

IV Dargelos et la boule de neige

L'élève Dargelos et le *coup de poing de marbre* que reçoit Paul apparaissent tous les deux dans plusieurs œuvres de Cocteau, et ont attiré plus d'attention critique que beaucoup d'autres aspects de sa mythologie. Dargelos en particulier est souvent le sujet de ces exégèses qui tâchent d'examiner l'œuvre du poète dans le cadre de la sexualité de celui-ci. Nous avons déjà parlé des dangers propres aux interprétations strictement freudiennes; cependant il sera nécessaire de noter ce que disent certains critiques à l'égard du *coq du collègue*.

Les deux éléments clé du roman qui sont le *coup de poing* et Dargelos, ont leur origine dans l'enfance de Cocteau.¹ Comme le dit Gobin:

[...] les éléments *externes* sont assimilés à l'univers *interne* du roman. Il y a en quelque sorte assimilation par le poète du nectar qu'il a butiné dans la vie, et qui devient le miel de l'œuvre.²

La matière biographique se transforme donc dans le psychisme du poète en matière poétique, c'est-à-dire qu'elle traverse les couches de la mémoire jusqu'à celles de l'inconscient, d'où elle sort sous forme des images puissantes ou *mythes* qui sont le sceau de l'expression de Cocteau. Le terme *mythes* est apte, parce que, comme les mythes plus répandus, souvent ils: '[...] [mettent] en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine.'³ Bien que ce qui concerne Cocteau soit souvent plutôt sa propre 'condition', il présume une condition analogue dans chacun qu'il nomme poète;⁴ en outre, comme nous l'avons déjà vu, il exprime souvent dans ces mythes sa conception de l'univers, qui est liée à son tour à sa conception du poète.⁵ Tout remonte, alors, aux complexités de Cocteau lui-même, difficiles à décrire, et donc transformées en images apparemment simples, mais qui sont en effet, comme Paul et Elisabeth, compliquées 'comme la rose' (p. 57). Cocteau

¹ Voir aussi *infra*, pp. 68–69.

² Gobin, p. 31. Pour la métaphore du *miel* par rapport aux *Enfants terribles*, voir *infra*, pp. 191; 206.

³ *Petit Robert*.

⁴ Voir par exemple le cas de Chirico dans *Le Mystère laïc*, in *Le Rappel à l'ordre*, *passim*.

⁵ Voir *supra*, pp. 25–29.

écrit de l'aventure de la boule de neige en discutant *Le Sang d'un poète*, et nous renseigne sur ce processus de transformation:

Une histoire de mon enfance me hante toujours. On la retrouve dans quelques-unes de mes œuvres. Un jeune garçon blessé par une boule de neige. Dans *Les Enfants terribles*, l'enfant ne meurt pas. Dans mon film, l'enfant meurt. Ce n'est pas reprendre un thème. C'est toute une mythologie que le poète remue, et qu'il place sous d'autres angles. L'enfant qui saigne a dû saigner en réalité très peu, saigner du nez. Dans mon souvenir, il vomissait du sang. Or, je n'ai pas voulu tourner une scène réaliste, mais le souvenir déformé de cette scène.⁶

Gobin résume les comparaisons qu'ont été faites entre le Dargelos véritable et Dargelos mythifié:

Le cas le plus extraordinaire de transposition est [...] ce qu'on a pu appeler *le mythe Dargelos*. [...]

[...] Cocteau nous l'assure, il y eut un élève Dargelos au lycée Condorcet. Les biographes du poète et notamment Jean-Jacques Kihm se sont livrés à un minutieux travail d'archives. Ils sont remontés du mythe à l'histoire, ont dépisté, sous la légende du cancre impuni, du coq du collège à la beauté prestigieuse et fatale, la présence d'un écolier inégal mais brillant, à l'esprit léger et désinvolte, qui méprise le travail scolaire sans que ce mépris l'empêche de réussir. Son prestige aux yeux de l'enfant Cocteau comme de l'enfant Paul semblait tenir à cette espèce d'impunité qui lui permettait d'échapper aux conséquences de ses actions [...]

De là à conclure que les privilèges de la beauté sont immenses, il n'y avait qu'un pas, vite franchi par le poète dans *Le Livre Blanc* et dans *Les Enfants terribles*.

Peu importe alors que le vrai Dargelos, devenu entre-temps un ingénieur rangé, ait pu mettre au point sa situation au lycée, que les photos du personnage que Cocteau désignait sous le nom de Dargelos aient sans doute représenté un autre écolier, qu'il y ait fusion de personnages, accréation de traits, grossissements, à partir d'un fait menu qui, comme on dit couramment, a fait boule de neige. *L'élève Dargelos* s'est trouvé doué d'une existence indépendante, à tel point que Cocteau ne pouvait plus démêler les faits de la fiction.⁷

En fait, si éloigné est le Dargelos du Condorcet de ce qu'est devenu son mythe que Cocteau pouvait en écrire vers la fin de sa vie: 'Peu à peu je devais rompre avec les origines précises. Et déjà avec ce Dargelos dont

⁶ 'Conférence prononcée au théâtre du Vieux-Colombier le 20 janvier 1932, avant la projection du film', reproduite dans Touzot, Jean, *Jean Cocteau*, Lyon, La Manufacture, 1989, p. 34.

⁷ Gobin, pp. 31, 32-33. Le passage de Kihm (*op. cit.*) discuté par Gobin se trouve aux pages 43-50.

je n'avais emprunté que le nom, que J-J Kihm crut être mon modèle, que découvrit en chair et en os Pierre Chanel en 1960 [...].⁸

Selon le mythe, c'est Dargelos qui est l'original du *type néfaste*, type qu'il rencontre le long de sa vie, et qui lui est toujours un piège, envoyé par le destin et donc l'outil de ce mécanisme mystérieux qui n'est autre que celui de l'univers. Ce rôle est peut-être le mieux expliqué dans le roman quasi-biographique, *Le Livre blanc*:

Sa figure aux lèvres un peu grosses, aux yeux un peu bridés, au nez un peu camus, présentait les moindres caractéristiques du type qui devait me devenir néfaste. Astuce de la fatalité qui se déguise, nous donne l'illusion d'être libres et, en fin de compte, nous fait toujours tomber dans le même panneau.⁹

Mais pourquoi ce type serait-il néfaste? Le Dargelos du *Livre Blanc* meurt subitement.¹⁰ L'élève mythologisé dans ce roman possède donc une caractéristique très importante de plusieurs autres que Cocteau a aimés:¹¹ il est mort jeune. Le mythe exprime la réalité de l'expérience: la mort prend celui que le destin lui a fait aimer. Même dans *Les Enfants terribles* Paul, en quittant l'école, perd pour toujours le Dargelos réel qu'il connaissait, tout comme Cocteau lui-même a dû perdre ce garçon, ou ces garçons, qui sont à l'origine du mythe.

Certains critiques freudiens maintiennent que la nécessité du mythe Dargelos remonte au suicide du père de Cocteau, quand celui-ci avait neuf ans. Jacques Brosse, par exemple, explique ainsi la *Difficulté d'être* qu'éprouvait Cocteau le long de sa vie:

Cette disposition est-elle vraiment originelle, est-elle vraiment « de naissance »? Ne faut-il pas plutôt en chercher la cause dans l'enfance? Pourtant celle de Cocteau est en apparence une enfance heureuse, mais peut-être justement trop favorisée, trop préservée, trop facile, une enfance telle qu'on la regrette, plus ou moins consciemment, toute sa vie. [...] Un enfant aimé, et par tous, parce qu'il est « le petit dernier »; un enfant nerveux, fragile, à qui on passe tous ses caprices. Et soudain le drame, la mort du père, son suicide. Jean a neuf ans, il comprend, il comprend ce qu'on ne lui dit pas, ce qu'il ne pourrait d'ailleurs exprimer, ce sur quoi plus tard il gardera toujours le silence.

⁸ *Le Cordon ombilical*, p. 13.

⁹ *Le Livre blanc, avec 43 dessins érotiques de l'auteur*, Paris, Editions de Messine, Collection 'Pierre Bergé', 1983, pp. 24-25.

¹⁰ *ibid.*, p. 32.

¹¹ Surtout Raymond Radiguet, mais d'autres aussi: 'J'ai perdu mes sept meilleurs amis,' dit-il dans la *Lettre à Maritain*, (p. 24).

Le voilà désormais seul — son frère, sa sœur sont des adultes: vingt et un et dix-sept ans —, seul avec sa mère, sa mère qui l'aime trop. Or sa mère se sépare de lui, l'envoie au collège. Comment n'y serait-il pas un enfant médiocre, distrait? Sa pensée est ailleurs. Survient alors Dargelos, auréolé de tous les prestiges, et « le coup de poing de marbre » par quoi se manifeste en cette « âme délicate » la révélation du « sexe surnaturel de la beauté ». Jean a, semble-t-il, onze ou douze ans, âge auquel, dira-t-il dans *Le Potomak*, il a cessé de voir les jours en couleur.

Révélation d'un manque, d'un vide qu'il cherchera toute sa vie à combler, et, bien sûr, en vain, d'une malformation, d'un mal qui ne le quittera plus. L'amour-possession, l'amour égoïste qui équilibre et qui rassure n'est pas fait pour lui, il est voué à cet amour-identification, qui fait reporter sur autrui non ce qu'on lui doit, mais ce qu'on se doit à soi-même, amour qui vous vide, vous exténue, vous ruine, vous fait vous haïr, source de tous les malentendus, de toutes les vexations possibles, puisqu'on ne peut demander à l'autre que ce qu'il ne peut donner, amour sans issue et véritablement absurde, véritablement démoniaque, puisque non seulement autrui ne peut rien pour vous, mais qu'on ne peut rien pour soi-même.

S'il en est ainsi, c'est bien évidemment parce que l'amour-possession est pour lui frappé d'interdit, car il s'adresse à la mère, non seulement primitivement, ce qui est normal, mais actuellement, ce qui advient quand la situation œdipienne n'a pas en temps voulu trouvé sa solution.¹²

C'est ce *s'il en est ainsi* employé par Brosse qui est révélateur, en ce qu'il y admet la grande partie de spéculation dans ce qu'il écrit. Milorad, par contre affirme sans équivoque:

[...] dans l'inconscient de Jean Cocteau l'objet d'amour homosexuel renvoyait en première instance au père mort, qu'il réincarnait. La mort étant l'un des attributs fabuleux du père, elle sera donc aussi par assimilation l'un des attributs fabuleux de l'objet d'amour homosexuel; et Dargelos, cet objet d'amour homosexuel type, ne pourra manquer d'être lié ainsi que le père à l'idée de mort, soit qu'il meure lui-même, comme dans *Le Livre blanc*, soit qu'il donne la mort comme dans *Les Enfants terribles* [...] ¹³

Malgré les difficultés entraînées par les interprétations freudiennes,¹⁴ nous verrons que ne pas tenir compte des similarités possibles entre des aspects du complexe d'Œdipe et l'intrigue cachée des *Enfants terribles* que nous examinons reviendrait à déformer le résultat de nos enquêtes. Cependant, nous ne pouvons pas toujours

¹² Brosse, pp. 39-41. Voir aussi *ibid.*, p. 43.

¹³ Milorad, 'Le Livre blanc, document secret et chiffré', *Cahiers 8*, p. 124.

¹⁴ Voir aussi: Oxenhandler, Neal, *Scandal & Parade*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1957, p. 74.

dire avec certitude (ce que ne fait non plus Brosse, d'ailleurs) que quoi que ce soit qui se manifeste dans le roman serait causé par un aspect refoulé identifiable de la personnalité de l'auteur. Il devient donc question de naviguer avec soin entre deux dangers: celui de trop faire dire le texte à propos de l'auteur, et celui de ne pas faire ressortir ce qui est justifiable et qui illuminerait la nature de l'autoportrait que nous sommes en train d'étudier. Comme nous l'avons indiqué, il serait impossible de savoir à quel point Cocteau lui-même était conscient de tous les aspects œdipiens de son roman.

Incontestablement, l'idée de la mort est associée à Dargelos. Affirmer que cette idée remonte surtout à quelque processus psychologique spécifique entraîné par la mort du père de Cocteau, comme le fait Milorad, serait problématique. D'ailleurs, il y avait eu déjà dans la vie de l'auteur, à l'époque où Dargelos apparaît dans l'œuvre, plusieurs morts de personnes à qui Cocteau était lié d'amour, celle de Raymond Radiguet surtout.¹⁵ Nous verrons, cependant, que le rôle (ou l'absence) du père dans *Les Enfants terribles* et d'autres ouvrages encore, suggère un lien entre la mort (l'absence) du père de Cocteau et la forme de l'autoportrait romanesque que nous examinons.¹⁶

Nous verrons aussi que dans certains ouvrages de Cocteau le mythe Dargelos représente pour son créateur l'éveil de l'amour pour une personne du même sexe,¹⁷ et que cet aspect du mythe est aussi bien présent dans *Les Enfants terribles*. Néanmoins, nous devons toujours tenir compte du grand rôle de l'amour hétérosexuel dans la vie non-mythologisée de Cocteau. Comme nous le signale Borgal:

[...] erreur souvent commise: tout faire partir de Dargelos, le petit camarade de Condorcet, et en déduire une tendance primitive à l'homosexualité. Tout d'abord, il ne s'agit nullement d'une liaison. Ensuite, le prestige que le poète attribue à son personnage est d'avoir possédé ce qu'il appelle « le sexe surnaturel de la beauté ». Piège, peut-être; mais piège qu'on trouve déjà chez Platon [...]

Pour nous en tenir aux véritables liaisons, force est de reconnaître que toutes les premières, et jusqu'à sa trentième année environ, ont été des liaisons hétérosexuelles.¹⁸

¹⁵ Voir *infra*, pp. 79–80.

¹⁶ Voir *infra*, pp. 158–163.

¹⁷ Par exemple *Le Livre blanc*, pp. 24–32.

¹⁸ Borgal 2, p. 184.

Ensuite, Borgal nous fournit les détails de ces liaisons hétérosexuelles assez nombreuses.¹⁹

Dans le roman le couple frère/sœur est divisé contre lui-même. Paul ne divulgue rien à sa sœur de son amour pour le *coq du collègue*, ni de la signification des sosies de celui-ci épinglés au mur;²⁰ Elisabeth est en grande partie mère, ce qui veut dire que c'est une mère interiorisée, si nous acceptons qu'elle représente, comme nous l'avons essayé de démontrer, une partie du psychisme du poète.²¹ Que l'hypothèse de Brosse ainsi que celle de Milorad sur les mobiles originels de Cocteau restent improuvables perd ainsi de l'importance dans le contexte de notre étude, car, quoi qu'en soient les origines primitives, nous voyons dans le livre un amour homosexuel juvénile, suivi d'un amour hétérosexuel adolescent (pour Agathe), tous deux résultant d'une attraction fatale à un certain *type* et tous deux cachés à cette sœur/mère qui est en même temps un aspect de celui qui aime et le véritable objet de son désir (tout comme Paul lui-même l'est du sien). Une personnalité divisée contre elle-même, donc, et qui ne peut pas admettre à son côté 'mère' l'existence d'aucun de ses désirs. Si dans cela, nous percevons la présence d'une situation œdipienne dans le roman, elle ne serait pas nécessairement le reflet exact d'un modèle psychanalytique accepté. En ce qui concerne cette situation œdipienne, tout ce que nous pouvons faire est de la signaler et d'éclairer sa contribution à l'autportrait.

Avant de procéder à l'analyse proprement dite du personnage Dargelos, il convient de mentionner ici des aspects d'Elisabeth qui semblent à première vue problématiques. Nous avons suggéré qu'elle joue en grande partie le rôle de l'inconscient du poète. Or, c'est précisément dans l'inconscient que nous nous attendrions à trouver les secrets de la sexualité qui sont en fait cachés à Elisabeth. Cependant, nous devons nous rendre encore une fois compte que la logique interne du roman au niveau profond n'est jamais linéaire, et qu'il est très probable que plusieurs systèmes y opèrent en même temps. Il est possible qu'Elisabeth soit à la fois une mère aimée d'amour, internalisée dans l'inconscient. Il est également possible qu'elle soit en même temps l'internalisation d'une mère aimée d'amour filial à qui

¹⁹ *ibid.*, pp. 184–206.

²⁰ En effet, Pendant longtemps Paul lui-même ne reconnaît ni la ressemblance des affiches à Dargelos, ni son propre amour pour Agathe (p. 131).

²¹ Voir *supra*, pp. 31–33; 39–45.

l'existence de ce premier amour ne doit jamais être révélée. Elle deviendrait ainsi le secret de l'inconscient qui ne peut être révélé, et en même temps la raison de son censeur.

La nature de Dargelos est ambiguë. Il n'y a rien de féminin dans le collégien du roman, qui 'goûtait ceux qui le bravaient ou le secondaient' (p. 13), qui possède des 'mains de fer' et un 'canif [à] neuf lames' (p. 22), et qui, en sortant de la loge du concierge, donne 'une sorte de salut militaire' (p. 18). De plus, les recherches de Milorad nous renseignent sur le fait que Cocteau insiste sur sa propre virilité, aussi bien que sur celle de Dargelos:

Parmi les papiers portés à ma connaissance [...] on trouve un extrait du *Cahier intime* de 1936, autre que celui que reproduisait l'Album Cocteau des éditions Tchou. Le poète commence par y formuler [...] une étrange théorie de l'homosexualité qui lui restera chère:

« Idée burlesque de la pédéastie dans le monde. La pédéastie c'est la force qui aime la force. Toute autre forme de pédéastie est ignoble — une erreur des sens — un vice de constitution — etc. »

Plus loin dans le même texte, Dargelos, absolu sexuel selon Cocteau, appliquera ces théories: « Lui seul ne faisait pas de 'saleté' par ersatz en 'attendant la femme'. [...] Il se vantait — à juste titre — d'être un mâle et d'aimer les mâles. Première image de la force, sincérité de l'héroïsme. Où a-t-il disparu? ... »²²

Cependant, quoique le Dargelos du premier chapitre des *Enfants terribles* soit l'incarnation même de la virilité, celui de la photo qui est choisie pour le trésor — et n'oublions pas qu'il y a deux photos (p. 47) — est Dargelos en travesti. Cocteau parle de son admiration pour ces hommes déguisés en femme: 'Travestis inquiétants. Le sexe surnaturel de la beauté. Acteurs de Shakespeare, acteurs de Chine. Machinistes de *Mercur* déguisés en Grâces. Barbette et Eloa.'²³ — et Jean-Marie Magnan signale une préfiguration de Dargelos dans l'équilibriste Barbette, que Cocteau admirait tant:

Ni une femme ni un homme, l'androgynie chez qui l'acrobate n'était qu'un prétexte [...] ensorcelait la foule par son ambiguïté même et ce travesti sautait à pieds joints par-dessus le scandale et la gêne. Barbette en Eloa, en ange-

²² Milorad, 'Esquisse d'une théorie de la sexualité', addendum à: '*Le Livre blanc*, document secret et chiffré', *Cahiers* 8, pp. 132-133.

²³ *Des Beaux-arts ... in Essai de critique indirecte*, p. 210.

femme pris dans quelque voltige, dans quelque chute d'hermaphrodites angéliques conjuguait en quelque sorte les deux sexes au lieu de les affronter. Ainsi préfigure-t-il l'apparition de Dargelos, aide-t-il peut-être à préciser, à construire son mythe plus qu'il ne s'apparente aux couples de frère et sœur, cruellement divisés, toujours incomplets et qui demeureront hantés par leur désir affolé d'unité, auquel la chair n'aurait point part, un inceste idéal, hors du temps. [...] Dargelos reste bien le seul avatar vainqueur de l'androgynat, le seul conquérant de ce sexe surnaturel de la beauté qui attire irrésistiblement les autres personnages de l'œuvre et auquel ils se déchirent jusqu'à la mort.²⁴

Dans la *Cadence* de *La Fin du Potomak* Cocteau élabore son portrait de Dargelos/Athalie des *Enfants terribles* en soulignant ses qualités d'androgynie:

Il déshonorait la Saint-Charlemagne. Au spectacle de cette Saint-Charlemagne, il joua le rôle d'Athalie. On en avait une épreuve d'amateur. C'est cette épreuve que Paul conserve dans le tiroir de sa chambre.

★

Dargelos en Athalie
Avait l'air d'un tigre savant.
Sa robe était une folie
Beaucoup trop longue par devant.

Ce n'était pas une tunique
Ce n'était pas un péplum
C'était quelque chose d'unique
Costume de femme ni d'homme.
[...] ²⁵

Magnan résume la nature ambiguë du Dargelos des *Enfants terribles*:

C'est seulement l'année [suivant celle du *Livre blanc*] que Dargelos trouvera sa parfaite et redoutable expression dans l'univers de Cocteau: l'éclat agressif, impudique d'un scandale qu'il émanera de lui cette fatalité de neige et de mort qui donne sa phosphorescence aux *Enfants terribles*. Dans la hantise du poète de personnifier les ravages causés à tout âme sensible par le sexe double, le sexe surnaturel de la beauté, il surgira, s'érigera comme le monstre initial et tout puissant, de plus en plus détaché de son modèle.²⁶

²⁴ Magnan, Jean-Marie, Notes après Magnan 2, *Cahiers* 8, pp. 165–166.

²⁵ *La Fin du Potomak*, p. 111. Kihm (p. 239) nous signale que Cocteau a fait supprimer *La Cadence* de ses *Œuvres complètes* (Vol. 2, Lausanne, Éditions Marguéat, 1947).

²⁶ Magnan 2, p. 152.

Ce même critique voit dans l'intérêt de Cocteau dans l'androgynat la nostalgie d'un état primordial:

Enfance du monde, c'est-à-dire hésitation sexuelle précédant le *tohu-bohu* du cosmos et les deux sexes conjugués dans le corps des *préadamites*, bloc sans cassure, mariage total, ou sa propre enfance, avec cet amour qui ravage d'autant plus qu'il précède la découverte de l'amour, le poète s'efforce de situer dans une zone confuse, indifférenciée, innocente, le sexe double, surnaturel de la beauté. Double, en effet, est ce sexe, puisque nous voyons un frère et une sœur l'incarner aux yeux de celui qui en est la victime et qui passe, selon le cas, de l'élément mâle à l'élément femelle de la beauté [...]²⁷

Si le couple Paul/Elisabeth est déchiré dans son unité même, nous pouvons peut-être voir dans l'androgynat de Dargelos non seulement *les ravages causés [...] par le sexe double*, mais aussi le modèle de leur solution idéale: l'union parfaite et indissoluble. Au plan sexuel physique, une telle union serait impossible sur cette terre, d'autant plus si le vrai objet du désir est interdit par le tabou d'inceste, comme c'est le cas dans le roman même si nous ne tenons pas compte du côté maternel d'Elisabeth. Au niveau où le couple Paul et Elisabeth représente un psychisme divisé, s'intégrer à soi-même serait admettre l'inadmissible et tenter l'impossible. Il n'est donc pas étonnant que Dargelos, personnification de cette intégration, soit l'avatar de la mort (sens double d'Athalie), mort qui serait peut-être la punition de ce que, lui-même, il représente, mais aussi la libération finale qui rendra cette intégration possible; pas étonnant non plus qu'il apparaisse comme un Dieu: idéal de la virilité incarnée qui contient quand même une part féminine, dirigeant invisiblement la vie du mortel qui lui voue un culte, et entraînant finalement ce mortel dans le domaine de l'inconnu.

Les complexités de Dargelos ne se terminent pas là; car Paul, au moment où il est frappé par Dargelos, est, comme nous l'avons remarqué, au carrefour, ayant atteint cet âge où l'on quitte normalement l'enfance pour devenir, petit à petit, l'une des *grandes personnes*.²⁸ Avant la boule de neige la sexualité de Paul semble être assez enfantine, et reste au niveau du béguin:

Il cherchait Dargelos. Il l'aimait.

²⁷ *ibid.*, pp. 153-154.

²⁸ Voir *supra*, pp. 48-49.

Cet amour le ravageait d'autant plus qu'il précédait la connaissance de l'amour. C'était un mal vague, intense, contre lequel il n'existe aucun remède, un désir chaste sans sexe et sans but. (p. 13)

Dans *Le Livre blanc*, le désir du narrateur pour Dargelos n'est pas dépeint comme aussi chaste que cela, mais il reste tout de même vrai que ce besoin, bien qu'il soit éveillé par l'érotisme ouvert de l'autre, n'est encore définitivement associé à aucun acte précis:

La présence de Dargelos me rendait malade. Je l'évitais. Je le guettais. Je rêvais d'un miracle qui attirerait son attention sur moi, le débarrasserait de son morgue, lui révélerait le sens de mon attitude qu'il devait prendre pour une pruderie ridicule et qui n'était qu'un désir fou de lui plaire.

Mon sentiment était vague. Je ne parvenais pas à le préciser. Je n'en ressentais que gêne ou délices. La seule chose dont j'étais sûr, c'est qu'il ne ressemblait d'aucune sorte à celui de mes camarades.

Un jour, n'y tenant plus, je m'en ouvris à un élève dont la famille connaissait mon père et que je fréquentais en dehors de Condorcet. « Que tu es bête, me dit-il, c'est simple. Invite Dargelos un dimanche, emmène-le derrière les massifs et le tour sera joué. » Quel tour? Il n'y avait pas de tour. Je bredouillai qu'il ne s'agissait pas d'un plaisir facile à prendre en classe et j'essayais vainement par le langage de donner une forme à mon rêve.²⁹

L'époque Condorcet représente donc dans les deux livres une époque où le personnage central (ou, selon notre thèse dans le cas des *Enfants terribles*, la moitié mâle d'un personnage central déchiré), homosexuel ou non,³⁰ n'est pas encore sexuellement mature, bien que celui du *Livre blanc* se sente déjà différent de ses camarades de classe. Tous ces enfants, nous le voyons dans le roman érotique, sont sur le point de quitter ce stade où certains garçons se tournent l'un vers l'autre pour leurs plaisirs,³¹ tout comme ceux des *Enfants terribles* vont bientôt perdre leur état de poésie commun (et les deux cas se rapportent évidemment l'un à l'autre).

Dans *Les Enfants terribles*, c'est après la boule de neige que nous voyons pour la première fois l'image de l'androgynie Dargelos/Athalie, qui est sortie de derrière le buste pour entrer dans 'le silence du tiroir'

²⁹ *Le Livre blanc*, pp. 25–26.

³⁰ L'ambiguïté complexe de la sexualité de Cocteau, et sa manifestation dans Dargelos sont examinées en détail dans Magnan 2, pp. 152–154. Voir aussi *infra*, pp. 243–257.

³¹ *Le Livre blanc*, p. 35.

qui va pétrir 'lentement, méchamment l'image' (p. 107). Cela suggère qu'il y aurait, après le retour à la chambre, une assez longue période où la sexualité de Paul (du poète) reste inactive; période où, faute d'objet vivant et présent pour son amour, (à part la sœur/mère défendue) il n'a pas besoin d'agir.³²

Brosse nous suggère que l'amour homosexuel de Cocteau serait un amour d'identification avec celui qu'il aime.³³ Plus loin dans le même ouvrage il l'explique ainsi:

Depuis l'enfance il ressentait le désir d'être ceux qu'il trouvait beaux et non de s'en faire aimer. [...]

Narcisse incapable de s'aimer soi-même — il déteste « sa propre beauté. Il la trouve laide », et il en va de même de son esprit, de son caractère —, il a besoin de l'autre qui est son image au miroir mais une image magnifiée, l'image de ce qu'il voudrait être et a conscience de n'être pas.³⁴

Cette thèse d'identification avec l'aimé est aussi soutenue ailleurs dans l'œuvre de Cocteau; dans la *Cadence* de *La Fin du Potomak* nous trouvons que Cocteau s'identifie avec Dargelos en lui attribuant le 'prix de cancre'³⁵ qu'il réserve normalement pour lui-même,³⁶ précisément: 'l'élève Dargelos remportait le prix de gymnastique'.³⁷ Il y a dans la *Cadence* d'autres exemples encore, et il est clair dans *Les Enfants terribles* que Paul aussi s'identifie avec Dargelos; qu'il veut attirer son attention en tentant de lui ressembler le plus possible. Vers la fin du roman le narrateur nous renseigne sur son comportement au Condorcet:

— 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.)

Cependant, il n'arrive pas à convaincre:

Paul se revoyait en classe, singeant Dargelos, ne parlant que de sauvages, de flèches empoisonnées, projetant pour l'éblouir un massacre par un système de poison sur la gomme

32 La fin de cette période date du moment où Paul commence à poursuivre les filles (p. 87).

33 Voir *supra*, p. 70.

34 Brosse, *op. cit.*, pp. 43; 46–47. La citation est du *Grand Ecart*. Nous employons ici la réédition (1970) de l'édition Stock, Paris, 1923. Les mots cités par Brosse s'y trouvent à la page 14. Voir aussi Magnan 3, p. 37.

35 *La Fin du Potomak*, p. 108.

36 *Portraits-souvenir*, p. 115.

37 *La Fin du Potomak*, p. 111.

des timbres-poste, flattant un monstre, ne réfléchissant pas une minute que le poison tuait. Dargelos haussait les épaules, se détournait, le traitait de fille incapable.

Dargelos n'avait pas oublié cet esclave qui buvait ses paroles et maintenant il couronnait ses railleries. (p. 161.)

Sa raison de se mêler à la bataille des boules de neige n'est que pour prouver à Dargelos 'de quoi il était capable' (p. 14); son désir de lui ressembler va jusqu'à vouloir renverser leurs rôles: à la page 24 nous apprenons qu'il '[...] savait vivre entre chien et loup, créant en classe un monde où Dargelos l'admirait et obéissait à ses ordres.'

Il est certain que ni l'élève du Condorcet qui prête son nom à la légende, ni le Dargelos du mythe ne sont des poètes dans le sens généralement accepté du terme. Cependant, le Dargelos du mythe possède des caractéristiques des angéliques³⁸ qui sont, selon Cocteau les vrais poètes:

Désintéressement, égoïsme, tendre pitié, cruauté, souffrance des contacts, pureté dans la débauche, mélange d'un goût violent pour les plaisirs de la terre et de mépris pour eux, amoralité naïve, ne vous y trompez pas: Voilà les signes de ce que nous nommons l'angélisme et que possède tout vrai poète, qu'il écrive, peigne, sculpte ou chante [...].³⁹

En effet Dargelos ne montre de ces caractéristiques angéliques que celles qu'on a l'habitude d'associer à la virilité, et à la force. Par contre, Paul apparaît à Dargelos comme une *fille incapable*. En fait, la faiblesse de Paul, physique aussi bien que morale, est apparente partout dans le roman. Cocteau, s'identifierait-il, comme le suggère Brosse, avec cette faiblesse? Milorad cite d'un poème qui se trouve parmi des inédits auxquels il a accès et qui contient les mots: 'celui qui aime la force et aime se donner'. Milorad continue:

[...] « celui qui veut la force » est en réalité celui qui ne l'a pas car, s'il l'avait, pourquoi aurait-il besoin de la vouloir? Et le fait de vouloir être ceux que l'on aime (*Le Grand Ecart*) prouve que l'on ne se considère pas comme leur égal, mais comme leur inférieur: Dargelos « nous écrasait, nous éclaboussait de son luxe moral et développait en nous ce fameux complexe d'infériorité dont, certes, on parle beaucoup trop, mais qui existe et qui, plus que l'orgueil, est la cause de bien des misères ». Où donc est là-dedans, « la force qui aime la force »? [...] En réalité la faiblesse aime la force, ou la force

³⁸ Voir *supra*, pp. 34–35.

³⁹ *Le Secret professionnel* in *Le Rappel à l'ordre*, p. 203.

aime la faiblesse; et dans le cas de Jean c'est la faiblesse qui aime la force, parce qu'elle voudrait être la force [...]⁴⁰

Cocteau, donc, à en croire les paroles citées par Milorad de *Portraits-souvenir*, paraît voir en lui-même une certaine faiblesse par rapport à Dargelos, qui serait peut-être semblable à la faiblesse de Paul. Comme les attributs de Dargelos sont ceux du poète (*l'angélique*) tel que Cocteau le définit, cela nous mène à la conclusion que Cocteau, qui se nomme avant tout poète, prendrait sur lui-même les attributs de l'angélique qu'il admire, qu'il les intérioriserait afin que ce double idéal fasse une partie intégrante de son psychisme, où ce manque qu'il perçoit en lui-même prenne le profil de ces attributs. S'il en est ainsi, le processus d'intériorisation ne se passerait pas sur le plan conscient, car ces autres angéliques deviennent des modèles de *l'ange* du poète lui-même; et selon Cocteau, l'ange lorsqu'il est actif est l'aspect de son propre psychisme le plus fort.⁴¹ Cela expliquerait le besoin d'assimiler dans l'acte de création la présence artistique d'autrui, que note Steegmuller,⁴² et aussi nous renseigne sur la ressemblance de certains aspects de Dargelos à Elisabeth qui se révéleront à plusieurs étapes de notre argument.

Ainsi, lorsque dans la cité Monthiers il arrive devant Dargelos, Paul se trouverait, sans pouvoir l'articuler, face à face avec ce dont il a besoin. Le passage de la photo de Dargelos au trésor est également nécessaire pour un développement poétique que pour son développement sexuel — et nous pouvons déjà voir que chez Cocteau les deux sont difficiles à séparer.

En fait, nous voyons dans le mythe Dargelos des attributs, non seulement d'un élève du Condorcet, mais aussi de Raymond Radiguet, que Cocteau considérerait comme son propre maître artistique, et dont la mort atterra Cocteau.⁴³ Déjà dans le poème *L'Ange Heurtebise*,⁴⁴ comme le signale encore Steegmuller, entre autres, cet ange-ci s'identifie à Radiguet par ses *joues en feu*,⁴⁵ titre du recueil célèbre de poèmes par Radiguet lui-même.⁴⁶ Dans le premier chapitre des

⁴⁰ *Cahiers* 8, pp. 133–134. Milorad cite de *Portraits-souvenir*, p. 120 de notre édition.

⁴¹ Voir *infra*, p. 80.

⁴² Steegmuller, p. 353.

⁴³ Voir Kihm, Sprigge, Béhar, pp. 155–156. Il est possible que chacun fût le mentor artistique de l'autre. Voir McNab 3, pp. 17; 117. Borgal 3, pp. 145–148.

⁴⁴ *L'ange Heurtebise*, dans: *Opéra* suivi de *Plain-chant*, p. 52. Le poème fut rédigé en 1925.

⁴⁵ Radiguet, Raymond, *Les Joues en feu*, Paris, Grasset, 1925.

⁴⁶ Steegmuller, p. 352.

Enfants terribles aussi nous voyons la même image employée pour Dargelos (p. 14). Le profil du vide intérieur supposé devient alors plus distinct. Nous trouvons donc dans le mythe Dargelos non seulement la personnification d'une sexualité ambiguë et de sa résolution idéale, ainsi que celle de la puissance physique et morale que cherche peut-être Cocteau, mais nous y distinguons aussi la projection d'au moins un de ses modèles artistiques, représentants de cette force (et sans doute du plus important).⁴⁷

Nous pouvons voir de la description que donne Cocteau de la naissance du poème *L'Ange Heurtebise* (description où l'événement lui-même, est mythifié à son tour) que poème et ange sont inséparables; l'ange n'est pas seulement le sujet du poème, il est le poème, et le poème est lui.

**L'ange ne se souciait guère de ma révolte. Je n'étais que son véhicule, et il me traitait en véhicule. Il préparait sa sortie. Mes crises accélèrent leur cadence, et devinrent une seule crise comparable aux approches de l'enfantement. Mais un enfantement monstrueux, qui ne bénéficierait pas de l'instinct maternel et de la confiance qui en résulte. Imaginez une parthénogenèse, un couple formé d'un seul corps et qui accouche. Enfin, après une nuit où je pensais au suicide, l'expulsion eut lieu, rue d'Anjou. Elle dura sept jours où le sans-gêne du personnage dépassait toutes les bornes, car il me forçait d'écrire à contrecœur.
[...]**

Le septième jour [...] l'ange Heurtebise devint poème et me délivra.⁴⁸

Ce Radiguet intériorisé dans l'inconscient, donc devenu de la poésie, sort ici sous forme de poème.

L'Heurtebise du poème est non pas *un* ange mais une forme de *l'ange*:⁴⁹ cette poésie qui tourmente le poète jusqu'à ce qu'elle sorte de lui.

⁴⁷ Selon Brosse, Cocteau voyait dans Jean Bourgoing un deuxième Dargelos et aussi un deuxième Radiguet, ce qui sert à renforcer l'idée de Dargelos comme projection d'un aspect du psychisme de Paul, lui-même moitié du poète couple, étant donné que le personnage Paul est partiellement basé sur Bourgoing. Brosse (p. 54) note que Bourgoing était 'foncièrement homosexuel' (citant: Kihm, Sprigge, Béhar, p. 166).

⁴⁸ *Journal d'un inconnu*, pp. 51-52.

⁴⁹ Le rapport entre Radiguet, l'angélisme et l'ange est analysé dans Brosse, pp. 51-52. Brosse voit aussi dans le personnage *Cégeste* du poème: 'rétrospectivement Jean Le Roy, le dédicataire du *Discours du grand sommeil*, en effet « tué à la guerre » [citation du poème], et présentement le très vivant Jean Bourgoing [amant de Cocteau à l'époque de *L'ange Heurtebise* aussi bien que de celle des *Enfants terribles*]. La relation de Desbordes avec Cocteau est examinée dans Borgal 2, pp. 195-197. Voir aussi *infra*, pp. 244-247; 253.

Le poème qui sort, tel qu'il est décrit bien des années plus tard, ressemble moralement (car il est toujours personnifié) et d'une manière frappante à Dargelos; Cocteau continue:

Je demeurai stupide. Je considérai la figure qu'il avait prise. Elle me demeurait lointaine, hautaine, totalement indifférente à ce qui n'était point elle. Un monstre d'égoïsme. Un bloc d'invisibilité.⁵⁰

Ce qui n'était point elle inclut sans doute, après l'accouchement, son auteur. L'indifférence totale suggère le haussement d'épaules de Dargelos lorsqu'il est question de Paul et des objets mortels (pp. 18; 161). Dargelos reste invisible mais présent dans la chambre pendant la plupart du roman, ce qui suggère le bloc d'invisibilité.⁵¹

L'identification de Dargelos à l'ange Heurtebise devient même plus évidente si nous comparons les mots de Cocteau sur chacun des deux à de différentes époques. En 1935 il écrit au sujet de Dargelos:

[...] il me reste le type de tout ce qui ne s'apprend pas, ne s'enseigne pas, ne se juge pas, ne s'analyse pas, ne se punit pas, de tout ce qui singularise un être, le premier symbole des forces sauvages qui nous habitent, que la machine sociale essaie de tuer en nous, et qui, par delà le bien et le mal, manœuvrent les individus dont l'exemple nous console de vivre.⁵²

En 1961 il écrit de l'ange Heurtebise:

En ce qui concerne le fameux « *Mme Bovary c'est moi* », de Flaubert, peut-être devrais-je dire, bien qu'il soit un moi qui n'est pas moi, que je suis l'ange Heurtebise, nom qui camoufle, sans doute, le seigneur obscur, le fou dont les enfants et les poètes sont les seuls à n'avoir pas honte.⁵³

Il le décrit aussi, plus tôt, comme: '[...] propre [...] à dépeindre les rapports de la conscience et de l'inconscience, du visible et de l'invisible,⁵⁴ ce qui le lierait selon notre thèse non seulement à Dargelos, mais évidemment à Elisabeth aussi.

⁵⁰ *Journal d'un inconnu*, p. 52.

⁵¹ Il est vrai que Dargelos, dans la cité comme dans la chambre, n'est pas sorti du poète sous la forme d'un poème écrit. Nous signalons cependant encore une fois la logique non linéaire et les enchevêtrements du roman et de l'œuvre entier de Cocteau.

⁵² *Portraits-souvenir*, p. 122.

⁵³ *Le Cordon ombilical*, p. 12.

⁵⁴ *Journal d'un inconnu*, p. 45.

Dargelos serait donc, tout comme Heurtebise, l'avatar de tous les angéliques intériorisés; c'est aussi, et par ce fait, l'ange qui tourmente le poète.⁵⁵ Brosse y voit un tel lien: '[...] le personnage mi-réel, mi-fabuleux de Dargelos, première ébauche, encore grossière, encore profane, non-épuration, non sublimée de l'Ange [...].'⁵⁶

Bien que Brosse parle de l'ange comme d'un mythe qui suit celui de Dargelos, le fait est que dans l'œuvre les débuts du mythe de l'ange précèdent celui de l'adolescent.⁵⁷ Ce n'est donc pas que Dargelos devient l'ange, mais que l'adolescent représentant les *forces sauvages qui nous habitent*, s'assimile à l'ange.

Kihm fait mention de: '[...] ce « terrible » que les créatures angéliques (qu'elles soient spirituelles ou incarnées) portent avec elles à la face des hommes ou dans leur cœur.'⁵⁸ Les mots entre parenthèses sont importants car, selon Cocteau, les personnages que nous appelons *angéliques*⁵⁹ sont souvent des anges incarnés. Il écrit à Maritain au sujet de Radiguet:

**Vous savez ce que je nomme « gants du ciel ». Le ciel pour nous toucher sans se salir met parfois des gants. Raymond Radiguet était un gant du ciel. Sa forme allait au ciel comme un gant. Lorsque le ciel ôte sa main, c'est la mort. Prendre cette mort pour une mort véritable serait confondre un gant vide avec une main coupée.
[...] Dettes, alcool, insomnies, piles de linge sale et fuite d'hôtel en hôtel, de chambre du crime en chambre du crime, composaient le principe de sa métamorphose.⁶⁰**

Les angéliques seraient donc des anges faits chair, ce qui les lie à un *inconnu* qui est en dehors de la personnalité du poète, tandis que les anges seraient en même temps des angéliques désincarnés rendus à cet inconnu-ci, mais qui hantent aussi le psychisme du poète, bien que Cocteau lui-même ne l'avoue pas ouvertement. Car l'inconnu, ce lac des eaux duquel nous sommes selon Cocteau tous faits, ne connaît ni début ni fin. Le Dargelos du premier chapitre des *Enfants terribles* est,

⁵⁵ Voir Brosse, p. 46.

⁵⁶ *ibid.*, p. 102. Brosse, trace les origines de Dargelos, ainsi que d'Heurtebise/Radiguet/Le Roy à l'absence du père de Cocteau, et voit dans ceux-ci son substitut. Il admet lui-même cependant que: '[...] c'est évidemment là une hypothèse tout à fait gratuite, puisqu'on ne peut nullement la prouver [...]']

⁵⁷ Par exemple la lutte de Jacob avec l'ange dans *Le Cap de bonne Espérance ...*, pp. 51–55.

⁵⁸ Kihm, p. 75.

⁵⁹ Voir *supra*, p. 35: note.

⁶⁰ Lettre à Maritain, pp. 25–26. Nous voyons dans cet extrait combien Cocteau s'identifie à Radiguet (les piles de linge sale et les chambres du crime). Le style de vie qu'il décrit chez son ami semble pourtant être exact. Voir par exemple Steegmuller, pp. 308–311.

au niveau superficiel du roman, une personne aux attributs angéliques qui rencontre un jeune homme nommé Paul. Au niveau profond, où selon notre argument dans le psychisme du poète Paul est la moitié du poète/couple aussi bien que le poète entier, Dargelos semble être seulement angélique, en ce que nous le rencontrons au moment où Paul est blessé par, entre autres choses, sa beauté physique; car bien qu'il soit déjà le sujet des rêves de Paul, il existe encore dans le monde public des professeurs. Cependant, il est déjà ange intérieur dans le psychisme de l'auteur en ce qu'il est l'avatar d'un ou de plusieurs angéliques déjà morts. Pour Paul, après la boule de neige, l'angélique du roman reste angélique au niveau superficiel mais, comme nous le verrons, il deviendra ange au niveau profond; car, selon Cocteau, les êtres angéliques 'disparaissent' tout d'un coup avec une promptitude consternante'.⁶¹ Autrement dit, ils meurent, et leur seul moyen de rester sur la terre est d'exister dans la mémoire des vivants. Leur avatar suit une route semblable, car comme l'atteste Kihm à propos du véritable élève Dargelos:

L'élève ne pouvait véritablement prendre âme, qu'après avoir cessé d'être: il devait entrer dans la légende, grandi, transcendé, plus troublant, plus éclaboussé de sang qu'il ne l'avait jamais été, dépassant ainsi sa propre personnalité et même le projet de l'auteur des *Enfants terribles*.⁶²

Dans la *Cadence* nous trouvons les vers suivants:

*Dargelos a disparu
(Et sa légende était née)
un soir au coin d'une rue
Masqué de son cache-nez.*⁶³

Le Dargelos du roman disparaît après l'interrogation du censeur aussi complètement de la vue de Paul que s'il fut en effet mort (p. 19). Dès cet instant, Paul ne le retrouve que dans ses rêves, dans la photo, dans les nombreux sosies, par ce que raconte Gérard et dans le cadeau de la boule de poison reçu par l'intermédiaire de celui-ci;⁶⁴ enfin, moribond, il ne retrouve que son 'geste immense' (p. 177). En fait, l'univers que Cocteau a construit dans *Les Enfants terribles*

61 'Les Anges', *Plaisir de France*, décembre 1949, reproduit dans *Cahiers 10*, pp. 134-137. Cette citation se trouve à la page 137.

62 *op. cit.*, pp. 45-46.

63 *La Fin du Potomak*, p. 109.

64 Le rôle de Gérard ici est discuté *infra*, pp. 134-135; 267-269.

n'admettrait pas l'intervention de Dargelos sous forme de revenant pour offrir lui-même le poison. Malgré le fait que le surnaturel est implicite dans presque chaque ligne, il ne peut pas surgir d'une façon aussi explicite, dans ce qui ne paraît être, au niveau le plus superficiel, que l'histoire de deux adolescents français du vingtième siècle. Pour devenir l'ange intérieur de Paul mais pouvoir toujours offrir la boule de poison Dargelos doit disparaître mais rester vivant. Etant donné que dans *Le Livre blanc* l'adolescent meurt, nous pourrions considérer sa disparition dans *Les Enfants terribles* comme une mort figurative, ce qui est suggéré par les mots du narrateur, à première vue d'intention purement humoristique, lorsque Dargelos est renvoyé du Condorcet: 'La peine de mort n'existant pas dans les écoles, on renvoya Dargelos et on transporta le proviseur à l'infirmerie (p. 46).' Un peu plus tard la même chose est suggérée par les paroles de Paul qui demande les photos: 'Pauvre Dargelos! Voilà tout ce qui nous reste de lui. Amène les photos (p. 47).'

Il faut noter que, paradoxalement, même avant de quitter l'école, Dargelos montre des qualités de l'ange intérieur. Cocteau a beaucoup écrit au sujet des anges, mais le passage suivant est significatif:

L'ange est une parfaite réussite des monstres de l'esprit humain. Notre ténèbre est pleine de monstres comme la mer, de monstres ambigus et sournois. Mais l'ange, bien que nous en abritons tous un, que nous gardons, surveillons et tâchons de choquer le moins possible (ce qui me semble être la véritable formule de l'ange gardien) l'ange, dis-je, représente une sorte de trait d'union fulgurant entre le visible et l'invisible, une manière de ne pas admettre la rupture totale avec les énigmes, un terrible animal domestique du monde surnaturel.⁶⁵

Lorsque Dargelos apparaît 'sur une espèce d'estrade' (p. 15) et 'debout sur une chaise' (p. 46) il donne l'impression de se trouver en effet suspendu entre la terre et le ciel, ce qui renforce l'idée de l'ange intérieur. En outre, après avoir jeté la boule néfaste il apparaît 'dans un éclairage surnaturel' (p. 15); le moment important passé, le censeur, pour lui parler, doit se tourner 'du côté de l'ombre' (*ibid.*), c'est-à-dire de la nuit, où Dargelos est visible, mais à peine. Le camarade de classe de Paul, ange déjà chez son créateur, n'est qu'un des anneaux d'une chaîne infinie; comme Anubis l'explique au Sphinx

⁶⁵ 'Les Anges', *Cahiers 10*, p. 134.

dans *La Machine infernale*: 'Le mystère a ses mystères. Les dieux possèdent leurs dieux. Nous avons les nôtres. C'est ce qui s'appelle l'infini.'⁶⁶

Il existe d'autres manifestations chez Cocteau d'êtres qui représentent 'une sorte de trait d'union entre le visible et l'invisible': les soldats ou policiers de Dieu ou de la mort. Ceux-ci apparaissent pour la première fois dans la description d'une conversation qu'il prétend avoir tenu avec Radiguet peu avant la mort de celui-ci:

Ecoutez, me dit-il le 9 décembre, écoutez une chose terrible. Dans trois jours je vais être fusillé par les soldats de Dieu. Comme j'étouffais de larmes, que j'inventais des renseignements contradictoires: Vos renseignements, continuait-il, sont moins bons que les miens. L'ordre est donné. J'ai entendu l'ordre.

Plus tard, il dit encore: Il y a une couleur qui se promène et des gens cachés dans cette couleur.

*Je lui demandai s'il fallait les chasser. Il répondit: Vous ne pouvez pas les chasser puisque vous ne voyez pas la couleur.'*⁶⁷

Ils se retrouvent beaucoup plus tard dans le film *Orphée*⁶⁸ sous l'aspect des motocyclistes qui servent la Princesse, sous celui de Cégeste après sa mort et même sous celui de la Princesse même, qui n'est pas la mort, mais la Mort d'Orphée. La même idée se poursuit dans le poème *La Mort n'agit pas elle-même*:

**La mort n'agit pas elle-même
Elle a partout des spadassins
Des bourreaux et des assassins
Pour s'approprier ce qu'elle aime
La mort n'agit pas elle-même
Elle a partout des spadassins.**

**La mort donne assise ses ordres
Chacun a la sienne chez soi [...]**⁶⁹

Dans *Les Enfants terribles* Dargelos, qui vient de mettre en train les événements qui finiront dans la mort, disparaît avec un geste qui indiquerait peut-être que sans le savoir il exécute les ordres de quelque

⁶⁶ *La Machine infernale*, p. 50.

⁶⁷ Cocteau, Jean, Préface à Radiguet, Raymond, *Le Bal du comte d'Orgel*, Paris, Grasset, 1924, p. 8.

⁶⁸ Ces mêmes motocyclistes paraissent aussi dans *Le Testament d'Orphée*, scénario, dialogues et mise en scène de Jean Cocteau; Production: Jean Thullier, les Editions cinématographiques, 1960.

David Bancroft nous signale l'identification des Eugènes de l'*Album du Potomak* avec 'la police de l'inconnu' dans 'Some Notes on the *Album des Eugènes ...*', p. 42.

⁶⁹ *Clair-Obscur*, p. 87.

commandant inconnu: '[...] il traversa la loge, porta la main à sa tempe dans une sorte de salut militaire et disparut.' (p. 18)⁷⁰

En fait, si nous tenons compte de l'attitude de Dargelos immédiatement après les deux actes qui précipitent d'abord le départ de Paul du Condorcet et puis le sien, nous voyons que même le *coq du collègue* paraît agir selon la volonté d'un moi inconnu; qu'il est, comme le poète, habité. Il est bien vrai que le lancement de la boule de neige et du cornet de poivre furent tous les deux le plus vraisemblablement prémédités, néanmoins il agit dans les deux cas comme quelqu'un qui sort d'un rêve ou d'un hypnose.⁷¹ La première fois, 'l'éclairage surnaturel' le montre 'le bras retombé, stupide' (p. 15), la deuxième, il est 'épouvanté' et 'perché stupide comme la veille' (p. 46). Si nous examinons le Dargelos de la *Cadence*, nous trouvons une confirmation de ce qui n'est que suggéré dans *Les Enfants terribles*:

L'élève Dargelos était somnambule. Il traversait les dortoirs, en chemise; il marchait lentement, les yeux fixes, les mains pendantes, entre nos lits.

L'élève Dargelos était épileptique. Il se battait contre un ange et portait, ensuite, la trace des coups.⁷²

— ce qui renforce aussi l'identification de Paul lui-même avec Dargelos,⁷³ du poète avec l'angélique qui devient son propre ange; car ange ou soldat, il est clair que Dargelos appartient à cette hiérarchie d'êtres qui habitent et qui sont habités par l'inconnu. Selon David Bancroft, qui discute les Eugènes du *Potomak*:

In Cocteau's works which dealt with the structure and hierarchy of the *au-delà*, there was to be a similar collection of figures [...] — [...] all of them had different personalities and all had different rôles to play, and yet they all possessed the identical indivisibility and incomprehensibility of the *zone*. In other words, it is possible to suggest that as early as 1913 Cocteau had already experienced that feeling of being possessed by a hierarchy of creatures lurking beneath the surface of the frivolous self and seeking control of his being [...]⁷⁴

70 Il est aussi lui-même un commandant dans la bataille générale des boules de neige, son salut n'est donc pas nécessairement celui d'un subordonné; il resterait quand même une indication de l'existence de la hiérarchie.

71 Ceci est semblable à la condition d'Elisabeth 'habitée d'une machine' lorsqu'elle aussi met en marche des événements qui, avec ceux qui sont précipités par Dargelos, mèneront à la mort. (p. 138). Voir *infra*, pp. 262-267.

72 *La Fin du Potomak*, p. 114.

73 En tant que somnambule: voir *infra*, pp. 266-267.

74 Bancroft, *op. cit.*, *loc. cit.*

Ce phénomène est lié à certaines idées de Cocteau sur la nature de l'univers.⁷⁵ Ce semble être le cas dans le poème intitulé *Mon Corps*, étant donné que dans l'œuvre de Cocteau celui qui habite le poète est normalement l'ange:

**Mon corps est une astrologie
Un pâle et nocturne troupeau.
Astres vous n'êtes qu'une peau
Monstrueusement élargie.**

**Ciel qui fourmillez de terres
N'êtes-vous pas contenu
Dans le corps d'un inconnu
Dont nous sommes tributaires.**

**Ce corps qui nous contient ne connaît pas les nôtres.
Qui nous habite est habité.
Et ces corps les uns dans les autres
Sont le corps de l'éternité.⁷⁶**

Dargelos donc, ange et angélique selon le moment ainsi que selon l'angle de vision, appartient à une hiérarchie semblable à celle des dieux de *La Machine infernale*. Nous trouvons, également dans la *Cadence* encore une indication que cette hiérarchie est un continuum; ce Dargelos somnambule se bat lui-même avec un ange, car il:

**[...] donnait des ordres. Il avait son escorte, ses bourreaux,
ses pages. Il avait ses ministres et ses courtisans. S'il
punissait, c'était terrible. Il mordait sa lèvre inférieure et
faisait fouetter ses victimes avec sa ceinture de cuir.⁷⁷**

Comme nous l'avons déjà mentionné, selon Cocteau, Dargelos est aussi parfois un dieu. Le poème sur Dargelos en Athalie, des strophes duquel la *Cadence* est parsemée, contient les vers suivants:

**Il n'eut pas de nom de baptême
(Son nom exerce une magie)
Grace à moi les lecteurs t'aiment
Dieu de ma mythologie.⁷⁸**

— et Cocteau dit dans *Portraits-souvenir*: 'Maintenant Dargelos a quitté mon Olympe intime [...]'.⁷⁹ Si cet adolescent mythique était à une certaine époque pour Cocteau un être divin, il est en effet

⁷⁵ Voir *supra*, ch. 1, pp. 26–29.

⁷⁶ *Clair-Obscur*, p. 97. Voir aussi *La Fin du Potomak*, p. 58.

⁷⁷ *La Fin du Potomak*, p. 112.

⁷⁸ *ibid.*, p. 111.

⁷⁹ *Portraits-souvenir*, p. 120.

beaucoup plus un dieu grec qu'il n'est l'incarnation de quelque aspect du Dieu chrétien. Les remarques de David Bancroft, qui parle ici d'*Œdipe-roi*,⁸⁰ sont pertinentes:

[...] Cocteau was attempting to bring the audience into closer contact with the classical story by stressing the immediacy of the gods' activities, trying to make these gods part of the present world as much as they were an integral part of the classical world. This was fundamental to Cocteau's belief, and is one of the most significant aspects of Cocteau's own 'classical spirit', in that the pantheon of gods (Cocteau's hierarchy of persons in the au-delà) was to him a reality as basic as was the existence of the gods in the ancient Greek world; he saw that it was their whim to devise the course of a man in this life, and that he could never escape the gods' decrees. The forces 'qui nous surveillent [de l'autre côté de la mort]' were very positive forces and symbolised the existence of a world of personages who were no less an integral part of the totality of the universe than was the case in the ancient world. It is possible to take this parallel even further, and to suggest that just as Greek thought accepted the notion that gods could assume tangible, bodily form, so Cocteau may have seen in the master-figures who turned him towards the true path of poetry — Diaghilev, Stravinsky, Picasso and Radiguet — direct manifestations of these divine forces at work on himself.⁸¹

Malgré le fait que la structure et le décor de la cité Monthiers, aussi bien que tout ce qui s'y passe, révèlent, selon les exégèses minutieuses de McNab, de forts rapports avec les images apocalyptiques du christianisme, et que l'apparition de Dargelos possède les caractéristiques d'une épiphanie, le panthéon auquel appartient Dargelos ressemble aussi au panthéon grec⁸² en ce que celui-là ne peut, selon la nature de l'univers de Cocteau, être lui-même sa cause première. Nous avons déjà noté l'exergue de *La Machine infernale*, qui suggère que les dieux classiques sont le contraire du Dieu de l'amour du christianisme,⁸³ et Gobin poursuit une idée semblable en remarquant de Dargelos que: 'Ce n'est pas un hasard si la photographie le représente en *Athalie*, la vieille reine impénitente, qui ose s'en prendre au Dieu des Juifs lui-même.'⁸⁴ Gobin fait précéder

⁸⁰ Paris, Plon, 1928.

⁸¹ Bancroft, David, 'Two Early Œdipus Works by Jean Cocteau', Melbourne, AUMLA; *Journal of the Australasian Universities Language & Literature Association*, No. 32, novembre 1969, pp. 167–168.

⁸² McNab 1, pp. 92–94; McNab 2, pp. 164–167. McNab reconnaît aussi ce fait; il compare la force de Dargelos à celle de Zeus (2, p. 95), et note son rôle dans l'histoire de *deus ex machina* (*ibid.*, p. 96). Voir aussi ses observations sur le trésor (1, p. 107).

⁸³ Voir *supra*, p. 25: note.

⁸⁴ Gobin, p. 32. Voir aussi l'analyse d'Agathe – Athalie, pp. 239–243.

cette remarque d'un argument fort persuasif sur la nature de la divinité du Dargelos des *Enfants terribles*:

Ce qui caractérise Dargelos, c'est [...] de lancer des projectiles (c'est en lançant du poivre aux yeux du proviseur qu'il effectue sa sortie; Agathe, 'qui porte un nom de bille' est une troisième boule qu'il projette dans le jeu clos des *Enfants terribles*) et de manifester sa présence à travers des simulacres (Agathe, les photos que collectionne Paul). Qui ne reconnaîtrait dans ces modes d'intervention la manière d'un dieu, d'une espèce de Jupiter olympien? On se souviendra qu'une fois la boule lancée, il demeure immobile 'sur une espèce d'estrade, stupide ... dans un éclairage surnaturel (p. 15).

Il agit par ce qu'il envoie, comme le *Godot* de Beckett; lui-même demeure inaccessible; s'il semble se jouer des autres, rien n'indique qu'il prenne plaisir à ce jeu; il est indifférent comme une idole (p. 14), méprisant devant les accusations (pp. 16-17), dépourvu de compassion (pp. 15, 18, 46); il n'accepte aucune autorité et ne cherche aucun commerce avec autrui. [...]⁸⁵

Si, comme le suggère Bancroft, ces dieux se manifestent sur terre dans le rôle des *héros* qui orientent le poète vers sa vocation de poésie, s'ils sont aussi des êtres qui l'habitent et le dirigent, il y a en effet peu de différence entre le dieu et l'ange. Gobin dit de Dargelos: 'Il évoque *l'ange exterminateur*, et le colosse aux pieds d'*argile* (les genoux blessés), le *danger* et le *gel*, avec je ne sais quoi de grec dans la désinence.'⁸⁶

Cocteau lui-même parle des deux phénomènes, le dieu et l'ange, dans des termes semblables; au sujet des dieux:

Les dieux doivent, pour apparaître, adopter l'aspect conventionnel que leur prêtent les artistes. Ce qui étonne, c'est la fable qui trouve un type leur permettant de passer de l'inconnu au connu sans déchoir.

Certains gardes moururent pour avoir surpris Minerve en train de devenir Mentor, et vice-versa.⁸⁷

— et des anges:

Peu importe s'ils existent. S'ils sont de création divine ou humaine. L'homme en a créé qui n'offrent sans doute pas la moindre ressemblance avec leur figure céleste. En ce monde le verbe se fait instantanément chair. Il suffisait que les

⁸⁵ *ibid.*, pp. 31-32. Gobin cite de la même édition des *Enfants terribles* que nous. Le nom de *bille* d'Agathe est discuté *infra* pp. 213-215.

⁸⁶ *ibid.*, p. 33.

⁸⁷ *Des Beaux-arts ...* in *Essai de critique indirecte*, pp. 254-255.

textes en parlissent pour qu'ils pussent prendre corps chez nous. L'art leur a donné une vie propre. [...] ⁸⁸

Dans un paragraphe précédent du même article, où il parle des anges comme des soldats *des cohortes de Dieu*,⁸⁹ Cocteau les associe aux amours du chef des dieux classiques et du plus beau des jeunes hommes mortels (il parle donc des anges tels qu'ils apparaissent aux hommes sur la terre):

[...] les peintres [de la Renaissance italienne] nous les montrent avec une telle exactitude qu'ils doivent en avoir vus.

L'ange est un mélange. Un mélange de Ganymède et de l'aigle. S'il n'était pas un soldat des cohortes de Dieu, on risquerait de le prendre pour le fruit incompréhensible des amours de Jupiter et de son page.⁹⁰

Nous n'avons qu'à nous tourner encore une fois à la *Cadence* pour voir une comparaison de Ganymède à Dargelos:

L'élève Dargelos reniflait, relevait sa mèche sombre, nouait son vieux cache-nez. Sur ses jambes aux genoux blessés et tachés d'encre, il sortait du collège et s'enfonçait dans le vide. On ne pouvait l'imaginer avec un père, une mère, une famille, une maison, des amis. Il devait apparaître et disparaître enlevé par un aigle, à cheval sur un dauphin.

*

*Pendu sous le bec d'un aigle
à cheval sur un dauphin
Il mangeait gommages et règles
Et il mangeait à sa faim*⁹¹

Les personnages dans la mythologie grecque qui montaient sur les dauphins sont trop nombreux pour admettre ici aucune identification spécifique. Cependant, l'aigle (Zeus) et le dauphin ensemble connoteraient dans les termes de Cocteau deux métaphores dont nous avons déjà parlé et qui connotent à leur tour l'accès du poète à l'infini de la poésie et cet infini lui-même: le vol et l'eau.⁹² Quant aux allusions à Ganymède, ces deux extraits pris ensemble suggéreraient que Dargelos jouerait le rôle non seulement de l'ange et de Zeus, mais aussi en quelque sorte de quelque fils des deux qui serait de l'invention

88 'Les Anges' in *Cahiers 10*, p. 136.

89 Rappelons-nous encore l'aspect militaire de Dargelos (voir *supra*, p. 73; p. 18 du roman).

90 'Les Anges' in *Cahiers 10*, p. 135.

91 *La Fin du Potomak*, p. 113.

92 Voir *supra*, pp. 18-21; 65-66.

pure de la part de Cocteau. Autofécondation homosexuelle qui démontrerait encore une fois à quel point le poète, celui qui l'habite (soit-ce nommé *dieu* ou *ange*), et ce qu'il produit (le poème) sont un; idée qui cadrerait aussi avec la tendance chez Cocteau à voir ses angéliques comme ses maîtres artistiques aussi bien que comme ses fils.

A la transformation de Dargelos en constellation (p. 50), c'est encore la *Cadence* qui ajoute des détails qui manquent des *Enfants terribles*:

Lorsque j'écrivais de Dargelos, j'ai souvent cru qu'il sortirait du vide. Je ne voyais point un homme apparaître, ayant oublié son règne et ses attributs. Je croyais faire signe au Dargelos de mon enfance, à cet élève Dargelos qui nous enseigna ce que la vie redoute, ce qu'elle expulse, ce dont elle se venge, ce qui la force à obéir contre son gré. Hélas! de lui, il ne reste que cette constellation que forment ses yeux pâles, sa mèche noire, sa boucle de ceinture, ses zones d'ombre, ses beaux genoux.⁹³

Inutile de chercher dans cette description une ressemblance avec quelque constellation véritable du point de vue de la position relative des astres; en tout cas, les détails fournis seraient trop vagues. Il faut noter quand même que dans la mythologie classique l'aigle qui emporta Ganymède devient la constellation de l'Aigle, tandis que Ganymède lui-même devient le Verseau.⁹⁴ S'il est admissible de pousser l'identification de Dargelos avec ces deux personnages mythiques (c'est-à-dire en liant toujours Zeus à l'aigle) jusqu'au point où ils deviennent tous les trois des constellations, on y retrouve ces même connotations du vol et de l'eau.

Il y a cependant une troisième constellation qui mérite notre attention: celle des Gémeaux, la seule du zodiaque à représenter deux personnes, donc de posséder, comme Dargelos-Athalie, en quelque sorte une nature double. Elle est quelquefois interprétée comme les frères Castor et Pollux, dont celui-là était le fils du mortel Tyndare, celui-ci de Zeus selon certaines sources,⁹⁵ tous deux fils de Zeus selon

⁹³ *La Fin du Potomak*, p. 119.

⁹⁴ Hammond, N.G.L., et Scullard, H.H. (éds.), *The Oxford Classical Dictionary*, 2e édition, Oxford, O.U.P., 1970.

⁹⁵ *New Larousse Encyclopedia of Mythology*, London, New York, Sydney, Toronto; Hamlyn, 1968. C'est en effet avec Castor et Pollux que Cocteau identifie la constellation dans le poème *Les Gémeaux*, in *Appogiatures et Paraprosodies*, p. 59.

Homère.⁹⁶ Les Gémeaux sont aussi quelquefois considérés comme Apollon et Héraclès, également des fils de Zeus.⁹⁷

Héraclès est connu surtout pour sa force, mais, ce qui est fort intéressant, c'est que tout comme Dargelos dans la pièce *Athalie*, il s'habillait pendant un certain temps en femme (entreprenant aussi un travail de femme).⁹⁸ Il n'atteignit, lui, le titre de dieu qu'après sa mort. Apollon, par contre était dès sa naissance divin, et dieu de plusieurs aspects de la vie qui le liait à ce que Cocteau nomme poésie: entre autres la prophétie.⁹⁹ Si la suggestion de la constellation Gémeaux est visible dans la nature double de Dargelos, nous pourrions y percevoir les qualités d'une force divine puissante et mystérieuse (Apollon), mais qui garde toujours les caractéristiques du personnage mortel, avec une suggestion de l'androgynat (Héraclès). Des frères Castor et Pollux, Castor, parfois considéré mortel de naissance, fut autorisé par Zeus à partager aux cieux l'immortalité de son frère, à condition qu'ils vivaient tour à tour un jour sur deux.¹⁰⁰ La même qualité d'être entre le ciel et la terre est ainsi perceptible chez les Dioscures aussi.

En fait, bien qu'avant de jeter la boule Dargelos possède déjà, comme nous l'avons vu, certaines caractéristiques de l'idole, ce n'est qu'en la jetant qu'il gagne les attributs d'un véritable dieu; mais ce sont le plus évidemment ceux de Zeus (Jupiter).¹⁰¹ Après la disparition définitive de Dargelos du Condorcet, la constellation qu'il est devenu rejoint la photo qui le doue d'une nature double, et qui acquiert de la puissance en ce qu'elle est maintenant une partie du trésor. L'écolier lui-même devient superflu:

⁹⁶ Blakeny, E.H. (éd.), *A Smaller Classical Dictionary*, London and Toronto, J. M. Dent, New York, E. P. Dutton, 1923.

⁹⁷ *The Oxford Classical Dictionary*.

⁹⁸ Pendant son séjour avec Omphale, voir Ovid, *Heroides* and *Amores* with an English translation by Grant Showerman, London, Heinemann et Cambridge Mass, Harvard University Press, 1914: *Heroides* vv. 55 – 104.

Baker, Robert J., nous signale dans 'Propertius, Cleopatra and Actium' in (*Antichthon*, Journal of the Australian Society for Classical Studies, vol. 10, 1976, p. 58) que le même épisode est mentionné in Propertius III xi, vv 17 et sq.

Dans *A Smaller Classical Dictionary* nous lisons:

'Later writers describe Hercules as living effeminately during his residence with Omphale: he spun wool, it is said, and sometimes put on the garments of a woman, while Omphale wore his lion's skin.'

⁹⁹ La nature d'Apollon par rapport au concept de la poésie chez Cocteau est discutée en détail *infra*, pp. 196–202; 212.

¹⁰⁰ *A Smaller Classical Dictionary*; *New Larousse Encyclopedia of Mythology*.

¹⁰¹ Voir la citation de Gobin, *supra*, p. 89.

[...] le prestige de Dargelos commençait à changer de registre. Non qu'il diminuât. Au contraire, l'élève grandissait, décollait, montait au ciel de la chambre. Ses yeux battus, sa boucle, sa bouche épaisse, ses mains larges, ses genoux couronnés, prenaient peu à peu figure de constellation. Ils se mouvaient, tournaient, séparés par le vide. Bref, Dargelos était allé rejoindre sa photographie dans le trésor. Modèle et photographie s'identifiaient. Le modèle devenait inutile. Une forme abstraite idéalisait le bel animal [...] (p. 50)

Ici nous voyons peut-être une indication de cet aspect de Dargelos déjà suggéré dans notre association de celui-ci au mythe de Ganymède. En tant que Zeus/Jupiter, il aurait un aspect paternel; du point de vue donc de notre identification tentative du *coq du collège* avec Apollon et Héraclès, ainsi qu'avec Castor et Pollux, il serait encore en quelque sorte son propre père.¹⁰²

Serait-il aussi possible de voir dans l'aspect Zeus de Dargelos une manifestation du père de Cocteau lui-même? Ceux qui font une interprétation freudienne de l'œuvre de Cocteau diraient peut-être que oui. Brosse affirme de Dargelos:

[...] C'est [...] pour l'enfant [Jean] l'image de l'adolescent inégalable et, en même temps, de la virilité insurpassable du père. Cette image sublimée, deviendra celle de l'Ange, de sa force brutale, de son impassibilité, de sa sévérité; le rapport entre l'adulte Cocteau et le surhumain Heurtebise demeurant dans sa transposition égale au rapport entre l'adolescent Dargelos et l'enfant Cocteau.¹⁰³

Même si nous n'acceptons pas toutes les nuances des hypothèses freudiennes à l'égard de l'effet sur l'enfant Cocteau du suicide de son père, il serait peu vraisemblable que cette mort ne l'affecte pas du tout; il est même probable que son effet a été profond. Il est possible que l'ombre du parent qui manque au poète le hante sous la forme de ce Dargelos qui possède des caractéristiques paternelles dans son aspect Zeus, père des dieux.

Dans ce cas, étant donné toujours l'identification de Cocteau, ainsi que de Paul, avec Dargelos, la boule de neige deviendrait non seulement le coup fatal qui blesse le garçon Paul, identifié à Cocteau, mais aussi peut-être l'écho du coup de fusil qui tua Georges Cocteau et ainsi blessa son fils. Dans la constellation Dargelos elle-même nous verrions non seulement le père (l'Aigle), mais aussi le fils: un être

¹⁰² Voir *supra*, pp. 90-91.

¹⁰³ *op. cit.*, p. 103.

double, divisé en réalité (Paul et Elisabeth), et uni d'une manière idéalisée dans la constellation divine identifiée à la photo.¹⁰⁴ Nous constaterions donc chez Dargelos une série de transformations assez compliquées: d'abord, du héros (l'idole) d'un pré-adolescent (chez qui la sexualité est encore peu problématique) en père qui meurt (le père des enfants est déjà mort dans le roman, mais ce qui importe est que sa mort précède la rentrée de Paul dans la chambre) deuxièmement, en affirmation/résolution idéalisée de la nature double du fils. Qu'Apollon et Héraclès soient tous les deux hommes, tandis que Dargelos/Athalie est androgyne, servirait à souligner deux solutions possibles à l'ambiguïté sexuelle du poète: le poète avec une femme (Elisabeth-mère) ou le poète avec un homme. Il faut aussi encore noter à cet égard qu'Héraclès lui-même avait, semble-t-il, son côté féminin.

Si Cocteau lui-même voyait dans la perte de son père une des causes de la nature de sa sexualité, ou si en fait celle-ci a été influencée par cette mort, nous ne le saurons définitivement jamais. Cependant, nous verrons ailleurs dans le roman des indices d'un lien possible entre les deux.¹⁰⁵

Il est vrai que la constellation Dargelos ne représente en effet qu'une seule personne dans la description donnée dans *La Cadence*,¹⁰⁶ et, comme avec l'Aigle et le Verseau, nous ne suggérons aucune ressemblance exacte avec celle des Gémeaux, mais seulement des parallélismes dont l'auteur était peut-être conscient; nous devons aussi nous rendre compte que la photo à laquelle elle s'identifie dans le roman est de Dargelos *en*, et non pas *avec* Athalie. Cependant, Il est possible de voir, en examinant des textes de Cocteau, qu'au cours de sa vie productive il y a d'autres liens entre la mythologie personnelle et la constellation des Gémeaux. Il y a le poème de ce nom dans *Appogiatures*, écrites vers la fin de sa vie, et dans *Le Cap de Bonne-Espérance*, publié en 1919, nous trouvons la lutte de Jacob et de l'ange, déjà mentionnée (qui laisse prévoir la lutte du poète avec son ange interne),¹⁰⁷ lutte qui devient subitement au cours du même poème le mythe de Léda et du cygne:

¹⁰⁴ Voir *supra*, pp. 92–93.

¹⁰⁵ La question de l'effet sur Cocteau de la mort de son père est discutée *infra*, pp. 159–162.

¹⁰⁶ Voir *supra*, p. 91.

¹⁰⁷ Voir *supra*, p. 82.

**Le jeune monstre fabuleux éclabousse
un bain fini de cygne énorme**

**Jacob trouve
un avantage
de pesanteur
Pèse
halète
élastique
écrase
spasme de cygne
couché dessus
pèse
spasme de cygne
dessus**

Léda mâle féroce¹⁰⁸

Le poème intitulé *Désespoir du nord*, rédigé entre les deux autres, commence avec:

**Ce soir je chante, fécond pour moi, cygne. (sic)
Un bateau d'enfant.¹⁰⁹**

Le *bateau d'enfant* serait en toute probabilité le poème, *véhicule* de la poésie. *Le Cap ...* et *Désespoir du nord*, empruntant l'image du cygne fécondant, parlent donc de l'acte de création poétique. Le résultat de cette fécondation serait ainsi le poème, ce qui lie les deux frères, Castor et Pollux (fils de Zeus métamorphosé en cygne et de Léda), eux aussi, au poème,¹¹⁰ lien qui est même plus évident dans *Recette*, poème qui se trouve dans *Des Beaux-arts ...*

**Voici pour réussir un poème les règles:
En cygnes quelquefois se déguisent les aigles;
Essayent de surprendre un cygne noir, cassant
De son bec l'œuf d'où sort un héros de son sang,
Fraternel, double, peint par quelque maniaque,
Jeune signe promis aux feux du Zodiaque.¹¹¹**

Comme la constellation Dargelos est toujours dans la chambre, donc dans le psychisme du poète, si elle est en effet le poème, ce poème n'est pas encore *né*. Dans *Les Enfants terribles* la déesse du temple de la chambre est évidemment, comme nous l'avons vu, la poésie;¹¹² ici

¹⁰⁸ *Le Cap de Bonne-Espérance*, pp. 53–54. Notons l'ambiguïté sexuelle de *Leda mâle féroce*, ce qui suggérerait ou un acte d'amour homosexuel, ou l'autofécondation.

¹⁰⁹ *Poèmes 1916–1955*, p. 17.

¹¹⁰ On prétendait qu'Hélène naquit au même temps.

¹¹¹ *Essai de critique indirecte*, p. 223.

¹¹² Voir *supra*, p. 25.

la divinité qui gouverne la vie des enfants révèle sa nature double car le dieu de la chambre, comme l'observe McNab, est Dargelos:

[Dargelos] emerges as a god, the centre of a myth, the focal point of a theology. He is provided with a priestess in the person of Elisabeth, a temple in the form of the room she and Paul live in, and a liturgy in the shape of the rites which govern their lives.¹¹³

Plus loin McNab ajoute:

The transcendent principle in the name of which Paul and Elisabeth are in fact saved may well be poetry as Cocteau understood it. Cocteau appears to have seized upon the raw material of neurosis [...] and to have transformed this personal disposition into an esthetic strength, the raw material of poetry, ensuring the poet fame and a form of life after death.¹¹⁴

L'évidence démontre que Dargelos s'identifie indiscutablement à la poésie. Malgré sa part féminine, il représente les héros de l'auteur, le type néfaste dans toute la brutalité animale qui attirait Cocteau sexuellement aux hommes. Comme nous l'indique Milorad,¹¹⁵ Cocteau lie dans *Le Discours d'Oxford* la sexualité proprement dite à ce qu'on ressent devant une œuvre d'art:

Ce qui nous pousse à ressentir la beauté d'un tableau [...] relève d'un phénomène analogue à celui qui l'emporte sur l'intelligence lorsque la sexualité parle. Une manière de sexualité psychique provoque une érection interne qui s'exerce sans notre contrôle et nous donne la preuve immédiate de l'efficacité des formes et des couleurs, aptes à convaincre un point secret de notre organisme.¹¹⁶

— et dans *Des Beaux-arts ...* il dit: 'Le vice sexuel reflète une des formes les plus intrigantes de l'esthétique.'¹¹⁷

Nous savons que le mythe de Dargelos et la boule de neige vient de la déformation d'un souvenir de l'enfance de Cocteau, où une boule de neige blessa véritablement un écolier quelconque. Si nous examinons un autre texte du poète, nous verrons encore une indication que Dargelos est une manifestation d'un ange interne, mais,

¹¹³ McNab 1, p. 99. Ceci sert à renforcer l'identification dans le roman de Dargelos à Paul, car c'est en fait à celui-ci qu'Elisabeth voue un culte (p. 32).

¹¹⁴ McNab 1, p. 113.

¹¹⁵ Milorad, *Cahiers* 8, p. 140.

¹¹⁶ *Le Discours d'Oxford, Poésie critique II*, p. 193.

¹¹⁷ *Essai de critique indirecte*, p. 110.

cette fois-ci, ou un ange différent, ou bien, ce qui serait plus probable, un aspect nouveau de l'ange central, car Cocteau parle aussi parfois d'un *ange gardien*¹¹⁸. Cet ange gardien est quelquefois décrit comme une personnification de l'enfance du poète:¹¹⁹

[...] l'enfance qui accompagne un homme jusqu'à sa mort [et] lui ouvre grandes les portes de la gloire éternelle. Je crois même que l'ange gardien n'est autre que le symbole de cette enfance qui ne nous quitte que si nous ne savons pas en être digne.¹²⁰

Nous voyons qu'en fait, c'est Dargelos qui, en lançant la boule et en envoyant le poison à Paul, *lui ouvre grandes les portes de la gloire éternelle*.¹²¹ En outre, malgré ses rêves où Dargelos obéirait à ses ordres, en acceptant le poison, Paul se soumet à la volonté de son héros tout comme le poète se soumet à celle de l'œuvre, comme, par exemple pendant la *naissance* de *L'Ange Heurtebise*.

La boucle de Dargelos, mentionnée comme en passant (p. 51) dans *Les Enfants terribles*, reçoit plus d'attention dans *Le Livre blanc*, où nous lisons, au milieu d'une description de la virilité de l'élève, qu'une: 'boucle puissante se tordait sur son front.'¹²² Cette boucle, comme les cheveux bouclés d'Elisabeth, est chez Cocteau l'une des caractéristiques de la poésie.¹²³ La beauté même du garçon (p. 16) le lie à cette vérité d'un autre monde qui est pour Cocteau la vraie poésie. Rappelons-nous cette phrase du *Mystère laïc*: 'Tout ce qui est beau est vrai, d'une réalité qui dénonce un autre monde.'¹²⁴ Dans *Opium*, la beauté de l'œuvre d'art présentée au public nous rappelle la nature de Dargelos, qui existe entre le ciel et la terre:

La beauté va vite lentement. Elle dérouté par cet alliage d'inconciliables. Le recul donne au mélange inhumain un faux air humain, un air possible, un air noble. Grâce à ce compromis, le public croit entendre et voir les classiques.¹²⁵

118 Voir *supra*, p. 84: citation des 'Ange's'.

119 Ce n'est pas le seul sens de *l'ange gardien*; voir *infra*, pp. 135; 267–268.

120 'Paul Verlaine, Place du Panthéon', *Poésie critique I*, pp. 206–207.

121 Voir *infra*, pp. 304–305.

122 *Le Livre blanc*, p. 24.

123 Voir *supra*, pp. 13–14.

124 *Essai de critique indirecte*, p. 58. Le passage où se trouve cette phrase est discuté *supra*, p. 54.

125 *Opium*, p. 95.

‘La présence de Dargelos me rendait malade’, dit Cocteau dans *Le Livre blanc*,¹²⁶ mots qui suggèrent la *nausée morale* qui *vient de la mort* et avec laquelle vit celui qui ressent *la poésie dans son état brut*.¹²⁷ Ce dernier terme évoque lui-même la force du *bel animal* qui est Dargelos, l’un des assassins sous les ordres de la Mort.

Dans la *Cadence*, Cocteau résume la signification de Dargelos dans des termes qu’il emploie normalement pour la poésie :

L’élève Dargelos représentait le désordre, le mystère, la surprise, les romanichels, les routes. C’était une suite d’allégories et comme telle, il prenait des poses de mort.¹²⁸

Dans le passage du *Mystère laïc*, cité plus haut,¹²⁹ qui contient la phrase *Tout ce qui est beau est vrai ...*, Cocteau parle de la vérité des *rappports saugrenus* dans une œuvre d’art qui, en trouvant plus tard *une réponse familière dans notre monde*, sont en effet des allégories. Selon Cocteau, alors, Dargelos contiendrait dans la beauté perçue dans sa nature une caractéristique très importante de la poésie, surtout du sien; d’ailleurs *Les Enfants terribles* eux-mêmes sont en effet pleins de rapports qui sont, sinon toujours saugrenus, du moins inattendus.

Si la poésie résulte, au moins partiellement, de la nature troublée du psychisme du poète, Dargelos en est beaucoup plus qu’une simple métaphore. Il résume d’une manière transcendante, non seulement divers aspects de la complexité psychique du poète, mais la transformation de ceux-ci en matière poétique, contenant en même temps dans sa personne le reflet de plusieurs aspects de la mythologie qui en est le langage. Dargelos est devenu non seulement mythe, mais *surmythe*.

Passons maintenant à la boule de neige que Dargelos lance ‘avec un geste immense’ (p. 14); geste tellement immense qu’il atteint la mort de Paul plusieurs années après (p. 177), projetant son ombre sur l’intrigue entière. Nous avons déjà examiné l’importance de la nature et de la structure de la neige elle-même: de sa composition d’eau cristallisée, et de la ressemblance entre la structure du flocon et celles de l’étoile et de la dentelle; en outre, nous avons vu comment, en volant,

¹²⁶ *Le Livre blanc*, p. 24.

¹²⁷ Voir la citation *supra*, p. 17.

¹²⁸ *La Fin du Potomak*, p. 116. Pour l’importance des romanichels chez Cocteau, voir: Milorad, ‘*Le Livre blanc...*’, *Cahiers Jean Cocteau* 8, pp. 117–119. Voir aussi *infra*, pp. 234–239.

¹²⁹ *Essai de critique indirecte*, pp. 58–59. Voir *supra*, pp. 54; 97.

en s'écrasant sur les pèlerines et en étoilant les murs, la neige commence à divulguer sa nature profonde poétique.¹³⁰ La boule que lance Dargelos frappe Paul 'en pleine poitrine' (p. 14), c'est-à-dire dans la région du cœur. Bien que le narrateur ne nous le dise pas, la neige doit *étoiler* la poitrine de Paul de la même manière, mais encore plus visiblement, que les flocons *étoilent* les murs. L'étoile et le cœur, qui selon Gobin orientent et dirigent le poète,¹³¹ s'unissent donc ici pour orienter Paul vers la chambre de ses ténèbres et de sa sœur.¹³²

Cocteau dit, au sujet de son concept de la *ligne* du poète:

Qu'est-ce que la ligne? C'est la vie. Une ligne doit vivre sur chaque point de son parcours de telle sorte que la présence de l'artiste s'impose davantage sur celle du modèle. [...] Par ligne j'entends la permanence de la personnalité. [...]

Chez l'écrivain, la ligne prime le fond et la forme. Elle traverse les mots qu'il assemble. Elle fait une note continue qui ne perçoivent ni l'oreille ni l'œil. Elle est le style de l'âme, en quelque sorte, et si cette ligne cesse de vivre en soi, si elle ne dessine qu'une arabesque, l'âme est absente et l'écrit mort. C'est pourquoi je répète incessamment que le progrès moral d'un artiste est le seul qui vaille puisque cette ligne se débande dès que l'âme baisse son feu. Ne confondez pas progrès moral et morale. Le progrès moral ne consistant qu'à se roidir.¹³³

Les idées de Jean-Pierre Millemam, qu'estimait Cocteau, sont ici proches de celles, plus récentes, de Gobin. Celui-là explique dans *L'Etoile de Jean Cocteau* le lien étroit entre l'étoile qui est la signature de Cocteau, la *ligne* du poète et le cosmos. Nous ne pouvons en citer que quelques extraits qui résument la partie de son argument qui nous intéresse ici:

L'œuvre de Cocteau figure une machine dont la constitution rappelle le système. Le hasard s'en trouve si absolument rejeté que la nécessité s'y révèle sous une forme voisine de quelque mécanisme fabuleux.

L'engrenage de cette machine semble tourner autour de la notion de *ligne* [...].

La ligne est l'expression idéale de l'homme, et qui se manifeste d'abord dans ses œuvres [...]. Elle est la marque du poète sur le poème, et sert à distinguer les poèmes de poètes différents.

¹³⁰ Voir *supra*, pp. 54–66.

¹³¹ Voir *supra*, pp. 63–64.

¹³² Gobin (p. 21) explique l'événement ainsi: 'La pelote de fil, la boule *intérieure* du cœur est alors projetée brutalement sur le plan de l'événement *extérieur*, et éclate en étoile. [...]' C'est ainsi que se dispersent les boules de neige à leur impact.'

¹³³ *La Difficulté d'être*, pp. 155–156.

Mais à qui sait discerner l'âme sous le vocable qui la désigne, la ligne se confond avec l'essence de l'homme. Dire: « c'est ma ligne » revient à dire « le geste que je fais, la démarche que je remplis est essentiellement moi ». C'est croire à l'existence d'un moi transcendant, substantiel, qui rejette les ornements et se cantonne dans la nudité. C'est croire à l'âme, c'est être de l'âme.

La ligne est donc l'âme, en tant que pointe extrême où se résume l'être humain. [...]

[...] Pour qu'un homme soit dans le vrai, pour que sa vie soit substantielle, il faut qu'il demeure en son essence, qu'il coïncide avec sa ligne. [...]

Une œuvre linéaire sera l'expression la plus proche de la substance; elle sera l'image la plus fidèle de la Création à travers le poète. [...]

[...] Ainsi, une œuvre authentique emprunte le mouvement des astres: elle continue la création; elle est donnée dans la substance. Elle est un élément nécessaire du Cosmos, elle a la puissance des étoiles, et le poète authentique, c'est-à-dire l'ouvrier que ce Cosmos engage pour se prolonger, est lui-même un astre au même titre que son poème.

On comprend que le beau, dans une telle perspective, ne soit qu'accessoire: ce qui importe surtout, c'est que la machine roule; et poète et poème font figure de rouages dans ce mécanisme. [...]

[...] la ligne du poète — j'entends la ligne individuelle — ne doit pas être différente de la ligne générale, c'est-à-dire de la substance. Ce qui se résume de la manière suivante: le poème exprime la ligne du poète. Le poète exprime la ligne générale. On retrouve le Cosmos à trois degrés dans cette opération qui part de la substance pour aboutir aux accidents qu'elle tente d'élever au rang de substance.

[...] L'astre-poète entre dans le concert du Cosmos. [...]

L'étoile de Jean Cocteau [...], il faut la prendre au pied de la lettre. [...] Quel sens lui donner? [...]

[...] L'explication, c'est l'unique explication: le centre des choses. Cette étoile, c'est le Cosmos.¹³⁴

La boule de neige qui frappe Paul le met sur la route de sa propre ligne; selon la thèse de Millecam, sur une ligne individuelle qui suit et reflète celle du cosmos: « Ce coup de poing de marbre » avait ouvert la bouche qui laisserait couler le poème.¹³⁵ — ce qui est soutenu par les idées de Cocteau lui-même sur la nature de la réalité que nous avons discutées plus haut.¹³⁶

¹³⁴ Millecam, pp. 38-45.

¹³⁵ *ibid.*, p. 127. Cependant, Millecam prétend (p. 80) que: 'Les Enfants terribles ne manifestent aucun refus de l'homme transformé en machine de l'éternel: à une vitesse vertigineuse, le frère et la sœur glissent vers la mort. Jamais ils ne la refusent.' Dans les termes de notre thèse, cependant, la lutte perpétuelle entre Paul et Elisabeth serait une manifestation de résistance à leur destin.

¹³⁶ *supra*, pp. 26-29.

Pour en revenir à l'idée de Gobin de la boule de neige comme une pelote de fils qui est le cœur de l'homme, il est clair que le cœur dont il parle (si on entend par cela quelque chose comme la ligne du poète dont parle Millecam), est lui-aussi l'œuvre poétique, enroulée dans le poète, comme dans l'extrait du *Cap de Bonne-Espérance* cité plus haut,¹³⁷ et prête à se dérouler à l'extérieur — de devenir, en effet, une ligne visible. Par contre, dans *Le Mystère laïc* nous lisons que l'œuvre réussie évite la forme d'une boule parfaite, qui la prédisposerait à: 'rouler à toute allure vers le trou du grand public'.¹³⁸ Autrement dit: à *ne pas claudiquer*. Pour bien comprendre cette idée, nous devons la comparer à la théorie de Cocteau sur la chute des angles, et à son avis qu'il ne faut jamais 'perdre nos angles ou nos anges' pour mettre à leur place 'la création tout humaine d'une sphère conventionnelle.'¹³⁹ Il est donc important de nous rappeler que ni boule de neige ni boule de poison, malgré leur rondeur, n'auraient la forme d'une sphère parfaite;¹⁴⁰ signe, peut-être, qu'elles proviennent à la fois de l'humain et de l'inhumain; tandis que la bille (article de troc des enfants (p. 9), suggérant d'Agathe (p. 96)) est une sphère idéale, ce qui suggère la poésie enfantine ou d'accès facile.¹⁴¹ Le véritable chef-d'œuvre, même lorsqu'il est devenu 'chair', retient la forme et la nature de la boule de neige. Dans *D'un Ordre considéré comme une anarchie*, une boule de neige est identifiée avec des œuvres d'une telle imperfection splendide, et même avec la nature de la langue française:

La belle langue française ne se déroule pas, ne coule pas comme l'italienne. Elle s'emboîte. Qu'elle soit de Benjamin Constant, de Stendhal, de madame de La Fayette, de Montaigne, de Pascal, de Montesquieu, de Rimbaud, de Mallarmé, elle se présente légère, compacte, étoilée, amassée comme une boule de neige.¹⁴²

Dans *La Fin du Potomak* le cristal est identifié à la sphère imparfaite, au vide et à la boule de neige même des *Enfants terribles* et du *Sang d'un poète*:

¹³⁷ Voir *supra*, p. 55.

¹³⁸ *Essai de critique indirecte* pp. 35–38.

¹³⁹ Voir *supra*, p. 36.

¹⁴⁰ Cela serait encore une manifestation de la *claudication* poétique.

¹⁴¹ Pour l'importance de cette différence par rapport à Agathe, voir *infra*, pp. 213–215. Cependant, il ne reste pas moins vrai que la bille du trésor représente, entre autres choses, les deux boules, de poison et de neige; voir *supra*, pp. 12–13.

¹⁴² *D'un Ordre considéré comme une anarchie* in *Le Rappel à l'ordre*, p. 255.

Persicaire s'approcha d'une boule de cristal. « J'en ai vu mille, et la vôtre m'étonne. » Je lui expliquait d'où venait cette boule. On l'avait prise dans la gueule de d'un des dragons qui flanquaient la porte du Palais Impérial de Pékin. L'autre était en Amérique. Elle était ronde et figurait le soleil. La mienne figure la terre et elle s'aplatit aux deux pôles. C'est une boule de cristal Ming. Si parfaite et sans l'ombre d'une faute qu'un domestique la laissa tomber du cinquième étage, et elle rebondissait comme une balle de tennis sur le macadam de la cour.

« Les intellectuels y veulent déchiffrer l'avenir, murmurait encore Persicaire. Les pauvres! Son énigme consiste à être du vide qui se distingue. [...] Cette boule est une goutte du lotus des temples. Elle est le stade suprême avant l'invisibilité. [...]

Persicaire tenait encore la boule chinoise. Il la palpait, la soupesait, la faisait passer d'une main à l'autre.

« Vous maniez cette boule, lui dis-je, comme Dargelos maniait ses boules de neige. Il les durcissait jusqu'à ce qu'elles ressemblaient à ce boulet d'eau.

« Il n'y mettait jamais de pierre. Les critiques ont inventé cela. Ils ont cru Gérard parce que c'est plus commode. La manière dont l'élève Dargelos pétrissait et lançait la neige me demeure une énigme. C'était la même neige que nous. »¹⁴³

En tant que sphère imparfaite, et par les cristaux dont elle est faite, la deuxième boule de neige du premier chapitre est douée et de la forme et de la substance de la poésie telle que la voit Cocteau. Lorsque Dargelos la lance, c'est l'enfance et la vie antérieure avec tout ce que celles-ci contiennent de problématique ainsi que de beau, transformées à ce moment-là en poésie, qui se projettent sous forme d'un projectile qui comprend la dentelle étoilée du Cosmos. Voilà pourquoi le coup que reçoit Paul est décrit deux fois comme coup de *poing*;¹⁴⁴ c'est Dargelos avec tout ce qu'il représente, qui se lance vers Paul et qui le pénètre, car: 'Entre les mains de fer de Dargelos une boule de neige pouvait devenir un bloc plus criminel que son canif aux neuf lames (p. 22).' L'image de la pénétration est plus explicite dans la *Cadence*; 'L'élève Dargelos aimait — comme chacun sait — la neige. Une boule de neige pouvait devenir un couteau d'Espagne entre ses mains.'¹⁴⁵ Ce

¹⁴³ *La Fin du Potomak*, pp. 105–106; 120.

¹⁴⁴ Gobin, p. 21, identifie l'étoile (donc la boule de neige) avec la main, et surtout avec celle qui, protégée d'un gant de caoutchouc (par exemple dans *Orphée* — film), peut pénétrer les miroirs qui sont les portes de l'inconnu.

¹⁴⁵ *La Fin du Potomak*, p. 108. Voir aussi *Le Sang d'un poète*, (texte: p. 62):

'Voix de l'auteur:

« Une boule de neige entre ses mains
pouvait devenir aussi néfaste
que les couteaux d'Espagne »'

La même image reparait dans *Portraits-souvenir*, voir *infra*, pp. 104–105.

n'est pas une pénétration purement sexuelle, mais, ce qui nous est également important, celle de la beauté et de la poésie; Paul est envahi par ce qui à ce moment devient chez lui le mythe Dargelos. En discutant son film *la Belle et la Bête*, Cocteau dit:

[...] l'évasion n'a rien à voir avec la poésie véritable. C'est l'invasion qui compte, c'est-à-dire que l'âme soit envahie par des termes ou des objets qui, ne présentant pas un aspect ailé, l'obligent à s'enfoncer en elle-même.¹⁴⁶

Dargelos n'a pas, littéralement, *un aspect ailé*, néanmoins c'est lui, maintenant ange, qui, en le pénétrant, obligera Paul (la moitié du poète) à s'enfoncer en lui-même.

Pendant, ce n'est pas seulement un coup de poing, mais: 'Un coup sombre. Un coup de poing de marbre. Un coup de poing de statue' (p. 15). Ce coup de poing est sombre parce qu'il vient d'une statue, et que le milieu des statues est la nuit; selon Cocteau: 'La lune est le soleil des statues'.¹⁴⁷

Il est sombre parce qu'il vient de la nuit intérieure du poète; nuit qui entoure déjà Paul au niveau où la cité elle-même représenterait un aspect du psychisme; nuit peut-être encore plus profonde qui l'attend dans la chambre où il s'enfoncera avec sa sœur; nuit, finalement, qui se trouve en Paul, au niveau où il représente le poète entier.

'La neige est vite marbre aux mains prédestinées,' dit Cocteau, bien avant d'écrire *Les Enfants terribles*, dans le texte critique, *Picasso*, qui apparaît dans *Le Rappel à l'ordre*, mais qui date de 1923.¹⁴⁸ Dans *Vocabulaire*, publié pour la première fois en 1925, ce vers se trouve dans *A Force des Plaisirs*, poème qui associe la neige qui devient marbre, entre autres choses, à l'ange, aux écoliers et à Vénus:

**[...] l'ange gardien qui casse nos poupées,
A des ailes aussi comme une demoiselle.**

**Les anges, quelquefois, tachés d'encre et de neige
Car ils font leur journal à la polycopie,
Leurs ailes sur le dos, s'échappent du collège,
Volant un peu partout, plus voleurs que des pies.**

La neige est vite marbre aux mains prédestinées;

¹⁴⁶ *Entretiens avec André Fraigneau* in *Entretiens sur le cinématographe*, pp. 45–46.

¹⁴⁷ *Des Beaux-arts ...* in *Essai de critique indirecte*, p. 188. Millecam (p. 72) voit dans la statue l'incarnation de l'étoile et de la ligne.

¹⁴⁸ *Le Rappel à l'ordre*, p. 284.

Du marbre au sel Vénus connaît la route blanche,
[...] ¹⁴⁹

Le marbre est le matériau des statues; donc le coup serait celui d'un poing qui appartient à une statue: cette statue serait Dargelos, debout sur son *espèce d'estrade*. La main prédestinée devient le *poing* qui est la boule de neige. Neige, marbre et statue: ce sont tous des aspects de la poésie.

Dans le *Prospectus* au *Potomak*, nous trouvons que pour Cocteau le marbre a des caractéristiques qui le lient aux attraits sexuels des jeunes hommes, et semble même *s'exhiber* comme Dargelos:

Maniaque en somme, d'associations et de possibilités, il m'arrivait de voir avec trouble, en plein soleil, un mur lisse de marbre. Le marbre a tant servi pour le nu juvénile, alors la simple matière me touchant, il me semblait que ce mur tiède s'exhibât. ¹⁵⁰

Nous voyons, donc, non seulement que Dargelos, sur l'estrade, est associé à l'idée d'un dieu grec, mais que le marbre et les statues partagent avec lui la sexualité animale que possède le type néfaste manifesté dans le héros du Condorcet. Par conséquent, cette sexualité est révélée comme une caractéristique d'un aspect, au moins, de l'art classique. Dans la statue de marbre qu'est devenu Dargelos sous l'éclairage surnaturel, nous trouvons l'image du *sexe surnaturel de la beauté*, ¹⁵¹ concept qui est très proche de celui de l'œuvre d'art qui provoque une *érection interne*. ¹⁵² Si neige est poésie, c'est la présence de Dargelos, de sa sexualité virile mais double, qui rend la neige-poésie à la fois si attirante et si mortelle.

Car le coup de la boule de neige rend Paul gravement et, selon les termes de tous les jours, inexplicablement malade (p. 17). C'est la maladie qu'apporte la poésie, et qui entraîne la mort. Cocteau parle de tels dangers dans *Portraits-souvenir*, où les couteaux d'Espagne reparaissent:

J'ai toujours pensé que le seul contact d'un Dargelos suffit à changer la neige en marbre, à la durcir jusqu'au meurtre et qu'elle peut, entre ses mains, devenir aussi dangereuse que les couteaux d'Espagne. Cette boule de neige, origine d'un

¹⁴⁹ *Vocabulaire, Plain-chant*, p. 67. Chez Cocteau le sel représente parfois les larmes; voir *Le Discours d'Oxford in Poésie critique II*, p. 191.

¹⁵⁰ *Le Potomak*, pp. 15-16.

¹⁵¹ *Portraits-souvenir*, p. 119.

¹⁵² Voir *supra*, p. 96.

scandale dont les suites forment la trame de mon livre, rayonne de phosphorescence. Elle frappe la poitrine de Paul comme un coup de poing de statue. Ensuite, la statue s'immobilise et nul ne songerait à l'accuser. Dargelos s'essuie les mains à sa pèlerine de laine, rejette son cache-nez sur l'épaule, disperse son état-major, tire un peu la langue entre ses lèvres, cligne d'un œil, ramasse sa « serviette » de cuir noir et se sauve par la rue d'Amsterdam, abandonnant sa victime.¹⁵³

Non seulement cet extrait renforce-t-il, avec les mots *meurtre* et *victime*, l'idée que c'est en effet la boule de neige, aussi bien que celle du poison, qui tue enfin Paul, mais il renforce aussi l'identification de Dargelos avec la statue — malgré le fait que la statue *s'immobilise* tandis que Dargelos *se sauve*, Paul est la victime des deux.

Nous avons remarqué que Dargelos est déjà un élément 'interne' du poète Cocteau, en ce qu'il représente, entre autres choses, le problème de la sexualité double et les solutions possibles sur le plan sexuel.¹⁵⁴ La poésie qu'il évoque y serait aussi une solution transcendante mais partielle. Après la boule de neige, il va prendre sa place au ciel de la chambre et dans le trésor. C'est une partie du psychisme du poète, tout comme Paul lui-même. Une lecture attentive du poème *Le Camarade*, qui, selon Cocteau, sert de 'mise en marche [des *Enfants terribles*] après le cadeau des dernières pages',¹⁵⁵ révèle encore une identification chez le poète de Dargelos avec sa victime, en ce qu'ils sont tous les deux, chacun de sa façon, *étoilés*, et que c'est ici Dargelos qui éprouve la terrible solitude normalement réservée aux poètes, (aspect de Dargelos que nous ne retrouvons pas dans le passage des *Portraits-souvenir* que nous venons de citer):

*Ce coup de poing en marbre était boule de neige,
Et cela lui étoila le cœur
Et cela étoilait la blouse du vainqueur,
Étoila le vainqueur noir que rien ne protège.*

*Il restait stupéfait, debout
Dans la guérite de la solitude,
Jambes nues sous le gui, les noix d'or, le houx,
Étoilé comme le tableau noir de l'étude.*

Ainsi partent souvent du collègue

¹⁵³ *Portraits-souvenir*, p. 120. Notons que cette description s'accorde mieux avec *Le Sang d'un poète* qu'avec *Les Enfants terribles*.

¹⁵⁴ Voir *supra*, pp. 73–75.

¹⁵⁵ *Opium*, p. 218.

*Ces coups de poing faisant cracher le sang,
Ces coups de poing durs des boules de neige,
Que donne la beauté vite au cœur en passant.*¹⁵⁶

Dans un épisode du *Sang d'un poète*, nous trouvons une inversion de la situation des *Enfants terribles*: la statue du film, lapidée de boules de neige par les écoliers, est celle du poète.¹⁵⁷ Cela renforce cependant l'idée de l'identification de Paul lui-même avec la statue¹⁵⁸ et ainsi avec Dargelos, dans *Les Enfants terribles*. Comme la nature sexuelle du poète, aussi bien que la transformation poétique de cette nature, se manifestent toutes les deux dans son propre psychisme, en recevant le coup du poing de Dargelos Paul devient en fait sa propre victime.

Cependant, il y a un autre aspect du concept de la statue chez Cocteau, celui du poème déjà 'sorti'; dans *Opium* il parle du style comme 'un durcissement de la pensée':

Un style qui ne naisse que d'une coupe de moi, d'un durcissement de la pensée par le passage brutal de l'intérieur à l'extérieur. Avec cette halte ahurie du taureau sortant du toril. Exposer nos fantômes au jet d'une fontaine pétrifiante, ne pas apprendre à figoler des objets ingénieux mais à pétrifier au passage n'importe quoi d'informe qui sort de nous. Rendre volumineux des concepts.¹⁵⁹

La statue Dargelos préfigure, alors, la *naissance* d'un poème qui serait la transcendance des ténèbres intérieures qu'il représente.

La statue du premier chapitre, qui donne le *coup sombre*, diffère nettement du buste de la chambre,¹⁶⁰ mais peut être identifiée avec elle. Le coup de statue met Paul sur le chemin de la poésie, mais son apprentissage sera long, et ne trouvera sa fin qu'aux dernières pages du livre, où le geste de Dargelos reparaitra.¹⁶¹

Tournons maintenant au moment où Paul est frappé:

Il vient de reconnaître, debout sur un perron, un des acolytes de son idole. C'est cet acolyte qui le condamne. Il ouvre la bouche « Darg — »; aussitôt la boule de neige lui frappe la bouche, y pénètre, paralyse les dents. Il a juste le temps

¹⁵⁶ *ibid.*, pp. 218–219.

¹⁵⁷ *Le sang d'un poète*, texte, p. 54.

¹⁵⁸ Nous avons vu *supra*, (p. 11) que Paul, somnambule, devient *statue vivante*.

Notons aussi qu'en 1932, en parlant de la statue du *Sang d'un poète*, Cocteau dit: 'Cette statue de pierre doit disparaître comme si elle était de neige' (texte, p. 59).

¹⁵⁹ *Opium*, p. 125.

¹⁶⁰ Voir *supra*, p. 7.

¹⁶¹ Voir *infra*, pp. 304–305.

d'apercevoir un rire et, à côté du rire, au milieu de son état majeur, Dargelos qui se dresse, les joues en feu, la chevelure en désordre, avec un geste immense.

Un coup le frappe en pleine poitrine. Un coup sombre. Un coup de poing de marbre. Un coup de poing de statue. Sa tête se vide. Il devine Dargelos sur une espèce d'estrade, le bras retombé, stupide, dans un éclairage surnaturel.

Il gisait par terre. Un flot de sang échappé de la bouche barbouillait son menton et son cou, imbibait la neige. (pp. 14–15)

Il est frappé d'abord par une boule de neige d'origine incertaine qui lui pénètre la bouche, ensuite par celle qui a été incontestablement jetée par Dargelos;¹⁶² la bouche du poète, comme la main, est l'un des points d'issue des poèmes.¹⁶³ Cocteau nous signale l'identité de la bouche avec la main, et lie encore la bouche au concept de la blessure, dans *Le Sang d'un poète*, où nous voyons: '[...] une bouche [que le poète] porte au creux de la main droite comme une blessure et les lèvres d'une blessure.'¹⁶⁴ Malgré le fait que cette première boule de neige ne semble pas avoir un effet plus grave que ce qu'on attendrait, elle préfigure peut-être l'un des effets de la deuxième.¹⁶⁵

C'est à la poitrine, cependant que Paul est le plus gravement blessé, et nous devons supposer que la plupart du sang qui échappe de sa bouche résulte de la deuxième boule, celle qui le frappe dans la région du cœur. Dans *Opium*, nous trouvons le concept du sang de l'âme, que l'auteur contraste au sang qui 'coule dans les familles'¹⁶⁶ et 'dans la rue':

Chaque fois que le sang coule dans les familles, dans la rue, on le cache, on met des linges, il arrive du monde, il se forme un cercle de personnes qui empêche de voir. Il y a aussi le sang du corps de l'âme. Il saoule de blessures atroces, il coule du coin des bouches, et les familles, les sergents de ville, les badauds ne pensent pas à le cacher.¹⁶⁷

¹⁶² Dans *Le Sang d'un poète* deux boules de neige sont envoyées par Dargelos, la première aussi frappant Paul dans la poitrine (texte pp. 62–63).

¹⁶³ Selon Millecam (p. 127), qui parle de la boule jetée par Dargelos: « Ce coup de poing de marbre » avait ouvert la bouche qui laisserait couler le poème'.

¹⁶⁴ Texte, p. 22. L'éditeur emploie des caractères italiques lorsqu'il s'agit du *ciné-roman* (1948) de Cocteau, et non du film.

¹⁶⁵ Voir *infra*, p. 108.

¹⁶⁶ La description de ce dernier nous rappelle peut-être les circonstances de la mort du père de Cocteau, dont Steegmuller (p. 9) prétend que la famille protégea le petit Jean. Ainsi, le sang qui coule dans les familles ne serait pas si loin de celui de l'âme que Cocteau ne le suggère. Milorad ('Romans jumeaux ou de l'imitation', *Cahiers 8*, p. 99) voit dans le suicide du père l'origine de l'aventure de la boule de neige dans *Les Enfants terribles*. Voir aussi *infra*, pp. 159–162.

¹⁶⁷ *Opium*, p. 167.

Le sang de l'âme du poète se mélange à la neige de la poésie, mais ne sont-ils pas la même chose? Cocteau dit, encore en 1932, en parlant du *Sang d'un poète*:

Les poètes, pour vivre, doivent souvent mourir, et dépenser, non seulement le sang rouge du cœur, mais ce sang blanc de l'âme qu'ils répandent et qui permet de les suivre à la trace. Les applaudissements ne s'obtiennent qu'à ce prix. Les poètes doivent donner tout, afin d'obtenir le moindre suffrage.¹⁶⁸

La couleur, blanche, du sang de l'âme le lie à la neige, qui déjà, étant poésie, est elle-même âme. Le sang rouge qui coule de la bouche imbibe la neige et est mélangé, par le coup de beauté que donne Dargelos, au sang blanc, qui, par sa nature étoilée, dirige Paul vers son rôle particulier dans le Cosmos.

Cocteau, dans *Des Beaux-arts ...* compare l'élève, gisant par terre dans *Le Sang d'un poète*, au tronc de Méduse, et son sang avec Pégase: '[...] je montre l'élève pareil au tronc de Méduse endormie d'où le sang jaillissait et devint Pégase.'¹⁶⁹ Quoique se rapportant au film et non pas au roman, cette comparaison aide à confirmer l'identification de Paul avec Elisabeth; car c'est elle qui est féminine, elle dont la chevelure est bouclée (p. 26), ce qui suggérerait la chevelure de serpents de Méduse; elle qui a des yeux qui semblent doués de puissance; ils lancent des éclairs (par exemple p. 30) tandis que ceux de Méduse, pétrifient.¹⁷⁰ Ce lancement d'éclairs suggère évidemment aussi celui de la boule de neige par Dargelos dont les cheveux aussi ont au moins une boucle; il suggère aussi Zeus (et ainsi peut-être le père aussi), tout comme les lancements de Dargelos. Ainsi l'identification de tous les trois l'un avec l'autre est renforcée. Bien que la part féminine du poète ne soit pas dans la cité, au *verso* de l'action elle ne peut pas en être complètement absente, car les deux moitiés sont en réalité indivisibles. Le sang qui jaillit de ce corps et devient Pégase identifie Paul encore une fois à Dargelos, et la neige aux étoiles; car Pégase (ailé comme les anges), tout comme le *coq du collège*, devint constellation.¹⁷¹ D'ailleurs, pendant l'époque romaine, le cheval ailé devint un symbole

¹⁶⁸ Texte, p. 77; note.

¹⁶⁹ *Des Beaux-arts ...* in *Essai de critique indirecte*, p. 175.

¹⁷⁰ *Oxford Classical Dictionary*.

¹⁷¹ *ibid.*

d'immortalité, ce qui lierait le sang qui coule au poème écrit qui donne l'immortalité au poète.¹⁷²

Dans *Le Sang d'un Poète*, l'enfant frappé par la boule de neige meurt immédiatement. Dans les *Enfants terribles*, il semble que Paul ne meurt pas. Il est possible, suggère Robin Buss, qu'en fait la boule de neige tue Paul, et que le temps qui passe entre les deux boules envoyées par Dargelos ne soit que du temps 'emprunté'.¹⁷³ Ses arguments sont forts persuasifs, basés comme ils le sont, non seulement sur le fait que la cité reparaît devant Paul juste avant sa mort dans la galerie, mais sur les diverses associations de Paul avec la mort et le tombeau le long du roman. Les œuvres de Cocteau opérant toujours à plusieurs niveaux, il est possible qu'il ait raison. Néanmoins, nous sommes persuadées que cela n'est pas le cas sur le plan qui nous intéresse.¹⁷⁴ A ce niveau, Paul, frappé par la beauté, entre dans un état d'extase dangereux semblable à un état moribond. Partout dans le roman nous le voyons en contact, sans sembler s'en rendre compte, avec l'inconnu (et donc avec la mort), ce qui est l'état naturel du poète, selon Cocteau; nous sommes persuadées que la mort de la fin du roman ne serait pas, à tous les niveaux d'interprétation, sa mort finale;¹⁷⁵ que le sang dépensé aux dernières pages serait aussi *du sang du corps de l'âme*: — *les poètes, pour vivre doivent souvent mourir* —. Ce que nous voyons dans la vie de lutte et d'amour de Paul et d'Elisabeth est la bataille intérieure d'un homme en train de se mettre en contact avec la véritable poésie.

Nous avons indiqué que selon Cocteau la poésie résulte d'un accident, et que les flocons de neige préfigurent cet 'accident' qui est la première boule envoyée par Dargelos.¹⁷⁶ Cela est implicite aussi dans le concept du *sang du corps de l'âme*. Plus tard dans sa vie, Cocteau écrit: 'Il n'y a que les accidents que nous chérissons et d'où la beauté nouvelle vient au monde.'¹⁷⁷ Dans le cas des *Enfants terribles*, cette *beauté nouvelle* est en même temps Dargelos et la poésie qui résulte de son *invasion*; poésie qui, si le poète-couple du roman s'identifie avec

¹⁷² *ibid.*

¹⁷³ Buss, pp. 35–40.

¹⁷⁴ Voir les mots de Cocteau cités *supra*, p. 68: 'Ce n'est pas reprendre un thème. C'est toute une mythologie que le poète remue, et qu'il place sous d'autres angles.' Néanmoins, il va sans dire que *Le Sang d'un poète* sert souvent à illuminer des aspects des *Enfants terribles*.

¹⁷⁵ Cela est proche de la suggestion de McNab (1, pp. 113–114); voir *infra*, p. 305.

¹⁷⁶ Voir *supra*, p. 65.

¹⁷⁷ 'Entretiens divers' in *Entretiens sur le cinématographe*, p. 153.

son auteur, serait pelotonnée déjà dans le psychisme et se transformerait à la longue en poème.

Vue d'un autre angle, l'aventure de la boule de neige est la clé du poème qu'est la vie des enfants. Cette vie est un poème, un *chef-d'œuvre*, précisément parce que c'est le reflet du psychisme troublé, de la *nuit* de l'auteur; reflet déformé en *mensonge*, comme c'est le cas dans l'œuvre entier de Cocteau. Comme le dit Fraigneau, en commentant les paroles célèbres de Cocteau:

*Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité. Les mensonges du poète sont les fables dont il drape « sa » vérité, non pour la rendre plus voyante ou plus agréable, mais au contraire pour en protéger les angles vifs et l'action secrète.*¹⁷⁸

Que ce qui s'est passé dans la cité est un mensonge de cet ordre est confirmé par les mots d'Elisabeth, lorsque Gérard rentre dans l'appartement avec Paul: 'Malade? C'est un truc pour que j'ouvre. C'est vrai ce mensonge-là?' (p. 26) La nature fabuleuse de l'aventure est également renforcée par la réaction de la sœur à l'état de santé de Paul: 'La réalité de ce qu'elle croyait une fable l'empêcha de s'exclamer (pp. 26–27).'

Tout ce qui vient de se passer est réel du point de vue d'Elisabeth, fabuleux du nôtre. Les événements fictifs de la cité Monthiers transcendent la réalité psychique de l'homme qui les invente pour les douer de l'éclat de ce mensonge qui est la vraie poésie; car comme Cocteau le dit:

*C'est avec la fable que le mensonge prend ses titres de noblesse. Il ne faudrait pas la confondre avec les ragots. Il y a de la grandeur dans ses chimères.*¹⁷⁹

¹⁷⁸ Fraigneau, André, *Cocteau par lui-même*, collection: 'Ecrivains de Toujours', Paris, Seuil, 1957, p. 6. Voir aussi p. 56.

Le 'mensonge qui dit la vérité' est un thème qui se retrouve dans plusieurs œuvres de Cocteau; voir par exemple: *Des Beaux-arts ...* in *Essai de critique indirecte*, pp. 210–211; *Opium*, p. 37.

¹⁷⁹ *Journal d'un inconnu*, pp. 141–142.

V Le Voyage en voiture; Gérard; le Jeu

Immédiatement après le coup de la boule de neige, l'espace de la cité est envahi par des grandes personnes, des *profanes*. Nous rencontrons Gérard au même moment. Paul est transporté dans la loge du concierge, lieu des adultes et de leur autorité, et la magie qui régnait dans la cité est perdue (p. 16). Avec l'arrivée de la voiture, cette magie est retrouvée.¹

La voiture est, en même temps, un véhicule qui contient le poète (Paul), et, comme nous le verrons, tout comme la cité et la chambre, un aspect du véhicule de la poésie qu'est le poète lui-même. Si nous voyons dans la cité un carrefour intérieur, et dans Paul la moitié masculine et plus 'consciente' du poète-couple (car seul le conscient peut *devenir* inconscient), c'est la voiture qui le transporte (dans deux des sens du mot) de ce carrefour à la chambre où attend sa partie féminine.

Le voyage est un rêve (p. 22),² ce qui le lie à la nuit intérieure. Le trajet de la voiture peut être vu comme un voyage interne que fait Paul pendant, ou peut-être juste après sa syncope. L'idée de la voiture comme un véhicule qui transporte le poète sur la route poétique se retrouve dans *Plain-chant*:

Lorsque mes successeurs verront mon aventure,
Les ressorts, les cahots de ma belle voiture,
Ils s'émerveilleront d'un si noble parcours.
[...]³

Nous lisons, d'ailleurs, (p. 20) que la tête de Paul est: 'cahotée de gauche à droite à l'angle du véhicule'; les angles, liés par Cocteau lui-même aux anges qui habitent le poète (qui sont à l'intérieur du

¹ Robin Buss (p. 36) nous signale la ressemblance entre le terme employé par Cocteau: 'la mise en voiture' de Paul (p. 19) et la 'mise en tombeau' de Jésus, et voit là-dedans une confirmation de sa théorie discutée *supra*, p. 109.

² Le rôle important de Gérard pendant le voyage en voiture est discuté *infra*, pp. 128; 130–131.

³ *Opéra* suivi de *Plain-chant*, p. 121.

Un peu plus loin dans le poème, où le poète parle de la réputation de ses œuvres après sa mort, la voiture, comme celle des *Enfants terribles*, 's'étoile'; cependant, la voiture du poème reste dans le ciel pour devenir une constellation, au lieu de retourner à la terre; ce qui renforce notre suggestion que, malgré les images funèbres employées à propos de Paul dans le roman, sa syncope ne représente pas nécessairement une mort véritable.

véhicule qu'il est), sont, nous le savons, ce qu'il doit tâcher de ne pas laisser tomber.⁴

D'abord, la voiture roule: 'lentement sur le sol glacé (p. 20)'. La glace ressemble à la neige en ce que, comme celle-ci, elle possède la froideur associée par Cocteau à la mort,⁵ ce qui la lie à la poésie. Comme la neige aussi, c'est une des formes de l'eau, mais à la différence de la neige, elle n'est pas cristallisée, mais tout simplement figée. La poésie qui ne se remue plus, c'est le poème. La voiture suit peut-être la route du chef-d'œuvre fini que Paul, avec sa sœur, est en train de devenir.

Cependant, la glace en tant qu'eau gelée a une autre connotation chez Cocteau: celle de la glace au sens du miroir. Nous trouvons un jeu sur cet usage dans *Le Cap de Bonne-Espérance*, où, ayant parlé de la poésie, Cocteau associe la glace d'une armoire à des banquises et à d'autres images de la froideur:

et

là

dort

la profonde poésie

L'armoire à glace charriant des banquises

la petite esquimaude

qui rêve

en boule

aux nègres moites

elle y avait le nez

aplati

contre la vitre des Noël's tristes⁶

Cocteau n'aurait pas oublié ce double sens du mot *glace*, tellement à propos dans le cadre de sa mythologie personnelle; il serait donc possible de tenter une interprétation du sol glacé du voyage de Paul, ainsi que du miroir de Cocteau, comme une porte menant à l'au-delà.⁷ La prochaine fois que la route de la voiture est mentionnée, celle-ci a pénétré cette surface, et vole dans le royaume de la poésie représenté, par exemple un peu plus loin par la constellation *Dargelos*, car: 'La voiture continuait en plein ciel. On croisait des astres. Leurs éclairs imprégnaient les vitres dépolies, fouettées de courtes rafales ' (p. 23).

4 Voir *supra*, p. 36.

5 Voir *supra*, p. 55.

6 *Le Cap de Bonne-Espérance*, p. 30.

7 Voir aussi *supra*, pp. 16-18.

Paul est entré dans ce royaume, mais le contraire est aussi vrai; car sa propre pénétration par la boule de neige, et ainsi par la poésie sous forme de Dargelos, continue et s'approfondit dans le ciel, parmi les astres dont la lumière traverse les vitres de la voiture, c'est-à-dire du poète/véhicule. Ces vitres sont donc aussi des miroirs, au sens spécial de Cocteau; d'ailleurs, cette fois-ci elles marchent aussi inversement, en ce qu'elles permettent à la nuit d'envahir le poète. Nous verrons plus loin, ailleurs dans *Les Enfants terribles*, d'autres vitres qui jouent le rôle de miroirs;⁸ nous trouvons ici leur premier emploi comme tels. Cette connotation est renforcée par le fait qu'elles sont couvertes de givre (p. 23), autrement dit, d'une couche de glace.⁹

L'emploi du mot *imprégnaient* ajoute à l'idée de pénétration par *le sexe surnaturel de la beauté* personnifié par Dargelos. En effet, poète et inconnu pénètrent réciproquement l'un dans l'autre; 'endosmose, exosmose' comme l'explique Borgal;¹⁰ car: '[...] nous contenons des astres, [...] nous sommes une nébuleuse', dit Cocteau dans le *Journal d'un inconnu*.¹¹ L'extérieur décrit ici est vraiment un intérieur: la nuit du poète le pénètre; le poète est entouré de sa nuit profonde; au delà des vitres du moi superficiel se trouve un moi plus profond. Malgré la pénétration des éclairs, Paul ne franchira complètement ces vitres qui l'en sépare qu'en se décidant enfin d'avaler le poison.¹²

En dehors de la voiture, des pompiers passent. On les entend d'abord:

Soudain, deux notes plaintives se firent entendre. Elles devinrent déchirantes, humaines inhumaines, les vitres tremblèrent et le cyclone des pompiers passa. Par les zig-zags dessinés dans le givre, Gérard aperçut la base des édifices qui se suivaient et hurlaient, les échelles rouges, les hommes à casque d'or nichés comme des allégories. (p. 23)

Ce détail remonte, lui aussi aux souvenirs d'enfance de Cocteau, car dans *Portraits-souvenirs*, à un moment où l'auteur discute

⁸ Voir aussi *infra*, pp. 152; 259.

⁹ Les vitres givrées sont associées avec la poésie elle-même (*L'ange Heurtebise*) dans le *Journal d'un inconnu*, pp. 51-52: 'Ce qui s'échappait de moi [...] Cela givrait une vitre opaque, entrecroisait des lignes, des triangles rectangles, des hypthénuses, des diamètres.'

¹⁰ Voir *supra*, p. 6.

¹¹ *Journal d'un inconnu*, p. 31. Voir aussi *supra*, pp. 25-29.

¹² Nous insistons encore (voir *supra*, p. 109) sur une interprétation métaphorique possible de ce suicide.

spécifiquement des impressions qui lui en restent, on trouve un passage semblable:

Les rues traversées de plaintes, d'un carnaval funèbre de chars rouges, ventre à terre, d'échelles rouges, de lueurs rouges et d'hommes à casques d'or pareils à des allégories des flammèches qui pleuvent, de suie qui se change en crêpe suie et recouvre toutes les familles nobles de France.¹³

Dans ce dernier passage, nous retrouvons aussi l'image de la mort associée au feu — indication, et non pas la seule comme nous le verrons, que chez Cocteau les pompiers, eux-aussi, se lient dans sa mythologie à la poésie.

Evidemment, les pompiers des *Enfants terribles* appartiennent comme Dargelos à cette zone qui existe entre le ciel et la terre, car on entend des notes *humaines, inhumaines*. Ces pompiers *nichés*, aux casques qui ressembleraient à ceux des soldats de l'antiquité, suggèrent la Grèce ancienne, et ainsi tout ce qu'elle représente pour Cocteau.¹⁴ C'est aussi le devoir des pompiers parisiens de récupérer les cadavres des cours d'eau, ce qui les lie à deux aspects importants de la nuit poétique: l'eau et, encore une fois, la mort. Les échelles suggèrent *l'échelle de valeurs secrètes* de Cocteau,¹⁵ et la notion du poète qui descend dans sa nuit et en remonte. Il est clair, donc que les pompiers qui passent (eux aussi, nous devons le supposer *en plein ciel*) projettent sur les joues de Paul le reflet de ce qui est ailleurs représenté par le coup de la boule de neige.¹⁶

Cependant, il est possible aussi que l'auteur joue ici sur le deuxième sens du mot *pompier*, qui: 'Se dit des peintres ayant traité de manière conventionnelle des sujets artificiels et emphatiques'.¹⁷ Dans *Le Secret professionnel* Cocteau donne un sens même plus particulier à cet usage lorsqu'il parle des jeunes poètes maudits qui doivent contredire les maîtres qui les précèdent, ceux qui étaient les poètes maudits de leur propre époque:

¹³ *Portraits-souvenir*, p. 126.

¹⁴ Voir *supra*, p. 88; *infra*, p. 178.

¹⁵ Voir *supra*, p. 16.

¹⁶ Des dessins de Cocteau dans l'archive Picabia de la Bibliothèque Doucet montrent qu'à l'époque il attribuait au tuyau du pompier un sens franchement sexuel; par exemple 'Le Galant pompier', signé: 'à madame Eveline, respectueux souvenir de Jean Cocteau, 1921, no. 7.164.A11 (4). Il n'est donc pas impossible que cet aspect de la poésie soit toujours sous-entendu chez les pompiers des *Enfants terribles*.

¹⁷ *Le Petit Robert*.

Une naïveté de la jeunesse consiste à croire que certaines injustices ne peuvent plus se produire. Exemple: un Rimbaud, un Cézanne ne resteraient pas sans public, sans une milice internationale [...]. Oui certes, ceux-là ressuscitant (sic), ou leurs conséquences. L'injustice sera réparée sur leurs fils et petits-fils. Mais le nouveau Rimbaud, le nouveau Cézanne, le contradicteur, trouvera même accueil, même solitude. Rien ne change. Il fera sourire et hausser les épaules au parti de l'audace, par son audace même, trop différente. [...]

Les pompiers ne sont pas où on se l'imagine. Il ne faut pas les chercher sur d'autres planètes que la nôtre. Comment un Bonnat, un Saint-Saens, pleins de talent tous deux, pourraient-ils être pompiers? Les pompiers, les nôtres, doivent être Rimbaud, Mallarmé, Ducasse, Cézanne, et si vite, nous-mêmes.¹⁸

La possibilité existe donc que les pompiers qui passent soient aussi dans une certaine mesure des poètes précurseurs de Paul, ces maîtres dont il sera lui-même peut-être le contradicteur, qui sont déjà morts, et dont le véhicule se trouverait donc au ciel, comme la voiture étoilée de *Plain-chant*.¹⁹ En effet, dans le roman, nous voyons l'influence de certains autres écrivains sur Paul: de Mme de Ségur, par exemple (p. 129), de Saint-Simon (p. 82), et surtout de Baudelaire (pp. 82, 87, 96).²⁰ Lorsque Paul, beaucoup plus tard, 'courait les rues désertes, cherchant des filles qui ressemblaient au sonnet de Baudelaire' (p. 87), (sonnet qui, nous le savons, ressemble à son tour à la chambre et à Elisabeth),²¹ il est possible de voir aussi dans cette poursuite la connotation d'une recherche de la poésie, étroitement liée comme elle l'est à la sexualité, non pas là où elle existe pour lui, chez sa sœur et dans la chambre, mais dans le style d'un autre qu'il admire. Une telle recherche est normale dans le développement du poète, tel que Cocteau l'envisage, et non seulement pour pouvoir contredire; lorsque, finalement, il trouve sa propre voix, et devient original, il peut très bien employer ce qu'il a appris des autres, maintenant intériorisé et transformé dans sa nuit: 'Un artiste original ne peut pas

¹⁸ *Le Secret professionnel*, in *Le Rappel à l'ordre*, p. 183.

¹⁹ Voir *supra* p. 111 (note).

²⁰ Voir aussi Maclean, *passim*.

Nous voyons aussi l'influence sur Elisabeth de Poe (p. 124); et de Shakespeare: elle se lave les mains comme Lady MacBeth (p. 151); son rêve du fin du livre est lié au *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, et aussi à celui de Radiguet et de Cocteau lui-même (Paris, J.C Lattès Edition Spéciale, 1973). Voir *infra*, pp. 279–282.

Dans la chambre elle-même nous voyons qu'une 'intrigue de Racine se substituait aux machines que ce poète employa pour apporter et emporter les dieux des fêtes de Versailles' (pp. 104–105).

²¹ Voir *supra*, p. 32; *infra*, pp. 216–217.

copier. Il n'a donc qu'à copier pour être original'.²² Les œuvres des *pompieri* sont donc d'une valeur double: le jeune poète les contredit, le même poète, plus mûr, les copiera, sans perdre son originalité.

Il y a peut-être dans la phrase *nichés comme des allégories* un de ces *rappports saugrenus* qui sont au cœur de l'allégorie elle-même;²³ Cocteau, bien qu'il ne parle pas explicitement des statues, dans son emploi du mot *nichés*, les associe quand même au mot *allégorie* qui le suit. La poésie est donc deux fois invoquée, la statue et l'allégorie étant deux des idées-clé de la poésie selon Cocteau. Cette deuxième définition du mot *pompieri*, et le fait que l'auteur en parle nous indiquent que l'élément de la phrase où les statues sont ainsi implicites connote non seulement les statues grecques, mais aussi des statues de poètes dont la gloire est admise. Donc leur reflet, ou celui de leurs œuvres pénètre les vitres jusqu'à Paul, aussi bien que le reflet de l'avenir à réaliser qui sera sa propre poésie.

Ce qu'on entend (les *deux notes plaintives*), pendant que les pompiers passent, malgré le fait que le mot n'est pas employé, c'est leur sirène: Les Sirènes de la mythologie classique non seulement chantaient pour attirer des marins à un débarquement mortel, mais elles habitaient aux enfers, et chantaient aussi les chants de ce pays d'ombres, où elles accompagnaient les nouveaux morts.²⁴ Nous pouvons voir ici peut-être encore un jeu de mots caché, si nous nous rendons compte de la parenté des mots *pompier* et *pompes* (-funèbres) (le mot 'pompes' lui-même est employé un peu plus loin, évidemment pour la voiture des pompiers (p. 25)); le chant de cette sirène-ci attire Paul vers la route poétique mortelle, et est encore une préfiguration de son destin.

Pendant le passage des pompiers:

Le reflet rouge dansait sur le visage de Paul. Gérard crut qu'il s'animait. Après la dernière trombe, il redevint livide et c'est alors que Gérard remarqua que la main qu'il tenait était chaude. (p. 23)

Au niveau du deuxième sens de *pompieri*, la couleur qui semble animer Paul serait un reflet d'une poésie qui n'est pas la sienne. Cependant, malgré l'existence des influences, il n'y a pas d'inspiration

²² *Le Coq et l'arlequin*, in *Le Rappel à l'ordre*, p. 39.

²³ Voir *supra*, p. 54.

²⁴ *The Oxford Classical Dictionary*.

chez le vrai poète, mais seulement l'expiration de ce que 'les siècles accumulent en sa personne'²⁵ (y compris ces influences transformées). Cette expiration est sa propre poésie. Comme Dargelos et Elisabeth, qui sont tous les deux des aspects de sa nuit, Paul semble ici avoir *les joues en feu*. Nous voyons que la couleur rouge qui danse sur les joues de Paul est liée au feu dans deux sens: il y a les échelles rouges des pompiers qui éteignent les incendies, et aussi l'association avec *les joues en feu* de l'Ange Heurtebise et de l'œuvre de Radiguet.²⁶

Le feu est encore une métaphore de la poésie souvent employée par Cocteau. Dans *le Cap de Bonne-Espérance*, par exemple, nous le trouvons associé à l'ange:

**Un paysan de Bethléem
vers du secours détale à toutes jambes
car l'ange neuf messenger
s'élançe du grenier à foin
comme un début d'incendie²⁷**

Ce feu reflété à l'intérieur de la voiture, seulement sur les joues de Paul, est peut-être donc celui de la poésie des autres, ou de la beauté en général, mais, ce qui est plus important, celui aussi de sa propre poésie, par laquelle il a été profondément touché, vers laquelle il voyage, mais qui ne vient pas encore à la lumière.

Cocteau parle ailleurs du poète, consumé par sa dernière œuvre tout comme le Phénix par le feu: '[...] le poète meurt sans cesse et doit, pareil au Phénix, renaître de ses cendres [...]';²⁸ idée qu'il exprime parfois en parlant des *mues* du poète, par exemple dans l'"Après coup" du *Potomak*:

J'écrivais avec désordre. Au centre, nous nous aperçûmes que je muais, que j'écrivais dans une de ces crises où l'organisme change. Ainsi, plusieurs fois avant la mort on meurt [...]²⁹

Il y a donc encore une interprétation possible du reflet rouge sur le visage de Paul: qu'après la fausse mort causée par la boule de neige qui l'imprègne pour la première fois des grains de la poésie non-enfantine,

25 *Journal d'un inconnu*, p. 18.

26 Voir *supra*, p. 79.

27 *Le Cap de Bonne-Espérance*, p. 57.

28 *Le Cordon ombilical*, p. 10.

29 *Le Potomak*, p. 51.

il 'renaît' changé de ce qu'il a été auparavant; car ce n'est qu'après le passage des pompiers que Gérard remarque: 'que la main qu'il tenait était chaude' (p. 23).

Cependant, dans l'œuvre de Cocteau le feu se trouve le plus fréquemment associé à la glace (tout comme le reflet rouge passe à travers les vitres givrées). Les deux semblent représenter deux pôles de la poésie, mais qui connotent, tous les deux, la mort. Ils sont liés dans le poème de *Plain-chant*, cité *supra*, où ils évoquent la nature d'Elisabeth.³⁰ Ici, donc, dans l'image que nous discutons, la nature poétique d'Elisabeth, qui elle-même représente souvent une facette de la nuit poétique, est aussi préfigurée. Nous pouvons résumer nos conclusions au sujet de cette image des pompiers et des reflets rouges qui dansent sur le visage de Paul en disant qu'ils relient de plusieurs façons, qui remontent toutes au concept de Cocteau de la poésie, divers aspects de ce que Paul a déjà subi, de ce qu'il éprouve actuellement et de ce qui va lui arriver.

Suivant la découverte par Gérard de la *chaleur rassurante* de la main de Paul, le narrateur introduit pour la première fois un élément des plus importants de la vie des enfants, et surtout de Paul — le 'jeu':³¹

[...] cette chaleur rassurante lui permettait de jouer le jeu. Jeu est un terme fort inexact, mais c'est ainsi que Paul désignait la demi-conscience où les enfants se plongent; il y était passé maître. Il dominait l'espace et le temps; il amorçait des rêves, les combinait avec la réalité, savait vivre entre chien et loup [...]

Sans Paul, cette voiture eût été une voiture, cette neige de la neige, ces lanternes des lanternes, ce retour un retour. [...] [Gérard] avait appris à dormir éveillé un sommeil qui vous met hors d'atteinte et redonne aux objets leur véritable sens. Des drogues de L'Inde eussent moins agi sur ces enfants nerveux qu'une gomme ou qu'une porte-plume mâchés en cachette derrière leur pupitre. (pp. 23-24)

Il y a beaucoup de points communs entre le jeu et l'état poétique évoqué par Cocteau: amorcer des rêves, les combiner avec la réalité;

³⁰ Voir p. 73. La même association se trouve aussi, par exemple dans: 'L'Endroit et l'envers', *Vocabulaire, Plain-chant*, p. 102; et dans *Journal 1942-1945*, p. 653, où Cocteau parle de Rimbaud et de Mallarmé comme: '[...] deux monstres, l'un de feu, l'autre de gel, et dont la jeunesse n'arrive pas encore à se débarrasser.' (Ce qui les met dans la catégorie des *pompiers* que nous discutons aux pages 114-116).

³¹ Voir *supra*, pp. 38-39. Le jeu des enfants prend aussi d'autres formes que celle qui est décrite ici; nous les examinerons en suivant le développement de Paul et d'Elisabeth dans la chambre.

dominer l'espace et le temps; vivre entre chien et loup; dormir éveillé;³² redonner aux objets leur véritable sens;³³ selon Cocteau c'est précisément pour ces choses-ci que le poète est doué. Mais ce qu'il décrit ici, c'est: *la demi-conscience où les enfants se plongent*. C'est donc en premier lieu la manifestation de cette poésie naturelle que partagent tous les enfants: même le terme *jeu* nous en avertit; et si Cocteau lui-même ne situe pas toute la vie du frère et de la sœur dans l'enfance,³⁴ il est prêt à y situer le jeu:

LES ENFANTS TERRIBLES traitent de grandes personnes, des personnes de mon milieu. (Coutume de vivre avec des personnes beaucoup plus jeunes que soi.) Des articles, des lettres [...] m'apprirent que le livre était un livre sur l'enfance. Je le situe, moi, plus loin, dans une zone plus niaise, plus vague, plus décourageante, plus ténébreuse.

Le « jeu » s'y rattacherait davantage. C'est pourquoi je n'en parle guère, [...].³⁵

A ce jeu Paul est passé maître. Comme le dit Jacqueline Bruller-Dauxois: 'C'est comme s'ils [Paul et Elisabeth] avaient un « supplément » d'enfance.'³⁶ Le fait que Paul a plus de talent pour *partir* que ses camarades signale qu'il possède une nature poétique plus élevée, mais non pas qu'il soit déjà poète. Car, comme nous l'avons vu, la route du poète adulte est difficile, tandis que la poésie d'enfance est d'accès facile. Parlant surtout de sa propre peinture, Cocteau dit à ce sujet:

Il est clair que les enfants ont tous le génie de peindre entre 5 et 9 ans. Ensuite, cela se gâte. Ce qui les emportait les déporte, la magnifique désorganisation des lignes s'organise, la barbarie des couleurs s'embourgeoise. Bref, le génie de l'enfant se change en talent contestable à moins qu'il ne devienne un souvenir d'enfance dont la grande personne qu'il devient s'amuse [...].

[...] Rien n'est plus difficile que de préserver son enfance, son mystère, sa cruauté de fou [...]

³² Voir, par exemple *Opium*, p. 43, où Cocteau parle de 'ces sommeils dont la mort est l'apothéose'.

³³ Voir *Des Beaux-arts ... in Essai de critique indirecte*, p. 120: 'Nous pensons des formes, elles deviennent vivantes sur le papier ou sur la toile sans avoir aucun rapport avec les formes de la vie. Etre sensible à la vérité de ces formes, c'est comprendre l'art.'

³⁴ Néanmoins, il nous est clair qu'au début du roman Paul et Elisabeth sont toujours des enfants.

³⁵ *Opium*, p. 153.

³⁶ Bruller-Dauxois, Jacqueline, 'Cocteau et la drogue des *Enfants terribles*', in *Europe*, no. 495 (juillet 1970), p. 174.

Un écrivain qui se mêle de peindre dressera contre l'acte de peindre un arsenal de craintes et de scrupules qui l'empêcheront parfois de passer outre. A mi-chemin entre la première et la dernière enfance, il commettra sur la toile les erreurs de l'âge de raison. On remarquera ce mécanisme qui me pousse en avant et me tire en arrière, mouvement provoquant un équilibre déséquilibré auquel le déséquilibre serait préférable, mais que je n'arrive plus à vaincre ayant commencé à peindre trop tard.

La seule chose qui m'a décidé à permettre qu'on reproduise certains de mes tableaux, c'est qu'en fin de compte ils sortent de mes ténèbres où l'enfance doit avoir installé son règne une fois pour toutes. Ce règne piétine ma prudence avec une cruauté qu'on lui connaît. [...] Le mal que je me donne me sauve d'une liberté néfaste et me fait paraître-il, pendant l'acte de peindre, une figure d'idiot et de criminel. Cette figure de criminel vient sans doute de ce que le peintre poète essaye de tuer la mort et le vide.³⁷

Même plus grands que les enfants dont parle leur créateur dans ce passage, les habitants de la chambre commencent à perdre leur facilité d'accès à ce génie poétique; la route leur est barrée et ils ne peuvent plus partir. Cela leur arrive peu après le début de l'éveil sexuel de Paul et l'arrivée d'Agathe:

Le jeu tenait une place de moins en moins grande dans la vie d'Elisabeth et même dans celle de Paul. Gérard, absorbé par Elisabeth n'y jouait plus. Le frère et la sœur essayaient encore et s'agaçaient de n'y pouvoir parvenir. Ils ne *partaient* pas. Ils se sentaient distraits, dérangés au fil du rêve. En vérité, ils *partaient* ailleurs.³⁸ Rompus à l'exercice qui consiste à se projeter hors de soi, ils appelaient distraction l'étape nouvelle qui les enfonçait en eux-mêmes. Une intrigue de tragédie de Racine se substituait aux machines que ce poète employa pour apporter et emporter les dieux des fêtes de Versailles. Leurs fêtes s'en trouvaient toutes désorganisées. Descendre en soi demande une discipline dont ils étaient incapables. Ils n'y rencontraient que ténèbres, fantômes de sentiments. « Zut! zut! » criait Paul d'une voix courroucée. Chacun levait la tête. Paul enrageait de ne pouvoir partir chez les ombres. Ce « zut! » exprimait sa mauvaise humeur d'avoir été interrompu au bord du jeu par le souvenir d'un geste d'Agathe. (pp. 104–105)

³⁷ Document des archives de Milly-La-Forêt, classé sous 'MS, sujets divers H– Z', dossier: 'Oxford', et sur lequel Cocteau a écrit: '[...] voilà un texte qui n'a paru qu'en allemand [...]', pp. 1–2.

³⁸ Presque les mêmes mots paraissent dans *Le Cap de Bonne-Espérance* (p. 33): 'Car je vous trompe mes belles strophes

pour
courir éveiller
ailleurs'

Borgal (1, p. 21) associe cet *ailleurs* à l'inconnu, domaine de la poésie.

L'effet du jeu est de se projeter *hors de soi*, tandis que le poète mûr s'enfonce dans ses propres ténèbres; discipline impossible pour Paul et Elisabeth au stade où ils sont à ce moment-là. Préoccupés, ils sont aussi incapables de se projeter hors de cette préoccupation que de découvrir en eux-mêmes sa cause. Sans s'en rendre compte, ils deviennent de plus en plus des personnages de quelque *tragédie de Racine* qui remplace cette vie plus simple où des miracles se produisaient toujours pour leur éviter un mal quelconque (pp. 39–40).

Pour en revenir à la voiture, il est suggéré plus loin dans l'histoire que Paul lui-même ne joue pas pendant l'épisode des pompiers; car bien que Gérard s'interroge sur ce point (p. 24) il semble être nié à la page 32; lorsque Gérard pense à: '[...] la syncope, à la vérité de cette syncope, à une syncope pour grandes personnes et aux suites qu'elle risquait d'avoir' l'auteur nous indique que le jeu est quelque chose d'autre que l'état de demi-conscience où se trouve son ami (devenu avec l'intervention du censeur et plus tard du médecin aussi une affaire de *grandes personnes*). Même plus tôt, la question est mise en doute:

Joue-t-il le jeu?

Gérard ne s'illusionnait pas. Le jeu, joué par Paul était bien autre chose. Des pompes qui passent ne pourraient l'en distraire. (pp. 24–25)³⁹

Le jeu est donc différent aussi du *rêve* qui est le voyage en voiture à travers le ciel. *Des pompes qui passent*, si ce sont comme nous le suggérons de la vraie poésie, *ne pourraient l'en distraire* [du jeu] parce que la vraie poésie existe à un niveau qui est différent de celui du jeu. Il est même possible que le jeu se lie à la paresse de Paul, à sa nature tiède (p. 65). Autrement dit, le jeu est une manifestation de ce qui reste de l'enfance de Paul, ou, plus tard, le désir de retourner à ce *Paradis perdu* baudelairien⁴⁰ au lieu de poursuivre la route poétique qui est, paradoxalement, elle-même un retour à l'enfance, mais à une enfance qui n'est plus confortable, qui n'est plus rassurante, et qui exige une descente en soi-même.

Le jeu des enfants du roman se joue selon une décision consciente de la part du joueur. C'est un 'état provoqué', pour

³⁹ Passage ambigu: voir p. 169 du roman, où Paul se rappelle *le jeu* de la voiture. Une telle équivoque s'expliquerait si, à un certain niveau, Gérard n'est qu'encore un aspect du psychisme Paul-Elisabeth. Voir *infra*, pp. 130–131.

⁴⁰ Voir Maclean, p. 58 et *infra*, pp. 189–190; 215–218.

employer le terme de Bruller-Dauxois.⁴¹ Par contre, le poète mûr est en proie aux dieux ou à l'ange. Dans le *Journal d'un inconnu* Cocteau nous explique le développement du poète débutant:

Jusqu'à l'âge de vingt ans, j'estimais qu'un poète peut suivre sa fantaisie. J'en obtins de la sottise. La douche m'attendait au bout, et froide. Car si l'invisible nous adopte comme véhicule, il nous oblige à faire nos classes, ce que la jeunesse admet le moins. Elle vise l'immédiat et la réussite. De nombreuses années après la douche me furent inclémentes. L'âge seul nous renseigne. L'orgueil de la jeunesse nous empêche de comprendre cette école de domestiques, ce maître qui ne nous laisse libres que de jouer les Mascarille. Escapades dont il nous corrige à coups de bâton.⁴²

Entre le coup de la boule de neige et la fin de l'histoire, Paul, ayant quitté le Condorcet, s'inscrit sans le savoir dans une école beaucoup plus exigeante. Quand les adolescents perdent le pouvoir de jouer le jeu, et que Paul se trouve face au problème de sa sexualité et de sa nature profonde, il a peut-être environ dix-huit ans (pp. 76, 89).⁴³ Au moment où il prend le poison il n'aura pas donc encore l'âge de Cocteau quand il commença de prendre la poésie au sérieux.⁴⁴ Cependant, malgré le fait que les suites d'événements dans les cas de Cocteau et de Paul ne partagent pas une chronologie identique, nous y trouvons assez de similarités pour pouvoir conclure qu'elles renvoient peut-être aux mêmes phénomènes.

La 'drogue naturelle' (p. 103) de Paul et d'Elisabeth ne les quitte pas, parce que c'est en fait ce qui les différencie des autres, les doue de la capacité de porter finalement le manteau du vrai poète, de partir vraiment 'ailleurs';⁴⁵ c'est l'équivalent, en quelque sorte, du Génie de la chambre. Cependant, à mesure que les enfants grandissent, elle change de nature:⁴⁶

Les drogues procèdent par périodes et changent le décor. Ce changement de décor, ces différents stades d'un cycle de phénomènes, ne se produisent pas d'un seul coup. Le passage est insensible et provoque une zone intermédiaire de désarroi. Les choses se meuvent à contresens pour former de nouveaux dessins. (p. 104)

⁴¹ Bruller-Dauxois, p. 174.

⁴² *Journal d'un inconnu*, pp. 133-134.

⁴³ L'âge de Paul à ce moment est en effet problématique, ce qui est discuté *infra*, p. 186.

⁴⁴ En 1913, lorsqu'il commença *Le Potomak*: donc, à vingt-quatre ans.

⁴⁵ Voir pp. 174-177 du roman, et *infra*, pp. 305-306.

⁴⁶ Tout comme le Génie lui-même; voir Maclean p. 74.

C'est le désarroi provoqué par le stade de l'adolescence, *zone intermédiaire*, face à son amour hétérosexuel pour Agathe, qui causera chez Paul la disparition de la capacité de jouer.

Nous voyons évidemment, pendant tout le développement du roman, deux facettes du développement de Paul: l'enfance qu'il quitte, représentée par la première étape du jeu, et la poésie et la mort qui croissent fatalement en lui et qu'il est entraîné petit à petit à rejoindre: les images funèbres, son somnambulisme. La grande difficulté (qui est peut-être la raison de la confusion de Cocteau à ce sujet), c'est que le jeu lui-même est associé à la mort, par exemple à la page 92, où nous lisons: 'Paul, embaumé, prêt à *partir*, écoutait ces injures neuves [...]'. Comme nous le savons, selon Cocteau la mort est ce qui se trouve au fond du poète; cependant Paul et Elisabeth sont incapables de *descendre en soi*. Cette contradiction s'explique en premier lieu par le fait que nulle part dans le roman Paul et Elisabeth ne semblent se rendre compte de la nature funèbre des activités de celui-là; c'est toujours le narrateur qui en parle. Les enfants eux-mêmes restent donc toujours innocents de cette mort qu'ils contiennent et qui les entoure. Deuxièmement elle s'explique par la grande probabilité que le jeu des *Enfants terribles* est basé sur les expériences de Cocteau avec l'opium, c'est-à-dire sur ce que le poète adulte désintoxiqué (conscient, lui, de cette mort) a très récemment employé pour pouvoir *partir*.⁴⁷

Marie Maclean voit dans le jeu non seulement l'emploi de l'opium, la drogue préférée de Cocteau, mais aussi des parallèles dans le roman entier aux descriptions baudelairiennes des effets du haschisch. Après avoir cité de la page 24 du roman,⁴⁸ elle dit:

'Baudelaire describes an identical process of self-intoxication when he discusses Rousseau's work, summing up acutely "Jean-Jacques s'était enivré sans haschisch."

This is the first intimation of the deliberate parallel drawn throughout *Les Enfants terribles* between the *game* and actual drug addiction. As Gérard takes the half-conscious Paul home, he is drawn into a "zone d'extase": the taxi-ride becomes a mythical "voyage" endowed with the intimations of an opium dream, the everyday is transformed [...].⁴⁹

Plus loin, Maclean cite de la page 35 du roman:

47 Une analyse des 'composantes du jeu de l'opium' dans *Les Enfants terribles* se trouve dans Magnan 2, *Cahiers* 8, pp. 166-168.

48 Voir *supra* p. 118: '[...] il avait appris à dormir éveillé ... leur pupitre'

49 Maclean, pp. 67-68.

[...] dans le dialogue fraternel, *être parti* signifiait l'état provoqué par le jeu; on disait: *je vais partir, je pars, je suis parti*. Déranger le joueur parti constituait une faute sans excuse.

Maclean continue:

Here we have the classic metaphor for the influence of drugs of which the best known expression is probably "take a trip". Baudelaire endows the image with his customary felicity of expression in his account of a haschisch "trip":

Vous êtes maintenant suffisamment lesté pour un long et singulier voyage. Le vapeur a sifflé, la voilure est orientée, et vous avez sur les voyageurs ordinaires ce curieux avantage d'ignorer où vous allez. Vous l'avez voulu; vive la fatalité.

Such a departure, such a vessel, and such a journey recur in many guises throughout *Les Enfants terribles*.⁵⁰

Que les parallèles dont parle Maclean existent est indisputable; comme elle le signale elle-même, Baudelaire 'was one of the "Muses de la Bibliothèque" of Cocteau from early youth',⁵¹ et son influence est visible dans le roman.⁵² En outre, si nous examinons certains passages d'*Opium*, nous voyons que des aspects de l'expérience vécue par celui qui fume la drogue de ce nom ressemblent beaucoup, non seulement au jeu, mais aussi à la vie et même à la nature des enfants du roman et à la maladie de Paul. Nous trouvons, par exemple:

Il faudrait en finir avec la légende des visions de l'opium. L'opium alimente un demi-rêve. Il endort le sensible, exalte le cœur et allège l'esprit.

[...] Son seul défaut est de rendre malade à la longue.⁵³

Lorsque l'opiomane entre dans cet état de demi-rêve, comme les enfants du roman il *part*:

Le fumeur monte lentement comme une montgolfière, lentement se retourne et retombe lentement sur une lune morte dont la faible attraction l'empêche de repartir.⁵⁴

50 Maclean, p. 70.

51 Maclean, p. 58, note.

52 *ibid.*, *passim*.

53 *Opium*, p. 89.

54 *ibid.*, p. 127.

L'opiomane partage aussi la nature asociale des habitants de la chambre:

Sous l'opium, on se délecte d'un Roussel et on ne cherche pas à faire partager cette joie. L'opium nous désocialise et nous éloigne de la communauté.⁵⁵

Comme eux aussi, c'est une créature nocturne:

Les nerveux (normaux) s'éteignent le soir. Les nerveux (opiomanes) s'allument le soir.⁵⁶

Comme le sont Paul et Elisabeth de nature, l'opiomane est parfois un chef-d'œuvre:

Il arrive au fumeur d'être un chef-d'œuvre. Un chef-d'œuvre qui ne se discute pas. Chef-d'œuvre parfait, parce que fugitif, sans forme et sans juges.⁵⁷

Cocteau lie les effets d'opium spécifiquement au *type néfaste* de Paul lui-même:

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

Par exemple un type d'esprit sera flairé, recherché, apparenté à travers les siècles et les arts, contre toute apparence, et hantera cette sexualité transcendante comme un type humain, à travers les sexes et les milieux sociaux les plus disparates, hantera la sexualité inculte (*Dargelos, Agathe, les stars, les boxeurs de la chambre de Paul*).⁵⁸

Dans la *Lettre à Maritain* nous trouvons des mots qui suggèrent que le fumeur et le joueur du jeu sont presque identiques:

Nous devenons des pieds à la tête un mensonge. Nous nous momifions; l'usine s'endort [...]

Les peintres napolitains décorent une chambre d'hôtel en trompe-l'œil; l'opium est peintre en trompe-l'esprit. Il en couvre les murs de la chambre où je fume, tous à mon avantage. [...] L'opium est quiétude. Du moment que l'inquiétude s'en mêle, on est perdu.⁵⁹

55 *ibid.*, p. 161.

56 *ibid.*, p. 91.

57 *ibid.*, p. 95.

58 *ibid.*, p. 104.

59 *Lettre à Maritain*, p. 35.

Ici, non seulement nous retrouvons l'image de l'embaumement, mais aussi une description de la chambre de Cocteau fumeur qui évoque la chambre des *Enfants terribles* elle-même; ce qui suggère encore que, non seulement les moments où ils *partent*, mais la vie entière des enfants est semblable à un rêve d'opium. Cela est explicitement corroboré dans le texte du roman, à la page 74, au moment où la chambre *prend le large* et que ses dangers augmentent: 'Dans le monde singulier des enfants, on pouvait faire la planche et aller vite. Semblable à celle de l'opium, la lenteur y devenait aussi périlleuse qu'un record de vitesse.'⁶⁰

Il ne devrait pas nous surprendre, alors, qu'on ait interprété le roman entier, et le jeu en particulier, comme ayant la signification secrète du rêve d'opium: signification probablement véritable, à un certain niveau d'interprétation, et même prévisible, étant donné la situation de Cocteau au moment de le rédiger. En fait, l'absence de l'expérience de la drogue serait incompréhensible du point de vue du roman en tant qu'autoportrait 'instantané' — qui révèle l'auteur tel qu'il est au moment d'écrire. Cependant, cet autoportrait comprend aussi dans une large mesure des expériences du poète d'un passé moins récent. Nous devons donc insister sur d'autres évidences textuelles des *Enfants terribles*, où le narrateur renforce sans cesse l'idée que les enfants possèdent une *drogue naturelle*, et que des *drogues de l'Inde eussent moins agi sur ces enfants [...]*.⁶¹ En outre, dans *Opium*, Cocteau parle aussi de l'utilisation de cette drogue par le poète pour retrouver l'état poétique des enfants que l'adulte a oublié:

Tous les enfants ont un pouvoir féérique de se changer en ce qu'ils veulent. Les poètes en qui l'enfance se prolonge souffrent beaucoup de perdre ce pouvoir. Sans doute est-ce une des raisons qui poussent le poète à employer l'opium.⁶²

L'opium semble donc être une substance capable de rendre à Cocteau, adulte, une approximation de ces pouvoirs enfantins perdus. Il suggère aussi dans le premier chapitre des *Enfants terribles* que les adultes oublient ce que c'est d'être enfant:

⁶⁰ Voir aussi *infra*, p. 185.

⁶¹ Evidemment l'opium serait surtout une drogue de Chine. Néanmoins la comparaison reste significative.

⁶² *Opium*, p. 96. Voir aussi *supra*, pp. 47–49.

Instincts animaux, végétaux, dont il est difficile de surprendre l'exercice, parce que la mémoire ne les conserve pas plus que le souvenir de certaines douleurs et que les enfants se taisent à l'approche des grandes personnes. (p. 8)

Si Cocteau, dans son rôle de narrateur, base sa description sur sa propre expérience en tant qu'adulte, ce qui semble probable, il serait normal que dans le roman il emploie pour évoquer le pouvoir poétique de l'enfance ce qu'il a lui-même éprouvé en employant la drogue qui semble lui donner l'expérience la plus proche. Des aspects de l'expérience de l'opium se transféreraient donc en même temps au jeu des enfants, ainsi que la conscience chez le poète désintoxiqué de la présence en lui-même de la mort. Dans *Opium*, les associations que fait Cocteau de la drogue avec la mort sont contradictoires; d'une part, il en rejette tout danger mortel: Si vous entendez dire: « X... s'est tué en fumant de l'opium », sachez que c'est impossible, que cette mort cache autre chose.⁶³ D'autre part il atteste:

Dans l'opium, ce qui mène l'organisme à la mort est d'ordre euphorique. Les tortures proviennent d'un retour à rebrousse-poil vers la vie. Tout un printemps affole les veines, charriant glaces et laves de feu.

Je conseille au malade sevré depuis huit jours d'enfouir sa tête dans son bras, de coller l'oreille contre ce bras, et d'attendre. Débâcle, émeutes, usines qui sautent, armées en fuite, déluge, l'oreille écoute toute une apocalypse de la nuit étoilée du corps humain.⁶⁴

Ce dernier paragraphe, où il parle du désintoxiqué, nous rappelle le passage des *Enfants terribles* où Elisabeth colle sa propre oreille contre le bras de Paul (p. 40),⁶⁵ ce qui suggère un lien non pas avec l'euphorie mais avec la désintoxication; cependant, ce qui nous importe pour le moment dans le passage d'*Opium*, c'est que la drogue, tout en menant le fumeur vers la mort, le rend inconscient de ce fait. Les enfants de la chambre, eux, restent ignorants du côté funeste des préparations de Paul pour partir; de plus, comme nous l'avons indiqué, étant incapables de reconnaître ce qu'impliquent le buste et le miroir ils jouent là aussi avec l'idée de la mort.⁶⁶ Il est probable, certes, qu'il y a dans cette inconscience de la mort un reflet de l'euphorie du fumeur, mais il est aussi possible d'y voir encore une fois une simple incapacité

⁶³ *Opium*, p. 27.

⁶⁴ *ibid.*, p. 19.

⁶⁵ Voir *infra*, pp. 155–156.

⁶⁶ Voir *supra*, p. 10.

enfantine d'envisager la cessation de la vie. Une telle incompréhension est indiquée par le narrateur qui décrit l'irréalité pour Gérard, dans la voiture, de la notion de la mort de Paul:

En face d'un danger de cet ordre, l'enfance se partage entre deux extrêmes. Ne soupçonnant pas la profondeur où s'ancre la vie et ses puissantes ressources, elle imagine tout de suite le pire; mais ce pire ne lui semble guère réel à cause de l'impossibilité où elle se trouve d'envisager la mort. (pp. 20-21)

Paul est, semble-t-il, toujours en syncope pendant la traversée des pompiers. Le point de vue dont le récit de ce voyage est présenté est celui de Gérard, comme c'est le cas souvent dans le roman. Adeptes du jeu seulement à cause de l'initiation conférée par Paul, incapables de le jouer sans lui, donc moins 'poétique' que son ami, c'est Gérard qui éprouve *l'étape fabuleuse*; lui qui est réveillé par Elisabeth lorsqu'ils arrivent à l'appartement (p. 31).

En parlant de Gérard et aussi de Michaël, Jane P. Kaplan dit:

These young men are, practically speaking, without any personality [...] Cocteau uses both as devices to advance the plot. Their passive presence is purely mechanical.⁶⁷

— ce qui n'est certainement pas vrai dans le cas de Gérard, dont le rôle est complexe et quelquefois actif.

Il est très vraisemblable que Gérard est basé partiellement sur Christian Bérard, qui à l'époque de la rédaction des *Enfants terribles* rendait visite aux Bourgoingt et tenait le rôle d'observateur du frère et de la sœur.⁶⁸ Comme les Bourgoingt, néanmoins, Bérard ne servirait que de *prétexte* au personnage du roman. Maclean y voit Gérard de Nerval à cause du suicide de celui-ci.⁶⁹ C'est Brosse, cependant, qui décrit Gérard comme 'l'autre incarnation du romancier'.⁷⁰ Son argument se base sur la relation de Cocteau lui-même avec son frère et sa sœur aînés:

[...] le point de départ: l'intimité entre la grande sœur et le grand frère, telle que l'imagine le « petit dernier ». Ce que

⁶⁷ Kaplan, p. 98.

⁶⁸ Hugo et Mouton in Bourgoingt, p. 56, nous signalent la ressemblance entre les visites de Christian Bérard aux Bourgoingt (visites qu'il racontait le lendemain à Cocteau à l'époque des *Enfants terribles*), et celles de Gérard à Paul et Elisabeth.

⁶⁹ *op. cit.*, p. 67.

⁷⁰ Brosse, p. 94.

nous devons nous demander maintenant, c'est ce qu'en a fait Cocteau, quels développements il a donnés à cette situation originelle. Par une singulière malice du sort, la plupart des lecteurs ont vu [dans le roman] ce qu'il n'avait pas voulu y mettre, mais qui, à son insu, est bien là, sous-jacent, l'inceste fraternel.

Paul est le frère aîné [de Cocteau] dans sa relation avec sa sœur, tandis que Jean est Gérard, le spectateur médusé de leurs ébats, auxquels il est trop petit pour participer. Si, dans le roman, Gérard et Paul ont même âge, sont camarades, c'est là une réalisation du désir: Jean aurait bien voulu pouvoir être le confident de son frère, ce que la différence d'âge rendait impossible; rappelons d'ailleurs que Gérard (Jean) aime Paul, un peu de la même manière que Paul aime Dargelos. Mais, dès le moment où apparaît Dargelos, Jean, introduisant entre le frère et la sœur son aventure personnelle, s'identifie à Paul. En conséquence, l'auteur est personnifié par deux personnages exprimant deux possibilités différentes du moi: Gérard, le spectateur du jeu, et qui y reste, bien malgré lui, extérieur, Gérard qui aime Paul, puis son double féminin Elisabeth — comme Paul aime Dargelos, puis son double féminin, Agathe —, accomplissant ainsi passivement son destin, échappant de ce fait aux dangers auxquels s'exposent, auxquels succombent le frère et la sœur, mais tombant alors dans la banalité du réel, cette banalité que refuse, qu'évite comme d'instinct Paul, l'autre possibilité imaginaire du romancier, Paul qui est, lui, spectacle pour Elisabeth, comme pour Gérard, qui est donc précisément ce que l'auteur ne peut pas être — du fait même qu'il est l'auteur, et donc le spectateur, mais ce qu'il voudrait être, ce qu'il aurait voulu être.⁷¹

Il est bien possible que l'origine de ce personnage remonte à la situation familiale du petit Jean Cocteau. La possibilité existe quand même que Gérard, orphelin comme tous les 'enfants' du roman, soit en quelque sorte un double de Paul. Une identification de Gérard avec Cocteau lui-même lierait celui-là au personnage masculin principal (ainsi qu'à Elisabeth et à Dargelos); l'indication la plus nette d'une telle identification est qu'il habite rue Laffitte (p. 31): nom qui résonne de l'écho des Maisons-Laffitte de l'enfance de l'auteur.⁷² En outre, si Paul, Elisabeth et Dargelos, tous d'une manière ou d'une autre des 'habitants' de la chambre, sont identifiables comme des aspects du psychisme du poète avec lequel cette chambre peut elle-même être identifiée, il serait vraisemblable que Gérard, qui y habite de plus en plus, en soit un aspect aussi. Pour le moment, nous l'identifions provisoirement comme tel et examinerons son rôle en détail à

⁷¹ *ibid.*, pp. 93–94.

⁷² Voir *Portraits-souvenir* ..., p. 126. Cette identification est discutée *infra*, pp. 138–139.

plusieurs reprises dans les pages qui suivent, où il sera lié à d'autres fils de la *dentelle des Enfants terribles*.

Les *profanes* qui envahissent la cité pendant que Paul *gît* par terre sont prévenus par Gérard (p. 15). Pendant l'interrogation qui suit, c'est Gérard aussi qui maudit Dargelos et se range du côté du 'bon sens' des adultes, Paul qui insiste, tout en tâchant de l'expliquer raisonnablement, sur la pureté de la boule qui l'a frappé. Dargelos, comme toujours, reste indifférent:

Monsieur, monsieur, dit alors l'élève qui répondait au nom de Gérard, il avait entouré une pierre avec de la neige. [...]

Le malade vit que Dargelos haussait les épaules.

— Gérard est fou, dit-il. Tu es fou. Cette boule de neige était une boule de neige. Je courais, j'ai dû avoir une congestion. (pp. 17-18)

Non seulement Gérard essaie de trouver une explication convaincante de la blessure grave de Paul, mais il assume des responsabilités propres à un adulte en se chargeant du transport du malade chez lui (p. 19). Il est tellement soucieux de Paul que, dans la voiture, par cette nuit de neige, il 'enveloppait son condisciple avec son propre cache-nez de laine et sa pèlerine [...]' (*ibid.*). Nous apprenons que cela n'est pas un incident isolé, mais son rôle dans la vie: 'Maintenant, il retrouvait le rythme de l'habitude, il veillait Paul; c'était son poste' (pp. 21-22).

A ces aspects du caractère de Gérard, établis dès son 'entrée en scène': l'esprit presque d'adulte (responsable et rationnel), et le souci de Paul, s'ajoute le fait que, comme nous l'avons remarqué, c'est lui qui entre dans la *zone d'extase* dans la voiture, zone qui est liée surtout aux expériences de Paul; ce qui renforce notre thèse que c'est encore un aspect du psychisme du poète. En outre, si le véhicule qui est la voiture peut être interprété comme le véhicule/poète,⁷³ il s'en suivrait que les deux voyageurs, et non seulement Paul, en seraient des aspects de la personnalité. Voilà peut-être pourquoi c'est la présence de Paul qui rend possible tout le rêve de la voiture ('Sans Paul, cette voiture eût été une voiture [...]' p. 24.). Gérard observerait ce qui se reflète sur les joues de Paul en tant qu'une partie de cette personnalité. Le rêve de Gérard deviendrait donc le rêve du poète, duquel seul un aspect serait conscient du songe, et ensemble les deux garçons seraient une sorte de personnification de l'état de demi-conscience.

⁷³ Voir *supra*, p. 111.

Il est déjà clair que si Gérard est un aspect nouveau du psychisme du poète il est souvent le représentant du bon sens quotidien. Comme dans l'univers de Cocteau les règles de l'inconnu contredisent celles de ce monde, celui qui se met du côté de celles-ci est, en effet, contre l'inconnu, ce que nous voyons dans l'attitude de Gérard envers Dargelos, qui résume dans sa personne tout le danger de la poésie:

[...] s'il aimait Paul comme Paul aimait Dargelos, le prestige de Paul aux yeux de Gérard était sa faiblesse. Puisque Paul tenait son regard fixé sur le feu d'un Dargelos, Gérard, fort et juste, le surveillerait, l'épierait, le protégerait, empêcherait qu'il ne s'y brûlât. (p. 21)

Paul vaincu par Dargelos, Paul victime de Dargelos, n'était pas le Paul dont Gérard était l'esclave. (p. 31)

L'aspect de la poésie qui est Dargelos comprend, comme nous le savons, le désir homosexuel. Milorad nous montre l'ambivalence du poète, mais ne voit là-dedans que le désir de se justifier devant le grand public:

Le narrateur du *Livre blanc* voit ses camarades passer normalement à l'hétérosexualité, tandis que lui-même, au fond, reste homosexuel. Il contraint sa nature à les imiter. Ici, il convient de lire parallèlement *Le Livre blanc* et *Portraits-Souvenir*: épisodes Alice de Pibrac et *Eldorado*. L'on constate que si, dans *Le Livre blanc*, l'auteur insiste sur son peu de vocation pour les amours hétérosexuelles, dans *Portraits-Souvenir*, livre signé, il les présentera comme lui étant naturelles. Même jeu pour ses amours avec Madeleine Carlier. En effet, l'imitation de ses camarades entraîne Jean, à cette époque, dans quelques liaisons féminines, dont sa biographie nous a conservé quelques traces [...].

Après ces vaines tentatives de normalisation, le narrateur du *Livre blanc* passe définitivement à l'homosexualité. A cet égard, le *Cahier intime* de 1936 comporte un petit paragraphe capital pour comprendre tout le destin de Jean Cocteau: « Je suis resté un enfant. Que dis-je? Je suis devenu un enfant. A dix-huit ans j'étais un homme ridicule. (Les femmes. Mad. Carlier.) » [...] l'énigmatique page de faux titre d'un exemplaire personnel de l'auteur du *Grand Ecart* (1923), reproduite dans l'*Album Cocteau* des Editions Tchou, est révélatrice: après avoir donné les clés des personnages de ce roman qui raconte un essai malheureux de normalisation sexuelle, le poète a, en marge, ce « cri écrit », inattendu et déchirant: « Dargelos, au secours! Ils m'ont blessé à mort », indiquant la même régression à l'homosexualité infantine (Dargelos) que dans le paragraphe ci-dessus du *Cahier intime*, à la suite d'une menace de

castration (« ils m'ont blessé à mort ») propre, pour Jean, aux amours normales.⁷⁴

Par contre, Borgal démontre que loin d'être entraîné à contrecœur dans des liaisons hétérosexuelles, Cocteau avait pour quelques-unes des femmes en question un amour qui semble avoir été authentique, y compris celui avec Nathalie Paley, qui ne commença que bien après la rédaction des *Enfants terribles*. Avec elle, comme avec d'autres il voulait fonder un foyer.⁷⁵ Borgal montre aussi que chez Cocteau l'activité homosexuelle ne commença peut-être qu'à environ trente ans, fait que maints critiques choisissent de passer sous silence.⁷⁶ Dans ce cas, la sexualité du poète fut beaucoup plus équivoque que sa réputation ne le suggère; ce qui ne veut pas dire que l'homosexualité n'y fût pas la tendance dominante (il y a trop d'évidences du contraire pour pouvoir le nier), mais tout simplement que ses amours hétérosexuels ne furent pas complètement un masque mis pour tromper les autres, aussi bien que lui-même. Cependant, c'est à l'époque des *Enfants terribles* que Cocteau écrit dans *Opium* le suivant, cité *supra*, mais qu'il est nécessaire de répéter ici:

L'art naît du coït entre l'élément mâle et l'élément femelle qui nous composent tous, plus équilibrés chez l'artiste que chez les autres hommes. Il résulte d'une sorte d'inceste, d'amour de soi avec soi; de parthénogenèse. C'est ce qui rend le mariage si dangereux chez les artistes, pour lesquels il représente un pléonasme, un effort de monstre vers la norme. Le signe du « triste sire » qui étoile tant de génies, vient de ce que l'instinct de création, satisfait par ailleurs, laisse le plaisir sexuel libre de s'exercer dans le pur domaine de l'esthétique et le porte aussi vers des formes infécondes.⁷⁷

Nous voyons, donc l'impasse du poète: D'un côté, il y a la menace de l'homosexualité (menace sociale et du point de vue de cette société, morale; menace aussi au désir du foyer) et d'autres aspects de l'inconscient transformés en poésie, c'est-à-dire, de ceux qui résultent des fouilles dans la *nuit*, où rôde la mort; de l'autre, il y a la menace de la normalisation qui risquerait peut-être de détruire ce qui rend cette nuit exceptionnelle, donc poétique.⁷⁸ Dans le roman, nous

⁷⁴ *Cahiers* 8, pp. 125–126. Milorad se réfère à: Chanel, Pierre, *Album Cocteau*, Paris, Tchou, 1970, p. 59.

⁷⁵ Voir *supra*, pp. 71–72.

⁷⁶ Borgal 2, pp. 183–206. Voir *supra*, *loc. cit.*

⁷⁷ *Opium*, pp. 112–113. Voir aussi *supra*, p. xii.

⁷⁸ Voir *infra*, pp. 218; 224–225. Néanmoins, il est intéressant que Cocteau, à l'époque où il poursuivait des femmes, jetait des violettes aux chanteuses d'un café-chantant (*Portraits-*

trouvons dans les deux êtres doubles, Dargelos/Athalie et Agathe/Athalie, l'image de ces deux menaces contradictoires. Dans le *Cri écrit* cité par Milorad il y a l'évidence du rôle protecteur de Dargelos lui-même: ce qu'il protège dans *Les Enfants terribles* n'est pas le poète (pour qui il est mortel), mais sa poésie, ce qui le rend exceptionnel; l'existence de la photo de Dargelos internalisée dans le trésor, et celle d'Elisabeth, dans son rôle de mère et lorsqu'elle est habitée par le Génie de la chambre,⁷⁹ bloquent ensemble toute tentative de normalité, de banalité.

Gérard, par contre, pourrait être vu comme une partie raisonnable du poète qui tient sa distance et s'observe. Il serait aussi l'instinct de conservation du poète en tant qu'homme et, ce qui est très important, le reflet d'un Paul qui aurait pu exister, si le cours de sa vie avait été autre. Un des rôles de Gérard serait donc de représenter l'aspect normalisation/foyer du poète. Il a lui-même, comme l'observe Brosse, un développement assez normal.⁸⁰

Gérard n'a pas, sans Paul, plus de talent pour le jeu que n'importe quel enfant. Lorsqu'il passe du stade homosexuel enfantin au stade hétérosexuel, en transférant à Elisabeth son amour pour Paul (p. 61), il n'y a pas (du moins à un niveau plus superficiel du roman, où aucun lien de parenté n'existe) ce danger de l'inceste fraternel qui, chez Paul, semble être lié aussi au complexe d'Œdipe dans le personnage sœur/mère. Gérard accepte, sans joie mais aussi sans y résister, un mariage arrangé (p. 148) (donc qui est, d'un certain point de vue, le comble du bourgeois), et passe de la chambre à l'extérieur pour trouver peut-être, comme la plupart des gens 'un bonheur médiocre' (p. 155).

Il sert aussi de lien entre le monde clos de la chambre et le monde extérieur. C'est lui qui suggère à son oncle qu'il emmène les enfants de la chambre au bord de la mer (p. 62), et qui présente Elisabeth à la couturière (p. 94), chez qui elle travaillera et rencontrera Agathe. Au début du roman, bien qu'il soit évident qu'il connaît de longue date le style de la chambre et de Paul et d'Elisabeth (pp. 28, 32), il n'a pas encore entrée libre dans l'appartement, et doit même chercher une excuse pour y retourner:

souvenir, p. 131). Gérard, à l'époque toujours très épris de Paul, et non pas d'Elisabeth, apporte à celle-ci 'des violettes artificielles dans un carton' (p. 44); ce qui serait, peut-être, un 'mensonge' concret qui ne deviendra que plus tard la vérité.

79 Voir *infra* pp. 263–266.

80 Voir *supra*, pp. 128–129.

Le chauffeur, de guerre lasse, avait sans doute accepté de charger un piéton persuasif qui lui offrait la course inscrite. Gérard empocha la somme. — Je ne dirai rien, pensa-t-il. J'achèterai quelque chose pour Elisabeth et cela servira de prétexte à prendre des nouvelles. (pp. 32-33)

Sa présence dans la chambre augmente dès le retour des vacances (p. 74) et dure jusqu'à son mariage (p. 154), c'est-à-dire qu'il y est de plus en plus pendant la période de l'éveil sexuel de Paul, où la possibilité d'une liaison hétérosexuelle définitive de celui-ci se présente dans Agathe. Donc, il y a de plus en plus dans la chambre à cette époque, non seulement un observateur rationnel, mais un modèle de la normalité qui semble même encourager Paul dans ses sorties nocturnes à la poursuite des filles (p. 77).

Cependant, il y a d'autres caractéristiques de Gérard qui semblent être le contraire de ceux que nous venons de discuter, mais qui sont compréhensibles si nous acceptons en principe que ce personnage est un aspect du poète de la chambre qui, dans son ensemble, forme un être complexe et équivoque.⁸¹ Non seulement Gérard tâche de protéger Paul contre Dargelos, c'est lui aussi qui est le messenger de celui-ci. C'est lui qui apporte la nouvelle de son renvoi (p. 46), lui qui cherche la photo de Dargelos/Athalie derrière le buste (p. 47) et, finalement, lui qui donne aux enfants le poison qui tuera Paul, tout en essayant de les prévenir du danger:

— C'est une drogue, dit Paul. Il se drogue. Il ne donnerait pas du poison.

Il avançait la main.

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

Si Gérard à ce moment est si soucieux de la vie de Paul, pourquoi a-t-il apporté ce poison? Sachant plus que personne la nature du frère et de la sœur, possédant plus que tout personnage du bon sens, il voit les présages de la mort (comme, par exemple, les mots écrits sur la glace (p. 52)). Il lui aurait donc été naturel, on peut le supposer, de se débarrasser de cette *boule sombre* et de n'en rien dire — ce qu'il ne fait pas. Nous voyons donc, en affirmant toujours que

⁸¹ Qu'une telle interprétation du rôle de Gérard est possible deviendra clair des évidences cumulatives présentées dans les chapitres suivants.

Gérard est encore un aspect du poète, que même cet observateur interne soucieux n'est pas tout à fait du côté de la vie, ni complètement contre la poésie. En fait, il est fasciné par la vie d'Elisabeth et de Paul, et, pour en revenir à la voiture, même en emmenant Paul de la cité à l'appartement, donc en l'éloignant de Dargelos, il le rapproche en même temps de la chambre nocturne et d'Elisabeth.

Son rôle ambigu serait donc aussi celui d'un messager de l'inconnu tel que Dargelos, et en tant que tel Gérard ressemblerait à Heurtebise, ange gardien dans *Orphée* (la pièce et le film), qui essaie lui-aussi de sauver un couple, tout en facilitant sa perte. Rôle ambigu parce que le poète boiteux lui-même est incertain: voulant la vie il cherche la mort dans son moi profond. Malgré le fait que son rôle est souvent (mais non pas toujours) passif, Gérard personnifierait néanmoins la lutte faible du poète contre son destin poétique, bataille déjà perdue à cause de la nature essentielle que ce destin représente.