

VI

Des espaces et des parents

Les divers rôles, aussi bien que les rapports des personnages des *Enfants terribles*, semblent se refléter dans les lieux géographiques où ont lieu les événements du roman. La cité, lieu important dans l'enfance de Cocteau, joue le rôle d'une métaphore de l'enfance elle-même. En outre, le côté du poète représenté par Paul subit l'expérience profonde du *coup de poing de marbre* — dont le côté Elisabeth reste inconscient — dans ce lieu qui est séparé de l'appartement rue Montmartre. Cette séparation physique correspondrait peut-être à une séparation psychique des deux moitiés du poète-couple à ce moment, bien que la cité soit néanmoins, en quelque sorte le reflet de la chambre qui, elle, contient normalement ces deux moitiés.¹ Nous verrons, en fait, que le manque de communication indiqué par le placement de Paul dans la cité continuera dans la chambre jusqu'aux derniers moments de son existence.

Il paraît en fait que partout dans le roman Cocteau a soigneusement situé ses personnages dans des endroits qui évoqueraient des aspects de sa propre vie, aspects qui représenteraient aussi les stades et les contradictions du développement du poète, tel qu'il l'envisage. Il fut lui-même élève du Lycée Condorcet. Le frère et la sœur habitent rue Montmartre. Le nom de cette rue, bien qu'elle ne se trouve pas dans le quartier célèbre, suggère néanmoins le 'martyre' futur des enfants aux forces qui les dirigent. Significatif aussi est le fait que le père de Cocteau fut enterré dans le Cimetière de Montmartre, cimetière familial de sa femme.² Etant donné qu'en 1929 le poète était loin de désigner Milly-la-Forêt comme lieu de son inhumation future, le nom *Montmartre* connoterait sans doute aussi sa propre mort.

Mais la rue Montmartre est un choix significatif pour d'autres raisons encore. Selon Hillairet: 'Cette rue était déjà appelée en 1200, puisque c'était le chemin qui conduisait de Paris à l'abbaye de Montmartre [...]'.³ De nos jours, la route de la rue Montmartre ni à la butte ni au cimetière n'est plus directe. Son lien avec le lieu d'enterrement de la famille de Cocteau est ainsi caché, tout comme

¹ Voir *supra*, pp. 51-52.

² Steegmuller, p. 9.

³ Hillairet, Jacques, *Dictionnaire historique des rue de Paris*, huitième édition, Paris, Editions de Minuit, 1985, p. 153.

dans l'appartement la mort future des enfants leur reste cachée, tellement visible qu'elle soit au lecteur qui sait en interpréter les signes.

Cette rue, cependant, possède encore des secrets. En 1914 le numéro 146, le café du *Croissant*, fut le lieu de l'assassinat de Jean Jaurès, lui-même de ceux qui contredisaient les idées de son époque. Ainsi, la rue Montmartre a son propre lien au 'martyre'. La mort de Jaurès inspira un poème élégiaque d'Anna de Noailles, grande amie de Cocteau.⁴ Ce café fut le même, nous l'indique Borgal, où selon André Salmon, Raymond Radiguet, à seize ans: '« [...] introduit par son rédacteur en chef, s'installa d'autorité parmi les mentors de la presse. »'⁵

Intéressante aussi est l'histoire des numéros 140 à 144, ancien site du cimetière Saint-Joseph, où fut enterré Molière (à qui l'église refusa d'abord des obsèques chrétiennes).⁶ A ces liens directs avec la mort, le théâtre, la poésie et à Radiguet lui-même, s'ajoute une association avec le feu, qualité de la poésie selon Cocteau; Hillairet nous révèle que:

Armande Béjart fit venir une grande dalle de pierre qu'on plaça au milieu du cimetière, au-dessus de la sépulture de Molière. Cette pierre fut fendue par le milieu deux ou trois ans après la mort du poète, à la suite d'une louable action de sa veuve: « Il y eut un hiver très froid; la veuve de Molière fit voiturier 100 voies de bois dans ledit cimetière, lequel bois fut brûlé sur la tombe de son mari, pour chauffer tous les pauvres du quartier. La grande chaleur ouvrit cette tombe en deux », rapporta, en 1732, Titon du Tillet qui ajouta: « J'ai appris d'un ancien desservant de la chapelle qui me dit avoir assisté à l'enterrement de Molière, qu'il n'était pas inhumé sous cette tombe, mais dans un endroit plus éloigné appartenant à la maison du chapelain. »'⁷

L'appartement des enfants rue Montmartre, et surtout la chambre, suggère non seulement des chambres plus récentes de Cocteau,⁸ mais aussi l'appartement de ses grands-parents, qui habitaient dans le même bâtiment que lui pendant son enfance, rue la

⁴ Auclair, Marcelle, *la Vie de Jean Jaurès, ou la France d'avant 1914*, Paris, Seuil, 1954, p. 403. Le poème de Noailles qui y est reproduit s'intitule: *Ce dormeur grave en qui s'engloutissait la paix*.

⁵ Borgal 3, p. 7, citant de: Salmon, André, *Souvenirs sans fin (Deuxième époque)*, Paris, Gallimard, 1956, p. 42; McNab (3), pp. 16-17, citant également Salmon.

⁶ Hillairet, p. 154.

⁷ *Loc. cit.* Nous sommes reconnaissantes à M. Pierre Le Loarer de Paris, qui fut le premier à nous signaler l'association de la rue Montmartre à Jaurès et à Molière.

⁸ Voir *supra*, pp. 3-4.

Bruyère. Leur appartement était au premier étage. Le désordre y régnait, et le mystère:

Je me rappelle un appartement à nous, des chambres à nous et très très loin, dans un autre monde, dans une zone irréaliste et fabuleuse, l'appartement où mon grand-père possédait une baignoire d'argent à la sonorité de gong, pleine de souliers, de livres, collectionnait des bustes grecs, des dessins d'Ingres, des tableaux de Delacroix, des médailles florentines, des autographes de ministres, des masques d'Antinoë, des vases de Chypre et des Stradivarius.⁹

Dans le *Discours D'Oxford*, après une description semblable des préoccupations de son grand-père, Cocteau ajoute:

Tout cela, outre les mystérieux départs de ma famille pour l'Opéra, soit vers Faust, soit vers le Crépuscule des Dieux, composait un mélange de conformisme et de non-conformisme qui ne pouvait me donner qu'un vague amour de la peinture, de la musique et du théâtre.

Il en résultait que la poésie m'apparut comme une sorte de jeu et que l'idée de lutte ne m'effleurait pas, ni de vaincre le terrible cercle des muses dont je n'envisageais que le charme.¹⁰

La rue la Bruyère de l'enfance du poète, où il envisageait la poésie comme *une sorte de jeu*, est ainsi évoquée dans la rue Montmartre, dont le nom et l'histoire résonnent de la mortalité et de la poésie. Dans cette transposition nous voyons donc la situation exacte des enfants du roman, qui jouent dans la chambre entourés de la mort/poésie.

La résidence de Gérard et de son oncle se trouve rue Laffitte, nom qui évoque Maisons-Laffitte, lieu de naissance du poète (autre fait qui sert à lier Gérard à Cocteau lui-même, et donc à Paul) où, enfant, il passait ses vacances dans une ambiance qui était le comble du bourgeois, et où, nous pouvons le supposer, manquait le mystère du premier étage, rue La Bruyère:

Le château de Maisons-Laffitte orne un vaste parc de tilleuls, de pelouses, de plates-bandes, de jets d'eau, de barrières blanches, de tennis, de chevaux de course, de bicyclistes et de propriétés bourgeoises [...].

Les entraîneurs menaient grande vie. Max Lebaudy, le *petit sucrier*, lavait ses calèches au champagne et organisait des corridas. On y voyait Mme du Gast, présidente de la

⁹ *Portraits-souvenir*, pp. 53–54.

¹⁰ *Poésie critique II*, pp. 186–187.

Société protectrice des animaux, empoignée par des gardiens de la paix. Il y avait des *gymkanas* avec course en sacs et dames conduisant des lapins enrubannés en laisse.¹¹

La demeure de Paul et d'Elisabeth et celle de Gérard sont donc toutes deux associées à l'enfance de Cocteau; celle-là, cependant, se lie aussi à la mort. Il n'y a rien dans les écrits du poète qui suggère que ses souvenirs de Maisons-Laffitte soient autres que confortables.

Le nom de la rue elle-même où Cocteau situe la demeure de Gérard fut changé en 1830 d'*Artois* en Laffitte, nom 'du financier et homme politique Jacques Laffitte (1767–1844) qui avait son hôtel dans cette rue.'¹² A la fin du dix-neuvième siècle elle était toujours associée aux habitations des banquiers et des classes possédantes.¹³ Il est vrai qu'au cours de son histoire des artistes y ont habité: Offenbach et Lola Montès, entre autres; vrai aussi qu'il s'y trouvaient de nombreuses galeries;¹⁴ cependant, à la différence de la rue Montmartre, l'impression la plus forte qu'on en reçoit reste celle du confort matériel, et ce côté artistique refléterait l'équivoque de Gérard lui-même.

Nous suggérons donc que la décision de Cocteau de situer Gérard rue Laffitte représente non seulement une certaine banalité perçue par l'auteur dans la vie confortable bourgeoise (suggérée dans les paroles d'Elisabeth, pp. 154–155), mais aussi, à travers les connotations des Maisons-Laffitte ainsi que d'elle-même, un calme et un manque relatif de complications.

Par contre, malgré les bons souvenirs de l'appartement des grands-parents, (où la magie est celle de l'enfance), celui de la famille Cocteau, à l'entresol, fut l'endroit où eut lieu le suicide du père, Georges Cocteau.¹⁵ Le bâtiment rue la Bruyère, contenait alors en réalité un dessus et un dessous qui illustraient par hasard l'existence d'un moi plus superficiel et d'un inconscient profond problématique, image qui se retrouve, à plusieurs reprises, dans *Les Enfants terribles*.¹⁶

Les jeunes gens du roman déménagent, après la mort de Michaël, à son 'hôtel de l'Etoile' (ainsi nommé pp. 116–117), à un lieu dont non seulement le nom mais aussi la configuration des rues d'où

¹¹ *Portraits-souvenir*, p. 55.

¹² Hillairet, p. 12.

¹³ *Baedeker's Paris and its Environs*, Leipsig, 1889, p. 75.

¹⁴ Hillairet, pp. 12–13.

¹⁵ Steegmuller, p. 9.

¹⁶ Voir Gobin, pp. 53–56.

il prend ce nom sont semblables à cette signature du poète mûr adoptée, selon Gobin, à l'époque où le roman fut écrit,¹⁷ et qui représente la poésie, souvent sous la forme de la neige. La forme schématisée de l'étoile n'est pas en fait tellement loin de celle de la toile d'araignée, où les fils du destin poétique attrapent enfin la victime.¹⁸ Au moment où, possédée par le Génie de la chambre, elle travaille pour éloigner Paul d'Agathe, Elisabeth prend elle-même le rôle de l'araignée: 'Gérard, éberlué, entraîné, avoua ce que commandait la jeune femme. Elle l'enferma et, continuant sa toile, monta chez Agathe' (pp. 148-149). Une fois donc à l'Etoile (aucune adresse précise n'est fournie), les enfants sont pris dans le piège qui est la toile de leur destin poétique, et dont la forme indique qu'ils partagent ce destin avec leur créateur; pour reprendre un des motifs les plus importants du roman, leur existence est comme concentré dans un flocon de neige (de poésie) géant.

En outre, la route de l'Etoile au cimetière Montmartre n'est pas aussi compliquée que celle de la rue Montmartre; elle est, au contraire, assez directe, et consiste pour la plupart de grands boulevards. Donc, métaphoriquement, la route vers la mort se dévoile avec le déménagement des jeunes. De plus, ce voyage de la rue Montmartre à l'Etoile serait, du point de vue de l'orientation conventionnelle des plans, un *voyage vers la gauche*: détail dont nous verrons bientôt la signification.

L'habitation des enfants rue Montmartre a aussi sa géographie particulière, que Cocteau signale avec soin au lecteur. Des marches mènent à un vestibule, à droite duquel se trouve la porte d'entrée (pp. 25-26). Dedans, il y a une salle à manger, qui sépare les côtés droit (la chambre des enfants et un cabinet de toilette-cuisine, p. 27) et gauche (la chambre de la mère et le salon, p. 33).

D'entre les quelques pièces à l'intérieur de l'appartement, il y a seulement le cabinet de toilette-cuisine qui ne joue pas un rôle significatif dans la vie des enfants, surtout au niveau où le roman reflète le développement interne du poète. En fait, bien que ce soit la chambre qui tienne le rôle principal, la salle à manger, le salon et la chambre de la mère, aussi bien que l'escalier, sont comparables à la cité et la voiture, en ce qu'ils semblent être, eux aussi, des aspects de la

¹⁷ Voir Gobin, p. 18.

¹⁸ Voir *ibid.*, p. 20, et aussi *supra*, pp. 63-64.

complexité du psychisme. Tout comme d'autres personnages entourent, influencent et partagent des caractéristiques des personnages centraux du poète-couple, de la même manière la chambre possède ses propres *sosies* qui sont des lieux géographiques à l'intérieur et à l'extérieur de l'appartement.

Chez Cocteau, l'utilisation par des personnages d'un escalier représente souvent la descente du poète (descente qui est quelquefois une ascension)¹⁹ vers l'inconnu, aussi bien que son retour. Dans *La Machine infernale*, par exemple, où il y a un couple, mère et fils, qui suggère, lui aussi, un poète/couple, nous voyons Jocaste qui monte un escalier pour essayer de rencontrer le fantôme de Laius, habitant de l'inconnu. Une fois en haut sur la plate-forme, elle reconnaît que celle-ci ressemble à l'endroit de son rêve 'immonde'. A la fin de la pièce, après sa propre mort, elle aide Œdipe, qui vient de reconnaître en elle sa mère, à descendre un autre escalier pour partir vers l'inconnu de l'exil.²⁰ Dans *Les Enfants terribles*, Paul sort 'de sa torpeur' juste avant de gravir, soutenu par Gérard, les marches qui mènent à l'appartement. Ainsi, sorti de sa syncope, il revient à lui en montant vers sa sœur et vers la chambre, où il est entouré des 'accessoires du songe' (p. 76), mais où il les traîte, comme nous l'avons indiqué, en quelque sorte de jouets.²¹

La salle à manger est un espace neutre, vestige de la vie bourgeoise d'autrefois. Elle est si peu utilisée par les enfants que Mariette quelquefois 'les poussait à table, les servait de force' (p. 86). Cette pièce qui sépare les deux côtés de l'appartement ne s'associe spécialement ni à Paul ni à Elisabeth. Le côté droit, qui contient la chambre est naturellement le domaine des deux, tandis que le côté gauche, où se trouvent la chambre de la mère et le salon, est avant tout celui des femmes: d'Elisabeth, moitié féminine du poète-couple, et de la mère 'naturelle'. Aucun personnage masculin ne pénètre dans le salon, et c'est Elisabeth qui s'occupe de sa mère (p. 34). Tout comme Paul subit sans sa sœur le coup de poing de beauté dans la cité, et ne révèle pas à sa sœur ni son amour pour Dargelos, ni sa préférence pour le type physique que celui-ci représente, ainsi Elisabeth domine ce côté féminin de l'appartement, où la présence du frère est sinon exclue, du moins limitée. Avant la mort de la mère et les vacances avec l'oncle

¹⁹ Voir *supra*, pp. 65–66.

²⁰ *La Machine infernale*, pp. 25–40; 125–127.

²¹ Voir *supra*, p. 11. Un jouet, cependant, est quelque chose de très sérieux pour l'enfant.

de Gérard, il y a donc dans l'appartement une sorte d'équilibre des lieux qui diminuera à mesure que les enfants grandissent et qu'ils se réunissent de plus en plus dans la chambre. A l'Etoile, l'action se concentre dans la galerie devenue chambre; on n'y retrouve pas d'équivalent du salon ni de la chambre de la mère.

La *gauche* paraît conserver chez Cocteau quelques connotations du mot *sinistre*: des présages menaçants où funestes, de la peur et du danger, en ce que ce sont des caractéristiques de l'irrationnel, domaine de la poésie. Dans le *Prospectus* nous trouvons:

LE VOYAGE VERS LA GAUCHE

Donc j'étais malade, malade comme à la suite d'un vaccin, mais malade. J'avais la fièvre. Je me croyais devenir fou et je me consolais, pensant que mes plus chers poètes une vitre les sépare des fous, et que, si chez les fous le fil a cassé, leur fil à eux en était à son point de tension extrême avant de rompre. Je savais que pour un rien la dissociation cocasse du fou pourrait être émouvante et pour un rien cocasse la dissociation émouvante du poète.

[...]

Je prévoyais un livre: LE VOYAGEUR VERS LA GAUCHE. Après le POTOMAK, application consciente d'une architecture, jadis aveuglement à bien ou à mal conduite. On aurait pu suivre, moins vague, la découverte d'une Amérique.

Raconter ce voyage est impossible hélas! Il fallait l'écrire à l'époque. C'eût été pour toute une jeunesse un itinéraire afin de gagner du temps.²²

Borgal cite, en commentant, du *Passé défini* :

« La gloire bruyante a freiné ma gloire secrète. Ma gloire secrète a freiné ma gloire bruyante. Je les aurai eues toutes les deux sans les avoir complètement aucune. » Fatalité? Prédestination? « Il semble que je vive en porte à faux entre la droite et la gauche, éclairé d'un côté, obscur de l'autre, et somme toute, dans une position inconfortable mais unique. »

Encore ne s'agit-il là que d'un constat en quelque sorte extérieur, relatif à la seule situation et aux rapports avec la société. Conséquence peut-être d'un inconfort infiniment plus profond, d'une manière de sort jeté sur sa nature même, véritable tissu d'inconciliables qui l'obligent à être à la fois lui-même et le contraire de lui-même, à osciller tantôt dans un sens, tantôt dans le sens opposé, entravé dans sa marche comme un infirme dont les jambes refusent d'avancer selon un rythme régulier.²³

²² *Le Potomak*, pp. 21-22.

²³ Borgal 2, pp. 111-112. Il cite du *Passé défini* T. 1, p. 370.

Cocteau reprend donc ici en quelque sorte le thème de sa *légende*, forte différente, comme il le prétend toujours, de sa nature véritable. Selon l'interprétation de Borgal, malgré le fait que dans ce passage *la droite* représenterait la vie du poète visible par la société, tandis que *la gauche* serait sa vie secrète de poète, cette opposition-ci remonte à des contradictions profondes dans la personnalité du poète lui-même. Un peu plus loin Borgal affirme:

Cocteau a constaté à quel point sa nature pouvait être boiteuse, pétrie de contradictions, victime en particulier de cette contradiction essentielle qui lui fait, d'une part, essayer de se juger au moyen de son intelligence et de sa raison, d'autre part, se heurter aux innombrables pulsions ou forces inconnues qui l'habitent, le gouvernement, échappant à toutes les catégories rationnelles, dont se servent depuis les origines de l'histoire du monde la philosophie et la science. Un désarroi s'ensuit, auquel il met rapidement terme.

« Puisque ces mystères me dépassent, feignons d'en être l'organisateur », disait le photographe des *Mariés de la Tour Eiffel*. Puisque ces contradictions me constituent au point de résister à toute effort de les réduire, feignons d'en être fier, de les brandir comme un drapeau, de fonder sur elles une philosophie inédite: telle est la leçon que tire Cocteau de l'étude de son âme [...]²⁴

Après un argument détaillé, Borgal cite un article du *Monde* daté du 25 juillet 1925, où Cocteau constate: Mon anti-cartésianisme est si vif que j'en arrive à en être le Descartes »; Borgal conclut:

Cocteau [...] se pose le problème de la vérité. Dans une certaine mesure, on peut dire que sa démarche tient à la fois de celle de Descartes et de celle de Heidegger. De celle de Descartes, en ce qu'il fait également table rase de la signification traditionnellement accordée à ce mot. De celle de Heidegger dans la mesure où il apparente, sinon à un dévoilement, du moins à une ré-vélation, et qui ne constitue guère plus qu'une nuance par rapport à l'étymologie. Sa véritable originalité est à chercher du côté de la présentation, qui fait apparaître cette vérité comme essentiellement boiteuse, puisqu'elle peut être indifféremment qualifiée de mensongère.²⁵

Si nous lions cet *anti-cartésianisme cartésien*, cette nécessité de dévoiler l'inconnu au *Voyage vers la gauche* du *Prospectus*, nous pouvons voir de celui-ci que le concept de la gauche est lié lui aussi au déséquilibre et à la claudication dont, suivant Borgal, nous avons déjà

²⁴ *ibid.*, p. 113. La citation des *Mariés de la tour Eiffel* se trouve dans *Théâtre Vol. I*, p. 57.

²⁵ *ibid.*, pp. 113-115.

parlé; le voyage vers la gauche est un départ de la *droite* cartésienne vers la *gauche* irrationnelle, mais entraînant un retour au monde plus rationnel de la perspective duquel le poète ajoute: *Raconter ce voyage est impossible, hélas! Il fallait l'écrire à l'époque.*

Raconter un tel voyage peut-être serait-il toujours impossible, mais *présenter* son existence en tant que vérité mensongère, cela est, comme le dit Borgal, l'originalité de Cocteau. Cette présentation se fait par l'intermédiaire de métaphores, d'images, de *rappports saugrenus*, du *mécanisme du rêve* (qui n'est pas la même chose que des rêves racontés). Ainsi, parmi les diverses métaphores employées pour présenter cette réalité boiteuse est celle de la gauche et de la droite; métaphore parfois difficile à discerner, comme par exemple dans *Orphée* et *Le Testament d'Orphée*, films où se trouvent certains épisodes auxquels c'est encore une fois Borgal qui nous attire l'attention. Il voit dans la dualité de la nature de l'ange de Cocteau ce qui fait de celui-ci:

[...] un itinérant perpétuel, véritable navette entre l'univers accessible aux sens, dont il émane, et la terre à laquelle nous sommes rivés, qu'il a charge de venir visiter. [...]

Dualité, par ailleurs, qui fait de lui un véritable *Janus bifrons*, un visage devant, un visage derrière — ou peut-être un à droite, l'autre à gauche, pareil à l'idole qui mange des autographes dans *Le Testament d'Orphée*.²⁶

Dans *Orphée* (le film) Borgal remarque: '[...] la scène diurne où le poète s'élançait dans les rues de la ville pour rejoindre [la Princesse], alternativement visible ou invisible selon qu'elle marche à droite ou à gauche de l'alignement d'une série de piliers d'un passage couvert'.²⁷ La Princesse, Mort d'Orphée, est en fait visible à gauche des piliers, invisible à droite, c'est-à-dire dans le passage couvert. Ainsi, c'est la gauche qui est illuminée, la droite qui est à moitié ombragée. Orphée percevrait donc clairement de son côté irrationnel ce qui reste invisible à son côté rationnel qui est quand même conscient d'un manque.

Cette présentation (à ne pas confondre avec une explication) de l'opposition rationnel/irrationnel, évidemment liée à celle du conscient à l'inconscient, et qui se fait à travers l'image des deux côtés, se retrouve donc aussi dans le roman que nous examinons, bien que cette présentation-ci ne soit pas si nette; car, dans l'appartement, la

²⁶ Borgal 2, p. 136.

²⁷ *ibid.*, p. 89.

droite, côté de la chambre, appartient à Elisabeth aussi bien qu'à Paul, et la chambre signifie la nuit, aussi bien que la totalité du psychisme. L'opposition conscient/inconscient se révèle plutôt dans le fait, déjà signalé, que Paul reste pour la plupart du côté droit. Cette opposition est l'une des causes d'un déséquilibre interne du poète dont nous avons déjà noté des métaphores dans *Les Enfants terribles*, parmi lesquelles: les deux instincts de conservation représentés par Dargelos et Gérard; la boule, sphère imparfaite; la sexualité équivoque de Dargelos.

La notion de l'équilibre et du déséquilibre est, comme nous le démontre Borgal, une partie intégrante de l'esthétique de Cocteau qui remonte à cette lutte intérieure entre le rationnel et l'irrationnel. Elle est aussi liée de manière profonde à sa sexualité et ainsi à sa morale particulière. Le poète écrit par exemple dans *Des Beaux-arts*:

Les œuvres dénoncent la vie de l'homme (vices, manies, morale). [...]

Moralistes, esthètes de l'âme.

Nous vivons au milieu d'une rosace de circonstances dont l'infirmité humaine nous empêche d'embrasser d'un coup d'œil le dessin total. Ainsi, un certain ordre de motifs triomphe toujours d'un autre, mais il n'est pas dit pour cela que nous trouverons beau, bien, ce qui gagne en fin de compte et laid, mal, ce qui perd en fin de compte; car il est possible que nous nous trompions sur l'aspect extérieur du bien et du mal, qui relèvent beaucoup plus d'un système de poids et de mesures, que de notre sentiment esthétique de la moralité.²⁸

Dans *Opium* il affirme qu'un déséquilibre nerveux est son état normal, et une des raisons de son emploi de la drogue:

Je me suis donc réintoxiqué parce que les médecins qui désintoxiquent [...] ne cherchent pas à guérir les troubles premiers qui motivent l'intoxication, que je retrouvais mon déséquilibre nerveux et que je préférais un équilibre artificiel à pas d'équilibre du tout.²⁹

Le déséquilibre intérieur se manifeste donc dans un état nerveux qui trouve sa réplique dans l'œuvre du poète. Cocteau traite longuement de ce lien entre sa nature et l'œuvre dans un passage du

²⁸ *Essai de critique indirecte*, pp. 116; 117-118.

²⁹ *Opium*, p. 15. Voir aussi *supra*, p. 39.

Discours d'Oxford, que nous avons déjà cité en discutant Dargelos mais qui mérite d'être reproduit en entier:³⁰

Ce qui nous pousse à ressentir la beauté d'un tableau, ou, pour être plus correct, la combinaison de lignes et de volumes capable de nous émouvoir, 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. Si ce phénomène ne se produit pas, la jouissance provoquée par une œuvre d'art ne résultera que d'un platonisme d'ordre intellectuel et sans la moindre valeur élective. Elle ne sera que choix de dilettante, opinion insoumise à l'inévitable. Je suppose que la conscience précise de ce qui se passe chez le spectateur lorsque l'œuvre regardée le bouleverse, ferait rougir de honte les personnes qui cachent leurs secrets sexuels et ne les affichent que sous une forme où l'aveu s'exprime par de l'enthousiasme.

Je connais cependant des personnes qui doivent ressentir confusément ces choses, puisqu'une pudeur les empêche de communiquer leur enthousiasme et leur dicte une réserve presque froide en face de ce qui les bouleverse le plus.

C'est pourquoi il nous est presque impossible de mesurer l'efficacité d'une œuvre d'art que nous avons écrite ou peinte, la véritable admiration ne s'affichant pas par des éloges et s'accompagnant presque toujours d'une gêne insurmontable.

Si je creuse cette étude, que je trouve importante, je m'aperçois que l'œuvre d'art, qui résulte d'une éthique et non d'une esthétique, offre toutes les propriétés d'une présence, avec ce qu'elle comporte de spécial et n'appartenant à aucune autre, ou, du moins, appartenant à une catégorie relevant de la phrase dont se servent les êtres vulgaires à la poursuite d'un type mâle ou femelle: « C'est mon genre. » Que cette œuvre possède un sexe et un âge, une faiblesse et une force propres à satisfaire l'appel d'une zone morale correspondant à la peau.

Il va de soi que je ne parle pas de corps ni de visages physiquement représentés dans le tableau et plaisant ou déplaisant à tel ou tel, mais du corps et du visage en soi qu'est un tableau, un poème, en dehors de la représentation ou de la signification et par la seule vertu de ses équilibres. Il faut donc éliminer les amoureux de la *Joconde* de Léonard, du *David* de Michel-Ange, ou des *Sonnets* de Shakespeare et ne nous attacher qu'aux très rares personnes éprises d'une œuvre sans que son prétexte entre en ligne de compte. Si je me fais bien comprendre, il s'agira de personnes dont la moindre strophe d'un poème, la moindre touche d'un peintre, le moindre relief d'un sculpteur, mettent dans l'état où une sexualité supérieure commande.

³⁰ Voir *supra*, p. 96.

Le rôle de l'artiste sera donc de créer un organisme ayant une vie propre puisée dans la sienne, et non pas destiné à surprendre, à plaire ou à déplaire, mais à être assez actif pour exciter des sens secrets ne réagissant qu'à certains signes qui représentent la beauté pour les uns, la laideur et la difformité pour les autres. Tout le reste ne sera que pittoresque et fantaisie, deux termes haïssables dans le règne de la création artistique.³¹

Brosse résume et commente ce passage ainsi:

[...] En somme, selon lui, la communication ne s'établit entre l'artiste et le spectateur, entre l'écrivain et son lecteur que par la reconnaissance d'une sorte de vice secret qu'ils possèdent en commun: elle est comme telle inavouable. De cette particularité, dont la découverte chez autrui provoque un immédiat sentiment de complicité et de sympathie, au sens étymologique du mot, rien n'est plus proche que la perversion sexuelle. L'excuse, la justification de l'artiste est qu'au milieu des aveugles, il existe quelques voyeurs auxquels son exhibitionnisme donne du plaisir. [...]

Brosse voit les symptômes d'une névrose obsessionnelle dans un autre passage, cette fois du *Secret professionnel*, qui commence:

Renonçant à la rime, et nous refusant aux agréables désordres du vers libre, il fallut bien les remplacer de quelque chose. Ce quelque chose ressemblait pas mal aux tics cérébraux dont l'enfance est presque toujours la victime. Il s'agit de sauvegarder un équilibre mystérieux, d'encombrer sa vie de rites sans être vu [...].³²

'Et c'est seulement dans la mesure où le travail poétique reproduit ces symptômes névrotiques', dit Brosse, 'que le poème se met à vivre'. Il cite encore du même passage, qui continue ainsi:

La mise en place du verbe, les terminaisons masculines ou féminines, la pulsation du rythme, l'incroyable sévérité qui nous empêche là où le lecteur ne voit que paresse, se forment, peu à peu, nerveusement jusqu'au supplice. Il faut à tout prix que la pensée batte comme bat le cœur avec sa systole, sa diastole, ses syncopes qui le distinguent d'une machine.

Brosse conclut:

Jamais, sans doute, n'avait on touché d'aussi près l'essence même de la poésie, son origine nerveuse, organique. Ces idées, vagues d'abord, et quelque peu incertaines, parce qu'en son temps inadmissibles, elles passèrent pour licence

³¹ Ce passage se retrouve dans: *Poésie critique II*, pp. 193-195.

³² *Le Rappel à l'ordre*, p. 212.

poétique. Cocteau ne cessera de les affirmer de plus en plus nettement, avec tout le poids d'une conviction accrue et fondée sur une expérience constante. Dans le *Discours de la poésie* de 1958, contemporain par conséquent de la genèse du *Testament d'Orphée*, c'est de la folie qu'il parlera:

Le poète? Il n'est autre que la main d'œuvre du schizophrène que chacun de nous porte en soi et dont il est le seul à ne pas avoir honte.³³

Des aspects importants du concept de l'équilibre et du déséquilibre émergent des extraits cités par Brosse, et de son commentaire. D'abord, selon Cocteau, une œuvre n'est capable d'émouvoir que si elle cache un secret qui ressemble, au plan artistique, à l'orientation sexuelle secrète qui existe chez l'artiste au plan psychologique. Mais comme la vie de l'œuvre est *puisée* dans celle de l'artiste, dans cet aveu de Cocteau est l'idée implicite que la sexualité du poète est une partie, au moins, du secret caché de chaque ouvrage. Il est très possible de voir la sexualité ambiguë du poète que nous révèle Borgal comme un état de déséquilibre.³⁴ De plus, le stade adolescent, stade où a commencé l'activité sexuelle proprement dite, a dû augmenter chez le jeune poète la sensation de ce déséquilibre. Selon Cocteau, ce sont les équilibres cachés de l'œuvre d'art qui sont le secret de sa réussite.³⁵ Borgal nous démontre, cependant, que partout dans son œuvre, et à tout niveau, le poète procède selon un système d'organisation de déséquilibres.³⁶ Ainsi, s'il existe ces équilibres dont parle Cocteau, ce sera dans cette organisation de ce qui semble être leur contraire. L'état nerveux et déséquilibré du poète, qui *claudique* sur le plan sexuel aussi bien qu'en raison de la dichotomie entre le cartésien et l'irrationnel, serait donc reflété et en même temps contrebalancé par *les poids et mesures* de l'œuvre. Ainsi, chaque ouvrage représenterait une catharsis où le poète sauvegarde encore une fois un *équilibre mystérieux*. A cet égard Borgal cite du *Rappel à l'ordre*: '[...] un rigoureux équilibre est indispensable si l'on repousse l'équilibre conventionnel,'³⁷ et commente:

En quoi consiste cet équilibre indispensable, et comment l'obtenir? Non pas en appliquant des règles, qui ne pourraient qu'aboutir à un équilibre conventionnel. En

³³ Brosse, *op. cit.* pp. 130–133. La citation du *Discours sur la poésie* se trouve à la page 210 de *Poésie critique II*.

³⁴ Borgal 2, pp. 203–204.

³⁵ Voir *supra*, pp. 145–147.

³⁶ Borgal 2, *passim*.

³⁷ *Le Rappel à l'ordre*, p. 10.

rejetant les règles, toute règle, au contraire — ce qui conduit à faire taxer le nouvel ordre d'anarchie — et en se montrant attentif à tous les dons inattendus qui peuvent échoir au poète, facteurs d'un équilibre naturel, infiniment supérieur au résultat d'un calcul ou d'une concentration.³⁸

Dans le cas des *Enfants terribles*, l'équilibre général de l'œuvre est fondé sur l'état de déséquilibre croissant des personnages et de la chambre (la chambre-bateau de plus en plus à la dérive), qui est interrompu par des périodes d'un équilibre illusoire. Marie Maclean nous signale que la situation de déséquilibre des personnages est contrebalancée par la structure symétrique et ordonnée du roman:

The clash of the two hostile principles, the love of the androgyne [Agathe par sa ressemblance à Dargelos] and the brother-sister relationship, is well seen as incapable of synthesis except in art. The opposition works towards a climax; in the *écriture*, balanced and controlled, it achieves a geometrical perfection, but paradoxically this perfection depicts, at the human level, an explosion of contradictory passions leading to mutual destruction. The controlled and symmetrical structure of the book adds tremendous force to the description of the final catastrophe.³⁹

Les concepts de l'équilibre et du déséquilibre équivalent souvent chez Cocteau à ceux d'ordre et de désordre (par exemple dans *Les Parents terribles*, lorsque Yvonne, qui déséquilibrait les rapports entre les personnages, est finalement morte: 'tout est en ordre').⁴⁰ Dans *Les Enfants terribles*, les deux idées semblent, à première vue, être différenciées; car les enfants ne perdent jamais leur désordre naturel, signe de leur nature poétique, tandis qu'un équilibre périlleux s'établit de temps en temps entre les divers personnages. Cet équilibre de surface est donc imposé sur un désordre fondamental qui ne diminue pas. En cela l'œuvre cathartique qui est *Les Enfants terribles* ressemble à la personnalité poétique multiple dépeinte dans le roman.

Après le départ de Gérard, qui vient d'emmener Paul de la cité à l'appartement, Elisabeth présente à Paul une boule: une boule chaude qui est par cela le contraire de celle que Dargelos a lancée:

³⁸ Borgal 2, p. 128.

³⁹ Maclean, pp. 78; 87. Voir aussi: Gobin, p. 40, sur l'exclusion par le sort des personnages 'impairs' du roman. Magnan (*Cahiers 2*, pp.152-157) nous fournit une analyse excellente du déséquilibre du poète, où il l'identifie à l'ambiguïté sexuelle de Cocteau et au concept du sexe surnaturel de la beauté. Il trace les deux dans les rapports compliqués des personnages des *Enfants terribles*.

⁴⁰ *Les Parents terribles*, p. 180.

‘« [...] Donne tes pieds que je te déchausse. Tu as les pieds gelés. Attends que je te fasse une boule »’ (p. 35). Autrement dit, Elisabeth essaie de neutraliser l’effet de l’acte de Dargelos. Cependant, au plan mythologique, ce qu’elle fait aussi est d’ajouter à la glace de Dargelos la chaleur (le feu) qui est l’autre pôle de la poésie, à laquelle les deux éléments, tout comme le *type néfaste* et la sœur-mère, sont nécessaires.

L’épisode où elle déshabille et rhabille Paul est décrit d’une manière qui suggère en même temps une amoureuse et une mère attentive:

[...] Ensuite, elle revint et se mit à déshabiller Paul. Il grognait, mais s’abandonnait. Lorsque son aide devenait indispensable, Elisabeth disait: « Lève ta tête, ou lève ta jambe » et « Si tu fais la mort je ne peux pas tirer cette manche. »

[...] La boule était chaude. Elle écarta les couvertures en maugréant, déplia une chemise longue et retourna la chemise de jour comme on dépiaute un lapin. Le corps de Paul arrêta chaque fois ses brusqueries. Les larmes lui montait en face d’une grace pareille. Elle l’enveloppa, le borda et termina ses soins par un « Dors, imbécile! » accompagné d’un geste d’adieu. Puis, l’œil fixe, la langue un peu tirée entre les lèvres, elle exécuta quelques exercices. (pp. 35–37)

Dans la chambre, où ils sont entourés des images de la poésie, au fond de quoi se trouve la mort vers laquelle ils glissent, et où ils ne se rendent pas compte du sérieux des choses avec lesquelles ils jouent, Elisabeth, sibylle inconsciente, prédit sans le savoir (*si tu fais la mort*) le destin de Paul. La complexité du rôle d’Elisabeth est évidente ici, car, à travers ce personnage, aspect féminin d’une personnalité masculine, il est possible de voir un narcissisme, et une identification avec l’aimé qui suggèrent l’amour homosexuel: en même temps, étant donné qu’Elisabeth deviendra de plus en plus mère désirée,⁴¹ cet amour-identification est lié à un amour incestueux mère-fils qui selon les interprétations freudiennes, contribuerait à une tendance à l’homosexualité.⁴² En outre, comme nous l’avons déjà appris du texte (p. 32), elle voue un culte à son frère. L’amour d’Elisabeth pour Paul est donc semblable à celui de Paul pour Dargelos: la partie féminine du poète est orientée comme la partie masculine vers un objet d’amour impossible (le frère/fils) et cet amour-là comporte, comme celui du

⁴¹ Voir *infra*, pp. 187–190; 202–204.

⁴² Voir *supra*, p. 70.

frère, la vénération. Malgré le désordre continu de l'existence des enfants et de l'appartement (p. 89), l'équilibre superficiel est ainsi préservé, mais sur une base contenant les graines du tragique; car nous voyons de cette description qu'Elisabeth montre déjà quelques qualités d'une mère et d'une amoureuse obsessive, tandis que nous savons que Paul, lui, vient d'être bouleversé par Dargelos.

Pendant que le médecin examine Paul, Elisabeth passe au salon, au côté féminin de l'appartement. Cette pièce est en quelque sorte l'analogue de la cité (comme le sera plus tard la galerie)⁴³ et de la voiture:

La neige y continuait ses prodiges. Debout, derrière un fauteuil, l'enfant regardait cette pièce inconnue que la neige suspendait en l'air. La réverbération du trottoir d'en face projetait au plafond plusieurs fenêtres d'ombre et de pénombre, une guipure de lumière sur les arabesques de laquelle les silhouettes des passants, plus petites que nature, circulaient.

Cette méprise d'une pièce suspendue dans le vide était augmentée par la glace qui vivait un peu et qui figurait un spectre immobile entre la corniche et le sol. De temps en temps une automobile balayait le tout d'un large rayon noir.
(pp. 37-38)

Nous avons vu déjà que la cité a été transformée par la neige en *salon fantôme*,⁴⁴ premier indice de l'identification des deux espaces. Nous avons vu en outre que, dans le *Journal d'un inconnu*, Cocteau utilise pour décrire sa nuit la métaphore d'une *grotte aux trésors*, qui est suivie de celle d'un *salon au fond d'un lac*.⁴⁵ Non seulement le salon du texte se trouve du côté gauche de l'appartement, mais le narrateur précise sa situation en parlant du *salon d'angle* (p. 59), ce qui l'associerait, tout comme l'angle de la voiture où a été cahotée la tête de Paul, aux ailes des anges.⁴⁶ Nous pourrions donc nous attendre à ce que, quand Elisabeth pénètre dans ce salon-ci, l'*inconnu* se rende visible.

Il y a au début de ce passage une légère suggestion qu'il neige à l'intérieur du salon: *la neige y continuait ses prodiges*. Nous reviendrons aux *prodiges* en question, mais notons pour le moment que de cette première phrase il serait peut-être possible de conclure que

43 Voir *infra*, p. 259.

44 Voir *supra*, p. 50.

45 Voir *supra*, p. 16.

46 Voir *supra*, p. 36.

la pièce soit passée à l'extérieur, un peu comme au début du roman la cité devient de plus en plus un espace intérieur.⁴⁷ Cependant, dans la deuxième phrase de la description du salon l'auteur ajoute à cette suggestion de scène extérieure un rappel de l'intériorité du salon (avec les deux mots *fauteuil* et *pièce*), tout en le reliant avec l'au-delà (qui semble être chez Cocteau à la fois intérieur et extérieur) et avec la voiture; car tout comme celle-ci traversait le ciel, la pièce *inconnue* est *suspendue en l'air et dans le vide*.

La nature *inconnue* du salon résulte de la pénétration des vitres par la lumière reflétée par la neige; la *réverbération du trottoir d'en face* les traverse d'une manière qui ressemble à celle des pompes sur les joues de Paul dans la voiture. Neige et feu: *poésie* tous les deux; ici, encore une fois, nous retrouvons la suggestion du froid qui contredit mais complète la chaleur. Nous voyons ici un deuxième emploi de vitres comme des miroirs qui donnent accès à l'au-delà (mais ici, comme dans la voiture, c'est l'inconnu lui-même qui les traverse pour atteindre le personnage),⁴⁸ et les fenêtres sont elles-mêmes reflétées au plafond: des miroirs dans des miroirs, suggérant la hiérarchie de l'inconnu dont Elisabeth elle-même fait partie intégrante. Cette suggestion est renforcée par *les silhouettes des passants, plus petites que nature*. Les passants, eux, *circulent sur les arabesques d'une guipure de lumière*; indice définitif que la dentelle de la poésie-neige pénètre dans le salon.

Il existe encore une indication, subtile mais importante, que ce qui se passe dans le salon a à voir avec l'au-delà: regardons de plus près cette *réverbération du trottoir d'en face*, et notons que cette *réverbération*, la nuit, ne pourrait être dans une description réaliste que le reflet sur la neige de la lune ou de quelque lumière artificielle, telle des réverbères ou des lumières de quelque autre bâtiment. Les automobiles qui passent n'y figurent pas encore, car nous lisons que ce n'est que *de temps en temps* que chacune *balayait le tout d'un large rayon noir*. Or, une réverbération tellement diffuse ne projetterait sur le plafond d'une pièce d'en face les silhouettes de passants plus proches du trottoir que de la fenêtre de cette pièce. En outre, une source artificielle de lumière dans la rue diminuerait l'effet dans la pièce

⁴⁷ Voir *supra*, pp. 48; 50.

⁴⁸ Voir *supra*, pp. 112–113.

d'une telle projection, serait-elle possible.⁴⁹ Il paraît donc que la neige ici non seulement luit *d'elle-même*, comme dans la cité (p. 10), mais que cette lueur est devenue une lumière tellement forte qu'elle serait incompréhensible selon les règles de notre univers. Ainsi, nous voyons qu'il s'agirait ici de lois de l'inconnu.

Dans le salon il y a aussi un véritable miroir, où il y a un *spectre immobile entre la corniche et le sol*; spectre non-identifié, mais le plus vraisemblablement le reflet d'Elisabeth elle-même, étant donné qu'elle est seule dans la pièce. Dans la cité, les corniches, où se trouve la neige 'poétique', sont différenciées du sol, domaine de tous les enfants (pp. 10–11).⁵⁰ Immobile entre les deux, transformée peut-être par le miroir de l'inconnu en cette personnification de la mort qu'elle deviendra, Elisabeth, l'autre moitié du poète, se trouverait donc au même carrefour du destin que Paul dans la cité, à la grande différence que Dargelos n'a pas pour elle un rôle direct à jouer: *immobile entre la corniche et le sol*, elle acquiert elle-même les attributs angéliques du héros de Paul.⁵¹

Nous voyons aussi dans le salon un phénomène que nous avons déjà signalé et qui n'est mentionné dans la description ni de la cité ni de la voiture: *De temps en temps une automobile balayait le tout d'un large rayon noir* (p. 38). Des rayons noirs (ici, les ombres des voitures elles-mêmes, ou les espaces entre des phares de voiture qui se succèdent) reparaîtront dans le roman. Dans le passage que nous discutons, à cause de leur association aux automobiles, ils contiennent peut-être, pour ainsi dire, un écho prémonitoire du rôle important de deux voitures dans le destin des enfants (ainsi que de celle qui a déjà rapporté Paul): l'une qui envoie Michel à la mort qui lui accorde sa place dans la chambre (pp. 118, 120); l'autre qui ramène Dargelos de 'l'inconnu' où il a habité pendant des années, et d'où il apporte le poison qui pénétrera la galerie et tuera enfin Paul (pp. 156–159).⁵² Les rayons, donc, sont peut-être associés à l'acte de *raier*, d'éliminer un être humain de la vie terrestre.

Les voitures qui projettent au plafond leurs mystérieux rayons lient aussi Elisabeth à celle dans laquelle est arrivé Paul, et dont le rôle

49 Nous sommes reconnaissante à M. Nicholas Mitsos, JD, MBA, BA, pour des précisions sur les lois de la réflexion par rapport à cette description.

50 Voir aussi *supra*, p. 52.

51 Voir *supra*, pp. 103–104.

52 Voir *infra*, pp. 251; 269.

dans l'histoire n'est pas encore terminé. Nous avons vu que dans le salon, Elisabeth revit en quelque sorte les expériences de Paul dans la cité, et de Gérard dans la voiture, ce qui suggère une fois de plus une identification de tous les trois avec la même personnalité. Cependant, pour Gérard, il y a un deuxième voyage en voiture, qui débute juste avant le moment où Elisabeth entre dans la chambre de sa mère (pp. 31, 33) avant de revenir faire chauffer l'eau pour la boule et déshabiller Paul (pp. 35-37). C'est après ces actes que la jeune fille pénètre dans le salon. Il est donc possible que ce voyage de Gérard dure jusqu'à ce qu'elle atteigne cette pièce-ci, et peut-être même plus longtemps. Ce que Gérard éprouve pendant son retour chez lui n'est plus, sans Paul, la magie de la poésie, mais l'autre réalité du monde effrayant des adultes:

Il n'essayait pas de jouer le jeu. [...]

[...] Au calme, la tête renversée, ballottée, le cou froid, il remettait les choses en place. Mais si cette sagesse lui montrait derrière les paroles d'Elisabeth un cœur brûlant et tendre, elle le ramenait à la syncope, à la vérité de cette syncope, à une syncope pour grandes personnes et aux suites qu'elle risquait d'avoir. (pp. 31-32)

Comparons cette description avec les sentiments d'Elisabeth dans le salon:

Elisabeth essaya de jouer au jeu. C'était impossible. Son cœur battait. Pour elle comme pour Gérard la suite de la bataille des boules de neige cessait d'appartenir à leur légende. Le médecin la restituait dans un monde sévère où la crainte existe, où les personnes ont la fièvre et attrapent la mort. Une seconde elle entrevit sa mère paralytique, son frère mourant, la soupe apportée par une voisine, la viande froide, les bananes, les biscuits secs qu'elle mangeait à n'importe quelle heure, la maison sans bonne, sans amour. (p. 38)

Gérard et Elisabeth sont associés dans les deux passages, où ils éprouvent, sinon simultanément, du moins à des moments très proches, le sentiment de ce que c'est d'être un enfant, seul devant une situation grave de la sorte dont normalement un adulte se charge. Elisabeth, pour la plupart un aspect du psychisme moins conscient que son frère, et Gérard, qui donne l'impression d'être du moins aussi conscient que Paul, et bien plus analytique, sont tous les deux de façons différentes des observateurs et des gardiens de Paul. Pour emprunter des termes freudiens, sans prétendre les douer de leur sens psychanalytique stricte (le rôle de Gérard, par exemple est trop

équivoque, et celui des autres trop changeant), Gérard semble souvent être en quelque sorte le *surmoi*, Elisabeth le *ça* du *moi*, Paul. Gérard et Elisabeth partagent, au carrefour de leur vie commune, une crainte de cette réalité quotidienne des adultes, qui comporterait la possibilité de la mort réelle de Paul (qui serait la mort de l'être entier). Malgré les efforts d'Elisabeth, ni l'un ni l'autre ne joue au jeu, qui n'est pas de la vraie poésie (où rôde la vraie mort) et qui n'a pas de place dans le monde des grandes personnes qu'ils perçoivent pendant ce moment de peur existentielle.

De retour dans la chambre, (p. 39), Elisabeth trouve qu'en fait elle n'aura pas besoin d'être la seule responsable à la maison. Il y aura des gardes (des grandes personnes), et elle surveillera l'équipe. Cela lui permettra de rester enfant en ce qu'elle pourra jouer à être responsable, sans vraiment l'être. Sa réaction aux paroles du médecin est ce qu'on attendrait d'une petite enfant: 'Accoutumée à vivre de miracles, elle les acceptait sans surprise. Elle les attendait et ils se produisaient toujours' (pp. 39-40).

Immédiatement après, l'amour d'Elisabeth pour Paul se manifeste encore, et montre moins des caractéristiques d'un amour maternel conventionnel, mais plutôt, cette fois, son côté érotique. En tant que moitié féminine du poète-couple, la sœur ajoute la rumeur de son propre *mécanisme* à celle de Paul; les deux côtés, pour le moment, devenant un (les *deux tronçons convulsés* qui forment parfois *un seul corps* (p. 70)):

Paul dormait. Elisabeth écouta son souffle et le contempla. Une passion violente la poussait aux grimaces aux caresses [*sic*]. On ne taquine pas un malade qui dort. On l'inspecte. On découvre des taches mauves sous ses paupières, on remarque la lèvre supérieure qui gonfle et avance sur la lèvre inférieure, on colle son oreille contre le bras naïf. Quel tumulte l'oreille entend! Elisabeth bouche son oreille gauche. Sa propre rumeur s'ajoute à celle de Paul. Elle s'angoisse. On dirait que le tumulte augmente. S'il augmente davantage, c'est la mort.

— Mon chéri!

Elle le réveille. (p. 40)

Il serait normal qu'une sœur attentive soit angoissée à cause du pouls rapide de son frère malade, et à première vue, il semble que c'est tout ce qui se passe. Cependant, le tumulte qui augmente est non seulement celui de Paul, mais celui des deux enfants ensemble. Nous avons remarqué déjà la similitude entre ce passage et celui d'*Opium*,

l'inconnu de Paul (son amour pour Dargelos) d'atteindre Elisabeth. Cet inconnu-ci se cache pour le moment dans l'obscurité; les deux moitiés du poète restent séparées et le destin attend.⁵⁶

Les yeux d'Elisabeth jouent ici un rôle comparable à celui des fenêtres dans le salon: ce sont des miroirs, des portes à l'inconnu qu'elle contient. En fait les yeux de la sœur sont de première importance. Ils ouvrent la première description d'Elisabeth (p. 26). Elle observe constamment Paul: dans le train qui les emmène plus tard en vacances 'cette profonde observatrice' détaille son profil 'entre ses cils' (p. 63); elle suit les préparatifs de son frère pour le 'théâtre' nocturne d'un regard 'mouillé, fendu, sublime' (p. 79). D'un œil elle projette vers Gérard un 'éclair dur' (p. 30), qui suggère Zeus et l'identifie donc encore à Dargelos.⁵⁷ Dans Elisabeth l'inconnu observe, et attend le moment de prendre un contrôle absolu de l'existant.

Pour en revenir à la tentative d'hypnose, il est important que ce soit le sommeil qui produit les rayons noirs. Dans le langage de Cocteau le sommeil a un sens équivoque. D'une part, par son association normale avec la nuit et le rêve, il peut connoter l'inconscient, le trésor du poète qu'il remonte à la surface; d'autre part, il y a aussi la connotation d'un manque de maturité: la nuit des enfants qui provoquent les esprits frappeurs, par exemple, est décrite par Cocteau comme 'encore somnolente',⁵⁸ ou la paresse du poète conscient: prenons, par exemple cet extrait d'un des *Articles de Paris*:

Le public se fait souvent de l'inspiration une idée assez fautive et presque religieuse. Hélas, je ne pense pas que l'inspiration nous tombe du ciel. Je pense plutôt qu'elle résulte d'une paresse profonde et de notre incapacité de mettre en œuvre certaines forces qui nous habitent. Ces forces inconnues travaillent au fond de nous à l'aide des éléments de la vie quotidienne, de ses spectacles et de ses souffrances et, lorsqu'elles nous encombrent et nous obligent à vaincre l'espèce de sommeil où nous nous complaisons comme les malades qui tâchent de prolonger le rêve et redoutent de reprendre contact avec la réalité, bref, lorsque l'œuvre qui se fait en nous et malgré nous, exige de naître, nous pouvons croire que cette œuvre nous arrive du dehors et nous est offerte par les dieux. L'artiste est plus endormi qu'il ne travaille. Il empêche par mille ruses son ouvrage nocturne de venir à la lumière du jour.

⁵⁶ Les complexités du rôle d'Elisabeth par rapport aux secrets de Paul sont discutées *supra*, pp. 75; 108.

⁵⁷ Voir *supra*, pp. 89-93.

⁵⁸ *Journal d'un inconnu*, p. 43.

Car c'est à ce moment que la conscience doit prendre le pas sur l'inconscience et qu'il faudra trouver des moyens qui permettent à l'œuvre informe de prendre une forme, de la rendre visible à tous. Ecrire, vaincre l'encre et le papier, accumuler lettres et paragraphes, les couper de points et de virgules, est une autre affaire que de promener le songe d'une pièce ou d'un livre.⁵⁹

Les malades qui tâchent de prolonger le rêve et redoutent de reprendre contact avec la réalité est une description qui correspond exactement à Paul. Elisabeth, en effet, est rarement associée au sommeil. Nous pourrions nous demander à qui est vraiment ce sommeil qui balaye l'inconnu et empêche la communication des secrets. Si c'est le sommeil d'Elisabeth seule, c'est quelque chose de très soudain, et extraordinaire en ce qu'il surprend la jeune fille pendant le soir, heure où, généralement, elle s'éveille.⁶⁰ Il est donc possible qu'ici Elisabeth joue aussi le rôle du poète complet, et qu'elle prend sur elle-même le manque de maturité et la veulerie normalement vus chez Paul. Quoique l'inconscient travaille toujours la communion attendue n'a pas lieu: la paresse du poète conscient s'impose ici à l'inconscient et le domine.

De la suite d'événements que nous venons de tracer, nous avons délibérément omis jusqu'ici une scène des plus importantes, c'est-à-dire celle où Elisabeth entre dans la chambre de sa mère malade. Pendant la narration de cet épisode, l'histoire récente de la famille est donnée. Cette description est capitale, en ce qu'elle introduit le problème fort complexe du rôle des parents et des faux parents dans l'histoire du poète qu'est le roman.

Elisabeth entra dans la chambre de sa mère [...]. La malade sommeillait. Depuis quatre mois qu'une attaque l'avait paralysée en pleine force, cette femme de trente-cinq ans paraissait une vieille et souhaitait mourir. Son mari l'avait ensorcelée, cajolée, ruinée, abandonnée. Pendant trois ans il fit de courtes apparitions au domicile conjugal. Il y jouait des scènes hideuses. Une cirrhose du foie l'y ramenait. Il exigeait qu'on le soignât. Il menaçait de se tuer, brandissait un revolver. Après la crise, il rejoignait sa maîtresse qui le chassait aux approches du mal. Une fois il vint, trépigna, se coucha et, incapable de repartir, mourut chez l'épouse avec laquelle il refusait de vivre.

59 'Proces de l'inspiration', in *Portraits-souvenir 1900-1914*; suivi de: *Articles de Paris*, pp. 273-274.

60 Ce qui est aussi le cas chez Paul, mais ici il est malade: de la maladie de la poésie qu'il n'avoue pas.

Une révolte fit de cette femme éteinte une mère qui abandonnait ses enfants, se fardait, changeait de bonne chaque semaine, dansait, et cherchait de l'argent n'importe où.

Elisabeth et Paul tenaient d'elle leur masque pâle. De leur père ils avaient hérité le désordre, l'élégance, les caprices furieux. (pp. 33-34)

Bien que, comme nous l'avons déjà noté, Elisabeth prenne pendant le récit le rôle d'une mère, elle ne remplace pas totalement la sienne pendant la vie de celle-ci. Pour le moment, la chambre de la mère reste occupée, mais nous verrons que cette chambre, une fois vide, aura son propre rôle symbolique dans l'histoire.

La personnalité des deux parents de Paul et d'Elisabeth diffère de celle des parents de Cocteau, de qui, selon les évidences, la mère n'était pas faible, ni le père brutal. La mère du roman est une victime, le père agressif et endurci. En outre ce père-ci, quoiqu'il menace de se suicider en brandissant un revolver, diffère de Georges Cocteau en ce qu'il ne l'emploie pas pour se tuer, mais meurt, nous devons le supposer, à cause de la cirrhose du foie et ainsi de ses propres excès.

Selon Milorad, Cocteau 'se croyait inconsciemment coupable' de la mort de Georges Cocteau.⁶¹ affirmation objectivement invérifiable mais qui serait évidemment utile à une interprétation psychanalytique de l'œuvre entier du poète. Il y a, cependant, des indices que cette mort préoccupait le poète.⁶² Jean Onimus écrit que: '[...] à dix ans, Cocteau voit le cadavre de son père qui vient de se suicider [...], souvenir qui ne cessera de le hanter [...]'.⁶³ Si Cocteau vit ce cadavre ou non (l'emploi de *vient de* nous laisse supposer que c'est presque immédiatement après le suicide, ce qui ne semble pas être soutenu ailleurs), nous pourrions supposer que même dans une famille qui protège bien ses secrets des indications des circonstances d'un tel événement n'auraient pas échappé totalement au petit Jean Cocteau. Monique Lange en donne une description brève mais graphique: 'On le découvrit au matin, baignant dans son sang'⁶⁴ et Steegmuller raconte que Madame Singer, cousine de Cocteau et la camarade avec qui il était au moment

⁶¹ *Cahiers* 8, p. 115.

⁶² Cela est suggéré par Kihm, Sprigge, Béhar, p. 29.

⁶³ Onimus, Jean, 'Comment Jean Cocteau apprivoise la mort', in *La Mort en toutes lettres: [actes du Colloque organisé par le Département de Littérature comparée de l'Université de Nancy II, 2 au 4 octobre 1980]*; textes réunis par Gilles Ernst.— Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1983, p. 184. Cette affirmation contredirait ce qu'affirme Steegmuller, voir *supra*, p. 107 (note).

⁶⁴ Lange, p. 35.

du décès, se demandait souvent elle-même si Jean Cocteau connaissait ces détails, et s'ils avaient un rapport avec le sang et les suicides qu'il mettait dans son œuvre.⁶⁵ Nous avons discuté *supra*, par rapport au rêve, la prolifération de *linge sale* dans la chambre de Paul et d'Elisabeth.⁶⁶ L'interprétation possible du *linge* comme des draps, ajoutée à la saleté de ce linge nous signale peut-être que dans le rêve, ou l'inconscient, du poète du roman, reflet du poète-auteur, se trouverait aussi un écho de la mort de Monsieur Cocteau, père.

La fin de la vie des deux parents des *Enfants terribles* est basée, comme tant d'autres détails du roman, sur une situation vécue par les Bourgoingt; Hugo et Mouton signalent eux-mêmes cette association dans une note:

M Bourgoingt revient de la guerre, mais ne retourne pas au domicile conjugal. Il n'y fait que de rares apparitions. Au cours d'une de ces visites, en 1922, il tombe malade et « incapable de repartir, meurt chez l'épouse avec laquelle il refusait de vivre ».⁶⁷

Un autre détail nous est fourni par Magnan: 'Mme Bourgoingt est malade depuis 1928'⁶⁸ — celle-ci, cependant, n'est pas encore morte à l'époque de la rédaction du roman. Que des éléments biographiques des Bourgoingt aient été appropriés par Cocteau n'empêche néanmoins que la mort de la mère dans *Les Enfants terribles* ne soit un écho de ce qu'il a déjà mis dans *Le Livre blanc*,⁶⁹ dont Milorad note: '[...] le poète inverse entièrement ses véritables données biographiques: c'est sa mère qui est morte au lieu de son père, et c'est avec son père au lieu de sa mère qu'il vit.' Milorad lie ces faits à ce que la psychanalyse appelle 'l'Œdipe inversé';⁷⁰ et affirme encore une fois un rapport avec la culpabilité de Cocteau en ce qui concerne le suicide de son père, et avec l'amour du petit garçon pour sa mère. *Le Livre blanc* étant beaucoup plus visiblement autobiographique (mais non pas dans un sens stricte) que *Les Enfants terribles*, il est très probable que la mort de la mère dans cet ouvrage-là reflète celle de Georges Cocteau, si différentes l'une de l'autre qu'elles soient; ce qui serait évidemment une inversion des faits.

⁶⁵ Steegmuller, p. 9.

⁶⁶ Voir *supra*, pp. 5–6.

⁶⁷ Bourgoingt, p. 35.

⁶⁸ *Cahiers* 8, p. 149.

⁶⁹ pp. 20–21.

⁷⁰ *Cahiers* 8, pp. 120–121.

Indisputablement, serait-elle explicable dans des termes psychanalytiques ou non, une inversion non exactement semblable mais néanmoins du même ordre se retrouve dans *Les Enfants terribles*. La mort en question est introduite dans le texte ainsi:

La mort subite de leur mère mit une halte aux tempêtes. Ils l'aimaient, et s'ils la brusquaient, c'est qu'ils la supposaient immortelle. La chose s'aggrava du fait qu'ils se crurent responsables, car elle était morte sans qu'ils le remarquassent un soir où Paul, levé pour la première fois, et sa sœur se disputaient dans sa chambre. (p. 54)

Les mots: *ils se crurent responsables*, indiquent qu'il y a en fait chez les adolescents un sentiment de culpabilité en ce qui concerne la mort de leur mère. Si c'est à travers la mort de la mère qui se trouve dans le roman plus personnel *Le Livre blanc* que nous regardons l'inversion des faits dans *Les Enfants terribles*, un sentiment de culpabilité qui remonte au père de l'auteur commence à s'y discerner.

Il y a, cependant, d'autres mots du passage cité en dessus qui attirent l'attention; ils révèlent pourquoi les enfants se croient responsables de la mort de leur mère: [...] *car elle était morte sans qu'ils le remarquassent un soir où Paul, levé pour la première fois et sa sœur se disputaient dans sa chambre*. Ici les mots clé sont *sans qu'ils le remarquassent*. La mort de la mère est en quelque sorte attribuée à la distraction de ses enfants. Il ne semble pas être question de manquer l'occasion de lui dire leurs adieux, car c'est à cause de leur distraction de la mort elle-même qu'ils se sentent responsables. Serait-ce parce que, ne remarquant pas son état moribond, ils n'ont pas appelé le médecin? Peut-être, mais ceci n'est même pas suggéré, et de toute façon, la rapidité apparente de ce décès indique qu'un tel appel aurait probablement été inutile. Or, dans les cas de suicide un sentiment de responsabilité ou de culpabilité parce qu'on n'a pas remarqué ce qui se passait chez la victime serait très normal, et se lierait précisément à une occasion manquée de l'avoir sauvée. Non seulement la famille de Georges Cocteau n'a pas prévu sa mort, mais, comme Steegmuller nous le rappelle, Jean Cocteau, au moment du suicide de son père, faisait une promenade avec la future Madame Singer, source de cette information.⁷¹ Il n'était pas chez lui. Comme les enfants du roman, au moment de la mort de leur mère, il n'a donc pas rien remarqué.

⁷¹ *op. cit.*, p. 9.

Bien qu'il ait été à l'époque enfant, il serait possible que son absence ait provoqué chez lui un sentiment de culpabilité.

Voilà donc de petites évidences, toujours circonstanciées, qui lieraient la mort de la mère des enfants à celle de Georges Cocteau. Il y en a encore une. Steegmuller associe cette dernière mort avec la peur éprouvée par Cocteau, adulte, en passant devant l'ancienne maison familiale, rue la Bruyère, où le suicide eut lieu.⁷² Cette peur a peut-être un parallèle chez Elisabeth, qui longtemps après le décès de sa mère: 'rôdait de pièce en pièce, écœurée d'un malaise à cause de la chambre où une femme était morte, sans aucun rapport avec la mère qui vivait en elle (pp. 87-88).'

Il nous semble donc probable qu'il y a en fait dans *Les Enfants terribles* des échos d'un sentiment de culpabilité chez Cocteau par rapport à la mort de son père (et peut-être à celle d'autres personnes encore), aussi bien que des aspects de la mort de la mère qui suggèrent une inversion des faits telle que retrouve Milorad dans *Le Livre blanc*. Nous n'en tirons, cependant, aucune conclusion d'ordre strictement psychanalytique.

Les détails des morts de la mère dans *Le Livre blanc* et *Les Enfants terribles* diffèrent, et nous ne sommes pas convaincues que dans ce dernier l'inversion soit totale; car la mère naturelle du roman survit à son mari comme le fit Madame Cocteau, et le père du roman s'il ne se tue pas avec un revolver, du moins menace de le faire. La mort de la mère du roman serait donc en quelque sorte celle des deux parents de Cocteau. Cependant, la mère de Cocteau n'était même pas moribonde à l'époque où le roman fut écrit.⁷³ Ce qui se passe dans le roman ressemble au cas de Dargelos, qui doit disparaître physiquement du récit (la fausse mort) afin de revivre mythologisé dans la chambre.⁷⁴ De la même façon, la mère des enfants meurt peut-être pour qu'Elisabeth puisse devenir plus une mère interiorisée: forte, jalouse, et le sujet/objet du désir.

Quoique la chambre de la mère soit du côté féminin de l'appartement, nous avons vu qu'elle comporte une qualité qui serait propre à une chambre de mort du père de Cocteau: celle de provoquer un malaise. En tant que chambre de la mère elle reste vide jusqu'à son

⁷² *Loc. cit.*

⁷³ Madame Cocteau mourut en janvier 1943, d'une démence sénile qui avait duré plusieurs années; voir Steegmuller, p. 445.

⁷⁴ Voir *supra*, pp. 83-84.

appropriation par Agathe, c'est-à-dire pendant la période d'inactivité sexuelle de Paul, et au début de son éveil sexuel.⁷⁵ Bien que la chambre de sa mère soit inoccupée, c'est quand même Elisabeth qui se trouve comme capitaine de cette pièce (en péril comme le bateau-chambre des enfants), pendant que Paul court les rues cherchant des filles 'qui ressemblaient au sonnet de Baudelaire' (p. 87)⁷⁶ et juste avant l'arrivée d'Agathe (pp. 87-88).

La peur d'Elisabeth dans la chambre de sa mère décédée, que nous avons déjà discutée par rapport à celle de Cocteau devant la maison rue la Bruyère, reflète celle du poète entier devant la vraie mort et la vraie poésie. A ce niveau, Elisabeth, non plus que Paul, ne sait qu'ils voyagent vers une rencontre avec toutes deux. Cependant, la chambre de la mère est en train de couler avec celle qui est devenue comme son capitaine, à cause de la crise croissante de la sexualité récemment éveillée de Paul (du poète). Elisabeth, en tant que la mère interiorisée, objet de désir, se trouve sur le point d'être remplacée, avant qu'elle ne commence ouvertement son règne, par des filles sans lien de parenté avec Paul, mais qui ressemblent à elle (p. 87). Un peu plus tard, elle sera en fait remplacée pendant un temps par une jeune fille qui ressemble à elle et à Dargelos,⁷⁷ et qui fera de la chambre de la mère tant son propre domaine que: '[...] ils ne l'appelaient plus *la chambre de maman.*' (p. 117). Autrement dit le psychisme qui se reflète dans les espaces physiques du roman va perdre celui le plus lié à la maternité, ainsi qu'à la mort, tandis que la nouvelle arrivée, qui ne connote ni la maternité ni (jusqu'ici) la mort, assume dans le psychisme la fonction de la désirée. Après le déménagement à l'hôtel, cette chambre, tout comme le salon, n'existe plus du tout, et Elisabeth et Agathe vivent nez à nez dans la galerie avec les deux garçons. La poésie de la nouvelle chambre sera tellement forte que le règne d'Agathe ne pourra que s'y effondrer.

Tournons maintenant à la description du cadavre de la mère immédiatement après son décès:

**La dispute dégénérait en bataille et la petite, les joues en feu,
cherchait un refuge près du fauteuil de l'infirme, lorsqu'elle
se trouva tragiquement en face d'une grande femme
inconnue qui l'observait, les yeux et la bouche larges ouverts.**

⁷⁵ Voir *supra*, p. 76.

⁷⁶ Et ainsi à Elisabeth, voir aussi *infra*, pp. 188-189.

⁷⁷ Voir *infra*, pp. 218-221; 223-225.

Les bras raides du cadavre, ses doigts noués au fauteuil lui conservaient intacte une de ces attitudes que la mort improvise et qui n'appartiennent qu'à elle. Le docteur prévoyait cette secousse. Les enfants, seuls, incapables d'agir, regardaient, livides, ce cri pétrifié, cette substitution d'un mannequin à une personne vivante, ce Voltaire furieux qu'ils ne connaissaient pas. (pp. 54-55)

Notons d'abord qu'Elisabeth s'approche du cadavre *les joues en feu*, ce qui lie la jeune fille à Raymond Radiguet, et à Dargelos.⁷⁸ La jeune fille semble être ici et le poète adolescent conscient et l'inconscient, reflet de l'inconscient de l'auteur qui contient le souvenir des morts qu'il a connus, y compris celle de son père. En tant que poète conscient elle cherche un refuge près du fauteuil de l'infirme, telle une enfant qui se tourne naturellement vers sa mère et découvre, comme dans un cauchemar, non pas la mère aimée, mais une étrangère. Cette inconnue (et l'emploi de ce terme est naturellement significatif) ne peut connoter le cadavre de la mère de Cocteau car celui-ci n'existe pas encore, mais peut bien avoir ses origines dans celui de son père (vu ou imaginé par l'enfant), et dans celui des autres, par exemple de ceux qu'il a vus tués à la guerre.

La mort réelle, la mort des autres, c'est-à-dire non seulement celle du poète lui-même, s'associe ici à la poésie en ce que l'emploi du terme *cri pétrifié* correspond presque exactement à des mots de Cocteau concernant l'apparition du poème, où il recommande de: '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'.⁷⁹

L'identification du cadavre avec un mannequin l'associe à Agathe, aussi bien qu'à Elisabeth,⁸⁰ et donc aux problèmes d'amour à venir qui finiront comme nous le savons dans la mort de l'être entier. L'identification du cadavre avec Voltaire est, selon Gobin, une 'allusion à la célèbre statue du philosophe, où le sculpteur Houdon le représente assis dans son fauteuil'.⁸¹ Nous devons remarquer aussi que, selon Cocteau, il ressemblait lui-même physiquement à Voltaire, disant même: 'Il est [...] probable, bien que Voltaire, tout nu, véritable épouvantail du vestibule de la Coupole me fasse tout craindre de cette

78 Voir *supra*, p. 79.

79 *Opium*, p. 125.

80 Les deux seront mannequins dans une maison de couture; voir pp. 94-96 du roman.

81 *op. cit.*, p. 89.

La mort de la mère des enfants et la mère qui vient de mourir (la mère vivante du souvenir) sont deux entités distinctes:

La foudre qui l'avait atteinte laissait d'elle une image macabre, sans le moindre rapport avec la mère qu'ils regrettait. [...]

[...] la chambre exigeait de l'inouï. L'inouï de cette mort protégeait la morte comme un sarcophage barbare et allait lui donner par surprise, de même que l'enfance conserve le souvenir d'un événement grave à cause d'un détail saugrenu, la place d'honneur au ciel des songes. (pp. 55-56)

L'image du cadavre n'a pas de rapport avec la mère que les enfants regrettent, peut-être pour une autre raison encore: parce que son effet est aussi, comme nous l'avons suggéré, celui du père mort de Cocteau. Dans ce cas ce serait aussi cette mort du père qui passe au ciel de la chambre pour y rejoindre la constellation Dargelos. La mère interiorisée de Cocteau resterait en bas sous la forme d'Elisabeth.

La mère du roman passe donc par divers stades: la mère vivante de la petite enfance de Paul et d'Elisabeth, où, il est impliqué, elle soignait ses enfants; la mère frivole et désespérée; la mère paralysée et faible, mais toujours aimée comme l'était Eugénie Cocteau; la mère regrettée des souvenirs des enfants et le cadavre horrible qui cacherait aussi la mort de Georges Cocteau.

C'est immédiatement après la mort de la mère des enfants que Mariette entre pour la première fois dans la chambre. La disparition de la vraie mère permettrait peut-être l'entrée dans le psychisme non seulement d'une mère désirée, mais aussi d'une mère idéale, sinon idéalisée, adorant les enfants, comprenant tout et ne dérangeant rien (pp. 57-58). La garde serait ainsi le contraire de la mère possessive qui se montre dans Elisabeth, et elle remonterait peut-être à l'enfance de Cocteau, non seulement à sa mère mais aussi à sa bonne allemande, Joséphine, qui en l'accompagnant au cirque aurait elle-même aidé le développement du futur poète.⁸⁶ Maclean voit dans Mariette encore une influence baudelairienne:

The nurse, Mariette, grey-haired, comfortable and adoring, 'simple comme la simplicité', is named after the old nurse who is the subject of the poem *La servante au grand cœur* ... Baudelaire idealised her memory and made her one of the strange trinity — his father, Mariette and Poe — to whom he

⁸⁶ *Portraits-souvenir*, pp. 81-83.

addressed a prayer for help in his moments of anguished self-indictment [...]⁸⁷

— tandis que Buss lie Mariette à l'archéologue de ce nom, ce qui l'associerait nettement à la poésie, bien que ce ne soit pas à elle de fouiller la nuit poétique.⁸⁸ Si nous considérons l'ubiquité chez Cocteau de termes polyvalents, il nous paraît très possible que Maclean et Buss ont tous deux raison, et que le nom de la garde en est un aussi.⁸⁹

Quel est donc le rôle exact, dans le psychisme, de Mariette, cette deuxième mère possible? Il est plus équivoque qu'il ne le paraît à première vue; car c'est précisément la poésie des enfants que protège cette dame capable de deviner l'invisible (p. 58): 'Mariette admettait, protégeait, comme on admet le génie et comme on protège son travail (*ibid.*).' Or, la poésie, nous le savons bien, est en fait ce qui met la vie des enfants en danger. Cependant, bien qu'elle protège la poésie enfantine, Mariette, si mère elle est, remplit surtout la fonction d'une mère nourricière.⁹⁰ Partout dans le roman on la retrouve laissant des sandwiches, des thermos, des œufs durs, pour que les adolescents puissent manger à une heure qui leur convient, et, en dépit du fait qu'elle: 'aurait certes préféré qu'on lui laissât faire une cuisine bourgeoise' elle 'refoulait ses méthodes et se prêtait de bonne grâce aux extravagances des enfants (p. 86).'

En fait, le rôle principal de Mariette semble être de préserver autant que possible cet équilibre périlleux du psychisme poétique, ce qui est plus facile au stade de la poésie enfantine. Aussi bien que mère, tout comme Gérard c'est un aspect de *l'ange gardien*. Elle sait 'nettoyer sans déranger le désordre (p. 87)'; ce qui est même plus intéressant, pendant que Paul court les rues *cherchant des filles qui ressemblaient au sonnet de Baudelaire* elle: 'cousait dans la pièce d'angle [l'ancien salon] transformée en lingerie (*ibid.*).' Elle raccommode donc le *linge*, avec tout ce que celui-ci comporte de l'inconnu et du rêve, dans la pièce même, du côté féminin de l'appartement, où l'inconnu avec sa préfiguration de la mort a envahi et entouré Elisabeth. Tout comme

⁸⁷ Maclean, p. 70.

⁸⁸ Buss, p. 64.

⁸⁹ Voir aussi *infra*, pp. 279–280.

⁹⁰ Discutant le dessin 34 des *Soixante dessins pour Les Enfants terribles* (Paris, Grasset, 1929), Brunon parle de: 'la tutélaire Mariette qui remplace [la mère] dans son rôle nourricier': Brunon, Claude François, 'Cocteau, illustrateur de lui-même: *Soixante dessins pour Les Enfants terribles*', in *Jean Cocteau aujourd'hui*, p. 124.

Agathe remplace Elisabeth désirée dans la chambre de la mère, de la même façon Mariette balaye du salon ce qui y est néfaste, et nous voyons, du lien temporel établi entre sa présence dans cette pièce et les aventures de Paul, qu'elle soutient en quelque sorte la 'normalisation' sexuelle de l'être.

Néanmoins, cette normalisation, cet équilibre ne sont que superficiels. Mariette n'est physiquement présente que pendant la journée; la nuit, l'inconnu règne, et les thermos et les sandwichs ne sont que des traces impuissantes de son influence diurne. En outre, à mesure qu'Elisabeth perd de plus en plus ses propres attributs de mère — ou de sœur — protectrice et nourricière,⁹¹ Mariette, de son côté, réussit de moins en moins à préserver cette poésie enfantine et à protéger les habitants de la chambre des dangers à venir. A l'Etoile, la *lingerie* n'existe plus; après le mariage de Gérard à Agathe Mariette 'flaire le malheur (p. 155)'. Mais ce qui nous renseigne peut-être le plus sur son rôle de gardienne de l'enfance et du 'normal' est son absence de l'hôtel ce dimanche où la tragédie des enfants atteint enfin son point culminant (p. 163), et le rôle que joue le thermos qu'elle a laissé quand Elisabeth et Agathe trouvent Paul empoisonné. Agathe parle:

— Cherche le thermos, vite! vite! Il respire, il est glacé.
Il faut une boule, il faut qu'il boive du café bouillant! (p. 167)

Le thermos laissé par Mariette s'ajoute à la *boule* chaude comme moyen de renverser l'effet du poison, de Dargelos. Cette fois-ci, ce n'est pas la chaleur poétique qui se lierait à sa froideur afin de compléter la poésie, comme au début du roman, quand c'était Elisabeth qui fournissait la boule.⁹² Ici, dans la bouche d'Agathe, femme ordinaire et bourgeoise sur le point d'être définitivement vaincue, cet appel est à la chaleur de la vie, d'une vie normale, afin que celle-ci puisse anéantir la froideur de la mort, réelle ou métaphorique. Mariette, comme Gérard, est absente, l'équilibre est détruit, et la trace qu'elle a laissée de sa présence — le thermos — ne peut rien.

Pas un des personnages du roman n'a ni père ni nom de famille. Malgré la description citée du père déjà décédé, ce père est surtout une absence. Il est jusqu'à un certain point remplacé par le médecin, qui veille sur le frère et la sœur, et l'oncle de Gérard, qui veille sur son

⁹¹ Voir *infra*, pp. 187-188.

⁹² Voir *supra*, pp. 149-150 et *infra*, pp. 229-230; 285; 294.

neveu et (moins) sur Paul et Elisabeth. Ces deux hommes fournissent par *miracle* tout ce dont les enfants ont besoin, et de ce fait sont aussi idéalisés que Mariette en tant que mère nourricière. A la différence de celle-ci, ils n'appartiennent pas à l'appartement.⁹³ Le médecin y pénètre rarement, l'oncle pas du tout. Même les remplaçants du père ne remplissent pas le vide qu'il laisse, et eux aussi disparaissent à la fin, laissant Paul et Elisabeth seuls à faire face à leur poésie et à leur désir.

⁹³ Bien que Mariette n'y habite pas, elle y est presque toujours présente pendant la journée.

VII

Les Vacances

Pendant la longue rechute de Paul suivant la mort de sa mère (p. 57), Elisabeth, provoquée par un manque de réaction chez son frère à ses injures (p. 58-59), joue le rôle d'une nourrice, ce qui suggère, peut-être, qu'elle remplit en quelque sorte la fonction de la mère nourricière perdue. Cependant, à la différence de Mariette, remplaçante idéale de cette mère-ci, Elisabeth trouve dans son nouveau rôle une méthode de plus de taquiner son frère et d'augmenter la lutte perpétuelle entre elle et lui que le narrateur appelle, non pas *un* mais le [*du*] jeu (p. 62), comme s'il était identique à celui où les enfants *partent*, jeu duquel il a déjà donné une description détaillée (pp. 23-24).¹ Si le frère et la sœur sont deux aspects du même personnage poétique, il est clair que cette bataille continue et continuelle sert en même temps à rapprocher les éléments mâle et femelle par le fait que même le conflit est une forme de contact; et à les tenir à distance en ce qu'un tel contact leur permet d'éviter toute communication véritable; ainsi le poète entier reste éloigné de la poésie qui proviendrait de l'union de ses deux moitiés. En outre, à la fin du livre cette union résultera de la domination de la moitié la plus consciente (Paul), par l'inconscient poétique. L'équilibre qui se rétablit (p. 60) lorsque la grandeur physique de Paul est annulée par sa propre paresse et par les soins agaçants de sa sœur (pp. 58-59), est donc toujours provisoire: équilibre fondé sur un rapport de conflit qui masque en fait une évasion.

Que l'enfance joue encore un rôle considérable dans la vie de la chambre est confirmé par le fait qu'Elisabeth, éprise soudain d'un désir d'être infirmière des hôpitaux, 'devenait son personnage' (p. 59), les enfants ayant 'un pouvoir féerique de se changer en ce qu'ils veulent'². Le patient qu'elle soigne n'est pas ici Paul, mais le buste, qui semble le remplacer:

Elle s'enfermait des heures dans le salon d'angle avec le buste à moustaches, des chemises déchirées, de l'ouate hydrophile, de la gaze, des épingles anglaises. On retrouvait sur tous les meubles ce buste en plâtre aux yeux hagards, la

¹ Voir *supra*, pp. 118-128. Maclean, (p. 87.) analyse le développement du jeu.

² *Opium*, p. 96.

tête enveloppée de pansements. Mariette mourait de peur chaque fois qu'elle entraît dans une pièce éteinte et l'apercevait dans l'ombre.

Le médecin félicitait Elisabeth, ne revenant pas d'une pareille métamorphose. (p. 59)

Sans le savoir, Elisabeth joue encore avec la poésie (le buste);³ en outre, elle le fait de son propre côté de l'appartement, dans le salon — et c'est ici que Cocteau l'appelle *le salon d'angle*, liant la pièce aux anges et encore à la poésie profonde.⁴ Le buste pansé aux yeux hagards suggère une momie, et ainsi Paul 'embaumé' (p. 92) dans son 'sarcophage' (p. 97). Tout comme son frère imite inconsciemment un cadavre sans se rendre compte de la réalité ni du sérieux de la mort qui existe toujours en lui, de la même façon Elisabeth prépare son rôle fatal à l'égard de Paul, la 'dangereuse intervention chirurgicale' (p. 153) où, sous prétexte de le sauver (après coup, pp. 152–154) elle le pousse vers le suicide. La méchanceté consciente de la nourrice Elisabeth que nous venons de discuter se retrouve ainsi, inconsciemment peut-être, même dans l'infirmière que le médecin félicite de son attitude nouvelle.

Juste après avoir parlé du rétablissement de l'équilibre qui, nous le venons de le noter, ne peut être que provisoire, Cocteau offre un détail capital qui rend cet équilibre même plus suspect:

Gérard ne pouvait se passer d'Elisabeth qui prenait insensiblement dans son cœur la place de Paul. Pour être juste, ce qu'il adorait en Paul, c'était la maison de la rue Montmartre, c'était Paul et Elisabeth. La force des choses portait l'éclairage de Paul sur Elisabeth qui, cessant d'être une fille, et devenant une jeune fille, glissait de l'âge où les garçons se moquent des filles à l'âge où les jeunes filles émeuvent les garçons. (p. 61)

Gérard est attiré d'abord par l'androgynat de l'existant Paul-Elisabeth, donc par *le sexe surnaturel de la beauté*, et ainsi, en quelque sorte, par son propre 'Dargelos'. Il a projeté cette attraction sur le frère, mais se tourne maintenant vers Elisabeth. Malgré la puissance constante du jeu et de l'enfance, la sexualité du poète commence ainsi à s'éveiller, et semble se révéler comme hétérosexuel: Gérard, aspect du côté mâle du poète masculin, c'est-à-dire avatar de Paul, prend le rôle actif et aime. Elisabeth, son côté féminin prend le rôle passif et

³ Voir *supra*, pp. 10–11.

⁴ Voir *supra*, p. 36.

attire. Cet éveil hétérosexuel est apparemment sans danger, car évidemment il n'y a, au niveau le plus visible du roman, aucune parenté de Gérard et d'Elisabeth. En outre, le comportement d'Elisabeth envers Gérard ne montre rien de maternel. Le jeune homme paraît donc libre d'aimer la jeune fille. Cependant, s'il est lui-même un aspect du personnage multiple et troublé, cela explique pourquoi Gérard n'ose pas rêver de pousser son amour à la fin à laquelle nous nous attendrions:

Jamais il n'eût osé prétendre à épouser la pythonnisse, la vierge sacrée. il fallait, comme dans les films, un jeune automobiliste qui l'enlève, qui ose ce geste, faute de connaître les défenses du lieu saint. [...]

[...] la vierge sacrée! Gérard avait raison. Ni lui, ni Michaël, ni personne au monde ne posséderait Elisabeth. L'amour lui révélait ce cercle incompréhensible qui l'isolait de l'amour et dont le viol coûtait la vie. (pp. 115; 121)

Gérard est donc contraint par une défense absolue de prendre la femme qu'il aime, comme si l'inceste rôdait autour de lui comme autour de Paul (p. 175), ce qui serait en fait le cas selon l'interprétation que nous suggérons.

Tout au long du récit, l'amour de Paul pour sa sœur reçoit moins d'attention que l'obsession d'Elisabeth, le 'culte' qu'elle voue à son frère (p. 32). Inapte à se comprendre, celui-ci ne reconnaît même pas qu'il cherche des filles qui ressembleraient à sa sœur (au sonnet de Baudelaire, p. 87). Il est même clair qu'il cède d'une façon relativement facile à l'idée du mariage d'Elisabeth avec Michaël (p. 114),⁵ si nous comparons sa réaction à celle d'Elisabeth devant l'amour de son frère pour Agathe. Nous pouvons voir néanmoins que si Elisabeth représente une mère interiorisée, l'amour de Gérard ne serait pas seulement un éveil d'amour hétérosexuel chez le poète, mais aussi une manifestation de l'amour incestueux qui rôde autour des enfants, exprimé à travers un troisième personnage innocent, qui sous un autre angle peut aussi être vu comme une partie du psychisme du poète. L'amour de Gérard pour Elisabeth suggère pour l'existant entier: d'un côté une sexualité qui se dirige vers une femme idéalisée, de l'autre côté que la route à l'amour physique sera barrée par cette même femme dans son rôle de vierge sacrée, de mère vivant dans les lieux profonds du poète.

⁵ Bien qu'il ne le conçoive pas en termes concrets (p. 117 du roman).

Pendant cette période où Gérard commence à aimer Elisabeth, l'obsession de celle-ci pour Paul, et son désir de le former à sa façon, sont décrits à plusieurs reprises. Des solitudes imposées au frère après sa rechute ont augmenté sa tendance naturelle à la veulerie (p. 63). Dans la baignoire, pendant les vacances, il 'rit aux anges dans la vapeur' (p. 67), mots qui ont naturellement un sens double, et qui impliquent encore que Paul ne prend pas l'inconnu au sérieux. Cependant, bien qu'Elisabeth elle-même joue avec des choses qui la dépassent, et ne reconnaît pas elle-même les anges comme tels; ce sont la veulerie et la paresse de Paul qui agacent sa sœur. Malgré ses propres paroles prophétiques qui sortent de ses profondeurs, et même si elle est elle-même à un certain niveau une représentation d'une partie essentielle de l'inconnu, tout comme les dieux de *La Machine infernale*, elle ne sait pas pourquoi elle agit et réagit. Ce qui la distingue de son frère à l'égard des jeux que nous la voyons jouer, c'est sa capacité de se concentrer sur un rôle et de le devenir. Donc, si le fait qu'elle joue démontre qu'elle ne comprend pas le sérieux de la vraie poésie, elle voit tout de même le sérieux du jeu. Sans bien comprendre la raison, sans même savoir qu'elle le fait, la vierge remplit son devoir envers le temple de la chambre poétique, en le protégeant et en formant celui qui y habite avec elle.

Son amour pour Paul, obsessif et maternel — ici elle est même comparée aux mères — va jusqu'à des tentatives de le changer physiquement, de lui enlever tout ce qui pourrait signaler un caractère faible:

La ligne de son menton, un peu fuyante, anguleuse chez elle, l'agaçait. Elle lui avait souvent répété: « Paul, ton menton! » comme les mères: «Tiens-toi droit!» ou « Mets tes mains sur la table ». Il lui répondait quelque grossièreté, ce qui ne l'empêchait pas de travailler son profil devant la glace.

L'année précédente, elle imagina de dormir, une pince à linge sur le nez, pour obtenir le profil grec. Un élastique coupait le cou du pauvre Paul et lui imprimait une marque rouge. Ensuite, il résolut de se présenter de face ou de trois quarts.

Ni l'un ni l'autre ne se souciait de plaire. Ces tentatives privées ne regardaient personne. (p. 64)

Ici pour la deuxième fois la glace de la chambre est mentionnée comme en passant. Paul *travaille son profil* devant elle: première indication peut-être de son besoin de pénétrer dans et de se conformer

à l'inconnu qui l'habite. Cependant, il continuera pendant longtemps de lutter.

Les tourments que l'élastique inflige à Paul sont liés, par la proximité des deux idées, au profil grec que sa sœur tente à s'imposer en se mettant une pince à linge au nez. Ce n'est pas donc un profil grec à elle seule qu'Elisabeth cherche, mais un profil à deux. Comme elle ne veut pas corriger le nez de son frère, nous pouvons supposer que ce trait-ci est déjà comme il faut. Donner cette physionomie classique à elle-même et à Paul, ce serait refaire leur personnage double selon l'image du type qui réapparaît sans cesse dans les dessins de Cocteau.⁶ Nous avons déjà discuté le lien entre Dargelos et la mythologie grecque, comme entre Dargelos et Radiguet,⁷ qui, lui, fut celui qui dirigea l'attention du poète vers les classiques. Donc dans la recherche du profil grec nous voyons encore une fois un désir du poète de s'identifier avec l'être aimé.⁸ Ici ce désir vient, non pas de Paul mais d'Elisabeth, qui, tout comme son frère, n'est consciente à ce moment ni de l'amour de son frère pour Dargelos, ni de l'existence du type néfaste. Cela suggère encore que la jeune fille suit des ordres qui viennent d'un niveau profond qu'elle ne connaît pas, où elle et son frère sont déjà un.

A la fin du cinquième chapitre, où les enfants se trouvent dans le train qui les transporte au bord de la mer, Elisabeth regarde avidement son frère.

Cette nature toute de feu et de glace ne pouvait admettre le tiède. Comme dans l'épître à l'ange de Laodicée: Elle le vomissait par sa bouche. Bête de race elle était, bête de race elle voulait Paul, et cette petite fille qui roule en express pour la première fois, au lieu d'écouter le tam-tam des machines, dévore le visage de son frère, sous les cris de folle, la chevelure de folle, l'émouvante chevelure de cris flottant par instants sur le sommeil des voyageurs. (p. 65)

Cocteau nous a mené dans quelques pages des connotations de la Grèce ancienne au christianisme. Les mots écrits à l'ange de Laodicée sont dictés par le Christ.⁹ Elisabeth est donc ici associée avec le Fils du Dieu chrétien; cependant, si nous regardons le début de ce

6 Voir par exemple celui de la couverture de l'édition Livre de Poche du roman.

7 Voir *supra*, pp. 79-82; 86-96.

8 Voir *supra*, pp. 77-79.

9 *Apocalypse* 1¹²⁻²⁰. Borgal (2, pp. 158-159) nous signale que Cocteau connaissait très bien ce livre du Nouveau Testament, le relisant à plusieurs reprises au cours de sa vie.

texte de l'*Apocalypse*, début que Cocteau ne cite pas, nous voyons que les mots cités s'associent aussi aux débuts mêmes de la création:

Ecris à l'ange de l'Eglise de Laodicée:

Voici ce que dit l'Amen, le témoin fidèle et véritable, le commencement de la création de Dieu:

Je connais tes œuvres. Je sais que tu n'es ni froid ni bouillant. Puisses-tu être froid ou bouillant! Ainsi, parce que tu es tiède, et que tu es ni froid ni bouillant, je te vomirai de ma bouche.¹⁰

Dans l'œuvre de Cocteau les dieux grecs obéissent aux ordres dont ils ne savent pas l'origine. Ici nous trouvons qu'Elisabeth est identifiée par le narrateur aux origines telles que la Bible les décrit, à la source qui serait aussi le point final de la hiérarchie de l'inconnu qui (dans l'univers conçu par Cocteau) forme le destin. Devrait-on voir ici une identification avec la conception chrétienne de la nature de la réalité? A l'époque des *Enfants terribles* l'esprit de Cocteau s'éloignait déjà de son retour à L'Eglise catholique bref et problématique.¹¹ La correspondance récemment publiée entre lui et Jacques Maritain nous montre cependant qu'il ne renonçait jamais complètement à ce qu'il y avait trouvé.¹² En fait, le long de sa vie, des traces de croyances chrétiennes semblent coexister en lui avec ses propres idées plutôt ésotériques.

Plus tard dans sa vie Cocteau parle directement d'un Seigneur invisible et inconnu qu'il identifie aux profondeurs de son moi:

C'est de la bouche profonde du moi inconnu qui nous habite que je veux arracher ce message, de la bouche d'ombre du Seigneur qui donne des ordres, Seigneur invisible, ancestral et seul capable d'une désobéissance aux habitudes de ce vieux monde, de la bouche même du prince auquel je ne conseille à personne de désobéir, sous peine de lèse-majesté.¹³

Magnan nous met en garde contre toute interprétation chrétienne de ce Seigneur:

Il se pourrait même que ce Seigneur soit un ultime recours contre le Dieu des théologiens, garant d'une loi (de la Loi) qui

¹⁰ *Ibid.*, 3: 14–16.

¹¹ Voir Borgal 1, pp. 64–67.

¹² *Cahiers 12: Jean Cocteau; Jacques Maritain: Correspondance 1923–1963, passim.*

¹³ 'Les Armes secrètes de la France' in *Poésie Critique II*, p. 225. Voir aussi *Paraprosodies, Cinquième et Septième dialogues* in *Appogiatures et Paraprosodies*, pp. 101; 102; et *Le Requiem*, Paris, Gallimard, 1962, p. 145.

exile le poète depuis la *Lettre à Maritain*. Dieu ne s'est pas résorbé au cours de toute une longue vie mais il s'est transformé en le plus haut témoignage que Cocteau pouvait attendre de son moi profond.¹⁴

Même si ce Seigneur invisible est le moi profond, nous avons vu que chez Cocteau la nuit du corps humain est considérée comme une partie du cosmos infiniment grand et infiniment petit dont les éléments s'interpénètrent.¹⁵ Dans sa discussion du *Journal d'un inconnu* Borgal situe le Dieu qu'envisage Cocteau dans son cadre métaphysique: 'La divinité est le principe d'explication du monde; et ce principe est très probablement de nature mathématique, relationnelle.'¹⁶ Selon Cocteau la poésie est un système de chiffres: 'La poésie considérée en tant qu'algèbre' dit-il dans *Opium*.¹⁷ Moi profond ou principe d'explication du monde, dans le système de Cocteau ce Dieu (ce Seigneur) est à l'origine de la poésie. En outre, nous venons de suggérer que dans la pensée de Cocteau le moi profond dépasse peut-être les limites de l'individu. Le Christ de l'*Apocalypse*, élevé, et ainsi de l'*au-delà*, Le Christ qui est: *l'Amen ... le commencement de la création de Dieu*, est peut-être plus proche au Seigneur inconnu que n'est le Christ incarné, donc *visible*, de l'*Evangile*. Dans le passage des *Enfants terribles* que nous discutons (mais évidemment non pas partout) Elisabeth devient, par l'association avec les origines du tout, la représentante d'une volonté qui vient d'un niveau poétique des plus profonds et des plus larges.

Cette hypothèse est peut-être soutenue par le fait que dans la description de la sœur qui suit la citation de l'*Apocalypse*, elle semble en effet être puisée dans le fond des profondeurs poétiques. Les dernières lignes du passage et du chapitre sont de la sorte qu'on n'attendrait peut-être pas dans un roman, mais plutôt dans un poème lyrique, tellement sont les idées et les mots transposés.

Bête de race elle était, bête de race elle voulait Paul, et cette petite fille qui roule en express pour la première fois, au lieu d'écouter le tam-tam des machines, dévore le visage de son frère, sous les cris de folle, la chevelure de folle, l'émouvante chevelure de cris flottant par instants sur le sommeil des voyageurs. (p. 65)

¹⁴ Magnan 1, p. 121.

¹⁵ Voir *supra*, pp. 27-28; 87.

¹⁶ Borgal 1, p. 163.

¹⁷ *Opium*, p. 187.

La fin de ce passage donne l'impression de quelque extase, et reflète l'état d'Elisabeth, au moment où, en proie à l'inconnu qui l'habite, elle regarde son frère. Une interprétation de ces mots difficiles devient possible à la lumière des connotations des images, retrouvées ailleurs dans les ouvrages du poète, de la machine et du train. La machine, chez Cocteau est un synonyme du cosmos et du destin; il parle, par exemple, des 'mécanismes qui nous meuvent comme les personnages de l'horloge de Strasbourg'.¹⁸ Elisabeth, dans le train est inconsciente de ce destin, de ce cosmos — de ce *tam-tam des machines*, bien qu'elle soit en même temps ici le véhicule de ses profondeurs. Dans *Opium* nous trouvons les mots suivants au sujet du train et de la drogue:

Tout ce qu'on fait dans la vie, même l'amour, on le fait dans le train express qui roule vers la mort. Fumer l'opium, c'est quitter le train en marche; c'est s'occuper d'autre chose que de la vie, de la mort.¹⁹

Elisabeth en tant que poète entier, donc existant(e) individuel(le), est un véhicule de la poésie pendant qu'en même temps elle est prise dans le véhicule de son corps; comme tout être elle voyage dans le train du temps qui roule vers la mort. Ainsi que tout élément de l'univers de Cocteau, elle contient et est contenue. Ce train dont les couchettes évoquent la chambre (p. 63) est luxueux comme la neige et la poésie. Il s'identifie ainsi non seulement à la chambre, mais aussi à la neige de la cité. Elisabeth, n'écoutant pas le tam-tam des machines, en tant que moitié féminine du poète, et en tant que membre de la hiérarchie de cet inconnu dont le destin est la manifestation terrestre, dévore le visage trop faible du conscient masculin qu'elle veut rendre comme elle-même: tout de feu et de glace; qu'elle veut rendre conforme à la nature dure de cette poésie que, cependant, elle ne reconnaît pas. Les cris et la chevelure de folle évoquent la nature schizophrène du poète,²⁰ et suggèrent aussi le côté sibyllin d'Elisabeth, l'inconscient aux prises d'un inconscient plus profond. Le fait que cette chevelure est *émouvante*, et que les cheveux d'Elisabeth sont bouclés, les lie tous les deux à la boucle de Dargelos (p. 50), et à la poésie *frisée*.²¹

18 'Jean-Jacques Rousseau' in *Poésie critique I*, p. 279.

19 *Opium*, p. 41. Voir aussi la *Lettre aux Américains*, *Poésie critique II*, p. 103.

20 Voir *supra*, p. xiii.

21 Voir *supra*, pp. 13-14; *infra*, p. 178.

Les *cris de folle* apparaissent dans l'œuvre de Cocteau même avant *Les Enfants terribles*. Dans *Opéra*, publié deux ans auparavant, nous les trouvons dans *Par lui-même*, où, ayant constaté d'abord que toute sa poésie réside dans les 'Accidents du mystère et fautes de calculs/ Célestes', le poète résume l'histoire de sa vie poétique. La deuxième partie du poème commence ainsi:

GRECE

Où le marbre et la mer frisaient comme un mouton
Où les serpents noués décoraient le bâton
Où de cruels oiseaux posaient des devinettes
Où le navire était hérissé de houlettes
Où le berger battait les aigles libertins
Où l'inceste sans cœur, monté sur des patins
Persécutait les rois, les reines de théâtre
Avec ses cris de folle, avec ses yeux de plâtre ...
Voilà si je ne m'abuse le style grec.
Les dieux (plutôt le diable) ayant plumes et becs
Et coiffé d'un chapeau commode pour la fuite,
Mercure, tenant à la main le chiffre huit.²²

Les cris de folle possèdent donc des connotations de la Grèce et, ce qui est plus important, de l'inceste, ce qui les lierait à l'histoire d'Œdipe, thème déjà traité par Cocteau dans *Œdipe Roi*, qui date de la même époque qu'*Opéra*. Ces trois mots du roman renforcent donc l'association d'Elisabeth à la Grèce, à la poésie et à l'amour incestueux.

Cependant, ces dernières lignes de la page 65 du roman ont aussi un sens plus large, car les cris et les cheveux de folle évoquent également la fumée et le sifflet d'un train qui roule la nuit, le sifflet entendu à moitié par les voyageurs endormis, et, avec la fumée, se mélangeant à leurs rêves. Le train qui roule vers la mort contiendrait toute l'humanité endormie qui ne se rend pas compte de la destination qui l'attend.

Les trois enfants vont bientôt quitter le train, non pas, il faut le dire, *en marche*, en résultat de fumer de l'opium; les vacances au bord de la mer représentent néanmoins une tentative d'évasion de cette sorte. Après l'épreuve de la mort de leur mère ils vont retrouver les jeux d'une enfance plus lointaine. Dans *Le Secret professionnel*, Cocteau dit: 'Vivre seul, surtout au bord de la mer, c'est rendre à

²² *Opéra*, p. 14.

l'esprit quelque chose de primitif, d'enfantin'.²³ Il quitta lui-même Paris pour Monte Carlo après la mort de Radiguet.²⁴

Les vacances des trois adolescents avec l'oncle de Gérard, qui sont basées sur de véritables vacances des Bourgoins à Villefranche,²⁵ semblent en effet à première vue une sorte d'intermède qui interrompt définitivement l'histoire de la vie hermétique des enfants à Paris. L'éloignement apparent de Paul et d'Elisabeth de tout ce qui leur pèse est reflété dans un humour et une légèreté de ton qui sont pour la plupart absents du reste de la narration. Cependant, cet épisode éclaire en fait des aspects du récit, tout comme il contribue au développement des personnages (du poète). Cocteau signale que la chambre les a accompagnés en vacances, d'abord en décrivant la déception qu'éprouvent Paul et Elisabeth en apprenant qu'ils ne pourront pas avoir des chambres particulières. En dépit de leurs prétendus désirs, ils sont incapables de se séparer et partagent une chambre, mettant Gérard dans la salle de bain (p. 66). Deux pages plus loin, l'auteur affirme que l'évasion de leur propre chambre est imaginaire:

On était en vacances de la chambre, « du baignoire », disaient-ils, car oubliant leur tendresse, ne constatant pas leur poésie, la respectant beaucoup moins que ne faisait Mariette, ils imaginaient fuir par le jeu une cellule où ils devaient vivre, rivaux à la même chaîne. (p. 68)

Encore un jeu qui sert de tentative d'évasion de la poésie profonde. Ce jeu-ci, le *jeu de villégiature* est en fait composé de divers jeux. Celui d'Elisabeth seule, le jeu de costumes qui préfigure son rôle de mannequin, et duquel le poète parle dans le passage cité, 'allait devenir un jeu qui serait au jeu ce que la pêche à la ligne est au travail des villes' (*ibid.*). Tous les jeux que jouent les enfants pendant les vacances sont dans cette catégorie: ils reproduisent tous de divers aspects de la vie de Paris et de la chambre, mais ils en sont tous des reflets réduits. Les moments passés à table, où les enfants se donnent des coups de pied dessous pendant qu'ils sourient innocemment (p. 67), et où les grimaces de Paul et d'Elisabeth font peur aux petites filles (pp. 68-69), évoquent les descriptions ailleurs dans le roman où se laisse voir '[...] le contraste entre les hauteurs sereines et les bas-fonds

²³ *Le Secret professionnel* in *Le Rappel à l'ordre*, p. 178.

²⁴ Voir Steegmuller, pp. 15-18; 321.

²⁵ Magnan 2, p. 149.

où s'agitent des passions meurtrières'.²⁶ La table elle-même est une chambre en miniature, ses deux niveaux préfigurant ceux d'Elisabeth (dessous inconscient) et de Paul (dessus conscient) lorsqu'ils rentrent chez eux après les vacances (pp. 75-76).²⁷ Dans les hôtels de la cité Monthiers nous avons vu le monde bourgeois qui entoure les enfants du Condorcet mais qui a peur de les regarder. Ici nous voyons combien les enfants de la chambre se sont déjà éloignés de la poésie des autres enfants, en ce que ce sont *les petites filles malingres* qui les trouvent en même temps merveilleux et terrifiants. Il y a, néanmoins, une petite fille qui leur ressemble. A une autre table il existe peut-être un autre poète naissant, avec qui les enfants de Paris peuvent en quelque sorte communiquer. En outre, ce jeu de la salle à manger, est un spectacle qui suggère celui de la chambre, où le frère et la sœur prennent les rôles principaux pendant que Gérard observe et admire.²⁸

Le jeu de la salle à manger continue dans les rues (pp. 70-71). Les enfants sont une 'bande infernale' (p. 70), et leurs activités un 'fléau', descriptions évidemment hyperboliques, surtout si l'on les compare à d'autres emplois par Cocteau de ces termes: dans le titre de *La Machine infernale*, par exemple, pièce où le fléau est le Sphinx qui tue systématiquement la jeunesse de Thèbes.²⁹ Dans le jeu de villégiature, rien n'entraîne la mort, et les enfants ne sont infernaux que selon les idées fixes de la bourgeoisie en vacances.

Le troisième aspect du jeu de villégiature, entrepris par ces enfants 'incultes, frais jusqu'au crime, incapables de discerner un bien et un mal' (p. 72) est le jeu de vol, où les vols 'n'avaient que le vol pour mobile. Il ne s'y mêlait ni lucre, ni goût du fruit défendu. Il suffisait de mourir de peur' (p. 71). Encore, la mort réelle en est absente, remplacée par le frisson éprouvé par n'importe quel enfant qui contrevient aux règlements des adultes. C'est voler (dérober) au lieu de voler (se déplacer dans l'air ou, selon le sens que l'auteur prête au mot, dans l'inconnu), jeu de mots cité comme exemple dans *Le Mystère laïc*, où Cocteau décrit la méthode idéale de faire un poème:

Prendre exemple sur les machines et sur les rêves. Composer un poème avec le mécanisme du rêve. Une figure qui en

²⁶ Gobin, p. 53. Voir aussi la discussion de 'dessus/dessous': *ibid.*, pp. 53-56.

²⁷ Voir *supra*, pp. 44-45; *infra*, p. 187.

²⁸ Voir *infra*, p. 191.

²⁹ *La Machine infernale*, p. 16.

devient une autre. Un mot qui change de sens en cours de route. Voler et voler.³⁰

Borgal commente un autre jeu du poète sur les mêmes homonymes:

[...] dans Opéra: le poème intitulé *Les voleurs d'enfants*. Sacrifiant à son goût, non pas pour les jeux de mots, mais pour les jeux sur les mots, dont les pièges doivent être pris au sérieux, il exploite au maximum, comme on pouvait s'y attendre, le double sens du verbe « voler ». Après tout, les vérités arrachées par le rêve à l'inconnu ne constituent-elles pas une sorte de rapt? « La bohémienne, pour le compte du cirque, vole un fils de comte. » Mais son fils « en haut d'une échelle, au cirque, apprenait à voler ».³¹

Il est vraisemblable que dans *Les Enfants terribles* Cocteau nous signale la possibilité de ce même sens double: voler dans l'inconnu — voler (*dérober*) au monde du rêve. Mais encore une fois, il y aurait une diminution: ce n'est pas dans l'au-delà lointain qu'on pénètre: le trésor accumulé dans le jeu de vol est une 'espèce de trésor de voyage, perles fausses des femmes qui circulent et laissent leurs vraies perles dans le coffre-fort' (p. 72). Il semble que le trésor dangereux reste à la maison. Les perles qu'ils trouvent ne proviennent pas de la mer de l'invisible.

Car même l'eau est diminuée. Lorsque Paul *rit aux anges*, il n'est pas dans le bateau de la chambre qui dérive sur l'océan de l'inconnu, et, étant bateau, y est partiellement submergé; il est, tout comme sa sœur, dans une baignoire: petit vaisseau séparé de la mer si proche. Paul et Elisabeth essaient de se maintenir la tête sous l'eau (p. 70). Eux, qui ne savent pas plonger dans leurs propres profondeurs, se mettent sans hésitation sous l'eau peu profonde d'une baignoire d'hôtel. Cependant, les robinets coulent sans cesse: sans le savoir, le frère et la sœur sont toujours en contact avec une source plus profonde. Ils n'ont vraiment quitté ni la chambre ni ses eaux.

La mer et ainsi les profondeurs sont cependant toujours là, et ils agissent sur les enfants sans qu'ils s'en aperçoivent:

Le fin fond de cette conduite [...] c'était, chez Elisabeth, un instinct qui la faisait redresser, avec ces jeux de pirates, la pente vulgaire qu'elle redoutait pour Paul. Paul, traqué, épouvanté, grimaçant, courant, injuriant, ne riait plus aux

³⁰ *Le Mystère laïc* in *Essai de critique indirecte*, p. 68.

³¹ Borgal 2, p. 154.

anges. On verra jusqu'où elle poussait sa méthode intuitive de rééducation.

Ils revinrent. Grâce au sel d'une mer qu'ils avaient distraitement regardée, ils rapportaient des forces qui décuplaient leurs aptitudes. Mariette les trouva méconnaissables. (pp. 72-73)

Il faut se demander s'il est possible qu'il y ait ici, et ainsi partout dans le roman où sont mentionnés le bateau de la chambre et l'eau sur laquelle il navigue, un autre jeu sur les mots; jeu tellement évident qu'à première vue il nous échappe: ce serait un jeu sur les mots *mer* et *mère*. Les enfants regardent *distraitement* la mer si proche d'eux. Ils sont au bord de la mer parce qu'ils ont perdu leur mère, qu'ils ont aussi regardée distraitement, ce qui entraîne en fin de compte un sentiment chez le frère et la sœur qu'ils sont en quelque sorte responsables de sa mort (p. 54). Un tel jeu sur les mots ajouterait évidemment au lien, déjà fort, entre Elisabeth, l'inceste qui *rôde* autour des enfants (p. 175), et les secrets de l'inconnu sur lequel ils sont à la dérive.

Pour en revenir aux jeux de villégiature, si éloignés en apparence de la chambre: c'est une méthode de rééducation de Paul de la part d'Elisabeth, méthode qui est instinctive, parce que, comme toujours, celle-ci ne reconnaît pas les forces qui la poussent à agir. La mer, fluide d'où émanent ses ordres, est toute proche et influence les enfants par son véhicule Elisabeth, qui, elle aussi, la regarde *distraitement*. Ce n'est pas cependant seulement Paul, qui a cessé de rire aux anges (p. 72), qui bénéficie de la proximité de la mer, mais également sa sœur. Donc, si nous pouvons identifier la mer du roman au fluide de l'inconnu, et ainsi aux profondeurs qui habitent la jeune fille (la mère intérieure — la mer intérieure), nous pouvons voir qu'en obéissant à son instinct, aux ordres de l'au-delà, elle se met sur la route de devenir l'automate de l'hôtel de l'Etoile, en proie au génie de la chambre.

Ce système d'entraînement par des jeux (p. 72) qui reflètent en miniature des aspects de la vie intérieure du poète, correspond peut-être à l'époque d'avant *Le Potomak*, où Cocteau, de son propre aveu, n'écrivait que des poèmes de surface;³² époque qui néanmoins a dû l'entraîner dans les techniques de la versification. Une telle proposition se soutiendrait par le fait que Gérard (observateur dans la chambre et le personnage le moins poétique, peut-être aussi, en tant

³² Voir *supra*, p. i.

qu'aspect du psychisme, le plus conscient) est contraint non seulement à partager le jeu de vol (p. 71), mais, semble-t-il, d'y jouer le rôle principal. Dans ce dernier jeu, il paraît en effet que c'est lui aussi bien que Paul qu'Elisabeth tâche de rééduquer:

Un jour, Elisabeth et Paul voulurent forcer Gérard à reporter un livre parce qu'il était en langue française. Gérard obtint sa grâce sous condition qu'il volerait « une chose très difficile », décréta Elisabeth, « par exemple un arrosoir ». (*ibid.*)

Dans l'arrosoir nous voyons encore une image de la poésie réduite: un récipient d'eau qui n'en contient même pas, comme, peut-être, Gérard lui-même. La description du vol que Gérard entreprend renforce la parenté de celui-ci avec Paul, si nous comparons cette description à celle de l'arrivée de Paul dans la cité Monthiers, au début du livre:

Le malheureux, affublé par les enfants d'une vaste pèlerine, s'exécuta, la mort dans l'âme. Son attitude était si maladroite et la bosse de l'arrosoir si drôle, que le quincaillier, tendu crédule par l'in vraisemblance, les suivit longuement des yeux. — « Marche! marche! idiot! soufflait Elisabeth, on nous regarde. » A l'angle des rues dangereuses, ils respiraient et prenaient les jambes à leur cou. (pp. 71-72)

[...] il claudiquait et la pèlerine qui lui tombait à mi-jambe paraissait cacher une bosse, une protubérance, quelque extraordinaire déformation. Soudain, il rejeta en arrière les pans de sa pèlerine, s'approcha d'un angle où s'entassaient les sacs des élèves, et l'on vit que sa démarche, cette hanche malade étaient simulées par une façon de porter sa lourde serviette de cuir. (p. 12)

Dans les deux cas, les bosses, signes de l'angélisme, c'est-à-dire de la nature poétique³³ (ainsi que la claudication dans le cas de Paul) sont fausses et provisoires. Tous deux arrivent à un angle, indice possible de la présence d'un ange.³⁴ Cependant, Paul est entouré de neige et va bientôt rencontrer l'ange sous forme de Dargelos et de son coup de poing fatal, qui changera sa vie. Gérard ne rencontrera que sa propre peur:

Gérard rêvait, la nuit, qu'un crabe lui pinçait l'épaule. C'était le quincaillier. Il appelait la police. On arrêtait Gérard. Son oncle le déshéritait, etc ... (p. 72)

³³ Voir *supra*, pp. 34-36.

³⁴ Voir *supra*, p. 36.

La rééducation de Gérard ne lui montre que sa peur de ce qui habite la mer, sa crainte que ce qui arrive des profondeurs ne cause la perte de sa vie bourgeoise à venir. Nous voyons son ambivalence: attiré par l'existence de l'inconnu manifesté en Elisabeth, il a peur d'y toucher, même lorsqu'il s'agit d'un *jeu de villégiature*. Pour pouvoir venir à la surface, pour s'unir avec le conscient, l'inconscient doit non seulement lutter contre la veulerie de l'organisme, mais finalement bannir aussi tout ce qui tend à une vie ordinaire et qui a peur de se donner à cette entreprise dangereuse de transmettre la poésie qu'il contient.

Pendant leurs vacances les enfants ont beau croire qu'ils sont vraiment descendus du train — de cet express qui roule vers la mort. En réalité, cette descente est une illusion de la sorte que subit qui que ce soit qui change de milieu pendant quelques jours, période où le moi de surface oublie la vie de tous les jours. Chez le poète (les enfants) le moi essentiel continue son travail en sourdine, et la période de détente n'est qu'une partie de la route que le destin leur a déjà construite. Même réduite, leur poésie est toujours présente.

Il nous reste à établir la nature, au niveau qui nous intéresse, de cet espace qui est l'hôtel et la ville au bord de la mer. Serait-il au niveau profond un lieu géographique extérieur aux enfants, ou bien, encore une fois, le schéma d'un aspect du psychisme du poète? Les deux, semble-t-il, car ici, aussi bien qu'ailleurs dans le récit, des éléments psychologiques familiers se manifestent, tandis que le décor, proprement dit, ne va pas reparaître dans le roman, même en reflet. Cet épisode représente donc peut-être l'intériorité de l'existant vraiment déplacé de son milieu: du poète en vacances, qui, tout comme Cocteau après la mort de Radiguet, en suivant sa propre *ligne* retrouve sa force morale.

VIII Le Théâtre

Revenus fortifiés des vacances, les enfants rentrent dans la chambre, où la lutte entre la sœur et le frère s'intensifie, ce qui est reflété dans le voyage vers leur destin poétique et mortel; car c'est dès ce moment que: '[...] la chambre prit le large. Son envergure était plus vaste, son arrimage plus dangereux, plus hautes ses vagues (p. 74).' La chambre part donc sur la mer de l'inconnu qu'elle contient. Nous verrons qu'il y a dans ce chapitre du roman d'autres images qui sont liées à l'eau. Le deuxième paragraphe nous en fournit une:

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. (p. 74)

Ici la singularité des enfants est d'abord soulignée, ainsi qu'à la page 89 (qui décrit la même période de leur vie), où il est question aussi de leur nature asociale. Le sort les tolère seulement (p. 90) et, 'si la force des choses est une force, elle les précipite vers la chute (p. 89).' Le monde des enfants est *singulier*, non seulement en ce qu'il est différent du monde 'pluriel' qu'habitent les autres, mais aussi selon le sens grammatical du mot: ils forment ensemble un seul être. Cet existant (la chambre-bateau) qui prend *le large* a tous les attributs de l'angélique, c'est-à-dire du type poétique, qui, comme Radiguet, par exemple, n'est que prêté à la terre.¹

Dans le paragraphe cité plus haut, l'opium, l'eau (*faire la planche*) et la vitesse sont combinés dans une seule comparaison. Dans *Opium*, Cocteau fait mention de la 'vitesse lente' de la drogue, ce qui est suivi de la description du fumeur comme chef-d'œuvre, citée *supra*.² Nous avons déjà discuté l'association de l'image de l'opium au jeu des enfants, aussi bien qu'à leur vie entière, tout en soutenant qu'il n'est pas forcément question, à tout niveau d'interprétation et surtout avant la fin du roman, d'une drogue réelle, mais de l'état poétique naturel des enfants.³ La pièce décrite dans les pages du roman est encore un aspect du jeu de la chambre. Cependant, les enfants ne *partent* pas. Ils restent éveillés pendant la plupart de la pièce qu'ils

¹ *Le gant du ciel*: voir *supra*, p. 82.

² *Opium*, p. 95; voir aussi *supra*, p. 125.

³ Voir *supra*, p. 126.

jouent, et font la guerre. Comme le dit Maclean: '*Le jeu* is no longer just a self-induced trance but a recurring ritual'; c'est un rite, propose-t-elle: '*featuring Paul and Elisabeth as protagonist and antagonist, and Gérard as chorus-audience.*'⁴ Mais que ce qui se passe dans la chambre ait lieu dans un espace psychique plutôt que physique est suggéré, non seulement de ce qu'on y fait la planche, donc qu'on traverse lentement les eaux de l'inconnu, mais aussi du fait que, comme plus tôt dans le salon, les lois du monde ordinaire semblent être violées.⁵ Cette fois, c'est le temps qui ne suit pas les règles. Dans la *Lettre à Maritain*, le terme *faire la planche* est employé d'une manière qui suggère un état sauvage et primordial qui abolit le temps linéaire de l'histoire: décrivant un séjour dans une cabane à Piquey, Cocteau écrit: 'Couché au soleil, sans un détail qui dénonce l'époque, je fais la planche sur les âges.'⁶ Dans *Les Enfants terribles*, l'auteur nous indique que dans la chambre la lenteur et la vitesse agissent de façon semblable. Il y a d'autres évidences subtiles de certains changements dans les lois du temps: une sorte d'élasticité temporelle se manifeste si nous examinons de près la durée de cette période de 'rythme monotone' (p. 89) qui s'arrête, nous pouvons le déduire, à la décision d'Elisabeth de prendre un travail, décision suivie de l'arrivée d'Agathe. A la page 76, à un moment donc très proche (du point de vue de la narration) de leur retour du séjour au bord de la mer, nous apprenons que Paul a quinze ans, Elisabeth dix-sept. A la page 80 nous trouvons que les enfants jouent chaque nuit la même pièce 'pendant quatre ans'; aux pages 89 et 90 que 'trois ans passèrent donc rue Montmartre, sur un rythme monotone, d'une intensité jamais affaiblie', ce qui doit se référer encore à la période où les enfants présentent le spectacle. Finalement, aux pages 92 et 93, nous apprenons qu'au moment où Elisabeth décide de travailler, elle a dix-neuf ans et Paul dix-sept, ce que suggère le passage d'une période plus courte encore.

Que la pièce résulte de la poésie profonde est confirmé, non seulement par l'élasticité du temps pendant la période où elle se joue, qui la lierait aux perspectives, différentes des nôtres, de l'au-delà, mais aussi, comme ailleurs, par l'emploi de certains mots qui résonnent de la mythologie personnelle de Cocteau; la pièce doit sa jeunesse *éternelle* à une *inconscience* primitive (p. 78); les yeux d'Elisabeth sont

⁴ Maclean, p. 73.

⁵ Voir *supra*, pp. 151-154.

⁶ *Lettre à Maritain*, p. 21.

mouillés (allusion au *fluide*), pendant que l'œil de son frère flamboie, ce qui suggère le feu de la poésie (p. 79).

C'est au début de cette période fluide que commence la domination physique de Paul (p. 75), illustrée par la division de la chambre en deux niveaux (pp. 75–76). Nous avons déjà suggéré que ceci représente en effet une domination psychique, celle de l'inconscient par le conscient.⁷ Pendant cette période aussi, la sexualité du poète de l'autoportrait, qui a commencé à s'éveiller chez Gérard, continue son évolution chez Paul et Elisabeth. Pour elle, la sexualité est une arme:

Elle qui, jadis, agissait avec des armes garçonnières, se replia vers les ressources d'une nature féminine toute neuve et prête à servir. C'est pourquoi elle accueillait Gérard de bonne grâce, pressentant qu'un public serait utile et les tortures de Paul plus vives si elles avaient un spectateur (p. 76).

Elisabeth emploie cette arme contre Paul, en flirtant avec Gérard. Au niveau d'interprétation du roman le plus évident, il est clair que le but de ce stratagème serait de rendre son frère jaloux, et que le spectre de l'inceste frère/sœur rôde maintenant plus qu'auparavant. Nous pouvons voir que ce n'est pas seulement la sœur mais aussi la mère en elle qui devient de plus en plus une femme attirante, pendant qu'elle voit chez Paul 'l'homme se substituer au nourrisson' (p. 75). En même temps, Paul rejette le côté nourricier d'Elisabeth, ce qui est illustré par le fait qu'il: 'lui jeta du lait, de toutes ses forces' (p. 83). Le rôle nourricier passe définitivement à Mariette, qui:

[...] savait nettoyer sans déranger le désordre. De quatre à cinq, elle cousait dans la pièce d'angle transformée en lingerie. Le soir elle préparait un médianoche et retournait chez elle. (p. 87)⁸

Le salon magique est devenu lingerie; nous avons suggéré déjà que l'association de cette pièce au mot *linge* la lie au rêve, et ainsi toujours à l'inconnu.⁹ Comme cet inconnu contient le passé du poète, il est possible que l'appropriation du salon par Mariette représente une rupture nette entre l'aspect nourricier de la mère intérieure, qui

⁷ Voir *supra*, pp. 44–45; 180.

⁸ Voir *supra*, pp. 167–168.

⁹ *Loc. cit.*

appartiendra dès lors à un passé idéalisé et stable que Mariette essayera de préserver, et l'aspect sexuel qui deviendra de plus en plus fort.

Nous avons vu que, si Gérard est la partie la plus consciente du conscient masculin (mais selon les conventions de l'histoire un jeune homme sans parenté avec Elisabeth), l'amour de Paul pour sa sœur/mère s'exprime, sous une forme cachée, par l'amour de Gérard pour Elisabeth.¹⁰ De la même façon, le côté tendre de la passion d'Elisabeth pour son frère/fils ne peut plus se révéler qu'à travers sa nouvelle amitié pour Gérard, qui va jusqu'au tutoiement, ressenti par Gérard 'comme une caresse profonde' (p. 85), et même, plus tard, jusqu'à des sorties ensemble (p. 90).

Comme nous le savons, quand Paul sort il cherche des filles qui ressemblent à sa sœur,¹¹ et arrive à rendre celle-ci jalouse. Comme nous le savons aussi, il rentre de ces sorties avec Gérard (p. 77). Celui-ci non seulement aime la sœur/mère d'une manière apparemment innocente, mais il ne semble pas décourager Paul dans sa recherche de relations normales.

Nous avons discuté *supra* la nature sexuelle équivoque (mais plus homo- qu'hétérosexuelle) de Cocteau.¹² C'est cette équivoque réelle que semblent refléter les stades de Paul dans les *Enfants terribles*. Des liaisons sexuelles de Cocteau avec des femmes, il ne résulta point de famille, ni de rapport permanent. Borgal nous fournit un indice de ce qui peut en être la raison profonde en citant ces mots de Louise de Vilmorin à Jean-Jacques Kihm: 'Le drame de Jean Cocteau est d'avoir toujours eu besoin d'une femme, mais de ne l'avoir jamais trouvée telle qu'il la souhaitait.'¹³ La poursuite chez Paul de filles qui évoquent sa sœur semble refléter un tel besoin et un tel manque. Si la femme dont on a besoin est toujours sa mère, on ne la retrouvera pas ailleurs, même si, pendant quelque temps, on en a l'illusion. Il serait impossible de dire définitivement que ceci fût le cas de Cocteau; néanmoins, si tout son œuvre est vraiment, comme il insiste, son autoportrait,¹⁴ nous ne pouvons passer sous silence l'image qui émerge dans ce roman: des pages que nous discutons actuellement,

10 Voir *supra*, p. 133.

11 Voir *supra*, p. 115.

12 Voir *supra*, pp. 131-132.

13 Borgal 2, p. 194, citant Kihm, Sprigge, Béhar, p. 229.

14 Voir *supra*, pp. ix-xii.

l'image d'un désir refoulé d'inceste maternel, contrebalancé par des tentatives de retrouver l'objet de ce désir ailleurs.

Selon Maclean, Paul et Elisabeth:

[...] are united in a primitive innocence [...]. There is never any question of physical incest. The suggestion of spiritual incest, however, becomes more marked as the story progresses. The union of brother and sister, one flesh with no physical secrets and no physical complicity, is one way of representing the *paradis perdu* where Adam and Eve existed without the knowledge of good and evil [...]. There is also the Pharaonic intimation that such "bêtes de race" may find a fitting partner only in each other. Here [...] we see the artistic sublimation of a basically homosexual urge.¹⁵

Etant donné le rôle maternel d'Elisabeth, le désir d'inceste chez les enfants se lierait, selon la théorie freudienne du complexe d'Œdipe, à un désir d'amour homosexuel.¹⁶ Il est évident que, bien qu'il n'y ait pas de liaison sexuelle, Paul et Elisabeth cachent l'un à l'autre un désir qui est manifestement physique: aussi bien que la chasse aux filles de Paul, il y a la nudité provocante de celui-ci, et le voyeurisme de sa sœur:

Paul circulait tout nu [...], Elisabeth, sur le coude gauche, les lèvres minces, grave comme une Théodora, regardait fixement son frère. De la main droite, elle se grattait la tête jusqu'à l'écorchure. Ensuite, elle graissait ces écorchures avec une crème qu'elle tirait d'un pot de pommade posé sur le traversin. (p. 78)

Cette fois c'est Paul qui emploie, mais sans en être conscient, ses attributs physiques pour attirer sa sœur. Le regard de celle-ci est fixe, et elle s'écorche; c'est-à-dire qu'elle se tourmente en regardant son frère nu. Selon Paul: 'Elle a lu dans un journal que les actrices américaines s'écorchaient et se passait de la pommade. Elle croit que c'est bon pour le cuir chevelu ...' (p. 79). Elisabeth tente de se rendre plus attirante; ce n'est certainement pas Gérard qu'elle veut attirer, et nous ne lisons pas qu'à cette époque elle rencontre d'autres hommes.

A la page 90 nous trouvons:

Elisabeth et Paul, faits pour l'enfance, continuaient à vivre comme s'ils eussent occupé deux berceaux jumeaux. Gérard aimait Elisabeth. Elisabeth et Paul s'adoraient et se déchiraient.

¹⁵ Maclean, p. 69.

¹⁶ Voir *supra*, pp. 69-70.

Ils sont faits pour l'enfance, mais commencent à la quitter. En agissant *comme s'ils* étaient toujours enfants, ils refusent d'admettre la véritable nature de leur rapport. Ils sont innocents, non pas parce que le désir d'un amour physique n'existe pas, mais parce qu'ils sont incapables de le reconnaître. Pour reprendre l'idée de Maclean, ils vivent dans un *Paradis perdu* où le serpent caché attend. C'est une période où l'équilibre devient un balancement dangereux qui résulte de la domination successive des deux adolescents en tant que conscient et inconscient, et où l'inconscient cache un désordre croissant dans la sexualité de l'existant que composent les enfants. Plus la sexualité s'éveille, plus elle se révèle dangereuse, donc plus elle doit se dissimuler. Les vagues sur lesquelles voyage la chambre deviennent très hautes, et l'arrimage se déplace de façon périlleuse. C'est à cause de la sublimation de la vraie nature sexuelle du poète, de la recherche de la satisfaction ailleurs, que, comme nous l'avons démontré, Elisabeth devient comme le capitaine d'un bateau qui coule.¹⁷

Le passage de la page 78 cité *supra* soutient aussi notre thèse qu'Elisabeth est la moitié féminine et inconsciente du poète/couple. Notons la pose d'Elisabeth, *sur le coude gauche*, ce qui suggère l'inconnu du côté gauche de l'appartement.¹⁸ En s'écorchant, elle doit remuer ses cheveux bouclés, qui sont eux-mêmes un signe de la poésie; en remuant, ces boucles suggéreraient les serpents de Méduse qui s'éveillent.¹⁹ Elle est *grave comme une Théodora*, indice de son désir de manipuler son frère.²⁰

Bien que nous en ayons déjà discuté quelques aspects, nous devons maintenant examiner de près la pièce décrite dans le roman. Comme nous l'avons indiqué, dans la langue métaphorique de Cocteau, le mot *théâtre* est souvent employé pour désigner le poète.²¹ Nous voyons dans cette pièce de théâtre, non seulement le processus

17 Voir *supra*, p. 163; *infra*, pp. 208; 224.

18 Voir *supra*, pp. 141–145.

19 Voir *supra*, pp. 13; 108.

20 *Théodora*: '(morte en 548). Impératrice d'Orient (527– 548). Fille d'un gardien des ours de l'hippodrome, danseuse et prostituée selon l'historien Procope, elle devint la maîtresse, puis l'épouse de Justinien 1^{er} avant son avènement. Intelligente et ambitieuse, elle fut la conseillère de l'empereur et influença sa politique dans tous les domaines [...] Elle inspira notamment la législation justinienne concernant la femme, le mariage, le divorce et les mesures contre l'exploitation des prostituées. C'est elle qui empêcha Justinien de fuir lors de la sédition de Nika. Cependant, elle ne se retint pas d'imposer ses caprices et de créer autour d'elle une cour de favoris.' *Petit Robert 2: Dictionnaire universel des noms propres*, Paris, Robert, 1987.

21 Voir *supra*, pp. 21–22.

de la lutte entre le conscient et l'inconscient, mais aussi, pour employer une autre métaphore de Cocteau, comment les expériences du dehors se transforment, une fois transportées dans la ruche de la chambre; car:

Il arrivait qu'Elisabeth et Gérard sortissent ensemble. Paul allait à ses plaisirs. Mais ce qu'ils voyaient, entendaient, ne leur appartenait pas en propre. Serviteurs d'une loi inflexible, ils le rapportaient à la chambre où se faisait le miel.
(p. 90)

Le premier à s'installer dans la salle, comme c'est normal, est l'auditoire (p. 74). Gérard, qui habite de plus en plus chez le frère et la sœur, fait un contraste net avec son ami: 'Paul se dévêtait, Gérard retrouvait sa robe de chambre' (p. 78); avec Gérard entrent les conventions bourgeoises. Cependant il y a aussi peut-être dans cette description brève la suggestion qu'en mettant sa robe *de chambre*, Gérard mette, en effet, la chambre elle-même, que cette partie la plus 'éveillée' du poète descende un peu dans lui-même et qu'il y aille pour entendre les arguments du couple;²² car c'est lui le spectateur dans la pièce (pp. 74; 79), rôle important, car c'est lui qu'Elisabeth essaie de convaincre de passer de son côté (pp. 75; 79; 82-84). Non seulement Elisabeth emploie Gérard pour rendre Paul jaloux, mais elle veut qu'il la soutienne dans ses efforts de dominer son frère, qui prend la route vers des amours ordinaires. Bourgeois, vêtu, mais qui aime la prêtresse du temple de la poésie, ce spectateur reflète comme toujours l'ambivalence du poète envers les affaires de l'inconnu.

L'estrade du théâtre est représentée par les deux lits (p. 74), ce qui implique l'intimité inconsciemment voulue, mais qui souligne aussi l'importance qu'aura le sommeil dans le dénouement de la pièce. L'éclairage est fait par Paul, qui domine au début de la pièce, malgré les efforts d'Elisabeth de déplacer l'andrinople:

L'éclairage de ce théâtre était l'origine d'un prologue qui situait tout de suite le drame. En effet, la lumière se trouvait au dessus du lit de Paul. Il la rabattait avec un lambeau d'andrinople. L'andrinople emplissait la chambre d'une ombre rouge et empêchait Elisabeth de voir clair. Elle tempêtait, se relevait, déplaçait l'andrinople. Paul la remplaçait; après une lutte où chacun tirait sur le lambeau, le

²² La robe de chambre suggère aussi Cocteau (voir *infra*, p. 264); ce qui renforce l'idée du poète qui s'observe.

prologue finissait par la victoire de Paul qui brutalisait sa sœur et recoiffait la lampe.

[...]

L'andrinople baignait le décor d'une pénombre de pourpre. Paul circulait tout nu, refaisait son lit, aplatissait le linge, construisait la guérite d'oreillers, disposait ses ingrédients sur une chaise. (pp. 74–75; 78)

Le choix d'une andrinople pour coiffer la lampe a peut-être un sens caché, la ville d'Andrinople ayant prêté son nom au traité de 1829 reconnaissant l'indépendance de la Grèce. En outre, la ville elle-même, 'attribuée à la Grèce en 1920 [...] fut restituée à la Turquie en 1923'.²³ Etant donné l'association de la Grèce avec la poésie dans la mythologie de Cocteau, l'andrinople du récit connoterait une bataille pour décider l'avenir de la poésie de la chambre: ou elle peut rester indépendante (consciente), c'est à dire qu'elle ne suivrait pas les règles de l'inconnu, ou bien elle peut se soumettre à l'inconscient. Pour le moment, comme nous l'avons noté, c'est le conscient qui domine. Sous la pénombre de pourpre, Elisabeth ne voit pas clair. Paul, éclairagiste, n'éclaircit en effet rien. L'amour inadmis de Paul pour Elisabeth reste dans l'ombre, ainsi que l'existence du type néfaste, avec tout ce que cela va entraîner.²⁴

La couleur de cet éclairage suggère celle d'une autre chambre incestueuse, celle d'Œdipe et de Jocaste dans *La Machine infernale*:

L'estrade représente la chambre de Jocaste, rouge comme une petite boucherie au milieu des architectures de la ville. Un large lit couvert de fourrures blanches. Au pied du lit, une peau de bête. A gauche du lit, un berceau. Au premier plan gauche, une baie grillagée donne sur une place de Thèbes. Au premier plan droite un miroir mobile de taille humaine. Œdipe et Jocaste portent les costumes du couronnement. Dès le lever du rideau ils se meuvent dans le ralenti d'une extrême fatigue.²⁵

Voici à peu près le même décor. L'ombre rouge de la chambre des enfants préfigure peut-être le rouge de boucherie de la pièce de 1934. Il est donc possible que l'idée du sang n'était pas absente de la pensée de Cocteau lorsqu'il prêtait au théâtre des enfants un éclairage de cette couleur. Comme le couple mère/fils de *La Machine infernale*, Paul et

²³ *Le Petit Robert 2.*

²⁴ Juste avant la mort de Paul et Elisabeth cette situation est renversée (pp. 175–176 du roman); voir *infra*, p. 300.

²⁵ *La Machine infernale*, p. 83.

Elisabeth sont en train d'accomplir un destin tragique mais transcendant; malgré leurs luttes, ils sont, eux aussi, des *serviteurs d'une loi inflexible*, loi qui dans le roman ordonne que la bataille du poète/couple soit elle-même aussi préordonnée que tout autre aspect de leur vie. Le poète/couple des *Enfants terribles* est aux ordres de sa nuit, comme les personnages de la pièce postérieure sont aux ordres de leurs dieux, ce qui, dans l'univers de Cocteau, revient au même. En outre, pendant tout le troisième acte de *La Machine infernale*, les deux personnages principaux ne disent la vérité que lorsqu'ils s'endorment. Nous verrons qu'il y a un parallèle frappant dans le point culminant du spectacle des enfants. Finalement, il faut noter que, dans la chambre de Jocaste, le berceau, signe visible du secret honteux et caché de la reine, se trouve à gauche du lit, c'est à dire du même côté que le côté féminin de l'appartement des enfants.

De l'incident de l'andrinople, qui forme le prologue à la pièce de la chambre, et de la suite du prologue à la page 78, il reste encore deux emplois de mots significatifs à relever. D'abord, Elisabeth *tempête*, ce qui suggère, non seulement l'identification de la jeune fille à la mer à hautes vagues que traverse la chambre (et dans cette association il y a peut-être encore une fois le sens caché de *mère*), mais aussi la foudre (l'électricité) de la poésie. Ensuite, il y a l'aplatissement du linge par Paul. Il est clair, même si *linge* veut dire songe,²⁶ que c'est le confort que Paul cherche dans le sommeil; qu'éveillé, il essaie par ses préparatifs de s'assurer que les rêves qu'il aura ne le dérangeront pas, attitude confirmée dans la construction d'une *guérite d'oreillers*, qui suggère qu'il se mettrait en garde contre une attaque nocturne. Ses *ingrédients* doivent être les *accessoires de songe*, mentionnés à la page 76, pour atteindre lesquels, de la main ou de l'œil, 'il n'avait aucun effort à faire'. Cependant, en dépit de ce qu'il veut, une fois embarqué sur le 'fleuve des morts' (p. 83), Paul ne peut pas en effet contrôler ce qui lui arrive. Nous savons déjà qu'il subit des crises de somnambulisme qui passionnent Elisabeth; pendant ces épisodes il devient une 'statue vivante' (pp. 53-54). Quand il dort, donc, son corps même est souvent contrôlé par la poésie. Nous verrons à la fin de la pièce de la chambre l'opération de cet inconscient qui envahit le poète dormant.

²⁶ Voir *supra*, pp. 5-6.

Après le prologue, et une fois Gérard installé, le génie de la chambre frappe les trois coups (p. 78). Du changement dans la nature du génie à ce moment Maclean dit:

Earlier the term was used for the creative *génie* of Paul and Elisabeth instinctively spinning around themselves the cocoon of dreams, but now the *génie de la chambre* assumes an autonomous existence, and will soon have the lethal power of dark forces conjured up from the world below. It is clear that this play-acting is a dangerous mutation of the "dream theatre of childhood".²⁷

Cependant, bien que Paul et Elisabeth s'éloignent de l'enfance, le génie reste toujours un génie créateur.²⁸ S'il devient plus autonome, c'est que, dans le monde moins enfantin que le frère et la sœur sont maintenant contraints à habiter, la création n'est plus, comme celle de la période précédente, quelque chose de facile qui relève de l'imagination enfantine, mais, au contraire, un acte difficile qui oblige le créateur à descendre dans ses propres ténèbres. Au stade où est actuellement Paul, cette descente est une chose qu'il est incapable de faire. Lui, comme Elisabeth dans son rôle de poète entier, est séparé donc des forces de la poésie que représente le génie de la chambre, comme il est séparé de celles qui habitent son côté féminin et qui appartiennent à la même hiérarchie. Ces forces contrôleront de plus en plus le poète, sans que celui-ci s'en rende compte. Le génie de la chambre devient donc la personnification du destin poétique dont le poète est ignorant.

Néanmoins, la pièce de la chambre est elle-même une création artistique du couple. Ici, encore, il est question de la complexité du *nœud* dont Cocteau noue ses œuvres. Ce stade où ils s'aiment en se déchirant d'une manière féroce est la manifestation, à l'intérieur de l'existant, d'un problème fondamental que celui-ci ne reconnaît pas, mais qui est un aspect des plus importants de sa personnalité et ainsi de sa poésie. Cette pièce est donc un acte du chef-d'œuvre théâtral que *sont* Paul et Elisabeth, et une partie essentielle de leur destin poétique:

[...] Il semble incroyable que pendant quatre ans ils aient pu jouer chaque nuit la pièce sans en dénouer d'avance les ficelles. Car, sauf quelques retouches, la pièce recommençait toujours. Peut-être ces âmes incultes, obéissant à quelque

²⁷ Maclean, p. 74.

²⁸ Voir *supra*, pp. 29–30.

ordre, exécutent une manœuvre aussi troublante que celle qui, la nuit, ferme les pétales des fleurs. (p. 80)

En fait la pièce est de la poésie qui n'est pas encore exprimée, ou expirée, selon la terminologie de Cocteau.²⁹ C'est le poète qui est le théâtre et c'est un théâtre de guerre. Comme le disait Cocteau en 1942:

[...] la poésie [...] est un drame. Non seulement elle expose le poète aux pires malentendus en ce sens qu'elle n'est jamais contemporaine de ceux qui la jugent, mais encore, ce qui est plus grave, elle déteste le poète par l'entremise duquel son verbe s'incarne. Elle le déteste. Elle le dévore. Elle voudrait vivre seule. Elle sait qu'un poète est posthume en quelque sorte et la dérange. Elle a hâte de se débarrasser de lui et « telle qu'en elle-même enfin l'éternité la change », de s'épanouir loin d'un cadavre.

Chez certains poètes, cette lutte entre l'œuvre et l'homme devient une bataille [...]³⁰

Après les premières escarmouches avec lesquelles commence la pièce, les préparations de Paul étant finalement terminées à sa satisfaction (c'est-à-dire à son idéal de confort), il se met au lit:

Cet idéal une fois atteint, aucune puissance ne l'aurait délogé de sa place. Il faisait plus que se coucher, il s'embaumait; il s'entourait de bandelettes, de nourritures, de bibelots sacrés; il partait chez les ombres. (pp. 79-80)

Cette image se retrouve dans les poèmes de *Plain-chant*, poèmes de désir écrits à l'époque de Radiguet, où le poète parle de sa peur devant l'amant endormi:

**Rien ne m'effraye plus que la fausse accalmie
D'un visage qui dort;
Ton rêve est une Egypte et toi c'est la momie
Avec son masque d'or.³¹**

Ici c'est l'observateur qui reconnaît l'association du rêve à la mort et non pas le dormeur. Nous insistons que, de la même façon, les obsèques à l'égyptienne du roman, avec leurs connotations d'une vie dans l'au-delà et de dieux à rencontrer, ne sont vues comme telles par Paul lui-même.³² A part quelques remarques inconscientes

²⁹ Voir *supra*, p. v.

³⁰ *Discours sur Mallarmé*, in *Journal 1942-1945*, Annexe 1, p. 651.

³¹ *Opéra* suivi de *Plain-chant*, p. 131.

³² Evidemment, il y a aussi dans l'évocation des familles royales égyptiennes la suggestion d'inceste entre un frère et une sœur.

d'Elisabeth, aucun des enfants ne reconnaît le lien entre Paul et la mort. Encore une fois, comme les personnages de *La Machine infernale* dans leur chambre de noces, ils sont entourés d'augures auxquels ils sont aveugles, ne se rendant pas compte que le sommeil les met en contact avec ce monde inconnu qui *forme le trame de notre tissu* et où habite la mort.

Nous verrons que, dans ce contexte, il est significatif qu'Elisabeth attend le moment de l'installation et de l'embaumement pour entrer en scène (p. 80). Il faut tenir compte du fait qu'elle cache non seulement un problème sexuel mais à un niveau même plus profond toute la hiérarchie qui compose l'univers de Cocteau.³³ Comme Paul s'approche du sommeil, Elisabeth, en tant que véhicule de cet inconnu profond, c'est-à-dire dans son rôle sibyllin, commence à s'insurger contre la domination consciente de son frère qui, pendant qu'il reste éveillé, y résiste:

Suivaient des oracles. Elisabeth ne les rendait que les soirs où elle se sentait en forme, en proie au dieu, sur un trépied.

Paul se bouchait les oreilles ou bien il saisissait un livre et lisait tout haut. Saint Simon et Charles Baudelaire avaient les honneurs de la chaise. (p. 82)

Des sibylles, prêtresses d'Apollon, la plus célèbre est celle de Delphes; c'est celle-ci, en fait, qui prophétisait assise sur un trépied.³⁴ Il y a encore ici donc un rapport avec *La Machine infernale*, car c'est l'oracle de Delphes que le jeune Œdipe consulte avant de quitter Corinthe, pour se jeter un peu plus tard entre les bras de sa mère.³⁵

En identifiant Elisabeth à l'oracle de Delphes, nous associons naturellement l'inconnu qui l'habite à Apollon, dieu cher à Cocteau: déjà dans *Orphée* (la pièce) le personnage central, avant l'arrivée du cheval, glorifiait le soleil et était son prêtre en chef.³⁶ Or, la fonction la plus importante d'Apollon fut celle du dieu du soleil et de sa lumière.³⁷ Encore une fois, nous pouvons voir ici une ressemblance avec *La Machine infernale*, où tout se passe la nuit, sauf au quatrième

³³ Voir *supra*, pp. 86-87.

³⁴ *New Larousse Encyclopedia of Mythology*, p. 113.

³⁵ *La Machine infernale*, p. 11.

³⁶ *Orphée*, p. 11.

³⁷ *New Larousse Encyclopedia of Mythology*, p. 113.

acte, où l'inconnu se révèle³⁸ et 'lumière est faite'.³⁹ De façon semblable dans le roman, l'inconnu tâche par la bouche d'Elisabeth de se mettre au clair, bien que le moment destiné de cette révélation ne soit pas encore arrivé; énigme qui se résoud si nous nous rappelons que la hiérarchie qui le compose se contredit comme les dieux de *La Machine infernale*, où le Sphinx lui-même est en effet trois personnalités, par ordre d'importance: Némésis, Le Sphinx et la jeune fille. Chaque personnalité a un rôle qui semble s'opposer à celui des autres, mais ensemble elles poussent Œdipe vers son destin — claudication surnaturelle qui reflète celle de la pièce entière signalée par Borgal.⁴⁰ Lorsque Elisabeth déclame ses oracles les oreilles de Paul sont bouchées comme celles des compagnons d'Ulysse (voyageur, lui aussi, sur une mer inconnue) contre le chant des sirènes. En outre, comme nous le savons, 'l'éclairagiste' a délibérément mis l'andrinople sur la lumière, produisant une obscurité qui gêne Elisabeth. Dans ce contexte, les mots que Paul a adressés plus tôt à sa sœur prennent une allure ironique: 'C'est vrai, j'aurai un sphinx et un lustre. Tu es trop nulle pour comprendre' (p. 53). Dans la sœur elle-même il a déjà les deux; cependant il ne les reconnaît pas comme tels.⁴¹ En effet, lui aussi produit un oracle: le sonnet de Baudelaire où il ne voit pas la ressemblance avec la chambre et avec Elisabeth.

Apollon, cependant, fut un dieu à divers rôles, dont plusieurs étaient contradictoires (dieu ainsi claudiquant, ce qui le lie encore au *mystère* de Cocteau). C'était, par exemple, le dieu de la mort subite et de la guérison,⁴² contradiction qui trouverait une résolution dans la mort de Paul et d'Elisabeth. A part celle de dieu de la prophétie, une de ses autres fonctions a un rapport naturel avec la poésie et les oracles d'Elisabeth: celle du dieu de la musique, qui entraînait une association aux Muses.

Le nom d'Apollon ne se trouve pas dans *Les Enfants terribles*, néanmoins l'importance au texte de ce que ce dieu signifie pour Cocteau se révèle dans une analyse du poème intitulé *Cherchez Apollon*, daté de 1931–1932, et dédié à *Natalie* [Paley], où se trouvent

38 *La Machine infernale*, pp. 115–127.

39 *ibid.*, p.12.

40 *ibid.*, pp. 70–78. Borgal 2, pp. 77–84.

41 Voir aussi *infra*, p. 297.

42 *New Larousse Encyclopedia of Mythology*, p. 113. Aussi bien que des femmes, Apollon aimait plusieurs jeunes hommes (*ibid.*, p. 118), ce qui l'identifierait même plus étroitement à l'inconscient déséquilibré du poète tel qu'il apparaît dans l'œuvre de Cocteau.

divers thèmes du roman. Bien qu'il ne soit pas notre but ici d'en faire une exégèse complète, il vaut néanmoins la peine d'en commenter les strophes les plus significatives dans le contexte des *Enfants terribles*. Nous commencerons avec les quatre premières:

**L'instrument d'Apollon! Les colonnes du temple
Seraient-elles plusieurs cordes pétrifiées
Par la foudre ou par un sortilège des *simples*?
(Herbes dont la vertu prêche à se méfier.)**

Ici nous voyons l'identification des colonnes du temple du dieu (temple qui pourrait être le poète ou la poésie) à sa musique (son poème) pétrifiée en marbre, qui aurait donc ici une connotation de poème écrit. Ce qui produit cette poésie figée est la foudre (le thème de la poésie comme électricité) où des *simples*; allusion, peut-être, au pavot somnifère, (et à la vitesse/lenteur inhumaine de toute plante), dont la vertu est éloignée de la vertu (dans l'autre sens du mot) de tous les jours, comme le sont Paul et Elisabeth, associés, eux aussi à des plantes (p. 80).

Le thème de l'herbe continue dans la deuxième strophe:

**Sur la vertu de l'herbe interrogez l'oracle.
Sa bouche d'ombre imite un baillement de fleur
Dont la gorge à points blancs que du feu rose racle
Laisse entendre une voix lointaine de souffleur.**

Ces vers pourraient bien être le portrait d'Elisabeth, dont la bouche émet les secrets de l'ombre, et qui, avec son frère, est comparée à une fleur (*ibid.*), et précisément à la rose (pp. 57-58). Dans le poème c'est le feu qui a la couleur de la rose, le feu étant un attribut, comme nous le savons, de la poésie et de la jeune fille (p. 65). La fleur à laquelle l'oracle est comparé fonctionne un peu comme la drogue (l'herbe), qui facilite l'entrée de la poésie dans le conscient du poète, mais suggère peut-être aussi la fleur (encore la poésie de l'inconscient) que la drogue *déroule* en lui, car:

**Nous portons tous en nous quelque chose de roulé
comme ces fleurs japonaises en bois qui se déroulent dans
l'eau.**

**L'opium joue le rôle de l'eau. Aucun de nous ne porte
le même modèle de fleur. Il se peut qu'une personne qui ne**

**fume pas ne sache jamais le genre de fleur que l'opium aurait
déroulée en elle.** ⁴³

La *bouche d'ombre* du poème appartient à l'oracle. Le *baillement de fleur* est l'oracle qui émet, à l'aide, peut-être, de l'opium, des secrets intérieurs: un peu comme, selon l'image d'*Opium*, la fleur se déroule dans l'eau. Nous verrons que ce n'est qu'après la boule de poison, avec ses propres connotations de drogue (entre autres choses), que l'oracle qu'est Elisabeth arrive finalement à s'unir avec Paul et ainsi à un état de communication totale avec lui.

Le thème du théâtre apparaît dans le dernier vers de cette strophe du poème, et bien qu'Elisabeth n'ait pas explicitement le rôle d'une souffleuse (qui semble manquer à la pièce de la chambre), le rôle de la hiérarchie qui l'habite serait, en quelque sorte, celui de souffleuse des répliques destinées.

Passons à la troisième strophe:

**Le bâillement de cette gorge d'orchidée
Sauvage (le poète est aussi médecin)
Délivre le pollen d'une petite idée,
Faisant la mère inceste et le fils assassin.**

Dans ces vers le poète est associé à l'oracle, et au dieu dans son rôle de guérisseur, ce qui souligne l'existence dans l'artiste de toute la hiérarchie de l'inconnu. Dans les deux derniers vers le souffleur de la strophe précédente délivre son message. La *petite idée* qu'il transmet, c'est l'histoire d'Œdipe, partie importante de ce que cache Elisabeth, et transmise aussi selon l'histoire originelle par l'oracle de Delphes.

Dans la strophe suivante les images changent:

**Dimanche. Un coup de feu déchire les régates
En mille papiers blancs sur le fleuve: un dieu meurt.
Son sang ressemble au lait des veines de l'agate,
Et ronde, sa blessure, aux lèvres du fumeur.**

Ici nous retrouvons plusieurs images des *Enfants terribles*, Par exemple dans le coup de feu des deux premiers vers. Un revolver est utilisé deux fois dans le roman: d'abord, c'est le père des enfants qui en brandit un, et à la fin du roman Elisabeth en emploie un pour se tuer. Tous deux pourraient être associés au revolver qui tua le père de Cocteau, et le dernier aux *soldats de Dieu* qui, selon Cocteau,

⁴³ *Opium*, pp. 77-78.

fusillèrent Radiguet,⁴⁴ et à d'autres morts encore (y compris peut-être celles que le poète a vues pendant la guerre), qui contribuèrent à la préoccupation du poète avec la mort.⁴⁵ Dans cette strophe du poème il y a aussi les images implicites du bateau et de l'eau, mais loin d'être sinistres et à la dérive, les bateaux des régates navigueraient tous vers un but visible dans une ambiance de fête. C'est le coup de feu qui les détruit en les changeant en *mille papiers blancs*, qui seraient peut-être, aussi bien que des voiles, les feuilles sur lesquelles s'écrit la poésie. Ce coup tue aussi le dieu, dont le sang ressemble au lait (suggestion du sein de la mère nourricière), qui est de la couleur du *sang blanc* de l'âme: la poésie.⁴⁶ Ce lait vient des *veines d'agate*, image qui suggère l'agate de *L'ange Heurtebise*,⁴⁷ ainsi qu'Agathe dans le roman, ce qui lierait le lait au type néfaste en même temps qu'au côté 'mère' de cette jeune fille. Dans le dernier vers, le poète (le fumeur d'opium) semble prendre le rôle de l'amant du dieu, dont, ainsi que dans *Le Sang d'un poète*, la blessure devient une bouche; il y a dans le poème la suggestion d'un vampire, qui boit le sang de la personne aimée, et du petit enfant qui tète. La blessure est ronde comme un rond de fumée, mais aussi comme une boule, ou comme un sein. Autrement dit, il serait possible d'identifier Apollon au père mort et à Radiguet par le coup de feu qui le tue, et à la mère par le lait qui est son sang. Ces connotations placeraient le dieu dans le passé irrévocable du poète, ce qui est peut-être un autre sens du décès de celui-là. Ce serait de cet immortel mort, source de la poésie, que se nourrit le poète.

La sixième strophe contient l'image d'un train, la nuit, qui est lié à l'inconnu (le rêve) comme l'est le train dans lequel voyagent les enfants,⁴⁸ et suggère aussi, dans le *funeste soleil* les *rayons noirs* du salon et d'Elisabeth.⁴⁹

L'express hurle, entraînant des grappes de sommeil.

⁴⁴ Voir *supra*, p. 85. McNab nous indique que la conversation sur les *Soldats de Dieu* que Cocteau décrit, aurait été impossible (McNab 3, p. 35); ce qui n'empêcherait néanmoins pas du tout que Cocteau en fasse un élément de sa propre 'vérité' mythique.

Etant donné que le poème traite d'Apollon et de l'oracle, les *feuilles* pourraient bien connoter aussi celles sur lesquelles les oracles des sibylles furent parfois inscrits (voir par exemple l'*Enéide* de Virgile, VI, v. 74). La couleur des feuilles de *Cherchez Apollon* lierait les feuilles des sibylles, non seulement à la poésie écrite, mais aussi *au sang blanc de l'âme*.

⁴⁵ Voir *supra*, pp. xiii-xiv.

⁴⁶ Voir *supra*, pp. 108-109.

⁴⁷ Voir *infra*, pp. 221-223.

⁴⁸ Voir *supra*, pp. 174-179.

⁴⁹ Voir *supra*, pp. 153-154; 156-158. Cette image éclaircit celle des *rayons noirs* en les liant plus étroitement à l'inconnu du rêve.

**Les horloges, les chiens, les coqs de l'insomnie,
Le rêve illuminé d'un funeste soleil,
Veulent nous obscurcir ce rébus de génie:**

Le rébus en question se trouve dans la strophe suivante, qui parle de la chute d'Apollon et de la transformation de celui en 'Une autre majesté sans nom et sans visage'. La solution se trouve à la fin du poème: 'Un dieu vaincu, de l'homme imite les travaux', ce qui suggère que la majesté invisible est la poésie, expression d'un infini qui habite les hommes qui la transmettent selon les exigences du dieu, qui ne serait autre que *le seigneur inconnu* ou *obscur*.⁵⁰

Sautons à la douzième strophe qui pourrait être le portrait de Paul et de sa crise d'adolescence, surtout à la fin du roman, dans la galerie, après qu'il a pris le poison (pp. 167-170):

**Je pense aux jeunes gens tourmentés par leur âge
Et par la poésie. Ils dorment seuls, en haut
Des maisons, et, parfois, mal réveillés, en nage.
Rafraîchissent, la nuit, leur fièvre au pot à eau.**

Dans la quatorzième strophe nous retrouvons le théâtre, ainsi que l'image de la claudication (un cheval qui *cabre*) et, ce qui est très important, la suggestion des rayons noirs du roman dans la description de l'œil d'Apollon, où maintenant nous pouvons voir un rapport aux yeux et aux cils d'Elisabeth, dont le désir du profil grec (p. 64) la lierait aussi au dieu:⁵¹

**Théâtral, relevant du coude une farouche
Draperie, Apollon, bouclé d'or, de profil.
(On dirait un cheval qui se cabre: la bouche,
Et l'œil, soleil obscur, rayonnement de cils.)**

Dans la quinzième strophe il y a encore un bateau, devenu, comme la chambre qui est le poète, l'instrument du dieu (le *chanteur*):

**Bref, on voit le chanteur derrière les cordages
De l'instrument orné mieux que proue en château
De poupe; on voit du vent qui roule des nuages,
Et la lyre pencher, vibrer, comme un bateau.⁵²**

Beaucoup de ce qui, dans *Les Enfants terribles*, est caché à Paul dans les profondeurs d'Elisabeth semble se retrouver dans ce poème où

⁵⁰ Voir *supra*, pp. 26; 81.

⁵¹ Voir *supra*, pp. 156-157; 173-174.

⁵² Poèmes 1916-1955, pp. 85-88.

nous sommes invités à *chercher Apollon*; ainsi le poème éclaircit peut-être quelques aspects de ce que Cocteau a lui-même caché dans le roman. Nous pouvons dire, alors, que ce dieu grec, dont le nom ne paraît dans le texte des *Enfants terribles* que par l'intermède de son oracle, est néanmoins l'un des principaux habitants de la hiérarchie de l'inconnu des enfants.

La pièce de la chambre recommence toujours 'sauf quelques retouches [...] introduites par Elisabeth' (p. 80). En fait, la retouche donnée en guise d'exemple fournit le point culminant du spectacle. Comme toujours, apparemment, elle prend la forme d'une 'surprise' (*ibid.*), ce qui serait naturel, car l'inconscient peut bien surprendre le conscient dans le rêve, et nous verrons qu'il est question du rêve ici. Examinons d'abord les attributs des accessoires:

Une fois, elle quitta la pommade, se courba jusqu'au sol et tira de dessous le lit un saladier de cristal. Ce saladier contenait des écrevisses. Elle le serrait contre sa poitrine, l'encerclait de ses beaux bras nus, promenant un regard gourmand entre les écrevisses et son frère. (*ibid.*)

Nous savons que les accessoires d'Elisabeth se trouvent au niveau bas de la chambre (p. 76), niveau qui suggère l'inconscient. Ce serait de l'inconscient qu'elle les tire cette fois-ci. Mais il y a plus d'évidences que cela. Ce qu'elle produit est un saladier de cristal. Nous avons examiné la signification du cristal dans la mythologie de Cocteau, et comment il est lié à la neige et à la poésie.⁵³ En révélant le saladier dans la chambre, elle révèle (toujours sans le savoir) la poésie neigeuse de la cité Monthiers et de Dargelos. En le serrant contre sa poitrine (maintenant devenue, nous le supposons, une poitrine de femme), et en l'encerclant *de ses beaux bras nus*, elle montre que cette poésie s'identifie à elle dans son double rôle maternel et sexuel. Le saladier contient des écrevisses, c'est-à-dire des créatures qui habitent l'eau (comme les bêtes du rêve de Gérard)⁵⁴, autre métaphore de l'au-delà. Dans l'image de la sœur tenant le saladier nous voyons donc résumée une grande partie de l'inconnu qui se trouve dans les profondeurs de la chambre et des enfants. Avec de la moutarde, ces écrevisses 'emportent la bouche' (p. 81): jeu de mots typique, car une

⁵³ Voir *supra*, pp. 62-63.

⁵⁴ Voir *supra*, pp. 183-184.

fois vraiment à la merci de la poésie, la bouche (ou la plume) du poète est emportée par le courant de sa propre création.

Dans l'attitude de Paul nous voyons encore semble-t-il celle du poète éveillé et paresseux, qui veut une poésie facile, comme le voulait Cocteau pendant sa propre adolescence, attitude détestée par Elisabeth, la *bête de race*:

— Gérard, connaissez-vous une chose plus abjecte qu'un type de seize ans qui s'abaisse à demander une écrevisse? Il lècherait la carquette, vous savez, il marcherait à quatre pattes. Non! ne la lui portez pas, qu'il se lève, qu'il vienne! C'est trop infect, à la fin, cette grande bringue qui refuse de bouger, qui crève de gourmandise, et qui ne peut pas faire un effort. C'est parce que j'ai honte pour lui que je lui refuse une écrevisse. (pp. 81-82)

C'est à ce moment que suivent les oracles déjà discutés; et ne sont pas les écrevisses elles-mêmes un oracle, la poésie en pleine vue et désirée par Paul, mais impossible à déchiffrer, comme toute la poésie de la chambre, contre le sens de laquelle il se bouche les oreilles, ne voulant ni faire l'effort nécessaire pour l'obtenir, ni, au fond, reconnaître sa vérité? Elisabeth le sait (ou l'inconscient en elle le sait), et même en s'insurgeant contre la domination de son frère elle joue un double jeu. Ses taquineries ont l'effet de le déranger seulement, de le rendre mal à l'aise, comme le fait souvent un problème intérieur non reconnu. La raison qu'elle donne pour son refus de lui donner une écrevisse est un mensonge, car, un peu plus tard:

La reprise du thème des écrevisses parvint à Paul, à travers les approches du sommeil. Il ne désirait plus d'écrevisses. Il appareillait. Ses gourmandises tombaient, le délestaient, le livraient pieds et poings liés au fleuve des morts.

C'était la grande minute qu'Elisabeth mettait toute sa science à provoquer pour l'interrompre. Elle l'endormait de refus, et, trop tard, se levait, s'approchait du lit, posait son saladier sur ses genoux. (p. 83)

C'est la grande minute précisément parce que Paul s'endort et que c'est dans le sommeil que l'inconscient arrive à dominer l'existant, en lui fournissant des rêves.

— Allez, sale bête, je ne suis pas méchante. Tu l'auras, ton écrevisse.

Le malheureux soulevait au-dessus du sommeil une tête lourde, des yeux collés, gonflés, une bouche qui ne respirait plus l'air des hommes.

— Allez, mange. Tu en veux ou tu n'en veux pas. Mange, ou je pars.

Alors, pareil au décapité qui essayerait de reprendre un contact suprême avec le monde, Paul entrouvrait les lèvres.

— Il faut le voir pour y croire. Hé! Paul! Hé là! ton écrevisse!

Elle brisa la carapace, lui poussait la chair entre les dents.

— Il mâche en rêve! Regarde, Gérard! Regarde, c'est très curieux. Quelle gloutonnerie! Faut-il qu'il soit ignoble!

Et d'un air intéressé de spécialiste, Elisabeth continuait sa besogne. Elle dilatait ses narines, tirait un peu la langue. Grave, patiente, bossue, elle ressemblait à une folle en train de gaver un enfant mort. (p. 84)

Elisabeth, *spécialiste* (terme qui suggère les opérations chirurgicales de la Princesse d'*Orphée* et d'Elisabeth elle-même a la fin du roman)⁵⁵ brise la carapace, peut-être non seulement de l'écrevisse, et non pas encore celle de la chambre, ce qui n'aura pas lieu avant la fin du roman, mais celle de Paul; c'est-à-dire qu'il est possible qu'elle brise momentanément ce qui divise le conscient de l'inconscient dans l'être éveillé. Si l'écrevisse qu'elle donne à Paul est un rêve, ce pourrait être un rêve sexuel. La carapace brisée suggère aussi un vêtement défait. Comme le dit Buss:

[...] [eroticism] is present here and the final sentence refers back to: 'Gérard avait un peu agi dans la voiture comme un fou abuse d'une morte' (p. 31) where the sexual meaning is not concealed. Whether or not Cocteau intended it, the two sentences are linked structurally by the simile and semantically (*un foulune folle, une morte/un ... mort*), so that *gaver*, which could already have sexual connotations, becomes *abuser de*, which undoubtedly does.⁵⁶

Les mots: *lui poussait la chair entre les dents* évoquent la fellation (et sans doute l'amour homosexuel),⁵⁷ aussi bien que ce qui pourrait être suggéré par *gaver un enfant mort*, c'est-à-dire l'allaitement, ou du moins le rôle nourricier de la mère. La mère, dans son rapport primordial avec l'enfant, rapport qui dans l'état éveillé n'existe plus (l'enfant est *mort* en ce qu'il est devenu adolescent) serait ainsi liée dans le rêve à l'amour d'adulte voulu.

⁵⁵ Voir p. 153 du roman et *infra*, pp. 266–267.

⁵⁶ Buss, p. 56.

⁵⁷ Voir, par exemple, les dessins érotiques de Cocteau dans l'édition Méssine du *Livre Blanc*.

Qu'Elisabeth, qui force Paul à accepter son écrevisse soit la représentante de l'inconnu (donc l'ange) est confirmé par les allusions à la folie⁵⁸ et à la bosse; celle d'Elisabeth, bien que transitoire, étant une difformité de son propre dos, à la différence des bosses factices de son frère et de Gérard.⁵⁹

La 'séance instructive' (p. 84) se termine ici, mais la pièce continue pendant des années. Lorsqu'elle prend fin, c'est parce que l'une de ses vedettes a pris la décision étonnante de tenter sa chance ailleurs.

⁵⁸ Voir *supra*, pp. 176–178.

⁵⁹ Voir *supra*, p. 183.