

JEAN COCTEAU

ou

LE STYLE DE L'AME

(UNE ETUDE DE LA "POESIE DE ROMAN")

A THESIS

PRESENTED TO

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

THE UNIVERSITY OF MANITOBA

IN PARTIAL FULFILLMENT

OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

MASTER OF ARTS

BY

ROBERT ROCH

OCTOBER 1974

JEAN COCTEAU
ou
LE STYLE DE L'AME
(UNE ETUDE DE LA "POESIE DE ROMAN")

by
ROBERT ROCH

A dissertation submitted to the Faculty of Graduate Studies of
the University of Manitoba in partial fulfillment of the requirements
of the degree of
MASTER OF ARTS

© 1974

Permission has been granted to the LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF MANITOBA to lend or sell copies of this dissertation, to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this dissertation and to lend or sell copies of the film, and UNIVERSITY MICROFILMS to publish an abstract of this dissertation.

The author reserves other publication rights, and neither the dissertation nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.



Table des Matières

Page

Introduction	1
Le roman poétique ou ironique	2
Cocteau et la "poésie de roman"	3
Le style de l'âme	5
Perspective pour la thèse	6
Chapitre I	
A) <u>Le Potomak</u> ou la nuit du corps humain	8
- une nouvelle orientation	8
- le phénix et le scaphandre	11
- la mue et les Eugènes	15
- la descente aux Enfers (les sources de l'inspiration).....	21
- récapitulation	29
- prospectus 1916 - une spécialité	31
Chapitre II - L'oeuvre Romanesque	36
A) <u>Le Grand Ecart</u> ou le génie du coeur	39
- une "éducation sentimentale"	39
- une "psychologie emblématique"	43
- l'initiation	50
- d'une critique directe	61
B) <u>Thomas l'Imposteur</u> ou la "vivacité blanche"	65
- virtuoses de la vie	66
- des objets décrits en fonction des personnages	77
- apothéose d'une féerie	82
- la copie géniale	86
C) <u>Le Livre Blanc</u> ou aimer Dieu sans limites	93
- la "conversion" et l'anonymat	94
- l'amour	99
- la foi religieuse	112
- la société et l'individu	124
- conclusion	127
D) <u>Les Enfants Terribles</u> ou transfiguration et mythe	133
- le sexe surnaturel de la beauté (Dargelos)	139
- un amour fatal (Oedipe)	148
- les rites de l'enfance	155
- le rôle de l'instinct	156
- la richesse native	160
- le jeu, drogue naturelle	163
- l'aspect théâtral	168
- la chambre	172
- l'enfant et la chambre	173
- la neige et la chambre	175
- le génie de la chambre	179
- une machine à émouvoir	184

E) Le Fantôme de Marseille ou le faux double 186

Chapitre III

La Fin du Potomak ou le poète contre la MORT 191
- bilan du passé: le temple, les Eugènes, Vladimir 194
- à la recherche du Potomak (Oedipe) 206
- la planche de salut de la Poésie (Orphée) 222
- le poète et la mort 236
- la boucle bouclée 242

Conclusion 245

Notes

Introduction 263
Chapitre I 265
Chapitre II 271
- Le Grand Ecart 271
- Thomas l'Imposteur 275
- Le Livre Blanc 282
- Les Enfants Terribles 288
- Le Fantôme de Marseille 294
Chapitre III 295
Conclusion 300

Bibliographie 303

INTRODUCTION

Toute ma poésie est là: Je décalque
l'invisible (invisible à vous).

Jean Cocteau, Opéra

--J'aime les ficelles, m'écriai-je.

Jean Cocteau, Le Potomak

Jean Cocteau, dont le talent protéiforme essaya tous les domaines: poésie, théâtre, ballet, critique, cinématographe, peinture, etc... n'a jamais usé d'un style plus nerveux et plus précis que pour la "poésie de roman", titre sous lequel il rassembla Le Potomak (1913-14), Le Grand Ecart (1923), Thomas l'Imposteur (1923), Le Livre Blanc (1928), Les Enfants Terribles (1929), Le Fantôme de Marseilles (1933) et la Fin du Potomak (1939).

le roman 'poétique' ou 'ironique'

Le genre de roman pratiqué par Jean Cocteau ne lui appartient pas en propre; on peut en trouver des exemples dans l'oeuvre de Barrès, Gide, Valéry-Larbaud, Apollinaire et André Breton. Dès 1883, les Contes Cruels de Villiers de l'Isle-Adam faisaient constamment intervenir le rêve et le surnaturel dans la vie courante.

C'est du Naturalisme et de ses excès, de la révolution symboliste amorcée par Hugo et accomplie par Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé que naquit le roman 'ironique' ou 'poétique'. Sous l'impulsion du poème en prose, un genre hétérodoxe se développa, substituant à l'anecdote "une

série de fulgurations et de souvenirs." (1)

Charmer ou étonner, au lieu de décrire, d'expliquer, informer et renseigner, telles sont les intentions du "roman" hétérodoxe. Ce qu'il refuse, c'est tout l'héritage du XIX^e siècle, la lente et lourde patience documentaire de l'observation sociale, l'application psychologique, le récit mené selon les règles, la description sage et scolaire, le pittoresque laborieux: 'Alors m'envahit la plus violente réaction contre le pittoresque,' écrit Cocteau en 1916 pour expliquer Le Potomak." (2)

Le surréalisme invitait le poète-romancier (3) à descendre dans les "cavernes de l'être" pour donner la parole à "l'hôte inconnu" qui nous habite et qui "fait de l'homme et du monde un seul diamant." (4) Il s'agissait de "prendre une conscience toujours plus nette en même temps que toujours plus passionnée du monde sensible." (5) C'était faire de la poésie un moyen anti-intellectuel de connaissance, libérer la toute-puissance du désir et créer le besoin de le satisfaire. Le surréalisme, comme le dadaïsme, (6) refusait toutes les valeurs traditionnelles, se donnait pour maîtres Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont, citait en exemple Sade et les révolutionnaires politiques. Sur le plan littéraire, "le surréalisme donne sa force explosive et agressive au récit libre que le symbolisme laissait alangui." (7)

Cocteau et la "poésie de roman"

"Aimons la vitesse qui est le merveilleux moderne, mais vérifions toujours nos freins". Cette définition de l'après-guerre 1914 nous est donnée par Paul Morand dans l'Eloge de la Vitesse (1929); elle montre aussi quel danger menaçait l'impulsion surréaliste. Le débridement des passions suscita vite une réaction. Dès 1913, Jacques-Emile Blanche écri-

vait: "Certains artistes, gonflés de sensualité, s'infligent de sévères règles de composition, préfèrent se guinder au risque de se dessécher." (8) Nous ne pouvons que penser à Raymond Radiguet qui sera un des maîtres de Cocteau. Cocteau lui-même, dont Claude Mauriac écrit qu'il fut "mêlé à presque toutes les manifestations de ce temps de rénovation et de folie et [qu'] il lui survit seul ou presque, avec une oeuvre" (9), devait s'insurger contre la fantaisie artificielle et le 'flou' de l'impressionnisme, contre les excès du dadaïsme et du surréalisme; "LA VITESSE D'UN CHEVAL EMBALLE NE COMPTE PAS" (10) lisait-on dans Le Coq et l'Arlequin (1918). C'était un rappel à l'ordre, à une poésie spécifiquement française, poésie "des chiffres et de la netteté du contour." (11) Cocteau opte pour une "sincérité serrée de chaque minute" (12) et, dans le Secret Professionnel (1923), il louera Baudelaire dans les Paradis Artificiels de "suivre étroitement l'objet de son étude." (13)

Cocteau refuse de confondre le poétique et la poésie. Ce qui a l'air poétique n'est que la singerie de la poésie qui a l'air pauvre. La poésie est nécessité et construction de l'esprit. Le Potomak n'énonçait-il pas une "esthétique du minimum" (14) qu'amplifiait la phrase: "UN POETE A TOUJOURS TROP DE MOTS DANS SON VOCABULAIRE" (15) du Coq et l'Arlequin avant le refus de l'image pour l'image dans le Secret Professionnel? Ce qui compte, c'est "l'organisation des images" (16) que Cocteau appelle aussi le "bon absurde" (17). Le rôle du poète est d'être le 'véhicule', l'instrument de précision par lequel s'exprime "la part de Dieu" (18) qui nous habite tous. Sur les rapports de la poésie et du roman, Cocteau a écrit ces mots:

La poésie s'exprime malgré nous et si l'écrivain ou le dessinateur y pensent, elle se refuse et ne s'exprime pas. La bonne méthode en ce qui concerne le roman, par exemple, consiste à la fuir et à ne compter que sur les surprises qu'elle invente comme la foudre. (19)

le style de l'âme

Nous avons préféré le titre "style de l'âme" à celui de "génie du coeur" pour notre analyse de la poésie de roman de Jean Cocteau, parce que ce titre ouvre une voie vers les structures et le style, formés par l'âme de celui qui écrit. Cocteau a souvent répété qu'écrire est un acte d'amour. En lisant la Difficulté d'Etre, nous avons retrouvé l'expression même de notre titre; aussi laissons-nous la parole à notre auteur.

Qu'on n'aille pas imaginer que la préoccupation qui me dirige soit d'ordre esthétique. Elle ne relève que de la ligne.

Qu'est-ce que la ligne? C'est la vie (...) Par ligne j'entends la permanence de la personnalité. (...)

Chez l'écrivain, la ligne prime le fond et la forme. (...) Elle est le style de l'âme, en quelque sorte, et si cette ligne cesse de vivre en soi, si elle ne dessine qu'une arabesque, l'âme est absente et l'écrit mort. C'est pourquoi je répète incessamment que le progrès moral d'un artiste est le seul qui vaille puisque cette ligne se débande dès que l'âme baisse son feu.

.....

.....Mais cette ligne n'est pas un squelette. Elle relève du regard, du tembre de voix, du geste, de la démarche, d'un ensemble qui compose la personnalité physique. (20)

Cocteau a souvent exprimé son mépris pour ce qu'il est convenu d'appeler le style; à l'esthétique, il substitue la ligne, mesure du progrès moral à l'écrivain. Il désire qu'on reconnaisse un poète à sa démarche, "cet équilibre propre à l'indigène dont la tête porte des fardeaux." (21)

Cet ajustement de l'expression et de l'idée ("Que la forme doit être la forme de l'esprit. Non pas la manière de dire les choses, mais de les penser." (22) assure ce que Stanislas Fumet a appelé la "moralité organique" (23) du roman. Cette poésie reste inséparable du contact de l'amour, tout en étant une poésie d'intelligibilité et de fermeté: "Avoir du style au lieu d'avoir un style." (24)

Ce style, qui n'est autre que celui de l'élégance ou de l'invisibilité, se contente d'exprimer une morale particulière. L'oeuvre est "la sueur de cette morale." (25) Car c'est un "exercice de l'âme exigeant une volonté plus forte que n'importe quel effort physique." (26) Cette morale peut aussi se définir comme le contrôle et la soumission aux exigences du véhicule qu'est le poète lorsqu'il reçoit des ordres "d'une nuit que les siècles accumulent en sa personne, où il ne peut descendre, qui veut aller à la lumière." (27)

perspective pour la thèse

Le texte de Cocteau, cette pelote de chiffres, pour qu'en soient dénoués les fils, oblige à une recherche attentive de l'idée qu'il épouse. Notre but dans cet essai sera d'en révéler le 'dessin'. (Gide disait que la mission de la France était d'enseigner le dessin au monde.) Nous considérerons, l'un après l'autre, les différents romans de Cocteau, les faisant jouer à la manière de miroirs, chacun représentant un reflet et une image de l'auteur. Le Potomak et la Fin du Potomak, proue et poupe de l'oeuvre romanesque, tiendront le rôle d'un examen de conscience qui précède et suit la création romanesque. Ainsi commenteront

ils les romans "comme la gaine épaisse de prospectus qui consolide une spécialité." (28) Par l'étude des récits, placés entre ces deux livres qui "délimitent une plage (plus) vaste dans la vie du poète, celle où les oeuvres jaillissent, s'impose à lui," (29) nous chercherons à éclairer le 'contour' de l'écrivain ou sa ligne, celle qui accompagne les actes et les coud. Dans la conclusion, nous reprendrons les principaux motifs afin de tenter une synthèse sur la personnalité du poète.

CHAPITRE I

LE POTOMAK

ou

la nuit du corps humain

Je partis à ma recherche.

Jean Cocteau, Préface,
Le Rappel à l'Ordre

L'enfance touche au ciel des poésies.
J'ai ressuscité mon enfance.

Jean Cocteau, Prospectus,
Le Potomak

Entre 1907 et 1912, Jean Cocteau fut le prince choyé et fêté de cette brillante société parisienne, un peu molle, mais exquise, de l'avant-guerre. La Lampe d'Aladin (1909), le Prince frivole (1910), et La Danse de Sophocle (1912) lui avaient apporté une manière de célébrité. Ces premiers poèmes, pour habiles et charmants qu'ils fussent, n'en étaient pas moins des pastiches, d'Anna de Noailles, d'Edmond Rostand, d'Alfred de Musset, ... La famille dilettante touche-à-tout du jeune Jean encourageait son dandysme. Ignorant quelle était sa vocation, et dévoyé par Dorian Gray (1) Cocteau "croyait la poésie un jeu, un jeu d'élite", et méconnaissait "la conception profonde." (2)

une nouvelle orientation

Les reproches de Gide, l'article dur d'Henri Ghéon dans la Nouvelle

Revue Française où celui-ci dénonce, selon Kihm, Sprigge, et Béhar, "son excès d'élégance, sa facilité, sa futilité d'un Musset de boulevard" (3) amorcèrent un rétablissement. Mais la guérison ne fut complète qu'avec cette violente réaction contre lui-même et contre la littérature à la mode avant la guerre de 14-18 que provoquèrent les chocs successifs des spectacles russes, du conseil: "Etonne-moi" de Diaghilev, et du scandale du Sacre du Printemps de Stravinsky. Abandonnant alors les Vocalises de Bachir-Selim et Deux vivants et une morte, Cocteau s'éloigne du brouhaha mondain et, dans la solitude (4), commence un nouveau livre, en tout différent de ce qu'il a écrit jusqu'ici, et qui contiendra, à l'insu de son auteur peut-être, la semence de toute son oeuvre future. C'est le Potomak.

Ce livre, déroutant et éblouissant, commencé "sous l'oeil de Gide" (5) présente une série d'instantanés qui descendent tout droit au mystère intérieur. Il marque un goût pour les notations brèves et personnelles, quelquefois foudroyantes, dont le sens est interne et caché. Le Potomak appelle la comparaison avec Les Nourritures terrestres (1897): même profession de foi, mêmes effusions exprimées par ellipses, même réponse à un besoin intérieur, mais avec cette différence que Cocteau laïcise le message des Nourritures; qu'il ait troqué le nom de Nathanaël pour celui de Persicaire en est un signe.

"Au premier coup d'oeil, Le Potomak donne l'impression de n'avoir pas été composé, d'être fait de bouts et de morceaux, de textes épars et de séries de dessins sans rapport avec le texte." (6) En effet, le texte réunit en un apparent désordre des poèmes, des textes en prose, des lettres,

des dialogues, des dessins; de plus, le manuscrit, avec ses quelque deux cent trente deux pages où se décèlent plusieurs versions d'un même thème, témoigne d'un désordre semblable, ce qui fait dire à Kihm, Sprigge et Béhar, dans la biographie citée que, si Cocteau a l'intention d'écrire un livre, il ne sait pas lequel. (7) Cocteau, d'ailleurs, a fait cette confidence: "Quand j'ai écrit Le Potomak je n'y voyais goutte dans mes malaises; Stravinsky m'a aidé à en sortir..." (8) et, dans le Potomak, il s'avoue incapable de répondre à Canche qui lui demande ce qu'il prépare.

Somme toute, Le Potomak doit être pris comme une sorte de confession, de roman autobiographique de l'âme (à distinguer sans équivoque de l'état civil). Cocteau y consigne les symptômes de sa mue, véritable métamorphose; il en garde la "feuille de température." (9) Le livre, ce capharnaüm, n'est que le miroir de la confusion du poète qui se cherche dans le fouillis. D'ailleurs, peu à peu, au fil des re-lectures, Le Potomak de Jean Cocteau, où entre par tous les pores l'irrationnel, où se crée cet enchantement qui fait parfois penser à Lewis Carroll (c.f. le "Lucignol", yacht de Pygamon, dont le nom semble formé de luciole et de rossignol), Le Potomak acquiert de l'ordre. Les jongleries, les pirouettes, les imaginations se révèlent liées au tracé du dessin (dessein) qui se dégage confusément de l'oeuvre, prennent valeur de chiffres, deviennent des signes conventionnels exprimant un drame et une tension intérieure. Le texte devient cryptogramme. La description clinique de la mue du poète transforme cet état de crise en mythe, l'élève, oserions-nous dire, à la hauteur d'une théologie. Il en résulte ce ton impersonnel, lointain, glacial, et cette pudeur

"qui nous pousse à traiter légèrement de nos inquiétudes profondes." Cocteau reconnu avoir "masqué le drame du Potomak sous mille farces." (10) Nous chercherons la clef de cette écriture hiéroglyphique, ne relisant que l'idée, selon le conseil de Cocteau. Ainsi pourrons-nous, tel l'écran qui délivre les personnages captifs de la gerbe de lune du cinématographe, révéler le "destin noble (qui) s'engendre aux profondeurs." (11)

le phénix et le scaphandre

La dédicace du Potomak témoigne de la véritable révolution que fut le Sacre du Printemps d'Igor Stravinsky. Le plaisant Jean Cocteau sut reconnaître la dure leçon qu'il fallait en tirer, sève sous une écorce trop riche.

La troupe russe m'apprit à mépriser tout ce qu'elle remuait en l'air. Ce phénix enseigne qu'il faut se brûler vif pour renaître; ces jeux du cirque rejoignent les catacombes.

Il y a des circonstances où il est brave de se vouer à un culte encore suspect alors que d'autres cultes vous offrent une exploitation de tout repos. (12)

Roerich peintre, Nijinsky chorégraphe avaient initié Cocteau à un "drame aussi étrange que les moeurs des insectes au cinématographe," (13) Stravinsky, qui mettait aux prises l'hiver russe (le froid lucide) et la mollesse orientale, donnait, avec le Sacre, une "symphonie empreinte d'une tristesse sauvage, de terre en gésine", faisant sourdre de petites mélodies "qui arrivent du fond des siècles" (14); en un mot, il secouait l'arbre occidental et accouchait d'une "églogue féroce": "Les géorgiques de la préhistoire." (15) Ce probe des ténèbres de l'humanité invitait Coc-

teau à descendre dans sa propre nuit. Le tragique d'une telle descente, où l'on va, nu, sans boussole, donne dans le Potomak, ce serrement du coeur, cette sombre appréhension qui couve sous les mots comme une dynamite et qui n'éclate jamais. A peine Cocteau soulève-t-il, rarement et très peu, le couvercle des mythes qui masquent les tortures de la mue: ainsi laisse-t-il échapper cette phrase: "Stupeur d'être moi, d'avoir à mourir." (16) Dans la Préface au Rappel à l'Ordre, Cocteau parlera de l'accueil glacial que les "muses sévères" firent au "jeune Parisien mal dégourdi" qu'il était: "Ces muses ne vous offrent jamais de vous asseoir. Silencieuses, elles vous montrent la corde raide." (17) Mais nous dépassons notre sujet: revenons en arrière pour reconnaître Cocteau aux prises avec ses ténèbres intimes.

Le Sacre faisait découvrir à Cocteau les pouvoirs d'une mémoire atavique capable de ressusciter un primitivisme brut. Il confie avoir écrit l'Album des Eugènes en écoutant cette musique du Sacre qui fait entendre "le choc sourd des talons contre la terre", "une promenade de mammouth", mais aussi "une romance naïve arriv(ant) du fond des âges." (18) Nous croyons que c'est cette romance naïve, promesse de pureté et d'enfance, qui encouragea Cocteau à subir la mort de soi et une nouvelle naissance. Le rire équilibre la tristesse comme pour la figure de Janus.

La mue s'ébauche dans le plus grand désordre. (Pour plus de détails, voir plus haut, page 9-10) Le jeune poète connaît pour la première fois l'invasion par le rêve et, sans preuves, il est acculé à croire à l'"architecture secrète" (19) de son livre et de sa mue. Quelques amis, Canche,

Persicaire (20), Bourdaine, l'encouragent. Ce dernier lui apprend le secret du coeur qui est un art de l'oreille: "si tu ne concentres pas ta sensibilité, molliissent les tympans et s'embrouille la musique de bronze." (21)

La descente en soi s'accompagne d'un dialogue platonicien où Persicaire joue le rôle de Mentor du poète, le guidant, commentant ses recherches, l'empêchant de se fourvoyer. C'est en sa présence que Cocteau descend dans la nuit du corps humain, cette nouvelle Amérique. Lui et Persicaire se sont arrêtés près d'une plage dont il a oublié le nom.

Ici, toujours, je m'arrête et je plonge.
 Je suis l'élément où dort la perle. Je m'enfoncé.
 Ma tête bourdonne. Je ne bouge pas.
 ...attention!
 méduses, éventails, éponges,
 phosphorescences,
 l'ombre d'une île,
 nuit biologique.
 (...)
 Des pans de mémoire, des dates, des lambeaux d'époques,
 (...) et, soudain, sans importance, un fauteuil qui mange
 tout, qui retrouve le relief au détriment du reste vers
 quoi je m'efforce.
 Spirales.
 Stupeur d'être moi, d'avoir à mourir.
 J'ouvre un peu mon scaphandre.
 Ouf! (Non, je n'ai pas la perle.) Mais permettez au moins
 que je respire." (22)

Ces premières plongées vers le moi profond sont craintives; elles exigent de nombreuses haltes où l'on reprenne souffle. C'est que notre poète n'est pas rompu à ces exercices de l'âme plus exigeants que les exercices physiques. Ce qu'il faut aussi remarquer, c'est le piège dangereux que tend ce fauteuil, symbole de ce qui est décoratif et qui obscurcit l'essentiel. Tout ce paysage de mer aux phosphorescences fantasmagoriques, paysage auquel nous a habitué Jacques Cousteau, n'est pas sans

évoquer un univers de naïveté où les plus surprenants événements prennent l'aspect du plus naturel, comme dans les aventures d'Alice au pays des merveilles.

Notons aussi que la quête du lieu de plongée requiert un rituel. Entrer au temple du moi profond exige des sens développés de l'ouïe et de l'odorat. On est guidé par le souvenir des bruits (la mer qu'on n'entend pas, le piano), et des odeurs (l'héliotrope). L'entrée du domaine sacré est cachée par une touffe d'hortensias bleue où se blottit un jeune Indien en pantalon de tennis (symbole de l'athlétisme de l'âme). Après avoir monté sept marches et traversé quatre petites cours de cloître à l'italienne, (23) on se retrouve devant une maison aux "fenêtres si étroites et si hautes qu'on ne pouvaient comprendre ce qu'elles éclairaient à l'intérieur" (24), ce qui laisse entendre que le domaine intérieur gardera toujours certains de ses secrets. C'est précisément à ce moment que le narrateur commence ce récit qui atteste une vérité morale: L'Apologue du Papillon. Ainsi, d'un bond, nous passons de l'extérieur à l'intérieur, mais le texte reste obscur et appelle un déchiffrement. Par souci de rapidité, disons qu'il enseigne la précision et l'assiduité: un papillon n'est pas créé en un jour, surtout s'il s'agit de l'esprit aux mille couleurs qui doit muer avant de s'envoler. Cette sorte de clairvoyance (inconsciente(?)) du poète qui sait maintenant à quoi il est appelé, se trouve confirmée par la parole de l'enfant à qui Persicaire décrit une bête monstrueuse: "si elle allait sortir du conte!" (25). Depuis Jules Verne on sait que la réalité copie le rêve. Le théâtre est prêt; l'Eugène peut apparaître.

la mue et les Eugènes

Un soir qu'il est épuisé, le narrateur laisse aller sa plume qui, dans sa main, "commence à vivre", alors qu'à ses oreilles monte un "sifflet d'ange." (26) Produit de l'écriture automatique, figure dictée par l'insomnie, le premier Eugène impose son nom: "'Tiens, dis-je, un Eugène!' comme ces nègres s'écriant: 'Christophe Colomb!' et qui ajoutent: 'Nous sommes découverts.'" (27) Cocteau affirme qu'il n'est pour rien dans l'invention de l'Eugène: celui-ci lui communique sa volonté de se mouvoir en trois dimensions, de prendre un 's' au pluriel. Le "Nous sommes découverts" que Cocteau reprend à son compte témoigne de l'attitude ambivalente de celui qui scrute son inconscient, attitude à la fois de curiosité et de crainte: "J'éprouverai le soulagement, atroce, d'un faible qui se trouve une bonne fois nez à nez avec son ennemi." (28) Cocteau en était à sa première expérience du "vrai cirque du poète, celui de Néron, arène de sable où l'on est dévoré." (29)

Il est temps de préciser qui sont les Eugènes, ces êtres nés chez Jacques-Emile Blanche, à "Dieppe, ville humide, ville beige, propice à l'incubation." (30) Milorad fait remarquer que l'Eugène porte le prénom du grand-père maternel de Jean Cocteau et que ce prénom passa, féminisé en Eugénie, à sa mère. Ajoutant que le grand-père fut pour l'inconscient de Jean Cocteau un substitut paternel, il porte aussi notre attention sur cet autre indice: le grand-père comme le père de Jean présentent le nez busqué, caractéristique des Eugènes. (31) Ces monstres graphiques, Cocteau les a décrits en ces termes:

L'Eugène, le premier Eugène, "l'envoyé des Eugènes", me fascina. Il tenait du priodonte, des larves, de la cornue, de la courbe d'Aor, de l'orbe, du gyroscope orné de murmure. (31)

Cette description rend compte à la fois de l'apparence et de l'âme de l'Eugène. Du priodonte, il a cette griffe de devant, énorme et crochue. La larve se transforme en un jeune animal par une métamorphose ayant souvent un caractère brusque: les Eugènes effectuent les mues et les éclosions; "tant de fièvre et de lumière chaude ont fait éclore un peu vite." (32) La cornue, elle, sert à la distillation; les Eugènes apportent un elixir qui purifie. Le gyroscope orné de murmure permet de constater, de mesurer la rotation de la Terre. Et le narrateur montait sept marches vers la maison, sept étant le chiffre de l'harmonie des mondes. C'est l'Eugène, cette terrible divinité vulgaire, que Cocteau reconnaît comme étant, "par rapport à l'infini, le nombre, l'oursin d'or qui représente les étoiles, un signe conventionnel." (33)

Le drame de la rencontre du narrateur, Cocteau le poète, et des Eugènes se déguise alors sous cette histoire dessinée, composée, écrit Cocteau, dans le Prospectus 1916, de "soixante-deux vignettes fades à la surface d'une oeuvre profonde comme l'individu". (34) Ce jugement trop sévère sur la transposition graphique de son épreuve, nous voudrions le compenser par un témoignage de pouvoir d'envoûtement de ces dessins. Claude Mauriac, qui reconnaît avoir écrit sur Cocteau un livre cruel pour s'en délivrer, fait cette confidence datée du 15 juillet 1970: "Mon père feuilletait pour moi dans son cagibi le prestigieux petit livre rose où les personnages du Potomak prenaient vie au point que c'est un dessin animé que je vois dans mon souvenir." (35)

Sous cette aventure abstraite, Cocteau peint la plus intense crise spirituelle. Les terribles Eugènes et leurs compagnes: les Humeuses, traquent et guettent impitoyablement les paisibles Mortimer, gras, bien portants, bourgeois, touristes, en somme les "tout le monde", braves gens qui ne veulent pas être dérangés. Mais l'Histoire, qui préparait la guerre de 14, allait aggraver ce drame; le 15 août 1914, Jacques-Emile Blanche écrivait: "Je cache ces croquis hallucinants et prophétiques. N'aurions-nous pas plus de défense que cette famille Mortimer..."(36) et André Fraigneau risqua ces mots: "Je connais peu de recueils, même chez les maîtres du fantastique, où la terreur soit ainsi formulée." (37) L'application historique du symbole, ce rapport inattendu et inespéré entre une "petite guerre", la crise intérieure de Cocteau, et une "grande guerre", le conflit des nations, fit naître autour de ces dessins une ambiguïté (38) difficile à résoudre et que le temps n'a pas atténuée.

Nous nous en tiendrons donc, pour l'Album des Eugènes, à ce qui éclaire le drame intérieur de notre auteur. Voyons d'abord le cas Mortimer. Nous croyons que Cocteau utilise les Mortimer, où s'introduit le mot "mort", comme un masque où l'angoisse prend le visage du rire. Face à la nécessité de sa propre mort (comme le signale le motif du phénix), Cocteau s'est un temps réfugié au bord de la mer; "mer" aussi fait partie intégrante de Mortimer et nous retrouvons le couple Mortimer au bord d'un lac et sur un paquebot, ce qui rappelle ces propos du narrateur dans le Potomak: "'J'ai connu la mélancolie des paquebots." (...) J'ai eu le paludisme, des rendez-vous dans des parcs au bord du lac Majeur." (40) Notre point de vue, selon

lequel il s'agit dans l'Album d'une introspection, se trouve justifié par la préface même à ces dessins: "Ne cherche pas de Mortimer sauf en toi-même." (41)

Il s'agit donc d'un paysage intérieur et les protagonistes n'ont pas à obéir aux règles de l'univers de l'espace-temps. Les Eugènes s'imbriquent les uns dans les autres comme pour le dessin: "Esprit de groupe" qui évoque l'enchevêtrement de cristaux octaédriques des oursins d'oxalate de calcium et cette symétrie du type cinq de l'oursin marin. Ils possèdent le pouvoir de la transparence et se multiplient à volonté; ils sont véritablement "un et innombrables, comme le zéro, collier du néant." (42)

Le dessein des Eugènes n'est rien moins que de pénétrer la conscience de leurs victimes pour y semer l'inquiétude et l'épouvante. Les Eugènes observent attentivement le couple Mortimer, l'accompagnent dans toutes ses activités, cherchant une fissure par où pénétrer. Mais les Mortimer sont si sûrs d'eux (ce qui évoque la France d'avant-la-première-guerre-mondiale) qu'ils n'offrent aucune prise à l'inquiétude. Les arts: poésie, peinture, musique, ne les touchent pas et même leur rêve est si plein, si rond que les Eugènes en vain tournent autour. Enfin les Eugènes trouvent un moyen: ils distillent un élixir avec la CHOSE, ce sac plein d'épouvante qu'ils portent au harpon qu'est leur main et dont ils tirent un système du monde. (43) Suit une série de dessins évoquant l'aventure du Graal et le Parsifal de Wagner. A la fois sérieux, en vertu de l'importance de l'entreprise, et ironiques, puisque Cocteau relève le "formida-

ble ridicule du livret de Parsifal" (44), ces motifs témoignent de l'étonnement de l'auteur devant le prestige de Wagner, d'une hésitation qui indique l'opposition du classicisme et du romantisme en lui. La CHOSE, qui ne se prouve pas mais qui possède une mystérieuse importance, capable de forcer les Mortimer à prendre l'énigme à bras-corps, ouvre une voie à l'angoisse et à la Vérité. Cocteau fait face à la Muse: une esthétique comme une éthique poussent dans les ténèbres.

Les Eugènes, effroyables machines à broyer, à scier, à happer votre main, votre bras et tout le corps, et les Humeuses, commères dévorantes dont la bouche est une ventouse avide de votre sang, déferlent sur les Mortimer. Alors commencent les tortures de la mue: être dévoré, subir la digestion. Les Mortimer, trop solides, trop résistants, causent une indigestion aux Eugènes, revanche de Cocteau qui, lui, a subi de profondes transformations. Si pour les Mortimer, heureux de retrouver leur banale sécurité (noter le trait contre Degas, "victime de la photographie" (45), cette histoire n'aura pas de conséquences, Cocteau a connu les angoisses de l'esprit aux prises avec lui-même, l'antagonisme de la partie claire et de la partie d'ombre. L'oursin d'or a accompli sa mission d'oursin, de digestion; car il est percé de deux orifices principaux, la bouche et l'anus, situés aux deux pôles de la sphère. (A rapprocher du Mégaptère coé-lentéré qu'est le Potomak) C'est contredire le style de Degas

puisque "l'objet profondément assimilé se mue en force et provoque un réalisme supérieur à la simple copie infidèle." (46)

Il restera à Persicaire de tirer le sens de cette aventure de l'esprit. Cocteau s'est libéré du fauteuil (symbole de la société étincelante et frivole de début du siècle, symbole du pittoresque) qui prenait du relief au détriment de sa vérité interne, il s'est détaché de l'influence de Pygamon (Catulle Mendès); désormais il est disponible. Persicaire l'avertit des dangers de ce qui éblouit, de ce qu'on remue en l'air et lui révèle la nature de la poésie:

...le mystère de la poésie, ce qui distingue l'utile en cela
d'avec l'inutile, ce qui te sacre intermédiaire, ce qui
t'ennôle
c'est non pas
de mettre du noir sur du blanc
mais de délivrer le noir. (47)

L'expérience des Eugènes, drame d'un instant entre le moment où la porte s'ouvre et celui où le garçon paraît par la porte ouverte, a servi à initier un poète au mystère. Désormais celui-ci devra faire face à l'inconnu, à la nouvelle Amérique de la Poésie, au Potomak. Les Eugènes, présents dans la marge, ne feront plus irruption dans le texte. Il suffit que leur victime ait appris les limites de l'intelligence: "Ne sois pas trop intelligent", et la nécessité de croire à sa mission sacrée:

Et si tu crées,
 Ne deviens pas un spectateur,
 Porte n'importe où
 Ton dépôt secret et sacré,
 Avec la foi du missionnaire
 Qu'on torture
 Chez les Papous. (48)

La descente aux Enfers (les sources de l'inspiration)

Le narrateur s'entretient avec Argémone. La conversation porte sur Musset et, après une allusion à Baudelaire, le narrateur, voulant faire dévier la conversation, annonce à Argémone qu'il l'emmène voir le Potomak. Cette rupture dans l'entretien n'est qu'apparente. Empruntant le fil à plomb comme moyen de locomotion, nous sommes deux fois descendus au coeur de la nuit du poète. L'allusion à Baudelaire rappelle la malédiction du poète:

Le Poète est semblable au prince des nuées
 Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
 Exilé sur le sol au milieu des huées,
 Ses ailes de géant l'empêchent de marcher. (49)

Le poète boite, dira Cocteau, et nous verrons à quelle solitude il est condamné. Le Potomak, monstre gélatineux dans un aquarium, nous ramène à des considérations identiques sur la poésie puisqu'il s'identifie, avec l'impulsion poétique.

Le Potomak, qui "par un k se termine (exiger le k)" (50), porte le nom du fleuve qui se déverse dans la baie de Chesapeake. Ce nom

de baie n'est-il pas le nom oublié de la plage où le narrateur plongeait en lui-même? Ces "phénomènes de l'infini dont sa gélatine est l'image" (51) nous rappellent les prestiges de l'inconnu qui déroutaient H. Poincaré au début du Potomak. Cet inconnu est le domaine propre du poète et la foi en l'inconnu, qui prend aussi nom: infini, surnaturel, est responsable de l'affinité entre le narrateur et le Potomak. C'est là la nouvelle Amérique, celle qui pré-existe en nous. Et si elle est découverte, nous sommes découverts.

Ce phénomène d'intériorisation (tout le livre est un paysage intérieur) et d'extériorisation (le Potomak est posé en objet par le narrateur], Jacques Brosse l'a utilisé à bon escient dans son étude de Cocteau où il veut montrer que Cocteau, privé de son père dès l'âge de neuf ans, est resté victime du complexe d'Oedipe:

il savait fort bien que sa vocation était née d'un innombrable secret, de quelque chose de trouble, de viscéral, d'un peu répugnant et de surcroît interdit, dont il a fait ce monstre informe qu'est le Potomak, être flasque comme un cerveau, mais, comme lui, animé par une activité électrique et, comme lui, émettant des ondes, cerveau nocturne où s'élabore une étrange chimie, qui n'est autre, somme toute, que ce nyctalope, à la fois ensommeillé et attentif à ses plus secrets mouvements intérieurs, qu'est devenu en 1913 Jean Cocteau. (52)

Jacques Brosse relève la phrase: "Le Potomak levait au ciel un oeil noyé de prismes et ses grandes oreilles roses, en forme de conques marines, écoutaient le murmure infini d'un océan intérieur." (53);

et croit ainsi pouvoir évoquer "la communication cosmique originelle", le "ventre de la mère." (54) Le narrateur retrouverait la relation prénatale, ce qui expliquerait ces moires entre son sommeil et ses veilles:

Quelles moires forment entre eux son sommeil et ses veilles? A quoi songe-t-il? Ma vie confuse et la cohérence de mes rêves m'apparente au Potomak. Un même fluide nous traverse. Je marche entre chien et loup, ce qui s'appelle. Je continue à vivre dans mes rêves et à rêver dans mon mécanisme diurne (...) Des rêves me dirigent et je dirige mes rêves. Bien des spectacles de la veille, je les enregistre sans méthode, comme on recueillerait des fragments de verroterie multicolore pour que le sommeil les coordonne et les tourne au fond d'un kaléidoscope ténébreux. (55)

Cocteau, continue Jacques Brosse, aurait alors compris que "toute inspiration naissait de ce chaos viscéral, que plus elle était élevée, plus elle s'enracinait bas." (56)

Sans vouloir infirmer la thèse de M. Brosse, nous croyons pouvoir aller plus loin. Si le narrateur désire coller son oreille contre la froide chair molle du Potomak, c'est pour "surprendre le flux et le reflux des vagues antédiluviennes, le silence des météores." (57) C'est là remonter bien au-delà d'un cas personnel, s'il y a "communication cosmique originelle." Il s'agit précisément de remonter dans le temps ou plutôt d'accéder à l'éternel. Cocteau a d'ailleurs écrit que plus on est près de soi-même, plus on se rapproche de Dieu. (58)

Qu'il s'agisse là d'une sublimation, comme le veut Jacques Brosse, n'enlève rien au sens de cette tentative.

Dans cette perspective, le sommeil devient l'état de veille véritable, puisqu'il révèle l'envers des choses, la mort ou l'éternité qui "compose la trame de notre tissu." (59) Le sommeil, cette léthargie lucide, tourne, au fond d'un kaléidoscope ténébreux, les spectacles de la veille, et, en révélant les multiples sens cachés, ordonne la vie. C'est ce qui fait dire à Cocteau qu'il ne "rêve" pas, puisque son rêve ne résulte pas d'une mauvaise digestion ou d'une mauvaise santé. L'invasion par les Eugènes, l'onde qui va de lui au Potomak ont ouvert, pour le narrateur, "la boîte des dimensions humaines." (60) Il y a rêve et rêve. Le Potomak, ce coelentéré hermaphrodite, dérivé d'un type fondamental très simple de la forme larvaire dite gastrula, remonte à la plus haute antiquité zoologique. Il continue la digestion des Eugènes, mais c'est la digestion de la connaissance puisque "le rêve a l'air de nous transporter dans le vague, mais nous transporte dans des lieux bâtis avec les moindres détails d'un style de sommeil." (61)

L'homme qui rêve tend un pont entre le monde de l'espace-temps et le monde éternel. Il risque la mort: comment revenir du labyrinthe? C'est le mythe de Thésée, évoqué trois fois dans le Potomak. (62) C'est aussi l'acrobate marchant sur une corde raide mais 'pas

plus léger d'être en l'air": "L'adresse consiste à marcher, comme sur des oeufs, sur la mort." (63) Et, avec Persicaire, le narrateur explore la mort. Il évoque des lectures (Steerforth, de David Copperfield; l'enfant russe de Grandeur et Servitude), rappelle des expériences. Le cul-de-jatte avec son désir de jambes lui donnait un désir d'ailes; la mort et l'angoisse qui en résulte lui inspirent une élévation:

Votre bulle où,
petite, convexe,
à l'envers,
la fenêtre s'étire,
va quitter, je vous préviens, la pipe. (64)

C'est là un dégoût de la vie. Persicaire, qui veut profiter de son congé du néant et qui ne déteste pas son corps, ce costume fantaisie, tire le narrateur de cette atmosphère de Pelléas et Mélisande où il risque de mourir. Pour lutter contre les malaises du narrateur "L'âme voudrait partir; le corps s'insurge". (65) Persicaire lui fait écouter un disque qui chante la vie et fait comprendre quelle est la chance qui est offerte aux hommes:

Il y a la salle à manger où on déjeune,
Les choses qu'on permet et celles qu'on défend,
Le plaisir de se lever tôt
Et d'entendre le coq et la ferme, (...)
Il y a la paix et le combat,
Les fleurs, le blé qui germe;
Il y a les bûches, le tabac;
Il y a Bach, Pascal et Dante,
Et Cézanne et tous les artistes;
Il y a l'amour qui rend triste
Et fait les visages si beaux.
Il y a... (66)

La mort elle-même est une expérience après toutes les autres et, de-

vant l'ami qui meurt, le disque conseille: "Envie-le. comme un voyageur / Qui va faire un interminable et célèbre voyage." (67) L'expérience de l'au-delà reste énigmatique. Une boule de verre bleue (68), sorte de fruit transparent, garde intacte, une solitude silencieuse, contre le vacarme des hommes: impassibilité de l'invisible. Ayant lui-même pris, par erreur, une dose mortelle de cocaïne, le narrateur ne découvre "qu'un ménisque avant que le verre déborde, un état qui succède à d'autres états, ..." (69) Pour évoquer la mort d'un ami, il trouve des mots d'un accent émouvant: "Acante s'enduisait peu à peu de mort, comme un navigateur de sel et d'ombre. (...) il luttait seul contre l'ange lourd qui, sur ceux qui vont mourir, se couche à plat ventre." (70) Il reconnaît que son âme, captive d'un corps, enviait l'âme libérée de son ami. Pourtant la mort gardait ses secrets.

Et l'âme? Qu'est-ce que l'âme?

Depuis le jour où tu es né
 Ton âme n'est pas plus à ton corps
 Que le feu à la cheminée,
 Que l'arpège et l'accord
 Au piano,
 Que l'eau à l'outre...
 Elle est un peu d'un élément,
 D'un élément invisible et céleste,
 Comme un peu du lac,
 Loin du lac, au fond d'une outre,
 Et qui en presse les parois.
 Et, quand tu meurs, écoute-moi,
 Fuyant le corps vide qui reste,
 Ton âme s'en retourne à l'élément divin,
 Au bel océan de mystère,
 Comme l'eau à l'eau et le feu au feu,
 Et le son au son et la terre à la terre. (71)

Ainsi l'âme est un liquide qui donne la vie, le corps est un vase, un

récepteur. Tous les êtres vivants, y compris les bêtes, possèdent de la même âme. Dieu est fragmentaire et Dieu veut se reconstituer; ainsi toutes les eaux, toutes les âmes courent vers Dieu-Océan. La philosophie platonicienne n'est pas sans présenter des thèmes parents: séparation de l'âme et du corps, appartenance de cette âme au monde des Idées, au monde de Dieu. Clément Borgal commente:

Comme aimanté par une sorte de nostalgie, l'élément divin qui nous anime, nous traverse, à la façon d'un courant-- au même titre d'ailleurs que les bêtes--aspire à se délester de la lourdeur du corps pour se libérer, et retrouver le Tout dont il a été momentanément séparé. Ainsi s'explique la fascination, presque la séduction de la mort. (72)

Il convient aussi de relever des analogies entre les propos de Cocteau sur l'âme et l'orphisme, par la préoccupation de la vie future, par l'idée de l'âme, considérée comme une étrangère habitant le corps et se faisant connaître au moyen du rêve et de la transe, par la nécessité ressentie d'une ascèse, par un certain panthéisme, même puisque le Dieu fragmentaire habite une vache, un esquimau, les dames de Floride,...

S'il ne fait pas de doute que l'âme survit, elle survit en tant qu'âme indifférenciée. L'âme ne retient pas les souvenirs du corps-carafe qui est le moi. Le narrateur se rend compte qu'après sa mort, rien ne sera plus de ce qui en lui l'étonne. Alors, que lui importe une éternité inconsciente de ce qu'il a écrit, de "(sa) terre si belle et (sa) tristesse." (73) Ce qui le guette au-delà de la mort, c'est un escamotage définitif, le néant, ni cuve ni rien, l'haleine de Dieu. Cocteau éprouve un lent vertige devant ce silence de l'inconnu et fait écho à Pascal écrivant: "Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie." (74) Il retourne voir le

Potomak.

Celui-ci a reçu du riche Américain une boîte à musique: il écoute Parsifal et ne digère pas la boîte. Le narrateur conclut: "on sentait le luxe tuer l'amour." (75) Il faut ici rappeler le prestige de Wagner et les sentiments mêlés de Cocteau à son égard pour apprécier la menace de ce fait nouveau. Est-ce une tentation de régression après l'expérience du néant?... Le lendemain, le narrateur retourne auprès du Potomak: celui-ci digère un programme des Ballets Russes; il est sauvé et aussi Cocteau le poète. Le narrateur note les selles du Potomak. C'est le symbole d'une création poétique expulsée après la digestion du vital, puisqu'il existe un système universel des ondes et que toujours un poste enregistre leur épanouissement circulaire, au centre duquel un mot, un geste, un sourire s'enfoncent comme un caillou. (76) Le Potomak, si nous lisons: le poète inspiré, ne doit ni dormir ni être distrait, sinon "le coup ne compte pas et le joueur cède sa place." (77)

Le livre est achevé. Il a atteint sa plénitude d'oeuf. En fin de livre, sous le titre: UTILISATION IMPOSSIBLE, Jean Cocteau a aligné des notes intimes sur le phénomène appelé "premier amour". Ces notes prises sur le vif expliquent l'impossibilité de la rencontre des amants, et pourtant, l'effort qu'ils font pour "rejoindre à deux le beau monstre primitif." (78) (Ce monstre nous fait plonger dans les profondeurs et rappelle que Cocteau s'intéressait à l'existence possible des préadamites, race hermaphrodite, virile qui aurait existé après la chute des anges.) Aimer, c'est pour Cocteau, se confondre avec l'être aimé, l'être. Le malheur, c'est de n'être plus essentiel à l'autre. Pour évoquer les tortures de ce qu'il ap-

pelle un ineffable désastre, Cocteau, paradoxalement, fait renaître un souvenir d'enfance, celui de cette époque où il écoutait le cor de Tristan mourant, "ce cor qui avance, s'arrête, s'enroule, hésite, cherche le coeur entre toutes les côtes." (79) L'amour dépend des lois de gravitation des coeurs: il est destin et ordre éternel. Avec le poème Berceuse, l'Amour s'ajuste à l'univers, puisque le destin des hommes est lié aux astres. Ainsi en est-il du destin du poète, contraint à servir le fluide invisible qui passe par lui. Son hygiène: équilibrer le néant vertigineux de la mort par l'amour de la vie. C'est la leçon de Persicaire et le conseil d'une inscription tombale vue en Algérie: "Il aimait l'EAU, LA VERDURE, UN VISAGE FRAIS." (80)

récapitulation

Cocteau n'a pas écrit le livre qu'il voulait: un simple coup d'oeil sur le plan du Potomak révèle que Cocteau avait rêvé d'un synthèse des expériences et des préoccupations humaines: "Les Eugènes et l'amour--les Eugènes et l'art--les Eugènes et la mort." (81) Ce qu'il a écrit, c'est la prise de conscience de son arbre généalogique (82), des sources de l'inspiration véritable puisque "dans ce livre un soprano se brise, un animal sort de sa peau, quelqu'un meurt et quelqu'un s'éveille." (83) Le livre dure le temps de la mue et de la convalescence: il inaugure aussi pour Cocteau cet échange de sang et de chaleur du poète avec ce qu'il crée dont parle Jean Marie Magnan. (84) Cocteau regrette à propos du Potomak son style rococo qui fait encore trop de concessions au romantisme: il n'a pas toujours obtenu cette syntaxe claire et rapide dont parlait la

Lettre de Persicaire. Dans le Prospectus 1916, Cocteau dit avoir prévu un livre: Le Voyageur vers la Gauche, "la gauche étant d'habitude le premier état de la droite, du classicisme". (85), livre qui aurait atteint une architecture consciente, où l'on aurait pu suivre, moins vague, la découverte d'une Amérique et qui aurait servi d'itinéraire à la jeunesse.

Le livre écrit émerge des profondeurs: il fait penser au Sacre du Printemps, cette oeuvre "fauve" organisée, dont Cocteau a écrit: "Il était difficile, avouons-le, de suivre la croissance, d'entendre pousser l'arbre, à travers ce bourdonnement." (85) Suivant un équilibre successivement momentané des crampes de la transformation et de la phrase, le livre s'est ébauché, contraignant son auteur, selon un ordre organique vital. Son style rococo est l'expression d'une Nature apparemment folle dépensière mais qui, judicieusement, exécutait la mue d'un poète, préparait une nouvelle architecture de la sensibilité. Cette sensibilité se découvre un contour par opposition au vide qui nous guette et qui parfois nous happe, car l'inconnu possède sa police et ON a fait mourir H. Poincaré.

Le voyageur dans l'inconnu est appauvri puisqu'il ne possède pas encore ce qu'il recherche et qu'il a déjà perdu ce qu'il laisse derrière lui. Ce voyage condamne aussi à la solitude, car l'homme ordinaire suit l'exemple du "bon sens" d'Argémone et tue en lui-même les "imaginationes": il les met sur le compte des troubles nerveux. D'ailleurs, n'a-t-on pas vu le public s'intéresser au Pharynx alors qu'il ignorait le Potomak? Cette détresse oblige le poète à chanter dans le noir pour se donner du coeur et c'est de là que naissent l'humour et l'ironie poétique du Potomak.

Arrivé au bout de sa recherche, Cocteau écrit à Stravinsky. Il

vient de gravir la montagne. Il est sensible à la pureté de la neige, cette féerie enfin délivrée de la pénombre et qui lui communique l'esprit de légèreté et le vrai luxe de l'âme: "Neige! Soutenu par ce sorbet compact d'oxygène et d'hydrogène, on marche, céleste, écarté de la terre." (87) Ce que Cocteau a découvert sur les hauteurs, c'est l'Alpe eunuque, caparçonnée, qui garde un cadavre intact, défiant, vierge, la corruption. Après avoir tout abandonné pour s'intéresser à sa nuit, le poète émerge en pleine lumière, l'âme refaite, avec, autour de lui, "une neige où on se réveille bien, où on respire bien, où on digère bien, où on juge bien." (88) Ainsi qu'une pile vide, il attend la secousse qui le féconde.

Prospectus 1916: une spécialité

Dès le début du Prospectus, Cocteau se décrit en tant qu'instrument capable de percevoir et de traduire les appels du réel profond: "me voilà quelque chose de tout à fait machine, de tout à fait antenne, de tout à fait Morse. Un stradivarius des baromètres. Un diapason. Un bureau central des phénomènes." (89) L'intelligence s'est muée en un mécanisme apte à entrer en communication avec les parlementaires de l'inconnu. Le Prospectus prolonge et dépasse l'expérience de la sensibilité et de l'intellect du Potomak.

De l'aveu de Cocteau, le Potomak n'est qu'une section de courbe sur la voie d'une méthode (90); le Prospectus ne sera qu'une autre préface, c'est-à-dire, une autre des mues du poète qui, comme le costume des danseurs sacrés d'Espagne dont on remplace les lambeaux, est toujours et n'est plus

le même. Cette lente conversion inachevée de Cocteau poète, Jacques Brosse la précise en ces termes: "jamais Cocteau n'a pu, malgré son officiel détachement, tout à fait abdiquer celui qu'il avait été, le jeune homme brillant, aux faciles succès." (91) Vaincre un don n'est pas aisé; c'est pourtant à quoi s'intéresse Cocteau, qui, par réflexe suprême de l'instinct de conversation, doit, comme Troppmann, assassiner ou voler sept membres de sa famille; de là cet air anthropométrique qu'il découvre sur son visage. (92) La lutte est serrée et parfois, comme l'indique J. Brosse, Cocteau cède au piège de la gloire: "Je viens d'essayer une rechute. Je sors encore vainqueur de ce besoin de gloire." (93) Il va même jusqu'à crier sa détresse comme Antigone.

La descente en soi-même n'est pas une simple opération et le don de soi et de sa santé qu'exige la poésie crée autour du poète une terrible solitude. Solitude de son état de poète, puisque le poète appartient à un monde qui le chasse de l'autre monde, puisque la poésie et la folie sont séparées par une vitre et que, si le fil des fous est cassé, celui des poètes en est à son point de tension extrême avant de rompre. Il s'agit pour le poète de résister, de prendre des forces afin de ne pas réciter, comme ✓ Calchas dans Troïlus ^{les malheurs} les malheurs d'une solitude extrême. Cet intense besoin de ✓ chaleur humaine, Cocteau l'exprima, sans pleurs, sur cette affiche où un méchant voyou (il s'agit de Cocteau) a écrit: "Je cherche un ami sérieux." (94)

Cocteau devait s'éloigner de la pieuvre Stravinsky qui vous retient dans ses tentacules et se rapprocher de la route blanche d'Erik Satie où chacun marque librement ses empreintes. (95) C'est peut-être ce qui ex-

plique la rigueur plus grande, l'effort de dépouillement plus marqué du Prospectus. Cocteau se rapproche sensiblement de cette maison inévitable qu'à l'exemple des nobles castors, il veut construire: le style se fait plus ferme, c'est la méthode du vacuum-cleaner. (en anglais chez Cocteau). Cocteau a éliminé le faste, il a réduit sa phrase aux articulations et à l'essentiel. Il s'avère classique et, comme les classiques, il mate le romantisme, tue le virtuose, gouverne les passions; bref, il crée une anarchie modérée.

D'ailleurs, le Prospectus annonce une esthétique du minimum. En réaction contre le pittoresque de la littérature à la mode, Cocteau avoue être saisi par la phrase isolée: "Dîner, c'est ouest." de Gertrude Stein. "Une seule épithète, écrit-il, devrait suffire au rêve, un léger coup d'épaule, une flèche de poteau indicateur." (96) Il se découvre du même coup de l'admiration pour le neuf appareillant vers le risque, il contemple avec amour la jeunesse des hommes et des choses, préférant Bonaparte dans sa caserne, David trayant une chèvre. Un presse-papier de cristal, après le fauteuil malfamé, lui devient l'art et le confort. Cet objet anodin lui devient "un carrefour d'infinis, un carrousel de silences." (97) S'en approchant, il croit découvrir Dieu, c'est-à-dire la Poésie. La féerie, il la découvre dans la liste des personnages de Peer Gynt. Ses maîtres: Larousse, Chaix, Joanne, Vidal de la Blache, aucun littérateur. (98) Son peintre: l'afficheur. Pourtant cette trop grande rigueur reste ambiguë puisqu'il y a encore cette concession au public: "Encore ce luxe entretient-il le respect divin dans les coeurs faibles." (99)

Transformer le c de Potomak en k, faire de noms de plantes

médicinales des noms de personnages, peindre avec les Mortimer des victimes inconscientes d'une condition humaine, c'est créer un monde et une mythologie particulière. L'objet, le nom sert de masque et il faut le retourner. Ainsi Persicaire, le mentor du narrateur, n'est pas seulement une plante d'ornement, comme le veut Gérard Mourgue, mais appartient à la famille des renouées, et, en plus, donne de bons résultats dans les hémorragies. Renouée = frisée, et la Grèce est frisée: c'est le mot devenu chiffre. Hémorragie: n'est-ce pas la persicaire qu'il faut à notre convalescent? Cette mythologie personnelle s'enrichit d'autres figures surgies de l'antiquité et qui expliquent le présent: Nausicaa, Andromède, Augias, Antigone, Thésée, Ariane.

Par l'expérience du Potomak, Cocteau a trouvé sa méthode: marier l'inconscient et le concret, ce qui donne la Poésie. "Les chefs-d'oeuvre(...) sont des objets chargés d'un fluide qu'on ne saurait obtenir ni fixer sans amour, et qui prennent à travers les siècles un pouvoir d'hypnose." (100) C'est ce fluide poétique qui garantit l'ordre qui naît de la diversité, ordre pour les yeux de l'âme. Cette électricité de la poésie, remontant les strates superposées du rêve et du moi profond, remontant du monde invisible et de l'éternité, cherche un poste d'écoute, le poète aux sens développés. C'est pourquoi Cocteau souhaite, après Rimbaud, mener l'éducation parallèle des sens, acquérir une lucidité de plante et d'animal. C'est le soleil qui abrutit, qui rend boeuf(c.f. le boeuf Apis) et qui fait sortir l'Indien de nous (le primitif et l'athlète), car on pense avec les muscles. Le rêve, les sens, tout cela est vain sans la Visite et, dans le Potomak, le narrateur est la proie des Eugènes, "ces anges cruels qui choi-

sissent d'instinct pour les torturer ceux-là seuls qui méritent de souffrir." (101) La Visite initie le poète à un monde qui commence au-delà des limites de la science et de la philosophie, où le secret de confondre succède à la preuve. Il y entre, armé de l'esprit d'enfance qui est une clairvoyance inculte (102), qui sait éclabousser de rire une situation tragique: "Je ne sauverai rien de mon passé qui flambe. Ne deviendrai-je pas une colonne de sucre si je me retourne?" (103), et qui attrape le mystère au vol. Après avoir considéré les activités de l'homme si drôle sur ses pattes de derrière, Cocteau conclut: "Le mieux était encore l'art, né conventionnellement magique dès l'aube." (104).

CHAPITRE II

L'OEUVRE ROMANESQUE

A chacun de mes livres, j'ai la sensation de continuer un même dessin que des amis, penchés sur mon épaule, regardent sortir de ma plume sans comprendre sa signification.

Jean Cocteau, Le Secret Professionnel

Jean Cocteau s'est penché sur son enfance et son adolescence et, des masses de rêve et de souvenir accumulées, il a retenu des sensations, des perceptions, un ensemble organique et vivant chargé d'énigmes. Chacun de ses livres apporte quelques clés permettant d'éclairer de nouveaux pans de l'ensemble. L'idéal serait de faire jouer l'un sur l'autre les divers récits, car ils s'éclairent, se reprennent et se prolongent mutuellement. Ainsi parviendrait-on à révéler la figure de l'homme et de l'artiste que fut Jean Cocteau.

Encore faut-il préciser l'objet de notre recherche, car la tragédie de Cocteau fut d'être à la fois célèbre et inconnu. A la réalité des faits, Cocteau oppose un réalisme, plus essentiel, celui que distille le kaléidoscope du rêve après la digestion des actes de la veille. C'est du coup admettre des rapports que rien ne permettait d'envisager. Cocteau écrit: "Moi, c'est la manière dont j'envisage, dont j'utilise les faits. Un roman, une nouvelle, un conte, une histoire ne peuvent être que de la critique directe." (1)

Et il ajoutait: "Or, dans la critique, ce qui m'importe n'est pas l'oeuvre critiquée (je la juge bien tout seul), mais le critique par rapport à ce dont il parle." (2)

Les récits du genre autobiographique prennent valeur de réflexion sur soi; Cocteau-Narcisse scrute sa vie et son âme. Les récits de Cocteau sont des mises au point successives sur son progrès moral. Se connaître équivaut à devenir. Et cette forme de connaissance est une sagesse. L'oeuvre est alors témoignage d'ordre moral et spirituel puisque l'oeuvre, c'est l'homme qui s'observe. Dans Le Secret Professionnel, Cocteau écrivait: "Seuls la promenade d'un homme et l'homme lui-même m'intéressent," et, apportant une précision au mot promenade: "C'est la vie de l'esprit dont je parle." (3)

Sujette aux épreuves de la Vie, l'âme succombe ou se bronze. Le progrès moral, affirme Cocteau, consiste à se roidir. (4) Pour sa démarche, l'âme devra compter sur la rectitude puisque la tricherie déforme à la longue. Pour un écrivain, "soigner sa pensée, la manier, la mettre en reliaison, c'est soigner son style." (5) Il en résulte que la présence de l'artiste s'impose davantage que celle du modèle, que sa ligne (au sens de la permanence de la personnalité) dote l'oeuvre de vie. Que cette ligne faiblisse, l'écrit est mort. C'est pourquoi Cocteau conseillait 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. (6)

A - Le Grand Ecart

ou le génie du coeur

pour que se termine l'enfant
 conçu dans la solitude androgygne

Jean Cocteau, Discours du
Grand Sommeil

Pour s'immortaliser, il suffit
 parfois, de faire le tour de sa
 chambre, ou le tour de son coeur.

Raymond Radiguet

Aiguillonné par Raymond Radiguet, ce génie précoce et intense qui pour son coup d'essai réussissait, avec Le Diable au corps, un coup de maître, Jean Cocteau devait produire, coup sur coup, Le Secret Professionnel, Le Grand Ecart, et Thomas L'Imposteur. C'était définir une nouvelle esthétique et en fournir l'illustration exemplaire. (7) L'"art poétique" du Secret Professionnel résumait les expériences communes des deux écrivains et annonçait un classicisme exaltant la vitesse, la précision, et l'invisibilité du style.

une "éducation sentimentale"

Radiguet venait de raconter ses amours avec "Marthe" dans Le Diable au corps. Jean Cocteau présente les siennes avec Madeleine

Carlier dans Le Grand Ecart. Le côté autobiographique de cette initiation à l'amour est indéniable; "le roman transpose un épisode réel -- mis à part l'amour de la danseuse pour Jacques qui correspond à rien de connu." (8) Le plan du livre de Cocteau accuse aussi un parallélisme évident avec celui de Radiguet. Les deux récits s'ouvrent sur une longue présentation du personnage: Radiguet évoque son enfance, Cocteau rappelle ses voyages avec sa mère à Mürren et à Venise.

Cocteau a lui-même expliqué la structure de son livre:

Le Grand Ecart présente aux spécialistes une carcasse de montagnes russes. Le lecteur part de haut,...(9)

Après une présentation brillante et laconique du caractère de Jacques, Cocteau évoque les circonstances qui éveillent chez son personnage le sentiment de l'amour et les sens. Lors d'un voyage à Mürren, Jacques s'éprend d'un couple, Idgi et Tigrane d'Ybréo, dont il imite les gestes. Sa mère l'emmène à Venise: le suicide d'un amoureux, l'impudence avec laquelle cette ville croise les âges et les sexes ouvrent dans son coeur des blessures profondes. Lorsqu'il retourne à Paris, il a déjà franchi "la délicate ligne d'âge où l'esprit et le corps choissent", (10) passage périlleux de l'enfance à l'âge viril.

(Le lecteur) tombe assez bas dans une intrigue médiocre. (9)

Sa mère le place alors en pension chez les Berlin. Ce milieu ne fait qu'accroître son trouble. Il y rencontre Mahieddine Bachtarzi, qui prend de l'éther, Pierre de Maricelles, un albinos constipé, Petitcopain, victime de sa curiosité (il surprend sa mère dans la chambre du précepteur) et de son amour (il aime Peter Stopwell qui le méprise) et Peter Stopwell qui, sous un masque de pureté, ressent pour lui de la passion. Jacques trouve-t-il un réconfort auprès des Berlin? Non, puisque Mme Berlin n'attend que l'occasion de lui faire des avances amoureuses et que M. Berlin s'isole dans un silence de montagne de neige. Inutile de dire la solitude désespérante qui le ronge.

Qu'il sorte de ce milieu, c'est aussitôt pour se retrouver dans le demi-monde de la débauche et du vice. Louise, la maîtresse de Mahieddine, propose à Jacques de lui procurer une amie. Mais, les premières démarches accomplies, Louise décide de profiter des désirs qu'elle a fait naître et trompe à la fois l'Arabe et son amie Germaine. Il en résulte un froid qui éloigne Jacques de Mahieddine. Dès lors, Jacques entre dans les manigances de Germaine, qui possède un autre amant, riche celui-là, du nom de Nestor Osiris. Peu à peu le sens moral de Jacques s'affaiblit et sa vie respire le désordre. Jacques n'en est pas au bout de ses épreuves car, s'il connaît un instant de bonheur pur, il est bientôt trompé par Germaine qui lui

préfère Peter Stopwell et même Louise. Ces deux coups dissipent les illusions de Jacques et il tente de se suicider.

(Le lecteur) remonte vite de sa propre impulsion. (9)

Ayant échappé de justesse à la mort, Jacques retrouve auprès de sa mère un peu de calme. Il tente de reconstituer cette partie d'échecs où il est perdant. Il prend des résolutions qu'il abandonne aussitôt. La nouvelle de la mort d'Idgi d'Ybréo lui arrache des larmes profondes.

(et le lecteur) parcourt (épilogue) quelque distance en terrain plat. Le choc des tampons l'arrête au bout. (9)

De retour à Paris avec sa mère, il fait la rencontre d'Osiris. Celui-ci, sans le savoir, lui donne une règle de vie. Jacques n'en ressent pas moins son affreuse solitude. L'éducation sentimentale de Jacques est un échec. Il n'a pas trouvé le moyen de se faire aimer et d'aimer. Il reste exposé au suicide.

une "psychologie emblématique"

On a constaté ce qu'avait de scabreux et d'indécent le milieu de moeurs relâchées où évolue Jacques. Si le roman de Cocteau n'a rien d'offensant, c'est que la pureté du regard de Jacques-Cocteau (ce que Cocteau appelait l'angle de vision) sauve cette pitoyable aventure et l'investit même d'une noblesse qui convient au caractère aristocratique de Jacques. Le regard est affaire de coeur et le ton de ce récit s'explique, si nous nous rappelons cette phrase: "Malgré l'atmosphère détestable qu'il respirait depuis sa crise, le coeur de Jacques restait intact et capable d'ennoblir n'importe quoi." (11)

Apprendre à lire Le Grand Ecart, c'est être sensible à divers niveaux d'interprétation, les niveaux inférieurs étayant les niveaux supérieurs alors même que ces derniers ont leur vérité que ne laissaient pas deviner les niveaux inférieurs. C'est que les hauteurs sont le plus vrai que vrai alors que le fait brut trop souvent nous éloigne de la vérité.

* Cette distinction de niveaux donne lieu à ce que nous appelons la psychologie emblématique. Dans les poèmes d'Opéra, Cocteau jouait de

la sémantique des mots et révélait des significations insoupçonnées (ainsi. Ange ou Feu? = En joue, Feu!). Le Grand Ecart transpose ces jeux de perspective dans le domaine de la psychologie et chaque trait de la personnalité est susceptible d'avoir un autre sens. Cocteau traverse le miroir des images, images de soi que Jacques projette pour les autres et qu'il s'offre à lui-même. Il éclaire la véritable nature de Jacques et enseigne qu'il faut éclairer les images opaques qui sont autant d'aspects chiffrés de notre véritable nature.

Pour connaître Jacques, nous devons procéder par approximations et l'écrivain lui-même avoue: "Nous venons de peindre Jacques de face, mais ici même son caractère ne se dessine encore que de profil." (12) Comment nous est présenté Jacques? Selon deux angles de vision: celui de l'écrivain qui a quelques voies d'accès à la conscience de Jacques et celui d'une société qui se heurte aux apparences. Cache-t-il ses larmes, ce sentimental passe pour un homme insensible et spirituel. L'auteur ajoute encore:

Il poussait brutalement les noms propres, les visages, les actes, les propos timides et les envoyait au bout d'eux-mêmes. Cette manière lui valait la réputation de menteur.
(13)

Cette réputation lui venait de ce que la société reste insensible au mécanisme du plus vrai que vrai. C'est aussi ce mécanisme qui lui procure les avantages de l'artifice lorsqu'il porte au premier plan certains aspects de lui-même qu'il déteste. Il semble ainsi braver le mépris de la société, aller au-devant des huées. D'ailleurs, son agressivité est fort nettement exprimée: "Si un des habiles, féroces chasseurs parisiens le dénichait, il devenait simple de lui tordre le cou. On le démoralisait d'un mot." (14)

Ce besoin de confondre est à la fois le besoin de réduire au silence et le besoin de convaincre. Psychologiquement, c'est la réponse à l'angoisse d'autrui; spirituellement, un besoin de vérité. Souvenons-nous que, dans Le Potomak, Cocteau souhaitait qu'un lys lui pousse dans la bouche, qu'il désirait une preuve quelconque et que ce désir remontait à l'âge de douze ans, l'âge où, dit-il, on crève d'orgueil. Ne pas répondre à l'image qu'on voudrait projeter et exacerber ses défauts, c'est courir le risque du dépit, impossible à calculer.

Détester ce corps qui nous sert d'image auprès des autres, ne point parvenir à créer l'identité de soi avec soi, être pour soi perpétuellement un étranger, c'est la condition de Jacques au début du Grand Ecart. Cocteau a raison de dire que Jacques ne fonde pas, qu'il "vit aux prises avec une longue syncope." (15) D'ailleurs, cet instable ne cesse de convoiter chez les autres ce qui lui

échappe, la beauté physique, l'aise de vivre. Sa propre beauté lui déplaisait parce qu'il ne la voyait pas. Pour s'aimer, il lui faudra un fleuve, une glace qui lui renvoie son image. Germaine jouera un temps ce rôle. L'inadéquation de Jacques avec lui-même explique aussi ce besoin d'être ceux qu'il aime. Etre un autre, n'est-ce pas le connaître et étancher une autre soif? Au début de leur amour Jacques se voyait dans le désir de Germaine: "la réponse de Germaine était l'image même de Jacques (...) sa propre rencontre le bouleversait." (16) Et même lors du voyage à la campagne avec Germaine, Jacques croit réintégrer un paradis perdu et il s'incorpore à Germaine: "Jacques n'était plus Jacques mais Germaine..." (17)

Jacques avait connu le vide de l'âme. Etranger à lui-même, isolé d'un père effacé et d'une mère insensible à ce qui peut remuer le coeur d'un adolescent, Jacques chargeait ce premier amour de ses plus vifs souvenirs d'enfance. L'ardeur avec laquelle il tenait à l'amante-miroir laissait prévoir les conséquences désastreuses d'une séparation éventuelle:

Donc, un des passants s'était arrêté. Il le tenait dans son piège. Il aimerait sur lui toutes les rues, toutes les villes le premier soir qu'on y arrive, la température émouvante des ports, Idgi et Tigrane d'Ybréo, le chien chacal, la troupe d'acrobates de Genève et l'écuyère du cirque de Rome. (18)

Demander à un autre d'être tout pour soi et, en plus, de vous donner l'ETRE (amour-identification (19)), c'est préparer sa propre mort. La fin de ce premier amour illustre le côté néfaste de l'amour-identification. Un instant grandi et fortifié, Jacques se sent rapetisser et perdre de l'importance. Il recommence à se haïr; le supplice physique et moral qu'il endure est exprimé laconiquement: "La tête coupée de Jacques roule sur sa poitrine." (20)

L'expérience de l'amour a un instant diverti Jacques de sa véritable nature. Enfin revenu de son rêve d'amour, il approfondit sa différence essentielle. Aucunement partisan, il occupe un fauteuil d'extrême-droite vierge d'où il juge toute chose de la politique, de l'art, de la morale. Faire une carrière? Il ne saurait s'y intéresser. Car Jacques, qui voit le bal des hommes à travers une vitre, ressemble à "un ange qui visite le monde et dissimule ses ailes sous une housse de vitrier." (21) Jacques, à sa façon, est un "gant du ciel" comme l'était Radiguet, un ange dit Cocteau prêté aux hommes. Pour bien illustrer notre point de vue, nous nous contenterons de rapprocher un extrait du Grand Ecart d'un extrait du Secret Professionnel.

Voici comment Cocteau présente Jacques:

En cherchant plus haut le contour de Jacques, je le dénonce comme parasite sur la terre.
 En effet, où donc est le papier qui l'autorise à jouir d'un repas, d'un beau soir, d'une fille, des hommes?
 Qu'il nous le montre. Toute la société se dresse comme un agent-civil et le lui demande, Il se trouble. Il balbutie. Il ne le trouve pas.
 Ce jouisseur dont les pieds marchent solidement sur le plancher des vaches, ce critique des paysages et des oeuvres tient à la terre par un fil.
 Il est lourd comme le scaphandrier.
 Jacques pioche au fond. Il le devine. Il y a pris ses habitudes. On ne le remonte pas à la surface. On l'a oublié. Remonter, quitter le casque et le costume, c'est le passage de la vie à la mort. Mais il lui arrive par le tube un souffle irréel qui le fait vivre et le comble de nostalgie. (22)

Le Secret Professionnel précise les conséquences de l'angélisme pour celui qui en est imprégné:

Inutile de dire que cet état rend l'individu suspect à tout le monde. Il sort des cadres, des registres. Il est évadé en quelque sorte, sans matricule, sans livret militaire. C'est à peine s'il a le droit de vivre. Tout angélique sentira, certains soirs de béatitude, lorsque, par exemple, le printemps commence dans sa ville, combien il est parasite, et qu'il contemple ce doux plancher des vaches sans avoir sur lui les papiers qui autorisent à en jouir. Cet état mixte, (...), ne va pas sans scandale ni sans désastre. Scandale à cause du choc qui résulte d'un tel état et de la société où il ne trouve aucune place. Défaite par l'au-delà de ces forces faibles. Tantôt ils se suicident,...(23)

L'angélisme de Jacques le consacre comme devin: "Il appelait des rimes d'un bout à l'autre du monde pour les joindre de telle sorte

qu'elles parussent avoir rimé toujours." (24) C'est le privilège du poète que de faire sortir ainsi un système de l'ombre. (25) Jacques souffre d'un dilettantisme de la foi: la "croyance vague" des poètes, aspect de la fragmentation du "moi", exprime l'antinomie du corps et de l'âme. Sans le scaphandre, Jacques ne pourrait pas vivre chez les hommes. Son corps est un prétexte. Jacques est imprégné par l'esprit de poésie--l'esprit religieux en dehors de toute contrainte--que "Paul Claudel dépeint parfaitement lorsqu'il nous dit que Rimbaud était un mystique à l'état sauvage." (26)

Lorsque Jacques tente de retrouver son élément naturel (son suicide manqué), il est refusé. L'ange de la mort "exécute on ne sait quel contre-ordre." (27) Cette exclusion est pénible et Cocteau, comme Jacques, se demandera pourquoi on le laisse sur terre alors que les "anges" qu'il a rencontrés sont remontés au ciel. Ce tourment est analogue à celui de Claudel qui, en même temps, sent l'appel de Dieu et se heurte à un refus catégorique: "Le voici éliminé, sans que la conscience en lui de cet appel inexorable ait cessé. De nouveau pour lui la solitude, l'exil." (28)

La complexité de notre nature est expliquée simplement. L'homme a une partie claire et une partie sombre. Notre moitié d'ombre parle dans le sommeil et le rêve et révèle notre véritable nature. Cette moitié d'ombre possède son univers, est régie selon d'autres

lois. Nos concepts de temps, d'espace, de rapports géométriques n'y ont pas cours. Parfois ce monde nous apparaît.

Au réveil, c'est en nous l'animal, la plante qui pense. Pensée primitive sans le moindre fard. Nous voyons un univers terrible, parce que nous voyons juste. Peu après l'intelligence nous encombre d'artifices. Elle apporte les petits jouets que l'homme invente pour cacher le vide. (29)

Que l'homme écoute sa moitié d'ombre, il peut sonder l'invisible, mais il encourt aussi le danger des miasmes qui confondront en lui rêve et réalité. C'est pourquoi Cocteau dit que le poète boite. Au début du Grand Ecart, Cocteau précisait que ce problème du poète est précisément celui de Jacques: "Nous verrons Jacques aux prises avec cette nuit du corps humain." (30)

l'initiation

L'initiation de Jacques à sa véritable nature prendra du temps. Clément Borgal fait valoir que le premier chapitre du Grand Ecart présente Jacques

comme une âme platonicienne provisoirement chue dans un corps, et qui, sans accéder jusqu'à la réminiscence proprement dite, souffre d'un étrange sentiment de pesanteur et d'exil. (...) Lui-même, et les autres à plus forte raison, semblent avoir oublié qu'il n'est pas d'ici. (31)

C'est d'abord inconsciemment que Jacques subira l'influence de sa moitié d'ombre. Elle le garantira contre le lyrisme mou de la Venise de Wilde et d'Annunzio. Elle préparera le destin de Jacques. Lorsque Germaine, dont la "beauté penchait sur la laideur, mais comme l'acrobate sur la mort" (32), attirera Jacques par cette demi-lumière, ce sera parce qu'elle représente un danger de mort auquel est sensible la nature angélique de Jacques. Elle lui apprend le désordre; même devant le monstre pédéraste du skating, Jacques reste dans sa paresse d'âme contre laquelle sa moitié d'ombre ne peut rien. Bientôt même, "c'est sa moitié d'ombre qui crache comme une seiche des nuages d'encre sur sa moitié claire." (33) Ainsi aveuglé, Jacques ira, à la dérive, jusqu'au suicide. Le ciel le refuse. "Encore une fois, mais à rebours, le sauvait sa moitié d'ombre." (34) Il ne peut pas accéder à l'éternité parce qu'il n'a pas acquis la connaissance de soi ni l'athlétisme de l'âme requis. C'est dire qu'il faut mériter sa mort.

Pour rendre Jacques sensible à sa nature profonde, il fallait réveiller chez lui toutes les fibres de la sensibilité et du coeur. (35) La destinée, qui manie les hommes chimiquement, avait, peu à peu, composé un mélange explosif qui, du coup, fit éclater la vérité. Mais Jacques ignorait le parcours qu'il devait suivre.

La carte de notre vie est pliée de telle sorte que nous ne voyons pas une seule grande route qui la traverse, mais au fur et à mesure qu'elle s'ouvre, toujours une petite route neuve. Nous croyons choisir et nous n'avons pas le choix.
(36)

La nature veillait: la beauté physique servirait de piège pour attirer Jacques. (Cette idée de la fatalité perçue comme une machination, un complot sera reprise par Cocteau dans l'histoire d'Oedipe, intitulée précisément La Machine Infernale.) A onze ans, la rencontre à Mürren d'Idgi et Tigrane d'Ybréo (ce frère et cette soeur qui dansent ensemble et qu'accompagnent un bruit de vaisselle et l'odeur de cuisine préfigurent le ménage de Paul et Elisabeth dans Les Enfants Terribles) lui avait fracassé les tempes. Lors d'un voyage avec sa mère, il découvrait, à Venise, cette impudente franchise qui montre les âmes toutes nues et, du coup, sa profonde solitude. (37) Jacques "admirait les beaux corps et les belles figures, à quelque sexe qu'ils appartenissent." (38)

Sa mère restait inconsciente des dangers qui menaçaient l'esprit de son fils. Son père qui avait souffert d'un démon analogue pendant sa jeunesse, devinait les troubles de Jacques mais se décourageait. A la fin, il donna sa femme à son fils. Avec Germaine pourtant, Jacques apaisa un moment son malaise: "Il voulait la posséder." (39) Il allait aimer normalement. Il crut être guéri

et se prit à songer "aux épouses discrètes qui aident le travail des hommes et fondent une famille." (40) Mais il tombait mal: Germaine ne pouvait pas avoir d'enfant. D'ailleurs, la nature sexuelle de Germaine reste ambiguë: Jacques la surprend dans les bras de Louise. Jacques a-t-il vraiment aimé une femme ou est-ce l'homme qu'il a aimé en elle? (Chacun de nous a en lui un homme et une femme.) Pour accroître la confusion du lecteur, le rêve de Jacques mourant confond l'image de sa mère et celle de Germaine, avant que le tout ne se résorbe dans le désir:

Sa mère changeait de figure. C'était Germaine ou sa mère. Puis Germaine seule qu'il avait un mal atroce à se rappeler. Il confondait sa bouche et ses yeux avec les yeux et la bouche d'une Anglaise, une des bêtes de son désir, entrevue au Casino de Lucerne. (41)

Jacques Brosse avait donc raison de voir dans l'amour-identification de Jacques un désir incestueux. (42) Nous comprenons maintenant la phrase énigmatique du début du roman: "Si les désirs de Jacques se cristallisaient et si nous approchions leur multitude comme nous approchons Germaine, le résultat serait-il plus avouable?" (43) Jacques a beau aller c'est-à-dire rechercher la pureté, il est coupable.

Sa culpabilité est double. Jacques a voulu ignorer que la beauté poursuit un but, que le fleuve dont il se croyait passionnément

aimé, n'a qu'un désir: la mer. Jacques a voulu tromper la mer, image de Dieu qui rassemble à lui toutes les âmes. Il s'est épris du spectacle de la vie alors que tout révèle un but vers lequel nous filons.

Après s'être penché sur son gouffre intérieur, Jacques est remonté. Maintenant, il "cherche à se fuir dans le mythe." (44) Il sait que son destin est d'être blessé par le sexe surnaturel de la beauté. C'est réveiller en soi la légende des préadamites, race virile et hermaphrodite. Mais cette race dont le corps conjugait deux sexes, s'est scindée. Maintenant la race des diamants (Germaine, Stopwell) raye la race des vitres (Jacques, Petitcopain). Il y a une race fleuve qui ne se soucie pas des baigneurs (cruauté et indifférence); Jacques et Petitcopain sont de la race des noyés.

Comment reconnaître cette race de diamants, cette race fleuve? Par les victimes qu'elles laissent derrière elles et souvent sans en être conscientes: une force agit par eux. Il vaut mieux avoir un signalement. Idgi et Tigrane d'Ybréo sont de cette race royale mais sordide: "un jeune homme et une jeune fille aux figures sombres, aux yeux constellés, riant et découvrant des mâchoires superbes." (45) Ajoutons les souliers éculés, les gâteaux de miel: comment ne pas penser à Rimbaud bohème, type même de l'ange sur terre. Si Stopwell est de la race, c'est par son profil grec et par "une immoralité

multiforme sous l'uniforme sportif." (46) Dargelos existe virtuellement dans Le Grand Ecart.

Ce genre de beauté réclame le tragique car il donne la mort en même temps que la santé. La ville de Stopwell n'est-elle pas "la ville aux joues de santé rose, au coeur de charbon noir, Londres, ce pavot qui endort." (47) Petitcopain est irrémédiablement blessé, Jacques tente de se suicider. Jacques pleure des larmes profondes en apprenant la mort d'Idgi d'Ybréo au Caire.

Il voit un lit. Contre ce lit, le dieu Anubis se dresse. Il a une tête de chien. Il lèche une petite figure toute froide, toute noble, déjà momifiée par la douleur. (48)

Que vient d'apprendre Jacques? Que la souffrance atroce qui perce le coeur et met à vif les nerfs est la seule discipline qui permette de s'élever. Le grand écart, ce n'est pas seulement le passage difficile de l'enfance à l'âge viril, c'est surtout la profonde entaille que fait la Beauté au coeur d'un adolescent sensible; Cocteau en a concentré l'évocation, tout en bouquets de feu d'artifice, à l'occasion de la danse du French cancan.

Quelque fois on ne distinguait que leurs jambes noires dans une literie du Palais-Royal; quelquefois elles faisaient à pleines mains sauter leur pied en l'air comme un bouchon de champagne et la mousse des dessous les inondait. La naissance de Vénus n'agite pas plus d'écume.

Cette danse touche le Parisien comme la corrida l'Espagnol. Elle s'achève sur le grand écart, un groupe de carte transparente, où, cassant son buste de cire, la vieille Môme Tour-Eiffel souriait, fendue en deux jusqu'au coeur. (49)

Ce sourire de la vieille Môme Tour-Eiffel, c'est le signe d'une fermeté d'esprit et d'une hardiesse de coeur qu'il faut acquérir coûte que coûte. Le danger qui menace toujours l'adolescence, c'est le désenchantement qui la rend pour toujours conforme à la triste réalité du monde. C'est en apprenant à sourire comme la Môme Tour-Eiffel qu'on atteint les sommets vertigineux de l'esprit, d'où on domine la vie. Faut-il signaler que, pour l'ancienne Egypte, le coeur était le siège de l'intelligence, autant dire de la lucidité.

(50)

Jacques, apprenant la mort d'Idgi d'Ybréo, voit Anubis auprès de la momie de la jeune fille. Anubis, qui suit le couple Ybréo depuis Murren, annonce le sort de chaque mortel. Après la momification, il accomplit le rite de l'"ouverture de la bouche" par lequel il confère le pouvoir de commander (noter l'analogie avec le désir de confondre), conduit l'âme au "champ des offrandes célestes", et surveille la pesée de l'âme. Pour cette pesée, on plaçait dans l'un des plateaux une représentation de Maat ou son hiéroglyphe, une plume d'autruche, symbole de vérité; dans l'autre, le coeur du mort. Si Maat et le coeur étaient de poids égal,

l'innocence du mort était prouvée et il entra dans la béatitude éternelle. S'il n'était pas justifié, il était jeté en pâture à Ammout, "le dévorateur", monstre hybride, à la fois lion, hippopotame et crocodile.

C'est aussi le destin de Jacques. Idgi avait vu qu'il ressemblait à Sêti Ier, à qui furent remis les signes de la puissance et de la vie, symboles de l'essence vitale. La dose de drogue l'a d'ailleurs conduit aussi loin dans la mort qu'on peut aller sans y rester. N'a-t-il pas vu "le dessous des cartes", et que "notre mort détruit des univers"? N'a-t-il pas exprimé l'angoisse métaphysique que tout sombre dans le néant, à moins que Dieu ne contienne le tout et se porte garant de la pérennité de l'univers? (51) Depuis son retour de la mort, Jacques cherche un signe. Il n'est plus le Jacques aveugle du Tour du Monde. Il découvre que la nuit entourant son amour pour Germaine dissimulait le dieu Osiris. Mais Osiris revêt les traits de Nestor le crédule. Aussi Jacques devra-t-il être attentif pour reconnaître les cornes du boeuf Apis, en qui se réincarnait le dieu égyptien. Enfin Jacques entend une phrase vague, haute, mystérieuse: "CA, je peux éviter", sur laquelle il décide, coûte que coûte, de se fonder un caractère: "Je flotte dans moi-même, pensait-il, et CA, je peux éviter." (52) Jacques opte pour le maigre contre le gras, pour la ligne et le contour.

Le grand écart, c'est celui qui mène de l'inconfort moral ou de l'inconscience vers une prise de conscience de soi et vers une lucidité devant la mort. C'est aussi une initiation à la vérité envers de la réalité, puisque la vie et la mort sont comme les deux côtés du même sou. Jacques traverse le sou. Osiris est le dieu des morts, et par sa propre résurrection, un gage de vie après la mort pour les êtres humains. Mais Osiris est aussi le juge des âmes et il faut le convaincre de la vertu de l'initié. Le meilleur moyen même de s'assurer qu'on vivra dans l'autre monde est de revivre la "passion" d'Osiris et de se faire embaumer exactement comme lui: on appelait le défunt "Osiris X" comme nous disons "feu X". Osiris a aussi nom Per-Ousiré ou Bousiris et ce nom pourrait signifier Siège ou Puissance de l'Oeil. L'Oeil serait le véritable souverain de l'univers. Ici, nous rejoignons Edouard Schuré qui tente de redécouvrir "la voie secrète de l'ancienne initiation égyptienne" et qui voit en Osiris, "le seigneur intellectuel" qui assure "une synthèse des sciences connues", la clef de voûte du gouvernement des initiés dont "la grande pyramide est le symbole." (53) Trois symboles ressortent de notre survol rapide de la mythologie égyptienne: le coeur, l'oeil, le triangle ou la pyramide. Et Cocteau a écrit que le divorce de la religion et de la science "empêche les prêtres de retrouver leurs privilèges d'origine et de prêcher l'évangile au centre d'un triangle où s'inscrivent un coeur et un oeil." (54) Certes, j'entends l'objection: Cocteau parle de

l'évangile, non de la doctrine ésotérique de l'Égypte! Cocteau a aussi écrit: "l'on comprendrait que toutes les religions n'en forment qu'une, que l'ordonnance des chiffres change, mais qu'ils aboutissent au même total." (55)

Le mythe d'Osiris ménage, pour le lecteur de Cocteau, un autre intérêt. Car Osiris est le mari de sa soeur Isis, comme Tigrane d'Idgi. Isis est aussi la déesse-mère, celle qui aurait appris à Osiris l'agriculture et qui rassemble les parties de son corps pour lui permettre de ressusciter. Dans Le Grand Ecart, Germaine est l'Isis de notre Osiris et c'est Jacques qui, par son Tour du Monde avec elle, apprend la nature, celle de la campagne et des nourritures propres. Mais son rêve de mourant subsitue le visage de la mère à celui de l'amante et c'est auprès de sa mère que Jacques réintègre la vie. Que Le Grand Ecart garde le silence complet sur Isis (cette déesse est la troisième du groupe Osiris-Anubis-Isis), cela est peut-être dû à la réserve gardée sur les rapports de Jacques et de sa mère. Cela dépend certainement de ce que Cocteau, comme Jacques, ne veut pas remuer les régions troubles de sa conscience ni offenser sa mère. Ce qu'il importe de noter, c'est qu'avec Germaine Jacques n'est pas sûr d'avoir été l'homme. L'on pourrait se demander s'il l'est davantage devant sa mère puisqu'il est dominé par elle. La mythologie égyptienne connaît aussi une Isis représentée avec un phallus en forme de couteau, signe de sa virilité.

Enfin, l'ambiguïté qui entoure la nature sexuelle de Jacques se trouve ramassée en une image saisissante: la mort de Gallito peinte sur l'éventail de Mme Râteau.

Rien ne ressemble plus à un coucher de soleil qu'une corrida. Le taureau, inclinant gracieusement son cou puissant, son front large et frisé d'Antinoüs, regardait la foule et enfonçait sa corne droite dans le ventre du matador à la renverse. (56)

C'est dans une des dernières oeuvres de Cocteau, La Corrida du 1er mai, que nous découvrons le sens de cette image. Le taureau est l'ambassadeur de la Dame Blanche, autant dire de la mort. Au début du combat, le taureau n'est qu'un double, un animal qui représente une femme. Le matador est le représentant du poète. Lorsque le moment de la mise à mort arrive, Cocteau sent remonter en lui le souvenir de sa mère et elle lui dit qu'il doit avoir quelque chose à lui confier. Ainsi c'est la mère qui domine, qui se virilise aux dépens de son fils. C'est la mère qui tue mais, puisque la mère-taureau représente la beauté plastique (Antinoüs), ce meurtre est beau. Peut-être est-il juste de rappeler, pour Le Grand Ecart, cette phrase de Radiguet dans Le Bal du Comte d'Orgel: "les manoeuvres inconscientes d'une âme pure sont encore plus singulières que les combinaisons du vice." (57)

D'une critique directe

Que Jacques soit un des doubles de Cocteau ne fait pas de doute, mais que Cocteau prenne de la distance à l'égard de Jacques fait passer de l'homme au poète. L'inconscience et les limites de Jacques ne sont plus celles du poète. Déjà, il sait l'épreuve que subira Jacques et nous sentons la sympathie qu'il ressent pour lui. Mais le poète conçoit d'autres perspectives qui libéreraient les sens. "Si cette glace était distraite, sans doute Jacques pourrait-il entrer une jambe, puis l'autre, se trouver sous un angle vital si neuf que rien ne permet de l'envisager." (58) Il faut aussi noter que le poète juge son roman et se pose en critique: "Un écrivain peut-il plier au milieu de son livre une histoire qui en déborde? Oui, si cette histoire souligne un personnage." (59) Il ne faut pourtant pas exagérer le recul de Cocteau sur Jacques. Dans Le Cordon Ombilical, Cocteau avoue:

Lorsque j'écrivais au Lavandou Le Grand Ecart, (...) je croyais encore à l'efficacité du souvenir. (...) Bref, j'étais heureux de fixer mon amour d'adolescence et le désespoir qui me laissa de longues cicatrices... (60)

Le Grand Ecart est aussi un roman ironique. Mais l'ironie est celle de la fatalité qui nous trompe. Tel le cas de Jacques qui s'amuse à évoquer "ce terrible Anglais du Tour du Monde" (61) pour

découvrir que sa plaisanterie était vraie et que cet Anglais n'était autre que Stopwell, ce qui jeta une tâche sur le plus propre de ses souvenirs. Ce genre d'ironie peut conduire au désespoir et c'est peut-être avec regret que Cocteau demande au sujet du milieu pestiféré dans lequel Mme Forestier place son fils: "Était-ce là le milieu de rêve pour une mère délicate, redoutant les microbes et les courants d'air?" (62)

Mais là n'est pas l'essentiel de l'auto-critique qu'est ce roman. Jacques a entendu l'oracle d'Orisis: "CA, je peux éviter." C'était définir un style du chiffre, un art égyptien. Le récit égyptien fournit une notation de nombres avec lesquels on exprimait des idées religieuses: les Egyptiens ont peut-être pensé qu'une succession d'images exprimée dans une langue d'hiéroglyphes était le meilleur moyen de cerner l'ineffable. D'ailleurs, les Egyptiens n'excluaient pas les contradictions. Et Cocteau voudra être fidèle aux contradictions de l'individu. Ce sont là des aspects de la vérité. Cela donne un style figuratif, c'est-à-dire allusif et ramassé, qui sert avec précision et concision une recherche de l'esprit. Roger Lannes écrit:

Il faut éviter les longs développements psychologiques ou les subtilités de l'analyse mentale. Il s'agit de ramasser en une étincelante figure verbale ce qui, de l'être ou de l'univers, sort et se répand, et qui, avant d'avoir eu le temps de se reconnaître, se trouve ainsi pris sur le fait, atteint au coeur. (63)

C'est aussi le moyen de cesser de flotter en soi, de se donner un contour, de ramasser d'un coup son univers dispersé. La cohésion du Grand Ecart est beaucoup plus marquée que dans Le Potomak.

Ce style des chiffres correspond aussi à un refus catégorique des exhibitionnismes de l'interne. Cocteau a écrit que s'attendrir embrouille l'âme et Le Grand Ecart réduit le tragique à l'essentiel. L'art de Cocteau a une dureté qui n'exclut pas l'émotion mais l'enserme de toutes parts. Cela donne parfois un style haché, abrupt.: "Jacques se regarde. Il se compare au couple. Il veut mourir." (64) C'est cette pudeur qui pousse Cocteau à traiter de problèmes intensément personnels comme de problèmes d'ordre cosmique. Nous pensons à ce paragraphe sur le coeur:

Le coeur vit enfermé. De là viennent ses sombres élans et ses grands désespoirs. Toujours prêt à fournir ses richesses, il est à la merci de son enveloppe. Que sait-il, le pauvre aveugle? Il guette le moindre signe qui le sortira de l'ennui. (65)

Cela lui fait aussi déguiser l'émotion et la réduire au chiffre, à un jeu de perspectives. Ainsi les larmes forment des loupes devant les yeux de Jacques:

Il voit Peter et Germaine, moines du Gréco. Ils s'étirent, ils verdissent, ils montent au ciel, pâmés, foudroyés par

les lampes au mercure. Ensuite ils roulent loin, très loin: une Germaine large, nabote; Stopwell devenu un fauteuil Louis-Philippe qui lancerait ses pieds à gauche et à droite.
(66)

L'humour qui s'en dégage relève d'un rire tragique. Beaucoup plus qu'un style, c'est un effort moral qu'il exprime. L'esthétique ressortit à l'éthique.

B - Thomas l'Imposteur

ou la "vivacité blanche",

j'ai le diable au corps du plaisir
que je prends à ma course rapide

Nietzsche, Ainsi parlait
Zarathoustra

Thomas l'Imposteur est peut-être le plus rapide des récits de Jean Cocteau, partant le plus "invisible" puisque l'élégance se veut invisible. C'est une parabole difficile à saisir, une histoire qui donne peu de prise au lecteur confronté par un jaillissement renouvelé d'images où il ne reconnaît pas l'auteur de Grand Ecart, du moins après une lecture cursive. (La convergence des faisceaux d'images n'en révèle pas moins de mêmes préoccupations.) Le Grand Ecart n'épargnait pas au lecteur certaines difficultés alors que Thomas, trop clair, lui laisse l'impression d'en avoir manqué la profondeur. Claude Mauriac n'avait pas été indifférent à la fascination déconcertante qu'exerce ce livre: "Cet admirable récit, qui coule de lui-même, sobre, gai, profond, me séduit tellement que je ne puis résoudre à éteindre." (67)

L'univers romanesque de Thomas l'Imposteur, cet amalgame singulier de fiction et de réalité que fait valoir admirablement le style nerveux et allusif de Cocteau, semble tout près de l'éternel.

On pourrait reprendre pour ce récit le propos de François Bidet sur Le Rouge et le Noir et La Chartreuse de Parme: "ce qui leur donne cette saveur incomparable de vérité et de poésie, c'est qu'ils sont des rêves vécus." (68) Cocteau fut, à l'instar de Stendhal, un spectateur attentif et clairvoyant de son époque; il écrivit dans Opium:

Tous les critiques officiels ont dit que Thomas l'Imposteur racontait une fausse guerre et qu'on voyait bien que je n'y avait pas été. Or il ne se trouve pas un seul paysage, pas une seule scène de ce livre que je n'aie habité ou vécue. Le sous-titre: histoire, avait deux sens. (69)

Il existe un parallélisme étroit entre l'aventure de Thomas et l'expérience de guerre de Jean Cocteau: la guerre décrite dans Thomas, c'est celle que Cocteau a vécue auprès de Misia Edwards, d'un certain T. de C... et d'un groupe de fusiliers-marins. (70)

virtuoses de la vie

En 1923, Cocteau donnait aux Nouvelles Littéraires un important article: Autour de Thomas l'Imposteur. Il y précisait la distance qui sépare Le Grand Ecart de Thomas:

J'essaye, avec Thomas, de dérouler un texte sans psychologie, ou si rudimentaire qu'elle corresponde aux quelques lignes explicatives d'un film modèle (...)
(...) Dans Thomas, j'ai tenté de placer de l'argent de poche. de lui rendre poids, sérieux et chance de grossir,

alors que dans le Grand Ecart, je convertissais du capital en argent de poche. (71)

Thomas représente, par rapport au Grand Ecart, la démarche contraire. Alors que Jacques Forestier était progressivement amené à sonder les profondeurs de son âme, Thomas vit spontanément selon une perspective propre à l'enfance. Thomas ignore les douleurs de l'initiation et connaît, de prime abord, la lucidité de l'enfance que Jacques devait acquérir et que l'auteur de Potomak cherchait à ressusciter. C'est pour cette raison que la psychologie disparaît; les personnages de Thomas n'ont pas à scruter leur nuit mais seulement à accomplir leur destin. Le lecteur, découvre, dès lors, une morale particulière qu'illustrent Thomas, Clémence de Bormes, et les fusiliers-marins.

Clémence de Bormes "jou(e) de la vie comme un virtuose du piano" (72), et n'a pour devoir que le plaisir. Elle sait s'amuser et chaque chose recèle pour elle la possibilité d'aventures palpitantes. L'enfance se plaît à inventer des jeux: Thomas se crée soldat, les fusiliers-marins jouent à se battre, et Clémence cherche impatientement le moyen de s'introduire sur le théâtre de la guerre, théâtre réservé aux hommes et où elle pénètre en profitant de l'extravagance que la guerre favorise. Ces jeux continuels sont autant de renouvellements profonds exigeant une santé robuste. Ce

qui ne cesse dès lors d'émerveiller, c'est l'insouciance de ses gens qui jouent coeur à tout coup et risquent leur vie sans sourciller. Tels des enfants friands d'une pâtisserie, Thomas et Clémence guettent le moment où ils participeront au drame de la guerre. Ce besoin d'être de la partie est présenté admirablement dans le cas de Clémence: "elle était amoureuse folle des modes, légères ou profondes. La mode était au danger; elle mourait de calme." (73) Etre aussi vibrant suppose un drame renouvelé chaque instant: Aussi n'est-il pas surprenant d'apprendre qu'"elle avait des yeux vifs dans un visage de petite fille, que l'ennui flétrissait instantanément." (74) Face à la mort, Clémence et Thomas découvraient ce qu'avait d'inconscient leur bravoure puérile: s'apercevant qu'on peut être tué à chaque instant, Thomas était vert et Clémence se tordait les mains de peur. Mais elle se ressaisit vite et jugea sa crainte ridicule: l'enfance a aussi son ressort moral.

Les êtres d'exception que présente ce roman jouissent d'une aisance suprême. Ils possèdent un charme animal indéniable; voici la physionomie de Thomas: "Sa figure, fraîche, animale, bien faite, l'introduisait plus vite que n'importe quel certificat." (75) Pour eux, noblesse et pureté sont d'usage commun. Clémence de Bormes "déformait la vertu comme l'élégance déforme un habit trop roide, et la beauté de l'âme lui était si naturelle qu'on ne la lui remarquait pas." (76) L'impulsion donnée à cette belle âme semble être

première: Clémence est née sous le signe des aventures; Thomas, lui, tient d'un grand-père le goût des escapades. Ces antécédents fougueux, source héréditaire de l'inspiration, semblent leur avoir imprimés un élan et une énergie toute particulière. Ne dit-on pas de Mme de Bormes qu'"elle entraît dans le monde comme une athlète..."

(77)

L'athlète révèle bientôt aux sportifs-calés-confortablement-dans-un-fauteuil leur incapacité; ils en gardent de la rancune. C'est pourquoi la société fait bientôt à l'athlète une réputation fâcheuse. On le taxe de mauvaises moeurs ou de folie, car "le public crai(nt) bientôt d'avoir montré du coeur et de s'être laissé prendre." (78) Bientôt ce dernier n'attend plus que le moment où l'athlète tombera de la corde raide et se rompra le cou. Ainsi l'athlète disperse le troupeau et ne garde que quelques gens de coeur, "le petit nombre, celui-là même d'après lequel Montesquieu souhaitait qu'on jugeât au tribunal." (79) Ceux-ci savent apprécier l'enthousiasme et l'exaltation. C'est auprès d'âmes de cette trempe, en l'occasion, les fusiliers-marins, que Thomas trouva l'accueil. Là, son caractère haut en relief et en couleur, séduisait.

C'était une aristocratie, c'est-à-dire une démocratie profonde, une famille, que ce bataillon.
L'accueil fait à Guillaume n'était possible que là. (...)
Le bataillon entretenait le négligé de la véritable élégance. (80)

Ces gens, qui risquaient la mort à tout instant, se livraient sans arrière-pensée; ils ne calculaient pas. Cette atmosphère généreuse mettait Thomas en valeur, le soutenait.

L'existence de Thomas est bien singulière; d'ailleurs, le rôle qu'il joue repose sur une imposture: il s'est imaginé soldat, il s'est donné le nom de Fontenoy. Cocteau précise lui-même à quelles race appartient Thomas.

Vous voyez de quelle race d'imposteurs relève notre jeune Guillaume. Il faut leur faire une place à part. Ils vivent une moitié dans le songe. L'imposture ne les déclasse pas, mais les surclasse plutôt. Guillaume dupait sans malice. La suite montrera qu'il était sa propre dupe. Il se croyait ce qu'il n'était pas, comme n'importe quel enfant, cocher ou cheval. (81)

Thomas appartient à la race bienheureuse de ceux qu'on croit sur parole: une "fée" spéciale lui a fait ce don dès la naissance. Que ceci n'explique rien n'est pas surprenant; Cocteau rehausse ici le cas privilégié de Thomas qui peut vivre sa fable: "il allait, mêlé à sa fable, étroitement." (82) La vertu d'enfance confère à son récit (celui que Thomas fait de sa vie antérieure) une franchise qui persuade et à sa vie une authenticité singulière puisque la fable (le mensonge) devient sa vérité. Lorsque Thomas parle, ceux qui l'écoutent découvrent ce qui leur reste d'enfantin au fond de l'âme. Thomas illustre ainsi cette vérité que "même fausse, la vérité sort

de la bouche des enfants." (83)

Le Rêve peu à peu s'approprie les événements de la vie de Thomas, avant de se l'approprier. On voit Thomas grossir sa fable d'un nom, d'armes collectionnées sur les routes, de nouvelles anecdotes (ainsi la mort de ses cousins sous les yeux de leur père), etc. L'amour qu'il éprouve pour Clémence ou pour Henriette (encore le complexe d'Oedipe (84)) grandissait sous les couches de mensonge pour ne plus être que l'amour tout court (sublimation). C'est pourtant en leur absence qu'Henriette et Clémence jouent leur rôle le plus important car, comme chez Proust, "le lien d'absence (...) se renforce à mesure qu'il s'allonge et renverse les perspectives, puisque nous voyons ceux qui s'éloignent grandir démesurément." (85) La distance qui les sépare alors permet l'appropriation des éléments de l'aventure amoureuse par le Rêve. Son amour devient un nouvel accessoire ornant son jeu étrange. Un aspect de l'emprise grandissante du Rêve doit être relevé: le caractère factice, irréel des éléments appropriés. Ainsi Guillaume peut jouir pleinement du bonheur d'être fusilier-marin, parce qu'il n'est pas fusilier-marin. L'élément de gratuité ajoute à son bonheur, ou peut-être le plaisir de déjouer l'autorité? Quoi qu'il en soit, le mensonge de Thomas apparaît comme l'acte le plus libre qu'un être puisse accomplir puisqu'il ne doit rien aux règles qui régissent le social et semble être la conclusion nécessaire d'un élan spontané. Thomas, c'est

l'enfant rêvant qu'il est cheval, devenu cheval.

La naïveté puérile de Clémence l'a sensibilisée à certains aspects de la vie qui l'entoure. Elle possédait, "comme certains insectes, une trompe qu'elle envoyait, sans méthode, mais profondément, au coeur des choses." (86) D'ailleurs, Thomas aussi "comprendait, lui, à des profondeurs où son esprit enfantin ne pouvait descendre." (87) Ce "génie" donne à Clémence une double vue: elle devine la victoire française "aux routes jonchées de bouteilles de champagne, de chaises et de pianos mécaniques." (88) Elle ressentira une angoisse à l'endroit précis où Thomas recevra la balle qui le tuera. Cette clairvoyance est accompagnée d'aveuglement: elle ne voit pas l'amour de sa fille Henriette pour le jeune Thomas. Elle est la voyante aveugle, pressentant Tirésias, le devin aveugle, de La Machine Infernale. Le coup de sonde doit tirer sa puissance des richesses sacrées du coeur. L'atmosphère intenable de la guerre provoque chez Clémence et chez Thomas l'exaltation. Du coup, leur coeur s'enthousiasme, s'aère; il tend vers l'aventure qui s'offre. Comme Clémence n'avait pas voulu d'autre théâtre que Paris pour ses débuts, Thomas et Clémence ressentent l'appel de la guerre. La guerre est un théâtre; Clémence et Thomas sont de la race des acteurs; Henriette, les observant, rappelle Cocteau enfant qui contemplait inlassablement le spectacle de sa mère se préparant, telle une déesse, pour aller au théâtre.

La mère de Cocteau partait et lui restait à la maison. Clémence est, elle aussi, insaisissable: Pesquel-Duport verra en elle une folle, une fée; il la sentira irréelle, sans masse, tendue vers un destin qui lui échappe. Cette femme idéale emporte avec elle son atmosphère et elle est toute surprise de découvrir par Mme Valiche (qui lui sert de contraste) un monde inconnu. D'ailleurs, comme l'a remarqué Claude Mauriac, les héros de Jean Cocteau sont toujours initiés au métaphysique (89); le naturel se mêle au surnaturel et autour de Clémence on a l'impression que des anges volent. Thomas est, lui aussi, privilégié: Elisabeth Hart, chiromancienne, découvre dans sa main plusieurs lignes de vie. C'est que Thomas est à la fois enfant et poète et qu'il possède le pouvoir féérique de se métamorphoser en ce qu'il veut être. L'ultime liberté qu'il tire du Rêve lui permet de faire de chaque émotion une aventure. Thomas peut vaincre par le Rêve les contraintes dont souffrait Jacques Forestier: "La glace joue serré. La glace est une glace. L'armoire une armoire. La chambre une chambre, au deuxième étage, rue de l'Estrapade." (90) Pour Thomas, une glace n'est pas une glace mais une porte, un miroir, etc. Il l'absorbe dans son Rêve et l'incorpore à sa fable. c'est ce que signifie l'expression "la vérité du mensonge", puisque le mensonge, c'est la fable ou la vérité particulière de Thomas. (A quelqu'un qui protestait que la vérité de Cocteau n'était pas la sienne, notre auteur répliquait: "Je l'espère bien.")

Le Destin a rassemblé autour du charnier de la guerre des âmes éprises d'aventures et de drames. Mais ce monde est mêlé, et "bien des meurtriers y trouv(ent) l'occasion, l'excuse de leur vice et sa récompense, côte à côte avec les martyrs." (91) Ce qui distingue les âmes pures, c'est l'amour qui les habite, celui-là même qui fait dire à Thomas: "J'ai une liaison, ma liaison." (92) Le but est là. Témoin cette citation du début du livre où les thèmes du Destin et de la chute se rejoignent:

Le trajet interminable ne les fatiguait pas. Ils supportaient l'odeur brune du charnier, le bruit monotone de l'horizon qui s'écroule. Bientôt ce bruit ne serait plus celui d'une porte cochère qu'on entend du cinquième étage. Il ébranlerait la voiture, l'envelopperait de lueurs. La princesse et Guillaume, chacun à part soi, espéraient cette grande minute. (94)

Vouloir rassembler les éléments épars de la morale des personnages de Thomas peut sembler futile: Bettina L. Knapp, dans son étude sur Cocteau, voit en la princesse de Bormes une créature grotesque ("ludicrous creature") dont la personnalité est effritée et contradictoire. (95) Nous croyons que, pour comprendre Cocteau, il faut avoir bonne vue, au sens où Pascal écrit: "il n'est question que d'avoir bonne vue mais il faut l'avoir bonne; car les principes sont si déliés et en si grand nombre, qu'il est presque impossible qu'il n'en échappe." (96) La vie est-elle si peu déliée et si

simple qu'on puisse se satisfaire du coup d'oeil ironique?

Cocteau enseigne qu'il faut vivre cette vérité qu'on n'arrive jamais à la maturité, à l'immutabilité du caractère. Si Elisabeth Hart, cette amazone sortant tout comme des films américains, est présentée presque comme une sainte, certes comme une héroïne, c'est parce qu'elle remplit "la condition même de l'héroïsme (qui est) le libre arbitre, la désobéissance, l'absurde, l'exceptionnel." (97) Et Pascal écrit: "A mesure qu'on a plus d'esprit, on trouve qu'il y a plus d'hommes originaux" (98), et aussi: "dans l'esprit de finesse, les principes sont dans l'usage commun." (99) Cocteau transpose le point de vue de Pascal sur le plan moral et ses personnages qui humanisent les vertus connaissent "l'esprit de finesse profonde." (100) Mais cela heurte les esprits accoutumés aux principes nets et grossiers. C'est pourquoi "un homme pur doit être libre et suspect". (101)

Cette option en faveur de la singularité, de l'individualisme met en valeur le mouvement et l'évolution, (le) flux et (le) reflux qui machine les âmes comme la mer." (102) Pour Gérard Mourgue, Guillaume Thomas s'attaque au Temps, ayant compris qu'il communique avec l'Espace: "En agissant contre la continuité de l'Espace, il ébranle le Temps et le fragmente, comme les touches de couleurs d'une toile impressionniste." (103) Ainsi se trouve expliqué pro-

fondément le besoin que ressentent les personnages de Cocteau de se ré-inventer perpétuellement. Cet effort apparaît aussi comme une nostalgie d'un ailleurs meilleur, donc comme une tentative pour accéder au surnaturel. Après Zarathoustra, les personnages de Cocteau se demandent: comment ne tiendrais-je pas de l'oiseau? Le désir de s'envoler, de franchir les bornes ne permettra-t-il pas de baptiser de nouveau la Terre et de l'appeler la légère? (104)

La guerre fournit l'exemple qui "prouve" la validité de cette morale d'anarchisme gai. (105) C'est la victoire de la Marne, victoire du désordre vivace sur l'ordre massif, victoire, aurait dit Nietzsche, de l'esprit de légèreté sur l'esprit de lourdeur. Radiguet vient confirmer ce rapprochement: "Entre tous les poètes, Jean Cocteau me semble avoir mis en oeuvre cet esprit de légèreté, l'esprit le plus français." (106) Cocteau avait déjà écrit sur le caractère bien français de la victoire de la Marne due à l'anarchisme gai:

on chantera la grande victoire de la Marne
 la Meuse l'Yser
 la grande misère fameuse
 qui n'était pas un miracle
 qui n'était pas un hasard
 mais bien possible
 bien logique
 bien en règle
 avec l'histoire de France
 Perrault
 et la Bible. (107)

des objets décrits en fonction des personnages

Le héros de Cocteau ne saurait évoluer que sur une scène où il retrouve la même féerie qu'il porte dans son cœur. Dès lors, il cherche à se rendre la terre plus "légère", à se faire une maison habitable où vivre sera un plaisir. Jacques Forestier s'était heurté à un problème de perspective: il lui aurait fallu trouver un angle neuf permettant d'entrer dans les miroirs. Pour Guillaume Thomas et Clémence de Bormes, la guerre est un vrai théâtre. L'auteur partage l'"angle de vision" sous lequel ses personnages appréhendent le monde extérieur.

Ils peuvent étendre leur influence au monde extérieur puisque Clémence de Bormes crée, peu à peu, "une vaste machine" et qu'elle transforme l'hôtel de Verne en hôpital de Belle-au-Bois-dormant. Les soldats se lavant près d'un champ de betteraves lui apparaissent comme des acteurs s'habillant dans les coulisses. Guillaume voit les choses de la même façon: le convoi, l'ambulance, Verne, madame Valiche, le dentiste, la femme du radiographe jouant un rôle d'ange, forment le décor qui met en valeur Clémence et Henriette. Cette dernière s'effacera au profit de sa mère: Guillaume et la princesse de Bormes seront les jeunes premiers d'un drame singulier. L'aspect mythique de cette perspective est mis en évidence par Gérard Mourgue qui écrit: "La princesse et son chevalier servant atteignent enfin le théâtre des opérations (...)

Le Front." (108) (Noter les deux sens du mot: Front.)

Les caprices de l'imagination font se projeter les "faits" dans l'univers de la fantaisie et des réminiscences artistiques. C'est le Sésame-ouvre-toi des perspectives intérieures. Certains actes prennent un aspect dérisoire: le planton sautant du siège, parlant à l'oreille de l'ombre, remontant sur son siège donne l'impression d'un jouet mécanique, comme les personnages aux gestes saccadés des films du début du siècle. Le ridicule est aussi exploité: le masque de caoutchouc des lunettes du docteur Gentil lui fait le profil grec, lui qui n'a rien de grec. Parfois l'image est vibrante et ironique: "Beau et gonflé, il (l'évêque de M...) était un fabuleux fuchsia." (109) Parfois la description acquiert une valeur éternelle par allusion à une oeuvre d'art (la misère des soldats blessés prend de l'intensité à être rapprochée du teint, de la maigreur et des gestes des moines du Gréco) ou par le relief de l'image qui accentue ainsi le drame (la gangrène envahit un artilleur "comme le lierre une statue." (110))

Le chef-d'oeuvre du Rêve demeure ce "vaste mensonge de sable et de feuilles" (111) qui va de Nieuport-ville à Coxyde-ville. Cocteau écrit: "Dans Thomas ce qui pourrait se prendre pour un morceau de bravoure: Les dunes, souligne un caractère." (112) Thomas continue, dans les dunes, l'aventure romanesque commencée

auprès de Clémence et d'Henriette. Mais ici son Rêve a toute liberté puisque ces dunes, vrai mensonge de femme, présentent un immense tour de cartes dont les possibilités sont celles de la pyramide. Entre Nieuport et Coxide, un Bois triangulaire cache un incroyable labyrinthe de couloirs, de routes, de galeries souterraines. Ce sont les tunnels de rêve, comme les couloirs du tombeau de Séthi Ier auquel ressemblait Jacques Forestier. Ces tunnels de l'inconscient qu'explore Cocteau, il se défend bien de les laisser comparer aux pauvres appartements que Freud cambriolait et dont il tirait quelques meubles médiocres et quelques photographies érotiques. Cocteau explore une grotte dangereuse où toutes les grandes âmes s'enrichissent: la sexualité (caractère féminin des dunes) n'est pas sans y jouer un rôle. (113) Cette grotte, c'est la villa (construite) Pas-Sans-Peine, où le colonel, les jours calmes, déjeunait dans la salle à manger au décor en dentelles, comme un gros rat dans un morceau de gruyère. C'est aussi le boyau de Jocaste (allusion au complexe d'Oedipe) né de la crainte chimérique d'un débarquement et que Cocteau compare aux sept merveilles du monde. Les dessous de Nieuport, composé de trucs, de trompe-l'oeil, de trappes et d'artifices ressemblaient à ceux du théâtre du Châtelet (piège des dieux comme dans La Machine Infernale). Dans ce décor déroutant, un égoût: Nord-Sud rétablit les points cardinaux et permet de se diriger. On en sort à Concorde au milieu des ruines d'un casino. C'est dans cette salle de jeu que l'harmonie entre toutes les contradictions

est réalisée. (114) Ce domaine est le miroir fidèle de la nuit du corps humain (l'âme).

Quel est le drame qui s'y joue? Le paysage annonce déjà une apothéose:

...On entendait les cent cinquante-cinq, les soixante-quinze qui débouchait du champagne sec et dont l'obus déchire un coupon de soie, (...) les canons contre avions qui couronnent les aéroplanes de petits nuages en boule pareils aux séraphins qui escortent la Sainte-Vierge, (...)
La nuit, le ciel et la terre se balançaient à l'éclairage des fusées, comme une chambre et son plafond éclairés à la bougie, quand la flamme remue. (115)

Thomas se prépare à participer à la mystérieuse vie des acteurs. C'est alors qu'a lieu l'orgie dont parle Cocteau dans le Discours du Grand Sommeil, (116) poème qu'il faut lire en même temps que Thomas l'Imposteur:

Ici le meilleur vin est le plus jeune;
les bouteilles dorment les unes contre les autres
dans le recoin des caves,
en attendant qu'on le casse
aux soirs d'orgie. (117)

L'image est reprise dans Thomas l'Imposteur. Près de la cave du Lion d'Or, Thomas fait pour la première fois l'expérience de la guerre. Il s'en sent vivifié. C'est que le Destin n'est pas encore

prêt: la cave et la mort ne coïncident pas. Mais voici que Thomas gagne le Front et le paysage féminin des dunes. Ce paysage correspond à la Venise, à l'Alger, à la Naples de songe où "dans mille celliers, les zouaves dormaient, serrés comme des bouteilles (qu')on (casserait) aux jours d'orgie." (118) Près du mur de première ligne, le silence, celui des boules de verre où il neige (on se souviendra de l'évocation d'une boule de verre bleu dans le Potomak au chapitre intitulé: Mort), silence dans lequel on marche comme on vole en rêve. Cette élévation fait voir la guerre et la terre d'un autre oeil: les querelles des humains sont dérisoires puisque "chasseurs et gibier deviendraient des plantes face à face, des frères siamois réunis par une membrane de boue et de désespoir." (119) Qui s'élève risque la mort, mais celle-ci est perçue comme l'acte de l'âme qui se déleste d'un corps: Cocteau a aussi pensé que c'était là, c'est-à-dire la guerre, un des moyens que Dieu utilise pour rappeler à lui les âmes.

La mort de Thomas est annoncée par Elisabeth Hart dont le nom est un homonyme de Heart (coeur) et n'est pas sans présenter une assonance avec celui de la déesse Hather; en effet, c'est Elisabeth qui avait donné à une carcasse de ferme le nom de Vache-Crevée. Dans la mythologie égyptienne, Hather, représentée sous l'aspect d'une vache, est une déesse du ciel, la vache céleste nourrissant Séthi Ier,

la déesse-mère universelle. Jacques est devenu Thomas, autre miroir de Jean Cocteau, dont on connaît la vénération pour sa mère. Ce nom de Vache-Crevée signifie que Thomas-Jacques-Jean est privée de la source de la vie. Il ne sera heureux que lorsqu'il aura rejoint la vache céleste qui représente une nostalgie de l'éternité. (Il faut aussi rappeler que les Egyptiens appelaient les mortes: "Hathor" comme ils appelaient les morts: "Osiris". Voir sur cet aspect mythologique la fin de la section: initiation, dans notre analyse du Grand Ecart.)

apothéose d'une féerie

...Je suis perdu si je ne fais pas semblant d'être mort.
 Mais, en lui, la fiction et la réalité ne formaient qu'un.
 Guillaume était mort. (120)

Depuis le jour où il avait mis pied dans la cour de l'hôpital, Guillaume Thomas préparait inconsciemment sa mort. Sa fable prit vite des dimensions qui ne lui permettraient pas de réintégrer le cours d'une vie normale. Sa mort découle donc de l'emprise de la fiction sur la réalité. Il lui suffit de faire semblant pour faire naître des réalités, parce qu'il habite ses rêves et leur donne foi. Le mot est dit: Thomas a la foi; il joue au cheval et se croit cheval. C'est pourquoi Thomas, l'artificiel, est sans artifice.

(121) S'il court vers la gloire et vers l'amour, c'est en répondant à une nécessité intérieure. Sa mort, pour nous la fin de la fiction,

est pour lui le comble de la réussite puisqu'elle consacre sa nouvelle identité. Sa tombe porte l'inscription: "G.-T. de Fontenoy. Mort pour nous." (122) Le rêve s'est transfiguré en état civil.

Pour bien comprendre la vérité du mensonge social qu'est Thomas, il faut lire le Journal d'un Inconnu: Gérard Mourgue affirme avec raison que le rapprochement de cette oeuvre du récit: Thomas l'Imposteur fait voir combien les idées du récit sont profondément celles de Cocteau. (123) L'imposture de Thomas n'est-elle pas d'apparaître comme les autres alors qu'il appartient à une race qui a partie liée avec un monde inconnu? N'échappe-t-il pas aussi au poète qui, comme Thomas, sert de véhicule à un fluide invisible? Sur la mort de Thomas, Cocteau confie: "Le terrible est que j'eusse été incapable de la retarder d'une minute et qu'il me fallait obéir à son destin beaucoup plus qu'à la courbe de mon histoire." (124) Thomas illustre cette "vérité" que l'univers que nous croyons bâti sur le roc n'est qu'illusion, puisque le rêve peut le modifier. La tombe de Thomas démontre que "lorsque la nouvelle habitude en sera prise, l'accident cessera d'être accident. Il deviendra classique. Le réel de l'histoire devient mensonge. L'irréel de la fable devient vérité." (125) De cette façon, Thomas ouvre la perspective d'"une mesure occulte qui nous permettrait, non pas de voir l'invisible, mais de ne le pas situer dans un autre règne." (126)

Thomas nous apprend qu'il faut coïncider avec le théâtre de la Vie (la guerre) et y jouer son rôle jusqu'au bout. Thomas coïncide avec sa mort et en même temps avec le secret de la Vie, car la vie et la mort demeurent la grande énigme et il se peut "que ni vie ni mort ne comptent." (127) Cette identification avec un vrai théâtre doit être renouvelée à chaque instant; aussi les personnages de Cocteau vivent en état de crise. C'est ce qui faisait dire à Cocteau qu'il avait vécu "une seconde avec un poète inconnu." (128) Une seconde, car le drame de Thomas dure le temps qu'il faut à un corps pour faire le trajet d'une fenêtre du cinquième étage au trottoir. L'on voit la hantise qu'exerce le Temps sur Cocteau qui sait que la Mort l'attend pour couler sa cargaison; avec un poète inconnu, puisque Thomas ignore sa propre noblesse et que le Rêve qui l'habite lui apporte "une rallonge d'illimité qui le soulage" de l'ennui. Ce Rêve, c'est la poésie, religion sans espoir, mais qui rend l'homme "pareil à un paralytique endormi, rêvant qu'il marche." (129)

Avec Thomas, poète qui s'ignore, Jean Cocteau aborde quelques risques courus par le poète. Jean Cocteau écrivait, dans Le Secret Professionnel, qu'il fallait "coïncider ou se suicider." (130): Thomas est celui qui joue sa fable que la mort sanctionne. Jean-Marie Magnan note:

...il n'éprouve pas comme Sartre ce manque d'être qui fait que "ce que nous tenions pour notre être le plus intime nous semble soudain une apparence fabriquée" et nous oblige à n'être rien ou à jouer ce que l'on est. "Ca serait terrible, on serait truqué par nature." "Mais que sommes-nous donc, demande Sartre, si nous avons l'obligation constante de nous faire être ce que nous sommes?" En Thomas, la fiction et la réalité ne font qu'un. Il se confond avec son mythe qui n'en est pas un pour lui et ne s'écarte pas d'un pouce de ce qui nous représente d'abord un mensonge et dont il fera sa vérité. (131)

La coïncidence de Thomas avec la féerie, que Cocteau appelle: connaître l'amour et qui prend l'aspect d'une ascension mythologique, se produit lorsque Thomas fait le mort. Cocteau poète reprendra ce geste à son compte dans un de ses films car, comme il le déclare dans le poème Visite, la poésie ressemble à la mort et son oeil bleu donne la nausée. (132) Le soldat mort de ce poème se croit victime d'un tour, un peu comme Thomas qui, s'étant nommé: Fontenoy, est pris au mot par le destin. Roger Lannes y voit "la catastrophe irrémédiable qui guette le poète." (133) Le destin de Thomas est la conséquence d'une erreur de nom: le nom de Fontenoy devient un nom magique. Le poète n'est-il pas aussi victime d'une erreur? L'ange qui l'habite est-il fictif, créé par le poète lui-même. L'ignorance dans laquelle le poète doit vivre, ignorant tout de sa mission de poète, est ainsi révélée. La grande question est de savoir si le poète invente les dieux ou si les dieux inspirent au poète de les nommer, si le poète invente ou reçoit des ordres de l'invisible. C'est pourquoi Jean-Marie Magnan donne à Thomas l'Imposteur le sous-titre: le doute du poète sur son innéité.

L'art n'est-il que tour de passe-passe? Ce n'est pas l'art seulement qui est en cause, c'est la vie elle-même. Aussi faut-il dire que l'art est une élévation de la vie. L'individualisme de Thomas le surclasse; Thomas se surélève. S'il idéalise par le Rêve, il le fait en accentuant les traits qui donnent une "vérité" à sa vie d'enfant; il enrichit tout de sa plénitude et transforme les choses jusqu'à ce qu'elles deviennent des reflets de la perfection. Cette idéalisation, que Cocteau considérerait comme une formidable mise en valeur des traits principaux, s'accomplit par l'assimilation des éléments de la réalité car Thomas perçoit, reproduit, transfigure, métamorphose, imite les gestes des personnages qui l'entourent. Il revêt toutes les émotions, toutes les enveloppes; il se transforme sans cesse. (134) C'est pourquoi il est si rapide à traverser le drôle et le tragique et semble n'être atteint par aucune émotion alors qu'il a tout vécu en profondeur mais sans être arrêté dans sa course. En ce sens, c'est l'âme même de Thomas qu'on peut nommer la "vivacité blanche."

la copie géniale

Le récit sobre de Thomas l'Imposteur relève de l'esthétique musicale que Cocteau avait défendue dans le Coq et l'Arlequin. C'est un retour au classicisme (conçu comme une pureté) qu'il invoque lorsqu'il dit vouloir faire du blanc. Dans une lettre à Jacques Maritain il écrivait: "Avec Thomas, j'ai fait du blanc,

mais grâce à des appareils encrassés de nicotine." (135) Dans son article: Autour de Thomas l'Imposteur, Cocteau écrivait; "Etre assez aigu, assez rapide, pour traverser d'un seul coup le drôle et le douloureux, c'est à quoi je m'exerce." (136) Et il disait dans le même article avoir utilisé le style cursif pour faire goûter au lecteur une "vivacité blanche" toute différente des épices. Pour faire voir le travail d'archéologue qu'il fallait accomplir pour trouver le diamant, il n'est que de citer quelques propos de Cocteau sur la guerre tirés du Potomak:

Le douloureux, le drôle y étaient étroitement mêlés l'un à l'autre, comme sur le visage en larmes des vierges de Giotto où il s'en faudrait d'un rien qu'elles n'éclataient de rire. Les péripéties n'en étaient jointes que par l'odeur de charogne. Comment dépeindre ces paysages si autres qu'il m'arriva de reconnaître une auberge où j'avais déjeuné jadis en promenade, quatre ou cinq jours seulement après que nous y campâmes? (Il y avait des gulf stream de phénol et de gangrène infect, un crépuscule d'odeur sur les campagnes.) (137)

Ayant refusé les combinaisons baroques, Cocteau découvrait avec Radiguet la voie de la pureté. Il apprenait à haïr la fantaisie et à aimer "la poésie dont la pudeur consiste à costumer ses algèbres." (138) Avec Thomas, il promène le regard de Fabrice-Stendhal à Waterloo sur la France de 1914. Fraigneau écrit que "La Chartreuse de Parme encouragea Cocteau à écrire une histoire de guerre avec assez de légèreté pour que l'Histoire y soit présente, mais dépourvue de ses attributs grandiloquents." (139) Le Secret Professionnel

venait tout juste d'affirmer que l'esprit de poésie habite quelquefois le genre le plus frivole et l'article de 1923 contenait cette phrase: "Qui se douterait en face de cette petite chose que l'amour, la mort et la poésie l'habitent?" (140)

La personnalité de Stendhal écrivain devait d'ailleurs avoir pour Cocteau un attrait: Stendhal n'avait-il pas écrit que "notre idéal, c'est notre lacune" (141), alors que Cocteau y voyait notre infirmité? Ce qui comptait plus encore était la valeur reconnue par Stendhal à l'amour: "L'amour a toujours été pour moi la plus grande des affaires ou plutôt la seule." (142) D'ailleurs, à cette époque où Cocteau cherchait à rassembler son talent dispersé, Léon Chenoy publiait (en 1920) un petit livre intitulé: Stendhal et la rectification de l'enthousiasme, où il montrait comment Stendhal qui possédait le don d'exaltation avait acquis toute sa force en se revêtant de froideur, allant même jusqu'à s'imposer une esthétique de Code Civil pour être toujours plus naturel. Cette froideur superficielle cachait aux yeux indiscrets une âme tendre, murie dans la solitude, éprise de noblesse, hantée par le péché et la vulgarité, soumise à toute la supériorité de l'amour. Cocteau serait le Stendhal de la nouvelle guerre; il écrivait la Chartreuse de Parme d'une nouvelle génération.

L'esthétique de Stendhal était somme toute assez proche de celle

du Secret Professionnel: le nom de Stendhal y est relevé lorsque Cocteau parle des écrivains qui font mouche neuf fois sur dix. D'ailleurs, Stendhal recherche la perfection dans la propriété du terme, dans la qualité de l'image qu'il adapte à sa pensée comme la draperie la plus souple et la plus simplement élégante. Il sait donner au mot la place qu'il faut pour lui faire rendre la plénitude de son sens. C'est là la qualité que Cocteau admirait dans Les Paradis Artificiels de Baudelaire et qui est celle de l'art classique. Avec ce souci de précision, de clarté, cette sainte horreur du vague, du pompeux, de l'enphase et des redondances, Cocteau dirait qu'il faut rompre le cou à l'éloquence.

Enfin le sujet lui-même que Cocteau mûrissait comportait avec La Chartreuse des analogies évidentes. Compte tenu des expériences de guerre de Cocteau, relevons certaines ressemblances superficielles entre Thomas l'Imposteur et La Chartreuse de Parme: Thomas et Fabrice sont tous deux des adolescents; il s'introduisent tous deux sur la scène de la guerre en se donnant une fausse identité; et tous deux manquent de courage, puis se ressaisissent sur le champ de bataille. Fabrice comme Thomas recherchent une certaine proximité d'âme avec les soldats et leur but n'est autre que le lieu du combat. Clémence de Bormes évoque la marquise del Dongo, qui est folle de son neveu Fabrice et qui a le caractère enthousiaste. Pour préciser les ressemblances, voici quelques citations des deux livres:

Thomas l'Imposteur (143)

Son devoir était le plaisir
(p. 12)

C'était du reste, le plus beau spectacle du monde, que cette personne qui attirait le surnaturel et autour de qui on eût dit que les anges volaient, comme les oiseaux autour de l'oiseleur. (p. 17-18)

Non; elle était amoureuse folle des modes, légères ou profondes. La mode était au danger; elle mourait de calme. La jeunesse se dépensant et se prodiguant jusqu'à se jeter par les fenêtres, elle trépignait d'inaction. (p. 19)

Mais, malgré tant de grâce d'une part et tant d'astuce de l'autre, le convoi restait un coivoi idéal, ... (p. 26)

Après avoir longuement hésité, il entra et se mêla aux mécaniciens. ...Au bout de dix minutes, il aidait tout le monde et savait tout. (p. 27)

-- Les coulisses, se disait-elle. Voilà les acteurs, les figurants qui s'habillent. (p. 43)

Mais, ce qui attirait Guillaume, c'était la bande qui foudroie, la bande mixte où poussent les ronces de fil de fer. (p. 117)

La Chartreuse de Parme (144)

...l'ennui était banni du château féodal... (p. 46)

La marquise del Dongo, ajoutait-il, était alors dans tout l'éclat de sa beauté: vous l'avez connue avec ses yeux si beaux et d'une douceur angélique, et ses jolis cheveux d'un blond foncé qui dessinaient si bien l'ovale de cette figure charmante. (...) Dieu voulut que je fusse tellement saisi de cette beauté surnaturelle que j'en oubliai mon costume (p. 130)

... exposer sa vie devint à la mode; on vit que pour être heureux après des siècles de sensations affadissantes, il fallait aimer la patrie d'un amour réel et chercher les actions héroïques. (p. 8-9)

Tout est noble et tendre, tout parle d'amour, rien ne rappelle les laideurs de la civilisation. (p. 45)

Bientôt il fut étroitement lié avec les clochers et les hommes des écuries. (p. 28)

...ceci est-il une véritable bataille? (p. 79)

... je veux me battre et suis résolu d'aller là-bas vers cette fumée blanche. (p. 66)

Thomas l'Imposteur

Leurs chefs étaient des héros charmants. Ces jeunes hommes, les plus braves du monde, et dont pas un ne reste, jouaient à se battre, sans la moindre haine. Hélas! des jeux pareils finissent mal. (p. 121)

La nuit froide était constellée de fusées blanches et d'astres. Guillaume s'y trouvait, pour la première fois, seul. Un dernier rideau se lève. L'enfant et la féerie se confondent. Guillaume connaît enfin l'amour. (p. 170)

La Chartreuse de Parme

Ces soldats français riaient et chantaient toute la journée; ils avaient moins de vingt-cinq ans, et leur général en chef, qui en avait vingt-sept, passait pour l'homme le plus âgé de son armée. Cette gaieté, cette jeunesse, cette insouciance... (p. 11)

Fabrice entendit le bruit du canon; ce bonheur lui fit oublier tout à fait les affreux moments de désespoir que venait de lui donner cette prison si injuste. (p. 61)

Les ressemblances qui existent entre le début de la nouvelle de Stendhal et l'histoire de Jean Cocteau n'excluent pas l'originalité profonde de l'oeuvre de notre auteur. Dans le Coq et l'Arlequin, Cocteau l'avait noté: "Un artiste original ne peut pas copier. Il n'a donc qu'à copier pour être original." (145)

Cocteau réalise dans la copie le rêve de Stendhal qui voulait que tout fût à la fois vrai et idéal. Mais il fait plus; il ajoute le côté spirituel de l'âme qui prend avec Thomas l'aspect du Rêve qui finit pas aspirer le héros du côté de la mort et de la poésie; il cache sous ce récit d'apparence légère ses propres algèbres, les signes de ses intuitions les plus graves et les plus profondes. Dans le Journal d'un Inconnu, Cocteau écrira: "le surnaturel du naturel me frappe avant le reste. (...) L'envers l'intrigue avant

l'endroit." (146) Cette soif d'irréalité, cet amour idéal d'un adolescent qui a le courage de son exaltation, peuvent être considérés par ceux qui sont curieux de l'éternité comme la preuve du pouvoir d'attraction de la Beauté et, dès lors, comme une promesse de bonheur puisqu'ils apprenent à vaincre les miroirs qui faisaient le désespoir de Jacques Forestier.

C - Le Livre Blanc

ou aimer Dieu sans limites

la vérité montre son sexe avec sa
main

Jean Cocteau, Le Coq et
l'Arlequin

Tout raconter, tout étaler, vivre nu.

Jean Cocteau, Lettre à
Jacques Maritain

Tout ce qui est compris est bien.

Wilde, cité in Opium

Le Livre Blanc, publié sans nom d'auteur en 1928, reprenait les thèmes essentiels du livre de Jean Desbordes, J'Adore. Dans la préface qu'il avait écrite pour J'Adore, Cocteau affirmait: "Ce livre enseigne l'anarchie nouvelle qui consiste à aimer Dieu sans limites, à perdre votre prudence et à dire tout ce qui vous passe par le coeur." (147) Cette proclamation de la liberté totale et de l'innocence de la passion amoureuse, sous quelque forme qu'elle se manifeste, provoqua le scandale; Cocteau allait en profiter pour 's'évader' (le mot est de lui) du catholicisme.

Avec Le Livre Blanc, Cocteau fait le point. En effet, ce récit

pose deux problèmes que nous tenterons d'élucider afin d'aborder Le Livre Blanc sous son vrai jour. Que faut-il penser de la 'conversion' de Cocteau? Pourquoi Cocteau ne s'est-il jamais tout à fait reconnu auteur de ce récit?

la "conversion" et l'anonymat

Quelle signification donner au retour de Cocteau à la pratique religieuse? La Lettre à Jacques Maritain et les lettres de Max Jacob à Jean Cocteau permettent d'en déceler quelques facteurs importants. D'abord, le désarroi moral dans lequel l'avait laissé la mort de Raymond Radiguet et qu'il n'avait pu guérir ni par le dépaysement (Diaghilev l'emmène sur la Côte d'Azur), ni par l'opium (auquel il demande un "fixatif" qui procure à son "âme de liège" "un costume de scaphandrier." (149)), ni par le théâtre (il joue le rôle de Mercutio et ne cesse d'espérer que la Mort, trompée par le théâtre, l'emporte avec le personnage qu'il joue). Cocteau demande à la religion un palliatif contre le vide intolérable de son âme; Max Jacob lui conseille "de prendre l'hostie comme on prend un cachet d'aspirine."

(150) Cocteau retrouve une famille: on sollicite sa collaboration au Roseau d'or, collection que vient de fonder Maritain chez Plon. Puis, Cocteau rencontre le Père Charles Henrion, de l'ordre du Père de Foucauld. C'est le coup décisif de la Grâce: Cocteau apprend "l'esprit de cette famille que la Foi nous ajoute instantanément."

(151) Il se confesse le 18 juin et communique le lendemain, fête du

Sacré-Coeur. Peu après, il envoie Maurice Sachs et Jean Bourgoingt à Maritain. Le jour de Noël, il communique entre les deux nouveaux baptisés. (152) La rencontre du Père Charles vient répondre à une autre préoccupation de Cocteau. En effet, le déséquilibre ressenti lors de la mort de Radiguet n'est que la forme exacerbée d'une "difficulté d'être" (153) qu'il tient de naissance. Cocteau est touché profondément par l'aisance du Père Charles: "En face d'elle, que devenait la mienne? un charme de cabotin." (154) Pour Cocteau, le problème moral se ramène à une question de vitesse: "Puisque, par rapport à Dieu, nos siècles durent l'espace d'un clin d'oeil, on nous tourne au ralenti. Alors un peu moins de vitesse dénouerait les âmes, ôterait au commerce humain sa férocité." (155) Que demande Cocteau à la Foi? D'être le ralentisseur qui "calme le pantin", imprime à celui-ci "un style surnaturel" (c'est l'aisance), et fait que "notre coeur s'arrête de battre en face du silence des silences, de la grâce des grâces, de la lenteur des lenteurs." (156) Là, on contemple Dieu. On le constate: le choc que Cocteau a reçu du Père Charles le ramène aux préoccupations du Potomak, alors qu'un presse-papier en cristal lui devenait "un carrefour d'infinis, un carrousel de silences" où il pensait découvrir Dieu. (157) Mais le Père Charles lui apportait la preuve vivante qu'on peut être en paix avec soi tout en ayant développé à l'extrême les vertus du coeur et le sens des contacts. On peut déceler, en filigrane dans la description que donne Cocteau du missionnaire: "la tête brûlée de soleil semble un reflet du coeur,

un mirage dans toute cette lumière d'Afrique" (158), la reprise des thèmes familiers de notre auteur: rôle primordial accordé à la vertu du coeur, importance du soleil qui noue les muscles et donne une lucidité de plante et d'animal, nécessité de la lumière éclatante qui disperse les ténèbres et délivre le noir.

Ainsi, Cocteau demandait à la religion de lui donner le repos de l'âme, c'est-à-dire à la fois de calmer sa douleur d'homme et d'apaiser son angoisse de poète. Mais quel prix allait-on exiger de lui? D'abord, qu'il renonce à faire entrer à l'Eglise des marchandises interdites: l'opium qui, pour Cocteau, "développe les qualités évangéliques de l'être" (159), et le projet de l'art pour Dieu, explicité dans la Lettre à Maritain. "La beauté deviendrait peu à peu bonté, les chefs-d'oeuvre actes du coeur, sainteté le génie" (160). L'art pour Dieu, synthèse de la poésie et de la religion, rendrait à Dieu l'intelligence, apanage traditionnel de Lucifer. Croyant que "notre injustice vient d'une courte vue" (161), Cocteau rêvait de résoudre le vieux problème du bien et du mal:

Je croyais pouvoir virer au compte de Dieu ce qu'on avait coutume de mettre au compte du Diable. J'y dressais le dur contre le pur. J'en réfèrais à une admirable phrase de Maritain: "Le diable est pur parce qu'il ne peut faire que le mal." Si la pureté n'est pas mollesse qui se hausse, mais affaire de bloc, pourquoi tant de blocs rejetés par la bonté molle ne seraient-ils pas adoptés par la bonté dure et n'en redeviendraient-ils pas l'apanage? (162)

Dans la Réponse à Jean Cocteau, Maritain insista sur le rapport d'analogie qui lie le monde de la poésie et le monde de la sainteté. Mais qui dit: analogie entend aussi: distance et Maritain précisait: "la pureté de l'artiste, si cher qu'elle lui coûte, ne lui sert de rien pour sauver son âme." Puis il ajouta: "Que le peintre se damne, la peinture s'en moque, si le feu où il brûle cuit un beau vitrail." (163) La rupture allait devenir inévitable puisque Cocteau avait soutenu que les oeuvres n'étaient que la sueur d'une morale, c'est-à-dire de la vie de l'esprit.

L'entrée en scène de Jean Desbordes (rencontré le 15 juin 1926) apporta le remède aux douleurs nerveuses insupportables qui faisaient le martyre de Cocteau. Si la Réponse à Jean Cocteau n'avait pas suffi à éloigner Cocteau de l'Eglise, la présence de celui que Cocteau prit pour un second Radiguet aurait été décisive. En effet, c'est sur le problème de l'amour, et de l'amour pédérastique, que Max Jacob écrit à Cocteau le 12 avril 1927: "Que tu supportes les imperfections d'un enfant parce que tu vas le faire réussir et l'adapter et l'adopter, ça c'est l'amour selon Dieu...s'il reste quelque chose d'autre, c'est, n'en doute pas, l'enfer." (164) Desbordes préparait alors J'Adore, Cocteau écrivait Le Livre Blanc avant la fin de l'année.

Nous abordons maintenant la deuxième question. Pourquoi Cocteau

préférerait-il que Le Livre Blanc reste sans nom d'auteur? Relevons les faits. Maurice Sachs faisait publier une première édition, vingt-et-un exemplaires de luxe, aux Editions des Quatre-Chemins en 1928. En 1930, les Editions du Signe donnaient une deuxième édition, accompagnée d'illustrations de l'auteur: cette édition comportait trois cents exemplaires. (C'est cette édition que nous avons consultée à la bibliothèque de l'Université Princeton: il n'y a que trois copies du texte français en Amérique du Nord.) En 1953, Paul Morihien publiait une autre édition du livre: cinq cents copies. Il ne s'y trouvait ni date ni nom d'auteur. Ces trois éditions paraissent dans la bibliographie des Oeuvres Complètes sous le titre: poésie de roman. Toutefois, Le Livre Blanc ne figurait pas parmi les oeuvres publiées dans les Oeuvres Complètes. Une traduction du livre parut en 1957 dans la collection, Traveller's Companion, de l'Olympia Press. A White Paper contenait neuf illustrations dont une datée et signée 'JC 37' ainsi qu'une préface de l'auteur. Voici quelques extraits de l'original français de cette préface:

De qui est Le Livre Blanc? De moi? Peut-être. D'un autre? Sans doute. (...)

Le Livre Blanc serait-il autobiographique? Alors je refuserais sa paternité, car ce qui me charme, c'est que l'auteur raconte et ne se raconte pas.

(...) Trop de limites rendent le Livre Blanc inapte à paraître sous ma signature, bien que cela me tente de le signer, (...)

Donc, ne vous gênez pas s'il vous plaît de m'attribuer ce livre. (165)

De quelles limites est-il question? Il veut éviter de peiner sa mère, prétexte-t-il à la parution en 1928. (166) Mais sa mère meurt en 1943. Et pourtant Cocteau continue à s'obstiner: sa préface sera l'aveu le plus formel qu'il ait laissé. Situons les faits. Le Livre Blanc paraît après le scandale de J'Adore et en épouse les thèmes principaux. C'est là le signe le plus clair que Cocteau se libère de l'influence de Maritain. Desbordes s'était examiné sans crainte et sans hypocrisie, avec impudeur. Que Cocteau ait suivi cet exemple ne semble pas faire de doute. Jacques Brosse le souligne:

C'est qu'en effet, si, encouragé par l'impudeur, ou l'absence d'hypocrisie, de Desbordes, Cocteau en dit plus long que partout ailleurs sur un problème qu'il ne peut directement aborder--comme il le précisera dans une préface au Livre Blanc en 1957, ici "l'auteur raconte et ne se raconte pas"--, il ne peut, pas plus ici qu'ailleurs, livrer son secret, non tant parce qu'il serait une offense à la morale de la société dans laquelle il vit, mais parce qu'il est trop intime pour pouvoir être dévoilé, trop subtil pour ne pas, écrit tel quel, noir sur blanc, causer de malentendu. (167)

Ce secret intime, nous le croyons mêlé aux thèmes mêmes de l'oeuvre entière, et d'une façon plus précise au sujet du Livre Blanc. Au moment de la conclusion, nous tenterons de préciser ce qui aurait empêché Cocteau de reconnaître le Livre Blanc.

l'amour

Notre analyse du Livre Blanc s'appliquera à élucider la signi-

fication de trois thèmes: l'amour et ses caractéristiques, l'expérience religieuse du narrateur, et l'accusation levée contre la société. Afin de permettre au lecteur de cet essai de vérifier l'à-propos de notre interprétation, nous avons jugé nécessaire de donner amplement de citations.

Le Livre Blanc est avant tout un récit des malheurs de l'amour pédérastique. Aussi il est naturel que l'on cherche à ce malheur des raisons (le temps du mépris a cédé la place à une approche plus compréhensive), que l'on interroge lucidement cette forme d'amour pour en relever les composantes, en observant comment naît cet amour, comment il s'incarne, quelles en sont les caractéristiques, quelle en est la nature.

D'emblée, le narrateur ressent l'amour comme un phénomène intense, explosif, instantané. La première expérience de l'amour subjugué tout son être. L'expression commune et usée de coup de foudre rejoint ici son sens littéral. Le narrateur voit un jeune valet de ferme se baigner nu. Voici comment il décrit sa réaction:

Mes oreilles bourdonnèrent. Ma figure s'empourpra. La force abandonnait mes jambes. Le coeur me battait comme un coeur d'assassin. Sans me rendre compte, je tournai de l'oeil et on ne me retrouva qu'après quatre heures de recherches. (168)

L'année suivante, alors qu'il se promène avec la bonne, il arrive près d'un camp de gitans. Tout à coup, la bonne lui défend de se retourner. La chaleur est aveuglante. Il désobéit; deux gitans nus grimpaient dans les arbres, "deux corps de bronze trois fois tachés de noir." (169) Rassemblez les détails de ces deux événements--coeur d'assassin, évanouissement, chaleur accablante, lumière aveuglante, vous retrouvez une atmosphère tragique, assez près de celle créée par Albert Camus pour le crime de Meursault. Soulignons aussi que l'acte de désobéissance, reprise du geste de la femme de Lot lors de la destruction de Sodome, entoure le deuxième incident d'une aura inoubliable.

La violence du choc initial est provoquée par la seule vue des corps nus d'hommes et, en particulier, des organes sexuels. Pourtant, ce n'est pas le seul aspect physique qui déclenche la réaction puisque ce que le narrateur perçoit, c'est une tache sombre "au milieu de laquelle une énigme se détachait dans ses moindres détails." (170) Et lorsqu'il tente quelque chose auprès de Gustave qui travaille pour son père, c'est pour lui demander de toucher "le mystère que j'imaginai." (171)

Ces premières expériences sont certes le résultat d'une curiosité d'adolescent car le narrateur, comme avant lui Jacques Forestier, est à cette "délicate ligne d'âge où l'esprit et le corps choissent."

(172) Toutefois, cela n'explique pas l'orientation vers les garçons et, sans vouloir expliquer ici cette malformation (si ce terme convient), nous voulons relever certains aspects du milieu familial du narrateur. En effet, sa mère meurt en lui donnant naissance. Il vit seul avec son père, "homme triste et charmant" (173) dont la tristesse remonte bien avant la mort de sa femme. Ses propres expériences renseignent le narrateur sur les raisons de cette tristesse: son père, en effet, ignore lui-même le penchant qu'il a vers la pédérastie et que son fils décèle dans "des phrases, sa démarche, mille détails de sa personne." (174) Il est à noter que le narrateur admet n'avoir eu qu'une bien faible idée de la femme puisqu'il ne voit celle-ci qu'à travers la bonne qui a les seins flasques, au point qu'il croyait que la femme aux seins fermes n'était qu'une invention d'artiste.

Le réveil du coeur et de la sensibilité accompli, le sentiment de l'amour attendra, pour se mettre en marche, de connaître un type particulier d'homme viril. Ce type s'incarnera en Dargelos, garçon rencontré au Lycée Condorcet d'une virilité bien au-delà de son âge et qui symbolisera, une fois libéré de son Côté par trop physique, le sexe surnaturel de la beauté, la beauté grecque, la Grèce frisée et bouclée. (175) Le narrateur nous le décrit en ces termes:

Je revois sa peau brune. A ses culottes très courtes et à

ses chaussettes retombant sur ses chevilles, on le devinait fier de ses jambes. Nous portions tous des culottes courtes mais à cause de jambes d'homme, seul Dargelos avait les jambes nues. Sa chemise ouverte dégageait un cou large. Une boucle puissante se tordait sur son front. Sa figure aux lèvres un peu grosses, aux yeux un peu bridés, au nez un peu camus, présentait les moindres caractéristiques du type qui devait me devenir néfaste. (176)

On le voit; cette rencontre provoque une fixation qui jouera le rôle d'un mécanisme du destin. Les amours successifs du narrateur feront toujours surgir le spectre du Dargelos. Et, en fin de comble, lorsqu'il décide d'entrer au monastère, il en est chassé par un jeune moine, dont le profil "était celui d'Alfred, de H., de Rose, de Jeanne, de Dargelos, de PAS-DE-CHANCE, de Gustave et du valet de ferme." (177)

Pourquoi chassé? Parce que l'amour est pour le narrateur une cause de rejet et un destin de malheur. Repassons la suite des expériences amoureuses du narrateur. Son premier évanouissement à la vue du valet de ferme l'oblige à garder en lui un secret inavouable. Ensuite, son attrait pour Gustave y est pour quelque chose dans le vol commis par ce dernier et dans le renvoi qui en résulte. Lorsqu'il est mêlé aux moeurs des garçons du Lycée, il est heurté dans sa sensibilité puisque les petits plaisirs prodigués en classe parodient une forme d'amour que son instinct respecte. Devant Dargelos lui-même, il est incapable de s'exprimer et balbutie quelque mensonge alors qu'il ne voit plus "que ses jambes robustes et

ses genoux blessés, blasonnés de croûtes et d'encre." (178) D'ailleurs, celui-ci meurt peu après, à la suite d'une baignade imprudente dans la Seine où il fut pris d'une angine de poitrine. Le narrateur garde le souvenir du "bel animal aux délices duquel la mort elle-même n'était pas restée insensible." (179) Il tente alors un redressement et cherche l'amour du côté des femmes. C'est l'expérience du bordel où il fait l'amour sans aucun plaisir. Puis il rencontre Berthe et Jeanne. Il demande à Berthe d'intercéder pour lui auprès de Jeanne mais Berthe lui rapporte un refus afin de coucher avec lui. Peu après, il apprend la vérité et se lie avec Jeanne qu'entretient un Arménien. Toutefois, cet amour se solde par des disputes et tout finit avec la découverte que Jeanne le trompe avec... Berthe. S'il rencontre alors Rose, jeune, fraîche, délicieuse, et devient son amant, il fait par elle la connaissance de son 'frère', Alfred. Il ressemble à Gustave, au valet de ferme. La rencontre d'Alfred révèle au narrateur sa vraie nature et il se jure de suivre son chemin, c'est-à-dire, "d'écouter davantage les ordres de mes sens que les conseils de la morale." (180) Pourtant il se préparait encore de nouvelles déceptions, puisqu'Alfred était en réalité le souteneur de Rose et, en même temps, son amant. Tout se termine par une scène atroce d'accusations, de craintes et de menaces; le narrateur s'enfuit, il voit encore le visage d'Alfred. "De grosses larmes coulaient sur ses joues. Il tendait les bras; il m'appelait. Sous ses cheveux mal teints, sa pâleur était pitoyable."

(181) Notre héros se rend alors à Toulon où "les hommes épris de beauté masculine viennent admirer les marins qui flânent seuls ou par groupes, répondent aux oeillades par un sourire et ne refusent jamais l'offre d'amour." (182) Cet arrêt à Toulon permet à Cocteau de décrire certaines obscénités dont Gide a jugé qu'elles étaient racontées d'une manière charmante. (183)

Sur une musique pleine de frisettes et d'accroche-coeurs, nous dansâmes la valse. Les corps cambrés en arrière se soudent par le sexe, les profils graves baissent les yeux, tournant moins vite que les pieds qui tricotent et se plantent parfois comme un sabot de cheval. Les mains libres prennent la pose gracieuse qu'affecte le peuple pour boire un verre et pour le pisser. Un vertige de printemps exalte les corps. Il y pousse des branches, des duretés s'écrasent, des sueurs se mêlent, et voilà un couple en route vers les chambres à globes de pendules et à édredons. (184)

En effet, le narrateur vient d'y rencontrer ce Dargelos en marin qui est surnommé Pas-de-chance.

Pas de chance! Etait-ce possible? Avec cette bouche, ces dents, ces yeux, ce ventre, ces épaules, ces muscles de fer, ces jambes-là? Pas de chance avec cette fabuleuse petite plante marine, morte, fripée, échouée sur la mousse, qui se déride, se développe, se dresse et jette au loin sa sève dès qu'elle retrouve l'élément d'amour. (185)

Cet amour n'allait pas durer. Le narrateur trouve Pas-de-chance le visage en pleurs enfoui dans ses gants (ceux du narrateur). Cette scène ravive le souvenir de ses conflits avec Alfred, et le visage

d'Alfred vient s'imposer avec beaucoup de précision sur celui de Pas-de-chance. (186) Le narrateur a alors cette pensée: "nous ne sommes pas du même règne. Il est déjà beau d'émouvoir une fleur, un arbre, une bête. Impossible de vivre avec." (187) Ici nous devons nous poser la question: pourquoi la vie d'amour est-elle impossible?

Le narrateur ressent alors un dégoût des aventures sentimentales. Il ressent le besoin d'une atmosphère plus secrète qu'il recherche dans un établissement de bains. Il s'y découvre bientôt un étranger puisqu'il y rencontre des pervers qui connaissent la recette exacte qui les satisfasse et qui leur permette aussitôt de retrouver leur famille et leurs habitudes bourgeoises.

Sa détresse apparaît toute nue dans la scène du miroir de l'établissement. Ce miroir permet de voir à travers en un seul sens. Alors qu'un jeune Narcisse se regarde dans la glace, y colle sa bouche et poursuit l'aventure avec lui-même, le narrateur "invisible comme les dieux grecs", appuie ses lèvres contre celles du jeune garçon et imite ses gestes. "Jamais il (le Narcisse) ne sut qu'au lieu de réfléchir, la glace agissait, qu'elle était vivante et qu'elle l'avait aimé." (188)

Conscient de son extrême désolation, le narrateur reprend le chemin de l'Eglise. Sur ce fait, nous parlerons dans la seconde

partie de cette étude de thèmes. Il suffit de dire ici que ce fut là un intermède et que la sensualité allait reprendre ses droits comme en témoigne cette scène sur l'eau où le soleil devient un amant.

Je ramais le plus loin possible, et là je lâchais les rames, j'ôtai mon caleçon, je m'étais, les membres en désordre. Le soleil est un vieil amant qui connaît son rôle. Il commence par vous plaquer partout des mains fortes. Il vous enlace. Il vous empoigne, il vous renverse, et soudain, il m'arrivait de revenir à moi, stupide, le ventre inondé par un liquide pareil aux boules de gui. (189)

Sur ces entrefaites, le narrateur rencontre H. qui lui aussi se baigne sans costume; il avait subi une légère menace de tuberculose. Mais il allait, lui dont les promesses d'amour étaient si convaincantes, tromper le narrateur avec des femmes. Le narrateur, découvrant l'infidélité, exige que H. choisisse entre lui et les femmes: il obtient une promesse qui est aussitôt brisée. Suit une dispute qui dégénère en bagarre et où le narrateur frappe H. et fait couler du sang. En un instant, il éclate en sanglots et embrasse la tête endolorie. Cette violence semble venir d'une inquiétude qui le ravage sans arrêt. Qu'il attende après l'amant, c'est le supplice; qu'il le possède, c'est la crainte de le perdre. Les choses sont toujours au pire. Avant de mourir, H. avoue au narrateur le conflit intérieur qui avait détruit leur amour. "Il y avait en moi une femme et un homme. La femme t'était soumise; l'homme se révoltait contre cette soumission." (190)

Après la mort de H., le narrateur pense au mariage. Il se rapproche de Mlle de S. dont l'allure de garçon lui plaît. Il se fiance. Mais encore une fois le sort se jouait de lui et réservait à ce nouvel amour le même destin qu'à ses aventures précédentes. Mlle de S. avait un frère; il tomba amoureux du narrateur. Il voulut forcer sa soeur à briser les fiançailles et la violenta. Le narrateur vint à la rescousse de la jeune fille. Le jeune garçon s'enferma dans sa chambre, se tua d'un coup de pistolet.

Nous voici arrivé au terme des expériences malheureuses du narrateur. Nous savons déjà que le monastère lui refusa ses consolations. Il convient maintenant de rassembler les éléments éparpillés qui constituent les caractéristiques et la nature profonde d'un amour frappé d'interdiction. La première caractéristique à signaler est celle du poids de la fatalité. En effet, le narrateur ne semble pas choisir le type d'homme qui lui plaira. De plus, le destin semble s'acharner contre lui: les hommes aimés par le narrateur sont happés par le malheur ou par la mort. Si les femmes échappent à ce destin, c'est que l'amour que le narrateur leur porte est le résultat d'un malentendu. En effet, ce qu'il aime en elles, c'est l'homme et non la femme.

Nous touchons ici à l'aspect psychologique qui explique l'amour pédérastique. L'amour des garçons indique au narrateur le droit

chemin, droit pour lui, pas nécessairement pour les autres et, en aimant les garçons le narrateur suit sa pente naturelle, conformément à l'interprétation de Margaret Crosland qui traduit: penchant par: "natural inclinations", (191) l'amour pédérastique est l'expression naturelle d'un idéal de virilité totale. C'est là la deuxième caractéristique de cet amour.

Notons aussi que l'amour jaloux atteint ici son paroxysme tout autant que dans l'amour hétérosexuel, et d'autant plus que ce sont des hommes qui subissent la frénésie de la passion, qui éclatent en sanglots et qui en viennent aux coups, parfois avec sauvagerie. Pourtant, au fond de ce sentiment perce une mélancolie, une détresse profonde et irrémédiable. C'est à cette détresse qu'il faut chercher des causes. Le narrateur n'est favorisé que de contacts sommaires, disons, éphémères. Il ne saurait s'en satisfaire; il s'explique d'ailleurs clairement à ce sujet:

Le coeur et les sens forment en moi un tel mélange qu'il me paraît difficile d'engager l'un ou les autres sans que le reste suive. (192)

Ce qu'il cherche, c'est un amour durable. Pourtant, le pédéraste du Livre Blanc, (et je pense à H., au narrateur, à Alfred), semble fuir la possibilité d'une relation prolongée et l'on voit le narrateur croire qu'il est impossible de vivre avec Pas-de-chance.

De plus, l'amour narcissique a besoin de l'autre, non pas tellement en tant qu'il est autre (ce que précisément il n'est pas), mais en tant que l'autre réalise l'être même de celui qui aime. Nous croyons sous-jacent ici le désir, non pas de posséder l'autre mais d'être l'autre. C'est pourquoi on lit dans l'Ange Heurtebise qui évoque le souvenir de Raymond Radiguet: "en te tuant chaque mois Moi on me tue et pas toi." (193) Dans Le Livre Blanc, ce sentiment de dépossession de soi s'exprime par le symbole du miroir. En effet, le sentiment de l'amour n'est jamais exprimé avec plus de force et d'angoisse que lorsque le narrateur répond aux gestes du jeune Narcisse qui s'aime dans le miroir. Rappelons que le frère de Mlle de S. se tue après avoir baisé son reflet dans la glace. Ce que Le Livre Blanc tait, Le Grand Ecart le révélait. En effet, si nous ignorons les pensées du frère de Mlle de S., nous connaissons les préoccupations de Jacques Forestier qui se regarde dans la glace et qui contemple le suicide.

Il se regarda. Il s'infligeait ce spectacle.

Nous sommes pleins de choses qui nous jettent à la porte de nous-mêmes. Depuis l'enfance, il ressentait le désir d'être ceux qu'il trouvait beaux et non de s'en faire aimer. Sa propre beauté lui déplaisait. Il la trouvait laide.
(194)

Si Jacques Forestier pense à s'ôter la vie, c'est qu'il est incapable d'être, c'est-à-dire de rejoindre l'image virtuelle de soi

qu'il porte en lui. Cette image, il la reporte sur d'autres êtres qu'il imagine correspondre à un type d'homme viril. Nous croyons que le narrateur est saisi du même mal que Jacques et que l'image du miroir sert à exprimer poétiquement la distance perçue du moi détesté au moi désiré. Jacques veut passer dans le miroir pour se rejoindre et réaliser son unité. Beaucoup choisissent la mort comme moyen de se rejoindre. L'originalité du narrateur est de refuser le suicide, attitude qui correspond à celle de Cocteau lui-même.

Le désespoir qu'engendre l'amour narcissique résulte de facteurs subtils. A l'origine se trouve une idéalisation. En effet, voici comment le narrateur voit le corps d'Alfred: "Le corps d'Alfred était pour moi davantage le corps pris par mes rêves que le jeune corps puissamment armé d'un adolescent quelconque." (195) Goûte-t-il un moment de bonheur pur, c'est parce que l'amour bénéficie d'un atmosphère de rêve. Le retour à Paris, à la réalité de la vie quotidienne, détruit bien vite cet amour. Réfléchissant sur son aventure avec H., le narrateur fait cette confidence: "Peut-être notre rêve eût-il pu durer sous un ciel où nous vivions à moitié sur terre, à moitié dans l'eau, comme les divinités mythologiques." (196)

N'en doutons pas: l'amour a besoin d'un univers propre à lui, car ce qu'il recherche se situe au-delà, et c'est la Beauté. Le narrateur trouve légitime d'appeler le sexe fort le beau sexe. Il

avoue souffrir vaguement de la beauté et c'est cette souffrance qui le distingue des bourgeois qui fréquentent l'établissement de bains. Une phrase, tirée de l'essai: Des beaux-arts considérés comme un assassinat (1923), éclaire les rapports de l'amour et de l'art: "l'homme qui cache un seul vice sexuel ne connaîtra pas l'inquiétude vague d'un corps aux prises avec les apparences multiples de la beauté." (197) C'est affirmer la nécessité de la droiture. Rappelons que pour le narrateur le coeur et les sens ne font qu'un; c'est dire que le corps et l'âme sont engagés. Cocteau, dans Le Livre Blanc fait écho à Platon qui définit l'acte d'amour comme "un enfantement dans la beauté, et selon le corps, et selon l'âme." (198) Mais ce qui caractérise l'amour pédérastique qui s'exhale dans Le Livre Blanc, c'est son incapacité à se réaliser selon le corps, et selon l'âme, dans l'univers de l'espace-temps; d'où l'accusation portée contre la société, et contre la morale religieuse traditionnelle.

la foi religieuse

La force même du sentiment de l'amour conçu comme une aspiration vers le Beau devait, un moment ou l'autre, orienter le narrateur vers le christianisme et diriger ses recherches confuses vers Celui qui fonde ces valeurs. Nous parlons ici d'une quête de nature religieuse.

Quoiqu'il ne faille pas voir dans Le Livre Blanc un roman à clé,

l'expérience religieuse du narrateur reflète assez exactement le rapprochement momentané de Cocteau de la foi catholique. En effet, on peut rarement relever chez Cocteau un parallélisme aussi étroit entre la transposition littéraire et la vie. Aussi chercherons-nous à éclairer chez notre poète la méthode, qui consiste à cacher sa vérité sous les chiffres de sa poésie et qui précisément ici n'est poussée qu'assez peu loin, ce qui permet de reconnaître l'homme avec plus de facilité.

Le narrateur n'est nul autre que Cocteau mais transposé afin qu'on ne puisse plus dire qu'il s'agit, dans Le Livre Blanc, d'auto-biographie. Le narrateur cherche dans la religion un palliatif à l'amertume et à la satiété qu'il garde de ses expériences désastreuses en amour. Il ne s'agit pas pour lui de la disparition du jeune génie qu'était Radiguet; pourtant, il faut noter que Cocteau, s'il faut en croire la Lettre à Jacques Maritain, souffre aussi de la mort inopinée de ses sept meilleurs amis. La distance de Cocteau au narrateur reste sensible, puisque le malheur du narrateur résulte d'une suite d'expériences amoureuses qui tournent au vinaigre alors que, pour le Cocteau de la Lettre à Maritain, il s'agit d'amitiés plus que d'aventures sentimentales. Faut-il en conclure que Le Livre Blanc témoigne d'un aveu que Cocteau n'osait pas faire auparavant? Sans doute ne serait-il pas insensé de le croire,--Le Livre Blanc évoque les souvenirs du Condorcet, les fleurs jetées aux

actrices de l'Eldorado, la rencontre de Pas-de-chance,--s'il n'était si difficile de distinguer entre ce qui est invention et ce qui est autobiographie. Le cas de l'abbé X illustre assez bien ce point. L'abbé X parle au narrateur et le réconforte. On pense alors à l'abbé Mugnier avec lequel Cocteau correspond pendant les années de guerre. C'est aussi l'abbé X qui présente le narrateur à "de hautes intelligences catholiques." (199) Il nous faut alors penser plutôt à Max Jacob qui a dirigé Cocteau vers le catholicisme. (C'est Auric qui présente Cocteau aux Maritain.) Les hautes intelligences, c'est sans nul doute le cercle des Maritain. La chose se complique si l'on prend garde à cette déclaration: l'abbé X "ne savait rien de ma vie intime, seulement il me sentait malheureux." (200) Ce ne saurait plus être ni l'abbé Mugnier, ni Max Jacob, ni même le père Charles Henrion, puisque le rôle de celui-ci ne se manifeste, dans l'autobiographie, qu'un peu plus tard. Il faut renoncer à faire du Livre Blanc un récit autobiographique. Il n'en est pas moins vrai que l'expérience intérieure (et c'est de la vie de l'esprit que nous parlons) du narrateur semble répondre à la courbe suivie par Cocteau.

Il s'agit de reconnaître les étapes d'une aventure sentimentale et spirituelle; l'appel, l'état d'esprit du converti, la nature de sa foi, ses réticences et enfin les distances prises par rapport à l'Eglise.

L'appel que font entendre au narrateur les chrétiens est celui de l'amitié et de la fraternité d'une famille. C'est une promesse de paix et de pureté. Le narrateur se livre: "A fréquenter un milieu pur, à lire tant de paix sur les visages, à comprendre la sottise des incrédules, je m'acheminai vers Dieu." (201) Il a trouvé le remède à son mal d'amour: "Tant d'eau, tant de lait, après des boissons scélérates, me découvraient un avenir de transparence et de blancheur." (202) N'était-ce pas répondre à un espoir de Cocteau qui, déjà conscient de sa vulnérabilité sentimentale écrit en 1922 à Max Jacob: "Ne pouvant pas nous blinder, devenons transparents, c'est-à-dire invulnérable, invisibles. J'essaye..." (203) N'était-ce pas une réponse à cette angoisse qu'apporte l'Eucharistie. Voyons Le Livre Blanc: "Le pain à chanter, le pain enchanté, transforme les membres en neige, en liège. Je montais vers le ciel comme un bouchon sur l'eau." (204) La Lettre à Maritain avait déjà utilisé l'allitération: pain à chanter, pain enchanté. Et Cocteau avait écrit en s'adressant à Maritain: "Vous montez comme un liège vers les régions qui vous exigent." (205)

En quel état d'esprit le narrateur s'approche-t-il de la pratique religieuse? C'est d'abord en tant que croyant, encore que sa croyance, nous annonce-t-il, fût confuse. Tout en restant en deçà de la complexité de Cocteau, cette précision ne contredit pas l'idée qu'on peut se faire de la religion de celui-ci: D'après ses lettres

de guerre à l'abbé Mugnier: "sa religion, écrit Khim, est devenu un vague sentiment esthétique, une aspiration confuse au spirituel, une foi plus vive dans les anges que dans la Trinité du dogme catholique."

(206) On voit qu'il s'agit là plus d'un climat, d'une forme de rêve que d'une conviction bien assise. Le narrateur du Livre Blanc décrit la période de sa conversion de la façon suivante: "Période divine! L'Eglise me berçait." (207) Il n'est point besoin de dire que vivre sa foi exige vite autre chose, un courage d'adulte capable de subir l'inconfort.

Le zèle du néophyte se refroidit vite. Voici une citation qui résume les aratars de son ardeur religieuse.

Au début, tout se faisait dans une sorte d'extase. Un zèle prodigieux s'empare du néophyte. A froid, il devient dur de se lever et d'aller à l'Eglise. Les jeunes, les prières, les oraisons nous accaparent. Le diable, qui était sorti par la porte, rentre par la fenêtre, déguisé en rayon de soleil. (208)

Dans le Livre Blanc, le narrateur prie la Vierge: on se souviendra que Cocteau avait prétendu être favorisé d'apparitions de la Vierge, lesquelles d'ailleurs cessèrent après la rencontre de Desbordes. Il faut pourtant ajouter foi au zèle, au moins dans les premiers temps, de Cocteau. Mais à faire l'ange, on fait la bête. Et un mois après la 'conversion', Max Jacob devait exhorter Cocteau, qui pensait à abandonner quelques exercices religieux d'obligation, à aller tout

simplement à la messe le dimanche (lettre du 25 janvier 1926). Le narrateur du Livre Blanc avoue que "le vieil homme ne se dépouille pas aussi facilement que les couleuvres de cette vieille robe accrochées aux églantines." (209) (L'image de la peau de couleuvre rappelle la métamorphose du garçon qu'était Jacques Forestier en jeune homme épris de beauté).

Enfin, le narrateur comme Cocteau achoppent sur la question du péché. Ce problème moral n'était en fait que camouflé. Dès le début, le narrateur manifeste des réticences: "Certes, le dogme s'accordait mal avec ma décision de laisser mes sens suivre leur route..." (210) Cela est bien conforme à certains points de vue exprimés dès Le Coq et l'Arlequin: "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." (211) Il faut toutefois soutenir que Cocteau a un moment cherché à vivre selon les préceptes chrétiens. Mais il s'en découvrit incapable, c'est-à-dire incapable d'atteindre l'absolue perfection. Max Jacob, l'ermite de Saint-Benoît-sur-Loire, eut beau lui conseiller d'"(être) obstinément chrétien à travers (ses) péchés" (212) et de s'accepter tel qu'il était parce que comme Saint Paul, on fait le mal qu'on veut éviter, Cocteau ne parvint pas à surmonter le sentiment de son indignité. Pourtant il reste capable d'écrire: "Si Dieu me condamne, j'accepte. Je l'adore jusqu'à la folie, jusqu'à l'hérésie, jusqu'à l'enfer... (213),

et cela un an après la conversion. Jacob insiste sur ses qualités de coeur pour l'encourager à rester chrétien.

En fait, cette question des qualités de coeur vaut qu'on s'y arrête. Nous avons intitulé le chapitre sur Le Grand Ecart le génie du coeur. Il nous semble que les élans du coeur de cet être souvent aveugle explique l'essai que notre auteur ait fait du catholicisme. En effet, tout commence par un chagrin de coeur puisque la mort de Radiguet lui dérobe une part de lui-même et peut-être celle qu'il aime le plus. Ce qui le rapproche de l'Eglise, c'est la promesse d'échanges fraternels et l'on se souviendra que Charles Henrion, qui suscite la conversion, nous est décrit comme un coeur rouge au milieu d'une forme blanche, que Cocteau communique le jour de la fête du Sacré-Coeur. En effet, ce retour à la pratique religieuse est une affaire de coeur, d'un coeur pris d'un grand désespoir et qui voulait sortir de l'ennui. Mais, comme il ne peut concilier sa conduite et son exigence personnelle de pureté, comme il ne peut s'accepter et demeure victime de sa difficulté d'être, il préfère s'éloigner de ce qui avive le drame. Plus tard, il prétendra s'être rendu compte qu'on voulait l' enrôler dans une société.

Nous pensons que, dans Le Livre Blanc, Cocteau veut montrer que le narrateur ne fut jamais d'accord sur le fond avec les représentants de l'Eglise mais que dans son retour à la pratique religieuse il faut voir un certain fourvoiement. Dans La Difficulté d'Etre, il

écrivra en parlant de son évacion du catholicisme:

Ce coup d'épée dans l'eau ne m'apportait qu'une famille et cet appui extérieur que les uns cherchent dans la famille, les autres dans l'Eglise, dans les sectes, (...) Cet appui dérangeait la longue habitude que j'ai prise de ne m'appuyer que sur moi-même. (214)

Sur quels points existait le désaccord? D'abord sur la question de la morale sexuelle. Gide s'était d'ailleurs trouvé irrité de ce qu'il appelait les sophismes religieux du Livre Blanc. (Notons en passant que l'Eglise catholique en renchérisant sur les points de vue de Saint-Paul et de Saint-Augustin considérait les rapports conjugaux comme un péché que justifiait la procréation: on ne pensait pas alors à la sexualité comme pouvant exprimer l'amour des époux et favoriser l'épanouissement du couple.) Voici comment le narrateur décrit la ville de Toulon: "Il serait fastidieux de décrire cette charmante Sodome où le feu du ciel tombe sans frapper sous la forme du soleil câlin."(215)

Peu après sa conversation, le narrateur s'adresse à la Vierge en ces termes:

Jé vous saluè, Marie, murmurai-je; n'êtes-Vous pas la pureté même? Peut-il s'agir avec Vous de préséances ou de décolletages? Ce que les hommes croient indécent, ne le regardez-Vous pas comme nous regardons l'échange amoureux des pollens et des atômes? J'obéirai aux ordres des

ministres de Votre Fils sur la terre, mais je sais bien que Sa bonté ne s'arrête pas aux chicanes d'un père Sinistrius et aux règles d'un vieux code criminel. Ainsi-soit-il. (216)

Cocteau insiste pour montrer que le narrateur en son for intérieur continue de croire que la volonté divine s'exprime autant sinon plus par les ordres des sens que par les conseils de la morale. Cette forte sensualité (rappelons que le coeur et les sens ont partie liée) lui fait ressentir une certaine culpabilité qui le pousse à chercher le pardon. Mais il tente en même temps d'excuser sa sensualité en la mettant sur le compte de la nature. D'ailleurs toute l'ambiguïté qui résulte de la contradiction des préceptes moraux et des ordres des sens se dissoudrait si on comprendait ce qui arrive.

J'étais loin de compte. Je me détestais. Je tentais de me reprendre. Finalement, ma prière se réduisait à demander à Dieu qu'il me pardonne: 'Mon Dieu, Vous me pardonnez, Vous me comprenez. Vous comprenez tout. N'avez-Vous pas tout voulu, tout fait: les corps, les sexes, les vagues, le ciel et le soleil qui, aimant Hyacinthe, le métamorphosa en fleur. (217)

La grande difficulté est qu'on ne comprend pas tout: Il en résulte qu'il est impossible de comprendre comment on peut virer au compte de Dieu ce qu'on avait coutume de mettre au compte du Diable. Le soleil câlin qui pleut avec bienveillance sur Toulon, qui réveille en lui la sensualité, ne serait-il pas le diable qui, sorti par la porte, rentre déguisé en rayon de soleil? La contradiction ne sera

pas résolue. Dans Opéra (1927) on retrouve cette petite phrase: "Les dieux existent; c'est le diable" (218), qui sera mise en épigraphe à La Machine Infernale (1934). (Nous nous souvenons que vers 1925 Cocteau écrit Orphée et que le culte du soleil et de la lumière se prolonge dans les attentes de Cocteau vis-à-vis du catholicisme: "Ce qui convainc une intelligence indécise, c'est la carcasse de notre religion, ses chiffres, son algèbre d'amour." (218))

Un autre point qu'il faut relever est que le narrateur tente de séparer l'Évangile de l'Ancien Testament, d'opposer le Christ au Dieu de l'Ancien Testament. D'ailleurs, toute l'attitude du narrateur qui l'éloignera de l'Église est dans cette phrase de la prière à la Vierge: "J'obéirai aux ordres des ministres de Votre fils sur la terre, mais je sais bien que Sa bonté ne s'arrête pas aux chicanes d'un père Sinistrarius et aux règles d'un vieux code criminel." (220) Le narrateur refuse les commandements de Dieu; il les met sur le compte du Dieu terrible qui façonne son peuple, avant d'en remettre la responsabilité aux ministres de l'Église trop conscients de "(leur) place sur la terre." (221) Par contre, il place sa confiance dans la bonté du Christ, peut-être parce que son individualisme y trouve davantage son compte. La rencontre de H. accomplit la rupture.

Il croyait en Dieu, mais affichait une indifférence puérile pour le dogme. L'Église, répétait cet aimable hérétique, exige de nous une prosodie morale équivalente à la prosodie

d'un Boileau. Avoir un pied sur l'Eglise qui prétend ne pas bouger de place et un pied sur la vie moderne, c'est vouloir vivre écartelé. A l'obéissance passive, j'oppose l'obéissance active. Dieu aime l'amour. En nous aimant nous prouvons au Christ que nous savons lire entre les lignes d'une indispensable sévérité de législateur. Parler aux masses oblige d'interdire ce qui alterne le vulgaire et le rare. (222)

C'est tout un programme que propose H.. Pour résoudre le problème de l'écartèlement entre les préceptes d'une Eglise législatrice et immobile, et les exigences du monde moderne en évolution, il suggère l'"obéissance active", c'est-à-dire celle qui ayant saisi l'esprit de la loi dépasse la loi et sert avec amour. Il faut noter qu'alors on se distingue de la masse gouvernée par la loi et qu'on défend des valeurs personnelles. Ce que H. réclame, c'est de pouvoir vivre selon la poésie et non selon la prose: Cocteau a souvent rappelé que les libertés qui sont le privilège du poète, la société ne les accepte que parce qu'elles s'expriment sur le plan esthétique ou artistique et qu'elles ne débordent pas dans la réalité quotidienne des peuples. La société accepte dans l'art une liberté d'expérimentation qu'elle refuse de reconnaître dans la vie. C'est pourquoi l'amour pédérastique (et c'est le cas de Cocteau et de Radiguet, plus tard de Cocteau et de Desbordes), classé par la casuistique dans les 'amitiés excessives', devient une cause d'éloignement de l'Eglise. Jean Desbordes n'avait pas craint d'écrire: "Aimer l'amour, c'est aimer Dieu et goûter son calme sur une épaule." (223) Le personnage de H. affiche la même défiance vis-à-vis de la société et

de l'Eglise qui est aussi une société. En proclamant la liberté de l'amour, le narrateur, à l'instar de Desbordes et de Cocteau, choisit une religion individuelle qui, pour lui, se concilie avec le plan divin: "Je pensai combien l'économie de Dieu est admirable. Elle donne l'amour lorsqu'on en manque et, pour éviter un pléonasma du coeur, le refuse à ceux qui le possède." (224) C'est la solution de la liberté, de cette liberté individuelle et de contradiction qui est peut-être la caractéristique la plus vivante du poète que fut Cocteau.

La question religieuse reste imbriquée dans le problème moral. On ne saurait aimer Dieu sans aimer son prochain; puisque l'homme apprend à aimer Dieu par l'amour que son prochain lui porte, comment peut-on refuser au pédéraste le droit à l'amour? Sous cette question s'en dissimule une autre: le pédéraste est-il responsable de son 'anormalité'? Sur ce terrain incertain, que conclure? Les distinctions entre ce qui est normal et ce qui est anormal en ce qui concerne le comportement sexuel des homosexuels et des hétérosexuels n'est affaire que de moyennes statistiques et les études faites jusqu'ici montrent plus de diversité que d'uniformité. La nouvelle valeur accordée aux rapports sexuels, celle de l'expression de l'amour des époux indépendamment du but procréateur, repose le problème de l'attitude à prendre vis-à-vis l'homosexualité. C'est ce qu'a compris le Révérend Wood dans son livre: Christ and the Homosexual: "The

ultimate standard for Christian morals is God's will for us. Whatever we do to thwart or frustrate that divine will is wrong. But there is a compulsion to love as no one can love in vacuo." (225)

Quelle fut l'attitude des chrétiens que connut Cocteau à cette époque cruciale? Ne connaissant pas suffisamment ce milieu, je m'en remets à Clément Borgal:

Faut-il penser que ceux qui lui ont présenté la religion en avaient une conception trop étroite? Il est certain que le thomisme manque de souplesse, de compréhension, de sens du dialogue, et que les milieux chrétiens traditionnels de 1925 n'étaient pas non plus toujours des plus ouverts. Ailleurs, il s'est rencontré des catholiques pour défendre le livre de Desbordes: Reverdy, Max Jacob, par exemple. Mais l'un et l'autre étaient également de ses amis, et leur influence n'a point prévalu. (226)

Afin de rester libre et de manifester sa révolte devant les impératifs d'une morale intransigeante, Cocteau défendait Jean Desbordes qui proclamait le droit du pédéraste à l'amour. Rappelons que l'abbé X aurait approuvé le narrateur s'il n'avait pas dû avoir égard à sa place sur la terre. On comprend que Cocteau retourne à la poésie.

la société et l'individu

Le Livre Blanc défend un idéal individuel; il prend la part du rare et du singulier. C'est à nouveau la lutte de Jeanne d'Arc contre

l'Eglise, d'Antigone et de Créon. C'est l'opposition d'une morale individuelle à une morale de masse, à la morale sociale. Le Livre Blanc veut présenter objectivement le cas singulier d'un homme épris de beauté masculine et que la morale sociale refuse. En ce sens, c'est une façon de plaider la cause de la liberté et de demander à la société de reconnaître l'existence de la pédérastie. Le récit commence par exposer la situation du pédéraste: "Mes malheurs sont venus d'une société qui condamne le rare comme un crime et nous oblige à reformer nos penchants." Il se ferme sur ce court paragraphe: "Un vice de la société fait un vice de ma droiture. (...) Mais je n'accepte pas qu'on me tolère. Cela blesse mon amour de l'amour et de la liberté." (228)

Précisons en quoi la société est responsable de ses malheurs. D'abord, en ce que son père, victime de la société, n'a jamais osé découvrir qui il était et qu'il avait donc engendré un fils. Mais encore plus à cause de l'isolement qui résulte de la différence du pédéraste. En effet, le pédéraste doit dissimuler ses sentiments: Gustave craint de perdre sa place, le narrateur enfant fait l'objet de sarcasmes, le narrateur découvre très tôt qu'il ne peut être compris par les autres. De plus, le pédéraste doit devenir hypocrite afin de ne pas se heurter à un point de vue social. D'ailleurs, dans l'incertitude de la jeunesse, il est bientôt saisi de honte. De cette façon, la société vicie la capacité d'aimer de l'enfant pédéraste: il ne pourra plus aimer physiquement sans en ressentir du

remords. De là, les aventures sommaires, la violence narcissique des amants pédérastes, l'ambivalence de certains pédérastes qui cherchent à se réformer en faisant l'amour avec les femmes. Mais toujours ils doivent en venir aux prises avec leur sentiment profond de culpabilité. C'est pourquoi l'amour pédérastique est jaloux et possessif, c'est pourquoi le pédéraste ne s'aime pas lui-même et a tellement besoin de l'amour d'un autre. Vivre selon le coeur, voilà ce que le pédéraste désire--mais la société le lui défend. Il en résulte parfois cette perversité des bourgeois qui achètent un plaisir bien défini mais qui viennent par là même corrompre un acte que le pédéraste honnête avec lui-même voudrait d'amour: le bourgeois n'y cherche que la satisfaction des sens.

Certes, la responsabilité du malheur du pédéraste ne saurait être entièrement imputable à la société. Il faut constater que les amants du narrateur ne font pas preuve de beaucoup de force de caractère. En effet, H. préfère considérer son malheur comme un acte du destin qui a fait de lui un bisexuel, à la fois homme et femme (psychologie). Il y voit même un effet de la tuberculose. Devant le problème de la liberté intérieure de tout homme, il nous semble que le pédéraste est trop vite prêt à nier sa part de responsabilité. Dans Le Livre Blanc, le mot liberté désigne moins le libre arbitre que la latitude accordée par les règles sociales à la personne en tant qu'individu. Ce que le narrateur revendique, c'est la possibi-

lité de vivre selon une éthique uniquement individuelle afin de réaliser ses potentialités au grand jour. Cela implique que la société reconnaisse qu'il y a plusieurs voies par lesquelles s'exprime la nature, et qu'elle cesse d'imposer la même voie à tous. Pourtant, il faut noter que Cocteau, disons le narrateur, au risque de se contredire reconnaît que la sévérité est indispensable au législateur qui a la charge de gouverner.

conclusion

Le Livre Blanc se veut être un aveu sincère et direct. Cela se voit à l'emploi du pronom "je". L'expression: livre blanc, désigne un rapport présenté à un corps législatif; Cocteau plaide ici en faveur d'une plus grande liberté de l'individu, il défend ce que la société considère comme l'amour fou ou l'amour monstre. L'adjectif: blanc, devait aussi plaire à Cocteau friand des coïncidences, car le blanc n'est pas sans évoquer la neige duveteuse de l'enfance, c'est-à-dire la pureté des sens en éveil.

Le sujet du Livre Blanc n'est autre que l'amour grec, amour viril de deux hommes tel qu'en parle Platon. Cet amour affiche un dégoût pour l'inversion gidienne où les sens ne rejoignent jamais le coeur. C'est pourquoi Cocteau écrivait à Jean-Jacques Kihm le 22 mars 1958:

Le mot pédérastie est inadmissible en ce qui me concerne. C'est là une insulte à ma morale éducative et même s'il me plaisait de m'expliquer dans l'ordre sexuel, la conjugaison des forces viriles que représente pour moi l'homosexualité resterait à des lieux galaxiques (...) d'André Gide et de la police des moeurs. (229)

Le récit de Cocteau, publié anonymement à vingt-et-un exemplaires, peut être considéré comme une réponse au livre de Gide, Corydon, sur l'homosexualité. Réponse même sur le plan du style puisque Cocteau raconte et ne discute pas.

Quelle place donner au Livre Blanc dans l'oeuvre de Cocteau? En quoi Le Livre Blanc marque-t-il une évolution dans la conception de l'amour? Ce thème qui parcourt l'oeuvre entière, notre auteur en avait étudié la signification et il en avait décrit l'éveil dans Le Grand Ecart. Quiconque a lu ce livre aura constaté que les expériences du narrateur avec Berthe et Jeanne sont identiques à celles de Jacques avec Louise et Germaine. Mais là où Jacques s'éveillait à la beauté, le narrateur fait l'expérience d'un amour déchu. Il connaît l'espoir, l'angoisse et le malheur. Les sens, sujets aux caprices de la nature, cette autre forme du destin, éprouvent cruellement le coeur du héros. Ce qui est plus grave, c'est que l'amour pédérastique est vicié par un sentiment de culpabilité. Le Livre Blanc peut être considéré comme un effort de justification, d'explication et d'exorcisation par la poésie. En effet, Le Mystère Lafc,

écrit en 1926, précise déjà que l'amitié est plus difficile à faire que l'amour. Et le Journal d'un Inconnu (1952) préfère à l'amour "l'amitié parfaite (qui) est une création de l'homme. La plus haute de toutes." (230) La liberté prend peu à peu le pas sur la fatalité inscrite dans la nature. En ce sens, Le Livre Blanc témoigne autant d'un souci de liberté intérieure que de confrontation avec la société. Le besoin de liberté, d'amitié, disons de poésie, constitue "cette pente naturelle à vivre conformément aux Evangiles qui (l') éloigne du dogme." (231)

Comprendre engendre l'espoir. Le narrateur essaie de comprendre pourquoi il est un exilé, un étranger, pourquoi la vie lui est impossible. Si, de ses malheurs, il rejette le blâme sur la société, c'est qu'il défend une rectitude personnelle. Le ton adopté par Cocteau, c'est une sincérité nue et au vif. Cocteau peint une âme. A travers la confession que livre le narrateur, Cocteau laisse passer son idéal de virilité totale, son aspiration vers la beauté, son inquiétude devant ses origines.

Qu'est-ce que Cocteau a compris sur lui-même? Nous voici face à un secret inavouable. Quel malentendu aurait-il craint? De quel mystère s'agit-il pour que Cocteau s'y sente impliqué, près de trente ans plus tard, pour que les critiques n'osent y apporter aucun éclaircissement? Etait-ce par respect, par pudeur pour un auteur que l'on

craint de voir encore souffrir ou traîné dans la fange? Brosse parle "de quelque chose de trouble, de viscéral, d'un peu répugnant et de surcroît interdit." (232) Peut-être que les lettres de Cocteau à sa mère permettront un jour d'éclaircir ce mystère. En attendant, voyons ce que nous révèle Le Livre Blanc, examinons plutôt ce que le poète y tait, en particulier sur son enfance et ses antécédents. Dans Le Grand Ecart, Jacques est couvé par sa mère et, après quelques aventures, il revient près d'elle, vivant presque en ménage avec elle. Dans Le Livre Blanc, le narrateur a perdu sa mère dès sa naissance. Est-il possible que Jacques et le narrateur aient en commun un certain sentiment de culpabilité envers leur mère, l'un pour s'être éloigné d'elle, l'autre pour avoir causé sa mort? Si la mère est absente dans Le Livre Blanc, le père, par contre, y vit en retrait, effacé. Seule l'aventure avec Jeanne le tire momentanément de sa réserve. D'ailleurs, le narrateur croit qu'il est pédéraste sans le savoir et il ajoute qu'à cette époque on se tuait pour moins. Est-ce là la cause du suicide du père de Jean Cocteau? Cocteau perdit son père alors qu'il n'avait que neuf ans. Pour expliquer le suicide de M. Cocteau, Kihm, Sprigge, et Béhar présentent deux hypothèses: un fiasco financier, et le fait que M. Cocteau aurait découvert que Jean n'était pas son fils. La deuxième hypothèse expliquerait les soins tendrement possessifs que Mme Cocteau prodigue à son fils. Le Livre Blanc, où l'enfant tue sa mère en naissant, est-il une façon pour Cocteau de se demander si sa vie aurait été différente

s'il n'avait pas été dominé par sa mère? Cet enfant qui tue sa mère sans le savoir, est-ce la vengeance d'un jeune homme incapable de se libérer de l'affection maternelle? Serait-ce l'enfant qui tue avant d'être lui-même tué, c'est-à-dire, avant que la mère ne se l'attache et n'entrave son épanouissement normal? Est-il possible que Cocteau, prenant conscience de son affection et de sa dévotion excessive pour sa mère, se soit senti responsable en quelque sorte de la mort de son père? Nous pensons à des circonstances analogues présentées dans l'oeuvre de Cocteau; par exemple, cette petite fille dont il parle dans le Journal d'un Inconnu (233) et qui, ayant percé les choux du jardin, se croit responsable de la mort du bébé qui devait naître. Au-delà de ces circonstances troubles, Cocteau a dû se demander si son milieu familial qui avait nui au développement normal de l'amour chez lui (la famille et sa mère l'obligent à mettre fin à une aventure amoureuse alors qu'il envisageait le mariage) n'avait pas créé par le fait même, au moyen de mécanismes obscurs, un véhicule capable de recevoir une charge d'électricité et de poésie. Le bien est le mal; le mal devient un bien. Comment s'y retrouver? Il ne dissipera jamais ce mystère; sans doute Cocteau lui doit-il d'être poète.

Nous comprenons alors la pudeur avec laquelle Cocteau a toujours parlé de ses origines et l'affabulation sous laquelle il a enfoui son secret; nous comprenons sa tentative d'invisibilité. La mort de son père, le culte qu'il porte à sa mère (pour l'enfant qu'il était, elle

faisait figure de déesse), les origines de son homosexualité et les forces inconnues qui ont fait de lui un poète, qui en décrira la chimie mystérieuse? La confession du Livre Blanc est un fait unique dans son oeuvre; ce livre détome, à cause des révélations que Cocteau y fait et surtout à cause de l'absence de ces strates mythologiques sous lesquelles il a l'habitude de se dissimuler. La part de confession personnelle et la différence stylistique expliquent que ce livre n'ait jamais pu figurer dans l'oeuvre de Cocteau au même titre que ses autres livres. Le Livre Blanc est un livre à part.

D- Les Enfants Terribles

ou transfiguration et mythe

we can vanish or regress, imagine most
anything we choose.

Make Believe, Show Boat

On s'angoisse de la vitesse acquise par
le cyclone où respirent ces âmes tragi-
ques et légères. Cela débute par des
enfantillages; on n'y voit d'abord que
des jeux.

Jean Cocteau, Les Enfants
Terribles

Comment rendre compte du prestige singulier de la poétique
folie (234) des Enfants Terribles? Sans doute en rappelant que
Cocteau y "use comme bon (lui) semble d'un souvenir qui (lui) a
brisé le coeur."(235) En effet, notre auteur s'y souvient des
sentiments d'imperfection qu'il avait ressentis devant Pierre
Dargelos. Dès la première rédaction du Potomak, se trompant sur
le prénom de l'élève, il avait noté:"...C'est d'avoir comparé mes
jambes pâles et vos jambes robustes, Albert Dargelos, que j'apparis
les réveils englués d'une gêne inextricable."(236) Paul hanté par
le prestige de Dargelos et même Gérard qui révère Paul connaissent
cette difficulté intime.

Si, après la lecture de ce roman (le seul que Cocteau ait désigné de ce nom), on s'en trouve 'exalté', c'est à cause du caractère inspiré, voire sacré du livre. André Fraigneau en a tenu compte, qui distingue l'inspiration, qui "draine toutes les puissances profondes du poète dont elle se sert", d'avec l'automatisme qui "se contente d'une écume verbale toute superficielle." (237)

Jean Cocteau dit devoir les Enfants Terribles à Jacques Chardonne:

Il me grondait: "Vous avez la crampe du chef-d'oeuvre. Le papier blanc vous paralyse. Commencez donc par n'importe quoi. Ecrivez: Un soir d'hiver...et continuez..." (...) J'écrivis: "La cité Monthiers se trouve prise entre la rue d'Amsterdam..." et le livre qui devait attendre en moi, se glissa derrière, d'une traite." (238)

Soulignons que cette méthode de l'écriture automatique ne réussit qu'à ceux qui sont inspirés. L'inspiration, Cocteau l'a souvent répété, n'est qu'expiration, mais l'expiration lui révèle la présence, et la puissance, d'un moi profond qui fait figure d'étranger. C'est pourquoi il décrit de la façon suivante la composition des Enfants Terribles:

J'expulse un livre que je souhaitais écrire depuis 1912... Le livre sort sans bousculade --il me commande, me maltraite et je fais en dix-neuf jours un travail de plusieurs mois. (239)

Cette expiration de l'oeuvre illustre la domination qu'exerce la "force mystérieuse" qui lui dicte le livre. En effet, lorsque Cocteau prend la liberté "de quitter ce rôle de médium pour y substituer certaines idées personnelles", l'être intime se tait et Cocteau doit attendre dix-sept jours avant que le rythme reprenne. (Noter que le livre fut composé au rythme de dix-sept pages par jour; quelle est cette mesure qui scande le rythme de la création et à quelle vérité obscure correspond-elle?) La distance de l'homme (aspect conscient) au poète (l'inconscient) se mesure à cette conclusion tirée par Cocteau lui-même: "Mes pages les plus importantes sont, à mon estime, celles où je ne me suis pas mêlé de mon travail, où j'acceptais le rôle subalterne de scribe--" (240)

Il est temps de nous intéresser plus directement au roman qui fait l'objet de ce chapitre. Plusieurs ont remarqué que le livre se ressent des expériences faites par Cocteau de l'opium et il n'est sans doute pas superflu de noter que le livre fut écrit au moment d'une cure de désintoxication à St-Cloud. Cocteau apporte justement la pièce justificative à ce point de vue lorsqu'il écrit dans Opium:

(1930). On ne peut pas dire que l'opium, en débarrassant de toute hantise sexuelle, diminue le fumeur, car, non seulement il ne provoque aucune impuissance, mais encore il remplace cet ordre de hantises assez basses par un ordre de hantises assez hautes, très singulières, et ignorées d'un organisme sexuellement normal.

Par exemple un type d'esprit sera flairé, recherché, apparenté à travers les siècles et les arts, contre toute apparence, et hantera cette sexualité transcendante comme un type humain, à travers les sexes et les milieux sociaux les plus disparates, hantera la sexualité inculte (Dargelos, Agathe, les stars, les boxeurs de la chambre de Paul). (241)

Le sens de l'expérimentation de la drogue est donc dans une prédisposition au sur-naturel et se droguer équivaut à se purifier. (242) C'est de cette façon que Cocteau entrevoit la chute et le péché-- sous l'aspect d'une évasion. L'enfance possède ses propres drogues: le rêve et le jeu. Qu'on pense à l'importance du rôle que joue le poison dans les Enfants Terribles et l'on verra à quel point les enfants terribles sont des drogués, c'est-à-dire des âmes éprises de pureté. Le thème de Dargelos témoigne de cette élévation: la présence sexuelle qui s'affirmait dans le Livre Blanc a cédé la place au sexe surnaturel de la beauté qui n'est que le mal d'un amour d'ordre supérieur. Quel rôle joue la drogue du rêve? Micheline Meunier répond lorsqu'elle écrit: "Mentir... Imaginer un monde irréel et y faire croire."(243) C'est ainsi que Cocteau retourne (sans l'avoir quitté) au mensonge vrai de l'enfance, à cette réalité grave, héroïque et mystérieuse dont les enfants protègent la magie en se taisant, dès que les grandes personnes s'approchent.

Dans Opium, Cocteau nous confie que son livre a été écrit "sous l'obsession de Make Believe (Show Boat)".(245) Il recommande même

de relire son livre en rejouant le disque. Make Believe, c'est l'amour qui ne saurait naître sans la possibilité de rêver et de faire semblant. Les Enfants Terribles, comme en témoigne le dessin de Cocteau qui sert de couverture à l'édition du Livre de Poche, 1970, (deux profils joints par les lèvres, baiser que Paul et Elisabeth ne se donnent jamais et qu'ils désirent sans le savoir), c'est une histoire d'amour rendue possible par la réalisation du rêve au-delà de la Mort. Si--Cocteau écrit dans les Enfants Terribles: "Les êtres singuliers et leurs actes asociaux sont le charme d'un monde pluriel qui les expulse"(246),-- les amants de Show Boat "need not mind conventions, p's and q's", ils sont libres d'imaginer tout ce qu'ils veulent. En faisant semblant, ils acquièrent "peace of mind", c'est-à-dire une tranquillité d'esprit, peut-être l'aise que Cocteau envie. Retenons enfin cette idée que vivre selon une perception de la réalité qui consiste à y faire pénétrer le rêve, (peut-être pourrait-on dire de Paul et Elisabeth qu'ils mâchent du rêve), à transformer le réel par le rêve, à donner au rêve des formes concrètes, à concrétiser son rêve, que vivre ainsi apparaît comme un facteur de libération, sinon une preuve de liberté.

Mais c'est précisément cette liberté qui nous introduit dans un monde ambigu et déroutant. Car la fatalité y a cours au même titre que le libre arbitre à moins que ce dernier ne tente justement de

s'approprier la fatalité: ce serait la tentative de Thomas de Fontenoy se disant: je suis perdu si je ne fais pas le mort, et chez qui faire semblant équivalait à être. Pourtant la fatalité est aussi extérieure, comme chez les Grecs. Rien n'est résolu. L'ambiguïté s'étend à la morale. Comment résoudre le problème moral quand on est atteint d'angélisme:

Désintéressement, égoïsme, tendre pitié, cruauté, souffrance des contacts, pureté dans la débauche, mélange d'un goût violent pour les plaisirs de la terre et de mépris pour eux, amoralité naïve, ne vous y trompez pas: voilà les signes de ce que nous nommons l'angélisme et que possède tout vrai poète, qu'il écrive, peigne, sculpte ou chante. (247)

Les contrastes, les oppositions, les contradictions jouent dans l'oscillation entre le rêve et la réalité, entre la morale et l'amoralité, entre l'éthique et l'esthétique, et se répercutent dans le domaine de l'invisible et du visible, de l'inhumain et du surnaturel. La sécurité bourgeoise est alors impossible et il faut vivre comme l'acrobate sur sa corde, en danger de mort à chaque pas, à chaque point du parcours. Cette intensité et ce danger de mort, joints à la présence de la fatalité, impriment à l'aventure spirituelle de Paul et d'Elisabeth une rapidité déconcertante, car les enfants sont saisis par un tourbillon qui les emporte vers un destin inexorable. Par toutes ces implications, angoissantes pour qui ose penser, l'existence des enfants de ce roman est celle d'enfants terribles car en eux s'exerce la tragédie. Cette tragédie se déroule entre deux

petites phrases significatives: "Ce soir-là, c'était la neige" (248) et "Ce dimanche-là il neigeait." (249) Dans le premier cas, c'est le soir de la boule de neige; dans l'autre, le dimanche où Paul s'empoisonne. C'est le temps qu'il a fallu pour que la boule de neige produise son effet car il s'agit d'une "fatalité de neige et de mort." (250) C'est l'ambivalence même de ce roman que de tisser un chef-d'oeuvre où sont inextricablement liés destin et liberté. Nous allons maintenant tenter de démonter quelques-unes des pièces du mécanisme gouvernant ces enfants.

le sexe surnaturel de la beauté (Dargelos)

Plus haut, nous avons cité Opium. Il y était question d'un ordre de hantises assez hautes et d'un type d'esprit senti, recherché, apparenté à travers les siècles et les arts. En effet, cet ordre de hantises est analogue à la hantise qu'exerce un type humain sur la sexualité inculte. C'est ce qui nous amène à parler de Dargelos, type qui apparaît aussi chez Agathe, les stars, les boxeurs de la chambre de Paul. Et aussi de la boule de neige, puisque le choc que Paul reçoit ne résulte pas d'une boule de neige quelconque, mais de la boule de neige lancée par Dargelos. Aussi faut-il se poser deux questions: qui est Dargelos? quelle est la signification qu'il faut attribuer à son geste?

Notons d'abord que Dargelos a bien existé, qu'il s'est passé

quelque chose comme l'histoire de la boule de neige et que cette boule de neige avait bien été lancée par Dargelos. (251) Quant à savoir si Pierre Dargelos était le cancre impuni du mythe, Jean-Jacques Kihm, qui a étudié les archives du Lycée Condorcet (Cocteau y aurait rencontré Dargelos après octobre 1901), nous affirme que celui-ci "sera honorablement cité aux palmarès de distribution de prix" et cela "jusqu'à la fin de sa scolarité au Grand Condorcet." C'est plutôt à Cocteau que s'appliquerait le qualificatif car ce dernier, sans être un cancre, était assez mauvais élève. (252) On peut alors se demander si cette façon de transformer Dargelos n'est pas le moyen utilisé par Cocteau tant soit peu inconsciemment pour se rapprocher de celui-ci ou encore pour en faire un ange déchu.

Il reste que la rencontre de Dargelos fut un choc. Dès lors, Cocteau cessa de voir les jours en couleur (253) et commença à développer "ce fameux complexe d'infériorité dont, certes, on parle beaucoup trop, mais qui existe et qui, plus que l'orgueil, est la cause de bien des misères." (254) Il a alors onze ou douze ans. Il a atteint

cet âge où s'équilibrent les forces viriles et les forces féminines, provoquant de la part des hommes trop sensibles une attirance qui n'a rien à voir --ou très peu de choses -- avec l'appétit sexuel. (255)

Cocteau lui-même a écrit dans Portraits-Souvenir:

Imaginez quels désordres pouvait provoquer un Dargelos (...) sur des larves avides d'amour, ignorant l'énigme des sens et le moins protégés du monde contre les atteintes terribles que porte à toute âme délicate le sexe surnaturel de la beauté. (256)

De là, cette phrase du Livre Blanc qui sert de leitmotiv aux oeuvres ultérieures: "les privilèges de la beauté sont immenses."
 (257) C'est ainsi qu'on passe du Pierre Dargelos du Lycée au Pierre Dargelos-mythe du coeur de l'oeuvre. Car le Dargelos, coq du collège, vamp de l'école, cancre impuni et même récompensé, ce Dargelos qui n'était que morgue, insolence et mépris, qui quitte l'école par indiscipline et qui, fier de ses prérogatives d'homme, exhibe ses jambes nues et de beaux genoux, blasonnés d'encre et de croûtes ("C'est aux genoux qu'on voit la race," (258) dit Jocaste dans La Machine Infernale), ce Dargelos qui est "beau, beau de cette beauté d'animal, d'arbre ou de fleuve, de cette beauté insolente que la saleté accuse, qui semble s'ignorer, tire parti de ses moindres ressources et n'a besoin que d'apparaître pour convaincre" (259), c'est le Dargelos d'une mythologie personnelle, autant il est vrai que les souvenirs des poètes, machinés dans la mémoire, idéalisés selon "notre pente à mythifier et à grandir ce qui s'éloigne" (260) sont des souvenirs intimes qui ont assez peu à voir avec l'exactitude des archives. C'est ce que Khim appelle les "pièges de la mémoire" (261) chez Cocteau.

Que représente ce type de garçon viril? Cocteau écrit dans

Portraits-Souvenir:

Il me reste le type de tout ce qui ne s'apprend pas, ne s'enseigne pas, ne se juge pas, ne se punit pas, de tout ce qui singularise un être, le premier symbole des forces sauvages qui nous habitent, que la machine sociale essaye de tuer en nous, et qui, par delà le bien et le mal, manœuvrent les individus dont l'exemple nous console de vivre. (262)

Le prestige d'un Dargelos agit même sur ceux qui ne constatent pas sa beauté. Ainsi, les maîtres aimaient Dargelos et le censeur se trouva "extrêmement ennuyé de cette histoire incompréhensible" (263), l'épisode de la boule de neige ayant des conséquences beaucoup plus graves que ne l'aurait laissé supposer la vraisemblance. Il préféra s'en laver les mains et laisser le criminel impuni. Mais Dargelos agit le plus profondément sur les âmes sensibles et encore indéterminées du point de vue sexuel. Ainsi de Paul.

Cet amour le ravageait d'autant plus qu'il précédait la connaissance de l'amour. C'était un mal vague, intense contre lequel il n'existe aucun remède, un désir chaste sans sexe et sans but. (264)

Cet amour pousse à l'imitation et, comme Jacques toussant et boitant par amour d'Idgi et Tigrane d'Ybréo, Paul veut seconder Dargelos sur le champ de bataille. "Il courait, il regardait Dargelos, il se battait, le défendrait, lui prouverait de quoi il était capable."

(265) En effet, Paul sait que Dargelos n'apprécie que le courage et la virilité: il s'agit pour lui de bronzer son visage pâle, de se viriliser. Cette situation peut se résumer à peu près en ces termes de l'Histoire de l'Education dans l'Antiquité de Marrou, si l'on veut indiquer en quoi Cocteau se rapproche et se distingue des grecs de l'antiquité.

Le rapport de maître à disciple restera toujours, chez les Anciens, quelque chose du type d'amant à aimé; l'éducation était moins en principe un enseignement, une indoctrination technique, que l'ensemble des soins dispensés par un aîné plein de tendre sollicitude pour favoriser la croissance d'un cadet brûlant du désir de répondre en s'en montrant digne, à cet amour.

(...)

Aussi l'éducation était-elle avant tout morale: formation du caractère, de la personnalité, et s'accomplissait dans le cadre de la vie élégante, sportive et mondaine à la fois sous la direction d'un aîné, à l'intérieur d'une amitié virile. (266)

Cela définit d'assez près ce que Cocteau appelle sa morale éducative (voir Le Livre Blanc) et qui correspond à ses rapports avec Radiguet puis avec Desbordes. Cocteau lui pourtant ne trouva jamais cet aîné à la fois modèle, guide et initiateur dont parle Marrou.

(267) Il dut se satisfaire d'un renversement des rôles avec ceux-là mêmes qu'il guidait. Dans l'oeuvre romanesque, d'autres mécanismes, dont le déplacement du type qui réapparaît successivement chez plusieurs individus (Dargelos, Agathe, Elisabeth), permettent le processus d'éducation. Mais Cocteau est poète et son objectif dépasse ses personnages romanesques. Car il immortalise le héros, "paré de

gloire des myriades d'exploits (...) et ainsi il fait l'éducation de la postérité." (268)

Quelle morale propose-t-il? Qu'est-ce que Dargelos recèle dans les poches intrigantes de sa veste? (269) Micheline Meunier en réunissant divers aspects de ce qu'on peut appeler l'esprit de légèreté (Nietzsche) des personnages de Jean Cocteau donne en quelque sorte une synthèse des attitudes que représente Dargelos, ou si l'on veut, l'ange sur terre.

Dargelos masqué de son cache-nez, écrasant contre les vitres pâles sa figure de bandit, disparaît au coin d'une rue après avoir lancé sa neige. Il représente le désordre, le mystère, les surprises, les romanichels, les routes. Car ce n'est pas la satisfaction de la volonté qui est la cause du plaisir mais c'est le fait que la volonté veut aller de l'avant et veut encore se rendre maîtresse de ce qui se trouve sur son chemin. Je ne parle donc pas du bonheur tel que le sous-entendent les femmes stupides et les fonctionnaires, et encore moins du pauvre contentement de soi puisque l'ego n'existe pas du tout: il faut être aventureux même vis-à-vis de soi-même, audacieux et destructeur. Un être humain n'est jamais accompli et n'arrive jamais à la maturité à l'immutabilité du caractère. On dit aux enfants: vous verrez, vous verrez plus tard. J'ai cinquante ans et je n'ai rien vu disait Erik Satie. Puisqu'il nous arrive à chaque minute ce quelque chose de vivre, ces minutes fugitives que l'on embroche avec la plume comme des lézards divins. Le tort est d'admettre la platitude au lieu de comprendre la loi du flux et du reflux qui machine les âmes comme la mer. Il importe de changer d'opinions sans crainte de se contredire. Autant de périodes, autant de points de vue. Mon devoir comme celui de la princesse de Bormes est le plaisir. L'insouciance des Enfants Terribles c'est ce qui allège ce qui est agréable. Et le plaisir ne consiste pas dans la façon de prendre certaines choses mais dans la

façon de prendre certaines choses mais dans la façon de les prendre toutes. Cette attitude exige une santé robuste. Surtout ne pas s'ennuyer mais savoir s'amuser. Je veux jouer de la vie comme un virtuose du piano et tirer de tout l'effet que ces musiciens tirent des musiques les plus médiocres comme des plus belles. (270)

Mais, au delà même de ces considérations morales, Dargelos représente un idéal d'ordre esthétique, il représente l'hermaphrodisme de la beauté. En effet, Dargelos insiste pour jouer le rôle d'Athalie. Et Cocteau préparant le film des Enfants Terribles avait pensé faire jouer le rôle de Dargelos par une interprète. (271) De plus, Agathe se reconnaît dans la photo de Dargelos, et Elisabeth et Paul apparaissent comme des sosies, l'un représentant l'élément femelle de la beauté, l'autre l'élément mâle, avant de s'appartenir dans la mort, c'est-à-dire dans une région abstraite où il n'y a plus de corps, dans un monde exempt de toute culpabilité. C'est en raison d'un besoin métaphysique de réconciliation que Cocteau garde la nostalgie des pages qui manquent aux Ecritures, et des préadamites conjuguant deux sexes en un seul corps, d'un monde d'avant la Faute. La mort d'Elisabeth et de Paul, c'est l'"essai de rejoindre à deux le beau monstre primitif." (272)

Ce qui détermine cette évolution de Paul et Elisabeth et donc leur destin, certains diront leur échec final, c'est le coup de la boule de neige lancée par Dargelos. Cette boule de neige joue le

rôle du physique de Dargelos dans Le Livre Blanc et signifie le choc fatal de la beauté dans une âme d'adolescent. C'est pourquoi dans un dessin de l'édition illustrée, Cocteau en fait comme un astre déchaîné et terrifiant qui accable une victime (Paul) impuissante. Le texte crée aussi cette impression de sublime et d'irrévocable.

...Dargelos qui se dresse, les joues en feu, la chevelure en désordre, avec un geste immense.
 Un coup le frappe en pleine poitrine. Un coup sombre.
 Un coup de poing de marbre. Un coup de poing de statue.
 Sa tête se vide. Il devine Dargelos sur une espèce d'estrade, le bras retombé, stupide, dans un éclairage surnaturel. (273)

Cet éclairage, c'est celui que donne le sens des choses finales. La majesté du geste imprime à la phrase décrivant Dargelos un mouvement ample d'alexandrin (6 + 12 (4 + 8) + 6). Les détails (joues en feu, chevelure en désordre) traduisent la passion ou mieux une forme de la possession puisque Dargelos, un instant, acquiert la puissance d'un dieu pour reconnaître, avant même d'avoir quitté le surnaturel, que son bras sert de moyen d'action à une puissance qui le dépasse. Il n'en reste pas moins que son geste, selon le mot d'un poème admirable, Le Camarade, a étoilé le coeur de Paul et lui a lancé "là beauté vite au coeur en passant." (274) (Cocteau dit dans Opium que ce poème sert de mise en marche à la composition des Enfants Terribles). Gérard avait raison de croire cette boule de neige "plus criminel(le) que son canif aux neuf lames." (275) Puisque

"la neige est vite marbre aux mains prédestinées" (276), l'influence de Dargelos prévaudra contre la sienne et Paul sera perdu à la vie de ce monde. Cette neige que Paul reçoit en plein dans l'âme, c'est

"la neige qui sort de la pénombre et où l'on se réveille bien, où l'on respire bien, où l'on digère bien, où l'on juge bien, qui fouette la mollesse, douche l'âme et affermit les muscles. (277)

Mais elle prépare à la mort.

Une boule blanche. Une boule noire. De la boule de neige à la boule de poison où une entaille montrait une plaie brillante et rougeâtre, entre ces deux apparitions de Dargelos qui semble un agent catalyseur, une force extérieure de la fatalité, la présence de Dargelos ne cesse d'agir. En effet, Dargelos ne fait que changer de registre: sa photo, confinée au trésor et le représentant en costume d'Athalie, en fait une constellation aux cieux des rêves de Paul et d'Elisabeth. Il habite la chambre des enfants et puisqu'il est libéré de sa forme physique, il devient idéal, enrichissant ainsi les accessoires de la zone magique où se plaisent les enfants. Il se retourne sur les photos des murs qui reprennent son profil funeste, ce dont Paul prendra conscience devant Agathe brandissant une carte blanche. "Paul, dans l'ombre pourpre, vit Dargelos, brandissant la neige et reçut le même coup de poing." (278)

Pour décrire les cheminements du destin qui travaille obscurément, il nous semble qu'un texte de Guy Simon, cité par Cocteau et décrivant les agissements d'un poison sied particulièrement. En effet, la boule de neige n'est-elle pas un poison comme semble l'indiquer la boule noire de la fin du roman.

Le poison dont on nous a confié l'analyse a passé par toutes les épreuves, surmonté notre art et notre capacité. Il s'est joué de toutes nos expériences. Ce poison nage sur l'eau; il est supérieur et fait obéir cet élément. Il se sauve de l'expérience du feu où il ne laisse qu'une matière douce et innocente. Dans les animaux, il se cache et se dérobe avec tant d'art et d'adresse qu'on ne peut le reconnaître; toutes les parties sont saines et vivantes selon le langage de la médecine, et, en même temps qu'il y fait couler une source de mort, cet artificieux y laisse l'image et les marques de la vie. (279)

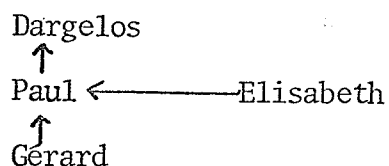
un amour fatal (Oedipe)

Les Enfants Terribles, c'est principalement l'histoire d'un frère et d'une soeur que l'amour conduit au suicide. Autour des deux protagonistes tournent, tels des planètes autour d'un astre, d'autres adolescents attirés par le feu et la glace, mais qui n'appartiendront jamais au même règne. Il n'est pas inutile de répéter que

Les drames enchaînés de Paul, Elisabeth, Gérard et Agathe ne prennent toute leur vraisemblance que par leur situation entre les deux apparitions de Dargelos, danseur... étoile tragique dont l'image ouvre et ferme le ballet.
(280)

C'est bien Dargelos qui apporte le feu sacré, cause de tous les malheurs d'un amour d'adolescent. Nous tenterons de présenter aussi clairement que possible les rapports amoureux qui tissent le drame des enfants terribles.

Au début, Paul n'a de regard que pour Dargelos qui, par contre, le rend conscient de son infériorité; Gérard qui aime Paul s'accommode de la faiblesse même de Paul car, en celle-ci, il trouve la chance unique de se montrer fort et juste et de jouer un rôle de protecteur auprès de Paul qui risque d'être brûlé par le feu de Dargelos. Paul a aussi une soeur qui lui ressemble mais dont le visage est plus ferme que le sien. Sensible à la grâce du corps de son frère, elle ne pourra, face à la possibilité de sa mort, réprimer un cri: "Mon chéri!" Il vaut de noter qu'"aucune gêne n'existait entre la soeur et le frère" et qu'ils vivaient dans leur chambre "comme deux membres d'un même corps". (281) Ainsi nous obtenons un premier schéma des rapports:



Au printemps, Paul se leva de son lit de malade. Il dépassait maintenant sa soeur d'une bonne demi-tête. Refusant d'être surpassé

par son frère, elle se vengea en le traitant en vieillard gâteux. Paul réagit en adoptant une attitude passive. Toutefois, Elisabeth s'était transformée depuis l'hiver: elle "glissait de l'âge où les garçons se moquent des filles à l'âge où les jeunes filles émeuvent les garçons." (282) Aussi Gérard sentait peu à peu Elisabeth prendre dans son coeur la place occupée jadis par Paul. D'ailleurs, ce qu'il adorait, c'était un climat, c'était Paul et Elisabeth.

Dargelos (a quitté le collègue)
 ↑
 Paul ← Elisabeth
 ↑
 Gérard

Ensuite vint le voyage proposé par Gérard qui devait apporter de profondes transformations. D'abord, il fit éclater au grand jour la nature des liens unissant Paul et Elisabeth puisque le couple occupa la chambre et renvoya Gérard dans la salle de bain. Surtout, "grâce au sel d'une mer (...) distraitement regardée" (283), Paul s'était virilisé et dominait maintenant sa soeur. Elisabeth, cette profonde observatrice que la ligne fuyante du menton de son frère avait agacée, découvrait que la cure morale de l'hôtel (les coups de pieds, les vols) avait dépassé le but. Devant cet homme qui s'était substitué au nourrisson, elle, "qui, jadis, agissait avec des armes garçonnières, se replia vers les ressources d'une nature féminine toute neuve et prête à servir." (284) Quand Paul s'évanouissait dans

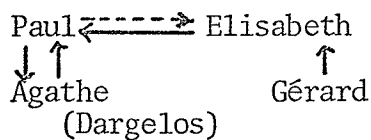
le sommeil en mangeant des écrevisses qu'elle lui poussait dans la bouche, "elle ressemblait à une folle en train de gaver un enfant mort." (285) L'image nous replonge en pleine mythologie égyptienne avec son fleuve des morts et sa préoccupation de l'autre vie (voir notre chapitre sur -- Le Grand Ecart pp. 58, 59) En même temps, elle rappelle le visage passionné d'Elisabeth lors du voyage en train, ce visage de petite fille qui "dévore le visage de son frère, sous les cris de folle, la chevelure de folle, l'émouvante chevelure de cris flottants par instants sur le sommeil des voyageurs." (286) D'ailleurs, Elisabeth, sent vivre en elle "la mère." (287) Pour préciser la situation à ce moment, il n'est que de citer deux phrases: "Gérard aimait Elisabeth. Elisabeth et Paul s'adoraient et se déchiraient." (288) Toutefois, Paul et Elisabeth n'en avaient pas pris conscience et Paul cherchait chez les jeunes filles ce qui crevait les yeux chez Elisabeth. (amour virtuel pour Elisabeth)

Jeunes filles (type de Dargelos)

↑
 Paul ←-----→ Elisabeth (mère)
 ↑
 Gérard

Elisabeth alla travailler comme mannequin. Elle rencontra Agathe qui les rejoignit dans la chambre. Agathe ressemblait à Dargelos-Athalie et Paul "venait, sans le savoir, de transporter sur Agathe les masses confuses de rêve qu'il accumulait sur Dargelos."

(289) Mais, consciemment, ne remuant jamais certaines couches profondes de son âme, il refusa la ressemblance. Pourtant, ce ne pouvait être qu'une question de temps avant que Paul reconnaisse la réalité de son amour pour cette jeune fille timide, car cet amour lui permettait de dominer enfin le fier Dargelos qui lui avait lancé au coeur un amour insoluble.



La lutte se précise. L'aventure d'Elisabeth avec Michaël ne l'a pas distraite de son amour pour son frère, et quand celui-ci découvre qu'il aime Agathe, elle agit promptement, impitoyablement pour écraser la rivale. Elle réussit même à rejeter Agathe à l'extérieur de l'enceinte dans laquelle elle vit seule avec son frère. Son geste sera justifié quand elle constatera que seul un bonheur médiocre était digne d'Agathe et de Gérard. La solution au problème de coeur de Paul lui était arrachée au moment même où elle avait des chances de se réaliser.

Le retour de Dargelos, sous la forme d'une boule noire, annonce la fin du drame tragique. En effet, non seulement Elisabeth a raison de voir dans le poison une force occulte qui annonce la chute du règne

d'Agathe, mais le poison précipite une mort qui effectue la ré-union des âmes du frère et de la soeur, là où l'inceste ne rode plus. La scène finale montre bien qu'Elisabeth est justifiée puisque Paul choisit la mort avec elle plutôt que la vie avec Agathe.

Un survol rapide de cette histoire d'amour permet de relever certains points :

1° la seule relation d'amour qui dure est celle d'Elisabeth à Paul, et de Paul à Elisabeth en dépit de l'inconscience de Paul puisque Paul ne cesse de partager l'intimité de sa soeur et qu'il recherche obscurément le type humain qui se révèle en elle.

2° l'influence que Paul et Elisabeth ont l'un sur l'autre est le facteur principal de l'évolution de leurs personnalités.

3° la fatalité, au sens grec de destin extérieur, manifeste sa puissance par l'intermédiaire de Dargelos et d'Elisabeth. Nous reviendrons sur cet aspect capital.

4° Michaël, Agathe et Gérard n'appartiennent pas au règne des êtres exceptionnels que sont Paul et Elisabeth; ils ne sont pas envoûtés par la puissance du rêve et la vie les retient: à noter qu'une aptitude de Michaël à l'occulte le rend digne de la chambre mais

seulement après avoir subi la purification de la mort.

En un sens, le drame se joue entre une mère et son fils. Car, enfin, Elisabeth se rend responsable du frère qu'elle soigne et qu'elle couve. Finalement, Paul se révèle inapte à briser le lien avec sa soeur-mère, laquelle le retient dans le cercle fermé de leur amour agité. Sa connaissance des femmes se limitera à une recherche idéalisée (cf. le poème de Baudelaire) qui s'adresse aux filles des rues désertes. Les rencontres ne servent qu'à attiser le duel qui brûlent leurs âmes et leurs coeurs. Ainsi, l'annonce du mariage d'Elisabeth plonge Paul dans une fureur qu'il ne s'explique pas mais qui n'est que le sentiment de la jalousie. Il est aussi à remarquer que souvent la présence d'un troisième personnage agit comme un agent catalyseur; ainsi, après s'être attaqués à Gérard, Paul et Elisabeth abandonnent un gibier trop facile et profitent de la vitesse acquise pour poursuivre leurs querelles de ménage. C'est en la présence de Gérard qu'Elisabeth reprend, de façon répétée, son oeuvre de tortionnaire exacte. Car ce qu'elle veut provoquer, c'est le rire convulsif, moqueur, une certaine férocité qui donne un contour à la figure trop molle de son frère. Ses taquineries ont pour but l'éducation morale de Paul car il lui faut un adversaire de taille capable de faire d'elle, enfin, une femme.

La mère-épouse, c'est la résurgence du mythe grec d'Oedipe.

Chaque fois que Paul ferme les yeux, dès qu'il envisage le monde intime qui existe derrière les paupières fermées, il aperçoit:

Une tête géante de bélier à chevelure grise de femme, des soldats morts, les yeux crevés, qui tournaient lentement et de plus en plus vite, raides, au port d'armes, autour des branches d'arbres où, par une courroie, leurs pieds étaient maintenus. (290)

Souvenons-nous que Paul voulait posséder un sphinx et un lustre. Un sphinx, c'est l'énigme des sens mais aussi des liens avec la mère. Un lustre, c'est Jocaste pendue. Comme dans La Machine Infernale, c'est la mère-épouse qui conduit sont fils-époux loin de l'enfer des Atrides, dans un monde désincarné et, par là, purifié. Mais avant d'en arriver là, quelle maladresse à se déchiffrer! Voilà pourquoi Cocteau situe son roman, au-delà du monde de l'enfance, "dans une zone plus niaise, plus vague, plus décourageante, plus ténébreuse." (291)

les rites de l'enfance

Toute l'oeuvre de Cocteau reflète une tension entre la culture et le primitivisme. C'est ce que signifiait le choc de Stravinsky. Car, au delà du rationalisme, ou si l'on préfère, du cartésianisme, subsiste l'énigme de l'univers et des ressources profondes de cet être bipède qu'est l'homme. Pour Cocteau, l'homme n'est pas qu'un être biologique, il se prolonge sur l'autre face du décor d'où il lui revient parfois comme des effluves, le "déjà vu d'une vie antérieure."

(292) C'est le sens de ce que Cocteau appelle expiration en parlant de la naissance de l'oeuvre d'art. La beauté n'est pas de ce monde mais cherche des formes qui lui permettent de s'y incarner.

En un sens, les enfants de ce roman sont issus d'un autre monde et en observant en quoi consiste leur nature mystérieuse on possède des chances de résoudre certaines énigmes. Cinq jalons se sont imposés à nous à cet égard: 1) le rôle de l'instinct 2) la richesse native des enfants 3) le jeu, drogue naturelle 4) l'aspect théâtral 5) la chambre.

1) le rôle de l'instinct

Cocteau s'intéresse à l'enfance parce que celle-ci est encore tout près des origines et risque fort de porter en elle certains secrets de la Nature et même certaines réminiscences de ce qui existe dans l'envers du décor. En effet, Cocteau s'applique d'autant plus à surprendre le jeu des instincts, animaux et végétaux, qui subsistent chez l'homme, au moment où la conscience s'éveille, que la mémoire chez l'homme ne retient pas les données de cette première connaissance (au sens étymologique) de la Nature.

L'enfance possède aussi les ruses de la nature pour se protéger contre l'indiscrétion des grandes personnes.

Ces grands comédiens savent d'un seul coup se hérissier de pointes comme une bête ou s'armer d'humble douceur comme une plante et ne divulguent jamais les rites obscurs de leur religion. (293)

Il nous semble primordial de remarquer que la connaissance que l'enfance a d'elle-même est une science infuse et, de plus, qu'elle est de nature religieuse. En effet, les gestes de l'enfance sont déjà perçus comme participant d'un rituel, comme étant liés à un culte. Pour Cocteau, l'enfance n'est pas douce; elle ne relève pas de contes à l'eau de rose, mais d'un monde secret qui tient plus de la magie que du christianisme. Ce petit peuple qui agit dans le secret à l'insu d'une population adulte complaisante possède son idiome et ses dieux. Cocteau écrit à leur sujet: "A peine savons-nous qu'elle (leur religion) exige des ruses, des victimes, des jugements sommaires, des épouvantes, des supplices, des sacrifices humains." (294) Et après la mort de la mère de Paul et d'Elisabeth, on rencontre ces mots:

En outre, chez des êtres si purs, si sauvages, une absente, pleurée par l'habitude, risque de perdre vite sa place. Ils ignorent les convenances. L'instinct animal les pousse et l'on constate le cynisme filial des animaux. (295)

Les sensibilités de l'époque en furent blessées et même aujourd'hui, habitués que nous sommes à la violence, nous sentons le poids de la menace qui pèse dans ces mots. Mais, si inquiétante que

soit la réflexion à ce propos, osons l'aborder comme dut le faire Peter Brook, directeur du film, Lord of the Flies, (film tiré du roman de même nom de William Golding). Le roman insiste sur la sauvagerie qui n'attend que l'occasion de remonter à la surface chez les garçons et les hommes. Or, les jeunes acteurs du film qui devaient se libérer de leurs inhibitions pour le film ne retrouvaient plus une conduite disciplinée entre les prises de vue. L'acteur jouant le rôle de Piggy, le malheureux gros garçon, fut terrifié par ses camarades du film. Brook en concluait :

My experience showed me that the only falsification to Golding's tale is the length of time that savagery takes. I believe that if the cork of continued adult presence were removed from the bottle the complete catastrophe could occur within a long week-end. (296)

Le vernis de civilisation qui recouvre les instincts sauvages semble bien mince et constitue une protection peu sûre. S'il était besoin d'une preuve, les atrocités perpétrés pendant la deuxième guerre mondiale l'apporteraient. Dès lors, nous ne pouvons plus concevoir complaisamment les forces obscures qui habitent l'homme. Aussi on apprécie plus facilement la fascination et la terreur avec lesquelles Cocteau pouvait, à certains moments, scruter l'enfance, car en elle il apercevait les aspects d'une beauté envoûtante, mais qui s'accompagne du rejet des conventions sociales et surtout de toutes les morales. On comprend Elisabeth épouvantée par le tumulte qu'elle entend en

posant son oreille contre le bras de Paul; pourtant, Paul, lui, ne prend pas conscience de son propre bruit. L'effort de Jean Cocteau consiste à faire remonter à la conscience sa propre rumeur, à apprivoiser le Potomak qui l'habite et qui a quelque chose de répugnant car le rôle de l'intellect supérieur est de s'assimiler le profond inconscient: c'est ce que nous pourrions appeler une connaissance intuitive.

Qu'on se rappelle les mobiles des vols perpétrés par les enfants ainsi que l'instinct qui guide Elisabeth dans la rééducation de son frère:

Le fin fond de cette conduite d'enfants incultes, frais jusqu'au crime, incapables de discerner un bien ou un mal, c'était, chez Elisabeth, un instinct qui la faisait redresser, avec ses jeux de pirates, la pente vulgaire qu'elle redoutait pour Paul. (...) On verra jusqu'où elle poussait sa méthode intuitive de rééducation. (297)

On se rend compte qu'il n'y a pas là motif à satisfaction. L'amoralisme des enfants pour lesquels le vol est un moyen de vivre vertigineusement remet en cause notre code social de la moralité. Et cela d'autant plus que les actes des enfants sont justifiés par le but moral d'Elisabeth. Dans les Beaux-arts considérés comme un assassinat, étant allé au bout de ce qu'on peut appeler la dictée de l'instinct, Cocteau écrivit:

il est possible que nous nous trompions sur l'aspect extérieur du bien et du mal, du beau et du laid, qui relèvent beaucoup plus d'un système inconnu de poids et de mesures, que de notre sentiment esthétique de la moralité. (298)

2) la richesse native des enfants

Il faut sans doute rappeler que le confort des enfants terribles n'est pas de ce monde. On se souviendra que Michaël avec ses automobiles de course, son argent et tous ses biens représentait, pour les enfants, le dehors. Pour entrer dans le temple, il dut payer de sa vie. En d'autres termes, Elisabeth l'avait épousé pour sa mort, sa mort libérant "quelque chose (en lui) qui précédait sa rencontre avec les enfants et qui le rendait digne d'eux." (299) Gérard sentit lui aussi cet isolement dont bénéficiaient Paul et Elisabeth. Isolement qui lui interdisait de connaître l'amour. Paul et Elisabeth vivaient à l'intérieur d'un cercle incompréhensible qui faisait que leurs expériences ne prenaient un sens que lorsqu'elles étaient rapportées dans la chambre.

Les adultes sont à peu près exclus du monde des enfants. Orphelins de père, le frère et la soeur perdent bientôt leur mère qui, depuis déjà longtemps, ne faisait qu'attendre de mourir. Ils ne retiennent d'elle que l'image de la foudre qui l'avait atteinte et qui lui avait imprimé un visage de Voltaire furieux. A part la mère, il y a la visite rare du médecin et Mariette. Cette dernière possède le

génie compréhensif capable de comprendre que les enfants constituent un chef-d'oeuvre où l'intelligence ne tient aucune place. Bref, il faut bien se dire que cette Bretonne inculte est amoureuse de son petit-fils et qu'habitante la Bretagne, elle n'est pas insensible aux phénomènes occultes. De plus, son esprit n'a pas été gâté par une éducation positiviste ou rationaliste. C'est pour toutes ces raisons qu'elle déchiffrait les hiéroglyphes de l'enfance.

Agathe et Gérard sont comme des spectateurs, déconcertés, surpris et fascinés par le miracle qui jaillissait du contact ininterrompu du frère et de la soeur. Le style passionnel de ceux-ci, le crépitement vivifiant de la discorde dégageaient "une électricité d'amour dont les secousses les plus brutales demeuraient inoffensives et dont le parfum d'ozone vivifiait." (300) Gérard connaissait la foudre des confrontations, les langues méchantes des enfants mais il connaissait le coeur brûlant et tendre d'Elisabeth, sa volonté tenace, ses caprices. Elisabeth est excessive, c'est une nature toute de feu et de glace, une bête de race. Et elle veut que Paul lui ressemble. C'est pourquoi elle travaille son profil, incite Paul à faire de même. Ce qui enchante ces enfants, c'est la riposte comme celle de la fillette de la salle à manger car ces enfants appellent la contradiction et y trouvent leur nourriture. C'est pourquoi leur amour a besoin de fureur et de portes qui claquent. Il faut aussi briser les habitudes, mettre en oeuvre ces "admirables puissances de vie souple et légère

gâchée au travail" dont parle un philosophe. (301) Et lorsque Elisabeth, d'un élan brusque, envoie sa jambe droite en l'air, plus haut que sa tête, on entend ce souhait de Cocteau: "Puis-je avoir l'âme aussi bien faite que ces saltimbanques ont le corps." (302) C'est qu'en fait Elisabeth et Paul possèdent cette richesse native qui fait qu'étant devenus riches, ils ne changent rien à leur vie et qu'étant pauvres, ils avaient la maîtrise de paraître habitués à tout, alors que les pauvres devenus riches ne font qu'étaler une pauvreté luxueuse. Une certaine inconscience vient contribuer à l'aise dont ils font preuve: "Il ne venait pas à l'idée de ces orphelins pauvres que la vie était une lutte, qu'ils existaient en contrebande, que le sort les tolérait, fermait les yeux." (303) Leur devoir était le plaisir.

Il n'est pas non plus interdit de penser que ces enfants profitent d'un certain héritage spirituel. De leur mère, ils ont le visage pâle. Leur père leur a laissé "le désordre, l'élégance, les caprices furieux." (304) Ainsi ils héritent d'un univers spirituel riche mais chaotique et c'est à eux de tirer parti des contradictions afin de s'acheminer vers une harmonie. Ainsi sont prolongées "dans les incalculables méandres de l'hérédité les conditions spéciales faites à l'être pour s'énoncer en tant qu'individu." (305) N'est-ce pas le défi jeté à la face de notre époque porteuse d'un lourd passé,

gonflée de promesses, mais menacée d'auto-destruction? La richesse native des enfants comporte une part de risques mais leur poésie consiste à ne pas sentir le poids de l'angoisse qui ne les épargne pourtant pas, puisqu'on retrouve sur la glace cette phrase devenue invisible: "Le suicide est un péché mortel." (306)

3) le jeu, drogue naturelle

"Avoir recours au rêve n'est pas quitter la maison; c'est fouiller le grenier, où notre enfance prenait contact avec la poésie." (307) Autant dire que les enfants devant un problème difficile cherchent des solutions du côté du rêve, c'est-à-dire qu'ils tentent de dépasser le problème réel en faisant appel aux ressources de leur imagination. C'est en ce sens que Paul, dominé par Dargelos, joue le jeu et utilise cette demi-conscience dans laquelle il se plonge:

Il dominait l'espace et le temps; il amorçait des rêves, les combinait avec la réalité, savait vivre entre chien-et-loup, créant en classe un monde où Dargelos l'admirait et obéissait à ses ordres. (308)

Gérard, qui ramène Paul chez lui, tente le même effort car Paul lui avait appris "à dormir éveillé un sommeil qui vous met hors d'atteinte et redonne aux objets leur véritable sens." (309) Toutefois, Gérard retombe dans la réalité dès que passent les pompes. Chez lui, l'illusion s'évanouit au contact du réel. Il sait bien que,

pour Paul, le jeu est bien autre chose. (310) Car, si "tous les enfants ont un pouvoir féérique de se changer en ce qu'ils veulent", si tous les enfants portent en eux "une drogue naturelle", la plupart d'entre eux perdent ce pouvoir en grandissant. Cocteau expliquait qu'on trouve sans doute là la raison qui pousse "les poètes en qui l'enfance se prolonge" à employer l'opium. (311)

Le 'jeu' de Paul et Elisabeth s'accompagne d'une ambiance et d'un ensemble de préparatifs qui constituent un cérémonial. La chambre s'avère être un élargissement de la vie de rêve des enfants. L'idéal de beauté se manifeste dans les images des murs. Le secret des enfants se concentre dans le tiroir du trésor. En effet, les objets du tiroir, clés anglaises, tubes d'aspirine, bagues d'aluminium, bigoudis, photo de Dargelos, avaient dérivé de leur emploi et s'étaient chargés de tels symboles qu'ils constituaient comme une puissance occulte, voire maléfique. On se souviendra qu'il est dit que la photographie n'était pas inoffensive. C'est la qualité du 'jeu' qui en sera transformée. On verra dans une autre partie de ce chapitre comment la chambre se substitue au jeu et le prolonge en conduisant les enfants jusqu'à l'extase finale.

Le 'jeu', disions-nous, est préparé par un cérémonial. En effet, d'abord, c'était la visite minutieuse des lits dont il fallait chasser miettes et pliures. Ensuite, les sucres d'orge savourés et dévorés;

le Grand Ecart introduisait ce symbole dans la description d'un normalien: "Son intelligence était en pointe. Il l'amincissait en la savourant, comme un sucre d'orge." (312) Puis, les livres qu'ils échangeaient au milieu des insultes et qu'ils relisaient jusqu'à l'écoeurement. Enfin, cet écoeurement du corps (les sucreries) et de l'esprit (les livres) qui devait donner au jeu un meilleur essor.

Le jeu élève "loin de la tristesse." (313) Il s'apparente alors à l'opium--n'est-il pas une drogue?--dont l'"euphorie est supérieure à celle de la santé", et auquel Cocteau doit "(ses) heures parfaites" (314) Si jouer le jeu et fumer l'opium, c'est "partir dans les hauteurs pour cueillir l'édelweiss, la petite étoile de mer en velours blanc qui pousse dans les Alpes", (315) on comprend que Cocteau ait écrit que "moraliser l'opiomane, c'est dire à Tristan: "Tuez Yseult. Vous irez beaucoup mieux après."" (316) Pour s'élever, Paul "profitait de sa fatigue et manoeuvrait sa fièvre." (317) C'est dire qu'une surexcitation de l'organisme physique permet de favoriser un état spirituel au sens où Jean Cocteau écrivait à Jacques Maritain que l'opium pouvait aider à vaincre les sens et à développer, quoique artificiellement, les qualités évangéliques de l'être. (318) Dans Opium, Cocteau précisait: "L'opium alimente un demi-rêve. Il endort le sensible, exalte le coeur et allège l'esprit." (319)

Si le 'jeu' nous conduit à des considérations de cette envergure,

c'est bien à cause de l'influence de Dargelos sur Paul et Elisabeth. Le frère et la soeur ne forment, à proprement parler, qu'un seul corps: Paul craint que les tronçons ne se rejoignent réalisant de la sorte, à l'exemple des préadamites, la conjugaison de deux sexes en un seul être. Dargelos fait dévier le jeu et plonge les enfants en eux-mêmes, les oblige à sonder leur véritable nature.

Ils ne partaient pas. Ils se sentaient distraits, dérangés au fil du rêve. En vérité, ils partaient ailleurs. Rompus à l'exercice qui consiste à se projeter hors de soi, ils appelaient distraction l'étape nouvelle qui les enfouaient en eux-mêmes. (...) Descendre en soi demande une discipline dont ils étaient incapables. Ils n'y rencontraient que ténèbres, fantômes de sentiments. (320)

On voit de quelle façon la boule de neige poursuit ses effets fatals. Catalyseur de la substance fabuleuse que les enfants charrient dans leur sang, le coup de poing de la beauté précipite des transformations. Il libère des puissances virtuelles qui appartiennent au 'génie créateur de la chambre' seul capable de transporter Paul et Elisabeth au delà de ce monde et de leur permettre une ré-union de leurs tronçons séparés. C'est en ce sens que la drogue du rêve donne une âme à la chambre et la fait dériver.

Ce changement de décor, ces différents stades d'un cycle de phénomènes, ne se produisent pas d'un seul coup. Le passage est insensible et provoque une zone intermédiaire de désarroi. Les choses se meuvent à contresens pour former de nouveaux dessins. (321)

C'est le sens des deux parties des Enfants Terribles: la première partie se passant entre enfants, qui savent le sens du rêve, certes, mais qui sont liés à la terre; la deuxième étant déjà dans un domaine intermédiaire où le jeu a cédé la place à l'influence animatrice d'une force plus vaste que les enfants et qui, parce qu'extérieure et intime, est à la fois un destin et une expression de la liberté. Un écoeurement vertigineux remplace l'écoeurement fade des sucres d'orge. Dans cette atmosphère, Agathe, dont les parents cocaïnomanes s'étaient suicidés au gaz, "monta aux cieux de son enfer."
(322)

Mais la drogue naturelle qui prenait la forme du génie devenait jalouse. Et Agathe voyait juste en se demandant "si, pour être naturelle, la drogue mystérieuse n'en serait pas moins exigeante et si toute drogue n'aboutissait pas à s'asphyxier avec du gaz." (323) Le désir de partir, du jeu, chez l'enfant qui joue au jeu fait place à un désir plus élevé, désir de rejoindre l'au-delà, d'échapper à la prison du corps qui voile le plus vrai que vrai. Le génie de la chambre est la preuve que les enfants sont happés dans la mesure où ils se livrent à l'éternel. Les enfants, comme l'opiomane, veulent connaître l'envers de la réalité. Dans la Lettre à Maritain, Cocteau décrivait les effets de l'opium en ces termes:

l'opium nous capitonne, il nous porte sur le fleuve des

morts, il nous désincarne jusqu'à faire de nous une prairie légère, la nuit du corps fourmille d'étoiles, mais notre bonheur est le bonheur dans une glace. Nous devenons des pieds à la tête un mensonge. Nous nous momifions. (324)

Nous constatons les mêmes effets dans le roman. Paul qui se couche s'embaume, s'entoure de bandelettes, de nourritures, de bibelots sacrés. On nous dit qu'il part chez les ombres. Il se livre 'pieds et mains liés au fleuve des morts.' (325) En effet, c'est l'expression d'une aspiration vers l'intemporal auquel se livre déjà Paul avant de suivre Elisabeth dans la mort. En fin de compte, cette volonté d'intemporel constitue le sens de ce qui s'appelle le jeu ou partir.

4) l'aspect théâtral

L'aventure spirituelle des Enfants Terribles évolue en milieu fermé, pour ainsi dire dans une chambre, et les quelques sorties de la chambre semblent déborder le théâtre même de la pièce (comme dans le théâtre classique) puisque c'est dans la chambre que se fait le miel et que l'évolution de Paul et d'Elisabeth s'accomplit. On n'est pas loin de l'unité de lieu des tragédies classiques.

Les expressions relevant du théâtre se retrouvent d'un bout à l'autre du roman. Les hôtels entourant la cour où se déroule le drame de la boule de neige font figure de loges. Par la suite, on

rencontre un grand nombre de termes de théâtre: spectacle, spectateur, planches, matinées, tragédie, pièce,... Et à la fin du roman, alors qu'Elisabeth s'est tiré une balle dans la tête, la chambre secrète devient "un théâtre ouvert aux spectateurs," (326) spectateurs que Paul distingue avant de s'envoler.

Il n'est pas surprenant alors de voir qu'"une intrigue de tragédie de Racine" (327) se substitue aux jeux anodins de l'imagination. On connaît l'emploi que Racine a fait de la lumière et de l'ombre pour peindre l'âme tourmentée: il vaut alors de noter que Cocteau se montre parcimonieux dans l'usage des couleurs dans les Enfants Terribles et que les couleurs sont celles de l'éclairage de l'âme. L'alternance entre le rêve et la réalité s'exprime au moyen de jeux d'ombre et de lumière (neige); le rouge et or du théâtre élève ce drame singulier d'enfants à la hauteur du mythe (casques d'or des pompiers, roseau d'or de Michaël). Il faut aussi noter que l'âme d'Elisabeth est toute de feu (rouge, symbole du sang et de la vie) et de glace (blanc). Le bleu des regards symbolise la pureté et l'innocence de l'enfance sauvage. Le rouge est symbolique des forces vitales (joues en feu de Dargelos, sang qui coule de la bouche de Paul, linge rouge sur le visage de Paul) mais il est souvent évoqué dans des circonstances où la vie est menacée et où la mort rôde; en effet, la boule noire de poison montre une plaie brillante et rougeâtre. En conclusion, disons que le sang rouge est comme le fluide vital qui va

et vient entre la lumière et l'ombre, reliant ainsi la personnalité aux deux faces du décor puisque la vie et la mort sont comme les deux faces d'un même sou. Cocteau a écrit: "Rien n'est admirable comme l'emploi théâtral du sang." (328)

L'aspect théâtral, tout en répondant à un besoin de séduire, résulte d'une vision des rapports de l'intemporel et du temporel. C'est que les rouages de la 'machine' sont connus de l'auteur mais inconnus des protagonistes. C'est ce qui donne un intérêt à la découverte qu'ils font de leur destin puisqu'ils semblent y participer. Comme il l'a précisé plus tard, Cocteau en arrive à cette conclusion sur la responsabilité de l'homme, à partir d'une conception du temps.

De tous les problèmes qui nous embrouillent, celui du destin et du libre arbitre est le plus obscur. Quoi? la chose est écrite à l'avance et nous pouvons l'écrire, nous pouvons en changer la fin? La vérité est différente. Le temps n'est pas. Il est notre pliure. Ce que nous croyons exécuter à la suite, s'exécute d'un bloc. Le temps nous le dévide. Notre oeuvre est déjà faite. Il ne nous reste pas moins à la découvrir. C'est cette participation passive qui étonne. Et il y a de quoi. Elle laisse le public incrédule. Je décide et je ne décide pas. J'obéis et je dirige. C'est un grand mystère. (329)

Cocteau note, au sujet des enfants terribles qui "pendant quatre ans (ont) pu jouer chaque nuit la pièce sans en dénouer les fils" (330), que c'est à leur "inconscience primitive" qu'ils doivent la "jeunesse éternelle" du drame qu'ils vivent (331).

Si le drame reste éternellement jeune, c'est qu'il reprend à son compte tout le passé. C'est le sens des gestes stylisés d'Elisabeth qui reproduit les poses des femmes allégoriques qui représentent la Science, l'Agriculture, les Mois. Elisabeth prenait au coin des meubles ses attitudes hautaines; Paul copiait les gestes de ceux qui coulent le long des fleuves des morts. C'est là un nouveau langage (repris des grecs) qui voit dans la culture une culture de l'organisme, du physique, puisque la pose et le geste sont des transcriptions de la pensée. Cocteau disait du mimodrame: "C'est la parole traduite dans le langage corporel." (332) Voilà pourquoi Cocteau a toujours subi le prestige des saltimbanques. Micheline Meunier rappelle la portée de ce langage corporel:

Pour comprendre ce langage il faut être sensible à ce que Nietzsche nommait l'état dionysien qui est un art d'intuition, de reproduction, de transfiguration et de métamorphose, toute espèce de mimique et d'art d'imitation. (333)

Mais cet état même ramène l'homme au mythe et il faut se souvenir que pour Cocteau l'homme cherche à se fuir dans le mythe. Nous venons de voir en quoi le geste permettait à l'individu de remonter le temps et de s'inscrire dans le mouvement de la civilisation et de la culture. Mais sommes-nous allés jusqu'aux limites possibles de l'effacement dont l'individu a le privilège? Elisabeth, sous l'emprise du génie de la chambre, est décrite ainsi: "Araignée nocturne, elle continuait sa

course, traînant sonfil, étoilant son piège de tous les côtés de la nuit, lourde, légère, infatigable." (334) Cette araignée, au centre de la toile, n'est-elle pas en train de recevoir des 'vibrations' de tous les coins de l'univers, invisible autant que visible? N'apprend-elle pas les règles du jeu, un ensemble de lois qui ne laissent aucune place au hasard? Et alors nous ne sommes pas très loin d'un point de vue de Jung, à savoir qu'il existe une mémoire de la race qui s'exprime en symboles, et qui est une source plus profonde que la mémoire du conscient ou même du subconscient, source indépendante des mémoires individuelles captives dans un corps, mais capable d'être enrichie par leurs images et par leurs pensées. Ainsi l'aspect théâtral n'apparaît plus comme gratuit mais comme une intuition profonde des liens du conscient avec une mémoire de la civilisation et comme une intuition naïve d'une morale qui s'incarne véritablement dans l'expérience humaine. Du même coup, la communication se fait au moyen des symboles et des gestes et confirme un aphorisme de Cocteau: l'art, c'est la science faite chair. En ce sens, l'aspect théâtral n'est que l'expression de la poésie des enfants.

la chambre

Nous avons constaté le primitivisme pur de l'enfance qui dote celle-ci du pouvoir magique du rêve et, par suite, du pouvoir de transformer le réel par le jeu. On se rappelle sans doute que nous avons allégué plus haut que le jeu se trouve peu à peu remplacé, pour

les enfants, par la force occulte de la chambre. Il faut aussi se souvenir qu'Elisabeth donne cet encouragement à Paul qui vient d'apprendre qu'il ne retournera plus en classe: "Pense que nous allons vivre enfermés dans notre chambre." (335) Nous allons maintenant examiner la portée de cette suggestion d'Elisabeth sous trois aspects: 1) l'enfant et la chambre 2) la neige et la chambre 3) le génie de la chambre.

1) l'enfant et la chambre

La chambre, c'est l'endroit où l'enfant condense ses expériences et où il en commence une synthèse comme une intensification. Aussi, nombreux sont les enfants qui tapissent leurs chambres d'affiches et de photos et qui collectionnent des objets hétéroclites. Ce type de fétichisme se trouve accentué, dans les Enfants Terribles, par l'existence du trésor. D'ailleurs, Cocteau a écrit: "L'enfant veut une chambre, y réunir ses jouets et ses amours. Il déteste ce qui éparpille." C'est l'intimité qu'il cherche, celle-là même, dit Cocteau, que désirent les personnes qui ont conservé intacte leur enfance et qui "veulent vivre chaudement pelotonnées dans le refuge de cette féerie crédule comme dans le ventre maternel," parce que leur sensibilité se trouve être blessée par une époque énervante. (336)

La chambre de Paul et Elisabeth, cette chambre qui contient deux lits minuscules, une cheminée, une commode et trois chaises, quelle

impression donne-t-elle?

Le premier coup d'oeil sur la chambre surprenait. Sans les lits, on l'eût prise pour un débarras. Des boîtes, du linge, des serviettes éponge, jonchaient le sol. Une carquette montrait sa corde. Au milieu de la cheminée trônait un buste en plâtre sur lequel on avait ajouté à l'encre des yeux et des moustaches; des punaises fixaient partout des pages de magazines, de journaux, de programmes, représentant des vedettes de films, des boxeurs, des assassins.
(337)

Le désordre de la chambre constitue un univers que les enfants peuvent dominer et qui leur obéit. C'est pourquoi on peut parler de lacs de papier, de montagnes de linge, de perspectives de caisse, d'une ville. L'enfance recouvre tout d'une ambiance proprement magique qui rend le jeu naturel. C'est le côté mythique de "cette température d'orage" (338) sans laquelle Paul et Elisabeth n'auraient pu vivre. Mais la température est de l'ordre de la Poésie puisque, lors de la naissance des Eugènes à Dieppe (voir le Potomak), il faisait "une température d'étuve." (339) Il faut dire aussi que Paul et Elisabeth, contrairement à ce qui arrive d'ordinaire, ne se départissent pas de leur part de rêve à l'approche de l'adolescence, mais qu'ils prolongent une illusion d'enfance sans même le constater. (A noter que c'est l'appartement des Bourgoins, qui a servi de modèle pour la chambre de Paul et Elisabeth et que Jean Bourgoins avait alors dix-neuf ans.) Qu'ils tentent d'échapper au baignoire de leur chambre, ils n'arrivent pas à "fuir" cette "cellule" où ils devaient vivre, "rivés à

la même chaîne." (340) La preuve en est que la chambre est capable de se recréer n'importe où, et qu'elle reflète (inspire) la pureté amoral d'une enfance insouciante et audacieuse: "l'air de la chambre était plus léger que l'air. Le vice n'y aurait pas résisté davantage que certains microbes à l'altitude. Air pur, alerte, où rien de lourd, de bas, de vil ne pénétrait." (341) Il y a identification progressive des enfants à la chambre.

La chambre prend, disions-nous, le pas sur le jeu. Elle dépasse aussi les enfants et agit sur eux. Rempart contre le monde brutal du dehors, elle engloûtit l'enfance dont elle se nourrit. Elle prend l'aspect d'une fatalité. Le destin de l'enfance aspirée par la chambre (au sens d'aspiration vers l'étoile) est d'être incapable de vivre sur terre: la chambre apporte la Mort (qui est du genre masculin ou féminin selon les langues). Mais la Mort n'est autre que la Poésie et c'est à la Poésie que nous allons maintenant nous intéresser.

2) la neige et la chambre

La neige, ce presque-rien qui disparaît si on essaie d'en manger, c'est ce qui rend céleste et écarte de la terre. C'est le symbole même de la façon dont le rêve et la poésie transforment la réalité et en font transparaître le plus vrai que vrai. L'ensemble de la cité Monthiers se trouve réduite par la neige aux dimensions d'une galerie, d'un salon fantôme, d'un théâtre où luttent l'ombre et la lumière par

la projection de lueurs et de fulgurations changeantes. Mais si l'espace se referme autour de la scène, le temps se prolonge vers le passé et la neige, du même coup, assigne à la cour un caractère de champ de bataille. De la façon dont l'affaire s'engage, elle se recouvre d'un sens allégorique qui embrasse le temps et l'espace. (Cocteau a étudié ce mécanisme du temps dans le film, L'Eternel Retour.) L'essentiel, c'est cette âme du luxe qui traverse les pierres, recouvre la cité d'un velours enchanteur, et fait flotter autour des objets une sorte d'émotion. Le décor n'est pas indifférent mais vivant et il prend une part active à l'acte, au sens de pièce de théâtre et au sens où le théâtre pour les grecs était "chose représentée."

En bas le spectacle était moins doux. Les becs de gaz éclairaient mal une sorte de champ de bataille vide. Le sol écorché vif montrait des pavés inégaux sous les déchirures du verglas; devant les bouches d'égoût des talus de neige sale favorisaient l'embuscade, une bise scélérate baissait le gaz par intervalles et les coins d'ombre soignaient déjà leurs morts. (342)

La neige qui fait de la cour un salon fantôme suspend en l'air le salon de la maison des enfants. L'effet en est des plus surprenants puisque les silhouettes des passants sont projetées au plafond où elles circulent, telles les ombres des personnes et des objets dans la caverne de Platon:

La réverbération du trottoir d'en face projetait au plafond plusieurs fenêtres d'ombre et de pénombre, une guipure de lumière sur les arabesques de laquelle les silhouettes des passants, plus petites que nature, circulaient. Cette méprise d'une pièce suspendue dans le vide était augmentée par la glace qui vivait un peu et qui figurait un spectre immobile entre la corniche et le sol. (343)

C'est de cette façon que Cocteau éclaire l'envers du décor, le contraire de la réalité, le royaume de l'inconscient et de la Mort. La galerie de l'hôtel reproduit l'éclairage de la cité Monthiers et du salon fantôme: "C'était bien une solitude pareille et l'attente et les pâles façades simulées par les vitrages." Il faut dire que "de hautes vitres projetaient au plafond des sentinelles de lumière" et que le tout était baigné "d'un clair de lune théâtral." (344) Le culte lunaire, rappelons-le, est une culte féminin; est-ce dire que cette chambre est féminine avant l'arrivée des enfants? De quelle attente s'agit-il? Il semble bien que ce soit de l'attente d'un architecte, d'une âme capable de synthèse puisque la bibliothèque (la somme des connaissances), le planisphère terrestre (le monde des astres), le canapé et le fauteuil de cuir (confort et utilité) sont groupés sans âme autour de la table d'architecte, avec au loin, un billard étonnant de solitude. La galerie se divisait en salle de billard, en salle à manger, en salle de travail (activités de l'homme?). Des paravents de bois souple (mutabilité de l'âme) peuvent prendre la forme qu'on veut. Ils permettront de reconstituer la chambre, le génie de la chambre. Michaël a conduit les enfants au lieu.

Cette galerie ne menait nulle part. C'est de là qu'elle tirait son charme puisqu'elle était une de ces extraordinaires fautes de calcul qui témoignent de l'apparition de la vie. En effet, cette galerie était l'expression du meilleur de l'âme de Michaël. Ce qui le rendait rétroactivement digne de Paul et Elisabeth, c'était cette partie inconnue en lui qui se rapprochait de l'occultisme américain, des somnambules d'Edgar Poe, des tables tournantes, et des cierges qu'on brûle en plus grand nombre à New York qu'à Paris. Paul recevait les effluves de cette galerie qui "dérivait en tous sens, comme un navire amarré sur une seule ancre" (345), et les orchestrait à son usage. Sans identifier la galerie à la cité Monthiers, les enfants en subissaient le sort; ils s'y installèrent, construisant avec les paravants une seule chambre, "île déserte entourée de linoléum." (346)

Les enfants entrèrent en communication avec les dieux. Paul, le jeune homme de neige, et Elisabeth, la vierge de fer, sont situés plus haut que terre. Le type de Paul qui se répercutait sur les murs de la chambre au moyen des visages des magazines déchirés lui était révélé et Paul découvrait "combien le sort visite ses armes, sa lenteur à viser et à trouver le coeur." (347) Mais sa clairvoyance ne lui avait pas fait apprendre que "le sort travaille, imitant lentement la navette des dentellières, nous criblant d'épingles et nous maintenant sur ses genoux, comme leur coussin." (348)

La Poésie ressortit à la sorcellerie. Encore une fois, l'envers de la réalité, la recherche de la Vérité nous met face à l'inconcevable. En développant une nouvelle faculté, le poète rencontre une vérité qui contredit la nôtre et même nos attentes puisque ce que nous découvrons, c'est la malice des dieux. Mais comment en être sur? Dans l'univers situé au delà du bien et du mal, ce qui compte, c'est d'avoir l'âme faite d'un bloc, d'avoir l'âme dure, faite d'une seule pièce. Le Jacques Forestier du Grand Ecart se disait: "Je flotte en moi-même. Ça, je peux éviter." Elisabeth veut éliminer tout ce qu'il y a de mou dans l'âme de Paul. C'est pour cela que "la galerie évoque les hôtels suisses où la fenêtre s'ouvre à pic sur le monde, où l'on voit le glacier en face, si près, si près, de l'autre côté de la rue, comme un immeuble en diamant." (349)

3) le génie de la chambre

La force occulte de la chambre qui donne plus d'ampleur aux aspirations des enfants anxieux acquiert une identité personnelle. De nature spirituelle, le génie de la chambre a le pouvoir de la possession. Il est à la fois le sur-moi, le seigneur inconnu qui habite les enfants, et une force du Destin.

Pour connaître les origines de ce génie, il faut remonter au moins jusqu'à cet instant où la photo de Dargelos est versée au trésor. L'hésitation d'Elisabeth peut être interprétée comme une prémonition,

un pressentiment de la gravité des conséquences qui en résulteraient. En effet, on fait comprendre au lecteur que, dès ce moment, Dargelos monta "au ciel de la chambre" et qu'il prit "peu à peu figure de constellation." (350) C'est d'ailleurs peu après que sont décrites les crises de somnambulisme de Paul qu'observe attentivement Elisabeth comme si elle devait en retenir quelque connaissance qu'elle dût éventuellement utiliser. Avec l'arrivée de Mariette, il est question pour la première fois du génie créateur de la chambre et il est dit aussi que Mariette devinait l'invisible.

Dès lors, la chambre devient "dévorante." (351) Le motif de la mer vient révéler les ressources de la chambre. Au retour du voyage où Paul et Elisabeth avaient distraitemment regardé la mer, "la chambre prit le large. Son envergure était plus vaste, son arrimage plus dangereux, plus hautes ses vagues." (352) Ce n'est pas par hasard que Paul voit dans le nom d'Agathe une rime à frégate dans un des plus beaux poèmes qui soit. C'est un signe de l'emprise de la chambre, emprise précisée par ce détail saugrenu: "le génie de la chambre frappait les trois coups" (353) marquant le début de cette pièce que les enfants répétaient chaque soir. Les enfants en vivent plus que dans la chambre et leurs sorties ne livrent leur profit que ramenées à la chambre, car c'est là que se fait le miel. Le génie fait ses preuves. Michaël qui désire épouser Elisabeth est décapité quand l'écharpe qu'il portait autour du cou s'enroule autour du moyeu

de sa voiture. Ce coup du hasard (roue de loterie) est suivi de la possession d'Elisabeth car le péril représenté par Agathe devait être éloigné.

Ce dernier cas exige quelque attention. Tout commence par une sensibilisation de certaines couches de l'âme d'Elisabeth afin que celle-ci flaire une menace. Il s'agit peut-être là d'un phénomène analogue à la télépathie. Mais avec l'aveu d'Agathe s'inaugure une étape plus significative. En effet, Elisabeth, "les yeux fixes, les mains pendantes", se sentit sombrer comme une fois auparavant dans la chambre de sa mère (la mère habita en elle) et vit se substituer à Agathe "une sombre Athalie, une voleuse qui s'était introduite dans la maison." (noter que Dargelos avait joué le rôle d'athalie.) Dès lors, elle caresse les cheveux d'Agathe "d'une main machinale" et elle a le visage d'un "juge impitoyable". Elle se sent "habitée d'un mécanisme", "remonté pour un certain nombre d'actes et qui devrait les accomplir à moins de se briser en route." Elle suit les couloirs, "la tête vide", n'entendant que les coups réguliers du bûcheron: son coeur. (Se rappeler Elisabeth écoutant le bruit de Paul: sa conscience s'est déplacée vers une région de son âme que l'on ne connaît pas. en temps 'normal'.) "Le génie de la chambre se substituait à elle, la doublait." Elle constitue alors à elle seule un "tribunal" et le mensonge la sert. Gérard épousera Agathe. L'acte accompli, telle Lady Macbeth, Elisabeth se lave les mains, ses mains effrayantes. Le mécanisme l'a quittée et

elle est assaillie de doutes en entendant le rire faux d'Agathe et en voyant la mauvaise mine de Paul qui a subi une rechute. Le mécanisme était-il une "sagesse protectrice"? ou une malice des dieux? ou un désir de vengeance?

L'avenir devait justifier les actes de cette nuit fatale. Mais, et c'est l'essentiel, il s'agit bien de ce que Cocteau devait appeler la machine infernale. Sur ce point, je relève le point de vue de Jean-Pierre Millecam que je trouve très juste.

Ailleurs, la machine pourtant semble moins infernale: je veux dire dans les Enfants terribles. Ce roman expose une véritable machine. Mais les dieux n'y sont pas nommés: ils sont remplacés par une présente invisible qui manipule la balance de précision qu'est la chambre. Tout est mis en jeu par une main qui ne porte pas de nom, pour l'envol d'Elisabeth et Paul au ciel des tragédies.

Les Enfants terribles ne manifestent aucun refus de l'homme transformé en machine de l'éternel: à une vitesse vertigineuse, le frère et la soeur glissent vers la mort. Jamais ils ne la refusent. Car déjà de leur vivant ils sont de la mort. Ils existent en elle, et ce roman aussi est un astre qui s'inscrit dans la mort.

Ce roman ne se signale par aucun pessimisme ni optimisme. Les dieux et l'homme s'y embrassent, sans s'être jamais séparés.

Je range les Enfants terribles parmi ce que Jean Cocteau dans Opium nomme "les dessins obscurs de la providence."
(355)

Cette situation est idéale. La rencontre de l'homme et du dieu se fait dans l'harmonie et représente les noces parfaites du conscient et de l'inconscient. Une lucidité supérieure en résulte, qui n'aurait

su exister sans cet accord mystérieux de la liberté et de la fatalité, du temporel et de l'éternel. Peut-être Cocteau réalise-t-il avec les Enfants Terribles le point de vue sur le théâtre qu'il ne devait formuler que beaucoup plus tard:

Mais il arrive qu'une décadence enlève au tragédien la force de persuasion qu'il éprouvait et qu'il communiquait aux autres. C'est donc à nous, pauvres hommes, de chercher par les voies du psychisme à rejoindre les périodes où les spectacles étaient davantage des entreprises divines que du théâtre. L'homme s'y engageait corps et âme; relié à l'Eternel par des songes. (356)

L'envol final est annoncé par un songe. Elisabeth rêve que Paul est mort et qu'elle doit atteindre le morne, c'est-à-dire le billard. Elle n'y réussit pas et Paul la réveille. Il lui annonce qu'il est mort et qu'elle vient de mourir et que c'est la raison pour laquelle elle peut le voir. Il lui apprend aussi qu'ils vivront toujours ensemble. Le morne d'Elisabeth, c'est celui de Paul et Virginie: il s'appelle le Morne de la Découverte. C'est la colline d'où on signale les vaisseaux qui abordent dans l'île, et l'île du roman de Bernadin de Saint-Pierre protège contre la société européenne et garde les corps des amants. Dans les Enfants Terribles, la chambre est un navire et elle conduit au lieu qu'est cette île déserte entourée de linoléum, et cette 'île' annonce l'île de la Fin du Potomak dont la dépêche se lit: "Faites Immédiatement le Nécessaire" et comporte les lettres F I N. A signaler que le morne de Paul et

Virginie faisait entendre le bruit des vents et le fracas des vagues et que la chambre des enfants évoque les vagues qui battent, le vent qui gifle et la foudre qui se plaît à déshabiller un berger sans lui faire de mal. Cette dernière image ne fait-elle pas penser à la Mort qui libère l'âme de la prison du corps? A souligner encore que la mère de Paul et la mère de Virginie font elles aussi un songe où Virginie s'approche de Paul en riant et l'emmène avec elle. Le rapprochement entre les deux romans tient de l'évidence: au roman de Cocteau convient particulièrement cette phrase du récit de Bernadin de Saint-Pierre: "les songes annoncent quelquefois la vérité." (357)

une machine à émouvoir

Au dernier chapitre des Enfants Terribles, Elisabeth récite, embrouille et mélange des noms d'île, s'élevant ainsi à une sorte d'incantation. Elle obtient un délire, un vide qui aspire Paul parce que ce vide et ce délire est accordé à leur chambre et qu'alors, seule compte la minute splendide où ils s'appartiendront dans la mort, la mort à deux étant pour Cocteau la forme la plus haute de l'amour, comme il l'a aussi exprimée dans l'Aigle à Deux Têtes.

Le drame de Paul et Elisabeth peut aussi être perçu comme l'affrontement, à l'intérieur d'un seul homme, et plus particulièrement de l'artiste, des parties féminine et masculine "comme les deux lignes hostiles qui, de la base, se réunissent en haut des frontons grecs."

(358) Ajoutons que "l'oeuvre d'art collabore à des équilibres surnaturels" (359) et l'on conçoit pourquoi l'art est une élévation au dessus de la vie, pourquoi l'art est la preuve que l'invisible ne doit pas être placé dans un autre monde, et pourquoi l'art est le moyen par lequel l'homme jouit de sa perfection. C'est là avoir le sens des réalités (comprises comme étant le contraire de la réalité) qui faisait écrire à Cocteau au sujet de Parade: "Seule, la réalité, même bien recouverte, possède la vertu d'émouvoir." (360)

E. Le Fantôme de Marseille

ou le faux double

La Nouvelle Revue Française publiait dans le numéro de novembre 1933, un conte de M. Jean Cocteau, le Fantôme de Marseille. Une adaptation que Cocteau devait écrire pour Edith Piaf, allait révéler ce récit au grand public. C'est l'aventure surprenante et triste d'un jeune homme qui, s'étant déguisé en femme pour échapper à la police, se trouve amené, sans vice de sa part, à jouer un rôle de maîtresse auprès d'un vieil homme qui s'est épris de lui sans se rendre compte du travestissement. L'aventure, de nature sentimentale, ne sera dénouée que par un accident entraînant la mort à la fois du héros et du vieillard. De ce récit, on pourrait dire ce que Cocteau écrivait à l'abbé Mugnier au sujet du Grand Ecart: "On n'y verra que du vice. On se trompera." (361).

Le héros du conte semble tenir à la fois de Marcel Khill et de Barbette. Le premier - de son vrai nom Mustapha Marcel Khelilou ben Abdelkader - était de mère normande et de père kabyle. De plus, il était beau et avait en 1933 le même âge que le héros: Khill est né le 6 mars 1912. Pour ce qui est de Barbette, son numéro de travestissement avait déjà fait le sujet d'un article de notre auteur paru dans le numéro de juin 1926 de la Nouvelle Revue Française.

Trois textes permettent de cerner le thème du faux double tel qu'il apparaît dans le conte de 1933. L'article sur Barbette et l'adaptation pour Edith Piaf forment une sorte de plaque tournante à trois secteurs dont les pointes se rejoignent au centre. Ce centre, commun aux trois

textes et qui en révèle l'apport essentiel, c'est l'hypnose qu'exerce la beauté sur les "âmes en désordre, malades, désespérées, épuisées par les forces qui nous menacent en deçà et au delà de la mort." (362)

Cet attrait du sexe surnaturel de la beauté correspond à l'héliotropisme, à un mécanisme de la fatalité qui laisse entrevoir l'autre côté du décor. C'est le sens du titre du conte qui parle d'un "fantôme." Si M. Fabre-Maréchal (M. de Valmorel dans l'adaptation) était amoureux d'un fantôme, c'est qu'il avait subi la même hypnose que les spectateurs devant Barbette

"Car il plaît à ceux qui voient en lui la femme, à ceux qui devinent en lui l'homme et à d'autres dont l'âme est émue par le sexe surnaturel de la beauté." (363)

Le numéro de Barbette, nous dit-on, "semble vu de très loin, se faire dans les rues du rêve, dans un lieu d'où les sons ne peuvent s'entendre, être amené là par le télescope ou par le sommeil." (364)

La liaison du vieil homme avec la jeune 'fille' a duré le temps qu'il fallait pour jeter du rêve au coeur de cet homme tendre. La jeune femme qui a tué M. Valmorel dit au juge d'instruction qu'elle ne regrette pas son crime parce que M. Valmorel "n'aurait pas pu vivre" et que sa mort l'a "débarrassé d'un mauvais rêve." (365)

Valéry aurait laissé échapper cette parole: "Tout le travail du poète consiste à donner à ce frère céleste un frère terrestre qui ne soit pas indigne de lui." (366) C'est dire que le poète est un artisan qui possède un double invisible qui se manifeste par lui. C'est expliquer que la poésie est un cadeau du ciel et que le poète sur terre fabrique, devient le véhicule d'un fluide invisible. Barbette et Achille (qui

s'appelle Maxime dans l'adaptation) sont aussi des véhicules du génie ou du fluide poétique. Dans l'article sur Barbette, Cocteau tente de démontrer le mécanisme par lequel celui-ci touche l'instinct des spectateurs. Il suit au ralenti les phases de la métamorphose, cette féerie selon laquelle l'homme fait apparaître la femme. C'est un effort pour 'saisir' le prestige mystérieux qui résulte du mélange des sexes. L'on peut ici faire un rapprochement avec Achille, sur qui les modes permettant à la femme de ressembler à l'éphèbe se féminisaient davantage. Il en résultait "un charme inénarrable, fabuleux (dans le sens propre du terme) et ambigu." (367) Barbette donne une "extraordinaire leçon de métier théâtral" (368) qu'Achille semble connaître puisqu'il fait naître une fable qui séduit M. Fabre-Maréchal. En effet, celui-ci se demandait "si le coeur sentimental qu'il cachait sous sa jaquette de père de famille et d'industriel, ne venait pas de trouver enfin une occasion de se mettre en route." (369)

Cette présence de la poésie (une sorte de vide qui aspire la réalité) semble précipiter les événements. La fatalité, que l'adaptation appelle le sort ou la malchance, conduit les personnages vers la catastrophe. Tout ce qui arrive se fait sans qu'Achille-Maxime l'ait décidé. "Et tout ce qui arrivait à Maxime était comme ça." (370)

C'est la présence de Victor-Alfred, selon l'adaptation, au dancing qui précipite la catastrophe. Comme pendant de la malveillance du destin, se manifestent l'innocence et la naïveté des victimes. Maxime était gai et ne voyait pas de mal. Achille, Marthe et Rachel étaient fort naïfs: il ne pensaient pas à mal, poursuivaient un métier (La prostitution) comme

on suit les rites d'une tradition séculaire. Ces gens sont des véhicules de poésie sans le savoir: la pureté et l'innocence instinctives les caractérisent. Ce qui fait le charme du travestissement (certains personnages de Proust, les peintres florentins qui firent poser des jeunes gens pour la tête des femmes) demeure incertain et au-delà de la raison. Toutefois, il n'est peut-être pas improbable que Cocteau ait tenté de rendre sensible la présence du fluide poétique en décrivant au ralenti les phases d'une métamorphose. On se rappelle qu'au cinéma le ralenti fait disparaître la brutalité des élans des joueurs de football et leur substitue un ensemble de mouvements harmonieux, fait sortir l'ange en eux.

Le noeud tragique de ce conte rapide repose sur le travestissement d'un jeune garçon. Un ensemble de circonstances qui sont la stratégie de la fatalité ont fait naître une illusion, un fantôme. Un vieil homme a été séduit par ce qu'il a cru être une jeune femme vertueuse et la cruelle déception de voir son erreur lui a asséné un coup mortel. Quand M. Fabre-Maréchal découvre la vérité, il en est hébété, désorienté. Le monde vient de basculer et il est hypnotisé par une vérité qui lui crève les yeux. Victor fait alors figure d'Antigone, ce qui suggère que ce vieillard n'est qu'un autre miroir d'Oedipe dont l'auteur a pris le soin de nous dire qu'il était stupide (qualité ou défaut?). Qu'a-t-il compris au terme de son escapade dans le songe? Peu d'indices mais il faut affirmer que c'est un coup au coeur qu'il a reçu et que l'amour qui a fait battre son coeur aspirait à quelque chose. Or, l'objet de ses affections n'étant qu'une illusion, il faut ajouter foi à l'action d'un "fantôme", c'est-à-dire, d'une présence qui s'est laissé entrevoir ou a

feint de se laisser entrevoir par l'entremise du travesti. Quoi qu'il en soit, et même si nous avons tort, il faut maintenir que M. Fabre-Maréchal (Valmorel) n'aurait su retourner en arrière et vivre comme avant. Dès ce moment il ne pouvait plus oublier le charme ambigu du sexe surnaturel de la beauté.

Ainsi s'achève cette aventure du faux double. Le faux double, c'est la femme dont se double Achille-Maxime. La scène de la catastrophe révèle qu'elle n'avait jamais existé, qu'elle n'était qu'une illusion, qu'elle relevait du théâtre. D'ailleurs, la mort d'Achille-Maxime relève aussi du théâtre en ce sens que le geste d'acrobate qui cause sa mort révèle à quel point jouer avec le feu orphique peut être dangereux. C'est l'état permanent du poète, semblable à l'acrobate sur son fil. Avec ce faux mouvement, Achille brise le fil qui retenait à lui son double féminin, et il n'en reste plus que le fantôme, le souvenir d'un fantôme. Cocteau rééditait encore une fois ces constantes allées et venues entre le rêve et la réalité que sont ses oeuvres autant romanesques que poétiques. Entre rêve et réalité, il demeure toujours une zone indéterminée qu'on ne peut situer avec certitude ni dans le rêve ni dans la réalité. On risque alors de souffrir de miasmes qui menacent l'équilibre, qu'il vaudrait mieux appeler déséquilibre équilibré, puisqu'il s'agit de maintenir un mouvement et un échange entre des forces contraires (affirmation, négation). Pour circonscrire ce flux, il faut introduire les concepts de bloc, de contour, d'ordre et de rigueur. C'est pourquoi on peut dire de Cocteau qu'il est un romantique qui toise son oeuvre avec le regard impitoyable et dur d'un classique. Mais n'est-ce pas la définition même du classicisme?

CHAPITRE III

La Fin du Potomakou le poète contre la Mort

Ecrire c'est tuer du vide, tuer de la mort.

Jean Cocteau, Fin du Potomak

Les événements à venir, disait Goethe, projettent leur ombre en avant. Mars 1939: le Destin s'appêtait à corner une page capitale de l'Histoire de l'humanité, la France tremblait, la Grande-Bretagne voulait 'apaiser' le dictateur. Sensible aux 'vibrations' de son époque, Cocteau ressentit la gravité des événements en gestation. Alors qu'il emmenait Jean Marais au Piquey--celui-ci avait été opéré pour une otite--il fut assailli par la fureur d'écrire. C'est ainsi qu'il esquissa, dans la voiture, les premières pages d'un livre qui l'obligeait à interrompre une pièce, La Machine à Ecrire. Roger Lannes nous a montré Cocteau écrivant le nouveau Potomak "d'un bout à l'autre dans la fièvre en moins de quinze jours, travaillant même la nuit, griffonnant à table, en voiture, sur ses genoux!" (1) La Nouvelle Revue Française, dans son numéro du premier janvier 1940 publiait un fragment du nouveau Potomak et le faisait précéder de cette note étonnante:

Le Potomak fut écrit en 1913, la veille de la guerre de 14. La Fin du Potomak allait paraître en 1939, lorsque la guerre éclata. Coïncidence? Plutôt une preuve de l'ordre secret qui dirige le monde et que les poètes enregistrent. (2)

Ce nouveau livre, "écrit dans une sorte d'hypnose et au bord du vide" (3), était placé, dans l'Histoire et dans la vie spirituelle du poète, sous le signe de la fatalité. Cocteau, conscient de cette charnière de son évolution, fait cette confidence dans une note de la Fin Potomak:

Un lecteur attentif des textes qui précèdent comprendra

sans doute à quel point je me mêle peu de l'architecture d'un livre de ce genre et de ce qui s'y décide." (4)

C'est une façon d'insister sur l'obligation dans laquelle Cocteau s'était trouvé d'écrire ce livre significatif tant pour lui qu'en fonction de la tourmente qui se préparait à déferler sur l'Europe et le monde entier.

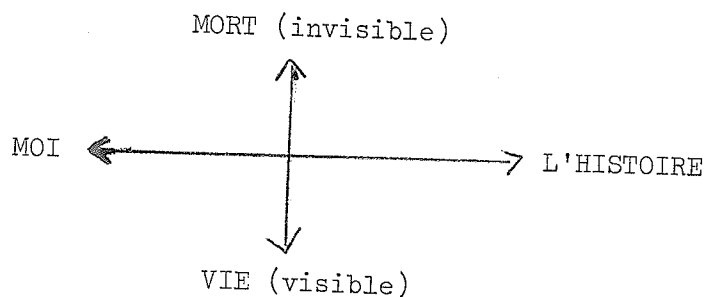
Nous venons d'insister sur la distance qui sépare l'homme (le "MOI") et la Poésie. Il faut aussi apprécier la façon dont la poésie s'informe (au sens étymologique) en prenant à son compte les spectres familiers, les symboles privilégiés et la vie intime du poète.

Ce livre, énigmatique, allusif et parfois d'une beauté singulière, s'orchestre autour de la mort du Potomak, le monstre invisible de 1914. Autour du monstre agonisant s'agitent, la plupart du temps sous une forme symbolique, les personnages de la vie de Jean. (5)

Autour du Potomak, ce symbole d'assimilation et de profondeurs sombres, s'orchestrent des perceptions fulgurantes sur l'histoire des hommes, des considérations portant sur la poésie des énigmes, l'acte d'écrire et la Mort et sur ce paradoxe que l'homme vit une grande énigme et que cette énigme n'est pas le chaos mais possède ses lois, sa justice et sa mathématique. Rappelons en passant que le second Potomak, à l'instar du premier, présente des analogies entre un drame individuel et un conflit qui est à la mesure de notre destin collectif. Voilà les labyrinthes qu'explore le poète et l'étrange réalité, envers de la nôtre, que scrute son oeil de voyant.

Après avoir longuement cherché à déceler les mouvements, les orientations,

les facteurs et les préoccupations qui se conjuguent tout au long de ce voyage au domaine de la Poésie, c'est-à-dire du quotidien qui révèle sa vraie nature, nous avons cru utile pour notre étude de tenir compte de deux dialectiques se situant l'une sur un axe horizontal, du moi à l'Histoire, l'autre sur un axe vertical, du visible à l'invisible, de la Vie à la Mort.



La Vie, c'est le connu, la conscience. La Mort, c'est l'inconnu, les puissances occultes. Rappelons que pour Cocteau la Vérité est l'envers de la Réalité, donc qu'elle se situe du côté de la Mort. Cela n'empêche pas que la distance ou le fossé qui sépare la Vie de la Mort ne soit qu'une illusion ou une perspective de notre univers, la Vie et la Mort étant comme les deux côtés d'un même sou et le temps n'existant pas.

Le Potomak oscille entre le monde matériel et le monde spirituel; la menace qu'il fait peser sur le poète pèse aussi sur l'humanité. Le Potomak est la représentation concrète de l'inspiration qui s'approprie tout le réel et se sert du poète pour véhiculer ses révélations.

Les premiers mots du livre dénoncent l'ignorance dans laquelle nous

vivons et postulent que l'invisible est ordonné. "Le carré de l'hypothémuse/ est égal, si je ne m'abuse..." (6) Un coup d'oeil à la table des matières permet de constater le rayonnement de l'invisible Potomak qui relie les péripéties et les textes disparates de la Fin du Potomak. On distingue alors cinq parties principales:

1 - Une première partie fait le bilan des influences occultes mises en branle lors du premier Potomak, causes efficientes pour le poète et pour l'Histoire (ésotérisme et exotérisme de l'histoire de l'humanité).

2 - Ramenant le drame à la dimension du MOI, Jean Cocteau décrit la quête entreprise et poursuivie par l'oiseleur: on reconnaît le complexe d'Oedipe vu par Freud et par Sophocle.

3 - Suivent des propos sur le rêve, l'acte d'écrire, l'inspiration, le rôle du poète et de la Poésie. C'est l'étape essentielle de la rédemption par la poésie: Dionysos succède à Oedipe en passant par Orphée.

4 - Dans la quatrième partie la Mort resserre son étreinte. Le souvenir de Radiguet attendant la mort, la mort du Potomak, la destruction de Paris, placent le Poète à sa table, devant sa feuille blanche et attendant sa propre mort.

Bilan du passé: le temple, les Eugènes, Vladimir.

(le réalisme fantastique et l'histoire).

Cocteau, hésite entre la magie blanche et la magie noire. Cette ambivalence de l'adhésion s'étend à Dieu lui-même. Les coïncidences, que Cocteau interprète comme des alibis de Dieu et qui peuvent correspondre aux coïncidences significatives de Jung, lui inspirent de la méfiance et de la crainte. Nous allons étudier maintenant quelques-unes de ces

coïncidences.

En dépit de multiples déménagements et pérégrinations, Jean Cocteau est demeuré parisien. Le recul du temps lui permet de constater qu'il revient toujours dans une zone particulière de la ville de Paris; il est retenu "dans la géométrie qui prolonge d'un halo funeste les architectures de la grosse église aux toits verts." Qu'est-ce qui exerce sur lui cette attraction? Est-ce un charme ou un "sortilège" qui le retient dans "les limites de ce cercle et des triangles qui s'y inscrivent"? C'est que de cette zone émanent des "fluides": l'église est le "centre attractif de ses ondes" (7): elle recèle l'ancienne cave du Potomak. Mais ce dernier fait n'est pas encore connu: aussi le temple le "fascine d'une manière qui échappe aux recherches" (8). L'église de la Madeleine avait de quoi plaire à Cocteau: église catholique certes, la Madeleine, telle qu'elle fut conçue par l'architecte Vignon et achevée par Napoléon, est un temple grec entouré d'une colonnade corinthienne. De plus, en droite ligne, elle conduit à l'Obélisque de Louqsor, place de la Concorde et Cocteau se souvient d'un tunnel rose y menant qui lui rappelait le profil d'Escalier, ne menant nulle part, du Sphinx. Ainsi les trois sources fondamentales de notre culture se trouvent évoquées: le catholicisme romain, la Grèce, l'Egypte. Mais cette remontée aux sources n'est pas pour rassurer. C'est selon une perspective insolite que sont perçus l'Obélisque, et ses rébus d'or (aspect énigmatique). "De plus, l'Obélisque "jetant ses maléfices", est moins rassurant que la guillotine "levant et baissant, à toute vitesse, le rideau rouge de son guignol royal".

Ce début de livre, très évocateur, en dit long sur le réalisme fan-

tastique de Jean Cocteau. D'abord les puissances occultes coulent leurs "fluides" dans des "formes" et agissent selon des lois de géométrie.

Voici le relevé des termes qu'on retrouve dans le texte de Cocteau: il y est question d'architecture, de cercle, de triangle, de face, d'angle, de tunnel, autant de termes permettant de circonscrire l'invisible. (La notion de "contour" est essentielle à toute l'oeuvre de Cocteau). Puis, le charme qu'exercent les forces occultes (on pourrait les comparer aux dieux grecs) a un caractère fatal et fascinant. Cette fascination est en fait celle qu'exerce sur le poète la Mort, cette mort que lui annonce le rébus d'or de l'Obélisque et qu'il évoque par l'image théâtrale de la guillotine. Signaler la présence de l'invisible, c'est pour Cocteau, envisager la Mort. Celle-ci est rapide et efficace (vitesse), menaçante (maléfices), prestigieuse (rideau rouge, guignol royal) et ironique.

Enfin, Cocteau ajoute que l'influence de cette église pourrait bien n'être que "le prétexte d'une erreur volontaire." (10) Cela donne à penser que le destin extérieur (Volonté maléfique des dieux) est intériorisé au moyen de ce trompe-l'esprit qu'est la liberté. Ou, ce qui revient au même, il existe plusieurs "MOI" qui ne communiquent pas entre eux. Les forces occultes viennent de la nuit du poète. C'est pourquoi l'inspiration est une expiration et fait courir à celui qui explore sa nuit des dangers plus grands que la mort. (La mort ~~laisse indenne~~ notre idée de la psychologie.)

Mais qui sommes-nous? Le profil d'escalier ne menant nulle part (analogie avec l'échelle de Jacob?) laisse voir l'Obélisque de Louqsor. L'énigme nous ramène à l'Egypte, au Sphinx: énigme perpétuelle et principe de sagesse et de puissance tutélaires. Quelles révélations l'Egypte doit-elle encore nous livrer? Que recèlent les rébus d'or?

En deuxième lieu, il convient de voir ce qu'il est advenu des Eugènes. On se souviendra que Jean Cocteau, reflet des traumatismes de son époque, avait été averti en 1913 d'événements alors informes. Depuis, les Eugènes s'étaient incorporés à l'univers à la façon dont les microbes se répandent dans le corps sans que le sujet attaqué en prenne conscience avant que la maladie n'éclate. Le malaise qu'avait ressenti Cocteau en 1913 et qui l'obligeait à chanter dans le noir pour se donner du coeur affligeait toute l'Europe à la fin des années trente. Au moyen d'un "mécanisme génial", les Eugènes avait franchi la frontière qui séparait leur univers du nôtre, avaient été "glissés sous la trame du monde" "comme des larves", et "s'étaient introduits dans les âmes grandes et petites." Depuis "l'Europe subissait leurs caprices." (11)

Que doit-on penser de cette explication de l'Histoire? Cocteau a postulé l'existence d'univers parallèles:

Le vide n'est pas le vide. Non seulement nos ancêtres possédaient la T.S.F. sans l'appareil qui délivre ses ondes - ce qui n'empêche pas ces ondes de cumuler et de les assourdir en silence - non seulement ils possédaient comme nous, d'autres ondes audibles et visibles qu'aucun appareil connu n'enregistre - une manière de bloc dont la coupe reste à faire - non seulement il est probable que plusieurs règnes se compénètrent et coexistent, mais le vide entre les astres ne provenant que d'une illusion de notre petitesse, l'ensemble de notre ciel doit-être compact comme le métal qui grouille de mécanismes et d'espaces analogues." (12) (C'est nous qui soulignons.)

L'invasion par des êtres invisibles va à l'encontre de l'histoire conventionnelle, rationnelle et cartésienne. Mais depuis Dachau, Ravensbrück, Buchenwald, Belsen, ... l'homme a perdu ses illusions. Il

ne sait toujours pas comment tout cela a été possible en plein vingtième siècle, dans des contrées qui passent pour les plus civilisées de l'univers. Les explications d'ordre psychanalytique, les références aux instincts pervers, n'apportent pas d'éclaircissements sur l'emprise que le mythe national-socialiste a eue sur une population vouée aux sciences exactes.

L'embarras de l'historien est consigné par Raymond Aron entre autres:

"La totalité des causes déterminant la totalité des effets dépasse l'entendement humain." (13) Et René Grousset, l'auteur de Billan de l'Histoire a écrit:

"Ce que nous appelons l'histoire, je veux dire ce déroulement d'empires, de batailles, de révolutions politiques, de dates sanglantes pour la plupart est-ce vraiment l'histoire? Je vous avouerai que je ne le crois pas [...]"

L'histoire vraie n'est pas celle du va-et-vient des frontières. C'est celle de la civilisation. Et la civilisation, c'est d'une part le progrès des techniques et d'autre part le progrès de la spiritualité. On peut se demander si l'histoire politique, pour une bonne part, n'est pas une histoire parasite. [...]"

Mais, plus encore l'histoire vraie est celle du progrès de l'homme dans la spiritualité! La fonction de l'humanité, c'est d'aider l'homme spirituel à se dégager, à se réaliser, d'aider l'homme comme disent les Indiens dans une formule admirable, à devenir ce qu'il est. Certes, l'histoire apparente, l'histoire visible, l'histoire de la surface n'est qu'un charnier." (14)

C'est en donnant suite à des constatations semblables que Louis Pauwels et Jacques Bergier ont consacré un chapitre important (150 pages) à la question nazie qui est intitulé: "Quelque années dans l'ailleurs absolu."

On y retrouve ces mots qui servent notre propos:

"...entre d'immenses mouvements contradictoires de l'âme humaine et sans doute de l'inconscient collectif, se jouent des tragédies dont l'histoire conventionnelle ne rend pas entièrement compte,

dont il semble qu'elle se refuse à rendre entièrement compte, comme par crainte d'introduire, avec certains documents et certaines interprétations, de trop graves empêchements de dormir au sein des sociétés. (15)

Les Eugènes témoignent de l'existence d'une histoire invisible de l'humanité. Ils inquiètent. La sensibilité du poète à ces phénomènes ouvre à l'historien et par-delà l'historien, à l'Homme, de vastes horizons encore insuffisamment explorés. Par le passé, l'humanité a été "aveugle par prudence et poétique par orgueil"; "seuls les poètes faisaient des découvertes." (16) En 1939, Cocteau a vu juste: n'a-t-il pas écrit que l'Angleterre "vouait aux flammes de l'enfer préraphaélite, Adolf le dictateur." (17) En effet, la France vaincue, seule l'Angleterre résista au nouveau maître de l'Europe.

L'irruption des Eugènes dans l'oeuvre du poète nous a amené à envisager une histoire invisible de l'humanité. Nous allons maintenant voir que, pour Cocteau, l'Histoire le ramène à la Poésie et à ses préoccupations personnelles. D'abord, nous commenterons rapidement l'esquisse rapide et ironique qu'il a laissée de Hitler. Puis, nous tâcherons d'indiquer le 'sens' de cette série de croquis et d'anecdotes aussi élégantes que satiriques que nous a values Octave Célestin. Enfin, nous indiquerons de quelle façon la morale de Cocteau se trouve exprimée par l'allégorie mordante, joyeuse, et incisive de Vladimir le Victorieux.

"Le dictateur Adolf, en gabardine, jouait aux échecs à sa table de Berchtesgaden. Il poussait les pièces d'une main molle et, sous sa petite moustache, souriait de la crainte de ses adversaires. Ses adversaires l'accusaient de tricherie et demandaient qu'on respectât les règles. Ils brandissaient des parapluies et des colombes. Ils se laissaient prendre leurs rois, leurs reines, leurs cavaliers et leurs tours." (18)

Point n'est besoin d'étudier comment Cocteau tourne Hitler en ridicule. Mieux vaut constater la faiblesse, la bonté molle de ses opposants. Micheline Meunier nous rappelle que la véritable bonté est la bonté antique: "D'après le latin 'bonus' et 'duonus' elle signifie l'homme du duel, de la dispute." (19) Jeanne d'Arc volait le cheval de l'archevêque. C'est ce que Cocteau a appelé la bonté dure qui récupère à la fois la force de l'intelligence. Dans la Lettre à Maritain, il confessait: "Je voudrais que l'intelligence fût reprise au démon et rendue à Dieu, lâcher dans une sainte pénombre un peu tiède des enfants de coeur, des pirates avec foi et loi, croyant à Dieu et à Diable et capables de tout." (20) Dans Le secret professionnel, il appella cette vertu: angélisme et Dargelos en fut le prototype. Dans la Fin du Potomak, c'est Vladimir qui en est le héraut et le véhicule.

Mais revenons à l'Histoire. L'époque frivole des années 30 se gaspillait en vains plaisirs. Elle ne s'incarnait plus qu'en de ridicules caricatures: le chanteur Octave Célestin (Maurice Chevalier?), idole nationale et internationale; la vieille vedette Amère Suzon, devenue envieuse et méchante, "cousue dans la peau d'une petite fille prodige, morte à Hollywood." (21) A cette époque inconsciente Cocteau reste attaché malgré tout à cause de "la gloire si pure" d'Octave Célestin. (22) Qui'importe qu'il ne soit qu'"un catafalque monumental de vide" et que sa renommée soit un "de ces chancres que nul ne surveille, que nul ne redoute, auquel chacun collabore, et qui, sous un sourire, envahissent les tissus et ruinent l'organisme universel"? (23) Les succès d'Octave sont La Marseillaise et Plaisir d'Amour, triomphes dont Cocteau rêvait dans le

Potomak. Octave Célestin marie les suffrages; c'est un fils du peuple pour le peuple, un riche pour les bourgeois, un roi pour les aristocrates. Un tel phénomène de rassemblement ne suggère-t-il pas un culte? En effet, il n'était pas rare que des hymnes religieux et des marches militaires terminassent son numéro de chant. D'ailleurs, Octave a des traits tenant à l'angélisme; la lèvre dédaigneuse, l'oeil bleu de voyeur. On doit distinguer ce dernier mot de "voyant", mais en tenant compte des faits suivants: Dargelos est un personnage mythique fortement sexué (il faut relire la Cadence qu'on retrouve dans le livre de Jean-Jacques Khim); la notion de sexualité est un noeud de l'idée de poésie chez Cocteau; les films documentaires ont révélé l'importance de la sexualité dans la Nature en son rapport avec la Beauté.)

Que symbolise Octave Célestin? Nous venons de constater que tout en favorisant et en véhiculant une dégénération (serait-elle nécessaire à l'évolution spirituelle de l'humanité?), Octave est la gloire même. Cocteau révère cette gloire, selon cet instinct qui contredit les données de l'intelligence: c'est une preuve de son anticartésianisme. Cette gloire, et cela explique le succès d'Octave et témoigne de sa sagesse, était de la terre. Octave Célestin s'en tenait à nos limites: il ne s'aventurait pas dans le 'vide' ou le poète garde toujours un pied. C'est pourquoi sa gloire était pure, d'un bloc.

Elle était à notre échelle. Le que suis-je? où suis-je? où vais-je? d'un Pascal ne troublait pas son eau limpide. Aucun doute ne déviait sa course. Aucun problème ne la ralentissait. Elle présentait un phénomène balistique, d'une courbe harmonieuse. (24)

Elle répondait, cette gloire, à l'instinct de conservation qui protège l'homme contre le vertige spéculatif. Mais outre sa pureté--

serait-ce à cause de sa pureté--délimitation-exacte-du-naturel-et-du-surnaturel,-- la gloire de Célestin, faite de chansonnettes que le peuple adopte et adapte, sert la Poésie. "C'est par elles que nos poésies vont à la rue," (25) affirme Cocteau. Ce n'est donc pas le hasard qui décerne à Octave la casquette magique de Malemort (mâle, mal, mort) par l'entremise de la fée Gamine. Dans l'oeuvre de Cocteau, le moindre détail symbolise, est autre.

Octave Célestin représente la France, la France de Jeanne d'Arc et de Napoléon. Cocteau l'a précisé: "Octave contrebalance le travail de ce démocrate qui décide: "Finie la République Athénienne": (26) Qu'est la République Athénienne pour Cocteau? Une aristocratie de l'esprit, une liberté de l'âme qui individualise et qui trouve, socialement, son expression dans la démocratie profonde dont témoignent les fusiliers-marins de Thomas l'Imposteur. A quoi s'oppose-t-elle? A une Sparte molle, à un asservissement collectif qui détruirait l'aristocratie spirituelle et donc la liberté pour lui substituer des bureaucrates ou ce que Saint-Exupéry appelait un bétail soumis. Pour maintenir vivace cette flamme de l'esprit qu'est la liberté, Cocteau en fin de compte, fait confiance, non à l'élite intellectuelle mais, à la masse anonyme qui, selon lui, reste sensible à la poésie. La réponse que les masses font à Octave Célestin témoigne de la démocratie profonde. On comprend alors que Hitler, dans le livre de Cocteau, ait organisé contre Octave Célestin "des messes brunes où Rudolf Hess jouait au piano, ses rengaines favorites, cependant que le dictateur, endormi debout, psalmodiait des maléfices." (27)

(L'humour circule dans les coulisses de la tragédie ou est-ce l'inverse?)

Vladimir le Victorieux. Cette petite énigme reprend, après Thomas

l'Imposteur, l'épisode de Fabrice à Waterloo:

"Le vacarme était effroyable. On entendait les trompettes et les tambours. Il croisait des cadavres, des chevaux sans cavaliers qui perdaient leurs tripes. Il croisait des ambulances, des cantinières. Quel beau feu d'artifice!

Les boulets commençaient à pleuvoir. Il portait sa tête tantôt à gauche, tantôt à droite, sautait et s'accroupissait, évitant les projectiles. (...) On l'aurait bien étonné en lui apprenant qu'il assistait à une grande bataille et qu'il était brave. Il ne s'en doutait certes pas le moins du monde. Il courrait à son but." (28)

Le conte reprend les idées-forces essentielles de l'oeuvre de Jean Cocteau, soit la réalité de l'invisible, et l'angélisme ou amour de la beauté.

Les fées du conte témoignent de la proximité de l'invisible. Elles font figures d'intermédiaires entre notre univers et l'univers invisible. Cocteau se permet à ce sujet une cocasserie significative; la fée Blachenaine n'étant qu'à moitié puissante se trouve à moitié prisonnière du monde temporel et matériel: sa perte de puissance psychique est une perte d'angle ou d'ange. (Cocteau croyait à tort que les deux mots n'en formaient qu'un en hébreu) et constitue une chute dans la matière et une perte de spiritualité. L'Homme serait, lui, un ange déchu. En effet, la reine Gudule à cause de sa méchanceté est myope. Ni aveugle ni voyante, elle ne perçoit que des images embrouillées. Notons aussi que le monde temporel est décrit comme un pays laid et que la fée Morgine était trop belle pour être vue. La beauté est invisible pour les gens laids.

L'invisible se cherche des véhicules. C'est sans doute à un impératif de cet ordre que répond la fée Morgine quand, ayant trouvé le berceau

drôle, elle devient la marraine de Vladimir. Le don que reçoit Vladimir s'en trouve dû au rire et Cocteau a écrit que "la faculté de rire aux éclats est preuve d'une âme excellente" (29) C'est à son approche que Vladimir doit sa réussite et "la mauvaise étoile de sa beauté." (30) Insouciant, enthousiaste, robuste, Vladimir appartient à la famille de Thomas, d'Elisabeth et de Dargelos. Afin de limiter notre propos, nous ne reprendrons pas in extenso les caractéristiques de l'angélisme (voir à ce sujet les sections suivantes de notre deuxième chapitre: psychologie emblématique pour le Grand Ecart, virtuoses de la vie pour Thomas l'Imposteur, sexe surnaturel de la beauté pour Les Enfants terribles). Indiquons toutefois que Vladimir, s'il possède l'inconscience d'un Thomas n'en a pas moins cette beauté qui rend antipathique et qui avait fait le malheur de Jacques Forestier. Car il faut savoir qu'"une caresse de fée brûle et risque de causer du mal." (31) Vladimir, comme les enfants terribles et Thomas, est un poète-virtuose de la vie. Il incarne peut-être les mêmes idéaux qu'Antigone ou Jeanne d'Arc: en devenant page, il pourra porter "caleçon et toquet de velours grenat, maillot bleu de ciel et dague à manche de nacre." (32) Notez le rouge, le bleu et le blanc, couleurs du drapeau français et aussi couleurs du sang, du ciel et de la pureté. Vladimir, personnage antinomique d'Octave Célestin prolonge en fait celui-ci en représentant la France par-delà la terre. De plus, Vladimir a un rôle de justicier: il tue la reine sous l'impulsion de l'invisible: c'est la fée Morgine qui le dirige. Cette mort cruellement exécutée revêt un aspect grotesque et ridicule sous la plume de Cocteau: Vladimir "sauta sur la misérable à pieds joints, (...) Elle tirait une langue écarlate. (...) (33)

Il est difficile d'admettre que ce jugement exécutoire relève, comme le déclare le roi, de la justice de Dieu. De quel Dieu s'agit-il? En effet, l'idée que Cocteau se fait de Dieu est assez ambiguë, les dieux ayant leurs dieux, Dieu et Diable étant interchangeable. Un conseil: au milieu de tant d'incertitudes, rester libre et garder une impeccable naïveté (qu'on acquiert plus qu'on ne la garde d'ailleurs). Car on ne fonde plus la morale.

Cocteau accomplit ainsi un retour à l'axe central de ses préoccupations: le style de l'âme qu'il veut dure, d'un bloc. Ne faut-il pas percer les apparences pour découvrir son âme véridique? Cocteau devait écrire plus tard: "Quels sont mes vrais héros? Des sentiments. Des figures abstraites qui n'en vivent pas moins et dont les exigences sont extrêmes." (34)

C'est le cas de Vladimir. Au sujet de lui-même, Cocteau écrira:

Je me mets au travail. C'est le seul moyen qui me rende possible d'oublier mes laideurs et d'être beau sur ma table. Ce visage de l'écriture étant somme toute mon vrai visage. L'autre, une ombre qui s'efface. Vite, que je construis mes traits d'encre pour remplacer ceux qui s'en vont. (35)

Ce qui revient à dire qu'à nouveau Jean Cocteau nous rappelle que la connaissance de soi et le style de l'âme belle (le développement du goût) supposent des échanges continus. Le repos, c'est la mort.

"Le contrepoint, le savant déséquilibre d'où naissent les échanges, ne peut se produire quand l'équilibre de tout repos engendre l'inertie.

C'est d'une organisation délicate de déséquilibres que l'équilibre tire son charme. Un visage parfait le démontre lorsqu'on le dédouble et qu'on le reforme de ses deux côtés gauches. Il devient grotesque." (36)

Cette psychologie nous invite à favoriser chez nos frères leur désir

d'individualisation stylisée qui répondra aux impératifs de l'invisible divinité. C'est pour cela que l'appel à la Beauté chez Cocteau s'appuie sur nos instincts, mais ces instincts sont ceux de l'intuition. C'est pourquoi le seul style possible, c'est la pensée faite chair. Aussi l'énigme de Vladimir, à laquelle les caractères de Firmin Didot apportaient un tel prestige, dans l'appartement de Cocteau, "obstruait le reste et m'empêchait, dit-il, presque de me rendre compte que je descendais l'escalier et que je sortais de chez-moi. (37) Les harmoniques qu'elle éveillait en lui étaient celles de son oeuvre de poète inspiré: le rêve poétique, avec ses promesses et ses dangers, envahit la réalité. Remarquons que les caractères Didot, froids et sévères, caractérisés par la suppression totale de tout ce qui tenait à l'ancien tracé calligraphique, dans leur nudité, leur sécheresse et leur régularité de trait confirment la volonté de 'contour' qu'exprimait le mot d'ordre de Jacques Forestier: "Je flotte en moi-même. CA, je peux éviter." (A noter que Cocteau fait de ces caractères un élément de la civilisation à sauver des vandales.)

A la recherche du Potomak: (Le réalisme fantastique et le MOI)

Dans cette nouvelle partie de notre étude, nous nous rapprochons de l'objet de la recherche de l'oiseleur. En effet, le centre nerveux des pages que nous lisons n'est autre que le Potomak. Les pages précédentes présentaient en quelque sorte des événements 'périphériques': nous entrons maintenant dans le vif du sujet. Le rétrécissement du champ de vision sera maximum dans la salle de l'invisible où siège le Potomak. Nous ré-intégrerons d'abord l'appartement de la rue Vignon où Cocteau

préparait un piège pour saisir le Potomak. Puis nous accompagnerons l'oiseleur jusqu'à ce qu'il se retrouve en présence du Potomak. Enfin, nous ferons le bilan des connaissances acquises pendant cette quête poétique.

Nous voici revenus au point de départ de ce livre, c'est-à-dire autour de l'axe de la Madeleine. C'est par le moyen d'une association, d'une pirouette mentale que Cocteau se retrouve dans son appartement de la rue Vignon. Il écoute à la radio le service funéraire d'Anna de Noailles. (1933) Du conte, nous sommes passés à la comtesse. Ainsi s'enfilent contre toute logique, les souvenirs que le Destin nous livre dans les labyrinthes de l'enfer où Ariane nous sert de guide. Un dernier rajustement temporel: dernier recul. Le poète se retrouve en 1931, année où il s'installait rue Vignon dans l'endroit le plus hanté (avec l'Hôtel Welcome) où il lui ait été donné de vivre. Dans la Difficulté d'Etre, il allait renchériser sur l'aspect insolite de cet appartement:

"il y avait de la houle et du feu. [...] Une foule d'ombres vous étayait [...] Ces gens de l'invisible étaient à ma charge. Ils s'occupaient du service, chauffaient le drame juste ce qu'il faut. Il en éclatait d'atroces. Le vide faisait alors de tels remous qu'on s'accrochait à quelque épave. Mais ma troupe entrait en ligne, étouffait les flammes, piétinait les braises.

Et le calme lui-même, une fois revenu, avait l'air de Phèdre, assise dans son fauteuil." (38)

L'oiseleur avait fait de cette chambre un lieu privilégié d'attente. Tel le bureau central des phénomènes qu'il était devenu dans le premier Potomak, il attendait de recevoir des ondes de l'invisible Potomak. Ce travail de l'âme ou de l'esprit, il l'exprime par des images concrètes

selon son habitude. Il s'était fait araignée comme Elisabeth dans les Enfants terribles; les thèmes favoris du marin et de l'acrobate ré-apparaissent: "Il secrétait, par suite de certains jeûnes, une sorte de fil d'ondes qu'il nouait, gréait et arrimait au vide comme les échelles des gymnastes." (39) Mais la chambre elle-même, "sous les combles," "en pleine mer," avec ses "housses d'ombre" et ses "rideaux rouges" reproduit la chambre éthérée de Paul et Elisabeth où ils tiraient le miel de leurs expériences et de leurs aventures dans le monde du dehors. Les nouvelles fausses "devenaient vraies dans la chambre encombrée d'un nuage et d'objets inconnus." (40) La vérité de l'âme, éclosé en lieu clos, est le contraire du réel: les objets réels servent le poète, de la même façon que les objets dans un kaléidoscope servent à créer des combinaisons infinies. Que retrouvait-on dans cette chambre? Une représentation d'Oedipe et du Sphinx (en voir la photo p. 86 dans le livre de Roger Lannes): le théâtre grec a présenté des problèmes où Cocteau a trouvé sa part de vérité et qui ont des retentissements (au sens où Bachelard emploie ce mot) qu'ont étudiés bien qu'imparfaitement Freud et la psychologie des profondeurs. Des mains et des têtes coupées: de quel carnage s'agit-il? Des ardoises qu'étoilaient des signes de craie: l'étoile, symbole d'une présence, d'un idéal à atteindre mais qu'il faut incarner (l'ardoise). Les femmes rendaient un culte dans cette chambre et apportaient des 'offrandes': des fleurs artificielles, un chapeau neuf. La vie et la poésie nouaient, nous apprend-on, des combinaisons insolites: l'oiseleur tentait le hasard, cherchait des solutions où elles seraient le moins attendues. Cette légèreté qu'il recherche le tient près de la frivolité qu'il faut éviter. Il n'a pas toujours su reconnaître la frontière qui les sépare.

(Cocteau s'en est d'ailleurs excusé dans La Difficulté d'Etre.)

C'est l'Amour des femmes, d'une femme (?) qui a mis un terme à son entreprise. Il nous confie, selon sa méthode qui consiste à cacher sous la table les événements les plus graves, sa liaison avec Natalie Paley. Jean-Jacques Khim et Elisabeth Sprigge, dans leur excellente biographie, ont apporté sur cette liaison des détails intéressants. Il faut aussi lire Francis Steegmuller sur Cocteau. Nous nous contenterons ici de préciser, pour satisfaire ceux que passionnent les récits à clef, que la princesse Fafner cache Natalie, que le peintre Barbe n'est autre que Christian Bérard et que Marie-Laure de Nailles (41) servit de modèle à la vicomtesse Méduse (la gifle serait authentique). A ce sujet, Cocteau s'excuse, en fin de livre, d'avoir imprimé les véritables noms des personnages. Ce n'est là qu'un autre de ces paradoxes apparents sous lesquels Cocteau cache ses sentiments. La vicomtesse Méduse combine à son nom de monstre mythologique le ridicule de son hérédité: elle est née Radodla. D'ailleurs, sa jalousie et ses scènes (que Cocteau caricature sans pitié) annoncent ces autres termes: ménades et bacchantes. Même la femme aimée n'échappe pas à l'ironie: elle porte un nom de dragon, celui que Siegfried vainquit et que Cocteau avait évoqué au sujet de la première guerre mondiale:

"Le soir, à quelques mètres, j'ai entendu / le silence de Fafner / bourré d'électriciens, de machinistes." (42) Faut-il rappeler que pour Cocteau, la femme-mère est dévoratrice. Ce sont les femmes, à la fin, qui feront éclater la tempête des passions et qui saccageront l'ombre où l'oiseleur avait tissé avec tant d'attention son piège à Potomak. La dernière image de la femme dans ce court récit à clef est celle de la baronne d'Ur, éprise de ruines, venant ramasser les vestiges d'une chambre dévastée.

Et pourquoi ce désastre, certes coûteux pour l'oiseleur puisque la tentative d'appriivoiser la femme se solde par l'échec? Parce que, la princesse et, par-delà la princesse, la femme, même lorsqu'elle a l'âme haute, n'en reste pas moins coquette. C'est cette coquetterie qui lui inspire l'horreur d'avoir des enfants. (Cocteau avait cru Natalie enceinte de lui et l'avait accusée d'être allée se faire avorter en Suisse.) La femme ne veut plus "se plier au rôle subalterne et à l'esclavage", comme l'ordonne la Nature. Quand Cocteau écrit: "La femme orientale est un ustensile et qui se déforme à l'usage," il pense au rôle de mère auquel est appelée la femme et il indique la noblesse qu'il y a à servir par son corps. Il récuse l'idéal de stérilité qui consiste à grouper des amants et à "promener un cercle de feu dramatique." Mais il y a aussi la contrepartie de cette idée de la femme. Cocteau signale: "L'homme oriental est un objet d'art. Il enroule son turban éclatant". (43) Nous craignons que ce dernier commentaire ne fasse retrouver pour l'homme cette coquetterie que l'écrivain récuse chez la femme. Cette frivolité guette Jean Cocteau. Pour conclure, nous retiendrons cette idée principale. Jean Cocteau n'a pas dépassé une crainte de la femme-mère qui peut refuser la vie à l'enfant-mâle qu'elle porte. Cet échec de l'amour hétérosexuel amènera un désenchantement par rapport à l'amour physique. D'autre part, cette aventure eut sur l'oeuvre une influence durable. Natalie était russe. Jocaste dans la Machine infernale, a l'accent slave. L'héroïne de l'Eternel Retour s'appellera Natalie. Et plus tard, dans le film Orphée, l'envoyée du royaume des morts se nommera la Princesse. Natalie était une Romanov, nièce du tsar Nicolas II.

Puis Jean l'Oiseleur réintègre le présent. De retour place de la Madeleine, il cherche en vain la cave du Potomak. Il constate des ravages et des massacres sauvages: "Les Parisiens avaient remplacé le style humain par le style inhumain." (44) De quel style humain s'agit-il? Cocteau regrette "les théâtres et les cafés rouge et or où circulaient le sang, la fortune et la douceur de vivre." (45) Evocation d'une époque où la noblesse et l'argent entretenaient des sentiments élevés chez une classe de dilettantes, où Cocteau incarnait sa vision de la tragédie antique: drame (sang, mort), destin et générosité des caractères (fortune), élégance morale (douceur de vivre): rappelons ce mot de Cyrano: "Moi, c'est moralement que j'ai mes élégances." En effet, c'est bien de la belle époque qu'il s'agit, théâtrale par excellence (avec Sarah Bernhardt, de Max, Rostand), haute en couleur, prestigieuse par son faste et son luxe, et payant d'audace ses excès, de cette époque qui survécut à la guerre en dépit des inquiétudes et des menaces réelles que celle-ci avait soulevées. Cocteau l'avait déjà évoquée dans les Portraits-souvenir en 1935, il lui fait ici ses adieux, non sans en garder la nostalgie. Le style inhumain qui s'impose, quel est-il? Cocteau constate un désir (?) de mort - on construit des nécropoles - un effrittement de la personnalité: "Les éclairages au néant décomposent les faces." (46) Les crimes d'amour n'entraînent plus que la mort de femmes de cire. L'homme, ayant perdu son visage, est absent du drame qui se joue "sous une lumière d'éclipse." (47) Mais c'est la Nature même qui souffre et est malade puisque les 'jeunes arbres', la jeunesse et l'avenir, ne portent plus de fruit. C'est là le symbole de la jeune génération désœuvrée et désorientée. La menace qui

pesait sur les Mortimer dans le premier Potomak s'est réalisée: en effet, ces représentants de la belle époque ont été atteints par les Eugènes qui, depuis, se sont glissés sous la trame des événements. Ou, si l'on veut, la bête est sortie du conte.

Le drame est plus profond: il ne s'agit pas seulement de la foi en l'homme, il s'agit de la foi en Dieu. Car il n'y a plus de cave et plus de Potomak. Où est-il passé? Les vingt ans de recherche ont conduit Cocteau sur bien des routes singulières, celles du tour du monde: Mon Premier Voyage à l'occasion du centenaire de Jules Verne, - de l'opium et de l'aventure du catholicisme (voir notre chapitre sur Le Livre Blanc et relire la Lettre à Maritain ainsi que la réponse de celui-ci). Cette dernière avait failli le mettre "face à face avec Dieu". (48) En effet, Cocteau espérait trouver un ordre du mystère en Dieu, ou, si l'on préfère, une garantie que les ordres que reçoit le poète viennent de Dieu. Cette tentative avait échoué et Cocteau restait sans remède à son inquiétude. C'est la phrase de Renan qui revient alors à Cocteau: "Il se pourrait que la vérité fût triste." Non pas que Cocteau, ait cessé de croire à l'invisible. Mais à quel invisible? Cocteau écrit: "Dieu est une hiérarchie sans fin." (49) faisant ainsi écho à la Machine infernale (1932) qui donnait aux dieux leurs dieux. Ainsi le mystère succède aux mystères, et celui qui donne les ordres, révèle Orphée (1950), n'habite nulle part. Dieu reste inaccessible et la Princesse, dans Orphée, précise que dans son monde on n'émeut personne et qu'on va de tribunal en tribunal. (50) Il faut aussi tenir compte des contrôles exercés sur les contacts d'un échelon à l'autre: chaque Dieu a son Dieu qui le punit parce qu'il en

redoute un autre. C'est là une hiérarchie de la peur. Car si Dieu se laisse voir, il meurt puni pour s'être laissé voir. C'est de cette façon que les dieux cruels agissent: c'est ce que Cocteau a nommé le destin extérieur et qui peut entraîner notre mort. Eurydice dans la pièce Orphée de 1925, découvre l'ange en Heurtebise: "L'espace d'une seconde je vous ai vu atroce comme un accident et beau comme l'arc-en-ciel," (51) rapprochant ainsi de l'ange la lumière pourpre et la colonne de nuances indescriptibles que virent les hommes d'équipage de la superforteresse américaine après avoir lancé la première bombe atomique.

Les vingt ans de recherche du Potomak ont causé au poète bien des ennuis avec la Police. Il évoque une descente de la police lors qu'il fumait l'opium. (Cette descente date probablement de décembre 1934 et non de 1937 chez Mme Coula-Ropa.) Il rappelle les incidents entourant les représentations de la pièce qu'il avait écrite pour Jean Marais et Yvonne de Bray: Les Parents terribles. Le Conseil municipal de Paris avait interdit la pièce parce qu'elle était, note Cocteau avec esprit, "une excitation des majeurs à la débauche." (52) La pièce allait être reprise aussitôt aux Bouffes-Parisiens où elle connut un énorme succès public, malgré les réticences de la presse. Ces démêlés avec l'Etat rapprochent notre poète d'une de ses héroïnes préférées, Antigone. Comme elle, il peut à tout moment être arrêté et c'est, en effet, à une circonstance de ce genre qu'il nous fait croire un instant. Comme il allait quitter le marché aux fleurs, une main se posa sur son épaule. "Vous connaissez tous, écrit-il, ce crabe qui boise les suspects et le mot qui accompagne ses pinces: "Vous êtes fait". (53) Aussitot, il dissipe nos craintes;

c'est une main amie, la main d'Alfred.

C'est par cet effet dramatique saisissant que Cocteau présente Alfred. Le frisson que nous avons ressenti éveille notre attention. Car cette rencontre est capitale. Alfred est l'auteur de l'énigme de Vladimir. Alfred connaît le chemin qui mène au Potomak. Ce trajet sera parcouru en deux étapes. D'abord, Alfred qui a l'aspect de Minerve surprise en train de se changer en Mentor, entraînera l'oiseleur jusqu'au tabernacle. Puis, ayant franchi le seuil de celui-ci à l'aide d'une clef Yale (symbole de l'entrée dans le domaine intérieur), Alfred conduira l'oiseleur jusque dans la salle de l'invisible (le Saint des Saints du temple que nous sommes).

La rencontre d'Alfred plonge l'oiseleur dans un univers de vaudeville, "véritables cauchemars de théâtre où le destin embrouille son fil et précipite les acteurs de salon en salon et de fiacre en fiacre." (54) C'est que le temps a cessé d'obéir à un ordre linéaire et qu'Alfred a le pouvoir de voyager dans le temps. Comment cela est-il possible?

Alors je me retrouvai sur une autre face du temps. Il m'arrivait que des minutes se superposassent ou s'épaississent, comme un coup d'épingle traverse l'épaisseur des pliures et étoile ensuite de place en place, la feuille ouverte de papier. (55)

Si cette explication vous semble obscure, prenez une feuille de papier, pliez-la en accordéon, resserrez les pliures et trouez-les avec une épingle en ne faisant qu'un seul trou. Ouvrez la feuille, vous constaterez que l'unique trou étoile toutes les pliures. Ainsi on passe d'une pliure à l'autre, le temps n'existe pas, il n'est que jeu de perspective. C'est pourquoi, au moment du procès de l'oiseleur, le spectacle diurne et le spectacle nocturne se déroulent côte à côte.

C'est ainsi que pendant la première étape du voyage, l'oiseleur, entraîné par Alfred comme Alice poursuivant le lapin, nous livre une série d'instantanés qui sont autant de bribes ou de prolongements du conte d'Alfred. Considérons quelques-unes des rencontres qu'on y fait. Il y a Mathéus qui préparait avec ses aides cinquante-sept bols sur lesquels ils devaient tous promener un doigt frotté d'une tranche de citron, en une musique qui évoque le sifflet d'ange qui précéda immédiatement l'apparition du premier Eugène (voir le premier Potomak). Ce musicien chef d'orchestre, qui préfère habiter les greniers où les enfants trouvent les plaisirs de la découverte d'eux-mêmes (noter le symbolisme du grenier), connaît l'angoisse d'exister, car il sait le pouvoir créateur de la parole capable de tirer du vide une existence: il sait n'exister que par les lignes qui lui sont consacrées. De plus, cette musique céleste semble être le signe qu'on passe du côté de l'invisible. Il y a Ariane-la-Chauve qui possède des réflexes pour n'importe quelle circonstance. Elle connaît la logique qu'elle a apprise: elle veut qu'on se plie à l'usage. Elle représente une perte d'individualité, une fausseté psychologique qui cherche à se donner bonne conscience. C'est ce que signifie cette perruque qu'elle s'arrache en enlevant sa couronne. Alors elle n'a plus d'autre recours que la folie. En face d'Ariane, Cocteau a esquissé en quelques traits le portrait de Tiptyp l'ambassadeur d'Angleterre: cet homme avait une richesse si grande qu'elle lui donnait de la poésie et portait son regard au loin, sur la ligne d'horizon d'une mer de bêtise. En effet, cet homme est au-dessus de la bêtise; il a le sens de l'humour et sa richesse est de l'esprit. Il représente l'être libre et léger, libéré de la "mer de bêtise" que constituent les idées reçues et les carcans

moraux. Il est, selon le mot de Micheline Meunier, un être dialectique, et doué de raison (56). Il y a encore la baronne Hermine qui défie les convenances et interroge le prince Agraphe qui ne sait pas répondre. Saura-t-il créer un précédent? Mais créer un précédent pour un prince exige un lit de justice. C'est ainsi qu'en rajeunissant un lieu commun Cocteau accule Agraphe à une impasse logique. Pour se ressaisir le prince devra sortir des habitudes et se recréer spirituellement. Ces images éphémères sont autant de représentations concrètes de la morale que Cocteau préconise.

Un autre épisode retient notre attention. C'est le procès de la toile-piège qui donne lieu à la disparition de l'oiseleur. Le procès serait-il le moyen que le Destin emploie pour déterminer ce que l'oiseleur a appris sur la mort et l'invisible? En effet, les chefs d'accusation supposent une connaissance des angles et des perspectives par lesquels la mort est approchée. Ainsi ce procès est le risque que courent tous ceux qui traquent l'invisible et dérangent les anges. Mais ce procès comportait déjà la sentence. L'oiseleur n'était-il pas debout sur une estrade placée à l'endroit de l'ancienne guillotine évoquée dès le début du livre? Une question: l'oiseleur échapperait-il à la sentence? Chacun se demandait s'il se ferait aider par les anges. En effet, les anges pavoisés de parfums et d'arcs-en-ciel, étaient apparus et grandissaient à vue d'oeil. Les proportions géantes de leur nudité les empêchaient d'être immodestes. Les enfants se les montraient du doigt, ce qui signifie que la différence d'échelle ne les empêchaient pas de voir; mais les mères, elles, restaient aveugles. Il faut y voir une preuve de la pureté du regard de l'enfant ainsi que du fait que notre morale est limitée à nos dimensions. Au-delà, tout est permis. Mais enfin tout

ce spectacle n'est qu'une diversion. Rappelez-vous la tentative d'évasion du roi Charles dans Vingt ans après de Dumas: relisez Cocteau. Il y a une formule à répéter: Athos, Porthos, Aramis et un mot à ajouter: Remember, ce mot même que le roi donne pour signal au bourreau. Il faut aussi nouer le mouchoir de la reine par le coin du chiffre. L'oeuvre n'est-elle pas un chiffre qu'il faut dénouer? Et la disparition s'opère d'un coup. La foule restera déçue de ne pas l'avoir vue disparaître: "le vrai trop simple déçoit toujours." (57) Cette disparition de l'oiseleur n'est qu'une répétition par laquelle le poète se prépare à sa disparition finale, celle où il abandonnera son corps de chair pour n'être plus que l'oeuvre qui est son vrai visage.

Par cette disparition, l'oiseleur avait rejoint Alfred et l'avait suivi dans les méandres du temps et de la fiction. Nous le retrouvons maintenant devant le tabernacle, dans l'église de la Madeleine, où il n'était pas revenu depuis 1926. Il est aussitôt assailli par les souvenirs; Mme de Guermantes, l'organiste,... Alfred le sauve de cette "eau perfide et frivole" (58): il ouvre le tabernacle avec une clef Yale du nom de son inventeur et l'y fait entrer. Un ascenseur a tôt fait de les conduire au Musée de la Découverte, situé tout en bas, sous le cabinet de toilette du pape, la penderie du pape, la lingerie du pape, la papeterie du pape. La quête du Potomak, le chemin du poète recoupe celui de la religion catholique. Même cette image suggère que le poète travaille en archéologue à découvrir des secrets initiatiques analogues à ceux que recèlent les caves du Vatican. Tout en bas, l'ascenseur les dépose dans un couloir aux parois blanches: un couloir de clinique ou de prison. C'est dans ce

couloir qu'Alfred conduit l'oiseleur, comme Virgile Dante à travers le monde infernal, sur la toile d'Eugène Delacroix. Cocteau inspecte son propre enfer, sa propre nuit, ce qu'il a si volontairement laissé dans l'ombre. Il y découvre des corridors vides, livides et des portes innombrables. On n'a jamais fini d'explorer les chambres secrètes de notre âme profonde; ces portes sont le symbole de tout ce qui reste caché et encore à découvrir en nous. Alfred et Cocteau (l'oiseleur) entrent dans la salle de l'invisible. Sur une estrade, un vide traversé de spasmes. A un coup au coeur, Cocteau reconnaît le Potomak.

La quête de l'oiseleur est terminée. Mais il n'en ressent aucune joie, plutôt une profonde déception. Il trahit son secret: "Etait-ce là l'objet de mes recherches? Etait-ce là l'objet de ma détresse? Etait-ce là l'objet de mon espoir?" (59) Ce monstre mâchonnant du songe, ce paquet de vide, ce cyclone immobile, c'est bien le Potomak. Alors pourquoi Cocteau ne pense-t-il plus qu'à courir et qu'à rentrer chez lui? Quelle découverte a pu le précipiter ainsi hors de la salle de l'invisible? L'anecdote des haut-parleurs (60) prend figure d'oracle: c'est par les êtres qui nous sont chers que le Destin nous perd. La tragédie intime dont nous sommes témoins repète celle d'Oedipe. La surface laiteuse des murs évoque la mère; c'est, dans Orphée, dans cette même lumière laiteuse que la Mort rend visite à Eurydice dans sa chambre. Oedipe se retrouve à nouveau devant le Sphinx qui, voulant l'aider, ne l'en condamne que plus sûrement. (On aura remarqué, nous l'espérons, l'insistance que nous avons placée sur l'énigme que l'oiseleur (Cocteau) cherche à résoudre, ainsi que les allusions à l'épouse-mère et au Sphinx.) Nous sommes

toujours à Thèbes. C'est bien une machine infernale que cet amour qui le pousse vers sa mère et elle vers lui. Une des deux dames élégantes dans la salle de l'invisible prononce des paroles que nous devons porter au compte de Jean Cocteau: "On expose dans cette salle mes fantômes habituels. Des fantômes dont j'ai l'habitude. Quand j'étais petite, je lisais Freud en cachette. (...) Je me croyais éprise de papa." Ainsi que ce cri: "Pauvre papa! [...] Je déteste les souvenirs." (61) Cocteau a d'ailleurs fait cette autre confession plus tard:

"En ce qui concerne le complexe d'Oedipe, Freud coïnciderait presque avec notre ligne (nuit humaine qui nous pousse dans un piège sous prétexte d'en éviter un autre), si Sophocle n'avait pas cru au destin extérieur. (62)

C'est là le sens de la représentation d'Oedipe et du Sphinx dans l'appartement des énigmes. C'est là la raison profonde qui poussait les autorités à interdire la pièce des Parents terribles qui raconte l'histoire d'une mère attachée à son fils par le cordon ombilical. Mais Oedipe ne saurait être détourné qu'il ne sache une vérité qui crève les yeux. Et lumière est faite: Cocteau sait maintenant ce qui se trouve au fond de la Piscine mystérieuse de cet hôtel borgne qu'il suggère à Alfred d'aller voir.

Jean Cocteau n'avait jamais auparavant avoué (et découvert) aussi clairement et sans déguisement les sources illicites de son inspiration. Au terme de sa quête du Graal (on se souviendra de Parsifal et des dessins du premier Potomak), il constate que l'affection qui l'a attachée à sa mère et qui est la cause directe de sa tragédie intime et la cause indirecte de sa vocation de poète puisque le poète transcende son drame

et le fuit en s'identifiant au mythe, il se rend compte que l'amour maternel a tué en lui la possibilité d'un amour heureux et lui a rendu la femme ennemie. Brosse nous apprend qu'il se détourne alors de la sexualité et qu'il s'éloigne de sa mère. En effet, c'est à cette date (1939-40) que Cocteau se libère de la "zone" de la Madeleine et qu'il quitte définitivement le logis de sa mère en s'installant au 36 de la rue de Montpensier. Sa mère n'est plus, écrit Jacques Brosse, "qu'une vieille femme qui attend la mort." (63) Après la Fin du Potomak et en dépit de la flamme sexuelle que représente la Cadence, Cocteau prend des distances vis-à-vis l'amour physique: le poème Clinique (1941), qui évoque les parois blanches du Musée de la Découverte, contient ce cri: "L'amour, n'en parlons plus, car c'était du joli!" (64) Dans la Difficulté d'être, Cocteau, plus objectif, écrit:

"j'estime qu'à partir d'un certain âge ces choses-là ne sont que turpitudes, ne permettant pas l'échange et deviennent pareillement risibles, qu'il s'agisse d'un sexe ou de l'autre. (65)

Mais il y a pis encore. L'inspiration profonde l'a quitté depuis Opéra (1927). L'emprise maternelle ne lui livre plus qu'un horizon dévasté: la source est tarie. La Poésie n'agit plus. L'excrément, celui qui sert de pendentif à la dame élégante de la Salle de l'invisible, n'est plus transmuté. Les Selles du Potomak ne s'envolent plus comme des bulles légères. Le Rêve n'est plus qu'un mauvais rêve. Un texte de Cocteau, écrit beaucoup plus tard, précise ce point:

Les actes du rêve ne sont pas valables dans la veille et les actes de la veille ne sont valables dans le rêve que parce qu'il possède la faculté digestive d'en faire des excréments. Dans le monde du sommeil, ces excréments ne nous apparaissent pas comme tels et leur chimie nous intéresse, nous amuse ou nous épouvante. Mais transportés dans la veille qui ne possède pas cette faculté digestive, les actes du rêve nous barbouilleraient la vie et nous la rendraient irrespirable. (66)

En effet, à la suite de sa découverte, le monde de Cocteau un moment lui apparaît irrespirable. Comme Jacques Forestier, "sur le plus propre de ses souvenirs, il venait de trouver une tache." (67) Le Destin extérieur double le drame intime. Les amoureux dans leur amour même, collaborent au rythme cruel de la grande machine qu'est la Nature.

Leur baiser n'est que l'affaiblissement de la succion du vampire, un rite figurant l'acte de s'appropriier le sang de la personne aimée, d'en faire l'échange.

Ce désir du sang d'autrui s'exprime encore davantage lorsque les livres sucent la peau au point de former une ventouse, d'y attirer le sang et d'y marquer un bleu, tache qui ajoute l'exhibitionnisme au vampirisme. Cette tache proclame que la personne qui la porte, d'habitude au cou, est la proie d'un être qui l'aime au point de vouloir lui arracher son essence pour la mêler à la sienne." (68)

L'amour maternel est de nature vampirique. Nous avons constaté le refus d'un amour physique de cette nature. Les échanges que l'écrivain cherchait dans l'amour ne lui semblent plus possibles après 1939. Psychologiquement, les pages que nous venons de commenter ramènent notre auteur au drame de Jacques Forestier, qui est le drame d'un jeune garçon de onze ans, de Cocteau devant Dargelos, de Cocteau amoureux et dont la mère dit: non, d'une jeune homme dont la sexualité est ambiguë. Dans la Fin du Potomak, la salle de l'invisible n'a pas résolu le problème. La solution envisagée est la même que celle de Jacques Forestier: le suicide. N'est-ce pas se suicider que d'espérer que l'étoile Absinthe tombe sur la terre, qu'on entende jouer des trompettes, et que règne le grand chaos universel? Mais même un geste de ce genre est récupéré par le Destin. Détruire et se détruire n'est pas autre chose que subir le châtimeut. Ce châtimeut, par lequel d'ailleurs s'accomplit une purification, se

réalise dans le sang et le carnage. C'est la punition que les Dieux envoient à Thèbes; c'est le carnage intime qu'annonçaient les mains et les têtes coupées de l'appartement de l'oiseleur. Cette désolation de l'oiseleur est décrétée par les Dieux. Réaffirmons le: le destin extérieur de Sophocle double les profondeurs fouillées par Freud.

La Planche de salut de la Poésie

Il importe de s'évader de cette prison. La poésie répond à cette nécessité: c'est auprès de Persicaire que l'oiseleur reprend pied. Il nous reste à montrer comment s'est accompli le redressement qu'affirme une réflexion de l'oiseleur:

...d'où vient cette légèreté, cette liberté, cette liberté qui ne correspondait pas à ma déception?
 Cette estrade me laissait du vide, mais du vide sans amertume, du vide "à remplir". (69)

Ce progrès moral qui consiste à dominer ses sentiments, à se bronzer, puisque s'attendrir embrouille l'âme, nous conduira par-delà Oedipe vers Orphée et même jusqu'à Dionysos. Ces mythes successifs déterminent les identifications successives du poète en sa recherche. Ce qui n'empêche pas ces identifications d'être toutes valables en même temps, puisqu'elles le sont selon que l'on considère la vérité, la poésie, le progrès moral.

Dans la partie précédente, nous avons explicité les données de la quête de l'oiseleur en fonction du mythe oedipien. Il convient de voir quels prolongements les données du conflit originel peuvent avoir pour le poète. Par la Poésie, Cocteau transcende la relation naturelle de l'amour vampirique: Elisabeth et Paul, au-delà de la mort, célèbrent des noces éternelles. L'oeuvre de poésie offre à l'homme des possibilités

de se transfigurer et de se fuir dans le mythe, de devenir par ce stratagème culture et non nature. Mais l'oeuvre ainsi créé n'est pas moins exigeant que la femme ou la mère. C'est le mérite de Jean-Marie Magnan d'avoir insisté sur la participation physique que Cocteau apporte à son oeuvre, que celui-ci exige comme son dû, et que le poète semble considérer comme une preuve de sa validité, sinon de sa réussite. Cette vérité du poète s'exprime par la lutte - jusqu'à ce que mort s'ensuive - du poète et de l'oeuvre. En effet, l'oeuvre succède à la mère, à cette mère qui domine, c'est-à-dire à cette mère qui se virilise et ainsi féminise son fils. Plus haut, Cocteau ne considérerait-il pas l'homme oriental comme un objet d'art, ne souhaitait-il pas un renversement des rôles? (Au lecteur que cette question intéresse et que notre étude laisserait sur sa faim, nous suggérons de lire et de méditer La Corrida du 1er mai.) En effet, rappelons qu'en tout homme (en toute femme aussi) s'affrontent un homme et une femme. Selon que l'un ou l'autre domine, l'être humain se virilise ou se féminise. Cette économie psychologique d'éléments contraires réapparaît dans le rapport du poète et de son oeuvre. Ce sont ces rapports que Persicaire explique à l'oiseleur:

Cet oeuvre vous déteste et vous dévore. Il veut vivre et veut vivre sans vous. Il est impossible qu'un homme et un oeuvre puissent vivre côte à côte. Un homme et une oeuvre, passe encore. Ils se disputent, se jalouent et parviennent à vivre ensemble. Mais un homme et un oeuvre point. C'est une question de sexe. Une oeuvre est femme. Un oeuvre est homme. C'est presque aussi simple à comprendre que le mystère de la Sainte-Trinité. (70)

Il s'ensuit que l'homme s'effacera éventuellement devant le poète et devant l'oeuvre qui est ce poète. Ainsi le poète, solitaire, se dévore sur place. C'est pourquoi tout vrai poète est posthume; tant que l'homme

vit, l'oeuvre n'a pas terminé son travail de manducation; cet homme lui-même n'est pas encore entièrement poétisé car la Poésie est l'envers de notre réalité. L'homme-poète s'échange contre sa Mort. Cette méthode produit l'invisibilité puisque l'oeuvre qui s'élabore ne saurait être vue avant que l'homme ne disparaisse. C'est dire, plus simplement, que le personnage cache l'oeuvre ou encore que, le personnage vivant, on ne sait regarder l'oeuvre. Cocteau avait d'ailleurs remarqué qu'à distance, d'Amérique par exemple, il semblait que son oeuvre fût mieux comprise. Sans doute parce que lui, on le voyait moins. Ce serait alors donner raison à Persicaire: "Cent ans après votre mort, vous vous reposerez, fortune faite." (71)

Oedipe est devenu Orphée. C'est Orphée qui scrute sa nuit, qui descend dans l'enfer intime. Car, chacun le sait, Orphée correspond au mythe du poète qui ne saurait vivre sans son imagination créatrice. N'est-ce pas la recherche angoissée de son imagination créatrice, autrement dit, des sources de l'inspiration, qui conduit l'oiseleur dans la salle de l'invisible? Mais notre poète, comme Orphée, guette des mystères interdits à tout être humain. Il découvre les pièges qui attendent l'âme après la mort. Ces découvertes font peser sur lui une angoisse mortelle. H. Poincaré, dans le premier Potomak, était exécuté par la police de l'inconnu; ceux qui s'aventurent "dans ce que l'homme appelle le vide dont la faune et la flore restent à découvrir [sont] condamnés par quelque tribunal invisible" (72). Orphée, selon une tradition, aurait été tué par Zeus, d'un coup de foudre, pour avoir fait des révélations mystiques aux initiés de ses mystères. En effet, le mythe d'Orphée, un des plus obscurs et les plus chargés de symbolisme de la mythologie hellénique, a exercé une

influence certaine sur le christianisme primitif, influence d'ailleurs attestée par l'iconographie chrétienne. Cocteau, dans ses livres, ne cesse d'interroger la Bible (voir le Secret Professionnel sur la cabale), le Christ (cf. les notes dans Fin du Potomak). Persicaire commente ainsi la disparition du Potomak: "l'Eglise est très forte. Elle a enfermé Dieu dans un triangle une fois pour toutes et cerné d'un contour ses mystères, comme ses vitraux." (73) Le contour protège contre l'invisible, on ne doit pas laisser ce dernier libre d'agir. Il faut limiter les dégâts et les risques. Il n'est peut-être pas inutile de noter qu'Orphée, par sa poésie, devint le maître des créatures, charmant les animaux, les plantes, les pierres même et que parfois on lui donnait Apollon pour père. Cette maîtrise de la Vie est l'objet de toute recherche poétique: elle rend possible la liberté. Un dernier élément se raccroche à la situation de l'oiseleur évoquée par Cocteau. Le piège de l'oiseleur est détruit par les ménades et les bacchantes. Celles-ci, raconte Eschyle, tuèrent Orphée lors d'une orgie bacchique parce qu'il rendait un culte à Apollon et non à Dionysos. On disait aussi d'Orphée qu'il ne voulait plus avoir de commerce avec les femmes, qu'il s'entourait de jeunes gens et qu'il avait inventé la pédérastie. (Cocteau a toujours refusé ce mot de pédérastie, opposant une morale éducative à la pédérastie d'un Gide par exemple).

Dans les deux sections de son livre, qui s'intitulent "L'appartement des énigmes," Jean Cocteau laisse la parole à Persicaire (Raymond Radiguet). Il nous donne là un exemple de sa morale éducative. La suite des idées présentées respecte un ordre interne car le but de Persicaire (et de Cocteau qui se remémore ses conseils) est de redonner confiance, de faire retrouver la légèreté. D'abord il indique comment le mécanisme du

rêve rend supportables certaines frivolités; puis il reprend la question des énigmes en indiquant comment survivent les poètes. Cette première partie se termine avec la boule de cristal, "stade suprême avant l'invisibilité." (74) La suite de l'Appartement des énigmes fait la synthèse de ce qu'est le poète en un admirable poème et se termine sur quelques frivolités de l'oiseleur qui indiquent que celui-ci, à nouveau, sait rire et ironiser. En une série de paragraphes, nous allons maintenant faire ressortir la structure et les articulations essentielles de la réflexion de l'oiseleur; nous traiterons tour à tour de la création littéraire, de l'inspiration, des énigmes. Nous nous arrêterons, en ce qui concerne ces dernières, sur trois d'entre elles: la boule de cristal, le poème de Fabius Montagne et le cas des atrocités sacrées ou des contrastes sacrilèges.

La réflexion débute par des considérations sur le rêve. En effet, le rêve provoqué par la drogue--et en 39 Cocteau fumait à nouveau l'opium--comporte des enseignements. Il enseigne l'enchaînement inévitable et révèle l'illusion de la liberté. Il rappelle aussi à l'homme l'amertume de ses limites et lui fait découvrir les univers de la multiplicité. Par le rêve, l'homme se rend compte de l'élasticité du temps puisqu'il a rêvé à des mondes: il s'endort en entendant le début d'une phrase, et en se réveillant, en entend la fin. Le rêve du poète est analogue à ce rêve-là; comme Cocteau le répétera plus tard en parlant de nos limites: "l'étude de son mécanisme a souvent donné au poète le moyen de les vaincre, (...) de faire à la poésie un véhicule plus léger, plus rapide et plus neuf." (75) La Fin du Potomak parle d'un "mécanisme analogue à l'absurdité

fatale du rêve" (76) En effet, ce que le poète doit obtenir c'est une forme d'hypnose, une forme de disponibilité qui permettent de livrer "un rêve ouvert auquel chacun participe, où le libre arbitre n'a plus de part." (77) C'est dire que le sommeil du poète est éveillé; c'est de la sur-conscience, ou selon le mot de Baudelaire "la vision produite par une intense méditation, ou, dans les cerveaux moins fertiles, par un excitant artificiel." (78) On peut à ce sujet virer au compte de Cocteau ce que Claude Pichois disait de l'hygiène morale de Baudelaire: "introduire la mesure dans la démesure, tricher avec le dieu de paradis artificiels pour le rendre serf du poète." (79) Il faut tout de même rendre justice à Baudelaire et, du coup, à Cocteau en relevant ce jugement de Baudelaire: "L'homme n'est pas si abandonné, si privé de moyens honnêtes pour gagner le ciel, qu'il soit obligé d'invoquer la pharmacie et la sorcellerie." (80) Un dernier commentaire, qui précise les possibilités du rêve poétique et nous invite à espérer ainsi qu'à faire preuve de discernement. Le poète n'a pas de garanties dans sa recherche par le rêve: Proust, nous dit-on, "mélange les mensonges de l'homme qui raconte à l'imprudence de l'homme endormi." (81) Cocteau échapperait-il à ce danger? Faut-il pour cela refuser un oeuvre inspiré?

Le poète n'est justifié que par son inspiration. Il est véhicule de "forces occultes qui nous veulent passifs et cependant actifs et attentifs à leur assurer une configuration soumise à l'échelle humaine." (82) On comprend tout de suite la nécessité d'un contrôle qui s'exercera dans ce demi-sommeil, dans cette hypnose afin de maintenir l'équilibre nécessaire entre la transcendance et l'humain. Dans un sens, la poésie

se perd; dans l'autre, elle est incommunicable et ne donne plus d'hiéroglyphes. Cette conception est de 1952; on reconnaît le cheminement. En 1939, la discipline est plus diffuse, l'opium plus présent. Il s'agit d'user du mécanisme du rêve sans dormir, d'ouvrir la porte à l'inconscient (cela n'exclut pas le bagage pré-natal), aux "zones que notre paresse conserve incultes." (83) En effet,---Freud fut un pionnier dans ce domaine---, nous nous mentons à nous-mêmes, nous refoisons ce qui bouleverserait nos règles et notre mode de pensée. Le poète est celui qui fait s'écrouler les murs élevés par le rationalisme, qui s'écrie, avec Goethe: "Mehr Licht!" Car le poète éclaire ses ténèbres et recherche cet entre chien-et-loup de l'âme qui réserve des surprises. On ne découvre que soi-même: connais-toi toi-même. (L'homme n'est-il pas un microcosme?) Ce conseil effraie l'ange noir de la paresse qui se réveille; cet ange serait-il notre conscient, épouvanté par les risques qu'il est appelé à courir, ce conscient lié à nos dimensions humaines, l'âme de notre corps physique? Par rapport à cette volonté de connaissance, Goethe apparaît comme un maître: "il lui arrivait d'obtenir par exprès ce qui d'habitude ne résulte que de nos miasmes." (84) Force double de Goethe puisqu'il pouvait parfois commander l'inconscient et qu'il avait le courage de s'y aventurer. En effet, cet inconscient n'est pas nous, il est autre. Il profite de notre machine, "entraînant tout un dispositif d'égoïsme féroce et d'indifférence" (85) à ce que nous ressentons. Ce qui habite alors le poète ou peut-être l'effroi de notre âme physique (ce ne sont ici que des spéculations) lui donne un visage terrible de tueur. D'autre part, le poète habité est un assassin. Il tue du vide, de la mort en écrivant. Mathéus le savait et cela explique son angoisse. Le poète doit choisir; il ne peut rendre compte

de la multiplicité de l'invisible. Dès qu'il donne chair à quelque chose, il tue les innombrables combinaisons qui se cachent. Le rêve fait entrevoir les univers multiples: notre réalité est une.

L'énigme est le moyen idéal de faire passer la poésie. Mais une énigme ne doit pas être apparente. Si elle semble être une énigme, elle n'est que devinette. Il ne s'agit pas seulement de rechercher le pittoresque, d'éloigner un objet de son usage normal. Mais rien n'est très simple. Picasso a réussi un tour de force; ses énigmes ont l'air d'être des énigmes et le sont pourtant. Nerval rime des devinettes et son énigme commence après. L'énigme trompe l'oeil et trompe l'âme. Elle trouble, elle agit et accommode le monde autrement que le bon sens nous y oblige. Ainsi le dé de Picasso pipait les perspectives. Il dé-rangeait. Craignons d'être dérangés. Si notre machine se détraque; c'est la folie. Le poète boîte; il n'a pas perdu pied. Par l'énigme, les poètes morts tentent de survivre. (C'est cette possibilité de survie que Cocteau-Orphée offre à Cocteau-Oedipe.) La caractéristique de l'énigme est de retentir, d'éveiller des harmoniques, comme pour l'énigme de Vladimir. C'est de conduire à la multiplicité en multipliant les significations, les analogies. C'est d'être de l'infini dans du fini, de faire naître le Rêve. C'est pourquoi la houlette de berger grec de l'appartement des énigmes est semblable à l'oeil d'Alexandre, au profil casqué de Minerve... à la plume du toquet de Faust. Pour juger de l'authenticité du mystère, il faut "avoir l'oeil", l'oeil de l'esprit; il faut développer une lucidité supérieure, celle de la plante et de l'animal, apprendre à voir et à sentir avec l'esprit, développer ses sens spirituels.

La boule de cristal Ming étonne Persicaire. Cette boule prise dans la gueule d'un dragon à Pélin pose une énigme semblable à celle du Sphinx. Cocteau précise que la boule avait figuré la terre, que l'autre maintenant en Amérique figurait le soleil. Et le dragon la mordait ou allait l'avalier. A quoi aboutir? Le dragon tire son nom du grec drakon qui signifie regard pénétrant ou qui voit clair. Le dragon, dans la mythologie chinoise, est une figure ambiguë: destructeur et violent, il n'en joue pas moins un rôle essentiel quand il s'agit d'accorder des faveurs, que celles-ci soient du monde naturel ou surnaturel. Rappelons aussi que c'est le désir de l'eau qui l'avait poussé à assaillir le ciel où il s'était taillé un empire, jusqu'au moment où, par orgueil, il surestima ses forces. Pourtant, la mythologie chinoise ne parle pas de châtement. Ce dragon est semblable au Poète qui souffre d'angélisme. Quelle est l'énigme de cette boule de cristal Ming? La boule de cristal est un objet de divination: on pratiquait la cristallomancie en Egypte. Mais cette boule, dit Persicaire, est du vide qui se distingue. C'est une limpidité, une transparence avec un contour: elle donne une forme à l'invisible. Elle atteste la réussite de l'entreprise poétique: "J'ai donné le contour à des charmes informes" (86) Elle ressemble aux boules de neige de Dargelos. Mais la boule de neige de Dargelos se transforme en boule de noire de poison (ce qui n'empêche pas ce mal d'être un bien). La boule de cristal Ming est une goutte du lotus des temples. Comme le lotus germant sous l'eau et s'élevant à la surface où il pousse sa fleur, le Bouddha né dans un monde impur s'élève par la connaissance. En Egypte, les morts divinisés renaissaient des fleurs de lotus, évoluant dès lors dans un monde divin. Le lotus était aussi le symbole du soleil

de Horus. Ainsi la boule qui figurait la terre symbolise le soleil. Etrange transmutation ou transfiguration qu'accomplit la Poésie. Autre échange poétique de la terre au ciel, du visible à l'invisible, qui est l'entreprise même de la Poésie et dont la dialectique touche ceux que la Beauté a frappés au coeur. (Faut-il exclure de cette interprétation le vin de lotus qui apporte l'oubli et la paix dans le pays des "mangeurs de lotus" de l'Odyssée?)

Persicaire récite ensuite le poème: Le jeune arbre de Fabius Montagne. Persicaire situait ce poème au-dessus de la Tristesse d'Olympio qu'il tenait pour le poème-énigme par excellence. Et Cocteau, dans La Difficulté d'être, dans le chapitre intitulé: Du Gouvernement de l'âme écrit: "En vérité, je retourne aux lieux déserts de mes amours. Sous prétexte d'analyse, je me visite. C'est la tristesse d'Olympio." (87) Il faut relire et le poème de Hugo et le chapitre de Cocteau pour bien situer ce poème de Fabius Montagne. Sous prétexte d'analyse, Olympio se visite. Il est attristé par la fuite du temps et par l'impassibilité de la nature mais, par delà, le poème est celui d'une âme troublée qui cherche, en tenant une lampe (v. 161), qui désire savoir si l'urne conserve encore sa liqueur (v. 50), Le jeune Arbre décrit une angoisse de ce genre et décrit l'état d'attente du poète qui s'interroge sur l'innéité de son inspiration. Déjà en 1931-32 dans un poème: Cherchez Apollon, dédié à Natalie Paley, il avait décrit Apollon démoli par la foudre. (Pensait-il au sort d'Orphée?) Y a-t-il continuité entre ce poème et Le jeune Arbre? Nous ne saurions rien affirmer au-delà de certaines analogies en ce qui concerne le problème moral du poète (encore

Oedipe!) et certaines images d'immobilisme. Peut-être suffit-il de signaler que les deux poèmes s'apparentent à des dieux, Apollon et Dionysos, que Nietzsche a reconnus comme des contraires dont la réconciliation donna naissance à la tragédie grecque et que les deux poèmes peuvent représenter deux tentatives de solution d'un problème de défaillance de l'inspiration poétique. La première est plutôt un constat de désastre. La seconde illustre la formule du Secret Professionnel: "Ni aveugle, ni amer, voilà le pessimisme dionysien." (88) En effet, le poème de Fabius Montagne comporte des détails qui peuvent être interprétés comme des allusions au dieu grec de la végétation et de la génération. Dionysos ne s'appelle-t-il pas aussi Dentrithes, ce qui signifie: celui qui est de l'arbre? Ne l'assimile-t-on pas aussi à un bouc ou à un taureau? Dans le poème, ni bouc, ni taureau, mais un chevreuil aux bois naïfs et un aurige. Le chevreuil est de la même famille que le bouc et l'aurige (Coïncidence?) a laissé son nom à une étoile: Aurigae, qui a aussi pour nom: La Chèvre. Cette atténuation pourrait bien m'indiquer que le passage du Dionysos barbare au Dionysos grec dont les violences et les passions peuvent se gouverner, instaurant ainsi la mesure où il y a démesure. La forte sexualité du dieu demeure: l'arbre qui a l'air d'un chevreuil connaît les tourments de l'amour; des vers senseux décrivent ceux-ci: "La sève tourmentait ses membres amoureux". "Ainsi projetait-il au loin sa poudre blonde..." mais la violence est contenue "Il aurait bien voulu se servir de sa force, / Créer, gesticuler, faire ses premiers pas. / Mais on eût dit, hélas! un aurige d'écorce / Dont la tunique est raide et qui ne bouge pas." (90) Le jeune arbre représente le poète

renouvelé, capable de nouvelles audaces et qui peut oser sortir des sentiers battus, même de ceux battus par lui. C'est pourquoi son audace insulte l'hiver et représente la promesse d'un printemps. C'est pourquoi il envie les fleurs blanches des pommiers de mai (comme Cocteau aimant le navire dans le chantier, Bonaparte dans sa caserne, etc...) et représente une nouvelle voie, loin celle-là des bosquets de marbre. Il ne faut pas regarder en arrière, admirer les anciens, louer l'Acropole mais chanter l'oeuvre nouvelle, l'arbre vert. Le poème constitue donc une autre affirmation en faveur de l'avenir et du neuf. La voie qui y mène est celle de la passion et de l'amour dionysiaque. N'est-ce pas encore une lucidité de plante et d'animal qu'il faut acquérir: l'arbre écoute de l'écorce et de l'oeil, oeil animal, et oeil lucide de l'esprit. Qu'attend-il? Le retour de l'ombre, de son ombre: chacun est composé d'ombre et de lumière; il faut éclairer ses ténèbres. Quelle discipline s'impose-t-il? La passion en effet est domptée, enfermée; l'arbre immobile et violent ressemble à un aurige, l'Aurige à la tunique raide qui, de main ferme, semble conduire avec des rênes invisibles quelque Pégase céleste. D'ailleurs cet arbre aime ce qui vole, il aime la légèreté, il sent l'appel de la route poussiéreuse. Quelle situation est faite à cet arbre? Il est seul puisque les arbres qu'il aime ne croissent pas autour. C'est une façon de nous rendre sensible la solitude des âmes hautes, mais aussi les feux qui s'allument de haut-lieu en haut-lieu. Ainsi Cocteau fait confiance à des âmes hautes qui assureront à l'arbre une progéniture spirituelle. Non pas par facilité mais par un effort de dépassement: "Il est dur de chanter la gloire d'un jeune arbre / Dont les printemps nombreux insultent

notre hiver." (91) Reproche indirect peut-être à ceux qui refusent à Cocteau le privilège d'aborder tous les domaines et de ne pas se soucier des contradictions. Au moins cela le garde-t-il jeune (Cocteau redisait avec plaisir que sa mère était morte en enfance) et lui évite-t-il d'être prisonnier de ses habitudes. La mort de Fabius Montagne, qui est évocatrice de celle de Cyrano de Bergerac dans la pièce de Rostand, prouve son ouvrage. C'est grâce à elle que les soeurs de Fabius l'admirent. Cette mort sert d'ailleurs d'exemple et Cocteau d'ici quelques pages affrontera directement le problème. Que Cyrano et Fabius affrontent la mort sans faiblesse et en refusant tout compromis, toute lâcheté, n'enlève rien au drame, car la mort est affreuse et d'autant plus, dans le cas de Fabius, que ses soeurs se croient au spectacle. Ce mot d'ironie porte encore plus si on l'applique à Cyrano puisqu'alors nous sommes au spectacle. Mais ce que Cyrano défend et ce que Fabius Montagne représente, c'est une impeccable naïveté, une volonté de jeunesse et de pureté que Cocteau retrouve, après s'être ouvert les yeux (drame Oedipien) et avoir vaincu l'amertume qui lui venait de l'irréparable de la nature (fuite du temps et approche de la mort). Cyrano emporte son panache, Fabius Montagne chante un arbre vert, Cocteau devient un pessimiste dionysien.

Persicaire qui orchestre toutes ces réflexions en arrive au point culminant. Cette remontée d'abord lente, en partant de l'exercice du rêve éveillé, a pris de la vitesse et le Jeune Arbre laissait pressentir un feu d'artifice final. La métaphysique du poète devient amusante (mais non moins tragique). Jugez-en en écoutant la diatribe suivante: "il faut chercher ce poivre de la terre, que dis-je? ce piment rouge, que

dis-je? ce vitriol, dans les spectacles dont un désir de magnificence fut l'origine." (92) L'énigme se cache sous certaines atrocités sacrées, sous certains contrastes sacrilèges. La démesure semble alors une preuve d'authenticité, à moins qu'elle ne relève de la foire, et seulement si elle est payée du prix du sang. Le poète doit jaillir au-dessus du goût. Toujours c'est sur une aile absurde que le poète fait des découvertes. Et Persicaire suggère de relire Annunzio, est sensible aux charmes des hercules de Wagner, ces femmes à barbe dont l'ambiguïté sexuelle nous fait descendre dans les cavernes de l'être. Nous croyons ce goût de certaines horreurs lié à une curiosité de savoir l'origine de l'homme afin d'en déceler la nature.

"Nous gardons tous la nostalgie des pages qui manquent aux Ecritures, relatives à la chute des anges, à la naissance des géants leur progéniture, aux crimes de Lucifer, toute une mythologie chrétienne." (93)

L'oiseleur a retrouvé la légèreté dionysiaque qui sauve des périls oedipien et orphique. Il vient de comprendre que l'énigme poétique ne saurait être détruite par la science. La poésie permet de ne pas être un homme sévère, d'être emporté par les ailes du lyrisme. C'est pourquoi Saint-Just, se désirant poète, profite du lyrisme d'une révolution pour envoyer Chénier à la guillotine. C'est la jalousie de l'homme sévère. La légèreté acquise protège aussi le poète contre le danger de se prendre au sérieux. C'est pourquoi l'oiseleur, régénéré, peut ironiser et prendre des distances: il assimile Persicaire à un oracle, à M. Teste ou à lord Harry. Ces identifications successives de son guide permettent ou accomplissent le détachement nécessaire. Mais si l'oiseleur fut retenu par des boucles de la parole de Persicaire, il n'en garde aucune amertume.

Le bague vaut mieux qu'une liberté dont on ne sait que faire, qu'une liberté flottante. Car on peut s'évader. Et le principal, c'est l'amour. Persicaire l'avait aimé, avait aimé sa maison, ses fétiches, les pénombres, les sources, l'enfance, le coeur et l'esprit.

De cette rencontre capitale, l'oiseleur tire un enseignement. Raymond Radiguet, par ses excès même, apprit à Jean Cocteau à ne s'appuyer sur rien, à être libre. C'est bien en fin de compte ce que signifie l'épisode du puits. La Vérité cachée au fond du puits est une vérité stupide dès qu'elle paraît à la lumière. Car Vérité n'est qu'un pseudonyme ou mieux un sobriquet. C'est envisager la Vérité avec dérision. Mais il s'agit de démasquer la Vérité. Sous le nom Vérité se cache Paradoxe. C'est dire qu'on ne s'appuie sur rien, que là où on s'attendait à une certitude règne l'incertitude. Le vrai est le faux, le faux est le vrai. On ne saurait plus faire confiance qu'à l'observation en sachant que celle-ci dépend d'une perspective. La théorie de la relativité existe en poésie. A chacun sa vérité, ce qui n'est pas une position confortable. C'est marcher sur le vide, en sachant que c'est le vide. Toute la morale se résume dans le mot de Renan: "Il se pourrait que la vérité fût triste" et la définition du pessimiste dionysien: ni aveugle ni amer. Jean Cocteau peut maintenant quitter le Potomak. L'oeuvre a bouclé la boucle; désormais, elle existe.

Le Poète et la Mort:

Nous venons de constater à quel point la poésie, qui fait miroiter ses énigmes, nous conduit vers le sur-naturel. Même la réalité la plus

quotidienne sera sans consistance puisque le kaléidoscope du rêve dérange tout. Déranger signifie distribuer selon un autre plan, selon un ordre que le bon sens ne peut plus reconnaître. L'univers que nous connaissons est le temps-espace. Le temps est élastique et phénomène de perspectives. L'espace s'aménage selon la psychologie. Il arrive que celui qui s'éloigne nous soit plus cher, plus près comme chez Proust. C'est un ordre du coeur. Les mondes de l'atome, trop près de nous, nous semblent petits. C'est une preuve de leur distance par rapport à nous. Ce que nous pouvons comprendre est ce qui est ni trop loin ni trop près (autre distance). La mort déplie le temps. Au-delà de la Mort nous connaissons le secret de la grande énigme dans laquelle nous vivons. La fin du livre est le regard du poète affrontant la Mort, le désir qu'il a de la connaître, la lutte qu'il mène contre elle.

Le changement de chambre marque une nouvelle étape. En 1938, Cocteau s'installe avec Jean Marais au 9 place de la Madeleine. La guérison y est complétée. "Le fumier d'or, c'est toi, disait Cocteau à Marais. "Le fumier où toute vie prend sa force." (94) Dans le livre ce changement coïncide avec le retour de l'enfer (la salle du Potomak.) Que rapporte l'oiseleur de cette descente? Apparemment rien, mais dans la chambre, qui est le symbole de la transformation qui s'est opérée, se trouve un tas de fumier d'or massif. Ce tas de fumier d'or massif représente à notre sens les bribes de connaissances rapportées de l'envers de la vie. Si l'or précipite le désastre qui détruit Paris, c'est que cet or a été ramené en contrebande; il a été volé à l'invisible qui vient récupérer son bien. (Du moins Marais restera-t-il à Cocteau?) On comprend

alors un des sens du coq; être celui par lequel le Chinois qui voit l'Empereur se crève les yeux. En effet, la crainte de Persicaire repose sur deux données: l'interprétation juste du symbole du coq de fer et le fait que l'oiseleur a vu le Potomak invisible. Son espoir reposait sur un troisième fait: le Potomak n'avait pas reconnu l'oiseleur. C'est pourquoi l'oiseleur échappe à la mort. Il y a maldonne, Paris périt et le Parisien est sauf. Mais le Potomak, ayant été vu, meurt d'être vu, sa légende ne le protégeant plus. D'autre part, le tas de fumier d'or représente une ressource, un ferment venu de la Mort (de l'invisible) et indispensable à une transmutation d'ordre spirituel. En ce sens, le coq de fer (le conscient?) est en lutte contre l'or (l'inconscient) mais c'est la lutte de ces contraires qui est féconde. Il est à remarquer ici que c'est Persicaire qui apporte quelque lumière sur cette question et que l'oiseleur ne constate pas ce qui se passe vraiment. Ceci est essentiel car "ce qui se constate se neutralise." (95) Ainsi Cocteau révèle ici des vérités sur lui-même dont il demeure ignorant. Il ne se constate pas. C'est d'ailleurs le cas de la France qui se dénigre. (Dans la Difficulté d'être, Cocteau consacre deux pages au cas de la France). N'a-t-elle pas mené au dépôt ceux qui en ont fait la grandeur: Villon, Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, Jeanne d'Arc? (Ce sont les noms avancés par l'écrivain). Et Cocteau ajoute ces mots révélateurs: "Qu'est-ce que la France, je vous le demande? Un coq sur un fumier, Otez le fumier, le coq meurt." (96) Ce qui n'empêche pas le coq de détester le fumier, ou dans le cas que nous préoccupé, le fer de détester l'or. Autre mystère: cette haine est nécessaire. Les enfants terribles détestent leur chambre, leur vie. Cocteau écrit à leur sujet: "Eussent-ils constaté

leurs forces de poésie que les voilà des esthètes et passant de l'actif au passif." (97) Cocteau reste actif: sur le tas de fumier d'or massif, il écrit: "Il insultait, il rutilait, il était là," et il ajoute: "Mais ce qui étonnait et conférait un sens spécial à cette épave, c'était (...) un coq loqueteux, aux pattes raides..." (98) Ce que Cocteau dira de la France s'applique à son cas: "le nez sur sa richesse, elle n'y voit rien et en cherche une ailleurs." (99) En fin de compte, Cocteau interroge bien plus la Mort que sa propre réserve; il ne se rend pas compte que c'est par elle que la Mort l'habite, ou plutôt le sens du symbole semble lui avoir échappé. N'admet-il pas que "l'assemblage hétéroclite des deux pièces devait former à son insu un objet de magie dont Persicaire craignait les conséquences"? (100) Cette magie pour nous consiste à lui accorder l'attitude qu'exprime cette phrase sur la France: "Mon arme secrète est une tradition d'anarchie" (101). Cela nous ramène à nos propos antérieurs sur le développement psychologique de nos ressources individuelles, sur la nature de ce que nous appelons la Vérité.

Il ne faut tout de même pas oublier que l'or comporte des conséquences néfastes. C'est à cause du fumier d'or massif qu'il y a une invasion par des personnes étrangères. Examinons les envahisseurs. Ils ont le visage dissimulé sous des masques à gaz d'un modèle sinistre; ils parlent une autre langue et portent des fourches reliées à des piles électriques. Toutefois, ils ne touchent ni à l'oiseleur ni à Persicaire. Les fourches qu'ils portent serviront probablement à ramasser la paille ou le fumier d'or. Nous ne saurions interpréter ce rêve apocalyptique

avec la moindre certitude. Toutefois, étant donné l'optique que nous avons adoptée, dès le début de ce chapitre, nous nous permettons maintenant quelques remarques. La langue étrangère utilisée par les envahisseurs peut-être une langue connue, mais dont les mots véhiculent un sens que le monde de 40 ne savait pas reconnaître. C'est dire que l'Allemagne de Hitler avait un sens ésotérique et que la guerre de 1939 impliquait d'autres valeurs que celle d'une place au soleil dans la cour des nations. L'histoire spirituelle de l'humanité était en jeu. (Lire à ce sujet La Lance du Destin de Trevor Ravenscroft.) Ainsi ce qui était menacé, et ce pourquoi Paris est détruit, était la tradition d'anarchie de la nation française, tradition qui se porte garante de la plus grande liberté et de la plus haute idée de l'individualisation qu'est le génie. D'ailleurs, saurait-on identifier les vrais responsables? Les hommes? la foudre? Les astres? Le destin est peut-être inhumain. C'est envisager un autre ésotérisme, l'envers de l'histoire politique et sociale de l'humanité. Une dernière note sur cette menace; elle nous semble résulter de l'invasion du visible par l'invisible. En effet, le Potomak n'est pas absent du drame; son odeur de champ de bataille empeste Paris. D'autre part, Persicaire et l'oiseleur en s'enfonçant dans les caves cessent d'apercevoir le ciel: ils descendent dans les labyrinthes infernaux dont le sens ne saurait être littéral, mais bien symbolique. Un dernier détail significatif: dans les catacombes, des Juifs dessinent des poissons et des étoiles à cinq branches. D'une part, il faut y voir un pressentiment des nouvelles persécutions contre les Juifs pendant la domination hitlérienne; d'autre part, ne convient-il pas de signaler que dessiner et particulièrement dessiner des étoiles (l'étoile à cinq branches est un symbole de la franç-

maçonnerie comportant la lettre G au centre.) indique l'importance qu'il faut donner à circonscire l'invisible qu'on fait pénétrer dans le visible? Il faut sur ce point appliquer la précaution de Persicaire pour le dé de Picasso: "Vous avez raison de le tenir sous verre. Ne laissez pas cet objet libre. Je n'aimerais pas le savoir dehors." (102) Or, un ailleurs absolu faisait irruption dans l'Histoire en ce deuxième quart du vingtième siècle. A-t-il bien été circonscrit? (Le G de l'étoile signifie Gnose ou Connaissance).

Cette image des ruines de Paris (encore actuelle puisque le désastre évité en 1940 pourrait encore se produire) est obtenu par le mécanisme du rêve. La suite des détails est déterminée par la vitesse du rêve. C'est dire que le poète connaît dans cette partie de son livre le désavantage réel de ce qu'il appelle dans une note de la Fin du Potomak la "franchise poétique", désavantage qui résulte de la disponibilité où il se conserve à ses risques et périls. Situation peu confortable où le temps est déplié, que cet état de hors-le-temps qu'est le privilège du poète (Nietzsche disait du philosophe). Signalons enfin que le chant du coq annonce l'éveil, le début d'une vision révélatrice. Mais qui l'interprétera? Révèle-t-elle quelque chose de personnel, de collectif? Serait-ce un regard sur le futur, une vision symbolique? Nous n'osons trancher. Qu'il nous suffise de dire qu'elle continue la ligne de notre poète et qu'elle reprend ce milieu de crapule, cet atmosphère irrespirable que détestent les héros coctéens, mais qui les moulent et consacrent leur étoffe de héros.

Le héros est face à face avec la Mort. Il attend sa Mort. La tête

de terre cuite de Radiguet fixe l'attente de la Mort. Rapprochons de cette tête la phrase suivante: "La durée humaine n'appartient qu'à ceux qui pétrissent la minute, la sculptent et ne se préoccupent pas du verdict." (103)

Le moment fixé par l'artiste résiste à la fuite du temps. Ainsi l'artiste lutte corps à corps contre sa Mort. Raymond Radiguet était de ces artistes-là. Même, tout le livre se termine sur cette donnée que la Mort a aimé frappé un enfant saoul, cet enfant myope qu'était Raymond Radiguet. Cocteau s'identifie à Radiguet, reprend les mêmes attitudes; il attend lui aussi sa mort. Il l'interroge, la harcèle, la presse de se décider à le prendre, lui tend la main. Le bonheur lui pèse depuis la mort de Radiguet. C'est du Piguet où il avait écrit en compagnie de Radiguet qu'il compose le texte de la Fin du Potomak. La Mort y est personnifiée; elle guette le poète et tente de cacher son jeu. (Ce thème sera repris dans Orphée et le Testament d'Orphée.) Le poète sait que son oeuvre est désormais constituée, qu'il n'a plus rien à attendre; "ma nature est presque morte" (104)--voir plus haut la distinction entre nature et culture (art). Son sacerdoce poétique est une table sainte. Maintenant il est curieux de connaître la Mort. Ce qui ne l'empêche pas de lutter contre elle, d'imiter cet autre poète, Cyrano, qui, contre tout, contre tous, contre la Mort même, emporte son panache, c'est-à-dire l'intransigeance d'une impeccable pureté. Cocteau arrache toujours un nouveau livre, un autre poème, une oeuvre de poésie à la Mort qui se rapproche et le guette dans l'ombre.

La boucle bouclée:

Les oeuvres de Cocteau après 1940 seront plus conscientes, plus voulues,

plus intelligentes. Mais elles reprendront et donneront plus de cohérence à des images et à des thèmes qui étaient nés d'une époque où les oeuvres s'étaient imposées à lui. Telle l'image de Minerve se changeant en Mentor, Minerve assise dans le 4 et debout dans le 7. Elle transpercera le Poète de sa lance dans le Testament d'Orphée. Minerve, cette Athéna qui revêt la cuirasse de Pallas représente la bonté dure, est le symbole de la Connaissance et de la Sagesse. Le 4 et le 7 sont des chiffres sacrés: selon le tarot kabbalistique, les arcanes 4 et 7 sont particulièrement actifs et spirituels, le 4 étant l'esprit de l'âme et le 7 l'esprit du corps. En effet, l'Empereur (arcane 4) exécute le plan du Grand Architecte de l'Univers dont l'emblème est un oeil inscrit au centre d'un triangle rayonnant et le Chariot (arcane 7) représente un art du gouvernement de forces opposées, un idéal de perfectionnement moral qui s'applique à l'esprit, à l'âme et au corps. Si la passion dionysiaque est à l'Origine de l'oeuvre, les contours sont mesurés avec une mathématique et une géométrie précise. Cela explique qu'Alfred qui porte le second prénom du père de Jean Cocteau ressemble à Minerve se changeant en Mentor. En effet, par-delà les apparences, c'est le père qui oriente le fils. La Mort qui le guette est aussi une image du père qu'il tente de rejoindre. Voilà, selon Milorad (105), le sens de cette recherche du Potomak qui se situe dans l'invisible. Jean Cocteau responsable de la mort de son père s'identifie à sa mère et épouse un substitut de son père, d'où son homosexualité. Cela donnerait alors un sens à l'apparition des anges géants au moment du procès de l'oiseleur. Si nous savons que le géant représente une image parentale, la nudité des anges représente la

virilité du père qui est à l'origine d'un premier amour homosexuel et qui attire le fils vers lui, c'est-à-dire dans le domaine de la Mort. Le drame se résume alors de la façon suivante: "Les Eugènes, c'est le père terrible, le père qui tue (parce qu'on l'a tué), le Potomak c'est le père que l'on aime au point d'aller le retrouver dans la mort." (106)

La Mort n'est donc pas une figure allégorique apparaissant au dernier acte: "Mieux vaudrait se dire qu'en naissant on l'épouse et s'arranger de son caractère, si fourbe soit-il" (107) La Poésie (identifiée à la Mort) ne fut pas exactement un mal de naissance: Cocteau a neuf ans quand son père se suicide, onze ou douze quand il rencontre Dargelos. Mais Cocteau épouse la Poésie et celle-ci naît des noces du conscient de l'inconscient et de l'inconscient (nuit psychique). C'est de l'inconscient que surgit Pégase, symbole de l'inspiration. Il ne faudrait pas non plus croire que le Postambule constitue un désir de mourir, ce qui serait une contradiction du pessimisme dionysien et un nouveau suicide. Selon une certaine perspective, notre mort est proche: "si même je dois durer cent ans, c'est quelques minutes" (108) écrit Jean Cocteau. Claude Mauriac fait dire à Jean Cocteau au sujet du nouveau Potomak qu'il avait voulu reproduire la rapidité, la vitesse de Voltaire: "Mon nouveau Potomak pétille comme une flambée de sarments, c'est ce que je voulais." (109) Ecoutant Cocteau lui lire ce nouveau livre, Mauriac note: "c'est un jaillissement d'images, un feu d'artifice mais que son éclat même dissimule; la voix est sèche, nette, précise, inhumaine." (110).

CONCLUSION

La difficulté d'être

Mes mensonges c'est vérité.
Sévérité même en songe.

Jean Cocteau, Opéra
Nous sentons, dans la nuit mortelle,
La cage en même temps que l'aile.

Victor Hugo, Les Mages

Au début de notre essai, nous indiquions notre intention de faire jouer les oeuvres à la manière de miroirs réfléchissants, chacune servant à mettre en valeur un aspect spécifique de notre auteur. C'est ainsi que tour à tour, nous avons exploré la nuit de l'âme (Le Potomak) sondé les profondeurs du coeur (Le Grand Ecart), appris à jouir de la vie (Thomas l'Imposteur), connu la solitude d'une vérité individuelle (Le Livre Blanc), encombré la vie de rites qui protègent l'enfance et l'esprit d'enfance (Les Enfants Terribles), aperçu un instant un fantôme (Le Fantôme de Marseille) pour enfin nous retrouver face à face avec l'ennemi qui faisait irruption dans la vie du poète dès 1913 et qui habite du côté de la Mort (Fin du Potomak). Il ne conviendrait guère de présenter une récapitulation des thèmes étudiés: temple intérieur, ange, vivacité de l'esprit, esprit religieux sans la foi, - ou des mythes: Oedipe, Orphée, voire Dionysos, Dionysos vu à la loupe nietzschéenne; un coup d'oeil à la table des matières permettra de trouver l'essentiel de notre point de vue sur ces sujets. Ce qui doit nous préoccuper maintenant, d'est de montrer le fil conducteur de l'oeuvre, d'éclairer l'entreprise hasardeuse de notre poète dont l'ultime objet est de se créer (au sens fort) une personnalité. C'est

la méthode de Proust qui, dans Contre Sainte-Beuve, s'applique, par la superposition des tableaux d'un peintre à découvrir une même sinuosité de profils, une essence commune. Si les tableaux s'en trouvent démembrés, il en ressort un élément commun, l'essence spirituelle du peintre ou, si l'on veut, le tableau idéal, celui qui est le pur reflet de la personnalité du peintre. Nous allons ici introduire quelques remarques pouvant servir de préface à une reconstruction de ce genre. Notre propos n'est peut-être pas trop ambitieux si Micheline Meunier a raison d'écrire: "On peut retrouver dans chaque livre de Cocteau le morceau idéal commun à tous." (1)

* * * * *

Ce qu'il faut d'abord constater, c'est que l'aventure poétique révèle toutes les dimensions humaines. Si l'oeil bleu de la Poésie (identifiée à la mort) donne la nausée, c'est parce qu'elle nous fait reconnaître les abîmes au milieu desquels nous marchons avec la sérénité de somnambules. Elisabeth, non plus aveugle, mais lucide, ne visera pas autre chose que cet équilibre. En effet, l'horrible travail du poète ne ressemble à rien qui s'explique. Le poète assume le rôle de cet acteur dont la liberté se résume à accomplir les desseins de la fatalité. Il est un médium naturel. (Lire à ce sujet l'article de Robert Amadou dans l'édition d'octobre 1955 de La Table Ronde.) La sensibilité à ce qui se passe au-delà des apparences, l'attente anxieuse de messages provenant d'un inconnu inhumain, d'un invisible qui échappe radicalement à nos catégories habituelles, exigent une discipline intérieure, une rigueur inhabituelles qui se développent dans la solitude.

C'est ce qui signifie la phrase du Potomak: "j'appris l'échelle des valeurs secrètes." (2) On gagnerait à relire le Journal d'un inconnu et plus particulièrement le chapitre intitulé: Des distances, où se retrouvent ces mots: "Il s'ouvre à nous mille champs de désobéissance. Mille limes pour scier les barreaux de notre cellule." (3) Jean Cocteau songe aux possibilités:

Il est possible qu'une plante permette de dévoiler l'avenir, une autre de voir les perspectives, non pas contrefaites, mais telles que des personnes d'une autre dimension que nous les envisagent. (4)

Le poète, par l'exploration du "vide dont la faune et la flore restent à découvrir" (5), tel Colomb, sans cartes ni boussole, fait des découvertes. Il déniaise le lieu commun, associe, dissocie, retourne les syllabes du monde, scrute le plus vrai que vrai. Cocteau a écrit: "le surnaturel du naturel me frappe avant le reste." (6) Par cela, il se rapproche des surréalistes, avides de déceler la faille du visible par où filtre l'irrationnel. Opéra s'ouvre sur ces vers: "Accidents du mystère et fautes de calculs / Célestes, j'ai profité d'eux, je l'avoue." (7) La science accumule depuis des siècles tant de faux calculs qu'elle ne peut donner plus de chances de connaître la réalité que le poète seul dans sa chambre. Il faut se méfier de l'intelligence qui a amené l'homme à s'octroyer le grand premier rôle, donner à l'instinct, puissance intuitive de l'âme, sa chance de servir:

"C'est à nous, pauvres hommes, de chercher par les voies du psychisme à rejoindre les périodes où les spectacles étaient davantage des entreprises divines que du théâtre. L'homme s'y engageait corps et âme, relié à l'Eternel par des songes." (8)

Ce retour au mythe considéré comme une forme de la religion primitive fait pressentir ce que Cocteau appelle le "mystère laïc." En effet, Jean Cocteau a dépouillé la religion de son caractère fondamentalement religieux, c'est-à-dire du lien personnel que le fidèle entretient avec Dieu. Le sentiment religieux chez lui équivaut à croire à tout, à tout envisager, à ne rien déclarer impossible. Ce qui ne l'empêche pas de désirer un rapprochement entre science et religion, dont le dualisme a sapé les bases de la civilisation et démembré l'homme. Il s'agit pour ce dernier de reconstituer son unité et son domaine. C'est ce à quoi travaille le poète. C'est ce pourquoi il loue Pie XII, "puisque'il essaie de concilier la science et la religion. Il comprend qu'on ne peut pas laisser la religion à l'état de légende." (9) On se rappellera l'intérêt porté par Cocteau à l'interprétation cabalistique de la Bible, qui n'est qu'une façon de redonner aux symboles leur efficacité en reconnaissant qu'ils sont des chiffres, que les Israélites avaient masqué sous des fables leurs découvertes sociales, économiques et scientifiques. (10)

Le surnaturel, le poète le cherche dans sa nuit. Il se découvre habité, visité par un ange informe intérieur. Au début, il l'appelait, selon l'expression de Gide, la part de Dieu. Au sujet du Potomak, Cocteau écrit: "Mon livre à moi, c'est de l'Ecce Deus, de la disette qui s'éternise et de la manne qui pleut." (11) Par rapport à cet ange qui vit en lui, qui l'élève ou l'agresse, notre auteur reste perplexe. Ce Seigneur Inconnu (12) qui l'habite tient aussi du démon: les Eugènes ne sont-ils pas des créatures de l'invisible? D'ailleurs nous l'avons remarqué

plus haut--la confusion est totale: Dieu, c'est le diable. Il n'en reste pas moins que l'oeuvre de cet ange qu'il abrite le dérange et le harcèle d'une façon admirable. La beauté des dernières pages des Enfants Terribles fait écho aux deux vers du poème L'Ange Heurtebise: "Qu'il est laid le bonheur qu'on veut, / Qu'il est beau le malheur qu'on a." (13) En effet, le poème décrit le phénomène de l'inspiration. Ce terme d'ailleurs porte à faux. Il faudrait dire invasion ou expiration puisque ce qui parle c'est la nuit du poète, des choses en lui-même qu'il ne connaît pas. Chacun des personnages de Cocteau obéit aux ordres de l'être intérieur: cela donne l'angélisme, thème constant de l'oeuvre et qu'exprime aussi l'image du scaphandre. Toutefois, dans ce domaine, notre poète n'exerce que peu de discernement et ne distingue pas entre instinct et intuition, limbes du corps et voix silencieuse qu'écoute le mystique. Mais oserait-on l'en blâmer? Il suffit qu'il ait répondu à l'appel intérieur et qu'il ait su marcher sur le fil ténu qui relie un poète au visible. Si le fil casse, c'est la folie. (Ainsi s'explique la folie de Nietzsche visité par la furie du génie comme en témoigne une admirable page d'Ecce Homo où il commente son Zarathoustra.)

Nietzsche caractérise ainsi la philosophie ésotérique:

"La distinction entre l'ésotérique et l'exotérique, (...) ne repose pas autant qu'on le croit sur le fait que le philosophe exotérique reste à l'extérieur et doit tout voir, évaluer, mesurer et juger du dehors et non du dedans; l'essentiel, c'est qu'il voit les choses d'en bas; le philosophe ésotérique les voit d'en haut. (14)

C'est bien la situation du poète exprimée dans le Grand Ecart puisque Jacques s'asseyait d'office dans le fauteuil où l'extrême-droite vierge

et l'extrême-gauche se touchaient au point d'être confondus, fauteuil d'ailleurs d'où il regardait toute chose de la politique, de l'art, de la morale. On voit à quelles altitudes l'ange élève l'homme, là où le bien et le mal se précipitent l'un vers l'autre pour ne plus former qu'un seul bloc. En effet, la méditation du poète le conduit "au milieu des glaces et des hautes montagnes" (15), comme à la fin du premier Potomak. C'est là qu'il apprend le courage, fait de dureté à l'égard de soi-même, de propreté vis-à-vis de soi-même. Il pratiquait le conseil d'Eschyle: "Par la souffrance la connaissance". Veut-on en trouver l'expression poétique? On relira Le Jeune Arbre, poème de Fabius Montagne (Fin du Potomak), poème où l'arbre de la connaissance ne donne ces secrets qu'à celui qui, comme l'aurige à la tunique raide, a suffisamment développé sa faculté d'écoute et son acuité visuelle, "ne perd de vue ni le but ni le point de départ et reste maître de tout le parcours cinglant l'équipage, mais capable de lui couper la respiration d'un seul rappel des guides." (16)

Avant de poursuivre notre cours le long de notre fil conducteur, nous voudrions indiquer que l'oeuvre de Cocteau admet diverses interprétations et qu'au delà du sens qu'il donne à la vie du poète (ce qu'il est notre but d'éclairer) il peut comporter quelque chose de prophétique. Ainsi ce Potomak dont nous devons remarquer le K nous conduit à Washington: évoquerait-il la tragédie des Kennedy? D'autre part, la descente en soi au début du Potomak fait apparaître l'ombre d'une île (ombre du Nil); l'Égypte et l'Atlantide ont encore bien des secrets à livrer sur l'histoire et l'origine des hommes. Olivier de Carfort a écrit une analyse fort intéressante, Deux Anticipations de Jean Cocteau, dans laquelle il accorde

une valeur prophétique à l'Ange Heurtebise et effectue un rapprochement avec les événements de la guerre de 39. Gilbert Gannes, dans ses Interviews Impubliables, rapporte l'aveu de Cocteau qu'il avait souvent des phénomènes de voyance et qu'il y a des ondes. Gérard Mourgue, lui, remarquait les accents de visionnaire de la Fin du Potomak: "Cocteau semble avoir prévu les avions suicides et même l'apparition d'engins mystérieux. Depuis on les a baptisés "soucoupes volantes" (17). Ces anticipations de poète n'ont de sens que par rapport à une faculté psychique sur laquelle nous savons peu de choses.

* * * * *

La situation du poète n'est pas de tout repos. Cocteau a souvent affirmé que le poète boite c'est-à-dire qu'il marche un pied dans la Mort et un pied dans notre réalité de convention. Les miasmes du rêve sont une expérience commune des personnages de Cocteau. En effet, ceux-ci étant poètes, ils sentent près d'eux les abîmes du néant que seul notre aveuglement nous empêche de voir. Car la Poésie chez Cocteau bouscule les règles de la perspective. Mais là n'est pas le seul problème: le poète est aussi déchiré par la lutte entre la tortue en lui, image du démon, et l'ange, vitesse qui tue. La tortue était jadis un animal mélodieux. Ce jadis fait voir la réalité de la chute et l'indigence de l'intelligence éloignée de sa source, car jadis une échelle allait de la terre au ciel. L'âme chue dans un corps cherche à s'envoler, comme la bulle va quitter la pipe, mais le corps est retenu à terre. Les problèmes sexuels ne font qu'apporter un autre témoignage indiquant le morcellement de la personnalité, les divisions internes à l'âme même.

Le diamant originel devra être reconstitué, à la fois homme et monde. Dès 1919-1920, Cocteau écrivait: "Il faut apprendre le monde par coeur et le rebâtir au-dessus des nuages, sur un plan qui est la poésie." (18) C'est à cette tâche que correspond l'entreprise de Thomas qui tente de coïncider avec lui-même, c'est le sens même du mariage de Paul et d'Elisabeth réunissant leurs deux tronçons au-delà de la Mort.

Le but n'étant atteint que dans la Mort, le suicide est l'ultime tentation qui guette le poète. Il contemple la Mort, les yeux dans les yeux. Les intimes de Cocteau savaient que pour lui, il n'y avait ni passé, ni présent, ni avenir. Le temps n'était qu'une perspective, la vie une chute horizontale, celle de notre parcours sur la ligne du temps. Privé du fixatif qui rend inconscient de la vitesse avec laquelle nous allons à notre mort, Jean Cocteau plus que tout autre se savait périssable, fugace, mortel. L'album de photographies illustre pour lui "un des instincts les plus cocasses de faire d'une dégringolade une suite de monuments solennels." (19) Il se retrouvait seul devant "le noir mélodieux cyclone du néant" (20) où circule le peuple des planètes. Emporté par le fleuve du temps, sans l'appui d'une foi solide, confondant rouages cosmiques et volonté divine, Nature et Dieu, Cocteau fut souvent laissé sans secours. Dans le Grand Ecart, il a peint cette détresse ainsi qu'en témoigne une lettre à l'abbé Mugnier du 3 novembre 1922:

Bref -- j'ai voulu (autant qu'on veuille) montrer combien une âme religieuse et sans foi se gaspille et souffre de contacts contre lesquels rien de la protège et vers qui même tout l'attire. [...]

C'est en somme un requisitoire contre la croissance vague (nous y voilà!) dont je souffre, avec pas mal de monde, surtout de monde mort. (21)

La mort de Radiguet allait précipiter la catastrophe; Cocteau choisit la demi-mort de la drogue. C'était là une façon d'obtenir cet

équilibre, ce fixatif qui lui manquait. Toute étude de cette question devrait envisager l'opium sous trois aspects - l'opium et ses révélations, l'opium et la sexualité, l'opium et la mort. Une étude sérieuse de cas différents points déborderait le repos de notre essai qui traite de la poésie de roman. Aussi nous en tiendrons-nous à quelques notations. Le protoxyde d'azote, avant l'opium, renseignait le poète sur l'aspect relatif du temps. Le cinéma ne faisait que confirmer cette différence de rythmes qui prouve que le temps est un phénomène de perspectives. L'opium est une maîtresse jalouse qui émascule le fumeur; Jacques Forestier sous l'effet de la drogue voyait apparaître le visage de la mère, ce qui rapproche la drogue du complexe oedipien. La drogue est une issue (fausse, mais une issue tout de même) par laquelle notre auteur et Jacques trouvent un remède à un déséquilibre nerveux. L'opium a quelque chose de presque féminin qui apaise les douleurs d'une âme de liège et lui permet de quitter le train qui nous emporte vers la mort. A ce titre, prendre de l'opium apparaît comme une faiblesse, un manque instantané de courage devant la douleur. Il n'en reste pas moins que la drogue tue. Paul et Elisabeth se rejoignent après s'être tués.

* * * * *

L'art ne doit pas sauver quelque chose de la vie en la copiant mais en la transformant. Quiconque nous a bien lu doit en conclure que notre poète possède l'esprit de rupture. En effet, Jean Cocteau découvrit que le mystère n'est pas linéaire mais perpendiculaire au discours. La continuité s'établissait en profondeur: comme selon un fil à plomb. C'était impliquer le refus d'expliquer: nous vivons une énigme qui

restera "toujours incompréhensible à notre intelligence infirme, réduite à trois dimensions." (22) Cet art de la contradiction ferait appel à l'image et non pas au concept qui ne vient pas à bout de l'image. Mais l'image servira à communiquer une beauté asymétrique, née du mariage du concret et de l'inconscient. Cocteau le répète: "La beauté boite. Il s'agit alors de pétrifier l'informe invisible, de rendre volumineux des concepts. A Jacques Maritain, il écrit: "Je veux qu'on touche mes idées, pouvoir les mettre sur la table." (23) C'est ce qu'exprime Micheline Meunier lorsqu'elle note: "L'objet sert en quelque sorte de baguette magique pour faire revivre l'esprit." (24) Cela donne un style égyptien, des hiéroglyphes ou des signes que sauront déchiffrer les linguistes de l'âme.

L'art de Cocteau réside donc dans le fait qu'il rend compte d'une aventure abstraite avec des moyens réservés d'habitude à la notation sur le vif. Il en résulte d'étincelantes figures verbales, des phrases rongées par le vide et qui restent dures, une certaine vitesse dans l'expression. Cette forme concrète informant l'invisible donnera à un autre niveau, la personnalité physique. Lors de notre étude nous avons appelé ce style: Emblématique ou figuratif. Voici quelques exemples de ces images qui nous font éprouver un véritable plaisir: "Un somptueux tir de foire en miettes, c'est Venise le jour. La nuit, elle est une négresse amoureuse, morte au bain avec ses bijoux de pacotille." (25) "Son mari mangeait machinalement. Quelquefois, il était secoué par un hoquet sombre qui l'ébranlait comme une montagne de neige." (26) "Alors, contemplant cette Desdémone à la renverse, (...) il amoncelait des souvenirs

de honte sur sa figure et sortait d'elle comme un couteau." (27) "Elles dormaient, enlacées comme des initiales, et même si curieusement que les membres de l'une semblaient appartenir à l'autre. Imaginons la reine de coeur sans robe." (28) Ou encore ces autres images de Thomas l'Imposteur. Voici l'évêque: "Beau et gonflé, il était un fabuleux fuchsia" (29). Voici la grande dame: "Elle déformait la vertu comme l'élégance un habit trop roide et la beauté de l'âme lui était si naturelle qu'on ne la remarquait pas." (30)

La transformation de l'idée en image concrète sert le but du poète qui est en tout temps de créer une machine à signification pouvant signifier en dehors de lui. L'osmose poétique que nous venons de décrire et qui entraîne une identité du mot et de l'idée (de l'être) a été appelée: le style blanc. Tout n'est perçu finalement que sous une visibilité claire et comme une altitude. C'est le résultat de cette entreprise qui consiste à mettre sa nuit en plein jour.

* * * * *

Nous venons de noter de quelle façon notre poète s'impose une discipline en tant que médium et en tant qu'artiste. Nous avons constaté un refus de s'abandonner au flux verbal: l'aurige domine l'activité comme le Potomak surveillait du coin de l'oeil ses déjections. C'est que la poésie pour Cocteau ne vient que des chiffres et de la netteté du contour. Qu'est-ce que l'idéal du style? "Combiner l'irréfutable des combinaisons mathématiques les plus hautes et l'instinctivité vitale la moins suspecte." (31) Le besoin de précision ainsi affirmée illustre le combat renouvelé, la lutte permanente de Jean Cocteau contre une

tendance à la divagation, à la croyance vague, à un certain féminisme. En effet, nous croyons que l'insistance sur la virilité de l'art s'explique par une réaction contre une nature trop portée à être féminine, réaction qu'exprime l'image de Minerve Casquée. C'est pourquoi Jean Cocteau choisit ce qu'il y a de plus fort, voire de brutal afin de contrecarrer la tendance vers le flou et le vaporeux, et de se durcir contre l'élément femelle qui le constitue. L'amour des garçons du Livre Blanc est alors un effort pour redresser Jacques Forestier, pour assurer l'autorité de l'élément mâle sur l'élément femelle. Ceci est d'autant plus sûr que la nature sexuelle des personnages de Cocteau peut changer, aller de l'homme à la femme.

C'est vers la Grèce que Cocteau se tourne: "N'est pas efféminé qui frise. La force frise. Tout est crépu autour des sources, autour des endroits qui fécondent, qui sont fécondés. Le sexe frise." (32) Les formes géométriques, les angles naissent aussi de la force. La notion fondamentale est toujours celle de dessin. Conscient de l'avidité avec laquelle il tend vers l'invisible et l'insolite, il cherche à reculer coûte que coûte les bornes du merveilleux. Les formes géométriques et les chiffres répondent à ce besoin d'ordre.

Jean Cocteau développe une métaphysique des nombres. Le poète ne rêve pas, il compte. Et Elisabeth brave le désastre de la chambre, elle accomplit un "inconcevable travail cérébral," "elle comptait, elle calculait, multipliait, divisait, se rappelait des dates, des numéros d'immeubles, ..." (33) De cette façon, Elisabeth découvrait les arcanes, dirigeait les ombres, commandait au délire, au vide. Les nombres en sauvegardant

un équilibre mystérieux, permettent de gouverner le délire, d'assurer la victoire d'Orphée et de son mystère lumineux sur le culte ténébreux des bacchantes.

Par le nombre et par le rite, par l'insistance sur le contour, Jean Cocteau exorcise l'ange du bizarre, l'oblige à s'ordonner, le maintient dans une géométrie. C'est pourquoi le poète est un architecte de l'invisible. En effet, "le progrès de l'âme se confond avec le déchiffrement des énigmes du monde." (34) Il n'est pas d'autre but à l'entreprise humaine que d'imposer l'ordre humain au désordre de la nature. Il faut recréer l'unité du monde. L'intérêt pour la science et la religion (cabale) n'avait d'autre but que d'orienter la religion et la science l'une vers l'autre afin que les chiffres de la religion rejoignent ceux de la science pour reconstituer l'unité perdue. C'est ce qui s'appelle une liturgie lucide.

* * * * *

Les Egyptiens conservaient au corps du mort sa silhouette parce qu'il croyaient que si celle-ci disparaissait, la ka (personnalité) s'évanouirait également. Cocteau lui, est sollicité par "une plastique de l'âme", "une géométrie vivante". Il désire un style qui naisse "d'un durcissement de la pensée par le passage brutal de l'intérieur à l'extérieur." (35) Si la plastique change, la pensée change. C'est donner au contour une portée morale et spirituelle.

L'élément fondamental de la personnalité coctéenne c'est la lutte. Le 16 juin 1919, Cocteau écrivait: "Un artiste doit être empêché, au sens racinien du mot." (36) En effet, la sécurité, le luxe, le confort

tuaiant l'amour dans le cas du Potomak. Les enfants terribles ne sauraient vivre sans cette atmosphère d'orage où ils puisent leur énergie et Thomas court au champ de bataille. La lutte excite le goût de valoir, de vaincre. Et le souci d'être exemplaire anime les personnages, de Thomas à Elisabeth, à Vladimir. Au coeur du personnage coctéen subsiste "ce malentendu intime, inévitable, utile à vaincre l'inertie (c'est-à-dire la faiblesse) et à entretenir le déséquilibre d'où naissent les échanges (c'est-à-dire la force)". (37) Cocteau dit avoir les cheveux plantés en plusieurs sens; il faut selon lui avoir les nerfs et l'âme plantés comme cela. C'est dire l'importance de la contradiction interne. Car la vérité de Cocteau est une vérité interne. De lui, Alain Bosquet a pu dire: "il est né en 1889, mais il est né chaque année depuis, de sorte qu'il n'est pas de poète plus jeune". (38) Cocteau lui qui a tant besoin de marier les blocs antagonistes, ne cesse de divorcer avec ses enthousiasmes passés. Il est un anarchiste aristocrate. Sa sincérité serrée de chaque minute trace, en dépit des contradictions apparentes, une ligne plus droite, plus profonde que les lignes théoriques auxquelles on nous demande de sacrifier la meilleure part de nous-mêmes.

La vérité interne de Cocteau est davantage à l'ordre expérimental, d'ordre moral que d'ordre psychologique; la psychologie, ces divisions entre éléments masculin et féminin, zone d'ombre et zone claire, sont à considérer comme des moyens de rendre possible les échanges et même de les provoquer. C'est pourquoi Elisabeth à la limite essaie de rendre la vie impossible par un excès de ridicule. Aller au-delà des limites conventionnelles, jouer avec la folie, c'est de cette façon que

les héros coctéens font preuve d'une liberté extrême en refusant tout compromis avec les règles mortes ou la logique. Cette liberté autorise toutes les contradictions et exige les renaissances. Cela donne à Cocteau une âme multiplicité, celle d'un poète aux mille couleurs en costume d'Arlequin. Cela provoque un parfum d'ozone qui résulte des aigrettes d'électricité auxquelles correspondent des phénomènes de phénixologie. Le héros de Cocteau n'est pas loin de réaliser cette parole de Zarathoustra: "L'air léger et pur, le danger proche et l'esprit plein d'une joyeuse méchanceté, voilà ce qui s'accorde." (39) D'ailleurs, chaque oeuvre est pour Cocteau quête de joie, faite de joie. Il convie le lecteur à la fête, fête de l'esprit et du coeur.

* * * * *

Il y aurait une étude importante à faire de l'emploi du physiologique dans l'oeuvre de Cocteau. Qu'il regrette d'être prisonnier des trois dimensions d'un corps ne l'empêche pas de malmener ce corps, de l'obliger à la santé, et à l'échange avec ce qu'il crée. Il existe une participation physique à ce que nous sommes, une hygiène du corps et de l'âme; "Le style c'est l'âme, et l'âme affecte, hélas! chez nous, la forme du corps." (40) Si l'âme doit être dure, d'un bloc, bien circonscrite par un contour fait de rites et de chiffres, celle-ci doit s'incarner dans un corps, mouler ce corps. Les Enfants Terribles nous apparaissent comme l'oeuvre exemplaire à ce sujet. Faisons le portrait physique de Dargelos: les cheveux tordus c'est le symbole de la force grecque; les jambes robustes et les genoux blessés, ce sont des attributs du règne de la race de diamant qui raye la race de vitres; la veste aux poches surprenantes c'est l'aventure, les surprises, les revirements; les joues en feu, la

chevelure en désordre, le geste immense, c'est la puissance dionysienne, le délire que le poète s'efforcera de circonscrire. Et enfin de lui on retient le profil funeste, qui est à peine physique, plutôt une ligne, un équivalent du ka égyptien.

Mais l'oeuvre de Cocteau enveloppe une morale éducative. Cocteau n'a jamais rencontré un génie sans aussitôt se mettre à son école: Stravinsky, Picasso, Radiguet, Garros, Desbordes, Jean Marais. Et Elisabeth refait les gestes qui haussent en elle la rigueur intérieure, la souplesse de l'âme et de l'esprit. C'est à quoi servent les coups de pieds sous la table, les rôles qu'elle joue, les poses de femmes allégoriques qu'elle reprend à son compte et qui renferment le chiffre de la connaissance, de la science, de la nature et du temps. Son but: devenir son personnage, obtenir le profil grec (elle se met un pince à linge sur le nez pour ce faire). Paul devra revenir de plus loin (revenir puisqu'il s'agit de faire revivre un idéal atavique). Paul ressemblait au poète, il claudiquait, il en avait l'oeil bleu, il s'entourait de bandelettes et jouait le mort. Mais son éducation resta à faire; Elisabeth s'en chargea et obtint ces yeux étoilés de haine, cette ligne féroce du menton, ce feu bleu ininterrompu entre la fente des paupières qui témoigne de la présence d'une race qui fausse les moules, de ces "admirables puissances de vie souple et légère gâchée au travail" dont parle un philosophe. Et trônait dans la chambre des enfants le buste à moustaches de Nietzsche. Si l'artiste doit être empêché, toute vie de l'esprit cherche une contrainte, une résistance. Jean Cocteau plaignait la jeunesse dont le sort avait été de naître dans la facilité et le confort: celle-ci ignore "le crépitement vivifiant de la discorde" (41) qui

fait que souvent les héros de Cocteau claquent des portes. Car la chambre, la solitude sont des chiffres agissant et moulent un contour.

* * * * *

La poésie de roman de Jean Cocteau, d'abord avec Le Grand Ecart puis avec Thomas l'Imposteur, renouvelait la forme du roman et ses structures (les structures sont des "liaisons qui trahissent un univers mental et que chaque artiste réinvente selon ses besoins" (42)) Depuis l'insurpassable Madame Bovary, le roman français s'engluait, dessinait ses arabesques à la surface de l'ennui. Pierre de Massot signale de la façon suivante le déblaiement qu'accomplissaient les deux premiers romans de Jean Cocteau: "Ce n'était plus l'éternelle histoire avec un commencement, un milieu, une fin, contée avec componction, c'était la vie elle-même avec ses frémissements imprévus, son humour, ses scories, sa fraîcheur, la vie toujours recommencée." (43)

En effet, et R.M. Albérès l'a relevé, l'art de Cocteau constitue une protestation de l'esprit contre la sottise, un effort pour faire éclater les vieilles habitudes de l'intelligence, un renouvellement de la sensibilité et des forces vives de l'être. Il "condamne également la littérature raisonneuse et la littérature fantaisiste qui la singe à l'envers." (44)

* * * * *

Nous voici à la fin de ce travail. Nous espérons que notre essai sera utile au lecteur qui, ayant le goût de la nuance, voudra envisager Jean Cocteau et non le dévisager. Il resterait beaucoup à faire: une étude de la terminologie et du vocabulaire, des images et des mythes particuliers de notre auteur, un rapprochement avec des auteurs qui ont marqué son oeuvre, en particulier Nietzsche dont il reprend sans cesse les

thèmes et les idées. Mais afin de nourrir la lecture toujours plus fructueuse d'un artiste libre, laissons-lui, à la fin de ce travail, le dernier mot:

"On a tendance à glisser sur les mots, à ne pas comprendre que la manière dont ils s'imbriquent est indispensable pour exprimer ce qu'ils expriment. Le sens d'une phrase n'est pas tout. C'est l'essence qui compte. Le sens intime ne peut venir que de la manière de peindre et non de ce que représente le tableau." (45)

INTRODUCTION --- Notes

1. Albérès, R.M., Histoire du Roman moderne, Paris: Albin Michel, 1962, p. 150
2. Ibid., p. 148 (La citation de M. Jean Cocteau est tirée du Potomak paru dans les Oeuvres Complètes de Jean Cocteau, à la page 16 du 2^e tome chez Marguerat, Genève, 1946-51.)
3. Le mot: poète-romancier est de Louis Parrot, Roman et Poésie paru in Problèmes du Roman, (Confluences) sous la direction de Jean Prévost Imp. Générale Lyonnaise, p. 327.
4. Nadeau, Maurice, Histoire du Surréalisme, suivie de Documents surréalistes, Paris: Editions du Seuil, 1964, p. 21.
5. Breton, André, cité in Nadeau, *ibid.*, p. 9
6. Nadeau, Maurice, *Ibid.*, p. 16 écrit: "Les chefs de file du surréalisme: Aragon, Breton, Eluard, Péret ont même constitué le groupe Dada français jusqu'en 1922, et Dada notamment ne s'explique pas, si l'on veut oublier qu'il est né en pleine guerre, en 1916, qu'il s'est répandu comme une traînée de poudre dans l'Allemagne vaincue de 1918, pour toucher finalement la France exsangue des années 1919-20."
7. Albérès, R.M., *Op. cit.* p. 151
8. Jacques-Emile Blanche, cité in Jean Cocteau-Entre Picasso et Radiguet (Miroirs de l'Art), Paris, 1967, p. 12.
9. Mauriac, Claude, Une Amitié Contrariée, (Le Temps Immobile), Paris, Grasset 1970, p. 78
10. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, Genève: Marguerat, 1946-51, t.9, p. 16.
11. *Ibid.*, p. 62
12. *Ibid.*, p. 143
13. *Ibid.*, p. 167. -- On consultera avec profit, sur la nature de la poésie française, l'excellent article de Stanislas Fumet: "La saveur poétique du roman", paru dans Problèmes du Roman (Confluences) sous la direction de Jean Prévost.
14. *Ibid.*, t.2, p. 16
15. *Ibid.*, t.9, p. 19
16. Jean Cocteau, cité in Gilson, René, Cocteau (Cinéma d'aujourd'hui, 27), Paris: Seghers, 1964, p. 105

17. Cocteau, Oeuvres Complètes, t. 7, p. 14
18. Ibid., p. 11
19. Jean Cocteau, "Lettre", in Problèmes du Roman, p. 322.
20. Cocteau, Jean, La Difficulté d'Être (10/18), Paris: Union générale d'Éditions, p. 155-56.
21. Ibid., p. 132
22. Cocteau, Oeuvres Complètes, t. 9, p. 201
23. Problèmes du Roman, direction par Jean Prévost, p. 320.
24. Jean Cocteau, Op. cit. p. 208
25. Cocteau, Jean, Journal d'un Inconnu, Paris: Bernard Grasset, 1953, p. 17
26. Loc. cit.
27. Ibid., p. 18
28. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 2, p. 13.
29. Jean-Jacques Kihm, Elizabeth Sprigge et Henri C. Béhar, Jean Cocteau: l'homme et les miroirs (Les vies perpendiculaires), la Table Ronde, 1968, p. 254.

CHAPITRE 1

NOTES

1. Sur le Portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde: "Qu'il m'avait donc enchanté, ensorcelé, pipé, ce livre! Que de sottises coûteuses accomplies en son nom, où m'égarèrent les boucles blondes, les gardénias à la boutonnière, les cravates blanches, l'orgueil maladif des "rois de la vie", de l'âge aux mains vides? ("Eloge des Pléiades", Oeuvres Complètes de Jean Cocteau, t. X, p. 238).
2. Jean Cocteau, Oeuvres Complètes, t. 11, p. 101.
3. J.-J. Kihm, E. Sprigge, et H.C. Béhar, Jean Cocteau l'homme et les miroirs, "Les Vies perpendiculaires", La Table Ronde, 1968, p.68.
4. "Pour mener à bien son exploration en profondeur, Jean Cocteau rompit avec tout ce qui le maintenait et l'entraînait en surface (nager à contre-courant eût été moins catégorique). Il s'enferma à Maisons-Lafitte, puis à Offranville chez Jacques-Emile Blanche, puis à Leysin auprès d'Igor Stravinsky. Dans ces solitudes..." (André Fraigneau, Cocteau par lui-même, "Ecrivains de toujours", Paris, Editions du Seuil, 1957, p.23.
5. Jean Cocteau, La Difficulté d'Être, 10/18, Paris, Union Générale d'Editions, 1964, p. 31.
6. J.-J. Kihm, Cocteau, "La Bibliothèque Idéale", Paris, Galimard, 1960, p. 172.
7. J.-J. Kihm, E. Sprigge, et H.C. Béhar, Ibid, p. 72.
8. Jean Cocteau, Oeuvres Complètes, t. 1X, p. 40.
9. Ibid, t. 11, p. 36.
10. Ibid, t. 1X, p. 198.
11. Ibid., t. 11, p. 27.
12. Ibid, p. 14.
13. Ibid., p. 35.
14. Ibid., t. LX, p. 45.
15. Ibid, t. 11, p. 35.
16. Ibid., p. 43.
17. Ibid., LX, p. 11.

18. Ibid., t. 11, p. 36.

19. Ibid., p. 39.

20. Avec un esprit de malice amicale, Cocteau rend à Gide un discret hommage lorsqu'il donne à ses personnages des noms de plantes médicinales: "--Regardez sur les pots, lui dis-je, on croirait des noms de Gide. " (Ibid., p. 37.). Le conseil de Persicaire: "Voyage" semble bien être une transposition du "sors (...) de n'importe où, de ta ville, de ta famille, de ta chambre, de ta pensée" de la préface des Nourriture Terrestres. Dans la Lettre de Persicaire, celui-ci n'en sera pas moins le double de Cocteau, ce Cocteau ami de Catulle Mendès.

21. Ibid., p. 41.

22. Ibid., p. 42-43.

23. "Minerve debout dans le chiffre 7.

Miverve assise dans le chiffre 4." (Jean Cocteau, Ibid., t. X, p. 227.

24. Ibid., t. 11, p. 43.

25. Ibid., p. 46.

26. Loc. cit.

27. Ibid., p. 47.

28. Ibid., p. 48.

29. André Fraigneau, Ibid., p. 5.

30. Jean Cocteau, Ibid., p. 25.

31. Milorad, Le Mythe Orphique, in Revue des Lettres Modernes No. 298-303, 1972, p. 127,128.

32. Ibid., p. 47. (On a parfois relevé la dette de Cocteau envers Jarry, pour ce qui est de la création des Eugènes. Afin de relever les points de rencontre, je cite Sylvain Itkine, Programme de la représentation d'Ubu enchaîné: "Monsieur Ubu est féroce, dans subtilité, il n'est pas vraiment cruel! sa méchanceté est plutôt de la vilence. Monsieur Ubu est un géniale intelligence intestinale. Comme le dirait Jarry, il gouverne avec ses "instinctincts!" (cité in Maurice Nadeau, Histoire du Surréalisme, suivie de Documents surréalistes, Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 43.)

33. Jean Cocteau, Ibid., p. 145.

34. Ibid., p. 48.
35. Ibid., p. 30.
36. Claude Mauriac, Une Amitié Contrariée, ("Le Temps Immobile") Paris, Grasset, 1970, p. 93.
37. Jean Cocteau, Ibid., p. 26.
38. André Fraigneau, Ibid., p. 26.
39. L'ambiguïté fut encouragée de ce fait que Cocteau utilisa Eugène pour des dessins sur la guerre.
40. Jean Cocteau, Ibid., p. 123.
41. Ibid., p. 57.
42. Ibid., p. 49.
43. Ibid., p. 26.
44. Ibid., t. 1X, p. 23.
45. Ibid., t. 11, p. 157.
46. Ibid., t. 1X, p. 37.
47. Ibid., t. 11, p. 101.
48. Ibid., p. 111.
49. Baudelaire, Les Fleurs du Mal (livre de poche classique), Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1965, p. 20.
50. Jean Cocteau, Ibid., p. 114.
51. Loc. cit.
52. Jacques Brosse, Cocteau, ("Pour une bibliothèque idéale"), Paris, Gallimard, 1970, p. 105.
53. Jean Cocteau, Ibid., p. 115.
54. Jacques Brosse, Ibid., p. 106.105.
55. Jean Cocteau, Ibid., p. 116-117.

56. Jacques Brosse, Ibid., p. 106.
57. Jean Cocteau, Ibid., p. 115.
58. Ibid., p. 121.
59. Ibid., t. 111, p. 229.
60. Ibid., t. 11, p. 117.
61. Ibid., t. X, p. 197.
62. Ibid., t. 11, p. 118, 123, 155.
63. Ibid., p. 120.
64. Ibid., p. 125. (Ce court texte fait penser au poème: L'Amour et le Crâne, de Baudelaire, dont il emprunte l'image. Un mélange semblable de rire dans le tragique paraît dans ces mots du Potomak (Oeuvres Complètes, t. 11, p. 130.): "Tout à coup son bec au cervelet se plante. Passez, muscade.").
65. Ibid., p. 127.
66. Ibid., p. 131.
67. Ibid., p. 132.
68. Le rêve conduit aussi le narrateur dans un tunnel aux yeux bleus et l'indien se cachait derrière une touffe d'hortensias bleue: secret du bleu, du regard pur.
69. Loc. cit.
70. Ibid., p. 129-130.
71. Ibid., p. 132-133.
72. Clément Borgal, Cocteau: Dieu, la mort, la poésie, Paris Editions du Centurion, 1968, p. 19-20.
73. Jean Cocteau, Ibid., p. 134.
74. Pascal, Pensées, (Livre de poche classique), Paris, Librairie Générale Française, 1962, p. 60.
75. Jean Cocteau, Ibid., p. 142.
76. Ibid., p. 122.

77. Ibid., p. 144.
78. Ibid., p. 145.
79. Micheline Meunier, Méditerranée ou les deux visages de Jean Cocteau, Debresse, 1959, p. 62.
80. Jean Cocteau, Ibid., p. 154.
81. J.-J. Kihm, E. Sprigge, et H. C. Béhar, Ibid., p. 408.
82. "Plus un poète chante dans son arbre généalogique, plus il chante juste. Plus il se concentre, plus il sert." (Jean Cocteau, Ibid., t. IX, p. 171.
83. Jean Cocteau, Ibid., t. 11, p. 157.
84. J.-M. Magnan, Cocteau, ("Les écrivains devant Dieu"), Desclée de Brouwer, 1968, p. 30.
85. Jean Cocteau, Ibid., t. X, p. 181.
86. Ibid., t. 11, p. 14.
87. Ibid., p. 160.
89. Ibid., p. 13. Ce passage imité de Descartes est la contradiction du cartésianisme. C'est ce qui a parfois fait voir en Cocteau le Descartes de l'anticartésianisme. Notons toutefois que Cocteau ne serait pas sans parenté avec le Descartes de la jeunesse et des trois songes.
88. Ibid., p. 21.
90. Ibid., p. 27.
91. Jacques Brosse, Ibid., p. 106-107.
92. Ce détail est plus qu'un symbole, puisque Cocteau raconte que lorsqu'il écrivait, son visage inspirait de la crainte.
93. Jean Cocteau, Ibid., p. 28.
94. Ibid., p. 31 (Le No XIV, (nov. 1920) de 391 reprenait les mêmes mots, signés cette fois: "Jean Cocteau, parisien", cité in André Fermigier, Entre Picasso et Radiguet, "Miroirs de l'Art", Hermann, p. 22.

95. Ibid., t. IX, p. 25-26.

96. Ibid., t. 11, p. 16.

97. Ibid., p. 17.

98. Larousse, c'est le dictionnaire; Chaix, un recueil d'horaires et de tarifs. Joanne fut à l'origine des Guides Joanne, contenant des renseignements historiques, archéologiques et touristiques, et du Dictionnaire géographique et administratif de la France (1891-1902). Paul Vidal de la Blache était géographe et son fils fut un écrivain militaire.

99. Ibid., p. 14.

100. Ibid., t. X, p. 173.

101. Claude Mauriac, Jean Cocteau ou la vérité du mensonge, Paris Odette Lieutier, 1945, p. 34.

102. "Un jour que je regardais le guignol Anatole aux Champs-Elysées, un chien entre en scène, une tête de chien grosse à elle seule comme deux personnages. "Regarde le monstre", dit une mère. "Ce n'est pas un monstre, c'est un chien", dit le petit garçon. (Ibid., t. IX, p. 30.)

103. Ibid., t. 11, p. 40.

104. Ibid., p. 29.

CHAPITRE II

1. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, Genève: Marguerat, 1946-51, t. 9, p. 231.
2. Ibid.
3. Ibid., p. 159-160.
4. Cocteau, Jean, La Difficulté d'être, coll. 10/18, Union Générale d'Editions, 1964, p. 156.
5. Cocteau, Oeuvres Complètes, t. 9, p. 158.
6. Cocteau, La Difficulté d'être, Loc. cit.

Le Grand Ecart

7. Fraigneau, André, Cocteau par lui-même, coll. Ecrivains de toujours, Paris, Editions du Seuil, 1957, p. 43.
8. Kihm, J.-J. Sprigge, E., et Béhar, H. C., Jean Cocteau, l'homme et les miroirs, "Les Vies Perpendiculaires", La Table Ronde, 1968, p. 48.
9. Cocteau, Oeuvres Complètes, Ibid., p. 230.
10. Cocteau, Jean, Le Grand Ecart, Paris; Stock, 1969, p. 23.
11. Cocteau, Oeuvres Complètes, Ibid., p. 44.
12. Ibid., p. 13.
13. Ibid., p. 8.
14. Ibid., p. 9.
15. Ibid., p. 12.
16. Ibid., p. 50.
17. Ibid., p. 77.
18. Ibid., p. 51.

19. Jacques Brosse, dans son Cocteau (Gallimard, 1970), livre quelques pages d'un grand intérêt (pp. 39-43) où il précise les rapports de Cocteau avec sa mère.

20. Cocteau, Jean, Le Grand Ecart, Ibid., p. 120.

21. Ibid., p. 166.

22. Ibid., p. 11.

23. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 9, p. 178.

24. Ibid., p. 193.

25. Le Grand Ecart rappelle les deux vers de "Gall..." de Victor Hugo, vers pareils si on les écoute et différents si on les regarde. Dans les poèmes d'Opéra, Cocteau cherchera à révéler l'invisible en retournant les mots, leur arrachant les secrets de notre monde et de l'autre. Changez d'angle de vision, Le Grand Ecart exprime autre chose qu'un amour d'adolescent.

26. Ibid.

27. Cocteau, Jean, Le Grand Ecart, ibid., p. 148.

28. Claudel, Paul, Préface Partage de Midi, Livre de Poche, Gallimard, 1968, p. 8.

29. Cocteau, Op. cit., p. 126.

30. Ibid., p. 23.

31. Borgal, Clément, Cocteau: Dieu, la mort, la poésie, coll. "Oeuvres et Pensées", Le Centurion, Paris, 1968, pp. 41-42.

32. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 40.

33. Ibid., p. 105-106.

34. Ibid., p. 149.

35. Madeleine Meunier, dans Méditerranée ou les deux visages de Jean Cocteau, Paris, Debresse, 1959, p. 46, écrit à ce sujet: "Le génie du cœur est la baguette divinatoire, l'alpenstock qui m'a fait découvrir l'or caché sous la tourbe et sous le sable et toutes les Voix Reconstituées de Rimbaud."

36. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 25.

37. Kihm, J.-J, Sprigge, E., et Béhar, H.C., Ibid., p. 34, cite un texte publié par Cocteau dans la Revue Hebdomadaire; Venise vue par un enfant: "Angoisse de la solitude peuplée, mélancolie de ne se jamais sentir natif des lieux que l'on préfère, révolte de n'être pas multiple et de vivre captif dans notre étroite mesure d'espace, lassitude à franchir les phases normales d'une tendresse dont nous désirons l'immédiate réciprocité, c'est alors, je crois bien, que je reçus dans mes veines la première goutte de votre philtre amer, car je demeurais là, inerte, penché sur ce fleuve immobile chargé de lampions, de soupirs et de romances, et pleurant de n'être pas le soliste avantageux, l'auteur de la musique et tous les couples de toutes les gondoles." Le texte parut en mai 1913.

38. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 8.

39. Ibid., p. 50.

40. Ibid., p. 102.

41. Ibid., p. 145.

42. Brosse, Jacques, Cocteau, ibid., p. 42: "C'est donc avec l'image de sa mère, l'image ravalée de sa mère, devenue "bête de son désir" -- c'est-à-dire femme anonyme, aux amours anonymes, et qui donc ne peut que le trahir, que Jacques Forestier a fait l'amour. Sa culpabilité est donc double, l'acte doublement sacrilège, puisqu'il est non seulement incestueux, mais avilissant. Et ce qui aurait dû guérir Jacques Forestier, inévitablement le tue."

43. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 55. Voir sur ce désir inavoué qui est à la source de l'inspiration du poète les commentaires de Jacques Brosse que nous citons dans cet essai à la page 25.

44. Cocteau, Jean, Journal d'un Inconnu, Paris: Bernard Grasset, 1953, p. 14.

45. Cocteau, Jean, Le Grand Ecart, Ibid., p. 15.

46. Ibid., p. 31.

47. Ibid., p. 62.

48. Ibid., p. 154.

49. Ibid., p. 113-114.

50. Les détails de la mythologie égyptienne sont pour la plupart tirés du livre de Véronica Ions, Mythologie Egyptienne, O.D.E.G.E., Paris, 1969.

51. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 146-147.

52. Ibid., p. 165.

53. Edouard Schuré, Les Grands Initiés, Librairie Académique Perrin, (Livre de Poche), 1960, p. 158 et 164-165. Le point de vue de cet auteur a quelque ressemblance avec celui de Cocteau: "Cette pensée n'est autre qu'un rapprochement lucide et résolu de la Science et de la Religion dont le dualisme a sapé les bases de notre civilisation et nous menace des pires catastrophes. Cette réconciliation ne pourra s'opérer que par une nouvelle contemplation synthétique du monde visible et invisible, au moyen de l'Intuition intellectuelle et de la Voyance psychique." (Avant-propos, p. 10-11.)

Écoutons Cocteau dans le Journal d'un Inconnu, Ibid., p. 77: "Le divorce entre la religion et la science est une grande faute. Comme un ricochet de la faute originelle. Nous en sommes responsables. Responsable la science qui n'a pas su voir que les symboles de la religion cachaient des nombres. Responsable la religion qui a oublié les nombres et s'en est tenue aux symboles."

54. Cocteau, Jean, Journal d'un Inconnu, Ibid., p. 82.

55. Ibid.

56. Cocteau, Jean, Le Grand Ecart, Ibid., p. 95.

57. Radiguet, Raymond, Le Bal du Comte d'Orgel, Paris, Grasset, 1924, (impression 1957), p. 15.

58. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 13.

59. Ibid., p. 65.

60. Cocteau, Jean, Le Cordon Omphalique, Paris, Plon, 1962, p. 24-25.

61. Cocteau, Jean, Le Grand Ecart, Ibid., p. 115.

62. Ibid., p. 34.

63. Lannes, Roger, Jean Cocteau, "Poètes d'Aujourd'hui", Paris, Seghers, 1968, p. 37.

64. Cocteau, Jean, Le Grand Écart, Ibid., p. 16.

65. Ibid., p. 45.

66. Ibid., p. 119.

Thomas l'Imposteur

67. Mauriac, Claude, Le Temps Immobile (Une amitié Contrariée), Paris, Grasset, 1970, p. 75.

68. Bidet, François, Beyle-Stendhal et Stendhal individualisme, Paris, Cahiers de la Douce France, 1927, p. 75.

69. Cocteau, Jean, Opium, Journal d'une désintoxication, Paris, Stock, 1930, p. 117.

70. Lorsque la guerre éclata, Jean Cocteau voulut s'engager; il fut refusé. Toutefois, il parvint à s'introduire dans les événements de la guerre en collaborant avec Misia Edwards qui venait d'épouser José-Maria Sert. Cette femme, qui se serait écriée: "Quelle chance! Oh Dieu, si seulement il y avait vraiment une guerre!" en apprenant l'assassinat de Sarajevo, avait organisé un convoi de voitures civiles pour porter secours aux blessés. Grâce à une jeune imposteur qui se disait neveu du général de Castelneau, le convoi de voitures obtint l'autorisation de parcourir les routes du front. Lorsque le convoi rejoignit l'Hay-les-Roses, Misia, Jean Cocteau, Sert tombèrent sur un groupe de prisonniers allemands dont les visages blessés étaient harcelés de mouches. La route était parsemée de chevaux morts, alors que des morceaux d'hommes et de bêtes pendaient aux branches des arbres. Continuant vers Reims, ils passèrent le village de Meaux. Lorsqu'ils atteignirent Reims, la situation était désespérée; des milliers de blessés étaient étendus sur des lits de paille: on ne pouvait en transporter qu'un nombre infime. Pour augmenter les difficultés, les autorités locales ne voulaient pas remettre leurs blessés entre les mains de cette organisation étrange qu'était leur convoi.

Au cours d'une équipée vers le Nord pour sauver les blessés, Jean Cocteau entra en contact avec un groupe de fusiliers-marins qui l'adopta; il fut alors témoin d'une façon de vivre où le péril le plus réel était assumé avec une liberté des plus féeriques. Pourtant cette expérience fut de courte durée. Proposé semble-t-il pour la Croix de Guerre, Cocteau était découvert et arrêté. Mais il s'échappa et monta dans la voiture du général d'Oysel qui le reconnut et l'emmena à Dunkerque. Le lendemain, tous ses camarades étaient massacrés; Cocteau

se voyait sauvé par ce qu'il appela la désinvolture amicale du destin.

Pour les sources de Thomas l'Imposteur, il fut aussi tenir compte d'un article paru le 1er mai 1915 dans Le Mot, et que Kihm, Sprigge, et Béhar placent en appendice (5) à leur biographie de Cocteau. Cet article raconte l'histoire de T. De C...: celui-ci comme Thomas porte un nom tiré de l'endroit où il est né et porte à la fois le brassard et le revolver. Dans une lettre à sa mère, Cocteau écrit: "Thomas, tu l'as reconnu, c'est Raoul de Castelnau." (lettre du 24 octobre 1922, Archives de Milly) Les Archives de Milly contiennent aussi une coupure de presse mentionnant une citation du soldat à l'ordre du jour: "Thomas de Castelnau (Raoul) (...) s'est fait remarquer par son brillant courage...".

71. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, Genève, Marguerat 1946-1951, t. 9, p. 229.

72. Cocteau, Jean, Thomas l'Imposteur, Gallimard, Paris, Livre de Poche, 1968, p. 12.

73. Ibid., p. 19.

74. Ibid., p. 13.

75. Ibid., p. 27.

76. Ibid., p. 13-14.

77. Ibid., p. 16.

78. Ibid., p. 15.

79. Ibid., p. 16.

80. Ibid., p. 122.

81. Ibid., p. 31-32.

82. Ibid., p. 69.

83. Ibid., p. 70.

84. "Elle (Henriette) aimait Guillaume. Elle le confondait avec sa mère dans ses pensées, et, comme sa mère le traitait en fils, elle ne voyait à cette confusion rien de coupable." Ibid., p. 74.

"Guillaume, éveillé par madame de Bormes, sorti par elle de l'enfance, reportait ces trésors sur Henriette. La princesse l'étourdissait un peu. Chez Henriette, il la retrouvait, mais de plain-pied."

Ibid., p. 79-80. Autant dire que Thomas pouvait exprimer ses sentiments coupables, "incestueux" en les dirigeant vers la fille plutôt que vers la mère, puisque cette première lui rappelle moins sa propre mère. (Thomas continue l'expérience de Jacques Forestier.)

85. Ibid., p. 96.

86. Ibid., p. 78.

87. Ibid., p. 75.

88. Ibid., p. 21.

89. Mauriac, Claude, Jean Cocteau ou la Vérité du Mensonge, Odette Lieutier, Pairs, 1945, p. 29.

90. Cocteau, Jean, Le Grand Ecart, Stock, 1923 (éd. 1969), p. 13.

91. Cocteau, Jean, Thomas l'Imposteur, Ibid., p. 120.

92. Ibid., p. 60.

93. Ibid., p. 21.

94. Ibid., p. 37-38.

95. Knapp, Bettina L., Jean Cocteau, Twayne Publishers, 31 Union Square, W., New York, N.Y., 1969, p. 66.

96. Pascal, Pensées, Librairie Générale Française, 1962, Livre de Poche, (texte établi et annoté par Jacques Chevalier), p. 23.

97. Cocteau, Op. cit., p. 162.

98. Pascal, Op. cit., p. 22.

99. Ibid., p. 23.

100. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 77.

101. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 9, p. 179.

102. Meunier, Micheline, Méditerranée ou Les deux visages de Jean Cocteau, p., Edit. Debresse, 1959, p. 89.

103. Mourgue, Gérard, Jean Cocteau, Editions Universitaires, Paris, 1965, Classiques du XXe siècle, p. 30.

104. Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, Livre de Poche, Gallimard, 1963, p. 222.

105. Cocteau, Jean, Cap de Bonne-Espérance, suivi de Discours du Grand Sommeil, Poésie N. R. F., Paris, Gallimard 1967, p. 79:

l'anarchisme gai qui les protège.
 (...)

bien à l'aise dans l'indiscipline

bien d'aplomb dans l'indépendance.

Secteur 131,

Maroc glacial,

Polder,

Flandres.

Tu verras la lune couchée

aux hanches roses;

le décor féminin

rempli d'hommes;

le fleuve Yser;

la coulisse du drame, le jeu

des trompe-l'oeil de la défense,

la stratégie des perspectives,

le côté face,

le côté pile,

toute la houle postiche
 (p. 171.)

Faudra-t-il... Bon, le téléphone.
 Allô! Allô! VACHE CREVEE?
 Tout de suite. On y va. Je monte.
 (p. 193.)

Le colonel serait furieux s'il me voyait
 ne pas prendre
 son système de boyaux.
 Mais à cette heure-ci le colonel dort
 Le Kaiser dort, le général Joffre dort
 le roi des Belges dort, ma mère
 dort.

Il n'y a que ces deux canons et moi
 et un orgue rose avion loin,
 plus haut, plus haut, plus haut,
 que les patries. (p. 204-205.)

Ils entrent tous dans les trous
 du terrier qui serpente
 jusqu'à l'Yser. On le surnomme:

NORD-SUD

(p. 205.)

106. Radiguet, Raymond, in Goeseh, Keith, Raymond Radiguet,
 La Palatine, Paris-Genève, 1955, p. 196.
107. Cocteau, Op. cit., p. 77.
108. Mourgue, Gérard, Op. cit., p. 31.
109. Cocteau, Jean, Thomas l'Imposteur, Ibid., p. 41.
110. Ibid., p. 62.
111. Ibid., p. 105.
112. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 9., p. 228.
113. Cocteau, Jean, Journal d'un Inconnu, Ibid., p. 39-40.
114. Cocteau, Jean, Thomas l'Imposteur, Ibid., p. 99-103.
115. Ibid., p. 103-104.
116. Extraits du Discours du Grand Sommeil, tirés de Cocteau,
 Jean, Cap de Bonne-Espérance, suivi de Discours du Grand Sommeil,
 comme personnage de féerie
 (p. 153.)

Nous sommes sur un globule rouge
 de dieu malade qui se soigne
 et n'arrive pas à guérir.
 (...)
 Déjà le soleil se calme
 la lune: un cadavre;
 la terre,
 entre les deux,
 rumine, vache,
 avec ses continents peints sur le ventre
 (p. 158)

Voici l'avenir, l'océan
 où ma mort flotte à la dérive
 jusqu'à ce que je rencontre sa mine,
 et qu'elle coule
 ma cargaison.

(p. 161.)

Alors, j'entendis le rire de l'ange
 me secouer avec douceur.
 C'était le rire de l'enfance fabuleuse
 caressant les jouets d'un sou.

(p. 168.)

Car ici les balles perdues
 Sont oiselets d'un arbrisseau
 En fil de fer.

(p. 224.)

Et moi je jouais au cheval.

(p. 225.)

Ennemi, tu es un habile
 Escamoteur, Ton revolver,
 Vous délivre, colombes.

(p. 226.)

117. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 4., p. 70.
118. Cocteau, Jean, Thomas l'Imposteur, Ibid., p. 115.
119. Ibid., p. 22.
120. Ibid., p. 173.
121. Ibid., p. 75.
122. Ibid., p. 181.
123. Mourgue, Gérard, Op. cit., p. 34.
124. Cocteau, Jean, Le Cordon Omphalique, Paris, Plon, 1962,
 p. 18.
125. Cocteau, Jean, Journal d'un Inconnu, cité in Mourgue,
 Gérard, Op. Cit., p. 35. Je n'ai pu retrouver intégralement la cita-
 tion que donne Mourgue dans son livre (voir Cocteau, Jean, Journal
d'un Inconnu, Ibid., p. 13-14.); toutefois je crois que la substance

du passage ici cité est fidèle aux idées de Jean Cocteau.

126. Cocteau, Jean, Journal d'un Inconnu, Ibid., p. 171.
127. Ibid., p. 188.
128. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 9., p. 231.
129. Cocteau, Jean, Journal d'un Inconnu, Ibid., p. 15.
130. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 9., p. 202.
131. Magnan, Jean-Marie, Cocteau, Les écrivains devant Dieu, Desclée de brouwer, 1968, p. 40.
132. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t.4, p. 85.
133. Lannes, Roger, Jean Cocteau, Poètes d'aujourd'hui, Paris, Seghers, 1968, p. 39.
134. Meunier, Micheline, Op.cit. p. 145 et 163
135. Cocteau, Jean, Lettre à Maritain et Maritain, Jacques, Réponse à Jean Cocteau, (une lettre de Villefranche datée août 1924.) p. 13.
136. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 9, p. 232.
137. Cocteau, Jean, Ibid., t. 2, p. 24.
138. Cocteau, Jean, Journal d'un Inconnu, Ibid., p. 15.
139. Fraigneau, André, Cocteau par lui-même, Paris, Editions du Seuil, 1957, p. 46.
140. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 9, p. 232.
141. Stendhal, cité in Bidet, François, Beyle-Stendhal, et Stendhal individualiste, Paris, Cahiers de la Douce France, 1927, p.4.
142. Stendhal, cité in Chenoy, Léon, Stendhal et la rectification de l'enthousiasme, a Ira, Anvers, 1920, p. 27.
143. Cocteau, Jean, Thomas l'Imposteur, Ibid., p. 1-170.
144. Stendhal, La Chartreuse de Parme, t.1, Paris, (Ambroise Dupont, 1839), Cercle du Libre Précieux, p. 1-79.

145. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 9, p. 37.
146. Cocteau, Jean, Journal d'un Inconnu, Ibid., p. 42.

Le Livre Blanc

147. Cocteau, Jean, Cité in Brosse, Jacques, Cocteau, "Pour une bibliothèque idéale", Gallimard, 1970, p. 58.

148. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 9, p. 275.

149. Cocteau, Jean, Opium, Journal d'une désintoxication, Paris, Stock, 1956, pp 32-33, 39-40.

150. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 9, p. 278.

151. Ibid., p. 285.

152. Nous consignons ici le point de vue de Frederick Brown dans son livre: An Impersonation of Angels, publié par Viking Press de New York et par MacMillan Co. of Canada on 1968. Nous croyons que le témoignage apporté par Glenway Wescott doit être mis en contraste avec les témoignages des Maritain et de Max Jacob, ce dernier nous fournissant une série de lettres à Cocteau pour cette période. A noter aussi que Jean Bourgoingt entrera, beaucoup plus tard, à la Trappe. Voici le texte de Brown:

"Whatever Cocteau's reasons for cultivating Maritain in the first place, he never derived from him the faith trumpeted in his Letter. He exploited the Church for this own ends like a husband who provides the spouse he no longer loves a sonsolatory substitute, the solution to a bad marriage being a divine triangle. When Glenway Wescott, the American writer who was living at close quarters with Cocteau in the Midi, wondered at the discrepancy between the latter's pious representations to Maritain and the impious summer he had just led, Cocteau donfessed that his conversion was a hoax engineered to save not himself but a lovelorn youngster named Jean Bourgoingt who was treatening suicide. Five or six boys had already killed themselves over him, he claimed; this seventh he would beguile into survi-
vint." p. 246-247.

153. C'est là le titre d'un des livres de Cocteau.

154. Cocteau, Oeuvres Complètes, t. 9, p. 285.

155. Ibid., p. 286.

156. Ibid., p. 286-287.
157. Ibid., t. 2, p. 17.
158. Ibid., t. 9, p. 285.
159. Ibid., p. 283.
160. Ibid., p. 296.
161. Ibid., p. 294.
162. Cocteau, Jean, La Difficulté d'être, coll 10/18, Union Générale d'Editions, Paris, 1957, p. 27-28.
163. Maritain, Jacques, Réponse à Jean Cocteau, Paris, Stock, 1926, p. 28, 31.
164. Jacob, Max, Choix de lettres de Max Jacob à Jean Cocteau, 1919, 1944, 1949, Paul Morihien, pp. 130-134.
165. Cocteau, Jean, Préface, Archives de Milly, in Khim, J.-J., Sprigge, E., et Béhar, H. C., Jean Cocteau, L'homme et les miroirs, La Table Ronde, 1968, p. 418-19.
166. Détail donné sans preuve dans Khim, J.-J., Sprigge, E., et Béhar, H.C., Op. cit., p. 192.
167. Brosse, Jacques, Cocteau, "Pour une bibliothèque idéale", Gallimard, 1970, p. 57.
168. Cocteau, Jean, Le Livre Blanc, précédé d'un front, et accompagné de 17 dessins de Jean Cocteau, Paris, Editions du Signe, 1930, p. 12.
169. Ibid., p. 13.
170. Ibid., p. 12.
171. Ibid., p. 14.
172. Cocteau, Jean, Le Grand Ecart, Paris, Stock, 1969, p. 23.
173. Cocteau, Jean, Le Livre Blanc, Ibid., p. 15.
174. Ibid., p. 16.

175. Dargelos a vraiment existé. Nous discuterons des faits significatifs à ce sujet dans le chapitre sur "Les Enfants Terribles".

176. Cocteau, Op. cit., p. 18.

177. Ibid., p. 67.

178. Ibid., p. 19.

179. Ibid., p. 22.

180. Ibid., p. 30.

181. Ibid., p. 34.

182. Ibid., p. 35.

183. Gide, André, Journal, le 11 octobre 1929, cité in Kihm, J.-J., Sprigge, E. et Béhar, H. C., Op. cit., p. 192.

184. Cocteau, Op. cit., p. 37.

185. Ibid., p. 38-39.

186. Brown, Frederick, Op. cit., donne certains détails de la rencontre et de l'amitié avec un dénommé Pas-de-Chance: "Cocteau formed a liaison with a sailor known as Pas-de-Chance (No Luck) with whom he was often seen frolicking about Toulon, the sailor in a sweater unbuttoned so as to demonstrate his tattooed chest and Cocteau in a white bicyclist's costume which he combined, to very odd effect, with a black collar and tie. Pas-de-Chance figured prominently in The White Book, but their affair ended when the young man lived up to his name. L'Intransigeant reported in 1931:

At the Gare Montparnasse, two individuals, René Goine, known as Neneuil, and Henri Pared, known as "Nez Cassé" (Broken Nose) were arrested as they sought to claim some stolen merchandise they had previously deposited at the left-luggage office. Broken Nose tried, in vain, to swallow his baggage ticket, evidence of his guilt, but a police inspector fished it from his mouth. Broken Nose and Neneuil admitted "squealed" on one of their accomplices, Henri Fefeu, 26 years old, known as Pas-de-Chance: 20 rue Pescaletti and Pas-de-Chance was soon apprehended. The Pas-de-Chance of this petty crime and the Pas-de-Chance of The White Book are one and the same person." p. 304-305).

Kihm, J.-J., Sprigge, E. et Béhar, H. C., donnent les détails suivants; dans une note de la page 188:

"Pas-de-Chance n'est pas un mythe (Jean a donné ce nom au marin parce qu'il porte ces mots fatidiques sur la poitrine). Il s'appelle Marcel Servais. Cocteau a laissé un dessin qui le représente: il est effectivement du type Dargelos. En 1927, il a vingt-deux ans.

Il l'a rencontré sur la côte durant l'été 1927, puisqu'il viendra prendre place dans le Livre Blanc. Mais l'aventure ne s'achète pas. Comme il l'écrira, dans un petit matin de chambre d'hôtel.

En 1959, Cocteau a confié à J.-J. Kihm avoir passé "des vacances" avec Desbordes et Pas-de-Chance sur la côte.

En février 1931, un chroniqueur de Paris-Midi, sous le titre Jean Cocteau témoignera-t-il au procès de Pas-de-Chance? rapporte que le jeune homme (qu'il ne nomme pas, sans doute par discrétion) vient d'être arrêté pour vol et que "l'été dernier, on les vit tous deux à Toulon. Le poète arborait sur un costume cycliste blanc, une cravate et un col noir plus curieux effet. Près de lui, "Pas-de-Chance" portait haut, sur un chandail largement ouvert, son visage de gouape sympathique."

(...)

Enfin les Archives de Milly conservent des lettres de Marcel Servais (dont une signée Marcel Servais dit Pas-de-Chance) et de sa femme. Elles prouvent que Cocteau et Desbordes n'ont pas perdu le contact avec le garçon. Elles contiennent des demandes d'argent à la suite d'un accident de moto et d'hospitalisations coûteuses à Cannes (juin 1930) et Nice (août 1932).

Plus tard, vers 1938, Cocteau a présenté Pas-de-Chance à Jean Marais, qui a eu l'impression d'une rencontre fortuite. Il y avait plus de dix ans depuis Toulon."

187. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 41.

188. Ibid., p. 45.

189. Ibid., p. 49.

190. Ibid., p. 61.

191. Cocteau, Jean, Le Livre Blanc, (trad. Margaret Crosland), London, Peter Owen, 1959, p. 21.

192. Cocteau, Jean, Le Livre Blanc, précédé d'un front. et accompagné de 17 dessins de Jean Cocteau, Paris, Editions du Signe, 1930, p. 42.

193. Cocteau, Jean, Opéra, Livre de Poche, 1967, p. 52.

194. Cocteau, Jean, Le Grand Ecart, Ibid., p. 14.

195. Cocteau, Jean, Le Livre Blanc, 1930, p. 29.
196. Ibid., p. 51.
197. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, Genève, Marguerat, 1946-51, t. 10., p. 176.
198. Platon, Le Banquet, Livre de Poche, 1967, p. 206.
199. Cocteau, Jean, Le Livre Blanc, 1930, p. 46.
200. Loc. cit.
201. Loc. cit.
202. Loc. cit.
203. Kihm, J.-J., Cocteau, "La Bibliothèque idéale", Paris, Gallimard, 1960, p. 142.
204. Cocteau, Op. cit., p. 47.
205. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 9., p. 269.
206. Khim, J.-J., Op. cit., p. 162. Je n'ai pas eu la possibilité de consulter ces lettres.
207. Cocteau, Jean, Le Livre Blanc, 1930, p. 47.
208. Ibid., p. 48.
209. Ibid., p. 48-49.
210. Ibid., p. 46.
211. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 9., p. 16.
212. Jacob, Max, Lettres à Jean Cocteau, cité in Borgal, Clément, Cocteau Dieu, la mort, la poésie, "oeuvres et pensée", Le Centurion, Sciences humaines, Paris, 1968, p. 63.
213. Cocteau, Jean, cité in Borgal, Clément, Cocteau: Dieu, la mort, la poésie, p. 64.
214. Cocteau, Jean, La Difficulté d'être, coll 10/18, Union Générale d'Éditions, Paris, 1957, p. 28.

215. Cocteau, Jean, Le Livre Blanc, 1930, p. 35.
216. Ibid., p. 47.
217. Ibid., p. 49.
218. Cocteau, Jean, Opéra, Ibid., p. 89.
219. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 9., p. 295.
220. Cocteau, Jean, Le Livre Blanc, 1930, p. 47.
221. Ibid., p. 55.
222. Ibid., p. 50.
223. Desbordes, Jean, J'adore, cité in Borgal, Clément, Op. cit., p. 67.
224. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 55.
225. Stearn, Jess, The Sixth Man, New York, McFadden, 1962, p. 174.
226. Borgal, Clément, Op. cit., p. 69.
227. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 55.
228. Ibid., p. 69.
229. Khim, J.-J., Sprigge, E. et Béhar, H.C., Jean Cocteau, l'homme et les miroirs, La Table Ronde, 1968, p. 189-190.
230. Cocteau, Jean, Journal d'un Inconnu, Paris, Bernard Grasset, 1952, p. 191.
231. Cocteau, Jean, La Difficulté d'être, Ibid., p. 25.
232. Brosse, Jacques, Cocteau, "Pour une Bibliothèque idéale" Paris, Gallimard, 1970, p. 105.
233. Cocteau, Jean, Journal d'un Inconnu, Paris, Bernard Grasset, 1953, p. 70.

Les Enfants Terribles

234. Mauriac, Claude, Une amitié Contrariée, (Le Temps Immobile), Paris, Grasset, 1970, p. 161., l'expression "poétique folie" est de Claude Mauriac.

235. Cocteau, Jean, cité in Millecam, J.-P., L'Etoile de Jean Cocteau, Monaco, Editions du Rocher, 1952, p. 88.

236. Khim, J.-J., Sprigge, E., et Béhar, H., Jean Cocteau, l'homme et les miroirs, Ibid., p. 32. Tout le passage du manuscrit où Cocteau évoque ses souvenirs de collègue a disparu dans la version imprimée.

237. Fraigneau, André, Cocteau par lui-même, coll. Ecrivains de toujours, Paris, Editions du Seuil, 1957, p. 55-56.

238. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 11., p. 138.

239. Khim, J.-J., Sprigge, E. et Béhar, H., Op. cit. p. 194.

240. Cocteau, Jean, Le Cordon Umbilical, Paris, Plon, 1962, p. 18.

241. Cocteau, Jean, Opium, (Journal d'une désintoxication), Stock, Paris, 1956, p. 129.

242. Jacques Brosse interprète cette tentative comme un effort visant à déculpabiliser l'auteur d'un amour interdit, autrement dit, d'un amour excessif pour sa mère dont témoignerait, à travers l'oeuvre, le thème oedipien.

243. Meunier, Micheline, Méditerranée ou les deux visages de Jean Cocteau, Paris, Editions Debresse, 1959, p. 52.

244. La critique de J.-M. Magnan insiste sur l'échange de sang et de chaleur du poète avec ce qu'il a créé.

245. Cocteau, Jean, Opium, Ibid., p. 267.

246. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, Livre de Poche, Grasset, 1970, p. 89.

247. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 9., p. 177.

248. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, Ibid., p. 10.

249. Ibid., p. 163.
250. Ibid., p. 167.
251. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 11., p. 68.
252. Khim, J.-J., Cocteau, "La Bibliothèque Idéale", Paris, Gallimard, 1960, p. 47-50.
253. Brosse, Jacques, Op. cit., p. 40.
254. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 70.
255. Khim, J.-J., Op. cit., p. 46.
256. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 70.
257. Cocteau, Jean, Le Livre Blanc, Ibid., p. 21.
258. Cocteau, Jean, La Machine Infernale, Livre de Poche, 1965, p. 48.
259. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 11., p. 70.
260. Ibid., p. 68.
261. Khim, J.-J., Op. cit. p. 50.
262. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 71-72.
263. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, Ibid., p. 16.
264. Ibid., p. 13.
265. Ibid., p. 14.
266. Marrou, H.-I., Histoire de l'Education dans l'Antiquité, coll. "Esprit", Ed. du Seuil, Paris, 1948, p. 62.
267. Loc. cit.
268. Ibid., p. 39.
269. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 14.

270. Meunier, Micheline, Op. cit., p. 88-89.
271. Gilson, René, Jean Cocteau, coll, Cinéma d'Aujourd'hui, #27, Seghers, Paris, 1964, p. 33.
272. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 2., p. 145.
273. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, Ibid., p. 14-15.
274. Cocteau, Jean, Opium, Ibid., p. 4.
275. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, Ibid., p. 22.
276. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 3., p. 50.
277. Meunier, Micheline, Op. cit., p. 117.
278. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, Ibid., p. 98.
279. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 10., p. 185.
280. Khim, J.-J., Op. cit., p. 80.
281. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, Ibid., p. 41.
282. Ibid., p. 61.
283. Ibid., p. 73.
284. Ibid., p. 76.
285. Ibid., p. 84.
286. Ibid., p. 65.
287. Ibid., p. 88.
288. Ibid., p. 90.
289. Ibid., p. 97.
290. Ibid., p. 168.
291. Cocteau, Jean, Opium, Ibid., p. 189.
292. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, Ibid., p. 128.

293. Ibid., p. 9.
294. Loc. cit.
295. Ibid., p. 55.
296. Fast, Julius, The Incompatibility of Men and Women, Evans, New York, 1971, (Book Club edition), p. 110.
297. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 72.
298. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 10., p. 178.
299. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, Ibid., p. 125.
300. Ibid., p. 102.
301. Ibid., p. 91.
302. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 9., p. 232.
303. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, Ibid., p. 90.
304. Ibid., p. 34.
305. Lannes, Roger, Jean Cocteau, "Poètes d'aujourd'hui", Seghers, Paris, 1968, p. 6.
306. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 52.
307. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 9., p. 295.
308. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, Ibid., p. 23-24.
309. Ibid., p. 24.
310. Ibid., p. 25.
311. Cocteau, Jean, Opium, Ibid., p. 120.
312. Cocteau, Jean, Le Grand Ecart, Paris, Stock, 1970, p. 17.
313. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, Ibid., p. 39.
314. Cocteau, Jean, Opium, Ibid., p. 27.

315. Meunier, Micheline, Présence de Jean Cocteau, ou le Sang d'un Poète, Lyon, E. Vitte, 1964, p. 16.
316. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 32.
317. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, Ibid., p. 58.
318. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 9., p. 283.
319. Cocteau, Jean, Opium, Ibid., p. 111.
320. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, Ibid., p. 104-105.
321. Ibid., p. 104.
322. Ibid., p. 103.
323. Loc. cit.
324. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 9., p. 280.
325. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, Ibid., p. 83.
326. Ibid., p. 176.
327. Ibid., p. 104.
328. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 10, p. 199.
329. Cocteau, Jean, La Difficulté d'être, coll. 10/18, Union Générale d'Éditions, 1964, p. 43-44.
330. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, Ibid., p. 80.
331. Ibid., p. 78.
332. Cocteau, Jean, La Difficulté d'être, Ibid., p. 169.
333. Meunier, Micheline, Méditerranée ou les deux visages de Jean Cocteau, Paris, Editions Debresse, 1959, p. 145.
334. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, Ibid., p. 146.
335. Ibid., p. 43.
336. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 11., p. 37.

337. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, Ibid., p. 27-28.
338. Ibid., p. 51.
339. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 2., p. 116.
340. Ibid., p. 68.
341. Ibid., p. 58.
342. Ibid., p. 10-11.
343. Ibid., p. 37-38.
344. Ibid., p. 123.
345. Ibid., p. 126.
346. Ibid., p. 129.
347. Ibid., p. 132.
348. Loc. cit.
349. Ibid., p. 127.
350. Ibid., p. 50.
351. Ibid., p. 59.
352. Ibid., p. 74.
353. Ibid., p. 78.
354. Ibid., p. 136-137.
355. Millecam, J.-P., l'Etoile de Jean Cocteau, Edition du Rocher, Monaco, 1952, p. 80.
356. Cocteau, Jean, La Corrida du Premier Mai, Paris, Grasset, 1957, p. 24.
357. Comfort, W.W., French Romantic Prose, Charles Scribner's Sons, New York, 1928, p. 119.
358. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, Ibid., p. 100.
359. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 9., p. 20.
360. Ibid., p. 53.

361. Princesse Bibesco, Le Confesseur et les Poètes, Paris, Bernard Grasset, 1970, p. 61.

362. Cocteau, Jean, Oeuvres complètes, t. 9, p. 262 (noter que l'article sur Barbette que nous citons ici date de l'époque de la conversion de Cocteau.)

363. Ibid., p. 261.

364. Loc. cit.

365. Ibid., t. 8, p. 419.

366. Princesse Bibesco, Ibid., p. 14.

367. Cocteau, Jean, Ibid., t. 2, p. 289.

368. Cocteau, Jean, Ibid., t. 9, p. 257.

369. Cocteau, Jean, Ibid., t. 2, p. 292.

370. Cocteau, Jean, Ibid., t. 9, p. 417.

CHAPITRE III

1. Roger Lannes in: Mauriac, Claude, Le Temps Immobile (Une Amitié Contrariée) Paris, Grasset, 1970, p. 87.
2. Mauriac, Claude, Op. cit., p. 34.
3. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 2 Genève, Marguerat 1946-51, p. 165.
4. Ibid., p. 247.
5. Khim, J. J. Sprigge, E. et Béhar, H. Cocteau: l'homme et les miroirs (les vies perpendiculaires) Paris, La Table Ronde, 1968, p. 254.
6. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 167.
7. Ibid., p. 167-168.
8. Loc. Cit.
9. Ibid., p. 168.
10. Loc. cit.
11. Loc. cit.
12. Ibid., p. 248-9.
13. Aron, Raymond, cité in Pauwels, Louis et Bergier, Jacques, Le Matin des Magiciens (Livres de Poche) Paris, Gallimard, 1960, p. 305.
14. Grousset, René cité in Pauwels Louis et Bergier, Jacques Op. cit., p. 305-6.
15. Pauwels, L. Et Bergier, J., Ibid., p. 313.
16. Cocteau, Jean, Ibid., p. 249.
17. Ibid., p. 169.
18. Ibid., p. 168-169.
19. Meunier, Micheline, Méditerranée ou les deux visages de Jean Cocteau, p. 54.
20. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 9, Ibid., p. 290.
21. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 2 Ibid., p. 170.
22. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 173.

23. Ibid., p. 171.
24. Ibid., p. 247-48.
25. Ibid., p. 247.
26. Ibid., p. 173.
27. Ibid., p. 171.
28. Ibid., p. 178.
29. Cocteau, Jean, La difficulté d'être (10/18) Union Générale d'Éditions, Paris 1964, p. 120.
30. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 2, p. 177.
31. Ibid., p. 176.
32. Ibid., p. 177.
33. Ibid., p. 182.
34. Cocteau, Jean, La difficulté d'être, Ibid., p. 175.
35. Ibid., p. 160.
36. Ibid., p. 161.
37. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 2, p. 184.
38. Cocteau, Jean La difficulté d'être, Ibid., p. 72-73.
39. Cocteau, Jean Oeuvres Complètes, Ibid., p. 187.
40. Ibid., p. 185-186.
41. A ce sujet, Claude Mauriac dans Une Amitié contrariée nous fait part, à la page 131, du détail suivant: "Marie-Laure est si fière d'avoir servi de modèle à un personnage de La Fin du Potomak, qu'elle oublie qu'il n'est pas si aimable. Ce nom de vicomtesse Méduse l'enthousiasme. Du coup, elle s'est raccommodée avec le poète."
42. Cocteau, Jean, O.C., t.4, p. 156.
43. Jean Cocteau, O.C.; t. 2, p. 188.
44. Ibid., p. 189.
45. Loc. cit.

46. Loc. cit.
47. Loc. cit.
48. Ibid., p. 190.
49. Loc. cit.
50. Cocteau, Jean, Orphée cité in: Magnan, J.M. Cocteau, coll. "Les écrivains devant Dieu", Dèsclée de Brouwer, 1968, pp. 59-60.
51. Ibid., p. 61.
52. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. 2, p. 191.
53. Loc. cit.
54. Ibid., p. 196.
55. Ibid., p. 193.
56. Meunier, Micheline, Méditerranée ou Les deux visages de Jean Cocteau, Paris, Editions Debresse, 1959, p. 64.
57. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 199.
58. Ibid., p. 200.
59. Ibid., p. 203.
60. Claude Mauriac dans Une Amitié Contrariée donne cette origine à l'anecdote: "...au sujet de Max Jacob essayant de perdre sur leur demande l'enfant adopté par les S... qui s'en étaient dégoûtés au bout de quelques jours: mais l'enfant croyait que l'on jouait à cache-cache. Il surgissait en riant, puis disparaissait en criant coucou. Alors il suivait de loin Max Jacob qui croyait enfin l'avoir semé et lui faisait très peur en reparaissant à l'improviste à ses côtés! Le nouveau Potomak raconte cela". (p. 105) C'est Cocteau qui révèle cette origine.
61. Cocteau, Jean, Op. cit., p. 201-2.
62. Cocteau, Jean, Journal d'un Inconnu, Paris, Bernard Grasset, 1952, p. 41.
63. Brosse, Jacques, Cocteau, "Pour une bibliothèque idéale, Gallimard, 1970, p. 109.
64. Cocteau, Jean, cité in Brosse, Jacques, Op. cit., p. 109.
65. Cocteau, Jean, La Difficulté d'être, Ibid., p. 152.

66. Ibid., p. 58.
67. Cocteau, Jean, Le Grand Écart, Stock, 1923, p. 135.
68. Cocteau, Jean, La difficulté d'être, Ibid., p. 143-4.
69. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, Ibid., p. 224.
70. Ibid., p. 192-3.
71. Ibid., p. 193.
72. Ibid., p. 249-50.
73. Ibid., p. 230-40.
74. Ibid., p. 217.
75. Cocteau, Jean, La Difficulté d'être, Ibid., p. 60.
76. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, Ibid., p. 210.
77. Ibid., p. 209.
78. Baudelaire, Charles, Les Paradis Artificiels, Livre de Poche, 1964, p. 18.
79. Loc. cit.
80. Ibid., p. 147.
81. Cocteau, Jean, Op. Cit., p. 211.
82. Cocteau, Jean, Journal d'un Inconnu, Ibid., p. 26.
83. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, Ibid., p. 212.
84. Ibid., p. 213.
85. Cocteau, Jean, La Difficulté d'Être, Ibid., p. 107.
86. Cocteau, Jean, Opéra, Livre de Poche, p. 13.
87. Cocteau, Jean, La Difficulté d'Être, Ibid., p. 107.
88. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. IX, Ibid., p. 170.
89. Cocteau, Jean, Opium (Journal d'une désintoxication), Stock, Paris, 1956, p. 137.
90. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, t. II, Ibid., p. 219.

91. Ibid., p. 220.
92. Ibid., p. 223.
93. Ibid., t. IX, p. 176.
94. Kihm, Jean-Jacques, Spriegge, Elisabeth et Béhar, H. Jean Cocteau, l'homme et les miroirs (Les vies Perpendiculaires), Paris, La Table Ronde, 1968, p. 254.
95. Cocteau, Jean, La Difficulté d'Etre, Ibid., p. 34.
96. Ibid., p. 36.
97. Ibid., p. 34.
98. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, Ibid., p. 228.
99. Cocteau, Jean, La Difficulté d'Etre, Loc. cit.
100. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, Ibid., p. 229
101. Cocteau, Jean, La Difficulté d'Etre, Ibid., p. 35.
102. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, Ibid., p. 215.
103. Cocteau, Jean, La Difficulté d'Etre, Ibid., p. 90.
104. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, Ibid., p. 235.
105. Milorad est l'auteur d'un article important paru dans le no. 298-303 de la Revue des Lettres Modernes (1972): Le mythe orphique dans l'oeuvre de Cocteau.
106. Milorad, Le Mythe orphique dans l'oeuvre de Cocteau, Revue des Lettres Modernes, no. 298-303, 1972 (3), p. 130.
107. Cocteau, Jean, La Difficulté d'Etre, Ibid., p. 90.
108. Loc. cit.
109. Mauriac, Claude, Le Temps Immobilé (Une Amitié Contrariée), Paris, Bernard Grasset, 1970, p. 96.
110. Loc. cit.

CONCLUSION NOTES

1. Meunier, Micheline, Présence de Jean Cocteau ou Le Sang d'un poète, Lyon, E. Vitte, 1964, p. 62.
2. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, Genève, Marguerat, 1946-51, t. 2, p. 15.
3. Cocteau, Jean, Journal d'un Inconnu, Paris, Grasset, p. 167.
4. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, Ibid., t. 10, p. 210.
5. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, Ibid., t. 2, p. 249.
6. Cocteau, Jean, Journal d'un Inconnu, Ibid., p. 42.
7. Cocteau, Jean, Opéra, (Livre de Poche) Stock, Paris, 1959, p. 13.
8. Cocteau, Jean, La Corrida du Premier Mai, Paris, Grasset, 1957, p. 24.
9. Cocteau, Jean, Cité in: Gannes, Gilbert, Interviews Impubliables, Paris, A. Bonne, 1952, p. 128.
10. Cocteau, Jean, Journal d'un Inconnu, Ibid., p. 81.
11. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, Ibid., t. 2, p. 160.
12. C'est le titre original du livre de Jean-Marie Magnan ou le critique cherche à définir avec le maximum de précision l'attitude religieuse de Jean Cocteau.
13. Cocteau, Jean, Opéra, Ibid., p. 53.
14. Nietzsche, Frédéric, Par-delà le Bien et le Mal, coll. 10/18, Union Générale d'Éditions, Paris, p. 56.
15. Nietzsche, Frédéric, Ecce Homo, (Méditations), Paris, Denoël / Gonthier 1971, p. 9.
16. Lannes, Roger, Jean Cocteau, coll. "Poètes d'aujourd'hui," Paris, Seghers, 1969, p. 89.
17. Mourgue, Gérard, Jean Cocteau, coll. Classiques du XXe siècle, Paris, Editions Universitaires, 1965, p. 24.
18. Cocteau, Jean, cité in Princesse Bibesco, Le Confesseur et les Poètes, Paris, Grasset, p. 49.

19. Cocteau, Jean, Opium, (Livre de Poche), Stock, Paris, 1972, p. 33.
20. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, Ibid., t. 2, p. 151.
21. Cocteau, Jean, cité in Princesse Bibesco, Le Confesseur et les Poètes, Paris, Grasset, p. 60-61.
22. Cocteau, Jean, cité in Gilson, René, Jean Cocteau, coll. "Cinéma d'aujourd'hui", Paris, Seghers, 1964, p. 110.
23. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, Ibid., t. 0, p. 229.
24. Meunier, Micheline, Op. Cit., p. 63.
25. Cocteau, Jean, Le Grand Ecart, Paris, Stock, 1969, p. 18.
26. Ibid., p. 30.
27. Ibid., p. 109.
28. Ibid., p. 109.
29. Cocteau, Jean, Thomas l'Imposteur, (Livre de Poche), Gallimard, Paris, 1968, p. 41.
30. Ibid., p. 13-14.
31. Lannes, Roger, Op. Cit., p. 19.
32. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, Ibid., t. 10, p. 226.
33. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, (Livre de Poche, Paris, Grasset, 1970, pp. 175 + 173.
34. Amadou, Robert, Le médium naturel in La Table Ronde, Octobre 1955, p. 93.
35. Cocteau, Jean, Opium, Ibid., p. 125.
36. Cocteau, Jean, Entre Picasso et Radiguet, coll. "Miroirs de l'art", Paris, Hermann, 1967, p. 95.
37. Ibid., p. 92.
38. Bosquet, Alain, in La Table Ronde, octobre 1955, p. 61.
39. Nietzsche, Frédéric, Ainsi parlait Zarathoustra, Livre de Poche, Paris, Gallimard, 1963, p. 51.
40. Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, Ibid., t. 10, p. 180.

41. Cocteau, Jean, Les Enfants Terribles, Ibid., p. 64.
42. Rousset, Jean, Forme et Signification (Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel (Paris, José Corti, 1962, p. XII.
43. de Massot, Pierre, L'oeuvre et le possible, in La Table Ronde, Ibid., p. 32.
44. Albérès, R.M., Situation de Cocteau, in La Table Ronde, Ibid., p. 22.
45. Cocteau, Jean, Journal d'un Inconnu, Ibid., p. 175.

BIBLIOGRAPHIEA) Oeuvres de Jean Cocteau

- Cocteau, Jean, Oeuvres Complètes, Genève, Marguerat (1946-51),
11 volumes.
- _____. L'Aigle à deux têtes, (Livre de Poche),
Gallimard, 1968, 158 p.
- _____. Le Cap de Bonne-Espérance suivi du Discours
du Grand Sommeil, Paris, Gallimard, 1967, 250 p.
- _____. Le Cordon Ombilical, Paris, Plon, 1962, 81 p.
- _____. La Corrida du Premier Mai, Grasset, Paris, 1957.
- _____. La Difficulté d'Être, coll. 10/18, Union
Générale d'Éditions, 1964, 182 p.
- _____. Les Enfants Terribles (Livre de Poche), Grasset,
Paris, 1970, 177 p.
- _____. Le Grand Écart, Paris, Stock, 1969, 166 p.
- _____. Entre Picasso et Radiguet, coll. "Miroirs de
l'Art", présentation par André Fermigier, Paris, Hermann, 1967,
194 p.
- _____. Journal d'un Inconnu, Paris, Bernard Grasset,
1952, 234 p.
- _____. Lettre à Jacques Maritain, Paris, Stock, 1926, 70 p.
- _____. Le Livre Blanc, Paris, Editions du Signe, 1930, 68 p.
- _____. La Machine Infernale (Livre de Poche) Paris,
Bernard Grasset, 1965, 191 p.
- _____. Opéra suivi de Plain-Chant (Livre de Poche),
Paris, Stock, 1967, 160 p.
- _____. Opium, (Journal d'une désintoxication), Paris,
Stock, 1956, 270 p.
- _____. Les Parents Terribles, (Livre de Poche), Paris
Gallimard, 1969, 180 p.
- _____. Poèmes (1916-1955), Paris, Gallimard, 1956, 229 p.
- _____. Thomas l'Imposteur, (Livre de Poche) Paris,
Gallimard, 1968, 184 p.

B) Ouvrages sur Jean Cocteau

- Borgal, Clément, Cocteau: Dieu, la mort, la poésie, coll. "Oeuvres et Pensée" Paris, Le Centurion / Sciences Humaines, 1968, 216 p.
- Brossa, Jacques, Cocteau, coll. "Pour une bibliothèque idéale", Paris, Gallimard, 1970, 256 p.
- Brown, Frederick, An Impersonation of Angels, a biography of Jean Cocteau, New York, Viking Press and MacMillan/Co. of Canada, 438 p.
- Carfort, Olivier de, Deux anticipations de Jean Cocteau, Paris La Balance, 1957, 68 p.
- Dubourg, Pierre, Dramaturgie de Jean Cocteau, Paris, Grasset, 1954.
- Fraigneau, André, Cocteau par lui-même, coll. "Écrivains de toujours," Paris, Editions du Seuil, 1957, 192 p.
- Fowlie, Wallace, Jean Cocteau, the history of a poet's age, Indiana University Press, 1966, 182 p.
- Gilson, René, Jean Cocteau, coll. "Cinéma d'aujourd'hui" no. 27, Paris, Seghers, 1964, 190 p.
- Kihm, Jean-Jacques Cocteau, Coll. "La Bibliothèque Idéale", Paris, Gallimard, 1960, 321 p.
- Kihm, Jean-Jacques, Sprigge, Elisabeth et Béhar, Henri C., Jean Cocteau: l'homme et les miroirs, coll. "Les vies perpendiculaires", Paris, La Table Ronde, 1968, 478 p.
- Knapp, Bettina L., Jean Cocteau, New York, Twayne Publishers, 1969, 163 p.
- Lannes, Roger, Jean Cocteau, coll. "Poètes d'aujourd'hui", Paris, Seghers, 1968, 192 p.
- Magnan, Jean-Marie, Cocteau, coll. "Les écrivains devant Dieu", Desclée de Brouwer, 1968, 187 p.
- Mauriac, Claude, Jean Cocteau, ou la vérité du mensonge, Paris, Odette Lieutier, 1945, 184 p.
- _____. Le Temps Immobile (Une Amitié Contrariée), Paris, Bernard Grasset, 1970, 280 p.
- Meunier, Micheline, Méditerranée ou les deux visages de Jean Cocteau, Paris, Editions Debresse, 1959, 299 p.
- _____. Présence de Jean Cocteau ou Le Sang d'un Poète, Lyon, E. Vitte, 1964, 95 p.

Millecam, Jean-Pierre, L'Etoile de Jean Cocteau, Monaco, Editions du Rocher, 1952, 128 p.

Mourgue, Gérard, Jean Cocteau, coll. "Classiques du XXe siècle," Paris, Editions Universitaires, 1965, 115 p.

Oxenhandler, Neal, Scandal and Parade: the theatre of Jean Cocteau, New Brunswick, 1957.

Peters, A. K. Jean Cocteau and André Gide: An Abrasive Friendship, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1973, 259 p.

Stegmuller, Francis, Cocteau: a biography, MacMillan, 1970, 583 p.

Numéros de revue consacré à Cocteau:

Cahiers Jean Cocteau, Paris, Gallimard (1969), publiés par la Société des Amis de Jean Cocteau, 128 p.

Empreintes, mai-juin-juillet, 1950, Bruxelles, Ecran du Monde, 1950, 168 p.

Revue des Lettres Modernes no. 298-303, (Jean Cocteau I), 1972(3).

La Table Ronde no. 94 (Autour de Jean Cocteau) octobre 1955, 185 p.

C) Ouvrages divers consultés ou cités:

*Albérès, R.-M., Histoire du Roman Moderne, Paris, Albin Michel, 1962, 460 p.

Bachelard, Gaston, La poétique de l'espace, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, 214 p.

Baudelaire, Charles, Les Fleurs du Mal (Livre de Poche classique), Paris, Editions Gallimard et Librairie Générale Française, 1965, 256 p.

Princesse Bibesco, Le Confesseur et les poètes, Paris, Grasset, 1970, 315 p.

Bidet, François, Beyle-Stendhal (Stendhal individualiste), Paris, Cahiers de la Douce France, 1927, 59 p.

Chenoy, Léon, Stendhal et la rectification de l'enthousiasme, Anvers, Ca Era, 1920, 70 p.

Claudé, Paul, Partage de Midi, préfacé par l'auteur, (Livre de Poche, Paris, Gallimard, 1968, 184 p.

- Comfort, W. W., French Romantic Prose (The Modern Student's Library), New York, Charles Scribner's Sons, 1956, 517 p.
- Fast, Julius, The Incompatibility of Men and Women and how to Overcome it, New York, Evans and Company, 1971, 189 pages.
- Gannes, Gilbert, Interviews Impubliables, Paris, A. Bonne, 1952, 255 p.
- Gidé, André, Les Nourritures terrestres, suivi de Les nouvelles nourritures (Livre de Poche), Paris, Gallimard, 1969, 256 p.
- Goesch, Keith, Raymond Radiguet, La Palatine, Paris-Genève, 1955;
- Jacob, Max, Choix de Lettres de Max Jacob à Jean Cocteau (1919-1944), Paris, Paul Morihien, 1949, 158 p.
- Maritain, Raissa, Les Grandes Amitiés, coll. Livre de Vie, Desclée de Brouwer, 1949, 439 p.
- Marrou, H. I., Histoire de l'Education dans l'Antiquité, coll. "Esprit", Paris, Editions du Seuil, 1948, 596 p.
- Nadeau, Maurice, Histoire du Surréalisme, suivi de Documents Surréalistes, Paris, Editions du Seuil, 1964, 525 p.
- Nietzsche, Friedrich, Ainsi parlait Zarathoustra, (Livre de Poche Classique), Paris, Gallimard, 1963, 445 p.
- _____. Le crépuscule des idoles, Paris, Mercure de France, 1970, 284 p.
- _____. Ecce Homo, coll. "Méditations", Denoël / Gonthier, Paris, 1971, 169 p.
- _____. La naissance de la tragédie, coll. "Idées", Paris, Gallimard, 1970, 312 p.
- _____. Par-delà le bien et le mal, coll. 10/18, Paris, Union Générale d'Editions, 1970, 251 p.
- Pascal, Blaise, Pensées (Livre de Poche), Paris, Librairie Générale Française, 1962, 445 p.
- Prévost, Jean, Problèmes du Roman (Confluences) L. Gérant: E. Pons, Imp. Générale Lyonnaise, 360 p.
- Radiguet, Raymond, Le bal du comte d'Orgel, Paris, Bernard Grasset, 1924, 207 p.
- Robin, Léon, La théorie platonicienne de l'amour, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, 191 p.

Rousset, Jean, Forme et Signification (Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel), Paris, José Corti, 1962, 200 p.

Schuré, Edouart, Les Grands Initiés (Livre de Poche, Librairie Académique Perrin, 1960, 634 p.

Stearn, Jess, The Sixth Man, New York, McFadden, 1962, 223 p.

Stendhal, La Chartreuse de Parme, tome I, Paris, (Ambroise Dupont, 1839), Cercle du Livre Précieux, Paris.