

IX Agathe et Michaël

Etant donné l'association étroite d'Elisabeth à la chambre, sa décision soudaine de prendre un travail (p. 91) semble ne pas être, à première vue, dans son caractère. A part les vacances, et ses sorties pour acheter des bonbons (p. 43) et des surprises, et malgré ses annonces fréquentes qu'elle va partir, elle a l'air d'être bien plus que son frère une créature de l'intérieur. Cocteau paraît conscient de l'in vraisemblance du désir de la jeune fille de travailler, et tâche de préparer le lecteur. A la page 90 il nous rappelle les préparatifs d'Elisabeth pour aller 'vivre à l'hôtel', et un peu plus loin nous apprenons qu'il: 'arrivait que Paul et Elisabeth sortissent ensemble', ce qui est suivi de la métaphore de la chambre comme ruche (les trois adolescents étant les abeilles).¹ Cette image renforce l'idée que Paul, Elisabeth et Gérard ne sont que des parties intégrantes et interdépendantes d'un seul organisme, et nous verrons qu'une conséquence de l'emploi extérieur d'Elisabeth sera dans la transformation de celle qu'elle y rencontre, Agathe, en ce miel spécial de la chambre.

La préparation du lecteur continue à la page 91, suivie de la déclaration d'Elisabeth de sa décision, et de ses propres justifications:

Projets d'avenir, études, places, démarches ne les préoccupaient pas davantage que garder les moutons ne tente un chien de luxe. Dans les journaux, ils lisaient les crimes. Ils étaient de cette race qui fausse les moules, qu'une caserne comme New York réforme et qu'elle préfère voir vivre à Paris.

Aussi bien aucune considération d'ordre pratique ne décida l'attitude que soudain Gérard et Paul constatèrent chez Elisabeth.

Elle voulait prendre un travail. Elle en avait assez d'une existence de bonne. Que Paul fasse que bon lui semble. Elle avait dix-neuf ans, elle dépérissait, elle ne continuerait pas un jour de plus.

— Tu comprends, Gérard, répétait-elle, Paul est libre et, du reste, il est incapable, il est nul, c'est un âne, un demeuré. Il faut que je m'en sorte toute seule. Du reste, que deviendrait-il, si je ne travaillais pas? Je travaillerai, je trouverai une place. Il le faut. (pp. 91-92)

¹ Voir aussi *supra*, pp. 190-191.

La décision vient, semble-t-il, du désir constant de la 'tortionnaire experte' (p. 93) de taquiner son frère, désir qui remonte sans doute à l'amour incestueux qui *rôde* maintenant de plus en plus. Le développement sexuel du poète a continué insensiblement pendant les années du *théâtre* pour arriver à un stade nouveau:

Paul avait dix-sept ans. Dès seize ans, il en accusait vingt. Les écrevisses, le sucre ne suffisaient plus. Sa sœur haussait le registre. (p. 93)

Superficiellement les écrevisses (qui connotent aussi le rêve)² et le sucre sont des signes de la gourmandise puérile de Paul. L'emploi du sucre (à part le fait qu'en tant que gourmandise ce trait se retrouve également chez Jean Bourgoint,³ et chez Cocteau enfant⁴) a aussi un deuxième sens dans le vocabulaire de Cocteau: ce qui est médiocre et donc trop facilement accepté par le monde, ce qui manque la force et l'authenticité qui sont le signe du poète qui suit sa ligne. Nous lisons dans *Le Potomak*: 'Je ne sauverai rien de mon passé qui flambe. Ne deviendrai-je pas une colonne de sucre si je me retourne?'⁵ Cocteau parle ici de son passé poétique, de ce qu'il écrit avant *le Potomak*, œuvres qu'il considérait juvéniles et prétentieuses qu'il refusait de reconnaître. Beaucoup plus tard, dans *Des Beaux-arts ...* il écrit:

Ségeste vivait dans l'amitié. Soudain il s'aperçut qu'elle était fade. A force de cœur, le cœur lui montait aux dents. Le sucre collait partout. Il souhaita des pièges, des poisons, des meurtres. Il voulut des ennemis.⁶

Encore une fois, nous avons l'impression de la recherche d'une existence *de feu et de glace*, en ce qu'il y a un désir d'éviter la douceur pour trouver, en fait, ce que trouveront Elisabeth et Paul: des pièges, des poisons, des meurtres.⁷ C'est l'inconnu qui habite Elisabeth qui hausse le registre, parce que le poète s'approche du moment où il

² Voir *supra*, pp. 203–205.

³ En 1923 Cocteau écrit à Glenway Wescott: '[...] Jean [Bourgoint] gratte son immense et beau corps sur des lits où il digère des sacs de bonbons et des boîtes de fruits confits.' *Bourgoint*, p. 54.

⁴ Cocteau écrit dans une 'Petite lettre à la dérive', *l'Almanach de Cocagne*, Paris, Editions de la Sirène, 1919: 'Chez mon grand-père, on mangeait lentement, on dégustait, et je souffrais sur ma chaise. [...] A l'âge que j'avais on ne *mange* pas. On aime le sucre. Le reste, viande, soupe, légumes, s'avale à contre-cœur.' Lettre reproduite dans *Cahiers Jean Cocteau 10*, p. 77.

⁵ *Le Potomak*, p. 54.

⁶ *Essai de critique indirecte*, p. 140.

⁷ Agathe en proie à Elisabeth est désignée la victime d'un meurtre (p. 149 du roman).

devra prendre au sérieux la poésie, y comprise la nature complexe de sa sexualité mature, moment où ses deux moitiés s'affronteront. Les rêves nocturnes seuls (les écrevisses) de quelqu'un qui n'est pas encore *bête de race* n'arriveront pas à provoquer cette confrontation. En prenant un travail, Elisabeth mettra en train toute la série d'événements qui la produira.

Au niveau où Elisabeth est tout simplement une jeune fille, nous pouvons voir dans cette décision le désir d'attirer l'attention du frère qu'elle adore, par un moyen permis, celui de la jalousie. En fait, c'est une riposte de Paul à ses taquineries qui l'oblige 'à passer des paroles aux actes' (p. 93). Au niveau sœur/mère/inconnu nous voyons l'accélération de la machine du destin du poète. Gérard: 'comprendait. Il venait justement de comprendre. Un motif inconnu décorait la chambre' (p. 92). Elisabeth, sœur-mère désirée, voit déjà son pouvoir sexuel diminuer à cause de la poursuite chez Paul des filles de la rue; elle est déjà le capitaine d'un bateau qui coule.⁸ Il est maintenant son tour à elle de rejeter le rôle de mère nourricière, tout en reconnaissant, dans une insulte dirigée à sa paresse, la nature poétique de Paul:

Sa paresse était criminelle, immonde. Il assassinait sa sœur. Il se laisserait entretenir par elle. (p. 93)

Cependant, Elisabeth représente aussi le poète entier. En travaillant, comme plus tard en se mariant, le poète du roman (aussi bien que la jeune fille de l'histoire *visible*) subit des rites de la société qui dans les yeux de celle-ci le laisserait quitter l'enfance pour prendre sa place parmi les adultes. N'appartenant pas vraiment à cette société, le poète (c'est-à-dire ici Elisabeth) n'obtient de ces rites aucun privilège qui lui apparaîtrait comme tel, mais au contraire, une solitude même plus profonde. Les camarades de la maison de couture lui tournent le dos (p. 95). L'époux meurt sans qu'il y ait consommation du mariage. Le poète est dans le monde, mais ne peut jamais être du monde, en conséquence de son rôle sacerdotal.

Bien qu'il soit vrai que Cocteau lui-même, tout comme Elisabeth, aimait monter sur la scène, selon lui, il jouait dans le monde quotidien aussi un rôle qu'il voyait comme imposé par d'autres et qui durait le long de sa vie d'adulte: c'est-à-dire celui du personnage

⁸ Voir *supra*, p. 163 et *infra*, p. 224.

Cocteau, de la *légende* qui cachait sa vérité profonde. Au travail, comme souvent, Elisabeth joue un rôle, ce qui l'identifierait en même temps au poète acteur et aussi au poète en société qui porte sa légende comme un masque.⁹ Nous verrons, cependant, qu'il y a dans le passage concernant sa période comme mannequin des détails qui suggèrent des expériences de Cocteau en ce qui concerne son œuvre, détails qui semblent à première vue le contraire de celle de la *légende*, mais qui ne sont en effet que l'autre côté du même phénomène. Examinons la description d'Elisabeth au travail:

Vendeuse? mannequin? Elisabeth ne fait aucune différence. Au contraire: lui proposer d'être mannequin, c'était lui offrir de débiter sur les planches. (p. 94)
[...]

La cabine des mannequins est une rude angoisse. On y retrouve l'angoisse du premier jour de classe, les farces des écoliers. Elisabeth, sortant d'une interminable pénombre, monte sur la sellette, sous des projecteurs. Elle se croyait laide et s'attendait au pire. Sa magnificence de jeune animal blessait ces filles peintes et lasses, mais elle figeait leurs moqueries. On l'enviait et on se détournait. Cette quarantaine devint fort pénible. Elisabeth essayait d'imiter ses compagnes; elle épiait la manière de marcher sur la cliente comme pour lui demander une explication publique et, une fois en sa présence, de lui tourner le dos d'un air dédaigneux. Son genre n'était pas compris. (pp. 95-96)

A l'époque des vacances, le poète (Paul/Elisabeth/Gérard) s'était trouvé entouré de familles bourgeoises qui l'évitaient à cause de sa poésie qui, malgré la 'fausseté' des jeux de vacances, était toujours présente.¹⁰ L'un des faux jeux était le jeu de costumes d'Elisabeth. Maintenant, bien que la décision de prendre un travail soit une continuation de la lutte du frère et de la sœur, donc un aspect du vrai jeu, le travail lui-même a lieu dans ce qui est, pour ainsi dire, un véritable 'théâtre'. La maison de couture est à l'extérieur de l'appartement. Là, comme une actrice dans une pièce de Cocteau (ou comme Cocteau lui-même dans une de ses pièces), Elisabeth, révèle sous les projecteurs ce qui, jusqu'ici, est resté dans *une interminable pénombre* — c'est-à-dire, elle-même dans son autre rôle de l'inconscient poétique. L'invisible se fait chair, ainsi que dans un poème ou une pièce de théâtre. C'est le poète qui se révèle. Il (ici elle) souffre de la maladie de la poésie qui entraîne la quarantaine. La

⁹ Voir *supra*, pp. 55-56.

¹⁰ Voir *supra*, pp. 179-184.

réaction des autres jeunes filles est pareille à ce que fut peut-être celle de quelques autres poètes devant l'œuvre de Cocteau: elles sont blessées par une beauté inattendue. Gérard Mourgue, citant François Mauriac, explique ainsi la haine qu'éprouvaient les surréalistes pour ce poète né bourgeois:

Ils confondaient la liberté et l'effort; et devinaient peut-être que Cocteau se serait vite imposé parmi eux comme un phare. C'est, en d'autres termes, ce que suggère François Mauriac: « Cocteau n'aura pu rallier la seule Eglise à laquelle est toujours allée son adoration: la Surréaliste ». [...]

« André Breton — poursuit Mauriac — est un pape janséniste qui damne les gens dès le ventre de leur mère. Pour lui, le Cocteau de la rue d'Anjou était né réprouvé. J'ai parfois été tenté de montrer que cette réprobation allait à ce que Cocteau avait de génial et que finalement c'est lui le maître authentique et André Breton l'imposteur ... Cocteau était comme ces rois excommuniés des époques de foi, que toutes les richesses de la terre n'eussent pu consoler de la réprobation qui les avait frappés et qui en secret donnaient raison contre eux au pape impitoyable. »¹¹

Elisabeth, se croyant laide, donne aussi raison en secret à celles qui la condamne, comme Cocteau selon Mauriac. Si l'écho de la condamnation du monde littéraire qu'il est possible de percevoir dans *Les Enfants terribles* est intentionnel, c'est Cocteau qui rit le dernier, en dessinant ses ennemis comme des *filles peintes et lasses*.¹²

Comme Cocteau aussi, la jeune fille du roman 'n'a [...] qu'à copier pour être original';¹³ elle imite les autres mais n'arrive pas, semble-t-il, à faire exactement comme elles; son *genre* n'est pas compris.

La *magnificence de jeune animal* d'Elisabeth suggère encore celle de Dargelos; elle aussi possède cette beauté au *sexe surnaturel* qui blesse. Cette association avec le *coq du collège* existe à deux niveaux: celui de l'angélique (le poète), et celui de l'ange (l'inconscient et tout l'inconnu).

N'oublions pas, non plus, que c'est comme mannequin qu'Elisabeth travaille. Il est vrai que le choix de ce métier reflète un

¹¹ Mourgue, Gérard, *Cocteau*, Paris, Editions Universitaires, Collection 'Encyclopédie Universitaire', 1990, pp. 10-11. La citation vient des 'Bloc-Notes' de François Mauriac, *le Figaro littéraire*, 11 mars 1965.

¹² Un tel dessin n'est quand même peut-être sans précédent. Milorad voit dans les Bacchantes d'*Orphée* le portrait de 'Breton et son gang [...]', ces ennemis brutaux, ces surmâles, à l'hétérosexualité vantarde (plaisamment transformés par la pièce en femmes homosexuelles). 'Le mythe orphique', *Cocteau et les mythes*, p. 114.

¹³ *Le Coq et l'arlequin*, in *Le Rappel à l'ordre*, p. 39.

détail de la vie de Jeanne Bourgoint, qui fut elle-même mannequin à Londres,¹⁴ mais Cocteau sait toujours adapter ses modèles selon sa propre ligne. Dans son vocabulaire le mot *mannequin* a plus d'une seule connotation. D'abord, il y a encore une fois celle de la légende du poète, qui écrit:

[...] lorsqu'on me brûle, on brûle un mannequin qui ne me ressemble même pas. Une mauvaise réputation devrait être entretenue avec plus d'amour et plus de luxe qu'une danseuse.¹⁵

Il ne devrait pas surprendre, alors, que dans un tel métier, où Elisabeth se montre devant un public, elle attire de la réprobation.

Deuxièmement, le mot *mannequin* lie Elisabeth à la mort de la mère, ou plutôt au cadavre de la mère, au 'mannequin' qui se substitua à la personne vivante (p. 55). Nous avons parlé de la division, après sa mort, des diverses fonctions de la mère, qui sont partagées entre Mariette et Elisabeth, et de la séparation nette entre la mère vivante et sa dépouille.¹⁶ Nous avons aussi associé la mort de la mère des enfants à celle du père de Cocteau (ainsi qu'à celle d'autres), en parlant d'un sentiment de culpabilité possible chez le poète devant la mort de son parent, sentiment qui serait peut-être lié à celui de responsabilité chez les enfants confrontés au décès de leur propre mère.¹⁷ Si le métier d'Elisabeth peut être lié à ce *mannequin* qui est le cadavre (et nous en sommes maintenant à l'aspect 'inconscient' de la sœur), il serait peut-être possible aussi de l'associer à son tour à cette mort de Georges Cocteau, la fonction maternelle de la jeune fille ne pouvant pas remonter à une véritable mort de mère dans la vie de Cocteau. La réaction de Paul au nouveau métier de sa sœur est ce à quoi nous nous attendrions, mais peut être aussi interprétée comme le rejet (le refoulement) de ce que représente le concept de *mannequin*. Il ne peut admettre ni la beauté de la sœur/mère, ni l'événement qui aurait contribué aux dangers de cette beauté (la mort de sa mère qui au niveau de l'autoportrait cacherait celle du père de l'auteur ainsi que de tant d'autres, y compris de Radiguet):

¹⁴ *Bourgoint*, p. 47.

¹⁵ *Opium*, pp. 194–195.

¹⁶ Voir *supra*, p. 166.

¹⁷ Voir *supra*, pp. 160–163.

— Du reste, ricanait Paul, tu ne t'es pas regardée, ma pauvre fille. Tu seras ridicule. Au bout d'une heure, on te renverra avec un coup de pied dans le derrière. Mannequin? tu t'es trompée d'adresse. Tu aurais dû t'engager comme épouvantail. (p. 95)

Il y a de l'ironie dans l'emploi du mot *épouvantail*, en ce que Paul admet, dans une sorte de lapsus, ce qu'il a l'intention de nier, car nous trouvons que ce terme a une connotation semblable dans le vocabulaire de Cocteau à celle de *mannequin* dans le passage sur la mort de la mère dans *Les Enfants terribles*. L'épouvantail paraît dans *L'Ange Heurtebise*:

L'ange Heurtebise et l'ange
Cégeste tué à la guerre — quel nom
Inouï — jouent
Le rôle des épouvantails
Dont le geste *non* effraye
Les cerises du cérisier céleste.
Sous le vantail de l'église
Habitué au geste *oui*.¹⁸

L'association du mot *épouvantail* à l'apparence d'un mort est même plus explicite dans deux strophes de *Cherchez Apollon* que nous n'avons pas encore examinées:

Le sommeil, avec goût, disloque ses poupées;
De leurs bras engourdis indolemment drapées,
Elles, sans se mouvoir, nagent indolemment,
A la surface d'un immobile élément.

Autre est l'épouvantail que la mort articule;
Il appelle au secours les corbeaux inhumains,
Et, vers l'ombre du puits où son geste bascule,
Coule à pic, entraîné par le poids de sa main.¹⁹

L'épouvantail que la mort articule et qui coule à pic, entraîné par le poids de sa main, ne serait-ce aussi le portrait d'Elisabeth, inconsciemment 'articulée' par la mort; qui *coule à pic* dans la chambre de mort de la mère, et qui enfin meurt de sa propre main?

Juste avant la fureur de Paul où il se moque de sa sœur et de son emploi, l'oracle Elisabeth prédit sa réaction: 'Paul va être empoisonné' (p. 94), prédiction de la boule de poison qui sera évidente à celui qui connaît déjà l'histoire. D'un certain point de vue, néanmoins, nous

¹⁸ *Poèmes 1916–1955*, p. 66.

¹⁹ *ibid.*, pp. 86–87.

pouvons dire que c'est en vérité le métier de sa sœur qui, au sens propre du mot, empoisonnera Paul, car c'est le fait qu'Elisabeth travaille qui permettra l'entrée dans la chambre de certaines nouvelles influences qui, suivant une route complexe, pousseront son frère vers la mort. La première de ces influences est Agathe.

Il est évident que cette jeune fille existe à tous les niveaux du récit 'en réalité', c'est-à-dire dans le monde extérieur aussi bien que dans le psychisme du poète. Ce qu'elle représente (encore à chaque niveau) est la personne piège, ce *type néfaste*, qui se manifeste à maintes reprises le long de la vie du poète, où la *fatalité astuce [...] nous fait toujours tomber dans le même panneau*.²⁰ Il est ainsi nécessaire que ce sera au niveau de la jeune fille, tout simplement sœur jalouse de Paul, qu'Elisabeth la rencontre, aussi bien qu'au niveau de la sœur-mère intérieure. Le personnage Elisabeth, donc, pendant la période de préparation pour le travail, aussi bien que pendant la description des séances des mannequins, fonctionne à trois niveaux à la fois: celui de la sœur qui a sa propre existence, celui du poète entier (où nous trouvons le portrait du poète maudit par ses confrères), et celui de l'inconscient/inconnu. En outre, l'amitié qui se développe entre les deux jeunes filles (p. 96) peut être vue non seulement du point de vue du premier de ces niveaux, mais aussi du deuxième, car, comme le dit Borgal de Cocteau: 'Pourquoi n'aurait-il pas été capable d'amour platonique, autant que d'amour platonicien?'²¹

En emmenant Agathe dans la chambre (qui, elle aussi, doit exister ici simultanément à deux niveaux: celui de l'espace physique et celui de l'espace psychique) Elisabeth espère employer son amie comme arme dans la lutte contre son frère: 'Elisabeth espérait un peu de résistance chez son frère' (p. 96). La phrase qui suit résume le malentendu qui existera chez le poète au sujet de la nouvelle venue, et qui entraînera des conséquences néfastes:

« Elle porte un nom de bille », avait-elle prévenu. Paul déclara qu'elle portait un nom illustre, une rime à frégate dans un des plus beaux poèmes qui existent. (p. 96)

Nous devons nous rendre compte qu'il y a dans le trésor à ce moment-là, non seulement la photo de Dargelos/Athalie, qui deviendra, pour ainsi dire, celle de Dargelos/Athalie/Agathe, mais

²⁰ Voir *supra*, p. 69.

²¹ Borgal 2, p. 190.

aussi une bille d'agate, que nous avons identifiée, elle-aussi, comme une préfiguration de la jeune fille qu'aimera Paul.²² Nous avons aussi suggéré que la bille, étant petite et d'une rondeur plus ou moins parfaite, représente dans le livre la poésie enfantine ou d'accès facile.²³ Cependant, la *bille* a peut-être dans le roman plusieurs autres connotations qui ne serviraient qu'à renforcer son lien avec la petitesse et la poésie fausse.

Dans la vie de Jean Bourgoint, par exemple, des billes d'une différente espèce ont joué un rôle; rôle qui les associerait à l'échec, et, ce qui est même plus intéressant, à un échec particulier qui suivait la mort de son propre père. Selon Hugo et Mouton:

Jean [Bourgoint], alors en classe de premier avait été rappelé à Paris auprès de son père malade. Peu après sa mort [1922], il échoue aux épreuves du baccalauréat et arrête ses études. Obligé de gagner sa vie, il trouve un vague emploi comme magasinier dans un dépôt de roulements de billes.²⁴

Une des définitions du *Robert* de l'agate semble pertinent:

[...] Nom qui englobe les calcédoines [...] à structure rubanée ou veinée dont les zones diversement colorées sont formées le plus souvent de cornaline, de jaspe, d'améthyste, de cristal de roche. [...] Bille d'agate (ou de fausse agate: verre coloré).²⁵

Une des formes de l'agate est donc *le cristal de roche*, et le cristal de roche est une forme de quartz.²⁶ Le cristal connote chez Cocteau la poésie.²⁷ Nous parlerons un peu plus loin de la signification du mot *agate* hors du contexte de la bille, mais notons ici que le quartz est aussi lié à la poésie dans son sens large, comme par exemple dans le poème en prose *Seul* dans *Appogiatures et Paraprosodies*, où il est employé, parmi beaucoup d'autres, comme métaphore de l'isolement de l'individu dans un univers inexplicable où la perspective terrestre n'est qu'illusion:

Seul debout. Seul assis. Seul couché. Seul sur le gril. Seul écartelé par des chevaux de labour dont il ne voyait pas les croupes. Seul pendu et son sperme devint mandragore. Seul

22 Voir *supra*, pp. 12–13.

23 Voir *supra*, p. 101.

24 Bourgoint, p. 35.

25 *Le Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du nouveau Littré Le Robert, 1978.

26 *ibid.*

27 Voir *supra*, pp. 62–63.

dans la vitesse qui n'est pas, dans la minute qui n'est pas, dans l'espace qui n'est pas, dans le temps qui n'est pas, dans l'éternité qui n'est pas, dans le rien qui ne l'est pas, dans le vide plein de boue. Seul dans un bloc de quartz ignoble, dans un iceberg en voyage. Seul avec la solitude qui n'est pas, dans le rien qui n'est pas, dans le rien qui ne l'est pas, dans le vide ses pas qui n'en sont pas. Avec ce tison qui se croûte et brûle dans un songe qui n'est même pas un songe. Seul avec le sommeil du condamné à mort.²⁸

A la fin de la définition du *Robert*, il y a: 'Bille d'agate (ou de fausse agate: verre coloré). Le *Robert Historique* nous renseigne davantage. Sous *Agate*:

[...] Le mot désigne une variété de calcédoine et ce minéral lorsqu'il est poli et brillant. <> Par métonymie, il se dit d'un polissoir (1680), puis d'un objet décoratif en agate poli (1718); enfin d'une bille en agate, puis (1928) en verre coloré imitant l'agate [...]²⁹

C'était à la fin de 1928 que Cocteau entra dans la clinique de Saint Cloud où il rédigerait *Les Enfants terribles*. Il serait impossible de savoir à quel point cet usage du mot *agate*, apparemment nouveau, était répandu, et surtout de savoir s'il était parvenu jusqu'à Cocteau, qui avait sûrement arrêté de jouer aux billes il y a longtemps. Néanmoins, il reste toujours légèrement possible de voir dans l'association d'Agathe à une bille la suggestion de ce qui se révélera en fait vrai: qu'elle n'est qu'une distraction de la voie poétique, bien qu'en apparence elle ressemble à Dargelos, lui-même incarnation de la *poésie* la plus profonde.

Cependant, étant donné la perfection de forme ainsi que la petitesse d'une bille, il est toujours possible de suggérer que quand Elisabeth prévoit la réaction de son frère à sa nouvelle amie, elle identifie inconsciemment chez la jeune fille des caractéristiques qui la rendraient peu digne d'estime dans le monde du vrai poète. Paul, par contre, au stade où il se trouve, ne reconnaîtrait point une telle distinction. Il la compare immédiatement à l'héroïne d'un poème de Baudelaire différent du sonnet qui ressemble à la chambre et à Elisabeth. Il est primordial de comparer les deux. Commençons avec le sonnet, qui est sans titre:

J'aime ses grandes yeux bleus, sa chevelure ardente

²⁸ *Appogiatures et Paraprosodies*, p. 11.

²⁹ *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.

Aux étranges senteurs,
Son beau corps blanc et rose, et sa santé puissante
Digne des vieux jouteurs.

J'aime son air superbe et sa robe indécente
Laisant voir les rondeurs
De sa gorge charnue à la forme abondante
Qu'admirent les sculpteurs.

J'aime son mauvais goût, sa jupe bigarrée,
Son grand châle boiteux, sa parole égarée,
Et son front rétréci.

Je l'aime ainsi! tant pis... Cette fille des rues
M'enivre et me fascine avec ses beautés crues.
Tant pis! Je l'aime ainsi!³⁰

Le poème associé à *Agathe, Mæsta et Errabunda*, se trouve dans *Les Fleurs du Mal*:

Dis-moi, ton cœur parfois s'envole-t-il, Agathe,
Loin du noir océan de l'immonde cité,
Vers un autre océan où la splendeur éclate,
Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité?
Dis-moi, ton cœur parfois s'envole-t-il, Agathe?

La mer, la vaste mer, console nos labeurs!
Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse
Qu'accompagne l'immense orgue des vents grondeurs,
De cette fonction sublime de berceuse?
La mer, la vaste mer, console nos labeurs!

Emporte-moi, wagon! Enlève-moi, frégate!
Loin! loin! ici la boue est faite de nos pleurs!
— Est-il vrai que parfois le triste cœur d'Agathe
Dise: Loin des remords, des crimes, des douleurs,
Emporte-moi, wagon, enlève-moi frégate?

Comme vous êtes loin, paradis parfumé,
Où sous un clair azur tout n'est qu'amour et joie,
Où tout ce que l'on aime est digne d'être aimé,
Où dans la volupté pure le cœur se noie!
Comme vous êtes loin, paradis parfumé!

Mais le vert paradis des amours enfantines,
Les courses, les chansons, les baisers, les bouquets,
Les violons vibrant derrière les collines,
Avec les brocs de vin, le soir, dans les bosquets,
— Mais le vert paradis des amours enfantines,

L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine?

³⁰ Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec; Edition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 'La Bibliothèque de la Pléiade', 1963, pp. 221-222.

Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,
Et l'animer encor d'une voix argentine,
L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs?³¹

Le sonnet, qui illustre Elisabeth et la chambre (p. 82), a pour sujet une fille des rues à l'apparence sensuelle, indication de la sensualité déguisée de ce qui se passe dans la chambre, de ce que Paul recherche et ne retrouve pas chez des véritables filles des rues. Cependant, dans les *rondeurs de sa gorge charnue* et dans son *grand châte boiteux* (mot qui n'a sûrement pas échappé à Cocteau) il y a aussi des signes de la nature de la poésie, et ainsi de la nature poétique de la sœur et de la chambre.

Par contre, *Mæsta et Errabunda* (notons le concept de divagation dans ce titre), dont Cocteau ne cite pas, mais auquel il fait allusion, est plein d'images qui (si Cocteau avait précédé Baudelaire) auraient pu elles-mêmes être des allusions à certains thèmes des *Enfants terribles*. Celle à qui s'adresse la voix du poème, celle qui semble être invitée à partager ses sentiments et ses désirs, s'appelle Agathe. Le premier de ces désirs est celui de l'évasion de la réalité actuelle vers [...] *un autre océan où la splendeur éclate, / Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité*, océan qui a la fonction de berceuse. L'un des véhicules choisis pour le voyage, celui qui rime à Agathe, est un bateau à voiles. Dans la première moitié de ce poème, donc, nous retrouvons, à part le désir de s'échapper (qui est éprouvé sans cesse par Paul et sa sœur dans le roman), une mer (mère?), liée à la virginité et au sommeil, et un bateau. Les images sont baudelairiennes, mais dans le contexte des *Enfants terribles*, elles suggéreraient le désir de Paul de s'évader de sa situation en cherchant ailleurs ce qu'il ne peut retrouver que là où il est: avec la mère vierge Elisabeth dans la chambre qui voyage sur l'inconnu. Nous y verrions aussi son désir constant de *partir* dans le jeu. Ce qui est explicitement voulu dans la deuxième moitié du poème a un rapport peut-être même plus étroit avec le roman; c'est [...] *le vert paradis des amours enfantines / L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs*. Ce paradis, chez Paul, serait l'époque où ses relations avec la sœur/mère ne comportaient pas le danger de l'inceste proprement dit, où cet inceste ne 'rôdait' pas, et aussi, peut-être, celle (moins loin) où son amour pour Dargelos: 'le ravageait d'autant plus qu'il précédait la connaissance de l'amour. C'était un

³¹ *ibid.*, pp. 60–61.

mal vague, intense, contre lequel il n'existe aucun remède, un désir chaste et sans but' (p. 13).

Ainsi, dans le contexte du roman, le premier poème parle du désir sexuel actuel, le deuxième chante l'envie de s'échapper à ce désir.

Le seul nom d'Agathe éveille chez Paul le souvenir de ce deuxième poème. L'amour qu'il ressentira pour elle aura comme base un désir d'évasion de la situation où inconsciemment il se trouve, qui comporte le danger d'inceste. Si ce désir d'évasion prend la forme d'un désir de retourner à sa vie de jadis, il est peu surprenant que Paul: '[transporte] sur Agathe les masses confuses de rêve qu'il accumulait sur Dargelos' (p. 96). Comme il n'est pas conscient de sa situation, de même il doit être aussi inconscient de la raison pour son désir d'évasion. En vérité, lorsque nous lisons que: '[...] de cette sorte dont à l'usine une pièce qu'un ouvrier a faite au sous-sol s'ajuste avec une pièce faite par un ouvrier du dernier étage, Agathe entra de plain-pied dans la chambre (p. 96)' — ce n'est pas Agathe, mais Dargelos, le prototype néfaste, qui est probablement représenté par la pièce faite au sous-sol (dans l'inconscient, ici le trésor). La jeune fille vivante est la pièce de l'ouvrier du dernier étage, avec laquelle celle du sous-sol s'ajuste pour former un mythe nouvel. Autrement dit, l'Agathe de la chambre (au niveau qui nous intéresse) est la projection des désirs de Paul sur une jeune fille qui ressemble, superficiellement et comme par hasard, à Dargelos. Cependant, nous savons que chez Cocteau le hasard ne comporte rien de fortuit. Il vaut la peine de citer encore une fois les mots de Gobin, qui observe que la photo du trésor:

[...] sera en quelque sorte rendue active par l'arrivée d'Agathe [...]. Ce qui caractérise Dargelos, c'est de lancer des projectiles (c'est en lançant du poivre aux yeux du proviseur qu'il effectue sa sortie; Agathe, qui porte un nom de bille est une troisième boule qu'il projette dans le jeu clos des *Enfants terribles*) et de manifester sa présence à travers des simulacres. [...] Qui ne reconnaîtrait dans ces modes d'intervention la manière d'un dieu, d'une espèce de Jupiter olympien?³²

Nous devons nous demander si c'est vraiment Dargelos qui lance Agathe. Ce dieu, ou ange, est maintenant lui-même un aspect du psychisme du poète, complètement interiorisé après son départ du

³² Gobin, pp. 31–32. Voir aussi *supra*, pp. 88–89.

Condorcet dans le trésor et au ciel de la chambre.³³ Il est en outre, comme nous venons de le souligner, reflété dans Elisabeth (ou *vice versa*), elle-même une manifestation de ce psychisme et aussi puissante que le mythe Dargelos, car la sœur comprend le même phénomène psychologique que lui, celui de la sexualité problématique ou ambiguë chez le poète, mais vu d'un angle différent. Ce Dargelos interne, le *mythe* Dargelos, ne lance pas une boule, mais prépare un piège que l'arrivée d'une bille fera jouer; bille qui est elle-même piège, la *personne piège* d'*Opium*:

Le rythme de notre vie se déroule en périodes toutes pareilles, sauf qu'elles se présentent d'une manière qui les rend méconnaissables. L'événement piège ou la personne piège sont d'autant plus dangereux qu'ils relèvent, de leur propre compte, de la même loi et portent sincèrement le masque.³⁴

Ce dont il est aussi nécessaire de tenir compte, cependant, c'est la nature de l'univers qu'envisage Cocteau, où le petit mécanisme à l'intérieur de l'individu n'est qu'une partie de la vaste machine d'un cosmos où tout s'interpénètre,³⁵ et où les *angéliques* sont seulement prêtés à la terre.³⁶ Dans cet univers-ci, chacun a son rôle à jouer jusqu'à la fin, et Dargelos (le 'vrai' du point de vue de Paul) a joué son rôle en existant avant l'arrivée d'Agathe et en lançant ainsi, non pas un mannequin, mais un modèle (dans le sens d'un prototype). Ce modèle fut lancé avec la première boule, et voilà pourquoi le coup que reçoit Paul en voyant Agathe est, non pas semblable, mais le même:

A peine évoquée, la ressemblance invisible qui n'attendait qu'un prétexte pour éclater, éclata. Gérard reconnut le profil funeste. Agathe tourné vers Paul, brandissait la carte blanche et Paul, dans l'ombre pourpre, vit Dargelos brandissant la neige et reçut le même coup de poing. (p. 98)

Agathe brandit la photo avec le geste de Dargelos. C'est à ce moment que les *pièces* des ouvriers s'ajustent exactement: c'est-à-dire que le mythe Dargelos s'ajuste au mythe qu'Agathe est en train de devenir. Autrement dit, ils forment ensemble une unité indivisible:

³³ Voir *supra*, pp. 83-84; 105.

³⁴ *Opium*, p. 58.

³⁵ Voir *supra*, pp. 26-28.

³⁶ Voir *supra*, p. 82.

— Ce n'est pas ta photo, dit Elisabeth.
— C'est vrai, le costume n'est pas pareil. Mais c'est incroyable. Je l'apporterai. C'est exactement la même. C'est moi, c'est moi. Qui est-ce? (*ibid.*)

Gérard, qui n'est pas celui qui admire Dargelos, et Elisabeth, qui ne sait rien encore de l'amour de Paul pour le coq du collège, sont les seuls à admettre la ressemblance frappante:

— Un garçon, ma vieille. C'est le type de Condorcet qui a frappé Paul avec une boule de neige ... Il te ressemble, c'est exact. Paul, est-ce qu'Agathe lui ressemble?

[...]

Il laissa retomber sa tête:

— Non, ma fille, dit-il d'une voix éteinte, c'est la photo qui ressemble; vous, vous ne lui ressemblez pas.

Ce mensonge inquiéta Gérard. La similitude crevait les yeux.

En vérité, Paul ne remuait jamais certaines laves de son âme. Ces couches profondes étaient trop précieuses et il craignait sa propre maladresse. L'agréable s'arrêtait au seuil de ce cratère dont les vapeurs étourdissantes l'encensaient. (pp. 98-99)

A la différence de Paul, on commence à comprendre ce que contient ce cratère. D'abord, il y a l'amour caché pour la sœur/mère et pour Dargelos. Ce qu'il ressent (ou ressentait) envers Dargelos est 'un désir chaste, sans sexe et sans but' parce qu'il 'précédait la connaissance de l'amour' (p. 13). C'est un désir homosexuel d'enfant. Par contre, son amour pour Elisabeth est un désir d'adolescent sexuellement actif, mais qui cherche à satisfaire ce désir chez d'autres filles, toujours en cherchant des ressemblances à celle à qui il n'a pas droit. N'oublions pas que c'est son désir physique qui se satisferait ainsi, et donc qu'il n'y a eu aucun transfert d'affection, le sosie d'Elisabeth restant jusqu'ici introuvable. Nous devons nous rappeler aussi que, bien que l'amour pour Dargelos précède la connaissance de l'amour, il s'y mêle toujours le désir, et que ce désir a la même source que celui qu'il éprouve pour Elisabeth, les deux, donnant des perspectives différentes sur la sexualité problématique de la même personne. En Agathe, ces deux aspects se joignent, parce que, comme nous le verrons, Agathe ressemble superficiellement à Elisabeth ainsi qu'à Dargelos. En aimant Agathe (ce qu'il n'admet pas encore) Paul retrouvera dans la même personne et l'image de Dargelos et celle de sa sœur. Nier la ressemblance entre Agathe et Dargelos, malgré la 'révélation foudroyante' qu'il en a eue (p. 97) équivaut à nier à lui-même (qui

inclut Gérard et Elisabeth) non seulement son amour nouveau, mais aussi la puissance du mythe qui domine sa vie.

A part la ressemblance à Dargelos discutée dans le roman, il y a aussi toujours la question du nom d'Agathe. Comme nous l'avons indiqué, l'agate a aussi chez Cocteau des connotations dissociées du concept de la bille. Nous la retrouvons dans *Opium*, où elle s'associe au rêve (et ainsi à l'inconscient), auquel il prête dans ce passage une importance fondamentale dans la formation de l'être humain:

Les épisodes des rêves, au lieu de se fondre sur quelque écran nocturne et de s'évaporer vite, viennent profondément, comme l'agate, les parages troubles de notre corps. Il existe une formation par le rêve. Elle se superpose à toute autre. On peut dire d'une personne formée pour toujours par le rêve, qu'elle a fait ses inhumanités à fond. D'autant mieux que les rêves classiques, les premiers rêves qui visitent l'enfance, loin d'être naïfs, sont *atrides* et se nourrissent de tragédie.

Les gags du film américain. Montage des films. Le rêve, au lieu de projeter ses gags atroces, monte le film en nous et nous le laisse. Ensuite ses gags peuvent servir à d'autres montages.³⁷

Non seulement l'agate est-elle liée aux rêves classiques, mais aussi à ceux de l'enfance, ce qui pourrait être vu comme une continuation de l'association avec le *paradis perdu*, si Cocteau n'associait pas à leur tour ces rêves-ci à la tragédie grecque (et ainsi à tout ce que ceci connote). Cette dernière association suggère que chez Cocteau l'enfance n'est peut-être que *paradis* de surface, fait dont il serait conscient, tandis que Paul ne l'est pas.

Il est évident aussi que la métaphore du film américain lie les héros épinglés au mur de la chambre (tous du *type néfaste*, dont le prototype dans le roman est Dargelos) au contenu des rêves, autre indication de la nature de la chambre, déjà discutée,³⁸ mais qui illumine aussi, comme nous le verrons, la nature de Michaël.³⁹

Pour en revenir à l'association du nom d'Agathe avec Dargelos, Millecam, discutant *L'Ange Heurtebise*, et le rôle de la hiérarchie de l'inconnu, écrit dans un de ses 'Essais d'exégèse':

³⁷ *Opium*, pp. 177–178. Les gags de la dernière phrase, qui *peuvent servir à d'autres montages* correspondent exactement à l'utilisation par Cocteau de ses propres vocabulaire et mythologie.

³⁸ Voir *supra*, p. 7.

³⁹ Voir *infra*, p. 250.

[...] Pourquoi cette hiérarchie? Elle exprime un ordre de désincarnation: les véhicules de Dieu conservent en leur diamant plus ou moins d'humain. Elle exprime que la poésie, substance essentiellement, ne peut se connaître qu'à travers ses masques, comme tout qui se relève de l'humain, et que l'éternité ne se pense qu'à travers l'instant, la substance à travers l'accident.

Toujours est-il que statues et anges ont même mission: réduire le poète à embrasser l'Etoile, ouvrir les bouches pour que la création se continue à travers le sang des poèmes.

De cette mission a été investi Heurtebise, dont les gestes désordonnés font penser à un Dargelos moins dur. Il « me rafraîchit la mémoire », dit le poète. Cette mémoire est du même ordre que Platon; c'est mémoire de la condition substantielle de l'homme. Il s'agit d'arracher le poète à sa vie accidentelle et lui donner le souvenir de son état transcendant, de son Etoile. Etoile qui manifeste l'immobilité de l'ange avec le poète dans l'agate:

Le gredin, seul, immobile
Avec moi dans l'agate ...

l'agate, signe de la substance où, selon l'Etoile, le poète et son ange s'étreignent.⁴⁰

Dans son exégèse d'un aspect du même poème, Macris discute des vers d'un peu plus loin:

[...] Arrive
Sors de l'agate
Dure fumée, ô vitesse qui tue⁴¹

— et suggère que l'agate peut être identifiée au *bloc* de l'infini:

Comme le jeune mort de « Visite », l'Ange Heurtebise appartient au « bloc » de l'infini-éternel, mais à la différence du jeune mort, dans un degré en deça qui ne l'anéantisse pas. Il n'est pas immobile, mais au bord de l'immobile: l'extrême vitesse. [...] Lorsqu'il se manifeste au poète, l'Ange doit réintégrer le temps et l'espace humains, c'est-à-dire, pour être perçu, s'insérer dans les phénomènes de « perspective »; [...] de même l'Ange Heurtebise sort de l'« agate », traverse le « vide »; [...] il devra s'approcher de l'âme du poète « au ralenti », et de spectre qu'il était presque au cœur de l'agate, c'est-à-dire « fumée », il lui faudra prendre forme: devenir « dur ».⁴²

⁴⁰ Millemam, pp. 98-99. Les vers cités de *L'ange Heurtebise* se trouvent dans *Opéra* suivi de *Plain-chant*, p. 47.

⁴¹ *ibid.*, p. 68.

⁴² *Cocteau et les mythes*, p. 86. *Visite* est le poème en prose du *Discours du grand sommeil*; *Le Cap de Bonne-Espérance*, suivi du *Discours du grand sommeil*, pp. 227-231. Dans *L'ange Heurtebise* l'agate est mentionnée aux pages 47 et 49 d'*Opéra* suivi de *Plain-chant*.

Cette association de l'agate à l'au-delà suggère que le mythe que devient la jeune fille serait lié non seulement au paradis perdu de Baudelaire (et ainsi de Paul) mais à la poésie qui est plus profonde que le contenu sexuel de l'inconscient de l'individu. Nous avons longuement discuté de Dargelos avec sa boule de neige en tant que 'surmythe' qui comprend la poésie à tous ses niveaux.⁴³ Maintenant, uni à ce surmythe, formant avec lui un bloc, le mythe Agathe (à la différence de la jeune fille) prend sur lui-même des significations semblables.

La ressemblance d'Elisabeth à Agathe est moins frappante, mais, paradoxalement, plus évidente que celle de Dargelos à Agathe. Naturellement, toutes deux sont des femmes et (comme tous les 'enfants') des orphelines (p. 94). Elles ont la même profession, où Elisabeth 'doublait Agathe' (p. 96), et où 'leurs gênes étaient analogues' (*ibid.*). Parlant des rôles de Gérard et de Paul comme deux 'possibilités imaginaires du romancier', et de celui-là comme spectateur, Brosse dit:

Paul [...] a son propre spectacle, Dargelos, il a reçu ce « coup de poing de marbre » qu'est la révélation brutale de la beauté, [...] est envoûté, et il en mourra. Car, si, après avoir reçu la boule de neige, il projette sur Elisabeth ce qu'il vient d'éprouver pour Dargelos, il n'oublie pas celui-ci, le retrouve en Agathe, laquelle constituerait en effet la bonne solution, puisqu'elle est le sosie féminin de Dargelos.

Mais à cette solution, à la fois comblante, mais aussi et de ce fait finalement néfaste, comme le démontre le destin de Gérard, l'autre incarnation du romancier, s'opposent à la fois Elisabeth, laquelle se trouverait abandonnée, et, dans l'ombre, Dargelos, qui ne veut pas lâcher son proie et, par personne interposée — et cette personne n'est autre que le double de Paul, Gérard —, l'empoisonne, quand elle va lui échapper.

Elisabeth est la sœur, elle est aussi la mère — la mère infirme et comme inexistante, la mère qui meurt et dont elle prend la place —, mais la mère vierge — son mariage n'a pas été consommé —, c'est-à-dire le personnage fantasmatique capable de satisfaire au mieux l'inconscient qui n'a pas résolu la situation œdipienne. Et c'est elle que nous retrouvons au bout de ce jeu de miroirs, à la fin de cette perspective.⁴⁴

Il dit un peu plus loin, discutant la fin du livre, après que Paul a avalé le poison:

[...] ce que Paul trouve tout au fond de lui-même, c'est
[...] la situation œdipienne qu'il n'a pu résoudre,

⁴³ Voir *supra*, p. 98.

⁴⁴ Brosse, pp. 94-95.

puisqu'Agathe — qui est à la fois Dargelos et par le sexe sa propre sœur — lui a été interdite par Elisabeth, laquelle joue ici le rôle de la mère.⁴⁵

Comparées aux ressemblances à Dargelos, celles d'Agathe à Elisabeth semblent à première vue banales (à part l'association de l'agate au rêve, qui lie la nouvelle venue autant à la sœur qu'à Dargelos); cependant, nous avons déjà parlé de la signification du mannequin par rapport à Elisabeth,⁴⁶ et il est évident que la même signification peut être attribuée au mythe d'Agathe. Nous devons aussi nous rendre compte que c'est Agathe qui remplace, non seulement la sœur, mais aussi la mère qui est cachée dans la sœur:

Elisabeth proposa de loger Agathe. Mariette lui installerait la chambre vide qui ne lui évoquerait point, à elle, de tristes souvenirs. « La chambre de maman » était pénible lorsqu'on avait vu, lorsqu'on se rappelait, lorsqu'on attendait debout que la nuit tombe. Eclairée, nettoyée, on pouvait y loger le soir.

Agathe, aidée par Gérard, transporta quelques valises. Elle connaissait déjà les coutumes, les veilles, les sommeils, les discordes, les tornades, les bonaces, le café Charles et ses sandwiches. (pp. 100–101)

Que c'est Elisabeth elle-même qui propose de loger Agathe dans la chambre, où elle a déjà failli sombrer comme capitaine,⁴⁷ est naturel au niveau superficiel, où les deux jeunes filles sont tout simplement des amies, mais révèle, peut-être, une fois de plus, le manque de connaissance de soi chez le poète entier. En outre, il est significatif que c'est Gérard, celui qui redoute la vraie poésie, qui aide la jeune fille (qui mettra cette poésie en danger) à s'installer.

Non seulement Agathe remplace Elisabeth, mais Elisabeth prend aussi parfois la place d'Agathe: lorsque Paul tourmente la nouvelle venue, Elisabeth 'ripostait pour elle' (p. 101). Paul, de sa part, emploie Agathe comme 'prétexte à injurier sa sœur' (p. 102).

La ressemblance d'Agathe à Dargelos et à Elisabeth garantit que la projection qui s'appelle Agathe et qui entre dans la chambre contient, ou du moins semble contenir, toute la poésie qui est représentée par ces deux personnages centraux. Ce qui est dangereux, c'est que cette projection, ce nouveau mythe, pourrait remplacer le *coq*

⁴⁵ *ibid.*, pp. 99–100.

⁴⁶ *supra*, pp. 210–212.

⁴⁷ Voir *supra*, pp. 163; 190.

du collège et la sœur-mère, et, qu'en résolvant les contradictions que ceux-ci personnifient, elle atténuerait à la longue la poésie qui dépend, elle, en grande partie de ces mêmes contradictions.

Aucune des ressemblances que nous venons de traiter, à part la ressemblance physique à Dargelos, n'est discutée dans le texte. Néanmoins, elles existent, et leur existence éclaire un problème discuté par Buss, qui nous signale que l'amour entre Paul et Agathe paraît invraisemblable, étant donné qu'à part l'identification physique à Dargelos, il ne semble y avoir rien qui pourrait lier les deux.⁴⁸ Il dit un peu plus loin:

Still more damaging to our belief in this love is the way in which it is described always in terms of *la chambre* and of its emotional effect on others, not on Paul. The scene of the 'révélation foudroyante' (pp. 97–100) and the remainder of that chapter (pp. 100–07), while asserting that 'il se tissa entre Paul et Agathe une étoffe de fils entrecroisés' (p. 99), is in fact more remarkable for what it tells us about Elisabeth and even about Gérard.⁴⁹

Non seulement l'effet de la *révélation foudroyante* sur la chambre et ses autres habitants est aussi important que son effet sur Paul, s'ils sont tous des aspects du même être, mais l'amour que Paul éprouve devient aussi plus vraisemblable, voire inévitable, lorsque nous comprenons qu'il projette sur Agathe toute la poésie qui le tourmente, et, paradoxalement, voit inconsciemment en elle l'antidote.

Buss continue:

When he attempts to expand on the 'étoffe de fils entrecroisés' which bind Paul and Agathe, Cocteau is thrown back once more to the central concern of Paul's relationship, not with Agathe, but with Elisabeth. The weapons that Paul uses to express his power over Agathe are those of *la chambre*. [...] What she realises only obscurely, suspecting threatening undercurrents (p. 103), is that the love they express is that between Paul and Elisabeth. In the end, this chapter, which should centre on Paul's subconscious identification of Agathe and Dargelos and on the process of transference of his feelings from Dargelos to Agathe, explicitly stated (p. 99), convinces the reader of the far greater importance of what is stated implicitly [...]

[...] For Freud, in his studies of the Œdipus complex, one particular variant of incestuous desire becomes a battleground between the needs of society and those of the individual, fought out in each of us. On one level, the theme

⁴⁸ Buss, pp. 24–25.

⁴⁹ *ibid.*, p. 26.

of Cocteau's novel is precisely this conflict between being yourself, and being what society makes you, and its message is that the conflict cannot be resolved.⁵⁰

Nous ne pourrions pas contredire la dernière phrase de Buss, et il est vrai que l'amour de Paul pour Elisabeth ne cesse pas d'exister. Cependant, c'est précisément parce que Paul est véritablement en train de transférer ces sentiments sur une femme autre que la sœur-mère, c'est-à-dire de l'aimer vraiment et ainsi de résoudre définitivement son conflit interne, qu'Agathe est néfaste. Et si celle qu'il aime n'est pas l'Agathe de la réalité, mais un mythe intérieur provoqué par une ressemblance 'fortuite' et 'l'accident' d'un nom, ne fait-il pas, en projetant inconsciemment sur l'objet de son désir les qualités nécessaires pour qu'il l'aime vraiment (dans son cas les qualités qui appartiennent à Dargelos et à Elisabeth), ce que font dans une certaine mesure beaucoup d'amoureux?

Cependant, il nous faut bien démontrer que l'Agathe qu'aime Paul est une Agathe mythifiée (inconsciemment d'abord) et que les qualités 'poétiques' déjà énumérées n'existent vraisemblablement pas chez la jeune fille 'vivante' qui est devenue l'amie d'Elisabeth; car, dans ce cas, si elle est vraiment *bille*, nous verrons une différence capitale entre la jeune fille et Dargelos. Tous deux sont, du point de vue de Paul, des personnes qui habitent d'abord à l'extérieur de la chambre; mais, comme nous l'avons déjà signalé, le Dargelos 'réel' du roman (qui est déjà le Dargelos mythifié de Cocteau) possède, même avant d'être mythifié par Paul (dans le trésor et au ciel de la chambre), *le sexe surnaturel de la beauté* et, dans une large mesure, toutes les qualités de l'angélique prêté à la terre.⁵¹ Il est donc déjà digne de son mythe, comme l'aurait été Radiguet.⁵² Si Agathe ne possède pas ces qualités, si elle ne coïncide pas avec son propre mythe, Paul n'aimera qu'un phantasme.

Le nom d'Agathe a une deuxième connotation qui contraste nettement avec celle que nous avons déjà discutée: c'est Maclean qui note qu'Agathe veut dire *bon*,⁵³ ce qui sert à éloigner déjà ce

50 *ibid.*, p. 27. Ses références sont à la même édition des *Enfants terribles* que la nôtre.

51 Voir *supra*, p. 82.

52 — mais non pas, il faut l'admettre, comme le véritable Dargelos du Condorcet. Cependant, ce Dargelos-ci fut si éloigné du moment de sa mythification (du moins par l'écrit), que nous pouvons dire que dans son cas seul le mythe compte, étant donné que ce mythe représente d'autres *angéliques* dans la vie de Cocteau, y compris Radiguet lui-même.

53 Maclean, p. 77.

personnage des attributs nietzschien du couple de la chambre, 'incapables de discerner un bien et un mal' (p. 72). Les autres évidences de la vraie nature de cette jeune fille ne sont pas, comme celles du mythe, implicites dans son apparence physique, mais sont explicitement présentées par le narrateur. A la page 102 nous apprenons qu'elle est 'éblouie par l'insolence de Paul', qu'elle: 'jouissait d'être victime parce qu'elle sentait cette chambre pleine d'une électricité d'amour dont les secousses les plus brutales demeuraient inoffensives et dont le parfum d'ozone vivifiait.' Dans son admiration pour l'insolence de Paul, elle se met dans un rapport à celui-ci qui correspond à celui de Paul lui-même à Dargelos. Cependant, Paul n'est pas 'un Dargelos' (p. 102), ce qui réduit Agathe, sur cette échelle d'insolences, pour ainsi dire, au dernier rang — et l'insolence est un trait angélique.

Cette nature basse d'Agathe (du point de vue *poétique*) est constamment renforcée et contrastée à la poésie de Dargelos et de Paul et Elisabeth. Nous apprenons que: 'Le fier Dargelos qui blessait les cœurs d'un amour insoluble se métamorphosait en une jeune fille timide que Paul dominerait' (p. 99); et si plus tard Agathe le domine à son tour, (p. 128), ce n'est que 'par sa douceur' (p. 128).⁵⁴ Or, ni la timidité ni la douceur ne sont des qualités d'angélique. A la page 130 nous lisons que:

Comme Gérard Elisabeth, Agathe situait Paul plus haut que la terre. Tous deux aimaient, ne se plaignaient pas et jamais n'eussent osé formuler leur amour. De la base, la tête levée, ils adoraient les idoles; Agathe le jeune homme de neige, Gérard la vierge de fer. (p. 130)

L'atmosphère de la chambre plaît à Agathe précisément en ce qu'elle diffère de celle qu'elle a jadis connue:

C'était une fille de cocaïnomanes qui la brutalisaient et se suicidèrent au gaz. L'administrateur d'une grande maison de modes habitait l'immeuble. Il la réclama, l'emmena chez sa patronne. Après un travail subalterne, elle obtint de passer les robes. Elle s'y connaissait en coups, en insultes, en farces sinistres. Ceux de la chambre la changeaient; ils évoquaient les vagues qui battent, le vent qui gifle et la foudre espiègle qui déshabille un berger. (p. 102)

⁵⁴ Buss (p. 25) nous signale cette contradiction apparente.

Nous avons vu comment, la drogue naturelle des *Enfants terribles* ne représentant peut-être pas à tout niveau l'opium, les deux ont néanmoins beaucoup de caractéristiques en commun.⁵⁵ Dans *Opium*, Cocteau différencie le fumeur de cette substance de celui qui se laisse prendre par d'autres drogues:

L'opium ne supporte pas les adeptes impatientes, les gâcheurs. Il s'en écarte, leur laisse la morphine, l'héroïne, le suicide, la mort.

*

Si vous entendez dire: « X ... s'est tué en fumant de l'opium », sachez que c'est impossible, que cette mort cache autre chose.

*

Certains organismes naissent pour devenir la proie des drogues. Ils exigent un correctif sans lequel ils ne peuvent prendre contact avec l'extérieur. Ils flottent entre chien et loup. Le monde reste fantôme avant qu'une substance lui donne corps.

Il arrive que ces malheureux vivent sans jamais trouver le moindre remède. Il arrive que le remède qu'ils trouvent les tue.

Bien que Cocteau, lorsqu'il nomme ici des drogues dangereuses, parle de deux autres dérivés du pavot, il est néanmoins clair que pour lui c'est l'opium seul qui soit la solution magique capable de rendre l'équilibre à l'homme, car il continue:

C'est une chance lorsque l'opium les équilibre et procure à ces âmes de liège un costume de scaphandrier. Car le mal apporté par l'opium sera moindre que celui des autres substances et moindre que l'infirmité qu'ils essaient de guérir.⁵⁶

Il ne semble pas être question dans *Les Enfants terribles* de voir dans la cocaïne qu'emploient les parents d'Agathe une métaphore pour l'opium de Cocteau. Leur ambiance n'est ni d'amour ni de poésie, mais de brutalité. Ainsi, la poésie de la chambre attire Agathe parce qu'elle n'a jamais rencontré rien de semblable; donc, encore une fois, elle se situe à un niveau poétique très inférieur à celui de Paul et d'Elisabeth. Cependant:

⁵⁵ Voir *supra*, pp. 123–128.

⁵⁶ *Opium*, pp. 26–27.

Malgré cette différence, une maison de drogues l'avait instruite sur les pénombres, les menaces, les poursuites qui cassent des meubles. Rien de ce qui, rue Montmartre, pouvait scandaliser une jeune fille ne l'étonna. Elle sortait d'une rude école et le régime de cette école lui avait imprimé autour des yeux et des narines ce quelque chose de farouche qui pouvait se prendre pour la morgue d'un Dargelos.

Dans la chambre, elle monta, en quelque sorte, au ciel de son enfer. Elle vivait, elle respirait. Rien ne l'inquiétait et jamais elle ne trembla que ses amis n'en vinsent aux drogues, parce qu'ils agissaient sous l'influence d'une drogue naturelle, jalouse, et que prendre de drogues eut été pour eux mettre blanc sur blanc, noir sur noir. (p. 103)

Le monde d'où sort Agathe est typifié par le désordre, et par la vie nocturne, mais qui proviennent de l'utilisation d'une drogue qui n'a rien à voir avec l'état poétique, et dont les effets sont d'augmenter le déséquilibre. L'école dont elle sort n'est pas celle des poètes, mais laisse une trace, 'ce quelque chose de farouche' qu'on peut confondre avec un signe de la plus haute poésie, la morgue de Dargelos, et qui en effet signale une attitude contraire à la sienne. Agathe imite l'angélique par une coïncidence de nom et d'apparence, sans en posséder les qualités importantes. Pour elle la chambre est *le ciel de son enfer*, tandis que Paul et Elisabeth, eux, doivent enfin monter beaucoup plus haut, dans des régions où elle n'a pas les moyens de les suivre.⁵⁷

Malgré quelques inquiétudes, même des prévisions, elle ne connaît pas assez la poésie qu'elle admire dans les autres pour pouvoir vraiment comprendre ses dangers:

Pourtant, il leur arrivait [à Paul et à Elisabeth] d'être en proie à quelque délire; une fièvre revêtait la chambre de miroirs déformants. Alors, Agathe s'assombrissait, se demandait si, pour être naturelle, la drogue mystérieuse n'en serait pas moins exigeante et si toute drogue n'aboutissait pas à s'asphyxier avec du gaz.

Une chute de lest, une reprise d'équilibre chassait ses doutes, en la rassurant. (pp. 103-104)

Agathe ne manque pas de sensibilité. Nous la voyons trois fois en pleurs (pp. 112; 116; 135), toujours à cause de la perte possible ou de la désapprobation de Paul. Elle a peur pour lui quand Gérard lui

⁵⁷ Buss (p. 23) note, citant la phrase: *Dans la chambre [...] de son enfer*, que la réalité médiocre d'Agathe (aussi bien que celle de Gérard) est transfigurée par la présence de Paul et d'Elisabeth.

donne le poison (p. 160). Lorsqu'elle voit Paul moribond elle oppose 'des forces raisonnables à cette fatalité de neige et de mort' (p. 167). Ce qui émerge des descriptions d'Agathe est une personne timide, farouche, craintive, sensible, mais qui adore un homme et qui veut l'écartier de ces mêmes dangers qui seront pour lui la raison d'être; autrement dit, c'est l'image d'une certaine idée romantique de féminité — ici péjorative malgré l'évidente gentillesse d'Agathe — qui s'oppose directement aux forces viriles que Cocteau prétend admirer⁵⁸ et qui sont représentées dans le roman par Dargelos.

Bien qu'il ne le sache pas, l'idéal de Paul est une sœur qui est *bête de race*, ou l'angélique aux qualités poétiques de glace, de feu, de dureté et d'asymétrie (la bosse et la claudication rendant l'ange/angélique aussi asymétrique que la boule sphéroïdale). De cette perspective, Agathe, telle qu'elle est vraiment, est peu digne d'amour, et est vraiment 'bille'.⁵⁹ Cependant, celle-ci n'est pas l'Agathe que voit Paul, aux prises avec un amour romantique. Bien qu'il ait transporté sur elle *les masses confuses de rêve qu'il accumulait sur Dargelos*, lui, non plus qu'Elisabeth, ne reconnaît d'abord qu'il l'aime. Lorsque Paul fait la découverte de son amour, plus tard, dans la galerie, et ainsi même après toute l'aventure d'Elisabeth et de Michaël, la description de cette découverte contient des éléments qui nous signalent en même temps que l'Agathe qu'il regarde est fausse et que l'amour pour elle qu'il retrouve en lui-même est vrai; en outre, cette découverte étant aussi la première étape dans l'exploration de ses propres profondeurs, exploration dont il a été jusqu'ici incapable, et qui est par définition la méthode poétique selon Cocteau, ce même passage contient aussi des éléments de vocabulaire qui nous signalent la présence — dans lui-même, mais non pas dans la jeune fille 'réelle' — de la vraie poésie:

**Comme il regardait jusqu'au vertige le faux portrait
d'Agathe, cette découverte le pétrifia. Elle lui creva les
yeux.⁶⁰**

Ce qu'il découvre en ce moment est aussi l'existence du type qu'il poursuit:

⁵⁸ Voir *supra*, p. 73.

⁵⁹ Des quatre adolescents de la chambre, seule Agathe n'est décrite ni comme boiteuse ni comme bossue.

⁶⁰ Dans ces lignes il y a la suggestion de la *statue* et d'Œdipe, les yeux crevés aussi pas la découverte de la vérité.

Les paravents, comme une loge d'actrice, arborait les magazines déchirés de la rue Montmartre. Pareils aux marais chinois où les lotus s'ouvrent à l'aube avec un bruit immense de baisers, ils épanouirent d'un coup les visages de leurs assassins et de leurs actrices. Le type de Paul surgissait, multiplié par un palais de miroirs. Il débutait par Dargelos, s'affirmait à travers les moindres filles choisies dans l'ombre, accordait les têtes des cloisons légères, se purifiait sur Agathe. Que de préparatifs, d'ébauches, de retouches avant l'amour!
[p. 131]

Ainsi, même Dargelos a été une ébauche de l'amour pur qu'il éprouve pour le mythe qu'est devenue Agathe. Pour Paul l'amour lié à un désir vague, *désigné sans sexe et sans but* (mais où il y a quand même une sexualité implicite dans le texte lui-même et dans les connotations que possède Dargelos dans d'autres ouvrages)⁶¹ est remplacé, lorsque 'l'âge aggravait ses désirs' (p. 120), par un amour dont le but désiré est ouvertement hétérosexuel; c'est-à-dire que tout progresse selon la norme acceptée, et, sans l'interdiction d'Elisabeth, continuerait, nous pouvons le supposer, de le faire.

Selon la norme acceptée, à part un détail capital: le mythe d'Agathe est doué de sa force par le fait que la jeune fille ressemble à un garçon en travesti. L'image d'Agathe reflète l'image de Dargelos, et comme celui-ci est féminisé par le costume d'Athalie,⁶² ainsi dans le mythe d'Agathe la jeune fille est masculinisée par son identification au coq du collègue; en fait les traits féminins physiques d'Agathe ne sont point évoqués dans le roman. L'androgynie est donc au fond toujours présent, et reflète à son tour l'équilibre précaire de la sexualité de Paul.

L'amour de Paul pour Agathe provient d'un destin double, dont les deux faces s'ajustent aussi comme des pièces dans l'usine: il y a d'abord ce destin interne qui le prédestine à aimer un certain type, mais il y a aussi un destin extérieur à Paul (et au poète entier) qui fait d'une jeune femme l'amie d'Elisabeth, et qui la doue d'un nom et d'une physionomie qui évoquent ce type, sans que la personne elle-même appartienne à la race exclusive que ce type représente. Que le destin de Paul travaille à l'extérieur aussi bien qu'à l'intérieur est explicitement affirmé dans le roman:

61 Voir *supra*, pp. 73; 76.

62 Voir *supra*, pp. 73-75.

Lui qui se croyait victime d'une coïncidence entre la jeune fille et l'écolier sut combien le sort vise ses armes, sa lenteur à viser et à trouver le cœur.

Et le goût secret de Paul, son goût d'un type spécial n'avait joué ici aucun rôle, car le sort, entre mille jeunes filles, avait fait d'Agathe la compagne d'Elisabeth. Il fallait donc remonter au suicide par le gaz pour chercher les responsables. (pp. 131-132)⁶³

La ligne du poète, qui suit en microcosme la ligne générale du cosmos,⁶⁴ se complique en se liant à celle d'Agathe, pour former une seule étoffe (p. 99). Cette étoffe est identifiée par l'auteur après la découverte par Paul de son amour:

Paul s'émerveilla de cette rencontre et sans doute sa surprise eût-elle été sans bornes si sa brusque clairvoyance ne s'était pas limitée à son amour. Il aurait alors remarqué comment le sort travaille, imitant lentement la navette des dentellières, nous criblant d'épingles et nous maintenant sur ses genoux, comme leur coussin. (p. 132)

Paul, qui n'a que commencé la découverte de soi, reste ignorant de ce dessin poétique, identifié à la dentelle et ainsi à la neige.⁶⁵ Sa propre vie intérieure, qui comprend son amour pour Agathe, fait partie intégrante du dessein cosmique, et ainsi de la poésie, en même temps que son amour est basé sur une erreur de jugement; comme nous l'explique Borgal, de telles contradictions sont une manifestation de la *claudication* poétique: Œdipe ne reconnaît pas ses pièges; Orphée est dupé par l'inconnu:⁶⁶

C'est, il me semble, la tâche du poète que de traquer l'inconnu et, si l'inconnu le pipe, comme il pipe Orphée, par le cheval de ma pièce et par la Rolls de mon film, Orphée ne se trouve pas moins engagé dans son règne.⁶⁷

C'est Elisabeth qui découvre la première l'existence du type de Paul (p. 99), fait qui annonce que le poète commence à reconnaître ses propres mobiles; cette révélation, cependant, n'est qu'un premier et

⁶³ Ce suicide par le gaz des parents d'Agathe suggèrent celui d'Heurtebise dans le film *Orphée*. Bien qu'il n'y ait aucune indication que ces parents aient été ou poètes ou *angéliques*, en se suicidant ils ont joué un rôle dans le destin de Paul et d'Elisabeth et ont sans doute accompli leur destin à eux. Le mot *responsables* ici aurait évidemment donc une nuance d'ironie.

⁶⁴ Voir la citation de Millecam, *supra*, pp. 99-100.

⁶⁵ Voir *supra*, pp. 63-64.

⁶⁶ Voir Borgal 2, *passim*, et surtout pp. 77-104, où il démontre combien, en effet, les héros des œuvres de Cocteau procèdent par des faux pas.

⁶⁷ *Journal d'un inconnu*, p. 119.

très petit pas. Identifiant le type, elle ne reconnaît toujours pas ni Dargelos ni Agathe comme objet d'amour, malgré le pouvoir mystérieux de la photo de Dargelos-Athalie-Agathe de sortir du trésor pour déranger la chambre (et ainsi le psychisme) en se remettant encore au premier plan, au même endroit qu'occupe le buste (p. 99):

Elisabeth avait rejeté l'épreuve dans le tiroir. Le lendemain, elle la retrouva sur la cheminée. Elle fronça les sourcils. Elle ne souffla mot. Seulement, sa tête travaillait. Sous l'éclairage d'une inspiration, elle s'aperçut que tous les apaches, tous les détectives, toutes les étoiles américaines, épinglés par Paul sur les murs, ressemblaient à l'orpheline et à Dargelos-Athalie.

Cette découverte la jeta dans un trouble qu'elle ne précisait pas et qui l'étouffait. C'est trop fort, se disait elle, il fait des cachettes. Il triche au jeu. Puisqu'il trichait, elle tricherait de conserve. Elle se rapprocherait d'Agathe, négligerait Paul et n'avouerait aucune curiosité. (pp. 99-100)

Ce déplacement de la photo montre que les secrets qui sont jusqu'ici restés dans les profondeurs de l'inconscient commencent à s'imposer sur un plan plus conscient. Parallèlement, les efforts d'Elisabeth de remettre la photo dans le trésor indiquent un désir du poète de refouler ces secrets. Comme celle du buste, la signification de la photo n'est pas comprise. Elisabeth est troublée, comme Paul lui-même est troublé, sans en connaître la véritable raison; tout ce qu'elle sait, c'est que celui qu'elle tâche de comprendre et de dominer lui a caché quelque chose. (Que Paul continue de le cacher à lui-même renforce la thèse que c'est lui, la plupart du temps, qui est l'élément le plus conscient du couple qui forme le poète, et que la reconnaissance du type et de l'amour monte petit à petit à ce conscient).

Comme nous l'avons suggéré, c'est la présence d'Agathe dans la chambre qui est à la base de l'incapacité nouvelle des enfants de *partir* (p. 104).⁶⁸ A ce moment, Elisabeth est douée par l'auteur des qualités d'un bateau qui dévie (encore une identification complète avec la chambre):

Elisabeth [...] essayait de prendre le large et déviait, sombrant dans de confuses méditations, saisissait au vol ce prétexte de sortir d'elle-même. La rancune amoureuse de son frère la trompait. Elle se disait: « Agathe l'agace parce qu'elle ressemble à ce type », et ce couple aussi maladroit à se déchiffrer qu'il déployait jadis d'adresse à résoudre

⁶⁸ Voir *supra*, pp. 120-121.

l'insoluble, reprenait au travers d'Agathe son dialogue injurieux. (pp. 105-106)

La confusion du couple de la chambre est une manifestation de leur désordre poétique, qui est ordonné, dans les deux sens du terme, dans le royaume de la poésie (royaume grec), où d'autres lois sont en vigueur. Les tentatives d'Elisabeth de réformer son frère (p. 64) selon un modèle grec, afin qu'ils puissent partager le même profil, commencent à réussir par l'entremise d'Agathe:⁶⁹

L'air de famille des visages de la chambre était un fait. On aurait bien étonné Paul en lui en faisant la remarque. Le type qu'il poursuivait, il le poursuivait obscurément. Il croyait n'en pas avoir. Or, l'influence que ce type exerçait sur lui à son insu et celle que lui, Paul, exerçait sur sa sœur, contrariaient leur désordre par des lignes droites, implacables, en route l'un vers l'autre, comme les deux lignes hostiles qui, de la base, se réunissent en haut des frontons grecs. (p. 100)

C'est dans le prochain paragraphe que le narrateur indique que la chambre elle-même, qui ne se conforme que rarement aux lois de ce monde, souffre d'un désordre croissant. En outre, c'est ici que nous trouvons la comparaison de la chambre à un 'campement de bohémiens', (équivalent de la comparaison à la page 87, pendant la longue période de la *pièce*, où les enfants, servis à table par Mariette, sont comparés à des 'saltimbanques d'une roulotte, entre deux représentations'):

Agathe, Gérard partageaient la chambre incorrecte qui prenait de plus en plus l'apparence d'un campement de bohémiens. Le cheval manquait seul et non les enfants en guenilles. (p. 100)

Le parallèle entre la chambre et l'appartement des *Parents terribles*, surnommé *la roulotte*, est évident.⁷⁰ Borgal et Milorad, poursuivant des idées très différentes, nous signalent chacun le lien chez Cocteau entre les gitans et la poésie. Milorad trace le 'courant thématique' des romanichels, des bohémiens du *Livre blanc*,⁷¹ jusqu'au ballet *Le fils de l'air ou L'Enfant changé en jeune homme*, préparé pour le théâtre am Gärnerplatz de Munich en 1962. Il accorde une importance particulière aux notions des *voleurs d'enfants* et de

69 Voir *supra*, pp. 173-174.

70 *Les Parents terribles, passim.*

71 A la page 19 de notre édition.

l'homme-cheval. Dans son analyse freudienne Milorad lie les gitans à la situation œdipienne supposée de l'auteur.⁷² Borgal, dont le procédé n'est pas du tout freudien, nous rappelle le fort lien, signalé par Cocteau lui-même vers la fin de sa vie, entre les gitans d'Espagne et la claudication, et cite l'extrait suivant de *La Corrida du 1^{er} Mai*:

Le rythme flamenco (sous toutes ses formes) est impair. Cette remarque est de toute importance. L'usage du fil à plomb, le rythme pair, dangereusement adoptés par notre époque, provoquent toujours la platitude et la mort. Les Gitans poussent ce culte instinctif de l'impair, les femmes jusqu'à ne porter qu'une seule manche, les hommes jusqu'à retrousser une seule jambe de leur pantalon. Cette science infuse du rythme boiteux est un des secrets de leur incroyable vitalité. Elle rejoint celle des grands poètes, entre autres Gongora et Lorca.⁷³

Ainsi serait-il difficile de nier que *l'apparence d'un campement de bohémiens*, que prend de plus en plus la chambre, suggère que la poésie y pénètre plus profondément après l'arrivée d'Agathe. S'il est vrai que cette poésie résulte, du moins partiellement, des problèmes cachés dans l'inconscient du poète, nous pouvons voir qu'ici les choses se compliquent encore: d'abord il y a l'amour de Paul pour la sœur-mère, toujours là, et attendant sous forme d'Elisabeth le moment de détruire les amours normaux; ensuite, il y a l'amour romantique mais pas encore reconnu de Paul pour Agathe. Avant qu'il soit révélé aux deux enfants que cet amour-ci existe, il se cache aussi dans la nuit du poète et est, de ce fait, de la poésie. C'est la cause de l'angoisse de Paul qui: 'lutta contre ce qu'il croyait son démon, une fatalité diabolique' (p. 128) (ce qui n'est, de la perspective poétique, que la vérité). Ce n'est qu'en se révélant que cet amour cesserait d'être secret, donc problématique du point de vue du psychisme, et risquerait de tomber dans le banal (à la différence de son objet 'réel', qui est banal déjà).

Il y a un détail intéressant dans l'évocation du *campement des bohémiens*: où *Le cheval manquait seul*. Selon Milorad: 'la psychanalyse interprète le cheval comme un symbole sexuel masculin

⁷² *Cahiers Jean Cocteau* 8, pp. 117-119.

⁷³ Borgal 2, p. 26, citant de *La Corrida du 1^{er} Mai*. Nous nous servons de: *La Corrida du 1^{er} Mai*, Paris, Grasset, collection 'Les Cahiers Rouges', 1988, où la citation se trouve à la page 131. Georges Laffly emploie la même citation pour démontrer, lui-aussi, l'importance de la boiterie dans la conception de Cocteau de la poésie ('Cocteau poète' in *La Nouvelle Revue de Paris*, Jean Cocteau, éd.: Jean-Paul Bertrand, Monaco, Editions du Rocher, 1989, pp. 25-26).

renvoyant à la virilité castratrice du père'.⁷⁴ Dans 'Le Livre blanc, document secret et chiffré' Milorad examine dans plusieurs ouvrages l'image du cheval, ou de l'homme-cheval (associé aux romanichels), y compris le mythe de Pégase,⁷⁵ avec lequel il identifie le cheval de la pièce *Orphée* (ainsi que la Rolls du film): 'Le mystérieux cheval d'Orphée est [...] Pégase, symbole de l'inspiration poétique'.⁷⁶ Cocteau lui-même dit que c'est par le cheval et la Rolls du film que l'inconnu *pipe* Orphée,⁷⁷ autrement dit, ou ils le détournent malgré lui d'une poésie éveillée, ou bien ils le détournent de la véritable route poétique; cette dernière possibilité semblerait contredire les idées de Milorad (le père mort étant à la base de tout, selon les critiques psychanalytiques), si le cheval d'Orphée n'était pas un Pégase très réduit, comme l'a noté Bettina Knapp: '[...] Cocteau's Pegasus is not the fiery steed of antiquity, that powerful and gorgeously muscular animal. It has been reduced by Cocteau to a horse's head placed in a circus box.'⁷⁸ En effet, chez Cocteau, Pégase semble un symbole de la poésie elle-même plutôt que de quelque *inspiration*, comme nous le voyons dans son identification par le poète au sang de l'élève du *Sang d'un poète* dans *Des Beaux-arts ...*⁷⁹ Si la poésie, dans son sens du contenu de la nuit poétique inclut la mort du père, théorie qui nous paraît vraisemblable,⁸⁰ il inclut aussi bien d'autres choses encore, y compris tous les aspects de la sexualité du poète. Un lien précis entre le cheval et la sexualité se trouve dans un poème érotique inédit des archives de Milly-la-Forêt, poème dont malheureusement quelques mots sont difficiles à lire ou franchement indéchiffrables:⁸¹

**La bonne odeur qu'il fait
entre tes jambes me [figure ?]
dans ce site
humide [forestier ?]
le museau du cheval les
mousses**

⁷⁴ 'Le Mythe orphique', *Cocteau et les mythes*, p. 111.

⁷⁵ *Cahiers Jean Cocteau* 8, pp. 112-117.

⁷⁶ *ibid.*, p. 116.

⁷⁷ Voir *supra*, p. 232.

⁷⁸ Knapp, Bettina Liebowitz, *Jean Cocteau*, Twayne's World Author Series No. 84, New York, Twayne Publishers Inc., pp. 80-81.

⁷⁹ Voir *supra*, p. 108. En tout cas, Cocteau préférerait parler d'*expiration* plutôt que d'*inspiration*; voir *supra*, p. v.

⁸⁰ Voir *supra*, pp. 159-162.

⁸¹ Dans ces cas-ci, nous avons fourni le mot qui nous paraît le plus vraisemblable, en le signalant ainsi: [...?]; sauf si le mot nous est impossible à deviner.

l'ombre et loin
tes soupirs
l'arbre
penché contre ma joue.

*

Mon [cœur ?] qui bat partout
dans mes dents et [à ?] mes doigts
et sous les [boucliers ?]
[à genoux ?] le lien
faible [ou faibli ?] — pluie douce
à [ou et?] ton baiser

—

[Veine ?] à la saignée

ton épaule et tes pectoraux (*sic*)
ta cuisse et ton mollet⁸²

Il est clair que ce poème, dont le style n'est pas loin de celui du *Cap de Bonne-Espérance*, décrit un acte d'amour homosexuel: on ne parle pas (surtout on n'en parlait pas à l'époque du *Cap* ...) des *pectoraux* d'une femme. En outre, le *site* qui est *entre tes jambes* semble ressembler à une forêt: allusion probablement aux poils. Un arbre de cette forêt est *penché contre ma joue*, ce qui ne peut être que le phallus. Dans ce contexte le *museau du cheval* évoqué par l'*odeur* du site lie cet animal définitivement dans ce poème à l'amour physique homosexuel.

Un deuxième 'inédit', publié sans date dans *Cahiers Jean Cocteau 1*, parle des solitudes du poète et des insultes, et se termine ainsi:

La mort a le bras long elle a la main plus douce
Que le naseau d'un cheval
Et sache qu'il suffit d'une faible secousse
Pour la perdre dans le bal.

J'ai si longtemps flatté son épaule et son aile
Caressé son cou poli
Que tout cela ne peut que finir auprès d'elle
Couchés sur le même lit.⁸³

Le cheval de ce poème-ci est introduit dans une comparaison avec *la mort*. Cependant, par les mots *caressé son cou poli* la mort devient elle-même cheval dans la seconde des deux strophes reproduites ici (la dernière du poème); en outre ce cheval est *ailé* ce qui l'identifie comme Pégase et aussi, évidemment, avec l'ange. Ces deux exemples

⁸² Archives de Milly-la-Forêt, dans un carnet classé sous '*Le Cap de Bonne-Espérance. Discours du Grand Sommeil*', sans date.

⁸³ *Cahiers Jean Cocteau 1*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 28–29.

montrent que, s'il remonte au père mort ou non, l'image du cheval chez Cocteau peut s'associer à la poésie, à la mort et à la sexualité: dans le cas de ce premier poème, manifestement à l'homosexualité.

Milorad nous signale aussi l'existence de:

[...] quelques pages inédites en vers et en prose sur Dargelos [...]. [...] Et l'on y lit ceci: [Dargelos] « était russe d'origine ou romanichel, bohémien (gipsy). Cela expliquait ses pommettes, ses yeux pâles, pochés, gonflés, reliés vers les tempes, son poil sombre et la couleur de pain brûlé, de terre cuite de sa peau de romanichel ». De même que le *Testament d'Orphée* faisait fusionner l'homme-cheval et le bohémien, ces quelques lignes annexent Dargelos aux « voleurs d'enfants », donc, également, à l'homme-cheval [...].⁸⁴

Le fait qu'au moment où Agathe commence son règne le ménage des *Enfants terribles* ressemble à un campement de bohémiens semble indiquer que l'introduction de la jeune fille dans la chambre produit, malgré l'équilibre apparent suggéré par l'augmentation dans le nombre d'adolescents de trois à quatre, une situation de déséquilibre (de claudication — qualité bohémienne).⁸⁵ La claudication, étant un élément essentiel de la poésie, il semblerait que l'arrivée de l'amie d'Elisabeth ajoute à la poésie déjà présente dans la chambre. Cependant, le manque du cheval indiquerait que d'autres éléments des plus essentiels à la poésie en sont en effet absents: la mort et la sexualité. Encore une fois nous voyons peut-être la nature poétique du *mythe* d'Agathe qui est fondé sur un fantasme. Sous la surface ce mythe fait claudiquer la chambre; à un niveau plus profond, cependant l'amour de Paul pour Agathe met en danger la vraie poésie. Car la jeune fille elle-même n'a rien de claudiquant. L'amour de Paul pour elle le détourne de sa voie poétique qui résulte en grande partie de son amour pour la sœur-mère; amour qui est la fondation de ses désirs sexuels; sœur-mère qui en lui défendant d'aimer une femme autre qu'elle — comme la deuxième partie du roman nous le montre clairement — lui défendra pour toujours de trouver un amour hétérosexuel normal. Reste le désir homosexuel, jamais explicite,

⁸⁴ *Cahiers Jean Cocteau* 8, p. 122. Voir aussi la citation de *La Fin du Potomak*, *supra*, p. 98.

⁸⁵ Cocteau dit dans les 'Entretiens avec Jean Domarchi et Jean-Louis Laugier', in *Entretiens sur le cinématographe*, p. 114:

'Chez les gitans, par exemple, tout est asymétrique: le rythme, les femmes ont une seule manche au lieu d'avoir deux manches, les hommes relèvent une jambe du pantalon, et ils dansent toujours sur un rythme impair. Il me semble que toute cette apparence de volonté est involontaire [...].'

Voir aussi *La Corrida du 1^{er} Mai*, p. 131.

mais, nous le verrons, néanmoins implicite plus tard. L'amour de Paul pour Agathe le détournerait de cette possibilité aussi. Pour le moment, le *cheval* de la véritable sexualité manque de la chambre.

La première partie du roman se ferme sur la boule de neige de Dargelos (p. 107), qui est maintenant associée à Agathe: progression et symétrie de structure, mais qui masque le désordre, ce mélange d'équilibres et de déséquilibres que nous venons de discuter, qui est à l'intérieur du poète, lequel se dirige aveuglement vers la crise.

Nous avons mentionné plus haut les deux dangers contradictoires que représentent Dargelos-Athalie et Agathe-Athalie.⁸⁶ Nous devons maintenant examiner Agathe-Athalie, de plus près. Au début de son séjour dans la chambre, c'est la ressemblance de la jeune fille à Dargelos qui est soulignée, le costume d'Athalie ne semblant qu'un costume de femme qui rend cette ressemblance plus voyante. Ce n'est qu'en découvrant l'amour d'Agathe pour Paul qu'Elisabeth la doue (en la mythifiant à son tour) des pouvoirs du personnage racinien:

Elisabeth, les yeux fixes, les mains pendantes, se sentait sombrer debout comme dans la chambre de l'infirmes et comme elle avait vu jadis se substituer à sa mère une morte qui n'était pas sa mère, elle regardait Agathe, voyant à la place de cette petite fille en larmes une sombre Athalie, une voleuse, qui s'était introduite dans la maison. (p. 136)

L'association d'Agathe à Athalie est liée par le narrateur à deux expériences d'Elisabeth dans la chambre de sa mère: celle où le cadavre remplace sa mère vivante (p. 55), et celle où elle ne peut plus contrôler le bateau coulant (p. 88). Nous avons déjà suggéré que la mère morte du roman pourrait être interprétée comme le père mort dans la biographie de Cocteau.⁸⁷ Nous soutenons aussi, pour des raisons différentes de celles de la critique freudienne, la thèse, qu'un lien existe entre le père mort et Dargelos ainsi qu'entre Dargelos et Radiguet.⁸⁸ Kaplan suggère, avec raison, que, par son caractère, c'est Dargelos, et non pas Agathe, qui ressemble le plus à Athalie;⁸⁹ mais l'Agathe-Athalie que perçoit Elisabeth est autant mythe que l'Agathe mythifiée de Paul, qui serait aussi Agathe-Athalie en ce que c'est la ressemblance

86 Voir *supra*, pp. 132–133.

87 Voir *supra*, pp. 159–163.

88 Voir *supra*, p. 93; 79–82.

89 Kaplan, p. 97.

entre Dargelos en Athalie à Agathe elle-même qui lui fait l'aimer. Nous verrons qu'en tant que mythe, Agathe-Athalie possède des caractéristiques importantes du mythe Dargelos (chez Cocteau et chez Paul). Dans les deux mythes d'Agathe (celui de Paul et celui d'Elisabeth) l'objet du processus de mythification est une femme, et le mythe qu'elle inspire est plus féminin que masculin. Or, comme Elisabeth est de plusieurs manières la réplique féminine de Dargelos,⁹⁰ nous en revenons à la crainte d'Elisabeth (ou de ce qu'elle cache) d'être remplacée: Agathe remplacerait la sœur-mère qui a été jusqu'ici l'objet de désir incestueux chez Paul. Ce qu'Elisabeth ne sait pas, mais qu'au fond de lui le poète-couple doit bien savoir, c'est que si Agathe remplace Dargelos aussi bien qu'Elisabeth, l'identification totale du poète (ici Paul) avec la sœur-mère, son côté féminin, n'aura pas lieu, identification qui n'arrive qu'aux derniers paragraphes du livre.

De toute évidence, c'est l'Athalie de Racine que devient la jeune fille, plutôt que l'originale biblique: chose peu surprenante, en ce que cette pièce fournit à Cocteau lui-même un souvenir d'un de ses *monstres sacrés* du théâtre: dans *Portraits-souvenirs* nous trouvons un dessin intitulé 'Mon dernier souvenir de Sarah B.[ernhardt] dans *Athalie*.⁹¹ Dans le roman les élèves du Condorcet 'avaient monté *Athalie* pour une fête de Saint-Charlemagne' (p. 47). Après l'arrivée d'Agathe dans la chambre: 'Une intrigue de tragédie de Racine se substituait aux machines que ce poète employa pour apporter et emporter les dieux des fêtes de Versailles' (pp. 104-105). Comme l'explique Buss, à ce point de l'histoire:

[...] a pantomime or masque of gods and goddesses lifted above the stage by machinery, where a *deus ex machina* could intervene to ensure a happy ending and to punish the guilty and reward the just, is being replaced by a tragedy where fate acts through the passions and weaknesses of human beings. Questions of guilt and innocence are relatively unimportant when we are confronted with the inevitability of what must follow from the jealous love of Phèdre, Roxane (*Bajazet*) or Eriphile (*Iphigénie*).⁹²

Il serait problématique de parler, dans le contexte du roman, de justice, comme de culpabilité. Cependant, il reste toujours vrai qu'autrefois les enfants s'attendaient à des miracles pour vivre et que dorénavant,

⁹⁰ Voir *supra*, pp. 81; 86 (note); 97; 108; 149-150; 157; 202.

⁹¹ *Portraits-souvenir*, p. 159.

⁹² Buss, p. 51.

si prodiges il y a, ils seront de genre néfaste, et s'ajouteront aux passions et aux faiblesses humaines pour produire l'inévitable.

Si nous examinons quelques éléments d'*Athalie*, nous verrons des ressemblances entre la pièce et le roman, en ce qui concerne non seulement Agathe, mais aussi Elisabeth; complication compréhensible parce qu'Elisabeth, voyant en Agathe la suppléante possible d'elle-même, la douerait ainsi dans son mythe de ses propres pouvoirs. En outre, si Agathe joue le rôle d'Athalie dans le *temple* d'Elisabeth, dans le monde 'normal' d'Agathe c'est la sœur de Paul qui contrevient aux règles et profane l'amour romantique de la jeune fille et de Paul. Bien qu'Agathe ne le reconnaisse pas, elles sont chacune l'*Athalie* de l'autre.

C'est dans les grandes lignes de la pièce de Racine que nous trouvons la ressemblance d'Athalie à Agathe. Comme le dit Martin Turnell:

The scene is in the temple at Jerusalem. [...] Racine presents us with a perennial situation. The temple and the palace of Athalie face one another. They stand for the conflict between two orders: one religious, the other secular; one based on divine 'law', the other on force bolstered up by superstition.⁹³

— et selon Jacques Scherer:

C'est dans *Athalie* que les conséquences de la transgression du lieu sont marquées avec le plus de force. L'arrivée de la reine dans le temple est une sorte de scandale, à la fois religieux, moral et intellectuel.⁹⁴

Quoiqu'elle y ait été d'abord invitée, il est quand même facile de voir que l'arrivée d'Agathe dans le temple de la poésie est une *transgression de lieu* par le profane, bien que nous ne puissions pas appeler Agathe superstitieuse, la superstition en tant que les rites de la chambre appartenant à la religion 'officielle' du lieu où elle s'introduit. Quant à sa force, elle réside dans la douceur même de la jeune fille, avec laquelle elle domine Paul (p. 128).

L'Athalie de Racine a pour but de: '[...] éteindre entièrement la race royale de David, en faisant mourir tous les enfants d'Okosias, ses

⁹³ Turnell, Martin, *Jean Racine: Dramatist*, London, Hamish Hamilton, 1972, pp. 300–301.

⁹⁴ Scherer, Jacques, *Racine et/ou la cérémonie*, Paris, Presses Universitaires de France, collection: 'Littératures Modernes', 1982, p. 213.

petits-fils',⁹⁵ comme l'explique Racine dans sa préface; Ce qui équivalerait peut-être à un désir prêté à Agathe par Elisabeth, en tant que l'inconscient profond du poète, de tuer la poésie qui serait ses poèmes éventuels (la progéniture du poète).

Les ressemblances d'Athalie à Elisabeth résident dans la personne de la reine, plutôt que dans la situation présentée dans la pièce. Au deuxième acte, pourtant, la réplique de Zacharie combine dans sa description d'Athalie un comportement chez la reine qui suggère d'abord celui d'Elisabeth, mais qui change en timidité dans la présence possible de l'ange de Dieu — qui serait Elisabeth dans le roman, au moment d' 'assassiner' Agathe en mettant en train les événements qui mèneront enfin à sa disparition de la chambre (en fait Agathe résiste avant de succomber (p. 149)). Zacharie mentionne spécifiquement la prohibition de l'entrée des femmes dans une partie du temple, ce qui correspond à la thèse que c'est par sa féminité qu'Agathe menace la chambre:

Dans un des parvis, aux hommes réservé,
Cette femme superbe entre, le front levé,
Et se préparait même à passer les limites
De l'enceinte sacrée ouverte aux seuls lévites.
Le peuple s'épouvante, et fuit de toutes parts.
Mon père ... Ah! quel courroux animait ses regards!
Moïse à Pharaon parut moins formidable:
« Reine, sors, a-t-il dit, de ce lieu redoutable,
« D'où te bannit ton sexe et ton impiété.
« Viens-tu du Dieu vivant braver la majesté? »
La reine alors, sur lui jetant un œil farouche,
Pour blasphémer sans doute ouvrait déjà la bouche.
J'ignore si de Dieu l'ange se dévoilant
Est venu lui montrer un glaive étincelant;
Mais sa langue en sa bouche à l'instant s'est glacée,
Et toute son audace a paru terrassée;
Ses yeux, comme effrayés n'osaient se détourner
[...]»⁹⁶

Plus tôt, vers le début du premier acte, les yeux d'Athalie nous rappellent ceux d'Elisabeth. Abner parle:

Je l'observais hier, et je voyais ses yeux
Lancer sur le lieu saint des regards furieux [...]»⁹⁷

⁹⁵ Racine, Jean, *Théâtre complet*, Edition de Maurice Rat, Paris, Garnier, 1960, p. 652.

⁹⁶ *ibid.*, p. 667.

⁹⁷ *ibid.*, p. 656.

— et n'est-ce pas l'Elisabeth automate aux 'mains effrayantes' (pp. 136–151) que suggèrent ces lignes dites par Josabet?

**De princes égorgés la chambre était remplie;
Un poignard à la main, l'implacable Athalie
Au carnage animait ses babares soldats,
Et poursuivait le cours de ses assassinats.⁹⁸**

Il est possible de lier l'amour de Paul pour Agathe et la rivalité entre celle-ci et la sœur-mère, à quelques détails biographiques capitaux de Cocteau. Citons Borgal, qui, ayant examiné les évidences sur ses liaisons sexuelles avant la rencontre de Radiguet,⁹⁹ dit:

En admettant que Radiguet n'ait pas été un initiateur — ce qui reste à démontrer —, ceux qui auraient joué ce rôle [de partenaire homosexuel] auprès de lui n'auraient été que des partenaires éphémères. Jusqu'à sa trentième année, les seules liaisons qui ont marqué sa vie ont été des liaisons féminines, et [...] elles ne furent pas les dernières.¹⁰⁰

L'une des plus importantes de ces *liaisons qui ont marqué sa vie* est celle avec Madeleine Carlier, qui, comme le note Borgal: 'a inspiré [...] plusieurs œuvres de la maturité.'¹⁰¹ Bien que Cocteau exagère (exprès ou non) l'âge de Madeleine,¹⁰² ce qu'il écrit à son sujet tant d'années plus tard dans *Le Cordon ombilical* est révélateur: 'Madeleine avait trente ans et le conseil de famille s'effrayait de me voir vivre avec "une vieille femme" (sic).'¹⁰³ Ce conseil de famille a dû inclure sa mère. Brosse maintient que:

A dix-huit ans, Jean Cocteau vit en effet désormais seul avec sa mère; son frère, sa sœur mariés se sont éloignés. Et Mme Cocteau veille sur lui avec un soin excessif et jaloux.¹⁰⁴

⁹⁸ *ibid.*, p. 662.

⁹⁹ Borgal 2, pp. 183–193.

¹⁰⁰ *ibid.*, p. 193.

¹⁰¹ *ibid.*, p. 187.

¹⁰² *loc. cit.*

¹⁰³ *Le Cordon ombilical*, p. 24.

¹⁰⁴ Brosse, p. 44. Kihm, Sprigge et Béhar (p. 41), ne vont pas si loin. Ecrivain de la situation familiale après le départ du frère et de la sœur de Cocteau, ils écrivent: 'L'autorité familiale revient donc à Mme Cocteau: elle veillera désormais sur Jean, sur ses relations, avec un soin affectueusement jaloux. Et il ne faut pas être grand spécialiste pour déceler dans cette situation les conditions élémentaires d'une certaine forme d'homosexualité.'

Il se peut, alors, qu'il y ait eu, du moins pendant l'adolescence de Cocteau, non seulement une mère interiorisée, mais la mère à l'extérieur qui désapprouvait certaines liaisons hétérosexuelles.

Ce qui est certain est la nature de ses liaisons à l'époque des *Enfants terribles*. C'est toujours Borgal qui les trace à partir de Radiguet, 1919:

Lorsque les deux jeunes gens firent connaissance, Cocteau avait dix-sept ans, Madeleine Carlier — non pas trente, comme il l'a dit, mais vingt-quatre. En 1919, c'est Cocteau qui a très exactement trente, et Radiguet tout juste seize. Passion indiscutable et prolongée, puisque seule y mettra fin en 1923 la mort du jeune prodige [...].

1923–1926: opium, Maritain, conversion; parenthèse [sexuelle] se terminant [...] par la rencontre de Jean Desbordes. Rien de plus exact, à la condition de ne point négliger une autre rencontre, étroitement liée à la première.

L'épisode se situe au cours de l'été 1927. En compagnie de celui qu'il considère comme son nouveau Radiguet, Cocteau a pris la route pour le Midi. [...]

Borgal continue en discutant la rencontre avec Marcel Servais (qui devient *Pas de Chance* dans *Le Livre blanc*) et de la suite des relations avec Desbordes. Plus loin, parlant toujours de celui-ci et de Cocteau, il continue:

[...] Pendant plusieurs mois, en 1928, ils partagent un appartement parisien, rue Cambon [...]. Au mois de mars 1929, après une cure de désintoxication subie par Cocteau dans une clinique à Saint-Cloud, ils s'installent dans un petit hôtel de la rue Bonaparte. [...]

[...] Il faut attendre les premières semaines de 1934 pour voir [Desbordes] recouvrer définitivement sa liberté. [...] le poète connaîtra [...] au cours [des trois dernières années de leur liaison] une nouvelle expérience féminine [...] ¹⁰⁵

L'expérience en question est celle de Natalie Paley, qui commença en 1931.

A l'époque des *Enfants terribles*, donc, nous trouvons Cocteau en pleine période homosexuelle (n'oublions pas que *Le Livre Blanc*, bien que tiré à vingt-et-un exemplaires seulement, parut pour la première fois en 1928) et pour paraphraser des mots de Borgal que nous avons cités plus haut, pendant cette période-ci: les seules liaisons qui ont marqué sa vie ont été des liaisons masculines. Madeleine

¹⁰⁵ Borgal 2, pp. 194–197.

Carlier fut loin derrière Cocteau (et précéda Radiguet); Natalie attendrait encore deux ans pour entrer en scène. N'est-il pas vraisemblable, alors, que l'auteur du roman ait à l'époque vu l'amour des femmes comme peu désirable, sa nature sexuelle s'étant inclinée pendant des années vers les hommes, dont deux, au moins, représentaient le comble de l'angélisme, et l'un de ces deux étant son amant au moment d'écrire?

En fait, l'amour homosexuel qu'il partageait avec Jean Desbordes fut en grande partie responsable de la rupture de Cocteau avec L'Eglise Catholique et de son différend avec Jacques Maritain: différend compliqué par la publication du *Livre blanc* et par la préface de Cocteau au livre de Desbordes lui-même, *J'adore*, livre qui liait étroitement l'empire des sens avec la connaissance de Dieu.¹⁰⁶ Dans leurs notes à la longue correspondance de Cocteau et de Maritain, Michel Bressolette et Pierre Glaudes nous signalent que dans son livre Desbordes reprend en fait certains arguments du *Livre blanc*; ils citent le passage suivant de *J'adore*:

« Je déclare que lorsque cette tendresse miraculeuse rapproche deux êtres jusqu'à les faire mourir l'un pour l'autre, la présence Divine n'est plus dans l'Eglise mais dans l'âme des amants. Celui qui n'aime pas, qui n'adore pas suivant son cœur et ses sens a seul besoin du pain léger de notre Maison l'Eglise.¹⁰⁷

Dans une de ses lettres à Maritain datée du 10 avril 1927, Cocteau explique clairement sa position:

[...]

Je suis descendu au fond de moi et même au fond de mes sommeils. J'ai rapporté une *certitude*. J'ajoute que des grâces sur lesquelles je n'ai pas reçu le droit de m'étendre m'ont apporté l'approbation de Dieu.

1) L'amour empêche l'amour. L'amour empêche les sacrements. Ce serait monstrueux. Ce n'est pas. C'est encore un phénomène de l'équilibre divin. L'amour rend les sacrements inutiles car il est sacrement; on communie avec Dieu à travers une de ses créatures. On ne peut vivre sans amour. Donc, sans amour humain l'homme doit recourir aux sacrements. Avec l'air d'être une défense, l'interdiction de se

¹⁰⁶ Desbordes, Jean, *J'adore*, Paris, Grasset, 1928.

¹⁰⁷ *ibid.*, page 132, cité dans: *Cahiers Jean Cocteau 12: Jean Cocteau; Jacques Maritain: Correspondance 1923-1963*, Edition établie par Michel Bressolette et Pierre Glaudes, Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres, Paris, Gallimard, 'Les Cahiers de la NRF', 1993, p. 146.

rendre à la Sainte Table à celui qui adore sur terre, est une sagesse profonde, évite un pléonasme du cœur.

2) La poésie est une vérité. Ses « mœurs » changent. Dieu est Dieu. N'empêche qu'il est impossible de l'aimer comme au Moyen Age, en brûlant les médecins et les pédérastes après leur avoir coupé la main droite et l'avoir jetée dans la Loire. Il suffit de connaître le film accéléré: *L'Amour des plantes* pour comprendre que la pureté des puretés, la Vierge, jette sur ce que nous nommons indécences, crimes, sexes, le même regard que nous sur le mouvement des atomes dans un rayon de soleil.

3) Loin de diminuer ma croyance, ces grandeurs l'augmentent — mais je n'ignore pas qu'elles sont interdites et qu'on exige de nous, une fois pour toutes, une prosodie morale aussi périmée que la prosodie poétique de Boileau. Je suis donc prêt à dire que mon attitude n'engage personne et à rejoindre les coulisses de L'Eglise.

3) [sic] Avec ce que j'ai compris on sauverait la jeunesse au lieu de l'écarter à jamais du ciel.

Votre hérétique. Votre révolté qui vous aime [...].¹⁰⁸

Voilà donc où sont arrivées les croyances de Cocteau quelques mois avant la rédaction des *Enfants terribles*. De la clinique de Saint Cloud, dans une lettre datée tout simplement 'février 1929' il affirme: 'Je n'ai plus l'ombre d'opium en moi. Je suis libre — lucide. J'ai relu *J'adore*. C'est divin.'¹⁰⁹ Le 21 février 1929 au sujet de Desbordes lui-même, il écrit: 'S'il sait mal prier, Desbordes est une prière vivante et s'il choque c'est comme les films de plantes interdits par la censure (sic) pour outrage à la pudeur.'¹¹⁰ Le 29 février il écrit encore à Maritain, décrivant Desbordes comme: '[...] le pur, l'aéré, le simple, l'admirable, l'incapable de faire mal, le céleste, l'évangélique [...]', et disant vers la fin de la lettre:

Puisque je ne peux vous convaincre et que vous refusez de voir clair, aimons-nous dans la nuit, car si je cède un pouce de terrain à ce que moi j'appelle le diable, je suis perdu.¹¹¹

A l'époque des *Enfants terribles*, alors, Cocteau, refusé le sacrement à cause de sa liaison avec Desbordes, envisage une vie sainte fondée sur cette liaison. Dans son esprit la route la plus noble vers Dieu devient celle de l'amour humain, tandis que le sacrement proprement dit y devient une route secondaire. La partie des prêtres est selon lui celle

108 *ibid.* (*Cahiers 12*), pp. 144–145.

109 *ibid.*, p. 202.

110 *ibid.*, p. 203.

111 *ibid.*, p. 205.

du diable. En outre, tout cela, il prétend l'avoir appris au fond de lui-même, là où habite la poésie.

Etant donné de telles croyances basées sur un tel amour, nous pourrions nous attendre à des échos dans un roman rédigé à la même époque: que l'autoportrait contienne *l'instantané* non seulement de son amour pour Desbordes, mais aussi du culte de l'amour homosexuel qu'ils ont fondé ensemble. Cela se voit déjà peut-être dans le temple de la poésie, mais nous verrons que des évidences existent qui suggèrent que, bien masqué qu'il soit, ce culte se révélera enfin comme une des clés de la fin du roman.

Cependant, il nous faut pour le moment retourner à Agathe et à encore un détail important discuté par Borgal et qui nous intéresse: il associe le désir chez Cocteau de fonder une famille non seulement à Natalie Paley,¹¹² mais aussi à Madeleine Carlier, à travers le portrait de Germaine, dans *Le Grand écart*,¹¹³ dont Madeleine a servi de modèle. Il nous rappelle aussi que Radiguet: 'fut très tôt considéré comme un fils adoptif'.¹¹⁴ La longévité de ce désir chez Cocteau d'un foyer renforce l'idée qu'Agathe et Elisabeth sont les *Athalie* l'une de l'autre, car Agathe représenterait pour Paul la seule possibilité d'avoir des enfants qui ne seraient pas des poèmes.

Tournons maintenant à Michaël, avec l'arrivée de qui commence la deuxième partie du livre. L'équilibre périlleux de la chambre est encore une fois détruit par un secret, cette fois d'Elisabeth: le secret de sa relation croissante avec l'Américain. La chambre *tangue* (p. 111) sur l'océan de l'inconnu.

Au plan superficiel du roman, toute l'histoire de Michaël, et surtout le désir d'Elisabeth de se marier, semble même moins vraisemblable que le désir de celle-ci de travailler. Nous pouvons peut-être comprendre Kaplan, qui voit la présence de l'Américain dans le roman comme purement mécanique (mais *mécanique*, chez Cocteau est déjà quelque chose d'important!), et qui maintient qu'il y est simplement pour faire avancer l'intrigue en facilitant le déménagement des enfants.¹¹⁵ Pour des raisons qui deviendront claires, nous ne pouvons pas nous accorder avec elle sur ce point.

¹¹² Borgal 2, pp. 194; 199-200.

¹¹³ *Le Grand écart*, Paris, Stock, 1923, p. 102.

¹¹⁴ Borgal 2, p. 194.

¹¹⁵ Kaplan, pp. 98-99. Voir aussi *supra*, p. 128.

Malgré le fait qu'ils sont tous les deux arrivés du dehors, — et à l'instigation d'Elisabeth — dès son début Michaël est en quelque sorte le contraire d'Agathe. Avant sa mort il n'entre pas dans la chambre. Il représente 'le dehors' (p. 114). Loin d'être ébloui par la poésie des enfants, il n'en sait rien et:

[...] regardait les choses d'un autre œil. On l'aurait fort surpris en lui annonçant ses fiançailles avec la vierge du temple. Il aimait une jeune fille ravissante et l'épousait. Il lui offrait, en riant, son hôtel de l'Etoile, ses automobiles, sa fortune. (p. 116)

'Au premier coup d'œil, on le situait sur la terre', dit le narrateur (p. 114): affirmation étrange pour ceux qui ne connaissent pas Cocteau, mais qui signale aux initiés que même de son vivant il n'est pas ce qu'il semble, et que sa véritable habitation est ailleurs; autrement dit, que c'est un angélique. Il y a en fait des évidences de l'angélisme de Michaël, bien cachées dans des détails de sa vie; celles-ci se révèlent douées d'un sens double et semblent suggérer une nature relevant de l'au-delà.

Prenons d'abord la question de ses origines. C'est un 'juif américain' (p. 112); ainsi est-il doublement de l'inconnu, par sa race et par son pays. En fait, l'Amérique connote souvent chez Cocteau le mystère, ce qui est indiqué très tôt, dans le titre même du *Potomak*, et dans *Le Cap de Bonne-Espérance*, où nous trouvons une ligne, seule, entourée de blanc: 'New York la ville aux perchoirs d'ange'.¹¹⁶ L'Amérique est comparée à la Grèce dans *Le Coq et l'arlequin*:

Les machines et les bâtisses américaines ressemblent à l'art grec, en ce sens que l'utilité leur confère une sécheresse et une grandeur dépouillées de superflu. Mais ce n'est pas de l'art. Le rôle de l'art consiste à saisir le sens de l'époque et à puiser dans le spectacle de cette sécheresse pratique un antidote contre la beauté de l'inutile qui encourage le superflu.¹¹⁷

— Comme l'art grec, sans être de l'art; ce paradoxe se reflète peut-être (mais inversement) dans Michaël, angélique sans en avoir l'air. Il paraît que le paradoxe est pour Cocteau un aspect important de

¹¹⁶ *Le Cap de Bonne-Espérance* suivi du *Discours du Grand Sommeil*, p. 35.

McNab nous signale (3, p. 116) qu'en 1920 Cocteau rejeta l'Amérique pour suivre avec Radiguet une route 'classique' et sans influences étrangères. Cela n'aurait pas empêché, quand même, la continuation dans sa pensée de l'Amérique en tant que pays *mythifié*.

¹¹⁷ *Le Coq et l'arlequin* in *Le Rappel à l'ordre*, pp. 30–31.

l'Amérique. En janvier 1949, après l'avoir visité, il dit dans la *Lettre aux Américains*, que: 'A New York, tout est paradoxe',¹¹⁸ et aux habitants du pays il adresse, entre autres, ces mots:

Vous frôlez le vrai monde. Vos sectes, vos religions clandestines, vos fantômes, vos fièvres, votre angoisse, votre inquiétude, vos crimes, et jusqu'à votre effroi de Harlem aux belles danses, me renseignent sur votre désir. Et vous en avez honte. Et vous le dissimulez. Et vous allez le renifler dans des spectacles troubles qui vous nourrissent en cachette.¹¹⁹

Evidemment, ses opinions auraient pu changer, après une visite, de ce qu'ils étaient auparavant, mais cette opinion-ci semble précéder la visite à New York, et se reflète dans la description de la galerie et de la véritable nature de Michaël:

Mille fois mieux que le fer et le marbre, elle racontait la ville des sectes occultes, des théosophes, le Christian Science, le Ku-Klux-Klan, les testaments qui imposent des épreuves mystérieuses à l'héritière, les clubs funèbres, les tables tournantes, les somnambules d'Edgar Poe.

Ce Parloir d'une maison de fous, ce décor idéal pour les personnes défuntes qui se matérialisent et annoncent leur décès à distance, évoquait en outre le goût juif des cathédrales, des nefs, des plates-formes au quarantième étage où des dames habitent des chapelles gothiques, jouant de l'orgue et brûlant des cierges. Car New York consomme plus de cierges que Lourdes, que Rome, que n'importe quel ville sainte du monde entier.

Galerie faite pour l'enfance anxieuse lorsqu'elle n'ose traverser certains couloirs, lorsqu'elle se réveille, qu'elle écoute les meubles qui craquent et les boutons de porte qui tournent.

Et cette monstrueuse chambre de débarras, c'était la faiblesse de Michaël, son sourire, le meilleur de son âme. Elle dénonçait en lui l'existence de quelque chose qui précédait sa rencontre avec les enfants, et qui le rendait digne d'eux.
(pp. 124-125)

Il existe aussi un texte, inspiré, peut-être d'une visite au Louvre, qui lie l'Amérique non seulement à l'inconnu et à l'angélisme en générale, mais aussi, directement, à l'Ange Heurtebise. Le fait que le réglisse est mentionné lierait aussi Heurtebise à Dargelos (voir p. 18). Deux strophes inédites, et sans indication de date se trouvent dans les archives de Milly-la-Forêt, écrites sur une page de garde d'une

¹¹⁸ *Lettre aux Américains*, in *Poésie critique II*, p. 68.

¹¹⁹ *ibid.*, p. 84.

anthologie de Mallarmé. Encore une fois, certains mots sont difficiles à déchiffrer:

Heurtebise, Heurtebise on découvre
Une Amérique: C'est toi debout
Est-ce toi jambe jambe
Au Louvre debout impudique
Dans les grappes [trayant ?] le [vin ?] ? Cycliste
Au [genouillère ?] de [indéchiffrable].
Il [assassine ?] le coq vain [mâche ?]
Le [ou la] réglisse, ferme les roses,
attaque [sic] des [genouillères ?] la glace
Et glisse, [effrayant ?] sur elle

Heurtebise, Heurtebise on découvre
Cette Amérique: [rayé: Toi debout]
[rayé: Mais est-c]
Heurtebise, [rayé: Heurtebise]
est-ce l'amérique [sic]
Je te découvre jambe jambe
Debout impudique au Louvre
[rayé: Dans les grappes trayant (?) le vent (?)]
Dans le cadavre du vin¹²⁰

Cette association d'une Amérique à Heurtebise, et celle, déjà discutée, d'Heurtebise à Dargelos¹²¹, ajouterait aux évidences de la signification de la nationalité de Michaël.

Si Michaël est angélique américain, il serait normal que son angélisme soit invisible aux enfants, comme au lecteur inattentif, car les Américains, selon Cocteau, *frôlent le vrai monde* (l'inconnu) en dissimulant ce fait. Mais Michaël a construit en cachette (tout comme les habitants de la chambre lui cachent leur propre poésie) un espace aussi énigmatique et plus vaste que la chambre, et qui, en outre, révèle enfin les secrets de sa personnalité. Nous pourrions donc dire que c'est son espace psychique à lui, que les enfants assimilent et transforment en le leur.

Michaël est non seulement angélique, mais, ce qui serait normal s'il est en fait associé à Heurtebise et à Dargelos, du *type néfaste*: 'Ce héros de film devait vaincre les préventions de Paul', dit le narrateur, comme en passant (p. 114); mais ces mots révélateurs: *héros de film* le lie aux affiches aux murs de la chambre. Elisabeth, choisit donc, sans le savoir, un fiancé du même type, qui, tel un *gant du ciel*, mourra tôt.

¹²⁰ Archives de Milly-la-Forêt, sur une page de garde de: Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, NRF, 1914, classé sous 'Opéra'.

¹²¹ Voir *supra*, pp. 80-82.

Car un autre indice de l'angélisme du nouveau venu, c'est son passe-temps préféré. Les enfants le situent sur la terre parce qu'on: 'savait qu'il y possédait tout son bien et que seules ses automobiles de course lui procuraient parfois du vertige' (p. 114). Or, un des caractéristiques les plus importantes des angéliques et des anges est la vitesse.¹²² Non seulement vit-il de la vitesse, mais c'est par elle que l'au-delà le reprend, lorsqu'il se tue dans sa propre voiture (p. 118). Cette 'mort d'Isadora Duncan' reflète aussi l'accident cher à Cocteau dans ses évocations de l'art et de la poésie.¹²³ La roue qui tourne 'comme une roue de loterie' (*ibid.*), ne signale pas seulement que le destin agit, mais aussi, par le fait même qu'elle tourne 'de moins en moins vite' la disparition de l'ange de son véhicule terrestre.

Un autre signe de l'angélisme de Michaël est son nom. *Michael* ne s'écrit pas avec un tréma en anglais, et l'addition d'un tréma n'aide point à le bien prononcer dans cette langue. Pourquoi, alors, Cocteau l'aurait-il écrit ainsi? *Michel* est déjà en français le nom d'un archange; il est possible que pour un lecteur français *Michael* ne s'associe pas si rapidement à cet archange biblique. Cependant, les deux autres archanges de la Bible s'appellent Raphaël et Gabriel: ce qui lie les trois noms en français, c'est la prononciation de l'*el* final, *el* qui se retrouve dans la prononciation de *Michel*, mais non pas dans celle de *Michael* (phonétiquement: (m*A*êkl). Le jeune homme du roman est juif américain; il a un nom d'ange qui est proche de, mais non pas identique à, son équivalent normal anglais. Il est capital que dans la prononciation il ne perde pas son *el*, qui serait encore une indication de l'angélisme. Il vaut la peine de citer encore le passage du *Journal d'un inconnu*:

La similitude entre les mots ange et angle, le mot ange devenant le mot angle si on y ajoute une l (ou aile), est un hasard de la langue française, si tant est que le hasard existe en pareilles matières. Mais je savais que ce hasard cesse d'en être un en hébreu, où le mot ange et le mot angle sont synonymes.

La chute des anges symbolise, dans la Bible, la chute des angles, c'est-à-dire, la création toute humaine d'une sphère conventionnelle. Vidée de son âme géométrique, faite d'un enchevêtrement d'hypothénuses et d'angles rectangles, la sphère ne repose plus sur les pointes qui assuraient son rayonnement.

¹²² Voir *supra*, p. 222.

¹²³ Voir *supra*, p. 153.

Je savais aussi que c'est de cette âme géométrique qu'il importe d'éviter en nous la chute, et que perdre nos angles ou nos anges est un danger qui menace les individus trop attachés au sol.¹²⁴

Si Michaël perdait son *el* (son *l*: son *aile*), il perdrait aussi son lien avec l'*angle*, et serait vraiment *trop attaché au sol* ce qui est exactement l'impression superficielle qu'il donne. En retenant son *el*, il évite la 'sphère conventionnelle' humaine, représentée dans le roman par la *bille* Agathe: encore un indice que son rôle sera le contraire de celui de la jeune fille.

Michaël ou Michael, son nom est toujours l'équivalent de *Michel*, et un examen du rôle biblique et légendaire de cet archange révèle combien il est important. *The International Standard Bible Encyclopedia* résume son rôle dans le *Nouveau Testament*:

Michael is specifically the heavenly defender and patron of Israel who supports God's people against their foes, both human and demonic. [...] Michael is mentioned twice by name in the New Testament. [...] In connection with teaching about blasphemy Jude 9 relates that Michael disputed with Satan over the body of Moses and yet held back from attacking Satan verbally, leaving Satan's judgement to God. Revelation 12: 7-9 identifies Michael as the leader of the righteous angels in the battle that caused Satan to fall from heaven.¹²⁵

Prenons d'abord la dernière phrase de ce résumé: si Michaël peut être identifié comme l'équivalent de l'archange de la Bible en ce qu'il aurait un rôle parallèle dans la religion de la poésie, voici un indice de la possibilité que ce rôle sera important comme celui de Dargelos. Ce serait selon toute vraisemblance, celui de Jean Desbordes: l'*angélique* que Cocteau, à l'époque même de la rédaction du roman, oppose à certaines idées de l'Eglise, qu'il voit comme diaboliques.¹²⁶ Le deuxième point à noter, c'est que, si les premiers habitants de la chambre (qui appartiennent à la *race* des poètes) sont, par l'association d'Agathe à Athalie, en quelque sorte l'équivalent d'Israël, le peuple de Dieu, alors ce dont Michaël, lui-même de la race de David, leur préserve, l'ennemi en même temps humain et démoniaque, serait, précisément, Agathe: la jeune fille (trop humaine; la sphère

¹²⁴ *op. cit.*, pp. 46-47. Voir aussi *supra*, p. 36.

¹²⁵ Bromley, G.W. (general editor), *The International Standard Bible Encyclopedia*, Grand Rapids, William B. Eerdmans Publishing Co., 1986, Vol. 3, p. 348.

¹²⁶ Voir *supra*, pp. 244-247.

conventionnelle), ainsi qu'Agathe-mythifiée (le 'démon', la 'fatalité diabolique' de Paul (p. 128)). Troisièmement, si le couple de la chambre est vraiment deux moitiés du poète divisé à l'intérieur de lui-même, nous pouvons voir que ce que fait le Michaël désincarné de la galerie, en indiquant à Paul et à Elisabeth le lieu de leur mort, est de disputer avec Agathe sur le corps (mais non pas le cadavre) du poète, un peu comme Michel disputait avec Satan sur le cadavre de Moïse. En outre, dans ce poète formé d'un homme et d'une femme, bien que ce soit la moitié masculine qui aime une femme, tandis que la moitié féminine est aimée d'un homme, elles sont ensemble masculines; ce qui nous mène à une théorie d'amour homosexuel par rapport à Michaël et à Elisabeth.

Une difficulté qui se présente est que l'amour en question ne vient pas d'Elisabeth, mais de Michaël (p. 116). Elisabeth, de son côté, peut seulement dire de son fiancé qu'il lui 'plaît beaucoup' (p. 113). Buss observe qu'en effet les sentiments de ce couple sont superficiels, et qu'ils ne se comprennent pas du tout.¹²⁷ L'opinion de Fowlie est que: 'Elisabeth had never interrupted the spell of childhood, she had simply annexed Mikhael (*sic*) as a subsidiary game'.¹²⁸ Paul lui-même n'est pas jaloux de celui qui devrait être son rival, lorsqu'il comprend que c'est Elisabeth, et non pas Agathe que Michaël veut épouser (pp. 112–113). Et c'est en méconnaissant la raison de sa jalousie, et en se félicitant d'avoir provoqué chez Paul une réaction digne de la *bête de race* qu'il devrait être, qu'Elisabeth:

[...] se sentait chaude, confortable. Son cœur s'épanouissait jusqu'aux limites de la chambre. Comme elle aimait ce rire de Paul! Comme la ligne de son menton devenait féroce! Comme il était donc doux de taquiner son frère jusque-là! (p. 113)

Il semble qu'Elisabeth joue encore un rôle. Son manque de véritable amour peut s'expliquer par la nature complexe du personnage Elisabeth. Il est important que rien dans le texte ne semble ni atténuer ni détruire le *culte* que la sœur-mère vierge voue à son frère, que son obsession ne paraisse pas diminuer. Cependant, si amour homosexuel il y a, ce serait plutôt elle, en tant que moitié féminine du poète masculin et au stade de la sexualité mature, qui réagirait sexuellement à un homme. Une solution serait celle que

¹²⁷ Buss, p. 29.

¹²⁸ Fowlie, p. 63.

nous voyons, où Elisabeth va suivre les conventions de la société en se mariant (projet qui ne provoque aucune condamnation, le partenaire étant un homme), sans la moindre suggestion qu'elle aime moins Paul.

'— T'épouser? t'épouser, toi! mais tu ne t'es pas regardée dans une glace, mais tu es immariable [...] s'écrie Paul, au moment où sa sœur révèle ce projet (*ibid.*); et il est vrai que sa sœur n'a pas, de son regard, pénétré le miroir pour comprendre qu'elle a des mobiles inconnus, mêmes plus profonds qu'un désir de provoquer la jalousie de son frère. Car, bien qu'il ne soit pas évident avant la mort soudaine de Michaël, Elisabeth la veut. Après cette mort:

Un grand mystère [...] devenait limpide: ce n'était ni pour sa fortune, ni pour sa force, ni pour son élégance qu'Elisabeth l'avait épousé, ni pour son charme. Elle l'avait épousé pour sa mort. (pp. 125–126)

Brosse nous signale un lien entre la réaction d'Elisabeth à Michaël et l'amour de la reine pour Stanislas dans *L'Aigle à deux têtes*:

Elisabeth est à la fois mariée et vierge comme la reine de *L'Aigle à deux têtes*, personnage dont le modèle fut cette impératrice d'Autriche assassinée qui s'appelait justement Elisabeth.¹²⁹

Ecrivant aussi de la reine dans la même pièce, Borgal dit:

En Stanislas, elle aime moins l'homme qu'elle n'aime sa mort: [...] analogie avec *Orphée*, confirmée par le pseudonyme d'Azraël dont le poète signe ses œuvres révolutionnaires. [...] Stanislas est en communication directe avec le monde surnaturel [...]¹³⁰

Beaucoup plus tard donc, nous retrouvons dans l'œuvre de Cocteau une femme mariée, vierge, qui aime la mort d'un homme, et bien que ce soit sa mort qu'elle aime, l'amour de la reine pour Stanislas est visible; ce qui suggère que le désir d'Elisabeth pour Michaël aurait peut-être été plus visible, si son amour pour Paul n'avait pas compliqué la question. Evidemment, nous ne pouvons ainsi transférer les sentiments d'un personnage d'une certaine œuvre à une autre qui la précède de plusieurs années. Néanmoins, des parallèles existent, non le moindre desquels est le fait que le pseudonyme de

129 Brosse, pp. 94–95.

130 Borgal 1, p. 132.

Stanislas est encore un nom qui se termine en *ël*, et qu'il est 'en communication directe avec le monde surnaturel'.

Nous avons déjà suggéré l'angélisme de Michaël. Après sa mort, il entre dans la chambre (p. 120). C'est-à-dire qu'il devient ange, et non seulement ange, mais, semble-t-il, *l'Ange*. Comme Dargelos, par son *geste immense* a renvoyé Paul à la chambre, ainsi:

**Maintenant c'est le tour de Michaël de les mener où il
fallait, de prendre le roseau d'or, de tracer les limites et de
leur désigner le lieu. (p. 127)**

Le Roseau d'or est le nom de la collection littéraire fondée par Maritain et auquel Cocteau collaborait. Selon Michel Bressolette: 'Ce beau titre, inspiré de l'Apocalypse, était symbole de jugement et signe de rigueur.'¹³¹ Nous pourrions peut-être voir dans l'emploi des mots *roseau d'or* un indice que Michaël représente, tout comme Jean Desbordes, une voie sacrée qui est autre que celle de l'Eglise, et que la rigueur qu'il indique est celle de la poésie et de la fidélité à soi-même. La poésie entraînant, et équivalant à, la mort, nous retrouvons donc ici le saint ainsi que la légende le dépeint. Ecrivain au 13^{ème} siècle, Jacobus de Voragine, par exemple, dit:

**He [Michael] receives the souls of the saints, and receives
them into the Paradise of bliss. Of yore he was the prince of
the Synagogue, and is now appointed by the Lord as the
prince of the Church. [...] He is held to be the bearer of the
standard of Christ amid the host of the saints. At the Lord's
command he will slay the Antichrist with great power upon
the Mount of Olives.¹³²**

Voici donc l'archange dans le rôle de psychopompe: rôle associé dans la mythologie grecque à Apollon, à Charon, à Hermès et à Orphée.¹³³ En désignant *le lieu* aux enfants, Michaël les conduit non seulement vers la mort, mais vers la zone au delà de la mort: vers la transcendance. Ce lieu se nomme aussi *poésie*. En outre, en désignant le lieu de la défaite d'Agathe, de l'anti-poétique, ne vaincrait-il pas aussi en quelque sorte l'antichrist?

¹³¹ Jean Cocteau; Jacques Maritain: *Correspondance 1923-1963*, p. 12.

¹³² Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, Translated and adapted from the Latin by Granger Ryan and Helmut Ripperger, New York, Arno Press, 1969, p. 578.

¹³³ *Le Petit Robert*. Nous sommes reconnaissante à M. Charles Cameron de Los Angeles, qui nous renseigne sur le rôle des psychopompes dans la mythologie grecque.

Cependant, il faut revenir à l'emploi des mots *roseau d'or* pour comprendre toute la polyvalence de Michaël. Un roseau paraît deux fois dans l'*Apocalypse*; l'inspiration directe de Maritain et plus tard de Cocteau se trouve évidemment au chapitre 21, 15-16:

Celui qui me parlait [un des sept anges] avait pour mesure un roseau d'or, afin de mesurer la ville, ses portes, et sa muraille. La ville avait la forme d'un carré, et sa longueur était égale à sa largeur. Il mesura la ville avec le roseau, et trouva douze mille stades.

Cela indique clairement non seulement encore une fois l'*angélisme* de Michaël, mais aussi la sainteté du lieu qu'il désigne et son association au *chiffre* qui est à la base de la poésie. En examinant l'autre apparence apocalyptique du roseau nous trouvons autre chose encore; car au chapitre 11, ¹ se trouve:

On me donna un roseau semblable à une verge, en disant: Lève-toi et mesure le temple de Dieu, l'autel et ceux qui y adorent.

Il est invraisemblable que Cocteau ne connaisse pas ce verset, plus encore qu'il n'y remarque pas l'emploi du mot *verge*, impossible qu'il ignore son sens obscène. Donc, en dotant Michaël d'un *roseau d'or*, déjà associé au royaume de Dieu, il le douerait de la puissance phallique de Dargelos et surtout de Desbordes, avec qui il prétendait retrouver Dieu dans l'amour homosexuel.

Le lieu désigné dans le roman appartient à Michaël, et se trouve à l'Etoile.¹³⁴ Si Michaël peut être indentifié avec Desbordes et avec l'*ange*, et le lieu désigné avec la ville sainte de l'*Apocalypse*, quels signes plus évidents pourrait-il y avoir que ce lieu est la poésie véritable? Et quel autre modèle existe pour cet angélique, du type néfaste, mort jeune, qui met le poète sur la bonne route, sinon, encore une fois, Radiguet, qui a remplacé Dargelos: le modèle vague, sans vraie identité, dont les attraitsexuels précédaient la connaissance chez le poète de l'amour sexuel.

Si Michaël, de façon bien dissimulée, joue le rôle de toute cette suite d'anges/angéliques dans cet autoportrait que nous sommes en train de découvrir dans le roman, voilà peut-être encore une raison pour le manque d'insistance sur le désir d'Elisabeth. Car Radiguet était

¹³⁴ Voir *supra*, pp. 139-140.

plus que l'aimé, c'était, selon Cocteau, aussi un mentor; Desbordes: *le céleste*.¹³⁵ Michaël, d'une manière très bien cachée, montre au poète la voie homosexuelle, et cette voie est transcendée et transformée en étoile, devenant la route vers la poésie et vers Dieu; c'est l'étoile de Cocteau qui ne pourrait exister sans la 'claudication' du poète, un aspect de laquelle lui fit vouloir une épouse et désirer les hommes; claudication qui comprend toute une philosophie, tout un style de vie et toute une démarche poétique.

¹³⁵ Voir par exemple *La Difficulté d'être*, p. 22.