

## Introduction

'Je récolte les plus grosses injures', écrit Jean Cocteau, 'et les plus grands éloges. Je me suis mis en quarantaine parce que mon engagement était en ma personne et non extérieur à moi.'<sup>1</sup> Dès l'époque du *Potomak*, rédigé de 1913 à 1914,<sup>2</sup> Cocteau prétendait que tout ce qu'il nomme poésie, quelle que soit sa forme, lui arrive de là où: '[...] on s'enfonce avec soi-même, vers le diamant, vers le grisou.'<sup>3</sup> Donc, selon Cocteau, le rôle du poète est de mettre à la lumière ce qui se trouve dans les profondeurs de son psychisme. L'emploi du mot *vers*, cependant, indique que l'auteur ne parle pas nécessairement d'arrivée; ce qui est confirmé dans un passage du *Journal d'un inconnu*, où plusieurs décennies plus tard Cocteau nie la possibilité d'une descente dans ces régions ténébreuses, et parle, par contre, de la *nuit* intérieure qui sort:<sup>4</sup>

**C'est la vieille rengaine de l'inspiration, qui n'est qu'expiration, puisqu'il est vrai que le poète reçoit des ordres, mais qu'il les reçoit d'une nuit que les siècles accumulent en sa personne, où il ne peut descendre, qui veut aller à la lumière, et dont il n'est que l'humble véhicule.<sup>5</sup>**

Malgré la contradiction apparente, il est néanmoins clair que dans ces deux citations Cocteau parle métaphoriquement du même phénomène: le poète est sous les ordres de sa *nuit* interne. Ce qu'il expulse, il l'a retrouvé dans son propre psychisme. S'il emploie les termes d'une descente vers cette *nuit* ou de l'utilisation du poète par cette *nuit* pour remonter à la lumière, il y aura eu entre le poète et ses ténèbres une rencontre, qui reste néanmoins partielle et incompréhensible. Comme il l'explique dans un entretien avec Georges-Michel Bovay:

**Chez le poète, il doit y avoir la mise en œuvre d'un inconscient qui ne le laisse pas trop réfléchir. Il doit**

---

<sup>1</sup> 'Démarche d'un poète' in *Poésie critique II: monologues*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 12–13.

<sup>2</sup> *Le Potomak* de Cocteau n'était quand même publié qu'en 1919. L'édition dont nous nous servons est: *Le Potomak 1913–1914* précédé d'un *Prospectus 1916*. Paris, Stock, 1931.

<sup>3</sup> *Prospectus* au *Potomak*, p. 11. Voir aussi *infra*, p. 16.

<sup>4</sup> Le rôle de l'esprit de contradiction chez Jean Cocteau est discuté dans: Borgal 2, pp. 42–75 *et passim*.

<sup>5</sup> *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953, p. 18.

s'exprimer dans une sorte d'hypnose, dans une sorte de sommeil.<sup>6</sup>

Bien que cet entretien soit sur le cinéma, Cocteau considérait son œuvre entier comme de la poésie; ainsi ses mots s'appliquent au métier du poète dans tous les genres. Malgré ces observations, cependant, il ne laisse jamais entendre que le conscient n'entre pas en jeu. A une question très pertinente de William Fifield: 'Cette méthode signifie-t-elle que vous ne travaillez jamais vos œuvres?', il répond:

Ah! si. Parce qu'il y a malheureusement le phénomène grammatical, et cette force que nous portons en nous a besoin de notre aide et de notre contrôle. Nous écrivons malheureusement dans une langue qui est la langue française, [...] et malheureusement cette langue est soumise à une syntaxe, et nous sommes obligés, avec la syntaxe, de venir en aide à cette force qui nous habite.

Il dit un peu plus loin:

[...] nous devons — c'est tout de même encore nous, c'est un « nous » que nous connaissons très mal, mais c'est encore nous — et nous devons mettre en accord ce « nous » que nous connaissons très mal et ce « nous » que nous connaissons, dont nous avons l'habitude [...].<sup>7</sup>

Il y a donc, comme nous le signale Clément Borgal, dans le travail de Cocteau une grande partie d'artisanat:

Ses connaissances en latin étaient suffisantes pour l'empêcher d'ignorer qu'à notre seul vocable de « poète » ne correspond pas un seul mot, mais deux: celui de *vates* et celui de *poeta*.

*Vates*: poète inspiré, qui sert également à désigner le devin. Cocteau préférerait parler de l'expiration du poète, plutôt que de son inspiration. Distinction subtile, et finalement secondaire, dans la mesure où les deux notions ne font en définitive que souligner le rapport de dépendance du poète, au service de forces mystérieuses qui l'habitent et le forcent à écrire, comme Apollon parlait à Delphes par la bouche de la Pythie.

Mais les paroles de la Pythie ne constituaient pas des poèmes. De racine grecque, ce mot désigne des objets

---

<sup>6</sup> *Cinéma, un oeil ouvert sur le monde*, Lausanne, La Guilde du Livre, Ed. Clairefontaine, 1952, reproduit in: Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, Edition établie par André Bernard et Claude Gauthier, postface d'André Fraigneau, Paris, Pierre Belfond, 1973, Ramsay Poche Cinéma, 1986, p. 108.

<sup>7</sup> *Jean Cocteau par Jean Cocteau: Entretiens avec William Fifield*, Paris, Stock, 1973, pp. 11-13.

**fabriqués. De même racine, évidemment, le mot latin *poeta* signifie d'abord un artisan, un ouvrier qui fabrique des objets. Cocteau n'était-il pas tout heureux le jour où il découvrit par hasard la formule dont il s'empressa de faire sa définition personnelle du poème: « objet difficile à ramasser »?<sup>8</sup>**

Mais comment Cocteau, cet artisan-devin, fabrique-t-il ces objets? Un aspect fondamental de sa technique est son emploi de la mythologie: non seulement de la mythologie gréco-romaine (ainsi que d'autres mythologies dérivant des traditions d'un peuple quelconque), qu'il transforme à son usage, mais aussi d'une mythologie dite *personnelle*, où certains objets ou personnes (tels l'élève Dargelos, l'ange, le miroir, pour n'en nommer que trois des plus connus) reparaissent à plusieurs reprises dans son œuvre. Les éléments des deux mythologies (des personnages aussi bien que des objets ou des lieux) cachent, souvent sous l'apparence d'un emploi ou d'une démarche usuels, le fait qu'ils sont devenus sous la main de Cocteau des images, souvent polyvalentes, de force métaphorique. Ce sont ces métaphores qui sont la traduction en langue française de ce qui sort de cet au-delà, ou inconnu, qui est le moi profond du poète. Ce qu'il est capital de comprendre, c'est qu'aucun élément de mythologie n'agit seul, mais avec d'autres éléments mythologiques, et que c'est de là que vient la multiplicité de sens possibles d'une phrase quelconque, ou d'une œuvre entière.

Ainsi, Cocteau utilise, pour ainsi dire, des 'jeux d'images' comme on utilise des jeux de mots. Or, le jeu de mots est un deuxième aspect très connu de son œuvre, le plus visible peut-être dans le recueil *Opéra*,<sup>9</sup> mais presque jamais absent, quel que soit l'ouvrage. Ces jeux de mots suggèrent des rapports inattendus qui, eux aussi, relèvent souvent de cette autre réalité que c'est la tâche du poète de traduire. Comme le dit Jean-Marie Magnan:

**Les termes troquent leurs sens, leurs portées, se découvrent d'étranges équivalences, des perspectives insoupçonnées. C'est de la sorte que Cocteau joue de la sémantique des mots pour en tirer des significations qui se superposent, se compénètrent et ne s'entresoupçonnaient même pas. (Ainsi les mondes de la multiplicité.)<sup>10</sup>**

---

<sup>8</sup> Borgal 2, p. 20. La découverte de l'expression 'objet difficile à ramasser' est décrite par Cocteau dans le premier des 'Entretiens avec André Fraigneau' in *Entretiens sur le cinématographe*, p. 24.

<sup>9</sup> Paris, Stock, 1927. L'édition dont nous nous servons sera: *Opéra* suivi de *Plain-chant*, Paris, Livre de Poche, 1967.

<sup>10</sup> Magnan 1, p. 89.

Borgal nous met en garde contre une interprétation trop facile de leur emploi:

**Ses jeux de mots peuvent faire hausser les épaules, avoir l'air de simples canulars de potache. Ils ne sont jamais gratuits. Même si l'humour entre pour une part dans leur formulation, l'effort qu'ils demandent pour être déchiffrés, traduits, n'est pas sans évoquer celui des prêtres de Delphes pour transcrire en langage clair les délires de la Pythie.<sup>11</sup>**

La métaphore, qui repose souvent sur l'imagination visuelle de l'auteur dont les images sont exprimées (dans les œuvres écrites) de façon verbale, et le jeu de mots, nécessairement verbal, mais qui produit souvent dans l'imagination du lecteur, et surtout de l'auditeur, une image visuelle inattendue: ces deux processus, associés en ce qu'ils sont en quelque sorte le contraire l'un de l'autre, sont fondamentaux à la transcription par le poète de sa nuit intérieure. Discutant les images de Cocteau où tout premier terme de comparaison est non seulement absent (comme dans toute métaphore), mais souvent (pour une raison qui deviendra claire) impossible à concevoir, Borgal nous signale à quel point chez notre poète l'image visuelle, qui traduit un invisible inconcevable, est elle-même souvent liée au jeu de mots:

**Une image s'exprime par des mots. [Cocteau] sait que les mots exprimant cette image mentent, puisqu'ils présentent comme réelle une chose qui échappe à la perception immédiate. Mais un tel mensonge dit toujours la vérité, puisque la chose présentée, précisément parce qu'elle échappe à la perception, appartient à un monde ... Comment qualifier ce monde? Surnaturel? Epithète trop riche en harmoniques religieuses. Supérieur? Intérieur? Encore des images. Disons, si l'on veut, un certain au-delà — au-delà de la plate réalité. Le monde de la perception ne devient plus qu'un simple prétexte à évoquer cet autre univers.**

**Parce qu'il est impossible d'évoquer l'univers en question sans recourir aux moyens humains, le poète donnera sans cesse l'impression de jouer avec les mots. [...]. [...] parce que le monde de l'existence quotidienne, qu'un vain peuple prend pour la vérité, n'a pas plus de consistance que les ombres projetées sur les murs de la caverne platonicienne, Cocteau affirme que ce qu'il présente — fût-ce au prix de jeux de mots — est « plus vrai que le vrai »<sup>12</sup>**

---

<sup>11</sup> Borgal 2, p. 46.

<sup>12</sup> *ibid.*, pp. 122–123.

Nous avons déjà affirmé que la force de l'image chez Cocteau réside non seulement dans l'image elle-même, mais dans son rapport avec les autres qui l'entourent. Comme le dit Francis Steegmuller: '[...] his power lies in his ability to reveal, by strange fantasies, paradoxes, dislocations and juxtapositions, innumerable facets of experience, both emotional and intellectual.'<sup>13</sup> Et Yves-Alain Favre affirme, parlant surtout mais non pas exclusivement du long poème *Léone*:<sup>14</sup>

**Les images n'ont [...] rien de gratuit ni de ludique. Fonction illuminatrice et fonction exploratrice leur confèrent une valeur de sens. Elles nourrissent la rêverie par leurs suggestions et par le foisonnement des possibilités offertes.**

**L'afflux d'images finit par constituer un monde-image qui vient se superposer à l'univers réel.<sup>15</sup>**

Etant donné que les mêmes images de la mythologie personnelle et d'autres mythologies se retrouvent et se répètent partout dans l'œuvre, les liens qui se forment dans un seul ouvrage entre des images différentes existent aussi entre des images semblables qui paraissent dans différents ouvrages; ce qui a été déjà bien démontré par plusieurs critiques — Millecam, Brosse et Borgal pour n'en nommer que trois. Il serait ainsi possible d'interpréter un seul ouvrage à la lumière d'autres, que ces autres le précèdent ou le suivent. Un tel examen illuminerait les rapports intérieurs de l'ouvrage en question.

Dans ce que Cocteau appelle sa *poésie critique*, dans ses journaux, ses correspondances et ailleurs où il nous donne les fruits de ses méditations sur la poésie — le plus souvent encore sous forme d'images — il y a des idées sur la nature du poète et sur sa relation avec son œuvre qui semblent offrir une clé possible à des œuvres fictives et dramatiques (y compris le film). De ces idées, dont plusieurs seront examinées au cours de cette étude, deux nous paraissent centrales; la première, qui est étroitement liée à l'engagement

---

<sup>13</sup> Steegmuller, Francis, *Cocteau: A Biography*, London, Constable 1986, p. 402.

<sup>14</sup> In *Poèmes 1916-1955*, Paris, Gallimard, 1956, p. 41.

<sup>15</sup> Favre, Yves-Alain, 'Jeux et enjeux des images: Le Seigneur de l'invisible', in *Jean Cocteau aujourd'hui; Actes du colloque de Montpellier, mai 1989*, textes réunis par Pierre Caizergues avec des inédits de Jean Cocteau, préface de Michel Décaudin, Présentation de Pierre Caizergues; ouvrage publié avec le concours du Centre national des Lettres et de l'Université Paul Valéry-Montpellier, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992.

intérieur, est qu'en créant, le vrai poète, quels que soient ses moyens d'expression, fait toujours son autoportrait.

Evidemment, Cocteau n'est pas seul à remarquer ce phénomène chez l'artiste. Cependant, le fait qu'il insiste sur ce point de manière de plus en plus explicite au cours de sa vie nous sensibilise à son importance pour lui.

Comme la plupart des idées (et images) de Cocteau que nous discuterons au cours de cette étude, celle-ci apparaît très souvent. Les exemples cités ici serviront à démontrer son développement. Dans *Le Coq et l'arlequin*, elle n'est d'abord que suggérée:

En art, l'anecdote n'est rien, sauf pour l'artiste.  
« Achèterons-nous un Venise ou un pot de fleurs? » se demandait un couple. Cette anecdote vous fait rire, mais presque tout le monde pense ainsi.<sup>16</sup>

*Le Coq et l'arlequin* discute surtout de la création musicale. Le développement de l'idée se rattache donc à la musique; mais comme la poésie pour Cocteau comprend tous les genres, nous pouvons appliquer ce qu'il y dit aussi aux œuvres écrites:

La bonne musique est ressemblante. Elle ressemble au compositeur. Ce n'est pas l'Espagne mais Chabrier que je cherche dans ESPANA. Les BICHES sont un portrait de François Poulenc, les FACHEUX un portrait de Georges Auric. L'œil de Poulenc chante une mélodie. La paupière tombante le recouvre un peu. Auric nous décharge son œil noir à bout portant.

Quelquefois l'influence d'un maître apparaît. Elle nous touche beaucoup au passage. Car, profondément assimilée, elle combine un mélange d'amour. C'est le timbre de voix, la démarche, le geste d'une mère chez son fils.<sup>17</sup>

Dans *Le Secret professionnel* il emploie pour son œuvre entier la métaphore d'un dessin d'homme. Evidemment, il est ici toujours question d'autoportrait:

A chacun de mes livres, j'ai la sensation de continuer un même dessin que des amis, penchés sur mon épaule, regardent sortir de ma plume sans comprendre sa signification. Pour peu qu'on commence la figure par les pieds, voilà tous les esprits en déroute. A la fin, on pose l'œil, et le bonhomme apparaît. C'est sans doute le rôle de notre dernier livre.<sup>18</sup>

---

16 *Le Coq et l'arlequin* (1918) in *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926, p. 38.

17 *ibid.*, p. 70.

18 *Le Secret professionnel* (1922), in *Le Rappel à l'ordre*, p. 206.

Bien qu'il soit possible que l'autoportrait complet ne se voie que dans la totalité de l'œuvre, cela ne veut pas dire que chaque ouvrage ne contienne pas un autoportrait partiel. Borgal parle du poète qui:

[...] fait toujours son autoportrait. Tantôt de face, tantôt de profil, tantôt de trois quarts. Le propre d'un portrait est de saisir un aspect du sujet, et de le mettre en relief; à la façon dont une photographie ne nous donne jamais qu'un instantané. Le talent du portraitiste se mesure à l'importance de l'aspect saisi, qui conditionne l'impression de ressemblance.<sup>19</sup>

Dans *Le Cordon ombilical* Cocteau lui-même confirme que son portrait se retrouve dans divers ouvrages:

Sans doute les héros d'*Orphée des Chevaliers de la Table Ronde*, de *la Machine Infernale*, de *Renaud et Armide*, échappent-ils à notre étude comme certains jeux de glace nous présentent à l'improviste, de notre figure, une apparence fort différente de celle à quoi un simple miroir de cabinet de toilette nous avait accoutumés. Et sans doute cette apparence surprenante et parfois pénible est-elle plus vraie et nous dérange-t-elle comme nous déconcerte la minute où notre travail ne s'apparente à aucune autre et par ce manque d'appui nous laisse croire à une perte de notre personnalité alors qu'il en est, au contraire, l'expression la plus secrète. Ces héros de l'ombre, nés sous l'estrade sur laquelle l'actualité s'agite, m'intimident et il arrive que je ne puisse comprendre par quelle porte ils m'apparurent et par quelle autre ils disparurent en me fermant cette porte au nez à triple tour.<sup>20</sup>

Cocteau parle ici spécifiquement des héros desdites pièces, ce qui pourrait nous mener à conclure que l'autoportrait ne se trouve dans aucun de ses ouvrages chez un seul personnage central. Cependant, ailleurs dans le même essai il affirme:

---

<sup>19</sup> Borgal 2, p. 94.

<sup>20</sup> *Le Cordon ombilical*, Paris, Plon, 1962, pp. 36–37.

Cocteau fait mention des ouvrages suivants:

- 1) *Orphée* (Pièce: Paris, Stock, 1927. film: 1950, Production André Paulvé et les Films du Palais Royal). Pour les textes écrits nous nous servons de: *Orphée*, Jean Cocteau; *the Play and the Film*, Edited and with an introduction and Selection of Film-stills by E. Freeman, Oxford, Blackwell, 1976.
- 2) *Les Chevaliers de la Table Ronde* (Gallimard, 1937). La pièce est reproduite in: Cocteau, *Théâtre*, tome I, Paris, Gallimard, 1947.
- 3) *La Machine infernale* (Grasset, 1934). L'édition dont nous nous servons sera: *La Machine infernale*, Paris, Livre de Poche, 1986.
- 4) *Renaud et Armide* (Gallimard, 1943). Cette pièce est également reproduite in: Cocteau, *Théâtre*, tome I, 1947.

On pourrait [...] dire de toute la famille des *Parents terribles*, par exemple, que c'est moi.

[...] je n'ai jamais connu aucune famille analogue de près ou de loin à celle que je montre — ce qui prouve, une fois de plus, qu'elle suggère non pas des personnalités existantes mais en bloc celle de l'auteur.<sup>21</sup>

Le *par exemple* de la première phrase citée est capital, car il suggère que les mots qui suivent ne s'appliquent pas seulement aux *Parents terribles*, mais à d'autres œuvres encore. En fait, on s'attendrait à ce que chez un poète qui parle des: 'innombrables moi qui composent un individu et peuplent sa nuit,'<sup>22</sup> son autoportrait, s'il y en a dans une œuvre quelconque, ne se retrouve pas dans un seul personnage, mais dans plusieurs, et dans les rapports qui existent entre eux. C'est selon cette prémisse que nous procéderons.

En effet, Cocteau parle tantôt des *innombrables moi* (en divers termes qui remontent au même concept), tantôt de ce qui est encore une idée clé de notre étude, c'est-à-dire d'une personnalité double, du: poète formé d'un couple masculin et féminin. Déjà, dans *Le Coq et l'arlequin*, ce dédoublement, pour ainsi dire, de la personnalité est une condition préalable de la création:

Dans le créateur, il y a nécessairement un homme et une femme, et la femme est presque toujours insupportable.<sup>23</sup>

Ce que produit le créateur est la progéniture de ce couple. Dans *Opium* (ouvrage qui date de la même époque que *Les Enfants terribles*), nous trouvons l'affirmation suivante:

L'art naît du coït entre l'élément mâle et l'élément femelle qui nous composent tous, plus équilibrés chez l'artiste que chez les autres hommes. Il résulte d'une sorte d'inceste, d'amour de soi avec soi; de parthénogenèse. C'est ce qui rend le mariage si dangereux pour les artistes, pour lesquels il représente un pléonasme, un effort du monstre vers la norme.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> *Le Cordon ombilical*, pp. 31–32. Ici Cocteau parle de: *Les Parents terribles* (Gallimard, 1938). L'édition dont nous nous servirons est: *Les Parents terribles*, Paris, Livre de poche, 1971.

<sup>22</sup> 'Les Armes secrètes de la France' in *Poésie critique II*, p. 36.

<sup>23</sup> *Le Rappel à l'ordre*, p. 22. Voir aussi *infra*, p. 43.

<sup>24</sup> *Opium; Journal d'une désintoxication* (Stock, 1930); Paris, Livre de Poche, 1976, pp. 110–113. Voir aussi *infra, loc. cit.*



Ailleurs Cocteau précise la provenance de cette progéniture qui résulte en fait 'des noces profondes de la conscience et de l'inconscience'.<sup>25</sup>

Le concept du poète comme couple formé d'un homme et d'une femme — *l'élément mâle et l'élément femelle* qui remontent non seulement à une sexualité équivoque<sup>26</sup> mais aussi au conscient et à l'inconscient<sup>27</sup> — n'est pas du tout inconciliable avec le concept d'une nuit peuplée de nombreux représentants des divers aspects de la personnalité du poète (les *innombrables moi*), car le conscient et l'inconscient contiendraient tous deux une multiplicité de souvenirs et de mobiles, souvent, comme nous le verrons, contradictoires.

Discutant une affirmation de Cocteau qui se trouve dans *La Corrida du premier mai*,<sup>28</sup> Borgal dit:

**Hugo disait que tout génie était un fou, autrement dit un malade mental. Les psychologues savent que les fous possèdent aussi une logique, parfois même d'une rigueur extrême. Les linguistes savent également que la maladie mentale nommée *schizophrénie*, par l'étymologie précise de ce mot, correspond très exactement à l'esprit de contradiction, ou, si l'on préfère, à la contradiction interne de l'esprit. Sachant de qui il parle, Cocteau, dans la *Corrida du Premier Mai*, déclare que « tout poète digne de ce nom » est « un schizophrène au petit pied ».**<sup>29</sup>

Il est impossible de savoir si ce mot *schizophrène* s'applique, dans la pensée de Cocteau au masculin/féminin (conscient/inconscient), aussi bien qu'aux *innombrables moi*, mais ceci nous semble fort probable. Aussi pouvons-nous avancer la proposition que cette *contradiction interne de l'esprit* du poète, bien qu'elle soit *au petit pied*, provoque une lutte entre ces deux éléments masculin et féminin avant que leur union ne produise le poème. C'est, en effet, ce que suggèrent les mots cités *supra*: *et la femme est presque toujours insupportable*.

Au fond de la nuit de Cocteau, d'où sort la poésie, se trouve la mort, préoccupation centrale de ce poète. Il dit dans *Le Secret professionnel*:

---

<sup>25</sup> *Discours de réception à l'Académie Française* (prononcé le jeudi 20 octobre 1955), Paris, Gallimard, 1955, p. 24.

<sup>26</sup> Cet aspect du couple Paul et Elisabeth dans *Les Enfants terribles* est discuté dans: Kihm, Jean-Jacques; Sprigge, Elisabeth; Béhar, Henri C., *Jean Cocteau: l'homme et les miroirs*, Paris, La Table Ronde, collection: 'Les Vies perpendiculaires', 1968, pp. 195-196.

<sup>27</sup> Chez Cocteau les deux concepts sont néanmoins souvent impossible à séparer.

<sup>28</sup> Grasset 1957. Le passage en question se trouve à la page 22 de l'édition de *La Corrida du 1<sup>er</sup> mai* dont nous nous servons: Paris, Grasset, Collection 'Les Cahiers Rouges', 1988.

<sup>29</sup> Borgal 2, p. 75. Une affirmation semblable à celle citée par Borgal se trouve dans 'Gide vivant' (1952) in: *Poésie critique I*, Paris, Gallimard, 1959, p. 208.

La poésie dans son état brut fait vivre celui qui le ressent avec une nausée. Cette nausée morale vient de la mort. La mort est l'envers de la vie. Cela est cause que nous ne pouvons l'envisager, mais le sentiment qu'elle forme la trame de notre tissu nous obsède toujours. Il nous arrive de sentir nos morts contre nous, et, cependant, d'une sorte qui empêche toute correspondance. Imaginez un texte dont nous ne pourrions connaître la suite, parce qu'il est imprimé à l'envers d'une page que nous ne pouvons lire qu'à l'endroit. Or l'envers et l'endroit, utiles pour s'exprimer à la mode humaine, n'ayant sans doute aucun sens dans le surhumain, ce verso vague, creuse autour de nos actes, de nos paroles, de nos moindres gestes un vide qui tourne l'âme comme certains parapets tournent le cœur.<sup>30</sup>

Bien des œuvres fictives ou dramatiques de Cocteau contiennent un couple central, dont les amours sont difficiles ou impossibles sur cette terre, mais pour qui l'union semble devenir possible dans, ou juste avant la mort.<sup>31</sup> Il serait admissible, si chaque ouvrage est vraiment un autoportrait, de proposer une analyse d'un tel texte de Cocteau où l'on examinerait la possibilité d'une identification du couple central avec le poète en tant que couple.

Des œuvres dont l'intrigue tourne autour d'un tel couple, *Les Enfants terribles* nous intéressent en particulier, parce que le frère et la sœur qui en sont les protagonistes sont identifiés l'un à l'autre dans le roman à un point qui suggère que si le poète/couple est reflété dans certains couples fictifs de Cocteau, il est probable que ce reflet se trouve dans Paul et Elisabeth.

Basée sur les arguments que nous venons d'exposer, notre thèse, contenant quatre termes, est la suivante:

**\* Que les idées et les images d'autres écrits de Cocteau peuvent éclairer le texte des *Enfants terribles*.**

**\* Qu'il est possible que le couple central du roman, le frère et la sœur, Paul et Elisabeth, reflète, à un certain niveau d'interprétation, le couple, dont, selon Cocteau, le poète est formé.**

**\* Que si nous procédons selon la méthode indiquée dans le premier terme, et s'il est possible de démontrer la justesse du deuxième terme,**

---

<sup>30</sup> *Le Rappel à l'ordre*, p. 218.

<sup>31</sup> *Orphée* (pièce et film), *La Machine infernale*, *L'Aigle à deux têtes* (1946) et *Les Enfants terribles*, (1929), pour n'en citer que cinq.

il serait peut-être aussi possible d'interpréter le roman entier à leur lumière.

\* Qu'il est possible que ce roman soit en entier un autoportrait en quelque sorte de l'écrivain.

Notre but est ainsi d'analyser ce roman, en utilisant d'autres textes de Cocteau, ainsi que ceux des critiques, afin de découvrir s'il est possible d'attribuer une telle signification au couple; ensuite, si cette possibilité existe, de poursuivre l'interprétation du roman qui en ressort.

Evidemment, bien qu'il nous ait fallu présenter les termes de notre thèse dans un ordre logique, la nature du sujet rend difficile une approche aussi linéaire. Admettre, par exemple, que le couple du roman peut équivaloir à un certain niveau d'interprétation au poète/couple, présuppose déjà l'existence d'un autoportrait. Comme le dit Margaret Crosland en parlant de Cocteau: 'He demands a cerebral, but not entirely logical approach'.<sup>32</sup> L'exégèse d'un roman dont le réseau d'images intra- (aussi bien qu'inter-) textuelles est tellement répandu et complexe demande en effet presque une approche globale, dont le résultat risquerait d'être incompréhensible; pour cette raison nous adopterons la procédure suivante:

Toute interprétation des personnages d'une œuvre en tant que des éléments du psychisme de l'auteur aura évidemment des conséquences, non seulement pour l'interprétation des autres personnages, mais aussi pour celle des lieux dans lesquels tous les personnages agissent. Dans *Les Enfants terribles*, Paul et Elisabeth sont identifiés, non seulement l'un avec l'autre, mais aussi avec la chambre où ils vivent.<sup>33</sup> Notre premier chapitre tâchera donc d'établir si la chambre de l'appartement rue Montmartre peut être considérée comme un espace, non seulement physique mais aussi psychique. De même, dans le deuxième chapitre, nous poursuivrons la question de Paul et d'Elisabeth en tant que poète/couple. Evidemment, ces deux questions exigent une approche qui ne se limite pas à une étude chronologique, mais qui examine divers passages du livre entier. Par contre, les chapitres suivants, où nous avons l'intention d'établir une

---

<sup>32</sup> Crosland, Margaret, *Jean Cocteau*, London, Peter Nevill, 1955, p. 10.

<sup>33</sup> Voir *infra*, pp. 31-32.

interprétation possible du roman en tant qu'autoportrait, traceront chronologiquement, autant que possible, les événements du récit, mettant en parallèle, là où il est nécessaire, des éléments de diverses parties du texte, aussi bien que des évidences extra-textuelles.

A quel genre d'autoportrait, s'il y en a un, devrait-on s'attendre? Autoportrait psychologique sans doute (au sens le plus général du terme), étant donné la nature de l'engagement de Cocteau, et nécessairement subjectif; un 'instantané', dit Borgal, employant le mot de Cocteau et parlant en termes généraux qui ne se réfèrent pas aux *Enfants terribles* en particulier.<sup>34</sup> En fait, il serait impossible que l'artiste ne se perçoive pas à travers la lentille de son présent. Il est donc probable que cet autoportrait sera, au moins partiellement, celui du portraitiste au moment de le peindre.

Cependant, *Les Enfants terribles* ne sont pas seulement la production d'un certain moment dans la vie du poète, mais aussi l'histoire de deux jeunes personnes à l'époque où ils passent de l'enfance à la fin de l'adolescence: passage qui prend évidemment un certain nombre d'années. Pour Cocteau la période de l'adolescence, bien qu'il écrivît et publiât des poèmes et se trouvât fêté par le tout Paris, fut celle où il n'avait pas encore découvert sa véritable voix de poète, ce qui, selon lui, n'eut lieu qu'en 1912, donc à l'âge de vingt-trois ans.<sup>35</sup> Nous nous attendrions donc à ce qu'un autoportrait intérieur dans un roman qui concerne le stade de l'adolescence, écrit par cet auteur qui se considère, avant tout, poète, comprendrait pour une large part le développement poétique de l'auteur pendant l'époque analogue.

*Autoportrait*, cependant, ne veut pas dire *biographie*, ce qui nous mène à la question des limites de notre thèse. Notre exégèse du texte sera dans la perspective indiquée, et n'inclura donc que ces éléments biographiques qui y sont pertinents.

Pareillement, le psychisme de tout individu contient presque une infinité de souvenirs et d'influences, conscients et inconscients. Il serait impossible dans une seule étude de les examiner tous. L'influence de Nietzsche, par exemple, semble être tellement répandue dans l'œuvre de Cocteau qu'elle mériterait une étude séparée par rapport aux *Enfants terribles*, où les personnages centraux

---

<sup>34</sup> Voir *supra*, p. xi.

<sup>35</sup> Voir par exemple *La Difficulté d'être* (1947), Paris, Union Générale des Editions, collection: 'Bibliothèque 10 18', 1964, p. 32.

sont 'incapables de discerner un bien et un mal (p. 72)'. Or, comme le dit Borgal:

**[...] qui dira dans quelle mesure Nietzsche a servi de modèle ou de garant? Il est toujours agréable, flatteur, de trouver chez un illustre prédécesseur l'expression d'idées dont on avait eu le pressentiment. De là à prétendre que sans lui ces idées ne seraient pas concrétisées, ou n'auraient pas été définitivement adoptées, audacieux ou partial qui oserait franchir le pas.<sup>36</sup>**

— ce qui suggère, ou que ce que Cocteau a trouvé dans Nietzsche, il l'a absorbé au point qu'il est devenu inséparable de sa propre philosophie, ou bien il a trouvé dans son *illustre prédécesseur* la confirmation des idées qu'il avait déjà, ou qu'il était en train de concrétiser. Comme ce qui nous concerne est surtout la représentation dans le roman du développement du poète, plutôt que les évidences de l'influence sur l'auteur de certains écrivains ou philosophes, nous ne ferons mention que de ceux d'entre eux (tel que Raymond Radiguet) dont la présence en tant que personnage ou histoire *mythifiés* est perceptible dans le roman, ou qui y sont eux-mêmes directement mentionnés.

Tournons-nous maintenant vers la question controversée des interprétations freudiennes. Tandis que la plupart des critiques voient dans l'œuvre de Cocteau l'élément d'autoportraiture qu'il nous signale lui-même, ce sont souvent les exégètes psychanalytiques qui utilisent les techniques de Freud pour tenter de tracer dans l'œuvre les mobiles les plus secrets du poète. C'est Borgal encore qui nous met en garde contre une confiance totale en de telles interprétations:

**Certes, la tentation est grande, lorsqu'on parle de sexualité, d'invoquer Freud ou l'un quelconque de ses disciples. [Il conviendrait] de ne jamais perdre de vue la part d'hypothèse qui entre dans leurs travaux. Cocteau en était conscient, et ne les portait pas dans son cœur. Une sorte de conscience exacerbée, jusque dans ce domaine, était d'ailleurs l'une de ses caractéristiques, tandis que l'univers propre de la psychanalyse est l'inconscient.<sup>37</sup>**

Donc il y aurait dans les exégèses freudiennes un élément d'hypothèse sur l'état psychologique de l'écrivain. La dernière phrase de Borgal est importante aussi, parce qu'il nous y suggère, si nous l'interprétons correctement, que, précisément à cause de l'auto-analyse continue

---

<sup>36</sup> Borgal 2, p. 65.

<sup>37</sup> *ibid*, p. 192.

pratiquée par Cocteau, il était plus conscient de ses propres mobiles que la plupart des hommes; théorie difficile à contester, même si l'on admet avec Cocteau que la conscience de soi ne peut être que partielle. Cela doit nous mener à conclure qu'il serait difficile, en analysant une de ses œuvres, de savoir à quel point ce qui est sorti de son inconscient, ce à quoi il a consciemment donné une forme visible, a été également consciemment compris ou modifié par le poète.

Dans l'œuvre de Max Milner sur Freud, il y a un avertissement semblable:

**Rien ne serait plus faux et plus néfaste que de considérer cette démarche interprétative comme un décryptage consistant à dire: ceci, cet élément du texte représente cela, qui est hors du texte, dans l'inconscient de l'auteur ou dans son histoire infantile; ceci représente la mère de l'écrivain, ceci représente l'acte sexuel ou tel traumatisme de son enfance. C'est malheureusement ainsi que la critique psychanalytique a souvent été pratiquée et c'est presque toujours ainsi qu'elle a été vue par le grand public. Or c'est là une déviation de la critique psychanalytique.<sup>38</sup>**

Il dit plus loin:

**[...] l'inconscient n'est pas un réservoir d'images toutes faites, c'est le lieu d'un travail, et ce que la critique peut espérer nous montrer c'est comment l'inconscient travaille dans l'œuvre, de même qu'il a travaillé dans la vie, et non pas les contenus tout faits que l'inconscient apporterait dans l'œuvre.<sup>39</sup>**

Nous éviterons donc d'accepter sans réserve ces interprétations psychanalytiques de tel ou tel élément du roman qui semblent traiter l'inconscient du poète de *réservoir d'images toutes faites* s'il n'existe pas d'évidences supplémentaires textuelles qui les rendront vraisemblables.

Cocteau nous met souvent en garde contre Freud, par exemple dans le *Journal d'un inconnu*:

**La faute de Freud est d'avoir fait de notre nuit un garde-meubles qui la discrédite, de l'avoir ouverte alors qu'elle est sans fond et ne peut même s'entrouvrir.<sup>40</sup>**

---

<sup>38</sup> Milner, Max, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1980, p. 72.

<sup>39</sup> *ibid.*, p. 151.

<sup>40</sup> *ibid.*, p. 32.

Ce que Cocteau semble ne pas aimer chez Freud (ou chez ses interprètes) est la nature réductive des analyses; et il est vrai qu'en réduisant tout à des mobiles sexuels primordiaux, elles ne tiendraient peut-être pas compte de beaucoup de choses qui se trouvent dans l'œuvre du poète, y compris la grande partie de mysticisme et de réflexions sur la nature de l'homme et de l'univers.

Cependant, l'œuvre de Freud lui était apparemment bien connue, et non seulement à travers des traductions. Dans le troisième tome de son journal des années cinquante, *Le Passé défini*, par exemple, où il parle de son état de malade après sa première crise cardiaque, on lit: 'On se trouve menacé par « la fuite dans la maladie » de Freud. (*Flucht in die Krankheit.*)'<sup>41</sup>

C'est Borgal qui nous signale une phrase que notent Kihm, Sprigge et Béhar, dans une lettre de Cocteau à Milorad:

**Votre erreur, [...], c'est de ne pas comprendre que la sexualité fait la force de mon œuvre.**<sup>42</sup>

— et il nous renvoie au premier tome du *Passé défini* pour la citation éclairante suivante: 'J'ai toujours traité la grande fable d'Œdipe même lorsqu'il m'arrive d'en inventer une autre.'<sup>43</sup> Donc, non seulement Cocteau a-t-il traité plusieurs fois la légende d'Œdipe proprement dite, mais selon lui, il la traite aussi même quand l'ouvrage qu'il produit semble être de la pure invention; c'est-à-dire qu'il est conscient de le faire. Si nous mettons cette affirmation avec ses mots sur la sexualité comme *la force* de son œuvre, nous ne sommes pas loin d'y voir un aveu du complexe d'Œdipe comme mobile.

Cela nous renvoie à l'affirmation de Borgal que Cocteau est conscient des mobiles de sa propre sexualité. Il est vrai que son histoire personnelle est dans ce sens classique: homosexuel, dont le père se suicide pendant l'enfance de son fils, qui, lui, reste très proche de sa mère de fort caractère. Si Cocteau s'identifie lui-même au complexe d'Œdipe, et si ce complexe semble se retrouver dans plusieurs de ses œuvres, ceci met encore en question les interprètes freudiens pour qui ce complexe forme la base de leurs exégèses. Car

---

<sup>41</sup> *Le Passé défini III; 1954; Journal*, Texte établi et annoté par Pierre Chanel, Paris, Gallimard, 1989, p. 152.

<sup>42</sup> Borgal 2, p. 184, citant: Kihm, Sprigge, Béhar, p. 367.

<sup>43</sup> Borgal 2, citant: Cocteau, Jean, *Le Passé défini I 1951-1952; Journal*, Texte établi et annoté par Pierre Chanel, Paris, Gallimard, 1983, p. 416.

nous ne pouvons plus savoir où est la part de la conscience de l'inconscient, et où celle de l'inconscient pur.

En fait, le complexe d'Œdipe est très visible dans *Les Enfants terribles*, une fois que l'identification de Paul et d'Elisabeth avec le poète/couple est admise. A l'absence du père s'ajoutent non seulement le désir incestueux caché, mais aussi la nature maternelle d'Elisabeth,<sup>44</sup> qui rend ce désir autre qu'un simple désir réciproque entre un frère et une sœur. La nature œdipienne de leur rapport se révélera comme une force motrice de l'intrigue, et exige d'être examinée. Cependant, il sera toujours difficile — et en fait dans cette étude superflu — de dire à quel point Cocteau était conscient de cet aspect important de son roman.

Comme nous l'avons indiqué, nous ne prétendons pas être la première à examiner l'œuvre de Cocteau en tant qu'autoportrait, à voir dans *Les Enfants terribles* l'histoire cachée du développement poétique, ni à reconnaître l'importance du couple dans ce roman et ailleurs. McNab, par exemple dit:

At the same time [...] that *Les Enfants terribles* is the story of a very exceptional girl and her brother [...] it is a metaphor for poetry. Poetry, for Cocteau, [...] locks him in continuous dialogue — like that between Paul and Elisabeth — with inner, psychic components. This inner landscape — like the orphans' room — becomes more real and more significant to the poet than the outside world. Certainly, he is tempted by the call of a normal life, just as Paul undergoes, but eventually resists, the temptation of marriage with Agathe. [...]

[...] Paul is fully, totally united with Elisabeth. And the terror of death is removed, as the poem flies free, defying time, leaping over death, procuring immortality for its creator.<sup>45</sup>

Nous reconnaissons notre dette aux critiques qui sont mentionnés dans les notes en bas de la page, et dans la bibliographie. McNab tire de son étude des *Enfants terribles* des conclusions semblables aux nôtres en ce qui concerne le rapport entre ce roman et la production poétique;<sup>46</sup> Kihm, Sprigge et Béhar y voient: 'la transposition des incertitudes affectives de Cocteau, la transposition de

---

<sup>44</sup> Voir *infra*, pp. 150; 162–163; 173; 204.

<sup>45</sup> McNab 1, p. 116.

<sup>46</sup> McNab 1, pp. 114–116.



cette indécision qui le pousse tantôt vers un sexe tantôt vers l'autre, et qui paraît mener toujours à l'échec.<sup>47</sup> Suzanne Hélein-Koss affirme:

[...] les mésaventures de Paul dans ses rapports avec la chambre et les personnages qui la meublent pourraient se lire comme la vaine tentative d'un Moi ambigu s'efforçant d'échapper à l'indifférenciation sexuelle de la chambre pour accéder à un Moi différencié et virilisé. Une enquête plus poussée à ce niveau psychanalytique de lecture permettrait sans doute de retrouver dans l'itinéraire périlleux de Paul et d'Elisabeth un écho des hantises personnelles de Cocteau [...]<sup>48</sup>

Notre thèse sera la première exégèse très détaillée des *Enfants terribles* en tant qu'autoportrait qui est basée surtout sur les écrits de Cocteau lui-même. Elle sera la première interprétation approfondie de ce roman à prendre comme point de départ l'identification du poète avec un couple et du poète/couple avec la chambre. Les éléments de l'exégèse qui résultent directement de ce qui est original dans cette approche seront, eux aussi, nécessairement originaux.

Le travail que nous entreprenons ici développe les idées de base formulées dans une étude que nous avons rédigée en 1978, et qui traite de trois pièces de Jean Cocteau. Nous y employâmes une méthode semblable, mais d'une façon moins approfondie.<sup>49</sup>

Deux articles ont déjà résulté de la thèse actuelle; l'un est tiré du premier chapitre, et en est une version plus courte et en anglais.<sup>50</sup> Le deuxième, en anglais aussi, est tiré des troisième et quatrième chapitres, et traite de la signification de la neige chez Cocteau.<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> Kihm, Jean-Jacques; Sprigge, Elizabeth; Béhar, Henri C., Jean Cocteau, *L'homme et les miroirs*, Paris, la Table Ronde, collection, Les Vies Perpendiculaires, 1968, pp. 195–196.

<sup>48</sup> *The French Review*, Vol. XLVII, Special Issue, No. 6, Spring 1974, pp. 160–161.

<sup>49</sup> *Rapports invisibles; analyse de trois pièces de Jean Cocteau: 'Orphée', 'La Machine infernale' et 'Les Parents terribles', du point de vue de la philosophie de leur auteur et de sa propre 'mythologie*, thèse présentée au département de langues romanes de l'Université de New England en vue de l'obtention du diplôme de Bachelor of Arts with Honours, Novembre 1978.

<sup>50</sup> 'La chambre as mental landscape in Jean Cocteau's *Les Enfants terribles*' in *The Australian Journal of French Studies (Studies in Memory of Grahame C. Jones)*, Vol. XXVIII, No. 2, 1991, pp. 170–78.'

<sup>51</sup> 'Jean Cocteau's Snow', *The Modern Language Review*, April 1994, Vol. 89, no. 2, pp. 328–340.

# I

## La Chambre

L'action des *Enfants terribles* se déroule dans plusieurs endroits physiques qui, quoique bien distingués l'un de l'autre, possèdent néanmoins des similarités frappantes. De ces endroits, c'est la chambre des enfants qui est le plus important. Secrète et close, la chambre est l'espace central du roman, tout comme Paul et Elisabeth en sont les personnages centraux. Nous y voyons, ainsi que dans bien d'autres chambres dans l'œuvre du poète: '[...] the dark, mysterious room which [...] is indissolubly linked, in a primitive relationship of *participation mystique*, to the fate of the character or characters who live there.'<sup>1</sup>

Cependant, la chambre des *Enfants terribles* n'est pas un lieu fixe: elle peut se dissoudre pour se reconstituer ailleurs. Le fait qu'elle accompagne Paul et Elisabeth partout où ils vont augmente l'impression qu'a le lecteur de la participation de cette chambre-ci dans le sort de ses habitants.

Il existe plusieurs interprétations du rôle de la chambre; elle est, dit McNab, en même temps: 'A world within a world, both city and temple [...]'<sup>2</sup> et, selon une interprétation plus freudienne, le ventre de la mère<sup>3</sup>. Dans son exégèse baudelairienne du roman, Marie Maclean décrit la chambre de l'appartement comme le plus important de cinq 'espaces de jeu', de cinq décors aux limites bien définies qui servent à séparer les enfants du monde des adultes ou de l'ordinaire.<sup>4</sup> Jacques Brosse, qui interprète le roman entier d'un point de vue plutôt freudien, n'est néanmoins pas loin des intuitions du poète lui-même en suggérant que: '[...] ce que le romancier nous montre en plein jour, c'est le jeu de l'inconscient.'<sup>5</sup>

Il est cependant possible de montrer aussi que la chambre représente le champ de bataille intérieur du couple dont, selon Cocteau, tout vrai poète est formé.<sup>6</sup> Pour le moment nous nous

---

<sup>1</sup> McNab 2, p. 162.

<sup>2</sup> *ibid.*, p. 167.

<sup>3</sup> *ibid.*, p. 163.

<sup>4</sup> Maclean, Marie, 'The Artificial Paradise and the Lost Paradise', *Australian Journal of French Studies*, *XI*, 1976, p. 68.

<sup>5</sup> Brosse, Jacques, *Cocteau*, Paris, Gallimard, 1970, p. 95.

<sup>6</sup> Voir *supra*, pp. xii-xiii. McNab note de façon indépendante les ressemblances entre le dialogue de Paul et Elisabeth, enfermés dans leur chambre, et le dialogue interne du poète/couple dans: McNab 1, p. 116.

limiterons à un examen de la première manifestation de la chambre, rue Montmartre, revenant plus tard à celle de la galerie. Nous y démontrerons, en nous référant au texte des *Enfants terribles* aussi bien qu'à d'autres œuvres de Cocteau, qu'il est possible qu'elle possède les caractéristiques d'un *espace psychique* qui se conforme aux idées de Cocteau lui-même.

Dans plusieurs ouvrages Cocteau identifie l'homme, ou le poète (que ce soit lui-même ou un autre) avec une pièce, un bâtiment, un espace clos quelconque. Dans le *Prospectus* du *Potomak*, œuvre clé qui résume tant des préoccupations du poète,<sup>7</sup> il écrit:

**La rencontre d'un visage suffisait à mon amour.  
Un visage me devenait tout [...]**

**[...] ces visages qui passent, ces boîtes pleines d'univers.<sup>8</sup>**

— image qui évoque le ciel constellé de la chambre des *Enfants terribles* (p. 50). A la même époque que *Le Potomak*, il parle dans *le Cap de Bonne-Espérance* comme s'il a lui-même des parois:

**Après la crise crépité  
un reste de phosphore  
un  
écho de rire d'Olympe  
à mes parois<sup>9</sup>**

Et dans *La Difficulté d'être* nous trouvons:

**Que deviendrais-je sans le rire? Il me purge de mes dégoûts.  
Il m'aère. Il ouvre mes portes et mes fenêtres. Il bat mes  
meubles. Il secoue mes rideaux.<sup>10</sup>**

Donc, depuis les premiers ouvrages qu'il reconnaît comme siens, et jusqu'à tard dans sa vie, Cocteau utilise pour l'homme, et le plus souvent pour le poète, la métaphore d'un bâtiment, d'une boîte, d'un lieu clos où habitent un ou plusieurs êtres. Examinons maintenant de près la première chambre des *Enfants terribles*.

**Les conseils des gardes n'avaient pas triomphé du désordre  
de la chambre. Il s'aggravait et formait des rues. Ces  
perspectives de caisses, ces lacs de papiers, ces montagnes de  
linge, était la ville du malade et son décor. Elisabeth se**

---

<sup>7</sup> Borgal 1, pp. 12–22.

<sup>8</sup> *op. cit.*, pp. 19–20.

<sup>9</sup> *Le Cap de Bonne-Espérance* (1919) suivi du *Discours du Grand Sommeil* (publié 1924); préface de Jacques Brosse, Paris, Livre de Poche, 1967, p. 41.

<sup>10</sup> *op. cit.*, p. 123.

délectait de détruire des points de vue essentiels, d'écrouler des montagnes sous prétexte de blanchisseuse et d'alimenter à pleines mains cette température d'orage sans laquelle ni l'un ni l'autre n'eussent pu vivre. (p. 51)

En parlant de la chambre de Jocaste dans *La Machine infernale*, Pierre Dubourg nous indique que: 'C'est la fameuse chambre avec son lit dévasté, que l'on voit dans tout l'œuvre de Cocteau [...]'.<sup>11</sup> Comme toutes ces chambres, celle des *Enfants terribles* ressemble aux véritables chambres de Cocteau lui-même.<sup>12</sup> A ce sujet, Roger Lannes note dans son journal 'le désordre affreux de sa chambre',<sup>13</sup> et dans *Opium* Cocteau parle de sa chambre, rue d'Anjou:

Les affiches, les vitrines, les publications de luxe emploient sur une grande échelle tout ce qui rendait le désordre d'une chambre comme la mienne, rue d'Anjou, fabuleux en 1916. Je ne m'en apercevais pas. Je lisais les articles sur cette chambre avec surprise. Je trouvais ce désordre désespérant et normal.<sup>14</sup>

Beaucoup plus tard, Jean Marais observe: 'Vite, une chambre habitée par Jean lui ressemble; ses bibelots personnels, ses papiers, son désordre ordonné la transforment.'<sup>15</sup> En effet, il y a chez Cocteau une tendance à s'identifier avec les chambres où il vit:

Une chambre ressemble à qui l'habite. C'est le costume de l'âme, un costume que notre âme déforme et à qui elle imprime vite ses reliefs. Une fois mise sur l'âme, une chambre devient le moulage de nos habitudes profondes. Ordre et désordre ne s'imitent pas.<sup>16</sup>

Cette identification est peut-être liée à un phénomène subjectif provoqué par la drogue, et dont Cocteau parle dans *Opium* (et il ne faut pas oublier que cette œuvre et *Les Enfants terribles* furent écrits pendant la même désintoxication): 'Le fumeur fait corps avec les objets qui l'environnent. Sa cigarette, un doigt, tombent de sa main'.<sup>17</sup> Ces deux citations attestent que chez Cocteau il existe une

---

<sup>11</sup> Dubourg, Pierre, *Dramaturgie de Jean Cocteau*, Paris, Grasset, 1954, p. 56.

<sup>12</sup> Pierre Gobin l'affirme dans son: *Les Enfants terribles de Jean Cocteau*, Paris, Hachette, Collection 'Lire Aujourd'hui', 1974, pp. 25-26.

<sup>13</sup> 'Avec Jean Cocteau à travers le "Journal intime" de Roger Lannes', *Cahiers 10*, p. 157.

<sup>14</sup> *op. cit.*, pp. 191-192.

<sup>15</sup> Marais, Jean, *Histoires de ma vie*, Paris, Livre de Poche, 1976, p. 115.

<sup>16</sup> *Portraits-souvenir* (1935), Paris, Livre de Poche, 1977, p. 154. Edition présentée et annotée par Pierre Georgel. *Le Costume de l'âme* nous rappelle que la chambre est le 'décor' de Paul; voir la citation de la page 51, *supra*.

<sup>17</sup> *op. cit.*, p. 84.

identification du poète, ou de sa personnalité, avec les objets, ou le décor, qui l'entourent. Jean-Jacques Kihm associe la chambre des *Enfants terribles* à celles qui paraissent dans le théâtre de Cocteau:

[...] Ses chambres sont des hauts lieux. Et la plus significative de celles-ci ne se trouve justement pas dans son théâtre.

C'est la chambre des *Enfants terribles*, lieu isolé, lieu intérieur, lieu des tragédies qui n'ont nulle commune mesure avec les problèmes et les drames du monde. Chambre dont la signification rejaillit sur toutes les autres chambres du théâtre. Celles-ci représentent un équivalent de l'intériorité des personnages qui sont tous des êtres en qui se livre le combat que nous avons défini plus haut comme le combat propre à l'*homo duplex*. Ce combat muet qui se déroule dans les chambres secrètes de l'âme et du corps, lorsque le langage le transpose face aux spectateurs du théâtre, trouve son lieu naturel dans cet équivalent de la chambre de l'âme qu'est la chambre de la maison et, plus particulièrement, celle que d'ordinaire on cache aux regards indiscrets [...] <sup>18</sup>

Cependant la chambre qui ressemble peut-être le plus à celle que nous discutons ne se trouve pas dans le théâtre de Cocteau, mais dans *La Fin du Potomak*; la chambre secrète de l'âme de l'oiseleur, c'est-à-dire de l'auteur lui-même:

A cette époque l'oiseleur habitait l'angle de la rue V... et de la place de la Madeleine. Il habitait sous les combles. Pour être exact, il habitait une chambre en pleine mer. Maintes y étaient les housses d'ombre. Des rideaux rouges empêchaient les vraies nouvelles de parvenir. Ne parvenaient que les fausses. Elles devenaient vraies dans la chambre encombrée d'un nuage et d'objets inconnus. Les mains et les têtes coupées ayant des ongles et des yeux faux voisinaient avec des ardoises. Des signes de craie étoilaient

---

<sup>18</sup> Kihm, Jean-Jacques, *Cocteau*, Paris, Gallimard, collection: 'La Bibliothèque Idéale', 1960, p. 97. Aux pages 88-89 Kihm écrit: 'Depuis 1925 [...] Jean Cocteau n'a cessé de porter au théâtre, sous toutes les formes, des *personnages doubles*, hommes et femmes qui passent leur temps à se donner, ainsi qu'aux autres, le spectacle de leur propre drame.

Ils ressemblent à l'Elisabeth des *Enfants terribles* [...]. Ils constituent une classe d'esprits, une classe d'individus à laquelle on peut appliquer le qualificatif d'*homo duplex*, ils participent d'une dualité de nature (qui n'est pas nécessairement de caractère sexuelle). Ces êtres doubles jouent leur vie au lieu de la vivre avec sérieux, parce qu'ils ne peuvent faire autrement.'

Le concept de l'*homo duplex* est évidemment proche de celui du poète en tant que couple, discuté *supra*, pp. xii-xiii. Il y a quand même une différence entre l'*homo duplex* tel que Kihm le conçoit et le poète-couple tel que nous l'envisageons, en ce que Kihm voit chaque personnage comme *homo duplex* distinct.

Wallace Fowlie aussi voit dans la chambre le reflet de la vie intérieure des deux enfants, voir: *Jean Cocteau; The History of a Poet's Age*, Bloomington, University of Indiana Press, 1966, p. 51.

ces ardoises nocturnes, et l'oiseleur attendait, couché sur son lit. Il attendait le Potomak et que des ondes lui en vinsent.<sup>19</sup>

Plus loin, c'est Persicaire qui parle, liant l'appartement de l'oiseleur (et ainsi la chambre qui s'y trouve) à sa nuit intérieure:

« L'inspiration est une farce. Expiration serait plus juste. La paresse est votre bagage.

« Je vous parlerai des énigmes. Elles encombrant votre appartement. Sans le faire exprès, vous ne choisissez que des objets qui en posent. Je ne parle pas des objets dont l'énigme est apparente [...]

« [...] Par énigme j'entends un objet ou une œuvre d'art qui serait une énigme sans avoir l'air de l'être. Vos objets familiers posent des énigmes, mais on ne dirait pas qu'ils les posent. Car ceux qui ont l'air de poser des énigmes ne posent que des devinettes [...].<sup>20</sup>

Nous verrons que, comme cet appartement, la chambre des enfants est remplie d'énigmes qui n'en ont pas l'air.

Plus loin encore, Persicaire s'approche d'une boule de cristal qu'il trouve dans le même appartement, et qu'il associe au mystère et à l'invisible, c'est-à-dire à ce que le poète lui-même rencontre en explorant sa nuit:

« Les intellectuels y veulent déchiffrer l'avenir, murmurait encore Persicaire. Les pauvres! Son énigme consiste à être du vide qui se distingue. [...] Cette boule est une goutte du lotus des temples. Elle est le stade suprême avant l'invisibilité.<sup>21</sup>

Nous pouvons sans doute compter le linge sale parmi les choses les plus attendues dans une chambre à coucher en désordre. Comme les objets de l'appartement de l'oiseleur, le linge sale de la chambre des *Enfants terribles* est peut-être plus énigmatique qu'il ne semble. Paul et Elisabeth 'meublaient de songe' la chambre, 'en croyant la détester' (pp. 59-60). Les *montagnes de linge* de la page 51 ressemblent au contenu du rêve tel que Cocteau l'évoque — comme, par exemple, dans *Le Cap de Bonne-Espérance*:

le rêve  
creuse un précipice de linge                      on sursaute<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> *La Fin du Potomak*, Paris, Librairie Gallimard, 1940, p. 49.

<sup>20</sup> *ibid.*, pp. 99-100.

<sup>21</sup> *ibid.*, p. 106. La signification du cristal dans l'œuvre de Cocteau est discutée *infra*, pp. 62-64; 101-103.

<sup>22</sup> *op. cit.*, p. 57.

— et dans *Opéra*, le poète écrit:

[...] J'aimais la vie; elle me déteste; j'en meurs. je ne vous conseille pas d'imiter mes rêves. La mort y corne des cartes, y jette du linge sale, couvre les murs de signatures illisibles, de dessins dégoûtants.<sup>23</sup>

Si ce passage d'*Opéra* est une deuxième identification du linge avec le contenu du rêve, la description des murs indique qu'ici Cocteau emploie pour le rêve lui-même la métaphore d'une pièce qui ressemble à la chambre des *Enfants terribles*, où les images de boxeurs et d'assassins fixés partout (pp. 27-28) évoquent les *dessins dégoûtants* exécutés dans *Opéra* par la mort.

Borgal nous explique que selon Cocteau:

[...] le phénomène poétique ne se situe pas [...] dans la gloire des feux de rampe, mais dans l'ombre des coulisses. La poésie ne roule pas, ne s'étale pas. Elle émane, elle sourd des ténèbres. [...] Ce qui paraît en revanche infiniment moins net [...] c'est la nature de ces ténèbres, autrement dit, de ce surnaturel. Précisons tout de suite que cette nuit de l'être n'a rien à voir avec l'inconscient des psychanalystes. [...] Elle constitue néanmoins l'univers propre du rêve; ou plus exactement, le rêve est la porte qui permet à la fois, au poète de pénétrer dans son univers, à elle-même de s'épancher, d'envahir l'être tout entier du poète. Endosmose, exosmose. La nuit va et vient. Le poète vient et va.<sup>24</sup>

C'est-à-dire que l'univers du rêve n'est autre que celui de la fameuse *nuit* de Cocteau, l'inconscient dont le rôle du poète est d'être l'archéologue;<sup>25</sup> en outre, la chambre du roman est une chambre nocturne, où les séances de théâtre ne commencent qu'à onze heures du soir (p. 76) et où les nuits se prolongent 'jusqu'à quatre heures du matin' (p. 86). A la page 87 du roman, l'identification de la chambre avec la nuit est indiquée dans la conjonction des deux idées:

La journée leur pesait. Ils la trouvaient vide. Un courant les entraînait vers la nuit, vers la chambre où ils recommençaient à vivre.<sup>26</sup>

Un aspect de la nuit, au sens ordinaire du mot, est le ciel étoilé. La chambre des *Enfants terribles* a son propre ciel, qui, à la différence

---

<sup>23</sup> *op. cit.*, p. 89.

<sup>24</sup> Borgal 1, pp. 16–17.

<sup>25</sup> Voir par exemple le *Journal d'un inconnu*, p. 19.

<sup>26</sup> Nous verrons quand même que la chambre, comme beaucoup de choses dans ce roman, joue un rôle équivoque: malgré son identification principale avec la nuit, elle ne représente pas seulement l'inconscient mais inclut souvent aussi le psychisme entier du poète.

des nuits réelles, possède (ou acquiert) une constellation 'Dargelos' (p. 50).<sup>27</sup> Le décor de la chambre est composé d'objets qui semblent appartenir à une *nuit* fictive (c'est-à-dire que ces objets se trouvent aussi dans la mythologie personnelle constamment employée par Cocteau pour exprimer sa conception de ce qui se passe dans l'au-delà ou l'inconnu, y compris dans l'inconscient, mais qui ne sont pas nécessairement les mêmes images qu'emploie le véritable inconscient du poète lui-même). Il y a d'abord les affiches susmentionnées, qui ressemblent toutes à Dargelos, (p. 99), élève mythologisé dans l'œuvre du poète et y présenté comme le prototype du *type néfaste* qu'il poursuivait toute sa vie.<sup>28</sup> Il est à noter aussi que les affiches elles-mêmes remontent peut-être à l'influence de l'art populaire sur Cocteau à l'époque du *Potomak*, et qu'il mentionne dans le *Prospectus*: 'mes peintres: l'afficheur.'<sup>29</sup> Il parle plus loin dans le même ouvrage des séances de 'cinématographe', où il a 'tant aimé New York, Rio Jim, Fantômas, le capitaine Scott, l'aquarium des boxeurs ralentis [...]'.<sup>30</sup>

Comme tant d'objets énigmatiques mais apparemment simples chez Cocteau, les affiches de la chambre ont plusieurs connotations que nous pouvons relier d'une manière spécifique à des objets, des êtres ou des expériences qui, sous forme de *mythes*, de métaphores ou de simples souvenirs sont pour l'auteur l'expression concrète de quelque aspect important de sa vie intérieure; ici nous trouvons le décor du rêve, le type néfaste et peut-être des influences artistiques séminales.

Le 'buste en plâtre sur lequel on avait ajouté à l'encre des yeux et des moustaches' (p. 27), est sans doute lié aux statues, chères à Cocteau et qui apparaissent partout dans son œuvre. Il est possible que leur apparence fréquente prenne sa source dans l'enfance du poète, dans ses souvenirs de la collection de son grand-père,<sup>31</sup> ce qui les lierait, par l'entremise de sa mémoire, à la nuit et à la poésie.

La statue, elle aussi, semble signifier selon le contexte plusieurs choses — ou plutôt, le plus souvent, divers aspects de la même chose: de l'inconnu, de la nuit, où réside la poésie qui utilise le poète pour pouvoir se manifester sous forme de poème. Par exemple, dans *Des*

<sup>27</sup> Voir *infra*, pp. 91–96.

<sup>28</sup> L'analyse du rôle et de la nature du Dargelos des *Enfants terribles* se trouve *infra* pp. 67–98; 103–109; 269–276; 304–305.

<sup>29</sup> *op. cit.*, pp. 14–15.

<sup>30</sup> *ibid.*, pp. 17–18.

<sup>31</sup> Voir *Portaits-souvenir*, p. 54. Nous sommes reconnaissantes à M. J. A. Nicholls, qui nous a signalé ce rapport possible.



*Beaux-arts considérés comme un assassinat* les statues s'identifient avec les dieux classiques, eux-mêmes des représentants importants, et souvent maléfiques, de l'inconnu dans tant d'ouvrages de Cocteau;<sup>32</sup>

*Les statues dorment sous la terre  
L'étrange sommeil animal;  
L'homme, haïssant le mystère,  
Ne sachant faire que le mal,  
Dérange cette économie,  
Et sous le prétexte du beau,  
Il arrache de leur tombeau  
Des divinités ennemies.*<sup>33</sup>

Quelques pages plus loin dans le même essai nous lisons:

**Il faut attribuer bien des crimes impunis aux statues. Le sommeil des animaux, des fakirs, des statues. Les fakirs s'avalent la langue, les statues se révulsent les yeux. Au réveil, elles sont capables de tout.**<sup>34</sup>

Les statues sont ici associées non seulement au sommeil et à la magie mais aussi au crime; le 'crime' contre l'ordre social étant, selon Cocteau, difficile à éviter chez le véritable poète, qui obéit à des ordres qui ne viennent pas de ce monde.<sup>35</sup> Dans le passage que nous venons de citer, elles sont douées de vie par cet autre monde où habitent leurs originaux, les dieux classiques du poème.

Dans la scène du *Sang d'un poète* qui ressemble au premier chapitre des *Enfants terribles*, c'est une statue du poète lui-même que des enfants détruisent à coups de boules de neige.<sup>36</sup> En janvier 1932, Cocteau dit de cette scène:

**[...] il s'agissait de montrer la statue du poète détruite par les enfants qui jouent, qui ravagent tout et ne respectent rien. Cette statue de pierre doit disparaître comme si elle était de neige.**<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> Par exemple dans *La Machine infernale*, acte 2.

<sup>33</sup> *Des Beaux-arts considérés comme un assassinat* in *Essai de critique indirecte*, Paris, Grasset, 1932, p. 255.

<sup>34</sup> *ibid.*, pp. 259–260.

<sup>35</sup> Par exemple, dans son *Discours de réception*, p. 12, Cocteau parle de la 'famille d'artistes qui, pour ne pas alerter la police de l'ordre social [...] doivent ajouter un poids postiche au poids insuffisant qui les retient mal sur la terre.'

<sup>36</sup> *Le Sang d'un poète*, édité par Bertrand, Jean-Paul, Paris, Editions du Rocher, Collection 'Alphée', pp. 54–59. Cette édition comprend, aussi bien que le texte du film de 1930 (spectacle, montage et commentaire par Jean Cocteau; production: vicomte de Noailles), le 'ciné-roman' du *Sang d'un poète*, écrit par Cocteau et publié en 1948.

<sup>37</sup> *ibid.*, p. 59, note.

Ici le poète semble être devenu lui-même 'classique', et souffre de l'iconoclasme naturel des jeunes;<sup>38</sup> mais il faut noter aussi que cette statue apparaît comme une chose de neige, ce qui la relie à la poésie aussi bien qu'au poète qui la produit.<sup>39</sup> Jean-Pierre Millecam explique cet épisode du film ainsi:

**[Il] exprime la solitude du poète que sa démarche, bon gré mal gré, entraîne vers l'immortalité. Cette route pénible vers l'éternité fait de lui un invisible, puisque les enfants mutilent sa substance pour pétrir leurs boules de neige. Un poète sert toujours à fabriquer quelque chose dans les mains des vivants. Mais les vivants n'aperçoivent pas les statues dont ils utilisent la matière: l'invisibilité.**<sup>40</sup>

Gloire (indiquée par le fait même que la statue a été dressée) et invisibilité: cette statue-ci semble exprimer le paradoxe de la vie du poète. Parlant ailleurs de ce phénomène, de la *légende* qui l'entoure et qui cache sa véritable nature, Cocteau emploie l'image du buste:

**[...] je crois qu'à la longue cet entassement d'inexactitudes avilissantes haussent le socle de notre buste. Une espèce de vérité s'y retrouve. D'autant plus que des esprits curieux s'attachent à la recherche des exactitudes. Les nouvelles fables qu'ils en tirent s'ajoutent aux anciennes et finissent par peindre notre buste de belles couleurs.**<sup>41</sup>

Chez Cocteau les statues et les bustes connotent donc des aspects du poète et de la poésie, les deux étant à peine séparables. Selon Millecam, la femme statue du *Sang d'un poète*: ' [...] est le poète en tant qu'immortel. Elle est son étoile. Elle est sa ligne. A la fin de l'opération, le poète a disparu: seule sa ligne demeure.'<sup>42</sup> Il dit du film entier: 'L'allégorie y peint la nécessité de cette conversation (*sic*)<sup>43</sup> progressive de la chair en marbre, de l'instant en éternel, de l'accident en substance.'<sup>44</sup> Cocteau lui-même décrit son recueil *Opéra*<sup>45</sup> comme:

---

<sup>38</sup> Voir *infra*, pp. 114–116.

<sup>39</sup> L'importance de la neige par rapport à la poésie dans la mythologie de Cocteau est discutée *infra*, chapitres 3 et 4.

<sup>40</sup> *L'Etoile de Jean Cocteau*, précédée d'une lettre de Jean Cocteau à l'éditeur, Monaco, Editions du Rocher, 1952, p. 75.

<sup>41</sup> *Journal d'un inconnu*, p. 138.

<sup>42</sup> *op. cit.*, p. 77. L'étoile et la ligne du poète, également des métaphores pour ses poésie et morale, sont discutées *infra*, pp. 63–65; 99–101.

<sup>43</sup> Erreur d'impression, peut-être; il nous semble plus vraisemblable que ce dernier mot soit *conversion*.

<sup>44</sup> Millecam, p. 78.

<sup>45</sup> *op. cit.*

'[...] un appareil distributeur d'oracles, un buste qui parle, un livre oraculeux.'<sup>46</sup>

Il reste à signaler une dernière mais importante connotation de la statue chez Cocteau, celle qui la lie plus qu'aucune autre à la progression de 'la chair en marbre': celle du cadavre. Dans *Le Discours du Grand Sommeil*, où le poète se lamente sur ses camarades perdus dans la première guerre mondiale, se trouvent ces vers:

**La mort fait une statue  
Sans regard et d'ombre ailée  
Refroidie en un tour de main.<sup>47</sup>**

La statue ici est l'aspect visible de ce mystère de l'invisible qui est la mort. Mais le mystère reste:

**Comme le nez du lièvre bouge  
Bouge la vie, et, tout à coup,  
Ne bouge plus. Un sang rouge  
Coule du nez sur le cou.**

[...]  
**Je lis son nom sur une croix.  
Et d'après ce nom que je lis,  
Je vois l'enfant de naguère  
Déguisé dans une tombe.<sup>48</sup>**

La mort qui forme l'envers de la vie est rendue non pas plus mais moins compréhensible par ce qu'elle laisse. La statue est toujours le signe visible d'une énigme profonde, définition exacte de la poésie en tant qu'envisagée par Cocteau.

Le fait que dans *Les Enfants terribles* le buste domine la chambre nous indique donc l'importance dans celle-ci de la poésie et du rôle du poète. Les moustaches et les yeux — résultat, sans doute, comme plus tard les mots écrits sur la glace, de 'quelque récent caprice (p. 52)' — et l'indifférence montrée par Elisabeth, qui, après avoir déchaussé Paul, '[...] posa les souliers près du buste et disparut dans la cuisine' (p. 35), nous indiquent que les enfants ne reconnaissent pas cette importance et qu'ils continuent de vivre dans le monde inconsciemment poétique de l'enfance, autre thème clé chez Cocteau.<sup>49</sup> Cependant, comme tant d'images dans son œuvre, le symbolisme des souliers opère à deux

---

<sup>46</sup> *Opium*, p. 69.

<sup>47</sup> *Le Cap de Bonne-Espérance* suivi du *Discours du Grand Sommeil*, p. 225.

<sup>48</sup> *loc. cit.*

<sup>49</sup> Voir *infra*, pp. 47-49; 119-122.

niveaux qui semblent contradictoires, car ils sont ‘boueux’; d’une part, la boue augmente l’image de l’indifférence d’Elisabeth, d’autre part cette boue doit venir de la cité Monthiers, et signale ainsi l’entrée de l’influence de celle-ci dans la chambre.<sup>50</sup> Sans le savoir, Elisabeth prédit par son action le destin poétique de son frère qui, pendant ses crises de somnambulisme (où il se trouve évidemment dans le domaine du rêve) est lui-même décrit comme ‘la statue vivante’ (p. 54). Ceci évoque, étant donné les connotations de la statue discutées *supra*, le poète dirigé par la nuit qui l’habite.

Il est possible de suggérer qu’en ajoutant des yeux au buste, les habitants de la chambre l’aient réveillée, sans le savoir, de façon analogue à celle dont les statues se réveillent dans les extraits de *l’Essai de critique indirecte*, cités *supra*, et à celle dont le poète réveille la statue de la femme (qui parle de la voix de ce même poète) dans *Le Sang d’un poète*.<sup>51</sup> Les complexités du rôle du buste commencent à se révéler. C’est une énigme qui ressemble au Sphinx de *La Machine infernale*<sup>52</sup> en ce qu’il cache derrière un masque innocent les secrets de la nuit et de l’inconnu. En outre, il cache aussi les deux photos de Dargelos, fait qui n’est révélé au lecteur qu’à la page 47. Elisabeth semble ignorer leur existence avant le moment où Paul veut qu’elle les ajoute au trésor. Donc, l’identité de la force poétique qui influence tant le destin des habitants de la chambre est d’abord masquée par le visage enfantin du buste, que même Paul, qui doit y avoir placé les photos, traite de simple jouet.

Passons maintenant au trésor, où sera admise par Elisabeth une des deux photos, et qui se trouve ‘dans un tiroir de la commode’ (p. 36): c’est-à-dire dans un deuxième espace clos situé à l’intérieur du premier. Ce tiroir est le lieu le plus secret de la chambre, qui opère évidemment à trois niveaux: la chambre elle-même, dominée par le buste, le ciel<sup>53</sup> et le tiroir du trésor. Ces niveaux suggèrent l’observation de Cocteau qu’à l’époque du *Potomak* ‘vers une dame des antipodes le fil à plomb devint ma locomotion favorite’,<sup>54</sup> c’est-à-

---

<sup>50</sup> Le sol de la cité est décrit comme ‘boueux’ (p. 10).

<sup>51</sup> Texte pp. 19–20.

<sup>52</sup> *La Machine infernale*, acte II, *passim*.

<sup>53</sup> Il ne faut pas supposer que le ciel soit le niveau le plus superficiel de la chambre, au contraire; le ciel équivaut souvent chez Cocteau aux profondeurs, comme, par exemple, dans *Le Cap de Bonne-Espérance*, *passim*, où se confondent les images du ciel, de l’aviateur, du mineur et de la mer.

<sup>54</sup> ‘Prospectus’ au *Potomak*, p. 16. Nous verrons que la *dame des antipodes* pourrait être une description d’Elisabeth.

dire qu'il entreprit un voyage intérieur de haut en bas; ils suggèrent aussi, encore une fois, *La Machine infernale*, avec sa hiérarchie de dieux.<sup>55</sup> De tels concepts impliquent une nuit composée de plusieurs niveaux de plus en plus profonds. A la page 36 des *Enfants terribles* nous trouvons une description du trésor, qui est:

**impossible à décrire, les objets du tiroir ayant tellement dérivé de leur emploi, s'étant chargés de tels symboles, qu'il n'offrait au profane que le spectacle d'un bric-à-brac de clefs anglaises, de tubes d'aspirine, de bagues d'aluminium et de bigoudis.**

D'une manière saisissante, Cocteau semble résumer ici la nature de sa mythologie personnelle; car on peut voir dans les miroirs, les anges, les statues et les autres éléments propres à son vocabulaire des phénomènes qui, eux aussi, *ayant tellement dérivé de leur emploi, s'étant chargés de tels symboles n'offrent au profane* (c'est-à-dire à celui qui n'est pas initié aux idées du poète) *que le spectacle d'un bric-à-brac*. Nous voyons ici une mise en abyme de la mythologie personnelle de Cocteau dans un roman écrit dans le vocabulaire de cette même mythologie. 'Est-il rien de plus réaliste, dit Cocteau, 'que de peindre la chose imaginée dans la chambre où on l'imagine.'<sup>56</sup>

En effet, les objets dans le tiroir semblent être liés avec de véritables éléments de la mythologie et de l'histoire personnelles du poète. Aux objets déjà cités, Elisabeth ajoute, des poches de Paul: une petite main en ivoire, une bille d'agate, un protège-pointe de stylo.'(p. 36).<sup>57</sup> La petite main en ivoire peut être une sorte de métonymie concrète, une partie de statue; il y a aussi une suggestion du thème de l'artisanat du poète.<sup>58</sup> La bille d'agate, évidemment utile à Paul dans les échanges de la cité Monthiers (p. 9), et associée à son enfance, préfigure aussi l'arrivée d'Agathe, personnage clé, et représente peut-être en miniature les divers objets sphériques (ou presque) qui influenceront le destin des enfants. Cependant, il ne faut pas oublier que la sphère originale, la boule de neige (pp. 14-15), vient de la

---

<sup>55</sup> *op. cit.*, p. 50. Anubis parle: '[...] Le mystère a ses mystères. Les dieux possèdent leurs dieux. Nous avons les nôtres. Ils ont les leurs. C'est ce qui s'appelle l'infini'.

<sup>56</sup> 'Le Mystère laïc' in *Essai de critique indirecte*, p. 79.

<sup>57</sup> Il faut noter que c'est toujours Elisabeth qui décide que certains objets, qui semblent presque toujours être la propriété de Paul, peuvent être ajoutés au trésor, ce qui éclaircit les rôles du frère et de la sœur en tant que conscient et inconscient qui sont discutés dans le deuxième chapitre.

<sup>58</sup> Voir *supra*, pp. i-iii.

véritable enfance de l'auteur;<sup>59</sup> nous pourrions donc dire que le roman reflète en quelque sorte la vie de Cocteau, tandis que le trésor reflète à la fois vie et roman. Le protège-pointe de stylo couvrirait normalement l'outil principal du poète (deuxième usage métonymique) mais l'absence du stylo lui-même indique chez son propriétaire l'impossibilité d'écrire quoi que ce soit. Les clefs anglaises suggèrent une machine: la *machine infernale* du destin, envisagée par Cocteau dans l'ouvrage ainsi nommé, et implacable dans ce roman aussi bien que dans la pièce de 1934. Le tube d'aspirine a contenu une drogue, drogue 'innocente' qui conviendrait à des enfants, mais qui préfigure l'arrivée de la boule de poison. Le tube maintenant vide nous rappelle aussi peut-être le fait qu'à l'époque où il écrivait ce roman, Cocteau lui-même se désintoxiquait. Les bigoudis sont les seuls objets qui semblent appartenir à Elisabeth en particulier, dont la chevelure est 'courte, bouclée' (p. 26). Pour Cocteau, les boucles représentent la fécondité dans tous les sens du mot et cachent les secrets de la beauté, de la Grèce ancienne, de l'eau, et même du crime (tous liés chez Cocteau à l'inconnu),<sup>60</sup> comme il nous l'explique dans *Des Beaux-arts ...* :

**N'est pas efféminé qui frise. La force frise. Tout est crépu autour des sources, autour des endroits qui fécondent, qui sont fécondés. Le sexe frise. Les nombreuses joues froides et frisées de la rose. L'ennui des surfaces plates. Les muscles, les ressorts, les nœuds de vipères sur le chef d'Hermès, d'Achille, d'Antinoüs, de Méduse. Les bouclettes des grandes dames criminelles: Agrippine, Clytemnestre, Cassandre. Les calembours bouclés de l'oracle. La Grèce frise, la mer frise, le marbre frise, la colonne frise, l'or frise: la Toison d'Or.**

**Les frises frisent et leurs cheveux sont des chevaux. La fourrure en pierre des moutons. Les ruines, que les siècles et l'eau de pluie ne défrisent pas.**



**Au noble jeu de rébus, sans parler des nuages, on trouverait vite le cheval cabré qui se cache dans les profils d'Alexandre et les moulures de la mer dans les perruques et les mobiliers des siècles morts, et mainte autre chose vivante et inquiétante dans tout ce qui frise et tout ce qui boucle, autour du visage solonnel de la beauté.<sup>61</sup>**

<sup>59</sup> Voir *Portraits-souvenir*, pp. 117–118.

<sup>60</sup> Pour la signification de la mythologie classique chez Cocteau, voir *infra*, pp. 89–95; 178; 196–202; de l'eau, *infra* pp. 18–21; 62; du crime, *infra* pp. 104; 120.

<sup>61</sup> *Des Beaux-arts ...* in *Essai de critique indirecte*, pp. 246–247.

Les boucles d'Elisabeth elle-même, habitante de la chambre, sont donc un indice de sa nature poétique,<sup>62</sup> tandis que les bigoudis qu'elle a peut-être employés pour soigner ses boucles se trouvent au niveau plus profond du trésor.

Finalement, il y a les bagues d'aluminium. Bien que celles-ci puissent appartenir aussi au concept de la *machine infernale*, l'emploi du mot *bagues* dans le contexte d'un 'trésor' nous suggère en effet l'idée du trésor lui-même. Par conséquent, ces derniers objets servent à approfondir la mise en abyme, et ajoutent à la complexité du jeu de miroirs dont le roman est construit.<sup>63</sup>

Nous pouvons donc voir que les éléments 'mythiques' de la chambre reflètent les concepts du rêve et de la nuit intérieure, tandis que dans le trésor nous trouvons le reflet en miniature de quelques-uns de ces mêmes éléments:<sup>64</sup> — non seulement des objets inanimés, mais aussi des influences qui sont autrement invisibles de la perspective de la chambre, telles la boule de neige, et la *machine infernale* du destin. Il y a aussi des éléments qui ne se trouvent pas encore dans la chambre de cette époque (par exemple Agathe et le poison), mais qui existent en puissance au niveau plus profond qui est le trésor, ce qui donne à celui-ci un aspect prophétique.

Le fait qu'ils sont incomplets ou de taille réduite a ôté toute utilité quotidienne des objets mentionnés dans l'énumération citée *supra*, c'est-à-dire qu'ils seraient inutiles aux adultes. Borgal nous signale des similarités frappantes entre le pavillon de Diane, dans le film *La Belle et la Bête*,<sup>65</sup> et la cité Monthiers; pavillon qui contient lui-même un trésor qu'il lie à l'enfance du poète:

**[...] le pavillon de Diane, qu'on n'a pas manqué — et à juste titre — de comparer à la cité Monthiers des *Enfants terribles* et du *Sang d'un poète*. Rien ne manque à la ressemblance, pas même la neige. Ce pavillon contient le trésor le plus précieux de la Bête et le gage, ou plutôt la source, la condition de son pouvoir. Il s'agit, n'en doutons point, du trésor de l'enfance. Jalousement préservé, il peut s'enrichir de nos mondes intérieurs. Il devient alors source inépuisable de poésie.<sup>66</sup>**

---

62 Voir *infra*, chapitre 2, *passim*.

63 Voir *infra*, pp. 309–310.

64 Gobin note (p. 49) que: '[...] le trésor est l'homologue de la chambre, et se définit comme elle par la réunion d'influences.'

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

66 Borgal 1, p. 174.

Il en va de même, sans doute, pour le trésor de la chambre, étant donné la nature de ce qu'il contient au début de l'histoire. Les objets fatals qui sont ajoutés après résultent d'une continuation du processus poétique décrit par Cocteau dans *Le Secret professionnel*:

Selon nous, le poète ne fera pas d'art d'après l'art. Il usera du véritable réalisme, c'est-à-dire qu'il accumulera en lui des visions, des sentiments (je compte le bagage prénatal) et au lieu de s'en servir à la hâte, au risque d'émouvoir par un chantage comme un brillant journaliste, les laissera tranquilles. Ainsi se formera, peu à peu, un amalgame, un magasin de rapports inattendus.<sup>67</sup>

Ces mots suggèrent que des visions s'accumulent durant toute la vie du poète. Cet *amalgame* contient donc des éléments venus non seulement de la petite enfance (et même de la vie antérieure), mais aussi de la vie postérieure à l'enfance. Ajouter un objet au trésor de la chambre équivaut ainsi au transfert de quelque expérience de la mémoire consciente à l'inconscient; ce qui suggère à son tour que l'inconscient chez Cocteau ne réside pas toujours derrière une porte fermée qui ne cache que des expériences refoulées, mais au contraire, que la porte est quelquefois entrouverte même pendant sa vie d'adulte pour permettre à des *visions* et à des *sentiments* de passer d'un côté à l'autre.

Paul et Elisabeth traitent les objets du tiroir d'une révérence profonde qui vient précisément de ce que d'autres ne comprendraient jamais leur importance. Cependant, frère et sœur agissent de manière instinctive envers ces fétiches. Eux non plus ne comprennent pas la signification du trésor, tout comme ils ignorent celle du buste. En outre, quoique le trésor contienne des symboles du destin poétique des enfants, au début du roman il y manque deux éléments mortels: la photo de Dargelos/Athalie et la véritable boule de poison, éléments qui rendront la mort aussi centrale aux profondeurs du tiroir qu'elle ne l'est à la *nuit* de Cocteau.

Tournons-nous maintenant vers le concept du trésor en tant qu'idée clé des écrits de l'auteur; Borgal nous rappelle que pour Cocteau: 'La richesse du poète ne réside pas dans ses facultés intellectuelles, mais dans le trésor caché qui sommeille au fond de lui

---

<sup>67</sup> *Le Rappel à l'ordre*, p. 210.



[...].<sup>68</sup> En effet, Cocteau identifie sa nuit souvent à un trésor; dans le 'Prospectus' au *Potomak*, par exemple, nous lisons:

**J'avais monté vite l'échelle des valeurs officielles; je distinguai combien l'échelle était courte, étroite, chargée de monde. J'appris l'échelle des valeurs secrètes. Là on s'enfonce avec soi-même, vers le diamant, vers le grisou.<sup>69</sup>**

— et nous lisons dans le *Journal d'un inconnu* où il insiste sur ce qui sépare ses propres idées au sujet de l'inconscient de celles de Freud:<sup>70</sup>

**Freud est d'accès facile. Son enfer (son purgatoire) est à la mesure du grand nombre. A l'encontre de notre étude, il ne recherche que la visibilité.**

**La nuit dont je m'occupe est différente. Elle est une grotte aux trésors. Une audace l'ouvre et un *Sésame*. Non pas un docteur ni une névrose. Grotte dangereuse si les trésors nous font oublier le Sésame.**

**C'est de cette grotte, de cette épave de luxe, de ce *salon au fond d'un lac*, que toutes les grandes âmes s'enrichissent.**

**La sexualité n'est pas, on le devine, sans y jouer un rôle. Vinci et Michel-Ange le prouvent, mais leurs secrets n'ont que faire avec les déménagements de Freud.<sup>71</sup>**

Dans la première de ces deux citations nous remarquons que le poète parle d'une *échelle* qui mène *vers* le diamant; cela nous ramène à l'idée du trésor comme le niveau le plus profond que nous voyons dans la chambre (ce qui ne veut pas nécessairement dire que ce soit le plus profond de tous).

Le miroir qui sert de porte menant à l'inconnu et surtout à la zone de la mort est peut-être l'aspect le plus connu de la mythologie personnelle de Cocteau,<sup>72</sup> et l'image de la glace apparaît assez tôt dans son œuvre; nous pouvons, par exemple, citer encore du *Cap de Bonne-Espérance*, où il est intéressant de noter l'association au linge, ainsi que le fait que la porte est ici fermée:

**Et maintenant  
c'est moi  
maigre Colomb des phénomènes**

---

<sup>68</sup> Borgal 1, p. 13.

<sup>69</sup> *op. cit.*, p. 11. Nous notons le danger du trésor, implicite dans la juxtaposition des images 'diamant' et 'grisou', et que celui-ci ne devient explosif que s'il est mélangé à l'air; ce qui suggère un pareil danger si les trésors de la *nuit* sortent des profondeurs sous forme de poème.

<sup>70</sup> Voir aussi *supra*, pp. xvii-xx.

<sup>71</sup> *op. cit.*, p. 40.

L'emploi ici du terme *déménagements* est encore un exemple de l'être humain considéré comme une habitation.

<sup>72</sup> Surtout de son film *Orphée*.

seul  
devant une armoire à glace  
pleine de linge  
et qui ferme à clef<sup>73</sup>

Les miroirs ayant tant d'importance chez Cocteau, nous aurions peut-être prévu que la 'véritable' glace de la première chambre aurait figuré dans les premières descriptions de son décor; cependant, ce n'est qu'à la page 52 que nous trouvons:

**Par exemple, [Gérard] lut un jour, tracé au savon en grosses lettres sur la glace: *Le suicide est un péché mortel.* Cette devise bruyante et qui subsista devait jouer sur la glace le rôle des moustaches sur le buste. Elle paraissait aussi invisible aux enfants que s'ils l'eussent écrite avec de l'eau. Elle témoignait du lyrisme d'épisodes rares auxquels personne n'assistait.**

Selon Cocteau, le fait central, la rencontre qui nous attend de l'autre côté du miroir, la personne qui, inaperçue, partage notre vie, c'est la mort. C'est donc elle qui est la force motrice de cette poésie qui sort de l'inconnu, elle que le poète trouve lorsqu'il descend dans ses propres ténèbres. Cocteau décrit ce phénomène dans *Le Secret professionnel*:

**La poésie dans son état brut fait vivre celui qui la ressent avec une nausée. Cette nausée morale vient de la mort. La mort est l'envers de la vie. Cela est cause que nous ne pouvons l'envisager, mais le sentiment qu'elle forme la trame de notre tissu nous obsède toujours. Il nous arrive de sentir nos morts contre nous et, cependant, d'une sorte qui empêche toute correspondance. Imaginez un texte dont nous ne pourrions connaître la suite, parce qu'il est imprimé à l'envers d'une page que nous ne pouvons lire qu'à l'endroit. Or l'envers et l'endroit, utiles pour s'exprimer à la mode humaine, n'ayant sans doute aucun sens dans le surhumain, ce verso vague, creuse autour de nos actes, de nos paroles, de nos moindres gestes un vide qui tourne l'âme comme certains parapets tournent le cœur. La poésie active ce malaise, le mélange aux paysages, à l'amour, au sommeil, à nos plaisirs. Le poète ne rêve pas: il compte. Mais il marche sur des sables mouvants et quelquefois sa jambe enfonce dans la mort.<sup>74</sup>**

Le miroir de la chambre, nous pouvons le supposer, aurait pu servir de porte menant à un niveau plus bas de la nuit de la chambre, à

---

<sup>73</sup> *op. cit.*, p. 31.

<sup>74</sup> *Le Rappel à l'ordre*, pp. 218-219.

un sens plus profond de l'inconscient qui entoure les enfants, c'est-à-dire à une connaissance de la mort à venir qui *forme la trame* de leur tissu. Paul ou sa sœur a écrit sur cette glace les mots d'oracle, et cet épisode est décrit comme lyrique. Néanmoins, ils ne semblent pas voir leurs propres mots, et le miroir lui-même est mentionné comme en passant. Nous pouvons en conclure que l'attitude des enfants est liée au niveau de la première chambre sur *l'échelle des valeurs secrètes*, niveau qui est plus haut (plus conscient) que celui de la galerie, ou chambre finale, où les vitres et les reflets sont très en vue (p. 123).<sup>75</sup>

MacLean nous indique l'importance chez Cocteau des concepts du voyage et du théâtre,<sup>76</sup> et que celui-ci représente souvent un voyage interne, tandis que l'acteur peut symboliser le poète lui-même, vu de l'extérieur. Mais nous devons reconnaître que dans le monde de Cocteau le poète n'est pas seulement le voyageur *vers*, mais aussi le véhicule *de* sa nuit; non seulement l'acteur, mais aussi le théâtre. La notion du poète comme véhicule de sa nuit revient souvent dans son œuvre, par exemple dans le *Journal d'un inconnu*:

**C'est la vieille rengaine de l'inspiration, qui n'est qu'expiration, puisqu'il est vrai que le poète reçoit des ordres, mais qu'il les reçoit d'une nuit que les siècles accumulent en sa personne, où il ne peut descendre, qui veut aller à la lumière, et dont il n'est que l'humble véhicule.**<sup>77</sup>

La chambre des *Enfants terribles* s'identifie après les vacances des enfants<sup>78</sup> à un bateau qui traverse l'eau. A la page 74 nous apprenons que:

**Ce fut seulement à partir de cette date que la chambre prit le large. Son envergure était plus vaste, son arrimage plus dangereux, plus hautes ses vagues.**

Cocteau parle souvent de l'inconnu comme d'un fluide ou d'une masse d'eau, métaphore qui se trouve déjà dans *Le Potomak*, où le poète nous présente ce monstre énigmatique, dont le nom est délibérément presque identique à celle d'un fleuve, qui habite un aquarium dans une cave, et qui lui-même:

---

<sup>75</sup> Nous verrons (*infra*, pp. 113; 151-153; 258-259) que dans ce roman la vitre joue souvent le rôle du miroir, en ce qu'elle sert de porte par laquelle entre l'inconnu.

<sup>76</sup> *op. cit.*, p. 61.

<sup>77</sup> *op. cit.*, p. 18.

<sup>78</sup> La signification de cet épisode est discutée *infra*, pp.174-184.

[...] levait au ciel un œil noyé de prismes et ses grandes oreilles roses, en forme de conques marines, écoutaient le murmure infini d'un océan intérieur.<sup>79</sup>

Deux pages plus loin, le narrateur s'identifie au monstre:

Oui, continuai-je, le Potomak me trouble. Quelles moires forment entre eux son sommeil et ses veilles? A quoi songe-t-il? Ma vie confuse et la cohérence de mes rêves m'apparentent à ce Potomak. Un même fluide nous traverse.<sup>80</sup>

Dans *Le Cap de Bonne-Espérance* le poète devient un bateau qui rencontrera un jour sa mort cachée sous les flots:

Voici l'avenir, l'océan  
où ma mort flotte à la dérive  
jusqu'à ce que je rencontre sa mine,  
et qu'elle coule  
ma cargaison.<sup>81</sup>

Dans sa deuxième exégèse de l'œuvre de Cocteau, où il révèle combien le concept de la claudication, ou du déséquilibre, est fondamental à tout ce que fait le poète, Borgal observe:

Tout [...] ne boite-t-il dans cette chambre invraisemblable?  
Elisabeth y rend des oracles. Paul se bouche les oreilles pour  
ne pas les entendre, ou bien saisit un livre et lit tout haut  
[...]<sup>82</sup>

Nous verrons dans les chapitres qui suivent l'importance du concept du déséquilibre au roman entier. Notons cependant pour le moment comment il se lie de la façon la plus naturelle à celui de la chambre en tant que bateau: *La chambre prit le large. Son envergure était plus vaste, son arrimage plus dangereux, plus hautes ses vagues; la chambre, tout comme le poète dans *Le Cap de Bonne-Espérance*, et la nuit/chambre de *la Fin du Potomak*<sup>83</sup> a une cargaison, et nous avons démontré comment le contenu de la chambre reflète la nuit poétique. L'arrimage des deux — poète et chambre — est déséquilibré par les vagues qui les entourent.*

---

<sup>79</sup> *op. cit.*, p. 247.

<sup>80</sup> *ibid.*, p. 249.

<sup>81</sup> *op. cit.*, p. 161.

<sup>82</sup> Borgal 2, p. 16.

<sup>83</sup> Voir les citations *supra*, pp. 4–5.

C'est *Le Potomak* qui nous révèle l'unité de l'âme et de Dieu, réunis après la mort dans un inconnu fluide. Persicaire parle le premier:

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

Non, Persicaire «pas plus à moi».  
L'âme est un gaz qui échappe à l'eudiomètre.  
Nous avons tous la même âme, ou mieux, de la même âme.  
Dieu fragmentaire.

Ainsi l'eau du lac distribuée en bouteilles retourne à l'eau du lac. [...] Le corps est un parasite de l'âme. Plus ou moins grande la dose, mais chacun héberge Dieu.<sup>84</sup>

Le bateau de la chambre du roman est à la dérive sur l'inconnu, et en même temps le contient; tout comme le poète qui flotte sur l'océan auquel il retournera, et qui contient sa mort, en même temps que celle-ci forme *la trame* de son propre *tissu*. En outre, le poète est *traversé* par le *fluide*, ou les *eaux*, du rêve, manifestation de ce même inconnu. En tant que bateau, la chambre semble donc non seulement représenter le poète comme *véhicule* de la nuit qui est symbolisée par le décor que nous venons de discuter, mais aussi peut-être son *moi* de surface dont l'inconnu et la mort sont le *verso vague* qu'il pénètre; car nous devons nous rendre compte que le poète est un être spécial et que: 'La nuit va et vient. Le poète vient et va.'<sup>85</sup> Le poète est celui qui est conscient de son propre inconscient, précisément parce que cet inconscient l'utilise pour remonter à la surface, et que la tâche du poète est de rendre cela possible en descendant dans ses profondeurs. La métaphore du bateau est donc apte, parce qu'il y en a toujours une

<sup>84</sup> *op. cit.*, pp. 280–281.

<sup>85</sup> Voir la citation de Borgal, *supra*, p. 6.

portion qui reste sous l'eau. Comme nous l'avons déjà montré, le contenu de la chambre rue Montmartre peut être souvent identifié avec la nuit de Cocteau, mais la chambre en entier ne représente pas toujours son niveau le plus profond. Nous pouvons dire que comme le poète, ainsi que comme de vrais enfants (des plus jeunes), Paul et Elisabeth vivent dans un monde où la frontière entre le conscient et l'inconscient n'est pas reconnue ou même bien définie. Les profondeurs que la chambre/bateau traverse et contient (ainsi que le trésor) ne sont pas reconnus comme tels; de plus, les enfants ne reconnaissent même pas qu'ils sont en train de faire un voyage quelconque. La chambre continue à la dérive jusqu'à ce qu'elle s'ancre dans, (p. 126) et puis (pour ainsi dire), échoue sur la galerie de mort (p. 129).

Malgré le fait que la démarche d'Elisabeth est presque toujours théâtrale, la chambre elle-même devient le plus évidemment un théâtre aux pages 74-75 du roman, où la plupart des événements sont décrits dans des termes théâtraux. Gérard, couché sur des coussins, est le spectateur passif du drame joué par le frère et la sœur sur une scène formée des deux lits, ce qui nous indique la centralité, dans la pièce qui sera jouée, non seulement du sommeil, mais aussi du désir sexuel caché de Paul et d'Elisabeth.<sup>86</sup> A la page 78 la chambre, déjà une pièce dans un des sens du mot, est identifiée par l'auteur, non seulement avec la salle où la pièce a lieu (p. 76:– 'Le théâtre de la chambre [...]' ), mais aussi avec la pièce de théâtre elle-même, qui est liée à son tour à l'inconscient:

**Insistons encore, aucun des protagonistes de ce théâtre et même celui tenant l'emploi de spectateur, n'avait conscience de jouer un rôle. C'était à cette inconscience primitive que la pièce devait une jeunesse éternelle. Sans qu'ils s'en doutassent, la pièce, (ou chambre si l'on veut) se balançait au bord du mythe.**

Ainsi la pièce 'inconsciente' consiste en la chambre, aussi bien qu'en les rôles joués par les deux enfants qui l'habitent; tout comme il serait impossible de séparer le psychisme humain de son contenu.

Ailleurs dans ses écrits Cocteau décrit le poète comme un théâtre; dans son *Journal 1942-1945*, par exemple, il parle d'une: '[...] chimie profonde à laquelle Mallarmé s'abandonnait, [...] dont il était le

---

<sup>86</sup> Cet épisode est discuté en détail *infra*, pp. 186–205.

théâtre, et par laquelle il se laissait abolir'.<sup>87</sup> Il écrit dans le *Discours de réception*: 'Il n'en est pas moins vrai que le poète est le théâtre de phénomènes inattendus et qu'il lui arrive pendant l'entracte de surprendre quelques secrets de coulisses'.<sup>88</sup>

L'identification du poète à quelque bâtiment ou espace clos, discutée au début de ce chapitre,<sup>89</sup> est évidemment non seulement présente dans la métaphore du théâtre, mais aussi dans celle de la prison. C'est comme une prison que les enfants imaginent la chambre, ne sachant pas qu'elle est en effet un état d'âme aussi bien qu'un lieu concret:

**On était en vacances de la chambre, «du bain», disaient-ils, car oubliant leur tendresse, ne constatant pas leur poésie, [...] ils imaginaient fuir par le jeu une cellule où ils devaient vivre, rivés à la même chaîne. (p. 68)**

Cette attitude des enfants à l'égard de la chambre correspond à celle que Cocteau décrit chez les artistes qu'il admire, et pour qui leur propre psychisme est une prison; dans *Des Beaux-arts ...* il parle de Chirico:

**L'homme qui cache un seul vice sexuel ne connaîtra pas l'inquiétude vague d'un corps aux prises avec les apparences multiples de la beauté. L'art fatal n'inquiète pas le peintre, il inquiète les spectateurs. La liberté du peintre fatal consiste à varier l'aspect de sa prison.<sup>90</sup>**

Le rôle de la chambre en tant que temple a été bien traité par McNab.<sup>91</sup> Lui aussi suggère que la vie des enfants qui habitent la chambre sacrée peut bien être interprétée comme une métaphore de la poésie, celle-ci étant le principe transcendant qui, à la fin du roman, sauve les enfants de la médiocrité de la vie ordinaire, le *poème* de leur vie étant fini.<sup>92</sup> Cette idée coïncide avec notre thèse, selon laquelle le poème, est l'expression concrète de cette poésie qui vient de la nuit du poète lui-même et forme le décor de la chambre. Transposée à la galerie de Michaël à la fin de l'histoire, la chambre est détruite au même moment que ses habitants (pp. 176–177). Pour en revenir à la métaphore de la chambre en tant que temple, aussi bien qu'à notre

---

<sup>87</sup> *Journal 1942–1945*, texte établi, présenté et annoté par Jean Touzot, Paris, Gallimard, 1989, p. 653.

<sup>88</sup> *op. cit.*, p. 24.

<sup>89</sup> Voir *supra*, pp. 2-5.

<sup>90</sup> *Essai de critique indirecte*, p. 112.

<sup>91</sup> McNab 2, *passim*.

<sup>92</sup> McNab 1, pp. 112–115.

proposition que la chambre représente le psychisme du poète, nous devons ajouter que Cocteau considère le rôle du poète comme un sacerdoce, la poésie elle-même étant le mystère central de son culte ou de sa religion, et que ce mystère (cette poésie) comprend ce qui est ordinairement caché à l'homme dans l'au-delà ou l'inconnu. Il suggère ceci déjà dans *Le Secret professionnel*, où il constate que:

**La religion est encore autre chose.  
Je n'ai pas qualité pour savoir en quoi la poésie nous éloigne  
ou nous rapproche de Dieu.<sup>93</sup>**

— et dit un peu plus loin:

**L'esprit de poésie: l'esprit religieux en dehors de toute religion précise est sans doute ce que Paul Claudel dépeint parfaitement lorsqu'il nous dit que Rimbaud était un mystique à l'état sauvage.  
Le poète croit. Que croit-il? Tout.<sup>94</sup>**

Deux pages après, il nous présente le rôle du poète comme celui de l'artisan-prêtre, en comparant les secrets de la poésie à ceux de l'Arche Sainte:

**Aujourd'hui l'art végète entre les seules mains des artisans. L'artisan-prêtre est des plus rares. C'est vers lui que nos yeux se tournent. le public se contente d'admirer des portes qui ne donnent sur rien. Mais, comme le jeu d'échecs qui puise, paraît-il, ses règles déformées dans l'itinéraire de l'Arche de l'Alliance, où cet antique jeu de l'art ne plonge-t-il pas ses racines? Le moindre joueur déplace plus de mystère qu'il n'apparaît.**

**C'est encore un des motifs pourquoi ce jeu nous intrigue, remue autour de lui tant de malaises, de surprises, de douleurs, de consolations.**

**Il est néanmoins bien à l'homme, bien de la terre et, en quelque sorte, modeste. Son danger ressemble à celui de l'Arche Sainte, grosse machine électrique autour de laquelle se pressait un peuple ignorant de l'électricité. Le bouvier qui la touche du coude en piquant ses bêtes sur le chemin de Jérusalem tombe mort, peut-être frappé par Dieu, mais il est surtout victime d'une imprudence. Soyez sûrs que les prêtres n'y touchaient pas avant d'avoir interrompu le courant. De même, les secrets de l'art conduisent encore à l'homme.**

**Aussi l'homme a-t-il droit à jouer ce jeu. Il en est autrement avec la science et la métaphysique où elle mène presque toujours. Le poète que rien ne limite rapporte quelquefois une perle de profondeurs où le savant prouve qu'il est impossible de descendre. La métaphysique et les causes**

---

<sup>93</sup> *Le Rappel à l'ordre*, p. 220.

<sup>94</sup> *ibid.*, p. 221.



premières jouent lentement, âprement, à cache-cache. Le poète se promène et trouve la cachette.<sup>95</sup>

Le Cocteau du *Secret professionnel* semble appartenir, comme le dit Borgal: '[...] à cette postérité de Baudelaire [...] qui cherche dans la poésie ce qu'une religion, en perte de prestige ou d'efficacité, était apparemment devenue incapable de lui offrir.'<sup>96</sup>

Sauf à l'époque de sa rentrée dans l'église (1925), époque qui ne dura pas longtemps, et où il 'propose l'art pour Dieu',<sup>97</sup> Cocteau reste fidèle à l'idée que le poète s'est engagé dans une activité religieuse, mais qui n'est liée à aucune religion officielle, bien qu'il utilise souvent pour la décrire des images propres au christianisme.<sup>98</sup> Même dans l'extrait du *Secret professionnel* cité *supra*, nous trouvons que les secrets de l'art sont considérés comme proches de (sinon les mêmes que) ceux de l'Arche Sainte, 'grosse machine électrique'<sup>99</sup> dont le courant est bien capable de tuer; courant mystérieux d'origine surnaturel. L'électricité est une force qui, comme la poésie selon Cocteau, cherche à arriver sur la terre sans tenir compte de son véhicule. Savoir pourquoi et comment le courant est activé reste impossible pour les savants; cependant le vrai poète, conducteur de ces ondes poétiques de l'au-delà, révèle parfois des secrets autrement inconnaissables.

Pour en revenir à notre discussion de la métaphore de la chambre comme temple, ou comme tabernacle, si nous reprenons les comparaisons du *Secret professionnel*, il est bien évident qu'il y a une ressemblance entre le saint des saints, ou l'Arche Sainte elle-même, et le tiroir du trésor, qui contient les objets sacrés du culte,<sup>100</sup> ressemblance notée par McNab et Gobin.<sup>101</sup> Comme le seul moyen

---

95 *ibid.*, pp. 223–224.

96 Borgal 1, p. 38.

97 *Lettre à Jacques Maritain* et Maritain, Jacques, *Réponse à Jean Cocteau*, Paris, Stock, 1983, p. 59.

98 Cependant, comme sur tant de questions, Cocteau semble se contredire sur la nature de ses croyances. Les correspondances entre lui et Maritain, récemment publiées (*Jean Cocteau; Jacques Maritain: Correspondance 1923 – 1963, avec la Lettre à Jacques Maritain et la Réponse à Jean Cocteau 1926: Edition établie par Michel Bressolette et Pierre Glaudes, Cahiers Jean Cocteau 12*, Paris, Gallimard, 'Les Cahiers de la NRF', *passim*), nous montrent qu'il continuait de prier et de parler de Dieu avec Maritain. Il est probable que Cocteau ait vu les leçons fondamentales du christianisme (qu'il interprétait d'une manière qui s'accordaient peu avec les enseignements de l'église catholique) comme trop vastes pour se systématiser dans aucune doctrine. Voir aussi *infra*, pp. 244–247.

99 L'électricité en tant que métaphore pour la poésie, est discutée aussi *infra*, pp. 29; 43.

100 Voir aussi Buss, Robin, *Cocteau, 'Les Enfants terribles'*, London, Grant and Cutler, collection: 'Critical Guides to French Texts', 1986, p. 34.

101 McNab 1, p. 108 et Gobin, p. 49.

pour le poète de se mettre en contact avec l'inconnu est de descendre en lui-même, le lieu saint qui facilite ce contact, et qui dans d'autres religions est naturellement situé à l'extérieur de l'initié, doit ici se trouver dans le psychisme du poète lui-même.

*D'un ordre considéré comme une anarchie*, nous fournit une description du temple où la poésie est décrite comme une déesse véritable. Le décor prévu pour le temple inclut une statue, tout comme le décor actuel de la chambre des *Enfants terribles* inclut le buste; cependant, à la différence de celui-ci, la statue érigée à la poésie révèle déjà sa nature terrible:

**Un avenir de colonnades serait morne s'il ne s'agissait que d'architecture, mais une déesse habite le temple. Je parle de la poésie. Et dans ce temple, je veux que mes amis cosmopolites lui érigeassent une statue peinte, avec de gros yeux d'émail. Quelque chose d'aussi terrible dans son genre que le dieu de la guerre en plumes rouges, au British Museum.<sup>102</sup>**

Pendant la plus grande partie de sa vie après l'époque du Potomak, Cocteau a poursuivi dans sa *poésie critique* ces mêmes idées; mais il pourrait, à première vue, sembler que celles qu'il exprime dans *Le Secret professionnel*, où il ne sait pas si la poésie nous éloigne ou nous rapproche de Dieu et où il constate que le poète croit tout, s'accordent mal avec la métaphore du temple dans *D'un Ordre considéré comme une anarchie*, où la poésie elle-même prend un rôle divin. Mais il ne faut pas oublier que pour Cocteau la religion officielle, qu'il trouvera plus tard tellement problématique, est le catholicisme, avec tout ce qu'il comporte de règles et de dogme, et que Dieu (avec majuscule) semble comprendre au moins certaines qualités dans *Le Secret professionnel* du Dieu des chrétiens. Par contre, les divinités païennes, et surtout grecques ne représentent rien qui puisse le contraindre selon les règles de l'église; au contraire: ils semblent signifier un mystère pur, tout ce qui résiste aux analyses des savants;<sup>103</sup> ce mystère-ci, c'est la poésie:

**Imaginons une fable. Des insectes enfermés dans une bouteille ronde couchée sur une table y vivent et et pullulent.**

---

<sup>102</sup> *D'un Ordre considéré comme une anarchie*, in *Le Rappel à l'ordre*, p. 254.

<sup>103</sup> Cependant: 'Les dieux existent; c'est le diable' écrit Cocteau dans l'exergue à *La Machine infernale* (p. 7); pièce où la malveillance des dieux envers les humains est soulignée. Il semble que chez Cocteau tandis que la machine entier du cosmos reste indifférente aux sentiments des mortels, les individus qui composent la hiérarchie de l'inconnu ne le sont pas; ce qui remonterait à leur identification avec les éléments contradictoires et exigeants du psychisme du poète.

Au bout de quelque temps, un des insectes découvre que leur univers est plat. Quelque temps après, un autre qu'il est cubique. Quelque temps après, un autre qu'il est triangulaire; quelque temps après qu'ils vivent libres, mais retenus contre une surface bombée. Ainsi de suite. Un insecte, poète, écrit, pour rimer avec onde:

*Moi, prisonnier d'une bouteille ronde.*<sup>104</sup>

L'affirmation la plus complète de ce que le poète a exprimé le long de sa vie: que la poésie équivaut à la religion pure, se trouve dans les '7 Dialogues avec le Seigneur inconnu qui est en nous' des *Paraprosodies*. Ici, la poésie elle-même est devenue temple. Chaque dialogue élabore la même idée, et la plupart commencent et se terminent de façon semblable. Nous citons du premier:

Comme je demandais: Seigneur, n'userez-vous pas de nos mains pour vous construire un temple [...] ? Il répondit: Je construirai ce temple mais vous ne le verrez pas car il sera fait de chiffres et les chiffres deviendront des nombres si vous en êtes dignes et ce temple aura nom *Poésie* car il ne saurait avoir d'autre nom. [...] il ne prendra ses assises sur aucun lieu sauf sur celui de votre science et de votre amour. [...] Cette science est en vous mais elle dort et c'est à votre amour de la réveiller d'un sommeil de mauvais rêves et lorsque vous l'aurez réveillée elle vous sourira et se lèvera de sa couche de nuages et elle bâtira le temple que vous nommerez *Poésie* parce qu'il ne saurait avoir d'autre nom.<sup>105</sup>

Le Seigneur est *inconnu*; le temple ne saurait avoir d'autre nom que *Poésie*. Il revient donc au mystère, car le nom *Poésie* n'évoque aucun dieu spécifique, aucune religion des hommes.<sup>106</sup>

Néanmoins, même si Cocteau prétend qu'à la différence des savants, le poète ne tente pas à prouver l'improvable, cela ne l'empêche pas de spéculer dans sa *poésie critique* sur la nature de la réalité.

A l'intérieur de l'homme, selon Cocteau — et non seulement dans le psychisme, mais aussi dans son corps — se trouvent les secrets de l'univers. Au delà des couches les plus profondes de l'inconscient il existe au niveau du corps même un microcosme qui continue jusqu'à

---

<sup>104</sup> *Le Secret professionnel* in *Le Rappel à l'ordre*, p. 225.

<sup>105</sup> *Paraprosodies* (1958) in *Poèmes: Appogiatures et Paraprosodies*, Monaco, Editions du Rocher, 1989, pp. 96–97.

<sup>106</sup> Pendant la période de son catholicisme, la poésie est associée directement avec Dieu. A la fin d'*Orphée* (la pièce) par exemple, la prière d'Orphée contient les mots: 'Nous vous remercions de m'avoir sauvé parce que j'adorais la poésie et que la poésie c'est vous.' (*op. cit.*, p. 43).

l'infini et la même chose est vraie du macrocosme dont il fait une partie. Cocteau discute ces idées dans *Le Secret professionnel*, immédiatement après le passage sur les insectes dans la bouteille:

Je regarde un objet solide, un vieux clou. Sa matière est faite de molécules qui ne se touchent pas entre elles et qui bougent à des vitesses folles. Imaginons une de ces molécules peuplée d'êtres lucides comme nous, gravitant, vivant, rêvant, entourés de vide et voyant à distances inégales, dans ce fausse vide, d'autres molécules qui les chauffent, qui les éclairent, qui gravitent. Leur orgueil s'attardera-t-il à croire qu'elles peuvent être fraction infinitésimale d'une formidable tête de clou?

Les métaux de notre atmosphère m'inclinent à comprendre que notre air, notre éther sont un de ces espaces qui séparent les molécules d'un solide.

J'arrive à la certitude que la terre, le soleil, la lune, les étoiles sont un peu d'une tête de clou, sur une terre qui, elle-même, etc... Me voilà bien avancé.

Quel malaise! quelle solitude!<sup>107</sup>

Que ces idées le préoccupent se voit dans le fait qu'il nous les présente encore, bien des années plus tard et avec beaucoup d'élaborations, dans les chapitres du *Journal d'un inconnu* intitulés 'De l'Invisibilité' et 'Des Distances' dont il n'est nécessaire ici de citer que des extraits:

L'individu est une nuit constellée de cellules qui baigne dans un support de fluide magnétique. Elles gravitent à l'égal de ces cellules vivantes ou mortes que nous appelons astres, et dont les espaces qui les séparent se retrouvent en nous.<sup>108</sup>

[...] la matière dont nous sommes faits est beaucoup plus éloignée de nous que n'importe quelle galaxie observable. Elle est inobservable. Trop lointaine (trop proche) pour l'être. Soumise à un régime d'éloignement qui nous échappe. [...]<sup>109</sup>

C'est dans cette frontière entre le visible et l'invisible que tout réside, à partir de cette frontière que tout bascule, que ce qui s'approche ne rapetisse pas mais affecte de rester petit. Et le petit (humain), entre ce qui me concerne: insectes, microbes, neutrons, et ce qui ne me concerne pas: l'imperceptible total, la frontière est éparse, confuse, d'autant plus étrangère. D'une part, une échelle des valeurs, des tailles, des poids et des mesures, de l'autre, une échelle qui nous échappe à cause de cette distance proche et infranchissable dont je m'occupe.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> *Le Secret Professionnel* in *Le Rappel à l'ordre*, op. cit., p. 225.

<sup>108</sup> op. cit., p. 25.

<sup>109</sup> *ibid*, p. 169.

<sup>110</sup> *ibid.*, p. 170.

Une forme encore inconnue de la distance nous laisse entendre que ce qui est près ne peut être loin. Cette erreur aveugle sur le mécanisme des mondes, où l'infiniment grand ni l'infini petit ne s'échelonnent, mais bien un seul modèle qui nous dupe par l'entremise d'une feinte, d'œillères à nos sens, d'une loi secrète des rapports.<sup>111</sup>

Que dire de la mise au point des perspectives du temps et de l'espace sur lesquelles l'homme ne possède que les notions les plus illusoire et les plus confuses! [...]

L'homme se reconforte par une idée de présent qui est aussi fausse qu'un reflet dans l'eau courante. Mais l'eau du temps qui coule détermine le vieillissement de l'image fixe qu'elle reflète. [...] ni le reflet n'est fixe, ni l'eau du temps ne coule, et [...] tout cela se meut selon des règles qui nous échappent.



Déjà se présente comme une audace d'imaginer que les plus minuscules microbes en contiennent une foule et ainsi de suite. [...] Il est probable que rien ne se termine, ni ne commence. L'idée du minuscule, une fois inadmise, on admet que des mondes pullulent dans tous ces sens que nous désignons par les termes immensité et petitesse. Que tous les mondes sont d'un égal volume (sauf en ce qui concerne des systèmes explosifs et fragmentaires comme le nôtre) et que seul notre inaptitude à le concevoir nous incite à peupler l'immensité de dieux et à croire que l'infiniment petit comporte un terme.<sup>112</sup>

Tout est donc fait de systèmes qui ne sont que les molécules d'autres systèmes et ainsi de suite. Cela est autant vrai pour le corps humain que pour tout autre objet, et fournit une interprétation des visages qui passent du Potomak, mentionnés *supra*, qui sont des boîtes [...] d'univers.<sup>113</sup> Comme nous l'avons indiqué,<sup>114</sup> dans la chambre des *Enfants terribles* aussi il y a un ciel étoilé, ce qui cesse peut-être d'étonner si nous l'interprétons selon cette théorie de Cocteau, qui abolit les distances; car, chambre toute simple ou psychisme du poète, elle contient et est contenue par ces systèmes solaires interdépendants qui s'interpénètrent. Nous verrons qu'en tant que psychisme, cette chambre (ainsi que d'autres pièces de l'appartement) qui a comme décor tant d'aspects de la poésie, semble vivre au moins partiellement

---

111 *ibid.*, p. 171.

112 *ibid.*, pp. 173–174.

113 Voir *supra*, p. 2.

114 Voir *supra*, pp. 6–7.

selon les règles de l'inconnu où les notions terrestres de l'espace ou du temps n'ont plus de sens, et où règne l'éternel.<sup>115</sup>

Il devient clair, même si la chambre n'est nulle part ouvertement désignée comme 'sosie' du psychisme du poète (ce qui, de toute façon, ne s'accorderait pas avec la méthode de Cocteau), que l'accumulation de l'évidence permet une telle interprétation. Même sa 'température d'orage', sans laquelle les enfants 'n'eussent pu vivre' (p. 51), l'identifie avec le poète qui, comme celui qui touche à l'Arche Sainte, est lui-même un lieu où la foudre se décharge. Vers la fin du *Secret professionnel* l'auteur reprend cette idée en disant que:

**[...] les poèmes, les poésies et la poésie sont choses différentes, et que s'il existe de très bons paratonnerres qui n'attirent jamais la foudre, cela ne discrédite pas les orages.**<sup>116</sup>

A part les objets inanimés que nous avons discutés, la chambre contient trois personnages qui y habitent dès le début: Paul, Elisabeth et le génie de la chambre. Au niveau d'interprétation le plus évident, la chambre est d'abord une pièce véritable, meublée d'objets mystérieux et puissants, une chambre qui est tellement liée à la nature fondamentale des deux enfants que s'ils déménagent la prochaine chambre acquiert les caractéristiques poétiques de la première. A ce niveau il est évident que le génie de la chambre est un 'être mythique, [un] esprit bon ou mauvais qui influe sur la destinée ...',<sup>117</sup> car, comme le note Jane Kaplan, c'est lui qui contrôle le mécanisme infernal de la chambre.<sup>118</sup> Cependant, le texte lui-même signale l'existence du:

**[...] génie créateur de la chambre. Car c'était bien un chef-d'œuvre que créaient ces enfants, un chef-d'œuvre qu'ils étaient, où l'intelligence ne tenait aucune place et qui tirait sa merveille d'être sans orgueil et sans but. (p. 58)**

Vu de la perspective de la chambre en tant que psychisme du poète, il est évident en effet que le *génie* peut être interprété comme: '[une] aptitude supérieure de l'esprit qui élève un homme au-dessus de la commune mesure et le rend capable de créations, d'inventions,

---

<sup>115</sup> Voir *infra*, pp. 46–47.

<sup>116</sup> *Le Rappel à l'ordre*, p. 232.

<sup>117</sup> *Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* par Paul Robert, rédaction dirigée par A. Rey et J. Rey-Debove, Paris, Société du Nouveau Littré, 1977.

<sup>118</sup> Kaplan, Jane P., 'Complexity of Character and the Overlapping of a Single Personality in Cocteau's *Les Enfants terribles*', *Australian Journal of French Studies*, XII, 1975, p. 103.

d'entreprises qui paraissent extraordinaires ou surhumaines à ses semblables.<sup>119</sup> Le génie créateur de la chambre est donc le génie du poète; Dans *Des Beaux-arts ...*, Cocteau lie le génie de cette sorte à une chambre qui ressemble beaucoup à celle que nous discutons, et les chambres des artistes au psychisme d'un bâtiment:

**Presque toujours, dans les usines, sur les bateaux de guerre, bref, dans les endroits les moins en désordre, il existe une petite chambre qui est le cerveau du bâtiment, où travaille un homme seul, et qui, par son aspect de bric-à-brac malpropre, par son inconfort sensible, ressemble aux endroits où travaillent les peintres, les poètes. Chambres qui n'ont que faire avec l'atelier ou le studio. Le génie les meuble de ses mécanismes d'un sou, de ses poussières sacrées.<sup>120</sup>**

Dans la même œuvre, Cocteau parle ainsi du génie:

**La foi, ou l'instinct de conservation sous sa forme la plus noble.  
Le génie, réflexe extrême de l'instinct de conservation.  
On tue pour la gloire (par i. d. c.). Lacenaire.  
On meurt pour la gloire (par i. d. c.). Saint-Just.  
L'esprit et l'instinct de conservation: l'art.  
L'âme et l'instinct de conservation: la foi.<sup>121</sup>**

Nous lisons à la page 106 des *Enfants terribles*:

**Quel instinct de conservation déroutant, quel réflexe de l'âme, avait pu faire hésiter la main d'Elisabeth le jour où elle versa Dargelos au trésor? Sans doute en furent-ils l'origine cet autre instinct, cet autre réflexe poussant Paul à crier: «On le met?» d'une voix alerte et mal en règle avec sa détresse. Toujours est-il que la photographie n'était pas inoffensive. (Sic)**

Il est peu probable que ce premier instinct de conservation qui semble être un instinct de préservation physique puisse être identifié avec le génie de la chambre, car celui-ci pousse les enfants vers leur destruction finale. Dans le roman, l'instinct de conservation de soi-même est en lutte perpétuelle avec un instinct de conservation de la poésie, ou du poème que les enfants sont en train de faire, instinct qui est toujours le plus fort, et qui est en effet le génie de la chambre. Etant humain, le poète veut vivre; étant poète, l'être est aux ordres d'un moi plus profond, même si, dans le cas des enfants, ce moi ne révèle

---

<sup>119</sup> *Petit Robert*. Maclean aussi voit le génie des premiers chapitres comme un génie créateur, voir la citation *infra*, p. 194.

<sup>120</sup> *Essai de critique indirecte*, p. 243.

<sup>121</sup> *ibid.*, pp. 119–120.

pas au début toute sa force. En mettant la photo (simulacre de Dargelos) dans le trésor, Elisabeth admet inconsciemment une influence néfaste dans les ténèbres du même inconscient qui l'oblige à le faire. En outre, comme les enfants le font si souvent, elle remplit aussi les conditions d'une autre définition de Cocteau du génie:

**Est génial tout ce qui, sans que le moindre automatisme, la moindre mémoire consciente aient le temps d'intervenir, destine logiquement et pratiquement un objet usuel à un emploi imprévu.<sup>122</sup>**

Même aux moments où il n'est pas nommé, le génie créateur du poète dirige ce qui se passe dans la chambre; lorsqu'il est invoqué, nous le voyons personnifié dans le génie mythique.

Nous discuterons *infra* le rôle poétique de Paul et d'Elisabeth;<sup>123</sup> nous sommes pourtant obligées de parler ici de l'identification du couple avec la chambre; non seulement parce qu'ils y habitent, ni qu'ils soient incapables de s'en séparer de leur vivant, ce qui est bien évident dans le roman entier, mais parce que l'auteur nous signale une identification plus complète:

**Cette chambre était une carapace où ils vivaient, se lavaient, s'habillaient comme deux membres d'un même corps. (p. 41)**

Maclean note l'androgynat des deux enfants ensemble,<sup>124</sup> et les caractéristiques de Paul et d'Elisabeth seront discutées en détail dans le chapitre suivant. Il est de première importance, néanmoins, de souligner ici que la carapace est une partie intégrante de l'insecte, à la différence d'une simple habitation; cette phrase des *Enfants terribles* indique que couple et chambre forment un seul être vivant. (Et Cocteau, ne parle-t-il pas de ses *antennes*?)<sup>125</sup> La métaphore de la carapace est en effet très apte, car l'insecte perd des carapaces successives en se développant, tout comme la chambre des enfants est remplacée par la galerie, le petit appartement par l'hôtel. Le déménagement des enfants suggère donc une des mues fréquentes du poète.<sup>126</sup>

---

122 *Opium*, p. 163.

123 pp. 33-45.

124 *op. cit.*, p. 69.

125 *Le Potomak*, p. 8.

126 Voir *infra*, p. 40.



A la page 113 nous lisons, au sujet d'Elisabeth, que: 'son cœur s'épanouissait jusqu'aux limites de la chambre',<sup>127</sup> et lorsque Paul déclame la strophe de Baudelaire nous trouvons que le narrateur identifie celle-ci, non seulement avec Elisabeth, mais aussi avec la chambre, malgré le fait que les mots de Baudelaire décrivent une femme:

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

**Il déclamait la strophe superbe, ne se rendant pas compte qu'elle illustrait la chambre et la beauté d'Elisabeth. (p. 82)**

Le couple et la chambre sont si étroitement liés l'un à l'autre qu'il serait impossible de les séparer. La chambre elle-même montre tant des caractéristiques de ce que dit Cocteau sur le psychisme du poète qu'il faut admettre la possibilité de l'interpréter comme tel. Bien que la vie poétique soit peut-être impossible à décrire dans les termes de tous les jours, la chambre complexe des *Enfants terribles* semble l'analogie du monde clos intérieur du poète:

**Les gens exigent qu'on leur explique la poésie. Ils ignorent que la poésie est un monde fermé où l'on reçoit très peu et où il arrive même qu'on ne reçoive personne.<sup>128</sup>**

---

<sup>127</sup> A la différence de notre argument, Susan B. Grayson maintient que l'intention de Cocteau ici est ironique. ('The Other as Self in Cocteau's *Les Enfants terribles*', Louisville, KY, *Perspectives on Contemporary French Literature*, XII, 1986, p. 49.)

<sup>128</sup> *Le Mystère laïc* in *Essai de critique indirecte*, op. cit., p. 26.

## II Paul et Elisabeth

Bien que nous la traitions de façon détaillée partout dans cet ouvrage, il est évidemment nécessaire ici d'entreprendre un examen préliminaire de la nature de ce couple si étroitement lié à la chambre.

Le fait que Paul et Elisabeth ont leurs origines dans les jeunes Bourgoingt est bien documenté<sup>1</sup>. Cocteau l'indique lui-même dans son *Journal 1942-1945*.<sup>2</sup> D'ailleurs, ce que nous lisons de Jean et de Jeanne Bourgoingt, révélé dans des lettres de celui-là et de Cocteau, ne permet aucun doute que non seulement les grandes lignes de leur vie, mais aussi bien des détails sont reflétés dans le roman.<sup>3</sup> Cependant, les Bourgoingt ne peuvent être considérés que comme point de départ pour Cocteau, et le désordre de ces deux jeunes gens n'est peut-être qu'un reflet du sien. Brosse voit aussi à l'origine de l'intimité de Paul et d'Elisabeth celle de la sœur et du frère du poète, dont le petit Cocteau fut exclu.<sup>4</sup> Nous trouvons dans le *Journal* de Cocteau une confirmation possible de cette thèse, lorsqu'il décrit un jeune homme rencontré chez les Noailles: 'Son visage m'a beaucoup frappé. Ses yeux bleu pâle à fleur de tête ressemblaient aux yeux de mon frère Paul à dix-huit ans.'<sup>5</sup> Le nom du frère de Cocteau est ainsi identique à celui du frère d'Elisabeth, et leurs yeux aussi se ressemblent: 'Elle [Elisabeth] ressemblait à Paul; elle avait les mêmes yeux bleus ombrés de cils noirs [...]' (p. 26). Néanmoins, malgré ces ressemblances évidentes, ce qui est important à notre argument est le rapport du couple, Paul et Elisabeth, avec Cocteau lui-même et aussi avec sa conception du poète.

Comme nous l'avons vu, Paul habite, tout comme sa sœur, dans une chambre semblable à celle de Cocteau, et, comme lui, il y passe des heures accouché. Roger Lannes note en passant cette habitude de l'écrivain: 'Cocteau est ce soir avec Pierre Lagarde. Il est au lit, bien entendu.'<sup>6</sup>

Le héros de Paul porte le nom, *Dargelos*, du héros du jeune Cocteau. Au début du roman Paul lui-même quitte pour la dernière

---

<sup>1</sup> Par exemple dans Kihm, *Sprigge, Béhar*, p. 166.

<sup>2</sup> *Journal 1942-1945*, p. 34.

<sup>3</sup> Voir Bourgoingt, Jean, (Frère Pascal), *Le Retour de l'enfant terrible; lettres 1923-1966*, recueillis par Jean Hugo et Jean Mouton, Paris, Desclée de Brouwer, Collection: 'Les Grandes Correspondances', 1975, *passim*.

<sup>4</sup> *op. cit.*, p. 61.

<sup>5</sup> *Journal 1942-1945*, p. 202.

<sup>6</sup> *Cahiers 10*, p. 159.

fois le lycée où est allé aussi son créateur. Nous voyons ici peut-être un jeu de mots caché, indication de la nature poétique de l'écolier du récit. Dans *Le Mystère laïc* il y a un jeu qui y serait ressemblant: 'Aussitôt qu'un élève quitte la classe, on dit qu'il se récrée.'<sup>7</sup> Nous pourrions dire qu'en quittant l'école, Paul se 'déclasse' (quitte les classes), comme le propose Œdipe dans *La Machine infernale*: 'Il faut se déclasser, Tirésias, sortir du rang. C'est le signe des chefs-d'œuvre et des héros.'<sup>8</sup>

Autant que le poète, la poésie est déclassée; idée renforcée dans *Des Beaux-arts ...* :

**Le poète déclasse tout, et devient classique. Barbette singe la poésie, c'est en quoi il nous charme. Car ses exercices ne sont pas périlleux. Son afféterie devrait nous être insupportable. Le principe de son numéro nous gêne. Alors? Reste cette chose déclassée qui remue sous les lumières.<sup>9</sup>**

Selon Cocteau, la poésie est une maladie:

**Pour le poète, la poésie est une calamité de naissance. Dès lors, il essaye d'en guérir coûte que coûte. Cette cure lui donne un air aussi peu artiste que possible. N'est-ce pas déjà trop que de temps à autre une sécrétion d'origine morbide sorte de nous comme l'ambre gris des baleines, enrichissant ceux qu'elle embaume avec le souvenir d'une douleur.<sup>10</sup>**

Même avant la fameuse boule de neige, nous trouvons que Paul est maladif:

**Le questionneur avait une figure pâle, des yeux tristes. Ce devait être des yeux d'infirmes; il claudiquait et la pèlerine qui lui tombait à mi-jambe paraissait cacher une bosse, une protubérance, quelque extraordinaire déformation. Soudain, il rejeta en arrière les pans de sa pèlerine, s'approcha d'un angle où s'entassaient les sacs des élèves, et l'on vit que sa démarche, cette hanche malade étaient simulées par une façon de porter sa lourde serviette de cuir. Il abandonna la serviette et cessa d'être infirme, mais ses yeux restèrent pareils. (p.12)**

Ce paragraphe nous indique de plusieurs façons que non seulement Paul ressemble au poète par le fait qu'il est maladif, mais aussi qu'il peut être identifié avec divers autres aspects de la mythologie

---

<sup>7</sup> *Essai de critique indirecte*, p. 39.

<sup>8</sup> *La Machine infernale*, p. 87.

<sup>9</sup> *Essai de critique indirecte*, p. 209.

<sup>10</sup> *ibid.*, pp. 195-196.

personnelle de Cocteau en ce qui concerne le poète, le type poétique (l'angélique), et, aussi la poésie elle-même qui habite le poète et l'emploie comme véhicule (l'ange).<sup>11</sup> Comme le note Borgal, il claudique.<sup>12</sup> Il est ainsi comme le poète: il 'marche sur des sables mouvants et quelquefois sa jambe enfonce dans la mort.'<sup>13</sup> Il semble donc se mouvoir avec ce déséquilibre d'où 'naissent les échanges.'<sup>14</sup> C'est un des:

**[...] boiteux. Les artistes dignes de se battre avec un ange.  
Ils en sortent boiteux comme Jacob, c'est-à-dire de démarche  
particulière, émouvante, sacrée, jetée aux bêtes, et  
reconnaissables entre toutes.<sup>15</sup>**

Dans le *Cap de Bonne-Espérance* l'Ange avec lequel lutte ce même Jacob est bossu, à cause de 'l'aile à l'omoplate'.<sup>16</sup> Dans un poème de *Vocabulaire*, l'idée devient plus claire:

**Car les anges sont bossus.**

**Du moins bossue est leur ombre  
Sur le mur de ma chambre.<sup>17</sup>**

La bosse que paraît avoir Paul semble donc l'identifier aussi à l'ange intérieur. Mais ni claudication ni bosse ne durent chez lui qu'un moment; ces qualités angéliques sont à présent factices; au début du roman Paul appartient toujours à la race des enfants, pas encore à celle des poètes proprement dits. Néanmoins, elles préfigurent nettement un avenir poétique et l'*extraordinaire déformation* du garçon semble

---

<sup>11</sup> La nature de l'Ange est discutée *infra*, pp. 78–87, mais il faut noter ici que chez Cocteau les deux termes *ange* et *angélique* semblent posséder plusieurs significations différentes: *le poème* (aspect de l'inconnu) qui habite le poète (voir par exemple *Le Cap de Bonne-Espérance*, p. 52); *le vrai poète* (voir *Le Rappel à l'ordre*, p. 203); et ceux que Cocteau admirait, ou aimait pour leurs caractéristiques 'poétiques' ou physiques (voir Brosse, p. 53, et Marais p. 125). Il y a aussi l'ange gardien: voir *infra*, pp. 97; 135; 267–268. Suivant le modèle de Pierre Macris (voir *infra*) nous appellerons *angéliques* les êtres humains doués des qualités susmentionnées, et *ange* la force de poésie intérieure. L'adjectif s'emploiera naturellement pour les deux.

Une excellente analyse de l'Ange et de l'Angélique se trouve dans: Macris, Pierre, 'L'Ange et Cocteau' in *Jean Cocteau 1 ; Cocteau et les mythes*, textes réunis par Jean-Jacques Kihm et Michel Décaudin, Paris, *La Revue des Lettres Modernes*, 1972, pp. 71–90.

<sup>12</sup> Borgal 2, p. 8.

<sup>13</sup> *Le Rappel à l'ordre*, p. 219. Voir aussi Borgal 2, *passim*.

<sup>14</sup> 'Les armes secrètes de la France', dans *Poésie critique II*, p. 243.

<sup>15</sup> *Discours de réception*, p. 61.

<sup>16</sup> *op. cit.*, p. 52.

<sup>17</sup> *Vocabulaire* (1925) in *Vocabulaire, Plain Chant, L'ange Heurtebise, Par lui-même, Cherchez Apollon, L'Incendie, Léone, La Crucifixion*, préface de Jacques Brosse, Paris, Gallimard, 1983, p. 60.

nous indiquer que s'il lui arrive de lutter contre un ange, ce sera en fait une partie de lui-même.

Il ne faut pas oublier non plus que, traversant la cité Monthiers, Paul *s'approcha d'un angle*. Dans la mythologie personnelle ce mot *angle* a une signification importante. Cocteau nous en explique le sens dans *Le Secret professionnel*<sup>18</sup> et le reprend après bien des années dans le *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'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 anges, c'est-à-dire, la création tout 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.**

**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.<sup>19</sup>**

Nous voyons dans ce passage que l'ange a ses origines non seulement dans l'inconscient de l'individu, mais aussi dans ce que l'auteur prend pour une réalité surnaturelle. Il est important de nous rappeler que chez Cocteau *l'inconnu* d'où sort la poésie semble être en même temps une réalité interne et externe: interne, en ce qu'elle est puisée dans les profondeurs du poète; externe en ce que le poète est une partie intégrante du *mécanisme* de l'univers.<sup>20</sup> La partie interne de la poésie est composée à la fois d'éléments personnels, et communs à tous les hommes; ce que nous pouvons mieux comprendre à travers les citations suivantes:

**[Un mort parle] J'étais une eau qui avait la forme d'une bouteille et qui jugeait tout d'après cette forme. Chacun de nous est une bouteille qui imprime une forme différente à la même eau. Maintenant, retourné au lac, je collabore à sa transparence. Je suis Nous. Vous êtes Je.<sup>21</sup>**

---

<sup>18</sup> *Le Rappel à l'ordre*, pp. 202–203.

<sup>19</sup> *op. cit.*, pp. 46–47.

<sup>20</sup> Voir *supra*, pp. 26–29.

<sup>21</sup> 'Visite' dans *Le Cap de Bonne-Espérance* suivi du *Discours du Grand Sommeil*, p. 227.

[...] ce fluide fabuleux où baigne le poète, fluide qui préexiste en lui et autour de lui comme une électricité, véritable élément dormant dont l'histoire de l'humanité prouve la force lorsqu'un artiste le concentre et lui fabrique un véhicule.<sup>22</sup>

[...] Nommons donc [...] ce fluide: poésie, et: art, l'exercice plus ou moins heureux par quoi on le domestique.<sup>23</sup>

Le surnaturel, l'inconscient, et l'ange/poésie sont donc des aspects du même phénomène, les trois ayant aussi des caractéristiques propres à l'individu et sa nuit.

Ainsi, loin de laisser tomber l'ange qui est en lui, en sortant de l'école Paul s'en approche. Si l'ange en question est Dargelos ou non,<sup>24</sup> il se peut que Paul commence ici à suivre la longue route vers un avenir poétique.

Mais bien que Paul soit au début du roman toujours enfant, ceci ne l'empêche pas d'avoir déjà des dons propres au poète plus mûr. Même si selon Cocteau tous les enfants ressemblent en quelque sorte aux poètes, il est quand même évident que chez ce garçon les dons en question sont d'un ordre différent.<sup>25</sup> Nous verrons qu'il est possible d'interpréter tout le roman en tant qu'entraînement dans l'utilisation de ces qualités, et c'est cet aspect du récit qui nous intéresse le plus, mais il deviendra clair qu'il comprend parfois aussi *l'instantané* de l'auteur actuel dont parle Borgal.<sup>26</sup>

Quels donc sont ces dons? Selon Cocteau il faut *s'endormir* pour se mettre en contact avec l'inconscient, la nuit, et travailler pour tailler ce qu'on en rapporte en poésie visible: 'Langue vivante du rêve, langue morte du réveil ... il faut interpréter, traduire.'<sup>27</sup> Mais par rapport à la production de la poésie, ce n'est pas des rêves d'un véritable sommeil que parle le poète. Cet extrait d'un de ses entretiens avec André Fraigneau, où il explique la méthode de travail qu'il employait pour *Orphée*, nous éclaire là-dessus:

A. F. — [...] en tournant le film, étiez-vous conscient de ce que vous faisiez?

---

22 *Le Rappel à l'ordre*, p. 216.

23 *ibid.*, p. 218.

24 Cette question est discutée *infra*, pp. 78–87.

25 La question de la nature poétique des enfants est discutée *infra*, pp. 48–49; celle de la poésie de l'enfant Paul, *infra*, pp. 118–121.

26 Voir *supra*, pp. xi; xvi.

27 *Opium*, p. 178.

**J. C. — Pas plus qu'un homme qui somnole devant le feu et qui se trouve en état de demi-conscience. Le travail n'était plus que le travail proprement dit, comparable au geste de ce demi-dormeur qui arrange les bûches.<sup>28</sup>**

Nous verrons que dans *Les Enfants terribles*, c'est Paul que nous trouvons souvent ou endormi ou dans quelque état qui est proche du sommeil. Il est somnambule; de Rome, Cocteau se décrit ainsi dans une lettre, datée de 1917, à sa mère :

**Diag. [halev] m'a supplié de ne pas lâcher prise [...]. Sachant que ma vie est une fois pour toutes somnambule, je ne ronge plus, et me laisse aller. Que Dieu décide.<sup>29</sup>**

Le lit de Paul est un *sarcophage* (p. 97), et il y a plusieurs images semblables, le plus souvent empruntées aux rites funèbres de la civilisation égyptienne antique (voir par exemple pp. 83–84). Son sommeil est ainsi étroitement lié par l'auteur à la mort qui est fondamentale à l'inconnu. Il part sur le 'fleuve des morts' (p. 83), métaphore qui suggère aussi *ce fluide fabuleux où baigne le poète*, et qui s'appelle la poésie.<sup>30</sup>

C'est aussi Paul, comme le note Robin Buss,<sup>31</sup> qui est le plus associé à ce jeu, central à la vie des enfants, où on réussit à: '[...] dormir éveillé un sommeil qui vous met hors d'atteinte et redonne aux objets leur véritable sens (p. 24).' Dans *Le Mystère laïc*, Cocteau définit, en parlant de Chirico, ce qu'est pour lui le réalisme dans l'art: 'Le vrai réalisme consiste à montrer les choses surprenantes que l'habitude cache sous une housse et nous empêche de voir.'<sup>32</sup> Ceci est très proche de ce que fait Paul dans le jeu, sauf en ce que Paul ne *montre* rien. Différence capitale, entre la poésie de l'enfance, toujours secrète, et celle que le poète mûr met au jour.

Les rites employés par les enfants afin de *partir* semblent être du même ordre que ce que faisait l'enfant Cocteau. Dans le roman nous lisons:

---

<sup>28</sup> *Entretiens sur le cinématographe*, p. 44.

<sup>29</sup> *Lettres à sa mère I, 1898–1918*; Texte établi et annoté par Pierre Caizergues avec le concours de Pierre Chanel, Paris, Gallimard, 1989, p. 307, lettre 233.

<sup>30</sup> Voir *supra*, p. 37.

<sup>31</sup> *op. cit.*, p. 39.

En effet, nous lisons à la page 38 du roman qu'Elisabeth *essaie* de jouer au jeu, mais n'y arrive pas.

<sup>32</sup> *Essai de critique indirecte*, p. 56. La *housse* ici évoque peut-être le rôle des pèlerines dans le roman (pp. 12; 71).

Il leur arrivait à Paul et à sa sœur de se nourrir de sucres d'orge qu'ils dévoraient chacun dans son lit en échangeant des insultes et des livres; car ils ne lisaient que quelques livres, toujours les mêmes, s'en gavant jusqu'à l'écoeurement. Cet écoeurement participait d'un cérémonial qui débutait par une minutieuse visite des lits dont il fallait chasser miettes et pliures, continuait par d'horribles mélanges et finissait par le jeu auquel, paraît-il, l'écoeurement donnait un meilleur essor. (pp. 38-39)

Comparons cet extrait à ce passage de *La Difficulté d'être*:

[...] je reste la victime de ces rites maladifs qui font des enfants des maniaques disposant leur assiette d'une certaine manière à table, n'enjambant que certaines rainures du trottoir.

En plein travail, voilà ces symptômes qui m'empoignent, m'obligent à résister à ce qui me pousse, m'embarquent dans des boiteries bizarres de l'écriture, m'empêchent de dire ce que je veux.

C'est pourquoi mon style prend souvent une allure volontaire qui m'est odieuse ou se relâche subitement. Crampes dont je souffre dans mes organes et qui reproduisent les singularités nerveuses auxquelles l'enfance se livre en cachette et par où elle croit conjurer le sort.

Maintenant même où je les explique, je les éprouve. Je tâche de les vaincre. Je m'y heurte, je m'y embourbe, je m'y perds. Je voudrais rompre le charme. Ma manie est la plus forte.

Peut-être bien que je me flatte de pouvoir donner un contour à ce que j'expulse et le puis-je si peu que cette force que j'expulse s'y oppose et décide jusqu'à la forme de son contour.

J'ai défini le mal d'écrire dont je souffre [...].<sup>33</sup>

Les rites de Paul et Elisabeth nous rappellent ceux du jeune Cocteau, et ainsi les précurseurs chez celui-ci des difficultés du poète adulte qui cherche à remodeler à sa guise les forces qu'il *expulse*.

Comme le dit Neil Oxenhandler, '[...] l'expression du théâtral dans la vie, c'est, comme l'étoile de Cocteau, la marque fatale du poète.'<sup>34</sup> Nous indiquons dans le chapitre précédent l'importance de la chambre en tant que lieu de théâtre. Le septième chapitre du roman se consacre au spectacle constamment présenté par Elisabeth et Paul avec Gérard dans le rôle du spectateur. Cependant, partout dans le roman c'est Elisabeth qui possède le plus manifestement des qualités d'actrice:

<sup>33</sup> *op. cit.*, p. 19. Ces *singularités nerveuses* seront plus longuement discutées *infra* (pp. 142-149), par rapport au concept de l'équilibre et du déséquilibre dans l'œuvre de Cocteau en général et dans le roman.

<sup>34</sup> Oxenhandler, Neil, 'Le Mythe de la persécution dans l'œuvre de Jean Cocteau', in *Cocteau et les mythes*, p. 95. L'étoile de Cocteau est discutée *infra*, pp. 63-65.



**Et mi-sérieuse, mi-moqueuse, elle quitta la chambre en passant sa main sur ses cheveux d'un geste théâtral et en feignant de mouvoir une lourde traîne. (p. 49)**

Au même trait de caractère sont liés aussi ses exercices de gymnastique (p. 29) (et il faut noter que selon Cocteau il rapportait lui-même du lycée le prix de gymnastique); ses jeux de rôle, comme celui de l'infirmière (p. 59);<sup>35</sup> ses 'costumes absurdes improvisés dans la solitude avec des chiffons' (p. 68) et le désir qu'elle semble éprouver de 'débuter sur les planches' (p. 94). Ces jeux, aspects de la poésie enfantine d'Elisabeth, nous rappellent aussi que pour Cocteau un poète peut être un créateur de n'importe quel genre, et qu'en tant que tels les acteurs tenaient une place très importante dans son cœur. Ces jeux nous rappellent aussi peut-être les fameuses *mues* artistiques de Cocteau, où il changeait fréquemment de genre, ou, la première fois, abandonna son style superficiel, sans compromettre la nature essentielle de sa poésie.<sup>36</sup> Il évoque ce processus dans le 'Postambule' du *Potomak*:

**[...] les crampes de la métamorphose.  
Mue.  
Dialogue de la mue.  
Etui en soie des chrysalides.  
Moiteur du cocon.  
Solidarité des cellules!  
Persicaire, dans ce livre un soprano se brise, un animal sort de sa peau, quelqu'un meurt et quelqu'un s'éveille.<sup>37</sup>**

Cette capacité de se transformer sans changer de nature essentielle, si évidente chez Elisabeth, est un trait commun à tous les enfants, qui 'portent en eux une drogue naturelle' qui leur doue d'un 'pouvoir féerique de se changer en ce qu'ils veulent'.<sup>38</sup> Cependant, elle suggère peut-être aussi une capacité analogue chez le poète mûr, qui, lui, ne se change plus en ce qu'il veut, mais en ce que sa nuit exige.

Bien qu'il soit lui-même acteur au théâtre de la chambre, Paul s'y charge de l'éclairage (rouge) (p. 75), et rêve toujours comme un metteur en scène du décor d'une chambre future; décor qui est, en effet, très 'Cocteau':

---

<sup>35</sup> —ce qui se rapporte aussi au pouvoir des enfants de se changer en ce qu'ils veulent, voir *infra*, p. 170.

<sup>36</sup> Voir *supra*, p. 31.

<sup>37</sup> *op. cit.*, p. 334.

<sup>38</sup> *Opium*, p. 96.

**Girafe, il aura un sphinx en plâtre devant la cheminée et il veut peindre un lustre Louis XIV au ripolin. (p. 53)**

Le lustre et le rouge nous rappellent la Comédie-Française et l'Opéra où Eugénie Cocteau passait des soirées et dont rêvait le petit Jean:

**[...] elle irait se jeter comme un fleuve rouge et mélanger son velours au velours du théâtre, son étincellement à l'étincellement du lustre et des girandoles.  
Je rêvais du théâtre.<sup>39</sup>**

Dans *Des Beaux-arts ...* Cocteau décrit la maison qu'il aimerait habiter. Nous y retrouvons le rouge et l'or, un lustre, et la mythologie grecque. Les désirs de Paul vis-à-vis de la chambre envisagée reflètent donc en quelque sorte ceux du poète adulte:

**Si je me fixais, si je logeais mon mal, si j'habitais une maison, je la voudrais solide, susceptible à prendre feu.**

**Au réveil sinistre, une cheminée animerait des livres de cuir et d'or, des velours rouges, des moulures comme la barbe des pélopidés; je voudrais des meubles bombés, des frontons grecs, et, faute d'un lustre plus solennel qu'un navire à l'ancre, ce bouclier d'Achille, centre des plafonds, et dont notre œil mal ouvert, épouvanté de revivre, interroge les attributs prophétiques.<sup>40</sup>**

Bien sûr, Cocteau ne parle pas spécifiquement ici de sphinx, mais il faut noter qu'à la maison qu'il a finalement achetée à Milly-la-Forêt, il y en a deux, devant la porte-fenêtre menant au salon où le poète travaillait, salon qui contient toujours les objets dont il s'entourait, et qui évoquent des aspects de sa mythologie personnelle.<sup>41</sup> D'une manière très concrète, donc, ces sphinx-ci sont les gardiens de l'intérieur du poète, et nous y voyons encore un rapport entre le psychisme et le bâtiment.<sup>42</sup> Car le sphinx, duquel nous avons déjà parlé en discutant du buste,<sup>43</sup> protège les secrets de l'inconnu. Cocteau en parle dans son *Discours sur la poésie*:

**J'eusse aimé mettre un point final au mystère de la poésie et trouver la réponse décisive propre à tuer le sphinx. Mais c'était vantardise, et je crains que la chienne qui chante, comme l'appelaient les Grecs, ne continue à dévorer toute**

---

<sup>39</sup> *Portraits-souvenir*, p. 63.

<sup>40</sup> *Essai de critique indirecte*, p. 244.

<sup>41</sup> Maison du Bailli, rue de Lau, Milly-la-Forêt.

<sup>42</sup> Voir *supra*, pp. 2-5.

<sup>43</sup> Voir, *supra*, p. 11.

une jeunesse, éprise d'énigmes, et joyeuse de mourir pour elles.<sup>44</sup>

Paul poursuit ainsi inconsciemment un contact avec ce gardien des secrets qui se trouvent à l'intérieur de lui-même, mais ne reconnaît pas que c'est là qu'il le découvrira, car il l'imagine dans une chambre différente, sans Elisabeth, et nous verrons que c'est surtout chez celle-ci qu'il devrait le chercher.

Pendant la séance de théâtre, Paul, étant éclairagiste aussi bien qu'acteur, met à la lumière cette pièce jouée à l'intérieur. Elisabeth, par contre domine la scène qu'ils jouent ensemble, tout comme l'inconscient qui domine le poète.<sup>45</sup>

Par tout le roman, Elisabeth est dépeinte comme sibylline, par exemple pendant cette même séance de théâtre. 'Suivaient des oracles. Elisabeth ne les rendait que les soirs où elle se sentait en forme, en proie au dieu, sur un trépied (p. 82).' Ce côté sibyllin de la jeune fille la lie au niveau poétique de l'être. Pour Cocteau, la poésie est 'une religion sans espoir'<sup>46</sup> et nous voyons qu'Elisabeth est la 'vierge sacrée' (p. 121) du temple qui est la chambre abritant le trésor. Même bien avant la fin du roman, son caractère, aux moments où elle tourmente son frère, par exemple pendant la séance de théâtre dont nous venons de parler (pp. 80-84) ressemble à celui des muses décrites dans *Le Cordon ombilical*:

**[...] il m'est indispensable de signaler ma découverte (vers 1916) que les muses, loin d'être de bonnes fées, sont des mantes religieuses dévorant le mâle pendant l'acte d'amour, et que la poésie au lieu d'un charme est un sacerdoce ...<sup>47</sup>**

Comme Paul au début du roman, Elisabeth, au point culminant de la pièce, a l'apparence d'une bossue; le terme est ici lié à la folie, (p. 84) autre caractéristique souvent mentionnée de la jeune fille et qui connote, non seulement l'inconscient, mais aussi, chez Cocteau, le génie.<sup>48</sup>

Ainsi, comme nous l'avons suggéré déjà, la sœur de Paul a des traits non seulement de gardienne de la poésie, mais aussi de la poésie

---

<sup>44</sup> *Poésie critique II*, p. 217.

<sup>45</sup> La séance de théâtre est discutée en détail *infra*, pp. 186-205.

<sup>46</sup> *Journal d'un inconnu*, p. 15.

<sup>47</sup> *Le Cordon ombilical*, p. 10.

<sup>48</sup> Voir *supra*, p. xiii.

elle-même. Elle est bouclée, (p. 26) et est 'toute de feu et de glace' (p. 65) tout comme l'Ange, évoqué dans *Plain-chant*:

... Ange, soldat des neuf sœurs.

Tu sais quel est sur ta carte  
Mon mystérieux chemin,  
et dès que je m'en écarte,  
Tu m'empoignes par la main.

Ange de glace, de menthe,  
De neige, de feu, d'éther,  
Lourd et léger comme l'air,  
Ton gantelet me tourmente.<sup>49</sup>

La jeune fille possède une nature orageuse, au point où ses yeux, comme ceux de quelque divinité, envoient des éclairs,<sup>50</sup> et nous avons signalé que la foudre et l'électricité sont chez Cocteau encore une propriété de la poésie.<sup>51</sup>

Nous avons vu que Cocteau parle souvent du poète comme un couple du coït duquel naît l'œuvre.<sup>52</sup> Si la chambre des enfants peut être identifiée, comme nous l'avons démontré, avec Cocteau et son psychisme, il est probable que les enfants eux-mêmes représentent de quelque façon ce couple fécond du conscient et de l'inconscient dont parle leur créateur. Il est significatif que dans la galerie, la chambre devient une *enceinte*, (pp. 129; 140; 146; 154; 176); terme dans lequel il serait difficile de ne pas voir une deuxième signification. Si fruit il y avait de cette grossesse implicite, il ne pourrait que se rapporter à son tour à l'ange/poème qui habite le poète, et qui, dans le fameux cas de *L'Ange Heurtebise*, par exemple, exige d'être né.<sup>53</sup>

Pour résumer, nous trouvons chez le poète tel qu'il paraît dans la mythologie personnelle de Cocteau, plusieurs niveaux qui s'enchevêtrent; parmi eux: les qualités visibles du poète; le moi conscient; l'inconscient, et l'ange/poème.

Partout dans les ouvrages de Cocteau sa terminologie présente des contradictions. Néanmoins, il y a toujours une cohérence des grandes lignes. On trouve dans *Les Enfants terribles*, à propos du couple Paul/Elisabeth, des images semblables à celles qu'il emploie

---

49 *Opéra* suivi de *Plain-chant*, p. 122. Naturellement, la neige évoque également Paul et Dargelos. Il est intéressant aussi de noter le rapport ici entre l'Ange et les muses.

50 Voir par exemple p. 30 du roman.

51 Voir *supra*, pp. 23-24; 29.

52 Voir *supra*, pp. 12-13.

53 *Journal d'un inconnu*, pp. 51-53.

pour se décrire et pour dépeindre ce qu'il retrouve au fond de lui-même, avec des enchevêtrements semblables au niveau des détails. Les adolescents possèdent tous les deux des qualités angéliques du poète visible et conscient, mais Elisabeth surtout possède aussi celles de l'inconscient et de l'ange. Lorsque nous nous rendons compte que la chambre qu'ils habitent, et dont ils forment eux-mêmes un aspect, possède aussi ces mêmes caractéristiques du poète mais exprimées parfois dans des images différentes, et qu'au niveau le plus simple, mais aussi valide, du roman, les enfants sont toujours des individus, la chambre toujours une chambre, nous pouvons voir que nous abordons ici le fameux nœud gordien de Cocteau.<sup>54</sup>

Il est pourtant possible, en suivant encore les grandes lignes, de voir que Paul est, somme toute, fait plus du conscient que sa sœur, qu'Elisabeth a plus de caractéristiques de l'inconscient et de l'inconnu que lui. Cependant, nous remarquerons que chacun manifeste de temps en temps des caractéristiques du poète entier en tant qu'individu.

Comme nous l'avons indiqué, c'est Paul qui est le plus associé au jeu; c'est lui qui se trouve le plus souvent au lit, lui que nous voyons endormi. Ce doit nécessairement toujours être le moi conscient qui part vers l'inconnu. Paul est aussi le plus faible, et, comme nous le savons, c'est le moi profond du poète qui dirige le moi de surface.<sup>55</sup> En effet, malgré leur lutte interminable, et le fait qu'à un certain moment Paul domine sa sœur (p. 75), c'est Elisabeth qui est partout la plus forte. Il est intéressant qu'en nous donnant la preuve de la domination momentanée du frère, Cocteau nous indique de façon assez claire que le rôle de l'inconscient appartient à Elisabeth, mais que c'est le conscient, Paul, qui, ici, règne sur le psychisme, trouvant facilement, comme un poète *éveillé*,<sup>56</sup> les choses nécessaires à son propre départ dans le *jeu*:

**Dessus c'était la chambre de Paul, il n'avait aucun effort à faire pour atteindre de la main ou de l'œil les accessoires du songe. Dessous, c'était la chambre d'Elisabeth, et lorsqu'elle voulait les siens, elle fouillait, plongeait, avec l'air de chercher un vase de nuit. (p. 76).**

---

<sup>54</sup> Voir *Le Rappel à l'ordre*, pp. 187-188.

<sup>55</sup> Voir *supra*, pp. 17-18.

<sup>56</sup> Voir aussi *infra*, p. 187.

Elisabeth veut changer Paul en ce qu'elle veut. Son moral doit correspondre au sien. Elle le veut 'bête de race' (p. 65), et comme l'indique Oxenhandler dans 'Le mythe de la persécution' parlant d'*Orphée* (la pièce), la poésie est elle-même une loi morale.<sup>57</sup> C'est Elisabeth qui veut que leurs deux profils suivent la ligne grecque (p. 64),<sup>58</sup> ce qui a encore le sens de la poésie, les mythes grecs étant une préoccupation de Cocteau dans son œuvre le long de sa vie. Paul, par contre, bien qu'elle l'agace, accepte Elisabeth telle qu'elle est.

Les deux enfants nietzchéens, incapables de discerner un bien et un mal (p. 72), caractéristique qui les douent d'une *innocence criminelle* angélique, sont et créent un chef-d'œuvre:

**[...] c'était bien un chef-d'œuvre que créaient ces enfants, un chef-d'œuvre qu'ils étaient, où l'intelligence ne tenait aucune place et qui tirait sa merveille d'être sans orgueil et sans but. (p. 58).**

Cocteau dit dans un *Entretien* avec André Fraigneau:

**On n'écrit pas pour soi. Ce serait ridicule, car il suffirait de penser et même penser serait trop. Il suffirait d'être un chef-d'œuvre en silence. On écrit pour un lecteur qui n'existe pas et plus apte à nous comprendre que nous le sommes nous-mêmes.<sup>59</sup>**

Il suffit à Paul et à Elisabeth ensemble d'être un *chef-d'œuvre en silence*, mais nous verrons que leur vie suit néanmoins une ligne qui pourrait être considérée comme semblable à celle du développement de l'enfant en poète, au sens où Cocteau emploie ce terme.

---

<sup>57</sup> *Cocteau et les mythes*, p. 96.

<sup>58</sup> Voir aussi *infra*, pp. 173–174.

<sup>59</sup> *Entretiens sur le cinématographe*, p. 37.

### III

## La cité Monthiers

La cité Monthiers, aussi bien que la rue Montmartre où se trouve l'appartement des enfants (p. 19), existe dans le Paris du monde réel. Elle est 'prise entre la rue d'Amsterdam et la rue de Clichy' (p. 7) et la plupart du temps c'est une 'cité de province' (*ibid.*) qui protège contre l'inquiétude les peintres du monde officiel (c'est-à-dire qui sont le contraire des poètes selon les termes de Cocteau).

Cependant il est évident que la cité a d'autres niveaux d'existence, à part celui de l'ordinaire. Elle se transforme, deux fois par jour en 'quartier général' des élèves du lycée Condorcet (pp. 7-8), où Cocteau lui-même prétend avoir été 'l'exemple du mauvais élève':<sup>1</sup>

**C'est leur place de Grève. Une sorte de place du Moyen Age, de cour d'amour, des jeux, des miracles, de bourse aux timbres et aux billes, de coupe-gorge où le tribunal juge les coupables et les exécute, où se complotent de longue main ces brimades qui aboutissent en classe et dont les préparatifs étonnent les professeurs. (p. 8)**

Robin Buss nous montre la nature atemporelle de la cité<sup>2</sup>, et, pour bien la comprendre à ce niveau de cour d'enfants, nous devons distinguer entre le monde des habitants adultes des hôtels<sup>3</sup> et des professeurs, qui existe juste en dehors de la cité elle-même, et qui est, pour ainsi dire figé dans le vingtième siècle, et la cité proprement dite, monde des écoliers, qui, libérés de l'école, se réunissent dans cette *Place de Grève*, lieu où ils peuvent vivre sans contrainte leur vie d'enfant.<sup>4</sup> Le fait que la cité, une fois occupée des enfants, devient une place du moyen âge<sup>5</sup>, non seulement évoque la nature sauvage et éternelle de l'enfance, mais se rapporte à la conception de Cocteau du temps,

---

<sup>1</sup> *Portraits-souvenir*, p. 115.

<sup>2</sup> Buss, pp. 15-16. McNab (2), p. 163, suggère que: 'The *hic et nunc* of the present becomes the « once upon a time » of the fairy-tale or the *in illo tempore* of mythical beings.'

<sup>3</sup> Gobin, p. 71, nous indique l'aspect XVIIIe siècle des façades des hôtels eux-mêmes; ce sont néanmoins les habitants de ces hôtels, ainsi que tous les adultes qui apparaissent dans ce chapitre, qui appartiennent définitivement au XXIème siècle. Ce sont les représentants de *l'échelle des valeurs officielles* du *Prosectus* au *Potomak*; voir *supra*, p. 16.

<sup>4</sup> Maclean, pp. 64-65, voit la cité comme l'un des cinq *espaces du jeu du roman*: les quatre autres étant: la chambre, l'hôtel où logent les enfants pendant les vacances, encore la chambre, la galerie.

<sup>5</sup> En effet, la cité transcende le temps, ayant des caractéristiques de plusieurs âges (q.v. Gobin, pp. 70-71; Buss, pp. 15-16), mais il ne reste pas moins vrai qu'elle est avant tout, à part sa réalité du vingtième siècle, le plus explicitement une place du moyen âge, la Place de Grève datant de 1380.

mentionnée *supra*.<sup>6</sup> Cocteau reprend ce thème dans ses *Entretiens avec André Fraigneau*: 'Une chose doit être. Elle est puisque ce qui nous arrive peu à peu ne forme en réalité qu'un seul bloc.'<sup>7</sup> — et dans *La Machine infernale* Anubis explique au Sphinx que:

**Le temps des hommes est de l'éternité pliée. Pour nous, il n'existe pas. De sa naissance à sa mort la vie d'Œdipe s'étale, sous mes yeux, plate, avec sa suite d'épisodes.**<sup>8</sup>

Le concept du temps formé d'un bloc, est alors normalement incompréhensible à l'homme, mais compréhensible de la perspective de l'inconnu; il est accessible aux vivants dans '[...] ce rêve des poètes qui est en somme une transcendance de la réalité'.<sup>9</sup> La nature atemporelle de la cité est donc un indice d'un attribut de tous les enfants, attribut déjà mentionné dans le chapitre précédent:<sup>10</sup> leur nature qui ressemble à celle du poète. Même les mots qu'on cite d'eux, selon Cocteau: '[...] sont proches des dissociations des poètes.'<sup>11</sup>

La vie que mènent les écoliers dans la cité est un mélange de certains aspects de la vie des adultes (amour, commerce, crimes, châtements, complots) et d'autres qui sont le propre de la poésie et des enfants (jeux, miracles). Mais même quand ils semblent jouer le rôle de grandes personnes, nous voyons que ce qu'ils font est bien loin du monde 'civilisé' du vingtième siècle occidental; les transactions se font, non pas en argent, mais selon un système de troc où ils échangent des timbres et des billes. Le tribunal de la place de Grève, qui juge les coupables, les exécute sur place. C'est 'cette monstruosité de l'enfance' qui est mentionnée dans *Opium*.<sup>12</sup> Le monde des enfants, loin d'être le monde des adultes en miniature, est une société étrangère et sauvage, cet 'autre monde' (p. 9) qui est l'inconnu (du point de vue des adultes) de la poésie des enfants<sup>13</sup> et dont l'aspect le plus primitif et secret est sa religion:

---

<sup>6</sup> *supra*, pp. 28–29.

<sup>7</sup> *Entretiens sur le cinématographe*, p. 85.

<sup>8</sup> *La Machine infernale*, p. 72.

<sup>9</sup> 'Entretiens avec Jean Domarchi et Jean-Louis Laugier', dans *Entretiens sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 129.

<sup>10</sup> Voir *supra*, p. 37.

<sup>11</sup> *Journal d'un inconnu*, p. 36.

<sup>12</sup> *Opium*, p. 147.

<sup>13</sup> Gobin, (p. 53) note l'opposition dans le roman du dessus (ici les 'hôtels surmontés de vitrages') et du dessous (la 'place de Grève'), et nous fait remarquer que: '[...] le dessous est réservé aux forces occultes et cruelles de l'enfance, le dessus au monde policé des adultes. Le dessous, comme le subconscient, agit avec une violence mystérieuse; le dessus demeure calme et ordonné.



Ces grands comédiens [...] ne divulguent jamais les rites obscurs de leur religion. A peine savons-nous qu'elle exige des ruses, des victimes, des jugements sommaires, des épouvantes, des supplices, des sacrifices humains. Les détails restent dans l'ombre et les fidèles possèdent leur idiome qui empêcherait de les comprendre si d'aventure on les entendait sans être vu. Tous les marchés s'y monnaient en billes d'agate, en timbres. Les offrandes grossissent les poches des chefs et des demi-dieux, les cris cachent des conciliabules [...] (p. 9)

La religion des enfants de la cité a de forts rapports avec celle de la chambre,<sup>14</sup> où les rites se réservent aux initiés, et où il y a aussi des ruses, des victimes, des jugements sommaires, des épouvantes, des supplices et enfin, dans la galerie, des sacrifices humains. Les billes sont reproduites dans celles du trésor, et dans le nom d'Agathe. Comme la chambre aussi, la cité des enfants d'avant la bataille des boules de neige est aussi un théâtre, car nous lisons plus loin que pendant cette bataille les hôtels 'cessaient d'être les loges d'un théâtre étrange [...] (p. 11).<sup>15</sup> Il est possible de voir dans la cité d'avant l'entrée de Paul une nuit poétique commune à tous les enfants, tandis que certains aspects de la chambre seraient celles d'une nuit d'individu.

Cependant, les écoliers décrits dans ce premier chapitre, bien qu'ils partagent l'état poétique des enfants, vont bientôt le quitter:

Car la jeunesse de cinquième est terrible. L'année prochaine, elle ira en quatrième, rue Caumartin, méprisera la rue d'Amsterdam, jouera un rôle et quittera le sac (la serviette) pour quatre livres noués par une sangle et un carré de tapis. (p. 8)

Autrement dit, la classe de cinquième représente un carrefour. Si on reste à l'école, on prend la route qui mène vers le monde officiel des grandes personnes. En jouant ce rôle où l'on méprise tout ce qui a l'air enfantin, on commence à oublier son enfance, dont il faut que les poètes retiennent toujours quelque chose. Cocteau parle dans *Opium* des '[...] poètes en qui l'enfance se prolonge [...]',<sup>16</sup> et nous trouvons dans *Des Beaux-Arts ...* :

---

<sup>14</sup> Voir *supra*, pp. 12–14.

<sup>15</sup> Cette métaphore de théâtre est même plus évidente dans *Le Sang d'un poète* (texte), pp. 55; 67–81.

<sup>16</sup> *Opium*, p. 96.

Paris, ville maudite, ville de grandes personnes. Il y a les poètes et les grandes personnes. [...]

[...] Les grandes personnes mettent les enfants au cabinet noir. Les parisiens mettent les poètes en prison et les tuent.<sup>17</sup>

Ce qui est important est le fait que Paul lui-même appartient à cette *jeunesse de cinquième* et se trouve donc aussi au même carrefour. Ainsi, pour pouvoir se mettre sur la route poétique, il lui est nécessaire de quitter l'école et ses camarades de classe. Comme nous l'avons déjà suggéré,<sup>18</sup> il faut qu'il se *déclasse*, pour qu'il puisse, paradoxalement, retenir sa part d'enfant. Néanmoins, nous devons souligner que, malgré leurs ressemblances, le poète et l'enfant ne s'égalent pas:

Couper le nœud Gordien n'est pas dénouer le nœud Gordien. Enfants et fous coupent ce que le poète met toute une vie de patience à dénouer. La corde servira aux autres qui doivent refaire un nœud et ainsi de suite. Aux mains des foux et des enfants les plus prodigieux, il ne reste que des bouts de corde.<sup>19</sup>

Comme le dit Bancroft du Cocteau d'avant *Le Potomak*: 'The child in him had already lived poetry without being aware of it or understanding it'.<sup>20</sup> Borgal nous signale que chez les enfants de la cité, la boiterie, signe de la poésie, se manifeste: 'Le blessé, un mouchoir autour du genou, sautait à cloche-pied [...]. (p. 12).'<sup>21</sup>

Une enfance prolongée est donc nécessaire aux poètes, mais la poésie des enfants diffère de celle des poètes de vocation en ceci: elle est à la fois facile et la condition naturelle de tous. Par contre, la route que Paul doit prendre est difficile et solitaire: elle ressemble à celle du poète maudit, dont parle Cocteau dans *Le Secret professionnel*:

L'attitude maudite a fait du maudit un privilégié, un protégé, aujourd'hui que la place maudite se recherche. Peu l'obtiennent. Les jeunes ne se rendent pas compte que le public ne possède aucun jugement et que ce n'est pas seulement par lui qu'il convient d'être maudit, mais par l'avant-garde.

Jeune homme, tu veux cette sombre gloire. Je t'approuve, mais il faut te méfier [...]. Si la jeunesse littéraire

<sup>17</sup> *Essai de critique indirecte*, pp. 148–149.

<sup>18</sup> Voir *supra*, pp. 33–34.

<sup>19</sup> *Le Secret professionnel* in *Le Rappel à l'ordre*, p. 188.

<sup>20</sup> Bancroft, David, 'Some Notes on the *Album des Eugènes* in Cocteau's *Potomak*', in *The Australian Journal of French Studies*, no. 8, 1971.

<sup>21</sup> Cité dans Borgal 2, p. 8.

**t'accepte, te cajole, tu ne la posséderas pas. Tu ne peux vivre de plain pied avec le vif de ton époque. Non que le vrai poète devance l'époque et se trouve au-dessus d'elle. Il est l'époque. Mais toute son époque retarde, se trouve au-dessous de lui.**<sup>22</sup>

Jusqu'à la scène de l'entrée de Paul dans la cité, tout est écrit au présent. L'auteur nous décrit des événements qui, bien qu'ils puissent paraître bizarres du point de vue des adultes, ou non-initiés, ne sont en effet que ceux de tous les jours du monde des enfants. A la phrase: 'Ce soir-là, c'était la neige' (p. 10), tout change, et passe du général au particulier, d'un présent purement descriptif à un moment précis du passé. La cité rentre dans le temps et prend un nouveau décor, décor qui diffère profondément de celui que voient normalement les enfants et même les adultes qui y passent. La neige change tout:

**Elle tombait depuis la veille et naturellement plantait un autre décor. La cité reculait dans les âges; il semblait que la neige, disparue de la terre confortable, ne descendait plus nulle part que là.** (p. 10)

Ce changement de décor nous prévient que nous allons assister à un nouvel acte de la pièce qui se déroule lorsque les enfants sont là. La cité s'enfonce encore dans sa propre nuit, et devient même plus primitive. De plus, la séparation entre cet espace et le monde du dehors devient absolue, car il semble que *la neige ne descendait nulle part que là*, et les hôtels qui l'entourent 'devenaient bel et bien des demeures éteintes exprès, barricadées sur le passage de l'ennemi' (p. 11). Même avant l'arrivée de la neige, il est évident que la cité, bien qu'ouverte au ciel, est secrète tout comme le serait un intérieur quelconque. Entourée de ces 'petits hôtels particuliers' qui 'se dissimulent en bas des hautes murailles plates du pâté de maisons' (p. 7), on 'y pénètre par une porte cochère toujours ouverte et une voûte d'immeuble [...]' (*ibid.*). La neige, cependant, la transforme définitivement en intérieur, en 'salon fantôme' (p. 10), ce qui suggère encore la ressemblance de la cité à une pièce: à la chambre, bien sûr, mais aussi au salon, autre pièce importante de l'appartement rue Montmartre.<sup>23</sup>

L'ennemi mentionné à la page 11 du roman comprend sans doute tous les enfants qui participent à la bataille, mais maintenant ce

---

<sup>22</sup> *ibid.*, p. 190.

<sup>23</sup> Voir *infra*, pp. 141; 151-155.

sont ces enfants qui deviennent eux-mêmes une partie d'un décor qui n'est mis en place que pour Paul, et pour ce qui va bientôt lui arriver. Après avoir appris que la neige a assigné à la cité 'un emploi défini de champ de bataille' (p. 11), nous trouvons une description de la disposition de certaines troupes (*ibid.*), qui est suivie immédiatement de l'entrée de Paul lui-même. Dès ce moment, les descriptions des autres enfants et de ce qui se passe dans la bataille se font par rapport à lui, ou parce que quelqu'un répond à une question qu'il pose (p. 12), ou bien parce que nous suivons en effet son progrès à travers le champ de bataille, et que la situation des autres est décrite de son propre point de vue:

**Il se dirigea vers la bataille.**

**A droite, sur le trottoir qui touchait la voûte, on interrogeait un prisonnier. Le bec de gaz éclairait la scène par saccades. Le prisonnier (un petit) était maintenu par quatre élèves, son buste appuyé contre le mur. Un grand, accroupi entre ses jambes, lui tirait les oreilles et l'obligeait à regarder d'atroces grimaces. Le silence de ce visage monstrueux qui changeait de forme terrifiait la victime. Elle pleurait et cherchait à fermer les yeux, à baisser la tête. A chaque tentative, le faiseur de grimaces empoignait de la neige grise et lui frictionnait les oreilles.**

**L'élève pâle contourna le groupe et se fraya une route à travers les projectiles. (p. 13)**

L'action se concentre ainsi sur Paul qui se dirige à travers cet espace devenu tout à fait clos. Le 'décor' composé des autres enfants qui entourent le garçon ressemble à des éléments de rêve, avec ce 'visage monstrueux qui changeait de forme' en silence. Il fait nuit. A cette troisième étape de son développement, la cité peut être vue comme l'analogie de la chambre des enfants, c'est-à-dire comme une *nuit* d'individu, la nuit de Paul. La moitié masculine du poète/couple agirait seul dans un monde dépourvu de tout ce qui est féminin, de tout ce que représente sa sœur, comme si le conscient devait aller à la rencontre de l'inconscient. Néanmoins, comme c'est le cas de presque tout dans ce roman, les choses se compliquent. Nous devons nous rendre compte que, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Paul représente souvent, non seulement un élément psychologique du poète, mais aussi le poète en entier,<sup>24</sup> et que ce qui arrive au garçon dans la cité se passe aux deux plans.

---

<sup>24</sup> Voir *supra*, p. 44.

Avant d'aborder l'incident de la boule de neige, nous devons examiner de plus près le rôle général de la neige elle-même, dans ce chapitre du roman et dans la pensée de Cocteau. Nous avons vu déjà que c'est elle qui change le décor de la cité, qui la fait *reculer dans les âges*, et qui lui assigne *un sens spécial, un emploi défini de champ de bataille*. Mais deux sortes de neige sont décrites:

Les élèves qui se rendaient en classe avaient déjà gâché, mâché, tassé, arraché de glissades le sol dur et boueux. La neige sale formait une ornière le long du ruisseau. Enfin cette neige devenait la neige sur les marches, les marquises et les façades des petits hôtels. Bourrelets, corniches, paquets lourds de choses légères, au lieu d'épaissir les lignes, faisait flotter autour une sorte d'émotion, de pressentiment, et grâce à cette neige qui luisait d'elle-même, avec la douceur des montres au radium, l'âme du luxe traversait les pierres, se faisait visible, devenait ce velours qui rapetissait la cité, la meublait, l'enchantait, la transformait en salon fantôme.

En bas le spectacle était moins doux. Les becs de gaz éclairaient mal une sorte de champ de bataille vide. Le sol écorché vif montrait des pavés inégaux sur les déchirures du verglas; devant les bouches d'égout des talus de neige sale favorisait l'embuscade, une bise scélérate baissait le gaz par intervalles et les coins d'ombre soignait déjà leurs morts. (pp. 10-11)

Il y a donc cette neige qui a été salie par les enfants au cours de leurs jeux, et à travers laquelle on peut entrevoir le sol *écorché vif* de la cité propre aux enfants. Elle se trouve au niveau le plus bas de la cité, et n'est peut-être pas ce qu'on peut vraiment considérer comme de la neige, car sur les diverses surfaces qui entourent le cour, *cette neige devenait la neige*,<sup>25</sup> c'est-à-dire une neige pure à laquelle personne n'a encore touché. Le langage employé pour décrire cette neige-ci nous suggère déjà qu'elle a des qualités surnaturelles, en ce qu'elle semble pouvoir changer les lois de la nature. *C'est ce velours qui rapetissait la cité*. Elle consiste en *des paquets lourds de choses légères* — mots qui, bien qu'ils ne décrivent pas vraiment un état miraculeux, contiennent néanmoins une contradiction apparente qui nous en donne l'impression.<sup>26</sup> La cité devient, non seulement un salon, mais *un salon fantôme* terme qui signale définitivement la présence de l'inconnu. La même neige *luisait d'elle-même, avec la douceur des*

---

<sup>25</sup> Gobin (p. 71) nous signale le contenu platonicien de cette locution.

<sup>26</sup> Robin Lefere discute cette image et d'autres 'redéfinitions paradoxales' dans les romans de Cocteau dans: 'Du métaphysique dans les contes romanesques de Jean Cocteau', *Les Lettres Romanes*, Tome XLV No. 4, 1991, pp. 350-352.

*montres au radium*; ce qui nous suggère la présence d'ondes mystérieuses transmises la nuit, comme celles qu'attendait Cocteau, et qu'il décrit dans le *Prospectus* au *Potomak*;

**A force de [...] attendre parfois des heures, seul, debout, ma lampe éteinte, des parlementaires de l'inconnu, me voilà quelque chose de tout à fait antenne, de tout à fait Morse. Un stradivarius des baromètres. Un diapason. Un bureau central des phénomènes.**<sup>27</sup>

La présence de l'inconnu est signalée aussi par l'influence psychologique de cette neige qui fait *flotter autour une sorte d'émotion, de pressentiment*; ce que nous pourrions lier à la croyance de Cocteau à la manifestation de l'inconnu sous la forme, par exemple de phénomènes paranormaux; dans *Opium*, où il parle du 'contact avec l'inconnu', nous trouvons: "Les tables tournent. Les dormeurs parlent. C'est un fait. Il est écœurant de le nier."<sup>28</sup> La neige de la cité fait ressentir à l'observateur une prémonition vague de ce qui ne peut être que la boule de neige jetée quelques moments plus tard par Dargelos, avec tout ce que cet événement entraîne.<sup>29</sup>

La neige entraîne *l'âme du luxe*; Cocteau associe le luxe à l'apparence de la poésie:

**La poésie peut avoir l'air d'être le comble du luxe. Mais sa nécessité inconnue se dénonce par le fait qu'elle hante les âmes les plus dures, les plus inaptés à se laisser hanter.**<sup>30</sup>

En outre, ce n'est pas le luxe tout simple qui apparaît avec la neige, mais son âme, qui *se faisait visible*; l'invisible rendu visible n'est autre, selon Cocteau, que la poésie rendue visible, car pour lui le poème '[...] est ce souci de dire vrai [...] cette obsession de réalité irréelle qu'épousera la forme.'<sup>31</sup>

Bien que Cocteau prétende qu'il n'ait pas mis dans son œuvre aucun symbole, ce qui semble lui avoir déplu est que des critiques qui connaissent peu ses œuvres attachent à ses mots un sens secondaire

---

27 *op. cit.*, pp.7-8.

28 *op. cit.*, p. 51.

29 McNab 2, p. 165, voit dans la cité: 'an *axis mundi*, a point of cosmic significance and of cosmic convergence, where heaven, earth and hell come together and extraordinary events are to be expected.'

30 *Des Beaux-Arts ...* in *Essai de critique indirecte*, p. 205. Il faut noter aussi que dans le roman Dargelos a un effet semblable au lycée Condorcet: 'Les privilèges de la beauté sont immenses. Elle agit même sur ceux qui ne la constatent pas. Les maîtres aimaient Dargelos'. p. 16.

31 *Le Secret professionnel* in *Le Rappel à l'ordre*, p. 194.

sans rapport avec la philosophie et l'unité fondamentales de l'œuvre entier. Nous voyons de sa *poésie critique* qu'il attribue lui-même un sens métaphorique ou allégorique aux éléments apparemment divers de sa mythologie personnelle. Son insistance sur la distinction qu'il fait entre l'allégorie et le symbole est évidente de ce passage du *Mystère laïc*:

**La justesse de rapports, voire les plus saugrenus, fait toute la différence avec le saugrenu décoratif. Tout ce qui est beau est vrai, d'une réalité qui dénonce un autre monde. Nous constatons le poids de cette vérité sans autre contrôle que le sentiment qu'elle existe, sentiment de confort moral. Il est même rare que cette vérité ne trouve pas un jour une réponse familière dans notre monde et perde ainsi son merveilleux. Je ne parle pas des symboles. Les esprits simples en affublent tout ce qui les gêne; c'est pour eux une manière de se rassurer. [...]**

**Allégorie, contraire du symbole.<sup>32</sup>**

La neige du premier chapitre des *Enfants terribles* forme une partie d'un tout allégorique dont le sens se trouve dans la philosophie du poète, laquelle, nous le savons bien, concerne surtout la nature de la poésie et le rôle du poète. Le rapport de la neige du roman à la poésie et à l'inconnu nous est déjà évident, mais il est aussi clair qu'ailleurs dans l'œuvre de Cocteau le concept de la neige en général est lié à ces derniers. En regardant plusieurs exemples de l'apparence de la neige à la lumière de ses idées, nous verrons que l'emploi de cette métaphore s'intègre dans sa propre mythologie selon une logique interne profonde.

Dans le 'Prospectus' au *Potomak* la neige paraît dans deux passages qui, lus ensemble, semblent ambigus: l'un représente l'état de santé calme que retrouve le poète après les tourments subis qu'il éprouve en écrivant; l'autre, à la qualité féerique qu'il attribue à *Peer Gynt*.<sup>33</sup>

Cependant, dans *le Cap de Bonne-Espérance*, des images liées à la neige s'associent déjà au processus créateur du poète:

**Penche ce rail                    incline  
un toboggan verni**

**observe  
l'alphabet**

<sup>32</sup> *Essai de critique indirecte*, p. 58.

<sup>33</sup> *Le Potomak*, pp. 21; 15.

déjà  
tout neuf pelotonné  
le poème en ordre  
y remue<sup>34</sup>

Quelques années plus tard, dans son poème *L'endroit et L'envers*, qui contient un grand nombre des images fréquemment employées par Cocteau comme métaphores du processus poétique, le poète s'adresse à la mort, qu'il compare à un ange de neige:

Mort, à l'envers de nous vivante, tu composes  
La trame de notre tissu.  
[...]  
Certes, vous vous couchez comme un ange de neige,  
Sur l'amant dont le spasme enfin vous réjouit;  
Sous votre feu glacé la chair se fait statue,  
Mais à la longue, il faut, mort, que je m'habitue  
A vous recevoir dans mon lit.<sup>35</sup>

Dans l'image tripartite de l'ange, de la mort et de la neige, l'ange devient un ange de mort, et sa froideur et la légèreté de son contact sont évoquées par le qualificatif *de neige*. Celle-ci est donc associée ici à la réalité centrale de l'inconnu.

Cette association de la neige avec l'ange se retrouve dans *Plain-chant*, où elle devient une armure qui protège l'ange mais détruit le poète; autrement dit, c'est la *légende* de la fausse réputation, qui cache la vraie nature du poète et de sa poésie, et contre laquelle Cocteau protestait le long de sa vie, tout en admettant la nécessité d'un tel camouflage:<sup>36</sup>

Ainsi veut l'ange, afin que la gloire se cache  
Et mûrisse en silence à l'abri des clameurs.  
Le fouet de son aile interne me cravache:  
Je veux vivre, dit-il; qu'importe si tu meurs.

Mon ange, laissez-moi m'ébattre dans ce champ;  
Aucun œil ne me voit, dites, vous trahirai-je?  
La ville, grâce à vous, me croit le cœur méchant,  
Mais, au soleil, fondez votre armure de neige.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> *op. cit.*, pp. 42–43. Il y a dans le même poème d'autres images liées à la neige; ainsi que des jeux de mots possibles qui s'y rapporteraient. Nous relevons par exemple de la page 30 les vocables allusifs suivants: *glace, esquimaude, boule, Noël, ours blanc, soleil de minuit*.

<sup>35</sup> *Vocabulaire, Plain-chant*, pp. 100–103.

<sup>36</sup> Voir aussi *infra*, pp. 208–210; 306.

<sup>37</sup> (Paris, Stock, 1923) in: *Opéra suivi de Plain-chant*, p. 119.



Comme, selon lui-même, la réputation de Cocteau est imméritée, ici la neige se lie au mensonge qui cache le poète véritable: 'J'ai écrit: [...] "Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité" [...]'. Cette phrase signifiait que l'homme est socialement un mensonge. Le poète s'efforce de combattre le mensonge social surtout lorsqu'il se ligue contre sa vérité singulière et l'accuse de mensonge.<sup>38</sup> La neige de *Plain-chant*, alors, bien qu'associée aux souffrances inévitables du poète, ne semble pas représenter la poésie, mais, ce qui paraît être son contraire: le mensonge social au lieu de la vérité poétique. Néanmoins, le mensonge social est l'invention qui cache une nature plus profonde chez le poète, tout comme les connotations les plus évidentes des images qui se trouvent dans sa poésie masquent souvent son sens profond de la lutte du poète, de ses tourments et de la mort. La neige du poème visible équivaut donc, peut-être, à la légende du poète visible, cachant, en effet les mêmes vérités. Il est possible que la neige dont parle le poète ici représente non seulement la fiction que l'ange l'oblige à vivre mais aussi les fictions poétiques qu'il est obligé de produire.

Ainsi chez Cocteau le concept du mensonge est compliqué par le fait que celui-ci peut parfois cacher une réalité plus profonde (le mensonge sociale) et parfois la représenter sous une forme allégorique (le poème, le rêve); et les deux ne sont pas aussi nettement séparés qu'il ne paraîtrait à première vue. Dans le roman *Thomas l'imposteur* les deux idées sont fusionnées, puisque la nature poétique du héros se révèle du fait qu'il vit 'une moitié dans le songe', se croyant (et réussissant à en convaincre d'autres) 'ce qu'il n'était pas, comme n'importe quel enfant, cocher ou cheval'.<sup>39</sup> Il est lui-même une fiction poétique. Pendant sa promenade par les tranchées du front français de la première guerre mondiale, la neige à l'intérieur d'un jouet d'enfant est liée par une comparaison à l'état du rêve:

Le long du mur de première ligne, sur une sorte de remblai, de corniche, de piédestal, se tenaient, de place en place, les guetteurs. Ce mur se composait de tout, comme le reste de la ville. outre les sacs, on le sentait fait avec des armoires à glace, des commodes, des fauteuils, des dessus de piano, de l'ennui, de la tristesse, du silence.

---

<sup>38</sup> *Journal d'un inconnu*, p. 16.

<sup>39</sup> *Thomas l'imposteur* (1923); Paris, Folio, 1973, p. 28. Evidemment, Thomas est comparé ici à un enfant, ce qui le liera à la poésie enfantine (voir *supra*, pp. 47-49; *infra*, pp. 119-122). Cependant, comme il est adulte, ou presque, il est clair que tout comme les poètes, il réussit à garder sa part d'enfant.

**Ce silence, aggravé par la fusillade et le reflux, était pareil au silence des boules de verre où il neige. On y marchait comme on vole en rêve.<sup>40</sup>**

La ressemblance de la neige au rêve est ici renforcée par la nature factice de celle-là, et par le fait qu'elle est séparée du monde réel par du verre, tout comme l'univers de rêve et de la mort se trouve souvent chez Cocteau de l'autre côté d'un miroir. En même temps, le caractère fictif de la vie du personnage est souligné par la suggestion implicite que Thomas est un jouet dans un paysage miniature.

Ecrivant de *Thomas l'imposteur* à l'époque des *Enfants terribles*, Cocteau affirme que: '[...] il ne se trouve pas un seul paysage, une seule scène de ce livre que je n'aie habité ou vécu', et passant sous silence les *boules de verre*, il parle de 'cette neige mise entre la terre et les pieds de Thomas, cette démarche des songes.'<sup>41</sup> L'apposition de *cette démarche* et de *cette neige* indique que la neige, placée comme elle l'est entre Thomas et la solidité de la terre, représente en toute probabilité une impression dont se souvient Cocteau lui-même de la qualité de rêve d'une expérience de guerre semblable. Une réalité aliénante revêt les caractéristiques de l'inconnu poétique, sans doute parce que c'est un paysage de mort, mais aussi parce qu'elle a subi les déformations de la mémoire de l'auteur. Le lien que nous suggérons ici entre la neige et la mémoire est confirmé plus loin dans *Opium*, où la neige s'associe encore au passé du poète:

**Je me demande comment les gens peuvent écrire la vie des poètes, puisque les poètes eux-mêmes ne pourraient écrire leur propre vie. Il y a trop de mystères, trop de vrais mensonges, trop d'enchevêtrement.**

**Que dire des amitiés passionnées [...], de cette zone du cœur auquel des sens inconnus participent et que ne peuvent comprendre ceux qui vivent en série?**

**Les dates se chevauchent, les années s'embrouillent. La neige fond, les pieds volent; il ne reste pas d'empreintes.<sup>42</sup>**

*Opium* et *Les Enfants terribles* étant contemporains, il est possible qu'il y ait un rapport assez étroit entre la neige dont parle le poète ici et celle de la cour même de la cité, neige déjà détruite et fondue; que cette neige-ci représente, à un niveau, l'enfance et la vie d'écolier que Paul

---

40 *Thomas l'imposteur*, p. 100.

41 *Opium*, p. 92.

42 *ibid.*, p. 201.

va bientôt quitter. Cette neige-ci devient, à travers son inconscient (dans lequel passent les souvenirs que le conscient oublie ou confond) la neige puissante et pure de la poésie, qui se trouve à un niveau plus haut, dans un sens figuratif aussi bien que littéral.<sup>43</sup>

Une image qui ressemble à celle d'*Opium* se trouve dans *Portraits-souvenir*, où elle implique aussi que la neige connote ce qui différencie les poètes des êtres ordinaires, complètement attachés à la terre:

**Les poètes ne possèdent que des souvenirs intimes [...].  
J'ajoute qu'ils marchent à quelque distance du sol sur une  
neige vite fondue et qui emporte leurs empreintes. Tout cela  
ne rend pas commode le travail de se souvenir et de  
matérialiser des fantômes.**<sup>44</sup>

En dernier lieu, il faut signaler que *Neiges* est le titre d'une série importante de poèmes qui parut pour la première fois dans le troisième volume des *Œuvres complètes* en 1947.<sup>45</sup> Le choix même de ce titre soutient l'idée que chez Cocteau la métaphore de la neige est liée au concept de la poésie en tant que production poétique, étant donné que tant de ses recueils ou de ses longs poèmes ont un titre qui peut être vu ou comme synonyme de *poème* ou d'*œuvre*, par exemple: *Opéra*, *Plain-chant*, *Vocabulaire*, *Allégories*,<sup>46</sup> *Le Requiem*,<sup>47</sup> ou comme indication globale que les poèmes (ou le poème) sortent de l'inconnu poétique: *Le Discours du grand sommeil*, *Clair-obscur*,<sup>48</sup> pour n'en citer que deux. Il est ainsi possible, même probable, que le titre *Neiges* (notons le pluriel) soit aussi synonyme de *poèmes* ou de *poésie*, dans le sens spécial que lui attribue Cocteau, aussi bien que dans le sens plus général du terme.

Il ne sera pas possible ici d'analyser en détail tout le contenu de ces poèmes. Cependant, nous en examinerons quelques éléments qui renforcent la théorie sur le titre que nous venons de proposer, aussi bien que nos affirmations sur le rôle de la neige en général.

---

<sup>43</sup> Voir *supra*, p. 52.

<sup>44</sup> *Portraits-souvenir*, p. 43.

<sup>45</sup> *Œuvres complètes de Jean Cocteau, Vol. III*, Lausanne, Editions Marguerat, 1947, pp. 257-268.

<sup>46</sup> 1941, in *Œuvres complètes de Jean Cocteau, Vol. IV*, Lausanne, Editions Marguerat, 1947, pp. 117-225.

<sup>47</sup> Paris, Gallimard, 1962.

<sup>48</sup> Monaco, Editions du Rocher, 1954.

Dans *La Difficulté d'être*, écrite en Suisse, Cocteau fait mention de certains poèmes, probablement de *Neiges* (étant donné qu'il parle en même temps dans cette œuvre de *poésie critique* de la douleur physique, un des thèmes de *Neiges*, et que les deux ouvrages parurent en 1947):

**Hier [...] j'ai écrit des poèmes. [...] Ces poèmes traitent de la neige, dont j'ai le spectacle, mais sous une forme allusive où on ne la devine presque pas.<sup>49</sup>**

Le *spectacle* qu'il a devant lui ne semble en fait qu'un point de départ. Bien que la neige soit fréquemment mentionnée, il serait impossible de suggérer que celle-ci, en tant que phénomène naturel, soit le sujet d'aucun des poèmes. Nous ne pouvons dire non plus qu'elle soit un décor naturel dans lequel a lieu quelque action. Quand la neige paraît, c'est dans un rôle métaphorique ou allégorique: c'est dans la neige, par exemple, que sont gravées les 'initiales de chair' des amants endormis par des prodiges.<sup>50</sup> Associée à la douleur physique elle coule 'Des oreilles dans le cou.'<sup>51</sup> Image qui suggère l'effet sur Paul de la boule de neige de Dargelos dans *Les Enfants terribles* (p. 15).<sup>52</sup>

Les deux derniers poèmes de la série, *Suis-je?* et *Un corps vivant ? ...*, marquent un changement de ton et valent la peine d'être cités en entier:

### SUIS-JE?

Suis-je, ne suis-je pas, le sais-je?  
C'est assez de n'être plus moi.  
Si la neige est la neige elle sait le paraître  
Surtout par l'empreinte des pas

Je ne suis plus. Je voudrais être.  
Je suis tombé dans un piège.  
Ce piège était. Il m'a plu.  
Je l'ai pris pour de la neige.

Oh, mes amis, mes chers amis,  
Qui savez ce que c'est que d'être,  
Faites-moi croire que je suis.  
Je saurai bien vous apparaître.

Le puis-je encore? Je le peux.  
Je sens que je le peux encore.

---

49 *La Difficulté d'être*, pp. 85–86.

50 *Œuvres complètes III*, p. 258.

51 *ibid.* p. 266.

52 La signification de ce coup est discutée *infra*, pp. 98–110.

Que je peux encore un peu  
Prendre la forme de mon corps.

#### UN CORPS VIVANT? ...

Un corps vivant. Je n'ai pas  
De corps (c'est le genre du vent  
Qui démolit nos décors).  
Je n'ai que le bruit de mes pas.

Un corps vivant? Où l'aurai-je,  
Grand Dieu? Ce n'est pas ici  
Où la bruit des pas craque dans la neige.  
Pas non plus ailleurs. Alors?

Vous qui me voyez dans vos rues  
Surtout ne le dites pas.  
Je ne serais pas apparu  
Sans être dénoncé par le bruit de mes pas.<sup>53</sup>

La neige est ici liée à une crise d'identité. Dans le premier poème, un piège quelconque est pris pour *de la neige*. Nous ne pouvons pas savoir la nature exacte du piège en question, mais ceux dont parle le plus souvent le poète sont des personnes *angéliques*, de qui il a tendance de tomber amoureux. Si ce piège-ci est de la même sorte, il s'associe déjà à la poésie, étant donné le lien étroit entre elle et le concept de l'angélique. Cependant, le piège du poème n'est pas de la neige, mais ce que le poète a pris comme telle, peut-être parce que, pour poursuivre la logique interne de la métaphore, il marchait déjà sur de la neige et la croyait ferme, ne sachant pas ce qu'elle cachait. Selon cette interprétation, le poète a pris le piège pour une continuation de la vie qu'il vivait: vie qui, comme nous l'avons vu, consiste en effet en une promenade sur une neige qui fond enfin dans la mémoire pour devenir la matière de la poésie.

Cependant la proximité des mots: *Il m'a plu* à *Je l'ai pris pour de la neige* nous signale une autre interprétation évidente: que le poète a pris le piège pour quelque chose de beau, mais qui ne l'était pas. *Neige* deviendrait ainsi ici synonyme de *beauté*, ce qui entraînerait naturellement encore un lien à la poésie.

Passons maintenant aux troisième et quatrième vers de *Suis-je*: *Si la neige est la neige elle sait le paraître / surtout par l'empreinte des pas*. Ces vers-ci annoncent un thème qui est repris de plus belle dans le poème suivant: celui des pas dans la neige. Evidemment, nous ne

---

<sup>53</sup> *Œuvres complètes III*, pp. 266–268.

pouvons pas prendre non plus la neige de ces deux poèmes pour tout simplement de la neige qui est physiquement présente: la neige réelle n'a pas besoin d'empreintes pour révéler sa nature neigeuse. Cependant, la poésie qui devient visible dans le poème porte toujours l'empreinte du poète. En outre, dans le premier des poèmes, c'est le poète qui a lui-même des difficultés d'apparaître à ses amis. Cette neige, donc, semble représenter la poésie qui est la vérité profonde du poète, vérité qui existe déjà, mais qui ne peut se faire visible sans la coopération du poète qui y laisse son empreinte (qui donc 'taille' la neige) en écrivant. Ainsi, dans le deuxième poème, nous trouvons que le poète n'a pas de corps réel sur cette terre, c'est-à-dire peut-être que le corps qu'on voit n'est pas sa réalité profonde, qui s'annonce seulement par le bruit de ses pas dans la neige.

Il faut maintenant revenir à ce qui est discuté plus haut: que le titre *Neiges* se rattache au concept du poème qui arrive de l'inconnu, et aussi au lien déjà établi entre l'image de la neige chez Cocteau et le passé ou la mémoire du poète. Le contenu de cette série de poèmes, bien qu'il soit 'hermétique', suggère souvent des œuvres déjà écrites: *Les Chevaliers de la table ronde*, par exemple,<sup>54</sup> et *L'Aigle à deux têtes*.<sup>55</sup> Ainsi la *neige* des poèmes en tant que souvenirs contient cette autre neige qui est la poésie déjà visible, mais qui reste en même temps une partie du passé de celui qui écrit.

Enfin, nous devons signaler que les poèmes deux à quatre<sup>56</sup> évoquent une sorte de moyen âge mythique, semblable, peut-être, à celui des écoliers des *Enfants terribles*, et qui suggère comme celui-ci la nature atemporelle du monde de la poésie.

Les exemples ci-dessus, tirés de diverses œuvres, nous montrent clairement l'association constante de la neige chez Cocteau à des aspects de la poésie et de la vie du poète: à la mort et à l'ange, au mensonge et à la vérité, à la vie antérieure et à la perte des souvenirs conscients, associations qui relèvent toutes à la nuit et à l'inconnu. En examinant d'autres aspects de la mythologie personnelle du poète, nous découvrirons que chez lui la neige est un aspect d'un tout plus grand qui unit à un niveau profond plusieurs éléments superficiellement différents.

---

<sup>54</sup> *ibid.*, p. 260.

<sup>55</sup> *ibid.*, p. 264.

*L'Aigle à deux têtes* (1946); Paris, Folio, 1973.

<sup>56</sup> *ibid.*, pp. 258-264.

Nous avons déjà mentionné la notion du fluide surnaturel qui entoure le poète et qu'il contient<sup>57</sup> — fluide qu'il nomme *poésie*.<sup>58</sup> Nous avons vu que la poésie, la nuit et la mort et même Dieu sont liés souvent d'une manière spécifique, à l'eau. La neige fondue d'*Opium*, par exemple, qui disparaît de vue dans l'inconscient<sup>59</sup> est liée ainsi peut-être non seulement à la *nuit* individuelle, mais aussi à cet inconscient universel fluide qui est, comme le signale Brosse, 'une force cosmique'.<sup>60</sup>

Dans le 'Prospectus' au *Potomak* le poète se sert d'un presse-papier de cristal pour pouvoir s'approcher de cet infini mystérieux, qui est lié cette fois-ci à la mer:

Un presse-papier de cristal me devint l'art et le confort.  
[...]  
Il n'était plus pour moi du cristal ... un cube ... six faces  
... un presse-papier ... non. Mais un carrefour d'infinis, un  
carrousel de silences.  
Comme ceux qui appliquent leur oreille contre un coquillage  
pour y entendre la mer, j'approchais mon œil de ce cube et j'y  
pensais découvrir Dieu.<sup>61</sup>

La neige par sa nature même, connote le cristal et l'eau. Beaucoup plus tard Cocteau lui-même associe la neige à l'idée du cristal taillé, dans un discours sur Mallarmé dans lequel la neige représente clairement encore une fois la poésie:

Jetons, Messieurs, un vaste coup d'œil sur l'univers rapide  
[sic] des poètes [...]. Que découvrons-nous? Deux monstres  
sacrés plus encombrants que Victor Hugo: Rimbaud et  
Mallarmé. Le souci de se mettre en pointe et de se pousser à  
l'extrême, la hantise des équilibres déséquilibrés qui  
composent le rythme, la discipline qui consiste à tailler les  
facettes selon des angles qui leur assurent le maximum  
d'étincellement, l'arbuste du givre obtenu par le contraste du  
froid et du chaud, le mystère qui frise la ruse, toute une  
chimie profonde à laquelle Mallarmé s'abandonnait,  
s'astreignait, dont il était le théâtre et par laquelle il se laissait  
abolir.

Le terme « précieux », pris dans son sens le plus haut,  
exprime à merveille l'ensemble de cette œuvre dont la posture

---

57 Voir *supra*, pp. 18-21.

58 Voir *supra*, p. 37.

59 Voir *supra*, p. 57.

60 *op. cit.*, p. 137. La neige fondue de la cité Monthiers est peut-être aussi liée à cet inconscient universel.

61 *Le Potomak*, p. 14. La même idée est exprimée dans *Le Cap de Bonne-Espérance*, p. 36.

**naturelle est d'être contournée et dont la neige résulte d'un prisme.<sup>62</sup>**

Dans *Les Enfants terribles* la neige pure et phosphorescente peut être vue comme le fluide de l'inconnu rendu visible sous forme de la beauté poétique. Sa nature cristalline souligne, dans les termes de Cocteau, l'idée du carrefour duquel Paul s'approche, et nous prévient que la route qu'il va prendre mène à l'infini.

La forme le plus souvent associée au flocon de neige est celle de l'étoile, et les éléments d'eau cristallisée qui le composent forment un ensemble semblable à la dentelle. Dans son exégèse des *Enfants terribles* Pierre Gobin note, en fournissant de l'œuvre de nombreux exemples, les rapports étroits entre plusieurs aspects de la mythologie personnelle, y compris le cœur, l'étoile, l'étoffe et le fil.<sup>63</sup> Le cœur et l'étoile furent utilisés par Cocteau comme signature (l'étoile remplaçant plus tard le cœur). Gobin voit là-dedans des symboles par lesquels le poète s'oriente: par le cœur vers les désirs charnels et l'attachement aux autres, par l'étoile vers l'univers extérieur; les deux routes menant à un destin tragique. (Il faut signaler, néanmoins, qu'étant donné que Cocteau croyait que le microcosme est lui-même un univers ou une galaxie,<sup>64</sup> l'étoile doit aussi bien représenter un voyage intérieur.) Chez le poète, selon Gobin, il existe un système d'attachement, extérieur aussi bien qu'intérieur, représenté par des fils: la parenté par le sang, le cordon ombilical, les liens d'amour et d'amitié et des antennes qui reçoivent des signaux du cosmos.<sup>65</sup> Dans l'œuvre de Cocteau, affirme Gobin, le cœur humain est une pelote de fils, qui se déroule vers l'angoisse, la douleur et la mort.<sup>66</sup> Il interprète ainsi la relation dans les *Enfants terribles* entre l'étoile, l'étoffe et la dentelle de Cocteau:

**[...] Les fils qui matérialisent l'ordonnance du cosmos peuvent s'organiser en deux types de réseau. Le plus commun, et qui n'attire guère l'attention car il se confond avec la substance même de la vie, c'est le tissu; le plus voyant et qui symbolise le rapport poétique, c'est l'étoile. [...]**

<sup>62</sup> *Discours sur Mallarmé*, prononcé par Jean Cocteau à la Société des gens de lettres, le 22 mars 1942 in *Journal, 1942-1945*, pp. 651-654.

<sup>63</sup> Gobin, pp. 18-20.

<sup>64</sup> Voir *supra*, pp. 26-29.

<sup>65</sup> Voir par exemple *Le Potomak*, p. 8. Nous voyons dans le concept des antennes aussi une connotation de l'insecte; voir *supra*, p. 51.

<sup>66</sup> Ceci est suggéré dans l'extrait du *Cap de Bonne-Espérance* cité *supra*, p. 55, où le poème (l'expression du contenu du cœur) est décrit comme *pelotonné*.



Le tissu, entrecroisement d'étoffes, où les fils de trame et les fils de chaîne ne se rencontrent qu'une fois, n'a rien de vraiment insolite, ni de vraiment dangereux. Il représente seulement un premier hasard (ainsi, dans *Les Enfants terribles*, au départ, il n'y a qu'un rapport, assez étroit, certes, mais nullement privilégié entre Paul et Agathe:

'il se tissa entre Paul et Agathe une étoffe de fils entrecroisés.' (p. 99))

[...]

Les fils peuvent [...] être noués, entrelacés, et former des figures. Alors il n'y a pas dualité de la chaîne et de la trame [...]. Il y a continuité, dans l'unité et la singularité. Ce n'est plus un tissu, mais une dentelle, ce n'est plus la vie commune mais la poésie vécue. Seulement ... les individus prédestinés sont inconscients de ce dessein obscur qui s'exerce sur eux (c'est le cas de Paul, dans *Les Enfants terribles*, qui n'a pas remarqué comment 'le sort travaille, imitant lentement la navette des dentellières (p. 132)).

La figure des dentelles [...] c'est la boucle qui revient sur elle-même, c'est une ébauche d'étoile.

Il convient alors de se demander si la figure fermée qui rayonne mais dont les lignes ramènent au centre n'est pas la marque, le sceau du destin qui révèle ses élus, ceux [...] que la tragédie attend.<sup>67</sup>

Selon la thèse convaincante de Gobin, que nous ne citons que brièvement, il devient évident que la neige du premier chapitre des *Enfants terribles* est non seulement la réalité de l'inconnu et de la poésie rendue visible, mais que dans sa forme essentielle, qui a en même temps l'apparence de l'étoile et de la dentelle, elle cache aussi les secrets de cette poésie, les forces intérieures et cosmiques qui relient le poète à l'univers et à son destin personnel. Les flocons de neige amoncelés qui entourent Paul, les *choses légères des paquets lourds* (p. 10), sont le présage de tout ce qui va lui arriver. Cependant ces flocons sont invisibles à l'œil nu. Comme Jocaste et Œdipe dans *La Machine infernale*, Paul reste aveugle à leur présage, car, même visible, la poésie ne révèle pas aux êtres humains ses secrets profonds de mort et de destin, qui se cachent sous forme d'une beauté apparemment simple et 'classique': celle de l'enchantement et du *salon fantôme*, et qui ne laissent échapper qu'une sorte d'émotion, de pressentiment. Entouré de cette force poétique visible mais secrète, si différente de la poésie des enfants, et qui ne l'a pas encore touché, Paul s'approche de son destin.

---

<sup>67</sup> Gobin, pp. 19-20.

Juste avant la péripétie de la boule de neige, le narrateur nous rappelle que la neige est toujours en train de tomber:

**La neige volait, s'écrasait sur les pèlerines, étoilait les murs.  
De place en place, entre deux nuits, on voyait le détail d'une  
figure rouge à la bouche ouverte, une main qui désigne un  
but. (p. 14)**

Lorsque Paul est tout près du lieu qui sera son carrefour personnel prédestiné, où sa vie sera touchée et changée par l'infini, notre attention est attirée sur les flocons de neige eux-mêmes, qui jusqu'ici n'ont pas été mentionnés, comme si le narrateur veut maintenant mettre au point l'image de la poésie. La véritable nature des flocons est à ce moment révélée au lecteur initié: ils *étoilent* les murs. En outre, ils sont associés ici à deux autres éléments du vocabulaire de Cocteau: l'accident<sup>68</sup> (les flocons *s'écrasent* sur les pèlerines) et le vol. L'image de l'accident est employée souvent par le poète pour exprimer la nature de l'art et de la poésie, et leur rapport à la mort, par exemple dans *Le Mystère laïc*:

**L'horreur d'un accident qu'on découvre sur sa route  
provient de ce qu'il est de la vitesse immobile, un cri changé  
en silence (et non pas du silence après un cri). On reconnaît  
tout de suite les morts à cette attitude grotesque et qui ne  
donne aucune envie de rire. Un tableau de Chirico perpétue  
le passage brutal d'un état à un autre.<sup>69</sup>**

Cocteau poursuit ce thème dans un entretien avec Jean Maribini pour *Combat*, en 1947, où il dit: 'Il n'y a que les accidents que nous chérissons et d'où la beauté nouvelle vient au monde.'<sup>70</sup>

Le vol est quelquefois lié à ces descentes en soi-même qui sont le travail des poètes. Cela est évident dans *Le Cap de Bonne-Espérance*, où les pioches qui creusent l'inconnu sont suivies du *mineur debout*, aviateur qui monte vers sa propre fin. Le voyage perpendiculaire, soit-il en haut ou en bas, entraîne toujours une rencontre avec la mort:

**Moi j'écoute  
les pioches sourdes  
les chocs sourds  
de l'Inconnu      chocs sourds  
chocs sourds de pioche**

---

68 Voir aussi *infra*, p. 109.

69 *Essai de critique indirecte*, p. 12.

70 *Entretiens sur le cinématographe*, p. 153.

**Le mineur debout  
retenait sa respiration  
creusant la galerie inverse**

**Il cherche      à rejoindre  
les autres**

**Frère des pilotes punis  
là on égorge qui monte**

**Du ciel la perle est maladie<sup>71</sup>**

Les flocons qui voltigent et s'écrasent contre les pèlerines préfigurent l'impact non seulement physique mais aussi mystique de la boule de neige qui sera lancée par Dargelos.

A travers la neige qui tombe, on aperçoit *une figure rouge, la bouche ouverte, une main qui désigne un but*. Ce qui est décrit est en effet une série d'autres enfants; cependant, la manière dont elle est décrite suggère aussi un seul personnage mystérieux, une sorte de fatalité incarnée qui montre à Paul le lieu exact de sa rencontre avec son destin: ce personnage ressemble à Dargelos, qui, lui, a 'les joues en feu' (p. 14), tout comme des images vues dans des miroirs multiples. La figure est rouge comme le sera le visage de Paul dans la voiture, couleur du feu et de la poésie.<sup>72</sup> On ne la voit pas clairement, mais *entre deux nuits*; la nuit propre à tous les enfants et la nuit intérieure du poète se rencontrent à ce carrefour d'où Paul prendra la route vers ses propres ténèbres, route qui le rapprochera de sa sœur, de son côté féminin et inconscient.

---

<sup>71</sup> *Le Cap de Bonne-Espérance*, pp. 50–51.

<sup>72</sup> Pour une analyse du rapport entre le feu et la poésie, *infra*, pp. 117–118.