

X A l'Etoile

Comment donc est la galerie qui deviendra la chambre finale et à laquelle les adolescents se dirigeront après une période où ils errent 'comme des âmes en peine (p. 126)'? Comme nous l'avons vu, c'est entre autres choses l'expression du côté *angélique* de Michaël, de son identification avec la race juive et l'expression aussi de l'Amérique en tant qu'*au-delà* mystérieux et zone de contact avec les choses de la mort (pp. 124-125).¹

La galerie possède des attributs spatiaux remarquables:

Cette galerie n'était pas sans leur avoir jeté un sort. Cet appel les effrayait un peu, les empêchait de franchir le seuil.

Ils avaient remarqué l'une de ses vertus singulières et non la moindre; la galerie dérivait en tous sens, comme un navire amarré sur une seule ancre.

Lorsqu'on se trouvait dans n'importe quelle autre pièce, il devenait impossible de la situer et, lorsqu'on y pénétrait, de se rendre compte de sa position par rapport aux autres pièces.

Ce bruit et ces magies évoquaient l'enfance somnolente après le funiculaire, 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. (pp. 126-127)

Comme la première chambre, cette salle est comparée à un bateau. Cependant, bien qu'il dérive, à la différence du bateau rue Montmartre celui-ci est ancré. On a donc l'impression d'un vaisseau qui, arrivé au port, est quand même bousculé par l'eau (par les vagues de l'inconnu) qui l'entoure; ce qui reflète l'état de malaise du psychisme multiple du poète, c'est-à-dire des enfants, les premières nuits:

Et normal il était aussi que les enfants eussent cherché partout la chambre dans l'hôtel, sauf dans cette galerie. Entre leurs deux chambres ils erraient comme des âmes en peine. Les nuits blanches n'étaient plus ce spectre léger qui se sauve au chant du coq, mais un spectre inquiet qui flotte. Possédant enfin leurs chambres respectives et ne voulant pas en démordre, ils s'enfermaient rageusement ou se traînaient de l'une à l'autre, la démarche hostile, les lèvres minces, les regards lançant des couteaux. (p. 126)

Le rapport singulier de la galerie avec les autres pièces de l'hôtel suggèrent évidemment les perspectives du rêve, et ainsi de

¹ Voir *supra*, pp. 249; 253; 256.

l'inconscient et de l'inconnu. Cette association est augmentée par la métaphore du glacier, qui combine les images du *fleuve des morts* et de la froideur de la mort elle-même. La glace des premiers chapitres, aussi bien que les miroirs et les vitres qui y jouent un rôle significatif mais non pas dominant, sont transformés ici en un fleuve de glace si proche qu'on peut presque le toucher. Le miroir et les vitres eux-mêmes — le miroir mentionné auparavant comme en passant; les vitres ne semblant pas exister rue Montmartre sauf dans le salon — sont des caractéristiques importantes et visibles de la galerie: 'De place en place, de hautes vitres projetaient au plafond des sentinelles de lumière, un éclairage en contrebas du dehors formant une rampe qui baignait le tout d'un clair de lune théâtral (p. 123).' Le théâtre de la cité et celui de la première chambre sont donc reconstruits ici, et tout comme dans *La Machine infernale*, où, au dernier acte 'lumière est faite',² dans la galerie illuminée par la lune qui découvre les secrets de la nuit, l'intrigue des mobiles profonds se dénouera dans une conclusion tragique et inévitable.

Les *magies* spatiales de la galerie, cependant, évoquent non seulement le rêve et l'inconscient, mais plus spécifiquement le rêve d'opium ainsi qu'il est décrit dans l'ouvrage de ce nom: 'Le demi-sommeil d'opium nous fait tourner des couloirs et traverser des vestibules et pousser des portes et nous perdre dans un monde où les gens réveillés en sursaut ont horriblement peur de nous'.³ Encore une fois, les lois du temps comme celles de l'espace semblent différer de celles de tous les jours; car la description de la galerie que nous venons de citer est de cette pièce au moment où les enfants commencent à la connaître, tandis qu'au niveau que nous sommes en train d'examiner l'opium y arrivera plus tard.

Quant à l'atmosphère de hantise qui se répand dans la galerie, atmosphère qui semble provenir de son architecture et de son ameublement: évidemment la mort de Michaël n'avait pas encore eu lieu au moment de sa construction. La mort a été le *verso* de la vie de Michaël, tout comme elle est celui des enfants, qui découvrent dans ce hall bizarre le domaine du psychopompe qui leur indiquera que c'est ici le lieu désigné. En outre, ce 'cul-de-sac (p. 123)' est une 'faute de calcul (p. 124)' de la part de Michaël. Cette allusion au domaine des

² *La Machine infernale*, p. 122.

³ *Opium*, p. 120.

chiffres (claudiquants) indique encore une fois que le lieu de mort est aussi celui de la poésie. Comme le poète qui est Cocteau lui-même, la galerie se contredit: 'Cette galerie hétéroclite l'était déjà par ce fait qu'elle n'en était pas une et ne menait à rien (p. 122)'.

Déjà, les fonctions de diverses pièces se réunissent là-dedans, car c'est:

[...] mi-salle de billard, mi-cabinet de travail, mi-salle à manger. [...] En entrant, à gauche, on voyait une table de salle à manger sous une espèce de suspension, quelques chaises et des paravents de bois souple qui peuvent prendre la forme qu'on veut. Ces paravents isolaient cette ébauche de salle à manger d'une ébauche de cabinet de travail, canapé, fauteuil de cuir, bibliothèque tournante, planisphère terrestre, groupés sans âme autour d'une autre table d'architecte, sur laquelle une lampe à réflecteur était le seul foyer lumineux du hall.

Après des espaces qui restaient vides malgré des sièges à bascule, un billard étonnant à force de solitude. (pp. 122-123)

Notons d'abord que le narrateur fait mention de la gauche, encore une indication de l'inconnu et de l'irrationnel.⁴ Le billard est associé par son nom aux billes, par son usage aux boules, ce qui entraînerait un lien avec Agathe et le concept de la petite sphère parfaite aussi bien qu'avec celui d'une sphère plus grosse.⁵ Dans les deux cas, néanmoins, il ne s'agirait pas ici de sphère qui 'claudique'. Ce qui importe ici semble être l'idée de la sphère en tant que *poésie*, que ce soit la poésie fondée sur le mythe d'Agathe (la bille) ou la véritable poésie de Dargelos (la boule).⁶ Ce sera le conflit et la confusion des deux qui produiront enfin la tragédie. Or, des conflits et des confusions pareils sont eux-mêmes des aspects essentiels de la poésie boiteuse.

Que le billard soit *étonnant à force de solitude* reflète la solitude du poète, à laquelle nous reviendrons en discutant le rêve d'Elisabeth.

Malgré les suggestions du psychisme du poète, de la mort et de la poésie, au début le contenu de la galerie est sans âme, sans forme; même les 'pièces' qui s'y trouvent ne sont que des ébauches. Le théâtre est illuminé, mais ni décor ni accessoires ne sont encore en place; ce sera Paul qui, en la faisant sienne, la transformera en chambre. Sa première tentative, cependant, échouera:

4 Voir *supra*, pp. 141-145.

5 Voir *supra*, pp. 213-215.

6 Voir *supra*, p. 102.

Une nuit que Paul boudait et qu'Elisabeth voulait l'empêcher de dormir, il claqua les portes, se sauva et se réfugia dans la galerie.

L'observation n'était pas son fait. Mais il recevait les effluves avec violence, les enregistrait et les orchestrait vite à son usage.

A peine dans cette enfilade mystérieuse de pans d'ombre et de lumière alternatifs, à peine engagé entre les décors de ce studio désert, il devint un chat prudent auquel rien n'échappe. Ses yeux luisaient. Il s'arrêtait, contournait, reniflait, incapable d'assimiler une chambre à la cité Monthiers, un silence nocturne à la neige, mais y retrouvant profondément le déjà vu d'une vie antérieure.

Il inspecta le cabinet de travail, se releva, traîna et enroula les paravents de manière à isoler un fauteuil, s'y coucha, les pieds sur une chaise; puis, l'âme béate, essaya de *partir*. Mais le décor partait, abandonnant son personnage. (pp. 127-128)

Nous voyons ici un scénario semblable à celui de la *pièce* rue Montmartre, où Elisabeth taquine son frère avec les écrevisses (pp. 80-84), l'empêchant ainsi de dormir avant le moment voulu par elle. Rue Montmartre elle le met en contact avec le rêve et l'inconscient qu'à un certain niveau elle est, représenté à ce moment par l'écrevisse.⁷ Ici à l'Etoile elle le contraint à pénétrer dans le lieu qui est désigné — dans le texte, immédiatement auparavant — par Michaël. C'est-à-dire qu'elle met Paul enfin sur la route intérieure vers le destin fatal du poète.

Pareil au poète du *Potomak*, et, tout comme lui, s'approchant pour la première fois de la vraie poésie, Paul devient quelque chose *de tout à fait antenne [...]*.⁸ Cependant, il ne peut pas *partir*. Le décor l'abandonne parce qu'il n'a pas encore accepté les exigences de la galerie, que ce n'est pas encore la chambre, qu'en outre il n'est plus enfant. Il ne faut plus partir mais rentrer dans lui-même pour y apprendre la nature de ses tourments adolescents. C'est dans le prochain paragraphe du roman que nous apprenons qu'il est affligé par son amour, toujours inadmis, pour Agathe.

Néanmoins, il a franchi le seuil. La nuit suivante, le processus continue:

Le lendemain Paul s'organisa, se construisant une cabane comme dans *Les Vacances* de Mme de Ségur. Les paravents ménagèrent une porte. Cette enceinte ouverte en

⁷ Voir *supra*, pp. 203-205.

⁸ 'Prospectus' au *Potomak*, p. 8.

haut et participant à l'existence surnaturel du lieu, se peupla de désordre. Paul y apportait le buste de plâtre, le trésor, les livres. les boîtes vides. Le linge sale s'entassait. Une grande glace mirant les perspectives. Un lit pliant remplaçait le fauteuil. L'andrinople coiffait le réflecteur. (p. 129)

La nouvelle chambre est une *enceinte*: mot qui suggère l'autofécondation du poète.⁹ Bien que la galerie elle-même soit un cul-de-sac, ne menant à rien dans ce monde, cette chambre est *ouverte en haut*; à cause de ce fait, non seulement la lumière de l'inconnu 'extérieur' peut y pénétrer, mais le frère et la sœur pourront enfin partir définitivement vers cet inconnu par la seule sortie possible. Dans l'enceinte les objets de la rue Montmartre se réunissent, et le grand miroir, (celui de la première chambre était sans taille exacte) reflète les perspectives qui, elles, étant donné la nature de la galerie et de la lumière qui traverse les vitres, ne peuvent être elles-mêmes que celles de l'au-delà. Cette glace aux reflets surnaturels reflétera au niveau textuel le processus de découverte de soi des enfants (par exemple la découverte par Paul de son amour pour Agathe (pp. 131–132) où il: 'eut honte de la figure renfrognée que sa sottise lui avait faite (p. 132).¹⁰

En plaçant les objets sacrés de la chambre des enfants dans l'espace conçu, meublé et enfin désigné par l'Américain, Paul, envoyé en quelque sorte par sa sœur dans son rôle d'inconscient, s'apprête *inconsciemment* à se soumettre à la perspective de Michaël; c'est-à-dire à ce que représente sa nature cachée telle que nous l'avons examinée dans le chapitre précédent.

Le malaise des enfants continue, chez Gérard et Agathe (p. 130) aussi bien que chez le frère et la sœur, dans la nouvelle chambre à laquelle, inévitablement, les trois autres enfants émigrent (p.129). Rien n'est en ordre: l'équilibre factice de deux garçons et de deux jeunes filles masque le déséquilibre croissant d'un psychisme qui ne sait pas admettre sa propre vérité.¹¹

Nous avons déjà examiné en détail l'effet sur Paul comme sur Elisabeth de la réalisation chez chacun de l'amour de Paul pour Agathe.¹² Tournons-nous donc maintenant aux actes qui en résultent.

En effet c'est Paul qui met les événements en train:

⁹ Voir *supra*, p. xii. Ce mot suggère évidemment aussi une mère. Voir *infra* pp. 301–304.

¹⁰ Voir *supra*, pp. 230–232.

¹¹ Voir *supra*, pp. 233–234.

¹² —et chez Elisabeth, de celui d'Agathe pour Paul; voir *supra*, pp. 230–243.

Il combina d'écrire. Une pierre était tombée et venait de rider le calme; une seconde pierre entraînerait d'autres conséquences qu'il ne savait prévoir mais qui décideraient à sa place. Cette lettre (un pneumatique) deviendrait la proie du hasard. Elle tomberait soit au milieu du groupe, soit chez Agathe seule et agirait selon. (pp. 133-134)

Sans rien savoir des mécanismes du destin il s'abandonne au hasard. Ironie: car ce n'est pas le pneumatique qui deviendra *la proie du hasard* (qui chez Cocteau ne l'est jamais) mais lui. Ne connaissant pas ses propres mobiles profonds et combien ils le dirigent, il adresse la lettre à lui-même; le manque de réponse le pousse à confier son amour à sa sœur et la lettre elle-même tombe enfin dans les mains d'Elisabeth (p. 142). Ne serait-ce pas encore un indice que lui et les personnages qui l'entourent sont aussi des aspects de son propre psychisme? Il tâche de communiquer (par *pneumatique*, ce qui suggère *l'expiration*) avec une jeune fille qui en tant qu'objet d'amour n'est qu'une projection de ses désirs mal orientés; la véritable Agathe ne reçoit pas la communication, qui finit par confirmer l'amour de Paul, maintenant avoué, chez celle qui joue le rôle de son inconscient. La mésaventure de la première lettre peut être vue comme métaphore, d'une part des illusions de Paul, d'autre part, tout comme l'établissement de la chambre dans la galerie, du fait que ses mobiles les plus profonds commencent à se rétablir et à le diriger de plus en plus.

C'est après avoir entendu la confession d'Agathe (pp. 136-137) que surgit Elisabeth — sœur-mère jalouse, l'inconscient, vierge du temple de la poésie:

Elisabeth descendit les marches. Elle portait un peignoir éponge attaché à la ceinture par une cravate. Ce peignoir pendait et la gênait. Mais elle descendait par machine, habitée d'un mécanisme dont elle n'entendait que la rumeur. Ce mécanisme la manœuvrait, empêchait le bord du peignoir de se mettre sous ses sandales, lui commandait de prendre à droite, à gauche, lui faisait ouvrir, fermer les portes. Elle se sentait un automate, remonté pour un certain nombre d'actes et qui devrait les accomplir à moins de se briser en route. Son cœur battait à coups de hache, ses oreilles tintaient, elle ne pensait aucune pensée conforme à ce pas actif. Les rêves font entendre de ces pas lourds qui approchent et qui pensent, nous donnent une démarche plus légère que le vol, combinent ce poids de statue et l'aisance des plongeurs sous l'eau.

Elisabeth, lourde, légère, volante, comme si son peignoir eût environné ses chevilles du bouillonnement qui indique chez les primitifs les personnages surnaturels, suivait les

couloirs, la tête vide. Cette tête n'abritait que la rumeur vague et sa poitrine que les coups réguliers du bûcheron.

Dès lors la jeune femme ne devait plus s'interrompre. Le génie de la chambre se substituait à elle, la doublait comme n'importe quel génie s'emparant d'un homme d'affaires lui dicte les ordres qui empêchent la faillite, d'un marin les gestes qui sauvent le navire, d'un criminel les paroles qui établissent un alibi. (pp.138-139)

Dans ce passage imagé il y a beaucoup à commenter. Le fait que pour arriver chez Paul elle descend les marches nous signale qu'elle pénètre dans des régions même plus profondes d'elle-même; ce qui est confirmé par l'image du *mécanisme*. Ce mécanisme non seulement l'habite mais, en plus, la dirige, remplaçant la jeune femme pensante par un *automate* construit exprès pour remplir un certain nombre de fonctions. Ainsi elle prend sa place parmi les rouages multiples de la machine cosmique qui dans son ensemble forme le destin. Les *coups de hache* de son cœur donnent une impression à la fois mécanique et meurtrière; inanimée et vivante.

Les deux phrases: *Son cœur battait à coups de hache ... plongeurs sous l'eau* font d'Elisabeth en même temps la poursuivante atroce dans le rêve et la victime qui rêve, soulignant le fait que c'est en quelque sorte à elle-même, en tant qu'aspect d'une personnalité multiple, qu'elle s'attaque.

A la fin de cette dernière phrase, et dans le paragraphe suivant apparaît une suite d'images associées dans la mythologie personnelle de Cocteau avec la poésie, le rêve et l'ange. Elle vole comme dans un rêve mais aussi comme un ange; en même temps elle descend sous les eaux de l'inconnu sur lesquelles a toujours voyagé la chambre-bateau; elle est lourde, d'un poids de statue, mais elle est aussi légère, toute comme la neige phosphorescente de la cité combine ces deux propriétés improbables.¹³ C'est un personnage *surnaturel*.

Elle porte un *peignoir éponge* qui l'identifie à Cocteau lui-même.¹⁴ Attaché par une cravate, détail masculin ajouté à ce personnage supposément féminin, ce peignoir trop long devrait l'empêcher de marcher mais ne le fait pas. Autrement dit, il devrait la faire *boiter*. Donc cet indice capital de la présence de la poésie est non pas omis mais délibérément nié. La claudication est le signe visible des contradictions internes du poète. Or, pendant cette nuit d'intrigue

¹³ Voir *supra*, p. 52.

¹⁴ Voir par exemple *Opium*, p. 55, et Temple, Frédéric-Jacques, 'Témoignage' in *Jean Cocteau aujourd'hui*, p. 255.

il n'y a point de contradiction chez Elisabeth. Elle est devenue *le génie de la chambre*. Les contradictions inhérentes au psychisme du poète se trouvent en ce moment seulement chez les autres habitants de l'hôtel. C'est à Elisabeth de pousser Paul vers la route poétique en ôtant la possibilité qu'il trouve un amour 'normal' et sans tabous qui entraînerait une vie plate et sans poésie. De toute sa pureté qui ne claudique pas la sœur-mère doit contraindre son frère à accepter un destin amoureux qui ne peut être que claudiquant.

Passant d'Agathe à Paul, de Paul à Gérard, puis à Agathe encore, Elisabeth emploie tous ses stratagèmes d'actrice pour obtenir ses fins (pp. 134-150). Elle ment sans cesse: devient mensonge; mais d'un certain point de vue c'est un *mensonge qui dit la vérité*; car en bannissant de la chambre et de l'hôtel tout ce qui est bourgeois, tout ce qui est équivoque envers la poésie, ce 'juge impitoyable' (p. 137) met Paul (conscient) sur la route de la révélation finale de ses vrais désirs et de son véritable destin, qui est elle-même.

Elle est meurtrière, frappant 'coup sur coup (p. 146)' trois victimes. Cependant, seulement deux d'entre elles 'mourront' assez vite. Gérard et Agathe disparaîtront de l'hôtel, tout comme Dargelos disparut du lycée, pour ne revenir qu'une seule fois chacun. Paul, cependant, doit attendre la mort transfigurante des dernières pages.

En plein travail, Elisabeth est une: 'Araignée nocturne': qui 'continuait sa course, traînant son fil, étoilant son piège de tous les côtés de la nuit, lourde, légère, infatigable' (p. 146). Si l'Etoile où habitent les adolescents est aussi l'*étoile* de Cocteau,¹⁵ c'est Elisabeth qui, au plan figuratif, la construit et la domine. Comme Paul meuble la galerie qui attend avec des accessoires de la chambre, ainsi Elisabeth rend sienne (à l'inconscient du poète) la *nuit* de l'hôtel entier. Elle ressemble à l'oiseleur (Cocteau) de la *Fin du Potomak*:

C'est dans cette chambre que l'oiseleur commença de tisser la toile qui devait le conduire à sa perte. Il sécrétait, par suite certains jeûnes, une sorte de fil d'ondes qu'il nouait, gréait et arrimait au vide comme les échelles des gymnastes. Il voulait que ces fils formassent un vaste piège où risquerait de se prendre le Potomak.¹⁶

¹⁵ Voir *supra*, p.p 139-140.

¹⁶ *op. cit.*, p. 52.

— encore un signe de l'autoportrait et de l'identification d'Elisabeth, aussi bien que Paul, avec le poète. Cependant, ici c'est l'inconscient qui travaille pour attraper le conscient.

Sa besogne terminée, Elisabeth:

[...] s'arrêta une seconde. Elle se sentait calme, inhumaine, déchargée d'un fardeau. Elle allait arriver en bas des marches, lorsque son cœur recommença de battre. Elle entendait quelque chose. Et comme elle soulevait le pied, elle vit Paul qui approchait.

Sa longue robe blanche éclairait l'ombre. Tout de suite Elisabeth reconnut qu'il marchait en proie à une des petites crises de somnambulisme fréquentes rue Montmartre et que déterminait toujours un désagrément. Elle s'appuyait à la rampe, gardant le pied suspendu, n'osant bouger d'une ligne, de peur que Paul se réveillât, ne l'interrogeât au sujet d'Agathe. Mais il ne la voyait pas. Son regard ne se posait pas plus sur cette femme volante que sur quelque lampadaire; il regardait l'escalier. Elisabeth redoutait le tumulte de son cœur, le bûcheron qui cognait et devait s'entendre.

Après une courte halte Paul rebroussa chemin. Elle posa son pied engourdi, l'écouta qui s'éloignait vers le calme. Ensuite, elle regagna sa chambre. (pp. 150-151)

C'est au moment précis qu'Elisabeth termine sa besogne que Paul apparaît. C'est-à-dire que le conscient s'approche de l'inconscient, et *regarde l'escalier*, ce qui suggère que dans son état de rêve il se rend compte de la descente d'Elisabeth. En fait, le frère et la sœur se croisent en bas de cet escalier: donc à un niveau profond. Elisabeth, elle, garde *le pied suspendu*; face à face avec son frère, celui qui représente le contraire de ce qu'elle a été jusqu'à ce moment, elle redevient boiteuse, comme si elle reprend encore les contradictions du poète en entier. Ainsi, pendant que le conscient descend vers l'inconscient, celui-ci — où plutôt Elisabeth en tant qu'aspect du psychisme — redevient par le contact avec son frère un mélange du conscient et de l'inconscient.

C'est dans ce passage que nous apprenons que, rue Montmartre, les crises de somnambulisme de Paul étaient toujours provoquées par un désagrément: autrement dit, par le conflit intérieur du poète. Maintenant, la provocation a été semblable, mais cette fois-ci ce conflit a commencé à se résoudre. Le rejet de la vie normale a été mis en train. Elisabeth a endormi ses victimes et les a opérés (p. 153). Ce qu'elle a fait, c'est une excision. On peut en fait dire qu'essentiellement elle n'a opéré que Paul. Cependant, l'opération n'a pas de succès immédiat (dans les termes non-poétiques elle n'en aura pas du tout).

Ce qu'elle lui a fait est de le faire reconnaître l'impossibilité d'un amour et d'une vie normaux. Le désir de cet amour et de cette vie reste.

Après le départ de Paul d'en bas de l'escalier, Elisabeth elle-même continue à manifester les symptômes du conflit intérieur du poète: son pied est *engourdi* — elle est boiteuse. Dans sa propre chambre, elle: 'resta debout devant la toilette. La glace l'intriguait. Elle baissa ses yeux et lava ses mains effrayantes (p. 151).' *Intriguée* par le miroir, elle ne peut néanmoins y regarder que momentanément. Elle est toujours ce mélange qui est le poète et qui ne veut ni peut reconnaître ses propres mobiles.

En fait, de ce moment jusqu'au jour de sa mort elle ne se nourrit plus: 'que de mensonges (p. 154).' Elle, comme Paul, d'une façon différente (il redevient malade — p. 154) manifestent ensemble, surtout après le mariage et le départ de Gérard et d'Agathe (pp. 152–155), les symptômes d'un malaise croissant. Elisabeth, pour sa part, a obtenu ce qu'elle a cru vouloir et essaie de se convaincre que tout va bien. Paul, par contre, a perdu ce qu'il a cru vouloir, et en souffre. C'est le portrait du poète claudiquant qui ne pourra résoudre ses conflits qu'en faisant face à une vérité qui entraîne la mort.

Le prochain événement décrit est celui de l'arrivée dans la chambre de la boule de poison. Cette boule provient de Dargelos mais est apportée par Gérard (pp. 156–157). C'est à ce moment que Gérard ressemble le plus à l'ange gardien, à l'*Heurtebise* équivoque, non pas du poème, mais des deux *Orphée*.¹⁷ S'il est possible de considérer Gérard, banni de la chambre en tant que domicile, comme mort de la même façon que le serait Dargelos après son exclusion définitive du Condorcet,¹⁸ alors, Gérard arrive de l'*inconnu*: de quelque équivalent, peut-être, de cette première zone qu'habitent les nouveaux morts dans *Orphée*. En même temps, il peut toujours être vu comme le côté 'normal' et bourgeois du poète; car ce n'est que parce que ce côté-ci a été exclu que le poison peut enfin arriver. Autrement dit, le poète ne peut accepter enfin son destin qu'en rejetant la normalité. Gérard est ici donc un être double. Il a été envoyé par Dargelos. Il est ainsi un membre (à un niveau très bas) de la hiérarchie de l'inconnu, aux ordres d'un plus élevé (tout comme l'est Heurtebise dans *Orphée*).

¹⁷ Voir *supra*, p. 135. Comme le note Brosse (p. 112), dans la pièce c'est Heurtebise qui apporte du poison.

¹⁸ Voir *supra*, pp. 83–84.

Etant aussi le côté normal du poète, qui veut surtout que celui-ci continue à vivre, il est lui-même équivoque en ce qui concerne le poison — tout comme l'est l'Heurtebise de la pièce et du film. Il offre le poison, cependant:

— N'y touche pas! (Gérard l'arrêta.) Poison ou drogue, Dargelos te l'offre, mais recommande surtout de ne pas y toucher. Du reste, tu es trop inconscient; je ne te laisserait cette saleté pour rien au monde. (p.159)¹⁹

Cet *inconscient* et ce *rien au monde* sont significatifs: Gérard s'adresse semble-t-il au poète qui, sans lui, est de plus en plus dirigé par Elisabeth en tant que l'inconscient. Il ne veut que Paul y touche pour rien dans ce monde-ci; pour pénétrer dans l'autre, cependant, il va le falloir. Magnan dit à l'égard d'Heurtebise et de ses équivalents dans l'œuvre:

Cocteau identifie [...] en Heurtebise un ange mais nous verrons qu'il lui restera difficile d'opter définitivement, qu'une crainte, un doute, subsisteront vis-à-vis de ces émissaires que lui dépêche l'au-delà. L'œuvre témoignera dans son ensemble qu'il ne sait pas au juste ce qu'il doit en espérer, qu'il s'attend au tout de la part de ces êtres en marge, de ces agents doubles de nature: ni de ce côté, ni de l'autre, ni d'ici, ni de là, à mi-distance entre deux règnes ordinairement séparés. Il lui deviendra de plus en plus difficile de trancher, de savoir si ces créatures équivoques lui viennent en aide ou lui tendent des pièges, si elles relèvent d'une puissance tutélaire ou maléfique: de Dieu ou du Malin, lorsqu'il se référera à la terminologie chrétienne.
[...]

Peu à peu la fable du poète s'élargira et toutes sortes d'intermédiaires entre les dieux et les hommes hanteront son œuvre, puisés, reconnus dans les mythologies les plus diverses et qui le mettront aux prises avec les secours inespérés et les jalouses défenses de l'inconnu. La zone, cette frange de la vie, révélera des sphinx, des enchanteurs, des déesses infernales, des princesses mortes [...]. Et il demeurera toujours assez vain pour Cocteau de vouloir distinguer ceux qui l'assistent de ceux qui aspirent à le perdre.²⁰

De Dieu ou du Malin: nous voyons peut-être aussi dans l'équivoque de Gérard un doute chez Cocteau, malgré ses protestations, en ce qui

¹⁹ Voir aussi *supra*, pp. 134–135.

²⁰ Magnan 1, pp. 34–35; 38.

concerne son aliénation assez récente de l'église et la grande part de l'homosexualité là-dedans.²¹

Quant au rôle de Dargelos, qui, lui, reste toujours invisible à Paul:

Gérard traversait une rue. Dargelos avait manqué de l'écraser. Il pilotait une petite voiture. Il s'était arrêté; il savait déjà l'héritage et que Gérard dirigeait les usines de son oncle. Il voulait en visiter une. Il ne perdait pas le nord. (p. 156)

La première chose à noter ici est une certaine diminution de Dargelos en tant que personnage héroïque. N'oublions pas que c'est la voiture rapide de Michaël qui a doué l'Américain de sa vitesse angélique et qui l'a conduit enfin à sa mort et à son rôle de psychopompe. A la différence de Michaël, qui possédait, semble-t-il, plusieurs de ces voitures de course, Dargelos conduit *une petite voiture* qui n'est pas décrite comme une voiture de course. Il manque d'écraser Gérard. C'est-à-dire, peut-être que lui, et ce qu'il représente, n'arrive pas, ou pas encore, à supprimer ce qu'a représenté jusqu'ici Gérard: la normalité. Dargelos a même, paraît-il, des ambitions qui pourraient être servies par la position bourgeoise de Gérard. Lorsque Paul demande si Dargelos était changé, Gérard répond:

— Pareil, un peu plus pâle ... On jurerait un frère d'Agathe. Et il ne vous traitait plus de haut. Il est très, très aimable. (p. 156)

Non seulement il a perdu son air hautain, mais il y a ici une inversion de ressemblances. Ce n'est plus Agathe qui ressemble à Dargelos, mais lui qui ressemble à elle, et qui est même devenu aimable. Il n'a plus l'air d'un dieu.

Nous savons que dès l'entrée de son *mythe* dans la première chambre, le modèle devint *inutile* (p. 50). Paul s'est maintenant détaché de son héros d'enfance. Certes, ce qu'il représentait dirige toujours, et de plus en plus, la vie des adolescents: à travers Dargelos-Athalie-Agathe, et aussi à travers le psychopompe Michaël qui représente, lui aussi, selon notre thèse, les objets de désir homosexuel, dont un actuel.²² Cependant, Dargelos lui-même, en tant qu'objet de

²¹ Voir *supra*, pp. 245–247. Voir aussi notre discussion de la nature de la boule de poison, *infra*, pp. 274–275.

²² Voir *supra*, pp. 255–257.

désir, a perdu sa force. Cette force personnelle diminuée n'empêche pas quand même qu'en tant que mythe originel — auquel les mythes qui l'ont suivi se sont conformés — il continue à diriger la vie de la chambre. Cependant, en offrant le poison, il manifeste, lui, l'ancienne incarnation des forces sauvages, la même équivoque que Gérard (p. 159). Au moment de sa dernière apparence, il reflète, lui aussi, l'hésitation du poète-couple devant la réalité et la puissance de ces forces lorsque la sexualité s'éveille. Il s'est métamorphosé de l'Ange Heurtebise du poème, en Heurtebise, l'ange gardien d'*Orphée*. Pour résumer, ni Dargelos ni son mythe ne représentaient auparavant un danger de mort immédiate. Maintenant, le modèle a été dépassé, tandis que l'essentiel de son mythe exige d'être affronté. Dargelos ne peut que manifester, en tant que modèle, de l'impuissance; en tant que mythe, une force tellement dangereuse qu'elle ne peut que signaler ce danger, tout comme l'hermaphrodite du *Sang d'un poète*:

Dans la chambre: des étoiles sur le tableau noir. La main de l'hermaphrodite soulève une étoffe à la place du sexe et dévoile une pancarte sur laquelle est écrit:

DANGER DE MORT.²³

Néanmoins, la boule de poison vient de lui, et ce ne peut être que le *mythe* Dargelos, toujours puissant, qui l'envoie. En fait, la nature du Dargelos décrit par Gérard change lorsque les deux pénètrent dans la *chambre d'hôtel* de l'ancien coq du collège (p. 157), comme si cette chambre-là était l'analogue de celle de l'Etoile. Là, en montrant à Gérard sa collection de poisons, il démontre sa capacité de donner la mort (p. 158). Par l'intermédiaire de Gérard, il la donne. La boule de poison sera l'accomplissement de ce qui a été commencé dans la cité. C'est la boule de neige qui continue son trajet et devient sombre, mortel. Pour des idées sur la nature exacte du poison, ainsi que sur le rôle de Dargelos, tournons-nous d'abord à Brosse:

Cette « boule sombre de la grosseur d'un poing » [...] où une entaille montre « une plaie brillante, rougeâtre » et qui répand un arôme suspect, Paul l'identifie immédiatement: « C'est une drogue. Il se drogue. Il ne donnerait pas du poison. » Et en effet, Dargelos, selon le rapport de Gérard, fait la navette entre l'extrême-Orient, le pays de la drogue, et la France. Dargelos, esprit fort, amateur de sensations rares, d'aventures hardies, est un drogué, peut-être depuis le lycée,

²³ Texte, p. 47.

ou, tout au moins, il était déjà curieux de telles expériences et y aspirait: « Raconte à Boule de neige que je n'ai pas changé depuis le bahut. Je voulais collectionner les poisons. Je les collectionne. » (Ce qui signifie que la boule est bien du poison, ce que Paul fait semblant de nier, alors qu'il le sait bien.) Ce goût étrange, Dargelos l'avait fait partager à Paul. [...] Et lorsque Dargelos retrouve Paul à travers Gérard, la première question qu'il lui pose est: « Est-ce qu'il aime toujours le poison? » Par là, il a barre sur Paul, et l'on sait que le prosélytisme est une des constantes du comportement des drogués. Il peut reprendre sur lui son ascendant.²⁴

Brosse semble se contredire sur la question de s'il s'agit d'une drogue hallucinatoire (c'est-à-dire, nous pouvons le supposer, de l'opium) aussi bien que d'un poison; en fait, il ne reflète que l'équivoque du texte sur ce point. Que la boule soit aussi une drogue de cette sorte est toujours suggéré, mais n'est jamais directement affirmé par le narrateur. Là où Brosse va beaucoup plus loin que le texte est en suggérant que Dargelos serait un drogué depuis le lycée et (implicitement) que ce serait du moins partiellement en tant que ravitailleur qu'il *a barre sur Paul*. Or, le texte lui-même semble contredire cette suggestion:

— Bien sûr, s'écria Paul, agressif. Le poison, c'est merveilleux. En classe, je rêvais d'avoir du poison (il eût été plus exact de dire: Dargelos rêvait de poisons et je copiais Dargelos). (p. 157)

Il est probable donc que même si la boule de poison a un sens caché d'*opium*, (ou de quelque autre drogue) les deux lycéens ne faisaient à l'époque que rêver d'en fumer.

Pendant, en quoi ce poison ressemblerait-il à l'opium? Comparons ces deux passages, tirés d'*Opium* et des *Enfants terribles*:

L'opium brut. Si vous ne l'enfermez pas dans une caisse de métal, et que vous vous contentiez d'une boîte, le serpent noir aura vite fait de ramper dehors. Soyez prévenu! Il longe les murs, descend les marches, les étages, tourne, traverse le vestibule, la cour, la voûte, et bientôt il s'enroulera autour du sergent de ville.²⁵

— L'odeur est envahissante, dit Gérard. Cachez-le dans une boîte de fer.

²⁴ Brosse, pp. 98–99. Les citations du roman se trouvent aux pages 159 et 158 de l'édition que nous employons.

²⁵ *Opium*, p. 85.

Elisabeth enveloppa la boule, l'enfonça dans une vieille boîte de biscuits secs et disparut. (p.160)

L'opium et la boule ont donc tous deux une *odeur envahissante*, et dans les deux cas la solution recommandée est la même. Dans *Opium*, l'odeur de la drogue est aussi comparée à un *serpent noir*. Bien que ce ne soit pas à propos de l'odeur, une comparaison semblable se trouve aussi dans le roman:

Cette boule imposait le silence. Elle fascinait et répugnait à la manière d'un nœud de serpents qu'on croit formé d'un seul reptile et où l'on découvre plusieurs têtes. (p. 159)

Dans un passage significatif de la *Lettre à Maritain* Cocteau avoue avoir lui-même essayé de se suicider à l'opium:

[...] en Europe nous ne savons pas fumer. Nous n'admettons plus les malaises que l'homme sain accepte: on augmente les doses. Les reveils sont-ils pénibles? On fume le matin; et, s'il est difficile de fumer chez soi, on mange. Manger nous laisse loin de compte. Il faudrait fumer douze pipes pour récupérer l'effet d'une boulette, car, en mangeant, on absorbe la morphine et le dross. Les ennuis commencent: moires de sueur, siphons glacés, bâillements, morves, larmes, poire d'angoisse, nœud au plexus solaire. J'avoue avoir mal connu ces symptômes. Je cherchais le suicide et j'absorbais des doses massives. Mais ne se suicide pas qui veut. L'optimisme que donne cette prison me conseilla d'en sortir. Le suicide est tricherie. Tricher nous est impossible à nous autres maladroits. En somme on me chasse du Suicid-Club pour n'avoir pas su tricher.²⁶

Dans *Les Enfants terribles* c'est dans la description des symptômes de Paul après avoir avalé du poison qu'on trouve l'identification peut-être la plus nette de la boule avec la drogue, identification qui suggère peut-être la tentative de suicide racontée par Cocteau:

Paul respirait. Après quatre heures de phénomènes qui lui firent se demander si ce poison était une drogue et si cette drogue à une dose massive suffirait à le tuer, il dépassait les stades angoissants. Ses membres n'existaient plus. Il flottait, retrouvait presque son vieux bien être. Mais une sécheresse interne, une complète absence de salive lui boisait la gorge [...]. (pp. 167-168)

Après quoi, il rêve (rêve auquel nous reviendrons); ce qui suggère encore qu'il s'agit ici de l'opium.

²⁶ *Lettre à Maritain*, pp. 37-38.

Il est donc vraisemblable qu'on puisse identifier le poison avec la drogue de laquelle l'auteur des *Enfants terribles* vient de se désintoxiquer; identification aussi équivoque que ne l'est tant dans le roman. La drogue devient à dose massive une des armes de la mort; si, cependant, cette mort des deux adolescents peut être aussi vue comme la réunion de l'inconscient et du conscient dans la production du poème, alors la drogue n'agirait au niveau figuratif que comme moyen d'atteindre l'état de rêve provoqué par l'opium, après quoi le poète peut écrire. Comme le dit Cocteau:

L'opium permet de donner forme à l'informe; il empêche, hélas! de communiquer ce privilège à autrui. Quitte à perdre le sommeil, je guetterai le moment unique où cette faculté fonctionnera encore un peu et coïncidera, par mégarde, avec le retour du pouvoir communicatif.²⁷

Les complexités de la boule ne s'arrêtent pas là. L'identification avec *un nœud de serpents qu'on croit formé d'un seul reptile et où l'on découvre plusieurs têtes*, est certainement liée à l'idée de Méduse. Beaucoup plus tard Cocteau écrit:

**Gordien tel était le nœud
De vipères sur le chef
De la Gorgone Méduse**

**Tel celui dont ma main d'aveugle
Cherche à dénouer lentement
Les initiales hostiles²⁸**

Méduse, de qui la tête apparaît sur le bouclier d'Athéna (qui paraît avec son bouclier dans *Le Testament d'Orphée*), mère de Pégase selon la légende, associée en français à la mer par le sens du mot *méduse*, est ainsi liée aux Muses, à la poésie, au poète qui accouche et à la mer de l'inconnu.²⁹ Le *nœud gordien*, dont l'auteur du poème cherche de sa *main aveugle* les *initiales hostiles*, est certainement un aspect de cette poésie qui le préoccupe toujours. Dans le contexte des *Enfants terribles*, Méduse s'associe à Elisabeth aux cheveux bouclés; c'est-à-dire à l'Elisabeth 'poétique' de l'inconscient. Voilà donc un indice (qui s'ajoute au fait évident qu'elle est envoyée par le *mythe* Dargelos) que la

²⁷ *Opium*, p. 125.

²⁸ *Le Requiem*, p. 31.

²⁹ Voir *supra*, pp. 108–109.

boule de poison connote non seulement l'opium, employé par le poète, mais la poésie elle-même.

La provenance du poison, ainsi que sa nature, ont une autre connotation selon McNab, qui associe le poison, tout comme la boule de neige, au phallus de Dargelos:

It is impossible to ignore the sexual suggestiveness of the two balls. The foul-smelling ball of poison is strongly suggestive of fæces. The latter is in turn part of a nexus of associations relating it to the penis, according to Sigmund Freud. It counteracts the (heterosexual) influence of Agathe: "Cette boule ... symbolisait le contrepoids d'une atmosphère mesquine ... faisait espérer une chute progressive du règne d'Agathe." In being likened to a tangle of snakes its phallic implications are reinforced. It is admitted to the treasure and is specifically described as *enriching* the room. Money and fæces are often interchangeable terms in dreams. The black ball appears to be a fetish standing for Dargelos himself and a symbolic representation of his sexual organ. It is simultaneously attractive and repellant to Paul: "Cette boule imposait le silence. Elle fascinait et répugnait [...] ." The snowball is very closely related to the ball of poison in its identity as a phallus. Like the poison it is sent-hurled-by Dargelos. There is a strong suggestion of fellatio. The poison is ingested, while Paul is first seen as being struck in the mouth by the snowball: it hits his mouth and then penetrates into it. All his life he is affected by this incident, as well [he] might be: it represents his being cast in the rôle of passive homosexual partner. A sketch by Cocteau, showing Dargelos moulding a snowball (present in Kihm's *Jean Cocteau, l'homme et les miroirs*, p. 196) confirms the equation — unconscious or willed — of the snowball with a phallus.³⁰

Nous n'avons même pas en effet besoin de remonter aux équivalences symboliques suggérées par Freud pour voir la vraisemblance de la théorie générale de McNab, étant donné la pénétration des deux boules et l'identification de Dargelos avec l'homosexualité.³¹ Quant au sens du dessin de Dargelos et de la boule de neige, on n'a qu'à l'examiner pour voir que McNab ne peut qu'avoir raison. Il faut souligner qu'étant donné l'inutilité du *modèle* Dargelos, et le rôle caché de Michaël, déjà discuté *supra*,³² le poison représenterait non pas le phallus de Dargelos en tant que modèle, mais en tant que mythe; c'est-à-dire les amours charnels homosexuels en général.

³⁰ McNab 1, p. 97 (note). Dans l'édition des *Enfants terribles* que nous employons les passages cités ou mentionnés par McNab se trouvent aux pages suivantes: pp. 162; 159; 161; 159; 14. McNab se réfère à: Freud, Sigmund, *Complete Psychological Works*, edited by James Strachey, London, Hogarth Press, 1953, XVII, pp. 131-133; 72-74.

³¹ Voir *supra*, pp. 73-80.

³² pp. 247-257.

Voilà donc déjà trois connotations de la boule de poison, dont deux, la poésie/Elisabeth et l'homosexualité, sont évidemment inséparables. La connotation de l'opium, par contre, diffère des autres en ce que ce n'est pas de la poésie mais un moyen de l'atteindre. En outre, le fumeur perd tout désir sexuel, qui ne se rétablit qu'après une désintoxication. *Les Enfants terribles* furent écrits à un tel moment; car ce n'est qu'après avoir arrêté de fumer (mais non pas forcément après une désintoxication) que les visions accumulées peuvent être transmises. Le poison deviendrait ainsi en même temps la clé de la poésie et la poésie elle-même; la compréhension objective de la nature du désir aussi bien que ce même désir dans toute sa subjectivité puissante. En effet, les rêves des deux adolescents vers la fin du roman précèdent leur union finale, qui n'a lieu que quand Paul est redevenu lucide; encore un indice, peut-être, que cette union représente, entre autres choses, la fusion du conscient avec l'inconscient au moment de production poétique.

Revenons cependant à un détail que nous signale McNab: *Cette boule [...] symbolisait le contrepoids d'une atmosphère mesquine ... faisait espérer une chute progressive du règne d'Agathe* (p. 162 du roman); affirmation du narrateur que nous pouvons lier à l'acte solonnel d'Elisabeth:

Arrivée à la commode du trésor sur laquelle traînait le revolver, le buste aux moustaches, les livres, elle l'ouvrit et plaça la boîte sur Dargelos. Elle la plaça soigneusement, lentement, la langue un peu tirée, avec les poses d'une femme qui envoûte, qui enfonce une épingle dans une figurine de cire. (p. 160-161)³³

Ce ne serait pas Dargelos (ou du moins son côté masculin) qu'Elisabeth veut abolir ici — après tout, au niveau superficiel du roman, elle ne sait apparemment toujours rien de précis de l'effet de Dargelos sur Paul. Or, à ce qu'on sache, la photo de Dargelos est pour ainsi dire aussi la seule représentation dans la maison d'Agathe. C'est ainsi surtout contre Agathe que la sœur agit.

La boule de poison a peut-être une quatrième connotation, fort liée à la poésie et à l'homosexualité. Tournons encore à Brosse:

³³ Notons que l'existence du revolver, mentionné en passant par Paul (p. 107) est réaffirmé ici par le narrateur, qui en signalant sa position exacte, prépare le lecteur pour les événements de la fin de l'histoire.

[Dargelos] peut reprendre sur lui [Paul] son ascendant, l'entraîner dans ce monde à part qu'il habite, lui permettre de lui rejoindre, et, grâce à la boule noire — pendant maléfique de l'hostie — communier avec lui.

Dans une note en bas de la page Brosse ajoute:

A l'hostie présentée par les Maritain comme le remède suprême, lors de la crise qui suivit la mort de Radiguet, Cocteau, on s'en souvient, préféra l'opium. [...] ³⁴

Qu'il ait préféré l'opium à l'hostie pendant sa période au sein de l'Eglise serait difficile à prouver, mais il est certain qu'à l'époque des *Enfants terribles* Cocteau y préféra l'amour de Jean Desbordes, qu'il considéra comme une hostie supérieure à celle de l'Eglise. Il est ainsi vraisemblable que dans la galerie de Michaël, qui, selon notre thèse, représenterait en quelque sorte Desbordes,³⁵ la boule envoyée par le *mythe* Dargelos serait aussi une hostie de ce genre. Sa nature fatale, son odeur écœurante, seraient, selon cette interprétation, l'indice d'une certaine équivoque de la part de Cocteau vis-à-vis de sa propre religion d'amour en tant que moyen de salut.

Le jour de la mort de Paul et d'Elisabeth, la galerie reflète un retour aux débuts, à la soirée de la cité Monthiers; car le long voyage qui y commença va maintenant prendre fin: 'Ce soir-là, c'était la neige' (p. 10) — 'Ce dimanche-là, il neigeait' (p. 163).³⁶ Le rêve d'Elisabeth a lieu bien après le moment où son frère avale le poison (moment qui n'est pas décrit), car nous apprenons que quand, immédiatement après son rêve, elle arrive chez Paul moribond, il a déjà subi des phénomènes étranges pendant quatre heures (p. 167). Bien que Paul ait somnolé, apparemment, de midi jusqu'à cinq heures passées, le rêve du frère semble avoir lieu — ou du moins continuer — pendant que sa sœur (avec Agathe) est dans la chambre; ce qui suggère peut-être que la présence d'Elisabeth reflète le contact de Paul avec l'inconscient qu'elle représente. Il serait possible aussi, étant donné qu'ils semblent se succéder, de voir les deux rêves comme ceux de l'unique personne qu'est le couple de la chambre; donc, selon la connotation *opium* du poison, de voir les deux rêves comme des rêves

³⁴ Brosse, p. 99.

³⁵ Voir *supra*, pp. 255–256.

³⁶ Si le poison connote hostie, il est peut-être significatif que le jour que Paul le prend est un dimanche.

d'opium successifs, où la vérité profonde des choses est révélée.
Comme l'explique Borgal:

[...] Cocteau voit dans le sommeil une préfiguration de la mort, dans le rêve un moyen d'entrer en communication avec elle. Car la mort est en nous, et nous sommes en elle. La poésie digne de ce nom n'est constituée que de ses messages, que notre ridicule conscience d'hommes nous empêche d'entendre. L'une des plus hautes vertus de l'opium est de favoriser « ces sommeils dont la mort est l'apothéose, ... ces sommeils entre lesquels on devrait toujours se tenir tranquille et les attendre, au lieu de vouloir faire l'important, et se mêler à la conversation des grandes personnes, et dire son mot, et le dire de telle sorte qu'on payerait cher ensuite pour s'être tu ».³⁷

Examinons d'abord le rêve d'Elisabeth.

Elisabeth dormait et faisait ce rêve: Paul était mort. Elle traversait une forêt pareille à la galerie, car, entre les arbres, l'éclairage tombait de hautes vitres séparées par de l'ombre. Elle voyait le billard, des chaises, des tables meublant une clairière, et elle pensait: « Il faut que j'atteigne le morne ». Dans ce rêve, *le morne* devenait le nom du billard. Elle marchait, voletait, ne parvenait pas à l'atteindre. Elle se couchait de fatigue, s'endormait. Soudain Paul la réveillait.

— Paul, s'écriait-elle, oh! Paul, tu n'es donc pas mort?

Et Paul répondait:

— Si, je suis mort, mais tu viens de mourir; c'est pourquoi tu peux me voir et nous vivons toujours ensemble.

Ils repartaient. Après une longue marche, ils atteignirent le morne.

Ecoute, dit Paul (il posa le doigt sur le marqueur automatique), *Ecoute la sonnette d'adieux*. Le marqueur marquait à toute vitesse, emplissait la clairière d'un crépitement de télégraphe ...

Elisabeth se retrouva inondée de transpiration, hagarde, assise sur son lit. (pp. 163-165)

Dans ce rêve, Paul est mort et Elisabeth le cherche. C'est ainsi un rêve prémonitoire de ce qui va bientôt arriver: non seulement du fait de la mort de Paul, mais aussi de l'état d'hypnose où elle va enfin retrouver Paul et le faire sien. Rêvant, Elisabeth joue nécessairement un rôle polyvalent: conscient qui part retrouver dans le songe les images de l'inconscient; inconscient en ce que c'est forcément elle que le conscient y retrouve; finalement, comme nous l'avons déjà signalé, c'est le poète entier qui rêve. Dans tout rêve la frontière entre le

³⁷ Borgal 1, pp. 94-95; il cite d'*Opium* (p. 43 de notre édition).

conscient et l'inconscient disparaît; il serait donc difficile ici de distinguer entre les deux.

Il faut noter les liens évidents du rêve d'Elisabeth avec *Paul et Virginie*; non seulement avec le roman de Bernardin de Saint-Pierre,³⁸ mais aussi avec l'œuvre de ce nom par Cocteau et Radiguet.³⁹ *Paul et Virginie* (auxquels nous reviendrons) sont un point de repère convenable en ce que cette histoire contient des éléments qui s'intègrent facilement dans la *mythologie* de Cocteau et l'histoire des *Enfants terribles*, et qui ont souvent aussi des connotations plus répandues.⁴⁰ La forêt, qui est en même temps la galerie, est naturellement, par son association avec celle de l'Île de France dans le roman de Saint-Pierre, un *paradis perdu* et reflète la situation primordiale de l'innocence enfantine perdue de Paul et d'Elisabeth. En combinaison avec la galerie aux *hautes vitres séparées par de l'ombre* la forêt devient, par contre, l'inconscient actuel et problématique, comme l'est peut-être la forêt que doit traverser La Belle chaque fois qu'elle part à la recherche de la Bête⁴¹ (forêt qui n'étant pas liée à celle de *Paul et Virginie*, n'aurait pas peut-être la même connotation d'innocence). Il y aurait dans l'image de la forêt/galerie celle de la métamorphose d'une situation innocente (où régnait une mère nourricière) en situation problématique (où règne la sœur-mère). Le rapport de cette forêt avec les contes ne s'arrête peut-être pas avec *La Belle et la Bête*, car comme le note Georges Jean:

La majorité des contes merveilleux et des contes populaires ont, à quelque moment, la forêt pour décor [...].

L'origine ancienne des contes, rien ne l'atteste mieux que la présence constante [...] de forêts immenses, sombres, labyrinthiques au sein desquelles on se perd. A l'image des forêts primitives qui recouvraient [...] de très grandes superficies de l'ancien continent européen. [...] La forêt primitive des contes est lieu de ténèbres dans lesquelles les apparences disparaissent.

Mais les forêts des contes [populaires] sont rarement décrites. [...] La forêt des contes ne ressemble pas à la forêt magique, hantée, fantastique au sens propre du mot, du

³⁸ Saint-Pierre, Bernardin de, *Paul et Virginie* (1788), Texte établi avec une introduction, des notes et des variantes par Pierre Trahard, professeur à la Faculté des Lettres de Dijon, Paris, Garnier, Frères, 1958.

³⁹ *op. cit.*, Jean Cocteau, Raymond Radiguet, *Paul et Virginie*, Paris, J-C Lattès Edition Spéciale, 1973.

⁴⁰ McNab (3, p. 66) indique que les personnages Paul et Virginie figurent dans les premiers recueils, ensuite reniés, de poèmes de Cocteau: *La Lampe d'Aladin* (1909), *Le Prince frivole* (1910), et *La Danse de Sophocle* (1912).

⁴¹ Dans le film de Cocteau, *op. cit.*

romantisme [...]. Mais elle est plus qu'un décor. Elle est le lieu où se produisent des merveilles.

[...]

[Dans les contes populaires] les forêts s'ouvrent aux merveilles imaginaires sans imposer autre chose que leur immensité, leur obscurité, leurs sentiers qui se perdent et « ne mènent nulle part ».⁴²

Comme la forêt du conte populaire, celle du rêve d'Elisabeth n'est pas décrite. Ce qui est frappant, c'est combien ce que décrit la dernière phrase de Jean ressemble non pas à la forêt du rêve, mais à la galerie, et à la zone d'*Orphée*: autrement dit, à cette région de l'inconscient où il est permis au poète de pénétrer lorsqu'il descend vers le *diamant*, le *grisou*; région primordiale, mais, encore une fois, sans les échos de *Paul et Virginie*, non pas forcément innocente.⁴³

Dans *La Morphologie du conte*, Vladimir Propp identifie le départ dans la forêt comme une des 'formes habituelles de l'éloignement'; éloignement qui se retrouve dans tout conte, où, universellement: 'un des membres de la famille s'éloigne de la maison'.⁴⁴ En entremêlant la forêt et la galerie, Cocteau produit une métaphore de l'éloignement du conscient dans une région différente du même psychisme.

Tournons maintenant au rôle de *Paul et Virginie* dans le rêve. Evidemment, que Cocteau y inclue un thème sur lequel il a lui même travaillé avec Radiguet serait un indice de l'influence de celui-ci sur le psychisme du poète de l'autoportrait. Mais dans un sens, le Paul des *Enfants terribles* a toujours été celui de *Paul et Virginie*, Elisabeth, la *vierge sacrée*, a toujours été Virginie. La ressemblance entre des éléments du roman de Bernardin de Saint Pierre avec des éléments des *Enfants terribles* est frappante. Malgré le fait qu'ils ne sont pas de la même famille, Paul et Virginie sont élevés comme frère et sœur, dans un rapport d'abord innocent et naturellement dépourvu de toute suggestion de désir sexuel. Les deux pères sont mort et parti, et les mères élèvent ensemble leurs enfants, qui ont ainsi deux mères chacun. L'une des deux s'appelle Marguerite; elle est: 'née en Bretagne d'une simple famille de paysans, dont elle était chérie [...]'.⁴⁵

⁴² Jean, Georges, *Le Pouvoir des contes*, Tournai (Belgique) et Paris, collection 'E3', 1981, pp. 75-77.

⁴³ Le contenu du *trésor des enfants* devient de plus en plus mortel; voir *supra*, p. 14.

⁴⁴ Propp, Vladimir, *Morphologie du conte* suivi de *Les Transformations des contes merveilleux* de E. Mélétski, traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Caulde Kahn, Paris, Seuil, collection 'Poétique', 1965 et 1973, p. 36.

⁴⁵ Saint-Pierre, p. 82.

Voici donc encore un modèle possible de Mariette, une des 'mères' des *Enfants terribles*.⁴⁶ Il ne faut que citer quelques passages de *Paul et Virginie* pour voir combien de détails des deux livres se ressemblent, et aussi en quoi les deux histoires diffèrent l'une de l'autre de manière capitale:

[Les deux mères] prenaient plaisir à les mettre ensemble dans le même bain, et à les coucher dans le même berceau. Souvent elles les changeaient de lait. « Mon amie, disait Madame de la Tour, chacune de nous aura deux enfants, et chacun de nos enfants aura deux mères. » [...] Déjà leurs mères parlaient de leur mariage sur les berceaux, et cette perspective de félicité conjugale, dont elles charmaient leurs propres peines, finissait bien souvent par les faire pleurer [...].

[...] Je n'arrivais point de fois ici que je ne les visse tous deux tout nus, suivant la coutume du pays, pouvant à peine marcher, se tenant ensemble par les mains et sous les bras, comme on représente la constellation des Gémeaux. La nuit même ne pouvait les séparer; elle les surprenait souvent couchés dans le même berceau, joue contre joue, poitrine contre poitrine, les mains passées mutuellement autour de leurs cous, et endormis dans les bras l'un de l'autre.

Lorsqu'ils surent parler, les premiers noms qu'ils apprirent à se donner furent ceux de frère et de sœur. L'enfance, qui connaît des caresses plus tendres, ne connaît point de plus doux noms. Leur éducation ne fit que redoubler leur amitié en la dirigeant vers leurs besoins réciproques. Bientôt tout ce qui regarde l'économie, la propreté, le soin de préparer un repas champêtre, fut du ressort de Virginie, et ses travaux étaient toujours suivis des louanges et des baisers de son frère. [...]⁴⁷

Ainsi se passa leur première enfance comme une belle aube qui annonce un plus beau jour.⁴⁸

Quelquefois, à la manière des noirs, [Virginie] exécutait avec Paul une pantomime.⁴⁹

[Virginie] se plonge dans son bassin. [...] Elle pense à l'amitié de Paul, plus douce que les parfums, plus pure que l'eau des fontaines, plus forte que les palmiers unis; et elle soupire. Elle songe à la nuit, à la solitude, et un feu dévorant la saisit. Aussitôt elle sort, effrayée, effrayée de ces dangereux ombrages et de ces eaux plus brûlantes que les soleils de la zone torride. Elle court auprès de sa mère chercher un appui contre elle-même. Plusieurs fois, voulant lui raconter ses peines, elle lui pressa les mains dans les siennes; plusieurs fois elle fut près de prononcer le nom de Paul, mais son cœur

46 Voir *supra*, pp. 166–167.

47 Saint-Pierre, pp. 88–89.

48 *ibid.*, p. 91.

49 *ibid.*, p. 124.

oppressé laissa sa langue sans expression, et posant sa tête sur le sein maternel elle ne put que l'inonder de ses larmes.⁵⁰

Evidemment, l'inceste ne rôde pas autour de Paul et de Virginie comme autour de Paul et d'Elisabeth. Les personnages de Saint-Pierre n'ont pas besoin de dissimuler leur amour sous une lutte perpétuelle. D'ailleurs, ils en sont parfaitement conscients. Cependant, chez eux aussi c'est l'éveil de la sexualité, ainsi que la menace des valeurs de la société extérieure, qui les séparent l'un de l'autre et qui mènent enfin à leur mort. En outre, Virginie debout sur le bateau coulant juste avant sa mort dans un naufrage⁵¹ suggère Elisabeth qui, dans la chambre de sa mère décédée (p. 88), *se laissait engloutir, les yeux fixes, les mains pendantes, debout comme un capitaine à son bord.*

De l'enfance de Paul et d'Elisabeth il ne nous est permis de voir que la fin. Déjà les querelles ont commencé. Cependant, pendant la petite enfance il n'y aurait pas eu, pas plus que chez Paul et Virginie, aucun désir incestueux d'adulte qui rôde. En errant dans la forêt primordiale de Saint-Pierre, Elisabeth cherche dans Paul mort (dans la mort de Paul) cette innocence perdue, mais elle est en même temps prise dans son passé entier, y compris les problèmes entraînés par la maturité sexuelle. Dans *Les Enfants terribles* la forêt de Paul et Virginie connote non seulement l'innocence du paradis perdu, mais aussi toute la vie suivante et la tragédie à venir.

Regardons encore les répliques de la sœur et du frère dans le rêve d'Elisabeth: — *Paul, s'écriait-elle, oh! Paul, tu n'es donc pas mort?*

Et Paul répondait:

— *Si, je suis mort, mais tu viens de mourir; c'est pourquoi tu peux me voir et nous vivrons toujours ensemble.*

Bien que ce soit une inversion de la situation de la fin de l'opéra comique, *Paul et Virginie*, de Cocteau et de Radiguet, les ressemblances entre les deux restent frappantes:

PAUL

Tu n'es donc pas morte! Je cours prévenir tout le monde.

VIRGINIE

Ils ne peuvent pas me voir encore. Il faut être mort pour me voir.

⁵⁰ *ibid.*, p. 134.

⁵¹ *ibid.*, p. 202.

PAUL

Mais moi ...

VIRGINIE

Tu es mort.

PAUL

Tu plaisantes. J'allais mourir, mais je me porte à merveille.

VIRGINIE

La mort est peu de chose. Tu es mort. Je suis morte et nous sommes contents. Après la mort on ne peut plus mourir. On vit toujours ensemble dans l'endroit qu'on préfère.⁵²

Ainsi Cocteau inclut dans le rêve d'Elisabeth une allusion à sa collaboration avec Radiguet; le psychisme où erre la sœur est ainsi lié aux souvenirs chez son créateur de celui qu'il a lui-même aimé et perdu.

Elisabeth n'associe son rêve à *Paul et Virginie* (à l'original, évidemment) que pendant sa crise finale: 'Tout à coup elle se souvient que le morne de son rêve sortait de *Paul et Virginie* où « morne » signifiait colline' (p. 173). Mais ce mot connote évidemment aussi son sens usuel. Ainsi on voit dans la recherche du *morne* une recherche de la tristesse, de l'abattement, du sombre, du terne: de ce que le poète trouvera en fait en affrontant dans ses propres ténèbres ce dont il s'est auparavant caché, et qui se nomme *poésie*. Dans le rêve, le morne devenait le nom du billard. Le billard, nous le savons, est *étonnant à force de solitude* (p. 123). Le morne de *Paul et Virginie* se trouve sur une île. Cocteau emploie parfois les îles comme métaphore de la solitude du poète. Dans *Opium*:

TESTE N'EST PAS VALERY

Monsieur Teste voudrait explorer l'île déserte que j'habite depuis ma naissance et dont je ne peux plus sortir.

Parfois il arrive jusqu'au bord et rôde et cherche à vaincre le sommeil mortel que versent les premiers arbres. C'est le moment, après dîner, où Madame Teste le regarde s'éloigner assis, ne laissant au fauteuil qu'une grande masse vide qui fume.

Si je m'aventurais, moi, homme du milieu, je pourrais l'apercevoir de loin, appuyé contre un arbre pareil à sa colonne d'Opéra. Mais quitter le milieu de l'île m'effraie, et puis, à quoi bon? Son orgueil ne descendrait jamais à prendre un air d'interroger les indigènes. Au reste, je parle une autre langue. Ensuite, cette île je la connais mal. J'en ai

⁵² *op. cit.*, pp. 86-87.

**l'habitude. Je la souffre. Il me faudrait le rapport d'un
touriste, d'un Teste, et un Teste n'y pénètre pas.
(Octobre 1929)⁵³**

Beaucoup plus tard, Cocteau écrit:

**Ma très sainte solitude
Au bord de ton île déserte
Le naufragé lève la main
Et passent passent les navires
Il me plairait quelquefois
De me croire un de ceux qu'ils virent
Mais vite je me résigne
Et j'écris ton nom dans le sable**

**O ma solitude très sainte
A la foule spectatrice
Tu brûles la politesse
Et te voilà d'une volte
Disparaissant de l'arène
Pareille au fantomatique
Cheval du Rejeanodor⁵⁴**

Le rêve proprement dit finit sur une sonnette réelle qui devient un marqueur qui *emplissait la clairière d'un crépitement de télégraphe*; comme le poète du *Potomak* qui devient tout à fait morse,⁵⁵ et comme Orphée dans le film qui écoute dans la Rolls des messages en code venant de l'inconnu, le poète des *Enfants terribles* va se mettre enfin au service de sa poésie.

Elisabeth ne quitte pas complètement son rêve. La réalité et le songe se confondent, tout comme le conscient et l'inconscient dans ce rêve. 'Sous l'influence du cauchemar', elle descend les étages (p. 164); c'est-à-dire qu'en tant que conscient du poète elle pénètre plus loin dans l'inconscient; en tant qu'inconscient elle 'monte' à la rencontre du conscient, Paul. Cependant: 'Une rafale blanche jeta dans le vestibule Agathe échevelée [...]' (pp. 164-165). Cette jeune fille est donc apportée par la neige du dehors: par l'inconnu; en tant que mythe elle est nécessaire au dénouement à venir où la vérité remplacera les mensonges; en tant qu'icone de la normalité, de l'hétérosexualité, elle représente le début d'une dernière tentative désespérée de Paul (donc du poète) de reprendre cette route. Car il a écrit à Agathe une deuxième lettre qui, cette fois-ci, lui est parvenue: déposée chez Gérard

53 *op. cit.*, pp. 196-197.

54 *Le Requiem*, pp. 165-166; voir aussi *Le Cordon ombilical*, p. 75.

55 Voir *supra*, p. 53.

par Mariette à quatre heures (p. 165). Agathe dit à Elisabeth: '[...] il m'a écrit qu'il s'empoisonnait, que j'arriverais trop tard, qu'il t'éloignerait de sa chambre' (*ibid.*). Il est possible de considérer cette lettre-ci aussi comme une communication du poète avec lui-même. Les forces de la normalité se rangent pour éloigner Elisabeth; mais, sauf chez Agathe, l'équivoque est toujours présente: tout en écrivant, Paul souligne le fait qu'il croit qu'Agathe arrivera trop tard. Quant au rôle de Mariette: il ne serait possible de savoir ni si l'heure du dépôt de la lettre était à cause d'elle ou de Paul, ni si, en effet, ç'aurait été *trop tard* pour sauver Paul si le médecin n'avait pas été à la chasse (p. 167); Paul est moribond mais non pas mort au moment de l'arrivée dans sa chambre des deux jeunes femmes.

Le rêve d'Elisabeth continue:

Agathe bousculait Elisabeth, pétrifiée, se demandant si elle dormait encore, si c'était la suite de son rêve. Enfin, les deux jeunes femmes coururent.

Les arbres blancs, les rafales continuaient dans la galerie le sommeil d'Elisabeth et là-bas le billard restait *le morne*, un vestige de tremblement de terre que la réalité ne parvenait pas à sortir du cauchemar. (p. 165)

Dans un rêve, comme à l'éveil, il est possible de se demander si, en effet, on dort. Nous apprenons que *Les rafales* et *les arbres blancs* ainsi que le billard-morne continuent *le sommeil* d'Elisabeth: choix de mots qui nous signale peut-être qu'elle est dans cet état de demi-conscience, de *sommeil éveillé* qui est celui du poète aux prises avec l'inconnu. Tout comme la galerie du rêve se mêlait à la forêt du rêve, ici, le rêve se mêle à la galerie, à la neige et aux arbres de l'extérieur (neige et arbres ici intégrés dans le décor intérieur). Toutes les frontières se dissolvent entre l'extérieur et l'intérieur: subjectifs aussi bien qu'objectifs.

La pureté magique de la neige poétique transforme l'*enceinte* sur le plan visuel, mais cette magie est devenue sinistre: la lumière, venant d'en haut, déshumanise Paul, tandis que la pièce prend vie. Le poète part vers la mort pour que la poésie puisse vivre. Sur le plan olfactif le poison doué le lieu entier d'une atmosphère maléfique:

L'enceinte luisante se taisait. Il en sortait une pestilence. A peine entré, on découvrait le désastre. Un arôme funèbre, cet arôme noir, rougeâtre de truffe, d'oignon, de géranium que reconnaissaient les jeunes femmes, emplissait la chambre et gagnait la galerie. Paul gisait, portant

le même peignoir éponge que sa sœur, les prunelles dilatées, la tête méconnaissable. L'éclairage neigeux qui venait par le haut, respirant selon les rafales, bougeait les places d'ombre sur un masque livide où le nez et les pommettes accrochaient seuls la lumière. (pp. 165–166)

Le *peignoir éponge* identifie Paul non seulement à sa sœur mais aussi à Cocteau et au fumeur d'opium.⁵⁶ Il reste donc possible d'interpréter l'état du frère comme moribond et intoxiqué ou, sur le plan figuratif, comme tout simplement intoxiqué. Des symboles de poésie, de mort et de la vie du poète Cocteau sont tout près de lui: 'Sur la chaise, le reste de la boule de poison, une carafe, la photographie de Dargelos voisinaient, pêle-mêle' (p. 166). Paul est maintenant identifié non seulement à la mort, mais aussi à la poésie: 'Il fallait admettre, accepter l'impossible, identifier un Paul inconnu' (*ibid.*).

Après avoir constaté ce qui se passe, les deux jeunes femmes courent à l'aide de Paul — et il faut donc noter encore de l'équivoque, cette fois-ci chez Elisabeth. Agathe, elle, oppose *des forces raisonnables à cette fatalité de neige et de mort.*⁵⁷

Paul, intoxiqué, a eu soif:

Il avait essayé de boire. Son geste déraillait, cherchait la carafe ailleurs que sur la chaise, et bientôt ses jambes, ses bras se paralysant, il ne bougea plus. (p. 168)

Le fluide est une métaphore de la poésie. Ce qu'a fait Paul en cherchant la carafe ailleurs que là où elle est est n'est que ce qu'il a toujours fait. Cependant la poésie l'envahit:

Chaque fois qu'il fermait les yeux, il retrouvait le même spectacle: 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 de branches d'arbres où, par une courroie, leurs pieds étaient maintenus. Son cœur communiquait ses bonds aux ressorts du lit et en tiraient [*sic*] une musique. Ses bras devenaient les branches des arbres; leur écorce se couvrait de grosses veines, les soldats tournaient autour de ces branches et le spectacle recommençait.

Une faiblesse de syncope ressuscitait l'ancienne neige, la voiture, le jeu, lorsque Gérard le ramena rue Montmartre. (pp. 168–169)

De ce rêve, Brosse dit:

⁵⁶ Voir *supra*, p. 264.

⁵⁷ Cet épisode est discuté *supra*, pp. 168; 230.

[...] cette drogue absorbée à haute dose peut devenir un poison. Et c'est en tant que tel que, lorsque Agathe, sosie féminin de Dargelos, lui échappe, croit-il, Paul l'utilise: « Après quatre heures de phénomènes qui lui firent se demander si ce poison était une drogue et si cette drogue à une dose massive suffisait à le tuer ... », commencent les visions: « Chaque fois qu'il fermait les yeux, il retrouvait le même spectacle: une tête géante de bélier à chevelure grise de femme, des soldats morts, les yeux crevés ... », c'est-à-dire les éléments de *La Machine Infernale*: Le sphinx, Œdipe les yeux crevés, les soldats du premier acte. Quelques instants auparavant Elisabeth dans son rêve voit Paul et lui dit: Paul, tu n'es donc pas mort? » et Paul répond: « Si, je suis mort, mais tu viens de mourir; c'est pourquoi tu peux me voir et nous vivrons toujours ensemble », de même Œdipe, mort-vivant, pénétrant dans le domaine des morts que vient de lui ouvrir sa cécité, y rencontre immédiatement Jocaste et part avec elle.

Ainsi, ce que Paul trouve tout au fond de lui-même, c'est encore la situation œdipienne qu'il n'a pu résoudre, puisqu'Agathe — qui est à la fois Dargelos et par le sexe sa propre sœur — lui a été interdite par Elisabeth, laquelle joue ici le rôle de la mère. C'est donc vers Dargelos qu'en désespoir de cause il se tourne, vers cette communion profane qu'il lui a proposée.⁵⁸

Il serait difficile de nier quoi que ce soit dans ce que dit Brosse ici. La situation œdipienne telle qu'elle apparaît dans toute l'histoire est très visible dans le rêve de Paul. Cependant, s'ils suggèrent la pièce déjà prévue par Cocteau ou non, les éléments de ce rêve ont aussi plusieurs autres connotations, qui néanmoins, sont évidemment liées à l'œdipe visible dans le roman. Pour le moment, nous mettrons de côté le bélier, pour nous concentrer sur les arbres et les soldats.

Notons d'abord qu'il ne s'agit pas ici d'un arbre mais d'*arbres*. Même les deux bras de Paul en deviennent les branches de plus d'un. S'il est possible de lier le rêve de Paul avec celui de sa sœur, récemment terminé ou même continuant toujours, il serait aussi possible de lier ces arbres-ci avec ceux de la forêt de ce rêve, liés, eux, à leur tour, avec les arbres qui entourent la galerie.⁵⁹ La forêt primordiale et innocente de *Paul et Virginie*, les arbres de l'Etoile, blancs de la neige de la poésie, déjà ambivalents, sont transformés en quelque chose de vraiment horrible, quelque chose de la mort, comme si le poète passait par des étapes successives, enlevait des couches, pour

58 Brosse, pp. 99-100.

59 Voir aussi Hélein-Koss, p. 159.

arriver à la nature du secret qui auparavant sommeillait au fond de lui.

Retournons à Jean, qui dit à propos des arbres magiques (mais surtout bienfaisants) des contes:

[...] tant dans les contes européens que dans les contes africains, l'arbre est rarement décrit. Il existe, vertical, anthropomorphique, intermédiaire entre la terre nourricière et l'espace — immobile mais agité. « Il met en communication trois niveaux du cosmos: le souterrain par ses racines, ... la surface de la terre par son tronc ... les hauteurs et le ciel par ses branches supérieures [...] ».

Dans les contes, il me semble que cette symbolique transparait et permet un certain nombre d'interprétations en profondeur mais qu'elle est [...] quasiment atténuée, aplatie, ramenée à une fonction élémentaire, et je garde toute sa force ici au mot élémentaire car c'est ainsi que le lecteur, l'auditeur « se fait son arbre ». [...] Et l'on est frappé, lorsqu'on demande à des enfants de dessiner les arbres des contes, de l'extraordinaire diversité de leurs formes. C'est pourquoi je commence à percevoir que ce « champ de merveilles que je parcours, il est en moi!⁶⁰

En tant que lien entre les niveaux du cosmos, l'arbre correspondrait à ce qui arrive à Paul, ainsi qu'à Elisabeth; car il ne faut pas oublier que l'inconnu de Cocteau ne se termine pas avec l'inconscient mais que le microcosme et le macrocosme sont des continuations l'un de l'autre.⁶¹ Jean aussi suggère une correspondance symbolique entre l'extérieur et l'intérieur.

On pourrait dire que Cocteau *se fait son arbre* en écrivant sur les arbres en général dans *Plaisir de France*:

Un arbre est un arbre. Une chose en bois et vigoureuse et grouillante et qui s'enfonce et qui vole. Une chose qui pense et qui médite et se promène à sa manière. Une chose aussi peu chose que possible [...].

Un arbre vit, et ne vit pas à notre rythme. [...]

L'espèce veut se perpétuer et, comme toute la nature, en désordre. Un mélange de luxe et d'économie. Ce monde qui représentait au romantisme la sérénité, voire l'indifférence, n'est que sèves qui circulent, qui explosent, cherchent le moyen de véhiculer la race.

Il serait aussi fou de prendre un arbre pour un sage qui nous offre son ombre que de prendre les astres pour quelque candélabre à notre usage.

Il suffirait d'observer la patience avec laquelle les platanes de Vevey ont absorbé les fils du télégraphe et

⁶⁰ Jean, p. 78. Il cite de: Chevalier, Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Séghers, 1973, Tome I, p. 97.

⁶¹ Voir *supra*, pp. 36–37.

sculpté les orifices qui leur donnent passage, pour s’effrayer de la méditation profonde, de la science infuse qui les habitent, et par quoi l’orgueil humain se trompe.

L’arbre est une pieuvre, un hurlement en silence, un entêtement farouche à détruire ce qui l’empêche de se nourrir et de boire.

[...]

Un arbre s’acharne contre les maladies de peau et les bêtes. Il s’arme d’épines dès qu’une ombre suspecte le menace (méthode des orangers).

[...]

Qu’on ne me parle pas du calme des arbres, ni de celui d’un ciel nocturne. Ce serait mal connaître la nature. Elle donne, hélas, l’exemple d’un duel ininterrompu, d’un mouvement qui se suicide et puise sa vitalité superbe dans la mort.⁶²

L’arbre de Cocteau ressemble à celui de Jean dans son anthropomorphisme, mais en même temps c’est d’une espèce étrangère; comme nous mais mal compris de nous; partie intégrante du système que nous partageons avec lui, il est profondément indifférent à l’espèce humaine; prêt à attaquer à sa manière, non pas parce qu’il est contre les humains mais parce qu’il est pour lui-même. Cette indifférence vivante suggère les dieux de *La Machine infernale*, Dargelos, Heurtebise: la *machine infernale* du cosmos. Cependant, comme tout être vivant, comme Paul, l’arbre *se suicide et puise sa vitalité superbe dans la mort*. Comme les humains c’est un être sexuel. En devenant non pas un arbre, mais des arbres, Paul devient une multiplicité d’êtres inconnus. Autrement dit, il se change en lui-même.

Ce n’est pas tout ce que Cocteau a à dire sur les arbres. Il écrit de Picabia:

Seul un Espagnol goûte la jouissance du blasphème et parle tout le temps de la Sainte-Vierge.

Plus un poète chante dans son arbre généalogique, plus il chante juste. Plus il se concentre, plus il sert.⁶³

Chanter *dans son arbre généalogique*, c’est encore un retour aux origines; cette fois allant plus loin qu’un inconscient d’individu; c’est suivre sa *ligne* jusqu’au prénatal; ou plus exactement en partir. Citant

⁶² ‘Arbres’, *Plaisir de France* — 4578 — MARS (sans autres détails). Document des archives de Milly-la-Forêt, classé sous: ‘MS divers, AG, ‘Arbres’ — *Plaisir de France*. Cet article fut évidemment rédigé tard dans la vie de Cocteau: dans une phrase que nous omettons il parle de son *voisin de Milly*.

⁶³ *Le Secret professionnel*, in *Le Rappel à l’ordre*, pp. 196–197.

du *Cap de Bonne-Espérance*, Borgal lie l'idée de généalogie à la tradition artistique occidentale et, de là, à l'individualité de Cocteau:

Complice du sommeil, aussi sourd que Beethoven et aveugle qu'Homère, il court « éveiller ailleurs ». Vivant, il se situe sur cette rive-ci d'un fleuve mystérieux. A travers ses strophes, il « marche vers l'autre rive avec une précaution infinie ». Sans doute, le champ qu'il retourne est-il en définitive son champ généalogique. Mais comme celui du laboureur de La Fontaine, un trésor est caché dedans; une vie l'anime, aux échos de laquelle il vibre. Son oreille intérieure, seule sensible, « écoute les chocs sourds de l'Inconnu ». Volontairement métamorphosé en « bête lourde », en « pile vide », il est désormais disponible pour enregistrer toute « décharge » de son moi.⁶⁴

L'*arbre généalogique* n'est pas loin de l'idée du *pompier*,⁶⁵ ni de celle de l'artiste qui n'a qu'à *copier pour être original*.⁶⁶ On commence à voir que l'image de l'arbre suggère plusieurs aspects de la poésie déjà perceptibles dans le roman.

Des fumeurs d'opium — des boys sur un paquebot — sont comparés à des arbres dans un passage d'*Opium* qui est aussi légèrement érotique: 'Au fait, ce sont les oliviers de Provence que ces jeunes fumeurs m'évoquent, les oliviers tortueux sur la terre rouge, plate, et dont le nuage d'argent reste suspendu en l'air.'⁶⁷ La lenteur provoquée par la drogue s'associe à celle du règne végétal. Le rêve de Paul aussi, selon notre interprétation, est un rêve d'opium.

Les connotations sexuelles de l'arbre sont très visibles dans un certain poème écrit pendant la première guerre. Cette fois-ci il n'y a rien de caché: c'est de la sexualité humaine masculine et de la mort que parle Cocteau.⁶⁸ Dans une description dont la situation de Paul dans son rêve est peut-être l'inversion, un marin tatoué devient l'arbre dessiné sur lui:

L'ARBRE

**Ma tête et mon poignet sortent d'un arbre rouge
Feuille à feuille gravé par un Chinois du port,
Les femmes de Marseille ont rafraîchi leurs bouches**

⁶⁴ Borgal 1, pp. 21–22. Les vers du *Cap de Bonne-Espérance* que cite Borgal, ou auxquels il fait allusion se trouvent aux pages: 33; 35; 46 et 40 de l'édition que nous employons.

⁶⁵ Voir *supra*, pp. 114–116.

⁶⁶ Voir *supra*, pp. 115–116.

⁶⁷ *Opium*, p. 106.

⁶⁸ Il ne faut pas oublier, non plus, la connotation sexuelle de l'arbre et de la forêt dans le poème inédit reproduit *supra*, p. 237.

Au feuillage touffu qui me couvre le corps

Si je laboure avec mes muscles et mes rames
Une mer dont l'eau morte est un bitume bleu
La sueur qui sur moi verse de lourdes larmes
Ressemble à la résine au flanc des pins huileux

Mes bras chargés d'oiseaux, le nombril de mon torse,
Mon ventre où le tronc large imprime son écorce
Mes jambes par qui l'arbre au bateau s'enracine

Me font captif d'une autre et fabuleuse vie
D'un monstre qui me vêt, me pompe, m'assassine
Lorsque la terre est loin et qu'il en a envie.

Ce poème se trouve dans *Embarcadères*, recueil de poèmes inédits publié par Pierre Caizergues. Le poème y est accompagné d'un dessin par Cocteau d'un marin tatoué en arbre.⁶⁹ Caizergues fournit des renseignements sur les origines des deux:

Sur la page qui précède le poème, lui-même accompagné du dessin de l'homme-arbre, figure la notation suivante:

L'arbre
(Sonnet du marin)
Tiré du *Secteur 131*
Pierre
Simbade

Nous reproduisons en outre ci-après le texte de deux feuillets de notes manuscrites qui replacent le poème dans son contexte et en éclairent la genèse de façon émouvante. Nous respectons la ponctuation de Cocteau et signalons par un point d'interrogation entre [] les passages illisibles. Ecrites visiblement à la hâte, avec ce souci de transcrire spontanément le vécu qui apparaît sans cesse dans les très nombreux blocs ou carnets de notes utilisés par Cocteau sur le front, ces pages ne sont pas dénuées d'intensité poétique.

Cette nuit à l'hôpital de Zuycôte [*sic*]. La grille de métal, son bruit, si haute. La grille s'ouvre je saute du siège et il faut donner la fiche des blessés. On leur demande le nom de famille, les prénoms, leur âge, leur résidence — la date de naissance — la religion — le nom de leur père et le nom de leur mère, comme s'il n'y en avait pas assez et aux sourds et aux aveugles et à ceux qui ont la mâchoire démise. Des questions dont ils comprennent mal le sens et ils s'imaginent que ce sont des pièges après cet atroce voyage
C'était un marin et il a sa fiche : Pierre Simbade [?]
La chambrée chaude
L'auxiliaire en savates et chemise est de mauvaise humeur.
On s'arrête pose le brancard sur le carreau Les uns qui ont

⁶⁹ *Embarcadères* par Jean Cocteau. *Poèmes inédits publiés par Pierre Caizergues*, Fontfroide, Bibliothèque Artistique & Littéraire, 1986, pp. 78-79. Voir aussi *Cahiers 1*, p. 11, où paraît, avec quelques variantes, le même poème.

sommeil soif faim se meurent d'autres soupirent et se ruent
vers le sommeil glauque, d'autres s'asseyent sur le séant et
regardent en fumant des cigarettes installer le camarade le
numéro 2

Les Dames pareilles aux bonnes sœurs

Simbade ! Il était anéanti — une crise de nerfs
commotion —

On avait coupé découvert les manches, le chandail à rayures
bleues et blanches, la culotte sale et [?] de laine le caleçon les
chaussettes et alors nous apparut le tatouage extraordinaire
C'était couleur de rouille

C'était un arbre et il avait des oiseaux et il y en avait partout
encore encore sur le corps des feuilles le tronc les branches —
la tête émergeant de la cime — un coup de cognée au coude.

Il saignait et il mourait de sécheresse comme un poisson à sec
roulé dans le sable et des spasmes dans la bouche.

Sur la branche de couleur de peau étrusque que tenait le
major, il y avait une foule d'oiseaux, de rossignols, tassés,
massés encombrant le biceps entre une ramure compacte.

Tous les blessés ahuris d'admiration se réveillent les uns les
autres Une carapace d'écorce et des cuisses fortes et il était
vêtu d'une beauté de statue de bois, de fresque, d'estampe
d'Hokusai, de toile de Gênes, de relique et la Dame se
penche sur lui sans gêne

Alors comme l'infirmière major d'une façon espiègle et avec de
grands rires me répétait toujours et encore tantôt Mr Cocteau
il faut nous écrire des vers et que j'étais très gêné parce que
je craignais qu'elle ne trouve pas que j'écrive en vers j'écrivis
pendant qu'on repliait les couvertures et le brancard et qu'on
écrivait encore mille détails sur le registre des entrants et
qu'on apportait un quart rempli de thé sur une table de
stérilisation en verre et en nickel et sur une feuille de service
des vers bien faciles à comprendre lesquels en somme selon
presque les règles pour qu'on les donne à Pierre Simbade
lorsqu'il ne serait plus malade et qu'on lui ferait raconter ses
aventures merveilleuses On lui fit une piqûre de sérum et peu
après sur la table de marbre [tout nu dans la salle d'opération
barré] où je dus aller le voir endormi au chloroforme il avait
vraiment l'air étouffé par son arbre⁷⁰

Les origines du poème expliquent la présence de la mort à sa fin.
Elles le lieraient aussi peut-être au rêve de Paul. Il est même possible,
bien que le personnage du poème soit un marin plutôt qu'un soldat,
que le souvenir de cet épisode ait influencé l'association dans le roman
des arbres à la mort, aux soldats et donc, implicitement, à la guerre.

Le poème *Intermède* aussi fait mention d'un arbre:

En découvrant l'autel du temple de ses gestes
J'ai rebâti ce corps où, tels deux chiens collés,
On douche, dos à dos, cette blessure ailée
Avec une fontaine indulgente à l'inceste.

⁷⁰ *ibid.*, pp. 95-97.

Sous la chair de Ségeste on connaît des détours
D'un fleuve aboutissant aux varices de marbre.
L'œuvre tombe de vous comme pendu d'un arbre,
Femme, ventre bondé d'une rose d'amour.⁷¹

Dans ce poème nous retrouvons plusieurs des éléments de la mythologie personnelle que Cocteau associe à la sexualité et à la poésie: l'union parfaite dans l'androgynat, les ailes, [S]Cégeste, l'eau, le marbre, la rose; et dans une position presque centrale: l'inceste. La femme de la fin (évidemment le poète) est 'enceinte' de son poème. L'inceste serait donc le coït des côtés masculin et féminin du poète lui-même; il est néanmoins impossible de ne pas y reconnaître aussi une situation œdipienne. La femme, donc le poète, est aussi l'arbre. Ce qui est intéressant, c'est que, tel un fruit, l'œuvre en pend.

Cela nous mène encore une fois aux soldats pendus des arbres-bras dans le rêve de Paul. Il y a là aussi peut-être la suggestion de fruits; ainsi, étant donné que les arbres en question sont le poète, ces fruits seraient des poèmes prêts à 'tomber'. Fruits pourris de la mort, qui n'a ici rien de transcendant. Maclean nous signale l'identification évidente de Paul devenu arbre (en réalité des arbres) avec le gibet.⁷² Paul serait donc le moyen de leur exécution. De là on n'est pas obligé d'aller trop loin pour voir dans le rêve la suggestion de responsabilité sinon de culpabilité de leur mort. Comme nous venons de l'indiquer, les expériences horrifiantes de Cocteau pendant la première guerre contribuèrent sans doute à l'image des soldats, mais il est à noter qu'ils sont *au port d'armes*; c'est-à-dire que leurs fusils seraient très visibles: ce qui nous mène, encore une fois, à la manière dont le père de Cocteau se suicida — nous mène aussi au suicide d'Elisabeth. Nous verrons que les deux suicides sont en effet liés.

Tournons finalement à la *tête géante de bélier à chevelure grise de femme*. Hélein-Koss y voit, avec raison: '[la connotation] du destin-destructeur, lorsqu'on songe à la machine de guerre des anciens: la poutre terminée par une tête de bélier servant à battre les murailles en brèche.'⁷³ Cette connotation du mot lierait au niveau sémantique le bélier aux soldats ainsi qu'à la pénétration sexuelle et du conscient par l'inconscient. En tant qu'animal le bélier représente évidemment en premier lieu la virilité. On peut supposer qu'étant géante, cette tête

⁷¹ *Le Mystère laïc* in *Essai de critique indirecte*, p. 96.

⁷² *op. cit.* p. 84.

⁷³ Hélein-Koss, p. 153.

domine la scène. Sa chevelure de femme âgée suggère la mère⁷⁴ et doue l'animal viril d'un androgynat qui rend presque complet ce portrait œdipien de la sexualité double et de l'homosexualité.

Un petit détail du rêve: *Son cœur communiquait ses bonds aux ressorts du lit et en tiraient [sic] une musique.* Cette phrase qui relie la première description des soldats pendus à celle des bras de Paul devenant des branches, suggère peut-être l'acte sexuel. Tout ce que connote les soldats pendus des arbres, Paul le prendrait sur lui-même dans son union finale avec Elisabeth, préfigurée ici.

A la fin du rêve Paul revoit en imagination le retour en voiture de la cité à la chambre. Au moment de sa mort il a une vision de la cité elle-même. Il passe donc à l'envers par des étapes significatives de sa vie, enlevant une à une des couches de mémoire. Cela se passe à deux niveaux: celui du rêve et celui de l'extérieur (auquel nous viendrons bientôt). Mais cet 'extérieur' (extérieur à Paul) est aussi un intérieur psychique. Dans le rêve et la vision, bien qu'il revoie des *moments* de sa vie, leur sens ne se divulgue toujours pas au rêveur. Par contre, ce qui se passe entre lui, Agathe et Elisabeth est une révélation progressive d'une vérité qui remonte enfin au conscient sans symbole intervenant.

A ce niveau aussi les choses se passent à l'envers. Ainsi, la première chose à être dévoilée sera le rôle d'Elisabeth dans l'écartement d'Agathe de Paul. Elisabeth momentanément partie, Agathe, à cause de la grande soif de Paul: 'lui mouilla les lèvres' (p. 169). Paul est arrivé au point de désirer la vérité jusqu'ici cachée sous un mensonge poétique. Agathe la lui donne (elle lui fournit du fluide). En déboîtant⁷⁵ ensemble 'les rouages du mécanisme infernal' (*ibid.*), ils arrivent non seulement à une connaissance du 'crime' d'une jeune femme, mais au plan psychologique de reconnaître que c'est l'inconscient de Paul (du poète), la *mère* qui y veille, qui les a séparés l'un de l'autre. Dans Agathe le *normal*, l'hétérosexuel surgit une dernière fois chez Paul. On peut aussi voir que pendant ces derniers moments Agathe joue ce qu'a auparavant été un des rôles de Gérard, de qui elle est maintenant l'épouse: celui de l'ange gardien; mais

⁷⁴ Hélein-Koss signale le lien entre cette chevelure-ci et la chevelure, souvent mentionnée, d'Elisabeth, *ibid.*, p. 154.

⁷⁵ Ce mot est significatif!

Agathe est sans équivoque. C'est l'instinct de conservation de la vie terrestre:⁷⁶

Ils venait de comprendre son œuvre [d'Elisabeth] et Agathe s'écriait:

— Il faut vivre!

Et Paul gémissait:

— Il est trop tard! (p. 170)

Puis:

[...] Elisabeth, talonnée par la crainte de les laisser longtemps seuls, revint avec la boule et le thermos. Un silence fabuleux céda la place à l'odeur noire. Elisabeth, tournant le dos, ne soupçonnait pas la découverte, remuait des boîtes, des fioles. Elle s'approcha de ses dupes. Leurs regards la saisirent. Une volonté féroce redressait le buste de Paul. Agathe le soutenait. Leurs figures jointes flamboyait de haine [...].
(*ibid.*)

Elisabeth revient avec la boule chaude et un thermos de café. C'est évidemment du café qu'émane *l'odeur noire*; cependant, cette odeur ne peut que suggérer celle du poison, et ainsi associerait le poison à Elisabeth. Le fait qu'elle tient la boule, bien que ce soit la boule chaude, sert à renforcer cette association. C'est la volonté de Paul qui redresse son *buste*: image du poète en train de découvrir sa vérité poétique, mais qui, en ce moment, veut continuer de vivre. Agathe le soutient, et est ainsi associée à cette volonté. La lutte commence. Ensemble ils font face à Elisabeth, de qui le lien avec le poison est confirmé:

— Paul, ne bois pas!

Ce cri d'Agathe arrêta le geste d'Elisabeth.

— Tu es folle, murmura-t-elle, on dirait que je veux empoisonner Paul.

— Tu en serais capable.

Le café (le fluide), à l'odeur âcre, qu'apporte Elisabeth fait contraste avec l'eau d'Agathe. La vérité qui réside en Elisabeth est moins douce, moins acceptable que celle d'un amour normal qui est une vérité basée sur une incompréhension de soi-même, et qui reste vrai seulement pendant le temps où la vérité plus profonde est inconnue. Paul ne boit pas littéralement de ce café, mais sa vérité devient néanmoins bientôt claire.

⁷⁶ Voir *supra*, pp. 30–31.

Cependant, c'est maintenant le tour d'Elisabeth de se reconnaître:

Une mort s'ajoutait à la mort. Elisabeth chancela. (pp. 170–171)

Elisabeth redevient celle qui, après sa nuit de travail, baissa les yeux devant le miroir, ne voulant pas accepter sa nature véritable.⁷⁷ Mais c'est la volonté de Paul, du poète conscient qui ne refuse plus la vérité, qui prend l'ascendant. Deux fois il crie:

— **Monstre, sale monstre!**

Paul continuait, râlait, la fusillait d'un regard bleu ininterrompu, entre la fente des paupières. Des crampes, des tics torturaient sa belle bouche et la sécheresse qui tarissait la source des larmes communiquait au regard ces éclairs fébriles, une phosphorescence du loup. (p. 171)

Comme si Paul et Elisabeth changeaient de place, c'est maintenant lui qui envoie des éclairs. Ne vivant plus 'entre chien et loup' il devient tout à fait loup. Sachant la vérité et la détestant il veut détruire celle qu'il aime et qui est en fait cette vérité. Il *fusille* Elisabeth avant qu'elle le fasse elle-même. Comme au dernier acte de *La Machine infernale*, le dénouement de la vérité continue son cours. Nous lisons que: 'La neige fouettait les vitrages. Elisabeth recula' (*ibid.*). Elisabeth est obligée d'admettre cette neige, cette vérité, cette poésie:

— **Eh bien, oui, dit-elle, c'est vrai. J'étais jalouse. Je ne voulais pas te perdre. Je déteste Agathe. Je ne permettais pas qu'elle t'enlève de la maison. (ibid.)**

Ce: *je ne permettais pas qu'elle t'enlève de la maison* sont des mots qui suggèrent avant tout une *mère* jalouse.⁷⁸ Tout comme dans le complexe d'Œdipe classique, la route vers la normalité est barrée par la mère. Comme le dit Magnan: 'Si la sœur n'est que le substitut de la mère absente, *La Machine infernale* [...] devait nous mettre face à face avec l'inceste d'Œdipe, l'inceste pris à la source du mythe, l'inceste type'.⁷⁹ Dans *Les Enfants terribles* c'est l'interdiction, plutôt que l'acte, qui est soulignée, ce qui nous donne peut-être une idée plus proche ou de ce que Cocteau a pu discerner dans ses propres mobiles — qu'il

⁷⁷ Voir *supra*, p. 267.

⁷⁸ Surtout chez Cocteau; voir *Les Parents terribles*, *passim*.

⁷⁹ Magnan, *Cocteau*, p. 57.

l'avoue ouvertement ou non, que ce soit toute la vérité ou non; ou bien de ce qu'il n'y voyait pas mais qui, étant toujours là, ne pouvait que se révéler dans l'autoportrait qu'est l'œuvre.

En avouant son rôle, en se reconnaissant, Elisabeth reprend ses forces:

L'aveu la grandissait, la drapait, lui arrachait son costume de ruses. Les boucles rejetées en arrière par la tourmente dénudaient le petit front féroce et le faisaient vaste, architecturale au-dessus des yeux liquides. Seule contre tous avec la chambre, elle bravait Agathe, elle bravait Gérard, elle bravait Paul, elle bravait le monde entier.

Elle saisit le revolver sur la commode. (pp. 171-172)

Elisabeth ne se revêt plus de costumes; les boucles complexes de la poésie révèlent l'architecture de la poésie pure. *Architecturale*, elle devient le *Temple de la poésie*. Ses yeux sont *liquides*. C'est la vérité qui donne à Elisabeth sa force, et il est significatif que son prochain acte est de saisir, tout comme le père de Cocteau, un revolver: deuxième élément (perçu ou non par l'auteur) du complexe d'Œdipe. Certes, Elisabeth n'empoigne pas consciemment l'arme avec l'intention de se tuer. C'est en effet son dernier acte de bravade et de mensonge (p. 172).⁸⁰ Cependant, la vérité est dans l'acte, et ce suicide aura lieu. Il est significatif aussi que ce revolver, aussi bien que le poison, appartient à Paul, qui l'a déjà *fusillée* des yeux. Ainsi, tout comme Elisabeth, dans un sens, tue Paul en lui rendant la vie insupportable, de sa part, Paul, dans un sens, tue Elisabeth en anticipant l'acte et en lui fournissant inconsciemment les moyens de se suicider. Leur accouplement dans la mort sera donc la responsabilité des deux: du conscient ainsi que de l'inconscient. Le poète se met aux ordres de sa nuit. La nuit s'insurge.

Elle s'insurge en prenant contrôle d'Elisabeth. Dans le prochain paragraphe son rôle est celui du poète en proie à cet inconscient, aussi bien que l'inconscient lui-même:

Alors Agathe effarée voyait cette chose soudaine: une démente qui se disloque, s'approche de la glace, grimaçant, s'arrachant les cheveux, louchant, tirant la langue. Car, n'en pouvant plus d'une halte qui ne correspondait pas à sa tension interne, Elisabeth exprimait sa folie en une pantomime grotesque, essayait de rendre la vie impossible par un excès de ridicule, de reculer les bornes du vivable, d'arriver à la minute où le drame l'expulserait, ne la supporterait plus.

⁸⁰ Ici elle ressemble à son propre père (texte p. 33).

— Elle devient folle! Au secours! continuait à hurler
Agathe. (p. 173)

Dans le miroir, elle se voit: voit la lutte insupportable à l'intérieur d'elle-même (du poète) qui s'y réfléchit; lutte semblable à celle qui se reflète au visage de Cocteau lorsqu'il travaille:

Quand je dessine, la garde me dit : « Vous me faites
peur, vous avez une figure d'assassin. »
Je n'aimerais pas qu'on pût me surprendre en train
d'écrire.⁸¹

Ce que le drame expulsera sera de la poésie. Immédiatement après la crise d'Elisabeth, cette poésie mortelle la saisit si complètement qu'il devient impossible de distinguer entre elle et la jeune femme-poète qui accepte son destin et participe à la naissance du poème. Elle est *véhicule*:

Ce mot de folle détourna Elisabeth de la glace, dompta
son paroxysme. Elle se calma. Elle serrait l'arme et le vide
entre ses mains tremblantes. Elle se dressait, la tête basse.
Elle savait que la chambre glissait vers sa fin sur une
pente vertigineuse, mais cette fin traînait et il faudrait la
vivre. La tension ne se relâchait pas. (p. 173)

Le 'travail' d'Elisabeth qui suit et qui continue jusqu'à sa mort se divise en plusieurs étapes: d'abord, elle calcule, ajoutant à ses mathématiques les détails de *Paul et Virginie* (pp. 173–174): d'un ouvrage précurseur qui ressemble tellement à sa propre histoire qu'elle pourrait l'y intégrer; comme Cocteau utilise des histoires réelles ou imaginaires comme modèles ou points de départ d'un mythe personnel. De ce mélange de calculs Elisabeth obtient: 'un vide, un délire' (p. 174).

Elisabeth est ici la parente du sphinx de *La Machine infernale*,⁸² de la Princesse d'*Orphée*, qui, elle, s'acharne avec ses aides à replacer Orphée dans la vie de tous les jours — c'est-à-dire à le mettre au point où, après son contact avec elle et la *zone*, il pourra commencer à écrire de la vraie poésie.⁸³ Paul avait dit que dans sa propre chambre il voulait un sphinx (p. 53). En ce moment le sphinx, qui y a toujours été, se révèle.

81 *Opium*, p. 86.

82 *op. cit.*, pp. 68–69. Voir aussi *supra*, pp. 41–42; 196–197.

83 Texte, pp. 172–173. La perspective des moments finaux d'*Orphée* diffère donc dans certains détails de celle des dernières pages des *Enfants terribles*. Au fond ils racontent néanmoins une histoire semblable en ce qui concerne le voyage du poète vers la création vraiment poétique.

Cependant, les calculs d'Elisabeth ne sont pas tout simplement reliés au sibyllin, à l'inconnu pur. Pendant la deuxième étape ils sont décrits comme 'son inconcevable travail cérébral' (p. 175). Magnan écrit:

Si Cocteau a travaillé très haut et sans filet de secours — traité d'acrobate il s'est exercé à ce que son âme soit aussi bien faite que ces artistes ont le corps — on conçoit que les chiffres lui aient procuré une aide et qu'il les ait salués au bord de sa nuit.

Chiffres et nombres protégeaient Cocteau enfant contre les rythmes maladifs, les singularités nerveuses, les tics cérébraux. [...] Ne permettaient-ils point, ces chiffres, à Elisabeth de braver le désastre de la chambre [...] et de reculer les bornes du vivable, commandant au vide, au délire. Qu'on se souvienne des exercices par lesquels elle charme Paul moribond: ses calculs, multiplications, divisions et les numéros d'immeubles qui s'ajoutent à des dates et les noms d'îles remplaçant les chiffres.

[...]

Dès le *Potomak*, le poète oppose aux rêve subi, le rêve éveillé, dirigé, où il contrôle la descente du coin de l'œil. L'ivresse, l'abandon au flux verbal, à quelque coulée incompressible, il n'y saurait souscrire. Il se cabre contre une pâte épaisse de songe, les méandres du rêve, il empêche selon les propres termes d'Edgar Poe « le glissement depuis les frontières jusqu'à l'empire du sommeil » et comme lui demeure au point de fusion.⁸⁴

De ce point de vue, même avant la deuxième étape où Elisabeth hypnotise Paul, cette fusion a commencé. Celle qui a été surtout l'inconscient, et qui le reste, fait les calculs du conscient du poète; celui qui est surtout le conscient, par contre, semble le rester. Petit à petit Elisabeth entraîne Paul avec elle dans la demi-conscience, le rêve éveillé du poète en train de créer: de faire un chef-d'œuvre visible des vérités mortelles qui l'habitent.

La deuxième étape commence ainsi:

Son calme étonna Paul. Il ouvrit les yeux. Elle le regarda, rencontra des yeux qui s'éloignaient, qui s'enfonçaient, où une curiosité mystérieuse remplaçait la haine. Elisabeth, au contact de cette expression, eut un pressentiment de triomphe. L'instinct fraternel la soulevait. Sans quitter du regard ce regard nouveau, elle continuait son travail inerte. Elle calculait, calculait, récitait, et au fur et à mesure qu'elle augmentait le vide, elle devina que Paul s'hypnotisait, reconnaissait le jeu, revenait à la chambre légère. (p. 174)

84 Magnan 1, pp. 90–91.

Nous avons noté que bien que le narrateur suggère que dans le jeu Elisabeth hypnotise Paul, on ne la voit pas y réussir avant ces moments finaux.⁸⁵ Auparavant, s'il partait, Paul partait seul: s'évadait de lui-même. Elisabeth ne partait pas du tout. Les tentatives d'hypnose décrites ne réussissaient pas. Depuis la maturité sexuelle, la faculté de partir n'existait plus du tout chez eux, à cause du fait que dès cet éveil cet aspect du jeu aurait exigé une descente en soi-même dont ils étaient incapables. Ici, finalement, cette descente a lieu. Lequel des deux y descend? Elisabeth reste toujours le poète qui crée, en même temps toujours l'inconscient qui remonte à la surface. Paul reste toujours le conscient en proie à l'inconnu. Dès le moment de l'hypnose, Elisabeth, en tant que poète créant, contrôle de plus en plus ce *vide* qui l'habite et avec quoi elle travaille, devenant de plus en plus lucide:

Sa fièvre la rendait lucide. Elle découvrait les arcanes. Elle dirigeait les ombres. Ce qu'elle avait créé jusqu'alors sans le comprendre, travaillant à la mode des abeilles, aussi inconsciente de son mécanisme qu'un sujet de la Salpêtrière, elle le concevait, le provoquait, comme un paralytique se lève sous le coup d'un événement exceptionnel. (*ibid.*)

Paul la suit; elle le charme:

Ils montent, montent côte à côte. Elisabeth emporte sa proie. Sur les hauts patins des acteurs grecs ils quittent l'enfer des Atrides. Déjà l'intelligence du tribunal divin ne suffirait pas; ils ne peuvent compter que sur son génie. (p. 175)

Ce qui est tragique, inadmissible, sur cette terre devient, sur le plan de l'au-delà vers lequel ils se dirigent, quelque chose de tout à fait autre. Ils ne peuvent que compter sur le génie du tribunal divin⁸⁶ pour reconnaître le chef-d'œuvre qu'ils sont et qu'ils créent. C'est à ce moment, où ils passent au delà de la perspective terrestre, que pour la première fois dans le roman le mot *inceste* est admis dans le texte; moment où il serait possible de situer le début de la troisième étape, où l'avant-dernière vérité est avouée, le tabou rompu; où la sexualité s'ajoute ouvertement à la mort:

⁸⁵ Voir *supra*, pp. 156–157. La nature de l'épisode des écrevisses (pp. 79–85 du roman) est plutôt équivoque, mais il semble s'y agir plutôt de sommeil que d'hypnose.

⁸⁶ Encore un écho d'*Orphée*, ainsi que de la Sainte Trinité.

Encore quelques secondes de courage et ils aboutiront où les chairs se dissolvent, où les âmes s'épousent, où l'inceste ne rôde plus. (*ibid.*)

Agathe, toujours présente, la terrestre, représentante des amours normaux mais sans puissance réelle devant la vérité du désir incestueux, a déjà perdu la bataille même avant que le mot interdit apparaisse:

Déjà [Elisabeth] en était sûre, il ne sentait plus Agathe s'accrocher à son cou, il n'entendait plus ses plaintes. Comment le frère et la sœur eussent-ils fait pour l'entendre? Ses cris retentissent au-dessous de la gamme dont ils composent leur champ de mort. (*ibid.*)

Après le moment de révélation de cette vérité, Agathe est même plus éloignée de ce qui se passe. Seule compte la poésie, la *neige*, de Paul et d'Elisabeth:

Agathe hurlait dans un autre lieu, à une autre époque. Elisabeth et Paul s'en souciaient moins que des nobles secousses qui remuait les vitres. (*ibid.*)

C'est à ce moment que l'éclairage change:

L'éclairage dur de la lampe remplaçait le crépuscule, sauf du côté d'Elisabeth qui recevait le pourpre du lambeau rouge et s'y maintenait protégée, fabriquant le vide, halant Paul vers une ombre d'où elle observait en pleine lumière. (pp. 175-176)

Elisabeth est ombragée du rouge de l'andrinople. Une lumière dure baigne Paul, de qui le désir incestueux, caché dans Elisabeth, a été révélé.

Elisabeth redevient non seulement la sœur-mère désirée mais aussi la sœur (et mère) aimée innocemment pendant l'enfance. Puisque le frère et la sœur passent au delà des lois terrestres, le cercle se ferme; cette innocence est retrouvée. Sur le plan de la terre, cependant, l'inceste reste pour le poète un crime capital; on ne peut qu'être frappé, en lisant la description d'Elisabeth dans le passage que nous venons de citer ainsi que dans le suivant, par son aspect de mort du poète personnifiée qui attend, par la suggestion de la Princesse d'*Orphée*. Quant à Paul, il est de pierre: une statue; de la poésie touchée par la froideur de la mort.

Le moribond s'exténuaient. Il se tendait du côté d'Elisabeth, du côté de la neige, du jeu, de la chambre de leur enfance. Un fil de la Vierge le reliait à la vie, attachait une pensée diffuse à son corps de pierre. Il distinguait mal sa sœur, une longue personne criant son nom. (p.176)

Le moment qui suit est celui où l'acte sexuel lui-même s'ajoute à la mort:

Car Elisabeth, comme une amoureuse retarde son plaisir pour attendre celui de l'autre, le doigt sur la détente, attendait le spasme mortel de son frère, lui criait de la rejoindre, l'appelait par son nom, guettant la minute où ils s'appartiendraient dans la mort.

Paul, épuisé, laissa rouler sa tête. Elisabeth crut que c'était la fin, appuya le canon du revolver contre sa tempe et tira. (p. 176)

Comme une amoureuse? Pas du tout. Ce qui est décrit ici est plutôt le procédé d'un amoureux dans l'amour. Ainsi, Paul étant masculin, à l'idée de l'inceste est ajoutée celle d'un acte d'amour homosexuel. Le canon joue le rôle du phallus: d'un phallus d'Elisabeth. Comme Georges Cocteau, Elisabeth se tue à coup de revolver. Dans quelques lignes presque toute l'intrigue cachée du roman est suggérée. A propos de sa préoccupation avec les deux mythes grecs centraux à son œuvre, Cocteau dit dans *Le Cordon ombilical*:

Je me suis souvent demandé ce qui m'obligeait à me préoccuper, à mon insu, du sang léger de la Quête du Graal, du sang lourd d'Œdipe et de cet Orphée dont on se demande s'il n'a pas exprès regardé Eurydice et si un destin misogyne ne le mena pas vers le supplice des Bacchantes.⁸⁷

Ce même destin est très visible dans le passage du roman que nous venons de citer.

Cet acte d'amour est une fusion d'âmes; *les chairs*, dit le narrateur, *se dissolvent*. En même temps, de la perspective de l'histoire 'visible', c'est aussi une mort réelle. A ce niveau, elle reflète une préoccupation de Cocteau qui se retrouve dans tant de ses œuvres: celle d'amour dont la consommation n'est possible que dans la mort. Magnan l'explique en termes de l'androgynat platonicien voulu, parlant du:

⁸⁷ *op. cit.*, p. 14.

[...] nostalgique rappel d'une indistinction première [...], un androgynat ou hermaphrodisme de la beauté au sexe surnaturel, qui est aussi la mort [...] ... le trépas couronne le bloc reconstitué, bloc indissociable et antagoniste, où le conflit se résoud en une tentative de conciliation des contraires.⁸⁸

Selon Brosse, ce phénomène est étroitement lié au complexe d'Œdipe:

Quelle que soit donc la solution trouvée par l'inconscient au problème œdipien, à l'énigme du sphinx, elle implique toujours la mort, et même, si possible, la mort simultanée des deux amants. L'amour parfait, l'amour total ne peut se réaliser que dans et par la mort, car l'amour parfait ne peut être que l'accomplissement de l'inceste, c'est-à-dire du désir originel, ne peut être que le retour dans le sein de la mère, et donc, dans la pré-vie.⁸⁹

Ces deux explications relient la mort des amants au conflit intérieur de Cocteau. Or, ces morts simultanées, ou presque, ne sont pas des expériences forcément désirées en réalité par le poète (il n'y a pas d'évidences que ce soit le cas), mais le point culminant dans plusieurs œuvres de l'expression poétique; ce qui suggère que bien que Cocteau sache que ses contradictions intérieures, sa *claudication*, ne se résoudront pas avant sa véritable mort, c'est dans la pratique de la poésie qu'une solution partielle se trouve. Autrement dit: l'amour sera toujours problématique, mais le conflit intérieur qui est, du point de vue sexuel, à la base des contradictions, peut être momentanément soulagé par l'expression de ces mêmes contradictions qui pourront, dans une évocation artistique de la mort des amants, s'unir pour former le bloc pur que le poète désire tellement être. Selon Magnan:

Si le sexe n'y a point part, cette union en imite singulièrement le fonctionnement exalté, l'acte d'amour le plus passionné [...]. Une telle et si complète intimité pour aboutir à une si parfaite possession réciproque sans l'ombre d'un malentendu, c'est l'inceste exacerbé par le non-assouvissement, celui que les sens ne combleraient pas. « Que veulent dire les actes? Ils relèvent de la police. Ils ne nous intéressent pas. » Sans doute! Et Cocteau est fondé à parler de l'innocence presque monstrueuse de Paul et d'Elisabeth, il n'en faut pas moins pour leur éviter le *bocal d'eau trouble*. Le lyrisme tendu des *Enfants terribles* son éclat des profondeurs, lui vient de ce qu'il cherche à transcender dans le domaine des âmes ce

⁸⁸ Magnan 1, p. 56.

⁸⁹ Brosse, p. 91.

mélange des corps par quoi les amoureux vainquent la solitude.

[...]

[...] le jeu que dirige désormais Elisabeth en face de Paul mourant ne devient-il pas, comme la poésie même, la plus haute expression sexuelle, la plus désincarnée, la plus libre de nos interdits et de nos limitations? Le gouffre infranchissable, qui fait l'incommunicabilité, ne saurait rester infranchi.

[...]

Coupable, découverte, [Elisabeth] s'impose néanmoins au vide, au délire. Ces chiffres et ces nombres, ce sont les mêmes (nous nous en persuadons rapidement) qui protégeaient Cocteau enfant contre rythmes maladiés, singularités nerveuses, tics cérébraux. Les convulsions dramatiques d'Elisabeth, cet amour qui ne peut plus se supporter, se retrouvent à la base des plus nobles calculs par lesquels le poète sauve son poème en danger de mort.

[...]

Elisabeth ne cesse de se débattre, elle rudoie la vie, elle l'excède, l'exténue et dépasse la mesure. Aux dernières pages du livre, elle emporte son frère, elle emporte sa proie dans la mort. Ils montent côte à côte vers ce lieu où, délivrés des corps, ils pourront s'aimer en toute liberté. Les singularités nerveuses d'Elisabeth, les algèbres d'amour du poète, apparaissent bien comme la même affirmation d'une sexualité inquiète qui se voudrait quitte des règlements et la mieux protégée contre une fatalité de transgresser ouvertement les tabous. De plus en plus, à l'émotion physique discréditée par quelle défiance, Cocteau substituera l'érection interne de l'érotisme spirituel et un art de la possession morale propre aux œuvres maniaques, nées d'une contrainte et non sans analogie avec la tyrannie, la suite de recherches, de préparatifs particuliers au vice sexuel.⁹⁰

De la préoccupation chez Cocteau avec la mort du couple viennent les préoccupations, si étroitement liées à la première, avec le coït de l'homme et de la femme intérieure et avec la mort du poète chaque fois qu'il écrit. La première de ces deux préoccupations-ci va en fait au delà de la sexualité pour comprendre le conscient et l'inconscient, le rationnel et l'irrationnel et, bien sûr, le charnel et le spirituel: tout ce qui est chez l'individu divisé et contradictoire. De cette façon, toute mort des amants dans l'œuvre de Cocteau serait l'expression poétique de la catharsis transcendante et polyvalente qu'est l'acte poétique.

Au moment de la mort d'Elisabeth, les paravents qui forment les murs de la chambre tombent:

⁹⁰ Magnan 2, pp. 156–159.

[...] avec un tintamarre effroyable, découvrant la lueur pâle des vitres de la neige, ouvrant dans l'enceinte une blessure intime de ville bombardée, faisant de la chambre secrète un théâtre ouvert aux spectateurs. (p. 176)

L'enceinte s'ouvre dans une blessure intime: il ne pourrait pas avoir d'indication plus sûre qu'il s'agit ici d'un accouchement. L'enceinte saigne; le cadavre d'Elisabeth saigne (p. 177). Le poète-chambre-femme a accouché. Malgré le fait que selon le narratif le moment de conception vient d'avoir lieu, malgré le fait que Paul n'est pas encore mort, c'est cela le moment de la naissance du poème: poésie de théâtre, selon l'image du texte, ce qui est naturel étant donné que le poème en question doit être celui de l'histoire de Paul et d'Elisabeth — qui est celle de Cocteau. Le sang qui coule est le *sang de l'âme*.⁹¹

C'est Paul, pendant ses derniers moments qui voit ces spectateurs:

[...] il distinguait dehors, s'écrasant parmi les rigoles de givre et de glace fondue, les nez, les joues, les mains rouges de la bataille des boules de neige. Il reconnaissait les figures, les cache-cols de laine. (p.177)

Il semble donc que les spectateurs seraient ceux du passé de Paul: les mêmes enfants qui virent le coup de la boule de neige. Mais ce ne sont pas de véritables spectateurs en tant qu'un public qui verra la pièce créée, lira un poème quelconque: la perspective a vite changé de celle du narrateur en celle de Paul. Ce soir-là, où ces écoliers l'entouraient et le regardaient, la boule fut lancée qui le précipita dans son voyage vers la connaissance de lui-même et de la mort; et cette boule contenait toute la poésie qui maintenant vient de se révéler. Le lancement de la première boule fut donc aussi un acte de conception.

Comme il l'avait fait cette nuit-là Paul:

[...] cherchait Dargelos.

Mais:

Lui seul il ne l'apercevait pas. Il ne voyait que son geste immense. (*ibid.*)

⁹¹ Voir *supra*, pp. 107–110.

Le modèle est superflu. En tant qu'objet d'amour homosexuel il a, dans un sens, été remplacé.⁹² Les secrets intérieurs qu'il représente sont révélés et transcendés dans le poème qui vient de naître. Néanmoins, c'était avec son geste que tout a commencé.

Dans les dernières lignes du roman le présent se rétablit. Agathe, aussi bien que Paul et Elisabeth y apparaît:

— Paul! Paul! Au secours!
Agathe grelotte, se penche.
Mais que veut-elle? Que prétend-elle? Les yeux de Paul s'éteignent. Le fil se casse et il ne reste de la chambre envolée que l'odeur infecte et qu'une petite dame sur un réfuge, qui rapetisse, qui s'éloigne, qui disparaît. (*ibid.*)

Se référant au *Secret professionnel*, McNab écrit du roman entier et de cette scène finale en particulier:

In *Les Enfants terribles*, Paul's life, death and rebirth deserve to be set in the context of poetry. His life, and that of Elisabeth, is a poem, a masterpiece, a work of art [...]

The final apotheosis and assumption of Paul is comparable to the fate of the poem when it has been completed. As Paul lies dying, a last, slender thread connects him to the earth [...]. With death, Paul floats upward; the last thread holding him to the earth is snapped [...]. These are the very terms used by Cocteau in his description elsewhere of the birth of the poem.

[...]

It is [...] less illuminating to interpret the situation concretely, as literal incest between brother and sister, than to see in their coming-together the perfect fusion of elements out of which the work of art is born.⁹³

Dans *Le Secret professionnel*, Cocteau écrit:

Un poème doit perdre une à une toutes les cordes qui le retiennent à ce qui le motive. Chaque fois que le poète en coupe une, son cœur bat. Lorsqu'il coupe la dernière, le poème se détache, monte comme un ballon, beau en soi et sans autre attache avec la terre.⁹⁴

Paul et Elisabeth, avec la chambre qui est aussi eux-mêmes, sont ainsi transformés en le poème qu'ils ont toujours été. Agathe, la banale, l'ordinaire est incapable de les suivre.

92 —par Michaël; voir *supra*, pp. 255–257.

93 McNab 1, pp. 113–114.

94 *Le Rappel à l'ordre*, p. 211.

Cependant, il est possible de voir le contenu de ces dernières lignes de deux points de vue encore. Ce qui reste après le départ du poème est le poète, vidé, épuisé. Ce qui reste après le départ de la sœur et du frère est Agathe: mondaine, élégante — des caractéristiques qui ressemblent à ceux de la *légende* de Cocteau; ce que voient en lui ceux du grand public qui ne le lisent ou ne le comprennent pas, ainsi que certains autres écrivains. Ce qui est visible après la naissance du poème est aussi le texte du poème écrit, qui n'est compris que par certains privilégiés. Or, Agathe, qui a été mythifiée, ressemblerait toujours superficiellement à Dargelos: donc au *surmythe*.

Ainsi, il y aurait peut-être en Agathe telle qu'elle apparaîtrait aux derniers moments la suggestion et du poète et du poème visibles. Le véritable poème, l'expression du poète tel qu'il est au fond de lui-même, vole, invisible, vers le *peuple*, les *poètes*, les *cœurs purs* qui le reconnaîtront.⁹⁵

⁹⁵ *La Machine infernale*, p. 126.

Conclusion

Le premier but de cette thèse a été de découvrir s'il est possible d'attribuer, dans le contexte d'un *autoportrait* possible: à la *chambre* le rôle du psychisme, et à Paul et à Elisabeth celui du *couple formé d'un homme et d'une femme* qu'est le poète selon Cocteau. Le deuxième but a été d'examiner quelque *autoportrait* qui s'en suive.

Dans les deux premiers chapitres nous démontrons que de telles interprétations de la chambre et du frère et de la sœur sont soutenables; dans les chapitres 3 à 10 que ces interprétations de l'espace et du couple centraux ouvrent la voie à une exégèse du livre entier comme *autoportrait*, où non seulement ce lieu et ces personnages-ci joueraient un rôle important, mais aussi tout espace, tout personnage et presque tout objet. Au niveau narratif, des métaphores visibles et cachées y sont également capitales. Les rapports entre ces divers éléments forment une *architecture* cachée du roman; c'est-à-dire que, si on prend l'image de la *ligne* intérieure du poète, on peut dire qu'elle se noue dans une *dentelle* secrète dont le dessin essentiel se retrouve dans l'œuvre presque entier du poète.

Car chacune de ces composantes *des Enfants terribles*, souvent si apparemment disparates, est liée à un ou (le plus souvent) à plusieurs autres, de telle façon qu'il est possible d'en tracer des lignes de parenté métaphoriques et parfois sémantiques; lignes rapprochant des éléments qui, de la perspective de l'histoire superficielle, seraient éloignés l'un de l'autre. Ainsi serait-il par exemple possible de partir de l'élément *Dargelos* et, de là, de suivre la ligne: *neige, boule, bille, Agathe, mannequin, mère, mer, écrevisse, crabe, Gérard, spectateur, pièce, chambre, bateau*, et ainsi de suite. Cependant, à chaque point il serait également possible de prendre une route différente, qui lierait certains des mêmes éléments avec d'autres encore: *bille*, par exemple mène aussi à *billard* et ainsi à *morne*; le mot *bille* mène encore au *trésor*, chaque composante duquel a ses propres associations. *Ecrevisse* mènerait à *cristal, neige, eau, mer, bateau, chambre, Paul et Elisabeth* ...

Dans le paragraphe précédent nous avons soigneusement évité de citer comme exemple aucun terme qui ne se trouve pas dans *Les Enfants terribles*. Or, ces liens invisibles dépassent les limites du roman pour ajouter à sa structure: la pensée de Cocteau sur la nature de la réalité, ses mythologies (personnelle et celles qu'il tenait dans son

cœur), des éléments biographiques, sa sexualité, des écrivains admirés ou méprisés et, évidemment, ses autres œuvres. Pour n'en fournir que deux exemples, si on commence encore une fois avec *Dargelos* on peut passer par: *dieu, ange, mort, Heurtebise, Radiguet, 'Paul et Virginie'*, pour se retrouver au *morne* du rêve d'Elisabeth et à la *forêt* de Bernardin de Saint-Pierre, qui nous mène au *paradis perdu* — donc à Baudelaire et aux poèmes cités dans le roman à propos d'Elisabeth et d'Agathe. Commenant avec Michaël, on retrouve *Le Roseau d'or*, Maritain, l'éloignement de Cocteau de l'Eglise, et Jean Desbordes.

En dépit du fait que l'ensemble des composantes du roman sont ainsi essentielles à l'autoportrait qui s'y trouve, ce sont les personnages (les personnages centraux en particulier) qui sont les plus enchevêtrés l'un avec l'autre. Chaque personnage joue un rôle particulier dans le psychisme (par exemple Elisabeth l'inconscient; Paul le conscient) mais prend aussi à des moments donnés des rôles supplémentaires. Chacun de ces rôles-ci est aussi celui d'un ou de plusieurs autres personnages, aussi bien que celui, par exemple, de quelque objet inanimé: Elisabeth en particulier change fréquemment de rôle même à ce niveau d'interprétation.

Les personnages sont en fait identifiés l'un à l'autre de plusieurs manières, parmi lesquelles: la ressemblance physique (Paul et Elisabeth; Agathe et Dargelos); la parenté (Paul, Elisabeth, le père et la mère; et enfin Gérard et Agathe); le sujet ou l'objet d'amour désigné (Gérard et Paul aiment Elisabeth, ce qui identifie Gérard à Paul; Paul aime Elisabeth et Dargelos, ce qui identifie Elisabeth à Dargelos); la fonction *mythique* (Dargelos et la mort de la mère au ciel de la chambre; Dargelos et Michaël, unis par leur utilisation d'un objet phallique — les deux boules et le roseau d'or —, et par leur nature angélique); l'association à quelque objet ou caractéristique (les *bosses* de Gérard et de Paul; le revolver du père et celui qui est employé par Elisabeth; les voitures de Michaël et de Dargelos); l'identification avec quelque lieu (Elisabeth, Agathe et la mère avec la chambre de celle-ci; Mariette et Elisabeth avec le salon). Finalement, il y a la très importante identification hiérarchique, avec Gérard en bas avec Agathe, suivis de Paul et Elisabeth, puis Dargelos et la mort de la mère (du père dans la vie de Cocteau) et le génie de la chambre. Avec des composantes du roman plus abstraites, tels le destin, et les déformations du temps et de l'espace, cette hiérarchie situe

l'autoportrait dans le cadre des idées de Cocteau sur la nature de l'absolu.

Il y a évidemment trop d'identifications de toutes sortes pour qu'on puisse les énumérer ici de façon complète. Il aurait été impossible, même dans les chapitres précédents, de tracer dans un roman d'une telle complexité tous les liens et toutes les associations qui s'y trouvent. Néanmoins, de ceux que nous avons décrits il est clair qu'un autoportrait cohérent s'y discerne qu'on pourrait appeler non pas freudien mais *coctélien*.

A la page 103 du roman (c'est-à-dire juste après l'arrivée d'Agathe dans la chambre) on lit: '[...] une fièvre revêtait la chambre de miroirs déformants'. Au moment de la découverte par Elisabeth de l'existence du *type* de Paul, il y a: 'Le type de Paul surgissait, multiplié par un palais de miroirs' (p. 131). En fait, le roman lui-même est un *palais de miroirs déformants*. Tout reflète tout, soit-ce parfois à quelque distance, un peu comme deux miroirs en face l'un de l'autre renvoient infiniment leurs images.

Les images y sont déformées parce qu'elles ont toutes traversé les couches de mémoire ou de l'inconscient de l'auteur pour devenir des *mensonges* qui disent *la vérité*: non pas une vérité objective, mais, comme dans tout portrait, une vérité subjective qui ressemble néanmoins à celui qui est dépeint. Encore comme beaucoup de portraits, celui-ci montre dans l'image du modèle présent les marques de la vie passée. *L'instantané* intérieur qui se voit dans le roman ne peut être que composé de ces souvenirs, conscients ou refoulés, lointains ou récents, qui sont le contenu du psychisme. Une narration est nécessairement linéaire; ces souvenirs s'ordonnent pour la plupart aussi de façon linéaire pour raconter l'histoire du poète.

Le rêve aussi déforme ses images. Cocteau n'employait pas ses propres rêves dans ses créations poétiques, mais l'enchevêtrement des éléments par moyen de métaphores et de jeux sémantiques est pareil au *mécanisme* du rêve sur lequel il insistait:

[...] si ma curiosité refuse d'employer la clef des songes avec laquelle les psychanalystes veulent ouvrir les portes de cette zone interdite, je m'efforce de profiter d'un mécanisme qui échappe à notre contrôle et d'en prendre de la graine.

Le rêve procure à chacun une sorte de génie capable de magnifier ou de caricaturer jusqu'à l'épouvante les actes du rêve éveillé dont les hommes se veulent responsables par une résistance orgueilleuse à se mettre aux ordres du sort. Son

spectacle mélange les figures et les lieux, et l'adresse du metteur en scène à faire d'une personne plusieurs et de ses décors une paraphrase méconnaissable des nôtres, ne besogne pas autrement que la faculté créatrice.¹

Les images du poète dans le roman sont déformées aussi parce que chacune est souvent multiple, mais en même temps toujours partielle: on retrouve dans tout personnage et tout espace importants l'image du poète (de l'auteur) mais dans aucun l'image complète, même aux moments où Paul, Elisabeth où la chambre représentent le psychisme entier. Ce n'est que dans la totalité du roman que l'autoportrait se laisse voir: autoportrait qui n'est lui-même qu'une partie du plus grand qui est l'œuvre entier de Cocteau. Car ce poète, explorateur de lui-même, plaçait: '[...] l'écriture au centre de son existence pour donner sens à celle-ci ou pour qu'elle lui permette d'en trouver un'.² Dans *Les Enfants terribles*, Cocteau crée et se récrée. Ayant ainsi expulsé cette poésie, cette image complexe de son existence, comme Agathe, il resta sur la terre, vidé momentanément de sa poésie. Puis il repartit sur une voie nouvelle mais ressemblante; tandis que ce long poème romanesque, ayant rempli sa fonction cathartique, comme Paul et Elisabeth, s'envola vers un public auquel, pour la plupart, il était invisible.

¹ *Le Cordon ombilical*, pp. 49–50.

² Caizergues, Pierre, 'Cocteau, notre contemporain' in *Jean Cocteau aujourd'hui*, p. 14.

BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE

1. ŒUVRE DE JEAN COCTEAU

Poésie

Le Cap de Bonne-Espérance (1919) suivi du *Discours du Grand Sommeil* (publié 1924); préface de Jacques Brosse, Paris, Livre de Poche, 1967.

Clair-obscur, Monaco, Editions du Rocher, 1954.

Embarcadères par Jean Cocteau. *Poèmes inédits publiés par Pierre Caizergues*, Fontfroide, Bibliothèque Artistique et Littéraire, 1986.

Œuvres complètes de Jean Cocteau, Vol. III, Lausanne, Editions Marguerat, 1947:
Le Cap de Bonne-Espérance; Poésies 1920; Vocabulaire; Plain-chant; Cri Ecrit; Neiges.

Œuvres complètes de Jean Cocteau, Vol. IV, Lausanne, Editions Marguerat, 1947:
Discours du grand sommeil; Enigme; Allégories; Le fils de l'air; Léone; La Crucifixion.

Opéra suivi de *Plain-chant*, Paris, Livre de Poche, 1967.

Poèmes: Appogiatures et Paraprosodies, Monaco, Editions du Rocher, collection 'Alphée', 1989.

Poèmes 1916-1955, Paris, Gallimard, 1956.

Poésie 1916-1923: Le Cap de Bonne-Espérance; Discours du grand Sommeil; Poésies; Vocabulaire; Plain-chant. 13^e édition, Paris, Gallimard, 1936.

Le Requiem, Paris, Gallimard, 1962.

Vocabulaire, Plain Chant, L'Ange Heurtebise, Par lui-même, Cherchez Apollon, L'Incendie, Léone, La Crucifixion, préface de Jacques Brosse, Paris, Gallimard, 1983.

Poésie critique

'Les Anges', *Plaisir de France*, décembre 1949, reproduit dans *Cahiers Jean Cocteau* 10, pp. 134-137 (voir sous 'Poésie de Théâtre').

- Le Cordon ombilical*, Paris, Plon, 1962.
- La Corrida du 1^{er} mai*, Paris, Grasset, Collection 'Les Cahiers Rouges', 1988.
- La Difficulté d'être*, Paris, Union Générale des Editions, collection: 'Bibliothèque 10 18', 1964.
- Discours de Réception à l'Académie Française*, Paris, Gallimard, 1955.
- Discours sur Mallarmé*, prononcé par Jean Cocteau à la Société des gens de lettres, le 22 mars 1942 in *Journal*, 1942–1945, pp. 651–654 (voir sous: 'Journaux').
- Entre Picasso et Radiguet*, textes réunis et présentés par André Fermigier, Paris, Hermann, collection: 'Miroirs de l'art', 1967:
Le Coq et l'arlequin, 1918.
 'Parade': 'La collaboration de *Parade*, lettre de Jean Cocteau à Paul Dermée; Apollinaire, G., 'Parade et l'esprit nouveau'; Bakst, L., 'Chorégraphie et décors des nouveaux ballets russes'; *Carte blanche; Picasso; L'Ode à Picasso*.
- Essai de critique indirecte*, précédé d'une introduction par Bernard Grasset, Paris, Grasset, 1932:
Le Mystère laïc; Des Beaux-arts considérés comme un assassinat.
- Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953.
- Œuvres complètes de Jean Cocteau, Vol. IX*, Lausanne, Editions Marguerat, 1950:
Le Rappel à l'ordre; Le numéro Barbette; Lettre à Jacques Maritain; La jeunesse et le scandale; Une entrevue sur la critique avec Maurice Rouzaud; Rousseau.
- Œuvres complètes de Jean Cocteau, Vol. X*, Lausanne, Editions Marguerat, 1950:
Le Mystère laïc; Opium; Des Beaux-arts considérés comme un assassinat; Quelques articles; Préfaces; Le Mythe du Gréco; Coupures de presse.
- Œuvres complètes de Jean Cocteau, Vol. XI* Lausanne, Editions Marguerat, 1951:
Portraits-souvenir; Mon premier voyage; Le Foyer des artistes; Hommages.
- Poésie critique I*, Paris, Gallimard, 1959:
Préface au passé; Le Secret professionnel; D'un ordre considéré comme une anarchie; Apollinaire; Picasso; Max Jacob; Marcel Proust; Raymond Roussel; Jean Desbordes; Essai de critique indirecte; Le mythe du Gréco; Paul Verlaine, place du Panthéon; Gide vivant; Jean Marais; La légende de Sainte Ursule; Modigliani; Bernard Buffet; La Princesse de Clèves; Jean-Jacques Rousseau.
- Poésie critique II: Monologues*, Paris, Gallimard, 1960:
Démarche d'un poète; Lettre à Jacques Maritain; Lettre aux Américains; Discours de réception à l'Académie Royale de Belgique; Discours de réception à l'Académie française; Le Discours d'Oxford; Discours sur la Poésie; Les Armes secrètes de la France.

Portraits-souvenir 1900–1914 suivi de *Articles de Paris*, édition présentée et annotée par Pierre Georgel, Paris, Livre de Poche, collection: 'Pluriel', 1977.

Le Rappel à l'ordre, Paris, Stock, 1926:

Le Coq et l'arlequin, Carte blanche, Visite à Maurice Barrès, Le Secret professionnel, D'un Ordre considéré comme une Anarchie, Autour de Thomas l'imposteur, Picasso.

'*Le Sang d'un poète*': conférence prononcée au théâtre du Vieux-Colombier le 20 janvier 1932, avant la projection du film, reproduit dans Touzot, Jean, *Jean Cocteau*, pp. 329–330. (voir sous 'Ouvrages sur Cocteau: livres.').

Poésie de Roman

Les Enfants terribles, Paris, Livre de Poche, 1977.

La Fin du Potomak, Paris, Librairie Gallimard, 1940.

Le Grand écart, Paris, Editions Stock, 1923, réédition 1970.

Le Livre blanc, avec 43 dessins érotiques de l'auteur, Paris, Editions de Messine, Collection 'Pierre Bergé', 1983.

Œuvres complètes de Jean Cocteau, Vol. I, Lausanne, Editions Marguerat, 1946:

Le Grand Ecart; Thomas l'Imposteur; Les Enfants terribles; Le Fantôme de Marseille.

Œuvres complètes de Jean Cocteau Vol. II, Lausanne, Editions Marguéat, 1947:

Le Potomak 1913–1914 précédé d'un *Prospectus 1916* et suivi de *La Fin du Potomak 1939* (texte définitif).

Le Potomak, 1913-1914 précédé d'un *Prospectus 1916*, Paris, Librairie Stock, Delamain et Butelleau, 1931.

Thomas l'imposteur, Paris, Gallimard, Collection 'Folio', 1973.

Poésie de Théâtre

L'Aigle à deux têtes 1947, Paris, Folio, 1973.

Antigone suivi de *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Paris, Folio, 1976.

Cahiers Jean Cocteau 9; Théâtre inédit et textes épars, Paris, Gallimard, 1981:

Théâtre inédit de Jean Cocteau: Milorad, 'Introduction à *la Patience de Pénélope*'; *La Patience de Pénélope*; Dieudonné, Serge, 'Mensonges et merveilles'; *L'Impromptu d'Alice*; Dieudonné, Serge, 'Cocteau impromptuaire'; *L'Impromptu des Bouffes-Parisiens*.

Textes épars de Jean Cocteau: *La nouvelle musique en France*; *Le feu du feu*; *Mythologie*; *Je travaille avec Edith Piaf*; *Les petites tragédiennes*; *La légende du 'Bœuf sur le toit'*; *Discours sur Mallarmé*; *Tableaux parisiens*; 25 août 1944; Paul Valéry; *Sur les tapis volants*; *La jeune fille de Vermeer*; Manon; *Souvenir de Laurent Tailhade*; Maurice Barrès; Matisse; Versailles; Apollinaire; *L'écho de la grande époque mystérieuse*; *Court métrage*; *Problèmes de l'habitable*; *Hommage à Bernard Buffet*; *Adieu à une étoile*; *Georges Limbour, mon maître*; *Hommage à Igor Stravinsky*; *A Jacques Hébertot*; *Préface au passé*; *Mathématicien, mais de rêve*; *De la brouille*; *Du sérieux*; *Notes autour d'une anamorphose*; *Décentralisation*; *Les trois fuites d'Arthur Rimbaud*.

Etudes: Milorad, 'Le Sang d'un poète, film à la première personne du singulier'; Milorad, 'Addenda à une étude du *Livre blanc*'; Clément, Roland, 'Bacchus ou la double épreuve'; Dieudonné, Serge, 'Une admiration dangereuse'.

Chronique: Schneider, Marcel, 'Mes monstres sacrés'; Chalon, Jacques, 'Humain, trop humain Cocteau'; Robert, Frédéric, 'Louis Durey (1888–1979)'.

Bibliographie; Discographie; Echos.

Cahiers Jean Cocteau 10; Théâtre inédit et textes épars; Avec Jean Cocteau à travers le 'Journal intime' de Roger Lannes, Paris, Gallimard, 1985:

'Georges Auric (1899–1983)'.

Théâtre inédit de Jean Cocteau: *Deux à-propos*; *La Maison hantée ou les Adieux d'Albert Lambert*; *Cinquantenaire du restaurant Maxim's*.

Textes épars de Jean Cocteau: *L'étrange collaboratrice de H. -C.H., poète*; *Comment mourut Monsieur de Trèves*; *Sébyllane*; *Les trente bergers à la guerre*; *Mon pauvre ami Rex*; *Venise vue par un enfant*; *Vaslav Nijinsky*; *Réponse à de jeunes musiciens*; *Ainsi ne parlait pas Zarathoustra*; *Mystères de Vénus et des fusiliers marins*; *Erik Satie*; *Petite lettre à la dérive*; *Les articles qui m'assimilent au dadaïsme ...*; *Point sur l'i*; *Monologue*; *Un article à la mer*; *A propos d' 'Antigone'*; *Serge Férat*; *Charretier*; *'J'adore'*; *Maria Lani*; *La présence*; *'La Fin des Villavide'*; *De quoi donc est-il fait, le rouge du théâtre ...*; *'La Main passe'*; *'Renaud et Armide'*; *'Aux âmes sensibles' de Stendhal*; *La force inconnue*; *Cappiello*; *Ceux qui savent ...*; *Christian Bérard*; *Soignez vos fantômes*; *Les anges*.

Avec Jean Cocteau à travers le Journal intime de Roger Lannes: Nielloux, Jacques, 'Roger Lannes (1909–1982)'; Lannes, Roger, *Journal intime (fragments 1937–1938)*.

Etudes: Dieudonné, Serge, 'Dionysos et Orphée'; Schneider, Marcel, 'Cocteau et le Moyen Age'; Milorad, 'Rôle occulte de l'opium dans *Les Chevaliers de la Table ronde* et *Renaud et Armide*'; Magnan, Jean-Marie, 'Les entretiens de Jean Cocteau avec William Fielfield'.

Chronique: Dieudonné, Serge, 'Le Livre blanc'; '1983, le vingtième anniversaire de la mort de Jean Cocteau'; Dieudonné, Serge, 'Un présent infini'; Borgal, Clément, 'Mise au point sur une prétendue source du *Grand Meaulnes*'.

Bibliographie; Discographie; Vidéographie; Echos.

La Machine infernale, Paris, Livre de Poche, 1986.

Œdipe-roi, Paris, Plon, 1955.

Œuvres complètes de Jean Cocteau, Vol. V, Lausanne, Editions Marguerat, 1948:
Orphée; ŒdipeRoi; Antigone; La Machine infernale.

Œuvres complètes de Jean Cocteau, Vol. VI, Lausanne, Editions Marguerat, 1948:
Roméo et Juliette; Les Chevaliers de la Table ronde; Renaud et Armide.

Œuvres complètes de Jean Cocteau, Vol. VII, Lausanne, Editions Marguerat, 1948:
Les Mariés de la Tour Eiffel; La Voix humaine; Les Parents terribles; Parade; Le Bœuf sur le toit.

Œuvres complètes de Jean Cocteau, Vol. VIII, Lausanne, Editions Marguerat, 1949:
La Machine à écrire; Les Monstres sacrés; L'Ecole des veuves; Le Bel indifférent; Anna la Bonne; La Dame de Monte-Carlo; Le Fantôme de Marseille.

Orphée, the Play and the Film, Edited and with an introduction and Selection of Film-stills by E. Freeman, Oxford, Blackwell, 1976.

Les Parents terribles, Paris, Livre de poche, 1971.

(Avec Raymond Radiguet) *Paul et Virginie*, Paris, J-C Lattès Edition Spéciale, 1973.

Théâtre, Vol. 1, Paris, Gallimard, 1948:
Antigone; Les Mariés de la Tour Eiffel; Les Chevaliers de la Table ronde; Les Parents terribles.

Théâtre, Vol. 2, Paris, Gallimard, 1948:
Les Monstres sacrés; La Machine à écrire; Renaud et Armide; L'Aigle à deux têtes.

Journaux

Journal 1942–1945, texte établi, présenté et annoté par Jean Touzot, Paris, Gallimard, 1989.

The Journals of Jean Cocteau, edited and translated with an introduction by Wallace Fowlie, Bloomington, Indiana University Press, 1964.

Maalesh, Journal d'une tournée de théâtre, Paris, Gallimard, 1949.

Opium; Journal d'une désintoxication (Stock, 1930); Paris, Livre de Poche, 1976.

Le Passé défini I 1951–1952; Journal, texte établi et annoté par Pierre Chanel, Paris, Gallimard, 1983.

Le Passé défini II 1953, texte établi et annoté par Pierre Chanel, Paris, Gallimard, 1985.

Le Passé défini III 1954; Journal, texte établi et annoté par Pierre Chanel, Paris, Gallimard, 1989.

Le Secret professionnel suivi des *Monologues de l'Oiseleur* et augmenté de douze desseins en couleurs de l'auteur reproduits en fac-similé, Paris, Sans Pareil, 1925.

Tour du Monde en 80 jours (Mon Premier Voyage), Paris, Gallimard, collection 'Idées', 1983.

Correspondances

Cahiers Jean Cocteau 11: Jean Cocteau et Anna de Noailles: Correspondance 1911–1931, présentée et annotée par Claude Mignot-Ogliastri, Paris, Gallimard, 1989.

Cahiers Jean Cocteau 12: Jean Cocteau; Jacques Maritain: Correspondance 1923–1963, Edition établie par Michel Bressolette et Pierre Glaudes, Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres, Paris, Gallimard, 'Les Cahiers de la NRF', 1993.

Lettre à Jacques Maritain et Maritain, Jacques, Réponse à Jean Cocteau, Paris, Stock, 1983.

Lettres à Jean Marais, préface et notes de Jean Marais, Paris, Albin Michel, 1987.

Lettres à sa mère I, 1898–1918, texte établi et annoté par Pierre Caizergues avec le concours de Pierre Chanel, Paris, Gallimard, 1989.

Lettres à Milorad, introduction, notes et postface de Milorad, Paris, Editions Saint-Germain-des-Près, 1975.

Lettres de l'Oiseleur, édition établie, présentée et annotée par Manuel Burrus, Monaco, Editions du Rocher, collection 'Alphée', 1989.

Poésie de journalisme

'Arbres', *Plaisir de France* — 4578 — MARS (*sic*; sans autres détails). Document de l'archive de Milly-la Forêt, classé sous: 'MS divers, AG, 'Arbres'.

Articles de Paris in *Portraits-souvenir 1900–1914* (voir sous 'Poésie critique).

'Petite lettre à la dérive' in *l'Almanach de Cocagne*, Paris, Editions de la Sirène, 1919, reproduite in *Cahiers Jean Cocteau* 10, pp. 77–80 (voir sous 'Poésie de théâtre').

Poésie de journalisme 1935–1938, introduction et notes de Pierre Chanel, Paris, Pierre Belfond, 1973.

Poésie graphique

Drawings; 129 drawings from *Dessins* with a new foreword by Edouard Dermit, New York, Dover Publications inc. 1972.

Soixante dessins pour Les Enfants terribles, Paris, Grasset, 1935.

Entretiens

Jean Cocteau par Jean Cocteau: Entretiens avec William Fifield, Paris, Stock, 1973.

Entretiens sur le cinématographe, Edition établie par André Bernard et Claude Gauteur, postface d'André Fraigneau, Paris, Pierre Belfond, 1973, Ramsay Poche Cinéma, 1986:

Entretiens avec André Fraigneau; Entretiens avec Georges-Michel Bovay; Entretiens avec Jean Domarchi et Jean-Louis Laugier; Entretiens divers; Filmographie de Jean Cocteau.

Divers et inédits

Document des archives de Milly-la-Forêt, classé sous 'MS, sujets divers H–Z', dossier: 'Oxford', sur lequel Cocteau a écrit: '[...] voilà un texte qui n'a paru qu'en allemand [...]']

'Le Galant pompier' (dessin), signé: 'à madame Eveline, respectueux souvenir de Jean Cocteau, 1921, no. 7.164. AI11', Archive Picabia, Bibliothèque Doucet.

Guédras, Annie, *Jean Cocteau, céramiques: catalogue raisonné*; Laurent Teillet, Edouard Dermit: co-éditeurs; avec des passages inédits du *Passé défini* (années 1958, 1960 et 1961 à paraître), Distributeur: Galerie Laurent Teillet, 1989.

Jean Cocteau et le Sud. De L'Atlantique à la Méditerranée; préface de Frédéric-Jacques Temple, notice et chronologie de Pierre Caizergues, Avignon, Editions A. Barthelemy, 1989.

La Mort et les statues: Photographies de Pierre Jahan, Paris, Seghers, 1977.

Poème commençant: 'La bonne odeur qu'il fait ...', dans un carnet sans date, classé sous '*Le Cap de Bonne-Espérance. Discours du Grand Sommeil*', archives de Milly-la-Forêt.

Strophes sur *Heurtebise* écrites sur une page de garde de: Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, NRF, 1914, classé sous '*Opéra*', archives de Milly-la-Forêt.

Poésie de cinéma

La Belle et la Bête, histoire, paroles, mise en scène de Jean Cocteau, d'après le conte de Madame Leprince de Beaumont; production, André Paulvé, Paris, 1946.

Les Enfants terribles, mise en scène de Jean-Pierre Melville; réalisation: Roberto Rossellini; adaptation, scénario et dialogues de Jean Cocteau; décors: Christian Bérard, Paris, 1950.

L'Eternel retour, récit et paroles de Jean Cocteau; mise en scène de Jean Delannoy; scénario et dialogues de Jean Cocteau; production André Paulvé, 1943.

Orphée, 1950, scénario, dialogues et réalisation de Jean Cocteau; production: André Paulvé et les Films du Palais Royal.
(Le scénario est publié avec le texte de la pièce du même titre: voir sous: 'Poésie de théâtre'.)

Les Parents terribles, adaptation, dialogues et réalisation de Jean Cocteau; direction artistique: Christian Bérard, assisté de Guy de Gastyne; musique: Georges Auric; production: Ariane.

Le Sang d'un poète: spectacle, montage et commentaire par Jean Cocteau; production: vicomte de Noailles.

Le Sang d'un poète (scénario), édité par Jean-Paul Bertrand, Paris, Editions du Rocher, présentation de Dominique Haas, Collection 'Alphée', pp. 54-59. Cette édition comprend, aussi bien que le texte du film, le 'ciné-roman' du *Sang d'un poète*, écrit par Cocteau et publié en 1948.

Le Testament d'Orphée, scénario, dialogues et mise en scène de Jean Cocteau; Production: Jean Thullier, les Editions cinématographiques, 1960.

Le Testament d'Orphée, (scénario), Editions du Rocher, collection 'Alphée', 1983.

2. OUVRAGES SUR JEAN COCTEAU

Livres et numéros spéciaux

Borgal, Clément, *Cocteau, poète de l'au-delà*, Paris, Téqui, Collection: 'L'Auteur et son message', 1977.

Borgal, Clément, *Jean Cocteau ou De la claudication considérée comme l'un des beaux-arts*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

Brosse, Jacques, *Cocteau*, Paris, Gallimard, 1970.

Brown, Frederick, *An Impersonation of Angels: A Biography of Jean Cocteau*, London, Longmans, 1969.

Buss, Robin, *Cocteau: Les Enfants terribles*, London, Grant and Cutler, Collection 'Critical Guides to French Texts', 1986.

Cahiers Jean Cocteau 1, composé par Jean Denoël avec la collaboration de MM. Pierre Chanel et Edouard Dermit, Paris, Gallimard, 1969: Auric, Georges, 'Jean Cocteau, notre ami'; 'Poèmes inédits'; 'Lettres à sa mère'; Morand, Paul, 'L'Enfant Septentrion'; 'Lettres de Marcel Proust à Jean Cocteau'; Fraigneau, André, 'Le temps du poète'; 'Lettres de Maurice Sachs à Jean Cocteau'; 'Bibliographie de Jean Cocteau depuis 1963'; 'Expositions réalisées depuis la mort de Jean Cocteau'; 'Société des Amis de Jean Cocteau'.

Cahiers Jean Cocteau 2, composé par Jean Denoël, Paris, Gallimard, 1971:

Berl, Emmanuel, '36, rue de Montpensier'; Cocteau, Jean, *Le Passé défini* (fragment); Cluny, Claude Michel, 'Vingt ans après'; Auric, Georges, 'A propos du *Gendarme incompris*'; Cocteau, Jean et Radiguet, Raymond, *Le Gendarme incompris*; Peters, Arthur K., 'Jean Cocteau aux États-Unis aujourd'hui'; Chanel, Pierre, 'Sur *Thomas l'imposteur*'; Cocteau, Jean, 'Dédicaces de *Thomas l'imposteur*'; Milorad, 'La clé des mythes dans l'œuvre de Cocteau'; Bibliographie; 'Echos'.

Cahiers Jean Cocteau 3, composé par Jean Denoël, Paris, Gallimard, 1972:

Jean Cocteau et le cinématographe: Charensol, Georges, 'Jean Cocteau et le cinématographe'; Bory, Jean Louis, 'C comme Cocteau, c comme cinéma'; Bresson, Robert, 'Témoignage'; Langlois, Henri, 'Jean Cocteau et le cinéma'.

Textes inédits de Jean Cocteau: Chanel, Pierre, 'Présentation'; 'La Comtesse de Noailles'; 'Lettres d'Anna de Noailles et de Jean Cocteau'; 'Quatre lettres à Jean Hugo, suivi d'un Pastiche de Victor Hugo'. Belaval, Yvon, 'La rencontre avec Jean Cocteau'; Bibliographie; Discographie; 'Echos'.

Cahiers Jean Cocteau 4: Raymond Radiguet, Jean Cocteau, composé par Pierre Chanel et Jean Denoël, Paris, Gallimard, 1973:

Hugo, Jean, 'Pages de journal'; J.H., 'Clefs du *Bal du Compte d'Orgel*'; Delteil, Joseph, 'Radiguet vu de 1923'; Fraigneau, André, 'A propos du *Diabole au corps*, les deux élèves de l'écolier (Cocteau et Grasset)'; Oliver, Andrew, 'Cocteau, Radiguet et la genèse du *Bal du Compte d'Orgel*'; Magnan, Jean-Marie, 'Triangles et masques dans l'œuvre de Raymond Radiguet'; Cluny, Claude Michel, 'L'Écolier poète'; Chanel, Pierre (présentation) 'Poèmes de Jean Cocteau sur Raymond Radiguet'; 'Lettres et texte inédits de Raymond Radiguet et Jean Cocteau. Bibliographie; 'Echos'.

Cahiers Jean Cocteau 5: Jean Cocteau et son théâtre, composé par Pierre Chanel et Jean Denoël, Paris, Gallimard, 1975:

Jean Cocteau et son théâtre: Kanters, Robert, 'Le théâtre, l'autre miroir'; Hugo, Jean, 'Pages de journal (*Les Mariés de la tour Eiffel, Roméo et Juliette*)'; Milorad, 'De *La Noce massacrée aux Mariés de la tour Eiffel*'; Magnan, Jean Marie, '*Les Chevaliers de la Table ronde*'; Dumur, Guy, 'Un clin d'œil au drame bourgeois'; Milorad, 'Un enfant terrible écrit *Les Parents terribles*'; Galey, Matthieu, 'Passage de la comète (*L'Aigle à deux têtes*)'; Poirot-Delpech, Bertrand, '*L'affaire Bacchus* ou la correction fraternelle; Borgal, Clément, '*Bacchus* ou *Le Testament*'.

Lettres inédites de Jean Cocteau à Edwige Feuillère et à Jean Marais.

Situations: Badenhausen, Rolf, 'Jean Cocteau en Allemagne'; Peters, Arthur King, 'Jean Cocteau aujourd'hui aux Etats-Unis'; Cluny, Claude Michel, 'Chronique d'anniversaire'.

Bibliographie; 'Echos'.

Cahiers Jean Cocteau 6: La Poésie, composé par Pierre Chanel et Jean Denoël, Paris, Gallimard, 1977: 'In memoriam Jean Denoël'.

La Poésie: Milorad, 'La poésie selon Cocteau'; Delville, Bernard, 'Cocteau avant Cocteau'; Baroche, Christiane, '*Plain-chant*'; Lanoë, Julien, '*Opéra*'; Cluny, Claude Michel, 'Poésie de mémoire'; Major, Jean-Louis, '*Léone*: rêve, langage, poésie'; Milorad, '*La Crucifixion*'; Brosse, Jacques, 'Autour du *Requiem*'; Tixier, Jean-Max, 'Jean Cocteau, poète du nombre'; Magnan, Jean-Marie, 'Jean Cocteau ou les fins passionnelles d'une poésie en tant qu'algèbre'.

Bibliographie, 'Echos'.

Cahiers Jean Cocteau 7: Avec les musiciens, Paris, Gallimard, 1978:

Fraigneau, André, 'Hommage à Pierre-André Weill'.

Avec les musiciens: Milorad, 'Avec les musiciens'; Témoignages de: Auric, Georges; Babilée, Jean; Bertin, Pierre; Markevitch, Igor; Milhaud, Madeleine; Sauguet, Henri; Wiener, Jean.

Magnan, Jean-Marie, 'On réclame du pain musical'.

Textes de Jean Cocteau: *L'art décoratif de Léon Bakst. Notes sur les ballets.*

Chronique: Trois reprises: Chanel, Pierre, '*Les Parents terribles*'; Lidova, Irène, '*Phèdre*'; Milorad, '*Un aigle à une seule tête*'.

Bibliographie; "Echos'.

Cahiers Jean Cocteau 8: Le Romancier, Paris, Gallimard, 1979:

Le Romancier: Milorad, '*Le Potomak*'; Coulon, Francois, '*Le Grand Ecart*, arcanes et cachotteries; Dieudonné, Serge, 'Le poète imposteur'; Milorad, '*Le Livre blanc*, document secret et chiffré'; Cocteau, Jean, 'Inédit

féodal'; Magnan, Jean-Marie, 'Le jeu des *Enfants terribles*'; Marty, Catherine, 'Le *Fantôme de Marseille*, ou l'illusion, notre fétiche permanent'.
Chronique: Kochno, Boris, 'In memoriam Leonide Massine'; Magnan, Jean-Marie, 'Jean Cocteau ou le double peint de Dorian Gray'; Dieudonné, Serge, 'Cocteau entre soi-même et Radiguet'; Clément, Roland, 'Jean Cocteau dans les parvis du Temple'; Schneider, Marcel, 'Les *Imaginées* de Georges Auric'.
Bibliographie; 'Echos'.

Cahiers Jean Cocteau 9-12 — Les détails de ces volumes se trouvent sous:

'Poésie de théâtre': *Cahiers 9 et 10*

'Correspondances': *Cahiers 11 et 12*

Caizergues Pierre (éd.), *Jean Cocteau aujourd'hui; Actes du colloque de Montpellier, mai 1989*, textes réunis par Pierre Caizergues avec des inédits de Jean Cocteau, préface de Michel Décaudin, Présentation de Pierre Caizergues; ouvrage publié avec le concours du Centre national des Lettres et de l'Université Paul Valéry-Montpellier, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992:

Décaudin, Michel, 'Ouverture'; Renard, Jean-Claude, 'Hommage'; Caizergues, Pierre, 'Cocteau, notre contemporain'.

I. Poésie de poésie et poésie de roman: Pestureau, Gilbert, 'Le *Cap de Bonne-Espérance*, audace, hélice et jazz'; Favre, Yves-Alain, 'Jeux et enjeux des images: le seigneur de l'invisible'; 'Roubaud, Colette, « Une coupe du ciel » — Lettres à un jeune poète, inédits'; Tixier, Jean Max, 'Jean Cocteau entre l'ombre et le nombre'; de Jacquilot, Hélène, 'Le *Potomak*, le trait et la lettre, l'image et l'écriture'; Chauveau, Jean-Pierre, 'Tradition et modernité dans les romans de Jean Cocteau'.

II. Poésie critique: Collet, Georges-Paul, 'Cocteau, critique d'art'; Chaperon, Danielle, 'Valeur et métaphore dans la poésie critique de Jean Cocteau'; Brunon, Claude-Françoise, 'Jean Cocteau, illustrateur de lui-même'.

III. Cocteau et les arts du spectacle: Laurenti, Huguette, 'Espace du jeu, espace du mythe: la poésie de théâtre de Jean Cocteau'; Mas, Josyane, 'Jean Cocteau et la musique contemporaine'; Curot, Frank, 'L'*Aigle à deux têtes* (1947) et *Le mystère d'Oberwald* (1979)'; Magnan, Jean-Marie, 'Jean Cocteau et *La Corrida du 1^{er} mai* ou les noces androgynes'; Henry, Anne, 'Cocteau et le ballet moderne'.

IV. Présence et rayonnement de Jean Cocteau: Clancier, Anne, 'Jeux et masques de l'inconscient dans l'œuvre de Jean Cocteau'; Touzot, Jean; 'Jean Cocteau sous l'Occupation ou le journal d'un poète inactuel'; Foucart, Claude, 'Jean Cocteau: Sa virtuosité théâtrale à l'épreuve du temps (1980-1985)'; Mytko-Brun, Barbara, 'Jean Cocteau et l'avant-garde tchèque'; Brosse, Jacques, 'Morts, résurrections et survie du poète invisible'.

V. Table ronde, animée par Michel Décaudin: Lieber, Gérard, 'Le théâtre de Jean Cocteau aujourd'hui'; Caminade, Pierre, 'Le rayonnement de Jean Cocteau à Montpellier, années 30'; Temple, Frédéric-Jacques, 'Témoignage'.

VI. Textes inédits et textes retrouvés de Jean Cocteau: Caizergues, Pierre, 'Présentation'.

- Chanel, Pierre, *Album Cocteau*, Paris, Les Editions Tchou, 1970.
- Chaperon, Danielle, *Jean Cocteau, la chute des anges*, Lille, Presses Universitaires de Lille, Collection 'Objets', 1990.
- Crosland, Margaret, *Jean Cocteau*, London, Peter Nevill, 1955.
- Crowson, Lydia, *The Esthetic of Jean Cocteau*, published for the University of New Hampshire, by the University Press of New England, Hanover, New Hampshire, 1978.
- Divers Auteurs, *Jean Cocteau and the French Scene*, avec un préface d'Arthur King Peters, New York, Abbeville Press, 1984:
 Steegmuller, Francis, 'Jean Cocteau: 1889-1963 A Brief Biography'; Shattuck, Roger, 'A Native Son of Paris'; Ashton, Doré, 'Cocteau and His Times: An Intellectual Backdrop'; Silver, Kenneth, 'Jean Cocteau and the *Image d'Epinal*: An Essay on Realism and Naiveté'; Chanel, Pierre, 'A Thousand Flashes of Genius'; Oxenhandler, Neal, 'The Theatre of Jean Cocteau'; Rorem, Ned, 'Cocteau and Music'; Harvey, Stephen, 'The Mask in the Mirror: The Movies of Jean Cocteau'; Delvaille, Bernard, 'A Jean Cocteau Chronology'.
- Dubourg, Pierre, *Dramaturgie de Jean Cocteau*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1954.
- Evans, Arthur B., *Jean Cocteau and His Films of Orphic Identity*, London, Associated University Presses, 1977.
- Fifield, William, *Jean Cocteau*, New York and London, Columbia University Press, Collection 'Columbia Essays on Modern Writers' No. 70, 1974.
- Fowlie, Wallace, *Jean Cocteau; The History of a Poet's Age*, Bloomington, Indiana University Press, 1966.
- Fraigneau, André, *Cocteau par lui-même*, Paris, Editions du Seuil, Collection 'Ecrivains de Toujours', 1957.
- Gilson, René, *Jean Cocteau, an Investigation into his Films and Philosophy*, translated by Ciba Vaughan, Editions Séghers' 'Cinéma d'aujourd'hui' in English, New York, Crown Publishers, Inc., 1969.
- Gobin, Pierre, *Les Enfants terribles de Jean Cocteau*, Paris, Hachette, Collection 'Lire Aujourd'hui', 1974.
- Cocteau*: numéro hors-série de *Libération*, SARL, Paris, octobre 1983:
 'Pages inédites du *Passé défini*, 1954'; Cressole, Michel, 'Cocteau? C'est un charlot'; 'Cocteau avec ...' [photomontage]; Cressole, Michel, 'Les Lieux suspendus dans le temps'; Intérim, Louella, 'Raoul Leven: un ami de 1920-1983'; Intérim, Louella, 'Jean Marais: le mot juste'; Cressole, Michel, 'Le Temps de l'opiomane'; Cressole, Michel, 'Le temps des garçons de profil'; 'Les Erotiques de Cocteau' [dessins et poèmes];

Cressole, Michel, 'Le temps des femmes'; Margerie, Anne de, 'Les Années Valentine Hugo'; Cressole, Michel, 'La gouvernante de Jean Cocteau'; Cressole, Michel, 'Ses insistance vestimentaires'; Caujolle, Christian, 'Cocteau d'images' [photomontage]; Cressole, Michel, 'Cocteau face à la haine'; 'Deux lettres inédites (juillet 1940)'; Cressole, Michel, 'Quand Cocteau et Sartre collaboraient'; Cressole, Michel, 'Cocteau fait du journalisme'; Thibaudat, J.-P., 'Cocteau fait du théâtre'; Gauville, Hervé, 'Cocteau fait de la danse'; Bensart, Patrick, 'Roland Petit: autour du *Jeune homme et la mort*'; 'La critique de 1946'; Margerie, Anne de, et Intérim, Louella, 'Cocteau fait du cinéma: "Pinoteau: le financement du *Testament*", "R. Corbeau: Cocteau tonique", "M.-J. Yoyotte: monteuse du *Testament*", "J.-P. Léaud, Henri Langlois, J.-L. Godard et Cocteau" '; Baudot, 'Cocteau occupe ses mains'; Cressole, Michel et Seidner, David, 'Son magasin d'accessoires'; 'Cocteau automne-hiver 83-84'; Romon, Philippe, 'Cocteau à New York'; Perrot, Christian, 'Cocteau à Londres'; Proviste, Alain, 'Cocteau à Paris'; 'Le travail de Cocteau (1909-1983)'; Delmar, Michaël, 'La constellation Jean Cocteau'; 'La Saison Cocteau'.

Jean Cocteau 1; Cocteau et les mythes, textes réunis par Jean-Jacques Kihm et Michel Décaudin, Paris, *La Revue des Lettres Modernes*, 1972:

Textes: 'Les Vocalises de Bachir-Selim: Présentation' par Pierre Chanel; *Les Vocalises de Bachir Selim*, par Jean Cocteau; 'Cocteau et Gide': lettres inédites, présentées par Arthur King Peters

Cocteau et les mythes: Macris, Pierre, 'L'Ange et Cocteau'; Oxenhandler, Neal, 'Le mythe de la persécution dans l'œuvre de Jean Cocteau'; Milorad, 'Le mythe orphique dans l'œuvre de Jean Cocteau'; Martin, Claude, 'Gide, Cocteau, Œdipe: le mythe ou le complexe'; Steegmuller, Francis, 'A propos de l'*Antigone* de Cocteau.

Carnet critique, par Michel Décaudin, Milorad.

Carnet bibliographique, par Peter C. Hoy.

Kihm, Jean-Jacques, *Cocteau*, Paris, Librairie Gallimard, Collection 'La Bibliothèque Idéale', 1960.

Kihm, Jean-Jacques; Sprigge, Elisabeth; Béhar, Henri C., *Jean Cocteau. L'homme et les miroirs*, Paris, La Table Ronde, collection: 'Les Vies perpendiculaires', 1968.

Knapp, Bettina Liebowitz, *Jean Cocteau*, Twayne's World Author Series no. 84, New York, Twayne Publishers inc., 1970.

Lange, Monique, *Cocteau, Prince sans royaume*, Paris, Editions Jean-Claude Lattès, 1989.

Lannes, Roger, *Jean Cocteau*, Paris, Seghers, collection: 'Poètes d'aujourd'hui', 1989.

McNab, James Potter, *The Personal Mythology of Jean Cocteau: The Emergence of the Poet, 1920-1930*; a dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Romance Languages in the Graduate School of Arts and Sciences of Duke University, 1972; reproduced by University Microfilms, Ann Arbor, Michigan.

- Magnan, Jean-Marie, *Cocteau*, Paris, Desclée de Brouwer, 1968.
- Magnan, Jean-Marie, *Cocteau, l'invisible voyant*, Paris, Marval, 1993.
- Marais, Jean, *L'Inconcevable Jean Cocteau* suivi de *Cocteau-Marais*, Monaco, Editions du Rocher, 1993.
- Mauriac, Claude, *Jean Cocteau ou la vérité du mensonge*, Paris, Odette Lieutier, 1945.
- Meunier, Micheline, *Jean Cocteau et Nietzsche ou La Philosophie du matin*, Paris, Jean Grassin Editeur, 1971.
- Meunier, Micheline, *Méditerranée ou Les deux visages de Jean Cocteau*, Paris, Editions Debresse, 1959.
- Millecam, Jean-Pierre, *L'Etoile de Jean Cocteau*, précédé d'une lettre de Jean Cocteau à l'éditeur, Monaco, Editions du Rocher, 1952.
- Milorad, Joecker, Jean-Pierre, *L'Album-Masques Jean Cocteau*, supplément au No 19 de la revue trimestrielle des homosexualités *Masques*, une publication de l'association 'Masques, Paris, septembre 1983:
 Joecker, Jean-Pierre, 'Le Sang d'un poète'; Milorad, 'Jean Cocteau vingt ans après ou « Je reste avec vous »'.
Les Compagnons et les œuvres: Milorad, 'Présentation'; Milorad, 'Cocteau-Radiguet'; Chanel, Pierre, 'Cocteau-Desbordes'; Dieudonné, Serge, 'Cocteau-Khill'; Marais, Jean, 'Cocteau-Marais', entretien par Jean-Pierre Joecker; Dermit, Edouard, 'Cocteau-Dermat', entretien par Bertrand Meyer; Marsan, Hugo, 'Cocteau-Dargelos'.
Cocteau et son monde – André Gide – Jean Genet – Maurice Sachs: Brenner, Jacques, 'L'Ours et l'Ecureuil'; Milorad, 'Jean et Jean'; Roditi, Edouard, 'Haro sur le Baudet'; Cocteau, Jean, *Lettre plainte*; Barré, Jean-Luc, 'Cocteau sous l'occupation'; Chalon, Jean, 'Cocteau quotidien'; Meyer, Bertrand, 'Cocteau, l'enfant terrible'.
Jean Cocteau, Le cinéma, le théâtre, la danse ...: Gilles, Guy, 'Cocteau, toc-toc au cœur'; Villien, Bruno, 'Arletty raconte'; Cocteau, Jean, *Le Fils de l'air* (inédit).
Autour du Livre blanc: Joecker, Jean-Pierre, 'Boulevard du crime œdipien'; Cocteau, Jean, *Lettres à sa mère* (inédit); Cocteau, Jean, *Trottoir; Maisons-Laffitte* (poème inédit); Dessins.
Le mystère de Jean l'Oiseleur: Milorad, 'Présentation'; Cocteau, Jean, *Le mystère de Jean l'oiseleur*; Chronologie.
- Mourgue, Gérard, *Cocteau*, Paris, Editions Universitaires, Collection 'Encyclopédie Universitaire', 1990.
- Nouvelle Revue de Paris: Jean Cocteau*, éd: Jean-Paul Bertrand, Monaco, Editions du Rocher, 1989.
- Articles rapportant à Jean Cocteau:
 Cocteau, Jean, *Le Rêve est un monde*; Desbruères, Michel, 'Schéhérazade, Jean Cocteau, Maurice Rostand'; Laffly, Georges, 'Cocteau, poète';

Arnaud, Claude, 'Poussières d'étoile'; Virmaux, Alain et Odette, 'La malédiction surréaliste et ses limites'; Nucéra, Louis, 'L'oiseleur en cage'; Pound, Ezra, 'Jean Cocteau, sociologue'; Jaloux, Edmond, 'Des Coquillages rapportés par les vagues du temps'; Burrus, Manuel, 'Lettre ouverte à Jean Cocteau'; Chalon, Jean, 'Jean Cocteau, notre samouraï'; Spens, Willy de, 'Cocteau à bâtons rompus'; Bory, Jean-Louis, 'C comme Cocteau, c comme cinéma'; Fraigneau, André, 'Jean Cocteau, portraitiste'; Leroy, Jérôme, 'Cocteau fifties'; La Ramée, Olivier, 'Le chant du coq'; Bulteau, Michel, 'Le Welcome: un autel couvert de fleurs'; Moal, Jean, 'Comment vous nommer'; Cocteau, Jean, *Eloge des Pléiades*; Kochno, Boris, 'Christian Bérard'.

Oxenhandler, Neal, *Scandal & Parade*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1957.

Peters, Arthur King, *Jean Cocteau and André Gide, an Abrasive Friendship*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1973.

Pillaudin, Roger, *Jean Cocteau tourne son dernier film (journal du Testament d'Orphée)*, dessins originaux de Jean Cocteau, Paris, La Table Ronde, 1960.

Steegmuller, Francis, *Cocteau: A Biography*, London, Constable 1986.

Stéphane, Roger, *Portrait souvenir de Jean Cocteau; entretien*, Paris, Tallendier, 1989.

Revue des deux Mondes, juillet-août 1993:

Dossier: Cocteau ou le Paganini du violon d'Ingres: Caizergues, Pierre 'Poèmes à Picasso' [suivi de poèmes inédits]; Cocteau, Jean, 'Du Sérieux'; Martin du Gard, Maurice, 'M. Jean Cocteau à l'Académie française'; Garnier, Christine, 'Evocation de Jean Cocteau'; Sipriot, Pierre, 'Portrait en souvenir'; Brion, Patrick, 'Un cinéaste original et novateur'.

La Table Ronde [Revue Mensuel, rédaction et administration: Librairie Plon, Paris] Nos. 91-96 1955, Kraus Reprint, Nendeln, Liechtenstein, 1969.

Articles rapportant à Jean Cocteau:

Approche de Jean Cocteau: Sipriot, Pierre, 'Avant-propos'; Albérès, R.-M., 'Situation de Cocteau'; Massot, Pierre de, 'L'Œuvre et le possible'; Dotremont, Christian, 'Note sur l'encre et le sang'.

Du Côté de chez Jean Cocteau: Auric, Georges, 'Sur une amitié'; Radiguet, Raymond, 'Rencontre avec Jean Cocteau'; Fraigneau, André, 'Prince de la jeunesse'; Morand, Paul, 'Identité de Cocteau'; Berl, Emmanuel, 'Cocteau mon voisin'; Poulenc, Francis, 'Jean Cocteau et ma jeunesse'.

Les Forces de l'œuvre: Hell, Henri, 'La Critique'; Bosquet, Alain, 'La Poésie'; Lord, James, 'La Poésie graphique'; Guitard-Auviste, Ginette, 'Les Mémoires'; Agel, Henri, 'Le Cinéma'; Rostand, Claude, 'La Musique'; Amadou, Robert, 'Le Médium naturel'.

Quelques dates et constantes de l'œuvre: Béraud-Villars, Jean, 'Thomas l'imposteur'; Mourgue, Gérard, 'Constantes de Thomas

l'imposteur'; Kanters, Robert, 'Les Enfants de ces enfants ...'; Rode, Henri, 'Le Théâtre des objets'; Kim [sic], Jean-Jacques, 'Dargelos et les pièges de la beauté'; Chabbert, René, 'Le Rappel à l'ordre'; Touraine, Yves, 'Incidences de l'anticipation chez Jean Cocteau'; Robin, M., 'La Belle et la Bête'; Maranon, G., 'Le Voyage de Cocteau en Espagne'.

Touzot, Jean, *Jean Cocteau*, Lyon, La Manufacture, 1989.

Articles, Chapitres, Actes de Colloque etc.

Certains écrits sont contenus dans des ouvrages qui paraissent ailleurs dans cette bibliographie. Nous n'incluons ici que ceux d'entre eux qui sont directement cités dans le texte:

***Les détails complètes de ces livres se trouvent sous: 'Ouvrages sur Cocteau: Livres'.**

****Les détails complètes de ce livre se trouvent sous: 'Ouvrages mentionnant Cocteau'.**

Bancroft, David, 'Some Notes on the *Album des Eugènes* in Cocteau's *Potomak*', *The Australian Journal of French Studies*, no. 8, 1971, pp. 36-43.

Bancroft, David, 'Two Early Œdipus Works by Jean Cocteau', *AUMLA; Journal of the Australasian Universities Language & Literature Association*, No. 32, Melbourne, November 1969, pp. 165-175.

Bessière, Luc, 'Artifice et art poétique chez Jean Cocteau', *AUMLA, Journal of the Australasian Universities Language & Literature Association*, No. 33, Melbourne, May 1970, pp. 48-60.

Bruller-Dauxois, Jacqueline, 'Cocteau et la drogue des *Enfants terribles*', *Europe*, no. 495 (juillet 1970), pp. 172-180.

Brunon, Claude François, 'Cocteau, illustrateur de lui-même: *Soixante dessins pour Les Enfants terribles*', *Jean Cocteau aujourd'hui*, pp. 117-130.*

Caizergues, Pierre, 'Cocteau, notre contemporain'; *Jean Cocteau aujourd'hui*, pp. 13-21.*

Décaudin, Michel, 'Ouverture [de colloque]', *Jean Cocteau aujourd'hui*, pp. 9-10.*

Decreus, Juliette, 'Aux Limbes du drame: Jean Cocteau', *Modern Languages; a Review of foreign letters, science and the arts*, Vol. 34, 1952, pp. 18-21.

- Favre, Yves-Alain, 'Jeux et enjeux des images: Le Seigneur de l'invisible', *Jean Cocteau aujourd'hui*, pp. 35-44.*
- Felman, Shoshana, 'Le Scandale de la vérité', *Discours et pouvoir, Michigan Romance Studies*, Vol II, 1982, Michigan, Department of Romance Language of the University of Michigan, pp. 1-28.
- Filipowska, Irena, 'La Conception de la poésie dans l'œuvre de Jean Cocteau', *Studia Romanica Posnaniensia*, Vol. 2, 1972/73, pp. 3-23.
- Galand, René, 'Cocteau's Sexual Equation', in *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts / Critical Texts*, Edited with an Introduction by George Stambolian and Elaine Marks, Preface by Richard Howard, Ithaca and London, Cornell University Press, 1979, pp. 279-294.
- Gercke, Daniel, 'Ruin, Style and Fetish: The Corpus of Jean Cocteau', *Nottingham French Studies*, Vol. 32., No.1, Spring 1993, pp. 10-18.
- Grayson, Susan B., 'The Other as Self in Cocteau's *Les Enfants terribles*', Louisville, KY, *Perspectives on Contemporary French Literature*, XII, 1986, pp. 41-50.
- Hélein-Koss, Suzanne, 'Rêve et fantasmes dans *Les Enfants terribles* de Jean Cocteau', *The French Review*, Vol. XLVII, Special Issue, No. 6, Spring, 1974, pp. 151-171.
- Jean, Raymond, 'Le Style de Jean Cocteau' in *La Littérature et le réel; de Didérot au Nouveau Roman*, Paris, Albin Michel, 1965, pp. 89-98.
- Kaplan, Jane P., 'Complexity of Character and the Overlapping of a Single Personality in Cocteau's *Les Enfants terribles*', *Australian Journal of French Studies*, XII, 1975, pp. 89-104.
- Laffly, Georges, 'Cocteau, poète', *Nouvelle Revue de Paris; Cocteau*, pp. 21-44.
- Lannes, Roger, 'Avec Jean Cocteau à travers le "Journal intime" de Roger Lannes', *Cahiers Jean Cocteau* 10, pp. 139-196.*
- Lefere, Robin, 'Du métaphysique dans les contes romanesques de Jean Cocteau', *Les Lettres Romanes*, Tome XLV — No. 4, Université Catholique de Louvain, 1991, pp. 345-355.
- Maclean, Marie, 'The Artificial Paradise and the Lost Paradise', *Journal of French Studies*, XII 1976, pp. 57-87.

- McNab, James Potter, 'The Emergence of Jean Cocteau as Poet in the 1920's', *Authors and their Centuries*, 'French Literature Series' Vol. 1.; editor: Phillip Grant, Columbia, South Carolina, University of South Carolina College of Arts and Letters, 1974, pp. 167-174.
- McNab, James Potter, 'Mythical Space in Les Enfants terribles', *The French Review*, XLVII, Special Issue no. 6, Spring 1984, pp. 162-170.
- Magnan, Jean-Marie, 'le jeu des enfants terribles', *Cahiers Jean Cocteau I*, pp. 145-171.*
- Macris, Pierre, 'L'Ange et Cocteau', *Jean Cocteau 1 ; Cocteau et les mythes*, pp. 71-90.*
- Milorad, 'Le Livre blanc, document secret et chiffré', *Cahiers Jean Cocteau 8*, pp. 109-141.*
- Milorad, 'Le Mythe orphique' in *Cocteau et les mythes*, pp. 109-142.*
- Milorad, 'Romans jumeaux ou de l'imitation', *Cahiers Jean Cocteau 8*, pp. 87-107.*
- Onimus, Jean, 'Comment Jean Cocteau apprivoise la mort', *La Mort en toutes lettres*, pp. 183-195.**
- Oxenhandler, Neal, 'Le Mythe de la persécution dans l'œuvre de Jean Cocteau', in *Cocteau et les mythes*, pp. 91-107.
- Sary, Sonja, G., 'Cosmic Disorder and the Poet in Cocteau's *La Machine infernale*', *Romance Quarterly*, Vol. 34, No. 1, February 1987, pp. 43-49.
- Temple, Frédéric-Jacques, 'Témoignage' *Jean Cocteau aujourd'hui*, p. 255.

Ouvrages mentionnant Jean Cocteau.

- Boisdeffre, Pierre de, *Des Vivants et des morts. Témoignages 1948-1953*, suivis d'une lettre de Pierre Emmanuel, Paris, Editions Universitaires, 1954.
- Borgal, Clément, *Raymond Radiguet*, Paris, Presses Universitaires de France, collection: 'Ecrivains', 1991.
- Bourgoin, Jean, (Frère Pascal), *Le Retour de l'enfant terrible; lettres 1923-1966*, recueillis par Jean Hugo et Jean Mouton, Paris,

Desclée de Brouwer, Collection: 'Les Grandes Correspondances', 1975.

Brosse, Jacques, *Les Grandes personnes*, Paris, Editions Robert Laffont, 1988.

McNab, James Potter, *Raymond Radiguet*, Boston: Twaynes World Authors Series No. 725, Boston, Twayne Publishers, 1984.

Marais, Jean, *Histoires de ma vie*, Paris, Livre de Poche, 1976.

Maurois, André, *De Gide à Sartre*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1965.

La Mort en toutes lettres: [actes du Colloque organisé par le Département de Littérature comparée de l'Université de Nancy II, 2 au 4 octobre 1980]; textes réunis par Gilles Ernst — Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1983.

Noakes, David, *Raymond Radiguet*, Paris, Seghers, collection: 'Poètes d'aujourd'hui', 1968.

Putnam, Samuel, *Paris Was Our Mistress; Memoirs of a Lost & Found Generation*, New York, The Viking Press, 1947.

3. OUVRAGES GENERAUX

Livres

Auclair, Marcelle, *La Vie de Jean Jaurès, ou la France d'avant 1914*, Paris, Seuil, 1954.

Baedeker's Paris and its Environs, Leipsig, 1889.

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec; Edition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 'La Bibliothèque de la Pléiade', 1963.

Bernstein, John Andrew, *Nietzsche's Moral Philosophy*, Cranbury N.J., Londres et Ontario, A.U.P., 1987.

Blakeny, E.H. (éd.), *A Smaller Classical Dictionary*, London and Toronto, J. M. Dent, New York, E. P. Dutton, 1923.

Bromley, G.W. (éd.), *The International Standard Bible Encyclopedia*, Grand Rapids, William B. Eerdmans Publishing Co., 1986, Vol. 3.

- Brown, J.A.C., *Freud and the Post-Freudians*, 'A Pelican Original', Harmondsworth, Penguin Books, 1964.
- Desbordes, Jean, *J'adore*, Paris, Grasset, 1928.
- Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.
- Freud, Sigmund, *The Interpretation of Dreams; Totem and Taboo*, in *The Basic Writings of Sigmund Freud*, translated and with an introduction by Dr A.A. Brill, New York, Random House, 'The Modern Library', 1938.
- Hammond, N.G.L., et Scullard, H.H. (éds.), *The Oxford Classical Dictionary*, 2^e édition, Oxford, O.U.P., 1970.
- Hillairet, Jacques, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, huitième édition, Paris, Editions de Minuit, 1985.
- Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, Translated and adapted from the Latin by Granger Ryan and Helmut Ripperger, New York, Arno Press, 1969.
- Jean, Georges, *Le Pouvoir des contes*, Tournai (Belgique) et Paris, collection 'E3', 1981.
- Kirk, G.S. et Raven, J.E., *The Presocratic Philosophers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957.
- Lea, F.A., *The Tragic Philosopher; A Study of Friedrich Nietzsche*, London, Methuen, 1957.
- Michelin Road Atlas France*, sixth edition, London, Hamlyn, 1993.
- Milner, Max, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1980.
- Morrison, Claudia C., *Freud and the Critic; The Early Use of Depth Psychology in Literary Criticism*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1968.
- New American Standard Concordance of the Bible*, Robert L. Thomas Th.D., General Editor, Nashville, Tennessee, Holman, 1981.
- New Catholic Encyclopedia*, Washington DC, Catholic University of America, 1967.
- New Larousse Encyclopedia of Mythology*, London, New York, Sydney, Toronto; Hamlyn, 1968.

- Ovid, *Heroides and Amores* with an English translation by Grant Showerman, London, Heinemann and Cambridge Mass., Harvard University Press, 1914.
- Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* par Paul Robert, rédaction dirigée par A. Rey et J. Rey-Debove, Paris, Société du Nouveau Littré, 1977.
- Petit Robert 2: Dictionnaire universel des noms propres*, Paris, Robert, 1987.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte* suivi de *Les Transformations des contes merveilleux* de E. Mélétynski, traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Caulde Kahn, Paris, Seuil, collection 'Poétique', 1965 et 1973.
- Racine, Jean, *Théâtre complet*, Edition de Maurice Rat, Paris, Garnier, 1960.
- Radiguet, Raymond, *Le Bal du comte d'Orgel*, préface de Jean Cocteau, Paris, Livre de Poche, 1966.
- Radiguet, Raymond, *Le Diable au corps*, edited with an introduction and notes by Richard Griffiths, Oxford, Blackwell, 1983.
- Radiguet, Raymond, *Les Joues en feu*, Paris, Grasset, 1925.
- Ragland-Sullivan, Ellie, *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*, London et Canberra, Croom and Helm, 1986.
- Ranke-Heinemann, Uta, *Eunuchs for Heaven; the Catholic Church and Sexuality*, translated by John Brownjohn, London, André Deutsch, 1990.
- Le Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du nouveau Littré Le Robert, 1978.
- Saint-Pierre, Bernardin de, *Paul et Virginie* (1788), Texte établi avec une introduction, des notes et des variantes par Pierre Trahard, Professeur à la Faculté des Lettres de Dijon, Paris, Garnier Frères, 1958.
- La Sainte Bible*, qui comprend *L'Ancien et le Nouveau Testament*, traduits sur les textes originaux hébreu et grec par Segond, Louis, Oxford, de L'Imprimerie de l'Université, 1880.
- Scherer, Jacques, *Racine et/ou la cérémonie*, Paris, Presses Universitaires de France, collection: 'Littératures Modernes', 1982.

Turnell, Martin, *Jean Racine: Dramatist*, London, Hamish Hamilton, 1972.

Virgil, *The Eclogues, Georgics and Aeneid of Virgil*, translated by C. Day Lewis, London, OUP, 'Oxford Paperbacks', 1966.

Articles

Baker, Robert J., 'Propertius, Cleopatra and Actium' in *Antichthon*, Journal of the Australian Society for Classical Studies, vol. 10, 1976, pp. 56–62.

March, Harold, 'The Artist as Seer. Notes on the Esthetic Vision', *Yale French Studies*, No. 4 (Vol. 2., no. 2), 1949, pp. 44–54.

Table des Matières

Préface	i
Avis au Lecteur	iii
Introduction	v
I La Chambre	1
II Paul et Elisabeth	33
III La cité Monthiers	46
IV Dargelos et la boule de neige	67
V Le Voyage en voiture; Gérard; le <i>Jeu</i>	111
VI Des Espaces et des parents	136
VII Les Vacances	170
VIII Le Théâtre	185
IX Agathe et Michaël	206
X A l'Etoile	258
Conclusion	307
Bibliographie	311