembre 1920. À un poète aveugle qui lui demande conseil, il écrit ceci:

«[...] votre secret exercice devrait tendre à supporter cette souffrance centrale en la dépouillant de plus en plus de toute dénomination particulière, ce qui se traduirait dans vos tentatives d'art par l'impossibilité d'y déceler nulle part quelle espèce de privation infinie vous a conduit à chercher, dans une sorte de conjuration, une compensation infinie. L'art ne peut provenir que d'un centre rigoureusement anonyme.» (*Corr.*, p. 445)

Dans cette lettre, l'instance mémorielle, qui conserve l'expérience vécue, n'est pas du tout opposée à une deuxième instance qui l'éclipserait. Au contraire, elle est présentée

comme l'assise même d'une inspiration qui ne délie en rien l'artiste de ses obligations intellectuelles:

«Maintenir en alerte la conscience la plus intime qui nous dit, lors de l'élaboration d'une expérience vécue, s'il est possible de l'assumer entièrement telle qu'elle est, dans sa véracité et son intégrité: *tel* est le fondement de toute production artistique qu'il faudrait assurer même là où une inspiration comme aérienne semble pouvoir se passer de sol.» (*Corr.*, p. 444)

Comment expliquer alors que Rilke, dans les emportements de gratitude qui suivent ses grandes périodes créatrices, néglige le rôle que la mémoire a dû y jouer? Il est peu probable que, dupé par un anonymat qu'il sait pourtant sien, il tombe dans un piège dont il a montré qu'il connaissait les ressorts. Et comment expliquer d'autre part que Cocteau tienne tant à dédoubler sa nuit?

La réponse est simple. Ils n'utilisent le terme d'«inspiration» que lorsque le matériel mnémonique émergent a subi une élaboration inconsciente assez importante pour qu'il ne puisse plus être assimilé à un simple souvenir. La beauté mythique ou légendaire, déjà fictive, de ce matériel, les inciterait à en faire immédiatement l'élément de développement d'une oeuvre, sans qu'il soit besoin d'en bien connaître la généalogie. Ils ne chercheraient donc pas, dans ce cas, à insister sur son origine référentielle ou même à retracer celle-ci. Rilke, pour «assumer» l'expérience vécue, doit au moins avoir une vague idée de cette origine; Cocteau, lui, ne s'en soucie guère, et la critique actuelle interprète cette incurie comme une façon d'«éviter autant que possible la rencontre avec ses démons personnels»<sup>244</sup> ou encore comme une stratégie qui viserait à «écarter de sa personne l'aiguillon des attaques ou des critiques auxquelles il s'est montré si continûment sensible»<sup>245</sup>: mû par une «force

---

<sup>244</sup> Marie-Claude Schapira, étude citée, p. 56.

<sup>245</sup> Frédérique Martin-Scherrer, étude citée, p. 57.

centrifuge»<sup>246</sup>, il essaierait, en «dépla[çant] le travail de création à l'intérieur de [l'oeuvre], comme si l'agencement même de [celle-ci] lui était absolument consubstantiel et donné d'avance»<sup>247</sup>, de la faire croire «incontournable – partant, inattaquable»<sup>248</sup>. Ceci n'empêche pas que les réflexions de Rilke et de Cocteau sur la mémoire involontaire les rapprochent de Proust. Dans leurs poétiques, deux formes d'écriture coexistent par conséquent: l'écriture du roi, c'est-à-dire la proustienne, celle que l'écrivain tire sciemment de sa poche et qui se nourrit des faveurs spéciales de sa fonctionnaire, et l'écriture du fou, à qui ils réservent tout particulièrement le statut d'écriture «inspirée». Rilke combine les deux, mais la deuxième semble l'emporter lors de la composition du *Livre d'heures*, des *Élégies* et des *Sonnets à Orphée*. Dans l'oeuvre de Cocteau, l'élaboration d'un souvenir reconnu pour tel n'est tout simplement pas, si l'on exclut les ouvrages autobiographiques, la forme prédominante d'écriture: cet auteur ne se reconnaît guère que dans le personnage du fou. Cette allégeance particulière s'explique peut-être par le fait que Rilke et Cocteau sont surtout des poètes. C'est en effet le Rilke romancier des *Carnets de Malte Laurids Brigge* qui expose sa théorie sur le souvenir. De plus, l'inspiration n'est évoquée que lorsque sont relatées les grandes expériences poétiques. Il est significatif que l'apologie rilkéenne de l'inspiration connaisse son apogée dans la deuxième moitié de la vie créatrice de l'écrivain: il n'est plus alors que poète (l'épistolier mis à part). Même s'il était à cette époque retourné à la prose, il l'aurait probablement fait dans une optique différente, comme le laisse croire ce passage d'une lettre de 1914 où il rend compte de son évolution:

«[...] – j'ai tout de même fini par dépasser, à la suite d'un certain tournant dans ma vision, le domaine purement lyrique (bien qu'en

---

<sup>246</sup> *Id.*, p. 64.

<sup>247</sup> *Id.*, p. 60.

<sup>248</sup> *Id.*, p. 61.

fait, mon évolution ait consisté pour une grande part à comprendre qu'il englobe toutes choses, le monde entier)» (*Corr.*, p. 311)

Cocteau, lui, a touché à une multitude de genres, mais, justement, il se définit essentiellement comme un poète. Cinéma, théâtre, dessin, roman, etc., ne sont pour lui que les formes diverses d'une même entreprise poétique. Les noms des catégories sous lesquelles il regroupe ses ouvrages le prouvent: «poésie de roman», «poésie critique», «poésie de théâtre», «poésie graphique» et «poésie cinématographique» font pendant à la «poésie» proprement dite. Cocteau place ainsi toute son oeuvre sous le pavillon de l'écriture inspirée. Ses romans n'en sont pas à ses yeux, car c'est en poète qu'il les écrit. Il reste en tout temps fidèle à sa méthode, la distinguant de celle de Proust, figure exemplaire du romancier:

«[...] Collé, dit-il, à la sensation présente, [Proust] retombe dans un autre réalisme, qu'il limite à un montage de clichés pris par l'oeil, l'oreille, et reconstruits grâce à une opération déformante de la mémoire.

C'est donc une méthode de romancier qu'il préconise, et il gagne. [...]» (*J.i.*, p. 169)

La méthode que préconise le poète, elle, suppose que l'oeuvre entretienne un rapport plus étroit, moins médiatisé, avec l'inconscient et la chair. À cause de l'importance accrue qu'y prennent le rythme, les sonorités, l'onirisme et la connotation, le langage poétique dit son incarnation plus que son référent. Le souvenir atteint là le comble de l'anonymat, c'est-à-dire qu'il ne peut plus être différencié du corps, et ne se dit qu'à travers son langage. Le texte paraît alors venu tout droit du tréfonds. Parole se confondant avec son émergence, il ressemble à un «phylactère» de l'Ancien Testament (Rilke, *Corr.*, p. 186), aux vaticinations de «la grande Cuméenne» (Rilke, *C.M.L.B.*, p. 217) ou encore aux «rubans blancs» qui sortent de la «bouche d'ombre» du devin Tirésias (Cocteau, *J.i.*, p. 227), et procure,

comme le remarque Cocteau, «une perpétuelle surprise aussi mystérieuse et fraîche pour le poète que pour le lecteur» (*R.o.*, p. 493).

Mais le poème, malgré la folie qui accompagne son expiration, demeure pour Rilke une «grande forme responsable» (*Corr.*, p. 445). Cocteau, de même, endosse officiellement la totalité de son oeuvre:

«Il est indispensable que je prévienne ouvertement que je représente mes idées, si contradictoires soient-elles, et que le tribunal des hommes ne peut s'en prendre qu'à moi. Elles ont, je le répète, figure de personnages. Elles agissent. Je suis le seul responsable de leurs actes.» (*D.ê.*, p. 178)

Il reconnaît aussi, dans la conférence qu'il prononce au sujet du *Sang d'un poète*, que son oeuvre est «une forme de [lui], peut-être obscure, peut-être pénible, mais plus vraie mille fois que celle qui [...] parle [à ses auditeurs] et que [ceux-ci ont] devant les yeux» (*S.p.*, p. 116). L'écriture du fou n'est donc en aucune façon excentrée. Cocteau, lorsqu'il critique la méthode de Proust, ne lui reproche d'ailleurs ni son «montage de clichés» ni l'«opération déformante de la mémoire» qui les réorganise. Il ne laisse pas entendre que le poète néglige tout cela, mais qu'il va plus loin, alors que le romancier est limité par son esthétique réaliste. Bref, il y a du roi chez le fou, comme, d'ailleurs, il y a du fou chez le roi. En effet, l'émergence du souvenir involontaire est un moment où le roi se laisse submerger par l'inspiration. Une phrase de Rilke montre bien que ce genre d'expérience est semblable à une inspiration tranquille qui, pour être dépouillée de ses attributs accessoires (angoisse, sentiment d'urgence, dimension hallucinatoire, etc.), n'en est pas moins un moment irrationnel:

« À quel point, dès lors, j'étais engagé dans une métamorphose, je pus le constater notamment au fait que même le passé, m'arrivait-il de l'évoquer, me surprenait par sa façon de resurgir; s'agissait-il par exemple de périodes dont j'avais souvent parlé autrefois, l'accent tombait sur des éléments négligés ou à peine conscients – et chacun d'eux, avec l'innocence d'un paysage, prenait une évidence limpide,



était là, m'enrichissait, m'appartenait - , de sorte qu'il me semblait, pour la première fois, entrer en possession de ma vie, non point par une appropriation analytique, une exploitation, une dissection du passé, mais grâce à cette nouvelle véracité qui gagnait jusqu'à mes souvenirs.» (*Corr.*, p. 342)

L'écriture du romancier subit elle aussi, même si c'est dans une moindre mesure, l'influence du corps: tout texte littéraire met en jeu les ressources du rythme, des sonorités et de l'image. La différence entre l'écriture du roi et l'écriture du fou ne reposant que sur une question de proportions, il est, par suite, artificiel de les diviser. C'est en n'associant le terme d'inspiration qu'à une seule des deux formes d'écriture, celle qui expérimente le degré maximal de l'étrangeté, et en sous-entendant que cette écriture était radicalement différente de la première alors qu'il n'en est rien, qu'on a fini par le rendre suspect. En fait, l'écriture du roi et l'écriture du fou s'interpénètrent: elles forment les extrémités d'un spectre continu à l'intérieur duquel l'écriture voyage. Il suffirait de donner à l'inspiration telle que l'entendent Rilke et Cocteau un sens plus large, qui inclurait le phénomène de la mémoire involontaire et s'appliquerait aussi au romanesque, pour qu'il n'y ait plus ni opposition ni problème. On cesserait peut-être ainsi de ne voir en Rilke que le mystique<sup>249</sup> et de considérer que Cocteau est «à l'opposé exact du créateur proustien»<sup>250</sup>.

Mais il ne suffit pas encore, pour pouvoir affirmer que la source de l'inspiration qu'invoquent Rilke et Cocteau n'est autre qu'un corps moderne, c'est-à-dire un corps qui s'appartient et sait s'appartenir, de montrer que les pulsions inconscientes et la

---

<sup>249</sup> Paul de Man fait observer, au sujet du *Livre d'heures*, que «la ferveur avec laquelle ces poèmes s'adressent à une puissance désignée comme "Dieu", soulève la question de leur théocentrisme, question qui ne cesse de hanter les études rilkéennes, sans recevoir d'ailleurs de réponse satisfaisante.» Une explication de texte très convaincante suit ce commentaire, et tend à montrer que «le "Dieu" que les poèmes désignent en une multitude de métaphores et d'attitudes changeantes n'est autre chose que la facilité acquise dans la technique de la rime et de l'assonance», et que «le sens des poèmes est la conquête d'une euphonie qu'ils exemplifient par leur propre réussite phonique» («Introduction» à mon édition de la poésie de Rilke, pp. 15 à 20).

<sup>250</sup> Marie-Claude Schapira, étude citée, p. 56.

«musique du souvenir» (*J.i.*, p. 165) tendent à surclasser dans leurs poétiques les poncifs platoniciens. En effet, cette mémoire et cet inconscient eux-mêmes comportent une zone floue qui peut paraître conserver quelque chose du réceptacle impersonnel imaginé par la tradition: la réserve mémorielle recélerait une expérience et une connaissance beaucoup plus vastes que celles qu'accumule le sujet au cours de sa seule existence. Cocteau, notamment, hésite entre la nuit qu'il est et celle, séculaire, qu'il abriterait:

«Mais cet espoir [que l'oeuvre participe à quelque mystère plus solide] vient de ce que tout homme est une nuit (abrite une nuit), que le travail de l'artiste sera de mettre cette nuit en plein jour, et que cette nuit séculaire procure à l'homme, si limité, une rallonge d'illimité qui le soulage.» (*J.i.*, p. 15)

La critique, encore une fois, interprète ce glissement comme une tentative de déni, et reproche à Cocteau de «suscit[er]» «toute une extériorité plus ou moins magique [...] pour ne pas avoir à s'interroger sur une nuit qui, pour être volontairement ignorée, n'en constitue pas moins l'inconscient particulièrement vigoureux [de ses] textes»<sup>251</sup>. Mais deux autres modèles d'explication permettent d'élargir cette perspective et de voir qu'il ne s'agit pas là que d'une mascarade naïve et dénuée de tout fondement rationnel.

Le premier est celui de la théorie naturaliste que j'ai évoquée plus haut. Un passage en particulier révèle que la nuit abritée est, aux yeux de Cocteau, beaucoup plus atavique que magique, et qu'elle n'est pas tant une extériorité qu'une sorte de bagage intérieur inné: «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.» (*J.i.*, p. 160) Cocteau ne se hasarde pas à préciser la nature de l'héritage transmis. Il ne cherche pas non plus à évaluer l'importance relative de cet héritage par

---

<sup>251</sup> Marie-Claude Schapira, étude citée, p. 55.

rapport à celle de l'acquis dans le processus de création. Il émet simplement une hypothèse sans pouvoir en établir la scientificité. Mais le flou même qui entoure cette hypothèse interdit qu'on la réduise automatiquement à une pensée magique. Le concept de la nuit séculaire, s'il peut évoquer quelque succession de vies antérieures dont les lointaines réminiscences se mêleraient au souvenir ordinaire – ces idées étaient dans l'air à l'époque, et Proust, par exemple, ne les excluait pas<sup>252</sup> -, pourrait tout aussi bien renvoyer à des notions comme celles d'inconscient collectif ou de structures anthropologiques de l'imaginaire<sup>253</sup>. Dans *L'Interprétation des rêves*, Freud forme déjà l'espoir de «parvenir, par l'analyse des rêves, à connaître l'héritage archaïque de l'homme, à découvrir ce qui psychiquement est inné.»<sup>254</sup> Cocteau, qui a lu cet ouvrage, pourrait très bien avoir repris cette idée à son compte en la rapportant à la question de l'inspiration. Sa réflexion embryonnaire serait dans ce cas plutôt moderniste: rêver le poétique à partir du scientifique n'a en soi rien de répréhensible, et me semble au contraire le signe d'une grande ouverture d'esprit. En se reconnaissant tributaire d'une nuit séculaire, Cocteau postule peut-être tout bonnement que l'écriture est un mélange d'archétypes non seulement personnels, mais aussi collectifs, voire même intégrés au legs génétique de l'espèce humaine, ce en quoi personne n'est encore en mesure de le contredire<sup>255</sup>, et certaines phrases équivoques

---

<sup>252</sup> Cf. ce passage de *Sodome et Gomorrhe*: «Nous possédons tous nos souvenirs, sinon la faculté de nous les rappeler, dit d'après M. Bergson le grand philosophe norvégien dont je n'ai pas essayé, pour ne pas ralentir encore, d'imiter le langage. Sinon la faculté de se les rappeler. Mais qu'est-ce qu'un souvenir qu'on ne se rappelle pas? Ou bien allons plus loin. Nous ne nous rappelons pas nos souvenirs des trente dernières années; mais ils nous baignent tout entiers; pourquoi alors s'arrêter à trente années, pourquoi ne pas prolonger jusqu'au-delà de la naissance cette vie antérieure? Du moment que je ne connais pas toute une partie des souvenirs qui sont derrière moi, du moment qu'ils me sont invisibles, que je n'ai pas la faculté de les appeler à moi, qui me dit que dans cette masse inconnue de moi, il n'y en a pas qui remontent à bien au-delà de ma vie humaine? Si je puis avoir en moi et autour de moi tant de souvenirs dont je ne me souviens pas, cet oubli (du moins oubli de fait puisque je n'ai pas la faculté de rien voir) peut porter sur une vie que j'ai vécue dans le corps d'un autre homme, même sur une autre planète. Un même oubli efface tout.» (éd. cit., p. 374)

<sup>253</sup> Voir Gilbert Durand, *op. cit.*

<sup>254</sup> Éd. cit., p. 467.

<sup>255</sup> Cf. ce passage tiré de la préface de la dixième édition (1983) des *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, de Gilbert Durand: «La thèse générale que nous avançons il y a vingt-cinq ans sans

des *Carnets de Malte Laurids Brigge* et des *Élégies de Duino* pourraient laisser croire que Rilke a lui aussi envisagé la question sous cet angle. Par exemple, parlant de toutes les scènes horribles qui se sont déroulées par le passé, le narrateur des *Carnets* termine son rappel ainsi: «Les hommes aimeraient pouvoir en partie l'oublier; leur sommeil lime doucement les sillons qui sont tracés dans le cerveau, mais les rêves l'écartent et suivent les vieux dessins» (*C.M.L.B.*, p. 85). De même, la troisième élégie évoque «les temps lointains de l'ancestral» que la jeune fille fait «resurgir» (*Poésie*, p. 323) en son amant.

Il existe sûrement un lien entre cette idée de mémoire phylogénétique et la prédilection de Cocteau pour le mythe. Marie-Claude Schapira voit en celle-ci une illustration de l'imposture dont elle accuse l'écrivain: la «perméabilité» de Cocteau aux mythes lui fournirait le moyen de «contourne[r]» un «travail d'alchimie poétique<sup>256</sup> refusé» «en travestissant les affects du moi en mystères du monde»<sup>257</sup>. «Ce qu[e] [Cocteau] entretient envers et contre tout», conclut-elle, «c'est la fermeture à un monde humain, personnel, intime. L'ouverture à laquelle il consent donne sur une nuit universelle, mythique, hors d'atteinte de toute investigation volontaire.»<sup>258</sup> Frédérique Martin-Scherrer est à peu près du même avis: les mythes ne serviraient qu'à déguiser le double dangereusement exposé qu'est l'oeuvre, et qu'à «apport[er] le grandissement

---

même nous rendre très bien compte alors de son importance, se trouve amplement confirmée par tout le courant contemporain de l'épistémologie et de la science créatives: derrière les filières explicatives de toute l'anthropologie, et notamment des psychanalyses et des structuralismes à la mode, il existe des constantes formatives et informatives absolument hétérogènes, irréductibles, récurrentes sempiternellement à travers les «différences» de temps, de moments historiques ou existentiels, de climats culturels. Il y a donc pour le moins une nature du *Sapiens*, non faite de formalités vides, mais du creux de désirs multiples bien que définis, et qui a «son mot à dire» dans le dialogue pathétique avec les nécessités objectives, les entropies du temps et de la mort.» (éd. cit., p. XII)

<sup>256</sup> Le travail d'alchimie poétique ne correspond dans ce cas qu'au «processus de transformation» qui intervient «entre le matériau brut issu de l'inconscient et le produit fini livré par la main» (étude citée, p. 51).

<sup>257</sup> Étude citée, p. 51.

<sup>258</sup> *Id.*, p. 55.

des cothurnes et des masques porte-voix» à ce qui ne serait somme toute qu'une «transpos[ition]» de la «vie privée» et de l'«existence individuelle» de Cocteau<sup>259</sup>. Mais il est aussi possible de prendre cette thèse, non pas à revers mais à double sens, et de considérer que le mythe, dans l'oeuvre de Cocteau, est, autant qu'un masque, un miroir stylisé. Toute fiction (et même toute écriture) est un travestissement, et Cocteau est à demi conscient de celui qu'il opère: «L'invisibilité me semble être la condition de l'élégance» (*J.i.*, p. 11), écrit-il: «[...] la pudeur [de la poésie] consiste à costumer ses algèbres» (*J.i.*, p. 15), affirme-t-il encore. Ses textes le dévoilent voilé. Or, ce voilement/dévoilement, cet «exhibitionnisme» (*J.i.*, p. 11) pudique, est, plus qu'un tour de passe-passe, le fondement même de l'art. Cocteau ne fait que porter à son paroxysme une ambivalence dont aucune écriture n'est exempte, pas même celle de Proust. Une note qu'il rédige après les représentations de sa pièce *L'Aigle à deux têtes* trahit cette ambivalence:

«J'avais décidé (quelque chose en moi, pour être exact – avait décidé) d'entreprendre un ouvrage d'où la psychologie serait en quelque sorte absente. La psychologie proprement dite y céderait la place à une psychologie héroïque ou héraldique. Pour être clair, la psychologie de nos héros n'aurait pas plus de rapports avec la psychologie véritable que les licornes et les lions des tapisseries n'en présentent avec des animaux véritables. Leur comportement (rire du lion, licornes qui tiennent des oriflammes) appartiendrait au théâtre comme ces bêtes fabuleuses appartiennent aux écus. Un pareil ouvrage se devait d'être invisible, illisible en somme aux psychologues.» (*D.é.*, p. 183)

Cette réflexion particulière pourrait en fait s'appliquer à l'ensemble de son oeuvre. Prétendant s'être débarrassé de la psychologie, Cocteau décrit plutôt le mécanisme d'une transposition: la psychologie «héroïque» qu'il substitue à la psychologie «proprement dite» est aussi «héraldique», c'est-à-dire qu'elle révèle comme l'autre, mais au niveau symbolique, cette fois, l'identité. En admettant que le double de

---

<sup>259</sup> Étude citée, p. 62.

l'oeuvre réussisse à devenir illisible aux psychologues, il pourra toujours être déchiffré par un spécialiste du blason. La psychologie n'est donc pas «absente» de tels textes: Cocteau, soucieux de trouver une thématique et un langage propres au théâtre (et, plus généralement parlant, à la poésie), se trouve à donner un équivalent chiffré à sa réalité intime. Le degré de transparence de celui-ci de même que le caractère volontaire ou involontaire de la transposition importent peu: l'art étant une médiation, il ne saurait être question de faire de l'auto-analyse lucide un de ses critères définitoires. Un dévoilement total, de toute façon, sonnerait le glas de l'espérance de l'oeuvre. Il y a, en art, à la fois une nécessité, un droit et un devoir du déguisement. Cocteau choisit celui du mythe: et après?, serais-je tentée de dire.

Prétendre que le mythe, chez Cocteau, est simplement plaqué sur la réalité intime pour l'occulter ou, pire encore, pour servir une secrète envie de décorum me semble réducteur. D'une part, le mythe n'est pas tant un masque que la formulation d'une «énigme» (*D.é.*, p. 56), qui vaut autant pour Cocteau que pour le lecteur: il canalise les «affects du moi» tout en les détournant, et cette ouverture, pour être indirecte, n'en est pas artistiquement moins valable qu'une autre. Comme le constate Freud, même dans le cas de «cette classe d'oeuvres littéraires dans lesquelles nous sommes obligés d'apercevoir non des créations libres, mais des remaniements de matières toutes prêtes et connues», «il reste à l'auteur une marge d'autonomie qui est autorisée à se manifester dans le choix de la matière et dans la modification de celle-ci, qui va souvent assez loin»<sup>260</sup>. Et quand bien même cette marge n'existerait pas, il resterait toujours à l'auteur son autonomie stylistique. Cocteau peut puiser autant qu'il le désire dans le trésor culturel existant et camoufler sans vergogne les références à sa biographie, son style portera toujours son empreinte et l'on pourra constater dans les sections suivantes que le poète ne souhaite pas qu'il en soit autrement. Auto-censure

---

<sup>260</sup> *Le Créateur littéraire et la fantaisie*, dans *op. cit.*, pp. 44-45.

et réflexes défensifs ne sauraient empêcher que l'ouverture à «un monde humain, personnel, intime» se fasse à tout le moins par là. D'autre part, le mythe, s'il laisse transparaître chez Cocteau la réalité intime, n'est pas qu'un déguisement/miroir superflu, un pur lustre postiche et factice. D'un point de vue poétique, le choix de ce déguisement en particulier est loin d'être insignifiant: il est même très heureux. Il vient en effet illustrer fort à propos la théorie de la mémoire phylogénétique en mettant en relief les dimensions universelle et archaïque de certains des thèmes abordés par Cocteau. Cette façon de dire l'individuel à travers le collectif souligne la parenté bien réelle qui unit l'oeuvre d'art au mythe, et les «fantaisies de désir» personnelles aux «*rêves séculaires* de la jeune humanité»<sup>261</sup>. Tout écrivain est un réceptacle et un bâtisseur de légendes et de mythes. Ne parle-t-on pas au sens figuré de la «mythologie personnelle» d'un auteur? Et le mot «archaïque» n'est-il pas employé au sens le plus intime qui soit par la psychanalyse lorsqu'elle décrit le principe organisateur de l'oeuvre comme un «noyau psychique d'origine archaïque»<sup>262</sup>? Si Cocteau semble redonner à ces expressions leur sens propre, c'est que l'oeuvre d'art, issue de la nuit du corps, lui semble aussi venue, comme le mythe, de la nuit des temps. Il n'oublie pas, cependant, qu'elle reflète d'abord la nuit de ses temps: Marie-Claude Schapira elle-même observe que l'enfance semble être l'une des principales «plages d'ombre»<sup>263</sup> qui constituent cette nuit mystérieuse que le poète «abrite» et qu'elle remet en cause. Et c'est pourquoi la référence au mythe est si riche de sens: qu'il soit individuel ou collectif, le mythe se distingue des autres formes de récit par son origine immémoriale, et est ainsi tout spécialement désigné pour figurer le résultat de l'inspiration. Comme lui, il vient d'au delà de la mémoire historique (ou volontaire). De plus, le mythe est un récit d'origine, et l'écriture inspirée, on l'a vu dans les études particulières,

---

<sup>261</sup> Sigmund Freud, *id.*, p. 45.

<sup>262</sup> Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 117.

<sup>263</sup> Étude citée, p. 50.

interroge constamment son origine et la met en scène en des récits qu'on pourrait qualifier d'«auto-mythiques» (outre les deux mises en abyme relevées, mises en scène dissimulées, on pourrait aussi invoquer ici les tableaux génésiatiques qui illustrent la réflexion poétique de Rilke, et, dans une moindre mesure, celle de Cocteau). La légende est tout cela, mais à un moindre degré. Sa portée, en tant que récit fondateur, est beaucoup plus limitée que celle du mythe, et, surtout, sa naissance remonte à un passé moins archaïque: elle apparaît clairement chez Rilke comme un passé glorifié, mais somme toute identifiable. Les choix respectifs de Rilke et de Cocteau, partant, n'ont rien qui puisse étonner: le premier se réclame de la légende, l'autre, du mythe, ces deux métaphores du passé émergent correspondant exactement au degré d'éloignement conscient des auteurs par rapport à l'origine référentielle de l'oeuvre.

Que l'inconscient individuel comporte une part acquise et un fonds inné, et qu'il soit imprégné des mythes et des légendes de la collectivité est une thèse tout à fait défendable. Le second modèle d'explication sur lequel s'ouvrent les textes de Cocteau l'est moins. Plus philosophique, il pourrait être emprunté plus ou moins directement à Rilke et repose essentiellement sur l'espoir d'une transcendance temporelle. Les deux auteurs envisagent ni plus ni moins qu'une coexistence dans l'imaginaire des temps et des êtres. L'écoulement temporel serait un leurre, et le temps véritable ressemblerait plutôt à une totalisation achronique. Il est certain, pour ce qui est de Cocteau, que cette conception du temps a été largement influencée par la théorie de la relativité, exposée par Einstein en 1905, et Wolfgang Leppmann observe que la mise en question rilkéenne des concepts traditionnels d'espace et de temps est, de même, «synchrone avec le développement de la physique moderne»<sup>264</sup>. Mais les réflexions des deux écrivains dérivent un peu trop volontiers vers des considérations où se fait sentir leur intérêt pour les phénomènes médiumniques. Bien que cet intérêt demeure prudent, il

---

<sup>264</sup> *Op. cit.*, p. 276.



réussit à faire planer le doute sur le concept de nuit séculaire et sur son équivalent rilkéen. Ainsi Rilke éprouve-t-il «le besoin d'imaginer une figure capable de concevoir les choses passées et celles non encore advenues comme simplement présentes au dernier degré» (*Corr.*, p. 571), figure qui serait l'expression stylistique d'un approfondissement de la conscience et d'un dépassement de la temporalité:

«Les choses se présentent à mes yeux de plus en plus comme si notre conscience usuelle occupait la pointe d'une pyramide dont la base en nous (et dans une certaine mesure au-dessous de nous) serait si large que, plus nous nous sentirions capables de fonder sur elle, plus totalement nous nous retrouverions intégrés dans les données, indépendantes de l'espace et du temps, de l'existence terrestre, de l'existence *de ce monde* au sens le plus large. Dès ma première jeunesse, j'ai eu le pressentiment (auquel, chaque fois que je l'ai pu, j'ai conformé ma vie) qu'il nous serait possible de rencontrer, dans une couche plus profonde de cette pyramide de la conscience, l'*Être*, cette présence simultanée, entière, inviolable de tout ce qu'il n'est permis à la pointe supérieure, «normale», de la conscience de vivre que sous forme d'écoulement temporel.» (*ibid.*)

Cocteau émet une opinion assez semblable: selon lui, «le temps n'est qu'une piperie» (*J.i.*, p. 185) derrière laquelle se profile un éternel présent dont le célèbre aurige de Delphes pourrait être le symbole. L'assimilation de cette statuette à la figure de l'aveugle en fait également un emblème du poète, qui, en son «sur place» inspiré, accéderait comme elle aux perspectives rectifiées du temps véritable:

«[...] Immobile et stable, ses orteils bien rangés les uns à côté des autres, [le petit aurige de Delphes] semble venir du fond des siècles et continuer sa route sur place, avec la canne blanche des aveugles.

Il m'a toujours frappé comme représentatif de la duperie des perspectives du temps-espace. Il y a laissé un bras, son char, son quadrigé. Mais, quadrigé, char et bras, témoignent autant de gestes futurs qui échappent à la clairvoyance que de gestes feus qui échappent à la mémoire. Il me figure *l'éternel présent*. Il en est une exquise, une étonnante petite borne.» (*J.i.*, p. 216)

Cette théorie intuitive découle évidemment, chez les deux auteurs, de l'expérience de l'instant inspiratoire. Mais l'idée d'une temporalité «s'abîm[ant] dans la profondeur de l'Être» (Rilke, *Corr.*, p. 589), du moment où elle est étendue au futur et à un passé non plus atavique mais intégral, qui seraient inscrits de toute éternité dans les couches profondes de la conscience humaine, ne peut qu'être discréditée. C'est par là que leur conception de l'inspiration, qui possède par ailleurs tous les ingrédients nécessaires à son insertion dans une poétique moderne, demeure attachée à un passé métaphysique, voire même ésotérique. La nuit séculaire, éclairée sous cet angle, semble une réponse facile et insatisfaisante à l'un des problèmes fondamentaux que soulève, selon Michel Collot, la recherche poétique du XX<sup>e</sup> siècle:

«À suivre jusqu'au bout les deux perspectives temporelles qui s'ouvrent à partir du présent, la poésie moderne rencontre [...] deux instants extatiques, deux pôles d'altérité indépassables, dont le mystère la fascine: la naissance et la mort.»<sup>265</sup>

Le délire de Rilke et de Cocteau ne consiste-t-il pas à rêver d'abolir ces deux pôles au lieu de les accepter et d'assumer jusqu'au bout le sentiment d'étrangeté que leur mystère suscite? L'humilité de l'«outil aveugle et pur» et du «véhicule» de la beauté pourrait alors servir de prétexte à une forme de narcissisme temporel, sorte de mythomanie d'expansion qui donnerait au sujet l'impression de se soustraire à sa propre finitude. Le concept de nuit séculaire cristalliserait ainsi un désir d'immortalité et «procure[rait] à l'homme», comme le dit si bien Cocteau, cette «rallonge d'illimité» à laquelle il aspire.

Cette transcendance illusoire ne doit cependant pas entraîner dans sa chute la notion d'inspiration telle que j'ai tenté de la définir jusqu'ici. Car l'inspiration, si elle ne ressuscite pas le temps perdu ni n'anticipe sur le temps à venir, porte tout de même l'espoir d'une autre transcendance plus sûre. Cette transcendance n'est pas celle,

---

<sup>265</sup> *Op. cit.*, p. 76.

trompeuse, de ce troisième «instant extatique» qu'est le moment du surgissement: elle demande à s'accomplir dans l'acte poétique. L'émergence n'est pas pour cela moins euphorique. Seulement, elle relève davantage de la sublimation que de la transcendance. Un passage tiré d'une lettre que Rilke écrit à Lou Andreas-Salomé alors qu'il vient tout juste de terminer les *Élégies* permet d'établir cette distinction:

«Et figure-toi, *une chose* encore, dans un autre contexte, juste avant (dans les *Sonnets à Orphée*, vingt-cinq sonnets écrits soudain, en avant-tempête, sous forme de tombeau pour Vera Knoop<sup>266</sup>), j'ai écrit, j'ai fait le cheval, te rappelles-tu, ce cheval blanc heureux et libre, avec son entrave au pied, qui avait galopé vers nous le soir, dans une prairie de la Volga:

*comme*

je l'ai fait, cet «ex-voto» pour Orphée! - Qu'est-ce que le temps? *Quand* est le présent? À travers tant d'années, il m'a sauté à travers le coeur grand ouvert, avec tout son bonheur.» (*Corr.*, p. 502)

La figure du cheval blanc libre actualise celle de Pégase, cheval ailé légendaire et symbole traditionnel de l'inspiration poétique. Même s'il n'a pas d'ailes, son galop, son saut et sa blancheur font clairement du cheval rilkéen un de ces chevaux ouraniens dont parle Gilbert Durand<sup>267</sup>. Ses attributs aériens, alliés à son animale sensualité, évoquent à merveille un matériel inconscient qui émerge de la source profonde du corps, après avoir vaincu l'oubli ou déjoué la censure du refoulement, qui l'empêchaient de prendre son envol. Cette première signification possible renvoie directement au concept de sublimation, tel que le décrit la psychanalyse: une pulsion déssexualisée peut, en changeant ainsi de nature, devenir socialement acceptable et se décharger<sup>268</sup>. Le symbolisme général du cheval tend à confirmer cette interprétation

<sup>266</sup> Fille de l'écrivain Gerhard Ouckama-Knoop, morte à dix-neuf ans, en 1919.

<sup>267</sup> «[...] dans les pays tempérés le cheval sera lié à Phoebus et perdra peu à peu les sombres valeurs négatives qui l'animaient. [...] Par l'intermédiaire solaire on voit même le cheval évoluer d'un symbolisme chtonien et funèbre à un pur symbolisme ouranien, jusqu'à devenir le double de l'oiseau dans la lutte contre le serpent chtonien.» (*op. cit.*, p. 82)

<sup>268</sup> Voir Janine Chasseguet-Smirgel, *op. cit.*, p. 24.

contextuelle: de Vries note en effet que cet animal représente justement en psychanalyse l'inconscient ou encore une libido qui s'extériorise («that has passed into the world»)<sup>269</sup>. Fait intéressant, le cheval serait aussi, dans les rêves, un symbole du moi<sup>270</sup>. Le cheval de Rilke pourrait-il figurer, outre l'inspiration, le poète lui-même? Tout porte à le croire, puisque, dans le sonnet auquel le passage fait allusion, le cheval revêt quelques-uns des caractères typiques du sujet rilkéen. Échappé de son village, «un billot entravant ses jambes de devant», il est épris de solitude et erre, «la nuit, dans les prairies»: comme le poète, il «sent [...]» «l'espace» et est «tout chant et toute écoute» (*Poésie*, p. 390). Il offre l'image idéale d'un moi unifié et d'un corps où la chair et l'esprit se fondent, toute scission abolie dans l'éclair inspiré. Réconcilié avec son sang, il se meut au rythme de ses battements: «Oh! le sang du coursier, ses sources jaillissantes!» (*ibid.*) Toutefois, il est significatif que son entrave ne soit pas rompue. Cette entrave, qui pouvait, suivant une interprétation psychanalytique, être associée à la raison ou au surmoi, qui font qu'une part essentielle du sujet peut rester prisonnière de son labyrinthe intérieur, doit avoir à ce deuxième niveau d'interprétation un sens symbolique plus large. L'entrave est ce qui empêche de s'élever et d'échapper à la «noire terre d'en bas». Elle matérialise le joug de la condition humaine et les menaces conjuguées du temps et de la mort. Que le cheval ne soit pas libéré de son entrave mais galope malgré elle en fait une figure d'identification privilégiée pour le moi rilkéen, condamné à l'aliénation en dépit d'une aspiration infinie vers la plénitude.

Le saut de l'animal, qui semble la négation même de l'entrave, traduit cette aspiration et est clairement lié à l'idée de l'éternel présent<sup>271</sup>. L'impression fugace de

---

<sup>269</sup> *Op. cit.*, p. 261.

<sup>270</sup> *Ibid.*

<sup>271</sup> Gilbert Durand note d'ailleurs l'existence d'un lien symbolique très fort entre le cheval et le thème de l'écoulement du temps: «Les poètes ne font que retrouver le grand symbole du cheval infernal tel qu'il apparaît dans d'innombrables mythes et légendes, en liaison soit avec des constellations aquatiques, soit avec le tonnerre, soit avec les enfers avant d'être annexé par les mythes

surmonter le temps grâce à l'émergence du souvenir suggère une totalisation de tous les contraires, dont le poème, chez Rilke, est l'affirmation. La vie et la mort se trouvent conciliées, et, avec elles, «le sommeil et la veille, la lumière et l'ombre, la voix et le silence ... *la présence et l'absence*<sup>272</sup>»: «Tous les contraires apparents qui coïncident quelque part en un point, qui chantent en un lieu l'hymne de leurs noces – et ce lieu est – provisoirement – notre coeur!» (*Corr.*, p. 533), écrit un Rilke exultant. Oublier l'entrave dans l'euphorie du saut, tel est le bonheur merveilleux qui galvanise le poète inspiré. C'est ce moment des noces les plus improbables et les plus espérées qui est décrit dans les dernières lignes du passage sur le cheval. Mais la véritable transcendance ne doit pas être cherchée de ce côté, car l'inspiration est un bonheur éphémère et le temps remémoré n'entraîne pas le retour de l'objet perdu. L'éternel présent reste un leurre. Pour éterniser le passé, il faut abandonner le présent instantané de l'inspiration. Il faut trouver au souvenir émergent une forme moins provisoire, et remplacer le cheval bondissant par un cheval de mots.

Ce deuxième moment est celui où l'on «écrit», où l'on «fait» le cheval, après l'avoir «vécu» (*Corr.*, p. 550) pour la seconde fois. Les noces des contraires et la rupture de l'entrave ne peuvent advenir que par et dans l'écriture. La sensation de retrouvailles miraculeuses éprouvée lors du surgissement donne certes l'impression que «rien ne se perd» (*ibid.*), mais la véritable intuition de l'inspiration est celle d'une libération par rapport au référent. Rilke sent d'ailleurs que là est la seule solution envisageable: «Car comment supporter», écrit-il, «comment sauver le visible, si ce n'est en en faisant le langage de l'absence, de l'invisible?» (*Corr.*, p. 594)<sup>273</sup> Très tôt,

---

solaires. Mais ces quatre constellations, même la solaire, sont solidaires d'un même thème affectif: l'effroi devant la fuite du temps symbolisée par le changement et par le bruit.» (*op. cit.*, pp. 78-79).

<sup>272</sup> En français dans le texte original.

<sup>273</sup> Cette tâche se trouvait déjà décrite de façon assez semblable au fragment 16 des *Idées* de Friedrich Schlegel: «Le clerc purement et simplement comme tel ne l'est que dans le monde invisible. Comment peut-il apparaître parmi les hommes? Il ne voudra rien d'autre, sur la terre, que donner au

il se montre soucieux de minimiser l'importance du sujet pour mieux se concentrer sur les moyens de son art. Il écrit dans une lettre de 1903:

«Le sujet perdrait [...] en importance et en poids, et ne serait plus que prétexte; mais cette indifférence même envers lui me rendrait capable de donner forme à tous les sujets, de trouver et de réaliser des prétextes à tout, à l'aide de moyens justes et désintéressés.»  
(*Corr.*, p. 37)

Le mot se substitue à la chose abolie; le reflet, au reflété. La «figure» consacrerait ce renversement, dépossédant le poète pour mieux assurer l'autonomie du signifiant: «[...] quoi qu'il en soit, je sens s'éveiller le besoin d'aboutir à une figure qui vous retire certaines choses, vous les arrache en quelque sorte des mains (pour peu qu'elles fussent là), pour les reconnaître siennes.» (*Corr.*, p. 311) C'est renoncer sciemment à la proie pour l'ombre, à Eurydice pour le chant<sup>274</sup>. C'est abandonner le cheval pour l'ex-voto, et la jeune Vera Knoop, nouvelle figure de la morte, pour son tombeau poétique. Les conclusions d'Urnekloster se trouvent confirmées. La poésie est l'Ersatz suprême. Le poème porte les traces de son origine référentielle<sup>275</sup>, mais c'est

---

fini la forme de l'éternel et c'est pourquoi, quelque nom qu'il veuille donner à son activité, il doit être et demeurer un artiste.» (Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 207)

<sup>274</sup> À propos de ce renoncement et de la libération qui en résulte, il serait utile de se référer, outre à l'interprétation du mythe orphique par Maurice Blanchot (voir chapitre I, pp. 60-64), à l'introduction remarquable de Paul de Man à la poésie de Rilke (éd. cit., pp. 7-42, spécialement pp. 32-35). De Man y interprète le texte «Orphée. Eurydice. Hermès» (*Nouveaux Poèmes*) comme une allégorie de l'établissement de la «figure» rilkéenne. Le poème permet de distinguer un bon et un mauvais retournements. Le mauvais serait celui d'Orphée. Dicté par «l'impatience et le désir d'une possession dans la présence» (*op. cit.*, p. 33), il correspondrait au mouvement de la métaphore traditionnelle, qui, «en suggérant l'identification potentielle d'une représentation à son modèle, [...] s'oriente vers la récupération d'un sens substantiel et plein» et «conçoit le langage comme moyen de récupération d'une présence qui se situe en dehors de lui» (*id.*, p. 32). La figure serait au contraire «le corrélat d'un renoncement à cet espoir» (*ibid.*) de récupération et d'une «orient[ation]» du travail poétique «vers les ressources rhétoriques du signifiant» (*ibid.*). Son équivalent allégorique serait le bon retournement d'Hermès, qui se détourne d'Orphée remontant vers le monde du réel pour suivre Eurydice, dont il avait jusque-là guidé la marche, dans son retour vers le monde de l'absence. Que Rilke fasse de son sonnet un ex-voto pour Orphée, c'est-à-dire pour celui qui a appris, à ses dépens, ce qu'était le bon retournement, pourrait, dans cette perspective, indiquer qu'il n'est pas dupe, même s'il l'éprouve et en subit l'attrait, de l'impression extatique du temps retrouvé.

<sup>275</sup> Freud remarque que l'oeuvre littéraire, comme le rêve diurne, «permet de reconnaître aussi bien des éléments de l'occasion récente [expérience intense qui a réveillé chez l'écrivain le souvenir d'une expérience antérieure] que des éléments du souvenir ancien» (*Le Créateur littéraire et la fantaisie*, dans *op. cit.*, p. 44): elle porterait donc sur elle «les traces de son origine à partir de l'occasion et du

la stylisation qui assure à ces traces leur relative permanence. Le langage seul compense la perte du référent et permet de conjurer la grande menace du vide et d'«affronter la durée» (*L.j.p.*, p. 38). C'est dans sa sphère uniquement que l'entrave cesse de gêner le galop, et que le temps peut être totalisé, et le «pôle d'altérité indépassable» de la mort, assumé. Grâce à lui, l'horizon peut ne plus être vu comme une coupure, mais comme la continuation d'un même paysage aimé, aplani en quelque sorte comme dans le saut de l'inspiration, mais de façon plus sûre et plus durable, le monde devenant espace infini à l'image de la prairie de la Volga.

Cocteau a lui aussi son cheval, mais celui-ci est condamné sans rémission à la servitude:

«C'est par le phénomène de la mémoire que nous assistons aux noces du temps et de l'espace, noces qui engendrent la mauvaise perspective qui nous illusionne, qui nous oblige à n'avancer que dans un sens, à ne pouvoir reculer dans l'autre qu'à l'aide de cette faculté. Le sommeil annule ce phantasme et nous découvre ce que serait un monde où l'on nous ôterait les oeillères, où nous comprendrions enfin que notre liberté humaine n'était que celle d'un cheval de labour.» (*J.i.*, p. 158)

Les noces mémorielles, chez lui, demeurent insatisfaisantes. L'écrivain sait ne leur devoir que «des images fragmentaires» (*J.i.*, p. 157) et une illusion de liberté. Le sommeil, auquel Cocteau, on s'en souviendra, associe plus volontiers l'état poétique, serait un meilleur révélateur: la «mauvaise perspective» et le «phantasme» appartiennent ainsi à la veille (notons que Rilke aussi, dans sa série de termes opposés, attachait au sommeil des connotations positives en le plaçant du côté de la lumière, de la voix et de la présence<sup>276</sup>). Mais ce que le sujet y découvre ne peut lui servir à organiser ses propres spectacles, puisque le moi n'est alors qu'un Louis II de Bavière

---

souvenir» (*id.*, p. 39). Les traces de l'occasion (c'est-à-dire celles du moment de l'inspiration) forment ce que Freud appelle l'«estampille d'époque» (*ibid.*).

<sup>276</sup> Voir ci-dessus, p. 180.

entièrement passif, incapable d'exercer son pouvoir royal, comme il le ferait, ne serait-ce que partiellement, dans la veille. Cocteau se reconnaît donc, dans tous les cas, asservi. Il refuse de céder à l'extase provisoire de la totalisation: la conscience de l'entrave est toujours la plus vive, même lorsque les oeillères cachent celle-ci.

Lorsqu'il ne figure pas un moi soumis à la contrainte, le cheval de Cocteau symbolise, comme chez Rilke, l'inspiration poétique elle-même. De cheval de labour, il devient cheval blanc. Dans la pièce *Orphée*, le poète consulte «un cheval blanc» dont les jambes «ressemblent beaucoup à des jambes d'homme» (*Orph.1*, p. 15), et déchiffre à l'aide d'un alphabet spirite les messages que le cheval lui communique en frappant du sabot. Orphée idolâtre l'animal et croit accéder grâce à lui à sa propre nuit:

«Il me reste la nuit. Et pas la nuit des autres! Ma nuit. Ce cheval entre dans ma nuit et il en sort comme un plongeur. Il en rapporte des phrases. Ne sens-tu pas que la moindre de ces phrases est plus étonnante que tous les poèmes? Je donnerais mes oeuvres complètes pour une seule de ces petites phrases où je m'écoute comme on écoute la mer dans un coquillage. [...] Je découvre un monde. Je retourne ma peau. Je traque l'inconnu.» (*Orph.1*, p. 24)

S'extasiant sur sa dernière trouvaille, il cède à la tentation du surnaturel, son interrogation angoissée rappelant au passage le célèbre «JE est un autre» de Rimbaud:

«Qui parle? Nous nous cognons dans le noir; nous sommes dans le surnaturel jusqu'au cou. Nous jouons à cache-cache avec les dieux. Nous ne savons rien, rien, rien. "Madame Eurydice reviendra des enfers" ce n'est pas une phrase. C'est un poème, un poème du rêve, une fleur du fond de la mort.» (*Orph.1*, p. 25)

Alors qu'on pourrait s'attendre à ce que la pièce suive cette pente et fasse l'apologie de l'inspiration la plus traditionnelle qui soit, on s'aperçoit bien vite que le cheval est



trompeur et qu'il a attiré Orphée dans un piège. Celui-ci finit par reconnaître, trop tard, son erreur.

Que cette pièce remet-elle en cause à travers le cheval blanc? Serait-ce l'inspiration elle-même, c'est-à-dire la confiance absolue du poète en ce qui émerge de la nuit de son inconscient? C'est ce qu'une interprétation comme celle d'E. Freeman pourrait porter à croire:

«In becoming fascinated with [the horse], Orphée is adopting as his source of inspiration the irrational, the subconscious, the aleatory. This is seen as an apparent aberration by Eurydice ("Le mystère est mon ennemi. Je suis décidée à le combattre."<sup>277</sup>), who is perhaps in this respect nowhere more obviously an exteriorization of Orphée's (temporarily submerged) realist self. At the end of the play when he is united with Eurydice – in a harmony which can convince only at this symbolic level – the poet avows that this form of inspiration is "le diable sous la forme d'un cheval"<sup>278</sup>»<sup>279</sup>

La méfiance de Cocteau serait dans ce cas surprenante. Elle pourrait néanmoins être expliquée par une modification, au fil des ans, de la pensée de l'écrivain. Daniel Leuwers distingue effectivement deux Cocteau, l'Orphée et l'orfèvre, et prétend que le poète de *Vocabulaire* (1922) et de *Plain-Chant* (1923) est parvenu, pendant cette courte période, à «dire "zut" au "luth" comme le Croniamantal de Guillaume Apollinaire»<sup>280</sup> et à «donne[r] le primat aux mots sur l'inspiration»<sup>281</sup>, avant de retomber dans le péché de romantisme: «[...] finalement les muses n'auraient laissé à Jean Cocteau que peu de loisir pour s'amuser», écrit-il. «Elles reviendront rapidement le harceler et lui imposer une conception romantique de la poésie.»<sup>282</sup> L'espèce d'âge

<sup>277</sup> P. 42 de mon édition.

<sup>278</sup> P. 94 de mon édition.

<sup>279</sup> E. Freeman, «Introduction», dans mon édition du scénario du film, p. XXVIII.

<sup>280</sup> Daniel Leuwers, «Jean Cocteau. Orphée ou orfèvre?», dans *Quaderni del Novecento Francese*, S. Zoppi éd., XV: *Jean Cocteau*, Rome, Bulzoni, 1992, p. 61.

<sup>281</sup> *Id.*, p. 57.

<sup>282</sup> *Id.*, p. 61.

d'or de l'orfèvre que Leuwers isole ainsi coïnciderait justement à deux ans près avec le moment de la composition d'*Orphée*, la pièce datant de 1925.

Mais il existe, dans l'oeuvre de Cocteau, d'autres chevaux perfides: le motif reparaît notamment en 1959 dans le film *Le Testament d'Orphée*, où un «homme cheval» tente aussi d'«attir[er]» le personnage du poète «dans un piège» (*T.O.*, p. 30). Est-ce un retour discret au point de vue de l'orfèvre? Ou, au contraire, Orphée et l'orfèvre n'auraient-ils jamais cessé de se compléter l'un l'autre? Toujours est-il qu'il me semble que la méfiance de Cocteau ne porte pas tant sur l'inspiration elle-même, c'est-à-dire sur l'émergence de l'irrationnel et de l'inconscient, que sur l'idée d'une causalité surnaturelle qui l'expliquerait fausement. Dans les notes qui accompagnent le scénario du film *Orphée* (1951), Cocteau est on ne peut plus clair à ce sujet: «Ce qu'on nomme l'inspiration vient de nous, de notre nuit et non du dehors, d'une autre nuit soi-disant divine. C'est lorsqu'Orphée renonce à son propre message et accepte de recevoir des messages de l'extérieur, que tout se gâte.» (*Orph.2*, p. 62) Le cheval blanc caricaturerait, plus que l'inspiration elle-même, son passé mythique et mystique. Fourbe Pégase, il fait jaillir de son sabot une source qui n'a plus grand-chose à voir avec la source Hippocrène<sup>283</sup>, puisque n'y coulent que mensonge et illusion. Il mérite la mort que veut lui donner Eurydice, qui se comporte bel et bien là comme l'«extériorisation du moi réaliste d'Orphée».

Mais la causalité surnaturelle n'est pas la seule illusion rattachée à l'inspiration qui se trouve dénoncée dans *Orphée*. La pièce, sans mettre en doute l'inspiration elle-même non plus que sa valeur heuristique pour le poète, signale implicitement comme une fausse transcendance l'espoir que les textes de Rilke tendent aussi à réfuter: celui

---

<sup>283</sup> Source que Pégase fit jaillir sur le mont Hélicon en frappant un rocher de son sabot. Son eau passait pour favoriser l'inspiration.

de la restitution du référent. La phrase même que le cheval martèle et qui mènera Orphée à sa perte le suggère. Tout le mensonge de l'inspiration consiste à donner l'impression que «Madame Eurydice reviendra des enfers» alors qu'il n'en est rien. À cause de cette phrase, qu'il soumet au concours de Thrace sans s'apercevoir que les lettres initiales des mots qui la composent forment «un mot injurieux pour le tribunal» (*Orph.1*, p. 74), Orphée meurt assassiné. L'espoir d'une inspiration qui restituerait le référent, c'est bel et bien de la merde: les retrouvailles et les noces instantanées de l'espace et du temps ne doivent pas faire oublier que c'est Eurydice perdue qui fait l'oeuvre. Le cheval blanc, avec ses jambes d'homme, ne peut donner le change bien longtemps: symbole par excellence d'une fausse transcendance, il tourne en ridicule celui qui a cru, par son intermédiaire, expérimenter la totalisation et se connaître de l'extérieur sans avoir lui-même à plonger dans sa nuit.

Rilke est conscient lui aussi de la nécessité de la perte, mais il parvient grâce au bon retournement<sup>284</sup> à en inverser le signe et à en faire le gage d'une libération poétique, tandis que Cocteau regimbe. Dire merde, chez lui, c'est le dernier déni, l'ultime résistance devant l'inéluctable. C'est exprimer le refus d'assumer la part de mort, exigence suprême qui traverse la vie: «*Et puis merde! merde! J'en ai assez ... assez ...*», hurlait, avant de fuir l'hôtel des Folies-Dramatiques, le héros une première fois suicidé du *Sang d'un poète*<sup>285</sup>. Mais Cocteau a beau dire merde, il a beau, comme l'écrit Frédérique Martin-Scherrer, essayer de «camoufler [ce noyau vide, cette empreinte de la mort au sein de la vie] en lançant comme la seiche, des jets d'encre, en se multipliant sur tous les fronts»<sup>286</sup>, il est sans cesse rattrapé par l'exigence. En s'avouant irrémédiablement roi fou et cheval de labour, il se plie malgré tout à une

---

<sup>284</sup> Voir note 274.

<sup>285</sup> Voir chapitre I, p. 62.

<sup>286</sup> Étude citée, p. 64.

obligation qui n'est pas sans rappeler la nécessité rilkéenne et le «fort et simple: "Je dois"» (*L.j.p.*, p. 18) qu'elle tire du poète. La transcendance consiste à admettre ces limites et cette part de la mort que l'homme est tenté de nier, mais que l'existence se charge de lui rappeler, comme en font foi ces vers aux accents rilkéens dans lesquels un ami tué à la guerre s'adresse au poète:

«Jean où es-tu, 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»<sup>287</sup>.

Si Cocteau considère que «les grands désordres» et «l'anormal» - c'est-à-dire le conflit vécu jusqu'au déchirement, sans réconciliation possible – doivent être «consacr[és] [...] en tant que transcendance» (*J.i.*, p. 39), s'il semble assigner à la poésie le rôle simplement subversif de «grave[r] des insultes sur les murs de notre cachot» (*J.i.*, p. 158), sa révolte trouve cependant son dépassement dans le roidissement, seule véritable transcendance que son oeuvre propose. Les «grandes âmes», selon lui, sont celles qui savent «s'enrichi[r]» (*J.i.*, p. 40) de leur nuit jusqu'à la déraison et au cauchemar, en ne se leurrant pas sur le peu de liberté qui leur est imparti. La morale d'*Orphée* est un stoïcisme et une forme d'existentialisme: «l'envoûtement du cheval [...] fini», Orphée «se transfigure» et résout de «[se] raidi[r]» sous les «coups [de la vie]» (*Orph.1*, p. 77): «La vie me taille», confie-t-il à l'ange Heurtebise. «[...] Il faut [...] que je lui laisse finir son travail.» (*ibid.*) «[...] [P]lus je vais, plus il me semble nécessaire de tenir ferme, de copier jusqu'au bout la dictée de l'existence» (*Corr.*, p. 250), écrivait Rilke quelque douze ans plus tôt.

Une fois que ce renoncement d'Orphée, qui ressemble somme toute au bon retournement de l'Hermès rilkéen, est assumé, il est possible de trouver en l'art, non

---

<sup>287</sup> Extrait d'une ébauche du poème «Visite», cité dans une présentation de Bernard Benech, dans Jean Cocteau, *Romans. Poésies. Oeuvres diverses*, éd. cit., p. 248.

plus seulement l'expression cathartique de l'absurdité de la condition humaine, mais l'espoir d'une permanence qui n'est plus nécessairement celle de la nuit séculaire et s'inscrit cette fois au coeur fragile de la finitude. Malgré ses détours ambigus et ses contradictions, Cocteau semble par moments, comme le Roquentin de *La Nausée*, se contenter de cette promesse aux dimensions purement humaines: «Puisqu[e] [les oeuvres] seront là demain lorsque nous n'y serons plus, c'est qu'elles empiètent sur ce que nous nommons l'avenir et donnent un vague sentiment de fixité, de permanence.» (*J.i.*, p. 216) La perte cesse, comme chez Rilke, d'être uniquement une source d'aliénation, l'évolution intérieure du poète conduisant là encore à une valorisation du reflet par rapport au référent: «L'objet que je touche (que j'enregistre sans y attacher l'importance qu'on attache à un bien perdu) ayant moins de relief que l'objet perdu que je retrouve par le recul et par les alchimies synthétiques de la mémoire.» (*J.i.*, p. 186) Grâce à l'inspiration, le sujet imaginant découvre la possibilité d'«imposer de nouvelles» «perspectives» (*J.i.*, p. 168) au temps: celles de l'art.

Le regard aveugle apparaît donc comme le regard du renoncement au réel, mais c'est paradoxalement en renonçant au réel qu'on peut arriver ensuite à le perpétuer. Ceci vaut également pour le corps du poète lui-même: ce n'est qu'en renonçant à la chair que le poète acquiert le pouvoir de l'immortaliser dans l'oeuvre. Le texte remplace alors le corps, et la transfiguration d'Orphée prend tout son sens. Cette transfiguration, c'est-à-dire ce passage d'un corps à l'autre, est la grande opération sur laquelle débouche l'inspiration. Mais pour que l'accomplissement qu'elle appelle ait lieu et que le corps mortel soit sauvé en devenant corps textuel, l'inspiration doit être abandonnée. Car elle est à la fois le moment où l'oeuvre est entrevue comme possible, le poète touchant alors à ce qui deviendra son origine, et celui où cette oeuvre «atteint», suivant Maurice Blanchot, «son point d'extrême incertitude»<sup>288</sup>.

---

<sup>288</sup> *Op. cit.*, p. 229.

Instant-charnière, elle est au temps de l'écriture ce que le seuil, lieu périlleux entre tous, est à l'espace. Cocteau l'a bien senti: «[La nuit dont je m'occupe]», écrit-il, «est une grotte aux trésors. Une audace l'ouvre et un *Sésame*. [...] Grotte dangereuse si les trésors nous font oublier le Sésame.» (*J.i.*, p. 40)<sup>289</sup> Oublier le Sésame et se complaire indéfiniment dans le regard ébloui de l'aveugle annulerait toute possibilité d'art, car le travail de l'artiste consiste à mettre sa nuit «en plein jour»<sup>290</sup>: il n'y arrivera pas si, plongeur, il se noie, ou s'il ne retransverse pas le miroir en sens inverse<sup>291</sup>, comme le héros du *Sang d'un poète*. En plus de renoncer au référent pour l'image intérieure, comme le fait le jeune Malte à Urnekloster, il faut pour faire oeuvre, à l'instar de Malte le narrateur, renoncer à la contemplation de cette image elle-même et faire taire l'inspiration<sup>292</sup>. Pour que les noces célébrées survivent à

---

<sup>289</sup> L'évocation de la grotte aux trésors et du danger d'y rester enfermé colle étroitement à l'idée de Blanchot, qui estime que «plus l'inspiration est pure, plus celui qui entre dans l'espace où elle attire, où il entend l'appel plus proche de l'origine, est démuné, comme si la richesse à laquelle il touche, cette surabondance de la source, était aussi l'extrême pauvreté, était surtout la surabondance du refus, faisait de lui celui qui ne produit pas, qui erre au sein d'un désœuvrement infini.» (*op. cit.*, p. 240)

<sup>290</sup> Voir ci-dessus, p. 169.

<sup>291</sup> Cf., encore une fois, un passage de *L'Espace littéraire*: «Ce "point" [Eurydice, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre], l'oeuvre d'Orphée ne consiste pas cependant à en assurer l'approche en descendant vers la profondeur. Son oeuvre, c'est de le ramener au jour et de lui donner, dans le jour, forme, figure et réalité.» (éd. cit., p. 225)

<sup>292</sup> Les réflexions de Maurice Blanchot et de Max Loreau concordent sur ce point. L'écriture implique, chez l'un, une interruption du murmure incessant de la profondeur; chez l'autre, la parole poétique naît nécessairement d'une rupture de la continuité de la chair, dont elle se veut pourtant l'expression:

«Mouvement [celui de l'inspiration] contre lequel il faut se défendre, si l'on veut cependant faire oeuvre, comme si l'on ne pouvait échapper à la stérilité qu'en échappant à la toute-puissance de l'inspiration, comme si l'on ne pouvait écrire – puisqu'il le faut – qu'en résistant au besoin pur d'écrire, en évitant l'approche de ce qui s'écrit, cette parole sans fin ni commencement que nous ne pouvons exprimer qu'en lui imposant silence. C'est là le tourment magique qui est lié à l'appel de l'inspiration, qu'on trahit nécessairement, et non pas parce que les livres ne seraient qu'un écho dégradé d'une parole sublime, mais parce qu'on ne les écrit qu'en faisant taire ce qui les inspire, en faisant défaut au mouvement qu'ils prétendent rappeler, en interrompant "le murmure".» (Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 243);

« Immanente, soustraite à la vue, [la chair] ne vient jamais au-dehors sinon sous la forme de la voix: sa seule extériorisation est la Parole. Mais qu'advient-il nécessairement d'elle dans ce phénomène? Hétérogène à la Limite, rebelle à la Figure, elle ne peut être à nos regards qu'infiniment insaisissable, donc perpétuellement uniforme et égale dans l'infini de ses mouvements. [...]

Néanmoins, c'est par la Parole que cette chair paraît au-dehors. Or la parole, jaillissant par l'éclat du souffle, est par nature instantanée, donc en raison de l'essence même du souffle, brisée, discontinue. [...] Aussi est-ce à coups de ruptures internes et par ces ruptures mêmes que la chair

l'instant et au poète, il faut que celui-ci résiste à la fascination et écrive. Il faut que la royauté du moi s'affirme, enfin, dans le travail.

---

intérieure s'extériorise et se révèle. Sa continuité profonde ne peut se déceler que grâce à ses brisements internes, sur lesquels sa nappe uniforme se referme immuablement.» (Max Loreau, «Habiter la gorge d'un dieu», *op. cit.*, p. 185)

- Quatrième étape: le travail.

L'inspiration ne peut mener à l'oeuvre si elle n'est pas relayée par un travail conscient et rationnel, si le poète ne se résoud pas à exercer à nouveau ce «droit à agir» et ce «pouvoir de faire»<sup>293</sup> qu'elle a momentanément suspendus chez lui. Cette dimension de la fabrication est inhérente à toute forme de création artistique, et le poème échappe si peu à cette règle qu'il l'exhibe à même son nom. Son étymologie le rattache en effet au mot grec «poiéma», qui désigne aussi bien un ouvrage manuel qu'une production de l'esprit, et qui est dérivé du verbe «poiein» («faire, agir»)<sup>294</sup>. Le poète est donc non seulement celui qui imagine, mais celui qui fait, artisan et fabricant autant qu'explorateur ébloui de lui-même. Dans «Considérations sur le poétique et sa tâche aujourd'hui», Max Loreau cerne bien cette dualité. C'est d'ailleurs autour d'elle que s'articule sa propre définition du poétique, celui-ci étant à son avis «la réorganisation ou la réinvention rythmée, mesurée, de la langue autour d'une irruption centrale qui, à la lettre, la met en chaos – fait surgir en son centre un gouffre béant (chaos) qui la plonge dans la confusion (chaos)»<sup>295</sup>.

Qu'en est-il de cette réorganisation langagière chez Rilke et chez Cocteau? Se voit-elle attribuer une existence à part entière ou demeure-t-elle irrémédiablement confondue avec le surgissement chaotique de l'inspiration? Sa nécessité est-elle admise, et son importance relative dans le processus de création, reconnue à sa juste valeur? On a pu constater dans la section précédente que la composition de l'oeuvre semblait parfois s'effectuer, aux dires des deux auteurs, sans qu'aucun effort de structuration n'ait été fourni, le texte leur étant en quelque sorte dicté de l'intérieur.

---

<sup>293</sup> J'emprunte ces expressions à Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 240.

<sup>294</sup> Voir le *Dictionnaire historique de la langue française*, éd. cit., aux articles «poème» et «poète».

<sup>295</sup> Dans *op. cit.*, p. 219.



La frontière entre inspiration et travail paraissait alors bien mince, voire même inexistante. Pythie penchée sur son propre gouffre, l'écrivain semblait simplement prêter sa bouche à la parole qui en émanait<sup>296</sup>. Lorsqu'il leur arrive d'évoquer plus explicitement le travail poétique, Rilke et Cocteau ne dissipent pas nécessairement l'équivoque. Le premier, parlant du *Livre d'heures*, décrit d'abord la montée irrésistible de prières qu'il n'attendait pas, et qui, une fois notées, deviennent l'amorce d'un travail<sup>297</sup>. Celui-ci n'est que mentionné, sa nature exacte demeurant indéterminée. Alors que Rilke semble vouloir considérer très différemment la suite de l'ouvrage, et l'oppose aux poèmes antérieurs en la présentant comme le résultat d'une pure besogne, il dépeint en fait, encore une fois, une réquisition imprévue du moi. Cette réquisition survient à la faveur de «décalages internes» qui ne manquent pas de faire penser au chaos et aux courants d'air de l'inspiration. Seul le constat de l'impossibilité de tout espoir (ou «illusion») mystique concernant l'origine de l'oeuvre différencie en définitive cette description de l'autre:

«Les autres parties ont été écrites plus tard: pour elles, bien entendu, nulle illusion sur leur naissance n'était plus possible, elles ont été du travail dès le premier instant, mais jamais un travail prévu, ou intentionnel; il surgissait sous la pression de certains décalages internes, du milieu d'eux, et n'aurait pu être ni provoqué, ni refoulé.» (*Corr.*, p. 163)

En poursuivant l'investigation chez le second, on peut obtenir des résultats semblablement décevants. Au sujet des différences entre la conversation et l'écriture, Cocteau admet bien que celle-ci, soumise à un contrôle plus strict, peut exiger de lui «un travail pénible dont la côte [lui] semble à pic et interminable» (*D.ê.*, p. 17) et qu'il compare à un «supplice» (*ibid.*) ou encore à un «bagne» (*D.ê.*, p. 111), mais il prétend

---

<sup>296</sup> Max Loreau rappelle que, chez les Grecs, le chaos était «une ouverture ou bâillement dans le sol d'où sortaient des émanations sulfureuses qui donnaient la parole prophétique c'est-à-dire la parole obscure et enfouie qui par la bouche de la pythie allait devenir source de lumière» (*ibid.*). Sa définition du poétique apparaît d'autant mieux applicable aux oeuvres de Rilke et de Cocteau qu'elle évoque ainsi la figure de la sibylle, présente chez les deux écrivains.

<sup>297</sup> Voir ci-dessus, p. 141.

éviter ce travail autant que possible pour parvenir à retrouver l'aisance et la censure moindre de l'oralité. À la condition de forçat, il préfère le tranquille automatisme de la «machine», et le type de travail qu'il privilégie s'accomplit sur lui plus qu'il n'est accompli par lui, le vouant, tant dans les faits que grammaticalement, au rôle passif d'objet: «[...] la machine s'échauffe, le travail me travaille et l'esprit va. Mais il importe que je m'y mêle le moins possible, que je somnole à demi. La moindre conscience de ce mécanisme l'interrompt.» (*D.ê.*, p. 17) Comme chez le Rilke du *Livre d'heures*, l'oeuvre semble être élaborée pas à pas au rythme d'inspirations successives, «décharge[s]» qui illuminent le «désert» de l'attente et succèdent aux «mirages et autres fantasmagories méchantes de la soif et de la réverbération» (*D.ê.*, p. 111).

Mais on ne rendrait pas justice à ces écrivains si l'on ne voyait en eux que des «oiseleurs» dont l'unique patience consiste à dépendre d'une inspiration aux «procédés faciles»<sup>298</sup>. Premièrement, l'attente de l'inspiration suppose chez eux, on l'a vu, le respect d'une «morale particulière» (Cocteau, *J.i.*, p. 17) rigoureuse et ascétique, ainsi qu'une préparation qui, même si elle ne débouche pas à elle seule sur des résultats concrets, mérite malgré tout l'appellation de travail, appellation que Rilke, en 1904, au début de son séjour à Paris, hasarde timidement lorsqu'il tente de décrire ses occupations:

«[...] il me semble que je travaille: à l'invisible, au plus invisible, à des fondations; non, c'est trop dire; mais que je déblaise le terrain pour quelque chose qui s'y bâtira un jour; une tâche parfaitement obscure, tout juste bonne, pense-t-on, pour des journaliers et des manoeuvres.» (*Corr.*, pp. 52-53)

---

<sup>298</sup> J'emprunte cette expression à Daniel Leuwers (art. cit., p. 61), qui l'emploie à propos de Cocteau l'Orphée. L'oiseleur est, dans l'oeuvre de Cocteau, l'une des figures du poète.

Parler dans leurs cas de «procédés faciles» serait réducteur: l'inspiration qu'ils appellent n'est ni facile, ni même un procédé; on ne peut l'ériger en méthode. L'oiseleur n'est pas un symbole de pure passivité, comme le laisse entendre Leuwers, qui emploie ce mot péjorativement: s'il est celui qui se tient la main ouverte dans l'attente – un dessin de Cocteau, intitulé «La destinée de l'oiseleur» (*Op.*, p. 265) représente simplement une main tendue vers le haut - , il est aussi l'attention et l'accueil devenus destinée. Deuxièmement, il ne faudrait pas interpréter trop rapidement les passages ambigus que j'ai cités plus haut comme un déni injustifiable de la présence du rationnel en art. De tels passages font seulement entrevoir toute la complexité d'un processus dont les étapes ne doivent en aucun cas être considérées comme des entités immuables et imperméables. Si l'exposé d'une semblable évolution requiert un certain cloisonnement, celui-ci ne vaut qu'en tant qu'abstraction commode. Il importe de garder en tout temps à l'esprit que la succession de ces diverses phases n'est que globalement séquentielle, et que la réalité n'est pas si nettement différenciée ni si ordonnée. Ainsi, l'inspiration et le travail ne se laissent pas aisément isoler (il serait encore plus futile de prétendre les opposer l'un à l'autre). Le travail poétique repose en fait sur un équilibre entre le contrôle et l'abandon, l'ardu et l'aisé: c'est un va-et-vient du murmure à sa réinvention, de l'origine à l'oeuvre, du corps à la page, du travail qui travaille l'écrivain à celui, astreignant mais tout aussi nécessaire, qu'il effectue.

Ni Rilke ni Cocteau n'ignorent impudemment le travail de l'orfèvre. Durant sa période parisienne, Rilke tend au contraire à lui subordonner l'inspiration. Influencé par l'exemple de Rodin, qu'il aide pendant cinq mois dans sa correspondance, et dont il se trouve être l'élève bien plus que le secrétaire, il apprend à connaître la valeur de la réalisation et du labeur quotidien. «Voir» («schauen») et «construire» («bauen») sont les deux verbes qu'il utilise alors pour décomposer l'acte créateur: «Parce qu'il [...] fut

donné [à Rodin] de voir des choses en tout, il a acquis la possibilité de bâtir des choses: tel est en effet son grand art» (*Corr.*, p. 30), écrit-il à Lou Andreas-Salomé. Le sculpteur, au faite de sa gloire et de son expérience, est pour lui le modèle par excellence de l'artiste fécond. Devançant et relançant continuellement l'inspiration grâce à un travail incessant sur les objets et sur la forme, Rodin peut se permettre, comme en convient un Rilke fasciné, de «nier l'inspiration», c'est-à-dire non pas de s'en passer, mais plutôt de la soumettre et d'échapper à ses aléas en la conviant puissamment par le regard et par le geste:

«C'est de n'avoir rien inventé qui donne à son oeuvre son immédiateté, sa pureté saisissante; ses groupes de figures, ses grands ensembles de personnages, il ne les a pas combinés d'avance, encore à l'état d'idées (car l'idée est une chose – presque rien, et la réalisation en est une autre – tout). Il a commencé par faire des choses, beaucoup de choses, et c'est à partir d'elles qu'il a composé et laissé mûrir l'unité nouvelle; ainsi, parce que ce ne sont pas des idées, mais des choses, qui se sont liées, ses ensembles ont acquis cohérence et légitimité. – Cette oeuvre ne pouvait être faite que par un ouvrier, et celui qui l'a édifiée ne doit pas craindre de nier l'inspiration; elle ne fonde pas sur lui, elle est en lui, nuit et jour, suscitée par chacun de ses regards, chaleur produite par chaque mouvement de sa main.» (*Corr.*, p. 32)

Convaincu que «la même exigence est à l'oeuvre à la base de tous les arts» (*Corr.*, p. 565), Rilke entend appliquer à sa propre discipline les enseignements qu'il tire de son contact avec Rodin. Ses lettres le montrent préoccupé d'acquérir un «pouvoir et [un] devoir-travailler auxquels [il] ten[d] depuis des années» (*Corr.*, p. 33) déjà. Sentant que la seule inspiration valable est celle qu'étayent le faire et le savoir-faire, il est à la recherche d'un artisanat littéraire qui lui permettrait d'entrer pour de bon en apprentissage et de se familiariser graduellement avec sa tâche en l'abordant par sa dimension la plus concrète et la plus rudimentaire:

«D'une façon ou d'une autre, je dois moi aussi arriver à faire des choses; non plastiques, mais écrites – des réalités nées du métier. D'une façon ou d'une autre, je dois découvrir moi aussi le plus petit

élément, la cellule de mon art, le moyen tangible, immatériel de tout représenter. Alors, la conscience forte et claire de l'énorme travail qui m'attendrait me courberait de force sur lui; j'aurais une tâche si infinie que tous les jours ouvrables se vaudraient, et mon travail réussirait toujours, parce qu'il partirait de petites choses réalisables tout en étant dès le départ dans le vaste.» (*Corr.*, p. 37)

Un autre exemple, qu'il qualifie de «majeur» (*Corr.*, p. 565), le conforte bientôt dans le choix de cette voie: celui du peintre Paul Cézanne, dont il découvre l'oeuvre en 1906. Ce modèle d'artiste-ouvrier solitaire et acharné, sans cesse «sur le motif» (*Corr.*, p. 103), selon son expression, tantôt arpentant son atelier, tantôt peignant à l'extérieur, et «usé chaque soir jusqu'à l'épuisement par le monotone travail quotidien» (*Corr.*, p. 102) qu'il poursuit pendant les trente dernières années de sa vie, jusqu'à ce que la mort l'arrache à son dernier tableau, en vient même à surpasser dans l'esprit de Rilke celui de Rodin. Il incite l'écrivain à orienter plus particulièrement sa recherche du côté du regard, et à délaissier «les visions qu[e] [la nature] [lui] inspir[e]» pour être simplement «devant elle» (*Corr.*, p. 107). Mais ce travail sur le regard n'est pas propre à l'art de l'écriture, et précède la réalisation. Alors que Rodin et Cézanne doivent s'exercer à maîtriser des matières et des couleurs, et à organiser dans l'espace ou sur la toile des éléments de plans, Rilke doit apprivoiser un tout autre matériau. Il émet très tôt l'hypothèse, suggérée par l'étude systématique du grand dictionnaire de Grimm, que son métier «réside [...] peut-être dans la langue elle-même, dans une conscience plus aiguë de sa vie et de son vouloir interne, de son évolution, de son passé» (*Corr.*, p. 37). Le récit ultérieur d'une anecdote prouve qu'il ne l'a jamais abandonnée. Au patriotique Dehmel, qui lui demande de justifier ses nombreux séjours à l'étranger, il répond qu'il ne peut supporter d'entendre parler l'allemand autour de lui lorsqu'il travaille et préfère alors le soustraire à son emploi ordinaire pour ne plus l'envisager que comme un substrat à façonner:

«[...] [G]râce à cette isolation», explique-t-il, «[...] l'allemand [...] prenait en moi une densité et une clarté singulières; détourné de l'usage quotidien, je découvrais en lui l'admirable matériau qui me convenait (combien admirable; seule, je crois, une pareille maîtrise du russe vous offrirait une gamme encore plus étendue, et de plus grands contrastes expressifs!)» (*Corr.*, pp. 515-516)

La langue est bien la glaise que l'écrivain sculpte, la palette dans laquelle il choisit ses couleurs. Mais elle diffère des matériaux du sculpteur et du peintre: elle est déjà symbole avant même d'avoir été informée. Aussi Rilke se trouve-t-il, en agencant les mots, à lier à la fois, contrairement à Rodin, des choses et des idées. Toutefois, le passé des mots et le rayonnement de leurs sens ne lui font pas oublier le potentiel du signifiant. Les réussites phoniques de sa poésie<sup>299</sup>, dès le *Livre d'heures*, laissent deviner que ce qu'il nomme le «vouloir interne» de la langue doit tendre autant vers l'harmonie formelle que vers celle des images et de ce que Bachelard appelle leur «auréole»<sup>300</sup>: par ce biais, il est donc d'ores et déjà disposé à assimiler sans trop de heurts les leçons de Rodin et de Cézanne, et à se faire à son tour ouvrier. Le souci du mot juste ne le quittera plus, et son style finira par atteindre à une «précision lyrique» que Wolfgang Leppmann décrit ainsi: «[...] cette prise typiquement rilkéenne, étreinte d'une patte de velours, où le langage lyrique et enregistreur sert à la fois d'instrument de musique et d'appareil de précision»<sup>301</sup>.

Si l'on en croit Maja Goth, ce n'est qu'avec l'âge que Rilke, «tombant avec prédilection dans le ton mystique du culte du génie»<sup>302</sup>, en serait venu à valoriser l'inspiration au détriment de la réalisation et du tangible. Ce changement serait-il dû, comme elle semble le croire, au fait que Rilke se soit progressivement «détourné du visible» pour se préoccuper davantage de «figuration abstraite»<sup>303</sup>? Peut-être. Mais

<sup>299</sup> À ce sujet, voir Paul de Man, étude citée, notamment pp. 18-19.

<sup>300</sup> *Op. cit.*, p. 5.

<sup>301</sup> *Op. cit.*, p. 215.

<sup>302</sup> Maja Goth, *op. cit.*, p. 49 (je traduis).

<sup>303</sup> *Id.*, p. 44.

cette façon d'opposer Rilke à lui-même, en séparant chez lui le jeune orfèvre d'un Orphée satisfait et plus ou moins périmé, comme le fait Daniel Leuwers avec Cocteau, si l'on peut en rendre raison, donne au portrait dressé une allure un peu trop schématique. On a pu se rendre compte dans la section précédente que l'inspiration rilkéenne n'était somme toute que le point de départ d'un bâtir totalement libéré de ses attaches référentielles, le regard se détournant certes du visible, mais pour mieux se diriger vers le monde du reflet et du langage, donc vers le matériau et son organisation. Le retournement d'Hermès, qui donne selon Paul de Man la clef des expériences poétiques les plus avancées de Rilke en matière de figuration abstraite<sup>304</sup>, semble descendre en droite ligne de l'exemple de Cézanne et de la réflexion que suggèrent ses fameuses pommes à l'écrivain. «Chez Cézanne, [les fruits] perdent tout caractère comestible, tant ils ont pris réalité de choses, tant leur présence têtue les rend indestructibles» (*Corr.*, p. 101), écrit celui-ci avant d'ajouter, quelques lettres plus tard, dans une phrase où se trouvent conciliés le regard du butineur et le bon retournement: «[Cézanne] se retourna<sup>305</sup> vers la nature et sut ravalier son amour pour la pomme réelle, et le mettre en sûreté pour toujours dans la pomme peinte.» (*Corr.*, p.

---

<sup>304</sup> De Man considère que cette «pointe extrême de la création rilkéenne» (étude citée, p. 35) est déjà représentée par certains des *Nouveaux Poèmes* et que «l'on continuera à [...] trouver [des poèmes de ce genre] jusqu'à la fin» (*ibid.*). Selon lui, «les oeuvres majeures de Rilke, les *Élégies de Duino* et les *Sonnets à Orphée*», bien qu'elles marquent une «retombée de la rhétorique de la figure dans une rhétorique de la métaphore» (*id.*, p. 36), ne constituent pas un recul par rapport aux poèmes figuraux, puisque cette retombée illustre un paradoxe «inhérent dans l'ambivalence du langage poétique» (*ibid.*): «La notion d'un langage libéré de la contrainte sémantique de la présence est proprement inconcevable, car tout mouvement vers un sens implique toujours un mouvement vers l'appropriation d'un sujet ou d'un objet» (*ibid.*), écrit-il. Une poésie purement figurale devrait composer avec «un tarissement absolu des ressources thématiques» (*id.*, p. 34): aussi ne peut-elle pas s'accomplir intégralement. De Man tend ensuite à rapprocher les *Élégies* des *Nouveaux Poèmes*, en soutenant qu'elles reposent sur «un jeu linguistique analogue» et que la promesse qu'elles affirment n'est elle aussi qu'«un jeu d'écriture qui ne peut se produire que parce qu'il a renoncé d'emblée à toute efficacité extra-textuelle» (*id.*, p. 37). Pour ce qui est de la difficulté majeure que soulève l'entreprise figurale, cf. également Michel Collot: «La référence poétique est donc toujours un rapport à *distance* entre le mot et la chose, épreuve douloureuse de leur séparation dans la mesure même où elle essaie de les faire se rejoindre. Elle est une tension perpétuelle, puisqu'elle ne saurait abolir tout à fait cette distance, ni s'y résigner.» (*op. cit.*, p. 183)

<sup>305</sup> On se gardera d'associer cette occurrence du verbe «retourner» à l'idée du bon retournement, qui correspond plutôt au deuxième mouvement («ravalier son amour pour la pomme réelle»).

108) «Ravaler son amour» pour le réel et le transférer tout entier à l'oeuvre, renoncer à la présence «comestible» de l'objet pour celle, «indestructible», de la chose d'art: voilà très exactement ce qui deviendra la mission de l'Orphée rilkéen après sa descente aux enfers. Même si le Rilke de la maturité, lorsqu'il parle de certaines de ses oeuvres maîtresses, semble oublier le bâtir (ou en «effacer méticuleusement les traces», dit Maja Goth<sup>306</sup>) pour mieux se complaire dans le récit de la tempête inspirée, ses modèles restent ceux d'hommes de métier et d'humbles artisans. Dans une lettre où il essaye de répondre à un professeur curieux de connaître les influences qui l'ont le plus marqué, il place encore, malgré le temps écoulé, celles de Rodin et de Cézanne au premier plan, et adjoint à ces noms prestigieux les modèles anonymes d'un cordier et d'un potier rencontrés au hasard de ses voyages:

«Mais je me demande souvent si ce n'est pas l'inapparent qui a joué le rôle décisif dans ma formation et ma création: [...] les heures que j'ai pu passer, à Rome, à observer un cordier qui répétait, dans son métier, l'un des plus vieux gestes du monde ... tout comme ce potier d'un petit village du Nil qu'il fut si profondément, mystérieusement fécond pour moi de contempler devant son tour.» (*Corr.*, p. 565)

Un passage où Rilke, peu de temps avant sa mort, expose indirectement quelques-unes des règles d'apprentissage qu'il s'est lui-même fixées pour acquérir ce métier tant cherché de l'écriture montre qu'il est resté, plus qu'il n'y paraît, fidèle à lui-même au fil des ans, et qu'aucune solution de continuité n'isole, sur la question du travail, ses dernières années de sa période parisienne. Au jeune écrivain Hanns Ulbricht, il recommande de se méfier d'un certain lyrisme qui, lorsqu'il «ne comporte pas une part suffisante de métier» et méconnaît les «moyens du langage» (*Corr.*, p. 607), soumet le poème «aux caprices et aux insuffisances du sentiment» (*Corr.*, p. 608):

---

<sup>306</sup> *Op. cit.*, p. 49.



«Si néanmoins vous vous retrouvez une plume à la main, interdisez-vous de saisir des "humeurs", obligez-vous à noter des faits, de votre vie ou mieux encore de la vie extérieure, et dans chaque cas, munissez-vous, outre la plume destinée à donner à vos amis des signes de vie, d'une seconde plume, dont vous vous servirez comme d'un outil: et ne vous laissez pas attendrir par ce qu'il en sortira, soyez sévère pour le moindre de ses produits. Que le produit artisanal que dessine cette autre plume ne réagisse pas sur votre vie, qu'il soit une formation, une transposition, une transformation dont le "moi" n'aura été que le premier et dernier prétexte, et reste ensuite en face de vous comme un objet sans doute né de votre impulsion, mais aussitôt emporté si loin par le détachement de l'art et la solitude des choses, que vous ne vous sentiez plus intéressé à son mystérieux achèvement d'objet qu'à titre de serein mandataire.»  
(*ibid.*)

Ces quelques lignes synthétisent admirablement la conception rilkéenne du travail poétique. L'exercice de la plume-outil vise manifestement à mettre en application cette isolation langagière dont il a été question plus haut, et à créer une frontière symbolique entre instrument de communication et matériau artistique. Une telle frontière ne doit pas, néanmoins, abuser le lecteur de Rilke. Quoi qu'il en ait, ce dernier a probablement acquis une part non négligeable de son métier en s'acquittant jour après jour de ce qu'il nomme si justement les «Vorarbeiten»<sup>307</sup>, cette correspondance gigantesque qu'il a entretenue tout au long de sa vie avec les gens les plus divers et qui fit dire à Rudolf Kassner, à l'occasion du 60<sup>e</sup> anniversaire (posthume) de Rilke: «On dirait volontiers qu'ici, l'oeuvre et la correspondance sont comme le vêtement et sa doublure; mais celle-ci est d'une étoffe si précieuse que quelqu'un pourrait être tenté, un jour, de porter le vêtement retourné.» (*Corr.*, *exergue*) Que l'épistolier ait été lui aussi un artisan exigeant et soigneux ne fait pas de doute: le poète a dû souvent tirer profit des «Vorarbeiten», qui permettaient à Rilke de délier sa plume avant d'en arriver à respirer par elle, et de conserver, toujours vivante

---

<sup>307</sup> Voir ci-dessus, p. 148.

et agissante, même dans les moments d'aridité les plus pénibles, sa pratique de l'écriture. Aussi ne devrait-on pas accorder trop de crédit à des déclarations comme celle où Rilke affirme être «pur, car [il est] resté gisant, sans rien produire, quand [il] étai[t] infécond» (*Corr.*, p. 309), véritables professions de foi poétiques qui méritent, bien plus que la référence à l'inspiration en tant que telle, d'être mises sur le compte de ce «ton mystique du culte du génie» dont parle Maja Goth. Bien plus instructive et représentative est cette exhortation à la sévérité qui constitue l'essentiel du propos de la lettre à Hanns Ulbricht: là est la véritable pureté de l'artiste, et Rilke ne dit rien d'autre lorsqu'il fait comprendre que l'objectivation de l'oeuvre doit prendre le relais de l'impulsion. Cette objectivation implique un détachement et une distanciation qui soustraient l'écrivain au charme de l'inspiration. Une nouvelle forme de regard s'impose alors: après le regard du butineur, amoureux du monde et du présent, après le regard intérieur, qui essayait de suivre la trace des souvenirs et du temps afin de les mettre en perspective, et après le regard fusionnel de la totalisation, un regard critique est adopté, qui se pose sans indulgence sur le trésor de l'inspiré. Il représente un recul par rapport au mouvement précédent, mais un recul indispensable et bénéfique, comme l'était le calme du reclus après les élans généreux et désordonnés du butineur, et comme l'était, chez celui-ci, l'oubli de soi nécessaire à l'expérience même de l'Einsehen<sup>308</sup>. Il est en fait le prolongement, appliqué à l'écriture, du regard cézannien sur la nature, ce regard qui dédaigne les «humeurs» et refuse de voir les faits à travers leur filtre et leur lentille déformante, c'est-à-dire de pratiquer le Durchschauen, avec tout ce que ce regard comporte d'égoïsme, de paresse et de négligence. Le moi, sujet suprême, tant au sens de locuteur qu'au sens de matière à traiter, doit, comme tous les autres sujets, «perdr[e] en importance et en poids» (*Corr.*, p. 37) et devenir simple «prétexte» (ou pré-texte) à la fabrication de la chose d'art. C'est de cet

---

<sup>308</sup> J'emploie ici le mot «recul» au sens de «distance critique» prise par rapport à soi et à l'habitude commune, puisque l'Einsehen, par rapport à l'objet, est tout sauf un recul.

effacement du moi devant sa propre transposition que le regard critique tire sa sérénité. L'écrivain parvient ainsi à endiguer le débordement chaotique qui le menace et menace l'oeuvre même. Au lieu d'être «dépassé par les mots» (*Corr.*, p. 608), il peut les plier, à son tour, à son vouloir. Il apparaît alors, plus que jamais, non comme l'outil ou le véhicule d'une puissance extérieure à lui-même, mais, par le biais de son oeuvre, comme son propre «mandataire»<sup>309</sup>.

La poétique de Cocteau n'omet pas, loin de là, cette étape du processus créateur. Il est vrai que l'écrivain se montre assez discret à ce sujet, et peut parfois donner, à la manière de Rilke, l'impression de brouiller les pistes ou d'escamoter carrément la dimension du travail, comme dans ce commentaire elliptique tiré du film *Le Testament d'Orphée*:

« Bien sûr que les oeuvres se font toutes seules. Qu'elles rêvent de tuer père et mère.

Bien sûr qu'elles existent avant que l'artiste ne les découvre.[...]»  
(*T.O.*, pp. 35-36)

De telles assertions donnent prise à des critiques comme celles de Frédérique Martin-Scherrer<sup>310</sup>, de Daniel Leuwens<sup>311</sup> et de Marie-Claude Schapira<sup>312</sup>. Cette dernière écrit notamment: «La gêne [...] vient de ce qu'entre le matériau brut issu de l'inconscient et le produit fini livré par la main, on n'a assisté à aucun processus de transformation.

---

<sup>309</sup> Goth, je le rappelle, soutient aussi que cette prise en charge de l'oeuvre n'est pas absente de la poétique rilkéenne. Elle tend seulement à l'associer trop étroitement à la période parisienne. Selon elle, Valéry, qui affirme le primat du logos tout en étant sensible au moment irrationnel de l'inspiration, et Rilke, dont l'attachement à la notion d'inspiration n'exclut pas une reconnaissance de l'importance de la technique et de la logique dans l'acte créateur, «se rencontrent à mi-chemin» (*op. cit.*, p. 52). En se reportant à l'introduction du présent travail (pp. 14-17), on pourra constater qu'effectivement la distinction valéryenne entre état poétique et labeur intelligent est comparable à celle, plus discrète et moins antonymique, qu'établit Rilke entre l'inspiration et la fabrication du «produit artisanal». On verra également que la sévérité rilkéenne peut être rapprochée de la lucidité dont se prévaut Valéry.

<sup>310</sup> Voir ci-dessus, pp. 164-165.

<sup>311</sup> Voir ci-dessus, p. 184.

<sup>312</sup> Voir ci-dessus, pp. 164, 168-169 et 171.

Par une injonction magique, la nuit s'est muée en écriture.»<sup>313</sup> Donnant pour modèle le processus d'élaboration esthétique du réel dont le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* expose le mécanisme, elle va jusqu'à se demander «à quoi [Proust] a reconnu en Cocteau un futur créateur»<sup>314</sup>. Après avoir résumé la démarche proustienne, qu'elle divise en deux moments, soit l'élucidation consciente d'une impression déconcertante et la traduction en mots du souvenir ainsi retrouvé, elle l'oppose symétriquement à celle de Cocteau. Toutefois, si celui-ci, comme on l'a vu<sup>315</sup>, esquivé le premier de ces deux moments et se borne volontiers à avouer que «ces affaires [lui] demeurent un rébus» (*D.é.*, p. 110), il n'esquive pas forcément le second. Ne se limiterait-elle qu'à cette forme minimale qu'est la prise de la dictée, la tâche du poète décrite par Cocteau impliquerait déjà un travail de verbalisation semblable à celui de l'écrivain proustien, voire même, également, une certaine élucidation. Puisque le «vocable» auquel l'écrivain prête sa plume «n'est pas en mots»<sup>316</sup>, la transposition en langage ne peut être que de son fait, et l'on peut dès lors difficilement prétendre qu'aucun processus de transformation ne sépare le matériau brut du produit fini: au contraire, c'est en cette transposition que consiste pour une bonne part l'alchimie poétique. Traduire est un travail; or, Cocteau traduit; donc, Cocteau travaille, et qui sait? peut-être autant qu'il est travaillé. Et comme, pour traduire, il faut comprendre au moins un peu, la prise de la dictée n'est-elle pas en soi une élucidation suffisante du mystère? Proust, certes, va beaucoup plus loin que cela, et c'est tout à son honneur. Pour résoudre le «rébus» - qu'on pense au jeu du même nom - , il suffit pourtant de le dire: c'est ce que fait Cocteau.

---

<sup>313</sup> Étude citée, p. 51.

<sup>314</sup> Étude citée, p. 56.

<sup>315</sup> Voir ci-dessus, p. 164.

<sup>316</sup> Voir ci-dessus, p. 142.

Les énoncés problématiques par lesquels celui-ci semble vouloir déplacer le travail de création à l'intérieur de l'oeuvre ne doivent surtout pas être lus comme des affirmations catégoriques. Ils témoignent d'une interrogation tout à fait justifiée sur les rapports entre l'inconscient et la forme, et peuvent adopter une tournure très nuancée. Dans *La Difficulté d'être*, Cocteau avance par exemple ceci: «Peut-être bien que je me flatte de pouvoir donner un contour à ce que j'expulse et le puis-je si peu que cette force que j'expulse s'y oppose et décide jusqu'à la forme de son contour.» (*D.é.*, p. 24) Cette hypothèse auto-ironique (et c'en est bien une: ce «peut-être» et ce «je me flatte» l'indiquent assez clairement) rejoint la réflexion de Valéry au sujet de «ces illuminations verbales très impérieuses qui imposent tout à coup une certaine combinaison de mots»<sup>317</sup>. Pour les décrire, le grand rationaliste recourt à un vocabulaire presque identique à celui de Cocteau, prêtant aux groupes de mots qui se découvrent alors à lui «[il] ne sai[t] quelle force intrinsèque», presque une «volonté d'existence», «force» ou «volonté» qui restreint sa liberté au point de l'amener à mettre celle-ci, littéralement, entre guillemets<sup>318</sup>. Rilke, lui aussi, fait état de ce phénomène. Parlant de *Vergers*, son dernier recueil de poèmes et la seule de ses oeuvres qu'il ait écrite en français, il raconte une «crue» linguistique et langagière qui apparaît comme une manifestation particulière, plus spécifiquement orientée vers le signifiant, de l'émergence inspiratoire:

«[...] et voilà que dans la troisième année de mon installation là-bas [en Suisse], s'éleva en moi une voix valaisanne, si forte, si autonome que la langue involontaire s'imposa avant même que je lui en eusse accordé le moindre droit. Il ne s'agit pas ici d'un travail intentionnel, mais d'un étonnement, d'une soumission, d'une conquête. De la joie de faire ses preuves sur un paysage de mieux en mieux compris; et de découvrir une possibilité d'échanges dans le domaine de sa sonorité, de ses accents propres. Enfin, s'il faut tout dire, du plaisir de se retrouver plus jeune, presque jeune, dans

---

<sup>317</sup> Voir introduction, p. 17.

<sup>318</sup> *Ibid.*

l'usage d'une seconde langue dont on n'avait fait jusqu'alors qu'un usage passif ou pratique, et dont la crue (ainsi qu'on l'avait éprouvé, jeune, avec la sienne propre) se mettait à vous porter, maintenant, dans l'espace de la vie anonyme.» (*Corr.*, p. 605)

Cocteau ne fait qu'exprimer à son tour la même perception, et ses observations si controversées manifestent l'intuition d'une relation qui, elle, ne l'est pas du tout: la forme obéit aux mêmes déterminismes que le fond, l'un appelant l'autre, en une intime imbrication. Cette intuition dépasse la division sclérosée de l'idée et du mot sur laquelle se base Marie-Claude Schapira. À dire le vrai, la poétique de Cocteau ne l'intègre pas complètement. L'idée même d'un travail de traduction qui accompagnerait l'inspiration se trouverait démentie si c'était le cas. Mais, si le fond semble généralement précéder la forme lorsqu'il est question d'écriture, l'«idée galop[ant] devant» un poète «à la traîne» (*D.ê.*, p. 24), ce rapport est inversé dans un passage où Cocteau traite de la conversation et remarque qu'il lui arrive parfois, en parlant, «de [s]'oublier [lui]-même, tant les mots [le] grisent et entraînent les idées» (*D.ê.*, p. 17). L'interaction harmonieuse de l'idée et du matériau qui l'exprime est alors la source d'une ivresse qui n'est pas sans rappeler cette inspiration quotidienne, pour ainsi dire domestiquée, que Rilke envoyait à Rodin, «chaleur produite par chaque mouvement de [la] main». Cocteau, comme Rilke, aspire à cette aisance. Mais c'est compter sans le pouvoir de l'entrave, qui, plus souvent qu'autrement, oblige le poète à rester derrière, aux prises avec le «peu de mots» qu'il a «dans [sa] plume» (*D.ê.*, p. 24), poursuivant de son pauvre trot de cheval de labour le mirage galopant de l'idée.

Car l'apparente renonciation de Cocteau au contrôle est compensée dans les faits par l'attention qu'il porte au détail du texte. Le désir, souvent exprimé par lui, de retrouver en écrivant l'enivrement de la parole ou de parvenir à un quasi-automatisme de la composition ne peut faire oublier que le travail réel qu'il effectue est généralement beaucoup plus complexe. L'image de la prise de la dictée ne désigne

qu'une forme limite de ce travail, et encore vient-on de voir que la tâche qu'elle recouvre ne peut être accomplie sans quelque effort. Pour le reste, cette nécessité apparaît plus nettement. Il s'agit bien là de ce travail d'ouvrier dont parlait Rilke, et de cette indispensable part du métier à laquelle il attachait tant de prix. Comme les rois morts d'Égypte, le moi actuel de l'écrivain doit en effet «reconstruire à son usage» les vestiges méconnaissables du passé et faire, de ce qu'il a extrait du capharnaüm de la mémoire, un objet neuf:

«La tombe du roi d'Égypte Tut-Ank-Ammon était une *mémoire*, en ce sens que les objets usuels de son règne s'enchevêtraient, démembrés, serrés, imbriqués, inextricables et inexplicables, dans une cave minuscule, d'où il devait, mort, les reconstruire à son usage, sans démêler leur enchevêtrement.» (*J.i.*, p. 155)

Cette mémoire est labyrinthique, comme dans l'épisode d'Urnekloster, parce qu'elle est enchevêtrée, mais aussi par métonymie, puisque les tombes des pharaons étaient protégées des voleurs par un dédale de galeries au sein de la pyramide. L'image de la tombe rappelle également les petits cimetières de Rilke. Mais à l'architecture complexe du corps va bientôt répondre celle du texte. Aussi une conscience aiguë de la structure et du bâti succède-t-elle à la contemplation éblouie de la grotte aux trésors. C'est à cette phase du processus que l'on doit associer la figure de l'ébéniste, dont il a déjà été question dans la deuxième étude particulière<sup>319</sup>: notons que la table dont celui-ci ajustait les pièces, et qui était en l'occurrence l'équivalent métaphorique de l'oeuvre, appartenait aussi à la catégorie des objets usuels rafistolés. Une figure semblable, celle du charpentier, est évoquée par Cocteau lorsqu'il parle de sa propre expérience de lecteur et tente de caractériser le regard qu'il pose sur le texte des autres. Pour aborder l'oeuvre de Proust, il adopte spontanément le point de vue du technicien:

---

<sup>319</sup> Voir chapitre I, p. 72.

«Swann, Odette, Gilberte, Albertine, Oriane, Vinteuil, Elstir, Françoise, Mme de Villeparisis, Charlus, la reine de Naples, les Verdurin, Cottard, Morel, Rachel, Saint-Loup, la Berma, que me veulent ces fantoches? Je touche la carcasse qui les accointe, les joints de leurs rencontres, la haute dentelle de leurs trajets. Plus m'y frappe l'enchevêtrement des organes que celui des sentiments, l'entrelacs des veines que la chair. J'ai l'oeil d'un charpentier sur l'échafaud du roi. Les planches m'intéressent davantage que le supplice.» (*D.é.*, p. 78)

Quand on sait que le roi est, chez Cocteau, l'une des figures auxquelles s'identifie le moi, cet échafaud revêt une sombre connotation. L'idée que l'oeuvre soit indirectement l'instrument de la mort du moi était déjà suggérée, on s'en souviendra, dans *Le Sang d'un poète*. Mais l'échafaud du roi est également ce que le moi échafaude en exerçant son pouvoir, et c'est à ce titre qu'il mérite d'être considéré ici. De fait, Cocteau montre dans ce passage un souci formel qui rappelle les préoccupations du Rilke de la période parisienne, son charpentier faisant pendant à l'anonyme bâtisseur de cathédrales auquel se compare son prédécesseur dans une de ses lettres à Rodin: «La prose veut être bâtie comme une cathédrale; là on est vraiment sans nom, sans ambition, sans secours; dans des échafaudages, avec la seule conscience.»<sup>320</sup> Mais cette communauté de vues ne s'arrête pas là. Le modèle de l'ouvrier, constructeur d'édifices et spécialiste du gros oeuvre, est aussi complété chez Cocteau par celui de l'artisan humble et patient<sup>321</sup>, l'ébéniste ou la dentellière, comme dans les exemples précédents, mais également le rempailleur, duquel l'écrivain dit avoir «une certaine adresse aux épissures et à choisir un jonc souple» (*J.i.*, p. 12). L'observation des travailleurs manuels suscite chez lui autant d'intérêt que chez Rilke, et il ne prétend pas, littérairement, atteindre à de plus grands accomplissements que les leurs: «J'ai souvent éprouvé un tel plaisir à regarder les petits métiers de la rue qu'il est possible que je satisfasse des personnes prenant à ce genre de spectacles et

<sup>320</sup> *Lettres à Rodin*, Émile-Paul Frères, 1931, 1ère édition Éditions Lapina, 1928, p. 127; cité par Jean-Patrice Courtois, art. cit., p. 13.

<sup>321</sup> Pour une brève tentative d'explication sociocritique de cette prédilection, voir ci-dessus, pp. 99-101 et 118-119.



marchandises le même plaisir que moi» (*J.i.*, p. 11), écrit-il dans le préambule du *Journal d'un inconnu*.

Plier le langage à sa main après en avoir éprouvé la souplesse, et en diriger habilement l'entrelacs: voilà qui est bien éloigné de l'injonction magique ou du tour de prestidigitation. Si Cocteau soutient qu'«il faut à tout prix guérir du soin maniaque d'écrire» (*Op.*, p. 156), c'est qu'il est lui-même affligé d'un incurable «complexe de Pénélope» qui le pousse à «défaire et refaire sans cesse» (*J.i.*, p. 128). Son exhortation est signe d'ambivalence plutôt que de déni. L'inspiré se révèle doublé d'un styliste exigeant dont l'élégance et l'économie résument le credo. Le style n'est pas pour lui synonyme de «belles périodes» (*D.ê.*, p. 134) mais d'ascétisme: méprisant les «arabesques» (*D.ê.*, p. 38) et les «guirlandes» (*J.i.*, p. 128) auxquelles il a déjà eu recours, il s'emploie à leur substituer l'angulaire et le géométrique. Il est d'avis que «la richesse réside en une certaine pénurie» (*D.ê.*, p. 134) et essaie d'éviter tout ce qui risquerait de porter atteinte à la sobriété recherchée: «Les mots riches de couleur et de sonorité sont aussi difficiles d'emploi que les bijoux voyants et que les teintes vives dans la toilette. Jamais une élégante ne s'en affuble.» (*ibid.*), affirme-t-il. Il ne craint pas au contraire de renchérir sur l'austérité et d'ajouter au dépouillement volontaire des obstacles artificiels qui imposeront au lecteur un effort supplémentaire, comme s'il voulait inscrire jusqu'au bout, à même le tissu du texte, l'histoire de sa fabrication, et qu'une côte analogue à celle, «à pic et interminable», qu'il a lui-même gravie soit reproduite et remontée à chaque nouvelle actualisation de l'oeuvre:

«J'ai remarqué, lorsqu'une histoire n'accroche pas l'esprit, qu'il avait tendance à lire trop vite, à savonner sa pente. C'est pourquoi, dans ce livre, je contourne mon écriture, ce qui oblige à ne pas glisser en ligne droite, à s'y reprendre à deux fois, à relire les phrases pour ne pas perdre le fil.» (*D.ê.*, p. 133)

Pour ainsi «tord[re] la phrase à sa façon» (*D.é.*, p. 134) et éliminer tout superflu, Cocteau se discipline. Il adjoint à son «instinct» une «méthode» qui, loin de le combattre, le prolonge en une sorte de circularité: «L'instinct demande à être dressé par la méthode, mais l'instinct seul nous aide à découvrir une méthode qui nous soit propre et grâce à laquelle nous pouvons dresser notre instinct.» (*R.o.*, p. 429) Cette méthode consiste dans le cas de Cocteau «à être rapide, dur, économe de vocables, à dérimier la prose, à viser longuement sans style de tir, et à faire mouche, coûte que coûte» (*D.é.*, p. 18). Sont bannies toutes les formes séduisantes de la facilité: le joli, le coulant, le mou, le décoratif et le fantaisiste. «La prose n'est pas une danse», écrit-il. «Elle marche. C'est à cette marche ou démarche qu'on reconnaît sa race, cet équilibre propre à l'indigène dont la tête porte des fardeaux.» (*D.é.*, p. 134) Ayant délaissé la chorégraphie convenue des «codes» pour répandre la «sueur» d'une «morale particulière» (*J.i.*, p. 17) qui en fait fi, l'écrivain se dépense en actions structurantes:

«Dérimer la prose, parce que les rimes y amollissent les angles, ou la rimer exprès coup sur coup. Tasser par des *qui* et des *que*, notre langue sujette à couler trop vite. L'endiguer par le contact de consonnes ingrates, par les syncopes de phrases trop longues, et de phrases trop courtes.» (*J.i.*, p. 128)

On ne trouve plus trace, dans cette énumération sonore où le geste est joint à la parole, de l'abandon et de la complaisance de l'inspiré traditionnel, mais on y trouve l'évocation d'un travail aride, mené d'une poigne solide et considéré avec la plus pointilleuse suspicion. «Ces efforts par lesquels [Cocteau] [s]'articule» (*ibid.*), c'est-à-dire par lesquels il se dit tout en s'organisant, l'articulation du langage coïncidant avec celle de l'espace intérieur, concourent au même résultat: ils dirigent l'impulsion et en contiennent les débordements. C'est là l'antithèse exacte de ce schème éjaculatoire au «caractère réflexe»<sup>322</sup> qui retient tant l'attention de la critique. Avoir l'oeil du charpentier sur l'échafaud du roi, s'attacher, comme l'ébéniste, au relief et au détail,

---

<sup>322</sup> Marie-Claude Schapira, étude citée, p. 53.

être choqué par les bijoux voyants et les teintes trop vives, viser longuement avant de tirer pour s'assurer de faire mouche: ce sont bien là plutôt les marques éloquentes de ce même regard critique dont on a pu déjà constater la présence chez Rilke. Songeant à sa jeunesse, Cocteau émet une réflexion qui aurait pu figurer dans la lettre à Hanns Ulbricht à côté de la mise en garde contre la «promiscuité lyrique» (Rilke, *Corr.*, p. 608) et le désordre qu'elle engendre: «Je me livrais, à l'aveuglette, aux dons qui, s'ils ne se canalisent pas, nous dispersent et correspondent à une vérole.» (*D.ê.*, p. 38)

La préoccupation première de Cocteau, lorsqu'il impose à son oeil cette attitude soudaine de sévérité qui condamne l'aveuglette et l'éparpillement tolérés, voire même encouragés, naguère n'est pas d'ordre esthétique. Reprenant un mot d'Oscar Wilde, l'écrivain précise que «la technique n'est que l'individualité» (*D.ê.*, p. 150), et assigne à cette dimension de l'écriture la même fonction expressive qu'aux autres, si bien qu'on pourrait lui appliquer cette remarque de Michel Collot: «Le travail sur le *signifiant*, si essentiel à l'écriture poétique moderne, n'est pas nécessairement au service d'une esthétique formaliste; il revêt, consciemment ou non, une fonction expressive.»<sup>323</sup> Pour Cocteau, il s'agit avant tout de respecter sa «ligne», notion qui prime dans sa poétique celles du fond et de la forme, et n'est pas loin de les unir. Il la définit comme le «style de l'âme» ou la «permanence de la personnalité» (*D.ê.*, p. 158). Signe de la «présence de l'artiste» (*ibid.*), qui doit l'emporter dans l'oeuvre sur celle du modèle, elle la reflète plus encore qu'elle ne cherche à représenter un quelconque référent. C'est à sa nudité révélatrice que tend le dépouillement: «Je conseille [...] aux jeunes d'adopter la méthode des jolies femmes et de *soigner leur ligne*, de préférer le maigre au gras. Et non de s'observer dans une glace, mais de s'observer tout court.» (*D.ê.*, p. 161) Cette ligne recelée par le texte équivaldrait à celle «que le graphologue sait extraire d'une écriture» (*D.ê.*, p. 160). Comme la

---

<sup>323</sup> *Op. cit.*, p. 177.

graphie, la manière de l'écrivain trahirait son identité; le style, «angle de vision» (*R.o.*, p. 492), inviterait toujours à reconnaître derrière lui la présence de l'oeil, sommet dissimulé de l'angle, foyer d'où naît la perspective. Une telle conception du style appelle le type d'analyse que propose Janine Chasseguet-Smirgel. Voulant élargir le champ de la critique textuelle grâce à la psychanalyse tout en évitant l'impasse de la méthode biographique, celle-ci suggère de «quitt[er] [...] le cadre des contenus instinctuels, auxquels fait défaut la spécificité, pour aborder l'étude d'une relation individualisée que l'on peut considérer comme un "style de vie" personnel» et d'«intégrer l'analyse du *contenu* inconscient de l'oeuvre, dans celle de l'écriture, de la forme»<sup>324</sup>. Son postulat rejoint d'ailleurs à tous points de vue la réflexion de Cocteau:

«N'importe quel fragment d'une oeuvre de Rembrandt ou de Bonnard, une seule phrase de Proust ou de Chateaubriand, une ligne de Mozart ou de Debussy, sont – au moins virtuellement – reconnaissables, tout comme une parcelle d'os permet à un naturaliste de reconnaître l'animal auquel il appartient, tout comme un graphologue est à même d'identifier un scripteur à partir d'un trait de plume. Le style, la forme, contiennent tout l'homme.»<sup>325</sup>

Contenir tout l'homme, c'est embrasser tant sa vie physique que sa vie psychique: c'est contenir la totalité de son corps, et c'est exactement ce qu'entend Cocteau. Le «style de l'âme» est un concept beaucoup moins éthéré que cette dénomination ne le laisse deviner. Cocteau, en réalité, associe le plus souvent la ligne à la «personnalité physique» (*D.ê.*, p. 159) ou à la «présence physique» (*J.i.*, p. 128), c'est-à-dire à une vie psychique qui n'existe qu'en tant qu'elle est incarnée. La comparaison avec la silhouette des jolies femmes indique cette orientation en attirant l'attention sur la polysémie d'un terme qui a probablement été retenu expressément pour cette raison. Grâce à son triple sens graphique, textuel et physique, le mot «ligne» est propre à

---

<sup>324</sup> *Op. cit.*, p. 61.

<sup>325</sup> *Id.*, p. 46.

suggérer une analogie entre l'oeuvre et le corps que l'habituel couple «fond/forme» ne peut faire ressortir.

Par la ligne s'opère donc le transfert du corps dans le texte. Elle est à la fois corps et texte; elle est ce qui, du corps, passe dans l'écriture. En voulant éviter tout ce qui corromprait cette ligne, en soignant son texte comme il soignerait son corps, Cocteau ne cherche qu'à ne pas trahir celui-ci. La ligne idéale est celle qui ne revêt ni ornement ni accessoire, et dit le mystère du corps (ou du moins ce que le pan de voile soulevé dans l'instant inspiré en a révélé) le plus directement possible. Ceci ne veut pas dire qu'elle l'explique, loin de là: elle se contente de le reconduire. Elle n'est pas révélation pure. D'ailleurs, voudrait-elle l'être qu'elle n'y arriverait pas, car, comme le fait remarquer Maurice Blanchot, «la profondeur ne se livre pas en face, elle ne se révèle qu'en se dissimulant dans l'oeuvre»<sup>326</sup>. Que ce soit sur le plan de la forme ou du contenu, la poétique de Cocteau ne rejette pas le masque. Le détour par le mythe qu'on reproche à l'écrivain, par exemple, ne va pas nécessairement à l'encontre d'un principe comme celui de la pureté de la ligne. Ce que Cocteau souhaite dépouiller en dénudant sa ligne, ce sont les médiations dénaturantes que peuvent dicter les influences extérieures, les conventions et le désir de plaire. Les masques semblables à ceux qu'emploie le travail du rêve (condensation, déplacement, figuration indirecte) n'ont pas à être retirés.

C'est sans doute à cause de ce désir du direct et de l'authentique que l'idée d'écrire sans contrôle, c'est-à-dire en minimisant le plus possible le risque de déformation, exerce une telle séduction sur Cocteau. Style automatique, la «plastique de l'âme» (*Op.*, p. 155) qu'il se propose n'a toutefois pas grand-chose à voir avec

---

<sup>326</sup> *Op. cit.*, p. 226.

l'écriture automatique. Ses résultats, si tant est qu'ils existent<sup>327</sup>, n'en ont pas l'aspect décousu, et, surtout, les circonstances de sa production sont différentes. Cocteau ne sollicite pas l'inconscient, comme le font les surréalistes, par une mise en condition artificielle. Tout au plus l'opium lui permet-il un temps, pour sonder l'eau du corps, «les raccourcis d'un plongeur noir» (*Op.*, p. 66), mais il est incapable d'écrire sous son influence. La «plastique de l'âme», si elle a en commun avec l'écriture automatique ce schème éjaculatoire dont il a déjà été question, comporte une autre dimension: elle est aussi «géométrie vivante» (*Op.*, p. 155) et «style des chiffres» (*Op.*, p. 14). Ces expressions imagées évoquent une précision, une absence de flou, une rigueur qui tranchent avec l'idée d'une projection aléatoire et désordonnée. Ce qui en ressort, c'est l'évitement du choix, la substitution de l'efficacité absolue à la manie épuisante de Pénélope, la suspension d'un souci devenu inutile, bref, le soulagement de tous les maux qui constituent la douleur d'écrire: «Je voudrais ne plus me soucier d'écrire bien ou mal» (*Op.*, p. 14), déclare Cocteau. La géométrie présente l'avantageuse certitude que procure cette «impossibilité-de-faire-autrement» dont parlait Rilke<sup>328</sup>: contrairement à l'écriture automatique, qui se définit comme absolue liberté, elle se veut nécessité absolue, fatalité. Elle est le vrai, l'irréfutable, l'épuré: «Lecture de procès-verbaux, de mathématiciens, de géomètres, de spécialistes en quelque branche que ce soit. Supprimer toute autre lecture» (*Op.*, p. 156), s'enjoint Cocteau, fébrile.

Si cette écriture est flux, c'est d'un flux cristallisé dans le mouvement même de son jaillissement qu'il s'agit<sup>329</sup>:

---

<sup>327</sup> Les oeuvres qui s'en rapprochent le plus seraient vraisemblablement *Les Enfants terribles*, «nés en 17 jours avec des fautes de style, d'orthographe auxquelles [Cocteau] n'ose pas toucher» (*Op.*, p. 155), et, bien sûr, *L'Ange Heurtebise*.

<sup>328</sup> Voir ci-dessus, p. 144.

<sup>329</sup> Il serait peut-être possible (je ne m'y risquerai pas) d'établir un lien entre ce projet stylistique et la recherche rilkéenne d'une figure «qui vous retire certaines choses, vous les arrache en quelque sorte des mains (pour peu qu'elles fussent là), pour les reconnaître siennes» (voir ci-dessus, p. 181).

«Avoir [...] [u]n style qui ne naisse que d'une coupe de moi, d'un durcissement de la pensée par le passage brutal de l'intérieur à l'extérieur. Avec cette halte ahurie du taureau sortant du toril. Exposer nos fantômes au jet d'une fontaine pétrifiante, ne pas apprendre à figoler des objets ingénieux mais à pétrifier au passage n'importe quoi d'informe qui sort de nous. Rendre volumineux des concepts.» (*Op.*, p. 155)

Ce taureau sortant du toril peut faire songer par association à quelque Minotaure ayant trouvé par mégarde l'issue du labyrinthe du corps. Il représente probablement plus directement une allusion aux scènes de corrida peintes par Picasso, cet artiste qu'admire tant Cocteau et qui semble bien près de réaliser en peinture, de façon exemplaire, l'idéal de l'écrivain:

« Stendhal a bien raison d'écrire qu'une femme montait en voiture avec génie. L'emploi du mot «génie» blesse notre avarice d'éloges.

Or jamais un poète – peintre par exemple – ne dépense davantage son génie que dans certaines farces, certaines charades, certains déguisements improvisés qui le rendent suspect aux esprits lourds et par quoi il s'exprime sans l'entremise d'aucun des calculs ni d'aucune des matières mortes indispensables à la durée d'une oeuvre d'art.

C'est cette minute flamboyante de lyrisme, cet incendie, pur de tout cet ennui qui exerce une fascination sur les graves imbéciles, que Picasso parvient à fixer dans certaines oeuvres.» (*Op.*, pp. 143-144)

Ce que Cocteau décrit là, c'est le style pur de l'inspiration, jaillissement de la vie côtoyant la mort, exigence de la mort au sein même de la vie. L'arrivée du taureau dans l'arène, sa mort fêtée, personnelle, triomphale, contrastent justement avec ce passage du *Journal d'un inconnu* où Cocteau fustige l'intelligence: «[...] l'intelligence n'est pas mon fort. Elle me paraît être une forme transcendante de la bêtise. Elle complique tout. Dessèche tout. C'est le grand bouc qui mène les troupeaux à l'abattoir.» (*J.i.*, p. 189) À la mort conformiste dans le troupeau, Cocteau préfère celle que l'on trouve sous les applaudissements des loges: car c'est lui, ultimement, qu'il cherche à pétrifier.

Mais cet idéal d'instantanéité absolue demeure un fantasme auquel les fumées de l'opium donnent seules l'aspect d'un projet réalisable. Si un «contrôle [...] trop vigilant» risque d'«ôte[r] à l'oeuvre sa transcendance», un contrôle «trop faible [...] la laisserait au stade du rêve et la priverait du contact humain» (*J.i.*, p. 26). Pour assurer ce contact et garantir à l'oeuvre une certaine durée, calculs conscients et matières mortes doivent entrer en jeu. À l'opposé de cette sorte de calcul intelligent, la géométrie vivante ne ferait appel qu'aux «chiffres qui nous habitent et dont le calcul se fait tout seul» (*D.ê.*, p. 74). Ces chiffres ne sont pas ceux de la comptabilité: ils ressemblent bien davantage à un chiffre personnel, entrelacement de lettres initiales dont l'écrivain marque son texte et qui identifie celui-ci à jamais. Même si leur arithmétique tombe souvent juste, elle ne suffit pas et vient à manquer. Et alors, nul jargon objectif de spécialiste, nulle formule de mathématicien, nul nombre d'or ne peut la remplacer. Ne reste que le langage à perte de vue, nouveau labyrinthe dans lequel l'écrivain s'engage, et la multitude des choix. Contre le procès verbal que sa conscience du langage et de sa propre insuffisance lui intente, Cocteau ne peut rien: il est condamné à être à la fois Thésée et Pénélope. Comme le premier, comme la seconde, et même comme son lecteur éventuel, il doit «s'y reprendre à deux [ou à plusieurs] fois [...] pour ne pas perdre le fil». Entre l'utopie stylistique de la fontaine pétrifiante et ces hésitations laborieuses se creuse un fossé infranchissable, et Cocteau doit être particulièrement hanté par cette contradiction pour avoir accroché au mur de sa chambre un dessin à la plume de Victor Hugo qui n'est autre qu'«une recherche maniaque de son monogramme» (*D.ê.*, p. 105). Lui-même déchiré entre l'idéal d'un style monogrammique et sa recherche maniaque, Cocteau n'aurait pu choisir meilleure image pour représenter le paradoxe de sa propre condition créatrice.



On conçoit ainsi que Daniel Leuwers soit tout à fait en droit de se poser la question suivante: «Jean Cocteau: Orphée ou orfèvre?»<sup>330</sup> Mais la façon dont il y répond n'est pas entièrement satisfaisante:

«Il serait abusif de ne voir en Cocteau poète qu'un adepte de l'inspiration et de ses procédés faciles. Sous l'oiseleur se cachait un orfèvre soucieux de sortir des sentiers battus et pour qui la poésie, loin des faux mythes, résida un temps dans un "plain-chant" fort hostile à la suprématie des muses et plutôt attentif aux soubresauts de notre "vocabulaire" pulsionnel.»<sup>331</sup>

Ne serait-on pas tenté de faire valoir que Cocteau est à la fois Orphée et orfèvre, l'un n'excluant pas l'autre, et que ce sont justement les soubresauts de son vocabulaire pulsionnel qui président à son inspiration? On pourrait dès lors cesser de départager en lui celui qui donne le primat aux mots et celui qui parle d'inspiration, celui qui travaille et celui que le travail travaille. Il n'y aurait plus deux Cocteau mais un Cocteau double, à l'instar de l'hermaphrodite ou de Janus, ambivalent jusqu'à la contradiction et se sachant tel, osant parfois se remettre lui-même fondamentalement en question: «N'ai-je pas laissé ma barque dériver sous prétexte qu'il fallait mal conduire sa barque?» (*J.i.*, p. 35) Ceux qui seraient prêts à condamner trop rapidement l'Orphée «romantique» pour n'accorder quelque crédit qu'à l'orfèvre se trouvent à négliger l'une des particularités essentielles de l'oeuvre de Cocteau<sup>332</sup>. Si

---

<sup>330</sup> Titre de l'article cité.

<sup>331</sup> Art. cit., p. 61.

<sup>332</sup> Ce faisant, ils négligent également l'une des particularités essentielles du romantisme. Car le paradoxe de Cocteau, qui est aussi celui de Rilke, n'est pas neuf: il figure, tel quel, au coeur de la réflexion poétique de l'école d'Iéna. Au fragment 37 du *Lycée*, Friedrich Schlegel recommande l'atteinte d'un équilibre entre un enthousiasme vivifiant, mais incompatible, comme Cocteau le fait remarquer au sujet des visions que suscite l'opium, avec la communication, et une «auto-limitation» qui préserve l'artiste d'une facilité subjective dans laquelle ne peuvent se complaire que les «jeunes génies» fourvoyés et les «vieux bousilleurs»: «Pour pouvoir bien écrire d'un objet, il ne faut plus y être intéressé; la pensée qu'on veut exprimer avec lucidité doit être entièrement dépassée, à proprement parler ne plus occuper. Aussi longtemps que l'artiste s'abandonne à l'invention et à l'enthousiasme, il se trouve, du moins pour communiquer, dans un état illibéral. Il voudra tout dire; c'est là une tendance fautive des jeunes génies, et un vrai préjugé des vieux bousilleurs. C'est méconnaître la valeur et la dignité de l'auto-limitation, qui est cependant, pour l'homme comme pour l'artiste, la tâche première et dernière, la plus nécessaire et la plus haute. [...] Il ne faut toutefois se

l'importance relative qui est accordée dans sa poétique à l'inspiration et au travail a de quoi étonner, il ne faut pas oublier que cette répartition est probablement influencée par la conformation même de son écriture. Cocteau est un écrivain au style vif et, souvent, très spirituel. Il déteste qu'on lui décerne ce qualificatif, mais c'est sans doute à cause de la connotation intellectuelle et ludique que ce mot a pour lui. Cocteau a de l'esprit, mais ce n'est pas de cet «esprit français» qu'il ne prise guère, «jeu de "salon"» consistant principalement en un «art de la pointe»<sup>333</sup>, qu'il s'agit. C'est d'une sorte d'esprit apparentée à celle-là par son côté étudié qu'il se défend d'avoir fait montre dans les poèmes d'*Opéra*:

«Reproche des calembours d'*Opéra*. C'est confondre calembours et coïncidences. *Opéra* est un appareil distributeur d'oracles, un buste qui parle, un livre oraculeux. Je fouille. Ma bêche rencontre une forme dure. Je la découvre et la nettoie. *L'ami Zamore de Madame du Barry* est une fatalité; ce n'est pas un jeu de mots.» (*Op.*, pp. 85-86)

---

garder que de trois erreurs. Ce qui apparaît et doit apparaître purement arbitraire, et donc irrationnel ou supra-rationnel, n'en est pas moins tenu d'avoir sa nécessité et sa raison; sinon la verve devient caprice, l'illibéralité s'introduit, et l'auto-limitation devient auto-négation. Deuxièmement: il ne faut pas trop se hâter de se limiter, et laisser d'abord place à l'auto-création, l'invention et l'enthousiasme jusqu'à leur achèvement. Troisièmement: il ne faut pas se limiter à l'excès.» (Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, pp. 84-85)

Cette nécessité d'auto-limitation va de pair avec une valorisation du métier qui n'est pas moins grande que chez Rilke: «On croit souvent dénigrer les auteurs par des comparaisons avec les fabriques. Mais le véritable auteur ne doit-il pas aussi être un fabricant? Ne doit-il pas consacrer sa vie à l'entreprise de modeler des matériaux littéraires en des formes supérieurement adaptées et utiles? Combien on souhaiterait à maint gribouilleur ne serait-ce qu'un peu du labeur et du soin auxquels nous ne prêtons plus qu'à peine attention dans l'usage de l'outil le plus banal!» (fragment 367 de l'*Athenaeum*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 158). L'orfèvre au regard critique est donc, somme toute, aussi romantique que l'Orphée aveuglé, et Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy s'appliquent à dissiper le préjugé selon lequel les romantiques auraient méconnu l'artificialité du processus de production de l'oeuvre: «[...] contrairement à ce que laisse croire une imagerie vulgaire, le romantisme effectue la rupture décisive du Sujet avec toute "naturalité": même si la production de l'oeuvre est toujours pensée selon l'archétype de l'engendrement naturel, organique, ce qui spécifie désormais la subjectivité, c'est la production comme telle, le pro-ducere hors d'un donné naturel de cela (celui) qui se pro-duit lui-même. Et cette production est toujours institution et constitution de sa forme, mise en forme, *Bildung* ou *Gestaltung*.» (*op. cit.*, p. 375)

<sup>333</sup> J.-B. Pontalis, «Note liminaire», dans Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, «Connaissance de l'Inconscient», 1988, p. 34.

Il serait dans son cas beaucoup plus juste de parler de cette autre forme d'esprit auquel se sont intéressés les romantiques allemands et, plus tard, Freud, le «Witz», terme qui désigne autant la faculté que son produit et que l'on traduit généralement par «mot d'esprit» ou, comme l'a proposé Lacan, par «trait d'esprit»<sup>334</sup>. La notion de «Witz» n'exclut pas le calembour, mais elle permet d'envisager le jeu de mots précisément sous le jour que Cocteau privilégie: elle fait de lui l'incarnation même de la fatalité dans le langage. Soubresaut de notre vocabulaire pulsionnel au même titre que le rêve<sup>335</sup>, le mot d'esprit vient à l'idée plus qu'il n'est fait:

«On dit, il est vrai, qu'on "fait" un mot d'esprit, mais on sent qu'à cette occasion on a une conduite différente de celle qu'on a quand on porte un jugement, quand on fait une objection. Le mot d'esprit a, d'une façon tout à fait remarquable, le caractère d'une "idée qui vient" involontaire. [...] On ressent [...] quelque chose d'indéfinissable, que je comparerais le plus volontiers à une absence, à une brusque mise au repos de la tension intellectuelle, et puis d'un seul coup le mot d'esprit est là, généralement en même temps que son habillement.»<sup>336</sup>

Formé «à la vitesse de l'éclair» et lié à l'acquisition d'«un savoir-voir immédiat, absolu» grâce auquel «la vue plong[e] [...] directement sur la capacité productrice d'oeuvres»<sup>337</sup>, il incite par son caractère de trouvaille à valoriser l'inspiration au détriment du travail. Le style de Cocteau est donc, lorsqu'il adopte la forme particulière du mot d'esprit, spirituel au sens le plus aérien du terme. Il est, dans ce jaillissement ponctuel, style inspiré, «oraculeux»<sup>338</sup>. Le mot d'esprit fonde et entretient, par chacune de ses occurrences, l'utopie de la fontaine pétrifiante: dans le fragment se réalise le fantasme de l'instantané. Chaque fois, l'ivresse de la minute

<sup>334</sup> Voir J.-B. Pontalis, *ibid.*

<sup>335</sup> Sur la concordance entre technique du mot d'esprit et travail du rêve, voir Freud, *op. cit.*, pp. 174-175 et 289-322.

<sup>336</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, pp. 302-303.

<sup>337</sup> Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, pp. 75-76.

<sup>338</sup> Et plus que jamais respiratoire, si l'on en croit Friedrich Schlegel: «Les Romains savaient que le Witz est une faculté prophétique; ils l'appelaient le nez.» (Fragment 126 du *Lycée* dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 97)

flamboyante de lyrisme est recréée. Les romantiques allemands l'ont bien senti, qui définissent le Witz comme «génialité fragmentaire» et le rapprochent du «style vierge»<sup>339</sup>. Grâce à ce qui s'avère être une «expérience de [...] non-maîtrise de l'"outil" langagier»<sup>340</sup>, il devient possible d'accéder à ce que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy appellent un «savoir autre» (et à un savoir de l'autre, pourrait-on ajouter): «[...] le Witz constitue comme l'autre nom et l'autre "concept" du savoir, ou le nom et le "concept" du savoir autre: c'est-à-dire du savoir autre que le savoir de la discursivité analytique et prédicative»<sup>341</sup>. La «forme dure» du mot d'esprit ouvre des horizons insoupçonnés à la connaissance, tout en déjouant la raison critique. Par conséquent, il n'est pas étonnant que le pouvoir et le rôle de celle-ci soient remis en question à la suite d'expériences répétées de ce type. Le savoir autre et le savoir de l'autre sont ceux qui fascinent Cocteau, et c'est cet intérêt primordial qui donne la clef de sa poétique. Toute son oeuvre pourrait, en ce sens, porter le titre de *Journal d'un inconnu*.

Orphée et orfèvre, Cocteau est bien obligé de l'être du moment où il ne limite pas son oeuvre à une juxtaposition de fragments. À toutes ces «formes dures», il doit assigner une place dans un ensemble organisé. En lisant un passage où il parle des mots, on se rend compte qu'il se trouve en fait à réconcilier, dans une perspective beaucoup plus large, les deux visages de sa création et à révéler le secret de leur équilibre: «Les mots ne doivent pas couler: ils s'encastrent. C'est d'une rocaille où l'air circule librement qu'ils tirent leur verve.» (*D.ê.*, p. 134) En pratique, le style de Cocteau résulte, comme celui de Rilke, d'un compromis dont sa poétique, quoi qu'on

---

<sup>339</sup> Friedrich Schlegel, fragments 9 et 104 du *Lycée*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, pp. 82 et 93.

<sup>340</sup> Jean-Claude Lavie, «Préface», dans Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 20.

<sup>341</sup> *Op. cit.*, p. 75.

en dise, porte les traces à plus d'un endroit<sup>342</sup>: compromis entre spontanéité de l'air et figinologie du jardinier paysagiste, entre roc et rocaille, entre éclair et syntaxe<sup>343</sup>, entre la «pensée faite chair» et le «soin maniaque d'écrire» (*Op.*, p. 156), entre l'inspiration et le travail.

---

<sup>342</sup> Les romantiques d'Iéna, qui ont pratiqué le genre du fragment, genre «witzig» par excellence, n'ont pas davantage réalisé l'utopie de la fontaine pétrifiante, utopie dont ils n'ont, d'ailleurs, pas été dupes. D'une part, ils affirment que le Witz doit être «poétisé» (fragment 116 de l'*Athenaeum*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 112); d'autre part, ils mettent en garde contre une exploitation abusive du fragment même, résultat d'une poétisation minimale qui vaut, selon Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, «comme projection *immédiate* de ce que pourtant il inachève» (*op. cit.*, p. 63): «Tout se passe [...] comme si, dans un certain abus du fragment, était incriminé silencieusement l'effacement de toute problématique formelle ou, cela revient au même, comme si l'approfondissement de la question de la forme visait dans le fragment l'utopie d'une transparence formelle, coupable en somme d'avoir autorisé le fragment à se donner un peu trop simplement comme la forme adéquate à l'expression du sujet.» (*id.*, p. 184) Conscients de ce qu'«entre la connaissance la plus intuitive, la claire vision de ce qu'il faut produire, et l'achèvement, la distance reste toujours infinie» (fragment 432 de l'*Athenaeum*, *op. cit.*, p. 174), les romantiques allemands acceptent le compromis dont souffre Cocteau. Comme lui, ils se bornent à éviter l'«ornement» et les «oripeaux» superflus (voir fragments 103 du *Lycée* et 173 de l'*Athenaeum*, *op. cit.*, pp. 93 et 121). Ainsi, comme le font remarquer Lacoue-Labarthe et Nancy, «[l]a production des oeuvres n'est pas encore, n'est jamais ce qu'elle est et doit être essentiellement: l'auto-production égale à soi de l'Oeuvre-Sujet, de l'Oeuvre-Savoir-de-soi» (*op. cit.*, p. 78).

<sup>343</sup> L'expression «Syntaxe de l'éclair» est de Saint-John Perse; je l'emprunte à l'étude de Max Loreau, «Habiter la gorge d'un dieu», *op. cit.*, p. 185.

### 3. Le terme du processus: le livre-corps

Parvenus au terme de ce processus que je me suis attachée à décrire au long du présent chapitre, Rilke et Cocteau en reviennent d'une certaine manière à son point de départ. Ils n'auront trouvé la sortie du labyrinthe que pour mieux le reconstruire à l'extérieur d'eux-mêmes. Au labyrinthe corporel est substitué un labyrinthe textuel qui le transpose et le reproduit tout à la fois. La poétique des deux auteurs se trouve ainsi centrée sur ce qui deviendra l'un des thèmes fondamentaux de la poétique moderne, qui conçoit le texte comme un équivalent symbolique du corps. «Le texte a une forme humaine, c'est une figure, un anagramme [...] de notre corps érotique», écrit par exemple Roland Barthes, en 1973, dans son essai *Le Plaisir du texte*<sup>344</sup>. Essayant d'«imaginer une esthétique du plaisir textuel», le critique évoque un concept, celui de «l'écriture à haute voix»<sup>345</sup>, qui n'est pas sans s'apparenter à l'idéal littéraire de Cocteau et rappelle certaines images de la poésie rilkéenne<sup>346</sup>:

«[C]e qu[e] [l'écriture à haute voix] cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde: l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage.»<sup>347</sup>

La perspective de jouissance mise à part, ce programme encore irréalisé, que Barthes attribue à des écrivains tels qu'Artaud et Sollers, semble dériver d'un courant dans lequel s'inscriraient également en partie les spéculations de Rilke et de Cocteau. Si ces dernières portent sur le corps érotique, c'est au sens le plus large qu'on puisse accorder à ce mot: pour les deux écrivains, le livre prolonge certes un corps de plaisir et de désir, mais aussi, et peut-être même surtout, un corps empli de toutes les «peurs

<sup>344</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, «Points/Essais», 1973, p. 30.

<sup>345</sup> *Id.*, p. 104.

<sup>346</sup> Voir par exemple ci-dessus, p. 148.

<sup>347</sup> *Op. cit.*, p. 105.

oubliées» (*C.M.L.B.*, p. 76) de l'enfance, peurs qui resurgissent sous la forme d'étranges maladies «pren[ant] les caractères de celui qu'elle[s] attaque[nt]» et «[allant] chercher en chacun avec une sûreté de somnambule le péril qui le menace au plus profond de lui-même» (*C.M.L.B.*, p. 75). Ce corps où psyché et soma sont si étroitement liés que l'un ne cesse d'influer sur l'autre détermine quel visage prendra l'oeuvre, mais il subit aussi les retombées de son propre travail. Lieu du processus de création, il est créé par lui, si bien qu'avant de se refléter dans un livre-corps qui le fera accéder à la pérennité, il se fait lui-même texte à déchiffrer, corps-livre où s'écrivent sous l'effet d'une mystérieuse interaction les premiers caractères de l'oeuvre à venir.

Ce phénomène se trouve sensiblement éclairé par les travaux que Freud et son collègue Joseph Breuer ont menés, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sur les troubles hystériques et leur genèse. Bien qu'aucun lien direct ne soit établi dans leurs *Études sur l'hystérie* (1895)<sup>348</sup> entre cette maladie et le processus de création, il est possible d'inférer aisément un tel lien. Au fil des recherches, Freud en arrive effectivement au constat que les «fantasmes ou rêveries diurnes sont les prodromes des symptômes hystériques, du moins d'un certain nombre d'entre eux»<sup>349</sup>, et l'on se souviendra que c'est à ces mêmes rêveries diurnes qu'il rattache l'écriture de fiction dans son célèbre essai de 1908, *Le Créateur littéraire et la fantaisie*<sup>350</sup>. S'étant aperçu avec Breuer que «c'est de réminiscences surtout que souffre l'hystérique»<sup>351</sup> - c'est-à-dire que celui-ci souffrirait très exactement de ce sur quoi l'écrivain édifie son oeuvre - , il prête à ses symptômes une valeur symbolique: «[...] en réalité une série ininterrompue de *résidus mnémoniques* inchangés, que des incidents générateurs d'émotions et des actes

<sup>348</sup> Joseph Breuer et Sigmund Freud, *Études sur l'hystérie*, Paris, Presses Universitaires de France, «Bibliothèque de psychanalyse», 1956.

<sup>349</sup> Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, éd. cit., p. 419.

<sup>350</sup> Voir introduction, pp. XIII-XIV.

<sup>351</sup> Joseph Breuer et Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 5.

mentaux ont laissés, aboutit aux symptômes hystériques – leurs *symboles mnémoniques*.»<sup>352</sup> Cette symbolisation corporelle suscitée par la «pression du non-dicible»<sup>353</sup> est à ce point semblable à l'activité de symbolisation qui fonde la littérature que Freud a maintes fois recours, dans ses explications, à des métaphores qui tendent à les identifier. Il parle notamment des «créations de la névrose»<sup>354</sup>, désigne du nom de «thème[s]»<sup>355</sup> les groupes de matériaux mnémoniques entourant le noyau pathogène à l'origine de l'hystérie, et fait observer que le symptôme «a, lui aussi, "son mot à dire"»<sup>356</sup>; remarquant l'apparition et la disparition de chaque symptôme à des moments précis de l'analyse, il note que «le texte est, en quelque sorte, précisé par l'illustration»<sup>357</sup>. Le symptôme est figuration: il remplace la narration, et cela est si vrai que la verbalisation le soulage, l'avènement du récit rendant son illustration redondante, partant inutile:

«[...] nous découvrîmes [...] que *chacun des symptômes hystériques disparaissait immédiatement et sans retour quand on réussissait à mettre en pleine lumière le souvenir de l'incident déclenchant, à éveiller l'affect lié à ce dernier et quand, ensuite, le malade décrivait ce qui lui était arrivé de façon fort détaillée et en donnant à son émotion une expression verbale.*»<sup>358</sup>

Pour guérir un hystérique, il faudrait donc déchiffrer le texte qu'il a sur le corps.

Il n'est pas étonnant que l'écriture, qui vise à extérioriser un matériel provenant de la même source profonde, soit parfois accompagnée de symptômes étonnamment semblables à ceux des névrotiques. Le texte littéraire est, comme le symptôme, une illustration de cette vie de l'inconscient qui le sous-tend. Comme il implique une

---

<sup>352</sup> *Id.*, p. 241.

<sup>353</sup> J'emprunte cette expression à la préface de Jean-Claude Lavie, «Les mots en jeu», dans Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, éd. cit., p. 16.

<sup>354</sup> Joseph Breuer et Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 242.

<sup>355</sup> *Id.*, p. 233.

<sup>356</sup> *Id.*, p. 240.

<sup>357</sup> Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, éd. cit., p. 448.

<sup>358</sup> Joseph Breuer et Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 4.



verbalisation, son efficace est supérieure à celle du symptôme psychosomatique, mais il ne comporte pas l'effet de liquidation escompté lors d'une analyse. On comprend mieux que Rilke ait tant redouté de se soumettre à un tel traitement. Au courant des travaux de Freud, il n'a pas voulu risquer de perdre, en tout ou en partie, le noyau générateur de son oeuvre. À la liquidation cathartique de la thérapie, il préfère un travail qui, s'il exploite les mêmes données que l'analyse, n'a qu'accessoirement un effet thérapeutique: «[...] [mon travail] a été d'emblée, en un sens, comme un auto-traitement; il est vrai que, dans la mesure même où il s'est développé et a gagné en autonomie, il perd son pouvoir thérapeutique et, de ses égards, fait des exigences» (*Corr.*, p. 193), confie-t-il à Lou Andreas-Salomé. Évitant les «fouilles complètes» (*Corr.*, p. 192) de la médecine, il dit vouloir, malgré les divers malaises dont il souffre, «attendre qu[e] [sa nature] fasse elle-même le saut décisif» (*Corr.*, p. 138). L'image du saut, qui est aussi employée dans la lettre sur le cheval blanc pour décrire le mouvement de l'inspiration, associe implicitement cette émergence particulière au soulagement souhaité. L'inspiration apparaît porteuse d'un savoir qui, en mettant fin à une distraction intérieure dont Rilke se plaint régulièrement et qu'il ne dissocie pas de ses maux corporels - «Il se peut que la perpétuelle distraction intérieure dans laquelle je vis ait des causes en partie physiques, un sang trop pauvre» (*Corr.*, p. 183) - , suspendrait probablement ceux-ci du même coup: «Maintenant je me *sais* de nouveau. C'était bien une espèce de mutilation de mon coeur, que les *Élégies* ne fussent pas là» (*Corr.*, p. 502), constate-t-il à la suite de la tempête de Duino. Que ses misères physiques soient éminemment poétiques, il ne le sait que trop et s'en désole:

«[...] une âme vouée à trouver l'harmonie dans les immenses excès de l'art devrait pouvoir compter sur un corps qui ne la singe en rien, qui soit précis et pur de tout excès. Ma nature physique risque de devenir la caricature de ma nature spirituelle.» (*Corr.*, p. 193)

Ce faisant, il voit juste et trace par avance le triste tableau de sa mort. Tel un second Orphée, il sera finalement dévoré par ses lions intérieurs<sup>359</sup>. Emporté par la leucémie, il mourra en effet des dangers mêmes de son aventure poétique, tels qu'il a si bien su les dépeindre plusieurs années avant d'y succomber, dans une lettre où il explique à Magda von Hattingberg quels écueils menacent ses amours:

«[...] il faudrait que la délaissée fût une espèce de fiancée de marin, n'ayant aucune idée des dangers, des destins, des aventures dont celui qu'elle aime reviendra peut-être (peut-être!) un jour, ou au milieu de la nuit, sombrement laconique, les sens comblés d'images étrangères, de goûts, d'émotions étrangères, incapable des semaines durant de s'exprimer sur tout cela, et comme habité par un sang aliéné.» (*Corr.*, p. 302)

Il mourra le sang aliéné par tout cet indicible que son oeuvre n'aura pas réussi à épuiser, par tout cet étranger qu'il recèle et qu'il se sera, pour une grande part, volontairement incorporé, soucieux jusqu'à la fin d'enrichir son sang trop pauvre de toutes les images du monde, au point que ce sang en vienne à s'étranger de lui-même, emporté lui aussi par les immenses excès de l'art<sup>360</sup>.

Cocteau parle également volontiers de ses maux, dont certains permettent d'esquisser quelques éléments de ce que l'on pourrait appeler une «poétique corporelle». Sujet à des crises d'asthme et à des problèmes cutanés, «urticaire» (*D.ê.*, p. 129) ou eczéma, il souffre dans son souffle et sur sa peau ce que Rilke éprouvait dans son sang, et observe que ces troubles «profite[nt] de [la] vie végétative» qu'il s'impose pour «faire le point» et «prospector en [lui]-même» (*D.ê.*, p. 129). Dans son cas comme dans celui des patients de Freud et de Breuer, c'est lorsque le mystère est

---

<sup>359</sup> Pour ce qui est d'Orphée, cf. Gilbert Durand: «Bastide remarque que tous les héros musiciens, Marsyas, Orphée, Dionysos et Osiris meurent le plus souvent déchirés par la dent des fauves» (*op. cit.*, p. 90).

<sup>360</sup> Cf. également ces vers prémonitoires, qui datent de 1908: «[...] Cela peut arriver à chacun / ayant lancé son sang dans une oeuvre de longue haleine / de ne plus pouvoir le maintenir si haut / et qu'il retombe désormais sans valeur, suivant son poids. / Car il existe quelque part une / vieille inimitié entre la vie et l'oeuvre.» («Pour une amie», *Requiem*, dans *Poésie*, p. 307)

le plus près d'être cerné que les symptômes semblent s'intensifier. On peut lire en effet dans les *Études sur l'hystérie* que «la virulence [du] symptôme [...] croît à mesure que l'on pénètre plus profondément dans l'un des souvenirs à action pathogène, atteint son point culminant peu avant la narration de ceux-ci et s'atténue tout à coup, voire disparaît tout à fait, pendant un temps, une fois le récit achevé.»<sup>361</sup> Comme l'introspection nécessaire à l'écriture suppose elle aussi l'exploration de la zone trouble où se joue la genèse de l'hystérie, il peut arriver qu'elle entraîne, en progressant, le même crescendo de malaises physiques que l'analyse. Le moment de l'inspiration coïnciderait alors avec le point culminant de cette montée, dans la mesure où il correspond à la proximité maximale du souvenir et de l'inconscient<sup>362</sup>. La façon dont Cocteau décrit l'état poétique tend à justifier cette idée, puisqu'il l'assimile à l'«éclosion de souvenirs libres de se combiner, de se nouer, de se déformer jusqu'à prendre corps à notre insu et à nous devenir une énigme»<sup>363</sup>. Le corps auquel l'écrivain fait allusion ici est manifestement celui de l'oeuvre, mais les souvenirs peuvent en prendre d'autres. Leur éclosion peut avoir lieu sur la peau, où elle s'avère particulièrement énigmatique. Il n'est, de ce point de vue, pas insignifiant que Cocteau, à nouveau, emploie précisément le mot «énigme» pour qualifier ses «crise[s] de peau» (*D.ê.*, p. 91): «Autant d'énigmes dont je suis l'objet et qui me mettent le nez dans mon ignorance.» (*D.ê.*, p. 88) Le «branle-bas» (*D.ê.*, p. 90) de l'eczéma reflète chez lui fidèlement le branle-bas inconscient. Aussi dit-il de la souffrance ce qu'il a coutume de dire du travail poétique: «Cette souffrance me travaille depuis sept mois comme un orfèvre une orfèvrerie.» (*D.ê.*, p. 91) Le principal récit qu'il fait d'un de

---

<sup>361</sup> *Op. cit.*, p. 240.

<sup>362</sup> Didier Anzieu, lorsqu'il traite du «saisissement», évoque d'ailleurs la somatisation qui peut y être reliée: «Qu'est-ce qui se dissocie dans ce qu'on appelle communément l'inspiration? [...] Une autre dissociation concerne le Moi lui-même, en tant qu'il assure l'intégration de la psyché dans le soma (autrement dit la résidence de l'esprit dans l'organisme): c'est la dissociation du Moi psychique et du Moi corporel, avec les sentiments d'étrangeté, les manifestations somatiques qui s'ensuivent.» (*op. cit.*, pp. 100-101)

<sup>363</sup> Voir chapitre I, p. 68.

ses épisodes morbides ne laisse guère planer de doute à ce sujet. Crise de peau et crise inspiratoire s'y répondent si exactement que c'est au plus fort du «désastre» (*ibid.*) épidermique que Cocteau sent «la presse» (*ibid.*) de mener à bien un projet de poème qu'il se promettait de réaliser depuis longtemps. Il procède alors à une «récolte» (*D.ê.*, p. 91) dont il s'étonne lui-même. Mais il faut se garder d'associer trop étroitement ces phénomènes de somatisation au seul moment de l'émergence. Ils peuvent en fait accompagner l'ensemble du travail de l'écriture. Dès que Cocteau, comme son Orphée, se met en devoir de «retourne[r] [sa] peau» pour «traque[r] l'inconnu» (*Orph.1*, p. 24), sa peau peut, à tout moment, se retourner contre lui.

La nature même de son affection, comme celle de la maladie de Rilke, est loin d'être indifférente. La «constellation rouge» (*D.ê.*, p. 87) que dessinent les lésions eczémateuses sur la main droite et la poitrine rappelle la bouche inscrite comme une tache de lèpre sur la main droite du héros du *Sang d'un poète* ainsi que la «cicatrice étoilée» de son omoplate gauche<sup>364</sup>. La maladie de l'âge mûr - «Ne sont-ce pas les misères de l'âge qui débutent?» (*D.ê.*, p. 86) – se fait l'écho de l'épisode filmique antérieur: dans l'une comme dans l'autre, l'oeuvre s'étale d'abord sur la peau, s'inscrivant en caractères horribles sur ce premier lieu de sa manifestation. Pour se débarrasser de cette lèpre, l'écrivain doit en couvrir le papier et en faire un texte. Il doit cesser d'«[être] l'objet» de l'énigme et la traiter à son tour en objet:

«Toujours est-il que je souffre depuis six mois chaque minute, que je vois le mal prendre toutes les formes, déjouer la médecine, et que je reste alerte et courageux. Écrire ces lignes me soulage. [...] C'est à se demander, puisque le travail nous travaille et que nous en sommes bien irresponsables, si ce n'est point un réflexe défensif contre le mal qui me force à écrire ce livre-là.» (*D.ê.*, p. 85)

---

<sup>364</sup> Voir étude particulière, chapitre I, pp. 52-53.

Le texte devient alors un cataplasme, une seconde peau qui vient se substituer à la chair rongée: «Ah! que je voudrais me porter bien. Brasser à pleines mains des pièces, des films, des poèmes. Rendre la chair de mon papier si ferme que la douleur n’y puisse mettre la dent.» (*D.ê.*, p. 177)<sup>365</sup> Si, sur ce papier, autre chair inaltérable, Cocteau «expédi[e] ses germes» (*D.ê.*, p. 150), on peut ne pas entendre «germes» au seul sens végétal et reproductif, et songer en outre à ces «microbes» (*D.ê.*, p. 90) qu’il imagine être la cause de ses démangeaisons. Sa frénésie d’expulsion créatrice se trouve en fait éclairée par les noms qu’il donne aux responsables invisibles de sa maladie: que sa peau soit ou non en cause, c’est bien toujours d’un «peuple de l’ombre» (*D.ê.*, p. 87) et d’une «machine de parasites» (*D.ê.*, p. 90) dont il est l’«habitable» (*D.ê.*, p. 88) que Cocteau tente de se libérer en écrivant. Créer le démange, littéralement, le mécanisme de l’allergie calquant son attitude par rapport à son propre univers pulsionnel, auquel il réagit comme s’il était en présence d’un «corps étranger»<sup>366</sup>. Prolifique et touche-à-tout parce qu’il ne peut supporter les créatures de cauchemar dont il est l’hôte, il s’identifie dans ses douleurs à la figure exemplaire du créateur: «Dieu souffre de par ses mondes» (*D.ê.*, p. 87), écrit-il avec lucidité en contemplant les «stigmates» (*D.ê.*, p. 103) de son travail.

---

<sup>365</sup> Cf. Didier Anzieu: «Le saisissement (du futur créateur par une sensation-image-affect dont il fera le thème directeur de son oeuvre) est inséparable d’un dessaisissement (de soi-même, du contrôle habituel du Moi, des représentations établies de son être, des investissements dans des buts et dans des objets censés épuiser l’intensité pulsionnelle). Cette mise en question de l’unité de la personne, cette effraction de son enveloppe psychique, cette rupture dans son narcissisme sont éprouvantes, toujours dans un premier temps extrêmement angoissantes. En un second temps, qui peut ou non suivre immédiatement, la prise de conscience particulièrement vive d’un représentant psychique inconscient vient déclencher non seulement l’illusion élationnelle d’omnipotence, mais l’entreprise de reconstituer, par le projet de composer l’oeuvre, une peau mi-matérielle mi-psychique venant réparer l’effraction.» (*op. cit.*, p. 102)

<sup>366</sup> Freud et Breuer emploient cette expression à propos du souvenir traumatisant à l’origine de l’hystérie: «[...] le traumatisme psychique et, par suite, son souvenir agissent à la manière d’un corps étranger» (*op. cit.*, p. 4).

Ce dernier n'est pas effectué en vain: grâce à lui, l'oeuvre, après s'être inscrite sur le corps, prend son corps langagier, et il est clair, chez Rilke comme chez Cocteau, que ce corps prolonge l'autre. Le soin maniaque, somme toute, n'a pas empêché l'oeuvre d'être un monogramme éloquent. Le livre apparaît pétri de chair et de sang. Ce «sang rouge du coeur» que les poètes dépensent<sup>367</sup>, particulièrement, règle le cours de chacune de ses phrases. Jean-Patrice Courtois, qui note l'omniprésence du sang dans la thématique de Rilke, le considère de manière privilégiée comme «la figure du corps dans le langage, par le rythme»<sup>368</sup>, et cette remarque pourrait tout aussi bien s'appliquer au traitement que le motif subit chez Cocteau. Si le premier écrit que «pour rythmer la prose, il faut s'approfondir en soi-même et trouver le rythme anonyme et multiple du sang»<sup>369</sup>, le second recommande de «laisser [au] rythme [de la phrase] l'irrégularité d'une pulsation» (*J.i.*, p. 128). Qu'il soit directement perceptible, comme dans les images et sur la bande sonore du *Sang d'un poète*, ou qu'il se cache dans la prosodie et sous l'encre, qui en témoigne discrètement par sa sombre liquidité, le sang mobile n'est guère moins présent chez Cocteau que chez son prédécesseur:

«[...] je me suis mêlé à mon encre assez étroitement pour que le pouls y batte. Ne le sentez-vous pas sous votre pouce qui tient l'angle des pages? Cela m'étonnerait, car il saute jusque sous ma plume et fait ce vacarme inimitable, farouche, nocturne, complexe au possible, de mon coeur enregistré dans *Le Sang d'un poète*.» (*D.ê.*, pp. 175-176)

La veine retrouve même sous sa plume son sens métaphorique, et désigne à quelques reprises l'inspiration: «ce fut une autre veine qui m'habita» (*D.ê.*, p. 48), «je n'avais garde d'influencer cette veine» (*D.ê.*, p. 91), etc. Le même glissement se produit chez Rilke: «Mais autrefois: n'avait-il pas prophétisé // - presque un enfant alors – comme si toute veine / débouchait dans l'airain d'une bouche?» («Saül parmi les prophètes»,

<sup>367</sup> Voir chapitre I, p. 63.

<sup>368</sup> Art. cit., p. 13.

<sup>369</sup> *Lettres à Rodin*, éd. cit., p. 127; citation empruntée à Jean-Patrice Courtois, art. cit., p. 13.

dans *Poésie*, p. 234) Cette image vient compléter l'image respiratoire, qui se dépouille à ses côtés de ses connotations les plus spiritualistes pour conserver de préférence son sens corporel, les idées de circulation et d'échange en venant à primer celle de l'immatérialité<sup>370</sup>. La parole expirée qu'est l'oeuvre trouve donc dans le texte un support très charnel. Elle-même, d'ailleurs, n'était pas complètement dématérialisée, si l'on songe que l'air qu'expulse Cocteau est rempli de semences, et que celui qu'évoque Rilke peut être à lui seul une texture, «écorce», «voussure» et «feuille» de la parole<sup>371</sup>.

Corps de chair et de sang, le livre l'est symboliquement, ce qui lui permet d'être l'instrument d'une sauvegarde en plus d'être celui d'une transmission. Perpétuant une identité, il permet à l'individualité dont il est issu de passer à l'histoire. Mais l'identité qu'il signifie est une identité plus haute que l'ordinaire, magnifiée par la transsubstantiation subie. L'écrivain la conquiert en souffrant dans son corps de chair. Il se construit ainsi, à partir de ce seul corps mortifié, une véritable noblesse: «Que de sang, que de larmes, en échange de ces haches, de ces gueules, de ces licornes, de ces torches, de ces tours, de ces merlettes, de ces semis d'étoiles et de ces champs d'azur!» (*S.p.*, p. 25), écrit Cocteau. Comme un immense écu armorié, l'oeuvre immortalise le passé et le souvenir sous leur forme énigmatique, reconduisant le don de l'inspiration: «Tout poème est un blason. // Il faut le déchiffrer.» (*ibid.*) Prix d'un labour qui, selon Rilke, «se paie aussi cher que la sainteté» (*C.M.L.B.*, p. 186), le livre devient l'équivalent poétique, et combien plus certain, du corps glorieux des

---

<sup>370</sup> Au sujet du lien établi entre circulation sanguine et respiration, cf. également cette strophe d'un poème de Rilke, «Naissance de Vénus»: «Surgit enfin dans l'aube obscure du corps / comme un vent du matin, le premier souffle. / Dans l'arbre délicat des veines / se fit un chuchotement et le sang / se mit à bruir à travers ses lieux profonds / et ce vent grandit, se jeta / de plein souffle dans la neuve poitrine / se pressant en elle et la comblant / et comme une voile remplie du large / emmena la jeune fille légère vers le rivage.» (*Poésie*, p. 223)

<sup>371</sup> Voir ci-dessus, p. 148.

alchimistes. La quête artistique réussit seule là où toutes les autres quêtes ont échoué. Par l'écriture s'opère cette momification dont l'oncle de Malte, dans les *Carnets*, cherchait en vain le secret: «Quelquefois, il me semble que, [ce travail] achevé, je pourrais mourir: toute pesanteur, toute suavité se fondent si parfaitement dans ces pages, tout y apparaît à la fois si définitif et si illimité dans sa métamorphose naturelle que j'ai le sentiment de me perpétuer en ce livre, amplement, sûrement, au-delà de tout péril de mort» (*Corr.*, p. 136), confie Rilke à son éditeur au sujet, justement, des *Carnets*. Cocteau arrive à la même conclusion: «[Les mots] nous remplacent, en somme, et doivent suppléer à l'absence de nos regards, de nos gestes, de notre démarche» (*D.ê.*, pp. 135-136). Dans cette perspective, la remarque de Barthes au sujet de l'écriture à haute voix se révèle tout à fait applicable aux poétiques de Rilke et de Cocteau. Il s'agit bien là aussi d'une articulation du corps dans le texte. C'est cette présence du corps qui constitue le gage de la durée de l'artiste, voire même de celle de l'oeuvre. Bien que Rilke caractérise encore d'abord sa recherche poétique comme la quête d'un sens, c'est «rythmiquement» qu'il «survien[t] à [lui]-même»<sup>372</sup>. Quant à Cocteau, il n'hésite pas à subordonner l'articulation du sens à celle du corps, cette dernière représentant le «sens intime» (c'est-à-dire le seul qui importe véritablement) de l'oeuvre, sens qui «ne peut venir que de la manière de peindre, et non de ce que représente le tableau» (*J.i.*, p. 175), et qui résiste donc à la perte en poids du sujet, même lorsque celle-ci, contrairement à celle qui se produit chez Rilke, est accidentelle:

«Le groupement des mots est à tel point efficace que les philosophes, dont le système du monde est chassé par un autre (et ainsi de suite) ne s'implantent pas dans les mémoires par ce qu'ils ont dit, mais par leur manière de le dire. Quel est celui d'entre eux qui n'emprunte pas sa fortune à l'écriture ou du moins à l'éclairage particulier qu'il projette sur une erreur? Nous savons maintenant que Descartes se trompe et nous le lisons tout de même. C'est donc

---

<sup>372</sup> Voir ci-dessus, p. 148.



le verbe qui dure, par une présence qu'il renferme, par une chair qu'il perpétue.» (*D.ê.*, p. 136)

Pour s'implanter dans les mémoires, Cocteau compte sur un lecteur qui non seulement se montrera sensible à sa manière mais encore se laissera habiter par son oeuvre, s'oubliant un moment pour mieux l'accueillir. Le blason s'animerait alors en ce descendant spirituel qui tentera de le déchiffrer en lui prêtant son corps:

«"Le poète est mort. Vive le poète." Voilà ce que crie son encre. [...] Voilà toute la différence entre un livre qui n'est qu'un livre et ce livre qui est une personne changée en livre. Changée en livre et criant à l'aide pour qu'on brise le charme et qu'elle se réincarne dans la personne du lecteur. Voilà le tour de passe-passe que je vous demande. [...] N'oubliez pas qu'il importe que mes jambages devenus caractères d'imprimerie retrouvent en vous leurs volutes et les débouclent, entortillant momentanément ma ligne à la vôtre, à telle enseigne qu'il se produise un échange de nos chaleurs.» (*D.ê.*, p. 176)

L'écrivain envisage ainsi, au delà du livre, une réception qui, au lieu de clore le processus créateur, l'ouvre à l'infini. L'envahissement et l'échange de chaleurs induisant chez le lecteur une expérience assez semblable à celle du poète<sup>373</sup>, on devine que l'inspiration n'est plus à ce stade l'apanage de celui-ci. La poétique de Cocteau s'accorde par là, en bout de ligne, tant à la théorie platonicienne qu'à la pensée de Valéry. Dans «Ion», l'inspiration est en effet présentée comme un phénomène essentiellement transmissible, l'auditeur apparaissant suspendu au rhapsode par le même magnétisme surnaturel qui rattachait le poète à la Muse et à la Divinité<sup>374</sup>. Valéry, quant à lui, déplace entièrement l'inspiration en aval de la chaîne. Pour lui, elle consiste uniquement en ce tour de passe-passe dont parle Cocteau: « On reconnaît le

---

<sup>373</sup> Cette réciproque expérimentielle correspondrait à ce que Barthes appelle «le plaisir du texte», la définition qu'il en donne s'avérant particulièrement intéressante dans la perspective d'une analogie créateur/récepteur: «Le plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi.» (*op. cit.*, p. 30)

<sup>374</sup> Voir Platon, *op. cit.*, p. 62.

poète – ou du moins, chacun reconnaît le sien – à ce simple fait qu’il change le lecteur en "inspiré".»<sup>375</sup>

L’écriture s’appliquerait donc à perpétuer, outre le corps, le moment de l’inspiration d’où elle tire son origine. Issu d’une inspiration, le poème débouche sur une inspiration nouvelle, et, comme l’écrit très justement Max Loreau, «*donne lieu à l’illimité*»<sup>376</sup> après l’avoir pressenti. Le processus de création que décrit Cocteau (et Rilke, sur ce point, aurait probablement abondé dans son sens) n’a en réalité pas de terme. Il fait du poème le lieu d’une respiration, c’est-à-dire d’un mouvement et d’un échange incessants.

---

<sup>375</sup> Paul Valéry, «Poésie et pensée abstraite», dans *op. cit.*, p. 1321.

<sup>376</sup> «Le travail de la poésie consiste [...] à transmuier l’éclair du corps – c’est-à-dire de l’illimité du temps et de l’espace totaux – en un déroulement mesuré, nombreux. Et il consiste à faire en sorte que, dans la succession mesurée de ce déroulement, l’infini de l’éclair ne se perde pas: que l’égrènement des mots se fasse illimité ou *donne lieu à l’illimité*.» («Considérations sur le poétique et sa tâche aujourd’hui», *op. cit.*, pp. 218-219)

## **Conclusion**

Le voyage d'un corps à l'autre que les poétiques de Rilke et de Cocteau se plaisent à retracer n'est pas anachronique. Au contraire, il est représentatif d'une époque où la pensée religieuse perd du terrain et est remplacée progressivement par ce qu'il conviendrait d'appeler la conscience moderne. L'émancipation de l'individu, conquête achevée, comme le note Jacques Le Rider<sup>377</sup>, au XIX<sup>e</sup> siècle, s'accompagne en art, conséquence inéluctable, d'une intériorisation définitive de la source d'inspiration et du pouvoir créateur. L'artiste, de réceptacle, devient peu à peu producteur de sens. Le corps et ses profondeurs inconnaissables suppléent le dieu envahisseur de la théorie antique et la muse, figure déjà plus familière et plus intime dont la mythologie de Cocteau préserve la fugitive image. Ils deviennent lieu originaire de la poésie et personnage de l'oeuvre. La chair, qui n'était que simple enveloppe, gagne ainsi une nouvelle épaisseur, épaisseur faite de mystère et propice à la fécondité. Ce passage de l'impersonnel et du collectif à la sphère de l'intime, lié au développement d'une problématique de l'intériorité, suppose que le maillon de la chaîne magnétique évoquée par Platon s'isole et se retourne sur soi. Le caractère général de ce mouvement introspectif n'échappe ni à Rilke ni à Cocteau. «Le monde rentre en lui-même» (*Corr.*, p. 213), constate le premier, qui en viendra plus tard à envisager cette conversion comme la seule voie possible et à affirmer la prééminence de l'espace imaginaire:

«Si étendu que soit le monde "extérieur", avec ses distances sidérales, il soutient difficilement la comparaison avec les dimensions, avec la profondeur de notre monde "intérieur", qui n'a même pas besoin de l'immensité de l'univers pour être, en lui-même, incommensurable.» (*Corr.*, pp. 570-571)

---

<sup>377</sup> Jacques Le Rider, «Le narcissisme orphique de Rainer Maria Rilke», *Europe*, mars 1989, 67:719, p. 104.

Cocteau, de son côté, prédit fort justement que la tendance à l'égoïsme (s'il est possible d'employer ce terme en le dépouillant de sa connotation péjorative) ira s'accroissant. Il écrit au sujet de *La Difficulté d'être*:

«Je sais fort bien ce qu'on dira de ce livre. L'auteur nous exaspère avec sa personne. Qui donc fait autre chose? À commencer par les critiques, lesquels ne jugent plus objectivement, mais par rapport à eux. Phénomène d'une époque liguée contre l'individu, qui ne s'en individualisera que davantage, par cet esprit de contradiction qui mène le monde et singulièrement la France.» (*D.é.*, p. 179)

Dans un tel contexte, l'écrivain est en passe de se substituer à Dieu et même de l'englober, au lieu d'être habité par lui. Les romantiques allemands, déjà, l'avaient pressenti, qui suggéraient que l'humanité (celle de l'homme de bien, c'est-à-dire celui qui s'intéresse aux arts et aux sciences et tente de se former) s'acquiert «par la fréquentation de nous-mêmes - des dieux qui sont en nous»<sup>378</sup>. Aussi les références à la Genèse, dans les oeuvres de Rilke et de Cocteau, sont-elles de pures transpositions servant à décrire l'ordonnement du chaos intérieur. L'artiste peut agir à l'instar du Tout-Puissant, et s'il subit, comme Cocteau lors de la naissance de l'ange Heurtebise, dont le récit précise avec une insistance allusive qu'elle est survenue le septième jour de la crise inspirée, à sept heures du soir, c'est de ses propres mondes que lui viennent douleur et contrainte. Rodin, particulièrement, incarne aux yeux de Rilke cette «figure de l'artiste comme Auteur et Créateur»<sup>379</sup> entérinée par le premier romantisme:

«[...] il a suivi le chemin d'en bas, comme un valet, et il a fait une terre, des centaines de terres. Mais toute terre qui vit rayonne son ciel et projette très loin dans l'éternité ses nuits constellées.» (*Corr.*, pp. 31-32)

<sup>378</sup> Friedrich Schlegel, *Sur la philosophie (à Dorothea)*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 228.

<sup>379</sup> Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 74.

Mais l'écrivain, trop conscient du peu de pouvoir qu'il a sur le déchaînement de ses forces intérieures, ne se reconnaît lui-même que partiellement dans ce personnage de démiurge. Le renversement grâce auquel la terre prend le pas sur le ciel se traduit surtout chez lui par une incorporation du sacré et par une identification au Tout<sup>380</sup> qu'on observe aussi chez Cocteau. Il n'y a pas loin entre cette affirmation de Rilke: «[...] mon chaos c'est Dieu, l'Impénétrable, et personne d'autre» (*Corr.*, p. 326), et ces phrases du *Rappel à l'ordre*: «NOUS ABRITONS UN ANGE QUE NOUS CHOQUONS SANS CESSÉ. NOUS DEVONS ÊTRE GARDIENS DE CET ANGE.» (*R.o.*, p. 447)

Le fait que les deux écrivains paient leur tentative de percer l'invisible d'un lourd tribut morbide montre la difficulté qu'il y a à assumer cette intériorisation. Celle-ci ne représente pas véritablement pour eux un affranchissement, mais elle témoigne d'un radical changement de perspective. Ne leur reste qu'à franchir la distance (qui subsiste, mais qui n'est pas bien grande) de «Mon chaos c'est Dieu» à «Dieu c'est mon chaos». Ils parcourent d'ailleurs un trajet équivalent en abandonnant tous deux le dogme chrétien pour des considérations qui relèvent davantage du panthéisme matérialiste, et en mêlant la religiosité de sensualité profane. À cheval sur deux périodes, partagés entre Dieu d'un côté, et, de l'autre, Darwin, Freud et Einstein, ils balancent entre religion et science, entre âme et corps, si bien que l'âme semble souvent s'incarner, et le souffle divin de la Création biblique, se transformer en un souffle respiratoire, non plus brisé de Dieu mais «brisé en Dieu» (Rilke, *Poésie*, p. 380), qui devient l'instrument d'une autocréation.

---

<sup>380</sup> Voir à ce sujet l'article de Jacques Le Rider. L'identification au Tout y est présentée, suivant la thèse de Lou Andreas-Salomé, comme «[l]a seconde dimension, cosmogonique» (art. cit., p. 107) du narcissisme.

Pour toutes ces raisons, on ne doit pas interpréter trop littéralement les allusions à une instance transcendante angélique ou divine. Il y aurait beaucoup à dire au sujet de la figure de l'ange, qui est omniprésente dans la poésie de Rilke et dans celle de Cocteau et qui mériterait à elle seule une étude particulière. «Soldat des neuf soeurs» qui «couch[e] en joue» (Cocteau, *Poésies*, p. 291) le poète, l'ange personnifie l'inspiration et ses attaques imprévues, mais il est aussi un modèle et un guide. Chez lui, «la transformation du Visible en Invisible [...] apparaît déjà accomplie» (Rilke, *Corr.*, p. 591). Parcourant les âges et passant avec aisance du domaine de la vie à celui de la mort, il oriente grâce à son plus vaste savoir celui qui cherche à connaître leurs rapports. Pour Cocteau, il est aussi objet de désir, spectre de l'ami mort ou jeune brute séduisante surgie du passé. «Monstre [...] gracieux, cruel [...], terriblement mâle [...] et androgyne» (*J.i.*, p. 48), «[g]arçon bestial» (*Poésies*, p. 331) au «front crépu» (*id.*, p. 301), il présente un mélange ambigu de pureté et d'animalité. Mais il est également, si l'on songe par exemple à Heurtebise, celui dont le poète accouche, oeuvre et double aérien du sujet. Son invisibilité peut ainsi «prendre figure de poème» (*J.i.*, p. 48). De même, l'ange rilkéen désigne souvent le résultat du travail créateur: il est ce que l'artiste fait, et, à ce titre, devient «preuve de l'existence» et «volonté d'être» (*Corr.*, p. 139). Chanteur mué en son chant, comme ces rossignols que Rilke entend à Meudon, et dont l'appel nocturne «est comme un être entier transformé en voix» (*Corr.*, p. 63), il est symbole poétique bien plus que religieux.

La même remarque pourrait être appliquée à Dieu lui-même, que Rilke, dans un journal de voyage, en vient à considérer comme «la plus ancienne des oeuvres d'art»<sup>381</sup>. «Édifi[é]»<sup>382</sup> par l'artiste, Dieu semble être en définitive la somme de tous les chants, semblable au «Bouddha fait de voix» que suscitent les rossignols, dans sa

<sup>381</sup> Rapporté par Wolfgang Leppmann, *op. cit.*, p. 97.

<sup>382</sup> *Id.*, p. 102.

«grandeur souveraine, au-delà des contradictions, à la limite de la voix, là où elle redevient silence, vibrant avec la même intense plénitude, la même régularité que le silence, quand il grandit assez pour que nous le percevions... » (*Corr.*, p. 64) Que ce chant, ultimement, confine au silence donne une idée assez précise du rapport rilkeén au divin: Dieu est le point vers lequel le solitaire se tend lorsqu'un «pur "vers quoi"» (*Poésie*, p. 392) interrogatif l'emporte en lui sur toute certitude, et sa place pourrait bien être vide. Mais cette absence infinie devient ouverture infinie, possibilité de tous les chants. C'est d'abord dans la poésie de Rilke que se trouve formulée la destinée de l'oiseleur qu'a illustrée Cocteau, le dessin de celui-ci prenant tout son sens lorsqu'il est confronté avec ces vers :

«*Ne crois pas que je plaide ma cause. Et même  
si je réussissais, ange, tu ne viendrais pas.  
Mon appel sonne toujours le départ,  
et tu ne saurais franchir un tel courant.  
Comme un bras tendu est mon appel.  
Et la main, en haut, ouverte pour saisir,  
reste ouverte devant toi, comme une défense ou un avertissement.  
Insaisissable, au loin.*» (*Poésie*, p. 366)

Appeler d'en bas l'absent tout en le maintenant toujours à distance, parce que c'est cette distance, paradoxalement, qui le constitue: voilà en quoi consiste la destinée du poète. Un commentaire de Wolfgang Leppmann fait état de cette séparation essentielle, et conviendrait aussi à l'oiseleur Cocteau:

«Rilke n'est pas un mystique: l'*unio mystica*, la fusion de l'âme avec Dieu, lui demeure totalement étrangère. Il n'est même pas un croyant au sens orthodoxe du terme, mais [...] un athée un peu mélancolique, un incroyant à la mauvaise conscience.»<sup>383</sup>

Pour les athées mélancoliques que sont Rilke et Cocteau, le ciel n'est plus qu'«immense exemple» dans lequel on ne contemple «rien que lui-même» (Rilke, *Poésie*, p. 513).

---

<sup>383</sup> *Op. cit.*, p.111.



La transcendance escomptée est langagière, véritablement poétique, et corporelle autant que spirituelle. L'ange, «oiseau [...] de l'âme» (Rilke, *Poésie*, p. 318), pourrait bien être, comme l'animal qui lui sert ici de phore, «pur symbole de l'Éros sublimé»<sup>384</sup>. En tant qu'idéal, il invite à l'ascèse, qui, si l'on en croit Jean-Patrice Courtois, peut seule transformer l'individu en sujet: «Le sujet est [...] une ascèse de l'individu. Ascèse dans et par l'oeuvre, où la notion d'individu ne suffit pas.»<sup>385</sup> La formation du sujet, héritage cartésien, semble aussi être l'un des enjeux poétiques du romantisme allemand, dans la mesure où «la tâche proprement romantique [...] n'est pas de dissiper ou résorber le chaos, mais bien de le construire»<sup>386</sup>: «[D]epuis Descartes», soulignent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, «c'est en reconstruisant le monde à partir d'un chaos primitif que le sujet donne la mesure de son savoir et de son pouvoir, c'est-à-dire tout simplement se constitue en *sujet*.»<sup>387</sup> Cette constitution, si elle n'était rattachée qu'à un angélisme désincarné, obéirait au même mouvement ascendant que le christianisme: elle demeurerait une façon théocentrique de se construire, qui subsisterait malgré la mort de Dieu. La triade du regard, du souffle et de la parole, fusionnée au point nodal de l'inspiration, et clairement liée selon Gilbert Durand au verticalisme ascensionnel et à ce qu'il appelle le régime diurne de l'image<sup>388</sup>, est omniprésente dans le symbolisme chrétien. Mais le livre inspiré, chez Rilke et chez Cocteau, n'est pas que le pendant diurne du corps profond. Il en est aussi la perpétuation. Le processus de création, s'il est traversé jusqu'à un certain point par un élan verticalisant, comporte une dimension cyclique qu'on ne doit pas négliger. Le souffle et le sang, pôles de l'alchimie verbale comme de l'alchimie corporelle, ne cessent de communiquer. Une «circulation secrète

---

<sup>384</sup> Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 146.

<sup>385</sup> *Art. cit.*, p. 10.

<sup>386</sup> *Op. cit.*, p. 73.

<sup>387</sup> *Ibid.*

<sup>388</sup> Voir *op. cit.*, pp. 162-178.

relie» continuellement les «yeux» aux «canaux» et à la «mer» (Rilke, *Poésie*, p. 200) intérieurs, et le coeur, avec ses «soupapes» et ses «oreillettes», est aussi bien «[f]leur de l'aorte, anthracite» qu'«[o]uragan des points cardinaux» (Cocteau, *Poésies*, p. 336). Par rapport à la tendance dominante de la pensée occidentale à cette époque, dont Valéry serait un représentant plus typique, il y a là une plus grande reconnaissance de la richesse et de la fertilité du corps, et un réel pressentiment de la complémentarité fondamentale des régimes diurne et nocturne de l'image. Cette pensée hermaphrodite, si l'on convient avec Gilbert Durand que ces régimes sont sexués, est conquête d'un équilibre, et consacre le rôle de l'élément féminin dans le processus artistique. L'ascension de l'inspiration se double donc toujours d'une retombée: elle ramène inévitablement au terrestre et à l'humain, et Bernard Benech peut ainsi écrire au sujet de Cocteau:

«Sa conception de l'angélisme, loin de détenir un sens religieux, le conduit à traduire et à transcrire l'invisible, à se faire prométhéen pour une exploration intérieure capable d'amener à la lumière les secrets du monde.»<sup>389</sup>

De même, Clément Borgal estime que Cocteau «appartient à cette postérité de Baudelaire dont parle Marcel Raymond, et qui cherche dans la poésie ce qu'une religion, en perte de prestige ou d'efficacité, était apparemment devenue incapable de lui offrir»<sup>390</sup>. Selon toute vraisemblance, il s'agit là d'une forme de cette «*religion dans les limites de l'art* – c'est-à-dire l'illimitation que l'art confère au "sujet-oeuvre" à l'intérieur même de ses limites»<sup>391</sup> que prônait déjà Friedrich Schlegel quelque cent ans plus tôt.

---

<sup>389</sup> Présentation des *Poésies*, dans *op. cit.*, p. 274.

<sup>390</sup> *Op. cit.*, p. 38.

<sup>391</sup> Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 203.

Du moment que la religion ne fournit plus guère à Rilke et à Cocteau que des images<sup>392</sup>, et que ni l'un ni l'autre n'est particulièrement enclin à la métaphysique, il devient frivole d'essayer d'isoler un Rilke mystique et un Cocteau oiseleur dont il faudrait à tout prix se débarrasser pour pouvoir goûter sans culpabilité leurs orfèvreries. Inspiration et recherche formelle cohabitent dans leurs poétiques sans y détonner. Plutôt que de les voir empêtrés dans une contradiction, on peut considérer qu'ils mettent en lumière le caractère paradoxal de l'écriture, qui implique toujours à la fois une tentative pour fixer l'instantané et un travail linguistique qui anéantit l'espoir même qui le sous-tend. Rilke et Cocteau sont des modernes, et ce, non pas malgré leur conception de l'inspiration, mais jusqu'en elle. Ils ne sont pas divisés mais multiples ; pas antithétiques mais complexes. «De ce qu'une vérité puisse être diverse, l'homme tire une grande embrouille» (*J.i.*, p. 135), constate Cocteau dans le *Journal d'un inconnu*: il ne croyait pas si bien dire.

S'il est inconcevable de réhabiliter intégralement la notion d'inspiration, on perdrait beaucoup à la remplacer simplement par celle de désir, comme le suggère la lecture des textes de Freud, où la fantaisie semble résulter pour l'essentiel de ce que «[p]assé», «présent» et «avenir» sont «enfilés sur le cordeau du désir qui les traverse»<sup>393</sup>. On abandonnerait alors cette idée, si chère à Rilke, que la poésie procède d'abord d'un échange aérien avec le paysage et qu'elle permet à l'écrivain de sceller le rapport d'appartenance qui le lie au monde. Gilbert Durand ne dénonce pas pour rien «l'impérialisme du refoulement qui résout toujours le contenu imaginaire en une tentative honteuse de tromper la censure»<sup>394</sup> : il y a là, à n'en pas douter, un danger de réduction. Le désir dont il est question dans ce cas est à sens unique. Impulsif et

---

<sup>392</sup> C'est du moins ce que pense Clément Borgal pour ce qui est de Cocteau. Voir *op. cit.*, p. 152.

<sup>393</sup> *Le Créateur littéraire et la fantaisie*, éd. cit., p. 39.

<sup>394</sup> *Op. cit.*, p. 36.

volontariste, il ne rend compte ni de l'accueil ni du mûrissement qui précèdent l'éclosion de l'oeuvre. L'inspiration est liée à lui, mais elle l'illimite: elle porte en elle les virtualités contraires de la contemplation et de l'action. À vouloir se détacher de tout ce qui touche de près ou de loin à la métaphysique, on risquerait de négliger une conception très précieuse de la création artistique, poétique de la lenteur qui n'a pas grand-chose à voir avec l'agitation des conquistadors du désir, mais valorise plutôt les calmes occupations que sont le «jardinage intérieur» (Rilke, *Corr.*, p. 522) et l'«artisanat spirituel» (Cocteau, *J.i.*, p. 12), la part de l'expérience existentielle y valant celle de l'investissement libidinal. Il serait dommage que le rythme serein du souffle soit oublié au profit du bruit et de la fureur, et que la façon de voir le monde et de l'habiter que défendent Rilke et Cocteau succombe à ce que ce dernier nomme, lucidement, les «syncopes» (*J.i.*, p. 199) de l'Occident.

La théorie du désir comporte un autre désavantage. Mettre exagérément l'accent sur «le cordeau du désir» engendre l'illusion qu'il suffit de dégager celui-ci pour éclairer l'oeuvre et identifier les causes de l'activité imaginaire. Bachelard a su faire ressortir les insuffisances d'un tel système explicatif, et sa réflexion prolonge en cela les critiques de Rilke et de Cocteau:

«[P]our le psychanalyste», écrit-il, «l'image poétique a toujours un contexte. En interprétant l'image il la traduit dans un autre langage que le logos poétique. Jamais alors, à plus juste titre, on ne peut dire: traduttore, traditore.»<sup>395</sup>

L'inspiré, au contraire, refuse farouchement toute forme de trahison. C'est cette attitude qui l'amène à contester l'omnipotence de la raison en matière de création et à revendiquer le droit à un désordre fertile. Il accepte l'«étrangeté de l'art»<sup>396</sup> et préfère l'opacité à toute prétention démystificatrice, sans pour autant renoncer complètement

<sup>395</sup> Rapporté par Gilbert Durand, *op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>396</sup> Titre de l'ouvrage de Gérard Onimus, éd. cit.

à la maîtrise. Si une démarche d'éclaircissement comme celle de Proust est indubitablement supérieure, d'un point de vue psychologique et analytique, à cette démarche plus aveugle, il ne faudrait pas la tenir automatiquement pour telle du point de vue artistique, comme si ces deux aspects allaient de pair. Le préjugé intellectualiste qui consiste à conclure de la supériorité rationnelle de la démarche à la supériorité artistique de l'oeuvre est dangereux. L'intellectuel est certes la figure par excellence de l'écrivain au XX<sup>e</sup> siècle, mais il y a place pour plus d'une sorte de créateur au panthéon. Marie-Claude Schapira se montre très sévère lorsqu'elle se demande «à quoi [Proust] a reconnu en Cocteau un futur créateur»<sup>397</sup>: le grand romancier n'était visiblement pas affligé du même sectarisme. Pour se faire, comme le dit Frédérique Martin-Scherrer, «une idée plus universelle de ce qu'est l'acte d'écrire»<sup>398</sup>, on ne peut justement pas compter que sur Proust, et des conceptions de l'écriture aussi différentes de la sienne que le sont celles de Rilke et de Cocteau ne doivent pas être écartées d'emblée parce qu'elle ne ressemblent pas assez à un «discours théorique»<sup>399</sup>. Pour théoriser l'écriture, il faut tenir compte de l'ensemble des discours qui l'approchent, et pas seulement de ceux qui rendent la tâche facile parce qu'ils ressemblent déjà à ce qu'on veut tirer d'eux. Il existe une façon poétique d'aborder le phénomène poétique qui présente autant d'intérêt et est aussi riche d'enseignements que la plus brillante rationalisation. Non seulement les textes critiques de Rilke et de Cocteau nous en ont-ils donné la preuve, mais encore la position de l'oiseleur se révèle-t-elle en définitive plus conciliatrice que radicale :

«Il n'y a ni magie ni oeil du maître. Seulement beaucoup d'amour et beaucoup de travail. Sur ce point de l'âme, [nos critiques] trébuchent, accoutumés qu'ils sont, d'une part au métronome de Voltaire, d'autre part à la baguette de coudrier de Rousseau. Peut-être l'obscur équilibre entre ces deux extrêmes est-il la conquête de

---

<sup>397</sup> Voir ci-dessus, p. 203.

<sup>398</sup> Voir introduction, note 61.

<sup>399</sup> Id.

l'esprit moderne et faudrait-il que les critiques en explorassent la zone, en visitassent la mine, en admissent l'inconnu.» (*D.ê.*, p. 171)

## Bibliographie

### Corpus primaire

RILKE, Rainer Maria, *Oeuvres*, t. 2: *Poésie*, tr. L. Gaspar, A. Guerne, Ph. Jaccottet et J. Legrand, Paris, Seuil, «Le Don des langues», 1972.

-----, *Oeuvres*, t. 3: *Correspondance*, tr. B. Briod, Ph. Jaccottet et P. Klossowski, Paris, Seuil, «Le Don des langues», 1976.

-----, *Lettres à un jeune poète* suivies de *Réflexions sur la vie créatrice* par Bernard Grasset, tr. B. Grasset et R. Biemel, Paris, Bernard Grasset, 1937.

-----, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, dans *Sämtliche Werke*, vol. VI, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1966, pp. 707-946.

-----, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, tr. M. Betz, Paris, Éditions Émile-Paul, 1953.

-----, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, tr. C. David, Paris, Gallimard, «Folio», 1991.

COCTEAU, Jean, *Poésies*, dans *Romans. Poésies. Oeuvres diverses*, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche: Classiques modernes», 1995, pp. 225-414.

-----, *Le Rappel à l'ordre*, dans *Romans. Poésies. Oeuvres diverses*, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche: Classiques modernes», 1995, pp. 417-561.

-----, *Opium. Journal d'une désintoxication*, Paris, Stock, 1983.

-----, *La Difficulté d'être*, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche: Biblio», 1989.

-----, *Journal d'un inconnu*, Paris, Bernard Grasset, 1953.

-----, *Orphée* (tragédie en un acte et un intervalle), dans *Oeuvres complètes*, t. 5, Genève, Marguerat, 1947, pp. 9-97.

-----, *Le Sang d'un poète* (scénario du film), Monaco, Éditions du Rocher, 1957.

-----, *Orphée* (scénario du film), dans *Orphée. The Play and the Film*, Oxford, Basil Blackwell, «Blackwell's French texts», 1976, pp. 59-129.

-----, *Le Testament d'Orphée* (scénario du film), Monaco, Éditions du Rocher, 1961.

### Corpus secondaire

PLATON, «Ion ou Sur *L'Iliade*», dans *Oeuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1950, pp. 57-72.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche classique», 1990.

*Fragments de l'Athenaeum*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, «Poétique», 1978, pp. 98-177.

SCHLEGEL, Friedrich, *Fragments critiques*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, «Poétique», 1978, pp. 81-97.

-----, *Idées*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, «Poétique», 1978, pp. 206-223.

-----, *Sur la philosophie (à Dorothea)*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, «Poétique», 1978, pp. 224-247.

-----, *Entretien sur la poésie*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, «Poétique», 1978, pp. 289-340.

BAUDELAIRE, Charles, «Conseils aux jeunes littérateurs», dans *Oeuvres complètes*, Paris, Laffont, «Bouquins», 1980, pp. 317-321.

-----, «Notes nouvelles sur Edgar Poe», dans *Oeuvres complètes*, Paris, Laffont, «Bouquins», 1980, pp. 589-600.

PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, «Folio», 1989.



RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, «Poésie», 1984.

VALÉRY, Paul, «Poésie et pensée abstraite», dans *Variété*, dans *Oeuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1950, pp. 1314-1339.

-----, «Propos sur la poésie», dans *Variété*, dans *Oeuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1950, pp. 1361-1378.

-----, «Au sujet du *Cimetière marin*», dans *Variété*, dans *Oeuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1950, pp. 1496-1507.

### Textes théoriques et critiques

#### - sur Rilke

COURTOIS, Jean-Patrice, «Modernité de Rilke», *Europe*, mars 1989, 67:719, pp. 7-20.

GOTH, Maja, *Rilke und Valéry: Aspekte ihrer Poetik*, Bern, Francke Verlag, 1981.

LEPPMANN, Wolfgang, *Rilke, sa vie, son oeuvre*, Paris, Seghers, 1984.

LE RIDER, Jacques, «Le narcissisme orphique de Rainer Maria Rilke», *Europe*, mars 1989, 67:719, pp. 104-120.

MAN (DE), Paul, «Introduction», dans Rainer Maria Rilke, *Oeuvres*, t. 2: *Poésie*, trad. L. Gaspar, A. Guerne, Ph. Jaccottet et J. Legrand, Paris, Seuil, «Le Don des langues», 1972, pp. 7-42.

#### - sur Cocteau

BORGAL, Clément, *Cocteau, poète de l'au-delà*, Paris, Téqui, 1977.

FREEMAN, E., «Introduction», dans *Orphée. The Play and the Film*, Oxford, Basil Blackwell, «Blackwell's French texts», 1976, pp. VII-XLIV.

LEUWERS, Daniel, «Jean Cocteau. Orphée ou orfèvre?», dans *Quaderni del Novecento Francese*, S. Zoppi éd., XV: *Jean Cocteau*, Rome, Bulzoni, 1992, pp. 55-61.

MARTIN-SCHERRER, Frédérique, «L'enfantement terrible», dans *Lire Cocteau*, C. Burgelin et M.-C. Schapira éd., Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, pp. 57-65.

SCHAPIRA, Marie-Claude, «Voyageur dans la nuit», dans *Lire Cocteau*, C. Burgelin et M.-C. Schapira éd., Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, pp. 49-56.

TOUZOT, Jean, *Jean Cocteau*, Lyon, La Manufacture, 1989.

**- divers**

ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'oeuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981.

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes*, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche: Biblio/Essais», 1996.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, «Points/Essais», 1973.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, «Folio/Essais», 1994.

BREUER, Joseph et FREUD, Sigmund, *Études sur l'hystérie*, Paris, Presses Universitaires de France, «Bibliothèque de psychanalyse», 1956.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1988.

COLLOT, Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

FREUD, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

-----, *Le Créateur littéraire et la fantaisie*, dans *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, «Folio/Essais», 1985, pp. 29-46.

-----, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, «Connaissance de l'Inconscient», 1988.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, «Poétique», 1978.

LOREAU, Max, «Habiter la gorge d'un dieu», dans *En quête d'un autre commencement*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, «Philosophiques», 1987, pp. 179-191.

----, «Considérations sur le poétique et sa tâche aujourd'hui», dans *En quête d'un autre commencement*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, «Philosophiques», 1987, pp. 217-221.

ONIMUS, Jean, *Étrangeté de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, «Écriture», 1992.

PAOLINI, Shirley J., *Creativity, Culture and Values. Comparative Essays in Literary Aesthetics*, New York, Peter Lang, «New Studies in Aesthetics», 1990.

### Ouvrages de référence

AZIZA, Claude, OLIVIÉRI, Claude, STRICK, Robert, *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Fernand Nathan, 1978.

BÉNAC, Henri, *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette, «Références», 1988.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Éditions, «10/18», 1984.

REY, Alain (éd.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.

REY, Alain et REY-DEBOVE, Josette (éd.), *Le Petit Robert 1*, Paris, Le Robert, 1984.

*La Sainte Bible*, tr. L. Segond, Genève, Société biblique de Genève, 1979.

VRIES (DE), Ad, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1974.

## Table des matières

Sommaire .....	3
Remerciements .....	4
Introduction .....	5
Chapitre I. Études particulières.....	27
1. La salle à dîner du château d’Urnekloster .....	28
2. L’hôtel des Folies-Dramatiques.....	51
Chapitre II. D’un corps à l’autre : un découpage poétique du processus créateur ....	78
1. L’origine : la source profonde du corps.....	79
2. Les étapes du processus créateur : comment l’oeuvre advient-elle ?.....	98
Première étape : l’insecte butineur .....	98
Deuxième étape : l’attente .....	118
Troisième étape : l’inspiration.....	139
Quatrième étape : le travail.....	191
3. Le terme du processus : le livre-corps .....	221
Conclusion .....	234
Bibliographie.....	246