



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Université Nancy 2
Thèse pour le Doctorat de Langue et Littérature françaises
Sous la direction de Monsieur Jean Claude
présentée et soutenue publiquement
par
Eléonore Antzenberger
le 15 mai 2001



*Le Personnage féminin dans le théâtre de Jean Cocteau
Sa relation à l'espace et au temps*

Jury :

Mme Marie-Claude Hubert, Professeur à l'Université d'Aix Marseille 3
M. Gérard Lieber, Professeur à l'Université Paul Valéry Montpellier 3
M. Jean Claude, Professeur émérite à L'Université Nancy 2

Tome I



Avertissement

Les ouvrages consultés faisant l'objet de publications séparées, nous avons été dans l'impossibilité de nous référer à des œuvres complètes. Les références de la présente étude renvoient conséquemment à différentes éditions.

- Editions Gallimard pour *Antigone*, *Les Mariés de la tour Eiffel*, *Les Chevaliers de la Table ronde* et *Les Parents terribles* (Théâtre I) ; pour *Les Monstres sacrés*, *La Machine à écrire*, *Renaud et Armide*, *L'Aigle à deux têtes* (Théâtre II) ; pour *Bacchus*.

- Editions Grasset pour *La Machine infernale*

- Editions Plon pour *Œdipe roi* et *Roméo et Juliette*

- Editions Stock pour *Orphée* et *La Voix humaine*

- Editions Du Rocher pour *Parade*, *Le Bœuf sur le toit*, *L'Ecole des veuves* et *Le Bel Indifférent* .

Les références et les indications bibliographiques figurent dans les notes de bas de page. Pour la liste des noms de personnes et des titres des œuvres de Cocteau, on se reportera à l'index proposé à la fin du tome II.

La couverture de cet ouvrage est une étude de Jean Cocteau pour le programme des *Parents terribles* au Théâtre des Ambassadeurs (dessin à l'encre de Chine (31x 23,2 cm), 1938, non encadré). Le portrait d'Edith Piaf dans *Le Bel Indifférent* qui ouvre chacun de nos chapitres est de Christian Bérard (lavis et encre de Chine et aquarelle (27x21 cm), 1939, non encadré).

Ces deux documents, qui appartiennent au Musée Jean Cocteau de Milly-La-Forêt, nous ont été aimablement fournis par Madame Annie Guédras.

Remerciements

Nous tenons à remercier Madame Annie Guédras et Madame Jacqueline Féry (Société des Amis de Jean Cocteau), Madame Elisabeth Perez (Fonds Jean Cocteau de L'Université Paul Valéry), Monsieur Pierre Chanel, Monsieur Jean Marais et Monsieur Denis Milos pour l'aide précieuse qu'ils nous ont fournie et pour leurs encouragements.

Nous sommes tout particulièrement redevable à Monsieur Claude, dont l'attention soutenue nous a évité quelques désagréables méprises, pour les critiques et pour les corrections qu'il a apportées à cet ouvrage. Nous tenons donc à le remercier pour la patience avec laquelle il nous a soutenue lors de nos recherches et pour la bienveillance avec laquelle il n' a jamais cessé de nous assister dans de ce travail.

Université Nancy 2
Thèse pour le Doctorat de Langue et Littérature françaises
Sous la direction de Monsieur Jean Claude
présentée et soutenue publiquement
par
Eléonore Antzenberger
le 15 mai 2001



*Le Personnage féminin dans le théâtre de Jean Cocteau
Sa relation à l'espace et au temps*

Jury :

Mme Marie-Claude Hubert, Professeur à l'Université d'Aix Marseille 3
M. Gérard Lieber, Professeur à l'Université Paul Valéry Montpellier 3
M. Jean Claude, Professeur émérite à L'Université Nancy 2

Tome I

*Cherchez à la courtoiser, elle est
écho. Cherchez à l'étreindre, elle se fait ombre. Mais son
souvenir nous hantera à l'heure de la dissolution et au-delà, à
travers d'innombrables vies à venir.*

Lafcadio Hearn

*Quand sera brisé l'infini servage de la femme,
quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme jusqu'ici
abominable, lui ayant donné son renvoi, elle sera poète elle
aussi ! La femme trouvera l'inconnu ! Ses mondes d'idées
différeront-ils des nôtres ? Elle trouvera des choses étranges,
insondables, délicieuses, nous les prendrons, nous les
comprendrons.*

Arthur Rimbaud



Introduction

Lorsque j'étais enfant, écrit Jean Cocteau, le théâtre, c'était ma mère ¹. Cette confiance mérite que l'on s'interroge un instant sur Eugénie Cocteau, car le personnage féminin ne saurait tout à fait se soustraire à une telle influence. Un an avant sa mort, Eugénie Cocteau faisait à son fils cette étrange confession : *Je ne sais pas comment j'ai fait pour mettre au monde un poète, c'est très difficile* ². Elle mourut alors qu'il était dans sa cinquante-quatrième année. Aussi n'a-t-il vécu que vingt ans séparé d'elle, qu'il rejoignit en 1963. Avant de lui dédier *Léone*, il écrit dans son *Journal* : *Maman est morte (...) Maintenant, Maman habite avec moi. J'ai longtemps habité avec elle. C'est l'intervalle qui me gêne* ³.

Aux dires de ses proches, Cocteau entretenait avec elle une relation jalouse et passionnée, favorisée par la mort brutale de son père et le départ précoce de son frère Paul et de sa sœur Marthe du domicile familial. Par conséquent, Cocteau formait avec sa mère l'un de ces couples infernaux dont il fait, pour la première fois, état dans *Le Grand Ecart* où le héros, Jacques Forrestier, vit *en ménage* ⁴ avec sa mère. La correspondance entre Jean et Eugénie Cocteau atteste de l'exclusivité du lien qui les unissait. Certaines lettres du poète commencent par : *Ma chérie* et s'achèvent par *Ton vieux qui t'embrasse* ⁵ et sont émaillées de déclarations d'amour fou : *Je t'aime de toute mon âme* ⁶ et de promesses : *Je serai près de toi, ce que je possède de plus cher au monde* ⁷.

S'il ne fait aucun doute que Cocteau a adoré sa mère, il est cependant évident qu'une telle dépendance affective a aussi entraîné de la haine et du ressentiment. Jacques Brosse raconte que Madame Cocteau réagissait très mal aux liaisons féminines de son fils ; elle se montrait en revanche très accueillante avec les amis qu'il lui présentait. Par ailleurs, Cocteau avait jugé sa mère *folle et criminelle* ⁸ d'avoir encouragé Natalie Paley, alors enceinte de lui, à avorter. Il trouvait Eugénie : *drôle, belle, autoritaire* ⁹, même si elle se décrit plutôt comme :

¹ Jean Cocteau, « Le théâtre est mort, vive le théâtre » in *Articles de Paris*, p. 286.

² Cette lettre d'Eugénie Cocteau est reproduite dans le *Journal 1942-1945* de Jean Cocteau, p. 97.

³ *Journal 1942-1945*, p. 244.

⁴ *Le Grand Ecart*, p. 147.

⁵ *Lettres à sa mère*, p. 61.

⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁷ *Ibid.*, p. 373.

⁸ *Journal 1942-1945*, p. 64.

⁹ *Ibid.*, p. 68.

*une mère soucieuse et mélancolique comme je le suis à l'état chronique*¹⁰, tempérament dont il a du reste hérité : *Je suis d'une tristesse que tu connais puisque je la tiens de toi*¹¹. Et si cette relation a vraisemblablement épanoui le poète, elle a dû aussi se révéler parfois étouffante, sans toutefois cesser d'influencer le processus créatif qu'il décrit dans *Le Coq et l'Arlequin* : *Dans le créateur, il y a nécessairement un homme et une femme, et la femme est presque toujours insupportable*¹². Il ajoute dans *Opium* : *L'art naît du coït entre l'élément mâle et l'élément femelle qui nous composent tous, plus équilibré chez l'artiste que chez les autres hommes. Il en résulte une sorte d'inceste, d'amour avec soi, de parthénogenèse*¹³.

Notre réflexion s'appuie aussi sur un texte¹⁴, extrait du chapitre III de *Portraits-souvenir*, dans lequel le lecteur assiste au cérémonial de la toilette, précédant le départ d'Eugénie Cocteau pour le théâtre :

La glace de l'armoire me montrait ma mère, que dis-je, cette madone bardée de velours, étranlée de diamants, empanachée d'une aigrette nocturne, châtaigne étincelante hérissée de rayons, haute, distraite (...) La femme de chambre étalant la traîne, à genoux, prosternée, achevait de conférer à ma mère une noblesse de vierge espagnole.

L'enchevêtrement des divers réseaux sémantiques suscite une troublante impression d'inaccessibilité. L'indifférence coquette de la mère crée la distance admirative de l'enfant qui se souvient avec émerveillement de cette odalisque virginale. Un écart, autre que celui de l'âge, sépare cependant le garçon de sa mère. L'opulence de tissus précieux rehaussés par l'éclat des bijoux, inscrit certes cette dernière dans une réalité terrestre et matérielle incontestable. Mais sa dignité, mi-lascive mi-pudibonde, incite à un recueillement presque craintif de l'ordre de la spiritualité. Sous les étoffes, symboles d'un faste païen, se cache une madone et une vierge, et le sentiment du sacré rejoint, de fait, le sentiment profane.

Cocteau aimait à jouer de cette ambivalence. Bon nombre de ses personnages féminins dégagent cette impression d'impénétrabilité parce qu'ils sont immortels ou de sang royal. Frappées par cet anathème, le désir qu'elles font naître n'en est que plus intense, car le héros veut avoir le symbole même de ce qui lui est refusé pour des raisons que la morale défend.

¹⁰ Lettre de Madame Cocteau in *Lettres à sa mère*, p. 445.

¹¹ *Ibid.*, p. 395.

¹² Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, in, *Romans, poésies, oeuvres diverses*, p. 432.

¹³ *Opium*, p. 137-138.

¹⁴ Le texte intégral figure dans *Portraits-souvenirs*, p.61-64.

Pour lui, la quête de l'idéal féminin transcende cet interdit tout en sachant que ce dépassement est illusoire et qu'il entraîne une issue fatale. Dans *La Maison hantée ou les adieux d'Albert Lambert*¹⁵, Cocteau met en scène des figures issues du répertoire classique, Jocaste, Agrippine, Chimène, La Mégère, Phèdre, Célimène et Doña Sol. A cette dernière, il prête une réplique, qui favorise un rapprochement avec la Reine de *L'Aigle à deux têtes* qui rayonne de poignards comme une vierge espagnole (I, 1, p. 317) :

Je resterai debout, si vous le permettez, debout sur mon orgueil, raide comme la chape des madones et le cœur éternellement fleuri par un bouquet de poignards, en face du Christ couvert d'une mantille de sang¹⁶.

La Reine s'apparente à la divinité (p. 317) car elle est hors d'atteinte (p. 317.), comme Stanislas le lui reproche : *Tu étincelais sur tes montagnes comme un lustre de bal, avec l'indifférence des astres* (III, 6, p. 403.). Du reste, cette pièce pourrait être la métaphore la plus explicite de la résolution du conflit oedipien : le roi disparu, c'est Georges Cocteau, la Reine, c'est Eugénie, et seul le meurtre / matricide de Stanislas / Jean Cocteau peut les réunir dans l'au-delà. Dès lors, on comprend davantage les réticences du meurtrier qui n'a aucune envie de la laisser s'échapper pour rejoindre le père disparu. Un rôle identique est confié à Galaad dans *Les Chevaliers de la Table ronde* et à Heurtebise dans *Orphée* : celui d'unir les couples parentaux, certes symboliques, que forment Lancelot / Guenièvre et Orphée / Eurydice. Mais si l'illustration est plus poignante dans *L'Aigle à deux têtes*, c'est parce que l'enfant doit tuer la mère de ses mains, alors que dans *La Machine infernale*, Jocaste se suicide comme Guenièvre dans *Les Chevaliers de la Table ronde*. En outre, Stanislas est un substitut non incestueux de l'enfant puisque la Reine est demeurée vierge.

Cette pièce réitère le matricide de Clytemnestre car, inconsciemment, l'enfant Cocteau aurait tenu sa mère pour responsable du suicide de Georges Cocteau. Si l'auteur n'a pas adapté l'*Orestie*, il a cependant mis en scène *Phèdre* où l'amour de l'héroïne pour son beau-fils entraîne le meurtre de ce dernier par Thésée. Le problème oedipien, qu'il traite dans *Œdipe rex* en 1927 et *Œdipe roi* en 1928, aurait donc influencé vraisemblablement le rapport des couples de personnages créés par Cocteau : *La femme est située à une place telle que l'homme ne risque pas de la perdre. De même, dans l'Œdipe, l'enfant pour pouvoir désirer la*

¹⁵ Le texte figure in *Cahiers Jean Cocteau* 10, p. 15-25.

¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

*mère ne doit ni la tenir ni l'obtenir*¹⁷. A l'appui de sa thèse, Xavier Gautier invoque l'amour courtois ; illustré dans *Les Chevaliers de la Table ronde*, qui serait l'exemple typique de l'amour incestueux.

Il existe cependant d'autres pièces dans lesquelles s'exerce l'ascendant maternel. Dans *Renaud et Armide*, le roi blâme l'enchanteresse :

Vous rayonnez avec une froideur de pierre

Vous jetez loin de vous des poignards de rayons (II, 2, p. 148.)

Il est ici question d'une relation narcissique dans laquelle le héros ne reconnaît pas la mère originelle dans celle qu'il a cru aimer. *Renaud et Armide* est l'exemple même de l'échec du couple au sens où la fascination mutuelle, une fois débarrassée de l'illusion de l'identification à l'autre, se change en un duel entre deux étrangers. Lorsqu'elle évoque la relation de la mère à l'enfant, Xavier Gautier conclut : *C'est une relation toute narcissique et régressive, une effusion. Des substituts tels que don, échange ou conquête en sont absents*¹⁸. Même les personnages-acteurs héritent de cette ressemblance ; dans *Les Monstres sacrés*, Esther raille Liane : *Vous vous attendiez à trouver une personne lointaine, étendue sur des peaux d'ours et respirant des tubéreux* (I, 3, p. 123.) et Margot, dans *La Machine à écrire*, emprunte les costumes de sa mère, adopte *le genre mystérieux* (I, 3, p. 116.) et prétend que sa vérité *consiste peut-être à jouer des rôles* (I, 11, p. 43.). Aussi, l'influence d'Eugénie Cocteau ne se bornerait-elle pas à la relation de couple.

Il n'est certes pas surprenant que la mère, représentation originelle du sexe opposé, soit le fondement de l'imagerie féminine de l'auteur, ainsi qu'il l'avoue lui-même : *Peut-être l'idée d'un seul personnage sur scène est venue de mon enfance. Je voyais ma mère partir en robe décolletée pour la Comédie-Française*¹⁹. On peut cependant s'étonner de la nature de cette représentation. Majestueuse icône, Eugénie Cocteau est d'abord nommée dans *Portraits-souvenir : ma mère*, ce qui provoque la propre stupéfaction de l'auteur : *Que dis-je !* avant d'être aussitôt appelée *cette madone*. Elle se transforme en un objet d'amour, doté du double interdit de l'inceste et de la sainteté, et rien n'indique la réciprocité du sentiment. L'adjectif possessif est remplacé par un adjectif démonstratif, comme si l'auteur niait la filiation qui

¹⁷ Xavier Gautier, *Surréalisme et sexualité*, p. 288.

¹⁸ *Ibid.*, p. 292.

¹⁹ *Opium*, p. 261.

l'unit à cette jeune femme ²⁰. Du reste, l'image maternelle est renvoyée par un miroir, ce qui signifierait la volonté de créer un double afin de se l'approprier en supprimant le tabou de l'inceste.

Le miroir est un instrument récurrent de son théâtre, en même temps que le thème du double, envisagé explicitement dans *Renaud et Armide* et *Les Chevaliers de la Table ronde*. L'assimilation à une madone est déjà un déni du père en tant que figure procréatrice. Conjuguée au thème du double, cette équivalence participe de la représentation oedipienne de la mère dans la mesure où, grâce à la négation figurée puis réelle du père, l'enfant accède à la place restée libre auprès d'elle. Mais les tentatives de Cocteau ne font pas état d'une transgression de l'inceste sans qu'il y ait châtement. Par ailleurs, l'identité réelle de la mère est *sanglée* par une profusion d'accessoires luxueux : gants, bijoux, éventails, autant d'éléments de travestissement qui joueront un rôle important dans la création des costumes. Ainsi, le visage voilé de la Reine dans *L'Aigle à deux têtes* lui donne une présence tout en camouflant l'essentiel, et le personnage est livré à la suggestion.

L'auteur intensifie le prestige maternel : la femme de chambre *se prosterne*, comme une prêtresse devant la déesse, en étalant la traîne de la robe :

Ma mère, svelte, monumentale et en raccourci (...) semblait maintenue par une longue robe raide de velours rouge bardée de jais, une robe de chez Raudnitz à manches ballon, d'où les bras, les épaules, la poitrine surgissaient, livides, d'une torsade du même velours, propre à devenir le fond d'une scène classique au bord des loges : éventails d'écaille et de dentelle qui palpitaient, mise au point de la lorgnette de nacre, applaudissements discrets.

Malgré la pâleur des bras qui renvoie au marbre d'une icône, la description se fonde sur la volupté vivante de la chair. La carnation de la peau peut venir de la *poudre de riz* mauve dont il est question au début du texte. Sur le plan symbolique, la pâleur s'oppose à la sensualité violente du rouge de la robe. La raideur des étoffes suggère l'immobilité, contredisant les courbes des manches ballon et des torsades. Dès lors s'instaure l'antinomie entre le statisme du corps et le mouvement du costume. Le corps semble prisonnier de la parure dans lequel il

²⁰ En 1935, lorsqu'il publie *Portraits-souvenir*, Cocteau a quarante-six ans. Par conséquent, il est à la fois l'enfant qui se souvient et l'adulte qui écrit ce souvenir. Ce double regard, soumis à deux temporalités distinctes, influence l'aspect psychosensoriel de la description.

est *maintenu*. Des expressions comme *bardée de velours* et *étranglée de diamants* trahissent la volonté de l'auteur de punir la sensualité du corps en l'étouffant. A moins qu'il ne cherche à condamner son désir coupable en blessant cette chair tentatrice. A la fin de la description, les bijoux deviennent *poignards*, métaphore phallique traduisant le désir de pénétration. L'élan d'amour, protégé par le tabou de l'inceste, n'est pas réalisable, aussi faut-il le substituer à un désir de mort. L'instrument rituel du meurtre, le poignard, reste caché sous la douceur voluptueuse du manteau de fourrure.

Mais le vêtement ne suffit pas à dérober la chair : les bras, les épaules, la poitrine surgissent des dentelles, comme animées d'un mouvement de vie autonome qui les libérerait de la rigueur morbide du costume. Si elle ressemble à une madone, désirable objet de tentation, la mère combine la sainteté sacrée à l'érotisme le plus profane. Antonin Artaud dans *Le Moine*, puis Georges Bataille dans *L'Erotisme* et dans *Ma Mère* ²¹ ont envisagé cette opposition, qui est ici tempérée par la dimension ludique du rituel. Rétrospectivement, Cocteau a l'intuition du caractère théâtral de la scène d'habillage ; plusieurs termes accusent cette prédisposition, *pantomime, cérémonie, rite, spectacle, prologue*. Dès lors, il ne s'agirait que d'un jeu entre la mère et l'enfant.

Cocteau aimait voir en elle une camarade à qui il écrivait : *Je voulais aussi te demander en copain et très sérieusement de ne plus me parler du bachot* ²². Camaraderie tendre et jalouse qu'il porte à l'extrême dans *Les Parents terribles*, en souvenir de celle qu'il considérait comme *son et sa meilleure amie* ²³. Le miroir crée un double inconscient, distinct de personne réelle à laquelle il se substitue. Ce n'est plus elle qu'il regarde, mais son reflet, cette autre qui lui ressemble. La toilette se fait costume et sa fonction transcende le seul critère esthétique. Dans son œuvre théâtrale, le costume décide de l'identité du personnage : les gants de caoutchouc de la Mort dans *Orphée*, l'écharpe de Jocaste, la cravache de la Reine sont autant d'éléments caractéristiques hérités de sa mère : *La cérémonie des gants longs, difficiles à mettre, peaux mortes qui començaient à vivre, à coller, à prendre forme*. L'accessoire revient à la vie au contact de l'inaccessible chair féminine ; l'enfant se laisse toutefois émouvoir : *L'adorable rite final qui consistait à boutonner sur le poignet d'un geste*

²¹ Il donne une description de sa mère, dans un contexte et un système de réflexion qui sont certes étrangers à ceux de Cocteau, une description assez proche de celle de *Portraits-souvenir* : « Ma mère était, dans une robe merveilleuse, prodigieusement belle. Le décolleté du dos était à la limite de l'indécence », *Ma Mère*, p. 69.

²² *Lettres à sa mère*, p. 77.

²³ *Ibid.*, p. 64.

féminin, immortalisé par Mayol, la petite lucarne où j'embrassais la peau nue. Cet attendrissement n'est pas non plus dénué de volupté, puisqu'il embrasse la seule partie de la main où la peau est nue.

Loin d'en amoindrir la portée séductrice, la théâtralité de la scène de toilette en accuse l'ambiguïté. L'innocence des préparatifs ménage une réalité plus trouble : la mère est *partagée entre les dernières recommandations d'être sage et un dernier coup d'œil au miroir*, comme si elle hésitait entre son désir de plaire et sa responsabilité de mère. Déguisée d'un costume dans lequel l'enfant ne la reconnaît pas, elle devient Autre, et il n'a plus conscience des limites de l'interdit. Puisque cette mise en scène a l'air d'un jeu, et que le jeu est mensonge et illusion, il appartient à l'imaginaire, donc il n'existe pas. Le rituel théâtralisé favorise ainsi le changement des rôles et des identités, puisqu'il permet de jouer à être quelqu'un d'autre. Par conséquent, il n'y a plus ni mère ni fils, mais deux individus étrangers. Aussi le rituel frôle-t-il parfois l'hystérie :

Le domaine de l'hystérie, c'est donc celui des intentionnalités inconscientes, celui des interdits et de leur transgression ; son langage, c'est le langage du corps ²⁴.

Il n'est certes pas de notre ressort de consacrer un chapitre à l'hystérie féminine. Force est de reconnaître cependant que le théâtre est le terrain idéal à l'imitation, voire à l'expérimentation, de ces tendances. De nombreux personnages présentent en effet les signes d'une personnalité hystérique : simulation ou exagération de symptômes (Yvonne dans *Les Parents terribles*), tendance à la mythomanie et au déguisement (Liane dans *Les Monstres sacrés*), alternance d'états fiévreux et somnambuliques (la Reine dans *L'Aigle à deux têtes*, le personnage de *La Voix humaine*). Dès lors, le personnage réhabiliterait et valoriserait son identité au moyen de comportements hystériques, dont on ne sait s'ils sont réels ou simulés, afin de focaliser l'attention sur lui.

Par ailleurs, le personnage féminin imite d'abord un comportement de séduction. La définition de l'hystérie insiste sur cette tendance à l'histrionisme du sujet, avant de préciser :

²⁴ *Dictionnaire de la psychanalyse*, p. 291.

Afficher un personnage, jouer un rôle, répond pour l'hystérique à une nécessité impérieuse, celle d'éviter une rencontre authentique avec autrui (...) et dans son besoin de paraître, utilise les procédés et artifices habituels au monde du spectacle.²⁵

C'est pourquoi, même si on ne peut à proprement parler de « maladie » au sens clinique du terme, il est cependant probable que le personnage féminin joue volontiers un autre rôle lorsqu'un public, notamment masculin, le regarde.

Cette valorisation narcissique de la féminité peut être liée au souvenir d'Eugénie devant son miroir. Le théâtre a offert à Jean Cocteau la voie idéale pour reproduire cette expérience entre regardé et regardant, tout en favorisant la catharsis libératrice. De fait, les tendances à l'hystérie affecteront surtout les rôles maternels : *J'étais une mère jalouse, assommante, mère jusqu'au bout des ongles* (II, 2, p. 158.), dit Solange dans *La Machine à écrire*. Par conséquent, les relations mère / fils seront pour le moins atypiques. Dans *Les Parents terribles*, Michel a tendance à se comporter comme un amant avec sa mère : *Sophie ! Tu me fais une scène, ma parole ! Moi qui te connais par cœur* (I, 4, p. 203.). Cette attitude conforte le personnage féminin dans le mythe de la femme-enfant, position confortable en ce qu'elle la maintient dans un état de dépendance affective vis-à-vis de son fils. Yvonne, comme Jocaste, vit sous l'égide dominatrice de son fils, qu'il entretient avec une certaine perversité. Œdipe, dans *La Machine infernale*, adopte un comportement parfois paternel avec Jocaste : *En voilà une petite fille capricieuse qui exige qu'on lui raconte des histoire et qui s'endort au lieu de les écouter* (III, p. 99).

Du reste, le couple théâtral est le plus souvent dominé par la femme, en particulier lorsqu'elle est plus âgée : la Reine, dans *L'Aigle à deux têtes*, Madeleine dans *Les Parents terribles*, Christine dans *Bacchus* et Solange dans *La Machine à écrire*. Bien que la différence d'âge soit variable, le droit d'aînesse favorise une autorité presque matriarcale. Et lorsque le personnage masculin est l'aîné, Georges a l'âge d'être le père de Madeleine dans *Les Parents terribles*, de même que Florent et Liane dans *Les Monstres sacrés*, le couple est voué à l'échec. Par conséquent, la domination féminine serait un gage de longévité du couple, imitant la relation de Jean et Eugénie Cocteau.

²⁵ *Ibid.*, p. 300.

La mère est, de fait, à l'origine d'une double détermination : elle a insufflé à son fils une certaine image de la féminité en même temps qu'un goût prononcé pour le théâtre. Ce n'est pas un hasard si le premier amour de Cocteau ait été une actrice : *A dix-sept ans, j'étais amoureux fou de Madeleine Carlier*, confiait-il à Roger Lannes, *elle avait trente ans et le conseil de famille s'effrayait de me voir vivre avec une vieille femme* ²⁶. S'il a d'abord été attiré par des femmes plus âgées que lui, il est probable que Cocteau a ensuite pris conscience que le personnage théâtral offrait un substitut plus confortable. Ce dernier n'autorise un investissement personnel de l'auteur que par une projection indirecte. Le fantasme féminin serait l'imitation et la continuation de la relation réelle qu'il entretenait avec Eugénie.

Au-delà de cette seule relation, il faut ajouter que l'influence féminine décide d'une partie de son œuvre théâtrale. A Misia Sert, il offre *La Voix humaine*, à Louise de Vilmorin, *Les Chevaliers de la Table ronde* et à Francine Weisweller, *Bacchus*. De même qu'il écrira le personnage d'Eurydice dans *Orphée* pour Ludmilla Pitoëff. Outre de côtoyer les femmes les plus prestigieuses de son temps, il les faisait participer à son entreprise artistique : Coco Chanel, Irène Lagut, Valentine Hugo, Germaine Tailleferre du Groupe des Six. La fréquentation assidue de ces personnalités anticonformistes ne pouvait qu'influencer favorablement la création de ses personnages féminins. Et lorsque son entourage ne lui suffisait plus, il puisait son inspiration dans les mythes et les légendes. Il ne cachait pas son admiration pour Luisa Casati, Elisabeth d'Autriche que le physique *prédispose à l'extravagance* ²⁷, ou encore pour Greta Garbo et Isadora Duncan : *Je vous aime et vous respecte, femmes excessives, merveilleuses, ouragans charmants, précurseurs de stars* ²⁸. Et c'est sans compter l'irrésistible attraction qu'exerça Natalie Paley sur lui ²⁹.

L'impossibilité d'entretenir une liaison avec une femme se retrouve dans les couples qu'il met en scène. Le principe d'adversité qui le lie à l'amour est aussi celui qui l'attache à la mort :

²⁶ Cité par Dominique Marny in *Les Belles de Cocteau*, p. 26. Du reste, de Madeleine Carlier à Madeleine dans *Les Parents terribles*, " la vieille femme aux cheveux jaunes " (I, 4, p. 208), comme la surnomme Yvonne, il n'y a vraisemblablement qu'un pas.

²⁷ Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, p. 80.

²⁸ Jean Cocteau, *Portraits-souvenir in Romans, poésies, oeuvres diverses*, p. 809.

²⁹ Arthur King Peters cite cette anecdote : À ceux qui émettaient des doutes sur la possible capacité de Cocteau à faire un enfant à Natalie Paley, Georges Auric avait coutume de répondre : « Croyez-vous vraiment qu'il y ait une seule chose au monde dont Jean Cocteau soit incapable ? », *Jean Cocteau et son univers*, p. 117.

J'ai eu des accidents d'automobile (...) Le mur s'approchait de moi avec une majestueuse lenteur tendre de joue maternelle et je revoyais ma mère distraite approcher la sienne et me dire : « Tu dois avoir quelque chose à me demander » .³⁰

Si la maternité va de pair avec la mort dans l'ensemble de son oeuvre, c'est encore au théâtre que cette affinité se révèle la plus sensible. La féminité associe ces deux notions et le personnage est à la fois *miracle de création*³¹ et de destruction : il incarne l'espace et le temps dans lequel ce miracle se produit. Au-delà de l'identification à la mère apparaît l'idée d'accomplissement de l'auteur à travers la construction de ses personnages, impliquant un espace et un temps qui donneraient au spectateur la conscience de l'infini, ou plutôt de sa perpétuelle illusion. Le sentiment de l'infini cesse en réalité sitôt le spectacle terminé, et ceci, indépendamment de la mort ou de la survie du personnage. En raison de cette indétermination essentielle, ce sentiment reste relatif. La femme est : *L'être fini, mais elle est aussi une collectivité : la femme unique contient la femme multiple (...) C'est pourquoi on ne peut épuiser la femme dans une formule, car elle est une infinité d'êtres finis*³².

* *
*

Il serait donc vain d'imaginer épuiser la signification du personnage féminin. Cependant, il s'agit déjà de l'appréhender en dépit d'Eugénie Cocteau, ou plutôt en dehors et *a posteriori* d'elle. Ce postulat révèle plus d'une difficulté lorsqu'on le confronte de nouveau à cette déclaration : *Lorsque j'étais enfant, le théâtre, c'était ma mère*³³, en particulier lorsqu'il ajoute : *J'adorais le théâtre et je l'adorerai toujours*³⁴.

Tour à tour souveraine – Jocaste, Guenièvre, la Reine, jeune fille éprise d'héroïsme, Antigone, Christine, Margot, ou amante délaissée dans *Le Bel Indifférent* ou *La Voix humaine*, la femme devenue personnage dramatique, *âme déguisée en corps*³⁵, hante l'imaginaire de Cocteau. Loin des stéréotypes édulcorés et autres figurations galvaudées de la féminité,

³⁰ Jean Cocteau, *La Corrida du 1^{er} Mai*, p. 105.

³¹ Søren Kierkegaard, *In Vino Veritas*, p. 103.

³² *Ibid.*, p. 105.

³³ Jean Cocteau, « Le théâtre est mort, vive le théâtre ! », *Articles de Paris*, p. 286.

³⁴ Dominique Marny cite Jean Cocteau, *Mes Monstres sacrés* in *Les Belles de Cocteau*, p. 25. Cette déclaration de Cocteau nous renvoie à Georges Bataille qui affirmait : « J'ai adoré ma mère, je ne l'ai pas aimée », *Ma Mère*, p. 80.

³⁵ Jean Cocteau, *Poésie critique II*, p. 21.

chaque personnage féminin compose une entité à part entière, qui exerce une fascination déconcertante sur le lecteur / spectateur. Les veuves constituent par exemple un ensemble déroutant dans la matrice théâtrale : *La Machine infernale*, *L'Ecole des veuves*, *L'Aigle à deux têtes*, *La Machine à écrire*. Cette allusion au veuvage précoce d'Eugénie Cocteau, elle n'a que quarante-trois ans lorsque son époux se suicide, se double d'une obsession puisque les personnages les plus jeunes – Margot, Christine, Antigone – sont orphelines. Leur âge oscille entre vingt-cinq et trente ans, mais elles ne sont ni mariées, ni mères de famille. En d'autres termes, notre étude engagera nécessairement des enjeux propices au sentiment de la mort, puisque toutes les pièces proposent une réflexion sur le deuil. Il est du reste peu probable d'espérer comprendre le rôle féminin sans tenir compte de sa double prédisposition à la vie et à la mort :

(...) Etant la matrice de la vie, la femme est, par cela même, la matrice de la mort..., puisque c'est de la mort que la vie renaît perpétuellement ... et que supprimer la mort, ce serait tuer la vie à sa source de fécondité...³⁶

Notre ambition sera donc de scruter la notion de féminité à travers les éléments qui offrent un cadre propice à cette abstraction : l'espace et le temps. Une telle approche peut de prime abord sembler arbitraire dans le sens où elle fait essentiellement intervenir des données issues du texte dramatique. Tout en sachant que ce dernier nécessite pourtant le recours à des disciplines multiples, il s'est pour ainsi dire imposé de lui-même comme le fondement de notre analyse. D'autant plus que le théâtre de Cocteau se prête volontiers à des influences artistiques diverses, sans perdre de vue que l'écriture doit demeurer au centre des préoccupations dramaturgiques. Puisque celles-ci engagent une part essentielle de l'espace et du temps, notre étude tentera de rendre compte de cette préférence et l'approche du texte théâtral devra justifier l'existence du personnage dans un cadre spatio-temporel.

Notre postulat repose sur le fait que le personnage féminin peut s'interpréter comme une synecdoque dans la mesure où elle serait l'espace qu'il intègre et le temps dans lequel il se

³⁶ Octave Mirbeau, *Le Jardin des Supplices*, p. 27. Nous revenons, de fait, au thème de la Beauté inspiré par Baudelaire : « Ainsi le beau, n'existant qu'en fonction de ce qui se détruit et de ce qui se régénère, se présentera tantôt comme un calme dévoré par la tempête en puissance, tantôt comme une frénésie qui s'ordonne et cherche à contenir sous un masque impassible son orage intérieur. Tout se passera toujours, entre ces deux pôles, agissant comme des forces vivantes : d'une part, l'élément droit de la beauté immortelle, souveraine, plastique ; d'autre part, l'élément gauche, sinistre, situé du côté du malheur, de l'accident, du péché. », Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, p. 37.

présente. Cet investissement suppose une dynamique de rétraction ou de dilatation du lieu : le personnage peut vider un espace comme il peut le combler, ou être vidé ou comblé par lui. De même que le mouvement du personnage dans le temps peut être une régression, une fixation ou une progression. En ce sens, l'enjeu spatio-temporel abordera des oppositions comme le vide et le plein, l'ouverture et la fermeture, ou encore la mobilité et le statisme. En outre, le personnage est prédéfini comme un espace-temps qui aliène et appelle le sentiment amoureux. Dès lors, s'il est question de dimensions spatio-temporelles, il faut aussitôt en constater la présence ou l'absence de limites. Par conséquent se dessine aussi l'antinomie entre fini et infini.

Mais si l'appréhension du personnage se fondait exclusivement sur son volume spatio-temporel, sa densité réelle risquerait de nous échapper. Il semblerait en effet que les personnages de Cocteau condensent des potentialités supérieures à celles imposées par les limites de l'espace et du temps théâtraux, ainsi que les envisageait Louis Jouvet :

Cet espace et ce temps ne sont pas ces grands vides dans lesquels le géomètre dessine des figures sans épaisseur et des mouvements sans mobile ; chaque drame a son espace et son temps : ils ne sont pas des cadres extérieurs à l'action comme l'espace a des bornes kilométriques et le temps des horloges : c'est l'action elle-même qui, en se dilatant, engendre son espace d'une géographie plus ou moins poétique et son temps lourd d'histoires plus ou moins légendaires.³⁷

Ces propos rejoignent ceux d'un autre dramaturge : *Le temps et l'espace forment leurs angles avec la poésie et l'art est son serviteur*³⁸. Il n'en reste pas moins délicat d'insérer l'ascendant féminin dans le bloc de l'espace et du temps. S'il existe au théâtre un espace réservé au personnage féminin, lieu de tentation et / ou de rédemption, il serait mis en œuvre par l'architecture, les couleurs et lumières. Il en irait de même pour le temps car, ce qui importe, c'est de faire entrevoir l'indicible, de façon fugitive, au spectateur.

Certes, ce parti pris n'exclut cependant pas l'obéissance à des règles prédéfinies. Si Cocteau a eu délibérément recours à certains stéréotypes, c'était sans doute pour mieux les démarquer ensuite des conventions historiques, sociales, mythiques et artistiques. Là où son

³⁷ Louis Jouvet, « L'édifice dramatique », in *Architecture et dramaturgie*, p. 13.

³⁸ Jacqueline de Jomarron cite Sacha Pitoëff in *Les Pitoëff, Un Roman théâtral*, p. 41.

entreprise révèle une profonde originalité, c'est lorsqu'il prend le parti de faire du personnage le sujet d'une triple énonciation. Le message qu'il délivre concerne trois récepteurs : les autres protagonistes, le public et lui-même, notamment dans *La Voix humaine* et *Le Bel Indifférent*. L'auteur joue de cette spécificité en instaurant une relation privilégiée entre la scène et la salle ³⁹. A la question " Lorsque vous écrivez, pensez-vous à vous ou aux autres ? ", Cocteau avait répliqué : " Les autres, c'est moi " ⁴⁰, créant ainsi un pacte tacite entre acteur et spectateur pour donner vie au personnage tout en dépassant les limites que le public est en droit d'attendre de lui. Il était du reste intransigeant avec ses actrices : *Une actrice naturelle ne me suffit pas. Il faut qu'elle sculpte le personnage et qu'elle lui donne un souffle* ⁴¹, et il déplorait que : *Les grands formats féminins n'existent plus qu'au music-hall* ⁴².

A première vue, deux catégories féminines s'opposent : les mortelles et les immortelles. Mais là encore, les limites sont floues car il n'est pas rare qu'une divinité se compromette pour un humain : le sphinx essaie d'épargner Œdipe dans *La Machine infernale*, Armide renonce à son immortalité et se sacrifie pour Renaud dans *Renaud et Armide*. Elle entretient aussi un lien privilégié avec la mort, que Cocteau ira jusqu'à représenter physiquement dans *Orphée*. Cette vertu psychopompe accorde une signification supplémentaire au personnage : *Il faut le tenir non pas pour une substance (personne, âme, caractère, individu unique), mais pour un lieu, lieu géométrique de structures diverses avec une fonction de médiation* ⁴³. Intermédiaire entre le monde terrestre et celui des essences, le personnage peut aussi représenter l'Eternel Féminin, guidant le désir de l'homme vers une transcendance :

L'Eternel Féminin

Toujours plus haut nous attire ⁴⁴

Dès lors, le personnage s'impose plus que jamais comme le médiateur entre le visible et l'invisible, le temporel et l'atemporel, et la vie et la mort.

³⁹ Alain Couprie définit les modalités de la triple énonciation dans laquelle le personnage parle :

- Pour s'exprimer en fonction de sa propre situation à la fois référentielle et actancielle.
- Pour répliquer en fonction d'une situation qu'un autre lui impose.
- Pour s'adresser en fait au récepteur premier et ultime qu'est le spectateur.

in *Le Théâtre*, p. 17.

⁴⁰ Jean Cocteau, *Le Passé défini II*, p. 178.

⁴¹ *Ibid.*, III, p. 355.

⁴² Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 446.

⁴³ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre I*, p. 92.

⁴⁴ Johann-Wolfgang Goethe, *Faust II*, V, p. 497.

Par conséquent, tout en respectant leur hétérogénéité au sein de l'œuvre de Cocteau, notre projet consistera avant tout à nous soumettre aux différents textes dramatiques. Sans prétendre à une élucidation absolue du personnage, nous nous efforcerons cependant de montrer à quel point l'espace et le temps contribuent à sa construction à l'intérieur comme à l'extérieur du texte.

Anne Ubersfeld définit le personnage théâtral comme *le lieu même de la bataille*⁴⁵, rejoignant Cocteau qui affirmait qu'*un couple est formé de lutteurs*⁴⁶. Mais il faut d'abord distinguer le personnage de l'actrice pour ensuite l'isoler du thème général de la pièce. Pour Juvet, l'acteur se borne à *être un instrument de personnalité pour un rôle*⁴⁷, alors que les personnages sont *des êtres immatériels, qui attendent d'être habités*⁴⁸. L'actrice contribuerait donc à la mise en existence d'un être, ou plutôt d'une essence en attente d'être. Nous insistons sur l'aura de spiritualité qui inonde le personnage, car elle nous renvoie d'office aux perspectives spatio-temporelles :

Personnage :

Ame de l'acteur, principe spirituel qui sert à créer dans l'espace et le temps une vie supérieure, à animer, pénétrer, habiter la nature immatérielle des personnages⁴⁹.

Ce propos rejoint la définition d'Alain Couprie : *Le personnage est un être fictif qui ne préexiste ni ne survit au texte*⁵⁰. Le personnage serait alors un être fugitif, n'existant que dans l'instantanéité de la scène, et dont l'incorporité pourrait éphémèrement s'incarner dans l'espace du corps du comédien. Il serait aussi chargé ou de plusieurs fonction(s), matérialisée(s) par ses actions. Par actions, nous entendons : *le résultat d'un être vivant, d'un personnage ou bien de ce qui engendre un personnage*⁵¹.

Nous avons cependant préféré l'audacieuse définition de Lorca, qui semble davantage épouser les exigences de notre dramaturge :

⁴⁵ Lire le Théâtre I, p. 89.

⁴⁶ Bacchus, III, 8, p. 149.

⁴⁷ Louis Juvet, *Le Comédien désincarné*, p. 138.

⁴⁸ *Ibid.*, C'est Louis Juvet qui souligne, p. 186.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 186.

⁵⁰ Alain Couprie, *Le Théâtre*, p. 19.

⁵¹ *Le Comédien désincarné*, p. 113.

Les personnages sont réels, bien entendu. Mais tout type réel incarne un symbole. Et je prétends faire de mes personnages un fait poétique, bien que je les aie vus palpiter autour de moi ; ils sont une réalité esthétique ⁵².

Des notions clés telles que *fait poétique* ou *réalité esthétique* peuvent, par leur simplicité, apparaître d'une banalité déconcertante. Le dénuement de ces terminologies touche cependant deux aspects essentiels : la beauté et la réalité. Or, le postulat de Cocteau, à travers une réflexion sur la passion, est aussi celui d'une quête dans l'espace et le temps. La recherche de la vérité trouve son expression la plus juste dans l'acte créateur qui défie précisément les limites de la réalité et de la beauté. Par conséquent, son œuvre théâtrale va répondre aux exigences de cette quête spirituelle, car elle n'est pas tant la réponse à cette dernière que sa figuration. S'il faut signifier le vrai à travers le beau, l'entreprise consisterait alors à mettre en évidence la beauté, ce qui revient à lui conférer une présence vivante dans l'espace et l'inconscient collectif, comme le garant de la beauté, dont le désir masculin est la plus haute manifestation. Et à ce sujet, Georges Bataille ajoute que : *l'érotisme est l'approbation de la vie jusque dans la mort* ⁵³, rejoignant ainsi une réplique de Cocteau : *Aimer comme on tue* (II, 6, p. 124.) dans *Bacchus*. Quoi qu'il en soit, l'organisation de l'espace et du temps ne se comprend tout à fait qu'à travers la mort. C'est dans cette optique que nous souhaitons orienter notre analyse. Consacré à la verbalisation du temps puis à la mise en œuvre de la mort, notre postulat s'efforcera de montrer que la parole féminine est surtout un appel de la mort. L'amour et le désir sont les mouvements qui décident de la création de l'être à travers la possession de l'autre et ils impliquent une volonté qui commande l'action. Mais si le désir d'aimer se confond avec celui de mourir au point de se résoudre dans le sacrifice des amants, ils peuvent aussi s'opposer : *On m'aime ou on me tue* (I, 6, p. 38.) déclare Esther dans *Les Monstres sacrés*.

Le personnage féminin bénéficie d'une vocation sacramentelle car il est le dépositaire de deux moments fondamentaux de l'existence : celui de la vie et celui de la mort. Ces derniers correspondraient à la fois à un temps et à un espace donnés. Cocteau a eu très tôt l'intuition de la vocation métaphysique du sexe opposé : l'intimité de ses personnages féminins avec le secret de la maternité égale celle qu'elles entretiennent avec le mystère de la mort. Son œuvre théâtrale ne brille jamais autant que lorsqu'il s'attelle à la création de figures maternelles,

⁵² Conversation avec Federico García Lorca (15 novembre 1935), *Œuvres Complètes*, t. 2, p. 913.

⁵³ Georges Bataille, *L'Érotisme*, p. 17.

Jocaste dans *La Machine infernale* et Yvonne dans *Les Parents terribles*. De même, des personnages comme la Mort dans *Orphée* et le sphinx dans *La Machine infernale* participent à l'initiation quotidienne des personnages masculins au miracle continu de la vie et de la mort. Initiatrices, mais aussi accompagnatrices, leur fonction est de révéler le héros à lui-même à travers la découverte de l'énigme de l'existence : Lancelot dans *Les Chevaliers de la Table ronde*, Hans dans *Bacchus* et Œdipe dans *La Machine infernale*. C'est pourquoi l'expression du sentiment participe aussi à la mise en existence du personnage féminin dans le temps : il en est même la composante absolue car il témoigne du mystère de la condition humaine. Parce que le secret de la vie est inscrit dans la chair féminine, celui de la mort ne saurait lui être étranger. L'intelligence de l'amour entraîne celle de la mort et l'exaltation de la passion conduit à l'éblouissement de la contemplation de la vie et de la mort.

Le tour de force de Cocteau a été de mettre intuitivement le public en contact avec le mystère, par l'intermédiaire du personnage féminin qui accède ainsi à une dimension sacrée, indépendamment de son origine mortelle ou immortelle. Il s'agit de comprendre les mécanismes qui le poussent à revêtir cette fonction dramatique, même si nul ne s'est avéré capable d'épuiser la signification du mystère féminin. Ainsi Kierkegaard s'enthousiasmait,

Que pourrait-on dire de plus en son honneur, sinon qu'elle allait accomplir ce dont les Dieux eux-mêmes ne se jugeaient pas capables ! Que pouvait-on dire de plus, sinon qu'elle l'accomplirait ! C'était une ruse de la part des Dieux. Ils formèrent un être trompeur, une enchanteresse (...) Il en est bien ainsi, la femme est cet être unique, l'être le plus séduisant au ciel et sur terre ⁵⁴.

avant de terminer ainsi son éloge :

[L'homme] s'étonna de voir ce dont il ne s'était jamais douté, tout en reconnaissant qu'il aurait dû depuis longtemps le découvrir ; cet élément indispensable à la vie et cependant une énigme ⁵⁵.

C'est dans une telle perspective que nous avons souhaité amener le personnage féminin, afin d'en finir avec la pensée manichéenne qui s'obstine à opposer la madone à l'odalisque dès qu'il est question de féminité. Les figures s'inscrivent dans le double registre des fantasmes et

⁵⁴ Søren Kierkegaard, *In Vino Veritas*, p. 103.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 107.

des souvenirs de l'auteur, et s'il s'identifie, consciemment ou non, à *ce sexe qui dérange les héros*⁵⁶, cette particularité ne doit pas entraîner de malentendus hâtifs dans notre interprétation. Dans l'univers du théâtre, tout est présence, fût-elle indicible, et dans celui de Cocteau, l'archétype féminin suscite, dans l'inconscient collectif, la présence de l'érotisme :

La passion nous engage ainsi dans la souffrance puisqu'elle est, au fond, la recherche d'un impossible et, superficiellement, toujours celle d'un accord dépendant de conditions aléatoires (...) Si l'union des deux amants est l'effet de la passion, elle appelle la mort, le désir de mort ou le suicide⁵⁷.

* *
*

Puisque la dramaturgie consiste à révéler la quintessence esthétique de la passion, notre premier objectif sera de mesurer l'importance accordée à l'espace. Le personnage féminin s'inscrit au centre d'un environnement spatial sur le plan scénique. Les composants du décor évoquent une esthétique de la féminité et, dans un premier temps, la représentation du lieu dramatique et les accessoires féminins la structurent. Le spectateur est directement sollicité dans l'appréhension de l'espace : *Nous prions le public de collaborer avec nous et de jouer son rôle*⁵⁸, car son regard active la mise en présence visuelle du personnage :

Ajouterai-je qu'une minute de contact entre une salle et une œuvre supprime momentanément l'espace qui nous sépare d'autrui. Ce phénomène, qui groupe les électricités les plus contradictoires, nous permet de vivre dans un monde où le cérémonial de la politesse arrive seul à nous donner le change sur l'écœurante solitude de l'être humain⁵⁹.

Notre étude portera ensuite sur la situation du corps féminin dans l'espace. Outre les indications gestuelles, l'analyse fera également appel aux didascalies d'élocution. De plus, nous avons pris le parti d'élargir l'œuvre théâtrale aux ballets, non pour en faire une étude isolée, mais afin de procéder à une analyse la plus exhaustive possible de la notion de

⁵⁶ *La Machine infernale*, II, p. 64.

⁵⁷ Georges Bataille, *L'Erotisme*, p. 27, 28.

⁵⁸ Jean Cocteau, Texte d'*Œdipe roi* au Nouveau Théâtre Antoine en hommage à la troupe des Jeunes Comédiens 37.

⁵⁹ Jean Cocteau, *Le Jeune Homme et la Mort*, in *Paris-Théâtre*, n° 89, octobre 1954, p. 54.

gestuelle, surtout si l'on sait que Cocteau avait déclaré : *La danse est la langue dans laquelle je préférerais m'exprimer*⁶⁰.

Notre ambition cependant ne se limitera pas à l'impact visuel du personnage, réduit aux frontières corporelles de la comédienne. Le discours gestuel focalise avec une intensité troublante le principe féminin, mais le théâtre de Cocteau appelle aussi le discours verbal.

Le rapport entre ces deux types de discours se fonde sur le double mécanisme de la complémentarité et de l'altérité. Des créations comme *La Voix humaine* et *Le Bel Indifférent* attestent de cette particularité en ce qu'ils sont de faux dialogues. Parce que le personnage ne se limite pas à la matérialité de l'espace scénique, la parole dramatique inaugure des espaces dramatiques privilégiés, aptes à souligner l'individualité de la figure au centre de la structure d'ensemble, et le dialogue confère au spectateur le sentiment de la présence féminine. C'est pourquoi il conviendra de l'intégrer au système général des arts que Tadeusz Kowsan, s'inspirant de la classification de Raymond Boyer, sépare en deux catégories : les arts conceptuels, la parole, et les arts sensibles qui, en plus des cinq sens, font appel au sens kinésique, l'art du mouvement, et au sens de la pesanteur, l'architecture⁶¹.

Par ailleurs, le personnage féminin, qui se veut allocentrique jusqu'à la cessation de l'être, se révèle essentiellement dans sa proximité avec la mort. Dans cette ultime confrontation, quand le désir de trop savoir sur l'autre entraîne fatalement la mort, le temps trouve alors son sens. Il vise à suggérer le caractère fulgurant de la beauté car, pour toucher le public, elle doit être éphémère et se dissoudre dans la singularité de l'instant. Parce qu'il inverse les affects, le temps de la souffrance individuelle fait place à une souffrance partagée et consentie réciproquement. Le sentiment du temps dans le théâtre de Cocteau s'inspire à la fois des théories de Kierkegaard, où l'instant reste *le temps de la foi, le contact du temps et de l'éternité*⁶², et de Nietzsche, pour qui l'éternité signifiait non plus *la victoire* mais *le retour de temps*⁶³. Soumise à la temporalité, la beauté dispose de la double fonction d'acte destructeur et constructeur. Le personnage dramatique, à l'inverse de son jumeau romanesque, ne se contente pas d'exister dans notre imagination mais, par la médiation de l'actrice, il devient

⁶⁰ Pierre Lartigues cite Jean Cocteau dans son article « Jean Cocteau a-t-il existé ? », in *Le Testament d'Orphée/Le Sang d'un poète*, p. 127.

⁶¹ Pour une analyse plus détaillée, nous renvoyons au chapitre I, « Dans un Système général des Arts », in *Littérature et Spectacle* de Tadeusz Kowsan, p. 13.

⁶² Denis de Rougemont, *les Mythes de l'amour*, p. 93.

⁶³ *Ibid.*, p. 107.

une présence physique réelle, porteuse de sentiments ambivalents. Il est à notre image, *lieu de tension et d'écartèlement* ⁶⁴, émanation plus ou moins fidèle de la condition humaine. Cocteau avait parfaitement saisi cette ambivalence ; ses personnages donnent d'être vivants tout en appartenant à un monde fictif.

Nous ne pourrons, de fait, que nous attarder sur la position du personnage dans le temps scénique. Parce que son déroulement contribue à la visualisation du fantasme de la femme, au sens où l'entend Camille Dumoulié :

Un scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure de façon plus ou moins déformé par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient ⁶⁵.

L'influence du personnage sur la succession des événements dépendant de la composition de la pièce, sa diversité nous a conduit vers une progression à l'intérieur de la matrice d'ensemble. Ainsi nous sommes-nous d'abord intéressés aux monodrames avant de nous plonger dans la dramaturgie plus classique des pièces divisées en trois actes. Comme le personnage est contraint de s'adapter à la durée, nous en viendrons alors à examiner dans quelles mesures l'agencement temporel, notamment par l'existence ou l'absence de divisions internes, détermine l'évolution psychologique du personnage.

Cependant, la durée scénique ne coïncide que rarement avec le temps de la fiction. A travers la description des différents types de personnages et leur inscription dans une temporalité excédant celle du spectacle, nous tenterons de prouver que l'errance féminine est le sujet du temps fictionnel. Sur ce point, l'étude portera essentiellement sur le texte dramatique plutôt que sur les indications didascaliques. La signification du personnage étant liée à la durée, cette dernière collabore à l'évolution de l'action. Ce parti pris appelle toutefois une justification parce que tout le personnage est d'abord interprété dans la fallacieuse réalité de l'instant.

Les éléments conjugués de l'espace et du temps concourront à saisir le personnage féminin dans la structure de l'œuvre car : *Une œuvre ne vaut que si elle intégrée dans une*

⁶⁴ Robert Abrisched, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, p.19.

⁶⁵ Camille Dumoulié, *Cet obscur objet du désir*, p. 58.

œuvre (...). En vérité, les personnages qui peuplent notre œuvre ont moins d'importance que son architecture ⁶⁶. Les arts visuels, l'ensemble des disciplines plastiques, ou arts spatiaux, et les arts temporels, la musique et la danse, composent un ensemble hétérogène qui active la mise en présence du personnage. Si l'art d'aimer est aussi une discipline constitutive de l'action, il permet l'expression des mêmes hantises : *Il n'existe somme toute que très peu de sujets et, comme en Chine, on devrait toujours traiter les mêmes* ⁶⁷. L'obsession des thèmes est, de fait, incarnée chaque fois dans les mêmes types de personnages :

(...) Tous mes personnages, ceux de mes pièces et ceux de mes romans, refusent la vie ou sont expulsés par elle. A l'exemple de Paul et Elisabeth, mes *Enfants terribles*, à l'exemple d'Yvonne, la mère de mes *Parents terribles*, ces âmes trop naïves ne peuvent supporter nos microbes. Elles semblent chercher l'air pur de la mort, et si elle restent, malgré elle, dans la vie (...), elles en éprouvent une effrayante détresse ⁶⁸.

Invoker l'art d'aimer en tant que discipline signifie aussi l'envisager comme le fruit de la convergence secrète des autres arts du spectacle. Le personnage fonctionnerait alors comme un catalyseur synthétisant leur force expressive distincte. C'est pourquoi il est nécessaire d'isoler le texte dramatique du jeu du personnage, même s'il n'est de toute façon pas encore *tout à fait prêt pour la première représentation ; il se continue pendant celles qui suivent ; il ne se termine jamais* (...). Cette déclaration de l'interprète qui créa le rôle d'Eurydice dans *Orphée* renvoie aux dimensions temporelles du personnage autant qu'aux préoccupations de l'auteur : *J'habite un autre monde où les lieux et le temps m'appartiennent* ⁶⁹. En ce sens le théâtre, dont la scène est l'antichambre ouverte sur une réalité autre, s'impose comme le cadre idéal pour suggérer la présence de ce monde invisible. Il est aussi possible que Cocteau se soit inspiré des théories wagnériennes :

Ce que Wagner, paradoxalement échafaude une œuvre dramatique et lyrique et un théâtre de bois et de briques qui sont fondamentalement *utopies*, c'est-à-dire au sens étymologique (utopia) de *nulle part*, renvoyant à cet Ailleurs qui n'est plus de ce monde,

⁶⁶ Jean Cocteau, *Le Cordon ombilical*, in *Le Livre blanc et autres textes*, p. 177.

⁶⁷ Jean Cocteau / André Fraigneau, *Entretiens*, p. 89.

⁶⁸ Jean Touzot cite Jean Cocteau dans une interview donnée à *L'Express*, n°368, 3 juillet 1964, in *Cocteau*, p 364.

⁶⁹ Jacqueline de Joamaron cite Ludmilla Pitoëff in *Les Pitoëff, Un Roman Théâtral*, p.. 364.

mais qu'en ressort bien plutôt de l'univers de la religion (...) Wagner touche avec une lucidité extraordinaire à l'ésotérique qui proclame, *hic et nunc*, la présence de l'Ailleurs⁷⁰.

Le personnage féminin participerait à l'élaboration de cet univers. La difficulté consiste à dégager la part de théâtralité féminine dans chacune des pièces, à partir de l'espace et du temps. Si son autonomie commence avec ces deux notions, le personnage acquiert cependant son statut dramatique au-delà d'elles. C'est pourquoi notre propos ne vise pas à systématiser la prédominance féminine, mais à apporter à la recherche dramatique de Cocteau un éclairage nouveau afin que le personnage féminin cesse de *s'enfoncer en cet abîme rouge*⁷¹ qu'est le théâtre.

⁷⁰ Gilbert Durand, *Beaux-Arts et archétypes*, p. 140-141.

⁷¹ Jean Cocteau, *La Maison hantée ou les adieux d'Albert Lambert*, *Cahiers Jean Cocteau* 10, p. 23.

*Mesdames, j'ai vidé mes veines sur ces planches
Lady Macbeth, qui plaint ses petites mains blanches,
Les voyait certes moins rouges que je ne vois
Le drame ensanglanté de gestes et de voix.
Un plateau de théâtre est une boucherie*

(...)

*Les dorures, la caisse et le marbre tachés,
Où, pareils à des bœufs, les héros écorchés
Etalent un décor de feuillage et d'entrailles,
Témoignent que notre art est un champ de bataille*

Jean Cocteau



I. REPRESENTATION DU LIEU DRAMATIQUE

L'espace scénique est, pour Anne Ubersfeld, *un ensemble abstrait de signes de la scène. L'espace scénique sera défini comme la collection de signes provenus du lieu scénique et qui y trouvent leur place*¹. Patrice Pavis éclaire ce propos en précisant que *l'espace scénique nous est donné ici et maintenant par le spectacle grâce aux acteurs dont les évolutions gestuelles circonscrivent cet espace scénique*². Il se dégage de cette constatation la profonde unité entre le lieu et le personnage. Cette dernière, inhérente à l'étude du texte théâtral, se vérifie à plus forte raison dans l'analyse du spectacle : *La mise en scène au théâtre est l'art d'utiliser toutes les ressources du lieu dramatique pour les mettre au service du théâtre*³. Sans chercher à systématiser ce propos, nous pouvons d'ores et déjà avancer l'hypothèse d'interdépendance entre lieu, mise en scène et personnage. Deux perspectives s'offrent à nous : la relation tantôt fusionnelle, tantôt conflictuelle du personnage à l'espace. La scène entretient des liens intimes avec le corps du comédien, qui est *le centre d'un volume et ce volume, un microcosme, se déplace dans le macrocosme de l'espace environnant, système au sein d'un système*⁴. Jacqueline Robinson délivre également une définition de ce rapport entre l'être humain et l'espace :

Lieu de ma présence au monde, lieu de mon ici et maintenant, lieu de mon devenir. L'espace et moi sommes un ; il est ma lutte et mon consentement ; l'espace m'épouse comme je me déploie en lui. Il est à l'extérieur de ma peau, il devient la prolongation de mon désir, complice ou antagoniste⁵.

Le corps du comédien est le *premier instrument et la pointe avancée de l'idée du mouvement*⁶. Aussi est-ce le corps qui donne vie à l'abstraction qu'est initialement le personnage. Parce qu'il crée les gestes et les attitudes, c'est-à-dire : *la configuration des positions somatique et segmentaire en rapport avec l'environnement*⁷, le corps exprime le type de relation entre lieu et personnage. Le lieu scénique tend à s'affirmer comme le prolongement spatial de l'intériorité du personnage. L'édifice dramatique détermine le tracé

¹ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre II.*, p. 53.

² Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, p. 121.

³ André Barsacq, « Lieux scéniques », *La Parure théâtrale*, n°5, p. 133.

⁴ Jacqueline Robinson, *Eléments du langage dramatique*, p. 49.

⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁶ Yves Lorelle cite Etienne Decroux, in, *L'Expression corporelle : Du Mime sacré au Mime du théâtre*, p. 108.

⁷ Patrice Pavis, *L'Analyse des Spectacles*, p. 62.

du ou des parcours du personnage dans l'espace. Aussi faut-il prendre en compte, en particulier concernant des figures féminines, le phénomène de tangibilité de l'espace, car :

(...) le moindre geste établit un rapport avec ce qui est au-dedans de nous, élément que nous traversons, creusons, tranchons ou caressons (...). L'espace est alors habité, comme l'est au préalable notre corps par le sentiment qui l'anime.⁸

La sensibilité tactile que l'actrice devra développer à son contact peut initier à l'intimité du personnage comme il peut nous la dérober. Mais inévitablement, il ne peut lui être tout à fait étranger dans le sens où il fait corps avec la comédienne en retranscrivant, sur le plan esthétique, la sensibilité du personnage. Il s'agit de conférer à ce dernier une identité plastique à travers sa projection sur le mode pictural et architectural :

Il s'agit de présenter, de mettre en patuité, tout un univers : l'univers de l'œuvre. En patuité, j'use d'un terme philosophique un peu rare, qui ne doit pourtant pas vous effrayer : il désigne l'existence éclatante qui se manifeste puissamment aux esprits⁹.

Du reste, Cocteau inclinait en faveur d'une architecture cubique, modèle résolument apollinien qu'Etienne Souriau oppose à la sphère représentant un monde dionysiaque : *J'ai toujours pensé qu'il fallait opposer au rond du cirque le carré du ring. Il faudrait jouer comme des boxeurs, mais pas en rond, sur un cube et sous la douche des projecteurs*¹⁰. Plus qu'un souci de réalisme, cette pensée marque la résolution de mettre à nu les personnages, dans un décor favorable à la lutte et inévitablement à la mort.

Le dispositif scénique rend compte de la dimension visuelle de l'espace et du temps à qui il accorde une image, mais ainsi que le souligne Etienne Souriau :

Il n'y a plus seulement tout un passé et tout un avenir : il y a tout un espace qui les entoure, les invisibles qu'il contient et qui agissent (...) Et à ce monde extérieur, il faut encore ajouter les mondes intérieurs, également invisibles et également essentiels à l'action : ces sentiments, ces pensées des personnages qu'il faut rendre présentes¹¹.

⁸ Jacqueline Robinson, ouvrage cité, p. 48.

⁹ Etienne Souriau, « Le Cube et la Sphère », in *Architecture et dramaturgie*, p. 63.

¹⁰ Jean Cocteau / André Fraigneau, *Entretiens*, p. 103.

¹¹ Etienne Souriau, article cité, p. 65.

La pensée de Cocteau rejoint celle de Souriau lorsqu'il évoque les décors de Guillaume Monin pour la création des *Chevaliers de la Table ronde* : (...) j'ai cette fois inventé mes décors et mes meubles. Mes meubles, je les voulais aussi persuasifs que mes personnages ¹². Dès lors, le personnage féminin est appréhendé à travers l'image qu'il renvoie au public. Il s'impose au spectateur dans sa dimension visuelle parce que le corps affirme le désir du personnage d'être vu et reconnu. En somme, son rapport avec le spectateur commence par le charme qu'exerce le corps de l'actrice. Ainsi, l'espace contribue à la mise en œuvre du clivage des sexes : le personnage féminin répond aux exigences du public et à sa vision, certes éminemment réductrice, de la femme en tant qu'objet de séduction. A ce sujet, Cesare Pavese avait affirmé que *Les femmes ne sont jamais protagonistes, elles sont toujours vues par autrui* ¹³. Cocteau a donné tort à Pavese en imposant la femme comme un personnage protagoniste, en dépit du regard masculin. En outre, le dramaturge a fait du personnage féminin le vecteur entre l'espace ouvert et l'espace fermé.

Cette dialectique trouve sa plus haute résolution dans le décor de la chambre. Parce qu'il est inhérent à la plupart des pièces, ce lieu s'est imposé naturellement comme le point de départ de notre étude, d'autant plus qu'aucun autre espace ne décrit avec autant de véracité la nature profonde de l'être humain. Qui plus est, la chambre est aussi un terrain favorable au dualisme entre l'Ouvert et le Fermé. L'espace ouvert est caractérisé par la présence des vitres qui prolongent le cadre de la fiction au-delà de la scène. En revanche, l'espace fermé désignera un décor, dépourvu de fenêtre, que le scénographe remplacera plus volontiers par des miroirs, donc replié sur sa propre spatialité. Lorsqu'on connaît son importance dans l'œuvre de Cocteau ¹⁴, le miroir révèle toute sa signification. Il existe donc des espaces ouverts, la chambre de la Reine dans *L'Aigle à deux têtes*, fermés, la chambre nuptiale dans *La Machine infernale*, mais aussi mixtes, c'est-à-dire dotés à la fois de vitres et de miroirs. Ce dernier exemple est particulièrement présent dans *Orphée*.

Cette chambre, serions-nous tentés d'ajouter en paraphrasant Roger Lannes, nous la connaissons : *Elle est celle où Jean Cocteau a enfermé si souvent des combinaisons et des*

¹² Jean Cocteau, *Poésie de Journalisme 1935-1938*, p. 89.

¹³ Cesare Pavese, *Le Métier de Vivre*, p. 232.

¹⁴ Dans *Le Sang d'un poète*, il affirme : « Les miroirs feraient bien de réfléchir un peu plus avant de renvoyer les images ». Ce qui n'est pas sans rappeler cette phrase de Nathaniel Hawthorne extraite de la nouvelle *Monsieur du Miroir* : « Adieu Monsieur du Miroir ! A ton propos comme à propos de beaucoup d'hommes, on peut se demander si tu gagnes en sagesse, encore que toute ton affaire soit de réfléchir. »

tourments. *L'atroce mélange de l'âme et du désespoir* ¹⁵. Mais surtout, nous nous y reconnaissons, en particulier dans celle de *La Voix humaine* et du *Bel Indifférent*. Non pas seulement parce que la dialectique de l'Ouvert et du Fermé y est prédominante, mais plus certainement parce qu'elle est inscrite dans l'espace visible d'un décor excessivement banal. L'interprétation la plus abrupte consisterait à ne voir dans la chambre que la configuration de la volupté. À cette symbolique unilatérale s'adjoignent cependant des principes élémentaires : la fécondité et la mort. Il ne saurait donc être question d'entrer systématiquement dans l'herméneutique conventionnelle d'un système où Eros s'oppose à Thanatos, pas plus que d'inscrire les personnages dans un cadre préfabriqué où chaque symbole concourt à mettre en évidence une dualité systématique. En revanche, nous ne pouvons passer sous silence la similitude du rapport des personnages féminins face à la sexualité et à ses tenants et aboutissants, ne serait-ce que parce que le sentiment amoureux est à l'origine des contradictions qui sous-tendent le personnage.

La persistance de la chambre dans l'œuvre théâtrale de Cocteau suscite bon nombre d'interrogations car lui-même nous invite à la prudence dans *Cantate* :

Craignez les chambres dont les rideaux bougent
Méfiez-vous des mains qui sortent des rideaux
Les rideaux de velours rouge
Sont plus perfides que l'eau ¹⁶

La chambre donne l'image d'un lieu terriblement ordinaire, mais elle dispose cependant d'une extraordinaire potentialité de schémas de discours et d'actions. *A priori* pensée comme un lieu d'intimité, d'introspection et de solitude, elle est assimilée à une sorte de sanctuaire, le *parloir d'une maison de fous, ce décor idéal pour les personnes défunttes qui matérialisent et annoncent leur mort à distance* ¹⁷. Aussi la chambre s'envisage-t-elle comme un support formel adapté à une circonstance qui déjoue l'appréhension initiale que le public peut en avoir.

De plus, la chambre est exclusivement féminine, à l'exception des *Parents terribles*, où des répliques renvoient à l'existence des chambres de Georges et de Michel dans le

¹⁵ Roger Lannes, « Le Jeune Homme et la Mort », *Magazine du spectacle* n°5, octobre 1946, p. 112.

¹⁶ Le texte intégral figure in *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 144.

¹⁷ Jean Cocteau, *Les Enfants terribles*, p. 88.

hors-scène immédiat. Il existe cependant autant de types de chambres que de situations, ou plutôt de contextes psychologiques. On peut d'ores et déjà affirmer qu'il n'est pas une chambre qui n'apparaisse profondément atypique.

Enfin, ce décor possède sur le plan formel une particularité inhérente à la notion même de personnage. La variété des figures féminines et la diversité des contextes préexistant à l'action autorisent une profonde disparité à l'intérieur d'un lieu identique. Cette galerie de portraits féminins révèle des origines multiples : épouses, veuves, mères, filles, maîtresses. Ce qui les lie, c'est l'intensité des sentiments, qu'ils soient filiaux, amicaux ou sentimentaux, et l'action qu'ils engendrent. À l'exception d'Esther et de Liane dans *Les Monstres sacrés* et de Madeleine dans *Les Parents terribles*, qui sont inscrites dans la société grâce à une activité professionnelle, les personnages féminins ne s'occupent que d'aimer. L'espace scénique devient le réceptacle d'émotions contrastées que les personnages donnent et reçoivent. Dès lors, quel lieu convenait-il mieux au discours amoureux que celui où il s'y réalise ? Au sentiment le plus intime correspond l'espace qui, par sa nature et sa fonction, en exprime le mieux la présence. Non par souci réel de vraisemblance, mais plutôt pour souligner un sentiment qui ressemble au personnage qui l'éprouve.

Il n'est guère à débattre sur la question de l'amitié. Les relations amicales entre les deux sexes sont rares dans l'œuvre théâtrale de Cocteau, à l'exception de l'amitié entre Eurydice et Heurtebise dans *Orphée*¹⁸. En revanche, le sentiment amoureux est omniprésent, ainsi que l'instinct maternel. S'attacher à leur analyse au détriment de l'espace scénique qui les supporte procéderait d'une démarche arbitraire. Mais envisager le personnage de ce seul point de vue comporte aussi le risque de l'hypertrophier dans une fonction galvaudée.

La Voix humaine et *Le Bel Indifférent* illustrent la valeur exemplaire de la chambre. Bien que représentant une donnée banale, l'amour, ces deux décors mettent en exergue cet atout avec un naturel stupéfiant. Ces chambres se distinguent des autres dans le sens où elles n'ont d'autre finalité que d'exprimer le sentiment amoureux dans toute son authenticité. Aucun autre thème n'entre en résonance avec lui, ce qui lui assure à la fois force et dénuement. Les personnages sont conséquemment individualisés par un caractère unique,

¹⁸ Nous citerons également la complicité de Georges et de Léo dans *Les Parents terribles*, et la connivence entre Florent et Charlotte dans *Le Monstre sacré*. Cependant, ces amitiés ne sont motivées que par une tierce personne : Yvonne dans *Les Parents terribles*, Esther dans *Les Monstres sacrés* et Orphée dans la pièce éponyme.

dirigé vers un seul destinataire. De ce fait, il apparaissent prédéterminés par une unité de discours et de pensée, notamment grâce aux décors.

Face à cette unité, les autres personnages répondent à une interprétation plus fragmentaire. Non que ce morcellement signifie un quelconque éparpillement engendrant un déséquilibre structurel, mais l'espace suppose l'expression de sentiments plus variés. Ainsi, la chambre de Jocaste et celle d'Yvonne reposent sur une double interprétation. D'une part, le décor énonce le sentiment conjugal, d'autre part l'intuition maternelle. Dans *La Machine infernale*, ce double attachement converge vers un seul personnage alors que dans *Les Parents terribles*, l'époux et le fils sont deux figures distinctes. Au regard de ces dispositions, le décor active la contradiction entre le rôle de mère et celui d'épouse et, puisque ces fonctions s'opposent et se confondent, l'espace doit rendre compte de ce déséquilibre permanent.

Il va sans dire que cette antinomie n'occulte pas le sentiment de la mort. Bien au contraire, cette dualité l'exacerbe au point que les personnages se suicident pour y échapper. *L'Aigle à deux têtes* illustre le mieux cette problématique dans laquelle se conjuguent passion, instinct maternel et pulsion mortifère. Dans nulle autre intrigue ne se déploie une pareille configuration de signes dans un décor. Certes, nous pouvons d'ores et déjà objecter qu'à la différence des autres pièces, les sentiments sont figurés : la Reine n'est pas la mère de Stanislas et ce dernier n'est pas sa mort. Toutefois, qu'il soit inscrit ou non dans l'identité réelle du personnage, le lien entre l'amour et la mort est omniprésent, et il peut contribuer à l'incarnation du personnage par une actrice. La finalité du décor dynamise chaque dimension de façon autonome, sans atténuer la profondeur psychologique du personnage à qui il appartient d'énoncer la pluralité de son rôle. Aussi la chambre, quelle qu'elle soit, ne se substitue-t-elle pas au personnage. Et notre insistance sur celle de *L'Aigle à deux têtes*, qui condense toutes les formes absolues du sentiment amoureux, sans que l'une ne se substitue à l'autre, est due à son décor, qui nous semble le plus abouti et le plus représentatif de l'esthétique théâtrale de Cocteau. Pablo Picasso, qui avait réalisé plusieurs décors pour le dramaturge, avait parfaitement senti la dimension active de l'espace scénique : *Un artiste qui travaille pur le théâtre n'est pas un décorateur passif. Il doit participer au spectacle tout entier. Les décors sont la cristallisation du lieu de l'action*¹⁹.

¹⁹ Monique Lange cite Pablo Picasso in *Cocteau, Prince sans royaume*, p. 149.

Enfin, l'analyse des différents décors se fonde sur les didascalies du texte dramatique. Par conséquent, les notions de gauche et de droite renvoient à la perception spatiale du personnage et non du public. Ce parti pris, certes critiquable, résulte de la volonté de centrer l'étude autour du personnage, indépendamment de sa réception par le spectateur. Il répond en outre aux indications didascaliques que l'auteur a ajouté au texte dramatique. Si la pratique théâtrale n'est pas occultée, nous avons cependant mis l'accent sur la dimension textuelle des pièces. Cette démarche procède de la nécessité d'appréhender le personnage de l'intérieur afin de nous placer de son point de vue. Du reste, nous respectons les didascalies et les indications de mise en scène que Cocteau a jugé bon d'ajouter au texte dramatique.

A) LA CHAMBRE SANCTUAIRE

Cette résolution révèle des perspectives intéressantes, en particulier dans *La Voix humaine* et *Le Bel Indifférent*. Parce que le protagoniste n'a pas à partager l'aire de jeu avec d'autres personnages, son adéquation au décor semble presque artificielle à force de naturel. Toutefois, cette présence unique ne force pas nécessairement une relation limpide et exclusive à l'espace qui l'entoure. Autrement dit, le personnage solitaire ne légitime pas d'emblée le caractère fusionnel entre l'espace et lui.

Dans ces deux pièces, le décor doit être taillé aux mesures d'une seule actrice pour, nous dit Juvet, figurer *un monde qui peut se créer, une autre promesse de présence*²⁰. La scène magnifie la présence du personnage afin d'influencer davantage la réception du spectateur.

Jean Cocteau prenait très au sérieux la création du décor. Pour lui, le théâtre était empreint de mysticisme et l'édifice devenait sanctuaire : *Le théâtre reste un cérémonial, une église ouverte à tous*²¹. Conception du reste fort proche de celle de Juvet qui comparait le théâtre à *un temple ou une église*²². Dès lors, l'espace dans lequel évolue le comédien est une partie constitutive de ce qu'il appelait la *poésie de théâtre*. *La Voix humaine* et *Le Bel*

²⁰ Louis Juvet, « L'Edifice dramatique », *Architecture et dramaturgie*, p. 12.

²¹ *Le Passé défini II* (1953), p. 378.

²² *Architecture et dramaturgie*, p. 13.

Indifférent sont des *micro-pièces* constituées d'un seul acte. Mais la brièveté temporelle n'explique pas pour autant la modestie des décors. Contrairement aux autres pièces, le sens du décor va à l'essentiel, vers le minimalisme le plus neutre possible. Il faudrait y voir une façon d'accuser la féminité des personnages en les plaçant dans un lieu impersonnel. L'architecture dénudée aurait pour finalité de créer un aspect à la fois inhumain, parce que le spectateur ne peut s'identifier tout à fait à un personnage qu'il n'appréhende que par un discours verbal et gestuel, et trop humain, car une chambre anodine nous renvoie au quotidien.

Le décor se veut un accord avec le sujet de la pièce : l'amour contrarié, sujet universel dans lequel n'importe quel spectateur peut se retrouver. L'esthétique spatiale rappelle celle des *Mariés de la tour Eiffel*. Dans son article consacré à cette pièce, Huguette Laurenti évoque la *cruelle nudité du ring* et compare l'espace à *un champ clos de l'affrontement et de l'échange, lieu initiatique et expiatoire*²³. Aucune autre définition ne saurait mieux convenir aux espaces du *Bel Indifférent* et de *La Voix humaine*. Le vide scénique interprète le vide psychologique du personnage et la géométrie spatiale dénonce celle du cœur. Ces lieux scéniques figurent abstraitement la distance qui sépare le personnage féminin du personnage masculin. L'espace dit l'absence et ces décors quasi-anonymes supportent le personnage. Enfin, le décor de *La Voix humaine* préfigure celui du *Jeune Homme et la Mort*. Dans les deux spectacles, le rideau s'ouvre sur un personnage étendu sur le lit :

Devant le lit, par terre, une femme en longue chemise est étendue, comme assassinée²⁴.

Le jeune peintre est couché sur son lit, à la renverse, un pied levé le long du mur, et l'un de ses bras pendant le long de la couverture rouge²⁵.

Ainsi l'interaction entre différents spectacles détermine un type spatial particulier²⁶.

²³ « Espace du jeu, Espace du mythe : La Poésie de Théâtre selon Cocteau », in Pierre Caizergues, *Jean Cocteau aujourd'hui*, p. 37.

²⁴ Voir indications du décor de *La Voix humaine*.

²⁵ Jean Cocteau, « Le Jeune Homme et la Mort », in *Le Livre blanc et autres textes*, p. 235-236.

²⁶ Roger Lannes ajoute que la beauté du ballet éclate précisément lorsque : « le jeune homme est étendu sur son lit (...) lorsqu'il regarde la mort en face », *Magazine du Spectacle* n°5, octobre 1946, p. 112.

a) Espace métonymique

Les deux décors étaient construits à la création par Christian Bérard. Cocteau détaille celui de *La Voix humaine* :

Il avait fait un décor tout petit. C'était la première fois qu'on rapetissait la chambre, parce que Madame Berthe Bovy est petite et que dans son décor, grâce à son subterfuge de géométrie, elle devenait très grande, vraiment elle se cognait contre les murs ! C'est l'image même de la douleur ²⁷.

Les moyens matériels requis évitent soigneusement de diluer l'actrice dans un ensemble architectural trop vaste. Il ne s'agit pas de faire fonctionner le personnage comme un élément indistinct de l'ensemble, mais de garantir son caractère autonome et singulier. Le décor, devenu trop étroit, concentre l'aire de jeu, d'autant plus que le personnage se déplace toujours de long en large. Enfin, il favorise une atmosphère feutrée, asphyxiante, où ce dernier est comme empêtré.

La division de l'axe horizontal de la scène est matérialisée par *l'agrandissement photographique de quelque chef-d'œuvre penché ou bien un portrait de famille* ²⁸. L'aspect penché du cadre réitère le motif du désordre, au même titre que la structure architecturale car la chambre se présente sous un angle *inégal*. Le décor traduit le déséquilibre psychologique du personnage. Les adjectifs véhiculent l'aspect inquiétant de cette inclination : le portrait est *maléfique*, la pièce est *chambre de meurtre*, la lumière est *cruelle*. L'expression conjuguée des signes concourt à accorder les sentiments du personnage avec le lieu car les éléments semblent se liguer contre lui, comme s'ils lui étaient hostiles. Les adjectifs supposent aussi l'expression de la violence et de la mort, en adéquation avec la gestuelle du personnage qui est *comme assassiné*. Aussi le décor se doit-il de dégager une sensation d'agressivité vis-à-vis de celle qui l'anime. Dans *Le Mal de théâtre*, Cocteau écrit :

Il m'est impossible d'oublier combien les salles de théâtres type : le Châtelet, la Comédie-Française, ressemblent à une boucherie. Les caisses, les marbres, les feuillages

²⁷ Jean Cocteau / André Fraigneau, *Entretiens*, p. 87.

²⁸ Voir indications de décor de *La Voix humaine*, p. 1095-1097.

dorés des colonnades et jusqu'à ce décor écorché qui nous offre le spectacle de ses entrailles. Tout m'évoque une petite boutique de fête et de sang ²⁹.

La chambre du *Bel Indifférent* révèle quelques similitudes avec la précédente, notamment, les affiches, remplaçant les cadres penchés de *La Voix humaine* et le cabinet de toilette, qui permet ici à Emile de s'y réfugier sans que l'autre personnage ne s'en aperçoive, ce genre de mise en scène créant un malentendu propre à faire rebondir l'action.. Enfin, le discours du personnage fournit quelques détails sur le réel scénique et extra-scénique : *Je connais les aiguilles de la pendule qui vont à toute vitesse* (p. 88). Outre la pendule, quelques objets sont significatifs : le gramophone ³⁰, instrument de supplice au même titre que les livres : *Je mets un disque. Je commence un livre.* (p. 89)

Peu d'effets personnels sont sur scène. Dans *La Voix humaine*, le mobilier est utilitaire : un lit, une chaise basse et une petite table. Leur fonction est d'inscrire le drame dans un cadre vraisemblable en même temps que leur agencement structure l'espace en y ménageant des fragments privilégiés. La banalité des meubles comme leur rareté fait rejaillir la sensation de vide. Cet aménagement volontairement épuré accuse le jeu de la comédienne et l'aspect suffocant du lieu ne naît paradoxalement pas d'une pléthore d'objets mais de leur absence. L'asphyxie est consécutive au vide : débarrassé de l'ornement théâtral, le personnage n'a d'identité que celles du corps et du discours. Quelques accessoires gisent cependant à terre : un peignoir chemise blanc, des lettres, le téléphone, des livres. Désordre éminemment féminin qui inaugure le style bohème de la chambre d'Yvonne dans *Les Parents terribles*. Peu d'indications également sur les costumes : lorsque intervient le personnage masculin, les deux femmes étaient sur le point de sortir. Dans *La Voix humaine*, elle enfle un manteau pour prendre un taxi, et dans *Le Bel Indifférent*, elle est vêtue d'une robe noire. L'impersonnalité flagrante de ces accessoires peut souligner la forte personnalité des deux-femmes. Dévoiler leur identité par le biais de signes trop intimes eût risqué de dénaturer le rôle. Ces figures féminines sont sans doute les plus stylisées de l'œuvre théâtrale de Cocteau car seul le

²⁹ Jean Cocteau, « Le Mal de théâtre », *Articles de Paris*, p. 255.

³⁰ Dans *Lis ton journal*, variation sur le thème du *Bel Indifférent* dans laquelle le monologue est cette fois dit par un personnage masculin, le gramophone est remplacé par une radio : « Et cette radio ! Cette radio que tu as mise exprès. Cette radio qui joue ailleurs, et qui parle chez moi, chez nous ! », Jean Cocteau, *Théâtre de poche*, p. 155.

sentiment amoureux les détermine. Parce qu'il figure ce caractère unique, le personnage doit être pensé dans cette perspective exclusive. Cette originalité trace la ligne directrice grâce à laquelle elle peut être appréhendée de l'extérieur.

Reste un élément incontournable dans ces pièces : le téléphone. Dans l'une, c'est derrière cet accessoire que se cache la voix masculine, alors que dans *Le Bel Indifférent*, le visage du personnage masculin disparaît derrière un journal. Toutefois, le téléphone est aussi présent dans ce dernier décor. Il traduit un mode de communication des plus impersonnels dans ce sens où le destinataire n'est perceptible que par la voix. Or, dans *La Voix humaine*, il n'est même plus une *voix-off* pour figurer le personnage masculin. Le spectateur est donc en relation avec un être immatériel et virtuel, dont la fonction se limite à faire rejaillir l'écrasante présence de l'actrice, dont il accuse la solitude. Le monologue de la femme personnalise le téléphone. Il devient sa raison de parler et *a fortiori* la raison d'être de la pièce. Son usage strictement fonctionnel est rendu plus poétique par le discours verbal et gestuel et sa fonction est d'être l'élément catalyseur entre les deux personnages, et entre l'espace scénique et l'espace de la fiction. L'attention du public se focalise sur lui, alors que, paradoxalement, il est un outil de communication peu en accord avec les conventions théâtrales.

Par ce fait, le téléphone semble anthropomorphisé : *Je m'étais couchée avec le téléphone... Non, non. Dans mon lit* (p. 1108). Par un phénomène de transfert psychologique, il devient la synecdoque, de l'homme aimé avec qui elle dort : *Ce fil, c'est le dernier qui me rattache encore à nous* (p. 1108). Le téléphone acquiert une valeur érotique : sa fonction dépasse l'émission de la voix aimée et se transforme symboliquement en l'objet aimé. Différentes hypothèses se présentent: peut-être le personnage masculin devient-il à la fois le père et l'enfant fictif du couple, relié à la mère par une sorte de cordon ombilical. Dans cette optique, le fil renvoie non seulement à un probable désir de maternité frustré, mais il peut également apparaître comme le serpent d'Eve et se référer à toute une fantasmagorie sexuelle. Une telle interprétation couvrirait les différents registres inhérents à l'identité féminine : sexualité, maternité, mort.

Dès lors, le personnage masculin ne bénéficierait plus que d'une représentation partielle. La pantomime qui clôt la pièce est représentative à cet égard : *elle enroule le fil autour de son cou, elle se couche par terre et serre l'appareil dans ses bras, le récepteur tombe à terre* (p. 1112, 1113). La gestuelle exprime parfaitement l'ambivalence de la fonction

du téléphone : il est à la fois objet d'amour et de mort, renvoyant implicitement à la notion de fétichisme au sens où il est devenu, un substitut, une partie intégrante du corps de l'amant. Le personnage le compare à une arme effrayante *qui ne laisse pas de trace* (p. 1104)³¹ tandis que l'héroïne du *Bel Indifférent* l'appelle *instrument de supplice* (p. 93). Cette dualité est marquée par la distinction récepteur-objet d'amour et fil-objet de mort. La force expressive de cette gestuelle se décompose en plusieurs temps. D'abord l'aspect destructeur, quand le fil, devenu serpent, menace de l'étrangler, et qui ne serait pas sans rappeler l'écharpe avec laquelle Jocaste se pend dans *La Machine infernale*. Ce serpent deviendrait ensuite la métaphore du péché de chair, connotant la dépendance tant affective que sexuelle. Il s'en suit un moment d'apaisement pendant lequel elle se couche, apparemment résignée, comme si elle attendait que la mort la frappe spontanément. Enfin, coup de théâtre, elle ne perd pas la vie, mais la raison qui la maintient en vie : le récepteur tombe par terre. Le spectateur pourrait s'attendre à ce qu'elle s'étrangle réellement, notamment lorsqu'elle le supplie de couper la communication, il peut imaginer qu'une Parque coupera en même temps le fil de son existence. Or, le dénouement est tragiquement banal. Dans les indications de décor, Cocteau indique que, lorsque le rideau tombe : *Sa tête pendra et elle lâchera le récepteur comme un caillou* (p. 1095). La comparaison est assez surprenante car, finalement, on pourrait la croire soulagée d'un poids. Mais, seul le lecteur a connaissance de cette comparaison ; le spectateur se contente de la regarder inerte sur son lit.

b) Espace polysémique :

Fonction maternelle et érotique

L'espace scénique de ces deux pièces représente un modèle archétypal. Si sa signification n'a d'autre prétention que d'énoncer un seul sentiment, il n'en demeure pas moins soumis à un présupposé unique. Les chambres de *La Machine infernale* et des *Parents terribles* figurent une autre catégorie dramatique et sémantique. Parce que Jocaste et Yvonne ne se limitent pas à exprimer le sentiment amoureux, la fonction du décor doit rendre compte de leurs multiples attributions. Ainsi, outre d'insuffler le sentiment amoureux, l'espace marque, avec la même intensité, le sentiment maternel.

³¹ L'auteur formule un aveu similaire dans une lettre à Max Jacob (11 ou 12 mai 1925) dans laquelle il avoue que *le téléphone tue sans laisser de traces*, Max Jacob / Jean Cocteau, *Correspondance 1917-1944*, p. 287.

Les appartements ressemblent à une roulotte, clin d'œil de Cocteau à l'univers tzigane qu'il avait découvert par l'entremise de Django Reinhardt. La chambre d'Yvonne apparaît comme une combinaison entre différents décors. A *La Voix humaine*, Cocteau emprunte *le lit très vaste et très désordre, des peignoirs qui traînent*, ainsi que *la salle de bains, blanche et très éclairée* (p. 185). *Les fourrures, les châles*, tout comme *la coiffeuse* rappellent plutôt la loge d'Esther dans *Les Monstres sacrés*. Les décors des *Parents terribles* avaient été réalisés, à la création, par Guillaume Monin, un jeune peintre dont Cocteau avait présenté une exposition en mars 1937 chez Renon et Colle, et qui avait déjà conçu le décor d'*Œdipe roi* au théâtre Antoine. Il importe de retenir l'étroite corrélation entre le style du décor et la situation psychologique du personnage. Grâce à Michel, deux univers féminins vont entrer en collision ³² : le monde de Léo, rendu visible grâce au décor de l'appartement de Madeleine ³³, se cogne de plein fouet avec celui d'Yvonne.

Sa chambre ressemble peu à celle d'une mère ordinaire. Cocteau s'était inspiré des mères de Marais et de Desbordes pour la création du personnage, d'une *pureté presque impudique* ³⁴. Dans *Le Cordon ombilical*, il écrit :

C'est ce que Jean Marais me racontait de sa mère et des disputes entre sa mère véritable et Yvonne de Bray qui prétendait l'être, qui fut à l'origine d'une intrigue de vaudeville dramatique où j'enchevêtre le rire et les larmes ³⁵.

Pour le style d'ensemble du décor, de nombreux artifices suggèrent l'aspect peu orthodoxe du sentiment maternel. Ainsi les pulsions de violence de la relation mère-fils sont aussi prises en compte et l'espace est celui d'un ring : *Je dois à Al Brown d'avoir écrit Les Parents terribles. Il m'a enseigné qu'un adversaire peut se rendre invisible et ne frapper qu'au bon endroit. Tout le reste est spectacle* ³⁶. Toutefois, si le décor imite un ring, il n'en respecte cependant pas la nudité. L'espace peut être qualifié de plein, comme si le décorateur cachait un secret inavouable dans une abondance d'objets en désordre. Si l'atmosphère est étouffante, elle est due, non au sentiment de vide, mais de trop plein. Sur ce point, la chambre d'Yvonne n'a rien

³² Ce thème sera repris dans *Les Monstres sacrés* entre Esther et Liane.

³³ Madeleine en livre une description sommaire : « C'est une ancienne mansarde, deux mansardes, je suppose, transformées et réunies à cette pièce par un escalier de bateau. » (II, 3, p. 239).

³⁴ Jean Cocteau, *Discours de réception à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique in Poésie critique II*, p. 126.

³⁵ Guy Dumur cite l'auteur dans son article « Un clin d'œil au drame bourgeois », *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 60.

³⁶ Jean -Jacques Kihm, Elisabeth Sprigge, Henri C. Behar, *Jean Cocteau, L'Homme et les miroirs*, p. 249.

à envier au décor de *La Voix humaine*, car lorsque Michel évoque la chambre de sa mère, il parle de *chambre de crime* (II, 1, p. 230), là où *les drames ont lieux* (II, 1, p. 230). Cette problématique de la mort s'élargit en regard d'autres exemples, comme la chambre de Jocaste qui ressemble à *une petite boucherie* (III, p. 83) et celle de la Reine dans *L'Aigle à deux têtes* qui se voudrait *une chambre de noces éclaboussée de sang* (II, 5, p. 357).

La figuration de la maternité trouve également son sens dans l'acte III de *La Machine infernale*, dont le support architectural repose sur le principe d'élévation. Le socle du sphinx cède la place à une estrade et le recours aux tréteaux favorise la hiérarchie du regard du spectateur dans le cadre scénique. Le corps des acteurs semble se soustraire au volume spatial dans le sens où il crée sa propre distance face à la dimension de hauteur. Cette estrade se dresse au centre de la scène, là où se situe le lit ³⁷. Les personnages, ainsi surélevés, condensent l'action en même temps qu'ils soulignent l'aspect vertical du lieu. En outre, c'est là qu'est concentrée l'aire de jeu car les acteurs jouent essentiellement cet acte dans une position horizontale. Aussi était-il nécessaire de surélever la scène afin qu'ils puissent être vus des spectateurs : *Les quatre décors sont plantés sur une petite estrade au centre de la scène, entourés de toiles nocturnes. L'estrade changera de pente selon la nécessité des perspectives* (p. 9). Le décor mobile du cadre avait été inauguré quelques années plus tôt dans *Œdipe roi* : *Les personnages se produisaient en référence cette fois au Nô japonais « sur l'estrade dominant l'orchestre » et les masques étaient exécutés de manière à être vus en contrebas* ³⁸. En outre, les toiles encadrant la scène rappellent vraisemblablement les tentures noires semées d'étoiles du décor de *Roméo et Juliette*. Une autre analogie esthétique est à noter : alors que Juliette est vêtue d'une robe de velours noir *couverte d'ornements* ³⁹, Coco Chanel a fait tisser *des lainages mêlés d'or comme ceux qu'on trouve à Mycènes* ⁴⁰ pour Jocaste. Grâce aux teintes des costumes, les personnages se distinguent du fond opaque, et l'opposition des couleurs rehausse les mouvements du corps du comédien.

³⁷ Dans son article, « Jean Cocteau au Théâtre », Pierre Brisson évoque cette chambre où la couche *prenait l'aspect d'un lit funèbre de parade*, in *Formes et Couleurs* n°2, 1943.

³⁸ *Le Figaro*, 1952, article reproduit in Pierre Caizergues, *Jean Cocteau aujourd'hui*, p. 40.

³⁹ Jean Hugo, « Roméo et Juliette », *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 27.

⁴⁰ Jean- Jacques Kihm, Elisabeth Sprigge, Henri C. Behar, *Jean Cocteau, L'Homme et les miroirs*, p. 216.

Détail non moins significatif, Jocaste a une gestuelle identique dans *Œdipe roi* et *La Machine infernale*. L'allusion explicite au Nô est confortée dans *La Machine infernale* où les personnages *se meuvent dans le ralenti d'une extrême fatigue* (p. 83). Cet investissement de l'espace, lent et feutré, est relatif à l'esthétique japonaise telle que la définit Claudel : *une espèce de représentation cérémoniale du matériau humain* ⁴¹.

L'architecture de la scène est succinctement décrite: *Au premier plan à gauche, une baie grillagée donne sur une place de Thèbes. Au premier plan à droite, un miroir mobile de taille humaine* (p. 83). Le miroir ne permet d'ouverture sur le Dehors que dans la mesure où il ne renvoie à rien d'autre qu'au reflet du personnage et de l'espace. D'autre part, l'ouverture sur le Dehors semble mitigée puisque la baie est *grillagée*. Le grillage interdit la fuite et ne montre qu'une possibilité d'évasion censurée. Le dispositif scénique synthétise la situation du personnage féminin, pris au piège au plus profond de lui-même, dans ce qu'il est et ce qu'il fut. Au pied du lit, *une peau de bête*, et à gauche du lit, *un berceau* (p. 83). Tous les éléments du drame sont donc présents. En outre, à l'instar de *La Voix humaine*, les couleurs dominantes sont le rouge et le blanc. La chambre de Jocaste devient *lieu de tous les interdits et de tous les maléfices où le crime se consomme dans une inconscience innocente (...), de signes avertisseurs qu'on évite de déchiffrer et d'objets symboles* ⁴², et certains autres accessoires se retrouvent dans l'acte IV :

L'estrade, débarrassée de la chambre dont l'étoffe rouge s'envole vers les cintres, semble cernée de murailles qui grandissent. Elle finit par représenter le fond d'une sorte de cour. Une logette en l'air fait correspondre la chambre de Jocaste avec cette cour. On y monte par une porte ouverte en bas, au milieu (p. 115) ⁴³.

Bien qu'il ne s'agisse plus de la chambre du personnage féminin, sa présence y demeure latente par le biais de l'étoffe rouge, rappel de son écharpe. Le verbe *correspondre* authentifie la relation fusionnelle qu'entretient, à ce moment de l'action, le personnage avec l'espace. Le lieu dramatique représente le drame intime de Jocaste et ce changement de

⁴¹ Didier Alexandre, « Regards occidentaux sur le statisme du théâtre oriental (1859-1930) », *Statisme et mouvement au théâtre*, p. 31.

⁴² Pierre Caizergues, *Jean Cocteau aujourd'hui*, p. 41.

⁴³ Ce décor rappelle à certains égards celui de *Phèdre*, créée en 1950 avec la danseuse Tamara Toumanova dans le rôle principal, que l'auteur décrit ainsi : « L'action du ballet se présente sur deux plans, le fond de la scène étant formé par un petit temple surélevé, dont l'intérieur est marqué par des draperies formant un rideau qui, s'ouvrant de temps en temps, fait apparaître des groupes immobiles (...) », Irène Lidova, « Chronique », *Cahiers Jean Cocteau* 7, p. 162.

régime est aussi lié au temps : à mesure que l'on s'approche de l'annonce de la vérité, vérité secrète que lui seul pressent intimement, le personnage se rapproche de l'espace scénique. Jocaste est sur le point de se détacher des apparences matérielles du lieu scénique, et jamais elle n'en a paru plus proche.

C'est la raison pour laquelle elle occupe l'aire de jeu centrale de la scène. La porte donnant accès à la logette est située au milieu de l'estrade, comme le lit de la chambre nuptiale, et symbolise le passage de la réalité sensible à une réalité ultra-sensible. La porte inaugure l'entrée de Jocaste car elle est ouverte comme un appel muet au personnage, une invite personnelle. Ce passage d'un état à un autre est marqué par l'agencement architectural. *L'estrade*, précise le dramaturge, *semble cernée de murailles qui grandissent* (p. 115). L'effet de resserrement spatial suggère une atmosphère de huis clos où les murs semblent se refermer autour des personnages comme des obstacles insurmontables. Les murailles sont *vivantes*, elles bougent et changent de dimension. Il faut en conclure que le lieu n'est pas neutre et que sa finalité métaphorique est de figurer un piège se refermant sournoisement sur ses victimes. Animés par un mouvement ascendant, les murs pourraient symboliser la justice divine. Le changement de perspective spatiale représente à l'extérieur le bouleversement intérieur que subissent les personnages.

Fonction érotique et thanatologique

L'Aigle à deux têtes révèle une dimension supplémentaire car, outre d'illustrer les sentiments amoureux et maternels, le décor énonce également l'intuition de la mort. Paul Ginestier avait lui souligné l'architectonie en diptyque de la pièce, fondée sur la complétude de l'amour et du pouvoir et il en arrivait à la conclusion suivante :

C'est ainsi que dans notre pyramide des personnages, l'apex est occupé par un symbole, la mort, ce qui est compréhensible car Jean Cocteau avait deux grands rôles ⁴⁴.

Dans le premier acte, les didascalies décrivent l'agencement de la chambre (p. 309). Au premier plan, *une porte à deux battants* et, à gauche, *la table*, autour de laquelle se joue l'acte I, ce qui suppose une grande proximité entre acteurs et spectateurs. Il s'agit d'un espace plein,

⁴⁴ Paul Ginestier, *Le Théâtre contemporain dans le monde*, p 113.

peu profond, encombré de meubles et d'objets. Outre la grande porte de droite, réservée aux domestiques et aux visiteurs, il existe une petite porte secrète, sur le pan coupé gauche, dissimulée par le portrait du roi défunt. Le dispositif scénique isole la Reine des autres personnages ; il figure son inscription dans un au-delà virtuel : *Le portrait pivote, la Reine paraît* (I, 2, p. 318). L'analogie entre le personnage et la mort se fait d'emblée dans l'inconscient collectif. Le lieu est gardé par l'effigie d'un mort et c'est également dans les appartements secrets qu'elle cachera sa propre mort. Cette porte est déjà une façon de montrer que la Reine est coupée du monde, au même titre que son visage voilé l'apparente à l'autre monde.

Le luxe outrancier et l'abondance de meubles et d'objets baroques deviennent subterfuges pour détourner l'attention du spectateur de l'essentiel. Le choix du lieu et sa décoration témoignent de l'exigence de l'auteur d'inscrire le drame dans un cadre précis. Ainsi, la pièce s'ouvre sur la chambre qui aurait dû abriter la nuit de noces du Roi et de la Reine dix ans plus tôt. La Reine est un archétype de la veuve-vierge, *la malédiction de la femme frappée au moment même où elle allait connaître la révélation de l'amour*⁴⁵. Situer l'action dans une pièce aussi pleine de souvenirs n'est pas seulement une façon de dévoiler l'une des extravagantes manies du personnage :

Car la Reine change souvent de château et chaque soir de chambre : elle ne couche jamais dans la même (...) je voulais dire qu'elle ne couche jamais dans la même deux soirs de suite (p. 309).

L'espace scénique n'est pas neutre, il s'affirme comme le prolongement intime du personnage et montre sa tendance à *se retirer en lui-même, à reconnaître entre le monde extérieur et celui intérieur de son psychisme profond, une dualité*⁴⁶. La chambre assez vaste figure visuellement le vide qui s'est imposé au personnage à la mort du Roi. La spatialité concrète suggère, par mimétisme, la distance que la Reine a instaurée entre son univers et celui des autres. Le décor donne *l'illusion perspective d'une absence de frontière, d'un prolongement vers un ailleurs*⁴⁷.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁶ Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, p. 197.

⁴⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre II*, p. 75.

En outre, l'espace construit à partir du regard du spectateur s'inscrit dans une dimension symbolique. L'axe horizontal est largement investi au premier plan par les personnages. La gauche de la scène est occupée par le portrait du roi qui fait face à la *haute fenêtre*, en pan coupé. Le portrait se colore d'une lumière funèbre par sa situation : il est à côté d'une cheminée qui flambe et jette des ombres, et la lueur rougeâtre du feu l'auréole d'une lumière inquiétante. Cette luminosité artificielle, *la Reine n'aime que l'éclairage des bougies* (p. 309), s'oppose à la lumière naturelle des éclairs illuminant l'entrée en scène de Stanislas. Le jeu d'éclairage ménage cependant une contradiction : ce n'est pas le personnage mort qui bénéficie de l'aura céleste, mais son sosie bien vivant. Le souvenir du roi se consumant non loin des braises est comme réactivé par la foudre qui illumine Stanislas. Enfin, l'éclairage par le feu, conjugué à la nuit d'orage, confère au décor une atmosphère inspirée des romans gothiques.

Le sentiment de la mort se retrouve également dans les accessoires les plus anodins. La couleur de la table recouverte de mets, *seule tache blanche de ce décor fait d'ombres qui bougent*, s'oppose à l'obscurité ambiante. La blancheur, inhérente aux chambres féminines, connote ici la virginité de la Reine, *Frédéric est mort la veille de ce miracle* (II, 9, p. 372), et la conforte dans la frustration d'une féminité inaccomplie. De plus, la virginité est obstacle à la maternité : aussi la féminité se trouve-t-elle foncièrement compromise car le personnage, qui ne peut être défini sur les plans sexuels et maternels, ne trouve en définitive son identité que dans la mort. Citant un article de A. Carver⁴⁸, Paul Ginestier note que :

La tendance vers la mort est un effort pour restaurer l'équilibre paisible qui régnait, au début de la vie, dans le sein maternel⁴⁹.

Ici, cette tendance est un retour à la situation d'avant la mort du roi. La présence du vin et des gâteaux paysans inciterait à penser au Banquet des Apôtres et ce souper précéderait la mort du personnage. La scène, modelée de faibles-lumières, figurerait une sorte de tableau vivant dont la composition picturale rappellerait les toiles de Georges de la Tour. Le gâteau au miel symbolisait le lait dans les civilisations anciennes, qui célébraient la vie à travers cet aliment originel. Le vin, réhabilitant le sang, est aussi une valorisation sexuelle et maternelle du lait. La métaphore du sang est activée par la blessure au genou de Stanislas qui éclabousse la

⁴⁸ "Death-craving : "Significance of Death in the Neurotic mind", in *British Journal of Psychology*, 1947.

⁴⁹ Paul Ginestier, ouvrage cité, p. 120.

nappe blanche. Enfin, la chambre de la Reine est aussi originellement celle du roi. Or, c'est avec Stanislas que la veuve s'y compromet. Dès lors, la faute adultérine est sous-jacente au thème d'ensemble, d'autant plus que le personnage la commet avec le parfait sosie du roi.

Cette supposition nous invite à réfléchir sur le dernier acte des *Chevaliers de la Table ronde*, qui se déroule dans la chambre de Guenièvre, se distinguant de la Reine dans le sens où elle se définit autrement que par le pouvoir royal. Ici, le personnage est déterminé par la fonction conjugale, extra-conjugale et maternelle.

Trois décors animent les trois actes de la pièce : la salle de Camelot, la salle du Château Noir et la chambre de Guenièvre. A l'instar d'autres figures, Jocaste et Yvonne, c'est dans cette chambre que se déroule le drame : l'inceste dans *La Machine infernale*, le suicide dans *Les Parents terribles* et l'adultère dans *Les Chevaliers de la Table ronde*. Ces trois motifs illustrent les thèmes qui nous intéressent : maternité, mort et sexualité, trois tabous transcendés par des figures expressément archétypales, à la fois épouses et mères de famille, trois tabous transcendés dans une chambre féminine.

Parachever le drame dans la chambre de Guenièvre montre la volonté de le faire glisser du collectif au singulier et de la primauté masculine à la domination féminine. La dynamique est donc l'inverse de celle de *L'Aigle à deux têtes* : la tragédie s'ouvre sur la chambre de la Reine tandis que les deux actes suivants ont pour cadre un lieu neutre et collectif. Dans *Les Chevaliers de la Table ronde*, la dimension disparate des décors est manifeste, comme pour en isoler chacun des trois moments : *Mes décors ont des murs différents à chaque acte*, écrit Jean Cocteau, qui a créé le décor :

La salle de théâtre doit être décorée de bois de cerfs, de banderoles, et le cadre de la scène entouré d'un arbre généalogique qui prend racine devant le trou du souffleur et dont le feuillage de plâtre couvre le manteau d'arlequin et le départ du balcon à gauche et à droite (p. 77).

Les boiseries de cerfs peuvent être comprises en référence à Artémis, renvoi à l'attribut animal privilégié de la déesse vouée à la chasteté.

L'espace scénique consacre la double existence de Guenièvre, épouse d'Artus et maîtresse de Lancelot. L'intérieur du château exprime le caractère morne, silencieux et vide de son existence conjugale. En revanche, sa chambre est caractérisée par une alcôve dissimulée derrière un rideau. La disposition scénique n'est donc pas étrangère à la nature des rapports Guenièvre-Lancelot car l'espace semble avoir été conçu pour abriter un amour secret. Cette suggestion est d'autant plus symbolique que l'alcôve est un motif architectural parfois associé au tombeau ⁵⁰. Rehaussé par la draperie, élément inhérent à la chambre, l'ensemble se colore d'une aura funéraire. *Il s'agit dans ce potentiel lugubre d'un réflexe conditionné sans doute par lequel toute draperie tend à une suggestion du linceul* ⁵¹. À l'instar de la porte secrète de la Reine, les rideaux s'ouvrent sur un espace contigu à la scène. Ainsi, l'alcôve fait partie de l'espace scénique, dont elle souligne la dimension de profondeur.

Peu de détails concernant la décoration de la chambre. On peut y voir *une table à écrire* (p. 148), *un prie Dieu* (p. 158), et *un métier à tisser* (p. 157). Il en va de même pour les costumes : Guenièvre porte *une robe de nuit* (p. 148) et, dans la seconde partie de l'acte, ses cheveux sont *défaits* (p. 161). Le naturel du personnage évoque celui de l'enchanteresse dans *Renaud et Armide*. Après avoir donné son anneau à Renaud, elle apparaît *les cheveux dénoués, en robe blanche* (III, 6, p. 288).

Aussi est-ce essentiellement l'architecture qui fait ressortir la ressemblance entre la Reine et Guenièvre. Si, dans *L'Aigle à deux têtes*, l'adultère est *post mortem*, le roi Artus est bien vivant dans *Les Chevaliers de la Table ronde*. De ce fait, la mort de la Reine est consécutive à celle du Roi, alors que Guenièvre se tue pour échapper à Artus. Il est par conséquent exclu de comparer les deux figures féminines autrement que sur le plan spatial. Les deux décors concentrent des signes relatifs au sentiment de l'amour et de la mort.

⁵⁰ « Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,
Au fond d'un monument construit en marbre noir,
Et lorsque tu n'auras pour alcôve et manoir
Qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse sombre »

Charles Baudelaire, « Remords posthume », *Les Fleurs du Mal*, p. 36.

⁵¹ *Principes d'une esthétique de la mort*, p 267

B) LES ACCESSOIRES DRAMATURGIQUES : SITUATION DANS LA CONFIGURATION SPATIALE

a) *Le lit : valeurs sémantiques*

La fonction du lit s'inscrit dans un réseau sémantique unique ou multiple selon les pièces. Les didascalies le situent tantôt au centre, comme dans *L'Aigle à deux têtes* ou *La Machine infernale*, tantôt à gauche et tantôt à droite de la scène. La pluralité de ces dispositions engagent donc nécessairement sa valeur polysémique, et son interprétation varie en fonction de sa disposition dans l'espace.

Lieu archétypal de l'amour, le lit est d'abord envisagé comme l'indice scénographique de la fécondité et de la mort. Il devient *le signe du fait que la dénévation théâtrale le prive de sa fonction d'objet dans le monde*⁵². L'objet est pensé comme une icône *dans la mesure où il vaut pour quelque chose*⁵³. Dans *La Voix humaine*, parce qu'un ensemble de signes lui est consécutif, il est à envisager dans une perspective métonymique, comme un *concentré de ce qui a été dit et fait par lui, avec et autour de lui*⁵⁴, et métaphorique, s'il est une *condensation de deux métonymies*⁵⁵. Cette dernière signification est aussi sensible dans *L'Aigle à deux têtes*, *La Machine infernale* et *Les Parents terribles* parce que l'objet condense la vocation érotique et maternelle du personnage féminin. C'est pourquoi le lit participe à l'élaboration de l'image scénique *où le langage est visuel et ne s'amasse pas dans un cadre*⁵⁶.

Métonymie de l'amour perdu

Le lit de *La Voix humaine* se situe à gauche et fait face à la porte entrouverte de la salle de bains, pourvue d'un miroir :

⁵² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, p. 110.

⁵³ *Ibid.*, p. 113

⁵⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁵⁶ Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, p. 48.

Je n'ose plus allumer le cabinet de toilette. Hier, je me suis trouvée nez à nez avec une vieille dame ... Non ! Non ! Une vieille dame maigre avec des cheveux blancs et une foule de petites rides (p. 1104).

Issu de l'espace dramatique, le miroir renvoie au narcissisme blessé de l'héroïne : elle exagère la description de son reflet afin d'être rassurée sur son pouvoir de séduction.

L'acte s'ouvre et s'achève sur une image identique : le personnage étendu devant son lit. Entre ces deux postures immobiles, il ne cessera d'arpenter la scène de long en large. La position couchée renvoie à l'effigie funéraire du gisant. Si elle s'allonge devant, et non pas sur le lit, c'est vraisemblablement pour se rapprocher du public. Cette proximité physique entre ce dernier et l'actrice garantit une intimité plus intense entre eux. C'est donc entre le lit et la salle qu'apparaît pour la première fois la comédienne et elle se réfugie sur ce même lit à la fin du spectacle, comme si elle recherchait à retrouver la sensualité perdue dans l'espace qui la définit le mieux. Le lit blanc et défait fait figure de linceul et l'immobilité du corps couché, exprimant une sorte d'indifférence passive et résignée, peut aussi rappeler la rigidité du cadavre ; à la fin de l'acte, la couche nuptiale est devenue un linceul mortuaire. Dès lors, l'herméneutique glisse du registre sexuel à celui de la mort.

La scène est *entourée du cadre rouge des draperies peintes* (p. 1095), rappel aux draps ensanglantés du lit où Georges Cocteau, le père du dramaturge, s'est suicidé. La blancheur du lit est rehaussée par le rouge des tentures et le bleu des lumières. Ces deux dernières couleurs sont, pour François Aubral, fondamentales dans l'expression plastique de la mort. Il fonde cette hypothèse sur l'idée que le bleu traduit *le rêve inconscient, la nuit animée de secrets intérieurs*, alors que le rouge correspond à *la langueur maternelle, à la naissance, au sang qui avive la chair* ⁵⁷. Il serait donc vraisemblable que le spectre du père défunt ne soit pas étranger au personnage de *La Voix humaine*. Quoi qu'il en soit, le lit a une forte valeur métonymique dans le sens où il est appel d'une action antérieure. Il peut être la métonymie du personnage masculin ou plus probablement d'une action déterminante de ce personnage.

⁵⁷ François Aubral, « La Mort : actrice de la langue », *La Mort dans le texte*, p. 57.

Métaphore de l'amour et de la mort

Le lit trône au centre des chambres de *L'Aigle à deux têtes* et de *La Machine infernale*. Si la chambre est *lieu forclos sur l'intimité des êtres* ⁵⁸, le lit exprime la quintessence de cette acceptation. Il matérialise le regret de la Reine, l'absence de consommation physique du sentiment amoureux, et le remords de Jocaste : la consommation de ce même sentiment. Le rapport maternel est inversé : une reine donnera naissance aux enfants de son propre fils et une autre vivra dans la frustration d'être demeurée vierge. Dans *L'Aigle à deux têtes*, l'acte d'amour physique a trouvé sa consécration dans le sang ; non pas de la défloration, mais du meurtre. Le destin s'est opposé à la métamorphose de la jeune fille en femme et le thème de la veuve associe la Reine à des héroïnes célèbres telles que Didon ou Niobé. Stanislas réitérera ce motif en déclarant : *Cette chambre deviendrait la chambre de mes noces et je l'éclabousserais de sang* (II, 5, p. 357). Si les psychanalystes s'accordent à considérer l'acte sexuel comme *la petite mort*, c'est ici le sang de la réelle extinction physique qui a souillé la couche nuptiale.

On peut toutefois rétorquer que la chambre n'est qu'un décor isolé parmi les autres car la chambre de la Reine n'apparaît qu'au premier acte et celle de Jocaste lors du troisième acte. *L'Aigle à deux têtes* comporte deux décors et *La Machine infernale* en comprend quatre, soit autant que d'actes. L'intérêt de la chambre semblerait alors bien mince au regard de la structure d'ensemble ; elle occupe cependant une position temporelle stratégique dans *L'Aigle à deux têtes*, parce qu'elle ouvre la pièce, et spatiale, grâce à l'emplacement central du lit entre le portrait de Frédéric et la fenêtre. Si l'on admet l'hypothèse selon laquelle le lit est métaphore de personnage féminin comme métonymie de l'amour et de la mort, *la condensation de l'un et de l'autre donne à l'objet son statut de métaphore* ⁵⁹, sa situation serait des plus significatives. La Reine occupe l'espace intermédiaire et équidistant entre Frédéric, le portrait, et Stanislas, la fenêtre par laquelle il entre.

Cette idée se vérifie dans *La Machine infernale*. Non seulement, le décor est surélevé par les tréteaux, mais le lit, véritable point de mire puisque c'est là qu'est concentrée l'aire de jeu, se situe au milieu de ce décor. Aussi les acteurs occupent-ils le centre de la

⁵⁸ Jean-Jacques Khim, *Cocteau*, p. 96.

⁵⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre II*, p. 135.

scène dans le sens horizontal, mais ils investissent aussi la dimension de hauteur par la surélévation architecturale. Cet aspect est d'autant plus sensible chez le personnage féminin : si Œdipe se déplace fort peu dans cet acte, son immobilité est compensée par la gestuelle de Jocaste. Le lit métaphorise la faute adultérine, également liée aux métonymies de l'amour et de la mort puisque l'amour coupable entraîne le châtement fatal, et cette métaphore devient un élément visible. La position centrale du lit recentre donc le thème dans l'espace.

Métaphore de la maternité

La chambre d'Yvonne révèle des similitudes notoires avec le décor précédent. Parce que la situation temporelle diffère, l'action est loin des fastes du château de la Reine et des remparts de la tragédie grecque, l'auteur devait ajuster le style du décor aux préoccupations de son temps. *Les Parents terribles* est un drame bourgeois qui se déroule à l'époque où l'écrit Cocteau, c'est-à-dire dans les années trente. Non pas que le sujet veuille à tout prix refléter un problème contemporain, mais Cocteau choisit de le traiter dans un style représentatif de son époque. Comme le théâtre de boulevard implique un minimum de vraisemblance, le cadre doit s'inscrire dans une perspective réelle. *Les Parents terribles* est sa première pièce moderne connue dans cette optique théâtrale. Guy Dumur insiste pourtant sur la parenté entre Yvonne et Jocaste :

Irrationnelle, absurde, cette femme mûre, perpétuellement vêtue d'un peignoir, hantée par une maladie à demi imaginaire, ne vivant que par le chantage, est un monstre (...) Là Cocteau n'a pas fait de concession. Aucun sentimentalisme ne vient gâter ce portrait féroce de femme frustrée, nouvelle Jocaste. Celle de *La Machine infernale* était moins tragique (...) ⁶⁰

A l'instar aussi de *La Voix humaine*, une porte ouvre sur la salle de bains que l'on devine très blanche et très éclairée ⁶¹. C'est derrière cette porte que se cachera Yvonne pour s'empoisonner et c'est aussi devant cette porte que se situe le lit, de profil, en premier plan. Très en désordre, il rappelle le lit défait de *La Voix humaine*. Les fourrures qui s'y amoncellent renverraient plutôt aux fourrures blanches de la couche nuptiale de Jocaste. Le lit

⁶⁰ « Un clin d'œil au drame bourgeois », in *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 53.

⁶¹ Voir indications de décor, p. 185.

d'Yvonne est encadré de portes : au second plan à gauche, celle de la chambre de Léo, au fond à droite, celle de la salle de bains et au fond à gauche, celle de l'appartement. On note l'absence de communication avec l'univers masculin : nulle ne donne accès à la chambre de Michel ou à celle de Georges.

Ce détail, en regard de la double fonction du personnage à la fois mère et épouse, peut paraître paradoxal. L'autre chambre citée, appartenant au hors-scène immédiat, est également féminine. Il s'agit de celle de la propre sœur du personnage⁶². Lors de la tournée au Caire de la pièce, Cocteau écrivait :

Je place en coulisse, à droite, une porte des *Parents terribles*, une porte qui claque. Invisible au public, elle jouera son rôle. On l'entendra et l'ouverture démasquera le jet d'un projecteur blanc. A la fin de l'acte, Marcel André disparaîtra après avoir tout éteint. Il ne reste que la lueur rouge du radiateur⁶³.

L'opposition des sources lumineuses, rouges et blanches, réitère une antinomie récurrente des chambres. Révélée dans les pièces précédemment citées, l'opposition rouge / blanc se traduit ici non pas par des couleurs du décor, mais par un jeu de lumière fugitif. En outre, le motif *des portes qui claquent* suit la sortie d'un des personnages de la chambre d'Yvonne. Du reste, Cocteau voulait initialement intituler sa pièce *La Maison des portes qui claquent*⁶⁴.

Le lit distingue le personnage féminin : Yvonne n'est quasiment jamais debout, mais couchée dans son lit. Et lorsqu'elle se lève, c'est encore *près du lit* (I, 3, p. 200) sur lequel elle se laisse volontiers tomber *assise* (I, 9, p. 223), où elle *se met à genoux* (III, 2, p. 281), et d'où elle *descend* (III, 6, p. 291) avant d'aller à la salle de bains. Le lit apparaît comme le point de chute du personnage féminin, autant que le centre de la scène. Puisque Yvonne ne quitte pas ce lit, le jeu des autres personnages exige de se concentrer autour d'elle. Le centre spatial est donc déplacé vers la droite de la scène et c'est vers ce côté que convergent les regards des spectateurs.

⁶² La relation sororale n'est pas sans rappeler le lien entre Antigone et Ismène : L'une incarnant la raison avec autant de véracité que l'autre figure les lois du cœur.

⁶³ *Maalesh, Journal d'une tournée de théâtre*, p. 60.

⁶⁴ Voir note 2, in, Jean-Jacques Kihm, Elisabeth Sprigge, Henri C Behar, *Jean Cocteau, L'Homme et les miroirs*, p. 246.

Le retour constant au lit peut signifier le retour au lit originel. Le rapport personnage / objet traduit un profond sentiment maternel en même temps qu'il en exprime les limites. Le lit est le lieu de la conception de l'enfant et celui du traumatisme de la séparation d'avec lui. L'espace scénique, qui interprète le personnage au-delà de sa dimension physique, peut s'inscrire dans une perspective presque corporelle dont le lit symboliserait le siège affectif. Yvonne exècre le Dehors parce qu'il s'oppose inconsciemment à la sécurité de l'univers intra-utérin. Cette hantise est telle que le personnage demeure calfeutré dans cet espace qui le prolonge, comme le prolongeait physiquement l'état de grossesse. L'espace scénique pourrait ainsi être la métaphore de la maternité dans ce sens où il en énonce la finitude. La terreur de voir s'échapper Michel d'un dedans qu'elle trouve confortable ne reproduirait rien d'autre que le choc de l'accouchement. Cette appréhension serait la conséquence du traumatisme post-natal, mettant un terme à sa relation, jusque là exclusive, avec lui. L'intérieur de la chambre répéterait, notamment par le désordre, le sentiment de perte et s'imposerait comme la figuration de la nostalgie de l'unité perdue. Ainsi, abandonner Michel à une autre femme représente le risque de revivre ce constat d'échec suite à la séparation originelle. C'est pourquoi le lit matérialise postérieurement la relation *in utero* entre mère et fils. Cette interprétation est d'autant plus plausible qu'elle est liée à la mort : Yvonne mourra dans son lit, mettant volontairement un terme à cette relation.

a) La vitre : projection du psychisme féminin

L'espace scénique sous-tend la dialectique de l'Ouvert et du Fermé, et cette dualité inaugure le clivage entre le Dehors et le Dedans. L'espace scénique représente cette opposition à travers des structures architecturales ouvertes sur le hors-scène immédiat. Un décor équipé de vitres, parce qu'il prolonge l'espace au-delà du cadre scénique, sera appelé espace simple. Grâce aux effets de transparence, la vitre donne aux personnages, comme au public, une vision élargie de l'espace. Par conséquent, la vitre est l'indice qui permet de visualiser la présence du Dehors *extra muros*. Cependant, c'est bien le même espace qui dépasse des limites de la scène, ce qui justifie sa dimension unique.

En revanche, la présence d'un miroir place le personnage dans une perspective inverse. L'opacité du miroir s'oppose à la transparence de la vitre et elle accorde un effet de rétrécissement à l'espace. Le miroir est un renvoi aux limites intérieures du Dedans qu'il ne

fait que répéter. Mais l'image répétée par le miroir, si elle ne fait qu'imiter le Dedans, est une image inversée. C'est pourquoi le miroir crée un espace double en ce sens qu'il active deux représentations d'un même lieu. On peut rétorquer que les deux images, le décor et son reflet sont identiques. Néanmoins, dans l'univers de Cocteau, la symbolique du miroir est trop ambiguë pour que l'on s'arrête à cette objection, en particulier lorsque l'on sait l'importance accordée au rapport du personnage féminin à l'objet. Dès lors, l'espace double repose sur l'équivoque suivante : la fermeture du lieu et du personnage féminin sur le Dehors détermine paradoxalement sa dualité intrinsèque.

De ce fait, les espaces simples abriteront des figures féminines ouvertes à une dualité qu'on leur refuse. En revanche, les espaces doubles révéleront des personnages incapables d'assumer cette dualité. Enfin, certains espaces activeront cette ambivalence en faisant se rencontrer des vitres et des miroirs. Il va de soi que cette catégorie porte le système de contradictions entre ouverture et fermeture, opacité et transparence et reflet et prolongement à son degré le plus significatif.

Les chambres ornées de vitres ménagent une ouverture sur le Dehors qui contraint paradoxalement le personnage à la réclusion volontaire. La vitre organise un système fondé sur la continuité de l'espace et instaure la possibilité du personnage à se soustraire aux limites de l'espace scénique. Par conséquent, la vitre est d'abord une invite à la fuite du Dedans.

Les personnages concernés, la chanteuse du *Bel Indifférent* et la Reine de *L'Aigle à deux têtes*, incarneront pourtant la frustration de ce désir de fuite. L'être féminin aspire à se dédoubler, mais il préfère finalement étouffer ce double et continuer à l'atrophier dans un espace clos. De ce fait, le symbole de la vitre concourt à montrer dans l'espace les mouvements de refoulement de la conscience féminine et sa tentative avortée de libération de ce double qui ne demande qu'à se précipiter vers le Dehors.

Espace simple, frustration de la dualité

La vitre est donc le motif commun aux chambres du *Bel Indifférent* et de *L'Aigle à deux têtes*. Dans la première pièce, la fenêtre est éclairée par des réclames (p. 183). Cette vitre, illuminée par le clignotement glauque des néons, fait songer à la chambre d'Yvonne d'où arrive une lumière sinistre : celle de l'immeuble d'en face (p. 185). Le rôle de la vitre ne

se borne donc pas à une simple ouverture d'où le personnage guette le retour d'Emile : il est le lien avec l'extérieur. L'auteur ne mentionne pas de fenêtre dans le décor de *La Voix humaine*, et cette distinction active la dissemblance des personnages. L'absence de fenêtre accuse l'atmosphère accablante de *La Voix humaine* et suggère que la situation est sans issue car, sans ouverture sur le Dehors, le lieu, clos sur lui-même, a l'air de retenir captif le personnage. C'est pourquoi la chambre de *La Voix humaine* est à l'image de l'obsession du personnage, fixe et immuable. Il s'agit d'une pathologie dans le sens le plus scientifique, c'est-à-dire en tant que cause et symptôme d'une maladie amoureuse, exprimée entre ces quatre murs. Le lieu est donc un huis clos entre elle et son propre délire. La réclusion est volontaire et la sensation d'asphyxie physique et psychologique est décuplée.

En revanche, le personnage du *Bel Indifférent* aurait le choix de quitter cet univers parce que l'extérieur est visible à travers la vitre :

Je la connais cette chambre (...) Je connais les réclames rouges et vertes (...) Je connais les taxis qui font semblant de s'arrêter (...) Je connais l'ascenseur qui monte à l'étage au-dessus où qui s'arrête à l'étage au-dessous et le bruit des autres portes (p. 88).⁶⁵

Le personnage, dont l'obsession est l'attente, a conscience de la réalité du monde extérieur et il sait que son existence ne se limite pas aux frontières de la chambre et peut s'épanouir au-delà. La fenêtre figure une brèche ouverte sur le réel extra-scénique et cet élément remet en cause toute l'interprétation psychologique du personnage. L'espace ouvert sur le réel extra-scénique conférerait des virtualités supplémentaires au personnage, qui a la possibilité de devenir cet Autre, redouté et escompté, dans un espace autre. Le Dehors le montre à travers la vitre, exhibant sa réalité. Il est la condition à la dualité du personnage. Si le Dehors n'est pas suggéré sur scène, toute propension à la dualité est exclue. Le personnage d'un décor à miroir est dépouillé de son double puisque l'espace lui assure sa dualité. Par ailleurs le décor de la scène avait rendu compte de cette ambivalence :

C'est dans ce mystère bleu, dans cette laideur médiocre que Bérard hausse jusqu'à la plus belle peinture, que Piaf souffre, s'agite, se brise, nous émeut et nous oblige à éclater de rire⁶⁶.

⁶⁵ Dans *Lis ton journal*, le personnage masculin tient le même discours : « Je sais écouter l'ascenseur et courir cent fois à la porte. Je sais guetter le téléphone et les taxis qui ralentissent et qui passent (...) », in Jean Cocteau, *Théâtre de poche*, p. 154.

Un passage particulier de *La Voix humaine* illustre cette hypothèse. Le téléphone devient un avatar de la vitre dans la mesure où il permet au personnage féminin de *voir* un espace contigu à celui de la scène. Sa fonction devient oraculaire :

Vous m'avez dit que l'on m'a accusé de quitter les oracles avec *La Voix humaine*. Mais il n'y a rien de plus oraculeux que le téléphone ! C'est une voix qui arrive toute seule dans la maison. Le cinématographe est aussi oraculeux, mais le téléphone a son style d'oracle ⁶⁷.

Par ce moyen, elle peut lui faire croire que ses gants ont disparu alors qu'elle est en train de les presser amoureusement sur son visage. De même qu'elle prétend porter sa robe rose et son chapeau noir alors qu'elle est en peignoir. Elle persiste à penser qu'il la voit ainsi et minaude, en se cachant la figure : *Surtout, ne me regarde pas* (p. 1104). Grâce au téléphone le personnage féminin acquiert une fonction de « voyante », qui assure au personnage masculin une consistance certaine puisqu'il s'inscrit dans le réel extra-scénique. Toutefois, cette fonction du téléphone est passagère et relative, car elle dépend de la perception exclusive du personnage féminin. Enfin, le téléphone ne figure qu'une ouverture partielle sur le Dehors puisqu'il renvoie plus au personnage féminin qu'au personnage masculin.

Affirmation de cette dualité

Dans cette même catégorie se distingue *L'Aigle à deux têtes*. Grâce à la fenêtre, la pièce s'inscrit dans une logique spatiale continue. La fenêtre occupe la droite de la scène et pourrait être l'avatar du miroir dans *Orphée* : elle est le moyen par lequel une représentation de la mort pénètre sur scène. Quant aux vitres symboliquement cassées par Eurydice, elles permettent à une autre abstraction d'entrer en scène : la Vérité, sous les traits de l'ange Heurtebise :

⁶⁶ Jean Cocteau « Je travaille avec Edith Piaf », in *Cahiers Jean Cocteau* 9, p. 147.

⁶⁷ Jean Cocteau / André Fraigneau, *Entretiens*, p. 89.

En cassant les carreaux, Eurydice obéit au même besoin que celui qui pousse Orphée à provoquer le scandale : elle veut faire entrer le soleil et l'air frais afin de dissiper l'ensorcellement par le mensonge qui paraît régner dans sa maison ⁶⁸.

On retrouve ce phénomène dans *Les Chevaliers de la Table ronde*. L'ange Heurtebise et Stanislas, dont le pseudonyme est Azraël, ont parfois une fonction fort proche de celle de Galaad. Stanislas, comme la Mort dans *Orphée*, est une représentation de la mort qui échappe aux archétypes littéraires : *Il y a encore une semaine, vous pensiez que j'étais un squelette avec un suaire et une faux. Vous vous représentiez un croquemitaine, un épouvantail* (*Orphée*, 6, p. 58). Dans *L'Aigle à deux têtes*, Stanislas synthétise les fonctions respectives de Galaad, comme lui il est poète, d'Heurtebise, car la Reine le prend pour un ange, et de la Mort, car il est un assassin. Eva Kushner donne une explication relative au mythe :

Le spectre médiéval fait place aujourd'hui à un personnage civilisé. L'au-delà prend un visage humain, celui d'une femme du monde, exerçant à ses heures un métier semblable à la chirurgie (...) Pas la moindre trace de tragique dans cette organisation méticuleuse, tout est prévu d'avance ⁶⁹.

Le problème résiderait dans le lieu d'origine par lequel arrive la Mort : sa représentation féminine arrive sur scène par l'intermédiaire d'un miroir situé au premier plan gauche, et sa représentation masculine apparaît par la fenêtre, en pan coupé à droite.

Toujours dans *L'Aigle à deux têtes*, on remarque aussi que la fenêtre est ouverte, comme une invite implicite. La Reine, exécrant le Dehors, chercherait paradoxalement à faire pénétrer le Dehors à l'intérieur du château : *Fermer les fenêtres, se calfeutrer, se cacher derrière une armoire. Se priver de ce magnifique spectacle* (...) (I, 2, p. 319). Or, la fenêtre ouverte permet à Stanislas d'entrer et sa présence virile contraste avec l'idée que la Reine se fait d'un ange. À la fin de la scène 3, pendant qu'elle est en train de lire l'avenir dans les cartes, elle compte : *Un, deux, trois, quatre, cinq. Et voilà le jeune homme blond qui nous intriguait tant* (I, 3, p. 324). Remise de sa surprise, elle admet ensuite : *J'ai cru, je l'avoue, voir le spectre du roi. J'ai cru que votre sang était le sien. J'ai crié son nom* (I, 6, p. 334). Ce personnage venu de l'extérieur offre à la Reine la possibilité de devenir l'être auquel elle aspire, un personnage mort, car il est à la hauteur de ses espoirs : *Moi, je rêve de devenir une*

⁶⁸ Eva Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, p. 193.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 195.

tragédie (I, 6, p. 335), *C'est la beauté de la tragédie, son intérêt humain qu'elle ne met en scène que des êtres vivant au-dessus des lois* (II, 9, p. 369). La cime des arbres derrière la vitre rend sensible le mécanisme de verticalité et laisse supposer que la chambre se situe à un niveau élevé du château. Bien qu'il faille escalader, principe ascendant, pour y accéder, Stanislas fait figure d'un ange tombé du ciel. Par ailleurs, il grimpe jusqu'à elle grâce au *lierre* (p. 334), qui est un symbole funéraire. Le spectateur apprend par la suite qu'il vivait dans la montagne : *J'avais quinze ans. Je descendais des montagnes. Tout y était pur, de glace et de feu* (II, 5, p. 356). La montagne traduit expressément une représentation figurée du paradis duquel l'ange serait descendu. Par ailleurs la Reine fait référence à *la neige* et aux *glaciers* (p. 339) à la fin de la scène 6.

Cette fenêtre est donc un élément capital du décor car elle réitère la prédisposition de la Reine à la dualité. En même temps, *La Morte Amoureuse*, telle que l'a immortalisée Théophile Gautier, hantait Cocteau pour qui la mort était *Rivale de Vénus*⁷⁰. Aussi Stanislas active-t-il cette ambivalence érotique et thanatologique. La fenêtre est la consécration visible de l'unité entre Dedans et Dehors. C'est grâce à principe unilatéral que se devine la dualité du personnage féminin. À travers le mimétisme entre le Dehors et le Dedans, le personnage réalise paradoxalement sa dualité, résumée dans une réplique d'Artus : *J'aime mieux une vraie mort qu'une fausse vie* (III, p. 170) dans *Les Chevaliers de la Table ronde*.

c) La tombe, un espace transitoire : le refoulement interne

Afin de conclure cette approche de l'espace scénique, il faut signaler le décor de *L'Ecole des veuves* : *Un tombeau du cimetière d'Ephèse*. Les éléments architecturaux comme les objets inaugurent, en 1936, l'iconographie de *L'Aigle à deux têtes* et les motifs décoratifs traduisent une problématique similaire, dans laquelle *les tombes deviennent des portes*⁷¹. Par ailleurs, la Veuve a de nombreux points communs avec la Reine et, comme elle, le symbole féminin auquel elle renvoie s'inscrit dans une tradition littéraire et historique :

⁷⁰ Jean Cocteau, « L'Endroit et l'Envers », *Vocabulaire, Œuvres poétiques complètes*, p. 340.

⁷¹ Lou-Andéas Salomé, *La Maison*, p. 317.

Dans certaines tribus, la veuve est considérée comme morte et on la laisse pendant des mois tenir compagnie au cadavre en décomposition, isolée de tout contact avec le monde ⁷².

Dans *L'Ecole des veuves*, la réclusion volontaire suit de près celle de la Reine qui déclare : *On ne compose rien de bon dans le tumulte. Alors je m'enferme dans mes châteaux* (I, 6, p. 335).

Le fond de scène ménage deux ouvertures vers le hors-scène immédiat : Une porte ouverte sur le clair de lune et une lucarne carrée à hauteur d'homme (p. 51). Ainsi les portes sont concentrées au second plan, à droite des personnages. En contrepoint, le lit de la Veuve occupe le premier plan à gauche. Mais elle ne s'y couche que dans la scène 2, lorsqu'elle fait semblant de dormir en présence du garde. D'emblée, le scénographe instaure le clivage des sexes dans la distribution des aires de jeu. Le symbole féminin, le lit, est au premier plan alors que la fenêtre, la porte et le sarcophage sont au fond. Ces derniers éléments authentifient une double présence masculine, l'époux et le garde : *A côté de la lucarne, à droite (entre la lucarne et la porte), un sarcophage debout, la face tournée vers la coulisse cour* (p. 51). Le corps embaumé est placé précisément entre les deux ouvertures par lesquelles paraît le garde : *Il entre timide* (2, p. 61), *à la lucarne* (4, p. 69), *il se met à la porte* (p. 70). L'arrière plan concentre la polarité masculine dont il distingue les deux forces antagonistes. L'époux symbolise la dimension thanatologique, ancrée dans le passé et le présent de l'action, et le garde incarne la composante érotique, tournée vers l'instant et le devenir. En ce sens le jeu des ouvertures aménage des effets de transparence prolongeant l'espace scénique au-delà de la scène. La lucarne permet au spectateur d'avoir un aperçu du hors-scène immédiat et de visualiser le garde ailleurs que sur la scène. Deux jeux de scène vérifient cette utilisation : d'abord lors de la première entrée du garde : *La tête et le buste du garde apparaissent à la lucarne du tombeau* (3, p. 69). Cette présentation du personnage, à mi-hauteur, peut faire référence au buste d'Orphée dans la scène 11 et à celui du sphinx dont seul le haut du corps a une morphologie humaine. Mais on retrouve également cette mise en présence masculine dans *L'Aigle à deux têtes* : *Soudain, s'accrochant au balcon, une forme l'escalade, se dresse debout dans le cadre de la fenêtre* (I, 3, p. 324). Certes, le corps de Stanislas apparaît dans sa totalité, mais c'est par l'intermédiaire d'une vitre. L'autre jeu de scène a lieu au début de la scène 4 : la Veuve, vexée que le garde l'ait prise pour une *femme mûre* (p. 69), se tourne vers

⁷² Paul Ginestier, *Le Théâtre contemporain dans le monde*, p. 118.

la lucarne, derrière laquelle il est debout et *écarte sa robe* (p. 70). Ce fragment renvoie à l'épisode de *La Machine infernale*, au cours duquel le jeune garde, qui ne connaît de la Reine que *son portrait sur une pièce d'or* (I, p. 29), ne voit pas le rapport entre *la reine qui est toute jeune* et *cette matrone* (p. 30) que lui désigne Tirésias. Par ailleurs, ce dernier tentera de rattraper cette gaffe : *Il dit qu'il trouve Madame bien jeune pour être reine* (p. 30) et la Nourrice dans *L'Ecole des veuves* réplique : *Dame, il vous voyait mal dans l'ombre ...* (3, p. 69).

Le sarcophage joue aussi des transparences : *Derrière la petite lucarne, je regarde son cher visage* (1, p. 53), dit la Veuve. Cet objet funéraire est indice de la présence de l'époux, dont la Veuve décrit la physionomie : *Peut-être les yeux ne sont-ils pas exacts ... Et les narines ... Et la bouche et les joues un peu trop rondes* (p. 53). Ce visage, que la Veuve veut intact, est une référence à l'humanité du défunt, qui est demeurée inchangée depuis sa mort. Ainsi, les deux personnages masculins sont d'abord présentés à travers une vitre ; le sarcophage représente symboliquement, par une présence factice, l'absence physique de l'époux alors que la vitre dévoile un personnage bien vivant . A l'instar du portrait de Frédéric dans *L'Aigle à deux têtes*, le sarcophage collabore donc à la corporéification d'un personnage invisible, dont il devient la synecdoque. Il permet au public de se faire une idée d'un personnage qu'il ne verra jamais et , à ce sujet, la Nourrice livre une description plus réaliste du cadavre qui s'oppose à la vision poétique qu'en a la Veuve. D'abord, elle s'obstine à dire *empailleur* au lieu d'*embaumeur*, ce qui renvoie le cher disparu au registre de l'animalité car les saints sacrements sont relégués à un vulgaire travail de taxidermie. Elle évoque *l'empailleur qui l'a mis en boîte* (1, p. 57), *la chose* (1, p. 60) qui est dans le cercueil et , au moment de sortir le sarcophage, elle ajoute : *Il suffirait de déballer Monsieur* (11, p. 77). Son irrévérence face aux rituels *post mortem* atteint son paroxysme lorsqu'elle affirme :

Monsieur a si peu l'air d'être Monsieur. Il ne se ressemble pas plus que sur les statuettes en gâteau que les amis apportent. Les morts ont de la chance. Ils peuvent manger ! (p. 61)

Pour donner plus de poids à ses propos, elle finira par manger les gâteaux et boire le vin du mort.

La Nourrice active le clivage entre le Dehors, symbolisé par le garde, et le Dedans, manifesté par l'époux. Elle propose à la Veuve *le premier garçon du peuple que vous rencontrerez* (p. 59), en l'occurrence le garde. C'est pourquoi la lucarne insiste sur l'idée de proximité spatiale immédiate. Seule l'épaisseur de la vitre sépare symboliquement la Veuve du garde. Aussi ce dernier est-il le candidat idéal pour servir les desseins de la Nourrice, à la fois dans l'espace, il est juste à côté, et dans le temps, il est le premier. L'agencement de l'espace et les jeux de scène qu'il autorise rendent compte de l'immédiateté de cette problématique. La Nourrice est persuadée qu'il faut à la Veuve : *un homme, un vrai, qui ne ressemble ni à la jeunesse dorée de cette ville, ni à cette ... chose qui me fait affreusement peur* (1, p. 60). Or, le garde se déclare être à la recherche d'*une vraie femme* (2, p. 63), qu'il oppose aux *filles* (p. 63) qu'il a l'habitude de rencontrer.

Le garde incarne la composante sensuelle du décor : *Le printemps, le clair de lune, les fleurs, le marbre, les étoffes, les fourrures, tout conseille de se livrer à l'amour* (1, p. 57). C'est ce versant qui finit par avoir raison du versant mortifère de la scène : le garde restera avec la Veuve à l'intérieur du caveau *ad vitam aeternam*, après avoir eu soin de débarrasser l'espace de ce cercueil encombrant. L'agencement des personnages masculins dans l'espace est donc inversé à la fin de la pièce. Sur le plan décoratif, il est vrai que la présence des *fleurs*, de *veilleuses*, et de *fourrures* (p. 51) inclinerait plutôt à donner l'avantage à la dimension thanatologique de l'espace, telle qu'on la trouve dans ces vers de Baudelaire :

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères
Des divans profonds comme des tombeaux
Et d'étranges fleurs sur une étagère
Ecloses pour nous sous des cieux plus beaux ⁷³.

La coloration funéraire est pourtant conjuguée à une violente atmosphère d'érotisme. Le principe s'articule autour du registre sensoriel et sollicite une réflexion plus sensitive qu'intellectuelle de la part du public. Il ne s'agit pas d'analyser froidement le sentiment de la mort qui émane du décor, mais de s'en imprégner et de se laisser peu à peu envahir par lui. Les différents objets contribuent à dégager une invite implicite à la volupté des sens : l'odorat (les fleurs), la vue (les lumières), le toucher (la fourrure), et le goût (le vin et les gâteaux). Il manque certes l'ouïe, mais le garde s'en réjouira : *Vivre ensemble*,

⁷³ Charles Baudelaire, « La Mort des Amants », *Les Fleurs du Mal*, p. 123.

ici, quel rêve ! Le silence ... (11, p. 78). Le choix des matières réfère au luxe , à l'ivresse et au plaisir dans une optique foncièrement baudelairienne : une tombe en *marbre* (1, p. 57) dont l'éclairage des bougies convie à l'intimité, sur un lit recouvert d'*étoffes* et de *fourrures* (p. 57). Les circonstances temporelles complètent cette invitation à l'amour ; c'est une nuit de printemps au clair de lune :

Là, tout n'est qu'ordre et beauté
Luxe, calme et volupté ⁷⁴.

Les phénomènes sensoriels ont pour fonction de diffuser les sentiments d'amour et de mort qui planent sur le décor. Dans la scène I, la Veuve reproche à la Nourrice son excès de romantisme : *La lune et le parfum de cette nuit t'ont fait perdre toute retenue* (p. 59). La dimension visuelle et olfactive du hors-scène immédiat envahit le Dedans. Ainsi, l'entrée en scène du garde est annoncée par un phénomène sensoriel qui rompt avec la pesanteur du Dedans, comme l'arrivée de la Belle-sœur sera précédée de musique et de torches. Les personnages venant de l'extérieur sont donc précédés par des manifestations s'adressant aux sens du spectateur. De même que, lorsque la Veuve décrit le cortège qui l'a guidé jusqu'à la tombe, elle insiste sur la *musique* et les *parfums* (1, p. 55) qui l'accompagnent. Par conséquent, le cortège mélange la composante masculine, le parfum, qui est aussi inhérent à l'entrée du garde, à la composante féminine, la musique qui escorte également la Belle-sœur.

Enfin, l'érotisme féminin dans l'espace passe aussi par l'opposition des corps masculins. Face à la putréfaction rongant le corps de l'époux, le garde promène sa *silhouette charmante* (3, p. 64) et semble *très fort* (p. 65). Son aspect physique rappelle celui du garde de *La Machine infernale*. Comme lui, il est jeune, beau et fort : dans l'acte I, Jocaste ira jusqu'à le toucher : *Regarde moi, Zizi, quels muscles ! J'adore les genoux. C'est aux genoux qu'on voit la race (...)* (p. 33). En ce sens, le corps masculin plein de vie et de santé s'oppose au cadavre en décomposition. En outre, il est en adéquation avec la représentation féminine. Lorsque la Veuve écarte sa robe devant lui, elle énonce avec fierté les charmes intacts de sa silhouette :

Et maintenant, vous pourrez dire à ces Messieurs et Dames de la ville que je ne suis ni bancale, ni bossue, ni grosse, ni maigre, que j'ai quitté la vie en pleine forme (4, p. 70).

⁷⁴ *Ibid.*, « L'Invitation au Voyage », p. 53.

Toujours dans le registre du corps, on relève également la présence des gâteaux *en forme de statuettes humaines* (p. 51). Lorsqu'elle parle de son maître, la Nourrice affirme qu'*il ne se ressemble pas plus que les statuettes en gâteau que les amis viennent apporter* (1, p. 61). En les mangeant, *distraitement* (p. 68.), la Veuve commet un double sacrilège : elle s'approprie les offrandes d'un mort alors qu'elle est censée jeûner. Elle transgresse deux interdits, l'un est collectif et transcendant car elle désacralise un rite divin, l'autre est individuel et immanent : *Et surtout, je m'étais promis de ne rien manger* (3, p. 68). Dès lors, elle désobéit à la loi divine et à elle-même, suivant le conseil de la Nourrice : *Ecoute les conseils de ton ventre* (p. 68). On pourrait aller jusqu'à dire qu'elle substitue la dimension spirituelle du rite à sa dimension charnelle. La Veuve écoute son ventre plutôt que son esprit. La forme humaine de l'autre qu'elle s'approprie à travers la nourriture et qu'elle garde dans son ventre, et le simple geste de gourmandise révélerait une intention anthropophagique. Le principe fusionnel renverrait aussi à l'acte sexuel et, dans une optique plus mystique, cette communion métaphorique pourrait aussi être une allusion à l'Eucharistie. Ici, la transsubstantiation du Christ serait envisagée sur le ton parodique.

Il appartient qu'à décor d'insuffler à la tragédie une atmosphère ambiguë. L'ambivalence des pulsions d'amour et de mort permet d'éviter l'écueil qui ne verrait dans le personnage féminin qu'une figure nécrophile. Le dénouement heureux invite une fois encore à se remémorer la problématique baudelairienne. Ainsi, lorsque le garde s'écrie : *Vivre ensemble, ici, quel rêve ! Le silence ... Les fleurs ... Et vous vivrez ! Tu vivras !* (9, p. 78), on pense volontiers à ces vers :

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble
Aimer à loisir
Aimer et mourir ⁷⁵.

La scène finale, bien que se déroulant aussi dans un caveau, présente un dénouement opposé à celui de *Roméo et Juliette*. Dans cette tragédie, le couple meurt dans un lieu adéquat à la circonstance, alors que dans *L'Ecole des veuves*, il va vivre dans un espace qui condamne *a priori* toute tentative d'existence. De ce fait, les ouvertures sur le hors scène énoncent le

⁷⁵ *Ibid.*, p. 53.

paradoxe suivant : ce n'est pas le personnage féminin qui fuit le Dedans, mais le personnage masculin, issu du Dehors, qui l'y rejoint et, ensemble, il vont y demeurer. C'est pourquoi cette pièce possède une valeur exemplaire dans l'œuvre théâtrale de Cocteau, sur laquelle il fallait s'arrêter.

d) Espace double : le miroir et le refoulement extériorisé de la dualité féminine

Les espaces doubles désignent un décor orné à la fois d'un miroir et d'une ou de plusieurs fenêtre(s). Ce système ambigu d'ouverture et fermeture de l'espace scénique accentue le rapport du personnage au lieu : *L'autre surface, la scène, prend son sens. Il y a là-bas un monde qui peut se créer, une autre promesse de présence*⁷⁶. L'espace de *La Voix humaine* est probablement le plus élémentaire puisqu'il ne possède ni vitre, ni miroir. Le décor fermé, emprisonné dans la densité de ses formes et la masse de son volume, a une valeur neutralisante et apaisante.

En revanche, Jocaste et Yvonne ont une relation plus trouble face au système d'ouvertures et fermetures. La chambre de Jocaste présente, au premier plan à droite, *un miroir mobile de taille humaine* (III, p. 83). Cette psyché s'oppose à l'ouverture ménagée par la baie grillagée à gauche. La dialectique entre l'ouvert et le fermé est donc mise en œuvre sur le plan horizontal. Le miroir authentifie la dualité intrinsèque du personnage et le jeu de scène, clôturant l'acte, se révélera assez éclairant sur ce point. Dans une étude sur *Bruges-La-Morte* de Théophile Gautier, Camille Dumoulié faisait remarquer :

Le miroir révèle sa puissance mortifère ; c'est celui d'où sort la morte, l'image de la mort, et le texte évoque un miroir en qui le visage des morts subsiste. Le danger mortel du miroir provient du risque de la captation narcissique, mais il est aussi lié au pouvoir effrayant de la mère, de la morte⁷⁷.

Cette hypothèse pourrait concerner aussi *La Machine infernale* car les deux seules chambres pourvues de miroir appartiennent à des mères. En écho à cette suggestion, Michel

⁷⁶ Louis Jouvet, « Notes sur l'édifice dramatique », in *Architecture et dramaturgie*, p. 12.

⁷⁷ *Cet obscur objet du désir*, p. 65.

Guionmar parle du miroir comme d'une *eau réfléchissante* ⁷⁸, ce qui nous conforte dans l'idée du Même narcissique. Toutefois, à la légende de Narcisse, nous préférons celle de Psyché : *Vénus, pour se venger de Psyché, envoie son fils accomplir sa vengeance, ce dernier tombe amoureux de ce double maternel, à la fois mère et vierge* ⁷⁹. Dans *La Machine infernale*, nul besoin de substitut puisqu'en Jocaste se trouvent incarnées les fonctions maternelle et érotique. Yvonne mourra de n'avoir figuré qu'un seul de ces versants car elle se voit obligée de déléguer la fonction érotique à une étrangère et ce sacrifice s'avérera fatal. En revanche, Jocaste se suicide pour avoir incarné ces deux inconciliables versants.

L'opposition entre le miroir et la baie active son caractère double, dû au rôle que les circonstances lui font endosser. Jocaste est un personnage complexe, mais sa dualité frustrée est synthétisée par une seule et même figure. Le miroir dans lequel elle se contemple lui renvoie le pesant reflet du Dedans, lequel l'enferme et la circonscrit dans un espace déterminé, qui se répète à l'intérieur du miroir. Le reflet peut être envisagé comme le témoignage vivant de l'autre Jocaste qui sommeille en elle. Or ce double peut s'avérer infiniment rassurant ou terriblement angoissant. Par ce double, nous entendons :

(...) La mise en scène de personnages qui, du fait de leur apparence semblable, sont forcément tenus pour identiques (...), de sorte qu'on ne sait plus à quant au moi propre, ou qu'on met le moi étranger à la place du moi propre ⁸⁰.

Mais Jocaste n'a pas fabriqué avec ce double un *démenti énergétique de la puissance de la mort* ⁸¹. Bien au contraire, le personnage a été la mère d'Edipe, fonction qu'elle tente au mieux de refouler sans en perdre tout à fait l'intuition, avant d'être sa femme. Aussi peut-on véritablement parler de Double dans le sens où une identité est antérieure à l'autre et qu'elle ne lui est devenue étrangère que par le processus de refoulement. S'il n'est pas question d'entrer dans une analyse freudienne du personnage, la théorie du psychanalyste conforte néanmoins nos présuppositions concernant la nature du personnage à la fois familière et étrangère. Ce double qu'elle ne reconnaît pas souligne son apparente unité, les didascalies sont par ailleurs explicites : *Jocaste, pendant quelques répliques, s'approche de la psyché. Comme le clair de lune et l'aube projettent une lumière en sens inverse, elle ne peut se voir*

⁷⁸ *Principes d'une esthétique de la mort*, p. 501.

⁷⁹ *Cet obscur objet du désir*, p. 65.

⁸⁰ Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 236.

⁸¹ *Ibid.*, p. 237, Freud cite Otto Rank.

(II, p. 109). L'objet est en relation avec les sources lumineuses qui l'entourent et l'effet de contre-jour active l'opposition entre lumière solaire et lumière lunaire. Henri Alekan, qui avait fait l'éclairage de *La Belle et la Bête*, explique que l'apparition du soleil engendre un phénomène physiologique et affectif :

La lumière montante est une matière optimisante puisqu'elle accomplit la tâche de chasser l'obscurité chargée d'angoisse et de préparer le devenir des heures qui vont suivre ⁸².

Le changement de luminosité confère à la scène une densité dramatique particulière. Par ailleurs, Cocteau précise dans la préface qu'*outre les éclairages de détail, les quatre actes baignent dans l'éclairage livide et fabuleux du mercure* (p. 109). La gestuelle de Jocaste, penchée sur sa psyché, est significative : les éléments se liguent pour l'*aveugler* afin qu'elle ne voit pas la vérité. La conjugaison des éclairages diurne et nocturne crée, par annulation mutuelle, un effet de neutralisation de la lumière, et une suspension de la vérité. Le miroir pourrait lui renvoyer le visage, bien antérieur à celui de l'épouse d'Œdipe, étranger d'une mère. Jocaste craindrait-elle d'éveiller le souvenir de celle qui abandonna jadis son propre fils ? Cette cécité volontaire est inhérente à l'écoulement de la nuit, source d'angoisses et de cauchemars. Mais la montée de la lumière est pire encore puisqu'elle lève le voile sur la vérité. La psyché de Jocaste viserait à l'expression flagrante de sa double nature et, par extension, de sa faute :

Elle empoigne la psyché par les montants et l'éloigne du mur. La glace, proprement dite, restera fixe contre le décor. Jocaste n'entraîne que le cadre et, cherchant la lumière, jette des regards du côté d'Œdipe endormi. Elle roule le meuble avec prudence jusqu'au premier plan, à la place du trou du souffleur, de sorte que le public devienne la glace et que Jocaste se regarde, visible à tous (III, p. 109).

Le personnage cherche la lumière, comme un insecte dont la chaleur brûlera les ailes, alors que tout concourt à l'y dérober. La mise en scène possède une force expressive dont le sens s'impose avec un naturel troublant : la séparation du cadre et de la glace matérialise les identités respectives du personnage. Or, si l'un des éléments demeure fixé au mur, c'est bien pour insister sur la partie constitutive de son être : la fonction maternelle. La glace est un

⁸² Henri Alekan, *Des Lumières et des ombres*, p. 45.

élément inhérent au décor et ne peut se détacher du mur. Ainsi, la part maternelle dont Jocaste veut se débarrasser, est inséparable de son être. Elle porte, dans son corps et sur son visage, les signes indéniables de la maternité. Elle emporte avec elle le cadre, symbole de la fonction maritale de son être, qui n'est qu'un élément ornemental de la psyché. C'est la glace qui fait l'intérêt de l'objet et c'est grâce à elle que ce dernier a un rôle. Il en va de même pour le personnage : sa maternité la définit, c'est parce qu'elle est la mère de son époux que sa situation devient tragique. Si elle peut se dérober à sa fonction d'épouse, ce qu'elle fera en se suicidant, elle ne peut pas échapper à son devoir maternel : il est vivant devant elle.

L'accessoire, *partie mobile du décor qui peut jouer un rôle primordial dès lors que le dialogue s'organise autour et en fonction de lui*⁸³, a fonction de médiateur. Le spectateur devient le substitut de la glace. Au regard aveugle de l'objet se subordonne un regard objectif et voyeur. Cette mise en scène peut être vécue comme un transfert dans lequel le regard du spectateur est celui de juge, connaissant l'antériorité des événements, qui devient le récepteur intime du message véhiculé par le jeu corporel avec l'objet : *Jocaste, le visage contre le miroir vide, se remonte les joues à pleines mains* (p. 109). Ce jeu de scène focalise l'attention sur le visage du personnage. Le spectateur appartient au dispositif scénique, et la frustration de ce rôle provient de ce qu' il se limite à être le réceptacle de l'émotion du personnage. La mimique de Jocaste traduit la fatigue et la lassitude : le public lui renvoie le reflet de ce qu'elle est, mais elle ne se voit pas. La comédienne est face à l'obscurité de la salle, elle ne voit rien d'autre. L'accent est mis sur l'intériorité du personnage contenue dans le jeu de physionomie et l'expression qui l'anime. Est-ce l'intuition, encore indéfinissable, de la faute qui la dicte ? Son crime n'a pas encore de visage, elle ne peut le nommer ; tout au plus le pressent-elle, en ignorant que ce visage n'est autre que le sien. La profonde anxiété du personnage contraste singulièrement avec le calme d'Œdipe, profondément endormi. Ce décalage concourt à montrer que le rapport du personnage à l'objet permet d'extérioriser le sentiment d'une angoisse latente. Du reste, Pierre Brisson avait rendu hommage aux décors de Bérard, notamment à celui de l'acte III :

Les décors stylisés de Christian Bérard (alors peu répandus) et leur atticisme shakespearien, les gardes pourpres à boucliers blancs sur les remparts, la chambre écarlate où la couche prenait l'aspect d'un lit funèbre de parade, toutes les images étaient de celles

⁸³ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, p. 116-117.

qui font honneur au goût de l'époque. L'épisode central, la nuit de noces, introduisait dans les ténèbres du drame une sorte de perversité intellectuelle qui allumait d'étranges lueurs ⁸⁴.

En ce sens, le décor, et notamment le miroir, participe aussi de ce sentiment d'étrangeté du personnage.

Les Parents terribles n'offrent pas une perspective aussi séduisante. A aucun moment Yvonne ne se sert du miroir de la coiffeuse. Cependant, elle utilise une fois le miroir de poche de Léo. Suite à une longue discussion avec sa sœur qui lui reproche sa négligence, Yvonne réplique :

(...) Moi je suis venue au monde avec un rhume des foins, avec des mèches de travers et des peignoirs criblés de trous de cigarettes. Si je mets de la poudre ou du rouge, j'ai l'air d'une grue (I, 2, p. 195).

Le personnage confond la féminité bourgeoise avec celle d'une « vamp » : *Aux yeux de Michel tu es devenue femme. Et c'est là que tu as eu tort de ne pas être coquette. Il t'a observée, jugée. Il a quitté la roulotte* (p. 196). C'est un personnage masculin qui tient le rôle du miroir : dans les yeux de Michel se regarde Yvonne, et que voit-elle ? Une camarade à peine plus âgée que lui, affectueusement surnommée Sophie. Le miroir marquerait la dualité du personnage et fausserait la perception qu'elle a d'elle-même et de son fils. Elle le voudrait miroir, doté de la capacité à la réfléchir objectivement, or elle lui reprochera plusieurs fois de ne pas la regarder. Le regard de Michel ne ment pas : il reflète le visage d'une mère dans laquelle elle ne se reconnaît pas.

Yvonne cherche à se défendre d'une certaine image de la féminité, la propre image qu'Eugénie Cocteau renvoyait à son fils, celle d'une femme belle, fardée et toujours coquette, séduisante donc inévitablement désirable. Elle se protège de cette image dangereuse, en l'investissant des attributs inverses, peu enclins à la séduction. Ce n'est que lorsqu'elle se sent menacée qu'elle cède à un geste de coquetterie. Quand la sonnerie annonce l'arrivée de Michel, elle est seule sur scène :

⁸⁴ Pierre Brisson, « Jean Cocteau au Théâtre », in *Formes et Couleurs* n°2, 1943.

A peine seule, Yvonne saisit le sac oublié par Léo sur le lit, l'ouvre, se regarde dans la petite glace, se poudre les coins du nez, se recoiffe. La porte s'ouvre. Elle a juste le temps de jeter le sac là où il était (...) (I, p. 199).

Ce rapport à l'objet est symbolique puisque, métamorphosé par les fards, le personnage échappe aux limites de sa dualité. Le geste de se maquiller l'assimile au genre de femmes qu'elle prétend mépriser, *une grue* (I, 8, p. 215) hasardera Léo ⁸⁵. Mais il est aussi l'aveu maladroit de son désir de s'identifier à sa sœur et au « type » de femmes qu'elle représente. Dans la scène où elle affronte Michel, elle ne veut plus être une confidente. Pour la première fois, elle va essayer de jouer le rôle d'une mère, que son visage grimé dément immédiatement. Par anticipation, c'est à Madeleine qu'elle veut ressembler et elle se projette dans l'idée qu'elle se fait d'elle. Le personnage de Madeleine, *pivot du drame malgré un rôle secondaire* ⁸⁶, prend forme sous les traits d'Yvonne et il acquiert une présence dans l'espace, faussée par le fantasme maternel : Madeleine apparaît comme une vamp à *cheveux jaunes* (I, 4, p. 208) alors qu'elle se révélera être à l'opposé de ce stéréotype. Quoi qu'il en soit, la représentation de l'idéal féminin de son fils, tel qu'elle le conçoit, prouve que la perception qu'elle a d'elle-même entrave l'objectivité de son jugement sur autrui. Le spectateur est maintenant face à un troisième personnage qui se veut la représentation d'une figure encore inconnue. C'est là une façon de conférer une présence à un personnage féminin fictif dans l'espace. Le maquillage, élément à part entière du costume, est *le moyen le plus conventionnel de définir l'individu humain* ⁸⁷ ; il renvoie à un archétype féminin précis, dont il est le principe de visualisation : la poudre et le rouge à lèvres sont les accessoires d'une grue. Michel ne l'envisage pas ainsi, bien qu'il remarque aussitôt cette métamorphose :

Michel, *reculant et sur le ton de la farce* - Mais ... Sophie ... Que vois-je ? Vous avez du rouge aux lèvres (I, 4, p. 203).

Le mouvement de recul s'oppose au discours parce qu'il signifierait une sorte de stupéfaction. La distance spatiale créée par les gestes invite à penser que, pendant une fraction de secondes, il a peur d'être face à quelqu'un d'autre. Il persiste cependant à l'appeler Sophie, signe de

⁸⁵ L'hostilité d'Yvonne face à la coquetterie féminine rappelle celle de Paul dans *Les Enfants terribles*, lorsque sa sœur exerce le métier de mannequin : « Paul entra dans une violente fureur, gesticulant, criant qu'il ne voulait pas devenir le frère d'une grue, et qu'il aimerait mieux qu'elle fit le trottoir » (*Les Enfants terribles*, p. 66). Par ailleurs, ce type d'attitude est un cliché de la morale bourgeoise et une référence probable à la mère de Cocteau, réputée pour être fort peu cordiale avec les amies de son fils.

⁸⁶ Pierre Dubourg, *Dramaturgie de Jean Cocteau*, p. 89.

⁸⁷ Tadeusz Kowsan, *Littérature et Spectacle*, p. 195.

reconnaissance spontanée démentant la surprise du geste. Il ajoute sur le ton de la taquinerie : *Oui toi ! Et de la poudre ! En voilà des manières ! Et pour qui tous ces frais ? Pour qui ? C'est in-croyable ... du rouge, du vrai rouge baiser* (I, 6, p. 203). Dans cette séquence, Michel est le substitut du miroir. La légèreté avec laquelle il *interprète* le reflet maternel, au lieu de le réfléchir froidement, engendre une dispute aux accents passionnés :

Michel : Ne l'essuie pas. Ça t'allait si bien !

Yvonne : Pour ce que tu me regardes !

Michel : Sophie ! Tu me fais une scène ma parole ! Moi qui te connais par cœur !

Yvonne : Il est possible que tu me connaisses par cœur. Mais tu ne me regardes pas. Tu ne me vois pas (I, 6, p. 203).

Cette querelle inaugure le thème du narcissisme : Yvonne n'existe que dans le regard de son fils. Sans cette image qu'il lui renvoie, Yvonne est invisible ⁸⁸. Du reste, Pierre-Aimé Touchard désigne le miroir comme *le principe moteur du comportement amoureux puisqu'il conditionne l'apparition et la succession des différentes figures amoureuses* ⁸⁹. Ainsi la vision d'une mère subitement érotisée provoque les sarcasmes du fils, notamment lorsqu'il insiste sur la marque du produit, « du vrai *rouge baiser* ». Ce symbole de la vamp, en qui sont incarnés tous les fantasmes de sexualité, rend vraie une représentation illusoire de sa mère. Le « vrai *rouge baiser* » fausse précisément l'image qu'il lui renvoie.

Dans ce passage, l'espace scénique est marqué par la continuité et le personnage féminin s'y dédouble à travers le regard-miroir de Michel. C'est par lui qu'Yvonne peut croire - et faire croire au spectateur - en l'image d'une camarade complice. Quand elle lui dit : *Tu ne me regardes pas*, il faut entendre : *Tu ne me regardes pas comme si j'étais une camarade*. Par ce regard, désormais incapable de mentir, Yvonne est forcée d'être reléguée au rôle de mère et d'assumer cette fonction. Le regard de Michel est unificateur alors qu'Yvonne lui demande de la dédoubler. Ce regard neutralisant frustre les aspirations d'Yvonne à faire de Sophie un personnage à part entière.

C'est pourquoi l'interprétation du miroir diffère de celle de *La Machine infernale*. La psyché de Jocaste reflète un visage qu'elle ne reconnaît pas parce qu'elle ne s'en souvient

⁸⁸ Nous rejoignons le thème d'*Orphée* quand Eurydice dit à son époux: « Tu aimes le cheval. Je passes en second (...) Je mourrais que tu ne t'en apercevrais même pas » (I, p. 31).

⁸⁹ Pierre-Aimé Touchard, *Le Théâtre et l'angoisse des hommes*, p. 115.

pas. Il est le double appréhendé là où le personnage aspire à l'unité, malgré son pressentiment, Jocaste ne demande qu'à être une épouse dévouée. Mais dans *Les Parents terribles*, en refusant de renvoyer l'image fallacieuse qu'Yvonne attend de lui, Michel lui refuse tout accès à la dualité. Ainsi, dans la tragédie, c'est le miroir qui crée le double, alors que dans *Les Parents terribles*, c'est lui qui le détruit. Le miroir de Jocaste la convie à se souvenir de cette dualité refoulée alors que Michel censure en quelque sorte cette même disposition. Ces processus révèlent une opposition car Jocaste s'efforce de refouler le sentiment maternel alors que c'est lui qui empêche Yvonne de se comporter en véritable camarade. Dans *La Machine infernale*, le miroir frustre le désir du personnage car il en souligne l'unité. Cette dernière demeure cependant fragile puisqu'elle ne demande qu'à se diviser dans le reflet. Du même élan, le miroir matérialise le caractère discontinu de l'espace scénique et marque son impossibilité à se prolonger. L'espace est reflété et cette reproduction douloureusement mimétique du Dedans souligne le contraste entre l'espace et le personnage. Si l'unité entre l'espace et son reflet est indestructible, le personnage féminin semble en revanche rongé de l'intérieur par ce double qu'il ne peut extérioriser. Ainsi, le double est inacceptable parce qu'il ne peut être réel dans *Les Parents terribles*, Sophie n'« existe » pas, et parce qu'il l'est tragiquement dans *La Machine infernale*.

Dès lors, le malaise d'Yvonne, arpentant un espace qui ne lui ressemble pas, est plus sensible. C'est donc à l'espace qu'est confié le rôle que le personnage est censé incarner. Le décor fonde sa dualité sur un principe d'altérité formelle : le reflet est identique, et sémantique, car l'herméneutique de Cocteau montre la profonde différence entre l'envers et l'endroit du miroir.

L'objet est donc déterminant, parce qu'il contribue à la matérialité du personnage dans l'espace scénique, ainsi que le rappelle Yves Bonnefoy :

L'objet sensible est présence. Il se distingue du conceptuel par un acte, c'est la présence (...) Il est ici, il est maintenant. Et son lieu, parce qu'il n'est pas le lieu propre, et son temps, parce qu'un fragment du temps, sont les éléments d'une force étrange, son don qu'il fait, sa présence⁹⁰.

⁹⁰ Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, p. 28.

Dès lors, l'objet est indice de présence du personnage ; le miroir renvoie à une signification cependant plus équivoque parce qu'il reflète l'intérieur de la scène et, par extension, l'intériorité cachée du personnage. Le miroir engage alors le phénomène d'altérité et d'identité : une même image révèle deux psychés différentes. Lorsque le personnage demande à voir cet Autre dont il a l'intuition, il se heurte à la représentation familière qu'il a de lui-même. Le spectateur attend aussi une représentation intériorisée de la dualité dans le personnage, qui est finalement exprimée par un accessoire.

La dualité du personnage force son intimité avec le lieu car elle appartient aussi au monde visible des apparences. Cependant, la tradition interprétative de l'œuvre de Cocteau ne s'accorde guère à pencher du côté de la prépondérance du visible sur l'invisible. Si la dualité du personnage est mise en évidence grâce à l'objet, elle est aussi le résultat d'une nécessité extérieure. Loin de dénigrer son rôle, nous pencherions plutôt en faveur de l'idée de dislocation du personnage dans l'espace. Cet éclatement serait précisément le résultat du rapport fusionnel entre espace et personnage. Le décor exprime ce que le personnage ne peut dire, car la dualité procède d'un interdit : une mère ne peut se marier avec son fils pas plus qu'elle ne peut l'empêcher d'en épouser une autre. Aussi le rapport à l'objet contribue-t-il à la prise de conscience du double. Parce qu'il renvoie une image exsangue et parcellaire au personnage, le miroir réaffirme l'exigence de vérité féminine. Cette dernière se heurte à *la manifestation même de la vérité*⁹¹ :

Tout se passe comme si la confrontation avec le miroir était insupportable, il fallait réduire l'écart, devenir soi-même miroir, refléter les autres par identification. Le retour au miroir est d'autant plus dur. Il a le goût de mort⁹².

Cette hypothèse se vérifie tout particulièrement dans *Les Parents terribles* où Yvonne compare son reflet du miroir avec celui que lui renvoie son propre fils.

⁹¹ Claude Burgelin, Marie-Claude Schapira, *Lire Cocteau*, p. 91.

⁹² *Ibid.*, p. 108.

C) RESTRUCTURATION DU PERSONNAGE DANS UN MILIEU COLLECTIF

L'apparente neutralité des autres décors n'exclut cependant pas le rapport du personnage à l'espace. Que les décors représentent des espaces extérieurs, les remparts de Thèbes ou les jardins d'Armide, ou intérieurs, la loge d'un théâtre ou le salon d'Orphée, les personnages qu'ils abritent n'y engagent pas moins leur féminité.

L'espace intérieur obéit à une division consécutive au style des pièces : le drame réaliste, *Les Parents terribles*, *La Machine à écrire* et *Les Monstres sacrés*, la tragédie antique, *La Machine infernale* et *Orphée*, et héraldique, *Les Chevaliers de la Table ronde*. Les pièces de boulevard vont offrir les décors les plus réalistes, même si les personnages ne le sont pas nécessairement. Guy Dumur a reproché à ceux des *Parents Terribles* d'être *sans aspérité ni profondeur*, affirmant que leur dimension théâtrale n'était que *psychologique*⁹³. Telle n'est d'ailleurs pas la prétention de Cocteau, qui se justifie ainsi dans son article « Les Pieds dans le plat » : *A la longue j'ai découvert que le problème du théâtre consistait beaucoup moins dans le décor, le costume, que dans la mise en scène proprement dite*⁹⁴.

Les décors des *Parents terribles* sont exclusivement féminins : la chambre d'Yvonne et le salon de Madeleine ; dans *La Machine à écrire*, deux des trois actes se déroulent dans le salon-boudoir de Solange et *Les Monstres sacrés* s'ouvrent sur la loge d'Esther.

Enfin, ces décors fermés, limités par les murs qui composent leur structure architecturale, s'opposent aux décors ouverts. L'espace des *Monstres sacrés*, de *La Machine à écrire* et d'*Orphée* représente une structure d'habitat conceptualisée par la pensée humaine. Il imite des intérieurs de maisons, ou, dans le cas d'*Antigone*, la place d'une cité. Par conséquent, la dimension urbaine de l'espace s'oppose à la représentation de milieux naturels comme le désert du sphinx ou les jardins d'Armide. Aussi s'instaure-t-il une antinomie entre les lieux naturels et les lieux artificiels, c'est-à-dire entre un milieu originel et un autre aménagé par l'homme et pensé à ses dimensions. La fermeture de l'habitable rivalise avec l'ouverture de l'espace naturel.

⁹³ Guy Dumur, « Un Clin d'œil au Drame bourgeois », *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 52.

⁹⁴ *Articles de Paris*, p. 251.

Bien que les deux catégories regroupent des lieux collectifs, c'est-à-dire ouverts à tous les personnages, elles conditionnent cependant un comportement idiosyncrasique de la part du personnage féminin. Qu'il soit familial, Armide dans ses jardins, ou étranger, le sphinx à Thèbes, le personnage féminin est contraint à une réaction individuelle qui force les phénomènes d'altérité et d'identité face à un lieu qui ne lui appartient pas exclusivement.

a) *L'espace fermé*

Neutralité fonctionnelle

L'action des *Monstres sacrés*⁹⁵ se situe dans des espaces collectifs dans lesquels tous les personnages sont invités à se croiser. Ces lieux fermés et familiers aux personnages féminins possèdent cependant une certaine intimité.

Un signe particulier ressort de chacun des décors, le paravent de la loge et l'escalier de Chatou dans *Les Monstres sacrés*. Parce qu'ils permettent de faire passer successivement le personnage de l'invisibilité à la visibilité, ces éléments marquent l'antinomie entre présence et absence du sentiment féminin. Le paravent est un accessoire isolé dans la scénographie de Cocteau. En revanche, l'escalier en est un motif récurrent que l'on trouve dans *Bacchus, un perron à gauche* (p. 15), dans *L'Aigle à deux têtes, un escalier de bois monte largement et de face à la galerie supérieure* (II, p. 342) et dans *Les Parents terribles, un escalier en colimaçon mène à l'étage supérieur* (II, p. 227). Ainsi, si les chambres sont toujours de plain-pied, les espaces collectifs sont souvent structurés sur deux niveaux. L'escalier instaure un dispositif scénique proche de celui de *Renaud et Armide*, dans le sens où la dimension de hauteur occasionne la mise en valeur du personnage féminin. Mais, à la différence de *Renaud et Armide*, le mécanisme est ici visible. Dans l'acte II des *Parents terribles*, Madeleine s'immobilise sur les marches lorsqu'elle reconnaît Georges. De même que le dénouement de *L'Aigle à deux têtes* doit son caractère spectaculaire à la situation des personnages sur l'escalier : la Reine, en haut des marches, bascule en arrière et rejoint Stanislas agonisant à

⁹⁵ La pièce s'inspire du couple José Maria et Misia Sert ; José Maria divorce pour épouser Roussada Mdivani. Cocteau disait de Misia qu'elle avait l'air : « de ces personnes qui attendent debout devant une table libre dans un restaurant plein de monde. Leur présence empêche les gens de manger » in Dominique Marny, *Les Belles de Cocteau*, p. 80. Cette appréciation figure mot pour mot dans *Les Monstres sacrés* (II, 7, p. 63).

l'extrémité opposée. Dans *Les Monstres sacrés*, aucune didascalie n'indique que le personnage masculin utilise l'escalier : il est exclusivement investi par Liane et Esther.

En signant les décors de ce qui devait initialement s'intituler *Prima Donna*, Christian Bérard a cherché à rendre hommage à *ces grandes dames enfantines du théâtre* ⁹⁶, que Cocteau évoque dans « Capiello ». Dans ce texte, consacré à Réjane et à Sarah Bernhardt, il parle de *ces grandes dames des planches* [qui] *prenaient l'air d'orchidées, de tigres, de vagues, de potiches, de samouraïs, de pagodes* ⁹⁷, comparables à ces femmes *drapées de noir, les longues chemises sales, les cache-nez enroulés autour de la tête, les pieds nus* ⁹⁸ qu'il croise au Caire. Dans une lettre à Jean Marais, il raconte :

[Christian Bérard] vient de partir, après avoir fait mille dessins de nos décors et imaginé les costumes d'Yvonne. Il va plus vite que moi, mais il donne au style de l'œuvre que je voudrais dans le genre « Réjane », loge et villa de cette époque ⁹⁹

Dans le premier acte, le fond de la scène est tapissé de *paravents superposés tendus de mousselines de toutes les nuances de l'arc-en-ciel*. L'harmonie des teintes se conjugue avec le type d'éclairage et la couleur *perle* du mobilier. L'ensemble doit sembler artificiel et les couleurs acidulées sont rehaussées par la lumière crue *d'ampoules et de lampes nues*. Les superpositions d'étoffes transparentes créent une luminosité irisée, un climat de douceur tamisée peu en accord avec l'action qui se déroule.

Le premier plan est occupé, à gauche, par une coiffeuse en pan coupé, encadrée par un paravent chinois. C'est la zone investie par Esther jusqu'à l'arrivée de Florent. A peine est-il sur scène que Liane, provisoirement cachée derrière le paravent, assiège cette partie de l'espace. La lumière, diffusée par des ampoules encadrant le miroir de la coiffeuse, éclairera donc la gauche de la scène où est présente Esther durant les trois quarts de l'acte. Grâce à cet éclairage, le centre de la scène est décalé vers la gauche et l'attention du spectateur se focalise sur Esther. L'ensemble de la décoration revêt un aspect fonctionnel et informatif. Il est indice de l'identité du personnage, les *corbeilles de fleurs avec des nœuds de rubans* sont les témoignages de la célébrité du personnage.

⁹⁶ Jean - Jacques Kihm, Elisabeth Sprigge, Henri C Behar, *Jean Cocteau, l'Homme et les miroirs*, p. 258.

⁹⁷ Jean Cocteau, « Capiello », *Cahiers Jean Cocteau* 10, p. 126.

⁹⁸ Jean Cocteau, *Maalesh*, p. 34.

⁹⁹ Cette lettre est reproduite in *Jean Cocteau, l'Homme et les miroirs*, p. 257.

Le rideau s'ouvre sur un personnage invisible, dissimulé derrière le paravent. La première appréhension d'Esther se fait donc sur le plan auditif. Cocteau accentue la fonction de la voix de l'actrice, Yvonne de Bray pour la création du rôle en 1940, en la faisant parler très fort. Quelques scènes plus loin, Liane entre en scène par la porte de droite. Entre les deux personnages, l'espace est plein, encombré de chaises, de fauteuils, d'un divan sur *un tapis rouge très usé*. Si le rouge rappelle le pourpre du rideau de théâtre, et par extension le caractère factice du décor, il inaugure aussi le second décor : un salon dans lequel *tous les rouges s'y accordent et s'y heurtent* (p. 46). Cette indication est à conjuguer avec le jeu de lumière qui clôt le premier acte. Issue du Dehors, cette lumière *lugubre* venue du couloir jette une coloration inquiétante sur la scène et elle préfigure la catastrophe dont Liane sera l'initiatrice. Cet éclairage n'est pas sans rappeler celle de la chambre d'Yvonne : *Les fenêtres sont censées ouvertes dans le mur idéal. Il en arrive une lumière sinistre : celle de l'immeuble d'en face* (p. 185), ou encore celle de la chambre d'hôtel du *Bel Indifférent*, *éclairée par des réclames de rue* (p. 82).

Le second décor, le salon de la villa de Chatou, est plus complexe car il se déploie sur deux niveaux, reliés par un escalier. La coupe d'ensemble représente un triangle, structure géométrique qui pourrait illustrer la relation triangulaire entre Esther, Florent et Liane¹⁰⁰. Un triangle surélevé, au fond à gauche, surplombe un divan. À droite, on découvre une serre en forme de triangle, dans laquelle trône un portrait d'Esther et où les personnages accèdent par une porte étroite dans le vitrail, lequel est avatar de la vitre. Sa transparence favorise le prolongement de l'espace scénique grâce à la suggestion du hors-scène immédiat.

Il s'agit donc d'un espace simple qui se continue dans le Dehors, bien qu'on ne puisse prêter à Esther une réelle dualité. La raison en est fort simple : le double d'Esther est physiquement présent sur scène sous les traits de Liane.

Ces rapports de forces sont aussi ceux de Solange ^{et de Margot} dans *La Machine à écrire*, dans la mesure où Solange, Maxime et Margot font également figure de ménage à trois.

¹⁰⁰ Nous retrouvons une illustration similaire dans *Le Jeune Homme et la Mort* où le trio entre le personnage masculin, l'amour et la mort, ces deux dernières incarnées par une seule danseuse, se retrouve dans la structure architecturale : « La scène représente un atelier de peintre fort misérable. Cet atelier est une figure triangulaire. », Jean Cocteau, in *La Difficulté d'être*, p. 165.

Dans cette *comédie dramatique* ¹⁰¹, les personnages évoluent dans des décors du même type que ceux des *Monstres Sacrés* : le salon de Didier, puis celui de Solange aux actes II et III : *Ces salons existaient certes bien avant le scandale, explique l'auteur, mais lorsqu'il éclate, ils s'en imprègnent et le résument* ¹⁰². Le dramaturge avait confié leur conception à Jean Marais qui devinait le rôle qu'il attendait de ces décors : *Jouer, servir et n'être que décoratifs même titre que les machines d'un numéro d'acrobates (...) Le décor doit agir, jouer avec les acteurs, susciter l'atmosphère de la ville où il trouve sa place* ¹⁰³. Ici, la charge du décor est de reproduire à petite échelle, l'ambiance d'une ville tout entière ; le lieu doit abriter des personnages *qui se meuvent au milieu du rêve des mélodrames de notre enfance* ¹⁰⁴, et leur permettre *de se mouvoir sans une faute comme des pions sur l'échiquier* ¹⁰⁵.

Le conflit s'oriente vers un cadre féminin, celui *d'une femme sur le retour qui essaie de se substituer à la justice* ¹⁰⁶, et quitte le monde de l'enfance de Maxime et Margot pour celui de l'âge adulte. Cette disposition, marquant la volonté de recentrer le drame autour de Solange, évince, de fait, Margot et l'espace qui lui est consécutive. Lors de la reprise à la Comédie-Française ¹⁰⁷, le salon de Solange avait été remplacé, à l'acte III, par le grenier de Margot et le décor de Suzanne Lalique découvrait :

Toute la complication enfantine d'un grenier. Poutres, angles, recoins, lucarnes à tabatières, toiles d'araignées, ficelles et loques. Vieux passe, boules, boîtes de croquet. Mannequins à robes (...) Machine à écrire. Manuscrits en désordre.

Au premier plan, à gauche, trappe par où on entre et qui correspond avec la porte du premier acte.

Au deuxième plan, à droite, porte sur l'escalier de service, et le vestibule de la chambre de bonne.

Cette porte s'ouvre à l'intérieur. Son battant, ouvert, masque le côté droit d'un coffre énorme, contre le mur du fond. Ce coffre à costume peut contenir un personnage. Sa paroi contre le mur sera figurée par une simple toile, de telle sorte qu'on puisse entrer dans ce

¹⁰¹ Lettre non datée de Jean Cocteau à Roger Capgras, conservée aux Archives de Milly in Jean Touzot, *Jean Cocteau*, p. 319.

¹⁰² Jean Cocteau, « Avant *La Machine à écrire* », in Jean Touzot, *Jean Cocteau*, p. 323.

¹⁰³ *Ibid.*, Jean Cocteau, « Présentation de *La Machine à écrire* », p. 323-324.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 321.

¹⁰⁵ Jean Cocteau, « Avant *la Machine à écrire*, ouvrage cité, p. 324.

¹⁰⁶ Jean Cocteau, « Pourquoi j'ai fait *La Machine à écrire* », ouvrage cité, p. 325.

¹⁰⁷ La première avait eu lieu le 21 mars 1956, dans une mise en scène de Jean Meyer, avec Annie Girardot dans le rôle de Margot et Lise Delamare dans celui de Solange.

coffre une fois le couvercle clos. A gauche, au fond, costumes de théâtre pendus les uns contre les autres. Pièges à rats ¹⁰⁸.

Cette variation du décor concède le désir du metteur en scène d'établir un mécanisme inverse, à savoir de privilégier le rôle de Margot sur celui de Solange. A travers cette préférence, une lecture différente de la pièce est proposée, au sens où le thème se recentre autour *d'enfants qui se montaient la tête* ¹⁰⁹.

À la création, l'auteur avait manifesté la volonté de peindre *une jeunesse qui préfère le rêve aux actes* ¹¹⁰, en demandant à Marais jouer *avec l'âme invisible des enfants qui se construisent un monde invisible* ¹¹¹. Les deux décors étaient animés d'ouverture, portes et fenêtres, libérant des accès sur l'extérieur et permettant à des personnages venus du Dehors de semer la pagaille à l'intérieur. A l'acte I, c'est à Solange qu'est confié ce rôle, lorsqu'elle fait irruption chez Margot au milieu de la nuit. Cette dernière reproduit symétriquement ce comportement à l'acte suivant, en se présentant chez sa rivale. Le salon de Didier ne présente pas de fenêtre, à la différence de celui de Solange qui en possède une, ouverte sur le parc, comme celle de la chambre de la Reine dans *L'Aigle à deux têtes*. La transparence de la vitre accuse deux aspects inhérents à la situation : la solitude à laquelle les personnages féminins s'astreignent et leur volonté farouche d'y échapper. Ces personnages doubles n'apparaissent cependant pas prisonniers du cadre scénique au sens où ce dernier est fissuré par des possibilités de fuite. Se dérober à l'espace scénique abrite un désir de fuite plus profond, celui qui pousse à sortir de soi, à se fuir soi-même. C'est ce que signifie ici l'espace simple, ouvert sur le Dehors, car il matérialise le drame intime des personnages féminins, à travers une dramaturgie de l'incarcération, les murs contre lesquels Solange refuse de se briser. Le hors scène suggère l'immédiateté d'un lieu autre où le double peut s'épanouir ; cet autre soi en devenir n'est séparé du soi intérieur que par la dérisoire épaisseur d'une vitre que l'on peut casser à tout instant, comme Eurydice dans *Orphée*.

En ce sens, les aspirations de Solange rejoignent parfois celles de la Reine dans *L'Aigle à deux têtes*. Le salon de Solange possède une *haute cheminée*, un *tisonnier* et des *pincettes* (II, 1, p. 149), qui sont aussi présents dans la chambre de la Reine dans *L'Aigle à deux têtes*.

¹⁰⁸ Jean Cocteau, « La Machine à écrire », in *Paris-Théâtre* n° 109, juin 1956, p. 47.

¹⁰⁹ Jean Cocteau, « Pourquoi j'ai fait *La Machine à écrire* », ouvrage cité, p. 325.

¹¹⁰ Jean Cocteau, « Présentation de *La Machine à écrire* », ouvrage cité, p. 320.

¹¹¹ Jean Cocteau, « Avant *La Machine à écrire* », ouvrage cité, p. 324.

Par ailleurs, l'acte III de *La Machine à écrire* a des similitudes avec l'acte I de *L'Aigle à deux têtes*. Ils sont tous deux nocturnes, ce qui marque une transition temporelle dans l'existence du personnage, et le sentiment de la mort y est omniprésent. De plus, la fenêtre des deux décors est ouverte, facilitant l'entrée du personnage masculin.

Le feu, présent dans les décors de ces deux pièces, est un élément sacrificiel, réitérant sur scène le symbole de l'arbre que le spectateur aperçoit au fond du décor. Parce qu'il transforme le bois en cendres, le feu véhicule une image de mort et de résurrection. Cette dernière peut s'étendre jusqu'aux personnages féminins qui veulent se métamorphoser / se dédoubler, tout en sachant que cette division n'est possible qu'au contact de la mort. Ces personnages doubles, limités par les frontières de leur corps et de leur esprit, , non par celles de l'espace, ne peuvent se débarrasser de ce moi qui les asphyxie qu'en présence du personnage masculin. Stanislas et Fred auraient alors la même fonction destructrice que le feu ¹¹². Le sentiment amoureux du personnage masculin a valeur de consommation qui permet la mutation de la figure féminine. Par conséquent, la relation entre le bois et le feu pourrait illustrer métaphoriquement les rapports masculins et féminins.

Ces lieux dramatiques fermés et fondés sur la neutralité du cadre n'occultent cependant pas la dimension féminine. Ce qu'ils représentent est d'autant plus nuancé qu'ils sont, tout comme les espaces extérieurs, des lieux collectifs ou lieux de passage. Et s'ils s'opposent à l'espace individuel de la chambre, ils n'en révèlent pas moins une approche de l'élément féminin, non comme un phénomène dominant, mais comme un élément constitutif de la trame d'ensemble.

L'objectif du scénographe est de procéder par petites touches afin de ne pas mettre à jour les évidences trop brutalement. *La Machine à écrire*, dont l'action est une enquête policière où seuls deux protagonistes sont féminins, évite cet écueil. Si le décor avait insisté sur la féminité du lieu, il aurait en même temps risqué de suggérer la résolution de l'intrigue. Quant aux *Monstres sacrés*, la féminité y est assurée par quatre personnages, Esther, Liane, Charlotte de Cauville et Loulou, encadrant un seul homme. Souligner un élément

¹¹² Gilbert Durand s'intéresse à la sémantique sexuelle du bois et du feu, telle que l'a développée Bachelard, in *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*.

prépondérant aurait entraîné le risque de disloquer la féminité des personnages dans un décor qui leur aurait trop ressemblé.

Nous avons intentionnellement laissé de côté l'appartement de Madeleine dans *Les Parents terribles*, car le décor y est plus fonctionnel que symbolique. En outre, la conclusion est sensiblement la même que celle des *Monstres sacrés* : Yvonne domine son époux et son fils, Léo domine son beau-frère Georges et Madeleine domine Georges et Michel. Par conséquent, il n'est nul besoin de s'appesantir sur l'omniprésence de l'élément féminin dans cette pièce.

Neutralité symbolique

En contrepoint, l'espace d'*Orphée*, recrée à partir de la mythologie personnelle de l'auteur, revendique sa volonté de placer ses personnages dans un cadre singulier, tout en contournant les stéréotypes qui voudraient systématiser l'opposition entre les créations et les adaptations théâtrales.

Si notre analyse se concentre sur *Orphée*, elle fera aussi appel aux décors des *Chevaliers de la Table ronde*, de *Bacchus* et de *La Machine infernale*. Tous issus de la tradition historique, ces mythes revisités ont chacun une configuration spatiale et une décoration particulière. De ce fait, le sentiment de l'amour et le sentiment de la mort répondent autant au mythe initial qu'à l'interprétation qu'en a faite Cocteau et l'espace scénique témoigne de ce postulat dialectique.

Avec *Orphée*, le dramaturge renoue avec la tradition des mythes grecs qu'il s'efforce de désolenniser. Le décor, conçu dans un style naïf, représente un lieu neutre, le salon de la villa du couple, peuplé d'objets anodins : *deux chaises et trois tables blanches meublent la pièce. A gauche, une table à écrire et une chaise* ¹¹³. Ces objets réalistes confèrent un sentiment de sécurité car ils sont familiers. Cette apparence est cependant fallacieuse : *On devine ce salon cerné de forces mystérieuses*, précise Cocteau dans sa préface, et les objets ont l'air *suspect*. Le décor s'interprète donc dans une perspective réaliste et métaphorique. Or Cocteau affirme

¹¹³ Voir indications de décor d'*Orphée*, p. 16-18.

que le réalisme est : *la seule mesure dans laquelle il nous est permis de percevoir l'irréalité* ¹¹⁴ et Eva Kushner ajoute que *c'est justement par l'insolite que le décor prépare le terrain au surnaturel ; c'est un piège tendu au surnaturel* ¹¹⁵.

Epuré des indices qui pourraient le caractériser, le décor supplante le réel de l'objet. Cette réplique d'Heurtebise : *Il arrive que les objets mentent* (5, p. 99) confirme la substitution du réel au métaphorique. Grâce à sa sobriété ostensible, la dimension surnaturelle du décor est mise en relief : *le salon ressemble pas mal aux salons de prestidigitateur, le décor rappellera les avions ou navires en trompe-l'œil chez les photographes forains* ¹¹⁶. Ces images inattendues semblent, à première vue, peu en accord avec le sujet tragique ; l'esthétique soumet l'espace à un dédoublement grâce à ensemble de signes. Avec une pointe d'irrévérence à l'égard de la tradition, Cocteau s'inspire du cirque, univers du reste familier ainsi qu'en attestent les pages qu'il y consacre dans *Portraits-souvenir*. Eva Kushner parle de *mystère préfabriqué* ¹¹⁷ et Cocteau lui-même avance l'idée que le lieu représenté est truqué de manière presque naïve et reste susceptible de disparaître à chaque instant, comme un vulgaire tour de passe-passe. Lors du dénouement, les didascalies précisent que *le décor monte au ciel* ¹¹⁸.

Sorte de gigantesque jouet au mécanisme apparent, le décor est comparé à un jouet, *un plafond en pente ferme la scène comme une boîte*, ce qui renvoie au double registre du ludique et du symbolique. Le plafond-couvercle, pareil à celui d'une maison de poupée, est refermé sur les personnages et les emprisonne dans un lieu unique, ce qui n'exclut pas *a priori* pas toute aspiration à la transcendance. Les protagonistes, réduits à des figures stylisées, sont manipulés par des forces qui les dépassent, incarnées dans des personnages secondaires, tantôt maléfique - Aglaonice - tantôt angélique - Heurtebise.

Deux éléments architecturaux sont à souligner : le box en forme de niche et le miroir. Si le premier n'est pas une aberration architecturale, il est en revanche plus surprenant d'y

¹¹⁴ Jean Cocteau, *Le Passé défini III* (1954), p. 156.

¹¹⁵ *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, p. 180.

¹¹⁶ Indications de décor d'*Orphée*, p. 17.

¹¹⁷ *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, p. 180.

¹¹⁸ Nous renvoyons aux décors de *Roméo et Juliette*, « panneaux schématiques, rudimentaires, d'une gaucherie savante, rappelant quelquefois les dessins d'enfants », Jean Cocteau, « Roméo et Juliette », in *Le Théâtre et Comoedia Illustré* n°36.

installer un cheval, en plein milieu d'un salon bourgeois qui, pour la circonstance, prend des allures de crèche :

La première idée d'*Orphée* était un acte sur la naissance du Christ et l'ange y apparaissait sous la forme d'un aide charpentier de Joseph. Le village chassait la famille et ne comprenait rien à cette naissance suspecte ¹¹⁹.

Du reste, l'écriture d'*Orphée* suit de près la rencontre du dramaturge avec Jacques Maritain. Dans la version définitive de la pièce, l'aide charpentier est finalement remplacé par un vitrier. Les aires de jeu sont donc distribuées entre trois forces distinctes : la vitre pour Heurtebise, le box pour le cheval et le miroir pour la Mort. Deux surfaces rectangulaires, plates et lisses, s'opposent donc au creux et à la structure arrondie, dont les lignes et les courbes suggèrent une plastique féminine. Dès lors, les formes respectives de la vitre et du miroir assimilent la Mort à Heurtebise et, de fait, la Mort à un ange. En contrepoint, la niche abrite un diable sous la forme d'un cheval qui symbolise Aglaonice, synecdoque féminine du mal et de la poésie dionysiaque. Le personnage féminin, à la tête des Bacchantes, n'a pas d'existence en dehors du texte dramatique. Sa représentation physique ne se fait pas par la médiation d'une actrice, mais par le masque d'un animal : *le cheval est le devant d'un cheval, une tête de cheval à l'encolure très courbée, sur un homme en maillot. La porte du box cache le haut des jambes et le poitrail* et un rideau noir sur une tringle permet de fermer la niche ¹²⁰. Sans doute cette représentation sous la forme d'un animal est déjà une façon d'humaniser la Mort. Si Aglaonice est une figure hippomorphe, la Mort présente en contrepartie un séduisant visage humain. Cette opposition entre humanité et animalité, à travers deux figures féminines, pourrait signifier que l'homme doit craindre davantage le mal que la mort. Par ailleurs, dans la mythologie grecque, le cheval est un attribut de Dionysos, que l'on retrouve chez les Silènes, les Satyres et les Centaures, et il s'interprète également comme un présage de mort.

Cet animal, figurant une représentation de la mort, serait pourtant l'antithèse de la Mort - cette fois comme personnage dramatique - qui enlève Eurydice. En dépit de sa féminité majestueuse et glaciale, la Mort apparaît étrangement masculine si on la compare à Eurydice, ne serait-ce que dans la manière ferme, sèche et autoritaire avec laquelle elle traite Azraël et Raphaël. La Mort les domine tous les deux, qui ne sont que des domestiques à son service.

¹¹⁹ Jean Cocteau / André Fraigneau, *Entretiens*, p. 52.

¹²⁰ Notes de mise en scène pour *Orphée*, p. 121.

L'espace autorise aussi de telles conclusions : le vitre et le miroir sont les portes par lesquelles un ange et la Mort pénètrent dans la maison d'Orphée et d'Eurydice ; le couple Heurtebise / la Mort s'oppose aux pratiques d'Aglaonice, et la mort révèle de fait sa nature angélique.

Cocteau n'a certes pas ambitionné de montrer la mort comme un lieu, mais bel et bien comme une action. *Orphée* exhibe le mourir comme une expérience, un phénomène physique qui voit sa réalisation visible se dérouler dans un espace neutre. Aglaonice est la cause du décès d'Eurydice, et la Mort en est la conséquence, car :

Ce n'est pas la mort elle-même qui tue
Elle a ses assassins ¹²¹

Dans *Orphée*, la Mort ne fait qu'exécuter l'assassinat d'Eurydice par Aglaonice. De ce trio se dégage une autre interprétation selon laquelle l'espace énoncerait métaphoriquement deux fonctions inhérentes aux personnages féminins. Eurydice est l'objet, ou l'enjeu, que se disputent deux sujets du même sexe. Or le miroir de la Mort est au premier plan, à gauche, face à la porte de la chambre d'Eurydice. Ainsi, le cheval / Aglaonice est placé entre le symbole de la mort et celui de l'amour. Cette hypothèse, qui condense les instances premières de la psyché, montre que la position du cheval dans l'espace est celle du mal, à mi-chemin entre l'amour et la mort. Ce symbolisme est d'autant plus significatif que l'on peut imaginer que la porte fermée de la chambre se reflète dans le miroir, ou que la porte ouverte laisse l'intérieur de la pièce s'y mirer. L'amour et la mort fusionneraient, de fait, dans l'image du miroir.

Tout aussi significatif est le sens féminin accordé au cheval, qui rappelle Hécate, Empuse ou les Walkyries, car il inaugure la rivalité entre Eurydice et Aglaonice. Cette dernière est jalouse d'Orphée qui lui a *volé* Eurydice, et celle-ci est jalouse du cheval à qui Orphée accorde désormais toute son attention. Ces rapports de force sont transcrits dans l'espace : à gauche du box se dresse le socle qui accueillera la tête d'Orphée ; il se situe donc du côté du miroir, ce qui marque la volonté du scénographe d'accuser l'intimité entre Orphée et la Mort. En contrepoint, Eurydice occupe la partie droite de la scène, entre la porte de sa chambre et la fenêtre où travaille Heurtebise. La division de l'axe horizontal permet la

¹²¹ Jean Cocteau, *Plain-chant*, in *Œuvres poétiques complètes*, p. 368.

séparation de deux couples distincts, et c'est la figure du mal, le cheval, qui en est le centre. Par ailleurs, Orphée se fera lapider devant la fenêtre, présage de réconciliation avec Eurydice, dont il occupe finalement l'aire de jeu.

Non moins révélateur est le rôle du miroir qui ferme le décor alors que la vitre transparente l'ouvre de l'autre côté de la scène. Cette dualité du décor, figurant l'envers et l'endroit d'une même réalité, le délimite en même temps qu'elle le prolonge. D'autre part, le miroir renvoie au symbole de mutilation qui n'est pas inintéressant dans ce contexte :

De nombreuses traditions reflètent cette image de la mort initiatique par déchirement (...) C'est Bacchus, Orphée, Romulus, Mani, le Christ, les deux larrons aux membres brisés, Marsyas, Attis ou Jésus ben Pendira, tous héros mutilés au cours d'une passion. On peut dire qu'il y a un véritable contexte agro-lunaire de la mutilation ¹²²

Eurydice était une Bacchante, réputée pour s'adonner au *culte de la lune* (1, p. 26). Par ailleurs, plutôt qu'au mythe de Narcisse, nous préférons rapprocher Eurydice d'Ophélie : *le reflet de l'eau s'accompagne du complexe d'Ophélie. Se mirer, c'est déjà un peu s'ophéliser et participer à la vie des autres* ¹²³. Eurydice ne se contemple qu'une fois dans le miroir, à qui elle *sourit* (3, p. 39), et cette mimique ressemble étrangement à l'expression du consentement. Comme Ophélie, elle est rejetée par l'homme qu'elle aime, et n'a, de fait, plus de raison de redouter la mort. Bien au contraire, la mort est ici délivrance au sens où elle a déjà perdu sa raison d'être.

Pour en revenir au thème de la mutilation, il faut signaler qu'il intervient aussi dans *Bacchus*, lorsque Hans périt, percé de flèches. Comme Orphée, c'est debout à la fenêtre que meurt le héros, et le décor de cette pièce fait aussi jouer l'opposition fenêtre / miroir : *A gauche, second plan, fenêtre donnant sur la place de la cathédrale (...) A droite, second plan, porte basse (...). Cette porte s'ouvre à côté d'une vaste cheminée surmontée d'un miroir en pente* ¹²⁴. Une distinction cependant s'impose : Orphée est lapidé par un groupe féminin, alors que c'est une foule hétérogène qui se dresse contre Hans.

¹²² Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 353.

¹²³ *Ibid.*, p. 109.

¹²⁴ Indications de décor dans *Bacchus*.

La répartition des couleurs a aussi un rôle symbolique. Orphée, *en complet veston*, et Eurydice, *en jupe courte* ¹²⁵, évoluent dans un décor bleu, modelé par des jeux de lumière et éclairé grâce au *bleu du ciel et le bourrelet de velours rouge sombre qui borde en haut la petite porte du box* (p. 16). La dominante neutre de l'ensemble faisait ressortir, à la création, les costumes de Coco Chanel, notamment la robe de bal rose vif portée par Mireille Havet. Le rose, dont est habillée la Mort, mélange le blanc et le rouge, aussi le personnage apparaîtrait-il comme l'intermédiaire entre Aglaonice, le rouge du box, et Eurydice, la blancheur des murs. Sans compter que la teinte vive de l'étoffe énonce la dominante rouge et sans doute la prééminence d'Aglaonice sur sa rivale. La représentation de la mort diffère de celle du ballet de Cocteau, *Le Jeune Homme et la Mort*. Quoique aussi moderne, cette image juvénile de la mort fait davantage penser à Liane dans *Les Monstres sacrés* ou à Margot dans *La Machine à écrire*. La jeune danseuse, *parée comme le fantôme d'Ophélie*, faisait penser à *une petite fille furieuse de ne pas trouver sa robe de bal* ¹²⁶.

Dans *Orphée*, le jeu de couleur s'ajoute à celui de la lumière *franche* (p. 17) d'un ciel d'avril. Le bleu, dénué du chatoiement de couleurs chaudes, apporte une fonction apaisante au décor. L'éclairage, distribuant des fragments d'espace, contribue à la mise en évidence du surnaturel. Lorsque paraît la Mort, élégante et sophistiquée ¹²⁷, l'intensité de la lumière faiblit jusqu'à devenir *laiteuse* ¹²⁸. Outre la césure temporelle, le changement d'éclairage inaugure l'aspect évanescent du personnage. L'isotopisme entre l'eau et la lumière a partie liée avec la Mort et un éclairage fluide renforce la densité quasi liquide du personnage. La malléabilité des contours du corps des comédiens rappelle les figures hantant les toiles de Dali. Ce phénomène de liquéfaction de la matière du corps humain est la répétition du prodige par lequel le miroir devient eau ¹²⁹. En ce sens, la mise en scène appuie cette réplique d'Azraël : *La mort, pour toucher les choses de la vie, traverse un élément qui les déforme et les déplace* (p. 60). L'*élément* mystérieux reste invisible, mais le spectateur a l'illusion d'en voir les conséquences matérielles. Cet éclairage escorte aussi Eurydice aux portes de l'Enfer : lorsque Orphée la regarde, l'obscurité complète se fait et : *tout d'un coup, on donne la lumière pleins feux* (p. 123). Sa seconde disparition donne en revanche lieu à une lumière vive et solaire :

¹²⁵ Jean Hort, *La Vie héroïque des Pitoëff*, p. 248.

¹²⁶ Roger Lannes, « Le Jeune Homme et la Mort », *Magazine du Spectacle* n°5, octobre 1946, p. 112.

¹²⁷ Christian Bérard justifiait sa toilette en disant qu'« [elle] doit être la femme la plus élégante du monde puisqu'elle n'est occupée que d'elle-même », in Jean Cocteau, *Maalesh*, p. 16.

¹²⁸ Notes de mise en Scène, *Orphée*, p. 21.

¹²⁹ La traversée du miroir apparaîtra également dans la version cinématographique d'*Orphée* ainsi que dans *Le Sang d'un poète*.

Eurydice doit disparaître lentement et la lumière descendre avec elle (p. 123). Ainsi, l'éclairage est plus qu'un élément spatial car il exacerbe l'ascendant féminin sur la pièce.

L'espace scénique compose un amalgame entre artificialité et réalité. Le grossissement de certains procédés, créant *des images immatérielles et des pensées de jeunes accrochées aux ailes de la fantaisie* ¹³⁰, inscrit *Orphée* dans la lignée de *Parade* et des *Mariés de la tour Eiffel*. Ainsi, le prologue ouvrant la pièce ressemble davantage au discours d'un funambule qu'à celui d'un acteur : *Nous jouons très haut et sans filet de secours. Le moindre bruit intempestif risque de nous faire tomber mes camarades et moi* (p. 19). Ne retenir d'*Orphée* que sa mise en scène serait cependant une erreur grossière. Décor visionnaire, costumes d'avant-garde, éclairage insolite, chaque élément concourt à distinguer l'opposition entre les deux personnages féminins. En ce sens, la pièce dépasse l'objectif des *Mariés de la tour Eiffel*, où la seule véritable figure féminine est la tour Eiffel *découverte par les peintres*, [qui] *redevient ce qu'elle n'aurait jamais du cesser d'être : une charmante personne en mitaines, jadis régnant sur Paris et sans autre emploi, aujourd'hui simple demoiselle de télégraphe* ¹³¹. Du reste, la fonction des personnages est tout à fait particulière dans ce mariage entre la tragédie antique et la revue de fin d'année comme l'affirmait Cocteau dans *La Danse* :

(...) Grâce à Jean Hugo, ces personnages, au lieu d'être, comme il arrive toujours au théâtre, trop petits, trop pauvrement réels pour supporter les masses lumineuses, sont construits, rectifiés, repeints, amenés à force d'artifices à une ressemblance et à une échelle qui ne flambent pas comme paille dans le brasier de la rampe et des projecteurs ¹³².

Les personnages, comme le thème et le décor d'*Orphée*, nous renvoient davantage au ballet *Le Jeune Homme et la Mort* :

La scène représente un atelier de peintre fort misérable. Cet atelier est une figure en triangle. Une des faces serait la rampe. Un madrier presque central, un peu sur la droite, monte du plancher, et forme une poutre qui barre le plafond du *côté jardin* au *côté cour* (...) Contre le mur de droite, d'un crépi sale constellé de dates de rendez-vous, de dessins faits par moi (...) Au premier plan, à gauche, une porte. Entre la porte et la rampe, une table et

¹³⁰ Jean Hort, *La Vie héroïque des Pitoëff*, p. 249.

¹³¹ Jean Cocteau, « Les Mariés de la tour Eiffel », in *La Danse*, juin 1921.

¹³² *Ibid.*.

des chaises de paille (...) Un châssis vitré découvre un ciel de nuit parisienne dans le plafond en pente raide ¹³³.

Aux affinités du décor s'ajoute un dénouement semblable : dans *Orphée*, le décor monte au ciel (13, p. 119) et dans le ballet, *la chambre s'envole* ¹³⁴. Le personnage féminin distingue donc les deux problématiques de la mort, à travers la mise en scène, le costume et même le maquillage. Les notes de Mireille Havet fournissent des indications précises à ce sujet : *fond de teint clair, rouge Dumoulin de Guerlain autour de l'œil jusqu'à la racine des cheveux, crayon bleu gras pour souligner intensément le regard (...) la bouche en as de cœur* ¹³⁵. Cette représentation contraste fort avec la *jeune fille brune (...) sportive, en petite robe jaune pâle, très courte (le jaune Gradiva) et gants noirs* ¹³⁶, interprétée par Nathalie Philippart à la création du *Jeune Homme et la Mort*.

D) ESPACE OUVERT ET IDIOSYNCRASIE FEMININE

a) Les phénomènes d'altérité

Peu de lieux extérieurs animent le théâtre de Cocteau : seuls les décors d'*Antigone* et de *Renaud et Armide* représentent des milieux naturels, ainsi que le deuxième acte de *La Machine infernale*.

L'espace d'*Antigone* se réfère à un milieu urbain : la cité de Thèbes. A la création en 1922, Cocteau fait appel à Picasso ¹³⁷ pour la conception du décor, décrit succinctement par André Fraigneau :

Les maisons blanches de Thèbes s'édifiaient sur une toile de fond bleuâtre qui évoquait la lumière réelle de la Grèce. Des boulangers, des cyclistes figurant l'agitation

¹³³ Jean Cocteau, « Le Jeune Homme et la Mort » in Jean Cocteau, *Le Livre blanc et d'autres textes*, p. 235.

¹³⁴ « Le Jeune Homme et la Mort », article cité, p. 236.

¹³⁵ Gérard Lieber, « Jean Cocteau et la Mort d'Orphée », *Jean Cocteau et son théâtre*, p. 172.

¹³⁶ « Le Jeune Homme et la Mort », article cité, p. 236.

¹³⁷ Cocteau raconte comment eut lieu la conception du décor : « Il commença par frotter un bâton de sanguine sur des planches qui, à cause des inégalités du bois, devint du marbre. Ensuite, il prit une bouteille d'encre et traça des motifs d'un effet magistral. Tout à coup, il noircit quelques vides et trois colonnes apparurent (...). », *Feuilles Libres* n° 34, novembre/décembre 1923, p. 230.

faubourienne de la cité rapprochaient de nous le drame antique sans amoindrir sa force liturgique ¹³⁸.

Comme *Antigone* suit de près *Parade* (1917), *Le Bœuf sur le toit* (1920) et *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921), il est nécessaire de s'arrêter brièvement sur la dramaturgie du théâtre des années vingt, que Cocteau définit en ces termes : *C'est le carton, le trompe l'œil, une sorte de belle camelote* ¹³⁹. Aussi ne faut-il pas s'étonner de croiser des boulangers et des cyclistes devant le palais de Thèbes. Léon Bakst, qui avait collaboré à *Parade*, affirmait que : *la reconstitution d'une époque au théâtre est une fiction. Je ne crois pas qu'on puisse, sans être accusé de « pasticher », entreprendre cette tâche ingrate* ¹⁴⁰. L'ensemble, sur le plan décoratif, insiste sur la dimension collective de la pièce, une collectivité dont se singularise le personnage éponyme, alors que *Parade* montre un prestidigitateur chinois et des acrobates dans un décor représentant les maisons de Paris, un dimanche. *Théâtre forain* ¹⁴¹. Dans *Les Mariés de la tour Eiffel*, des personnages aussi variés qu'un collectionneur, un cycliste ou un chasseur traversent un décor représentant la première plate-forme de la tour Eiffel. Des similitudes picturales relient les décors des *Mariés de la tour Eiffel* et d'*Antigone*, moitié farce, moitié méditation sur la mort ¹⁴². Ces derniers sont une représentation contemporaine de la Grèce qui régresse au fur et à mesure vers son origine archaïque. Dans *Le Rappel à l'ordre*, Cocteau fournit des indications supplémentaires :

La veille de la répétition générale d'*Antigone* en 1922, nous étions, acteurs et auteur, assis dans la salle de l'Atelier, chez Dullin. Une toile du bleu des boules à lessive formait un fond rocheux de crèche. Il y avait des ouvertures à gauche et à droite derrière lesquelles se déclame le rôle du chœur avec un porte-voix. J'avais accroché autour de ce trou les masques de femmes, d'enfants, de vieillards, peints par Picasso et ceux que j'avais exécutés d'après ses modèles. Sous les masques pendait un panneau blanc. Il s'agissait de préciser sur cette surface le sens d'un décor de fortune qui sacrifiait l'exactitude et l'inexactitude également coûteuses, à l'évocation d'une journée de chaleur ¹⁴³.

¹³⁸ André Fraigneau, *Cocteau par lui-même*, p. 84.

¹³⁹ Jean Cocteau, *Carte blanche*, Jean Cocteau, entre Picasso et Radiguet, textes réunis et présentés par André Fermigier, p. 85.

¹⁴⁰ Léon Bakst, « Chorégraphie et décors des Nouveaux Ballets russes », in Jean Cocteau, entre Picasso et Radiguet, p. 73.

¹⁴¹ Milorad, « Avec les musiciens », *Cahiers Jean Cocteau* 7, p. 22.

¹⁴² Jean Cocteau / André Fraigneau, *Entretiens*, p. 51.

¹⁴³ *Le Rappel à l'ordre*, « Picasso », Jean Cocteau, *Romans, poésies, oeuvres diverses*, p. 556.

Lors de la transposition d'*Antigone* en 1942, sous la direction d'Arthur Honegger, Cocteau, qui assurait la mise en scène, notait dans son *Journal* : [Le décor] *est d'une pauvreté que j'aime et qui me représente à moi, le faste sordide et royal des Atrides* ¹⁴⁴. Dans cette vaste esquisse, où la monstruosité du mythe se refuse à tout compromis, il remarque aussi : *Les personnages s'inscrivent, comme je le voulais : ce décor n'a que ce rôle. Permettre à l'action de se dérouler sans la moindre embrouille et montrer chaque personnage* ¹⁴⁵.

Coco Chanel, qui avait la responsabilité des costumes, avait maquillé les acteurs de ce blanc qui donne aux visages *l'éternité du masque* ¹⁴⁶. Cette dimension atemporelle du personnage, référence au Nô japonais, est cependant nuancée par la modernité insolite des vêtements, réalisés dans des tissus écossais ou des jerseys, dont la référence anglo-saxonne était contrecarrée par une gestuelle de type oriental : *Les protagonistes observaient un hiératisme précis et fatal comme les personnages du théâtre chinois* ¹⁴⁷, proches des personnages de *Parade* où, *pour faire ressortir les personnages et leur donner une importance prépondérante*, Léon Bakst représentait un décor assez sombre ¹⁴⁸. Outre la dissonance entre personnage et décor se dessinent des antinomies internes aux personnages, soumis à des influences variées. Le visage d'*Antigone*, dont le maquillage blanc interdit toute possibilité d'expressivité, se détache du tissu bleu-violet de la toile de fond, en même temps qu'il rappelle les masques de carnaval, fixés autour du trou du souffleur. Lors de la reprise du *Pauvre Matelot*, un peu avant la Seconde Guerre mondiale, Cocteau, avait maquillé l'interprète féminin en blanc et l'interprète masculin en rouge ¹⁴⁹. Enfin, la lenteur typiquement orientale d'*Antigone* fait songer à celle des acteurs du *Bœuf sur le toit*, dont les *grosses têtes en carton, comme fondues dans le décor, se meuvent avec lenteur* ¹⁵⁰. Dans *Œdipe roi*, Chanel utilisera d'autres références, en particulier sur le plan vestimentaire, *Antigone et Ismène seront en costumes bariolés de type bohémien (...) en chemises de nuit blanches. Longues chevelures. Figures sombres.* ¹⁵¹, dont Raymond Radiguet, dans son article de *Feuilles Libres*, soulignera la fonction péremptoire :

¹⁴⁴ *Journal 1942-1945*, p. 219.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 221.

¹⁴⁶ Jean - Jacques Kihm, Elisabeth Sprigge, Henri C. Behar, *Jean Cocteau, L'Homme et les miroirs*, p. 146.

¹⁴⁷ André Fraigneau, *Jean Cocteau par lui-même*, p. 84.

¹⁴⁸ *Jean Cocteau, Entre Picasso et Radiguet*, textes réunis et présentés par André Fermigier, p. 75.

¹⁴⁹ Voir l'article de Milorad, « Avec les musiciens », *Cahiers Jean Cocteau* 7, p. 35.

¹⁵⁰ Présentation du *Bœuf sur le toit*, in *Jean Cocteau, Romans, poésies, œuvres diverses*, p. 1210.

¹⁵¹ Notes du décor d'*Œdipe roi*, p. 6.

Il faut, dans cet ensemble, donner une place spéciale aux costumes de Mlle Gabrielle Chanel. En habillant tous ces Grecs avec des laines d'Angleterre magnifiquement simples, elle nous a fait, sans y penser, toucher du doigt cette ressemblance si mystérieuse des anciens Grecs avec les Anglais ¹⁵².

Pour la reprise de 1927, quelques modifications étaient apportées :

(...) Cinq têtes monumentales de jeunes hommes en plâtre encadraient le chœur. Les tragédiens portaient des masques transparents du genre masque d'escrime, sous lesquels on devinait leurs figures et sur lesquels, faits de laiton blanc, des visages aériens étaient cousus ¹⁵³.

Antigone est le seul personnage (sur)déterminé par le temps. Aussi son rapport à l'espace scénique est-il parfois superficiel. Toutefois, ce décor inscrit dans une perspective matérielle, souligne inévitablement la dimension éthérée du personnage. Non qu'elle soit un personnage foncièrement immatériel, mais elle est cependant résolument incliné vers la transcendance. L'énumération de ces différents détails purement esthétiques peut, à première vue, sembler fastidieuse, mais elle permet toutefois d'envisager le personnage dans une perspective autonome. La représentation d'une cité grecque animée souligne la solitude tragique du personnage. Lors de la représentation de 1928 à Montpellier, Henri Bidou notait :

Aucun décor de fantasmagorie, de cauchemar romantique, ésotérique ou pseudo-cubiste. Les objets ont l'air familier et naturel. Mais leur rencontre légèrement insolite éveille quelques méfiances. C'est le malaise du rêve, où les faits et gestes de la journée, avec la sournoise apparence de la réalité, se mêlent en coq à l'âne jusqu'à l'étrange. Ce grotesque ne fait pas rire, c'est le ressort tragique d'*Orphée*, nouvelle méditation sur l'amour et la mort ¹⁵⁴.

en écho aux éloges de Raymond Radiguet sur *Les Mariés de la tour Eiffel* :

¹⁵² *Œuvres Complètes*, vol. 2, cité in Jean Cocteau, *L'Homme et les miroirs*, p. 146.

¹⁵³ Préface à *Antigone*.

¹⁵⁴ Henri Bidou, « Avis », in *Programme d'Orphée*, 1924.

Nous sommes loin de la Tour Delaunay. Jean Cocteau a réussi ce que je croyais du domaine de l'impossible. Jadis, les mauvais poètes jetaient au public des roses toutes crues, aujourd'hui leurs descendants nous jettent à la tête des morceaux de tour Eiffel ¹⁵⁵.

Un dernier mot sur la reprise d'*Antigone* en 1942, dans laquelle l'auteur voulait que les personnages, vêtus de maillots noirs sur lesquels étaient attachés les costumes, se meuvent avec *grandeur* ¹⁵⁶ afin de conférer au spectacle la dimension d'un *cérémonial chinois* ¹⁵⁷. Cette ambition justifie les modifications apportées à la mise en scène originale, notamment sur le plan gestuel :

Je vais, pendant le chœur *Amour*, prendre deux jeunes danseurs de quadrille (garçon et fille) et leur faire traverser la scène enlacés, comme si le garçon tenait un vélo dans sa main droite (ce style d'amoureux qui traînent le soir). Ils rentreront dans la maison éclairée avant l'apparition d'Antigone sur les toits. Ensuite (aux pleins feux), le jeune homme sortira seul de la maison et mettra les mains sur ses hanches. La jeune fille foncera, de l'intérieur, dans le triangle du coude et de ce fait, ils se trouveront encore enlacés, regardant vers le haut des escaliers de la rue. Le garde qui précède Antigone les fera circuler et les poussera sur le seuil de leur maison ¹⁵⁸.

Le couple de nouveaux personnages est une manière de dévier l'attention du spectateur du personnage principal. L'espace scénique rend possible l'intention de l'auteur de déconcentrer le public de l'action tragique. Le couple d'amoureux, en investissant largement l'espace mis à disposition, accentue l'hiératisme d'Antigone et renforce la complexité de son rapport à l'espace.

Le décor de Bérard avance en revanche une perspective plus contrastée dans *La Machine infernale*. Il se distingue du dispositif scénique que Guillaume Monin mettra en place, trois ans plus tard, pour *Œdipe roi* ¹⁵⁹, dont il faut cependant retenir un élément :

¹⁵⁵ Raymond Radiguet, « Les Mariés de la tour Eiffel », *Feuilles Libres* n° 25, février 1922, p. 62.

¹⁵⁶ Jean Cocteau, *Journal 1942-1943*, p. 221.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 237.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 237.

¹⁵⁹ Bien que cette pièce soit datée du 27 octobre 1925, la première représentation n'aura lieu que le 12 juillet 1937 au théâtre Antoine.

Au milieu, au premier plan, une sorte de socle en briques de niche, contenant la statue dorée, drapée de rouge, d'un jeune homme couché, soulevé sur son coude, la tête droite et la bouche ouverte.

C'est le chœur. Le comédien se cache dans le praticable et parle par cette bouche ouverte (p. 5).

Le socle central rappelle celui du salon d'*Orphée* où sera posée la tête du personnage masculin. Mais la statue couleur or, symbole viril, peut renvoyer aux masques du décor d'*Antigone* – *cinq têtes monumentales de jeunes hommes en plâtre encadraient le chœur*¹⁶⁰ – ou à ceux des personnages des *Mariés de la tour Eiffel*. Les influences des Fratellini, de Foottit et Chocolat et des excentriques Little Tish et Grock exercent aussi une ascendance paradoxale sur les personnages tragiques :

Eux seuls me donnent une idée de ce que pouvaient être les grandes scènes d'inceste, de pourpre et de cris. En voyant les Fratellini machiner leurs farces atroces, dresser leurs cheveux, pleurer, se battre à coups de marteau, se traîner par une jambe, déchirer leurs costumes et leurs corps, se tuer, s'enterrer, se ressusciter se poursuivre sur des échasses, je pense aux tragédies grecques (...) aux Atrides juchés sur de hauts patins et s'entretuer avec des gestes superbes¹⁶¹.

Enfin, les comédiens d'*Œdipe roi* jouent sur un praticable *qui tient toute la largeur de la scène et laisse un espace entre la rampe et lui* (p. 6) et les acteurs de *La Machine infernale* sur une estrade.

Dans *La Machine infernale*, l'espace permet d'envisager le sphinx dans un décor neutre, situé dans un milieu naturel : le désert. L'acte II s'ouvre sur *une éminence qui domine Thèbes* (p. 48) au clair de lune. Cette éminence, située *au-dessus* de Thèbes, induit la supériorité du lieu sauvage sur la cité, et, à plus forte raison, celle du personnage que le lieu détermine. De cette prédominance topographique se déduit la suprématie ontologique du sphinx. Cette dernière est de prime abord originelle : le sphinx est une incarnation de Némésis, déesse grecque de la vengeance, alors que Jocaste est une simple mortelle. Nous sommes ici dans l'ordre surnaturel et Thèbes est dominée par les dieux. La présence divine est connotée par

¹⁶⁰ Voir préface d'*Antigone*, p. 11.

¹⁶¹ Jean Cocteau, « Préface aux *Peintres du cirque* », in Claudine Amiard-Chevrel, *Du Cirque au théâtre*, p. 177.

l'emplacement du lieu qui active également l'antagonisme entre transcendance et immanence. Implicitement pointe la distinction entre les personnages : le rapport dominant / dominé entre la reine et la déesse est instauré en un même mouvement.

Le plan horizontal de la scène est découpé en deux parties par l'intermédiaire d'une route, qui distingue le premier plan du second et délimite succinctement l'aire de jeu :

On devine qu'elle contourne une haute pierre penchée, dont la base s'amorce au bas de l'estrade et forme le portant de gauche. Derrière les décombres d'un petit temple, un mur en ruines. Au milieu du mur, un socle intact devait marquer l'entrée du temple et porte les vestiges d'une chimère, une aile, une patte, une croupe (p. 48).

Alors que dans *Œdipe roi* une statue masculine repose sur le socle, il abrite ici une figure féminine. La *haute pierre penchée* est un détail foncièrement phallique qui pourrait être interprété comme un avatar mâle du sphinx. De cette apparente contradiction jaillit la composante asexuée du sphinx. Bien que profondément féminin en apparence, le sphinx possède un élément mâle inhérent au rôle qu'il doit remplir. Ici la dualité du personnage est déterminante : il est dieu et humain, masculin et féminin, diabolique et angélique.

Autre personnage complémentaire au sphinx, la chimère, monstre mythologique à tête de lion, dont le corps de chèvre se termine par une queue de dragon. La légende de Bellorophon a des similitudes avec celle du sphinx : les monstres séduisent et perdent celui qui se livre à eux avant de le dévorer. L'analogie est renforcée lorsque l'on sait que le sphinx grec, différent du sphinx égyptien, est une lionne ailée à tête de femme. L'affinité entre la chimère et le sphinx est morphologique et métaphysique; l'élément commun, le lion, est en outre un avatar de la mère. Les légendes primitives attribuent au sphinx la vanité tyrannique et destructrice :

Dans des papiers personnels figure un dessin de Sphinx, tracé de sa main et sur lequel a été collée, à la place de la tête, une photo de Georges Hoyningen-Huene représentant le profil de Natalie Paley. Au-dessus, le poète a écrit : « Silence. Ici. J'ordonne »¹⁶².

¹⁶² Dominique Marny, *Les Belles de Cocteau*, p. 158.

Cette qualité, une fois confrontée à cette anecdote, n'est pas sans intérêt car cette phrase est prononcée par le monstre au cours de l'acte II.

Le sphinx, dont Cocteau considérait le rôle comme *un marathon* dans lequel l'actrice *se crève* ¹⁶³, serait une sorte de compromis entre la figure destructrice que fut la princesse et la figure tyrannique d'Eugénie Cocteau. Cette double représentation de la féminité serait étonnamment dure et perverse ¹⁶⁴. Dominique Marny nous donne une vague idée de la conception que se fait Cocteau du sexe opposé :

(...) Origines étrangères, parfois princières, elles sont imaginatives, anticonformistes, avant-gardistes, l'absolu contraire d'Eugénie Cocteau. Sous des apparences de grande féminité, celles qu'il choisit pour aimer s'arrogent les mêmes droits que les hommes et cette attitude le séduit ¹⁶⁵.

Le cadavre de la chimère préfigurant la défaite à venir du sphinx, serait la projection anticipée de la mort du sphinx. Dès lors, son rôle est de manifester scéniquement le double du sphinx en soulignant sa féminité à la fois contestable et patente. Ultime supposition, la chimère personnifierait Eugénie Cocteau, dont l'ascendant n'a plus le même poids - le poète a quarante-cinq ans quand la pièce est présentée pour la première fois - et le sphinx personnifierait Natalie Paley, qu'il rencontre en 1932, et dont l'influence est notoire dans son existence.

Le socle, censé marquer l'entrée du temple, est aussi chargé de sens car l'adjectif *intact*, détail déconcertant au beau milieu d'un décor de ruines et de décombres, peut marquer de façon visible la virginité du sphinx. Le personnage revendique cette qualité, fanfaronnant devant Œdipe : *Ils m'appellent la vierge à griffes* (II, p. 76).

Derrière les décombres d'un petit temple, un mur en ruines. Au milieu du mur, un socle intact devait marquer l'entrée du temple et porte les vestiges d'une chimère. (...) Colonnes détruites (p. 48).

¹⁶³ Jean Cocteau, *Maalesh*, p. 86.

¹⁶⁴ Max Jacob évoque dans une lettre ces « *sphinx sans énigme* (comme on a appelé les femmes) » dans une lettre de 1925 à Jean Cocteau in *Max Jacob / Jean Cocteau, Correspondance 1917-1944*, p. 359.

¹⁶⁵ Dominique Marny, *Les Belles de Cocteau*, p. 40.

Le champ lexical de la décrépitude est flagrant : *décombres, ruines, vestiges, détruites*. En inscrivant le mythe dans cette perspective visuelle, Cocteau renouvelle la dimension temporelle du mythe. Tout se passe comme si le décor était sur le point de s'effondrer, de tomber en ruine, sous l'influence de néfastes présences, comme l'observait Pierre Dubourg :

Une phosphorescence émane de ces quatre actes de plus en plus pathétiques, où le piège se referme peu à peu, sans bruit (...) Les démons rôdent sans cesse autour des personnages et leur jettent des miasmes. Ils planent. On sent leur présence ¹⁶⁶.

Or le personnage, du moins sous l'aspect du sphinx, est en train de vivre ses dernières minutes et sa mort se confond avec celle du lieu ; la fin du sphinx, où plutôt celle d'une période marquée par lui, est donc annoncée par l'espace. Le temple, au second plan, est le lieu où se déploie la gestuelle du sphinx, que Pierre Lièvre décrivait, lors de la création, en ces termes : *Voyez là, avec ses yeux entre-clos comme ceux du chat ou d'une divinité chinoise, avec sa longue silhouette précise et ses gestes décisifs (...) ¹⁶⁷*. Le socle est *au milieu du mur* et c'est à cet endroit précis que le *sphinx jeune fille à tête d'ange sur une colonne de carton pâte dévide ses litanies sur une pelote de ficelle ¹⁶⁸*. Dès lors, centre spatial et intensité dramatique sont étroitement conjugués. Le regard du spectateur converge là où se tient le personnage féminin, dominant Œdipe du haut de son socle, qui devient le point de mire de la scène qu'il investit dans les trois dimensions : longueur / profondeur / hauteur. Ainsi, l'apparente neutralité du décor souligne l'ascendant sur l'espace et sur Œdipe. Cependant, les personnages sont sur un plan d'égalité car ils sont tous les deux dupés par les dieux :

(...) Les dieux se servent d'elle [le Sphinx] pour perdre Œdipe. En effet, c'est parce qu'il traverse cette épreuve qu'il épouse sa mère. Par conséquent, il est joué par les dieux alors même qu'il pourrait croire que le Sphinx, ayant pris l'apparence d'une jeune fille, était tombé amoureux de lui ¹⁶⁹

¹⁶⁶ Pierre Dubourg, *Dramaturgie de Jean Cocteau*, p. 48.

¹⁶⁷ Pierre Lièvre, « Lucienne Bogaert », Programme de *La Machine infernale* au théâtre Louis Jouvet, Paris, 1934, p. 2. En 1941, Jeanne Moreau reprit le rôle de Lucienne Bogaert et Elvire Popesco celui de Marthe Régnier dans une mise en scène de Jean Marais.

¹⁶⁸ Pierre Brisson, « Jean Cocteau au Théâtre », *Formes et Couleurs* n°2, p. 28.

¹⁶⁹ William Fifield, *Jean Cocteau par Jean Cocteau*, p. 113.

Ainsi, bien qu'étant chacun des marionnettes entre les mains des divinités, Cocteau a instauré une hiérarchie à l'intérieur du couple en imposant la suprématie féminine.

Toutefois, l'expression de la féminité telle qu'il l'invoque reste trouble. Le sphinx incarne certes une présence féminine, mais délibérément partielle et partielle. Il apparaît comme une figure féminine « de circonstance » puisqu'il revêt trois formes : une jeune fille, un monstre hybride et une forme voilée. A l'origine, le sphinx n'est pas exactement un personnage féminin, mais une déesse, dont la forme corporelle n'est révélée au spectateur que sous le poids informe d'un voile. Dès lors, il s'agirait plutôt d'une figure polymorphe imitant un personnage spécifiquement humain *avec autant d'étrangeté que de surnaturel* ¹⁷⁰. En ce sens, le personnage ne peut être caractérisé que de façon relative et approximative par le décor, que Cocteau considérait pourtant comme *le chef-d'œuvre de Bérard, le triomphe du rien qui suggère tout, un prodige d'économie* ¹⁷¹. L'espace détermine le personnage comme ce dernier figure une représentation mimétique de la femme ; le corps de l'actrice habite un espace chaque fois recréé selon la circonstance, ou plutôt selon l'apparence du personnage. Puisque l'espace scénique n'est pas le milieu naturel du sphinx, il ne peut y avoir une osmose définitive entre eux. L'identité personnage / décor semble artificielle, en accord avec le maintenant de l'action.

b) Les phénomènes d'identité

La présence féminine du personnage s'exprime avec plus de conviction dans *Renaud et Armide*. Un seul décor anime les trois actes, *un pavillon dans les jardins d'Armide*, qui représente une partie du royaume de l'enchanteresse et le lieu est annexé au personnage. Dans son *Journal*, l'auteur écrivait : *Cette mise en scène s'y déroule et s'arrête de place en place, comme un tableau vivant* ¹⁷². La correspondance avec Marie Bell, la créatrice du rôle d'Armide, nous fournit une autre information à ce sujet : *Il importe qu'on sente les jardins, et même qu'ils envahissent le pavillon ajouré* ¹⁷³. La parcimonie des indications scéniques répond à la volonté de laisser carte blanche à Bérard :

¹⁷⁰ Pierre Lièvre, « Lucienne Bogaert », Programme de *La Machine infernale* au Théâtre Louis Juvet, Paris, 1934, p. 2.

¹⁷¹ Jean Cocteau, *Maalesh*, p. 86.

¹⁷² Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 462.

¹⁷³ Jean Cocteau, « Lettre à Marie Bell », *Cahiers Jean Cocteau* 10, p. 118-119.

C'est Bébé qui créera l'atmosphère et les effets. Rien n'est expliqué ni au début quand je mets *un pavillon dans les jardins d'Armide*, ni au fur et à mesure de la pièce, sauf lorsqu'il s'asseyent sur le divan, tout viendra du peintre ¹⁷⁴.

Bérard et Cocteau, qui n'avaient ni l'un ni l'autre une conception figée de la réalisation, laissaient plutôt libre-cours à l'utilisation autonome des éléments de scénographie. Il ne s'agit plus d'une création, mais d'une adaptation théâtrale, et le recours à la légende du Tasse permet la transposition du monde personnel de Cocteau sur la scène. L'esthétique décorative de *Renaud et Armide*, héritée peut-être de la forêt de Fontainebleau que Cocteau avait visitée au moment de du tournage de *L'Eternel Retour*, fait songer à bien des égards à celle des *Chevaliers de la Table ronde*;

Cette forêt d'automne est un lieu fantastique (...). Les arbres se convulsent avec un calme terrible, dans une brume de toutes les couleurs. Le sol saigne. Les blocs de pierres s'entassent. Le décor change d'une minute à l'autre ¹⁷⁵.

Transposées dans un cadre poétique et éthéré et dominées par la perception sensorielle, les émotions deviennent les structures de ce décor soumis à un enchantement. Par ailleurs, les pièces s'articulent autour du même thème : *L'impossibilité de correspondre trouve sa plus haute expression dans Renaud et Armide et dans Les Chevaliers de la Table ronde, rien ne paraît plus dur à mes personnages que de renoncer au charme des maléfices et de vivre dans un château désintoxiqué d'eux, propre et en quelque sorte à vif*¹⁷⁶. Les décors deviennent les supports visibles d'une réalité invisible, intériorisée en la maîtresse des lieux, et ils importent finalement moins que l'effet qu'ils produisent sur les spectateurs, dont Genet avait fait partie et qui évoquait ce *réalisme dans l'irréel* ¹⁷⁷. L'ambition du scénographe de rattacher le style au décor à Luna Park ¹⁷⁸ inscrit le mythe dans la réalité présente, familière au spectateur.

Le mythe est actualisé, non par sa transposition au XX^{ème} siècle, mais par la dimension temporelle de l'espace scénique, dont le réalisme poétique évoque à la fois les toiles de

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 210.

¹⁷⁶ « Trop penser paralyse l'âme », interview de Jean Cocteau donnée à *L'Express* n°368, 3 juillet 1958, in Jean Touzot, *Jean Cocteau*, p. 364.

¹⁷⁷ Cité dans le *Journal 1942-1945* de Jean Cocteau, p. 297.

¹⁷⁸ *Ibid.*, « Christian Bérard trouve que la maquette du décor l'oblige à changer son point de vue et à se ruer vers le style Luna Park (...) », p. 297.

Gustave Moreau et les films de Marcel Carné ou de René Clair. Cette *espèce de parade foraine très singulière et très frustrée* ¹⁷⁹ exige de l'air, des sorties par le fond, des différences de niveaux (un peu comme dans la grotte du Chapon fin et dans les maquettes du XVIII^{ème} siècle en cire) ¹⁸⁰. La structure visuelle repose essentiellement sur les différences de niveaux : *C'est devant les jardins qu'évoluent les quatre personnages de la légende* ¹⁸¹. Mais toute la pièce se fonde sur le jeu entre le visible et l'invisible : les personnages féminins se voient, sans être vus de leurs partenaires masculins, et réciproquement jusqu'à l'acte II. La scénographie encourage cette distinction entre mortels et immortelles : *Lorsque les personnages sont invisibles les uns aux autres, il serait utile de les placer plus haut afin qu'ils puissent y accéder facilement* ¹⁸², au même titre que la gestuelle : *Il y aurait intérêt à ce que les personnages qui sortent par les jardins aient l'air d'y plonger ou au contraire de s'y engouffrer* ¹⁸³, de telle sorte que les comédiens : *se trouvent toujours dans une situation plastique sans les obliger à certains gestes, certaines poses qu'ils seraient incapables de prendre* ¹⁸⁴.

Armide polarise toujours l'extrême droite de la scène alors que Renaud lui fait face à l'extrême gauche. La situation spatiale révèle une forte valeur symbolique, qui n'avait pas échappé à Roland Purnal qui avait souligné *ces silences interminables, ces paroles que l'on échange à vingt pas l'un de l'autre. Tout nous convainc que l'essentiel se passe fort au-delà des choses matérielles et visibles* ¹⁸⁵. Sur le plan vertical, la dimension de hauteur présente les personnages féminins à un niveau supérieur, ce qui révèle aussi une charge symbolique, parce que les fées sont, par leur origine, supérieures aux mortelles. La distribution des aires de jeu respectives encourage donc la distinction entre les rôles masculins / mortels et féminins / immortels en même temps qu'elle suggère la distance psychologique qui les sépare.

Les personnages appartiennent à des milieux opposés et il faut que le scénographe souligne l'individualité de leur présence physique afin de renforcer leur altérité psychologique sur le plan visuel. D'autant plus que ni les costumes, ni les accessoires ne fournissent une réelle identité au lieu :

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 277.

¹⁸⁰ Jean Cocteau, « Lettre à Marie Bell », *Cahiers Jean Cocteau* 10, p. 118-119.

¹⁸¹ *Journal 1942-1945*, p. 675.

¹⁸² *Ibid.*, p. 675.

¹⁸³ Jean Cocteau, « Lettre à Marie Bell », *Cahiers Jean Cocteau* 10, p. 118-119.

¹⁸⁴ *Journal 1942-1945*, p. 277.

¹⁸⁵ Voir *Comoedia*, 17 avril 1943, in *Journal 1942-1945*, p. 678.

Les jeux de scène ne demandent qu'un large divan, de préférence à droite et des tables qui prouvent que ce pavillon est habité, qu'on s'y repose (...) L'essentiel est de donner l'impression de vaste, de gêne, de luxe, de bizarrerie ¹⁸⁶.

L'esthétique théâtrale repose certes sur une impression, mais sur une impression vague où l'absence d'accessoire féminin contribue à suggérer une réalité autre. Par conséquent, les décors représenteraient une réalité partielle.

Les décors de *Renaud et Armide* et de *La Machine infernale* imitent des lieux extérieurs où les signes de la féminité sont révélateurs. Ce sont aussi les deux seuls à être dominés par l'élément naturel ; il est minéral dans *La Machine infernale*, où le temple, indice de l'asservissement de la nature par l'homme, tombe en ruines comme pour marquer la résistance de la nature au temps à travers les signaux visibles de l'espace. En revanche, l'élément végétal, en dépit de la présence du pavillon, prédomine dans l'espace scénique de *Renaud et Armide*.

L'origine du décor appelle à un comportement idiosyncrasique dans le sens où il suscite une réaction individuelle du personnage féminin. Ici, Armide et le sphinx sont opposés car la première évolue dans un cadre familial alors que le second est étranger au milieu spatial dans lequel il parle et agit. Ils incarnent des êtres hybrides, empruntant la forme d'une femme pour les circonstances de l'action. C'est pour plaire qu'ils se transforment en femmes et renvoient aux personnages masculins une image familière, en laquelle ces derniers se reconnaissent. L'entreprise de séduction féminine repose sur l'imitation par laquelle le personnage espère combler les attentes masculines. Par conséquent, l'aspect naturel du lieu s'oppose à l'artificialité du personnage féminin.

La féminité du personnage est relative, déterminée par son origine divine. Eurydice, Jocaste et Guenièvre sont les icônes d'une féminité plus entière et plus accessible alors qu'Armide et le sphinx incarnent un type féminin proche de l'inaccessibilité, protégé par

¹⁸⁶ « Lettre à Marie Bell » in *Cahiers Jean Cocteau* 10, p. 118-119. Il faut croire que les ambitions de Cocteau avaient été satisfaites si l'on en juge par la description de Roger Lannes : « L'univers enchanté des jardins d'Armide éclairé comme une grotte sous-marine, dévoré par un luxe végétal et minéral d'une intensité criminelle (...) Un de ces lieux bouclés, sanglés, clos à triple tour », Germaine Brée, Edouard Motot-Sir, *Du Surréalisme à l'empire de la critique*, p. 84.

l'interdit divin. L'espace scénique de ces deux dernières ne dialectise pas la distinction entre l'Ouvert et le Fermé de façon manifeste. Cette équivoque relèverait d'une intention de l'auteur de souligner les limites ambiguës qui relient le personnage à la tentation de la féminité humaine. Ici, Cocteau ne s'est pas contenté d'adapter le mythe en fonction de sa réalisation scénique, mais il l'a écrit en fonction de cette réalisation.

Dans *Renaud et Armide*, le décor, éclairé par le *soleil noir de Dürer* ¹⁸⁷, est le prolongement matériel du personnage féminin. Cette adhérence homogène rapprocherait cet univers de celui des espaces fermés :

L'univers enchanté des jardins d'Armide éclairé comme une grotte sous-marine, dévoré par un luxe végétal et minéral d'intensité criminelle ¹⁸⁸.

L'ouverture du lieu est relative puisque seuls les personnages féminins connaissent le passage secret pour en sortir. Les personnages masculins en sont prisonniers. Dans *La Machine infernale*, l'adéquation décor / personnage se révèle plus approximative : un lieu finalement ordinaire supporte une action extraordinaire, l'amour d'une déesse pour un homme et le triomphe de l'homme sur cette déesse. Dans *Renaud et Armide*, un lieu surnaturel dessert la même ambition : le sacrifice d'une fée pour l'amour d'un mortel. Par ailleurs, dans les deux pièces, le décor est isolé : le désert est éloigné de Thèbes et l'île d'Armide est bien loin de la France. Le lieu scénique est métamorphosé et cette souplesse s'oppose à la rigidité des espaces clos. La double métamorphose du lieu et du personnage est opérée grâce à la volonté féminine. Dès lors, le décalage provient de la neutralité du lieu et de la singularité de l'action qui s'y déroule. La réversibilité du lieu s'impose donc comme un facteur déterminant dans la relation du personnage à l'espace.

¹⁸⁷ *Renaud et Armide*, Texte du programme de la Comédie-Française, reproduit in *Journal 1942-1945*, p. 674.

¹⁸⁸ Germaine Brée, Edouard Motot-Sir, *Du Surréalisme à l'empire de la critique*, p. 84.

II . SITUATION DU CORPS FEMININ DANS L'ESPACE SCENIQUE

A) LE MOUVEMENT, EXPRESSION DE L'ANGOISSE

C'est dans une optique plus contrastée qu'il faut envisager le rapport du personnage à l'espace, fondée sur la dualité entre geste et parole. Phénomènes indépendants, le geste et la parole contredisent l'unité du personnage avec la même acuité qu'ils la réconcilient. Le personnage est un *être de mots* dont la *fonction plastique et sensorielle demande à se matérialiser dans un système de signes* ¹⁸⁹. Citant Marc Le Bot, Anne Ubersfeld complète cette définition : *Connecter les mots et les mettre selon une affinité de combinaisons, c'est mettre à l'épreuve l'expressivité du langage qu'on désire traiter comme un corps* ¹⁹⁰. L'antinomie geste / parole n'est donc pas systématique, car le discours peut être la continuité du geste, et, dans tous les cas, il existe un échange dans lequel l'un est nécessairement réponse à l'autre. Ce dernier a pour ambition de donner un maximum d'ampleur à l'esthétique visuelle et aux moyens par lesquels elle s'exprime. La mise en scène n'appelle pas seulement un fait visuel car, derrière les divers réseaux de gestualité, se devine une réelle maîtrise des techniques visant à sublimer la féminité intrinsèque du corps.

Les manifestations du mouvement dans l'espace revêtent des formes multiples - circulaires, rectilignes, en diagonale - que Jacqueline Robinson met en relation avec la *géographie* du plateau, entendant par-là *les points de force de l'aire de jeu (...) et les valeurs intrinsèques d'un lieu et d'un parcours* ¹⁹¹. Les mouvements des personnages déplacent sans cesse les limites de la scène et tout geste est susceptible de modifier cet espace finalement si fragile et perpétuellement recréé à partir du corps des comédiens. Il importe de faire parler le corps féminin et de le soumettre aux interrogations qu'il suscite chez le spectateur : *Tout mouvement s'effectue dans une direction déterminée, dont la référence est le centre de notre corps* ¹⁹². Ce qui est vrai dans l'univers de la danse l'est, nous semble-t-il, autant dans le monde du théâtre.

Le comédien oppose l'espace mobile de son corps à l'espace figé du décor. Il faut rappeler que Cocteau s'inscrit dans un contexte de grands bouleversements sur le plan

¹⁸⁹ Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, p. 23.

¹⁹⁰ *La Quinzaine littéraire*, décembre 1978 in *Lire le Théâtre II*, p. 164.

¹⁹¹ Jacqueline Robinson, *Eléments du langage chorégraphique*, p. 55.

¹⁹² *Ibid.*, p. 51.

dramaturgique, dans lequel les metteurs en scène redécouvrent l'expression corporelle. Les années vingt coïncident avec *un retour à l'appareil physique de l'acteur, à son volume, à sa plastique, à son mouvement, à son expressivité* ¹⁹³. Par conséquent, la volonté d'utiliser le fonctionnalisme du corps participe à l'élaboration d'une dramaturgie où l'acteur est le centre spatial du spectacle. La destruction du décor engage la *signification plastique et émotionnelle de l'espace du volume du corps et de la voix* ¹⁹⁴. Ce parti pris trouve une vocation particulière chez les personnages féminins. Le corps féminin, qu'il soit mobile ou statique, est une suggestion pour l'imaginaire collectif. L'image qu'il renvoie orchestre une série de fantasmes et d'archétypes, issus d'une longue tradition littéraire, dans laquelle il représente le miroir du désir masculin. Dès lors, la dimension sensorielle du corps multiplie les significations du personnage, au-delà de la parole.

La gestuelle est amenée à susciter la possibilité de projeter l'imaginaire masculin, celui de l'auteur à travers des héros et celui du public qui s'identifie à ces derniers, sur le corps féminin. En ce sens, les fonctions de l'immobilité sont équivoques car le statisme suggère l'image inverse de l'érotisation du corps en mouvement. La rigidité corporelle ne se limite pas à mimer la mort, et elle exprime plus que l'inexprimable. L'immobilité placide d'Antigone signifie autre chose que l'implacable statisme du sphinx. De même, dans *Les Parents terribles*, Yvonne et Léo s'opposent par leur gestuelle : les mouvements d'Yvonne sont concentrés sur le haut du corps alors que ceux de Léo sont fondés sur le bas. Cette opposition du haut et du bas ne manque pas d'intérêt, dans le sens où elle accorde une signification spirituelle à Yvonne ¹⁹⁵, alors que Léo véhicule la fonction charnelle de la femme.

Outre sa fonction de communication, la présence ou l'absence ^{de} gestes est l'indice des sentiments mis en scène. Le geste instaure donc *la dynamique des passions* ¹⁹⁶ dans l'espace. En contact avec l'espace scénique, le geste dialectise deux notions : la fusion du personnage à l'espace ou bien son exclusion. Quelle que soit son orientation, le geste doit être pensé, non comme un principe esthétique purement ornemental, mais comme un élément expressif :

¹⁹³ *Du Cirque au Théâtre*, textes réunis et présentés par Claudine Amiard-Chevrel, p. 10.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹⁵ Le haut corporel, signale Georges Banu, fait référence « au cœur et à la tête », alors que le bas désigne « les tripes et le sexe », *Du Cirque au Théâtre*, p. 72. Cette distinction est paradoxale dans *Les Parents terribles* car l'auteur attribue à la vieille fille une composante érotique et sensuelle là où il confère à la mère et l'épouse un aspect spirituel.

¹⁹⁶ Jacques Lecoq, *Le Théâtre du geste, mimes et acteurs*, p. 104.

Le mouvement n'est pas seulement un déplacement de lignes, il propose à l'espace des poussées et des tensions. Des forces jouent ainsi l'une contre l'autre, l'une avec l'autre, donnant une consistance vivante et vibrante à l'espace ¹⁹⁷.

La totalité de l'espace est donc restructurée à travers le corps, qui suscite nécessairement le déplacement du regard du public d'un point à un autre de la scène. Le regard collectif suit la trajectoire du personnage, et le centre spatial devient un élément mobile. L'identité du personnage ne se dissout pas plus dans l'excès que dans l'absence de geste. Le mouvement est *l'activité psychomotrice de l'acteur* et le statisme est *l'absence de mouvement spatial* ¹⁹⁸. Aussi est-il délivré ce constat : l'infinie variété du geste se comprend en fonction des non moins nombreux types d'immobilité.

Le geste et le statisme s'analysent dans leur forme et leur contenu. Soumis aux variations relatives à la tension du personnage, le geste concède à ce dernier une sorte de ligne mélodique. Il trahit l'humeur et la pensée du personnage à un moment donné. Mais l'harmonie est susceptible d'être rompue à tout instant par un rythme nouveau, une cadence particulière. Chaque personnage étant caractérisé par une forme préexistante, *laquelle se présente comme une configuration de rapports mobiles, susceptibles de fonctionner selon des combinaisons multiples* ¹⁹⁹, il faut démontrer le fonctionnement de ces combinaisons à travers le geste. Si la marge de conventions gestuelles est incompressible, il ne s'agit cependant pas d'atrophier ou d'hypertrophier le personnage dans un réseau sémantique stéréotypé.

Le geste inscrit le personnage dans la réalité sensible du spectacle et donne au public l'illusion que le personnage vit ses propres paroles. De ce fait, il acquiert une autonomie relative face à l'espace. Du reste, la relation espace / personnage est consécutive au problème de l'Ouvert et du Fermé : chaque figure a une réaction idiosyncrasique face à l'enfermement que suppose le décor. Le Dedans exerce une fascination morbide sur Yvonne là où il va exciter le désir de fuite de la Reine ou de Solange. D'autres, comme Antigone, transcendent la matérialité de l'espace en se projetant dans une temporalité qui dépasse cette même matérialité.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 153.

¹⁹⁸ Thérèse Malachy, « Y a-t-il un statisme racinien ? », in *Statisme et mouvements au théâtre*, p. 79.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 79.

Cette fuite en avant est exprimée par le geste et ses corollaires, costumes, mimiques, variations de tons. Par sa valeur iconique, son interprétation est parfois immédiate parce que le personnage s'inscrit dans une tradition codifiée, connue des spectateurs. Néanmoins, différents rythmes ponctuent le geste de façon plus ou moins métaphorique. Le corps féminin répond à la nécessité d'imposer la dimension physique du personnage, qui contraste avec l'intériorité verbale de son discours. L'image du corps provoque une appréhension instantanée du personnage, alors que la parole est saisie dans le temps du spectacle. Elle correspond à sa perception visible, comme si le corps était finalement une mise en existence extérieure et animée du personnage. Par conséquent, la force suggestive du geste féminin est liée à l'angoisse du corps, qui donne à voir, dans un espace limité, des images liées à l'érotisme et à la mort. Le corps se donne : il appelle à être vu, jugé et critiqué. C'est pourquoi les désirs qu'il éveille se retournent contre lui jusqu'à devenir une angoisse corporelle. Mais, avant d'en arriver à ces conclusions, il nous faut d'abord nous interroger sur les premières représentations du corps féminin dans l'espace. La période de 1917 à 1924 est, pour Cocteau, particulièrement productive quant aux expérimentations théâtrales. Par conséquent, l'expérimentation du langage corporel fait partie intégrante de ses entreprises dans lesquelles le corps de l'actrice tente d'imposer une gestuelle qui lui serait propre.

a) Esquisse d'un langage corporel féminin

Nous ne pouvions, de fait, commencer l'analyse du corps féminin sans nous attarder quelque peu sur l'influence qu'a exercée la danse sur la gestuelle. Les années vingt ont inauguré la collaboration entre ballet et théâtre, notamment avec *Parade* (1917), *Le Bœuf sur le toit* (1920) et finalement *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921), et elles sont également marquées par les ballets russes et suédois²⁰⁰.

Ce double héritage de la danse et des mythes féminins ne cessera de peser sur la forme dramaturgique et thématique de son théâtre. On en retrouve l'empreinte aussi bien dans *Roméo et Juliette* en 1924 que dans *Phèdre, tragédie chorégraphique*²⁰¹, en 1950, ou encore

²⁰⁰ Cocteau a rendu hommage à ses figures les plus célèbres dans ses chroniques, avec *Cléopâtre* (1909), *Hélène de Sparte* (1912) et *Daphnis et Chloé* (1912).

²⁰¹ Irène Lidova, « Chronique », *Cahiers Jean Cocteau* 7, p. 161.

dans *Le Jeune Homme et la Mort* en 1946, même si les critiques avaient boudé l'expressionnisme du ballet, Roger Lannes allant jusqu'à affirmer que la beauté de ce dernier spectacle *éclate quand on ne danse pas* ²⁰². Les premiers personnages féminins de Cocteau ont hérité de l'Esprit Nouveau prôné dans le manifeste d'Apollinaire et jusqu'en 1926, le dramaturge s'affirme comme l'un des porte-parole d'une esthétique dans laquelle l'interprétation du personnage est livrée à un acteur qui fait *de son corps plastique la métaphore universelle* ²⁰³. Les emprunts à la danse, au cirque et au music-hall compléteront ses souvenirs de théâtre : *Au contact des clowns, des acrobates, des jongleurs, j'ai appris ce que le théâtre était incapable de m'apprendre* ²⁰⁴.

La maîtrise des techniques de la danse concerne autant les ballets que les pièces de théâtre proprement dites. Dans *La Difficulté d'être*, il écrit : *Un ballet possède, en outre, ce privilège de parler toutes les langues et de supprimer la barrière entre nous et ceux qui parlent celles que nous ne parlons pas* ²⁰⁵. Dès lors, le langage du corps se substitue à la parole et complète la musique ²⁰⁶, sans toutefois l'imiter puisque, dit Cocteau, *rien n'est plus contraire au jeu de l'art que le pléonasme des gestes qui représentent des notes* ²⁰⁷, et le personnage acquiert une présence physique privilégiée dans l'espace. Dans *Parade*, le seul personnage féminin est une petite fille américaine, dont Odette Alsan détaille la gestuelle :

La jeune américaine, mi girl de revue mi Shirley Temple, en jupe plissée, avec un énorme nœud dans les cheveux, se promenait à bicyclette au son d'un jazz syncopé, dansait un rag-time mélancolique, trépidait comme dans un film américain, levait la jambe en l'air et imitait Charlot ²⁰⁸.

Ici Cocteau exécute le portrait d'une fillette dans l'air du temps, influencée par la culture noire américaine, malgré son costume à la mode européenne. L'image que renvoie ce personnage hybride oscille entre masculinité (Chaplin) et féminité (Shirley Temple). La gestuelle contraste avec les indications livrées par le costume : la jupe plissée et le ruban dans

²⁰² Roger Lannes, « Le Jeune Homme et la Mort », *Magazine du Spectacle* n°5, octobre 1946, p. 112.

²⁰³ Ortega y Gasset cité in *L'Art du Théâtre*, anthologie de textes théoriques réunis par Odette Alsan, p. 357.

²⁰⁴ Jean Cocteau, Préface aux *Peintres du Cirque*, Cirque d'Hiver, catalogue non paginé cité par Odette Alsan, « Cirque et Théâtre en France », in *Du Cirque au Théâtre*, p. 176.

²⁰⁵ *La Difficulté d'être*, p. 169.

²⁰⁶ Erik Satie a composé la musique de *Parade* et Darius Milhaud, qui retrouvera Cocteau dans *Le Pauvre Matelot* et dans *Les Mariés de la tour Eiffel*, celle du *Bœuf sur le toit*.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 169.

²⁰⁸ Odette Alsan, article cité in *Du Cirque au Théâtre*, p. 181.

les cheveux renvoient à l'univers de l'enfance selon un modèle finalement très français. Mais l'activité la plus innocente, une promenade à bicyclette, est aussitôt américanisée puisque la pantomime se déploie sur un air de jazz avant de s'achever par un rag-time. Par ailleurs, toutes les comparaisons renvoient à la culture américaine et la gestuelle substitue l'imagerie enfantine de fausse petite fille modèle à une représentation plus sexualisée, la girl de revue, et en définitive plus adulte.

Le destin de ce personnage s'inspire aussi d'une tragédie contemporaine : le naufrage du Titanic. Par conséquent, la dimension féminine de *Parade* se bornerait à une référence à l'actualité et ne différerait finalement guère de la représentation masculine. Ici, la danse est avant tout un moyen pour faire incliner le personnage vers un style plus américain qu'euro péen. Du reste, cette fillette est le seul rôle féminin de la pièce dont l'entière distribution était assurée par les frères Fratellini.

Ces derniers jouèrent également des rôles féminins dans *Le Bœuf sur le toit* : Albert Fratellini jouait le rôle de *la Dame décolletée*, François, celui de *la Dame rousse* et Paul celui du *barman*. Les décors et les costumes ont été commencé par Guy-Pierre Fauconnet et achevés par Raoul Dufy. Cocteau nous donne une petite idée de la mise en scène :

Entrent tour à tour : la Dame décolletée, en robe rouge, très maniérée, très commune. La Dame rousse, aux cheveux de papier, jolie, d'allure masculine, un peu voûtée, les mains dans les poches ²⁰⁹.

La représentation de la femme est encore une fois ambiguë, notamment grâce aux costumes : la robe rouge et la chevelure rousse renvoient indubitablement à une sexualité affirmée, presque diabolique - les cheveux roux sont souvent associés à la sorcière - de même que le rouge est la couleur par laquelle on représente le Malin. On remarque néanmoins que le personnage le plus féminin, en robe décolletée, a paradoxalement une allure *très commune*, en dépit de sa gestuelle maniérée qui s'oppose à l'attitude plus décontractée - elle a les mains dans les poches et le dos voûté - de la Dame rousse qui, elle, doit être *jolie*. Par conséquent, la

²⁰⁹ Jean Cocteau, Argument du *Bœuf sur le Toit*, in *Théâtre de poche*, p. 17. Toutes les citations de cette pièce, ainsi que celle de *Parade*, renverront aux pages de cette édition.

part belle est donnée au représentant paradoxalement le plus masculin de la féminité. Tous les gestes des personnages sont certes fondés sur un modèle précis :

Ils agissent selon le style du décor. Ils font *du décor qui bouge*. Ils accomplissent chacun, « au ralenti », à contre courant de la musique, avec une lourdeur de scaphandrier, les gestes essentiels à leur rôle (p. 16).

Mais la Dame rousse possède un rôle isolé, grotesque parodie du mythe de Salomé, dont Cocteau avait vu l'interprétation par Ida Rubinstein en 1912, dans la version d'Oscar Wilde à qui il avait du reste consacré une chronique :

Elle danse. Sa danse est une charge des danses de Salomé en général. Elle s'étire, elle fume, elle secoue la tête du policeman à la façon d'un cocktail. Finalement, elle marche sur les mains comme la Salomé de la cathédrale de Rouen, fait le tour de la tête, et, toujours sur les mains, quitte le bar, suivie par le bookmaker²¹⁰.

Le ventilateur décapite le policeman et *le barman présente la tête sur un plateau à la dame rousse, indifférente, qui regardait par la coulisse de gauche* (p. 18). Ce pastiche de Salomé et Jean-Baptiste marque, en dépit de la tonalité bouffonne, l'ancrage du *Bœuf sur le toit* dans la tradition littéraire et cette inscription ne peut être délivrée que grâce à la gestuelle et la célèbre danse de Salomé qui décida de la décapitation de l'Apôtre.

Dans cette pièce, deux types de femmes travesties vont, de fait, rivaliser tout en nuances. La dame en robe rouge incarne une féminité artificielle et coquette – elle *se poudre* (p. 17) – alors que la dame rousse se révèle plus vamp : elle *traverse la scène, enlève les ronds de fumée avec son bras, les vide autour du cou du barman et aguiche le boxeur* (p. 17). Quoi qu'il en soit, chacune à sa manière possède un rôle aguicheur, excitant la clientèle masculine du bar, elles vont jusqu'à danser un tango ensemble, qui est de loin la danse la plus suggestive sur le plan sexuel, qui contraste avec le ballet du policeman qui *tourne avec une grâce de ballerine* (p. 18), expressément féminin, ou encore avec la gestuelle du négrillon qui *chante une romance avec une main sur le cœur* (p. 18). Ici, la gestuelle féminine paraît au moins aussi virile que celle des personnages masculins, voire parfois davantage : [Le négrillon] *grimpe sur son tabouret*. [La Dame élégante] *le charge*

²¹⁰ Jean Cocteau, « Salomé », in *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 135.

sur ses épaules et l'emmène dans la salle de billard (p. 17). D'autant plus que les deux dames rentrent finalement chez elles, escortées par un homme, et ce sont elles qui ont pris l'initiative de séduction : *la dame rousse quitte le bar, suivie par le bookmaker* (p. 18) et :

Avant de disparaître à leur suite, la dame décolletée se détourne, enlève la rose que le monsieur en habit porte à la boutonnière, et la lance au barman. Le monsieur paye et ils sortent (p. 18).

Ainsi, outre d'impliquer une part incontestable de féminité, les deux dames contiennent aussi une signification masculine dont la gestuelle rend compte. A l'instar de *Parade*, la dramaturgie du *Bœuf sur le toit* oppose la signification du costume à celle du geste. Il y a, de fait, un contraste entre l'image inanimée et l'image animée des personnages féminins car la gestuelle met en relief leur dimension masculine.

Dans le même ordre d'idée s'inscrivent les personnages des *Mariés de la tour Eiffel*, ne serait-ce qu'à travers l'aspect strictement physique des personnages. Dans *Parade*, ils portent des têtes en carton trois fois plus grandeur nature et les managers inaugurent les phonographes :

Trois managers monstrueux organisent la réclame. Ils se communiquent dans leur langage terrible que la foule prend la parade pour le spectacle intérieur, et cherchent grossièrement à le leur faire comprendre (p. 11).

Cocteau évoque plus longuement la fonction des gestes des managers :

(...) Les managers, dont le rôle consiste surtout à donner aux quatre personnages leur taille délicate de cartes postales, sont une faiblesse parce qu'ils bougent sous des carcasses dont la forme et la peinture expriment déjà, immobiles, le mouvement (...) On dirait des hommes sandwich présentant chacun un magnifique costume de bois ²¹¹.

²¹¹ Milorad, « Avec les musiciens », *Cahiers Jean Cocteau* 7, p. 22. Par ailleurs, Milorad parle aussi du projet du livret de *David* que Cocteau avait présenté à Stravinsky en 1914 dans lequel « un clown, qui devient ensuite une boîte (...) chanterait par un porte-voix les prouesses de David et supplierait le public de pénétrer pour voir le spectacle intérieur » p. 18.

La chorégraphie de Massine ²¹² pour *Parade* aurait donc influencé celle des *Mariés de la tour Eiffel* dont les costumes ont pour effet d'entraver les mouvements des personnages et de gêner délibérément l'aisance des pas de danse. Par conséquent, le geste est ici dépendant du costume, *des fourreaux dans lesquels [les personnages] sont enfermés et qui ne laissent libres que les bras et, au milieu, les jambes* ²¹³. C'est dans cette perspective que ces personnages portent l'héritage de *Parade* car les costumes sont fait *d'un treillis de fil de fer qui camoufle le rembourrage, un masque devant le visage* ²¹⁴, et les personnages féminins sont inspirés du théâtre Nô. Seules les Dépêches Bleues, *représentées par un groupe de filles à la manière des girls* ²¹⁵, et la Baigneuse de Trouville échappent à ces costumes contraignants car, affirme Jean Hugo, elles ne visent pas à *une ressemblance et à une échelle épique* ²¹⁶. Ce dernier avait été chargé de la conception des costumes de ces personnages *comme on en rencontre le dimanche, personnages de notre enfance* ²¹⁷. Or la distribution ne comporte pas moins de vingt-six personnages, dont six rôles féminins. Ce sont aussi des actrices qui assuraient les rôles de l'Autruche, de l'Enfant et des cinq Dépêches ; en tout, il fallait donc créer treize costumes féminins.

Dès lors, le style des costumes et les matériaux employés ne sont pas étrangers à la gestuelle féminine. Les personnages évoluent en groupe, seul l'Enfant est, à un moment donné, seul contre la noce, lorsqu'il la massacre, ainsi que Les Dépêches, le temps d'une valse, et les personnages féminins isolés, comme l'Autruche et la Cycliste, ne bénéficie d'un jeu individuel que parce qu'ils sont égarés dans l'espace et le temps. L'Autruche s'est échappée de l'appareil photographique tandis que la Cycliste cherche la route du Chatou. Si ces dernières ne font qu'un passage éclair et que la Baigneuse de Trouville n'apparaît que le temps d'une chorégraphie, les Dépêches disposent d'une présence plus marquée dans l'ensemble de la pièce. D'abord, l'une d'elle annonce l'arrivée imminente de la noce. Ensuite, cinq Dépêches, venues de New York, *tombent en scène et se débattent* (p. 60) et, malgré les recommandations du photographe, *toute la noce court après elles et leur saute dessus* (p. 60). Tout un ensemble féminin va donc affronter la noce, et refuse de se laisser attraper : **Phono un - Là, là, j'en tiens une. Moi aussi ! Au secours ! A moi ! Elle me mord ! Tenez bon ! Tenez bon !** (p. 60) Ainsi, on note un contraste entre les gestes des Dépêches, qui ne

²¹² Jean Cocteau, *Feuilles Libres* n°34, novembre / décembre 1923.

²¹³ Bengt Häger, *Les Ballets suédois*, p. 30.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

²¹⁶ Jean Hugo, *Le Regard sur la mémoire*, in *Les Ballets suédois*, p. 151.

²¹⁷ Jean Cocteau, *La Danse*, juin 1921.

sont pas embarrassées de costumes volumineux, et ceux des personnages de la noce qui sont *construits, rectifiés, rembourrés* ²¹⁸. La dramaturgie de cette pièce, exclusivement centrée sur la dimension visuelle d'ensemble, accorde une place déterminante au geste. D'autant plus que les visages masqués interdisent les jeux de physionomie. Dans le décor d'Irène Lagut, *joli comme un myosotis et le papier dentelle de cartes postales* ²¹⁹, le corps féminin est un élément composant cette image théâtrale. En ce sens, *Les Mariés de la tour Eiffel* garantissent la même opposition de personnages que dans *Parade*, où *les uns, constructions ambulantes, amas de trouvailles cubiques des plus spirituelles ; les autres, acrobates typiques d'un cirque d'aujourd'hui* ont une chorégraphie, *suite ingénieuse et très réfléchie de mouvements saccadés et entrecoupés*, qui assure à chacun un *portrait édifice* ²²⁰.

Dans *Les Mariés de la tour Eiffel*, l'auteur avait exigé que ses personnages ne fussent pas *trop petits, trop vrais pour supporter les rames lumineuses et décoratives* ²²¹, rejoignant le décor de Bakst pour *Parade* montrant les personnages *comme étant vus à travers ces hémisphères en verre qui déforment les lignes de perspective, qui ainsi, dans leurs courbes concentriques, faisaient ressortir les personnages en leur axes verticaux* ²²². S'il est vrai qu'on ne peut encore tout à fait parler de véritable gestuelle féminine, elle est déjà esquissée et son influence se retrouve dans *Roméo et Juliette* (1924) et *Orphée* (1926). A partir de cette dernière pièce, Cocteau délaissera l'avant-garde pour se consacrer à des projets plus conventionnels, dans lesquels les personnages féminins évolueront, étrangers à l'esthétique dadaïste et futuriste.

Avec *Roméo et Juliette*, même si l'influence du cirque et de la danse reste indéniable ²²³, le dramaturge présente cette fois les personnages grandeur nature et la gestuelle est, de fait, plus naturelle. La chorégraphie et la mise en scène l'emportent sur le texte, d'où l'importance accordée au décor et aux costumes. Les décors sont en fait des panneaux mobiles, *Tout simplement portés à dos d'homme, de sorte qu'ils peuvent être*

²¹⁸ Jean Cocteau, Préface aux *Mariés de la tour Eiffel*, p. 48.

²¹⁹ Jean Cocteau, Lettre à Jean Börlin in *Les Ballets suédois*, p. 150.

²²⁰ Léon Bakst, « Chorégraphie et décors des Nouveaux Ballets russes », *Jean Cocteau, Entre Picasso et Radiguet*, textes réunis et présentés par Henri Fermigier, p. 74.

²²¹ Jean Cocteau, Préface aux *Mariés de la tour Eiffel*, p. 48.

²²² Léon Bakst, , article cité in André Fermigier, *Jean Cocteau, Entre Picasso et Radiguet*, p. 75.

²²³ Le prologue de la pièce, inspiré par le numéro de Miss Aérogyné à la Foire du Trône, montrait la danseuse Joyce Myers « portant une longue trompette à la main, [et] semblait avancer dans le vide, grâce à des jambes en carton accrochées à sa taille, tandis que ses vraies jambes étaient cachées par un drap noir, tenu par des machinistes invisibles », Ornella Volta, « Cocteau et Shakespeare », in *Jean Cocteau et le Théâtre*, p. 150.

substitués les uns aux autres avec une grande rapidité ²²⁴ et ces décors en mouvements participent à la gestuelle *en s'écartant devant les personnages, ou bien en défilant derrière eux* ²²⁵. Les personnages vêtus de costumes noirs *rehaussés de rubans de couleurs* ²²⁶ semblent se dissoudre dans les tentures de velours noir tendues au fond, et évoluent *de façon à dessiner des arabesques dans l'espace* ²²⁷. L'espace scénique animé abrite les *comportements, les caractères et les sentiments des personnages s'exprimant presque exclusivement par une gestuelle donnée* ²²⁸, comme si les mouvements codifiés des personnages épousaient le rythme des panneaux légers et mouvants.

Cette pièce ménage des *surprises visuelles* ²²⁹ à travers la coordination du décor et de la gestuelle dansée. On ne peut cependant pas encore parler de gestuelle féminine, mais plutôt de mise en situation du corps dans un espace donné. *Roméo et Juliette* est le seul exemple à bénéficier d'une scénographie en tableaux, et le décor animé fonctionne en définitive comme un personnage à part entière. Mais si cette pièce, comme *Parade*, *Le Bœuf sur le toit* et *Les Mariés de la tour Eiffel*, ne marque pas fondamentalement une forte expressivité corporelle féminine, elle a cependant le mérite de frapper l'attention du spectateur par la force persistante des images qu'animent les personnages. Leur inscription dans l'espace défie à la fois la tradition classique et l'expérience post-dadaïste. Toute la production de la première partie des années vingt appelle à un travail sur le corps et ses fonctions dans l'espace où se mêlent les influences de *la tragédie antique et la revue de fin d'année, le chœur grec et le numéro de music-hall. Le tout déjà vu de loin, avec le recul* ²³⁰. Cette diversité ne suffit cependant pas à définir une angoisse typiquement féminine, mais elle permet d'esquisser le rapport que peut entretenir le personnage avec son corps et surtout de constater l'évolution de ce rapport dans les pièces plus tardives ²³¹. On retrouve par ailleurs cet héritage de la danse

²²⁴ Jean Cocteau, « *Roméo et Juliette* », spectacle des soirées de Paris, 2 juin 1924 in *Le Théâtre et Coemedia Illustré* n°36, 15 juin - 15 septembre 1924.

²²⁵ Ornella Volta, article cité in *Jean Cocteau et le Théâtre*, p. 158.

²²⁶ *Ibid.*, p. 157.

²²⁷ *Ibid.*, p. 157.

²²⁸ *Ibid.*, p. 156.

²²⁹ Jean Cocteau, Notes à *Antigone* in Jean Cocteau, *Théâtre II*, p. 49.

²³⁰ Jean Cocteau, « Les Mariés de la tour Eiffel », in *La Danse*, juin 1921.

²³¹ Dans l'argument de *Phèdre*, Cocteau précise que « la simplicité du décor, blanc sur fond azur, contraste avec les couleurs vives des costumes, faits principalement de collants ornés de draperies et complétés par des perruques colorées dans le ton des costumes ». Cette mise en scène, où la teinte des costumes s'oppose à celle de la toile de fond, est l'antithèse de celle de *Roméo et Juliette* où les vêtements obscurs des comédiens se confondent avec la toile de fond noire, in Irène Lidova, « Chronique », *Cahiers Jean Cocteau* 7, p. 162.

dans *Renaud et Armide*, où le maintien des personnages oscille entre la marche et la danse

232

a) *L'angoisse du Dedans*

Exhibition corporelle et occupation de l'espace

Le personnage de *La Voix humaine* énonce une problématique gestuelle dans laquelle ses mouvements impulsifs sont dictés par un discours masculin que le public n'entend pas. Par conséquent, cette voix décide des phases gestuelles de l'héroïne, dans lesquelles le statisme succède au mouvement dans un décor vide hanté par la présence de l'amant.

Jean Cocteau était sensible à la dimension physique du personnage, comme en atteste le soin méticuleux qu'il apportait au choix des costumes. Influencé par les arts du corps, comme la danse ou la tauromachie, la gestuelle de ses personnages a l'air d'une chorégraphie sans cesse renouvelée, sorte de *mise à l'épreuve de l'expressivité du langage qu'on désire traiter comme un corps* ²³³, y compris dans *La Voix humaine, solo pour une actrice* ²³⁴. La représentation est donc placée sous l'entière responsabilité de la comédienne qui mène ce périlleux exercice dans lequel elle exprime les émotions du personnage qu'elle interprète et celles de son partenaire invisible. Cocteau était parfaitement conscient des risques de ce rôle *car c'est bien sur la mort que Madame Berthe Bovy exécute son exercice et sans autre filet de secours que le silence tendu de la salle* ²³⁵. L'intérêt d'une telle mise en scène est que le personnage peut donner libre-cours à l'impulsivité de ses mouvements, puisqu'il n'a pas à redouter le regard masculin.

Par ailleurs, dans *La Voix humaine* et *Le Bel Indifférent*, le personnage n'a aucun scrupule à exprimer une attitude opposée à son sentiment véritable. Le personnage du *Bel Indifférent* se précipite sur le divan et prend un livre (p. 85) dès qu'il entend les clés dans la

²³² Roland Purnal, « Renaud et Armide », in *Comoedia*, 17 avril 1943, article reproduit in Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 678.

²³³ Anne Ubersfeld cite Marc Le Bot in *La Quinzaine littéraire*, Lire le Théâtre II, p. 164.

²³⁴ Jean Cocteau / André Fraigneau, *Entretiens*, p. 86.

²³⁵ Philippe Baron cite la présentation du disque de Berthe Bovy par Jean Cocteau in *Jean Cocteau et le Théâtre*, p. 222

serrure. La désinvolture de la pose dément son agitation d'esprit. Mais le geste trahit aussi dans *La Voix humaine* ce que le langage s'efforce de cacher, notamment lorsque le personnage fanfaronne : *Le mieux est de faire comme moi et de s'en moquer* (p. 1111), mais son mensonge suscite une réaction physique en lui arrachant *un cri de douleur sourde* (p. 1111).

Les personnages féminins ne disposent que de leur propre voix pour envahir l'espace et que de leurs gestes pour l'animer. Le nombre de mouvements, indiqué par le texte didascalique, contraste avec son manque de variété. Dans *La Voix humaine*, elle ne cesse de décrocher et de raccrocher le téléphone et le personnage féminin du *Bel Indifférent* fait les cent pas. Ces déplacements sont autant de tentatives visant à exorciser l'angoisse du Dedans. La montée de cette angoisse coïncide avec l'agitation croissante du personnage dans un lieu devenu trop étroit pour l'accueillir. La mobilité du corps imposerait la cessation de la fusion entre espace et personnage.

Un détail sépare cependant les personnages : *Le Bel Indifférent* repose sur une alternance d'actions mimées et parlées, alors que, dans *La Voix humaine*, les séquences parlées se confondent avec les séquences mimées. Dans cette dernière, nous assistons à une sorte de ritualisation de l'action où le geste, redondant ou non au discours, accuse la vacuité sémantique du texte théâtral. Le spectateur est plus sensible au caractère répétitif du geste, notamment à l'ouverture, dans *Le Bel Indifférent*. Le personnage est conscient du caractère cyclique de l'événement, tout comme le public qui soupçonne que cet épisode n'est que la répétition de scènes antérieures. En revanche, le personnage de *La Voix humaine* sait que cette conversation téléphonique est la dernière. C'est pourquoi il tente de la sacraliser, comme pour ajouter de la solennité à cette rupture. A cet égard, Jean Laurent avait vivement souligné le jeu *plus cérébral qu'intuitif, et presque trop intelligent* ²³⁶ de Berthe Bovy, qui intellectualisait le personnage au point de lui faire perdre sa sensibilité ²³⁷.

Le rideau se lève sur le corps inanimé du personnage qui reprend vie brutalement :

²³⁶ *Ibid.*, p. 224.

²³⁷ Cette gestuelle a peut-être été inspirée par Anna de Noailles qui « faisait du téléphone un violon (son violon d'Ingres). Elle en jouait à merveille. Elle maintenait l'appareil entre sa joue et son épaule. Elle parlait, parlait, parlait, sans se rendre compte que les forces s'épuisent à cet exercice (...) ». Jean Cocteau, « Lettre sur l'art épistolaire », in Jean Touzot, *Jean Cocteau*, p. 349. Par ailleurs, l'auteur comparait Berthe Bovy à « un stradivarius », Présentation de *La Voix humaine* in *Romans, poésies, oeuvres diverses*, p. 1091.

La femme se redresse, change de pose et reste encore immobile.

Enfin, elle se décide, se lève, prend son manteau sur le lit, se dirige vers la porte après une halte en face du téléphone (p. 1095).

La longue posture immobile contraste avec la brutale succession d'actions, d'autant plus que cette hésitation introduit le suspens :

Lorsqu'elle touche la porte, la sonnerie se fait entendre. Elle lâche le manteau et s'élance. Le manteau la gêne, elle l'écarte d'un coup de pied. Elle décroche l'appareil (p. 1095).

Le décor sonore inaugure un changement de rythme : à peine la sonnerie a-t-elle retenti que le personnage sort de sa torpeur. La gestuelle va en crescendo, comme pour marquer la tension féminine. L'ambiguïté du statisme vole en éclats à partir de cette sonnerie ; le personnage a un regain d'énergie : il *s'élance et écarte son manteau d'un coup de pied* (p. 1095), qui rappelle le personnage du *Bel Indifférent* si ce n'est que c'est le bruit qui rompt chaque phase gestuelle du personnage : bruit de l'ascenseur, sonnerie du téléphone. Le décor sonore fonctionne comme un signal à interpréter. L'attente est soulignée par la précision des étapes et un véritable parcours est mis en œuvre :

Elle guette à la fenêtre et court à la porte surveiller l'ascenseur, puis elle vient s'asseoir près du téléphone, elle met un disque et l'arrête. Elle retourne au téléphone et compose un numéro (p. 83).

Dans *La Voix humaine*, elle arpente la scène en traînant le téléphone derrière elle, et Victor Méric note que si *elle est la plupart du temps assise*, Berthe Bovy *varie subtilement ses attitudes* ²³⁸. Toute la géométrie de l'espace semble donc codifiée par la figure féminine. Ainsi : *Elle entend le bruit de l'ascenseur et va écouter à la porte. On sonne à l'appareil, elle se précipite* (p. 84) dans *Le Bel Indifférent*. Les deux pièces débutent de la même façon : les personnages s'apprêtaient à sortir lorsque la sonnerie a retenti : *Elle reprend sa faction. Bruit d'ascenseur. Elle se précipite (...) Elle s'appuie, debout contre la porte, épuisée. Elle va à la pendule et avance les aiguilles* (p. 85). Chaque objet délimite un point de chute dans sa

²³⁸ *Ibid.*, Philippe Baron cite l'article du *Quotidien* (20 février 1930) de Victor Méric, p. 226.

trajectoire : téléphone, gramophone, téléphone, téléphone, poste, téléphone, porte, pendule. Tout se déroule sur le plan horizontal, délimité d'un côté par la porte, de l'autre par le téléphone et entre ces deux points s'étend un espace limité. Les déplacements obéissent à une obsession : l'attente. Aussi sa gestuelle, dépourvue de spontanéité, obéit-elle à une logique rigoureuse. Seuls les bruits manifestent le hasard dans cette organisation, où tout semble régi à la minute et au centimètre près, répondant à une logique enfantine : *Je compte jusqu'à mille, jusqu'à dix-mille, jusqu'à cent-mille. Je compte mes pas entre la fenêtre et la porte. Je combine mes calculs pour que mes pas comptent double* (p. 88-89). Cet acharnement à tout calculer, expression arithmétique de l'angoisse, paraît profondément puéril. Le personnage cherche une logique là où tout raisonnement se révèle impuissant, d'autant plus qu'elle triche. Dès lors, il ne cherche qu'à passer le temps, voire le perdre, afin de supporter l'attente, et cette attitude puérile lui confère une densité pathétique.

La progression dans l'espace - mais peut-on parler de progression quand le personnage ne fait que tourner en rond ? - signifie la régression dans le temps. Sous le poids de l'inquiétude, la femme va rechercher la sécurité du côté de l'enfance et redevient momentanément une petite fille. Dès lors, la régression est aussi psychologique et se traduit par un comportement psycho-infantile. Par ailleurs, l'aménagement de l'espace dépend du rythme temporel, parce qu'il faut combler la distance qui sépare l'instant présent du retour d'Emile. Le personnage va donc combler le vide spatial, substitut au vide temporel, par une dynamique de mouvements : *Je mets un disque. Je commence u livre. J'écoute... J'écoute avec toute ma peau comme les bêtes* (p. 89). Par ce procédé, elle relativise la durée et le vide. Rien de plus naturel lorsque l'on est familiarisé avec les idées de Cocteau sur la question de distance : (...) *et que non seulement les distances nous trompent, mais encore qu'elles résultent d'une erreur protective de notre machine*²³⁹.

On retrouve cette régression chez le personnage de *La Voix humaine*. Lorsqu'elle raccroche pour la énième fois le téléphone, elle dit *très bas et très vite* : *Mon Dieu, faite qu'il me redemande*. L'élocution comme le contenu de cette phrase font songer à la prière d'une petite fille terrorisée. A ce sujet, Jean Laurent avait insisté sur les qualités vocales de ce rôle, qu'il avait trouvées en Berthe Bovy : [Sa voix] *se tord et s'accroche à vous, parfois*

²³⁹ *Journal d'un inconnu*, p. 171.

caressante et tendre, puis se traîne, sourde, fatiguée, vaincue ²⁴⁰. Cette particularité dans l'élocution frappe aussi la gestuelle car la construction dramatique des deux pièces se fonde sur le mensonge. Chacun des personnages féminins dissimule son anxiété derrière le mensonge qui est verbal dans *La Voix humaine*, par exemple lorsqu'elle prétend, à la première sonnerie du téléphone, être rentrée depuis dix minutes, et gestuel dans *Le Bel Indifférent* : lorsque Emile rentre, il trouve sa compagne assise sur le divan en train de lire paisiblement.

Les pleurs sont aussi révélateurs car ils démentent le contenu du discours. Dans *La Voix humaine* tout en *pleurant*, elle s'obstine à mentir : *Rien, rien... Je n'ai rien* (p. 1105), et sa souffrance *lui arrache des plaintes* (p. 1108). La dissonance entre le malaise du ton et l'absence de retenue qui caractérise les mouvements est significative. Si l'on prend le parti d'interpréter la gestuelle dans une perspective d'osmose, il ne faut cependant pas perdre de vue que le personnage est à la limite de l'éclatement dans l'espace. Soumis à des tensions physiques et psychologiques, le corps du personnage doit donner l'impression de se disloquer. Dans la préface de *La Voix humaine*, les intentions de l'auteur sont clairement explicitées : il voulait que l'actrice donnât l'impression de *saigner, de perdre son sang comme une bête qui boite, et de terminer l'acte dans une chambre pleine de sang* ²⁴¹. Il n'est pas un recoin de la scène qui ne soit épargné, comme si le personnage se vidait de sa substance dans une espace limité : *De cette minute, elle parlera debout, assise, de dos, de face, de profil, à genoux derrière le dossier de la chaise, du fauteuil, la tête coupée, appuyée sur le dossier* (p. 1095). Mais la richesse de la gestuelle se concentre systématiquement sur la même interprétation. Le corps du personnage est aussi mal à l'aise dans l'espace que son esprit l'est dans son corps. Le rapport personnage / espace reproduit à l'extérieur les tourments internes qui rongent le personnage, dont la tension est expressément codifiée : *Chaque pose doit servir pour une phase du monologue-dialogue (phase du chien, phase du mensonge, phase de l'abandonnée). La nervosité ne se montre pas à la hâte, mais par cette suite de poses dont chacune doit statufier le comble de l'inconfort* (p. 1096). Il s'agit de faire se succéder des types de gestes, relatifs aux variations émotionnelles du personnage. L'inconfort est exprimé dans l'idée qu'il n'est pas un endroit où le personnage se sente suffisamment bien pour y demeurer. Grâce à ce jeu de scène, Cocteau évite l'écueil de la

²⁴⁰ Philippe Baron cite l'article de Jean Laurent paru dans *La Rampe*, « La Voix humaine à la scène », *Jean Cocteau et le Théâtre*, p. 225.

²⁴¹ Bernard Benech cite Jean Cocteau dans sa présentation de *La Voix humaine*, *Jean Cocteau, Romans, poésies, œuvres diverses*, p. 1092.

représentation de la femme hystérique. La souffrance aiguë est certes omniprésente, mais interprétée comme une lente agonie jusqu'à la résignation finale.

Au début du *Bel Indifférent*, aucun geste ne vient rompre la fluidité du monologue. Anne Ubersfeld remarque l'aspect plus incertain de l'immobilité du personnage monologuant, *dont il est difficile de supposer qu'il s'agite, puisqu'il n'a que l'appui de sa propre parole sans aucun présumé gestuel* ²⁴². Le paradoxe du personnage consiste en ce qu'il décrit une gestuelle antérieure à l'action présente. Sitôt Emile rentré, aucune didascalie ne mentionne la présence du geste. La parole théâtrale se fait logorrhée à laquelle seule la sonnerie du téléphone met un terme. Le jeu de scène ne dépend donc pas du personnage adverse – présent sur scène – mais d'un phénomène venu du Dehors, même si ce décor sonore est foncièrement minimaliste. Dans *Le Bel Indifférent*, un personnage du hors scène intervient fugitivement : *On frappe à la cloison* (p. 68). Les coups répétés entraînent un changement de tonalité : *Elle continue plus bas* (p. 87), cette variation confère au monologue une plus grande intimité.

Suite à ce coup de téléphone, la gestuelle recouvre une part plus importante. En même temps est activé un échange verbal qui se voudrait stichomythique. Le geste galvanise le propos : *Elle s'approche d'Emile, elle écarte le journal, Emile dort, sa cigarette tombée, elle fait le tour du lit* (p. 96 et 97). Le personnage, en se rapprochant, cherche à combler le vide spatial entre eux et cette attitude dit sa volonté de combler le vide psychologique. Elle écarte ensuite l'objet-métaphore qui fait obstacle à la communication. Enfin, faire le tour du lit équivaut à faire d'Emile le centre d'un cercle qu'elle dessine dans l'espace, comme pour mieux le piéger. Aussi est-ce le geste qui donne une présence vivante à ce duel entre silence et parole. Emile reste muet et ses gestes se révèlent plus significatifs que n'importe quelle parole : *Emile se retourne de l'autre côté (...). Emile la repousse d'un geste brusque, il s'étire, se lève, allume sa cigarette et se dirige vers le cabinet de toilette* (p. 97). Si son silence témoigne de son indifférence, ses gestes expriment le mépris et l'ennui. Le spectateur est face à un jeu de scène fondé sur l'antinomie attraction / répulsion. Il la repousse, fait mine de partir et *elle le suit* (p. 97). A mesure qu'il manifeste une distance visible entre eux grâce à l'espace, elle lui montre son attachement.

²⁴² Anne Ubersfeld, « Le Personnage immobile », in *Statisme et mouvements au théâtre*, p. 12.

La gestuelle du personnage va à l'encontre des propos menaçants qu'elle lui a tenus durant toute la pièce. Le discours proclame le mépris et la haine alors que le geste énonce un sentiment inverse. Pendant qu'elle lui tourne le dos, Emile disparaît dans le cabinet de toilette, créant ainsi un quiproquo car elle le croit parti : aussi cède-t-elle à la panique. Le verbe « s'accrocher » réitère le thème de la dépendance affective : *Elle s'accroche* (p. 97), *elle s'accroche à son bras, elle s'accroche à lui* (p. 98). C'est pourquoi la fin de cette pièce propose une rupture avec l'ensemble, dont elle contredit le sens global en quelques minutes. Retenir Emile avec un tel entêtement signifie sa terreur de se retrouver à nouveau seule dans ce espace vide et clos. L'angoisse du Dedans est ici indissociable de la solitude et le vide spatial accuse cette donnée : l'espace scénique est saturé d'absence. C'est pourquoi on peut énoncer ce paradoxe : l'espace scénique est plein de vide. Ainsi le personnage tente-t-il d'absorber cet excès de vide et de silence par une hyperactivité du corps. Le corps a une valeur compensatoire : c'est lui qui comble le vide, comme la parole comble le silence.

Si le dénouement coïncide avec un sursaut d'énergie du personnage, le désespoir est exprimé différemment dans celui de *La Voix humaine*. La désespérance progressive du personnage correspond à une lente plongée dans l'inertie. L'épouvante précédant l'instant crucial, c'est-à-dire celui où il est sur le point de raccrocher, se manifeste par une succession de gestes de plus en plus significatifs. Si le personnage du *Bel Indifférent* continue de lutter en tentant de retenir Emile, celui de *La Voix humaine* se laisse aller à une lente résignation. La gestuelle indique soit un sursaut de vie,, soit une pulsion de mort que théâtralise le geste : *Elle enroule le fil autour de son cou* (p. 1112), *elle se lève et se dirige vers le lit avec l'appareil à la main* (p. 1113). Sur le plan symbolique, on ne peut être insensible au fait qu'elle gagne le lieu archétypal de l'amour armée de l'instrument représentant la pulsion de mort : *Elle se couche et serre l'appareil dans ses bras* (p. 1113). Le téléphone acquiert un rôle ambivalent et condense les fonctions érotiques et thanatologiques²⁴³. Cette mise en scène ressemble à un rituel funéraire, à plus forte raison si on la compare à celle de *Roméo et Juliette*. L'adaptation de la tragédie shakespearienne repose aussi sur l'esthétique du tableau, notamment dans la scène où Juliette simule la mort :

²⁴³ Dans une lettre à Anna de Noailles, Cocteau avoue avoir une peur affreuse du téléphone. La lettre est reproduite dans son intégralité in *Cahiers Jean Cocteau* 3, p. 51.

Juliette reste seule ; elle se dirige vers son lit, absorbe la drogue, s'agenouille et essaie de prier, mais elle ne peut tenir sa tête droite. Elle se couche. Ses mains tombent lourdement au pied du lit (III, 3, p. 113).

La similitude de ces deux scènes inviterait à envisager une fin funeste pour le personnage de *La Voix humaine*. Dans les deux pièces, le personnage féminin met en scène un simulacre de mort. La ressemblance gestuelle est d'autant plus marquante que le désarroi de Juliette s'exprime à plusieurs reprises par la position couchée : elle est à *plat ventre pat terre, la figure près du balcon* (III, 5, p. 162), et *s'effondre et frappe le plancher à coups de poing* (III, 5, p. 162).

Une aura identique enveloppe le personnage féminin du *Bel Indifférent*. Lorsque le rideau tombe, il est penché à la fenêtre et on ignore s'il va sauter. Dans *La Voix humaine*, on peut supposer que le personnage est sous l'emprise de somnifères puisqu'elle avoue en avoir avalé la veille au soir. Cette hypothèse justifierait le calme dont elle fait preuve. Toutefois, il est également possible que l'état de choc dans lequel elle se trouve suffise à neutraliser toute violence gestuelle. L'angoisse du Dedans paralyse le corps comme l'immobilise la mort. La pulsion de mort est donc exprimée par la ressemblance progressive du corps avec un cadavre :

Contrairement aux autres pulsions, la pulsion de mort n'affirme pas la possession de l'objet, mais trouve son mode auto-affirmation dans la perte de l'objet, et à travers celui-ci de soi-même²⁴⁴.

Pour le personnage du *Bel Indifférent*, sa mort à lui, c'est l'attente, inscrite dans le temps plus que dans l'espace. La mort se déploie dans une perspective plus spatiale dans *La Voix humaine* : la terreur du vide se devine grâce à l'hyperémotivité de la voix qui contraste avec le repliement progressif du corps. L'inactivité gestuelle trahit l'indifférence au corps qui, privé du regard de l'autre, n'a plus de raison d'être. L'opposition activité / passivité du corps stimule la profonde altérité des figures vis-à-vis de l'espace. Et Cocteau ne cachait pas sa sincère admiration pour son interprète, au point que Madeleine Renaud avait longtemps hésité avant de reprendre le rôle :

²⁴⁴ Ruth Menabem, « La Mort tient parole », in *La Mort dans le texte*, p. 39.

Berthe Bovy me semblait le personnage-type pour créer *La Voix humaine* et quand elle a répété la pièce, je me suis aperçu qu'elle ne l'était pas. Elle est plutôt une femme violente qu'une femme résignée. Donc son mérite est beaucoup plus grand ²⁴⁵.

Substitution de l'espace

- Identification féminine

Le conflit personnage / espace trouve également sa place dans *La Machine à écrire*, même si l'angoisse du Dehors n'en est pas un thème déterminant. Il s'agit aussi d'une pièce plus longue et plus classique, dans laquelle le rapport entre la gestuelle et l'espace doit être envisagé avec prudence :

La mimésis bourgeoise subordonne ses dialogues aux caractères des personnages, à leurs passions : elle présuppose (...) une assurance que les mots sont adéquats à ce qu'ils désignent, voire une soumission délibérée de la réalité à l'ordre de la parole, qui exprimerait elle-même l'ordre de la raison ²⁴⁶.

Le premier acte est essentiellement animé par Margot : *seule sur scène, en costume de gymnastique. Elle est étendue par terre, au milieu du salon, et fait des exercices* (I, 1, p. 107.). Sa position centrale en fait d'emblée le point de mire de la scène, mais son costume, comme son activité, sont plutôt incongrus. L'image qu'elle renvoie de la féminité diffère de celle que nous avons rencontrée jusqu'alors car elle exprime une individualité moderne, androgyne, voire franchement masculine. Son activité virile est renforcée par une litanie de jurons dont elle ponctue chacun de ses mouvements : *Voyous ! Cochons ! Crétins ! Saligauds ! Imbéciles !* (p. 157), répétée à trois reprises. Ce registre de langue, autant que le goût pour l'exercice physique, sont rares chez les personnages de Cocteau.

Sa deuxième entrée en scène la fait passer d'une représentation de la contre féminité à celle d'une féminité exacerbée. C'est *debout sur les marches* (I, 4, p. 121) qu'elle apparaît, vêtue d'une robe de théâtre, celle de Lucrece Borgia, à longue traîne, qu'elle *retrousse*

²⁴⁵ Jean Cocteau / André Fraigneau, *Entretiens*, p. 87.

²⁴⁶ Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, p. 399.

(p. 122) avec une coquetterie toute féminine. Par conséquent, le personnage fait se succéder l'image du garçon manqué et celle de la femme fatale, soit deux archétypes aux antipodes l'un de l'autre. Même les didascalies d'élocution insistent sur la masculinité du personnage habillé en gymnaste : Margot ne se contente de dire des jurons, mais elle les *crie à tue-tête* (I, 1, p. 107), comme pour effacer toute trace de féminité. Mais quelle que soit son déguisement, sa position dans l'espace l'isole des autres personnages tant sur le plan horizontal, *au milieu du salon*, que vertical, *en haut des marches*, comme pour exploiter toutes les ressources de l'espace tridimensionnel, dont elle tire parti pour se mettre en valeur.

Par ailleurs, elle fait l'aveu maladroit de sa tendance au narcissisme, y compris dans les circonstances qu'elle juge les plus méprisables : *Le premier janvier, le maire donnait un bal à la mairie, un bal ridicule. J'avais une robe neuve, une robe étonnante, et on me regardait beaucoup* (I, 12, p. 147). Margot n'existe que par le regard admiratif que l'on porte sur son corps, qu'elle déguise et anime de mouvements pour le rendre plus attractif. Sa gestuelle trahit une forte émotivité, y compris dans l'expression de l'indifférence : *Margot hausse les épaules* (I, 6, p. 126 ; I, 7, p. 138 ; III, 7, p. 202). Mais sa sensibilité épouse une gamme de gestes très dense, aussi bien sur le mode espiègle : elle *pouffe* (I, 6, p. 124), *éclate de rire* (I, 10, p. 141), que colérique, *se dressant* (I, 6, p. 132), *elle frappe du pied* (I, 12, p. 147), *elle saisit le tisonnier et le menace* (II, 9, p. 182). Souvent sur la défensive, des gestes agressifs attestent de sa tension intérieure, y compris son rire moqueur qui exprime une volonté de domination de l'autre, qu'elle veut humilier et rabaisser par ses sarcasmes : *Vous n'êtes pas méchante*, lui dit pourtant Solange. *C'est encore pire. Vous faites le mal sans vous en rendre compte* (III, 4, p. 195).

La spontanéité de Margot est une preuve du manque de contrôle qu'elle exerce sur elle-même, et se heurte, parfois à des jeux de scène calculés : *elle parle à l'oreille de Fred* (I, 8, p. 129), attirant l'attention de tous sur elle. Ce procédé maladroit, puisqu'il témoigne ouvertement du caractère mystérieux de cette réplique inaudible, est enfantin, tout comme lorsqu'elle *se bouche les oreilles* (I, 10, p. 144) pour ne pas entendre. Son goût pour la mise en scène, transformant ses faits et gestes en de véritables activités théâtrales, traduit aussi un tempérament puéril : *Aussitôt, on entend une dégringolade dans l'escalier. Margot, en robe de chambre, saute dans le salon et va jusqu'au milieu où elle se retourne* (I, 9, p. 140). Cette mise en scène est anormalement bruyante pour quelqu'un qui chercherait à passer inaperçu, et elle fait en plus demi-tour, comme pour s'assurer que Pascal, dont elle prétendra ensuite avoir

su la présence, n'a pas perdu une seconde de ce numéro qu'elle joue pour lui. La neutralité du vêtement contraste aussi avec le caractère insolite de cet exercice, comme si elle voulait passer *incognito*. Sur le plan du rythme, un mouvement rapide, la dégringolade, précède une phase d'immobilité, comme un artiste attendant d'être applaudi à la suite d'un exploit. Cet effet de successions artificiel parachève la coloration théâtrale de la gestuelle, jusqu'à la rendre caricaturale.

La théâtralisation du corps exprime la finalité du rapport du personnage au lieu, à savoir un dérivatif à l'angoisse d'exister ou peut-être, de ne pas encore exister, dans un espace hanté par le spectre de Judith, la mère adoptive de Margot. Conjurant l'absence équivaut à lui trouver un substitut : Solange, dont Margot va envahir l'espace dès l'acte II. Margot ne peut plus exister à travers Judith et il lui faut désormais trouver un autre modèle à imiter ; et imiter est encore une manière de faire reculer l'instant où elle devra vivre sa propre vie, sans exemple ni repère.

Solange et Margot se rapprochent paradoxalement grâce à celui qui les sépare, Maxime, dont la fonction consiste aussi à montrer cette proximité dans l'espace scénique. Par exemple lorsqu'il simule une nouvelle crise d'épilepsie : *les deux femmes regardent monter cette crise de Maxime (...)* (II, 9, p. 184) et une même synchronisation règle leur gestuelle au retour du jeune homme : *Tout à coup, les deux femmes se redressent. Maxime est sur le seuil* (III, 4, p. 195). Unies par le sentiment qu'elles portent au même homme, cet amour, au lieu de les séparer, stimule leur affection réciproque, en particulier dans le dernier acte, quand Margot adopte une attitude tendre et protectrice envers sa rivale : *l'entourant de ses bras* (III, 3, p. 195), *Margot, bouleversée, vient s'asseoir auprès d'elle et cherche à lui prendre les mains* (p. 194). Ces témoignages de réconfort peuvent cependant être suspects et trahir en vérité un désir de manipulation. En s'imposant comme l'élément dominant du couple féminin, Margot affirme sa supériorité sur Solange et se met en valeur devant Maxime, car sa force apparente fait ressortir la faiblesse de Solange. Néanmoins, cette attitude possède des failles car le premier mouvement de Margot, quand Maxime veut s'élancer sur elle, est de se presser contre Solange, renversant ainsi l'ordre dominant / dominé. Mais là aussi, il peut y avoir un calcul de Margot qui, par ce geste, obligerait Solange à prendre son parti afin qu'elles fassent front toutes deux contre Maxime. Cet élan de solidarité féminine créerait, de fait, un écart dans le couple Solange / Maxime, puisque ce dernier s'opposerait au couple féminin. Enfin, la tonalité agressive avec laquelle Margot rétorque : *Solange est mon amie*

(III, 5, p. 196) renforce notre scepticisme car, si son amitié était sincère, Margot n'aurait pas à se justifier ni à se sentir agressée par Maxime.

Le rapport de Margot à l'espace authentifie l'évacuation du Dedans par la théâtralisation des gestes et du corps. Mais à travers ce rejet, on peut aussi sentir celui de sa propre féminité : *Je suis encore digne de Pascal, bien qu'il probable, je vous le répète, que je ne profiterai pas de cette chance* (II, 7, p. 175), avoue-t-elle à Solange. Dès lors, conférer au corps une dimension ludique et artificielle suppose une même condition du lieu qui l'abrite, car nier la fonction du corps équivaudrait à nier celle de l'espace. Le corps de Margot accueille les divers rôles que son esprit veut lui faire jouer. Par conséquent, c'est déjà comme s'il n'avait plus d'individualité propre puisqu'il se contente de servir des personnalités qui n'ont pas d'existence en dehors d'elle. L'espace scénique est soumis aux variations psychologiques du personnage, parce qu'il s'adapte, du moins dans l'imaginaire de la jeune fille, au rôle qu'elle joue. De ce fait, elle rejette la réalité matérielle de l'espace en le rendant interchangeable. C'est l'ennui que présuppose le lieu, et par extension la ville entière, qu'elle veut neutraliser, et cette entreprise lui donne l'illusion d'exister, non plus seulement à travers le rapport avec Judith.

La conjuration de cette angoisse d'inexistence dans le Dedans, par identification à un autre espace et à travers un autre personnage, est aussi présent dans *Les Monstres sacrés*. Liane affirme cette tendance avec peut-être plus de véhémence, parce qu'elle est actrice, ou du moins y aspire, donc son corps est entraîné à être un terrain favorable à l'imitation.

Lorsqu'elle fait connaissance avec Esther, son émotion est si accentuée que l'on peut se demander quelle en est la part de vérité : *Elle tient à peine debout et s'appuie au chambranle, son chapeau à la main* (I, 3, p. 20). Cette attitude témoigne d'un excès peu convaincant, et même son costume stéréotypé atteste de cette disposition. Liane est *une jeune fille très moderne, très photogénique, en trench-coat* (p. 20), sorte d'icône de Nancy Cunard ou Lee Miller. Par ailleurs, le seul adjectif *photogénique* en dit long sur le personnage qui n'existe que par l'extériorité de l'image qu'il renvoie et dont la vie intérieure se borne finalement à accaparer celle d'Esther. Sa tenue, emblématique de sa génération, est un amalgame entre l'élégance classique de la femme française – le chapeau – et la mode américaine plus moderne et androgyne – le trench-coat masculinise quelque peu son allure. De même sa

gestuelle hésite entre négligence, *son chapeau à la main*, et élégance, *elle relève ses mèches* (p. 20). A l'instar de Margot, elle unit la décontraction masculine à une rigoureuse coquetterie féminine.

Durant l'aveu de son mensonge, elle demeure à droite et sa gestuelle témoigne d'une sincérité contestable. D'abord, *elle glisse sur le divan* (p. 22), *elle se cache la figure* (p. 22) et *se met à genoux* (p. 27) avant de frapper *du poing à terre* (p. 29). De cette énumération nous retenons le maniérisme des poses. Devant ce jeu de scène très expressif, on songe aux héroïnes des films muets, dont la forte expressivité prête aujourd'hui à sourire. Certaines contradictions soulignent aussi l'ambiguïté de ses motivations. Aussi *exaltée* (p. 22) soit-elle, elle n'en demeure pas moins *sophistiquée* (p. 33). Or une nature exaltée ne saurait apprendre la distance et la retenue qu'implique une attitude sophistiquée. Après être retombée en arrière, *le visage tendu vers elle, accroupie* (p. 32), elle s'immobilise. A force d'excès, le langage du corps s'interprète ici comme une pâle imitation du métier de comédienne. Nous serions tentée de dire que sa mobilité stylisée renvoie à un degré de compréhension immédiate. Par ce fait, Liane est comme dépossédée de la signification de ses gestes. Ce phénomène est d'autant plus flagrant qu'il est ravivé par la douloureuse dignité d'Esther.

Un reproche similaire pourrait affecter le personnage de Madeleine dans *Les Parents terribles*. Lorsqu'elle reconnaît en Georges son amant et le père de Michel, son jeu de scène est quelque peu maniéré. Paradoxalement, elle *se précipite de son côté* (II, 8, p. 102), là où elle attendait un mouvement de recul. Or la traduction gestuelle de la répulsion se fait par un rapprochement spatial. Ce dernier manifeste une certaine ambiguïté, d'autant plus qu'elle ne tarde pas à *reculer* (p. 103). Toute cette scène est structurée par un rapport de force masculin / féminin, vieillesse / jeunesse. Si Madeleine rappelle Liane, c'est par l'excès qui confère à sa gestuelle une horripilante sensation d'artificialité : *elle tombe sur le divan, elle essaie de se relever* (p. 103), *se dressant* (p. 104). S'il ne nous pas appartient de juger de la véracité de son émotion, la gestuelle censée l'exprimer s'avère trop stylisée pour être tout à fait convaincante. D'autant plus qu'elle se méprend sur les intentions de Georges et passe de la tendresse, si respectueuse qu'elle en devient douteuse, *elle lui embrasse la main* (p. 112), à la haine la plus extrême : *elle se jette sur lui* (p. 117). Aussi la forte expressivité de Madeleine semble-t-elle limiter sa densité physique à une gesticulation quelque peu caricaturale.

Cependant, le dramaturge s'était montré très clair sur l'attitude de son personnage. Dans son *Journal*, il évoquait la créatrice du rôle :

Il importe qu'Alice Cocéa comprenne qu'au deuxième acte, le père devient féroce et prend à son compte la leçon apprise par Tante Léo (...) Il croyait connaître Madeleine - nature un peu froide et en ordre. Tout à coup il se trouve en face d'une lionne, d'une Yvonne de Bray jeune. Il comprend que son fils aime une autre Madeleine que lui et il lutte²⁴⁷.

Pour en revenir aux *Monstres sacrés*, on remarque que Liane ne tarde pas à perdre sa superbe lorsque Loulou annonce l'arrivée de Florent : dire que la jeune fille se décompose serait encore un euphémisme. Quand il la découvre derrière le paravent, elle demeure *pétrifiée, écrasée contre les robes de la penderie* (p. 38). Elle est d'abord *tendue* (p. 38) puis, après l'aveu de son mensonge, elle est *effondrée* (p. 38). On assiste à une véritable dissolution du personnage dans l'espace. Dépossédée de son mensonge et privée de son identité fallacieuse qui lui offrait le rôle principal, celui de la maîtresse de Florent, le personnage perd son inscription dans l'espace. Aussi se rapproche-t-elle de Margot dans le sens où, privée du personnage qui lui confère une identité, elle se soustrait à la réalité matérielle de l'espace. Le thème du double détermine également ces figures, mais non plus comme un double ténébreux qu'elles refusent de vivre, mais comme un autre soi-même artificiel et fabriqué de toutes pièces en marge de l'être véritable. Si le double de Jocaste est, par exemple, antérieur au personnage de l'ici et du maintenant de la scène, il reste une donnée invisible car il est intériorisé. En revanche, le double de Margot et de Liane n'existe que parce qu'elles l'extériorisent. La matérialité concrète de l'espace témoigne de l'épanouissement des personnages féminins, puisqu'elle devient l'aire de jeu dans laquelle ces derniers projettent leur double ; l'espace, animé par d'autres personnages, accuse la crédibilité de ce double. Si ce double est vu par d'autres, il devient, pour celui qui le projette, un être réel. Toutefois, l'espace peut être aussi le lieu de l'anéantissement du double à partir de l'instant où les autres personnages cessent d'y croire. C'est pourquoi les décors doivent suggérer l'angoisse du Dedans car, dans un intérieur limité, les figures sont confinées au rôle qu'elles ont choisi de jouer. Il importe donc de les animer par une gestuelle dense, montrant la superficialité du rôle.

²⁴⁷ *Journal 1942-1945*, p. 20.

En s'appropriant les gestes d'Esther et de Solange, Liane et Margot croient naïvement s'approprier leur existence. Ainsi Margot revêt les costumes de Judith, tandis que Liane apparaît *en robe blanche de Muse* (II, 7, p. 60). Or jusqu'alors, la Muse de Florent n'était autre qu'Esther. L'angoisse d'inexistence et le vide qu'elle présuppose s'ancre dans une figure rivale, haïe et adorée. En absorbant leur identité, Liane et Margot comblent un vide. C'est pourquoi la gestuelle exprime le caractère surfait du personnage, dû à sa vacuité existentielle.

- Identification masculine

Nous retrouvons cette ambivalence, l'horreur du Dedans et la fascination du Dehors, chez la Reine de *L'Aigle à deux têtes*. Mais ici, la fuite du Dedans se fait par un intermédiaire masculin.

Le personnage est précédé par un ensemble de signaux annonçant ses entrées en scène. Outre la sonnerie, on note dès la scène 3 de l'acte I des signes précurseurs : *Un grondement plus fort se fait entendre, un éclair découpe la cime des arbres, la pluie commence à tomber sur les feuilles* (I, 3, p. 318) qui sont des signaux visuels et auditifs venus du Dehors. Aussi le décor reproduit-il à l'extérieur des événements qui se déroulent à l'intérieur. Cette scène propose un effet de symétrie entre l'orage et la Reine qui mime la manifestation de la tempête. Le personnage absorbe, en le reproduisant, le Dehors afin de l'intégrer au Dedans. Elle *claque la porte derrière elle* (p. 318), comme un écho aux coups de tonnerre, et *claque son éventail et le jette sur le lit* (p. 318).

L'éréthisme de ses gestes est proche de celui de Margot : *elle pousse une bêche avec son pied* (I, 2, p. 318), *elle frappe du pied* (I, 6, p. 331), et se sert de son éventail *comme d'un bâton pour frapper les meubles et scander ses paroles* (I, 4, p. 42). La brutalité du geste est comme une force virile sommeillant sous une apparence menue, que Cocteau résume dans une didascalie : *une puissance sportive sous son aspect fragile* (I, 4, p. 325). Le corps répond à la fonction que le personnage lui attribue. Puisque l'orage prend possession de l'espace extérieur, qu'il dévaste et transforme, la Reine fait de même à l'intérieur où elle sème son propre désordre. Le personnage s'impose comme la métonymie de l'orage : *J'aime l'orage parce qu'il arrache les étiquettes et que son désordre offense le vieux cérémonial des arbres*

et des animaux (I, 2, p. 320), déclare-t-elle. Dans le même ordre d'idées, elle choisira ensuite l'identification au galop d'un cheval, avatar symbolique du tonnerre.

Non seulement la vigueur du geste transcende la fragilité du corps, mais encore s'oppose-t-il au costume. Vêtu de noir, le visage voilé, le personnage est auréolé d'une coloration fantomatique inspirée par l'imagerie fantastique : *Un éclair et un souffle accompagnent son entrée* (I, 2, p. 318), *l'orage redouble* (p. 318), *l'éclair et le tonnerre l'enveloppent* (I, 3, p. 321). Donner à voir sa présence tout en voilant son visage de noir est la suggestion du mystère et de la douleur, et l'aveu de son incapacité à les montrer :

Le voile est considéré comme un signe d'isolement et de sauvegarde : grâce à lui, elle est coupée du monde, mais elle est aussi protégée, parce qu'il couvre la bouche, par laquelle l'âme est susceptible de s'envoler(...). Effectivement, lorsque plus tard la Reine se montre le visage découvert, cela prélude à sa propre mort ²⁴⁸.

Ce statut ambigu est souligné par des signaux intérieurs et extérieurs qui s'apparentent aux archétypes liés à la mort et aux revenants. Du reste, la Reine possède les attributs de la représentation de la mort chez Cocteau et incarnerait *Moira, la déesse de la mort* ²⁴⁹. Dans son ballet *Le Jeune Homme et la Mort*, l'interprète porte un *capuchon qui enveloppe sa petite tête de squelette* ²⁵⁰. Ici, le visage du personnage disparaît derrière un *éventail de dentelle noire* (I, 2, p. 318). A la Mort dans *Orphée*, la Reine emprunte les gants et les bijoux luxueux. On imagine la stupéfaction du spectateur lorsqu'il constate un tel déploiement d'énergie de la part d'une figure dont le costume ²⁵¹ rappelle celui d'un spectre.

Le dynamisme de l'apparition s'instaure au moment où le *spectre* s'anime. Si sa seule image inspire un sentiment funèbre, ses gestes annulent ce sentiment. Le personnage irritable, autoritaire et nerveux irradie une impression de puissance et de vie, à la limite de l'exaspération. Contre toute attente, ce n'est pas la Reine qui insuffle le sentiment de la mort, mais Stanislas, demeurant silencieux et immobile, et dont ^{l'entrée} ~~est~~ précédé le coup de fusil, succédant au tonnerre. Le décor sonore signifie l'intrusion du Dehors, que personifie

²⁴⁸ Paul Ginestier, *Le Théâtre contemporain dans le monde*, p. 118.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 119.

²⁵⁰ *La Difficulté d'être*, p. 167.

²⁵¹ Dans son ouvrage *le Théâtre et les arts à deux temps*, Henri Gouhier rappelle que « le costume n'est pas seulement un vêtement ; c'est une figure colorée en mouvement qui se déplace et se détache sur un fond qui est lui-même une sorte de fresque de couleurs assemblées », p. 28.

Stanislas, et il est redondant du geste. La Reine crée une sorte de micro-structure qui reproduit dans sa chambre un phénomène extérieur.

L'acharnement entêté du personnage à discréditer le Dedans se retrouve également dans le mime. Conjurant la mort du roi exige d'abord de conjurer le silence et l'invisibilité qu'elle suppose. Aussi la Reine déjoue-t-elle les contraintes de l'espace en conférant une présence visible du roi. Par le geste, elle fait de l'espace scénique le terrain d'accueil d'un mort, et d'une donnée originellement hostile, l'espace rappelle sans cesse l'absence du roi puisqu'il y est invisible, le personnage fait un atout notoire. Son angoisse du Dedans se comprend en regard du sentiment de la mort, qui provient du décalage entre ce que la Reine voit et entend et de ce que le metteur en scène veut bien montrer. Le roi n'existe que par le mime de la comédienne et le contact qu'elle instaure entre eux, et ce procédé renvoie à *La Voix humaine*, où le personnage fait exister l'autre grâce à la voix. Dans *L'Aigle à deux têtes*, l'enjeu est plus délicat dans le sens où il s'agit de conférer le sentiment de vie à un mort.

D'abord *la Reine tend la main vers le portrait. Elle feint d'accompagner le roi, par la main, jusqu'à la table. Toute sa scène sera mimée comme si le roi se trouvait dans la chambre* (I, 3, p. 322). Le personnage cherche à neutraliser l'absence en affectant de se moquer de l'invisibilité qu'elle instaure. Si ce dialogue à une voix s'avère pertinent, la gestuelle qui l'accompagne n'est pas moindre, et le propos de Martin Esslin sur le langage peut ici s'appliquer au geste :

Dans un dialogue, lorsque la scène est interprétée, l'information qu'elle communique réside en fait dans la *relation* et l'*interaction* qui existe entre les deux personnages, la façon dont ils réagissent l'un par rapport à l'autre²⁵².

Le geste autorise une communication, certes factice, entre le Dedans et le Dehors, et plus précisément entre les espaces scéniques et fictionnels. En outre, les gestes de la Reine, comme la parole, créent à la fois une action et une réaction de la part du personnage masculin comme du public : *Elle pose le jeu de cartes sur la table et fait comme si le roi coupait* (I, 3, p. 323). L'expression *comme si* concerne la mise en existence du roi absent dans l'espace. Dans une interview donnée à *L'Express* le 3 juillet 1958, l'auteur expliquait cette

²⁵² Martin Esslin, *Anatomie de l'art dramatique*, p. 18.

méthode du *comme si* : *Je veux que tout soit comme je le rêve et ma méthode est de vivre « comme si », comme si la farce de vivre n'en était pas une et qu'on doive la prendre au sérieux*²⁵³. La portée ludique n'est pas absente de cette mise en scène, bien que tempérée par une note foncièrement pathétique. Du reste, la Reine a le goût de la mise en scène. IL suffit de regarder la facilité avec laquelle elle improvise une mise en scène d'*Hamlet* dans la scène 5 de l'acte II, qui fait songer à la scène 9 du deuxième acte de *La Machine à écrire* : une violente altercation entre Maxime et Margot est étouffée, à l'arrivée de Solange, par la répétition d'une scène du *Bossu*.

La relation du personnage à l'espace s'inscrit donc dans une portée résolument conflictuelle. La Reine masque son angoisse du Dedans sous forme de bravades, qui expriment d'autant mieux sa détresse qu'elle est souveraine, investie du pouvoir royal, à qui la mort seule donne une limite contre laquelle elle ne peut rien. Il semble légitime que son *orgueil naïf*²⁵⁴ se révolte contre cette limite spatiale et temporelle, et s'insurge contre cette autorité transcendante. Aussi use-t-elle de stratagèmes dérisoires pour assouplir le cadre rigide de la mort, par exemple lorsqu'elle *heurte son verre contre celui du roi* (I, 3, p. 322). Dans *La Difficulté d'être*, Cocteau écrivait : *Rien de ce qui touche la mort ne me dégoûte, si ce n'est la pompe dont on l'escorte*²⁵⁵. En écho à cette sentence, la Reine déclarera : *Ma façon de porter le deuil ne consiste pas à défiler dans mon carrosse* (II, 8, p. 364). Le geste appartient à ce cérémonial d'euphémisation de la mort.

Face au mutisme et à l'immobilité de Stanislas, deux caractéristiques du cadavre, le personnage affiche une attitude parfaitement antagoniste. Afin de contrecarrer cette insupportable immobilité, elle n'a de cesse de déployer une énergie surprenante : *elle marche de long en large* (I, 6, p. 330), *elle va s'asseoir et brusquement se ravise* (p. 332), *tourne autour de la table* (p. 334), *frappe du pied* (p. 331). Sa gestuelle, dont l'angoisse se réfugie derrière des mouvements de colère, est redondante du discours, devenu logorrhée car : *il se trouve que , je me tais depuis dix ans* (p. 336). Elle s'inscrit dans la continuité du langage, affleurant à partir de lui. Le sentiment de la mort se déploie dans l'espace grâce à la confrontation entre l'hyperactivité de la Reine et l'immobilité de Stanislas. La mort marque l'espace scénique de sa griffe, car l'opposition gestuelle ménage un vide, aire de jeu

²⁵³ Cité par Jean Touzot in *Jean Cocteau*, p. 367.

²⁵⁴ Préface de *L'Aigle à deux têtes*.

²⁵⁵ *La Difficulté d'être*, p. 94.

privilégiée entre les personnages que la mort va s'efforcer de remplir. En outre, statisme et mouvement traduisent ici le même désespoir de façon radicalement opposée.

Mais les gestes de la Reine invitent à songer à un autre type d'angoisse, une autre absence. S'ils expriment *a posteriori* l'absence sensuelle ils marquent également une frustration maternelle. À mesure que progresse l'acte, la Reine se calme comme si elle se laissait attendrir par la vulnérabilité de Stanislas. Appliquant sa propre sentence : *Les reines n'ont guère changé depuis Cléopâtre. On les menace. Elles enjôlent* (III, 8, p. 411), la Reine, menacée de mort, se fait caressante. Elle lui propose à manger et à boire, lui offre un siège, et décide de le traiter d'égal à égal. Dès lors, le rapport dominant / dominé est aboli. Cependant, face au mutisme de Stanislas, elle se voit contrainte de mener le jeu et le rapport de forces subsiste. Son attitude change : elle se comporte comme une mère dorlotant son enfant boudeur. Ne lui propose-t-elle pas de bander son genou blessé ? Si elle affirme ne plus *pouvoir l'envisager comme un homme* (p. 335), ses gestes sont cependant ambigus :

La Reine s'empare d'un des flambeaux et l'approche du visage de Stanislas, l'observe de près. Elle pose légèrement le revers de sa main, qu'elle a dégantée, sur son front (I, 6, p. 335).

Un détail est remarquable : elle a ôté son gant pour le toucher, geste inconsideré de la part d'une reine envers son sujet, à plus forte raison si celui-ci est son assassin : *C'est ma mort que je sauve. C'est ma mort que je réchauffe* (I, 6, p. 335), lui dit-elle. Or, elle le *secoue doucement* (I, 6, p. 340), elle le *soutient* (p. 340), l'appelle affectueusement *petit homme* (p. 340)²⁵⁶, bien qu'elle ait déclaré ne plus pouvoir l'envisager comme un homme, et *tête de mule* (p. 341). Une si tendre familiarité semble presque dérangeante. Elle pousse le jeu jusqu'à éclater *d'un rire ravissant* (p. 340), acte de coquetterie déplacé du point de vue contextuel.

Le spectateur est maintenant face à un personnage attentionné et bienveillant, hypnotisant sous les apparences d'une mère. D'autant plus que Stanislas est orphelin, même si la Reine l'ignore encore. Vierge, elle enfante en un seul être les attributs sensuels, maternels et thanatologiques. Toutefois, Stanislas se montre étonnamment complaisant et se laisse mater par cette femme trop jeune pour être sa mère, seulement six ans les séparent.

²⁵⁶ Elle emploiera cette même formule juste avant de mourir : « Pardonne-moi, petit homme. Il fallait te rendre fou. Tu ne m'aurais jamais frappée. » (III, 8, p. 414)

Mais, si la Reine affecte cet attendrissement, elle lui rend la tâche d'autant plus pénible. En l'assimilant à sa mère, l'interdit est renforcé. Déjà incapable de tuer sa souveraine et la femme qu'il aime, comment Stanislas pourrait-il éliminer une représentation maternelle ? Le crime est par trois fois tabou parce qu'il supprime en un même élan le pouvoir royal, la domination affective et l'autorité maternelle.

Enfin, les gestes de la Reine sont liés au sentiment de la mort, notamment dans la scène 5 de l'acte II. L'angoisse du Dedans accrédite profondément la culpabilité d'être en vie du personnage en même temps qu'il favorise son désir de mort. La mise en espace de la mort se fait par le geste, *indice de sentiment* ²⁵⁷, et la Reine mime son assassinat. D'emblée, elle s'ingénie à provoquer Stanislas puisqu'elle se présente à lui en train de tirer sur les cibles. A peine est-il en scène que la Reine pose son arme : *Elle descend jusqu'à la grande table, y dépose son pistolet, remonte vers les armes, décroche une carabine et la lui tend* (p. 351). Stanislas est envisagé comme *une machine à tuer* (p. 355), ou *une machine à mort* (p. 357). La Reine désacralise le lieu et le moment en affichant une grande décontraction vis-à-vis des objets touchant à la mort : *Elle s'évente avec une cible et joue avec un pistolet* (p. 351). Privée de sa fonction dramatique, la cible devient l'avatar de son éventail : la Reine neutralise l'aspect solennel du crime. Cependant, si dans la scène précédente *un voile lui cache le visage* (II, 3, p. 348) en présence d'Edith et de Félix, elle se montre à visage découvert devant Stanislas, sitôt les domestiques disparus. Aussi est-ce une manière d'humaniser la mort et de rendre le meurtre impossible. Parce que la victime a un visage humain, et qui plus est celui de l'amour, Stanislas ne peut déjà plus l'abattre froidement, même si la Reine lui tourne le dos.

Dans l'acte I, Félix prétend qu'*un voile et un éventail n'empêchent pas son visage de faire sa route et de traverser le cœur* (I, 1, p. 315). Son visage invisible, indice de son non-vivre, l'apparente déjà à l'au-delà : *Elle est hors d'atteinte* (I, 1, p. 315), *dans un ciel historique et légendaire* (II, 5, p. 355) ²⁵⁸. Si Edith appréhende sa souveraine comme une morte en sursis - (...) *Ne m'avez-vous pas expliqué qu'il vous s'rait impossible d'aimer une femme qui cache son visage, d'aimer un fantôme ?* (p. 315) - Félix jette sur cette dernière un regard plus ambigu : la Reine se situe au carrefour entre matérialité et irréalité, existence et

²⁵⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre II*, p. 170.

²⁵⁸ Il est possible que ce personnage ait bénéficié de l'influence d'Anna de Noailles, pour qui Cocteau avait écrit *Faite pour être morte* dans *Les Nouvelles Littéraires* du 6 mai 1950, et dans lequel on peut lire : « ...Madame de Noailles savait fort bien que nous avons plus longtemps à être morts que vivants et le goût de la gloire étant une des formes les plus hautes de l'instinct de conservation, elle vivait de façon à se préparer une longue vie de morte. », *Cahiers Jean Cocteau* 3, p. 41.

absence, comme un personnage dont la féminité aurait été bafouée. S'il dit à Edith : *C'est impossible, parce que vous êtes une femme et que la Reine n'en est pas une* (p. 315), il évoque paradoxalement la *pauvre silhouette de femme* (p. 317) de la Reine.

Ainsi, dans la scène 5 de l'acte II, un simple caprice vestimentaire révèle bon nombre de potentialités nouvelles. La Reine se met à nu dans l'espace devant Stanislas, tout comme dans la scène 6 de l'acte I. Le refus de se montrer à lui le visage voilé trahit son intention de donner précisément un visage au crime de Stanislas. Il s'agit de dénigrer l'anonymat d^e la mort : ce n'est plus un assassin devant une Reine inconnue et inaccessible, mais un homme devant une femme. De plus, cette femme est encore jeune et visiblement attirante, comme si la souffrance l'embellissait davantage. Le personnage féminin a une attitude contradictoire : plus elle s'entête à dédramatiser le crime, plus Stanislas lui est hostile. La gestuelle témoigne d'une désinvolture qui, à force de naturel, se révèle frustrante : *Elle déplace des livres (...). La Reine s'éloigne vers l'extrême gauche jusqu'à la carte de géographie. La Reine tourne le dos à Stanislas. Elle semble consulter la carte* (p. 356). La succession des gestes est rigoureusement décomposée et l'ensemble dégage une spontanéité artificielle qui horripile Stanislas parce qu'elle joue sur la provocation affective.

Le corps en mouvement est un corps en vie : la foule de petits gestes anodins est encore une façon de l'animer et de le rendre familier à Stanislas. Malgré lui, il se voit contraint d'être sensible à ce *rayonnement* (I, 1, p. 315) qui émane de ce corps féminin. Aussi la sensualité du corps dans l'espace déjoue-t-elle la dimension rituelle, minutieusement préparée, de l'acte. La Reine est *une tireuse de premier ordre* (I, 7, p. 317) et un metteur en scène avisé : *Les cartons sont en place ? Les armes sont propres ? Tony a dû vous remettre les balles neuves* (II, 4, p. 349). Elle orchestre l'exécution de sa mort et vérifie que l'espace est en osmose avec l'action qui va s'y dérouler. Elle nargue Stanislas qui repousse le pistolet posé en évidence devant lui : *Méfiez-vous, il est chargé* (p. 352).

Au geste, le personnage ajoute la lecture d'une scène trop proche de la réalité présente : le meurtre de Polonius dans *Hamlet*, qui se déroule *dans une autre chambre dans le même château* (p. 352). Or, la Reine a avoué à Stanislas qu'elle possédait *quatre chambres* (I, 6, p. 333) : (...) *Il m'était impossible de vous indiquer ma chambre. J'en possède quatre. Vous êtes monté droit dans ma chambre* (p. 333). Dès lors, le lieu de la fiction, Elsenaur,

rejoint celui de l'action présente, la Bibliothèque de Krantz. Ensuite, elle lui propose de lire son propre poème, *La Fin de la Royauté*, qui se termine par ces lignes :

Et tandis qu'elle saluait, la puanteur, le candélabre aux fenêtres, annoncèrent que c'était fini. Alors les feux d'artifices s'épanouirent dans le ciel, le vin coula à flots sur les petits échafauds des bals musettes et les têtes d'ivrognes roulèrent joyeusement partout (p. 354).

On note des références manifestes à des éléments des scènes antérieures, les candélabres et le vin du premier acte, ainsi que les feux d'artifices pouvant évoquer les coups de fusil accompagnant la poursuite de Stanislas. Mais le poème est également prophétique lorsqu'il fait allusion à la dernière scène : la musique de bal musette renvoie peut-être ironiquement à l'hymne royal et les sujets guillotins ont des têtes d'ivrognes. Du reste, la Reine est également décrite par Félix comme un personnage décapité lors de l'épisode de Wolmar : *Sa tête si haute, si pâle, si petite, si détachée, qu'elle ressemblait à ces têtes d'aristocrates que la foule des révolutions porte au bout d'une pique* (I, 1, p. 316). La figure de l'ivrogne rappelle celle de *La Machine infernale* que Jocaste entend à la fin de l'acte III.

L'intention de ces lectures est d'affranchir les personnages de l'espace scénique. Le récit oral d'histoires familières à l'action présente décentre le lieu et le temps. Ainsi, il élargit le cadre de la scène et prolonge la situation présente dans des fictions proches, *La Fin de la Royauté*, et lointaines, *Hamlet*. Ce procédé permet de projeter l'action au-delà du cadre scénique. En outre, le geste de lire force Stanislas à l'immobilité, imitant la Reine qui *continue de consulter la carte* (p. 354). Les personnages se répondent par leur statisme et le spectateur a un centre d'attention double :

L'acteur immobile occupe nécessairement une position centrale : non toujours le centre géométrique de la scène, mais le centre de l'attention ou de l'intérêt (...) Le spectateur ne peut pas oublier le personnage immobile justement parce qu'il est un scandale visible ²⁵⁹

Ici, le public est face à deux scandales, dont la posture symétrique - la Reine tourne le dos à Stanislas - ressemble à un jeu de miroir. En lui tournant le dos, la Reine accuse la facilité de

²⁵⁹ Anne Ubersfeld, « Le Personnage immobile », in *Statisme et mouvement au théâtre*, p. 13.

l'acte et fait de Stanislas un lâche tirant dans le dos d'une femme. Le personnage bafoue inconsciemment la virilité de l'assassin, ne serait-ce qu'en faisant ressembler son crime à un vulgaire concours de tir de fête foraine.

Contre toute attente, la gestuelle n'étourdit ni ne stimule le meurtrier. Bien au contraire, elle l'engourdit et le conforte dans son hésitation. La mise en scène est un échec qui aboutit à l'inverse de l'effet escompté : *Une mise en scène est un suicide*, déclarait par ailleurs Cocteau. *Son rôle se borne à réveiller quelques dormeurs*²⁶⁰. Stanislas subordonne à un acte offensif une parole défensive. La parole défend son non-acte par un monologue : il parle pour ne pas avoir à agir.

C'est pourquoi la Reine explose et *empoigne le pistolet qu'elle tend à Stanislas* (p. 358). Nul autre geste ne saurait être plus explicite, mais il ne conditionne cependant qu'un acte verbal. *Hamlet* et *La Fin de la Royauté* ne donnent de la mort qu'une abstraction littéraire que le jeu de scène autour du pistolet rend possible. Le geste permet ici de saisir, au moyen de la transcription visuelle, la conséquence physique et réelle de la mort. Vaincue, la Reine abaisse le pistolet et la tension retombe. L'auteur redoutait l'écriture de cette scène : *Ce deuxième acte doit être d'une telle violence, d'une telle audace psychologique, d'une telle tension intérieure que je crains la faiblesse de l'encre et du papier*²⁶¹. Aussi cette scène s'achève-t-elle abruptement, avec la sonnerie annonçant Edith, et le calme est contraint de s'instaurer.

²⁶⁰ Jean Cocteau, Postface à *Antigone*, in *Théâtre I*, p. 37.

²⁶¹ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 420.

a) L'angoisse du Dehors, double inhibition

La Machine à écrire délivre une figure transitoire, Solange, qui déprécie et valorise le Dedans, marquant ainsi l'ambiguïté de sa position dans l'espace. Son jeu appelle à un dispositif plus contrasté car, pour la première fois, l'exécration du Dedans égale la terreur du Dehors.

Solange intervient à la scène 5 du premier acte, et les didascalies d'élocution insistent sur son propre malaise, plus que sur celui qu'elle provoque. Elle parle *avec hésitation* (I, 6, p. 128), *se reprend* (p. 131), *très gênée* (p. 132), et prend place auprès du seul interlocuteur qui lui est étranger, Fred. Dans cette scène, la voix *prend possession de l'espace avant même que ne s'impose le geste* ²⁶². Une autre manifestation expressive, le rire, corrobore la tension du personnage :

Pascal - Votre fils Claude porte encore des culottes courtes ?

(...)

Solange - *riant* - Oui, pourquoi ? (I, 6, p. 132)

Si la question suscite l'ahurissement des personnages, elle rappelle à Solange que Claude a le même âge que Maxime, et qu'il pourrait finalement être son fils. Le rire exprime ici son embarras – personnages et spectateurs ignorent encore qu'elle est la maîtresse de Maxime – et il est en fait l'énoncé sonore et visuel de son secret. Cet extrait fait penser à celui où les deux personnages féminins sont seuls en scène, et dans lequel Margot évoque ses sentiments ambivalents pour Maxime et Pascal. Le rire de Solange est suivi *d'un petit mouvement de surprise* (II, 7, p. 173) et, à mesure des confidences de Margot, elle finit par avoir l'air *légèrement altéré* (p. 174). Le rire chez Solange n'est jamais une manifestation de gaieté ou d'insouciance. Bien au contraire, il traduit sa souffrance par un mécanisme inverse, et cette mimique est d'autant plus significative que le peu de gestes de Solange inviterait à imaginer un rapport limpide et relativement neutre à l'espace, qui finalement lui serait indifférent. Par conséquent, les variations de tons et les mimiques ont pour fonction d'exprimer ce que le corps immobile ne fait que suggérer : l'inhibition face au Dedans.

²⁶² André Helbo, *Les Mots et les gestes*, p. 196.

Dans l'acte suivant, l'ambivalence Dehors / Dedans est plus explicite car Solange joue essentiellement sur la profondeur de la scène, en multipliant les allers et retours entre le premier et l'arrière plan. La scène 2 s'ouvre sur Solange, penchée à la fenêtre du fond, en grande discussion avec Fred, resté à l'extérieur et dont la voix lui concède une présence scénique. Dans un premier temps, la gestuelle féminine se concentre sur cette fenêtre : *par la fenêtre, même jeu* (II, 2, p. 153), comme si le Dedans était provisoirement occulté, car elle lui tourne le dos pour regarder dehors. La mise en scène l'exclut de l'espace scénique, qui est plus est le sien, car l'acte II se déroule dans son château, et peut induire le public dans l'idée que Solange se tourne vers l'extérieur pour échapper à sa situation *intra muros*. Lorsqu'elle se décide à quitter la fenêtre, c'est pour aller accueillir Fred, c'est-à-dire pour confier son destin à un homme venu du Dehors, comme la Reine dans *L'Aigle à deux têtes*.

Mais c'est aussi depuis cette fenêtre qu'elle apostrophe Maxime : *Ma-xime ! Descend !* (II, 2, p. 158) alors qu'elle avait demandé à Fred de monter *directement* (p. 153). L'opposition des mouvements masculins dans l'espace, l'un illustre l'ascension, l'autre la chute, est dépendante de l'autorité féminine. Solange n'est pas au même niveau qu'eux et cette disposition spatiale n'est pas étrangère à la nature des relations entre eux : Solange domine Fred parce qu'elle est aimée de lui, alors qu'elle est dominée par Maxime dont elle est amoureuse. La géométrie spatiale inscrit ici une constance relationnelle, en particulier à la fin de la scène 6 où Solange a encore le choix entre deux hommes et deux espaces. Or, elle se rend jusqu'à la fenêtre et fait *des signes d'adieu* (II, 6, p. 171) à Fred, comme si, symboliquement, ce geste témoignait de sa volonté de vivre avec Maxime. Mais, contre toute attente, elle laisse partir le jeune homme : **Solange**, reculant les bras en avant, comme si elle les lui tendait : *Ah ça mon Maxime ! Pars ! Pars vite. Pars à toute vitesse* (III, 7, p. 208). Le geste est le démenti visuel de la parole. Si elle recule, afin de marquer physiquement la séparation dans l'espace, elle lui ouvre aussi les bras comme pour l'inviter à s'y jeter. Ces deux mouvements composent une gestuelle contradictoire qui contredit la fermeté de l'énoncé dramatique.

Mais la sémiologie du geste passe aussi par les jeux de regards, par exemple lorsque : *Solange reste muette. Elle ne quitte pas Maxime des yeux* (III, 4, p. 195). Le silence sous-tend le statisme du personnage et la fixité de son regard, donnant lieu à un *acte*, tel que l'entendait Etienne Decroux :

L'observation de *l'immobilité* aboutit à déclarer que celle-ci est un acte et même un « acte passionné » : on croit que pour être immobile, il ne faut pas vouloir bouger. En vérité, étant donné que nous bougeons sans le vouloir, il faut vouloir ne pas bouger ²⁶³.

Ici, la suspension de la parole, du corps et du regard est l'expression même de la passion, qu'elle retient à l'intérieur de son corps avec l'énergie du désespoir. Elle refuse d'extérioriser dans l'espace la violence de ses sentiments jusqu'à imiter finalement un sentiment inverse. Ici, le statisme ne suggère ni la froideur ni l'indifférence, mais exprime avec justesse et précision l'étendue de sa passion retenue.

À la fin de la pièce, Solange dit à Maxime : *Ne me regarde pas. Je te le demande* (III, 7, p. 208), et, peu de temps après, c'est elle qui garde *les yeux fermés* (III, 8, p. 202, III, 8, p. 211), comme pour être sûre de ne pas croiser son regard qui ferait fléchir sa décision. Regarder l'espace qui l'entoure et les figures qui le peuplent est désormais insoutenable car cette réalité familière va lui être dérobée. Aussi se prépare-t-elle à en être séparée en se réfugiant dans l'obscurité. Cette hypothèse est confortée par la scène 1 du même acte lorsque Solange penchée à cette fenêtre *ouverte sur les ténèbres* (III, 1, p. 187), *parle très fort à Maxime qui s'éloigne* (p. 187) qui lui répond d'une voix *distante* (p. 187). L'affaiblissement de la voix masculine prouve qu'il s'éloigne dans le hors scène immédiat en s'enfonçant dans l'obscurité, et contraste également avec le personnage féminin qui hausse le ton à mesure que sa voix devient inaudible. Dès lors, tout un ensemble de signaux sonores et visuels concourt à familiariser Solange avec l'obscurité, dont le symbole renvoie à son incarcération comme à sa mort.

L'angoisse du Dedans est aussi l'appréhension de cet univers carcéral. *J'ai trop crevé dans l'ombre* (III, 7, p. 205), dit Solange. *On m'acquittera ou on m'enfermera* (p. 206), ajoute-t-elle. Cette angoisse est constamment relayée par la terreur du Dehors : *Tout vaut mieux que la fuite* (p. 206), *j'aime mieux qu'on m'enferme* (III, 8, p. 210), prétend-elle. Le dehors n'est pas une échappatoire, la mort oui. En ce sens, le peu de densité scénique de Solange, dont la gestuelle se limite à des variations de tons et à des jeux de regards, serait déjà une façon de montrer sa précipitation vers le suicide. Sa faible théâtralité l'inscrit dans une matérialité contestable, comme si son corps était déjà un objet inanimé qui se dérobait à la dynamique de l'espace. Mais le peu de gestes qui anime son corps peut aussi montrer

²⁶³ Yves Lorelle cite Etienne Decroux in *L'Expression corporelle, du mime sacré au mime de théâtre*, p. 109.

l'insuffisance des moyens gestuels à se débarrasser de la pesanteur du Dedans et de l'appréhension du Dehors. Solange n'affirme pas sa présence par son corps et la dénégation du Dedans la positionne dans une situation sans issue en ce que le Dehors n'est pas un avenir possible. Sa mort transcende l'irréconciliable opposition entre Dehors et Dedans et dit l'absence de repère à l'intérieur et à l'extérieur de l'espace scénique. Par ailleurs, elle se tue dans l'ombre, le spectateur entend le coup de feu tiré en coulisse, ce qui manifeste son inexistence dans un espace visible. La double inhibition du personnage est donc consécutive au fait que ni le Dehors ni le Dedans n'ont une valeur métaphorique à laquelle il peut se rattacher.

En contrepoint, il existe des figures dont l'énergie gestuelle est concentrée sur la nécessité de préserver le Dedans. Si ce dernier les inhibe, c'est précisément parce qu'il a une fonction métaphorique trop pesante. Dans *Les Monstres sacrés*, la loge d'Esther et le salon de la villa de Chatou sont la métaphore de la liaison conjugale alors que la chambre d'Yvonne représente celle du lien maternel. Par conséquent, le lieu chargé de signification exerce une pression sur l'esprit féminin que le corps s'emploie à traduire.

Avant le geste, c'est l'image véhiculée par le personnage qui rend compte de l'opposition entre Liane et Esther. Le costume révèle l'intention du dramaturge de conférer un relief particulier au corps des personnages. La neutralité des vêtements d'Esther contraste avec l'artificialité des objets, les fleurs et les fourrures présents dans la loge. Lorsqu'elle entre en scène, c'est vêtue d'un simple peignoir éponge, sans fards. Toute son attitude témoigne d'un mélange de naturel et de coquetterie, *elle se coiffe* (I, 3, p. 25), *se polissant les ongles* (p. 33), qui contraste avec le maniérisme de Liane. Cette série de gestes rassurants, car ancrés dans l'habitude et le quotidien, est interrompue au moment où Liane lui annonce qu'elle est la maîtresse de Florent : *Esther reçoit un coup si imprévu qu'elle se trouve comme sous l'effet d'un choc opératoire* ²⁶⁴. Une variation de ton se substitue aux gestes : *elle s'exprime avec une sorte de stupeur lucide* ²⁶⁵. Si l'on peut lui reprocher la trop forte théâtralité de son jeu, par exemple lorsqu'elle *porte les mains sur son cœur* (I, 3, p. 30), celle-ci est cependant tempérée par des réflexes, *un fou rire* (I, 5, p. 30), d'ordre instinctif. Ici, le rire est la manifestation contraire de son état d'esprit, car il peut *signaler l'irréalité du*

²⁶⁴ Notes pour l'interprétation des *Monstres sacrés*, p. 11.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 11.

vœu de mort²⁶⁶, explique Claude Mannoni. Certes, il faut ici employer cette interprétation au sens figuré, car c'est la mort du couple, que le rire cherche à nier, qui est en jeu.

La gestuelle est ensuite une série d'allers et venues, comme si Esther cherchait à embrasser l'ensemble de l'espace scénique. Elle compense le vide intérieur qui s'est emparé d'elle en essayant de combler l'espace et de l'animer par ses mouvements. Le dynamisme gestuel emplit le décor et contredit, de fait, le statisme et le vide psychologique dans lesquels est plongé le personnage. Ce jeu de scène a pour modèle ceux du *Bel Indifférent* et de *La Voix humaine*: le dramaturge allant jusqu'à accoler à Esther des répliques tout droit venues de cette dernière pièce, lorsque le personnage dit : (...) *Légère, légère et froide et je ne sentais plus mon cœur battre* (p. 1106). Dans la scène 5, Esther tient un discours similaire : *Jusque là, je me sens légère, légère... Je ne peux même pas dire que je me sente très mal* (I, 5, p. 22). Du reste, les circonstances de l'action sont ici très proches.

Cependant, la comparaison s'arrête ici car Esther ne joue pas en solo et sa gestuelle se comprend au regard de celle de Liane. Les aires de jeu respectives sont parfaitement délimitées : les entrées d'Esther se font par le jardin, à droite (II, 1, p. 48, II, 5, p. 57) comme ses sorties (II, 3, p. 54) alors que Liane entre et sort par la gauche (II, 5, p. 58, II, 6, p. 60, III, 5, p. 94), par l'escalier. Aussi les aires de jeu sont-elles inversées par rapport à l'acte I : Liane a pris la place d'Esther à côté de Florent. Sa position spatiale est aussi celle d'Esther, qui occupait toujours la gauche de la scène au premier acte. Cet effet dramaturgique visualise le désir de Liane de remplacer Esther. Reléguée à droite, cette dernière fait figure de petite intrigante venue bouleverser la vie d'un couple. Du reste, Esther n'entend pas se défaire de ses habitudes. Résistant aux provocations de Liane, elle déclare : *Elle a enlevé mon portrait. Elle n'a pas pu enlever mon fantôme. J'habite cette maison. Je hante ce bric-à-brac, comme elle l'appelle* (III, 5, p. 89). Seule en scène, Esther investit une dernière fois la gauche, avant de quitter Chatou. Son jeu de scène ressemble à une pantomime : *Elle se couche à plat ventre sur le divan, la tête dans les bras. Elle reste immobile* (II, 10, p. 68). L'immobilité du personnage se comprend au regard de sa tentative de restauration du Dedans. L'image scénique devient un tableau figé : le personnage profite une dernière fois de la présence d'objets familiers et il s'inscrit, par le volume du corps, comme signe dans l'espace.

²⁶⁶ Michel Picard cite Claude Mannoni in *La Littérature et la mort*, p. 29.

De plus, cette phase d'immobilité est suivie d'une série de gestes symboliques, elle fait le tour du salon, comme pour inscrire un motif circulaire dans l'espace et conférer à l'action une dimension cyclique et sans issue. Dans un élan de tendresse, *elle embrasse les objets et les meubles un par un* (II, 10, p. 69) et les imprègne de sa présence ; cette gestuelle presque rituelle montre ouvertement son amour du Dedans et son angoisse de le quitter. L'acte s'achève par la diffusion de *La Nuit d'Octobre*, interprétée par Florent et Liane, et le poste de TSF acquiert, de fait, le statut de métonymie du Dehors. Le décor sonore annihile le silence du Dedans et agit sur le personnage en établissant un lien entre intérieur et extérieur. L'action des voix émises par le poste de TSF a ici une fonction perlocutoire dans le sens où elle crée un effet sur le personnage qui a besoin de cette intervention extérieure pour se laisser aller au chagrin : *Pendant que l'appareil chauffe, elle colle sa figure contre l'appareil, côté public (...). Elle sanglote. Elle s'abandonne pour la première fois complètement* (II, 10, p.189). Son visage est tourné vers le public qui devient le confident et le témoin muet de cette souffrance qu'elle ne peut déjà plus exprimer par la parole. L'intériorité du personnage est mise à nu et son immobilité renforce son attachement à l'espace, à qui il voudrait se fixer comme un objet inanimé. L'émotion perce à travers cet excessif attachement au Dedans. Privée de ce dernier, Esther n'est plus qu'une ombre : (...) *c'est une morte . Une morte qui marche* (III, 5, p. 90). Cette dépendance affective permettrait d'envisager l'espace scénique comme la métaphore de l'objet aimé .

Cette herméneutique est aussi celle des *Parents terribles* : Yvonne stagne dans une chambre qui lui rappelle son fils. Le Dedans est en adéquation avec le hors scène, ainsi que le fait observer Léo à Michel, découvrant l'appartement de Madeleine : *Vous donnez sur les jardins . Voilà ce qu' il faudrait à ta mère qui vit dans sa chambre, au lieu d'un immeuble et de l'éclairage sinistre des gens d'en face* (II, 2, p. 237).

Cette chambre est la synecdoque de la roulotte, où les objets inanimés possèdent une dynamique dans l'espace qui s'oppose au statisme du personnage féminin : *Les objets me suivent comme des chats.* (II, 2, p. 229), affirme Michel, évoquant ensuite son *linge sale et les cravates dans le pot à eau* (p.229) de sa propre chambre. Quant à Georges, il pourrait *écrire ses calculs dans la poussière de sa table d'architecte* (I, 1, p. 193). Le Dedans est à envisager ici au sens large puisqu'il englobe l'espace scénique et l'espace fictionnel, car ce qui est représenté sur scène ne fait que reproduire un désordre d'ensemble qui contamine

toute la roulotte. Et lorsque Madeleine demande à Michel si sa famille se déplace toujours *en bande* (II, 1, p. 232), il rétorque : *Jamais Sophie ne sort. Papa sort, tante Léo sort pour faire des courses. Elle est très prise à la maison* (p. 232). Par conséquent, l'immobilité d'Yvonne est d'autant plus restreinte qu'elle se limite aux frontières de cette maison. Son suicide est donc recentré dans un espace déterminé, dont elle finit par se soustraire : *Mariez-vous ! Mariez-les !* explose-t-elle, *Moi je disparaîtrai ! Je vous laisserai la place libre ! Rien de plus simple !* (III, 2, p. 279).

Elle investit l'espace par la voix, en chuchotant ou en criant, exploitant ainsi les modalités extrêmes de l'expression vocale. L'agressivité des cris expurge la violence des sentiments, que le vocabulaire ne suffit pas à traduire, alors que les murmures retiennent cette même violence à l'intérieur du personnage, comme s'il voulait la garder pour lui seul et ne pas l'intégrer à l'espace. Lors de la scène 1, Yvonne parle d'une voix *presque inintelligible* (I, 1, p. 186), *très bas* (p. 187), puis *d'une voix plus claire* (p. 187). Cette variation de ton marque un phénomène intérieur : l'effet de la piqûre d'insuline ; le geste corrobore cette assurance progressive de la voix : *Elle se redresse et sourit* (p. 187), *riant, tout à fait bien* (p. 187).

La gestuelle d'Yvonne est adéquate à l'atmosphère étouffante du lieu. Cristina Sole Castells défend une thèse selon laquelle l'intérieur *se veut le double de l'extérieur, d'un certain extérieur* :

Il n'y a pas d'intimité dans cet intérieur qui n'en est pas un. La roulotte et le bâtiment d'en face constituent un jeu de miroirs qui reflètent le drame que génère un conflit d'identité global : l'indétermination dont souffrent les personnages, qui est aussi celle de la société dans son ensemble²⁶⁷.

Loin d'être aussi catégorique, nous rejoignons cependant Cristina Sole Castells lorsqu'elle affirme que *trouver un ordre, se définir soi-même, retrouver son individualité, est le seul remède contre l'angoisse qui les ronge*²⁶⁸. La répétition des mêmes gestes, notamment dans le premier et le dernier actes, atteste de l'angoisse d'Yvonne. Dans l'acte I, elle entre par la porte de la salle de bains, en peignoir, tout comme elle rejoindra les autres personnages à

²⁶⁷ Cristina Sole Castells « Rôle et symbolisme des décors dans *Les Parents terribles* », in Jean Cocteau et le Théâtre, p.91.

²⁶⁸ *Ibid.* p. 92.

l'acte III, avant de mourir : *La porte de la salle de bains s'ouvre. Yvonne, debout dans l'ombre, s'appuie au chambranle* (III, 6, p. 292). Ce mimétisme ordonne une relation cyclique du personnage à l'espace et occasionne un effet de symétrie entre les deux scènes. Par ailleurs, Yvonne est saisie en premier lieu par le geste : elle *fait signe, le signe non* (I, 1, p.186), *se soulève* (p.186), *se redresse* (p. 187). Il en va de même à l'acte III, si ce n'est que le phénomène est inversé. L'agonie est décomposée en phases : *elle s'avance sur le lit et s'y laisse tomber* (III, 6, p. 292). En traduisant la faiblesse physique du personnage, le geste exprime le sentiment de la mort sur scène.

Par ailleurs, sa gestuelle se fonde souvent sur l'alternance entre des moments d'apathie et d'hystérie, comme le montre la dispute avec Michel : *Yvonne le repousse* (I, 4, p. 201), *elle se lève d'un bond* (I, 4, p. 210), *son visage se décompose jusqu'à devenir terrible* (p. 206). Si le Dedans exprime la sécurité maternelle, il en énoncerait aussi les excès car la chambre est devenue un domaine périssable qui pousse Michel à se chercher *un intérieur chez une femme* (I, 2, p. 193). Léo évoque *la montagne de linge sale qui s'empile, la poussière, et la baignoire bouchée* (p. 193) qui sont *une équivalence de l'état de pénombre intérieure et de cauchemar psychologique*²⁶⁹ dans laquelle vivent les personnages.

Passer le plus clair de son temps au lit est déjà une tentative du personnage féminin de s'enliser et de sombrer dans cet espace qui lui ressemble tant. Toute volonté d'en sortir est exclue et quand elle tente de se sauver, *Elle veut se relever et courir côté public, Michel la retient* (I, 4, p. 211), *elle se détourne d'un bloc* (p. 207), son propre fils l'en empêche. On retrouve cette attitude à l'acte III : *elle a un sursaut de révolte, elle s'écarte* (III, 6, p. 289), *elle se dégage* (III, 2, p. 281), qui marque un vide spatial autour d'elle, comme si elle se ménageait des aires de liberté où elle puisse enfin respirer. Or la mort est le seul oxygène car l'air de la roulotte est contaminé dès le début de la pièce : *Il y a un fantôme de femme, de très jeune femme, qui circule dans la maison* (p. 196), remarque Léo.

Cette dernière conforte Yvonne dans un état de dépendance physique et affective vis-à-vis de sa chambre. Ses gestes traduisent la domination qu'elle exerce sur sa sœur : *Elle la soutient, elle couche Yvonne sur le lit* (I, 6, p. 186), *elle enlace Yvonne* (I, 5, p. 211). Le geste montre aussi la profondeur de la relation sororale, notamment lorsque Léo *lui lève le visage*

²⁶⁹ Ibid., p. 89.

par le menton (I, 2, p. 192), elle montre son front (p. 195), elle désigne son cœur et son ventre (p. 195). Léo énumère les différents sièges symboliques de l'affect - le front désigne la raison, le cœur la passion et le ventre la sexualité et la maternité - alors qu'elle-même ne s'est préoccupée que de l'intellect dans sa vie de femme. Les sens de déplacements montrent également l'opposition et la complémentarité des personnages féminins. Léo investit majoritairement les décors de long en large et ce dynamisme contraste avec le statisme de sa sœur.

Ainsi l'espace scénique, soumis à deux forces féminines antagonistes, présente une antithèse entre un personnage animé et un autre inanimé. Le jeu d'Yvonne s'articule autour de mimiques faciales et de variations de tons qui compensent l'immobilité du corps. En revanche, ce sont précisément les mouvements du corps qui caractérisent le jeu de Léo. Par conséquent, le spectateur est face à l'opposition entre une « attitude » et une gestuelle féminines. Le déplacement du corps dans l'espace détermine sa flexibilité parce qu'il donne une image vivante du personnage qui anime la scène immobile. Le refus de marcher est déjà le signe de l'aliénation d' Yvonne dans un lieu qu'elle ne cherche pas à connaître d'un autre point de vue que celui de son lit. Sa conscience de l'espace, et d'elle à travers lui, reste partielle, à l'état de suggestion, comme si elle redoutait de découvrir un aspect de sa personnalité qui lui échappe ou qu'elle connaît mais qu'elle ne veut pas voir. Le refus de regarder l'espace autrement que sous un angle précis révèle aussi cette sorte de cécité qui la frappe dès qu'il s'agit de Michel : *Je croyais que tu crânaïs, que tu jouais un rôle. Je me trompais. Tu es aveugle* (I, 2, p. 192), lui dit Léo. Yvonne appréhende certes le réel dans sa totalité, car sa place sur scène lui donne une vue d'ensemble de l'espace, mais il s'agit d'une totalité irréversible : elle ne voit la réalité que du point de vue qui l'arrange.

La distinction des personnages féminins s'éclaire au regard des recherches sur le geste d'Etienne Decroux : *Dans notre mime corporel, la hiérarchie des organes est la suivante : le corps d'abord, bras et mains ensuite, enfin visage*²⁷⁰. Il ajoute que le visage et les mains sont *les instruments du mensonge et les séides du bavardage*²⁷¹. Or ce sont précisément les parties du corps avec lesquelles Yvonne s'exprime le plus souvent, notamment lorsqu'il y'a des changements de tonalité. Au dernier acte, la voix recouvre différents registres : Yvonne

²⁷⁰ Yves Lorelle cite Etienne Decroux in *L'Expression corporelle, du mime sacré au mime de théâtre*, p. 12.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 112.

parle d'une voix bizarre (III, 6, p. 292), d'une voix douce (III, 9, p. 297) avant de se mettre à hurler.

Ce qui se dégage de cette vue d'ensemble est la difficulté, qui n'est d'ailleurs pas exempte d'artificialité, avec laquelle le personnage communique avec autrui. Ainsi lorsqu'elle demande à Léo, *en détachant toutes les syllabes : Tu lui as téléphoné ?* (III, 2, p. 284), on peut s'étonner de la façon dont elle prononce cette question. L'intonation souligne davantage la facticité du procédé que sa finalité. Georges lui reproche d'ailleurs la théâtralité exagérée de certaines de ses réactions : *Il n'y a pas cinq minutes que tu disais d'une voix mourante : c'est infernal ! Je n'en peux plus !* (III, 2, p. 277). Cette dramatisation va de pair avec celle de ses gestes, par exemple lorsqu'elle menace son fils *le doigt tendu* (I, 4, p. 208). La conjugaison des deux aboutit à une théâtralisation de ses émotions et en altère la sincérité. Tout concourt à donner l'impression qu'il suffit à Yvonne d'être là pour imprimer l'espace de sa présence et le recours au geste est, de fait, inutile grâce à son charisme. Le corps se suffit à lui-même, en s'imposant à la scène de manière terrestre et charnelle. Ce don pour la mise en scène la rapproche aussi de Georges qui se compare à *un héros de comédie dont le rôle fait rire* (II, 9, p. 248). Il se défend devant Madeleine, qui lui reproche son *coup de théâtre* (II, 9, p. 254), *Nous sommes des personnages classiques* (p. 248).

Yvonne affirme sa corporéité dans l'espace jusqu'à atteindre une densité magnétique qui correspond à la *voix d'extra-lucide* (III, 4, p. 284) qu'elle prend parfois. Cette disposition se vérifie lorsqu'elle intègre un espace étranger. Alors que Léo déploiera une énergie incroyable à s'approprier l'appartement de Madeleine, Yvonne y demeurera impassible. *A priori* dépourvu d'angoisse du Dedans, ce personnage échapperait aux dispositions *occultation, exhibition, substitution*²⁷² rencontrées jusqu'alors. Il illustrerait plutôt le principe d'identification à l'espace, mais dans un sens partiel car il se reconnaît seulement dans ce qu'il veut bien. L'éclairage participe au processus dévoilant l'obsession du personnage de la pénombre et il devient un indice de ses traits psychologiques. L'obscurité complète le statisme d'Yvonne en ce qu'elle la voue à l'indistinction et à l'inaction. Confiné dans l'ombre, le personnage oscille entre présence et évanescence. Tant par une voix feutrée ou agitée que par une gestuelle somnambulique ou énergique, il marque sa présence physique

²⁷² André Helbo, *Les Mots et les gestes*, p. 96.

par les extrêmes. Ce glissement perpétuel d'un registre à un autre l'assimile pourtant à l'espace, auquel il ne se dérobe que pour le mieux le réintégrer. Dans nulle autre pièce le personnage ne fait corps avec lui de façon aussi spasmodique. Le paradoxe de ce rapport est qu'il n'a pas besoin de l'animation du corps pour être perçu comme tel par le spectateur.

B) L'IMMOBILITE, PREFIGURATION DE L'ANGOISSE

a) Angoisse d'unité : le sacrifice féminin

Certains personnages ont cependant un rapport strictement fusionnel vis-à-vis de l'espace dans lequel le corps est *le lieu géométrique de structures diverses, avec une fonction de médiation* ²⁷³. Tel est le cas des personnages de *Renaud et Armide*, des *Chevaliers de la Table ronde*, d'*Orphée* et de *La Machine infernale*. Dans ces deux dernières pièces, la Mort et le sphinx sont étrangers à l'espace qu'ils intègrent et leur gestuelle est en accord avec le rôle qu'ils sont supposés tenir. Armide, la Mort, Guenièvre et le sphinx forment un ensemble de personnages statiques dans ces pièces, abordant l'expérience amoureuse sur le mode fantastique, qui est une invitation à l'analyse de comportements inattendus et de gestes que les circonstances vont rendre érotiques.

Quoique face à face, les personnages de *Renaud et Armide*, sans cesse en porte à faux avec leur propre psychologie, sont séparés par le lieu scénique car ils n'ont pas du tout la même perception l'un de l'autre. Dans l'acte I, Armide et Oriane sont les détentrices de l'espace parce qu'elles voient les personnages masculins sans être vues en retour et Olivier et Renaud ont l'air de sujets d'observation. A travers la problématique du regard est énoncé le dilemme entre identité et altérité. Le refus de se montrer témoignerait de la peur d'Oriane de se connaître à travers le regard d'un homme étranger, à moins que ce ne soit la crainte d'être prise pour ce qu'elle n'est pas ou pire pour ce qu'elle est, et être rejetée. Armide elle, prendra le risque d'apparaître et de décevoir Renaud. Le décalage entre les personnages renvoie à la pensée théâtrale de García Lorca qui postulait *la non coïncidence des personnages avec eux-mêmes* ²⁷⁴. Armide ne parvient finalement à coïncider avec elle-même qu'à l'acte III, par le

²⁷³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, p. 53.

²⁷⁴ Alain Sicard, « Théâtre et Dénégation dans *Así que pasen cinco años* et *El público* », in *Lorca, l'Écriture sous le sable*, p. 54.

geste de mourir. L'autorité féminine sur l'espace justifierait la position d'Armide qui symbolise *l'immobilité du puissant qui n'a pas besoin de bouger pour montrer sa puissance*²⁷⁵. Ici les rapports de force entre masculinité et féminité dépendent du pouvoir sur l'espace et puisque celui-ci appartient au personnage féminin, toute agitation corporelle est superflue.

Toujours invisible, Armide entre de nouveau en scène à la scène 4 dans laquelle elle n'immobilise pas Renaud et le laisse se familiariser avec l'espace : *Toute la scène suivante sera chuchotée par Renaud à l'extrême gauche du théâtre et Armide à l'extrême droite* (II, 5, p. 230). La variation de ton, la distance physique et l'immobilité des corps confèrent à la scène une esthétique picturale, comme un tableau qui s'animerait. La structure en miroir énonce l'écart entre eux et accentue l'opposition de leurs milieux respectifs. Dans cette optique, les personnages révèlent une fonction plastique qui se matérialise par un ensemble de signes sur scène. Le vide entre eux est la suggestion d'un symbole qui touche l'imaginaire du spectateur, à qui l'image de la scène donne à voir la présence du vide, devenu un personnage dramatique, adversaire du couple entre lequel il s'immisce. Renaud et Armide, deux miroirs face à face et incapables de se renvoyer un reflet, expriment déjà, par leur incompatibilité et leur incommunicabilité, une certaine angoisse de mort :

L'abolition de tous les écarts, la dangereuse promesse de fusion, la suppression de la dualité, le vertige de l'identification(...). Le Grand Ecart est une parenthèse entre deux miroirs, durs, méchants (...) Entre les deux, l'impossible conciliation, l'écartèlement entre l'identification à l'autre, se supprimer pour être l'autre, et la fusion, s'abolir dans l'autre²⁷⁶

L'interprétation de l'espace va à l'encontre de leurs sentiments : invisibles l'un à l'autre et ne se reconnaissant que par la voix, ils sont néanmoins proches psychologiquement. Leur immobilité, rehaussée par l'échange stichomythique qui clôt la scène, diffère de celle d'Armide pendant son monologue. ~

Cette rencontre rappelle celle de *Roméo et de Juliette*, en dépit des mises en scène très éloignées l'une de l'autre. L'accent est mis ici sur le texte alors que dans *Roméo et Juliette*, *les comportements, les caractères et les sentiments des personnages s'expriment presque*

²⁷⁵ Anne Ubersfeld, « Le Personnage immobile », in *Statisme et mouvement au théâtre*, p. 12.

²⁷⁶ Claude Burgelin, Marie-Claude Schapira, *Lire Cocteau*, p. 91.

exclusivement par le geste ²⁷⁷. De plus les rôles sont inversés : Renaud *se met à la recherche d'Armide et regarde par toutes les ouvertures* (I, 4, p. 228) mais c'est Juliette qui *entre en scène à reculons en regardant partout. Elle cherche quelqu'un.* (I, 5, p. 91). L'invisibilité d'Armide est aussi plus ou moins retranscrite en Roméo dont le visage disparaît derrière un domino. Armide voit sans être vue et cette fonction est délivrée au personnage masculin dans *Roméo et Juliette*. En revanche, la répartition des aires de jeu est sensiblement identique : Roméo *ne quitte plus l'extrême gauche* (p. 91) et Renaud *reste à l'extrême gauche* (I, 5, p. 230), Juliette *s'arrête à l'extrême droite* (p. 91) et Armide fait de même (p.230). Enfin la blessure d'amour obéit au même mouvement : *Vous jetez au loin des poignards de rayons* (II, 2, p. 248), dit-il à Armide et Juliette est pareillement touchée par Roméo quand *elle reçoit son regard comme on reçoit un coup* (p. 91).

La mise en scène de *Renaud et Armide* montre des personnages statiques dans un décor fixe et unique alors que la chorégraphie de *Roméo et Juliette* s'organise dans des espaces mobiles et changeants *assez légers pour être déplacés manuellement par des valets de scènes et qui participent eux aussi à cette danse abstraite en s'écartant devant les personnages, ou bien en défilant derrière eux* ²⁷⁸. Ici la dynamique du corps épouse celle de l'espace et *les acteurs se déplacent de façon à dessiner des arabesques* ²⁷⁹, en particulier dans la scène du bal quand l'immobilité de Roméo et de Juliette, qui se font face chacun à une extrémité de la scène, est accentuée par l'effervescence gestuelle des personnages secondaires : *Scène muette entre deux danseurs. Danse. Les couples se sauvent.* (p. 91) ²⁸⁰. Cet intermède comble le vide spatial entre les deux personnages. Ce bal, suggéré par trois danseurs – un personnage féminin entre deux cavaliers- qui sont *figés sur place, pendant que l'on joue une gigue rapide : les deux cavaliers se bornant à écarter les coudes et hausser les épaules en cadence* pendant que leur partenaire féminin *dégage à demi-hauteur tantôt une jambe tantôt l'autre*

281

²⁷⁷ Ornella Volta, « Cocteau et Shakespeare », in *Jean Cocteau et le Théâtre*, textes et documents réunis par Pierre Caizergues, p. 156.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 157.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 158.

²⁸⁰ Nous rappelons que Cocteau faisait répéter ses acteurs : « sur une musique de jazz, puis, quand ils connaissent les mouvements, Cocteau la remplace par des airs du XVI^{ème} arrangés par Roger Désormières », in Jean - Jacques Kihm, Elisabeth Sprigge, Henri C. Behar, *Jean Cocteau, L'Homme et les miroirs*, p. 158.

²⁸¹ Ornella Volta se fonde sur l'article d'André Levinson « Le ballet de Jean Cocteau » paru dans *Comoedia* du 10 juin 1924, in *Jean Cocteau et son Théâtre*, p. 157.

Roméo abolit la distance qui les sépare²⁸² : *Il se décide, traverse le théâtre, s'approche de Juliette et lui prend la main* (p. 91), avant qu'elle ne s'éloigne. Renaud a une réaction inverse : Lorsqu'il aperçoit Armide, il crée cette même distance spatiale en *reculant* (II, 2, p. 248) avant d'*être sur le point de sortir* (p. 250). Il est encore un élément commun aux deux pièces qui s'accompagne d'une gestuelle fort symbolique : *le collier que Juliette ôtait avec lenteur lui tombe des mains* (I, 5, p. 94) et quand Armide *secoue sa main, l'anneau tombe* (III, 6, p. 286). De fait, même si *Roméo et Juliette* se borne à n'être qu'un *prétexte à mise en scène*²⁸³, un ballet orchestré par une *chorégraphie des perspectives* où le décor *participerait à l'action au lieu d'y assister*²⁸⁴, on relève cependant une parenté dans la gestuelle avec les personnages de *Renaud et Armide*.

Le dernier acte de *Renaud et Armide*, marqué par le jeu féminin autour d'accessoires symboliques, l'anneau et la robe blanche, permet de confronter l'analyse de cette pièce avec celle de *Lorsque cinq ans auront passé* de Lorca. La perte de l'anneau, présent dans les deux pièces, suggère non pas la disparition comme chez Lorca, mais l'anéantissement de soi au profit de l'autre. L'anneau, symbole de la mort d'Armide, rappelle cette *main de la gloire* dont parle Oriane : *La main de la gloire. On coupe une main. On l'embaume* (III, 3, p. 276) que l'on retrouve dans Lorca, dans un sens très proche : *Plutôt que de l'impuissance, cette main coupée et froide semble expliquer l'absence d'émotion sexuelle devant une femme*²⁸⁵. On peut aussi signaler la parenté entre *la main pleine d'anneaux dont la pression fait saigner, symbole de défloration* et l'anneau qui ne veut pas se détacher du doigt d' Armide, comme pour signifier le refus inconscient de perdre sa virginité et de devenir une vraie femme.

La relation du corps à l'objet participe à la mise en évidence de l'angoisse féminine au même titre que le costume. La robe blanche parachève l'assimilation d'Armide avec les personnages de Lorca. Dans l'article qu'elle lui consacre, Evelyne Martin-Hernandez constate le leitmotiv du fil de soie dans *Lorsque cinq ans auront passé*, qui est également le seul accessoire d'Armide. Ce fil est d'une certaine manière l'esquisse de la robe de l'acte III en ce qu'il marque *le début d'un long processus de transfert, d'une pratique métonymique*

²⁸² Dans son article, « La rencontre avec Jean Cocteau », Yvon Belaval évoquera *cette course immobile au milieu de la scène* de Roméo, in *Cahiers Jean Cocteau* 3, p. 71.

²⁸³ Jean - Jacques Kihm, Elisabeth Sprigge, Henri C. Behar, *Jean Cocteau, L'Homme et les miroirs*, p. 158.

²⁸⁴ Ornella Volta cite Jean Cocteau, *Carnet romain*, in *Jean Cocteau et le théâtre*, p. 158.

²⁸⁵ Pierre Thiollière rappelle *les mains coupées dans les dessins de Lorca et surtout dans les tableaux de la période lorquienne de Dali* dans son article « Temps intérieur et sexualité dans le deuxième acte de *Así que pasen cinco años* », in *Lorca, L'Écriture sous le sable*, p. 184.

constante²⁸⁶. L'étoffe de cette robe-corps révèle les angoisses, les espoirs et les souffrances des personnages féminins²⁸⁷. La robe blanche, que revêt aussi le sphinx, est indice de la métamorphose d'une créature surnaturelle en être humain. Mais dans *La Machine infernale*, le costume se borne à imiter une identité donnée alors qu'ici il trahit justement l'identité nouvelle du personnage féminin²⁸⁸. A première vue, sa couleur suggérerait les noces entre Renaud et Armide, mais à l'instar du Mannequin de *Lorsque cinq ans auront passé*, la robe de mariée est en réalité un présage de fin et renvoie plutôt à la mort qu'au mariage. Le costume, doublet du corps, représente l'accomplissement d'Armide, réduite à la représentation physique que Renaud se faisait d'elle. Par ce geste de métamorphose, Armide est devenue l'image du désir de Renaud, ou plutôt de l'idée du désir qu'il projetait sur elle. La problématique du regard a changé : Armide se donne désormais à voir telle que Renaud l'avait imaginée et le sacrifice permet la fusion entre l'idée de la féminité et sa mise en existence dans l'espace. Cette dernière n'est possible qu'après la révélation du corps en tant que matière, c'est-à-dire comme un volume de chair, de sang et d'os, qui bouge, se déplace et finit par mourir. La théâtralisation du personnage ou la mise en évidence de son statut imaginaire²⁸⁹ s'oppose donc à l'immobilité d'Armide en ce qu'elle la révèle à la réalité du corps.

²⁸⁶ Evelyne Martin-Hernandez, « Le moi-même ou la métaphore textile dans le langage », in *Lorca, l'Écriture sous le sable*, p. 48.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 48.

²⁸⁸ On songe également à une séquence de *Falbalas* de Jacques Becker dans laquelle le personnage masculin se jette par la fenêtre, étreignant un mannequin revêtu de la robe de mariée qu'il a confectionnée pour celle qu'il aime et qui l'a rejeté.

²⁸⁹ Alain Sicard, article cité, in *Lorca, l'Écriture sous le sable*, p. 53.

b) Angoisse d'unité, réciprocité du sacrifice

Guenièvre subit le même type de métamorphose dans *Les Chevaliers de la Table ronde*, lorsqu'elle entre en scène *en longue chemise, les cheveux dénoués* (III, p. 161). Destituée des attributs qui rendaient visible son autorité royale, son identité mise à nu est d'abord livrée au regard masculin puis à la mort. Affranchi d'une identité imposée par un ordre transcendant, le personnage extériorise la non coïncidence avec lui-même grâce à l'extinction du corps et s'éloigne, de fait, du personnage lorsqu'en qui ce phénomène s'intériorise. Chez les deux dramaturges cependant, *le corps féminin est un espace de transgression(...), lieu d'une « faute » obscure et douloureuse qui revêt pour le sujet la fatalité d'un destin*²⁹⁰ . Aussi faut-il se libérer du poids d'un corps devenu trop lourd et accéder à la dimension évanescence de l'être à travers une mort pour ainsi dire instantanée. Dans *Renaud et Armide*, *il la prend dans ses bras et l'embrasse. Elle meurt.* (III, 8, p. 297) et : *Elle se couche auprès de Lancelot et rassemble ses mains sur sa poitrine. Elle imite sa pose* (III, p. 163) dans *Les Chevaliers de La Table ronde*. L'identité des poses montre la proximité des personnages et le sentiment de béatitude qui émane des corps accolés provient de leur immobilité :

L'esthétique, non du tragique, mais du dramatique, c'est l'immobilité toute provisoire au final du tableau, quand pour le plaisir du spectateur, les personnages un instant prennent la pose. Là aussi on est dans le fugitif, mais sûrement pas dans l'angoisse²⁹¹.

Ici la pose n'est pas fugitive et semble dépourvue d'angoisse, contrairement à la mort d'Armide. Elle perd Renaud et la mort souligne la distance que les gestes s'efforcent de combler ; l'étreinte de Renaud instaure une proximité des corps qui contredit la réalité de la mort. Or, le spectateur sait lui que ce baiser fatal mettra définitivement un terme à toute proximité physique. La mort proprement dite est exprimée par un mouvement de chute : *Elle tombe* (p. 297), créant un vide entre son corps et celui du roi qui figure métaphoriquement la déchirure entre elle et le roi : Armide morte, Renaud vivra et retournera en France auprès des

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 54.

²⁹¹ Anne Ubersfeld, « Le Personnage immobilé », in *Statisme et mouvement au théâtre*, p. 12.

siens. Il lutte contre l'inéluctabilité de la mort en serrant le cadavre contre lui. Un même tableau anime le dénouement de *Bacchus*, si ce n'est que la mort frappe le personnage masculin : *Ensuite Hans glisse et tombe à la renverse. Christine se précipite, le soulève, s'agenouille et pose la tête sur ses genoux* (III, 9, p. 215). La même angoisse de séparation est dite à travers ce rapprochement désespéré des corps, d'autant plus que la mort de Hans, se référant au martyr de saint Sébastien, est empreinte de mysticisme. Cette image fait songer aux piéta représentant la Vierge serrant le Christ à la descente de croix. Cette esthétique de la mort parachevée par l'image d' un couple pétrifié rappelle aussi les corps, statufiés par le diable, des amants des *Visiteurs du Soir*, étroitement enlacés et dont le cœur continue à battre.

Condensation des corps dans l'espace

La connotation mystique touche également Guenièvre, qui meurt dans une posture pieuse, les mains jointes. Le symbole de cette mise en scène dévoile la mort comme un élément visuel, grâce au geste, et auditif, car le discours décrit la mort comme un phénomène, c'est-à-dire l'acte même de mourir.

Grâce à la coordination entre le statisme du corps et le volume des répliques, le spectateur peut avoir l'impression de « vivre » la mort de la reine. Il est amené à la ressentir de l'extérieur, par le geste, et de l'intérieur, par la parole. Son trouble est amplifié du fait que la mort *théâtrale est faite d'irréalité, niée par la présence physique, vivante du comédien*²⁹². Certes, il ne s'agit pas d'une morte qui parle, comme si elle était finalement revenue à la vie, mais d'un personnage agonisant, tout proche de sa propre mort qu'il s'apprête à rencontrer. La mort est mise en situation, en image, à travers un langage qui conditionne l'imaginaire des sens, même si à première vue, le statisme, mimant le contraire de la vie, semble réfuter cet argument en ce qu'il nie toute acuité sensorielle.

²⁹² Anne Ubersfeld, « Kantor ou la parole de la mort », in *La Mort dans le texte*, p. 251.

En outre, le corps auréolé d'une aura de religiosité transcende l'interdit, comme dans *Roméo et Juliette* :

Juliette prend le poignard de Roméo, se frappe et retombe sur le corps de Roméo. Les valets de scène traversent le proscenium en tenant la longue bande d'étoffe. Puis ils sortent. On voit Roméo et Juliette couchés l'un près de l'autre sur la dalle (V, 3, p. 195).

Par ailleurs, Lancelot et Guenièvre meurent dans une alcôve, à l'arrière plan, tandis que les amants véronais se suicident, sur le proscenium, dans un cimetière avec *au premier plan, à droite, la sépulture des Capulets* (p. 189). Le proscenium insiste sur la dimension de hauteur, contrairement à l'alcôve qui privilégie la dimension de profondeur. Dans les deux pièces cependant, les morts sont successives : Roméo s'empoisonne devant le corps inanimé de Juliette, *il glisse sur le catafalque et meurt* (V, 3, p. 193) et Juliette se poignarde alors qu'il a *la bouche encore chaude* (p. 195).

L'esthétique des corps exprime la sanctification des personnages par l'absolution de leur faute. Le consentement mutuel à la mort est condition d'accès au pardon et cette cérémonie funéraire est à l'imitation de celle du mariage où l'amour est plus fort que la mort. Sitôt Guenièvre morte, Artus retrouve son autorité patriarcale et sa posture contraste avec l'effervescence du jeu de scène de Blandine et Ségramor : *Toute la scène doit être jouée dans un tumulte de jeunesse autour du roi immobile* (III, p. 164).

Il reste néanmoins un aspect à développer autour de la mort de Guenièvre : l'incidence du double sur la condensation des corps dans l'espace, en particulier sur le plan maternel. La reine et ses enfants forment une cellule familiale isolée, d'où Artus est exclu, et dont l'unité psychologique est visible dès leur première entrée en scène : *La porte du fond s'ouvre. Entre le groupe de la reine, de sa fille et de son fils* (I, p. 89). Cette posture commune distingue le trio de l'ensemble des personnages sur la scène. Artus, qui ignore que Ségramor est en réalité le fils de Lancelot, reconnaît : *J'ai un fils et une fille trop graves en vérité et une épouse qui m'intimide* (p. 89).

La relation mère / fille est bien différente de celle entre Juliette et Doña Capulet ; la gestuelle de Juliette indique une distance respectueuse : *Elle s'assoit aux pieds de sa mère* (I, 3, p. 75), qui montre une apparente soumission en même temps qu'elle accuse la distance

entre les deux femmes sur le plan visuel. En se rapprochant du sol, Juliette pourrait énoncer le sentiment de la mort, comme si elle faisait une tentative pour faire corps avec cette terre qui va bientôt l'ensevelir. Restée assise, Doña Capulet ne fait pas un mouvement pour la retenir lorsque *le fond de perspective s'approche de Juliette qui semble y pénétrer* (p. 80). Le décor de Jean Hugo se prêtait à de pareilles mises en scène :

Par quel artifice d'éclairage pourrions nous masquer ces tours de passe-passe ? Valentine se souvint alors d'avoir dans son enfance, peint des tournesols, à l'huile, sur un paravent de velours vert. Elle reproduisit sur un morceau de velours noir un fragment d'ornement ; on plaça le bout de l'étoffe devant un rideau noir et on éteignit toutes les lumières, sauf une bougie. Les couleurs du carré de velours disparurent, laissant seule visible l'arabesque peinte ²⁹³.

Ce jeu de scène montre la volonté de Juliette d'échapper à sa mère, quitte à se fondre dans un néant indistinct préfigurant sa propre mort. Dans *Les Chevaliers de la Table ronde*, Cocteau prolonge l'intimité mère / fille au-delà de la mort. Lorsque Blandine et Ségramor iront se recueillir sur le corps des amants, ils ressortent en tout point identiques aux défunts, suivant les directives de Cocteau qui voulait faire en sorte que *la substitution ne soulève pas la moindre surprise (...). Costumes, démarches, coiffures, teintes de cheveux, tout doit concourir à rendre claire cette substitution* ²⁹⁴. L'existence de la reine perdue à travers le corps et l'esprit de sa fille ; pétrifié, le corps de Guenièvre s'anime de nouveau grâce aux mouvements de Blandine, il revit et défie, de fait, la rigidité de la mort. Ce report de la vie dans un autre personnage se rattache à la tradition du théâtre symboliste, tel que le concevait Strindberg : *Les personnages se dédoublent et se multiplient, s'évanouissent et se condensent, se dissolvent et se reconstituent* ²⁹⁵ et le geste rend visible ce dédoublement du personnage principal.

²⁹³ Jean Hugo, « Roméo et Juliette », *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 26.

²⁹⁴ Jean Cocteau, Notice aux *Chevaliers de la Table ronde*, p. 77.

²⁹⁵ Robert Abirached cite August Strindberg, *L'Avertissement au Songe in La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, p. 206.

- Séparation des corps dans l'espace

Ultime exemple de morts jumelées dans le dénouement de *L'Aigle à deux têtes* où la mort est aussi exprimée par le langage du corps dans le vertigineux jeu de scène synthétisant l'ensemble des thèmes exposés par la pièce :

Ma pièce est écrite en forme de fugue. Elle s'ouvre sur le thème de la Reine. Au second acte, le thème de Stanislas prend sa place et les deux thèmes se résolvent pour s'emboîter et lutter ensemble jusqu'à l'accord final sur la double mort ²⁹⁶.

Paul Ginestier parlait lui *d'un ballet prodigieusement équilibré, une lente pavane métaphysique et d'une pavane macabre dans un décor de montagnes éternelles* ²⁹⁷. Le début de la scène 8 montre Stanislas qui *descend lentement l'escalier et croise la Reine comme endormie* (III, 8, p. 408). Les mouvements somnambuliques du personnage féminin contrastent avec l'énergie de sa première réplique qu'elle prononce *farouchement* (p. 408). Peu à peu la gestuelle s'accorde avec le ton : *Elle est dure, cassante, terrible. Toute la scène doit donner l'illusion qu'elle est une véritable furie* (p. 408). Stanislas se laisse gagner par cette poussée de violence : D'abord *calme* (p. 408), il marche ensuite *comme un fou dans la bibliothèque* (p. 410), *frappe le fauteuil* (p. 411), *égaré* (p. 411). Il imite la Reine qui *cravache un meuble* (p. 411) avant de le frapper lui : *Elle le cingle* (p. 414).

Toutefois, les personnages sont soumis à des impulsions contradictoires et difficiles à réfréner : La Reine, *se reprenant* (p. 409), *Il s'arrête soudain* (p. 412), *La Reine ne peut retenir un élan* (p. 411). La symétrie gestuelle trahit l'homogénéité de leurs émotions, soumises à des pressions extrêmes et, de fait, les gestes sont parfois fortement théâtralisés, comme lorsqu'il *porte les mains à sa poitrine* (p. 411). Cet accord des gestes est dicté par Stanislas qui décide notamment de l'orientation des déplacements : *Lorsqu'il avancera jusqu'au milieu de la bibliothèque, elle le suivra* (p. 408). L'effet du poison se traduit, non par une paralysie progressive des membres, mais par une alternance de moments de faiblesse, *il chancelle* (p. 411), et d'énergie, Stanislas *s'élance vers la Reine* (p. 414).

²⁹⁶ André Fraigneau cite Jean Cocteau in *Jean Cocteau par lui-même*, p. 91.

²⁹⁷ Paul Ginestier, *Le Théâtre contemporain dans le monde*, p. 114 et 121.

La dernière partie se déroule sur l'escalier ; la mise en scène, permettant de surélever les personnages afin de rendre la chute plus spectaculaire, est accentuée par les couleurs du décor :

Les bibliothèques sont en bois des îles, c'est un décor en gris, noir et blanc mais avec des taches de couleurs. Le tapis est très coloré, il y'a un tissu somptueux, rouge, la nappe de table est rouge²⁹⁸.

Et André Beaurepaire ajoute que l'installation des décors a été faite *en proportion des personnages*²⁹⁹. La montée des marches est aussi rigoureusement décomposée :

La Reine lui tourne le dos et s'éloigne jusqu'au bas de l'escalier. Elle s'y arrête et pose le pied sur la première marche (...). La Reine titube, se redresse et monte trois marches, le poignard planté dans le dos. (p. 414)

Le jeu de scène insiste sur l'opposition entre la distance spatiale et la proximité temporelle qui lient les personnages. La lenteur étudiée du geste, la Reine *monte quatre marches* (p. 414), *d'un pas d'automate* (p. 415), confère une atmosphère de cérémonial à ce moment qui prépare la chute, dont l'aspect quelque peu acrobatique avait donné lieu à de violentes controverses. Un critique avait contesté *la chute pénible de Jean Marais dans un escalier trop bien ciré*³⁰⁰ tandis que M. Berland avait défendu, le 3 février 1947 dans *Voici*, la performance de l'acteur : *Quant à la chute finale de Jean Marais (...). A elle seule (...), elle empêcherait la pièce de tomber*³⁰¹. Si ces témoignages font exclusivement état de la gestuelle masculine, cette dernière est néanmoins ordonnée par la Reine. Les personnages sont séparés par toute la hauteur de l'escalier et, après l'avoir poignardée, Stanislas *recule jusqu'au premier plan* (p. 414), de façon à ce que tout l'espace scénique les éloigne. Il est au premier niveau, à l'avant scène, et elle reste à l'arrière, au niveau supérieur : *Elle arrive au palier. Elle empoigne les rideaux de la fenêtre pour se soutenir et s'y présenter* (p. 415). Ainsi surélevée, la Reine tourne le dos à l'assassin et au public, comme si ce dernier participait finalement au meurtre au lieu de se contenter d'y assister. Par trois fois elle se retourne en un laps de temps très court ; ces volte-face sont complétées par *l'infinie douceur* (p. 414) de sa

²⁹⁸ Pierre Caizergues, Entretiens avec André Beaurepaire, in *Jean Cocteau et le Théâtre*, p. 300.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 292.

³⁰⁰ Monique Bourdin cite un article non signé paru dans *Les Temps Modernes* en 1947 dans un article intitulé « L'Aigle à deux têtes ou le qui perd gagne », *Jean Cocteau et son Théâtre*, p. 274.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 274.

voix et par un geste symbolique : *Elle tend la main vers Stanislas* (p. 415), qui déclenche une ultime réaction de la part du meurtrier : *Il se précipite, enjambe les marches, mais il est foudroyé par le poison au moment où il va toucher la Reine* (p. 415).

On peut reprocher à ce dénouement une certaine facilité en ce que la gestuelle est chargée d'allusions immédiates :

Stanislas tombe à la renverse, roule le long des marches, séparé de la Reine par toute la hauteur de l'escalier. La Reine s'écroule en arrachant un des rideaux de la fenêtre (p. 415).

Cette forte théâtralité, pour laquelle on aurait aimé plus de nuances, suggère aussi une opposition entre l'image et le son ; la scène présente une immobilisation des personnages au moment où *l'hymne royal se fait entendre* (p. 414). La musique instaure un mouvement continu dans l'espace qui jure avec le statisme des corps inanimés : *L'hymne royal continue* (p. 415). L'image est celle d'une fin définitive alors que le son insuffle une dynamique de déroulement.

Le tableau final est le contraire de celui des *Chevaliers de la Table ronde* où l'on voit Lancelot et Guenièvre allongés côte à côte. La proximité des corps dans l'espace conforte le spectateur dans l'idée d'union spirituelle des deux âmes et, de fait, dans celle du prolongement de la vie au-delà de la scène. L'écart spatial entre Stanislas et la Reine expose le postulat inverse. Parce que le personnage féminin occupe le niveau supérieur de l'espace scénique, elle est, jusqu'à sa mort, inaccessible. De plus, il n'aura même pas le temps de la toucher une dernière fois avant de mourir. Tout se passe comme si les personnages n'avaient fait que marcher l'un vers l'autre pendant la durée de la pièce, à la recherche d'une jonction spatiale entre la vie et la mort. Et c'est en définitive cette dernière qui les réunit dans l'espace, aux dernières minutes de la pièce.

C) ASSERVISSEMENT SACRAMENTAL DU CORPS

Il arrive que la mort soit précédée par l'expérience de l'hypnose³⁰², simulacre de mort dans lequel l'espace et le temps sont mis en perspective. Le sphinx ensorcelle Œdipe, Armide agit de même avec Renaud et ces expériences sonnent comme un prélude à la mort des investigatrices du sort. Mais l'hypnose n'est en réalité que le déclencheur d'un phénomène plus décisif : la métamorphose du personnage féminin.

L'hypnose est un rite ici lié à la sexualité féminine : les personnages masculins éveillent le désir du sphinx et d'Armide et, puisqu'il ne peut être assouvi de leur plein gré, elles emploient la force. La mort ressemblerait à un châtiment pour avoir voulu dominer le corps masculin et outrepassé les limites de leur pouvoir. L'immobilité forcée du corps masculin montre clairement sa soumission à l'autorité féminine. Dès lors, l'hypnose signifierait une sorte de ritualisation de la pulsion érotique, extériorisée par le geste. Œdipe et Renaud sont à leur merci et, paradoxalement, le statisme exprime le contraire de la volupté et contraste avec l'activité gestuelle féminine. Cette dernière s'oppose aussi à l'immobilité du décor. Si la domination du personnage masculin reste relative, puisque seul le corps est commandé, l'image renvoyée par la mise en scène, dans laquelle le héros est dominé physiquement par une femme, est celle d'une virilité bafouée, tournée en dérision.

L'enjeu est un peu différent dans *Orphée* dans le sens où le rapport de force entre Eurydice et la Mort est exclu. L'absence de rivalité sexuelle accorde une approche plus spirituelle que sensuelle de la mort car aucun geste ne laisse supposer la moindre attirance de la Mort envers sa victime. La mort d'Eurydice est aussi une véritable cérémonie rituelle qui a l'air d'un ensorcellement bien que l'action ait pourtant lieu en coulisse. En fait, le public voit la Mort agir sans discerner le résultat de son action. La mise en scène montre l'inverse de la réalité : l'on peut assister à la mort de quelqu'un, mais sûrement pas apercevoir la Mort à l'œuvre. Refuser de montrer Eurydice en train de mourir et encore moins Eurydice morte relève d'une volonté d'euphémiser la mort. Le dramaturge remplace l'action par sa personnification et l'invisibilité d'Eurydice est une autre façon de montrer l'asservissement

³⁰² Nous rappelons que, dans la mythologie grecque, Hypnos, la personnification du sommeil, est le jumeau de Thanatos, le messager de la mort.

du corps humain par une créature féminine. Cependant l'intentionnalité de l'ensorcellement n'est pas ici de faire souffrir la victime : *a priori* la mort est indolore puisque l'on n'entend ni cri ni supplication de la part d'Eurydice.

Quoi qu'il en soit, la souffrance a un visage féminin dans les trois pièces ; la fonction du personnage est de faire souffrir l'homme, physiquement, en lui faisant mal, et psychologiquement, en l'attaquant dans sa virilité. Les déesses paieront l'humiliation infligée aux personnages masculins de leur vie³⁰³. En contrepoint la mort est une affaire exclusivement féminine dans *Orphée* : la Mort emporte Eurydice, empoisonnée par Aglaonice. La dramaturgie rend compte de cette différence ; lorsque l'envoûtement se déroule entre un homme et une femme, les corps évoluent dans une perspective linéaire et si l'homme est exclu de ce même rituel, le mouvement est alors circulaire. L'intimité d'Eurydice avec l'au-delà se révèle dans le mystère de sa propre mort et l'affranchit du modèle antique³⁰⁴. En revanche Armide et le sphinx divulguent cette même intimité à travers leur inaptitude à pénétrer le mystère de la vie humaine.

a) Mystères du corps féminin

Images et métamorphoses

La Machine infernale fait partie de ces pièces qui ont offert à Cocteau *un cadre fixe pour [ses] anciennes révoltes*³⁰⁵. Le sphinx revendique partiellement cet élan de révolte en ce qu'il incarne une féminité et une sexualité ambiguës. Il tente de se dérober au corps dans lequel il est prisonnier et qui le contraint à assumer le rôle d'un monstre. Mais pour s'y soustraire définitivement, il lui faut mourir par la médiation du personnage masculin. La difficulté commence avec l'apparence physique du sphinx, une jeune fille : *La tête d'un chacal, dont le corps reste invisible derrière elle, repose sur ses genoux* (II, p. 49). Le

³⁰³ Nous émettons toutefois des réserves à propos du sphinx, dont seule l'enveloppe charnelle est condamnée à périr. Le monstre réapparaît cette fois, sous la forme d'une déesse, Némésis, à l'acte III pour torturer de nouveau Œdipe.

³⁰⁴ En 1927, Max Jacob écrivait à Jean Cocteau « Je lis Edgar Poe, très inférieur à toi (...). Je veux dire que toutes les Ligéïa, Lénore, et autres paraissent de convention à côté de ton Eurydice. », in *Max Jacob/Jean Cocteau, Correspondances 1917-1944*, p. 497.

³⁰⁵ Patrick Marsh cite Jean Cocteau dans « Cocteau et Claudel à la Comédie-Française », *La Revue du Théâtre*, juillet-septembre 1981, p. 340.

contraste entre la figure innocente et la bête féroce transcende les oppositions telles qu'animalité/ humanité et masculinité/ féminité. Cette première représentation du personnage féminin est délibérément énigmatique ; le sentiment de quiétude qui émane de ce tableau inspire au spectateur des impressions ambivalentes car l'image propose le négatif pervers de la représentation naïve d'une jeune fille jouant avec son chien.

De plus, l'iconographie du chacal, divinité psychopompe du panthéon égyptien, se heurte à une image biblique de la femme, vierge en robe blanche, qui serait paradoxalement protégée par une idole païenne. Seule la tête de l'animal est visible et le reste de sa personne est voué à l'indistinction car on ignore si le chacal a le corps d'un homme, d'une femme ou d'un animal. S'il est animal et masculin, c'est qu'il s'agit d'Anubis et, si le spectateur le reconnaît, il remet aussitôt en cause l'ingénuité du personnage féminin. En effet, une jeune fille ordinaire ne recherche pas la compagnie d'un chacal, et encore moins celle d'Anubis, au milieu du désert et en pleine nuit. Le caractère ambigu du sphinx sera plus tard dévoilé par le geste : *Il fait un pas pour s'élancer* (II, p. 65), *bondit à travers la ruine* (p. 67), et *s'élance par le fond* (p.74) . Le choix des verbes témoigne de sa force musculaire, qui renvoie à des qualités masculines. Mais les représentations polymorphes du monstre nuanceraient cette hypothèse.

L'extrême mobilité de son corps et sa flexibilité contrastent avec la fixité terrible de son regard ; cette opposition se révélera essentielle lors de la scène d'hypnose dans laquelle la précision rythmique du discours du sphinx rompt avec ses mouvements contradictoires. L'expressivité du personnage est suggérée par son visage, seul élément humain commun aux deux premières représentations de Némésis : la jeune fille puis la créature hybride. Lorsqu'elle rencontre la matrone, la physionomie de la jeune fille est *sombre* et elle s'exprime *le regard à terre* (p.51) comme pour dérober son visage au regard de l'autre personnage et avouer maladroitement ses méfaits. Le visage de la matrone, miroir braqué sur le sphinx, lui montre que si sa féminité est une imposture, ses crimes sont bel et bien réels. Ce regard, que le sphinx ne peut soutenir, pourrait symboliser une blessure narcissique en ce qu'il renvoie à l'inauthenticité de la féminité du sphinx et à sa culpabilité. Dans ce fragment, deux femmes sont liées par un secret que l'une ignore ; la jeune fille au visage angélique a sauvagement dévoré les enfants de l'autre. La matrone, personnifiant la maternité, est face à l'un des représentants du cannibalisme. On peut certes objecter qu'il est exagéré de parler d'anthropophagie au sens où le sphinx n'est pas exactement un être humain. Mais, puisqu'il

en prend l'apparence, il ne peut pas non plus lui être tout à fait étranger. Par conséquent la mise en scène montre deux représentations adverses de la féminité en ce qu'elle a de plus beau et de plus atroce. Cocteau donne à la beauté le visage d'une vieille femme et celui de l'horreur à une ravissante jeune fille, comme pour illustrer ses propres dires : *L'Égypte commet impunément ses crimes sous le masque hypocrite de la beauté*³⁰⁶.

Toujours est il que lorsque le regard du sphinx rencontre celui d'Œdipe, il s'attache sur lui avec une immuable fixité : *Le sphinx ne quitte plus des yeux Œdipe, bougeant comme autour de ce regard immobile, fixe, vaste, aux paupières qui ne battent pas* (p. 65). Le regard féminin est le centre spatial et dramatique, autour duquel s'organise la gestuelle masculine. Avant le corps, le visage impose la présence dominatrice du sphinx. A travers cette possible négation du corps se devinerait la culpabilité ressentie à l'égard de sa sexualité ; le sphinx n'est autorisé ni à aimer ni à désirer Œdipe et son immobilité résulterait aussi de cette lutte intérieure. Il cherche à refouler ses instincts en même temps qu'il ne demande qu'à les assouvir et il mène un combat entre deux aspects opposés de sa personnalité et, de fait, contre sa propre identité. Son désir d'altérité, il ne se reconnaît en l'autre, ou d'identité, il s'y reconnaît, brouille la composante sexuelle du sphinx. Mais qu'elle soit homosexuelle ou non , la tentation érotique est de toute façon omniprésente. Enfin le regard incapable de ciller et rappelant celui d'une statue renvoie aussi au temps. Sa fixité, dénuée des ruptures occasionnées par le battement des paupières, suggère un effet de linéarité qui s'oppose au dynamisme, certes solennel, de la gestuelle.

Dans un premier temps, le sphinx mène Œdipe face au socle et, dès cet instant, les gestes vont s'enchaîner avec une exubérante rapidité : *le sphinx bondit à travers les ruines, disparaît derrière le mur et reparaît dans le socle engagé du praticable, c'est-à-dire qu'il semble accroché au sol* (p. 67). Le personnage féminin est comme encastré dans la pierre d'où émerge, triomphant de sensualité, le buste, comme une figure de proue. Outre la dualité entre humanité et divinité se révèle ici celle entre les règnes humain et minéral et, à travers eux entre l'inanimé et l'animé. Cette opposition concerne davantage l'aspect tactile que visuel parce que la froideur rugueuse de la pierre contraste avec la douceur tiède de la chair humaine. De plus, la roche n'est pas une matière propre à se métamorphoser rapidement alors que le corps est voué à se changer en poussière. Quoi qu'il en soit ces deux types de matières

³⁰⁶ Jean Cocteau, « Découverte des pattes du sphinx », *Opéra, in Œuvres poétiques complètes*, p. 531.

ont part liée aussi avec la dimension de pesanteur : la pierre symboliserait le poids freinant les instincts du sphinx et s'opposerait à la légèreté de ses ailes, *complétées par les fragments de la statue qui la prolongent et semblent lui appartenir* (p. 67). Par conséquent se devine aussi l'antinomie entre les dimensions aérienne et terrestre.

Le caractère protéiforme du sphinx suggère une sorte d'humanité inachevée ; en ce sens l'expressivité de la voix et du visage assurent également son inscription dans l'espace car ils sont ce que le monstre a de plus humain. L'envoûtement de la voix, qui est déjà un indice d'humanité, renvoie au chant des Sirènes :

Sans corps, ni nom, ni réalité physique, elles existent par la voix et l'état de transe musicale dans lequel elles plongent leur auditeur. Ce magique enchantement échappe au langage et, de ce chant ineffable, nous ne connaissons pas le message, si ce n'est sa volupté et la sous-jacente illusion d'une révélation ³⁰⁷.

Contrairement aux Sirènes, le message divulgué est compris par le spectateur ; la voix se révolte contre le statisme du corps et dément l'affiliation du sphinx à ces statues de l'univers cinématographique, que Milorad a comparées à des muses et des mentors ³⁰⁸. Il en a souligné l'androgynat en l'assimilant à des figures tantôt féminines, la Mort, la Princesse, Oriane et Léone, tantôt masculines, Heurtebise et Cégeste. Dans *Le Sang d'un poète*, explique Milorad, *la statue incite le poète au suicide comme la jeune fille-Mort du Jeune Homme et la Mort incitera le jeune homme au suicide* ³⁰⁹. Dans *La Machine infernale*, l'inverse se produit car le personnage féminin tente d'éviter à Œdipe l'énigme fatale. Il simule, grâce à l'hypnose, la mise en scène de cet interrogatoire qui n'a d'autre finalité que celle d'épargner Œdipe. Dès lors le personnage féminin diffère de celui du *Sang d'un poète* ou encore de celui du *Poète et sa Muse* ³¹⁰ car il incite le héros à renoncer à ce qu'il estime être un suicide. Par conséquent, on accordera plutôt ici une autorité féminine et maternelle au sphinx, investigatrice à l'expérience de l'hypnose en tant que simulacre de la mort.

³⁰⁷ Alain Montandon, « Le Hiéroglyphe et la sirène », in *Otrante*, janvier 1993, p. 5.

³⁰⁸ Milorad « Etudes sur *Le Sang d'un poète*, film à la première personne du singulier », *Cahiers Jean Cocteau* 9, p. 294.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 305.

³¹⁰ Milorad décrit ainsi le dénouement du *Poète et sa Muse*, mimodrame représenté pour la première fois en 1959, « Afin de lui assurer la gloire, cette Muse, avec les gestes de la Tosca, le couche, simule un suicide et pose à droite et à gauche de son visage les bougeoirs funéraires. Un coup de revolver attire une jeunesse mixte en blue jean qui lui assure des transports d'admiration hystérique (...). La muse jette par la fenêtre les manuscrits piétinés et disparaît sans un regard pour le poète qui se suicide. », *Cahiers Jean Cocteau* 7, p. 50.

Ce personnage véhicule une image marquée par une ardente sensualité : *Le buste dressé sur les coudes, ses bras couverts de gants mouchetés* (p. 67). Les mains gantées rappellent la Mort dans *Orphée*, de même que son regard fixe remémore le loup que cette dernière porte et sur lequel est peint de grands yeux bleus,. A travers sa féminité agressive le sphinx peut être compris comme une figure castratrice. Mais au début Cocteau désigne toujours ce personnage par le pronom « il », comme pour protéger ses qualités féminines derrière cet artifice de virilité. Les métamorphoses de Némésis la font successivement passer du rang de sainte à celui de pécheresse ; la première représentation connote l'ignorance et surtout de l'absence de sexualité – si l'on retient l'hypothèse selon laquelle la femme en robe blanche est une effigie de la Vierge- alors que la seconde insiste sur la dimension érotique du personnage. Par conséquent il condenserait deux aspects de la féminité, telle que l'entend Gilbert Durand : *Le caractère essentiel de la Beauté est d'être double : double était la condition humaine, double est la femme, comme une image même de la beauté*³¹¹. Cette double féminité explique bon nombre de gestes contradictoires parce que le sphinx incarne une féminité interdite et une autre accessible. Sa sensualité est aussi liée au goût de la chair humaine ; les pulsions carnivores sont remplacées par l'instinct sexuel qui s'harmonise mal avec l'apparence angélique que lui donnent ses ailes *immenses, pâles, lumineuses* (p. 67). L'interprétation religieuse, même si elle est pervertie, n'est pas à écarter, surtout si on la confronte avec ce jeu de scène : sitôt Œdipe parti, le sphinx *tourne le dos à la salle et reste un long moment les bras en croix* (p. 74) et c'est le moment qu'Anubis choisit pour le désigner enfin par son véritable nom : Némésis. L'image de crucifixion coïncide avec l'instant où le public apprend l'origine profane du personnage et sa sinistre fonction.

Dans la majeure partie de l'acte, l'immobilité des ailes contredit la sauvagerie animale de ses gestes, *les mains griffant le rebord* (p. 67) ; la partie supérieure du corps reste statique, *buste dressé, tête droite* (p. 67) et seul le mouvement nerveux des mains fait état d'un sentiment d'angoisse. Les changements de ton prouvent également son caractère ambigu, notamment lorsqu'il avoue sa véritable identité qu'il clame *d'une voix haute, joyeuse, terrible* (p. 67), comme pour affirmer sa supériorité avec cynisme et désinvolture. Mais lorsqu'Œdipe victorieux s'apprête à le quitter, ses gestes témoignent d'un élan de passivité de sa part : *le sphinx roule sur le socle, il glisse dans la colonne* (p. 71) et d'une perte momentanée de son pouvoir sur le personnage masculin. Très vite la femme blessée

³¹¹ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 282.

dans son amour propre laisse la place à la déesse avide de vengeance. Quand Anubis se prosterne devant lui, le sphinx demeure plongé dans une inquiétante torpeur, livré à état d'indécision. La croix qu'il forme avec son corps inverse les rôles en ce que cette pose le fait apparaître comme une victime de l'aveuglement des hommes. Son immobilité est songeuse, il *domine la plaine, il se penche, il inspecte* (p. 75), plongé dans ses pensées au point que la méditation neutralise les mouvements de son corps. Le statisme, complété par le silence, instaure aussi un climat d'indétermination temporelle car *l'espace est le temps de notre corps et le temps l'espace de notre esprit* ³¹². Tourner le dos aux autres personnages et au public signifie également se dérober à leur regard, comme il l'a fait tantôt avec la matrone, et tenter de se retirer en lui-même pour y trouver la paix.

Quand Œdipe entre de nouveau en scène à la fin de l'acte, le sphinx a temporairement un regain d'autorité, notamment à l'égard d'Anubis : *D'un geste, elle lui ordonne de la laisser seule* (p. 75). Pendant cet ultime entretien avec Œdipe, le sphinx restera caché et, lorsqu'il se manifestera, ce sera sous l'apparence *d'une jeune fille à tête de chacal* (p.77). Ce nouvel aspect physique combine les éléments de deux personnages et il marque le déclin de la féminité du personnage par l'intermédiaire de la dissemblance entre le corps et le visage : *Elle bat l'air de ses bras et tombe* (p. 77), dérisoire pantomime cherchant à lui faire retrouver les sensations qu'elle éprouvait quand elle était encore le sphinx . Par ailleurs, à partir de l'instant où Œdipe triomphe de l'épreuve, le sphinx ne sera plus désigné par l'auteur que par le pronom personnel « elle ». La chute de son socle, qui sous tend le déclin du sphinx, est rendue plus pathétique parce qu'il est désormais au même niveau qu'Œdipe. L'égalité des personnages dans l'espace énonce leur similitude sur le plan psychologique. Œdipe l'a fait tomber de son fascinant piédestal et, à présent, la terrifiante créature est réduite à une inoffensive peau de bête qu' Œdipe charge sur son épaule comme un vulgaire trophée de chasse. D'autant plus qu'il se sépare de la fille à la tête de chacal sans un mot d'adieu : *il s'élance, ne regarde même pas, ramasse le corps et se campe au premier plan à gauche* (p. 77). Pareille attitude rappelle celle de Renaud qui, après avoir vu Armide pour la première fois, ne songe plus qu'à la fuir. Ce jeu de scène est censé distraire le public de l'action se déroulant simultanément au second plan : *derrière les ruines, sur le monticule, apparaissent deux formes géantes couvertes de voiles irisés : les dieux* (p. 77). Il s'agit de la dernière métamorphose du sphinx, le retour à sa forme originelle, réduite abstraitement à une masse

³¹² Maurice Maeterlinck, *La Vie de l'espace*, p.115.

voilée. Contrairement à la Mort dans *Orphée*, le dramaturge ne crée pas une personnification - ici de la vengeance - et il refuse de représenter une déesse sous une apparence, comme s'il condamnait le sentiment de vengeance à travers cette indistinction. En outre, l'opposition des formes corporelles traduit l'altérité entre les hommes et les dieux.

Toujours est-il que les apparences changeantes du sphinx contribuent à l'érotisation des rapports de force tout en activant le clivage des sexes. La gestuelle est essentielle au sens où elle est un signe visible de cette antinomie parce qu'elle anime et donne l'illusion de la vie au corps. De ce fait, l'image de la scène acquiert une autonomie décisive dans la structure de l'action.

Le rapport entre les gestuelles pendant l'hypnose rend aussi compte de l'asservissement du corps masculin à l'intellect féminin. Dans *Renaud et Armide*, l'enchanteresse envoûte Renaud pour s'assurer qu'il ne lui échappera pas. Cette scène agence une chorégraphie dans laquelle le personnage masculin est dépossédé du pouvoir sur son corps avant de perdre la mémoire et la raison. Dans les scènes qui suivront son ensorcellement, l'immobilité du roi sera tempérée par le débit incontrôlé de sa parole, dont le contenu est incompréhensible sinon incohérent. Autrement dit, l'opposition entre le corps statique et la parole labile est un signe de l'aliénation de Renaud à l'espace et au temps. À l'exemple de *La Machine infernale* l'étendue du pouvoir féminin est montrée par la gestuelle masculine : Renaud est *immobilisé* (II, 2, p. 250) et Œdipe, *les bras au corps, comme paralysé, tente avec rage de se rendre libre* (II, p. 67). Le corps masculin est en posture de soumission : Œdipe *tombe à genoux* avant d'être exhibé, *se tordant de colère, [il] avance sur les genoux* (p. 67) et Renaud *avance péniblement* (II, 3, p. 251). L'humiliation est plus saisissante dans *La Machine infernale* à cause de la surélévation du personnage féminin sur un socle devant lequel Œdipe est prosterné.

En outre, les efforts qu'ils font pour se relever sont vains : *Il se crispe de la tête aux pieds. On voit qu'il lutte contre le charme* (p. 68). La paralysie progressive des membres est également montrée par un changement de ton : Œdipe parle *d'une voix faible* (p. 69), Renaud *d'une voix lointaine* (p. 252). Les personnages masculins sont conscients de la docilité forcée des mouvements et de l'humiliation qu'elle entraîne, *Œdipe ferme les yeux, détourne la tête* (p. 68) ; l'écart entre ce qu'ils font et ce qu'ils ressentent met en valeur la domination des

personnages féminins et le plaisir que ces derniers en retirent. Leur discours a pour ainsi dire une fonction psychomotrice : *Avance* (p. 251), ordonne Armide, *Ensuite je te commanderai d'avancer un peu et je t'aiderais en desserrant tes jambes* (p. 69), dit aussi le sphinx. Ici la modalité perlocutoire de l'énoncé se colore d'une fonction phatique. La gestuelle d'Armide décrit un cercle dans l'espace :

Armide se rend à l'extrême droite et se recueille . Puis elle commence les charmes et marchera pendant toute la scène en cercles de plus en plus étroits autour de Renaud endormi (p. 252).

En contrepoint, le sphinx demeure immobile et seul le contenu de ses répliques suggère l'idée de mouvement circulaire : (...) *et j'ajuste, j'agglutine, je garrotte, je sangle, j'entrave, j'accumule, jusqu'à ce que tu te sentes de la pointe des pieds à la racine des cheveux, vêtu de toutes les boucles d'un seul reptile* (p. 69). Mais le corps n'obéit pas à la parole qui acquiert, de fait, une portée foncièrement suggestive ; elle détermine la gestuelle que ferait le sphinx s'il se décidait à l'hypnotiser. Sur le plan dramaturgique, les cercles, redondants du discours dans *Renaud et Armide*, introduisent une géométrie nouvelle dans l'espace parce qu'ils font apparaître le motif de la courbe dans une aire de jeu carrée. Armide est devenue l'araignée, esclave de son fil, qui emprisonne sa proie jusqu'à ce que le fil lui échappe : *Eh bien ? Le fil ? ...Le fil ? ...* (p. 254), s'exclame-t-elle et, alors qu'elle est arrivée tout contre Renaud, *elle regarde ses propres mains avec stupeur* (p. 254). Le sphinx est en revanche le maître incontesté de son sortilège du début à la fin ; à peine a-t-il dit : *Tu es libre*, qu'Œdipe retrouve sa liberté de mouvement : *Il remue un bras, une jambe...il se lève, il titube, il porte la main à sa tête* (p. 70). On note donc une opposition des personnages féminins car, la technique d'Armide, dont les gestes reproduisent la dimension circulaire du discours dans l'espace afin de la rendre visible, est inefficace. Le procédé inverse, qu'utilise le sphinx, fonctionne beaucoup mieux en ce qu'il ne rend pas Œdipe moitié fou et ne le frappe pas non plus d'amnésie partielle. Cette distinction attesterait que la réussite de l'envoûtement dépend de son mystère, dû en partie à l'invisibilité. La gestuelle d'Armide lève quelque peu le voile sur l'un des secrets des fées et elle est punie pour cette faute. Dans *La Machine infernale*, le verbe est action, mais vécue à l'état de suggestion ou d'hypothèse, cette dernière reste mystérieuse en ce qu'elle ressemble à un mauvais rêve ou à un fantasme issu de l'imagination féminine. Le sphinx doit compenser par le geste cette langue qu'Œdipe refuse de comprendre : *Que se passe-t-il ?*, s'interroge l'auteur dans *Maalesh. Demandez- le au sphinx*.

Nous verrons dans quelle langue il vous répondra ³¹³. Le personnage masculin ne comprend pas les mots du sphinx. Celui-ci, surpris par le cri d'Œdipe, lui rappelle alors la dimension expérimentale de l'hypnose :

J'ai dit : courberais, s'élancerais...ouvrirais...N'ai-je toujours pas toujours eu le soin de m'exprimer sur ce mode ? Pourquoi ce cri ? Pourquoi cette face d'épouvante ? C'était une démonstration, Œdipe, une simple démonstration (p. 70).

Si cet envoûtement est lié à la représentation de la mort, c'est parce que le public, dans un premier temps, ignore si celui-ci ne constitue pas les prémices d'une mise à mort. En ce sens, la chorégraphie pourrait être inspirée par l'art tauromachique :

(...) Car si le taureau porte les brillantes couleurs du mâle et le taureau la robe modeste des femelles dans le règne animal, à la fin de l'acte d'amour, il faudra que le mâle change de sexe et, par sa grâce et son uniforme de danseur, redevienne la femelle qui tue. Il faudra que le taureau reprenne ses prérogatives de mâle et cela au fur et à mesure qu'on l'en dépouille par la pique et les banderilles ³¹⁴.

Le jeu de l'inversion des sexes, le rapport amoureux entre le bourreau et la victime, l'interchangeabilité des rôles et la confusion entre l'acte d'amour et l'acte de mort, le tout orchestré par une danse sacrée, sont des éléments communs à l'hypnose et à la tauromachie. Et en définitive, il s'agit effectivement d'une mise à mort mais du personnage féminin, c'est-à-dire du bourreau : *Le grand mystère de la Fiesta consiste justement dans ce paradoxe d'adversaires qui tour à tour se féminisent et reprennent les prérogatives de la virilité* ³¹⁵.

³¹³ Jean Cocteau, *Maalesh*, p. 37.

³¹⁴ Jean Cocteau, *La Corrida du 1^{er} mai*, p. 93.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 92.

b) Mise en scène allégorique de la mort

Le problème est posé autrement dans *Orphée* puisque la mort se joue entre deux représentantes du même sexe. Le jeu de scène de la Mort est librement inspiré par les numéros de l'équilibriste Barquette, du jongleur Enrico Rastelli et de l'acrobate Con Coleano que Cocteau évoque dans *Portraits-souvenir*. À la différence de *La Machine infernale*, le visage de la Mort est unique, c'est celui d'une femme du monde, exerçant à ses heures un métier semblable à la chirurgie³¹⁶. Cette analogie rompt avec la représentation que l'auteur en donnera dans *Le Jeune Homme et la Mort* : *Par les toits la mort arrive. C'est une jeune femme blanche, juchée sur de hauts patins. Un capuchon enveloppe sa petite tête de squelette*³¹⁷. Dans *Orphée*, la Mort entre par le miroir, cette frontière et lieu de transition entre vie et mort, unité qui embrasse une dualité³¹⁸, et cette porte de prédilection rappelle *Parade* où les décors et les costumes montrent clairement sa préoccupation de tirer d'un objet tout ce qu'il peut donner d'émotion esthétique³¹⁹.

Le premier geste de la Mort est de se faire bander les yeux à l'aide de son propre mouchoir, comme si elle refusait de voir la réalité de sa besogne. Le bandeau évoque aussi les numéros de voyance ou les tours de magie, et cette référence est complétée par *la gesticulation lente de masseuse et d'hypnotiseur* (p. 60). Ces allusions explicites au cirque se comprennent davantage lorsque l'on connaît l'enthousiasme de Cocteau pour ce petit monde :

Les acrobates tombaient. Ils tombaient, ils se tuaient mollement et mollement ils se relevaient et marchaient mollement à grandes enjambées, d'une démarche après la mort. Délivrés du poids du sang, ils foulaient une pâte de mauvais rêve, une pâte de lenteur, pareille aux morves de phosphorescence qui restent prises entre les mailles nocturnes du filet du rêve³²⁰.

La gestuelle de la Mort est rectiligne : *la Mort compte les pas entre sa chaise et la chambre* (p. 62) ; les notes prises par Mireille Havet, la créatrice du rôle, fournissent de plus amples informations :

³¹⁶ Eva Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, p.195.

³¹⁷ Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, p. 167.

³¹⁸ Jean Pierre Millemam, *L'Etoile de Jean Cocteau*, p. 81.

³¹⁹ Guillaume Apollinaire, « *Parade* et l'Esprit Nouveau », in André Fermigier, *Jean Cocteau, Entre Picasso et Radiguet*, p.70.

³²⁰ Jean Cocteau, *Portraits-souvenir*, in *Romans, poésies, œuvres diverses*, p. 761.

(...) nous comptons tous jusqu'à trois mentalement « avant « je commence ». Lorsqu'elle va se laver les mains au lavabo, peint en trompe l'œil par Jean Hugo sur le mur du fond, elle le fait en évitant tout déplacement inutile ; « sans bouger de place et simplement tournée je prends le sucre de Raphaël à ma droite et levant le bras le donne au cheval de $\frac{3}{4}$ » (note de jeu, feuillet 2) ³²¹.

La gestuelle de magnétiseur s'oppose au costume du personnage, se référant à une autre connotation culturelle. La Mort entre en tenue de soirée, en plein jour, dans une maison où les habitants sont vêtus en toute simplicité. Ainsi la distinction des codes vestimentaires souligne l'écart entre deux univers féminins de façon presque trop évidente. Le prologue insiste sur cette notion d'artificialité : *Voici la cause de ma requête : nous jouons très haut et sans filet de secours. Le moindre bruit intempestif risque de nous faire tuer, mes camarades et moi* (p. 19). Dans *Portraits-souvenir*, l'auteur évoque aussi ce *filet qui est le no man's land entre le ciel et la terre* ³²². La Mort, qui a oublié son chronomètre, demande à Azraël d'emprunter une montre à un spectateur ³²³. La réalité des accessoires est dénigrée et ce jeu de scène revendique, par la rupture qu'il occasionne dans le déroulement de l'action, la facticité du rapport du personnage à l'objet et au public. Le spectateur sait que cette étourderie fait partie intégrante de la mise en scène et que ce rapprochement simulé entre lui et le personnage - qui plus est la Mort- n'est qu'une nouvelle illusion. En ce sens, on retrouverait les théories de Strindberg, telles que les envisage Robert Abirached, sous une forme pervertie :

De proche en proche cependant, ces objets d'usage courant perdent leur neutralité et deviennent^{nt} menaçant : pendule, téléphone, rideaux, fauteuil à bascule, bouquet de fleurs se mettent à fonctionner anarchiquement, comme des signes détachés de leur liaison ordinaire et sont soudain investis d'un inquiétant symbolisme ³²⁴.

Cocteau accorde à l'objet, ou plutôt au personnage appréhendé à travers un objet personnel, une valeur neutre. La Mort perd un instant son caractère menaçant puisqu'elle est capable,

³²¹ Gérard Lieber cite, dans son article « Jean Cocteau et la Mort d'*Orphée* », les notes de scène de Mireille Havet, conservées au Fonds Jean Cocteau de l'Université Paul Valéry de Montpellier, in *Jean Cocteau et son Théâtre*, p.174.

³²² Jean Cocteau, *Portraits-souvenir in Romans, poésies, œuvres diverses*, p. 759.

³²³ On songe à cette scène d'*Opening Night*, où le personnage féminin, en scène, demande une allumette aux techniciens cachés en coulisse : « Le contrat énonciatif, remarque Raphaëlle Costa de Beauregard dans son article, « John Cassavetes et la scène : Etude de *Opening Night* (1978) », s'appuyant sur les théories d'Anne Ubersfeld, est embrayé à un autre niveau selon lequel c'est l'actrice et non le personnage qui entraîne le spectateur dans un univers d'apparence tout aussi réel du fait de l'embrayage énonciatif », *Revue d'Histoire du Théâtre*, avril-juin 1981, p. 358.

³²⁴ *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, p. 206.

comme n'importe quel autre spectateur, d'oublier sa montre et cette étourderie est un gage de sympathie. En réalité c'est la faute de Raphaël, mais le problème reste le même car la signification d'objets anodins, le fil, les bobines, le chronomètre et les gants de caoutchouc, revêt un autre aspect et le public ne peut déjà plus les regarder comme à l'accoutumée puisqu'ils appartiennent à la Mort. Cette dernière les touche et les utilise de la même manière que n'importe quel être humain ; seule la finalité de l'utilisation est effrayante. Contrairement aux mises en scènes de *Renaud et Armide* et de *La Machine infernale*, dans lequel il n'existe que dans l'imaginaire du discours, le fil est ici visible dans l'espace, lors du jeu de scène où l'on voit *une sorte de mètre automatique où s'enroulera un fil blanc qui sort de la chambre* (p. 62). L'épisode de la montre interrompt le rituel ésotérique et cette rupture est redoublée à la fin de la scène, lorsqu'elle oublie ses gants.

Le geste donne une présence visible à l'action invisible ; on ne voit pas le résultat de ces diverses manipulations qui se produit dans la chambre d'Eurydice, c'est-à-dire dans le hors-scène immédiat. La gestuelle est aussi fondée sur l'alternance de séquences rapides, *la Mort se rue dans la chambre, elle court sur le balcon* (p. 64) et de longues plages d'immobilité :

La Mort s'appuie contre la table de droite. Elle regarde le vide avec une fatigue profonde. Elle passe lentement la main sur son front comme une somnambule qui se réveille, comme pour sortir de l'hypnose (p. 64).

La Mort, souffrant de fatigue, affirme une nouvelle fois sa dimension humaine. Ses mouvements expriment une métamorphose progressive du corps, affaibli par l'effort physique ; cette réaction fait partie de l'entreprise d'euphémisation du rôle du personnage.

À aucun moment les deux personnages féminins ne sont seuls, en tête-à-tête, sur scène ; le refus de relation physique est paradoxal car l'aspect sensoriel de la rencontre est nié, la Mort ne touche pas Eurydice autrement qu'à distance, grâce à une influence occulte. En outre, l'absence de proximité dans l'espace ne permet aucune intimité entre les deux femmes et renvoie au problème de la mort anonyme et aveugle qui emporte sa victime sans même connaître son visage. Il s'agit du phénomène inverse de l'hypnose entre un homme et une femme où la relation est personnalisée et érotisée. Ici le rapport est impersonnel alors que paradoxalement il commande *a priori* une plus grande intimité car le lien entre soi et sa propre mort dépasse celui qui unit deux êtres l'un à l'autre. Le sentiment qui attache Eurydice

à la Mort serait tel qu'il se passerait d'un contact physique ; elles n'ont pas besoin de se voir, de se parler ni de se connaître pour être mutuellement convaincu de la profondeur du lien qui les entrave. Par conséquent l'absence de rapport gestuel résulterait de l'inutilité de montrer une familiarité qui n'a besoin d'être vue pour exister. Les personnages féminins agissent chacune de son côté, l'une dans le salon, l'autre dans la chambre, et cette autonomie de mouvement n'altère pas la secrète connexion qui les réunit. La mise en scène en souligne le mystère parce qu'elle la rend invisible.

Cette hypothèse revient à dire que les charmes d'Armide et du sphinx reposent sur la séduction du corps et que l'érotisme nécessite d'être mis en existence par les gestes, les regards et la voix. Les personnages utilisent le corps qui les incarne comme un objet tentateur, un appât excitant le désir masculin afin de le détourner des projets pouvant entraîner leur mort à eux. Dès lors la sensualité serait un palliatif à la mort à laquelle elle se substitue. C'est pourquoi la relation entre Eurydice et la Mort repose sur un postulat plus psychique que physique, qui véhicule une image transcendante de l'acte de mourir. La Mort ne cherche pas à plaire à Eurydice pour la bonne raison qu'elle n'est pas venue jusqu'à elle pour l'épargner. Dans *Renaud et Armide* et *La Machine infernale*, c'est le personnage masculin qui vient à la rencontre de la femme qui pourrait tout aussi bien être sa mort. *Orphée* propose une personnification de la mort qui remplace la mort elle-même en tant qu'action : *La Mort*, dit Azraël, *pour toucher les choses de la vie, traverse un élément qui les déforme et les déplace* (p. 60). L'espace scénique représente cet élément énigmatique ; il donne à voir au spectateur ce qu'Eurydice ne voit pas et ce dernier acquiert une perception similaire à celle de la Mort. Cette disposition est renforcée lors du jeu de scène avec la montre qui devient la métaphore du rapport entre la Mort et le public, au même titre que les gants symbolise celui entre elle et Orphée.

La Mort est soumise à une représentation exsangue et parcellaire tandis que son humanité formelle, elle ressemble à un être de chair et de sang, contraste avec ses gestes lents et hypnotiques, comme avec sa façon de pénétrer dans un lieu par les miroirs. Ce statut ambigu est mis en valeur par les signaux visuels et sonores annonçant son arrivée :

La scène reste vide un instant. La lumière change. Roulements et syncopes de tambours qui accompagnent toute la scène suivante (5, p. 55).

La lumière d'aquarium³²⁵ confère à cette scène une espèce d'atmosphère narcotique où tout se passe comme dans un rêve³²⁶. Ce type de théâtralité, ancrée dans la tradition symboliste, manifeste la révélation du merveilleux dont l'ambiance aquatique évoque les toiles de Leonor Fini dont Cocteau avait dit : *Tout ce surnaturel lui est naturel*³²⁷.

Dans son effort pour affadir l'angoisse que la Mort suscite, Cocteau l'euphémise de différentes manières. D'abord par le mouvement rectiligne avec lequel elle se déplace qui évoque la gestuelle d'un funambule sur une corde raide et la renvoie au monde du cirque. Ensuite en la représentant sous les traits d'une femme en qui le public se reconnaît parce qu'il s'identifie inconsciemment à ce qui lui ressemble, et qui plus est une très belle femme, élégante et sophistiquée comme une gravure de mode ou une œuvre d'art, comme Cocteau la décrit dans *Clair-obscur* :

Victime des œuvres d'art

Je vous vois semblable à elles

Avec un dard

Et des ailes³²⁸

L'entreprise de séduction, qui n'est pourtant pas exempte de danger, participe à la tentative de familiarisation de la mort : le personnage plaît aux spectateurs et flatte l'orgueil des spectatrices qui voient en lui une certaine idéalisation de leur sexe.

L'absence de confrontation entre elle et Eurydice parachève cette tentative en même temps qu'elle évite toute comparaison entre les représentantes de deux féminités distinctes. L'absence d'Eurydice est cependant un acte. Si comme le prétend Yves Bonnefoy *l'acte de présence est en chaque instant la tragédie du monde et son dénouement*³²⁹, l'acte d'absence nierait alors la portée tragique de la mort puisqu'en outre elle n'est pas le dénouement de la pièce : Eurydice reviendra des Enfers. Sa présence comportait aussi le risque de faire rejaillir l'étrangeté de la Mort et, même si l'humanité de cette dernière n'est pas tout à fait

³²⁵ Jean Cocteau, Notes de mises en scène pour *Orphée*, p.22.

³²⁶ Paul Claudel, « Christophe Colomb », *Mes idées sur le Théâtre*, p. 116.

³²⁷ Jean Cocteau « Tout ce surnaturel lui est naturel », texte de présentation à l'Exposition Leonor Fini au Museo Correr de Venise en 1951.

³²⁸ Jean Cocteau, « Mort belle comme vous l'êtes », *Clair-obscur in Œuvres poétiques complètes*, p. 872.

³²⁹ Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, p. 29.

conventionnelle, elle ne suscite cependant pas l'épouvante redoutée ³³⁰. L'acte de mourir, affranchi de toute souffrance, se situe au carrefour entre l'opération chirurgicale et le numéro de prestidigitation, notamment lorsque la colombe s'envole pour signifier la mort d'Eurydice. Le monde de la magie s'harmonise avec celui du théâtre en ce qu'ils proposent tous les deux de faire passer pour vrais des phénomènes faux. Dès lors, la réalité de la mort est ramenée à une illusion d'optique et le personnage se voit investi du pouvoir d'un thaumaturge.

Si le décor doit exprimer les frustrations des personnages, la gestuelle témoigne d'angoisses peut-être plus personnelles. Le rapport du personnage à l'espace peut figurer le conflit entre l'interdit qui pèse sur les femmes et le désir de « normalité ». Il est hors de propos de débattre sur la question des préférences sexuelles de l'auteur, mais l'on peut désormais dire que la mise en espace du personnage féminin rend compte de préoccupations qui lui sont étrangères : la sexualité féminine et la maternité.

La présence simultanée de l'espace scénique et de l'espace fictionnel reproduit dialectiquement cette double obsession. L'espace scénique constitue une zone privilégiée parce qu'elle est instantanément visible du spectateur et reste le lieu où le personnage féminin est livré au regard de ce dernier, ce qui implique la conscience de l'actrice d'être vue. La gestuelle insiste sur l'ambivalence entre *vouloir voir* et *vouloir être vu*. En ce sens la mise en existence du personnage dépend aussi des élans d'inhibition et d'exhibition qui rétractent et dissolvent l'être à travers les gestes. À ce sujet, Patrice Pavis signale, qu'au théâtre, *le corps est soumis à une perpétuelle dénégation : il s'affiche dans sa matérialité et se réfugie dans sa fictionnalité* ³³¹. La dramaturgie de Cocteau, quoique présente dans la réalité du spectacle, puise son énergie créatrice dans l'imaginaire. Autrement dit, l'espace scénique et l'espace fictionnel montrent tour à tour un monde distinct dont le personnage féminin est l'un des vecteurs. La double obsession de Cocteau, qui fait coexister la sexualité et la maternité, est mise en lumière par des symboles ancrés dans la réalité sensorielle de l'espace.

La quête intérieure de l'auteur disparaît derrière une représentation personnelle de la femme. Aussi n'hésite-il pas quelquefois à inverser la répartition habituelle des rôles, dont le corps exprime les persistantes contradictions. La gestuelle illustre la fascination du

³³⁰ Gérard Lieber signale que le dactylogramme d'*Orphée* précise que la Mort fume deux cigarettes pendant la scène et ne sort qu'après s'être remaquillée, in *Jean Cocteau et son théâtre*, article cité, p.172.

³³¹ Patrice Pavis, *L'Analyse des Spectacles*, p. 118.

personnage pour sa féminité en même temps qu'elle en dit les limites. Cet attrait paradoxal n'a d'égal que la répulsion qu'exerce l'image de ce corps. Le statut du personnage dans l'espace obéit à cette constante oscillation narcissique : il est terrifié par l'image que le regard masculin lui renvoie de son propre corps tout en sachant que ce regard est nécessaire à la construction de sa féminité. Par ailleurs, bien après Cocteau, Pina Bausch a affirmé : *Il existe toujours un certain conflit entre la pure joie du mouvement et le sentiment de la perception du mouvement même* ³³². Là où l'analyse gagne en complexité, c'est lorsque cette terreur n'est pas forcément liée à l'opposition entre identité et altérité. En somme, ce n'est pas que le personnage se reconnaisse ou non en l'autre qui importerait ; cette restriction inviterait à réfléchir sur la nature et sur la finalité du sentiment amoureux. Les différentes tentatives de déni du corps sont aussi un indice de retenue de ses possibilités sexuelles. Que ce soit avec pudeur ou exubérance, l'intériorité du personnage demeure retirée dans un corps qui lui échappe parce qu'il ne ressemble pas à l'idée qu'il se fait de lui-même. C'est pourquoi le sentiment amoureux participe à la révélation de l'humanité physique du personnage.

Le corps reproduit symboliquement ce que signifie l'espace scénique et le public est intégré à l'expérience de mise en scène de la féminité parce que son regard cautionne l'authenticité de l'entreprise théâtrale. Le public est appelé à partager le dessein de l'auteur quand il revendique son désir de fidélité à lui-même à travers des personnages incapables d'entrer en coïncidence avec eux-mêmes. Le langage du corps exprime ce décalage dont il restitue la quintessence. A travers la problématique féminine dans l'espace, c'est l'ensemble du système de réception de l'auteur qu'il faudrait remettre en cause. Même si son entreprise théâtrale se bornait à brandir un miroir au public, il ne faudrait pas que celui-ci se contente de sa surface réfléchissante mais qu'il cherche au contraire à la traverser. L'espace scénique dévoile parcimonieusement ce reflet et le personnage féminin guide le regard du spectateur vers l'imaginaire. En ce sens, cette problématique rejoindrait celle de Lorca, telle que la conçoit Alain Sicard :

Le miroir tendu au public n'a alors d'autre fonction que de lui masquer sa vérité en lui permettant une identification fidèle à ses désirs, mais oblitérant la nature de son désir. A l'origine de cela se trouve la peur du public (...) qui est également la peur de se connaître soi-même ³³³.

³³² Raimund Hodge, *Pina Bausch, Histoires de théâtre dansé*, p. 139.

³³³ Alain Sicard, article cité, in *Lorca, L'écriture sous le sable*, p. 52.

L'identification quasi systématique de Cocteau aux personnages féminins inviterait à penser qu'il contourne cette peur à travers une figure de l'altérité en qui il imagine que le public ne le reconnaîtra pas et surtout en qui il évite de se reconnaître lui-même. Cette attitude justifierait un certain nombre de dissonances du comportement féminin et de son jeu dans l'espace :

En effet, si la vie intense est une faute pour un décor dans lequel on doit vivre, cette faute devient un atout lorsque le décor d'un soir doit vivre avec les acteurs (...). Ma réserve vient de ce que Picasso fait pour obtenir l'échange complet entre les personnages et le décor, joindre à l'activité d'un maître celle d'un sous ordre ³³⁴.

Cet hommage au travail de Picasso dans *Parade*³³⁵ nous semble être la définition la plus juste du rapport entre la vie du personnage et l'espace, surtout que Cocteau s'était toujours refusé à établir une hiérarchie entre les différents arts du spectacle :

Au théâtre, il n'existe plus de sous-aides. Tout collabore à ce bloc avec lequel un dramaturge essaie d'émouvoir les âmes. Décors, costumes, éclairages, le moindre geste, le moindre mécanisme visible ou invisible, la petite troupe de lumière et celle de l'ombre (acteurs et machinistes) ne forment qu'un seul bâtiment ³³⁶.

En ce sens, la dimension concrète de la scène participe à la mise en présence du personnage féminin. La dramaturgie de Cocteau a considérablement évolué entre 1920 et 1950. *Roméo et Juliette* marque en 1924 la fin d'un cycle où la part visuelle du spectacle l'emportait sur le contenu théorique :

(...) j'y avais inventé où n'était visible que la couleur des arabesques, des costumes et des décors. Des lampes rouges, au bord du cadre extérieur, empêchaient le public de distinguer autre chose. Des valets invisibles construisaient les rues et la perspective des salles autour de la marche chorégraphique des acteurs³³⁷.

³³⁴ Jean Cocteau, « Picasso », in *Feuilles Libres* n°34, novembre/ décembre 1923, p. 228.

³³⁵ Nous rappelons que celui-ci avait conçu un rideau de théâtre tricolore qui représentait deux Arlequins, une écuyère sur un Pégase et un tréteau de foire.

³³⁶ Jean Cocteau, Programme de *La Machine infernale* au théâtre Louis Juvet en 1934.

³³⁷ Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 222.

Ses tous premiers décors révélèrent une dimension artisanale ³³⁸, relevant d'une démarche picturale. Le rapport entre le décor et l'expression corporelle est visible à la fois sur le plan spatial que sur le plan temporel, ainsi qu'il le rappelle dans *La Maison hantée ou les adieux d'Albert Lambert* :

Où c'est pour animer un autre corps qu'on bouge

Où l'on meurt chaque soir pour un autre que soi ³³⁹

Le personnage féminin s'est cependant adapté aux différentes approches de la scène car Cocteau a su intégrer la gestuelle comme une discipline à part entière de la mise en scène, apte à capter de l'intérieur l'angoisse du personnage et de l'exprimer artistiquement sur le plateau.

³³⁸ Jean Hugo raconte de quelle façon Cocteau avait conçu la première maquette des *Mariés de la tour Eiffel* : « Devant un petit théâtre fait de quatre planches, il peinturlurait des bouts de carton destinés à figurer une Tour Eiffel multicolore dans le goût de celles que peignait Delaunay. Mais il se perdit un peu parmi tous ces triangles, losanges et trapèzes rouges, verts, jaunes et bleus. Il renonça et demanda à Irène Lagut de faire la maquette du décor. », article cité in *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 20.

³³⁹ *Cahiers Jean Cocteau* 10, p. 23.

III - LE DISCOURS FEMININ DANS L'ESPACE DRAMATIQUE

L'espace dramatique, conçu à partir du langage, favorise l'expression du sujet de la pièce dans l'espace et la répétition des hantises qui jalonnent l'œuvre de Cocteau : *Il n'existe somme toute que très peu de sujets et, comme en Chine, on devrait toujours traiter les mêmes*³³⁹. Certaines de ses déclarations, notamment lorsqu'il est question de cinéma, inciteraient à penser que le texte dramatique tient une place secondaire dans la structure de l'œuvre :

Ecrire des dialogues m'ennuie. Mais remuer cette grande machine de rêve, se battre avec l'ange de la lumière, les anges de l'espace et du temps, voilà une besogne à ma taille³⁴⁰.

Il se montre en revanche plus enthousiaste quand il s'agit du texte théâtral :

Plus je connais la langue et plus je la travaille, plus mon vocabulaire se limite à quelques mots que je déplace comme les lettres de l'alphabet, comme les bouts de verre du kaléidoscope³⁴¹.

Le sentiment du dramaturge tend à revenir aux sources de son œuvre car, de toute évidence, il fait ici allusion au procédé qu'il utilisait déjà pour *Les Mariés de la tour Eiffel* où le dialogue était *le fil conducteur de l'invention et du mystère*³⁴². Le souci d'accoler les mots les uns aux autres, par association ou dissociation d'idées, le recours à un registre de langue volontairement restreint et la nécessité de l'insérer dans un espace limité témoignent d'une pratique concise de la langue dramatique. Ce parti pris autorise aussi l'exploitation des ressources de la parole en même temps que celles du théâtre en soi.

Si l'espace gestuel se construit à partir du jeu, donc du corps du personnage, l'espace dramatique puise son efficacité dans les différentes potentialités du langage dont Patrice Pavis livre une définition synthétique :

³³⁹ Patrick Marsh cite Jean Cocteau, article cité in *La Revue d'Histoire du théâtre*, juillet/septembre 1981, p. 342.

³⁴⁰ Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*, *Journal d'un film*, p. 220.

³⁴¹ Jean Cocteau, *Le Passé défini II* (1953), p. 277.

³⁴² Pierre Dubourg, *Dramaturgie de Jean Cocteau*, p. 26.

L'espace dramatique s'oppose à l'espace scénique. Il se concrétise dans la mise en scène. Le premier est un espace construit par le lecteur ou le spectateur pour fixer le cadre de l'évolution de l'action et des personnages ; il appartient au texte dramatique et n'est visualisable que lorsque le spectateur construit imaginativement l'espace dramatique ³⁴³.

L'espace dramatique ouvre à ce que la scène délimite, et lui confère une abstraction tout en lui offrant un relief particulier. Parce qu'il ancré dans l'imaginaire de la suggestion, le langage rompt avec l'appréhension sensuelle et immédiate qu'exprime l'image animée du personnage, ancrée dans l'espace visible de la scène, tournée vers le public, et la parole accrédite l'existence ailleurs que dans les limites physiques de la comédienne. Autrement dit le langage permet le glissement de l'extérieur vers l'intérieur du personnage. Il détourne l'attention du public du plan visuel pour la guider vers le plan sonore. Enfin il fait passer le spectateur de l'identification spontanée à l'image à une reconnaissance plus profonde, inscrite dans la totalité du personnage.

Par conséquent, la durée de la parole dramatique s'oppose à l'immédiateté du geste. Le langage accorde un contenu, c'est-à-dire des traits psychologiques qui vont déterminer ses pensées et ses actes, qui permet de percevoir le personnage dans sa dimension intellectuelle. Le regard du spectateur s'intériorise en lui et la reconnaissance dépasse la seule nécessité d'être admiré ou redouté à travers l'identité du corps. En outre l'espace que réserve la parole est un champ ouvert à celui de la fiction. C'est à partir de lui qu'est construit l'espace fictionnel, comme prolongement de la figure que fait miroiter le décor dans la fiction. Les frontières de l'espace fictionnel sont mobiles parce qu'elles sont soumises à la pluralité des références de la parole et à ses variations. En ce sens, l'espace de la fiction s'oppose à la rigidité du cadre scénique ; la parole dramatique accentuerait, de fait, le clivage de l'espace. Les diverses résonances spatiales parsemant le discours féminin s'articulent exclusivement autour du sentiment amoureux. C'est en vertu de cette qualité qu'est autorisé le rapport entre le discours de l'affect et l'espace dramatique. Aimer s'avère être l'activité principale du personnage féminin, quand ce n'est pas la seule, ce qui ne signifie pas qu'il soit voué à l'oisiveté intellectuelle. L'expression du sentiment est le nerf du dialogue, dont la fonction consiste à repérer les limites de la passion tout en divulguant le désir de les transcender. Et puisque au théâtre, le verbe est action, le sentiment amoureux va ménager une ouverture dans

³⁴³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, p. 118.

l'espace de la fiction à l'intérieure de laquelle l'espace dramatique déploiera ses modalités d'action .

Ainsi que l'immobilité s'opposait au geste, le silence va s'opposer au discours. Il ne s'agit cependant pas d'assimiler ce dernier au vide et à l'inaction puisque au même titre que le dialogue, il est une expérience intellectuelle que le spectateur est invité à partager avec le personnage :

L' action qui se situe au-delà des mots est de l'ordre du non-dit. Et au théâtre, tant sur le plan de l'action que sur celui de la définition des personnages, ce qui n'est pas *dit* est aussi important que ce qui *est dit* ³⁴⁴ .

Ce postulat est également porteur du sentiment de la mort ; aussi le silence suggérerait-il avec une force égale l'étendue de l'espace et l'imaginaire du temps :

Le silence est simulacre de mort, réponse rituelle de la renaissance, prédisposition de l'être qui reconsidère son devenir dans le monde (...). L'instant entre tous les instants dans lequel le rite se déploie ³⁴⁵ .

L'espace dramatique s'étend au-delà des trois dimensions de la géométrie euclidienne ; d'abord parce qu'il repose sur la perception qu'a le personnage de l'espace qui l'entoure ; ensuite parce que cette perception le prédispose à une certaine intelligence de lui-même et de l'autre ; enfin parce qu'elle influence, grâce à ses modalités fluctuantes, l'esthétique de réception :

La construction de l'espace dramatique est en perpétuel mouvement, il dépend des relations actanciennes qui doivent nécessairement changer si la pièce veut la moindre action

³⁴⁶

Dès lors, la conception de l'espace se fonderait sur un mouvement dynamique et l'imaginaire de la pièce y gagnerait en amplitude.

³⁴⁴ Martin Esslin, *Anatomie de l'art dramatique*, p. 48.

³⁴⁵ Tiziana Villana, *Parcours dans l'œuvre de Leonor Fini*, p. 23.

³⁴⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, p. 119.

Ainsi la dimension textuelle recouvre une part importante de l'herméneutique d'ensemble car l'espace ne peut être appréhendé dans sa totalité dans une perspective strictement scénographique. La mise en scène assure une intuition immédiate du personnage en ce qu'elle demeure *l'incarnation scénique de la parole* ³⁴⁷. Le dialogue est condition d'accès à cet autre monde que nous appellerons l'arrière - scène. De ce fait, la parole féminine n'est plus seulement l'expression de la délimitation du monde réel, mais la suggestion d'un espace invisible, en arrière plan, que le spectateur ne peut qu'imaginer à travers la topographie de l'espace dramatique. L'imaginaire s'affirmerait, de fait, comme l'un des procédés qui transcenderait l'imitation théâtrale tout en la restaurant :

L'homme aime imiter, voir imiter, entendre imiter. Vieille habitude de singe sans doute. Il ne se rend pas compte qu'on obtient la bonne ressemblance en s'écartant du modèle d'*une certaine manière* ³⁴⁸.

En dépit de la dimension indéniablement concrète du discours, la réalité à laquelle il renvoie appartient au domaine de la suggestion. Cependant, définir le discours théâtral n'est encore pas chose aisée. Henri Gouhier l'envisage comme *une suite d'images sonores mêlées à d'autres images sonores, qui se déroule avec une suite d'images visuelles* ³⁴⁹ et Martin Esslin en retient plutôt les limites :

Le langage, cependant, est loin de constituer le seul moyen dont dispose le dramaturge pour définir la personnalité de ses personnages. Le langage permet surtout d'évoquer une atmosphère générale. La façon dont un personnage prend forme peu à peu sous nos yeux dépend essentiellement de son comportement et de ses réactions ³⁵⁰.

Le dialogue aménage un espace dans lequel il existe un échange d'informations. Comme la compréhension du personnage se fonde sur son rapport avec l'autre, leur relation encourage la création d'un lieu d'échange dynamique, en somme d'un espace de liberté de parole et de ton. C'est dans cette optique que le dialogue peut créer un espace dramatique parce qu'il véhicule des sentiments qui transcendent la fonction purement informative ; le dialogue est *la mise en*

³⁴⁷ Otomar Krejca, « Le Théâtre en tant qu'Atelier », article reproduit in *Du Théâtre d'art à l'art du théâtre*, textes présentés par Jean-François Dusigne, p. 78.

³⁴⁸ Jean Cocteau, « Notes autour du cinématographe », in *Jean Cocteau, une Encre de lumière*, p. 14.

³⁴⁹ Henri Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, p. 98.

³⁵⁰ *Anatomie de l'art dramatique*, p. 45.

forme de deux positions discursives confrontées ou affrontées³⁵¹. Quoi qu'il en soit, le langage théâtral contourne certaines difficultés de l'acte d'écriture en ce qu'il lui donne vie dans l'espace et le temps :

Outre que les mots signifient, ils jouissent d'une vertu magique, d'un pouvoir de charme, d'une faculté d'hypnose, d'un fluide qui opère en dehors du sens qu'il possède. Mais il n'opère que lorsqu'on les groupe et cesse d'opérer si le groupe qu'ils forment n'est que verbal. L'acte d'écrire se trouve donc lié à plusieurs contraintes : intriguer, exprimer, envoûter³⁵².

Il n'est pas un couple qui ne soit frappé par un interdit, de quelque nature qu'il soit. Quand il n'est pas social, comme dans *Roméo et Juliette*, l'interdit est moral : l'inceste dans *La Machine infernale* et l'adultère dans *Les Chevaliers de la Table ronde*. Puisque les personnages évoluent dans des contextes contrariés, l'espace textuel réservé par le dialogue est cet espace de liberté de parole et de ton auquel nous faisons allusion. La scène délimite l'aire de jeu des personnages là où le texte pallie cette frustration. En somme le texte dramatique bénéficie d'une spatialité illimitée dans le théâtre de Cocteau, dont Bernard Valette souligne l'infinie variété :

Le (men)songe du langage - ou plutôt son indéfinie vérité - à travers l'homonymie, la pluralité des sens, propres ou figurés, les effets paronomastiques (...) est une des voies qui permettent d'accéder à un autre monde : l'univers orphique³⁵³.

Le caractère infini et indéfini de la parole vient de ce qu'elle est en perpétuel mouvement et toujours ouverte au devenir. Comme le dialogue constitue un système discursif, il épouse chaque type de situation amoureuse.

C'est pourquoi le dialogue s'articule autour d'instances qui font intervenir l'opposition entre vérité et mensonge. Ce principe dialectique motive l'échange en ce sens où il lui confère sa dualité et le théâtre est un lieu favorable où elle peut être activée :

³⁵¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 25.

³⁵² Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, p. 135.

³⁵³ Bernard Valette, « Modernité du mythe chez Jean Cocteau », in *Jean Cocteau*, textes réunis par Albert Mingelgrün, p. 12.

Le mensonge est plus nécessaire à l'homme que la vérité. Le mensonge est au fond de tout ce qui fait aimer la vie, et le théâtre n'est-il pas le palais féerique du mensonge ?

354

Lieu de mouvements, l'espace dramatique repose donc essentiellement sur des effets d'expansion et de condensation. Ce phénomène est tout particulièrement sensible dans le contexte d'une passion amoureuse où les sentiments sont rarement figés. Le dialogue est plus qu'un support formel ; il est un espace façonnable qui échappe aux rigueurs de l'usage de la langue. Anne Ubersfeld, qui s'est intéressée au *dialogisme*, remarque qu'il suppose la non coïncidence du personnage avec lui-même, mettant en question son unité et montrant dans son discours l'émergence des contradictions de l'histoire, bien au-delà de la psychologie individuelle³⁵⁵. La remise en cause du personnage se fait donc à un autre niveau que celui de la scène. La parole fait entrer le spectateur dans l'intériorité du personnage, comme le constate Pierre Dubourg lorsqu'il affirme que le langage de l'héroïne de *La Voix humaine* pourrait être aussi bien celui d'une blanchisseuse que d'une duchesse, car c'est le langage de la passion qui ne cherche pas à faire du style³⁵⁶. Nous sommes déjà loin des dialogues d'escamoteurs d'Orphée qui peignaient dans les nuées une vie qui n'existait pas (...), un monde de fiction sans fondement humain³⁵⁷. En dépit des controverses, le spectateur n'en demeure pas moins confronté au double aspect du personnage : sa surface, c'est-à-dire l'espace visible créé par la gestuelle, et son volume, ou l'espace invisible suggéré par le texte. En ce sens, le discours s'inscrit dans la lignée dialectique du Dehors et du Dedans.

Enfin l'interdit fait se rencontrer deux types de discours féminin : la parole impuissante à vaincre le tabou, *La Machine infernale*, *Les Chevaliers de la Table ronde* et *Les Parents terribles*, et la parole magique du sphinx et d'Armide, tentative désespérée pour transcender l'incommunicabilité entre personnages masculins et féminins en tentant de corrompre le dialogue : le sens d'une phrase n'est pas tout, assurait Cocteau, c'est l'essence qui compte³⁵⁸. Débuter l'analyse par *Les Mariés de la tour Eiffel* répond à une volonté de notre part de donner suite à cette appréciation de l'auteur en montrant la mise en espace du sentiment féminin à travers le non-sens et l'absurdité du langage.

³⁵⁴ Charles Dullin, « Théâtre d'Art », in *Du Théâtre d'art à l'art du théâtre*, p. 57.

³⁵⁵ Lire le théâtre I, p. 216.

³⁵⁶ Pierre Dubourg, *Dramaturgie de Jean Cocteau*, p. 178.

³⁵⁷ Les deux citations sont extraites du chapitre consacré à Orphée, in Jean Hort, *La Vie héroïque des Pitoëff*, p. 248 – 251.

³⁵⁸ *Journal d'un inconnu*, p. 175.

A) LES UNIVERS REFERENTIELS DU DIALOGUE

a) *Mise en espace du sentiment féminin*

La distribution des *Mariés de la tour Eiffel* s'organise autour d'un espace, d'une entité devenue féminine, la tour Eiffel, surnommée *Notre Dame de la Rive gauche* (p. 56). A proprement parler, il n'y a pas d'intrigue amoureuse, même si la trame s'articule autour du thème du mariage. En réalité, la noce est ici un prétexte à parler de tout et n'importe quoi par l'intermédiaire de deux phonographes. Néanmoins Cocteau renoue ici avec le langage dramatique et la pièce s'appuie solidement sur un texte écrit qui encourage la création d'espaces fictionnels inattendus. De plus, le texte permet la caractérisation de personnages qui *ne se costument qu'en eux-mêmes, ne s'habillent que de leur propre caricature*³⁵⁹, auxquels sont accolés une série de lieux communs : la mariée est *douce comme un agneau*, la belle-mère *fausse comme un jeton* et les demoiselles d'honneur *fraîches comme des roses* (p. 54).

La tour Eiffel représente aussi l'espace depuis lequel les personnages regardent Paris à *vol d'oiseau* (p. 55). Dès lors, le langage installe le lieu de l'imaginaire et en assure le prolongement au-delà de la scène. Ainsi lorsque l'Enfant s'obstine à vouloir nourrir la tour Eiffel avec du pain, le photographe rétorque : *On le vend en bas. Je ne vais pas descendre* (p. 63) et cette réplique souligne la dimension imaginaire de hauteur de l'édifice. Tout un univers référentiel est mis en œuvre sur le plan spatial et l'on comprend que la plate-forme représentée est la synecdoque d'un domaine bien plus vaste, ancré dans un registre pleinement féminin ; ses dentelles figurent ainsi l'armature d'un corset renvoyant aux costumes des autres personnages : *On ne lui donne à manger qu'à certaines heures. C'est pour cela qu'elle est entourée de grillages* (p. 63). Outre d'être représentée vêtue de lingerie, la tour Eiffel est anthropomorphisée au point d'avoir des besoins primitifs tels que manger. L'objet inanimé devient, de fait, un élément féminin à part entière du spectacle auquel il est incorporé en tant que personnage dramatique ; les références concernent alors l'espace et le temps de la tour Eiffel, qui prend ses repas à heures fixes.

Mais si le décor appelle à une mise en espace de la féminité, il en va de même pour d'autres personnages dont la signification est aussi féminine. Ainsi l'Autruche a part liée avec

³⁵⁹ Jean Marie Magnan, « On réclame du pain musical », *Cahiers Jean Cocteau* 7, p. 106.

la mort parce qu'elle est poursuivie par un chasseur qui la croit *prise dans les mailles de la tour Eiffel* (p. 53) alors qu'elle est en réalité cachée *dans l'ascenseur* (p. 63). L'Autruche est féminisée au sens où le photographe utilise la séduction pour la faire disparaître dans l'appareil ; le chapeau du photographe devient *une voilette*, l'appareil, *un fiacre* et l'Autruche se fait appeler *Madame* (p. 64). Le photographe a piégé la Baigneuse de Trouville de la même manière en prétendant que l'appareil était *une cabine de bain* (p.57). Comme pour parachever ce tour de passe-passe, il offre galamment à chacune un accessoire, son propre chapeau à l'Autruche et un *peignoir éponge* (p. 57) à la Baigneuse, qui complète sa panoplie, *le maillot, l'épuisette, le panier en bandoulière* (p. 57). Le chapeau appelle à un sens plus ambigu : *Le photographe se souvient qu'il suffit de cacher la tête d'une autruche pour la rendre invisible* (p. 63), comme s'il voulait donner une image à « politique de l'autruche ».

Le langage participe aux métamorphoses visuelles des objets, qui s'adaptent aux circonstances. Il fait ici figure d'acte de prestidigitation puisqu'il fait disparaître les personnages féminins et le photographe devient le magicien qui substitue l'image de l'appareil à une autre à force de persuasion. Le langage décrit donc une réalité spatiale différente de celle peinte par le décor et parvient à donner l'illusion que la réalité des mots, invisible, l'emporte sur la réalité visible de l'image représentée. Le discours du photographe est d'autant plus efficace que les personnages féminins y répondent par des pantomimes, sans jamais chercher à protester par la parole. Cette dernière aurait une sorte de fonction thaumaturgique en ce qu'elle produit de faux miracles sous forme de vrais mirages sur scène. Ainsi la dimension abstraite de l'espace rivaliserait avec la matérialité plastique et figurative du décor imitant ce même espace. Par ailleurs l'espace fictionnel de l'Autruche finit par converger avec celui de la Baigneuse :

Phono un - C'est peut-être une vague que vous avez prise pour une autruche.

Phono deux - Non. La mer est calme (p. 63).

La réalité spatiale de la Baigneuse de Trouville, la plage, le soleil et *a fortiori* les vacances car la noce a lieu *un 14 juillet* (p. 60), rejoint fortuitement celle de l'Autruche. A travers ces deux figures, assimilées grâce à l'imaginaire du texte, deux signifiants spatiaux sont présentés : la France et l'Afrique, dont l'Autruche est originaire et à qui le discours du Général fait aussi allusion quand il évoque *les mirages dont il fut victime en Afrique* (p. 55).

Les Dépêches s'opposent à l'espace délimité de la tour Eiffel, devenue *cage à oiseaux bleus*³⁶⁰. Elles exécutent une danse sous le regard émerveillé de la noce ; les jeux de scène qui se détachent de cette dernière sont interprétés par des figures étrangères à l'espace scénique. De plus le spectateur ignore d'où elles viennent, à l'exception des Dépêches venues de New York, et où elles vont, si ce n'est la Cycliste pédalant vers Chatou. Les personnages féminins, assurant le clivage entre espace scénique et espace fictionnel, collaborent donc étroitement à la notion d'espace.

L'appareil de photographie libère plus volontiers des figures associées à la féminité : seul le lion fait exception à la règle. Après qu'il a rendu le Général, l'appareil délivre un ultime emblème féminin, une colombe, qui préfigure celle qui symbolisera la mort d'Eurydice dans *Orphée*. L'appareil pourrait être interprété comme l'avatar d'une gigantesque matrice d'où sort l'Enfant indigne, qui *massacre les siens pour avoir des macarons* (p. 59) et exige de se faire photographier avec le Général, le seul personnage qui n'est pas un membre de la famille. Du reste, aucune réplique autre que *Mes chers parents, en ce beau jour, acceptez tous mes vœux de respect et d'amour* (p. 58) ne fait état d'un lien d'affection entre l'Enfant et ses parents. Il est avant tout *le portrait de la noce* (p. 52), sur qui chacun projette ses ambitions :

Phono un - Il sera capitaine

Phono deux - Architecte

Phono un - Boxeur

Phono deux - Poète

Phono un - Président de la République (p. 59).

Pour toute réponse, l'Enfant crible la noce de balles, insensible à la *pitié* et au *respect* (p. 59) qu'il doit sa famille. Certaines exclamations sont significatives sur le plan autobiographique : *Misérable ! Je suis ton père ! (...)* *Sois maudit !* (p. 59), parce qu'elles renverraient au suicide de Georges Cocteau. Dans ces minces répliques, que l'on prendrait volontiers pour des clichés parmi d'autres, serait condensé le sentiment de culpabilité vis-à-vis du père disparu. En outre l'Enfant se prénomme Justin et cette onomastique renvoie à Jean. La seule manifestation d'autorité envers l'Enfant émane du photographe : *Le photographe court après l'Enfant. Il le menace du fouet. Il lui ordonne de rentrer dans la*

³⁶⁰ Raymond Radiguet, « Les Mariés de la tour Eiffel », *Feuilles Libres*, février 1922, p. 62.

boîte (p.59). Or le photographe est une métonymie de l'appareil, que l'on a assimilé à l'image maternelle. Lorsque l'on connaît le type de relation que Cocteau entretenait avec sa mère, on devine l'image du personnage castrateur, qui l'empêche de *vivre sa vie* (p. 59). En poussant plus loin l'interprétation, on peut aller jusqu'à dire que la *boîte* symbolisant le ventre maternel, figure concrètement l'appartement d'Eugénie Cocteau, que son fils avait l'habitude de désertir pour rejoindre sa garçonnière ³⁶¹. Aussi le photographe apparaît-il, sinon comme un personnage tout à fait féminin, au moins comme une émanation indirecte de l'archétype maternel. En ce sens, il rejoindrait la signification que nous avons accordée à la tour Eiffel, dans l'espace, *La tour Eiffel est un monde comme Notre Dame* (p. 56) et le temps, *Elle était reine de Paris. Maintenant elle est demoiselle du télégraphe* (p. 56), si ce n'est que la personnification de l'objet est ici féminisée dans un but précis.

S'il s'obstine à faire disparaître les personnages féminins sortis de l'appareil, le photographe abandonne bien vite l'idée d'y faire retourner l'Enfant, ce qui peut donner lieu à une nouvelle interprétation. Le photographe / mère serait aussi le personnage qui fait disparaître de la scène, c'est-à-dire d'une représentation arbitraire et métaphorique de l'existence de l'auteur, toute forme de rivalité féminine qui pourrait le séparer de son fils. Le photographe restera aussi muet quand il s'agira de faire rentrer le lion dans l'appareil ; cette figure masculine, la seule à réintégrer l'appareil de son plein gré, est un symbole de puissance virile qui pourrait effrayer le photographe. Si ce dernier s'inspire effectivement d'Eugénie Cocteau, on peut penser que le dramaturge s'est efforcé de retranscrire le sentiment de culpabilité horrifiée qu'a suscité le suicide de Georges Cocteau sur son épouse.

Le Général, que l'Enfant tue le dernier, serait, de fait, une représentation paternelle, qui finit par revenir de la mort, laquelle s'exprime par la voix de l'appareil : *Je voudrais rendre le Général* (p. 66), comme Georges Cocteau reviendra hanter la vie et l'œuvre de l'auteur. Ici le langage dramatique révèle la troisième fonction de l'objet, à la fois lieu de naissance, de mort et de renaissance : *Le Général reparaît. Il est pâle. Il lui manque une botte. Somme toute, il arrive de loin. Il racontera qu'il revient d'une mission sur laquelle il doit garder le silence* (p. 66). Cette réplique expose clairement la problématique de la mort, que l'on ne peut exprimer que par le mystère du silence. De ce fait, le Général semble se rapprocher de la

³⁶¹ L'anecdote veut qu'à vingt ans, l'auteur, qui partageait sa vie avec Madeleine Carlier, avait loué une chambre en ville. Lorsque Madame Cocteau découvrit le pot aux roses, elle mit *illico* un terme à leur liaison. L'auteur narre cette humiliante expérience dans *Le Grand Ecart*.

figure paternelle à mesure qu'évolue l'action ; lorsque la noce le retrouve vivant, son premier mouvement est de se réjouir de la bonne surprise du collectionneur qui a acheté la toile. Face à ce miracle, la noce se montre ensuite désapprobatrice : *Le photographe se détourne. Il trouve la noce un peu dure. Si elle reproche au Général d'être vivant, le Général pourrait lui reprocher de s'être laissée vendre* (p. 66) ³⁶². Du reste, quand le photographe doit tirer le portrait de l'Enfant et du Général, *il s'exécute la mort dans l'âme* (p. 61) et la dimension fantomatique de ce dernier est clairement mise en œuvre : *L'Enfant, à cheval sur le sabre, fait semblant de d'écouter le Général qui fait semblant de lui lire un livre de Jules Verne* (p. 61). Le Général / père ne peut que faire semblant de s'acquitter de ses devoirs paternels depuis l'au-delà.

C'est pourquoi, si *Les Mariés de la tour Eiffel* ne présente pas de personnages authentiquement féminins, le langage dramatique permet néanmoins de faire appel à des thèmes qui leur sont inhérents. Les personnages porteurs du sentiment de la féminité ont un discours qui conditionne des actions centrées sur la mise en espace de la maternité et de la mort. Les éléments du décor, tels que l'appareil photographique, insistent sur la permanence de ces thèmes au point d'aboutir à la construction d'univers référentiels relatifs à la féminité. C'est en ce sens qu'est affirmée la portée avant-gardiste de la pièce, propre à soulever le scandale de la part des *conformistes de l'avant-garde* ³⁶³. Aussi, en dépit de son caractère informel, ne pouvions nous faire l'impasse sur cette pièce, que l'auteur considérait du reste comme l'une des plus abouties ³⁶⁴. Elle constitue le réservoir dans lequel il a puisé les fonds qui caractériseront l'ensemble de son œuvre, tant sur le plan des thèmes que sur celui de leur expression.

b) Les déterminismes moraux : la parole impuissante

Dans les années vingt, le thème du couple chez Cocteau est encore à l'état de suggestion et le langage dramatique ne rend que partiellement compte de la notion d'interdit qui pèse sur les personnages. A partir des années trente, les pièces vont s'orienter vers la représentation de l'interdit moral avec *La Machine infernale* (1934), *Les Chevaliers de la*

³⁶² On peut voir dans cette réplique une allusion à la famille d' Eugénie Cocteau. Non pas qu'elle se soit réjouit de sa mort, mais l'enfant qu'était Cocteau à cette époque, l'a-t-il ressenti comme tel de la part de ses grands-parents, c'est-à-dire comme un mélange de soulagement et de résignation.

³⁶³ Jean Cocteau, « La Poésie et la Science s'épousent », *Bulletin des Amis de Jean Cocteau* n° 30, septembre 1997, p. 42.

³⁶⁴ Aux dires de Bengt Häger, Cocteau aurait, peu de temps avant sa mort, projeté de la remonter.

Table ronde (1937) et *Les Parents terribles* (1938). Les deux premières exploitent le thème de l'inceste ou de l'adultère et la troisième conjugue les deux ; si l'inceste n'est que sous-jacent à travers la relation exclusive qu'Yvonne entretient avec son fils, l'adultère est en revanche explicite dans le couple Georges / Madeleine : il trompe sa femme avec sa future belle-fille.

Dans *La Machine infernale* et *Les Chevaliers de la Table ronde*, la dialectique entre mensonge et vérité est d'ordre spatial : la peste a frappé Thèbes et le sort de Merlin pèse sur Camelot. Rien d'aussi prodigieux dans *Les Parents terribles* car Cocteau, selon Pierre Chanel, *ne cherche à être spectaculaire (...) que dans le domaine du cœur*³⁶⁵. Il fonde sa thèse sur cette déclaration de l'auteur :

Je voudrais que *Les Parents terribles* présentassent les finesses et les violences d'un match de boxe sous la lumière cruelle des rampes du ring. Et je voulais qu'au pied de ce ring se réunissent des âmes enfantines semblables à ces spectateurs de Guignol qui préviennent le voleur que le gendarme est dans son dos³⁶⁶.

Il va donc exploiter toutes les ressources symboliques du langage afin de composer un espace nouveau. Que ce soit par l'entremise du rêve, de l'hypnose, ou plus définitivement de la mort, le sentiment amoureux trouve sa consécration dans l'espace dramatique car le langage est en définitive le seul instrument qu'il nous reste pour tenter de transcender l'interdit. L'auteur livre une définition de ce nouvel espace :

Il existe un monde invisible, inconnu, le vrai monde sans doute, dont le nôtre n'est qu'une frange et que les nombres semblent traduire un peu dans le verbe des signes humains

³⁶⁷

Le langage dramatique est le véhicule grâce auquel le spectateur peut apercevoir ce monde invisible grâce au pouvoir de suggestion des mots. Sans dénigrer l'impact visuel de l'espace scénique, force est toutefois de constater que l'espace dramatique concourt d'une

³⁶⁵ Pierre Chanel, « Les Parents terribles », *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 158.

³⁶⁶ Nous reproduisons la note (1) de Pierre Chanel de son article « Les Parents terribles » : « Les citations sans référence d'origine sont tirées d'un ensemble de textes écrits par Jean Cocteau pour présenter sa pièce à la presse parisienne (Milly-la-Forêt, fonds Jean Cocteau, conservé par Edouard Dermit), in *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 159.

³⁶⁷ Jean Cocteau, « La Préface au Livre de la Cabale (14 avril 1954) », Annexe IX, in *Le Passé défini III*, p. 341.

part à braver l'interdit ou à le reconnaître légitime et, d'autre part, à individualiser le discours féminin de l'ensemble du texte dramatique de la pièce.

- L'inceste

Il n'est pas superflu de donner quelques informations sur l'origine du personnage de Jocaste. Le 12 juillet 1937 a lieu la première représentation d'*Œdipe roi* au théâtre Antoine avec Ija Abdy dans le rôle féminin principal. Dans son article, « Le Carrosse jaune d'œuf », l'auteur compare ce rôle avec celui de *La Machine infernale* :

Une Jocaste, j'ai toutes les peines du monde à la découvrir. Je ne parle pas de la Jocaste de *La Machine infernale* : Marthe Régnier y dégageait les charmes, les plaintes d'automne d'une comédienne exquise. Je parle de la Jocaste d' *Œdipe roi* , véritable reine de tragédie pendue d'avance, colonne de sang, vamp sans âge, qui ne peut faire appel aux ressources du théâtre moderne ³⁶⁸ .

La Jocaste de *La Machine infernale* est fortement inspirée par Natalie Paley, la femme du couturier Lucien Lelong, que Cocteau rencontre en 1932. Le personnage hérite de l'accent slave de la princesse, *cet accent international des royalties* (I, p. 25), et il est influencé par des lettres de l'Impératrice à Raspoutine qui ont dicté à Cocteau *le style qui rendait l'accent indispensable à masquer l'étrangère que Thèbes n'accepte pas* ³⁶⁹. Les informations délivrées renseignent sur les composantes du jeu de l'actrice, diction, intonation, rythme prosodique ; l'accent est un indice de vocalité, c'est-à-dire de *l'expression visible du corps* ³⁷⁰ et il est un signe de l'interprétation individualisée du personnage par rapport à l'ensemble, y compris vis-à-vis d'Œdipe. La différence de diction et de prononciation des mêmes mots par deux personnages est déjà une marque de la distance spatiale à l'intérieur du couple. Le travail de la comédienne consiste à donner l'illusion qu'elle ne maîtrise ni sa langue maternelle ni son

³⁶⁸ Jean Cocteau, *Poésie de Journalisme 1935-1938*, p. 78.

³⁶⁹ Lettre de Jean Cocteau à Jean Schlumberger reproduite in Jean-Jacques Kihm, Elisabeth Sprigge, Henri C Behar, *Jean Cocteau, L'Homme et les miroirs*, p. 416.

³⁷⁰ Patrice Pavis, *L'Analyse des Spectacles*, p. 62.

texte grâce à une prononciation défectueuse³⁷¹. L'opposition dans l'espace est donc décelable sur le plan sonore par le spectateur parce que l'accent nuit à la fonction de communication entre les personnages principaux.

Enfin, on relève aussi l'influence d'Isadora Duncan, décédée quelques années avant l'écriture de la pièce, dans des circonstances qui avaient marqué le dramaturge. A sa mort, ce dernier avait demandé à Hervé Mille la photographie de la danseuse, étranglée par l'écharpe qui s'était enroulée autour de la roue de sa Bugatti, et *qui la détestait, l'étranglait, l'avertissait, qu'elle bravait et s'obstinait à mettre*³⁷². Cette mort a probablement déterminé le rapport du personnage à l'objet :

Je suis entourée d'objets qui me détestent. Tout le jour cette écharpe m'étrangle. Une fois elle s'accroche aux branches, une autre fois, c'est le moyeu d'un char, une autre fois, tu marches dessus. Et je la crains, je n'ose m'en séparer (I, p. 26).

Et quand le jeune garde marchera à son tour sur son écharpe, Jocaste le défendra devant Tirésias : *Voilà que tu le traites d'assassin parce qu'il a marché, comme toi, sur cette écharpe* (p. 40). Pour rester dans le monde de la danse, signalons enfin la parenté entre le personnage de Phèdre et celui de Jocaste:

Phèdre ou la fidélité organique. Légalement il faut être fidèle à une personne, humainement à un type. Phèdre est fidèle à un type. Ce n'est pas un exemple d'amour, c'est l'exemple de l'amour³⁷³.

Mais Phèdre agit en toute lucidité car elle sait qui est Hippolyte et qu'il lui est moralement interdit d'aimer son beau-fils. La proximité des deux figures sera aussi exprimée par la ressemblance des décors :

³⁷¹ De même que le rôle d'Antigone fut créé par Génica Athanasiou, une danseuse d'origine grecque, égérie et compagne d'Antonin Artaud : « Elle savait, dit Cocteau, fort mal notre langue (...) Elle savait si peu le français que je dus lui apprendre le rôle *syllabe par syllabe*. », in *Jean Cocteau/André Fraigneau, Entretiens*, p. 88.

³⁷² Jean-Jacques Kihm, Elisabeth Sprigge, Henri C Behar, *Jean Cocteau, L'Homme et les miroirs*, p. 222. De même, Cocteau écrit dans *Le Mystère laïc* que la mort d'Isadora Duncan : « exige une complicité étroite entre une crapuleuse voiture de course et un châle rouge pour ne pas éveiller nos soupçons. Ce châle détestait la victime. Je l'ai souvent vu se prendre dans les portes d'ascenseurs, de bars, s'accrocher aux branches », cité par Jean-Marie Magnan, « Le jeu des Enfants terribles », *Cahiers Jean Cocteau* 8, p. 170.

³⁷³ Jean Cocteau, *Opium*, p. 47.

L'action du ballet se présente sur deux plans, le fonds de la scène étant formé par un petit temple surélevé, dont l'intérieur est marqué par des draperies formant un rideau (...). La simplicité du décor, blanc sur fond azur, contraste avec la couleur vive des costumes³⁷⁴.

L'espace scénique de ce ballet, créé le 14 juin 1950 au Théâtre de l'Opéra de Paris, synthétise les décors de la chambre nuptiale, les draperies, et du désert du sphinx, le temple, de *La Machine infernale*.

La relation conflictuelle de Jocaste vis-à-vis des objets se révèle dès les premières répliques : *Encore un escalier ! Je déteste les escaliers ! Pourquoi tous ces escaliers ? On n'y voit rien ! Où sommes nous ?* (p. 25). Le conflit se fonde sur la réciprocité de la haine entre le personnage et l'espace scénique : *Je déteste les escaliers* renvoie à *Je suis entourée d'objets qui me détestent*. Cette dernière réplique sonne comme un pressentiment, allusion à une autre héroïne antique, Cassandre, dont nul ne prenait les prédictions au sérieux. L'inconfort du personnage le contraint à se détourner de l'espace pour rêver à un autre. Pendant que Tirésias lui parle, elle s'absorbe dans la contemplation du ciel et *compte les étoiles, de profil* (p. 30). Ce détournement de l'attention vers le hors-scène immédiat suggère la présence d'un espace parallèle.

Jocaste donne l'impression d'appartenir au monde du sommeil et plus précisément du cauchemar : *Ce manque de sommeil*, lui fait remarquer Tirésias, *vous met hors de vous* (p. 27). Sa présence sur les remparts, à l'approche de l'aube, est déjà ambiguë, tout comme le sera celle du sphinx dans le désert au même moment. L'espace et le temps rendent sa place incongrue, aussi est-ce le récit de son rêve qui va éclairer ses intentions : *L'endroit du rêve ressemble un peu à cette plate-forme ; alors je te le raconte. Je suis debout, la nuit ; je berce un nourrisson* (p. 27). L'espace scénique a fonction de suggestion en ce qu'il lui fait se remémorer les éléments du rêve de la nuit précédente. La conjonction de l'espace réel présent et de l'espace imaginaire et fantasmatique de la veille rend compte de l'aspect prémonitoire du songe. A l'instar de *La Voix humaine*, où l'appartement d'Auteuil est le support des profondeurs marines qui hantent les nuits du personnage féminin, l'espace scénique est le point de départ de l'espace fictionnel. Dans cette pièce, l'altérité de pesanteur est un indice de la coexistence de deux espaces, au même titre que l'opposition entre solide et liquide dans *La Machine infernale*. Le phénomène de liquéfaction pèse sur le songe de Jocaste : *Tout à coup*

³⁷⁴ Irène Lidova, « Phèdre », *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 162.

ce nourrisson devient une pâte gluante qui coule entre les doigts (p. 27), métamorphose vraisemblablement empruntée aux toiles de Dali. A la manière du peintre, liquéfiant la matière pour la rendre comestible, le dramaturge décrit la chair humaine comme une pâte informe et insaisissable :

Cette chose, cette pâte reste reliée à moi et, quand je me crois libre, la pâte devient à toute vitesse et gifle ma figure. Et cette pâte est vivante. Elle a une bouche qui se colle contre ma bouche. Et elle se glisse partout : elle cherche mon ventre, mes cuisses (p. 27).

L'action du rêve résume métaphoriquement la trame des actes II et III ; cette pâte, c'est le fœtus qui demeure *relié* à elle. Alors qu'elle s'en est débarrassée - *Jocaste la mort au cœur, troua les pieds du nourrisson, les lia, le porta en cachette sur une montagne, l'abandonnant aux louves et aux ours* (III, p. 104) - l'enfant qu'elle croit mort la rattrape et la gifle. La pâte sortie de ses entrailles est animée de pulsions sexuelles, elle cherche sa bouche puis son ventre, comme pour pénétrer de nouveau en elle et regagner la matrice originelle. A l'acte III, prétendant devant Œdipe que cet infanticide a été commis par sa sœur de lait, elle dira : *Imagine la force qu'il faut à une malheureuse pour supprimer la vie de sa vie...le fils de son ventre, son idéal sur la terre, l'amour de ses amours* (p. 104) et lorsque Œdipe imaginera être le fils de cette lingère, il s'effondrera : *Pauvre, pauvre Jocaste ! Sans le savoir, je lui ai dit un jour ce que je pensais de ma mère...Je comprends tout maintenant* (p. 120).

La pâte est la transposition de la culpabilité de Jocaste, liée au traumatisme de l'enfant abandonné, à qui elle ne peut encore donner un nom et une forme définitive. À l'acte I, la présence du spectre fait rejaillir ce souvenir, même si paradoxalement elle ne le voit pas. La représentation de la culpabilité passe par le discours dramatique à travers le récit du rêve et l'imaginaire supposé du langage, ou plutôt *les conditions d'énonciations imaginaires, construites par la représentation* ³⁷⁵. Le langage fonctionne comme principe de visualisation de l'intériorité du personnage et l'expression de la spatialité du songe inverse le processus de refoulement.

L'univers onirique, peuplé de fantasmes et de souvenirs angoissants revient à l'acte III, la nuit nuptiale, dans laquelle les personnages s'endorment successivement. L'action a lieu dans l'endroit même où Œdipe a été conçu, *notre chambre d'amour* (p. 99) comme l'appelle

³⁷⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre I*, p. 188.

Jocaste, et pendant que l'un dort, l'autre veille, comme si la mise en scène exigeait la présence d'un témoin attentif au sommeil de l'autre. Ils sont les victimes d'un sort jeté par le sphinx et Anubis qui observeront une partie de la scène. Par ailleurs, le sphinx a apporté un accessoire pour qu'Œdipe puisse la « jouer » :

Ce soir, après la fermeture du temple, une belle jeune fille entra dans l'oratoire où je travaille et, sans s'excuser, me tendit cette ceinture en disant : « Remettez-la au seigneur Œdipe et répétez lui textuellement cette phrase : Prenez cette ceinture, elle vous permettra de venir jusqu'à moi lorsque j'aurais tué la bête. A peine avais-je empoché la ceinture que la jeune fille éclata de rire et disparut sans que je puisse comprendre par où (p. 94).

Le couple fera cependant l'impossible pour ne pas s'abandonner individuellement au sommeil : *Il ne faut pas que cette nuit nous fasse sombrer dans le sommeil* (p. 85). Le verbe « sombrer » exhibe la dimension de profondeur de l'espace fictionnel, comme si ce dernier se situait bien en dessous de l'univers réel, et il sous-tend le mécanisme de chute. S'ils dorment, l'acte d'amour n'est pas consommé et il leur reste une chance de faire reculer le moment de l'inceste. En ce sens la chute concernerait plutôt l'éveil car, une fois la faute accomplie, ils ne peuvent plus retourner en arrière et elle signifierait plutôt une plongée dans l'inconscient. Cette dimension résonne aussi sur le plan formel des dialogues qui présupposent une ouverture dans l'espace. Mais puisque les personnages passent alternativement de l'espace scénique, l'éveil, à l'espace fictionnel, le sommeil, la situation d'énonciation est sans cesse bouleversée. Le contenu sémantique du discours du rêveur est pure absurdité pour celui qui veille. Parce que les mots ont l'air dépouillé de sens pour l'autre, mais non pour le spectateur qui connaît l'antériorité contextuelle des personnages parce qu'il a assisté aux actes précédents, la fonction de communication du dialogue est sérieusement altérée. Ainsi quand Œdipe endormi évoque *le chien qui refuse le chien...le chien fontaine* (p. 84), on imagine volontiers combien cette réplique peut paraître sibylline à Jocaste. Par conséquent l'ouverture de l'espace fictionnel est plus que relative ; chaque personnage demeure dans un espace incommunicable à l'autre parce que les mots et leurs signifiants se révèlent impuissants à lui donner un sens.

La ponctuation, la tonalité et les manifestations corporelles jouent également un rôle dans la division de l'espace. Certains propos décousus de Jocaste, comme l'exclamation : *Ce mur de ronde (Elle sursaute). Un mur...Hein ? Je...je...(hagarde) Qu'y a t il ?* (p. 85)

attestent de la valeur métaphorique du contenu sémantique, qui renvoie aux remparts de Thèbes autant qu'il symbolise l'interdit. Au même titre que le *chien fontaine*, pouvant figurer Anubis et renvoyant, de fait à l'acte II, le mur assure ainsi la transition avec l'acte I ; d'autant plus que Jocaste évoque la présence d'une fontaine, à l'acte III, dans le hors scène immédiat : *Quand la fontaine fait une espèce de bruit dans le silence* (p. 97). La reine fait l'impossible pour isoler la chambre de l'ensemble de l'espace : *Le sphinx est mort et tu vis. Qu'il dorme en paix ! Que toute la ville dorme en paix ! Qu'ils dorment tous !* (p. 97). Le sous-entendu implique qu'elle et Œdipe resteront éveillés et elle demande à ses sujets de fermer les yeux sur ce qui va se produire. Le thème de l'aveuglement est connoté par le langage : ces injonctions, par lesquelles elle frappe son peuple de cécité, cherchent à exclure ce dernier des conséquences de son acte, pour qu'il en soit ensuite en paix. La reine le dégage ainsi de toute responsabilité, comme elle se dégage de la sienne en se débarrassant de témoins inopportuns.

Il en va sensiblement de même quand Œdipe fait le récit, arrangé à sa manière, de l'épisode du sphinx et que la reine s'endort. De ce fait elle ne peut être envisagée comme la complice des mensonges d'Œdipe, qu'elle n'entend pas, contrairement au spectateur. En outre le sommeil de Jocaste substitue le monologue au dialogue et les conditions d'énonciation varient en ce que le récit du personnage masculin ne risque pas d'être interrompu. L'échange est sclérosé par ce rapport à sens unique, indice d'incommunicabilité, et l'ouverture dans l'espace se referme sur elle-même. Du reste, elle lui demandera si elle a parlé dans son sommeil, éveillant les soupçons de son époux : *As-tu des secrets que tu craignes de me livrer pendant ton sommeil ?* (p. 100) et elle rétorque aussitôt, sur la défensive : *Je craignais simplement les phrases absurdes qu'il nous arrive de prononcer* (p. 100). Or pourquoi irait-elle redouter une parole qui serait absurde et n'engagerait, de fait, rien de sérieux ? Cette dernière réplique introduit aussi une pause dans le récit et *tout déséquilibre dans la parole indique un déséquilibre dans leur position de force*³⁷⁶. Si Jocaste parle, la vérité risque de lui échapper et elle se retrouverait en position d'infériorité car *les secrets les plus secrets se livrent un jour à celui qui les cherche* (IV, p. 121).

L'attrait de cet acte repose sur le perpétuel danger de la révélation de leur secret réciproque. L'espace du dialogue est celui où risque de se déployer la vérité alors que l'espace scénique s'encombre de vains mensonges destinés à retarder l'inévitable. Lorsqu'elle s'exclame : *Non, pas cette pâte, pas cette pâte immonde...* (p. 101) est rappelé l'entretien avec

³⁷⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre III*, p. 50.

Tirésias à l'acte I, comme pour affirmer le contraste entre l'aspect linéaire de l'espace et la dimension cyclique du temps.

Enfin, les rêves des personnages prennent leur essor dans un lieu différent, plus ou moins proche de l'espace scénique : les remparts du palais, ou le hors scène immédiat, et le désert. En dépit de leur éloignement, ces deux spatialités ont en commun le vide ; un personnage unique les anime, une pâte vivante et un monstre hybride, émanations cauchemardesques de leur univers inconscient, dont la présence symbolique est complémentaire. Les rêves se chevauchent et se superposent en couches distinctes sans jamais se rencontrer. La fonction du personnage éveillé est de restaurer la mémoire du dormeur : *A ton tour. Tu criais : « Madame ! Non, non, Madame ! Non, Madame. Grâce, madame ». Qui est cette méchante dame ?* (p. 102), dit Jocaste, qui a fini par l'arracher à l'espace de ce rêve : *Là, là, c'est fini, tu es dans notre chambre, dans mes bras* (p. 102). Le souvenir imperceptible du rêve est combiné à la double sensation d'irréalité et de réalité qu'il dégage : *Où étais-je ? , Comment tu n'as rien vu ?* (p. 102). La persistance de ce double statut accentue l'ambiguïté de la situation.

L'objectif dramatique du rêve est aussi de confronter la réalité antérieure aux personnages au moment présent. A peine est-il éveillé que Jocaste reprend ses droits de mère : *Quel gros bébé !* (p. 102) pour se confirmer la convergence entre la situation réelle et la situation fictionnelle :

Œdipe, *encore dans le vague* - Oui, ma petite mère chérie...

Jocaste, *l'imitant* - Oui, ma petite mère chérie. Quel enfant ! Voilà qu'il me prend pour sa mère (p. 103).

Œdipe évoque aussi Mérope, l'épouse de Polybe, qu'il croit être sa mère, sans se douter que sa véritable génitrice lui fait face. Le malentendu trouve une résonance tragique particulière lorsqu'il ajoute : *J'étais à mille lieues auprès de ma mère qui trouve toujours que j'ai trop froid ou trop froid* (p. 103). Plus tard, il avouera : *Plus je m'éloignais de ma ville, plus j'approchais de la tienne, plus il me semblait rentrer chez moi* (p. 105). De fait, l'espace dramatique accorde une part au temps et favorise la mise en espace du passé à l'intérieur du dialogue ; cette dernière est complétée par le jeu de scène, lorsqu'elle lui ôte ses souliers, elle *recule, regarde les pieds d'Œdipe, comme une folle* (p. 103). Les personnages sont à deux

doigts d'éviter le pire quand elle croit reconnaître le fils qu'elle a abandonné, mais, encore une fois, le langage masque la vérité : *Blessure de chasse, paraît-il* (p. 103), répond Œdipe en toute bonne foi puisqu'il ne fait que répéter la version des faits qu'on lui a racontée. Les verbes « paraître » et « sembler », qui reviennent à intervalles réguliers dans le discours masculin , marquent l'indétermination et la connaissance approximative qu'il peut avoir de son passé.

La confrontation des deux espaces peut avoir valeur d'intersigne ; les événements qui s'y produisent simultanément, bien que séparés par la distance, en sont les indices réciproques. Le langage met ce principe en valeur en multipliant des coïncidences qui ne peuvent échapper à la sagacité du spectateur. Grâce à ce procédé énonciatif, les ambitions des personnages peuvent être perçues dans l'immédiateté du dialogue. L'espace dramatique s'oppose à l'espace gestuel ; la mise en scène découvre un couple tendrement allongé côte à côte sur le lit, mais leurs répliques contredisent cette harmonie apparente. Leurs préoccupations transcendent l'unité des corps et en détruisent l'illusion. Opposée à l'aspect homogène du cadre scénique, la mystérieuse intériorité du rêve les place dans des milieux hétérogènes et *a priori* impénétrables. Le dialogue serait le moyen de pénétrer l'univers de l'autre car *le statut de la parole est dépendant de la scène*³⁷⁷, ce qui équivaut à dire que la situation de parole est liée aux conditions spatio-temporelles. Mais ce qui est supposé ouvrir une brèche comble en réalité toute virtualité d'interpénétration entre les deux univers. C'est pourquoi le rôle du spectateur est de s'imposer comme le trait d'union entre les sphères fictionnelles, auxquelles il reste objectivement extérieur, afin de pénétrer successivement ces dernières. La puissance fascinatrice de l'action dépend aussi de cette assistance muette. Martin Esslin éclaire quelque peu ce propos :

(...) la pièce représentée est une fusion entre un imaginaire absolu (le produit de l'imagination d'un auteur fixé une fois pour toutes et devenu en ce sens, texte mort) et un élément de la réalité vivante des comédiens, leurs costumes, les meubles qui les entourent, les objets qu'ils utilisent³⁷⁸.

Cette faculté particulière du spectateur l'assimilerait à une sorte de catalyseur entre les espaces dramatiques masculin et féminin.

³⁷⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre III*, p. 61.

³⁷⁸ Martin Esslin, *Anatomie de l'art dramatique*, p. 61.

Le jeu complexe des combinaisons spatiales, qui fait rejaillir l'impossibilité morale de leur union, est un obstacle qui nécessite la création d'intervalles spatio-temporels, car *c'est par l'espace que nous parvenons à nous représenter le temps*³⁷⁹, à propos desquels Cocteau s'était expliqué :

Décrire le piège serait malaisé. D'abord qui l'a vu ? Personne. Selon nous (et certains indices le prouvent) un assemblage de pièces vivantes nécessitant une discipline ou une complicité de plusieurs siècles, le piège était plutôt une seule chose plate pliée avec un sens magistral de l'espace³⁸⁰.

L'incommunicabilité entre Œdipe et Jocaste résulterait de l'opposition de leur discours dans l'espace. Leur dimension hermétique est rehaussée par des propos alimentés de mensonges et de non dits, parfois énigmatiques. Lorsque Jocaste raconte à Œdipe l'histoire de la lingère ayant abandonné son nourrisson, il la traite de *chienne de malheur* (p. 105), l'assimilant au sphinx que l'on appelle aussi *la chienne qui chante* (p. 66) sans se douter qu'il insulte sa propre mère et que cet enfant n'est autre que lui-même. Arrivée à ce stade d'incompréhension mutuelle, issue ironiquement de la volonté d'épargner l'autre, la distance n'est que trop visible et elle marque les limites du langage contre l'interdit.

- L'adultère

Les Chevaliers de la Table ronde pose également le problème de l'interdit contre lequel la parole féminine ne peut rien, tout comme *L'Aigle à deux têtes*. Cependant cette dernière pièce engage un processus plus nuancé au sens ou l'interdit moral et idéologique - une reine s'éprend d'un sujet et qui plus est opposé au régime - n'est pas déterminant dans la structure du conflit.

La parole féminine affirme sans retenue son impuissance ; Guenièvre est incapable de convaincre Lancelot de renoncer à la quête du Graal, de même que ses tentatives pour esquiver les questions d'Artus n'aboutissent qu'à renforcer ses soupçons. Aussi le discours

³⁷⁹ Maurice Maeterlinck, *La Vie de l'espace*, p. 24.

³⁸⁰ Jean Cocteau, « Le Théâtre grec », *Opéra, Œuvres poétiques complètes*, p. 529.

féminin, à l'intérieur comme à l'extérieur du mariage, ne sert-il qu'à retarder l'inévitable. Le langage est ici centré sur l'affect, il s'adresse au cœur du personnage et du spectateur, et il invite à réfléchir avec les sens plutôt qu'avec le bon sens. La rhétorique, plus sensuelle qu'intellectuelle, crée un espace fictionnel féminin qui se distingue de l'espace scénique, prisonnier de l'enchantement de Merlin. A première vue, les sentiments de Guenièvre apparaissent simples et limpides dans cet univers où règnent le mystère et le complot. Toutefois leur origine invite à la suspicion puisque l'adultère se fonde précisément sur l'ombre et le secret : *l'amour est aveugle et se plaît surtout dans les ténèbres*³⁸¹. Guenièvre hésite entre lucidité et aveuglement : *Nous ne pouvons continuer à vivre dans ce malaise et dans cette insécurité* (I, p. 94). Le discours transforme la sensation en un lieu qui les retient captifs.

Comme dans *Renaud et Armide*, les conditions d'énonciation dépendent étroitement de la perception des personnages du Dehors et du Dedans et celle qu'ils se renvoient d'eux-mêmes. Guenièvre est une simple mortelle alors que Lancelot est *le fils des fées* (I, p. 98) ; Cocteau oppose une nouvelle fois les sensibilités humaine et ~~extra~~humaine quand Guenièvre condamne l'origine de Lancelot : *le sang léger coule dans tes veines, tes noces légères, toutes choses d'ici te paraissent lourdes en comparaison* (I, p. 98). Parce que le même sang n'irrigue pas leur corps et que des atomes différents les structurent, les personnages sont presque biologiquement prédisposés à ne pas se comprendre. Ni l'un ni l'autre n'y peuvent rien puisque leur origine est ce par quoi ils sont définis. Guenièvre reproche à Lancelot la contradiction entre la légèreté constitutive de son être et la pesante gravité de son caractère, comme si l'apesanteur devait nécessairement être un gage de superficialité. La reine est faite de chair et de sang et ce poids corporel détermine paradoxalement une insouciance délibérée vis-à-vis de l'adultère. Elle l'accuse de réagir avec un sérieux indigne de son sang alors qu'elle-même résiste aux jugements que lui dicte le sien, comme si elle lui reprochait finalement de se soumettre aux interdits ordonnés par les mortels et d'adopter leur notion du bien et du mal.

Le sentiment masculin de culpabilité définit l'origine de l'incompréhension qui règne au sein du couple :

³⁸¹ Jean Cocteau, *Roméo et Juliette*, I, 1, p. 97.

Nous dupons le plus simple des hommes, mon hôte, mon ami, mon roi. Il arrive que je me demande s'il ne mérite pas que je m'agenouille, que je lui avoue notre grande misère, que j'implore de lui conseil et pardon (I, p. 96).

Guenièvre affiche un détachement serein face à cette leçon de morale ; de même que lorsque au troisième acte, Artus l'accuse ouvertement de le tromper, elle rétorque : *Et si cela était, je vous le répète : Où serait mon crime ?* (p. 150) et lui rappelle adroitement qu'elle n'a consenti à se lier à lui que sous la promesse que son cœur *restait libre* et que leur mariage devait se fonder sur *une amitié sainte* (p. 151). Persuadée de son bon droit, elle lui assène le coup de grâce :

Et vous l'aimez et nous l'aimions et je l'aime, et quels griefs me faites vous d'aimer ce que vous aimez et que chacun aime, d'admirer ce que tous admirent ? (p. 151).

Enfin, elle avoue à Lancelot que ce sont les circonstances qui les ont *entraînés dans le mensonge* (I, p. 97). Impunément affranchie de toute contrainte morale, elle évolue dans le mensonge avec la légèreté d'une véritable fée, convaincue d'y voir clair.

La dialectique de l'ombre et de la lumière est omniprésente dans un pareil enjeu : *Mon soleil est un vrai soleil et je le porte en moi* (I, p. 96), affirme Guenièvre avant d'ajouter : *Tu dramatises les choses. Ton humeur te les montre trop en noir* (p. 97). Ce jeu sur les clairs-obscurs se retrouve dans le discours amoureux de *Roméo et Juliette* à travers des répliques telles que : *Quand elle paraît, c'est le soleil et tous les oiseaux chantent* (I, p. 98). La présence de l'être féminin, qui coïncide avec une montée de la lumière et une source de chaleur accompagnées par le gazouillis des oiseaux, correspond, de fait, à un phénomène sensoriel. En contrepoint, les personnages des *Chevaliers de la Table ronde* sont acculés à vivre dans leurs propres ténèbres : *Tu me reproches d'être aveugle*, dit Guenièvre. *J'y vois clair* (p. 98) et Lancelot admet : *J'ai quitté Mélusine en pleine clairvoyance* (p. 98). Ils ne sont aveugles qu'à partir du moment où ils ont décidé de vivre comme s'ils ne l'étaient pas. On retrouve irrémédiablement les motifs de *La Machine infernale* : *Lumière est faite* (IV, p. 122), dira placidement Œdipe lorsqu'il apprendra la vérité sur ses origines.

L'espace fictionnel érige un mur entre les amants là où il est censé les rapprocher et il crée un vide là où l'on espère un plein. Quoique partageant un espace commun de parole,

inconnu aux autres, les personnages le conçoivent avec une sensibilité différente. L'échange de dialogues instaure un décalage visible et démontre que *la pensée est incommunicable, même entre gens qui s'aiment*³⁸². Lancelot s'insurge contre *une passion sourde, aveugle et qui s'obstine à l'être, à ce refus d'y voir clair* (p. 94), alors que Guenièvre ne demande qu'à s'y complaire :

Je ne connais qu'un seul charme : celui qui nous attache l'un à l'autre. Un seul enchantement : celui dans lequel tu m'as mise. Un seul sortilège : le tien (p. 99).

On remarque ici la parenté des couples Guenièvre / Lancelot et Jocaste / Œdipe, formés d'une dormeuse consciente et d'un somnambule inconscient des risques encourus dans la recherche de la vérité.

Lancelot tente de la sortir du rêve illusoire dans lequel elle stagne : *Je te mettrai en face des choses* (p. 96), parce que leur amour leur vient certes de Dieu, mais *il dissimule et il trompe* (p. 95). Le lien entre la nature de cet amour et les conditions spatiales est donc clairement explicité :

Nous voulions vivre heureux et nous y parvenions de force et notre vie coupable était la vie de ce château. Mais te rends-tu compte que tout change sournoisement ? Ce château ne vit plus, il dort. Ce château dort debout et nous sommes ses rêves (p. 94).

Le personnage masculin dénonce la facilité morne de leur existence qui ne fait finalement que reproduire à l'intérieur de leur couple ce qui se passe autour de lui. Il refuse de devenir l'une de ces *figures sinistres qui gardent le bonnet et vous dévisagent d'un air moqueur* (p. 97), comme si c'était là l'apanage du sexe masculin : *Je n'ai pas ce privilège des femmes qui s'inventent le bonheur qu'elles veulent* (p. 96). Il condamne aussi l'égarement qui la conduit à rendre le Graal responsable de cet état de fait. Guenièvre est immergée dans les profondeurs de son amour ; Lancelot tâche vainement de lui maintenir la tête hors de l'eau pour qu'elle aperçoive l'horreur de la réalité et qu'elle lutte à son tour contre cette dernière : *Je ne sais pas encore contre qui je lutte, mais j'entre en lutte* (p. 96).

³⁸² Charles Baudelaire, « Les Yeux des Pauvres », *Le Spleen de Paris*, p. 103.

Le personnage féminin acquiert ainsi une densité spatiale par l'intermédiaire du discours masculin. Guenièvre ne veut d'existence qu'à l'intérieur de la sphère qui l'unit à Lancelot et la maintient dans un état d'autarcie en ce qu'elle ne dépend plus que du couple jusqu'à en négliger ses devoirs de mère. Lancelot ne lutte pas contre ses sentiments en tant que tels, car il ne les remet pas en cause, mais contre une force transcendante qui en détruit l'authenticité et n'en laisse apparaître que l'illusion avec qui la reine fait corps : *Folle qui s'acharne contre toi, contre moi, contre nous* (p. 95). Le sentiment amoureux n'est donc pas une donnée homogène, comme le déplore Guenièvre : *nous ne nous aimons plus pareillement* (p. 97). Au lieu de composer une entité, les personnages se retrouvent face à face, pareils à des rivaux qui ne combattraient pas le même ennemi ³⁸³. A l'instar d' Œdipe et de Jocaste, un enfant est né de leur liaison :

Ségramor est le fils de notre faute. Il se croyait assez pur, notre poète, et il avait raison de le croire. Le coup de lance du siège périlleux est notre œuvre, et frappe l'adultère (p. 95).

Le sort de Merlin est une équivalence de la peste qui ravage Thèbes et Galaad aurait finalement des accointances avec le sphinx, dont il représenterait le versant angélique et masculin.

Pareilles dissonances ne peuvent avoir que des résurgences sur la perception de l'espace fictionnel. L'exigence de vérité de Lancelot se heurte à l'obstination de Guenièvre ; il rêve d'un lieu où :

(...) de vrais arbres portent de vrais fruits, où de vrais poissons habitent les rivières et de vrais oiseaux dans le ciel, où la vraie neige découvre de vraies fleurs, où tout soit vrai, vrai, vrai, vrai, véritable (p. 96).

Guenièvre, elle, reste insensible aux *campagnes stériles* (...) où ne survivent que les bêtes féroces et les rapaces (p. 96). Cette indifférence concerne le hors-scène immédiat autant que l'espace lointain. La nécessité extérieure et collective rivalise avec le bien être individuel du couple. Les craintes de la reine sont aussi attisées par la jalousie : *Tu voudrais secouer le joug d'un amour qui te lasse et me quitter encore et courir le monde* (p. 94). La nature même de

³⁸³ Nous rejoignons le propos de Cesare Pavese « Je suis ton amant, donc ton ennemi », *Le Métier de Vivre*, p. 357.

leur amour les oppose parce que la reine imagine qu'il l'aime *moins* alors qu'il dit l'aimer *mieux* (p. 94). Les sentiments de Guenièvre se fondent sur la quantité et la proximité, alors que Lancelot demande tout le contraire, et ils sont aussi tournés vers l'intérieur, sans tenir compte des circonstances externes.

La crise rongant le couple a toutefois des enjeux qui dépassent la seule modalité affective. Guenièvre peut encore assouvir ses frustrations dans son rôle de mère, mais il ne reste rien à Lancelot, une fois sorti du rôle d'amant. Il n'a pas d'existence en dehors du couple et c'est la raison pour laquelle il décide de participer à la quête du Graal, contre l'avis de la reine, las de dépérir dans l'espace restreint et asphyxiant qu'elle lui accorde : *Des chevaliers ! Ils ne peuvent rester sur place. Ils s'ennuient et inventent n'importe quoi pour se désennuyer* (III, p. 155), remarque Blandine avec plus de lucidité que sa mère. Lancelot revendique un espace de liberté dans lequel il pourrait se réaliser individuellement et Guenièvre interprète ce besoin comme un rejet parce qu'elle en est écartée. Sa relation avec lui l'accapare à un point tel que même leur propre fils en est exclu ; lorsque Lancelot fait allusion à l'incurable blessure de Ségramor, elle coupe court à la discussion : *Laisse, je ne veux pas y penser* (p. 95) et ce refus de la réalité ressemble singulièrement à de l'indifférence. En dehors du soleil radieux qui éclaire son couple et qu'elle est la seule à voir, rien ne touche la reine et le reste du monde est plongé dans l'obscurité. Lancelot oppose à ce soleil aveuglant un autre type de source lumineuse : la quête de la vérité, affranchie des mystères du sentiment amoureux : *C'est en vain que le soleil de notre amour te donne le change* (p. 95.), dit-il à Guenièvre.

La sensibilité féminine face au Dehors est faussée ; l'exemple le plus frappant est lorsque Merlin intime l'ordre de se rendre au Château Noir à Lancelot, *une ruine* n'est qu'*une ruine inhabitée et inoffensive* (II, p. 129) selon ce dernier, et que Guenièvre perçoit pourtant comme *une pâte infecte* et *un labyrinthe peuplé de belles sorcières* (I, p. 109). Cette pâte renvoie à la matière du cauchemar de Jocaste dans *La Machine infernale*. Le personnage masculin se figure le château comme un lieu vide, peuplé tout au plus de *chauves-souris* (p. 110). L'acte II présentera effectivement un espace hanté par des forces invisibles maléfiques qui lui donneront l'illusion de vide. La référence aux chauves-souris, avatar du vampire, rappelle le symbole d'une féminité sulfureuse redondante de celle de la sorcière, et constituerait l'image inverse de la féminité incarnée par la reine. De ce fait, la sorcière est une rivale potentielle, un succube qui promet de l'éloigner de son amant.

L'éloignement spatial signifierait aussi le désordre dans les habitudes. Le Dehors est à l'image d'une féminité, que Guenièvre cherche à refouler, diabolique et tentatrice, en adéquation avec la topographie du Château Noir. Guenièvre, dont Ginifer empruntera les traits pour séduire Lancelot, sera la victime de cette représentation fantasmatique. Le démon incarnera ce que le Château Noir est incapable de produire ; tout au mieux peut-il essayer de l'imiter, mais là encore c'est un fiasco parce que Ginifer pousse la ressemblance jusqu'à la caricature. Alors que le spectateur est conditionné à frémir devant une démoniaque apparition féminine, il se trouve face à un personnage de comédie. Le décalage vers ce genre réside entre la forme - l'actrice qui incarne Guenièvre - et le contenu gouailleur des répliques. Ce déséquilibre inattendu prête à sourire au sens où la représentation de la femme courtoise des romans arthuriens est sérieusement égratignée. L'imitation de la reine par Ginifer ressemble aux rôles des mégères dans les comédies de Shakespeare. Lancelot s'interroge sur le but de cette *farce* (II, p. 126) car le changement de registre de langue et de prononciation introduit tout de même le doute dans son esprit. Ainsi les écarts de langage, *Ouais...chaque chose en son temps* (p. 127), les défauts de prononciation, les « x » prononcés « s », et autres manières triviales, comme de parler la bouche pleine, concourent à souligner la dimension fallacieuse du personnage. D'autant plus que le spectateur sait que la prononciation des « s » en « x » est un tic de langage de Ginifer, qu'il a vu endosser le rôle de Gauvain au premier acte. L'aspect trompeur du lieu, abusant des sens des personnages, est mis en valeur par l'intermédiaire de ce faux personnage féminin qui pousse à outrance cette artificialité ; par excès de zèle qui force les maladresses, Ginifer rend sensible la dimension approximative de Guenièvre dans cet acte.

Le contenu des répliques relatives à la condition féminine mérite que l'on s'y arrête un instant. Au registre linguistique soutenu des ripostes masculines, Ginifer oppose le registre familier : *Les hommes sont étonnants, ma parole ! , Suis-je une petite fille de campagne pour me laisser prendre à tes discours ?* (p. 127), *Les hommes ! Les hommes ! Vous vous entendez à embrocher vos semblables. Pour le reste votre manque d'initiative dépasse les bornes* (p. 129) . Cependant le mépris de la condition féminine, dont l'intelligence se bornerait à répéter mécaniquement les adages de la sagesse populaire, n'a d'égal que celle de la condition masculine, limitée à une bande de nigauds assoiffés de sang. Ginifer fait parler la reine de Bretagne comme une vulgaire fille de ferme et il lui prête en plus des opinions teintées de misogynie. Il compare les femmes à des chevaux, *les chevaux arabes et les femmes opposent à la fatigue une résistance singulière* (p. 129), avant de tenir des propos étrangement

machistes : *Les femmes sont faites pour ce genre de besoin* (p. 130), dit-elle en tirant la table jusqu'à eux. La pensée masculine transparaît à travers la voix féminine qui trouve juste qu'une reine s'acquitte des tâches d'une servante alors que l'amour courtois postule que le chevalier soit au service de sa dame. En outre, Ginifer se laisse aller à des besoins primaires, comme manger avec une gloutonnerie dénuée d'élégance, s'enivrer et repousser les caresses de Lancelot : *Bas les pattes !* (p. 132). L'absence totale de raffinement, tant sur le plan des gestes que sur celui du langage, assimilerait la reine à une cocotte.

La dissonance entre la vraie et la fausse Guenièvre est montrée de façon si crue qu'elle en devient peu crédible. L'espace demeure animé par d'inquiétants tours de magie qui cadrent fort peu avec l'aspect bouffon du personnage féminin. Le décalage est amplifié par ce contraste entre l'étrangeté du lieu et le grotesque du personnage et le spectateur hésite entre le rire et la peur ; cette indécision justifie le malaise qu'il peut ressentir pendant l'ensemble de l'acte. Le mélange des tons, Lancelot ne se départira pas de son idiolecte courtois, contribue à ce malaise jusqu'à colorer le rire d'une impression tragique. L'incommunicabilité et l'incompréhension régnant au sein du couple, bien que traitée sur le ton de la comédie, éveillent malgré tout un sentiment d'angoisse réelle. De plus, même si sa parodie de la reine est pleine d'humour, Ginifer n'en reste pas moins le serviteur du diable, qui ouvre les murs et fait apparaître une table recouverte de mets et de vin.

C'est précisément sur cette discordance que l'auteur fonde ses effets dramatiques car il est toujours périlleux de parodier un personnage classique sans tomber dans les clichés, aussi sophistiqués soient-ils. Mais Cocteau est parvenu à contourner cet écueil, en ridiculisant l'héroïne héraldique à travers un personnage de son invention, évitant ainsi de malmenier gratuitement le mythe. Ginifer étant un serviteur du Mal, ce sont donc les roueries du diable, dont Guenièvre n'est que le support, qui sont prétextes à rire et l'honneur du personnage original est sauf.

Mais la dimension féminine ne se comprend véritablement qu'une fois confrontée à Galaad. Le Graal est l'élément grâce auquel la sensibilité à la matière peut évoluer. Parce qu'il rétablit la vérité, les personnages ne peuvent le voir qu'à condition d'être purs et

délivrés du poids du mensonge³⁸⁴. Depuis l'arrivée de Merlin, ils ont pris *l'habitude de vivre dans l'ombre et le silence* (III, p. 176), et cet état peut faire référence à celui procuré par l'opium : *Il est facile de dire : « L'opium arrête la vie, insensibilise. Le bien-être vient d'une espèce de mort »*³⁸⁵. L'explication qu'en donne Cocteau pourrait être celle de la pièce :

Le drame de l'opium n'est autre à mes yeux que le drame du confort et de l'inconfort. Le confort tue. L'inconfort crée. Je parle de l'inconfort matériel et spirituel³⁸⁶.

Les premières manifestations du Graal ont lieu dans l'espace scénique: *C'est ici, au château que l'enchantement cesse et que la réalité commence* (III, p. 173) et elles sont en connivence avec un monde typiquement féminin, celui des fées :

Le Graal et les fées travaillent. Ils absorbent Blandine et Ségramor jusqu'à les rendre sourds à tout ce qui se passe dans cette chambre et peut-être les fées s'occuperont-elles des funérailles car elles détestent la tombe et il arrive qu'elles accomplissent la besogne des fossoyeurs (p. 169).

L'horreur de la mort engage de la faire disparaître du monde sensible. En la rendant invisible, les fées en paralysent la présence : *Leur ruche est diligente(...).Elles fabriquent l'invisibilité comme les abeilles distillent le miel* (p. 174). Galaad orchestre la métamorphose de l'espace en faisant voir aux personnages le monde des esprits qui *fourmille de ces danseurs de corde qui vous tiennent le nez en l'air pendant que le patron visite vos poches* (p. 72) et il révèle les signes de ce que *l'homme appelle des prodiges, c'est-à-dire de ce qu'il ne voyait pas* (p.172) . Par ailleurs la mise en présence des fées dans l'espace du langage est complétée par le décor sonore: *On entend des voix babillardes et douces, très fraîches, très hautes : les fées* (II, p. 134).

Dès lors, l'illumination de la vérité se fait par l'entremise masculine. Alors que l'ascendant féminin polarise le désir de substituer le mensonge grâce à l'enchantement, les influences conjuguées de Lancelot et Galaad finissent par mettre un terme à *ces fameuses*

³⁸⁴ Cette problématique est aussi celle que développe Jacques Prévert, sur un ton plus ironique et grinçant, dans sa pièce *Le Tableau des Merveilles*, dans laquelle les personnages principaux, Chanfalla et Chirinos, déploient une toile blanche sur laquelle *seul le spectateur qui a la conscience tranquille peut voir le tableau* .

³⁸⁵ Jean Cocteau, *Opium*, p. 93.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 39.

déformations dues à l'opium ³⁸⁷. L'opposition des sexes active les antinomies entre ombre / lumière, mensonge / vérité et confort / inconfort car, pour Cocteau, la drogue était une figure résolument féminine : *L'opium*, écrivait-il, *c'est la femme fatale* ³⁸⁸. *Les Chevaliers de la Table ronde* exploite cette analogie et Guenièvre se définit en fonction de trois figures de la masculinité : Artus, Lancelot et Galaad. Ce dernier est étranger au château et, comme chaque fois qu'un homme arrive du Dehors, il permet un miracle inespéré. Lorsque ce rôle est confié à une figure du sexe opposé - Liane dans *Les Monstres sacrés*, Madeleine dans *Les Parents terribles* - il en résulte le phénomène inverse.

Dans cette pièce, Guenièvre est garante du mensonge en ce qu'elle est implicitement la complice de Merlin, qui lui tend un piège sans qu'elle ne s'en rende compte. Face à elle se dresse Galaad, même si paradoxalement ils n'échangeront pas une seule réplique, comme pour mieux marquer leur appartenance respective à des espaces-temps antagonistes. La fonction de Galaad est celle de médiateur ; il a l'intuition du Graal, il en ressent l'invisibilité, mais il est incapable d'en avoir une représentation sensorielle. Du reste le Graal est indescriptible dans l'espace, on ne peut décrire sa forme, dépeindre sa couleur, ni même le situer durablement : *Il rayonne...il est nulle part...il est partout...il se déplace* (III, p. 174). Aucun personnage ne peut donner la preuve matérielle de son existence parce que sa présence dans l'espace demeure incommunicable. A peine est-on capable de le nommer. En contrepoint sa manifestation dans le hors scène immédiat est décrite dans les répliques de Blandine et Gauvain qui en livrent une description sensorielle :

les campagnes reverdissent, les arbres se couvrent de feuilles, l'herbe pousse, les brumes se dissipent et découvrent du bleu, des nuages, du soleil (III, p. 173).

L'aspect visuel et dynamique de l'environnement est fortement souligné ; l'extérieur de la fiction se met à revivre par l'intermédiaire du dialogue et la mobilité confère à l'espace un extraordinaire sentiment de vie. Blandine en souligne la dimension sonore : *Les oiseaux ! Je croyais ne plus jamais les entendre .Ecoutez comme ils s'en donnent !* (p. 175). La réception de ce nouvel espace est polarisée à travers des figures masculines et féminines, qui se trouvent être les réincarnations de Lancelot et Guenièvre. Par ailleurs Galaad avait insisté sur

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 185.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 94.

la nécessité de sortir Blandine et Gauvain *du charme funèbre qui les fait sourds et aveugles* (p. 171).

Les Chevaliers de la Table ronde insistent sur la métamorphose de Blandine qui trouve sa véritable signification dans l'espace à partir du moment où elle revêt l'apparence de sa mère. Elle en est la version épurée et le versant lumineux, le prolongement, dans l'espace et le temps, de Guenièvre en paix et *en règle* (III, p. 174) avec elle-même. Elle en neutralise aussi la mort puisqu'elle est l'affirmation vivante du corps et de l'esprit de la défunte. Dès lors l'ensemble des personnages est insensibilisé à la douleur de la mort, Artus le premier : *Mes enfants, j'exige que vous séchiez vos larmes C'est jour de fête (...). Je ne permet pas qu'on me plaigne, qu'on parle de deuil* (p. 172). Blandine est l'expression du contraire de ce que suppose la mort : elle en nie l'absence, l'invisibilité et le silence, et sa présence revendique la persistance charnelle et spirituelle de Guenièvre dans la visibilité de l'espace scénique. Elle crée ce que la mort a cherché à détruire. Aussi la logique du dénouement ferait-elle allusion à la désintoxication de l'auteur :

Créer : Tuer autour de soi tout ce qui empêche de se projeter dans le temps par l'entremise d'une apparence quelconque, l'intérêt de cette apparence n'étant qu'un subterfuge pour se rendre visible après sa mort ³⁸⁹ .

Blandine et Guenièvre expriment tour à tour l'ambivalence de la fonction féminine dans cette pièce tout en occultant la dualité hermétique qui voudrait un rôle principal et un autre secondaire. La conciliation de ces pôles restaure une appréhension intacte de la féminité, dont elle montre les mécanismes contradictoires de façon nuancée.

- Inceste et adultère

Les Parents terribles aménage un espace fictionnel dominé par le sentiment maternel et dans lequel Yvonne contredit l'esthétique bourgeoise - Michel évoque *le style de la chambre de maman* (II, 1, p. 231) sans toutefois parvenir à adhérer au style opposé : *Nous ne sommes pas une famille artiste. Nous n'avons pas le type bohémien* (I, 2, p. 193). La

³⁸⁹ *Opium*, p. 107.

confrontation avec Madeleine permet de mieux cerner chaque type féminin, représentatif d'un espace fictionnel, activant l'opposition entre Dehors/ Dedans et Ombre /Lumière.

Il en va de même pour l'adultère car, dans les pièces mythologiques, l'interdit se condense en un symbole - le maléfice de Merlin et la peste - et le rétablissement des conditions spatiales initiales repose sur l'expiation de la faute. Sur le plan métaphorique, *La Machine infernale* et *Les Chevaliers de la Table ronde* font intervenir des dénouements opposés : Lancelot part à la quête du Graal pour rétablir la vérité alors qu'Œdipe se crève les yeux pour s'y dérober. La mise en espace du sentiment amoureux dans *Les Parents terribles* rompt cependant, en dépit des thèmes communs, avec les dispositions rencontrées jusqu'alors. L'inceste n'est en effet qu'une lecture possible de la pièce, au sens où il pourrait justifier la marche de l'action, mais il demeure à l'état d'abstraction dans un espace figuré, construit à partir du dialogue. Aux mises en scènes oniriques, Cocteau substitue une dramaturgie réaliste afin de prendre le contre-pied de son époque : *Aujourd'hui le texte-prétexte, la mise en scène excentrique, sont devenus chose courante. Le public les exige. Il est donc essentiel de changer les règles du jeu* ³⁹⁰. Ce qu'il importe de montrer au-delà de toute distinction de genre théâtral, c'est l'incidence de la parole féminine à l'intérieur du dialogue :

Les paroles sont des actes, elles servent à la marche de l'œuvre et elles s'accrochent les unes aux autres comme des engrenages pour que la machine tourne et fabrique de l'émotion ³⁹¹.

La chambre d'Yvonne, surnommé *le confessionnal* (I, 3, p. 202) par Léo, se transforme en chambre de Sophie dès que Michel y est présent ; cette allusion à la Comtesse de Ségur est tout droit issue d'un espace littéraire, *une vieille taquinerie de la bibliothèque rose* (p. 200). Le rapport entre le texte féminin et la présence masculine détermine donc les circonstances de l'action :

Les drames ont lieu dans la chambre de Sophie. Chambre de crime (...) et les armistices, les traités de paix, les silences orageux se passent dans une espèce de salle à manger fantôme, de salle d'attente (...) (II, 1, p. 230).

³⁹⁰ Préface II aux *Parents terribles*, p. 181.

³⁹¹ Cette citation de Jean Cocteau figure dans l'article de Pierre Chanel : « Les Parents Terribles », *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 159.

L'adéquation entre le lieu et le moment signifie que la chambre a un rôle dans l'action ; elle est le domaine des conflits qui contraste avec celui où l'on fait la paix jusqu'à la prochaine petite guerre. La salle à manger est l'espace transitoire entre deux disputes ; le vocabulaire en souligne le caractère irréel - *fantôme*- et informel - *une espèce de*. L'auteur explique : *Dans Les Parents terribles, je fais le portrait du mauvais langage des familles. C'est ce qui donne de la force* ³⁹². Le registre de langue déplace la chambre de Sophie dans un espace relatif à cette famille enfantine : *Quand les disputes deviennent sérieuses, les voisins de Tante Léo tapent contre les murs, on fait : pouce !* (II, 1, p.230). Les variations de langage sont ainsi un indice de décentrement de l'espace visible, la chambre d'Yvonne, vers l'espace invisible, la chambre de Sophie.

Enfin, le langage insiste sur le caractère ennuyeux et inesthétique de la salle à manger, *où la femme de ménage revisse une table à manger, très laide (...) très inconmode* (p. 230), et trop bien rangé. Le vide laissé par l'ordre contraste avec le bric à brac des chambres et semble finalement aussi pesant que le sentiment de paix qui y règne, traduit par les objets, comme cette table *très lourde* (p. 230). Michel a une vision interne de la chambre de sa mère alors que Léo l'appréhende avec la lucidité que suppose son rôle en retrait. La pénombre dans laquelle Yvonne vit est un des signes du tempérament de la famille : *les gens de la lune* (I, 2, p. 30) ou *les princes de la lune* (I, 9, p. 68), comme les appelle Léo. Cette famille nocturne est affranchie des critères spatiaux et elle appartient à la race asexuée des enfants, sans distinction d'âge ou de lien de parenté :

En ce monde il y'a les enfants et les grandes personnes. Je me compte hélas, parmi les grandes personnes. Toi...Georges...Mik, vous êtes de la race des enfants qui ne cessent jamais de l'être, qui commettraient des crimes (I, 2, p. 24).

L'exactitude des propos de Léo déterminerait la typologie de la chambre où *il fait noir comme dans un four* (I, 3, p. 202) qui renvoie indubitablement au thème de la cécité volontaire et du refus de se voir telle qu'elle est réellement. Le discours de Léo penche en faveur de cette interprétation car elle parle à Madeleine *des aveugles dans le genre de ma sœur et de Michel* (II, 12, p. 264). C'est à cause de cette infirmité que la race d'Yvonne est dangereuse : *Tu n'es pas méchante, Yvonne. Tu n'es pas responsable. Tu n'es pas humaine et tu fais le mal sans t'en rendre compte* (I, 6, p. 214) et Madeleine dira de Georges qu'il

³⁹² Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 44.

appartient à *une famille dans la lune, des gens froids, secs, inhumains* (II, 9, p. 257). L'irresponsabilité des mœurs repose sur la notion d'amoralité.

Tous ces différents facteurs forment les caractéristiques de l'espace dramatique. L'opacité du lieu serait la transposition de la dimension énigmatique du couple Yvonne/Michel qui absorbe les perspectives spatiales et déjoue la notion de durée, tout comme un éclairage spécifique peut donner une nouveauté troublante à un lieu familier ³⁹³. Léo, parce qu'elle reste étrangère à cette intimité et ignore tout de la maternité, est particulièrement bien placée pour définir objectivement ce phénomène :

Ce que j'entendais et ce que je voyais d'ici, je ne le voyais plus, je ne l'entendais plus, déformé par votre clair de lune. Il allonge les ombres, il enchante les objets et j'en ai été la victime, je l'avoue (III, 1, p. 270).

Cette réplique fait davantage référence à l'univers des *Chevaliers de la Table ronde* et de *Renaud et Armide* ; le propos d'André Fraigneau au sujet de cette dernière pièce s'appliquerait aussi bien aux *Parents terribles* : *Les rayons qu'ils lancent l'un vers l'autre traversent des solitudes déformantes* ³⁹⁴. Mais dans *Renaud et Armide*, l'origine opposée des personnages est un obstacle au couple tandis que cet obstacle se fonde précisément sur l'appartenance des deux personnages à une même origine dans *Les Parents terribles* :

Le regard que Michel et Yvonne posent sur un endroit habité le transforme en un lieu hanté et nous le fait regarder d'un oeil différent ; ce regard signifie davantage que le lieu scénique parce qu'il l'encombre au même titre que la parole, comme pour ajouter au désordre significatif des objets : *Ici...on étouffe* (I, 8, p. 217), se plaint Léo et même lorsqu'elle se hasarde à dire à sa sœur qu'elle est aveugle, cette dernière rétorque qu'elle est la seule à y *voir clair* (III, 2, p. 276). Elle va jusqu'à revendiquer son rôle de *somnambule extra-lucide* (p. 276) ³⁹⁵. La cécité est en quelque sorte une équivalence des mensonges et des non-dits qui brouillent les perspectives de la parole. Le regard d'Yvonne conditionne des jeux de miroirs

³⁹³ Yvonne pourrait être comprise comme l'un de ces êtres de l'*hyperspace* dont parle Maurice Maeterlinck : « qui peut-être nous pénètrent comme la lumière pénètre le cristal et nous apportent le bonheur ou le malheur, la santé ou la mort, sans qu'ils s'en doutent ou sans qu'ils y attachent la moindre importance. », *La Vie de l'espace*, p. 56.

³⁹⁴ André Fraigneau, *Jean Cocteau par lui-même*, p. 85.

³⁹⁵ Dans *La Maison Hantée ou les Adieux d'Albert Lambert*, représenté pour la première fois à la Comédie-Française le 25 juin 1937, Jean Cocteau prête une réplique similaire à Agrippine : « Mon rôle de *somnambule extra-lucide* s'arrête au seuil de la vie de mon fils », *Cahiers Jean Cocteau* 10, p. 18.

qui captent la luminosité des personnages masculins et leur renvoie le reflet de leur intériorité ; de fait, il aurait tendance à se substituer au langage. Cette cécité est aussi volontaire que l'obscurité de la chambre d'Yvonne, que Léo déplore : *Ton courage à toi, c'est de quitter ta chambre noire et d'aller au soleil* (I, 9, p. 224).

L'espace fictionnel est le prolongement du huis clos instauré dans l'espace scénique qui pousse les personnages masculins à aller *chercher de la tendresse ailleurs* (I, 2, p. 194). Là où Léo prévient les autres du danger du Dedans, Yvonne ne ressent que celui du Dehors. Georges est conscient de cette saturation : *Laisse-toi te briser*, dit-il à sa femme, *ouvre-toi en deux, montre ton cœur* (III, 2, p. 281), sans qu'elle ne cède : *Tu appelles cela le soleil. Alors j'ai raison de préférer la nuit* (I, 9, p. 224), dira-t-elle en parlant de Madeleine.

Comme Yvonne assimile l'intériorité de sa chambre à la maternité, son discours est fréquemment ponctué de références au corps féminin. Quand Léo prétend qu'*un garçon peut avoir une fille dans la peau* (I, 6, p. 212), Yvonne s'empresse de dénigrer cet argument :

(...) Et nous, les mères, nous ne les avons pas eus dans la peau ? Et ils ne nous ont pas jusque dans les veines ? Je l'ai porté dans mon ventre et chassé de mon ventre, ma petite (I, 6, p. 213).

L'état de maternité perdure puisque apprenant le chagrin de Michel, elle déclare : *Je suis brisée. Je flotte* (I, 9, p. 220). Cette dislocation du corps trouve sa place à partir du cœur qui en devient le centre métaphorique. En contrepoint, le cœur de Léo est plein des sentiments qu'elle a tus , ainsi qu'elle le confesse à Georges : *Mon cœur ne servait à rien. C'est le moment qu'il serve* (III, 1, p. 273). Ses sentiments ont été refoulés dans un espace de plus en plus restreint : *Il est mauvais de fouiller trop le cœur. Il y'a de tout dans le cœur. Ne fouille pas trop dans mon cœur, ni dans le tien* (p. 273).

Le discours amoureux d'Yvonne ne coïncide pas avec celui de Madeleine, qui découvre, dans l'acte II, que Georges est le père de Michel et lui tient des propos virulents. La rupture devient un *arrêt de mort* (II, 1, p. 234) et elle avoue à Michel : *Je l'aime assez pour être malade d'avoir à lui tirer ce coup de revolver à bout portant* (p. 234). La violence du propos s'ancre dans une perspective spatiale : *Quand on aime comme je t'aime, on passe par-dessus tout, on assassine, on égorge* (p. 235) mais cette exaltation mélodramatique ne se retrouvera

cependant pas dans ces actes ; elle n'hésite pas à sacrifier Michel plutôt que d'avoir à lui avouer la vérité. Cette faiblesse tranche avec les propos qu'elle a tenus peu de temps auparavant. Elle illustre toutefois sa pensée : *Je hais le mensonge. Le moindre mensonge me rend malade. J'admets qu'on se taise ou qu'on s'arrange pour faire le moins de mal possible* (II, 1, p. 231), qui rejoint celle de Léo :

Je me refuse aux mensonges qui viennent d'une vieille habitude sinistre de chuchoter et de fermer les portes dès qu'on parle de naissance, de fortune, d'amour, de mariage ou de mort (I, 2, p. 194).

L'expression « par-dessus tout » confère aux sentiments de Madeleine un mouvement dynamique, tout comme l'amour d'Yvonne : *...tu en étais folle et ton amour n'a fait que grandir tandis que Michel grandissait. Ils grandissaient ensemble* (I, 2, p. 194). Néanmoins l'espace que Madeleine veut bien accorder à Georges est plus restreint que celui qu'elle réserve à Michel : *Je ne pouvais*, dit-elle à ce dernier, *lui donner une plus grande preuve d'amour* (II, 9, p. 251). Son attachement pour Michel s'élargit et se solidifie dans un espace transcendant qui fait croître son être jusqu'à lui faire franchir ses propres limites. En contrepoint, elle ne fait que donner à Georges ce qu'elle croit être à sa mesure (I, 9, p. 250). En ce sens subsiste une contradiction entre deux façons d'aimer. Cette dualité rapproche paradoxalement Yvonne de Madeleine.

En outre, Madeleine parle d'amour en termes d'espace quand elle oppose *un monde où rien ne pouvait m'ôter à Michel au monde terrible où tout peut me l'ôter* (II, 9, p. 254). L'espace concédé à Georges est contradictoire en ce qu'il est de l'ordre de l'irréalité et qu'il est pourtant inscrit dans une dimension finie; quand elle parle de Georges , c'est *en rêve* (p. 254) alors que Michel s'inscrit de plain-pied dans la réalité : *Il existe* (p. 254). Elle prétend aussi s'être attachée à Georges de *tout son cœur* (II, 9, p. 250), ce qui semble bien improbable puisque son cœur est censé appartenir tout entier à Michel. Par son caractère infini, l'espace de Michel est en perpétuelle expansion et il s'étend dans la réalité. Madeleine lutte pour préserver cette progression en conjurant toute possibilité de distanciation : *Je m'accroche, comme vous dites, je le garde* (p. 254). Mais elle utilise également ce verbe pour parler de Georges : *Je me suis accrochée à vous* (p. 250). Autrement dit, elle s'accroche à Michel pour ne pas le perdre alors qu'elle s'est accrochée à Georges pour ne pas se perdre. Là où le conflit trouve un nouvel essor, c'est lorsque le couple Madeleine/Georges reproduit

symétriquement le couple Yvonne/Michel. Le contexte se prête à l'illusion d'une relation père/fille car Georges lui a fait croire qu'il est veuf et il invente *une fille qui était morte...qu'elle lui ressemble* (I, 8, p. 217). Aussi ce père inespéré l'installe-t-il dans un espace confortable au sens où il lui assure une autorité sur Madeleine et la maintient dans un état de dépendance et de reconnaissance envers lui ; il joue la carte de la culpabilité afin de susciter la pitié de la jeune fille. C'est pourquoi cette dernière oppose un amour passif, que l'on imagine volontiers dicté par le désespoir et la peur du remords, *j'étais une loque, une noyée ou presque* (II, 9, p. 250) à l'amour réel, actif et désintéressé qu'elle éprouve pour Michel.

À cette opposition entre fini et infini s'ajoute un critère quantitatif, car c'est avec celui qu'elle aime le moins que Madeleine attend une réciprocité de sentiments : *Je ne l'aimais pas assez pour ne pas attendre l'amour* (II, 1, p. 234). Elle tient ensuite un discours similaire à Georges : *Je me croyais indigne de posséder plus. Je n'espérais pas d'amour. Pas davantage d'amour que le nôtre* (II, 9, p. 251). L'espace accordé à Georges est donc prédéterminé et affranchi de toute possibilité d'évolution. Le personnage féminin se complaît dans ce rôle d'objet d'amour et attend seulement d'être aimé, sans espérer aimer en retour. La liaison avec Michel obéit à un mouvement différent en ce qu'il est l'espace des sentiments partagés, fondé sur une réciprocité tacite, irréversible et immédiate ; Madeleine y est simultanément sujet et objet d'amour et elle possède autant qu'elle est possédée : *J'aime Michel. Il est à moi. Il est moi* (II, 9, p. 109). Cet espace est celui de l'échange, du don de soi contre celui de l'autre et aimer conjugue les notions de l'être et de l'avoir ; s'annuler en l'autre pour devenir cet autre en alternance avec soi, tout en sachant que ce double élan d'abandon et de revendication, de soi au nom de l'autre, est réciproque.

Enfin, le sentiment amoureux partage son espace avec celui de la mort à l'intérieur du discours. Si Georges persiste à vouloir la séparer de Michel, Madeleine menace d'intérioriser l'espace qu'il lui supprime au fond d'elle-même. L'espace visible et sonore de la parole deviendrait invisible et silencieux et il perdrait son étendue infinie puisqu'il se résorberait dans l'espace limité de son corps :

Quand ceux qu'on aime sont absents, on ne se rend plus compte qu'ils existent. On les aime comme des morts d'une petite mort. Ils ne vivent que dans notre cœur (II, 10, p. 254).

Cette réplique ambiguë peut être comprise, sinon comme une condamnation, comme une critique acerbe de ceux qui ont besoin de voir pour aimer ; la présence de l'autre est la condition *sine qua none* à la continuité des sentiments car elle en est la preuve visible et vivante. Il s'agirait également de dénoncer cet amour à sens unique dont on se réconforte une fois l'être cher disparu, sans imaginer une seconde qu'il puisse être réciproque. Cette modalité demeure stérile et asphyxiante car elle ne procure qu'une satisfaction relative à celui qui aime et qui est en manque de l'autre. L'émotion amoureuse ne serait qu'une ligne droite, figurant ses sentiments pour Georges, tracée dans l'espace.

Toutefois, le spectateur peut demeurer sceptique sur la fiabilité de ce raisonnement ; l'amour absolu qu'elle défend avec un tel acharnement se heurte à la réalité des faits, que Georges lui rappelle fermement. Et elle préfère finalement s'incliner et renoncer à ses grandes idées sur la question plutôt que de faire souffrir Michel. De fait, elle s'octroie le grand rôle en ce qu'elle a l'impression de se sacrifier pour épargner son amant. Elle prétendait pourtant être capable d'égorger et d'assassiner pour préserver leur amour, mais ses actes prouvent plutôt qu'elle est prête à se laisser égorger et assassiner. De même, on peut être sceptique quand elle déclare : *Je suis fille et petite-fille d'ouvriers. J'ai de la poigne* (p. 255). C'est pourquoi ce personnage paraît bien fade face à Yvonne qui n'hésitera pas à aller jusqu'au bout d'elle-même, et finalement à renoncer à sa propre vie, pour garder intacte la relation qu'elle a eue jusque là avec son fils. Madeleine se contente de parler et de clamer avec une arrogance douteuse l'héroïsme des théories qu'elle n'a pas la force morale d'appliquer ; Yvonne, elle, agit en silence. Madeleine avoue sa lâcheté et la *poigne* (p. 255) à laquelle elle fait référence ressemble singulièrement à du laisser-aller :

Je ne suis pas de celles qui se tuent, se ratent et qui recommencent. Mais je mourrai lentement de désespoir, de dégoût (p. 258).

L'argument du suicide raté excuse pathétiquement son manque de courage, de même que sa décision de se laisser mourir à petit feu.

L'arrivée de Madeleine signifie le début de l'ordre et de la lumière dans le sombre espace de la chambre d'Yvonne, à laquelle elle confère des angles et des reliefs nouveaux. Georges met pourtant la jeune fille en garde : *Ne vous avisez pas d'allumer le lustre*

(III, 6, p. 291). À l'instar de Mikaël et d'Agathe dans *Les Enfants terribles*, Madeleine est un parasite dont la présence suffit à déstructurer l'univers de la roulotte ; la chambre court à l'implosion et Yvonne se tue pour ne pas avoir à assister à ce déclin. Les rôles sont inversés, Yvonne devient une intruse dans son propre foyer parce qu'elle est la seule à rester opposée à ce mariage et ne se laisse fléchir que parce que Michel menace de s'éloigner :

Il est impossible que je reste à la maison. Et, comme je ne quitterais pas la maison pour une autre...j'aimerais partir loin, et très vite. Je travaillerai. Je suis un touche à tout, un bon à rien. Le suicide me dégoûte. Il est indispensable de changer d'air, de voir du neuf. L'Europe...(III, 5, p. 286).

Yvonne préfère renoncer à l'espace qu'elle a créé pour Michel que de le partager avec une autre : *Je vous ai vus ensemble là-bas, dans le coin. Je me suis dit que je vous gênaï, que je dérangerai les autres* (III, 6, p. 293). Continuer à vivre aurait aussi signifié la construction d'un espace de solitude : *J'étais seule, seule au monde. On m'avait oubliée* (III, 9, p. 297).

Le langage dramatique insiste sur les disparités entre Jocaste, Guenièvre et Yvonne. Les deux premières parlent une langue plus littéraire alors qu'Yvonne s'exprime dans ce que Pierre Larthomas, citant l'*Essai de Grammaire* de Damourette et Pichon, nomme *la parlure* ³⁹⁶. Bien que ces différents niveaux de langue soient consécutifs aux conventions du genre théâtral, ils ne remettent cependant pas en cause l'efficacité de l'espace dramatique. Dans les trois pièces, le dépassement de l'interdit est consacré hors de l'espace scénique. Les figures maternelles transcendent le déterminisme moral par la mort : *Le destin assassine* ³⁹⁷, dit une autre Jocaste. L'inceste et l'adultère créent une spatialité diffuse, fondée sur l'illusion et le mensonge et il appartient au langage de faire recouvrer la vue aux personnages. Ces pièces sont aussi fondées sur le principe de l'énigme et la mise en espace du sentiment amoureux participe à sa résolution. C'est à l'intérieur de la parole que le conflit peut être pensé, exprimé puis transcendé. Si le personnage féminin n'a d'autres prétentions que celle d'aimer, le sentiment amoureux redéfinit les conditions nécessaires à un espace où il puisse se réaliser.

³⁹⁶ Nous donnons la définition exacte du terme : « Manière de parler propre à une classe sociale », *Le Langage dramatique*, p. 412.

³⁹⁷ *La Maison Hantée ou les Adieux d'Albert Lambert*, *Cahiers Jean Cocteau* 10, p. 22.

L'analyse a donc fait peser une lourde fonction sur le personnage féminin : Jocaste, Guenièvre et Yvonne n'inscrivent leur féminité au cœur du discours d'ensemble que pour mesurer les limites inhérentes à leur sexe, qui s'imposent parfois avec une telle violence dans le réel qu'elles n'ont d'autre recours que de le quitter définitivement et l'acte finit par se substituer à la parole. Par cette appréhension de l'espace, l'auteur nous signifie sa conception de la féminité et de son rôle au théâtre, comme l'explique Pierre Dubourg à travers l'exemple des *Parents terribles* :

Chacun des personnages forme un total d'une seule haleine et d'un seul poids (...). Mais le poète n'a pas limité leurs traits, il leur a laissé l'ombre, il les a voulu complexes comme la nature et comme la nuit (...) ³⁹⁸.

La parole féminine, grâce au mouvement de fermeture qu'elle instaure dans le dialogue, inaugure la déconstruction du mensonge dont elle démantèle une à une les ficelles. Si Cocteau reconnaît par exemple que le texte d'Yvonne est très simple, il ajoute cependant : *Or rien n'exige la précision comme cette fausse simplicité que je tends à l'interprète comme un piège* ³⁹⁹. Dans les invraisemblables situations où le mensonge entraîne les personnages, la parole féminine est un retour à la simplicité vraie et dure des mots. Parce qu'elle est épurée de toute velléité à des complications supplémentaires, le discours féminin est à vif ; il est cruel et il sait faire mal après qu'il a renoncé à toutes les fioritures pour aller droit au but. En ce sens, il révèle une certaine émancipation de la part du personnage qui, pour échapper aux souillures de la faute, confère au langage une fonction purificatrice, de sorte que le mécanisme de déconstruction ne vaut que par sa capacité à reconstruire la fonction du langage dans les rapports entre un homme et une femme.

c) L'hypnose : espace de la perversion féminine

Le clivage des sexes et le phénomène d'incommunicabilité qui en dépend sont aussi des ressources du langage dans *Renaud et Armide* et *La Machine infernale*. Armide et le sphinx sont issus de milieux étrangers à leur partenaire et cet état de fait, contre lequel ni l'un

³⁹⁸ Pierre Dubourg, *Dramaturgie de Jean Cocteau*, p. 85.

³⁹⁹ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 19.

ni l'autre ne peut rien, n'est pas pour faciliter leurs dispositions à aimer et à se faire aimer. L'altérité des milieux renforce l'antinomie sexuelle et justifie le recours à une force capable de dépasser tout ce qui les sépare. Cette force, c'est le langage, non plus employé dans des termes qui les opposent – qui sait si les mêmes mots ont un sens identique pour un mortel et pour une immortelle ? – mais dans ceux qui les rapprochent. La magie est un instrument qui corrompt la signification de l'échange dialogué, un procédé grâce auquel les personnages féminins vont retarder l'inévitable capitulation. Sous prétexte d'en combler la vacuité existentielle, le personnage féminin prend le risque d'effacer la fonction de communication du langage. Le dialogue, truqué par l'envoûtement, élimine l'échange d'informations présumé, et la parole féminine, à sens unique, se referme sur un univers devenu statique. La parole est au service de la tension dramatique et suggère, par la rapidité ou la lenteur de l'échange, un rétrécissement ou un agrandissement de l'espace entre les personnages.

Ce dernier est également marqué par le rapprochement physique des deux personnages à partir duquel la mise en scène est entièrement soumise au texte féminin. Les prépositions, notamment dans *Renaud et Armide*, insistent toutefois sur la notion de surface afin de montrer l'insuffisance de la parole. Cette dernière révèle une qualité quasi « organique », en ce qu'elle semble monter des entrailles du personnage, accordant au langage une dimension sexuelle. La parole devient un instrument de torture destiné à envoûter le corps masculin qu'elle paralyse, et à l'humilier. Mais la vocation quelque peu sadique de l'acte du langage - Armide éprouve du plaisir à jouer avec le corps de Renaud, comme un chat le ferait avec sa proie - se colore d'une souffrance qui s'apparente, elle, au masochisme. L'inefficacité partielle du charme, qui n'agit que sur le corps, fait souffrir Armide. Les intentions sado-masochistes de la parole annulent les contradictions de la souffrance et du plaisir du personnage féminin, dominé par l'énergie sexuelle, ainsi que le faisait remarquer Otto Weininger :

La femme est d'abord intéressée exclusivement et continuellement par le sexe. Elle n'est elle-même que sexualité et la sexualité même. Elle est en outre en relation sexuelle avec toutes choses, de manière continue et par le corps tout entier ⁴⁰⁰.

Le texte dramatique pourrait être interprété comme la matrice de la libido du personnage féminin ; à partir de ce lieu matriciel serait désormais possible l'exorcisme des pulsions sexuelles frustrées.

⁴⁰⁰ Les propos sont reproduits dans *Le Magazine Littéraire* n° 288, mai 1991, p. 53.

- Sadisme et masochisme : Armide

Le sortilège d'Armide est intimement lié aux conditions spatiales ; l'espace scénique est un lieu insulaire et matriciel véhiculant *l'image oxymorique de l'Eden infernal*⁴⁰¹, et insistant sur l'analogie lieu/personnage. Armide est *l'oxymore incarné*⁴⁰² des jardins, comme Clara dans *Le Jardin des Supplices*. Un échange stichomythique ouvre la scène d'ensorcellement :

Armide

Avance

Renaud

Je ne peux

Armide

Avance

Renaud

Non

Armide

Avance

Ta liberté dépend de notre connivence

Là. C'est bien. Marche encore. Encore. Arrête ici (II, 3, p. 251).

Renaud, d'abord appelé *homme orgueilleux*, régresse ensuite vers une terminologie plus péjorative : *mouche* (p. 252), *pâturage* (p. 254). On relève aussi une allusion à la mante religieuse : *D'un insecte féroce il n'est que le repas* (p. 254), qui sera reprise à la scène suivante lorsqu'elle se comparera à *un insecte qui mange un mâle dans l'amour* (II, 4, p. 261). L'instinct sexuel cohabite avec le besoin de se nourrir de l'être aimé et, de fait, à défaut de l'assimiler tout à fait à un être humain, cette nécessité l'incorpore déjà au règne animal.

Armide-locutrice dissocie son individualité en plusieurs entités qui se confondent :

⁴⁰¹ Eléonore Roy-Reversy, « D'une Poétique mirbellienne : *Le Jardin des Supplices* », *Cahiers Octave Mirbeau* 3, p. 37.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 38.

Mon occupation consiste à l'envoûter

A toute autre occupation il me faut rester sourd (p. 253).

Elle utilise indifféremment la première personne du singulier et du pluriel. Si elle prétend n'être *que ton humble araignée* (p. 252) quand elle s'adresse au fil, elle affirme ensuite : *Que de ton araignée, il sente la morsure* (p. 254). Le spectateur ignore l'identité exacte de l'insecte car il existe un dialogue, voire un polylogue, au cœur du monologue. Bien que le sujet de l'énoncé soit Armide, il se décompose en plusieurs voix : le personnage féminin, l'araignée et le fil. Ces trois instances, trois identités à la fois animées – les deux premières renvoient au double registre humain et animal – et inanimé – le fil - sont étroitement liées : *Avec quel soin mon cœur surveille ton chef-d'œuvre, Mon amour collabore au moindre de tes nœuds* (p. 252), tout en conservant leur autonomie :

Que je te trouve beau ! Que je le trouve laid !

Que j'aime ta souplesse et ton froid de couleuvre (p. 252)

Le texte s'adresse aussi à ces trois identités et Renaud est exclu de cet espace informel. Le choix des verbes insiste sur l'interdépendance des locuteurs et des allocutaires à l'intérieur d'une même voix : *enrouler, collaborer, croiser, nouer, tisser, repasser* et cette connivence est aussi gestuelle. L'accumulation des verbes de mouvements dynamise le discours et procède à un rétrécissement de l'espace entre les personnages qui se rapprochent physiquement : *Tout autour de Renaud mon cercle rapetisse* (p. 253). Ce mouvement de fermeture indique l'ensorcellement physique dans un espace amené à se restreindre progressivement. Armide a l'air de transvaser sa substance dans le corps de Renaud jusqu'à épuisement, *Mon cœur sera vidé* (p. 253) ; cette substance emmailloterait le roi comme les bandelettes d'une momie ou comme le fil d'une araignée, *La mouche sera prise* (p. 253). La parole renverrait, de fait, aux sacrements funéraires, en ce qu'elle embaume la victime, comme aux rites d'anthropophagie. L'acte sexuel étant impossible puisque Armide déplaît à Renaud, il est remplacé par celui de manger ; la femme absorbe l'homme dans son corps par un procédé détourné. Par conséquent, l'ensemble des rites primitifs – nourriture, sexe, mort – serait invoqué dans le sortilège.

Au jeu des verbes s'adjoint celui des adjectifs possessifs. Lorsque Armide aborde le lexique sentimental, c'est à la première personne du singulier : *mon âme, mon amour* mais

elle se dédouble dès qu'il s'agit d'évoquer le maléfice : *ta pelote, ton froid de couleuvre, ton chef-d'œuvre, tes nœuds, ta course*. De ce dédoublement du personnage dialoguant avec lui-même naît un effet de désynchronisation de son unité dramatique que Patrice Pavis nomme *effet de synchrèse*⁴⁰³ qui désigne la coïncidence entre un phénomène sonore et un phénomène visuel. Mais cet effet d'harmonisation est contredit par la duplicité interne du personnage féminin.

Cependant l'emprise d'Armide s'arrête aux dimensions corporelles, c'est-à-dire à la surface visible de l'être qu'elle ne fait qu'effleurer. Aussi le langage ne révèle-t-il qu'une influence superficielle en ce qu'il revendique son impuissance à pénétrer l'intériorité du personnage masculin. Lorsqu'il y parvient, c'est pour rendre accidentellement le roi à demi fou. La polyvalence des signes crée une spatialité distincte pour chaque personnage, à l'intérieur de laquelle ils souffrent et font souffrir l'autre. Elle a conscience de faire souffrir Renaud qui ignore qu'il la fait souffrir en retour et dont le mutisme, fissurant le bloc spatial du texte féminin auquel il ajoute des coupures sonores, constitue un espace parallèle qui n'a de place que pour sa propre souffrance. L'insatisfaction est le terme de cette expérience parce que Renaud fou vivra dans un espace hermétique à Armide. Si la parole a d'abord une intention visionnaire, *Mes doigts ont des yeux, Enivrons nous de paroles maudites* (p. 254), c'est parce qu'elle vise au plaisir dans lequel le toucher se substitue à la vision. L'ivresse supposée de la parole appelle à une signification machiavélique dans laquelle le personnage féminin a besoin de charmer sa victime pour obtenir son consentement. Seulement Armide n'obtiendra rien du tout.

L'espace dramatique consciencieusement tissé par l'enchanteresse reste un domaine de souffrance physique et psychologique, dont elle est l'instrument autant que la victime. Les pulsions sadiques, justifiées par le désir de vengeance d'avoir été répudiée par Renaud, seraient complétées par une tendance au masochisme. Et on peut on émettre l'hypothèse selon laquelle elle se complaît dans le rôle de victime que lui fait endosser son amour contrarié.

⁴⁰³ Patrice Pavis, *L'Analyse des Spectacles*, p. 199.

Le sphinx

Avant d'en arriver à de telles conclusions avec le sphinx, il faut rappeler qu'il est contraint de soumettre son apparence aux conditions spatio-temporelles : *Mais ici nos calculs de dieux nous échappent... Ici nous tuons. Ici les morts meurent. Ici je tue* (II, p. 51) et cette singularité confirme les sarcasmes d'Anubis : *J'admire ce qui vous fait prendre une figure de femme lorsqu'il s'agit de répondre aux questions* (p. 50). Le corps est un espace factice et transitoire car le personnage, dans l'absolu de la pièce, n'a pas d'existence corporelle. La parole dramatique sert à extérioriser ces changements d'identité et les variations linguistiques sont les indices qui marquent les modifications psychologiques du personnage.

Le premier contact fait état de ce jeu des apparences par l'intermédiaire du langage :

Le sphinx - Vous m'avez prise pour un animal.

Œdipe - Presque.

Le sphinx - Presque ? Presque un animal, c'est le sphinx ?

Œdipe - Je l'avoue (p. 59).

Ici, le sphinx s'amuse avec lui, non sans une pointe de sadisme car elle sait ce qu'il va advenir de lui. De même qu'elle se laisse docilement enfermer dans un cliché de femme égarée pour qui le hasard place finalement un sauveur sur la route. L'intention sadique vient ici de ce qu'elle n'accepte de se faire dominer que pour mieux savourer l'instant où elle le dominera. La notion de plaisir est donc incorporée à cette lente et minutieuse préparation. L'illusion de supériorité masculine repose sur une dérivation du présupposé sexuel car l'homme, symbole de force, domine la femme dont il est censé assurer la protection contre un ennemi éventuel. Par conséquent le rapport de dépendance serait prédéterminé. L'hypnose constituera, de fait, un espace où s'expriment les intentions sadiques du sphinx, parce que ce dernier va inverser consciemment ce système de valeurs et bafouer la virilité d'Œdipe. Le sphinx n'est pas une jeune fille à protéger, comme son apparence le laisserait sous-entendre, mais dont il faut se protéger.

La perversion féminine réside donc dans ce qu'elle feint de se laisser rabaisser par Œdipe : *Il me paraissait si merveilleux de trouver, chez une jeune fille une émule digne de moi* (p. 61), même lorsqu'il la considère avec une indulgence narquoise :

Mais une jeune fille pourrait-elle se risquer dans la zone interdite, braver les consignes, oser ce que personne de raisonnable n'ose, dénicher le monstre, le surprendre au gîte, l'apercevoir (p. 60).

Son silence relève d'une intention équivoque, parce qu'Œdipe ne sait pas à qui il parle. C'est déjà une façon de préparer l'humiliation qu'elle va lui infliger quand elle lui dévoilera sa véritable identité. A mesure que progresse le dialogue, les genres sexuels vont s'inverser ; le personnage féminin laisse planer le doute sur sa sexualité, prétendant simplement être *du sexe qui dérange les héros* (p. 64) et refusant de lui dire son prénom : *Celui d'une petite fille de dix-sept ans ne vous intéresserait pas* (p. 63). Par conséquent le personnage n'aurait d'existence que dans la pensée localisée du langage. L'absence de prénom, ou du moins la répugnance à le livrer, est déjà un signe d'inexistence puisque celui-ci est un signe de reconnaissance désignant l'individu. L'utilisation du langage participe au mystère du personnage, qui parle beaucoup mais ne dit finalement rien sur lui-même, tout en étant une manière de séduire Œdipe, qui se plaint de ne croiser que des *personnes plates* (p. 60) . Ce dernier collabore du reste activement à ce jeu en la provoquant : *Et si je le devinais, moi, ce but ?* (p. 59), *Voici une parole qui ne vous ressemble pas* (p. 63). Face à cette assurance, le sphinx dissimule son angoisse derrière des sarcasmes et elle le prend de haut : *Vous m'amusez beaucoup, Vous êtes de plus en plus comique, mon garçon* (p. 61). Le sphinx se sent menacé en ce qu'elle est, malgré elle, attirée par le jeune homme et cette attirance la met en position d'infériorité. D'autant plus que ce désir est aussi l'expression d'une tendance masochiste au sens où elle sait qu'une liaison avec lui est impossible et que cette condamnation implicite la rend vulnérable. Sans doute est-ce le refus inconscient de vouloir souffrir elle-même qui lui dictera son attitude sadique envers Œdipe.

Comme Armide, le sphinx incarne l'illusion de la réalisation du désir masculin et elle prend d'abord la forme d'une figure inanimée, d'une *colonne votive*⁴⁰⁴, comme la désignait Cocteau :

(...) car j'étais si fiévreux en approchant de Thèbes que j'eusse crié mon enthousiasme à n'importe quelle colonne et voilà qu'au lieu d'une colonne, une jeune fille blanche se dresse sur ma route (p. 61).

⁴⁰⁴ Jean Cocteau, « La Canne blanche », in *Le Livre blanc et autres textes*, p. 245.

La colonne représente le sexe masculin et dans l'univers symbolique du dramaturge, la statue renvoyait à la figure paternelle. Œdipe perce pourtant en cette statue une femme, un *alter ego*, à qui il prête *les mêmes intentions* (p. 61) qu'à lui. Lorsque la jeune fille lui propose de rencontrer le sphinx pour, dit-elle, *le toucher et l'émouvoir* (p. 65), il rétorque : *C'est une ruse de femme pour me faire rebrousser chemin* (p. 66) ; cette dernière expression peut être une allusion au processus de refoulement, qui est aussi un mouvement dans l'espace de l'inconscient. Le suspens de ce moment est cependant euphémisé par le contenu ludique des dernières répliques, dont la tonalité n'est pas sans rappeler les disputes entre Paul et Elisabeth dans *Les Enfants terribles* :

Œdipe - (...) Mais si vous m'avez joué un tour, je vous tirerai les cheveux et je vous pincerai jusqu'au sang.

Le sphinx - Venez.

Elle le mène face au socle.

Fermez les yeux. Ne trichez pas. Comptez jusqu'à cinquante (p. 66).

On note aussi des variations prosodiques dans son discours ; la première réplique est condensée en une seule phrase, dont le rythme continu n'est entrecoupé que par quelques virgules, comme si la parole se refermait sur elle-même. Ce mouvement de fermeture prépare l'aspect lancinant que va prendre l'ensorcellement, même si le sphinx prétend : (...) *ce n'est ni par le chant, ni par la parole que j'opère* (p. 68). Le contenu du message dépasserait les plans sonore et visuel jusqu'à s'inscrire dans une dimension nouvelle, *invisible, surtout invisible* (p. 68), insiste le sphinx.

Le contenu sémantique, fondé sur l'accumulation de métaphores, est ancré dans le registre de la sensation et il fait appel aux motifs qui obsèdent l'auteur. Des images telles que *la foudre, la mer, la colonne, la rose et la statue* (p. 68) composent l'armature du discours féminin en créant un espace dans lequel s'entremêlent les règnes minéral (statue, colonne) et animal (pieuvre, serpent, oiseaux, vache) tout en traduisant la pensée du sphinx en des termes poétiques. Les séquences dominées par le mouvement dynamisent cette énumération :

(...) je secrète, je tire de moi, je lâche, je dévide, je déroule, j'enroule de telle sorte qu'il me suffira de vouloir ces nœuds pour les faire et d'y penser pour les tendre et les détendre (p. 68) ⁴⁰⁵.

Tout comme Armide, elle est le centre géométrique du discours. La multiplication du pronom personnel « je » insiste sur la dimension égocentrique du personnage et c'est désormais sur l'action, exprimée à l'intérieur du texte dramatique, que se focalise l'attention du spectateur. La force du discours, sa vérité plurielle et nécessairement équivoque évincent provisoirement la matérialité de l'espace scénique.

Le sphinx l'a cependant prévenu que cette expérience ne serait qu'un jeu, mais comme l'avait déjà supposé Cocteau en 1912 : *Sait-on jamais ce que désirent les Immortels ?* ⁴⁰⁶. Il s'agit seulement d'une répétition dans laquelle le personnage féminin s'arroge les droits d'un metteur en scène :

...Et maintenant je vais te donner un spectacle. Je vais te montrer ce qui se passerait à cette place, Œdipe, si tu étais n'importe quel joli garçon de Thèbes et si tu n'avais pas ce privilège de me plaire (p. 67).

Le sphinx semble décidé à l'épargner jusqu'à ce qu'Anubis intervienne : *Pardon sphinx cet homme ne peut sortir sans avoir subi l'épreuve* (p. 70). Elle prétend : *Ici j'ordonne* (p. 67) ; l'adverbe a des résonances ambiguës dans ce contexte car on ne sait exactement à quel espace il renvoie et si Œdipe y est finalement intégré. Le couple y gagne en densité au sens où Œdipe est à la fois le partenaire de l'actrice, en tant que personnage, et le personnage-acteur dirigé par le sphinx, devenu le personnage-dramaturge. Cette particularité est décisive dans les rapports de force au sens où le personnage masculin dépend de la capricieuse autorité du sphinx : *Ensuite je te commanderais d'avancer un peu et je t'aiderais en avançant les jambes* (p. 69). Le sphinx lui dicte son sens de déplacement, son texte : *Et tu demanderais grâce* (p. 69) et ses réactions, qu'elle va jusqu'à anticiper :

⁴⁰⁵ Cette réplique peut faire référence au sphinx de Flaubert qui déclare : « C'est que je garde mon secret ! Je songe et je calcule », *La Tentation de saint Antoine*, VII, p. 178.

⁴⁰⁶ Cette réplique est extraite du ballet *Le Dieu bleu*, *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 130.

Et tu chercherais, tu chercherais. A force de chercher, ton esprit se poserait sur une petite médaille de ton enfance, ou tu répéterais un chiffre, ou tu compterais les étoiles entre ces deux colonnes détruites (p. 69).

Elle possède cette connaissance intuitive et immédiate de l'autre, comme un metteur en scène dirigeant son acteur fétiche.

La souffrance réelle est cependant exclue de cette *démonstration* (p.70), sauf si Œdipe oppose une résistance. Une réplique du sphinx est tout particulièrement intrigante en ce qu'elle se teinte d'un faux air masculin, comme si elle était en train de rassurer une vierge avant de la préparer à l'acte sexuel :

Abandonne-toi. N'essaie pas de te crisper, de résister. Abandonne-toi. Si tu restes, tu ne réussiras qu'à rendre ma tâche plus délicate, et je risque de te faire du mal (p. 68).

Or au début de l'acte, c'était elle qui, dans sa robe blanche, symbolisait la virginité. Ici le discours envoûtant ferait plutôt penser à celui d'une sorcière entraînant le héros à sa perte. La répétition de la phrase : *Abandonne-toi*, se comprend en regard de la suite: *Tu t'imagineras être la victime de quelque poison* (p. 68). Œdipe est à la merci du sphinx qui a plus envie de le séduire que de le tuer, quoique les deux modalités restent ostensiblement mêlées. Le discours s'organise autour d'un contexte extra-spatial et extra-sensoriel où l'expérience n'a de réalité que dans l'imagination d'Œdipe et, sitôt l'expérience terminée, cet espace disparaît et la parole dépasse le cadre sado masochiste. Dans une étude consacrée à Octave Mirbeau ⁴⁰⁷, Fabien Soldà compare les instruments de parole de Clara à ceux des « Tentations », le couteau et le poison, de Charles Baudelaire:

A cette ceinture vivante étaient suspendus, alternant avec des fioles pleines de liqueurs sinistres, de brillants couteaux et des instruments de chirurgie ⁴⁰⁸.

Dans *La Machine infernale*, le sphinx charme Œdipe par ce regard fixe, *aux yeux d'émail et aux cils de bronze* ⁴⁰⁹, qui paralyse son corps, ce regard acéré *que rien ne peut dévier* et qui

⁴⁰⁷ « Octave Mirbeau et Charles Baudelaire, *Le Jardin des Supplices* ou *Les Fleurs du Mal* revisités », *Cahiers Octave Mirbeau* 4, p. 200-211.

⁴⁰⁸ Charles Baudelaire, « Les Tentations », *Le Spleen de Paris*, p. 85.

⁴⁰⁹ Jean Cocteau, « La Canne blanche », *Le Livre blanc et autres textes*, p. 245.

demeure tendu à travers les choses sur un horizon inaccessible ⁴¹⁰. La parole est à la fois une invitation à la séduction et à la tentation pour parvenir à la perdition. Convier Œdipe à subir l'interrogatoire comme s'il était réel, n'est-ce pas déjà le tenter et lui lancer un défi ? D'autant plus qu'elle lui donne la réponse de l'énigme et qu'Anubis la force ensuite à l'interroger pour de vrai, sachant qu'Œdipe va triompher, entraînant la mort du sphinx. Dès lors ce petit exercice aurait une finalité suicidaire au sens où le sphinx, écœurée par le rôle que les dieux la contraignent à tenir, ferait exprès de répéter l'interrogatoire pour pouvoir lui livrer la réponse et se perdre à travers ce candidat qui lui plaît tant. Vaincre le sphinx signifie pour Œdipe la tentation de la gloire, et à travers elle, celle de l'immortalité. Le sphinx lui donne tout ce qu'il attend, sans même que le héros en ait conscience, aveuglé par sa victoire qu'il croit être légitime. Chez Baudelaire comme chez Cocteau, la tentation d'immortalité est celle de la démesure et de l'ubris. Toujours dans « Les Tentations », Eros dit au poète : *Si tu veux, je te ferais le seigneur des âmes, et tu seras le maître de la matière vivante* ⁴¹¹. En apprenant la vérité sur ses origines, Œdipe ne se tuera pas, comme s'il redoutait de porter immédiatement la responsabilité de sa faute *ad vitam aeternam*.

Le charme de la parole du sphinx intensifie celui de son regard, qu'elle utilise pour faire naître son désir. La parole est le poison des fioles de l'Eros de Baudelaire et le personnage féminin observe le supplice d'Œdipe *en créant chez lui un désir, dont elle repousse l'accomplissement dans le temps* ⁴¹². Repousser l'interrogatoire dans le temps tout en donnant des preuves de son existence dans l'espace répond aussi à un instinct sadique. L'action de la parole, qui investit le pouvoir de force par lequel l'homme est défini et qui pervertit les critères sexuels, est renforcée par la joie sadique avec laquelle elle accueille les vaines supplications d'Œdipe. En ce sens, elle va plus loin qu'Armide dans la dénégation la virilité. Ces archétypes de séduction révèlent une peur fondamentale de la sexualité féminine, qui se traduit chez Œdipe et Renaud par de l'indifférence et de l'incompréhension. Ils demeurent froids face aux déploiements d'artifices oraux et visuels des personnages féminins.

S'il existe une angoisse de castration, c'est lorsqu'Œdipe appelle sa mère : *Mérope ! ...Maman !* (p. 69) et que Renaud fou ⁴¹³ chante :

⁴¹⁰ Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, p. 178.

⁴¹¹ *Le Spleen de Paris*, p. 85.

⁴¹² Fabien Soldà, article cité, *Cahiers Octave Mirbeau* 4, p. 207.

⁴¹³ L'auteur avoue d'ailleurs, évoquant la vieillesse de sa mère: « Je m'aperçois que, sans m'en rendre compte, comme d'habitude, j'ai reçu d'elle, ici, le rôle de Renaud fou. », *Journal 1942-1945*, p. 68.

Ah, dites-moi, ma mère, ma mie

Ce que j'entends chanter d'ici (**II**, 4, p. 258).

Le sphinx précise qu'elle en a entendu *de plus superbes appeler leur mère* (p. 69), comme pour généraliser le propos. La parole féminine produit ici une ouverture qui nous fait pénétrer dans la conscience du personnage masculin, comme un déclic, recouvrant le champ de la naissance à celui de la mort. Les scènes s'achèvent, de façon similaire, sur le personnage secondaire mettant en garde l'héroïne contre la nature humaine :

Anubis - Parti, envolé. Il court à perdre haleine proclamer sa victoire.

Le sphinx - Sans un regard pour moi, sans un geste ému, sans un signe de reconnaissance (p. 171).

Oriane

Vous ne l'occupez plus ; il vole vers demain

Vers ses châteaux, ses lys, ses vignobles, ses noces (**I**, 7, p. 241).

De même, lorsque le personnage masculin revient en scène, Armide et le sphinx interprètent ce revirement de la même façon : *Oui, toi ! menteur ! menteur ! Regarde la route, Œdipe a rebroussé chemin, il court, il vole, il m'aime, il a compris* (p. 74) et Armide jubile : *Il m'aime ! Il me cherchait !* (**II**, 1, p. 245). Dans les deux cas, la déesse incrédule cède la place à une femme naïve, ainsi que le souligne sarcastiquement Anubis : *Est-ce le cri de la déesse qui se réveille ou de la femme jalouse* (p. 77) et Oriane : *Vous n'êtes qu'une femme et vous rêvez d'un amant* (**I**, 2, p. 223).

Les deux scènes accordent donc une large part à des potentialités insoupçonnées de la parole féminine. L'hypnose décide de l'impression d'inaccessibilité que dégagent les personnages féminins et de l'incommunicabilité qui règne à l'intérieur du couple. La parole féminine intime à un sentiment de frustration parce qu'elle échoue à dominer le personnage masculin. Cette frustration pourrait justifier la cruauté, frôlant parfois le sadisme, de son comportement, parce qu'elle n'a finalement que l'espace de la parole, qui se substitue à celui du corps, pour tenter d'assouvir ce désir. Si l'espace dramatique est un palliatif à celui du

corps, le personnage féminin consent à souffrir de cette frustration en toute conscience et l'on peut se demander jusqu'à quel point elle ne prend pas de plaisir à ce supplice qui vient de celui qu'elle aime.

Toutefois le dénouement appelle à des significations différentes car dans *La Machine infernale*, le sphinx se sert d'Œdipe pour se soustraire au rôle de monstre, ce qui ne l'en empêche pas d'attendre de la reconnaissance pour ce sacrifice qui n'en est pas tout à fait un. Le sacrifice d'Armide est en revanche entier et sans concession car, contrairement au sphinx, elle ne renaîtra pas sous une autre forme. Tout au plus peut-elle espérer avoir obtenu l'immortalité de son âme et attendre que Renaud la rejoigne au ciel ; mais ce n'est là qu'une interprétation parmi d'autres. Aussi la mort d'Armide est-elle désintéressée ; elle ne se sert de Renaud que dans son intérêt à lui, et elle n'a pas le temps d'espérer un sentiment de gratitude de sa part. En ce sens, son comportement ne se teinte de sadisme que le temps de l'ensorcellement.

Enfin, le recours à la magie détermine l'adéquation du langage au lieu :

Celui-ci est bien entendu conçu comme un signe apte, non plus à raconter, à identifier une situation ou à désigner des individus, mais bien plus à signifier au-delà des situations proposées et des vérités intelligibles et habituellement reconnues et formulées

414

Il appartient au personnage féminin de détenir cette langue nouvelle et d'en imprégner l'espace scénique. La parole a une fonction psychomotrice, dans le sens où elle vise à l'accomplissement d'actions masculines, et symbolique, car elle crée *une réalité qu'un spectateur doit être en mesure de reconnaître ou d'imaginer*⁴¹⁵. De ce fait la finalité de l'hypnose rejoindrait celle de la poésie, mais la transcendance de l'interdit, par la vocation sacrificielle qui lui est accolée, se colorerait d'une aura plus individuelle.

⁴¹⁴ Hélène Dumarty, « Le Mythe dans l'œuvre de Jean Cocteau. La rencontre d'un signe et d'une intention », *Jean Cocteau, textes réunis par Albert Mingelgrün*, p. 35.

⁴¹⁵ Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, p. 96.

B) ORIENTATION DU DIALOGUE : LA MORT, ACTRICE DU DISCOURS FÉMININ

L'orientation du discours féminin vers le lexique de la mort est une des conséquences des dialogues amoureux, dont la première illustration se trouve dans *Roméo et Juliette*. Bien que la tragédie soit d'importance moindre, le sentiment de la mort côtoie celui de l'amour, même si le texte n'est pas primordial : *Le plus difficile dans les dialogues*, affirmait Cocteau, *c'est que les mots ne sont pas seulement des mots et les phrases ne sont pas seulement des phrases*⁴¹⁶. La part belle est donnée au geste, dans l'esprit de *Parade* :

Alors j'applique à la gesticulation des quatre personnages la méthode picassienne du plus vrai que le vrai (synthèse des gestes familiers jusqu'à obtenir une danse)⁴¹⁷.

Le langage dramatique ne peut cependant être contourné car dire la mort équivaut à faire du discours féminin *une machine à attraper la mort*⁴¹⁸. Dès lors il est d'autant moins facile de parler de la mort à l'intérieur du discours amoureux.

Représenter la mort dans l'espace du langage, c'est dès maintenant l'appréhender comme telle, c'est-à-dire en tant que possibilité. La mort est déjà une actrice, et non plus seulement un sujet, de la langue en ce qu'elle agit sur son fonctionnement et influence les pensées et les actions des personnages. Il en va ainsi pour Antigone et Eurydice, lorsqu'elles intériorisent l'acte de mourir dans le carcan de la parole. La première se sait de toute façon condamnée et la seconde n'a pas le temps de penser à la mort qu'elle frappe déjà à sa porte. *Bacchus* et *Renaud et Armide* procèdent d'une démarche inverse parce que les personnages féminins expulsent la portée strictement verbale de la mort dans le discours thanatologique. Armide et Christine cesseront de parler de la mort, ou plutôt de la verbaliser, dès que celle-ci sera devenue un fait inévitable. Armide n'a d'autre choix que celui de mourir et Christine, celui de laisser mourir Hans. Ce parti pris concède à la mort un champ d'action particulièrement vaste dans l'espace dramatique.

⁴¹⁶ Jean Cocteau/André Fraigneau, *Entretiens*, p. 85.

⁴¹⁷ Jean Cocteau, « Parade », in *Feuilles Libres* n° 34, novembre/décembre 1923, p. 228.

⁴¹⁸ Anne Ubersfeld, « Kantor ou la parole de la mort », in *La Mort dans le texte*, p. 259.

L'ensemble de ces personnages est néanmoins au centre du même conflit entre le devoir et la passion. Le langage dramatique exacerbe le désir de projection vers cet espace indistinct qui les promet au néant, car parler de la mort équivaut à :

(...) accepter que le langage puisse subvertir le code de la langue tout en lui restant soumis, ce qui est la condition pour que s'expriment les affects et les pulsions interdites. C'est abandonner les théories linguistiques pour l'art psychothéorique. Cela présuppose que le sujet aussi bien que son langage sont aliénés, et ne sont pas maîtres chez eux ⁴¹⁹.

Notre objectif ne vise cependant pas à plonger dans la dialectique entre Eros et Thanatos, mais plutôt à démontrer qu'au théâtre, la mort peut être ressentie autrement que par le corps et la gestuelle. L'œuvre de Cocteau se prête tout particulièrement à cette ambition, avec ceci de particulier que la double expérience de l'amour et de la mort est vécue à travers le personnage féminin.

a) La mort dans le dialogue, une expérience intra textuelle

La parole : un espace de prémonition

La parenté entre *Roméo et Juliette* et l'esthétique des ballets justifie la simplicité, qu'il faut se garder de confondre avec la pauvreté, du texte dramatique. La pièce est *un prétexte à mise en scène* ⁴²⁰ et l'accent est mis sur la dimension spectaculaire :

Avec Jean et Valentine Hugo, j'y avais inventé le noir où n'était visible que la couleur des arabesques, des costumes et des décors. Des lampes rouges, au bord du cadre extérieur de la scène, empêchaient le public de distinguer autre chose. Des valets invisibles construisaient les rues et les perspectives des salles autour de la marche chorégraphique des acteurs. J'avais réglé une démarche très particulière pour toute la jeunesse de Vérone ⁴²¹.

⁴¹⁹ Ruth Menahem, « La Mort tient parole », in *La Mort dans le Texte*, p. 31.

⁴²⁰ Nous renvoyons à l'article de Jean Hugo, « Roméo et Juliette », *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 26-29.

⁴²¹ Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 222.

Ces précisions ne sont pas superflues pour essayer de déchiffrer la finalité du texte dramatique dans un projet comme celui-ci. L'auteur s'était plaint par la suite de l'incompréhension générale face à ce parti pris :

On a cru que j'étais irrespectueux quand j'ai traduit *Roméo et Juliette* en le raccourcissant, mais je n'étais pas irrespectueux, c'était mon respect pour Shakespeare qui s'exprimait parce que, comme je ne pouvais pas traduire sa langue, j'essayais de traduire très vite son imagination, son relief, son histoire ⁴²².

En dépit de la prescience revendiquée du geste, ce dernier ne suffirait pas à rendre compte de l'expérience de la mort à lui seul. L'union des personnages se réalise dans l'espace qu'a préservé le dialogue, avant de se matérialiser dans l'acte.

La fascination que Roméo et Juliette exercent l'un sur l'autre est pour ainsi dire immédiate. Lorsque Capulet ordonne qu'on apporte des bougies, Roméo s'exclame : *Un seul diamant orne l'oreille de la nuit, c'est elle. A quoi servent ces lustres ridicules ?* (I, 5, p. 88). L'aura lumineuse qui entoure Juliette est un indice visuel du sentiment masculin qui ne suscite, à la différence de l'éclat d'Armide, aucune inquiétude pas plus qu'elle n'est interprétée comme un signe d'inaccessibilité. Cet invisible halo, qui n'existe que dans la pensée et dans le discours de Roméo, isole le personnage féminin de la constellation dramatique d'ensemble. Juliette est le centre subjectif de l'espace, tel que le perçoit Roméo, comme le réaffirme la scène du balcon ; la présence féminine devient le phare qui guide les pas Roméo dans l'obscurité du jardin : *Comment as-tu trouvé ta route à travers les arbres ?* (II, 1, p. 101), lui demandera-t-elle, sans se douter que la lumière qu'elle réfléchit éclipse celle de la lune. Elle incarne le point de jonction entre l'espace scénique et l'espace fictionnel et, de fait, elle est la médiatrice entre l'imaginaire de Renaud et l'espace réel.

Sur le plan énonciatif, l'échange entre Roméo et Juliette repose sur le principe de dualité. Ils s'affrontent pour ainsi dire malgré eux puisqu'ils ne sont nullement responsables de la querelle Montaigu/Capulet. Instinctivement Roméo va soupçonner l'hétérogénéité de leurs milieux réciproques, qu'il exprime en termes métaphoriques, comme pour la dédramatiser. Ainsi lorsqu'il regarde Juliette, il s'exclame :

⁴²² Jean Cocteau, « Roméo et Juliette », Spectacle des Soirées de Paris, 2 juin 1924, *Comoedia Illustré* n°36, 15 juin-15 septembre 1924, p. 52.

(...) on dirait qu'elle tient en l'air avec le moyen des anges. Mais non c'est un ange, un vrai ange terrible : il nage entre terre et ciel et les hommes stupéfaits le regardent la bouche ouverte (II, 1, p. 98).

La faculté de lévitation est un moyen de repérer un ange dans le monde de Cocteau, si l'on se réfère à la stupéfaction d'Eurydice lorsqu'elle aperçoit Heurtebise suspendu dans les airs. Mais si le corps en lévitation d'Heurtebise mène Eurydice à la suspicion, la même image de Juliette est source de ravissement pour Roméo. L'opposition entre les Capulet et les Montaigu est donc signifiée en terme de symbole entre l'élément terrestre et l'élément céleste : la légèreté de l'ange est confrontée à la pesanteur de la chair et ce contraste renvoie à celui qui sépare les fées des mortels dans *Les Chevaliers de la Table ronde*. La référence à l'ange peut également signifier l'androgynat car le flottement du corps entre ciel et terre serait la métaphore spatiale de l'hésitation entre les deux sexes et l'ange incarnerait ce troisième sexe que Cocteau avait appelé *le sexe surnaturel de la beauté* ⁴²³. Enfin, la référence à l'ange est déjà un point d'ancrage dans l'espace de la mort.

L'expérience amoureuse est aussitôt verbalisée en termes poétiques. Avant la mort, l'amour se donne à vivre à l'intérieur des répliques et la parole se fait porteuse et traductrice du sentiment. Son fonctionnement serait celui d'un cadre spatial qui reçoit une information et la circonscrit dans ses dimensions. L'amour et la mort demandent un langage impossible car ils sont difficilement conceptualisables et encore moins représentables. Au théâtre il est particulièrement difficile de dire la mort et de faire croire à elle au public, parce que fondamentalement, personne ne croit que l'acteur est amoureux de sa partenaire, pas plus qu'il ne croit en sa mort. Par conséquent l'amour et la mort procèdent d'un discours ritualisé dans lequel les mots sont paradoxalement sans cesse à réinventer. La tragédie élisabéthaine a encouragé cette ambivalence en aménageant le dialogue amoureux comme un espace propice à recevoir la mort. En ce sens, la parole est aussi le lieu d'une prémonition.

Mais d'autres déterminismes marquent l'opposition fatale des personnages ; le dialogue est la source où vont s'abreuver les contradictions d'un sentiment qui reste indéfinissable et inexprimable. Leur appartenace à des familles ennemies présuppose la fatalité de leur destin, qu'il faut rendre visible dans l'espace en prenant le risque de la nommer, pour mieux l'éradiquer ensuite : *Un Montaigu, ce n'est ni un pied, ni une jambe, ni une épaule, ni une*

⁴²³ Jean Cocteau, « Tennis », in Jean Cocteau, *Une Encre de lumière*, p. 97.

figure, ni rien qui n'appartienne à un homme (II, 1, p. 99). La différence est contournée à partir du moment où elle se réfugie dans l'espace du corps qui dépasse le seul symbole érotique pour devenir la synecdoque de l'espace fictionnel. Une fois écrit, donc inscrit dans l'espace visible et limité d'une feuille de papier, le nom est appelé à disparaître : *Je voudrais l'écrire et le déchirer* (p. 99), dit Juliette. Le don de soi passe par l'abandon que signifie l'autre : *Ni Roméo, ni Montaigu : tous les deux je les déteste* (p. 100), pour accéder enfin au renoncement à soi. Nommer, c'est accorder une existence concrète à quelqu'un et supprimer cette dénomination équivaut à nier cette existence concrète. Aussi cette réplique de Juliette sonne-t-elle comme un consentement à la mort de Roméo et à la sienne.

Le langage rend également compte des obstacles spatiaux qui se dressent entre eux : *Ta famille n'est pas un obstacle pour moi*, dit-il, et cependant *les murs sont trop hauts* (p. 100) ; les dialogues sont le procédé grâce auquel l'opposition spatiale, la hauteur des murs, renvoie à la réalité sociale des familles ennemies. Dans ce fragment, les répliques soulignent la dualité que l'espace théâtral. La situation de parole est la condition de compréhension du sens de l'énoncé, c'est-à-dire que le contexte de l'action favorise un double degré d'interprétation, renforcé par le lexique symbolique. A ce sujet, Anne Ubersfeld signale que *l'élément premier de cette situation de parole, c'est le personnage, en tant qu'ensemble sémiotique compris dans un rapport concret avec d'autres ensembles sémiotiques* ⁴²⁴. La question du rapport sémiotique, en particulier dans un couple, dépend arbitrairement de l'évolution globale et individuelle des personnages.

Qui plus est, que ce soit dans la scène 1 de l'acte II ou dans la scène 5 de l'acte III, le duo amoureux a lieu dans un espace féminin : le jardin des Capulet puis la chambre de Juliette. Ce glissement d'un lieu extérieur et collectif vers la chambre montre le recentrement de l'action vers l'exclusivité du sentiment amoureux et la progression de l'intimité. L'intrigue a évolué entre les deux actes, les conditions d'énonciation aussi. Le discours fait intervenir les thèmes, déjà rencontrés, qui supportent le sentiment amoureux : la mer, *la tendresse que je te porte est profonde comme la mer ; plus je t'en donne, plus il m'en reste* (II, 1, p. 103) et le sommeil : *Pourvu que je ne rêve pas* (p. 103). Ces espaces illimités se répondent et communiquent entre eux ; l'un est la porte ouverte à l'autre car, ainsi que le pensait Ernst

⁴²⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 105.

Jünger : *Le monde des rêves est comme une plante où nous sommes en mesure de greffer partout notre perception* ⁴²⁵.

En contrepoint, les répliques de la scène 5 du troisième acte font appel à une spatialité plus sombre. Le texte dramatique devient le réceptacle du pressentiment de la mort, à qui l'on fait référence par allusions et que l'on se garde bien de nommer, comme si dire la mort équivalait à l'appeler. Le dialogue demeure une étendue dynamique de paroles, mais le contenu sémantique a changé. Eviter de dire la mort nie la possibilité d'une issue fatale, comme en mimer le simulacre - le poison fait tomber Juliette en cataplexie - est une manière de la tromper et d'en conjurer la réalité. Le texte dramatique engage une mort feinte qui voudrait se substituer à la mort physique. Même la lumière a changé ; elle n'est plus une donnée inhérente au personnage féminin et elle s'est obscurcie, comme pour contredire l'éclat de Juliette. L'éclairage est ambigu et les personnages ignorent si elle est diurne ou nocturne : *La lumière augmente de plus en plus*, constate Juliette alors que Roméo perçoit le phénomène inverse : *Il fait de plus en plus noir autour de nous* (III, 5, p. 152). Les conditions de perception ont changé pendant la nuit et cette antinomie peut être le résultat de l'accomplissement de la faute. Roméo et Juliette ont passé la nuit ensemble et cette proximité a paradoxalement instauré une distance entre eux.

Cet écart de perception révèle toute son ampleur lorsque le discours a la vocation d'exprimer l'amour à travers la prémonition de la mort : *Regarde le feu qui borde les nuages...et la fraîcheur...et le petit matin, debout sur la cime des montagnes* (III, 5, p. 151), *Tu as raison, cette petite lueur n'est pas le matin, c'est la lune* (p. 152). L'ambivalence du sentiment amoureux, suggérée en termes de luminosité, est marquée par les gradations de l'éclairage et par son intensité variable, selon que le regard est masculin ou féminin ; elles sont l'expression de la progression du sentiment et de ses bouleversements. Un même postulat semble être à l'origine du double discours sur l'amour et la mort. En fonction du versant vers lequel il s'oriente, il est tourné du côté du jour ou de la nuit et, par extension, du côté d'un début ou d'une fin. Outre sa fonction poétique, qui atténue la cruauté du départ de Roméo, le texte révèle une ambition idéologique. L'intelligence de l'espace scénique exalte l'unité de perception de l'espace dramatique et le double espace qui en résulterait ressemblerait à deux miroirs concaves.

⁴²⁵ Ernst Jünger, *Le Cœur aventureux*, p. 204.

Dès lors, si les personnages ont l'air désunis dans l'espace, ils n'en sont en réalité que plus proches dans la réalité globale de la fiction. Le dialogue est porteur de cette unité tacite ; la vision contrastée que les personnages peuvent avoir de la réalité concourt à la transformer en un fait esthétique dans laquelle la mort n'a plus les mêmes droits. Cette métamorphose s'applique au regard du personnage sur l'espace comme à celui du spectateur. Le dialogue implique alors la double nécessité de répondre à la dialectique du Dehors et du Dedans, inaugurant l'espace concédé à la mort : *Il faut que je parte pour vivre, ou que je reste pour me faire tuer* (III, 5, p 151). Sitôt Roméo parti, Juliette avoue à sa Nourrice : *Il faut que j'ouvre ma fenêtre pour que ma vie sorte* (p. 153). L'espace dramatique serait issu de l'invisible en ce qu'il s'oppose à la surface visible du monde. L'ambivalence entre lumière/réalité et obscurité/rêve serait celle qu'avait suggérée Ernst Jünger :

Il semble que le monde des rêves soit enfermé dans une épaisse enveloppe obscure ou dans une *camera obscura* à l'intérieur de laquelle les images sont soumises à des règles particulières (...). Entre l'empire obscur et l'empire lumineux règnent des rapports semblables à ceux qui s'observent dans la photographie ⁴²⁶ .

Mais ce revers de la réalité existe grâce au lexique de la mort : *Je te regarde en bas*, dit Juliette, *il me semble que tu es mort au fond d'une tombe* (p. 154). La présence de Roméo, qui va jusqu'à fausser sa perception de l'espace, la bouleverse au point que sa pensée se fait visionnaire et que cette imagination délirante est en fait le résultat d'une sombre prémonition. La dimension de hauteur a valeur de métaphore ; alors qu'il est debout sur terre, elle le croit le voir couché sous la terre. Outre de modifier la hauteur de l'espace, la perception féminine en falsifie la profondeur et la parole prend des libertés avec le phénomène réel de distance, dont Cocteau d'ailleurs toujours fait peu de cas : *Tout se déroule un peu plus haut ou un peu plus bas qu'on ne le pense* ⁴²⁷ . Cette erreur des sens féminins résulterait de sa trop grande familiarité avec la mort, qui la contraint à négliger ce qui se passe ici-bas : *Je me suis trouvée au bal avec ma pire ennemie*, confie Roméo au Frère Laurent. *Tout à coup nous nous sommes blessés à mort* (I, 2, p. 207). En contrepoint, Juliette dit à sa mère : *C'est qu'il respire loin de moi, sans de moi, sans que mes mains ne puissent l'atteindre* (III, 5, p. 156).

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 201.

⁴²⁷ Jean Cocteau, *Le Passé défini III*, p. 21.

Le postulat de cette pièce serait de dialectiser la double angoisse de la distance et de l'absence sur le plan spatial. L'intimité du personnage féminin avec la mort, qui incite à la prémonition, favorise un discours parallèle à celui de l'amour dès les premières scènes. La simultanéité de la découverte du sentiment amoureux et du pressentiment de la mort insiste sur la complémentarité du discours. Un lien finalement logique unit ces thèmes à cause de l'interdit pesant originellement sur le couple ; les personnages savent qu'en désobéissant à leurs parents, ils sont menacés par une sanction. Cette dernière décuple les sentiments qu'ils partagent et braver l'interdit est un acte de rébellion au sens où ils vont faire tout ce qu'on les empêche de dire. L'action est le résultat d'un silence forcé et d'une querelle, qui n'est pas la leur, qu'on les oblige à épouser.

Le texte-sarcophage

Les figures d'*Antigone* et de *Roméo et Juliette* sont révélées dans l'espace que leur consacre la mort. Représentée deux ans après *Roméo et Juliette* ⁴²⁸, *Antigone* accorde aussi, selon Jean Schlumberger, une grande importance à la dimension visuelle : *L'Antigone de Cocteau se laisse regarder et surtout écouter* ⁴²⁹. Le texte dramatique renvoie à la réalité immédiate de la mort et le personnage, tourné vers l'au-delà, en a l'intuition surtout en ce qui concerne la sienne. Le texte dramatique reproduit les signes émis par le corps et le discours et le corps sont les espaces qui, en accueillant le verdict de Créon, soulignent la dimension thanatologique du personnage. Les mouvements du texte marqueront la double tentative de rejet et d'acceptation par le personnage de sa condamnation. Mais ici le discours de la mort n'est pas complémentaire de celui de l'amour parce qu'il n'a d'autre choix que de s'y substituer. Le texte-sarcophage désignera donc l'espace dans lequel Antigone tentera de s'affranchir de sa propre mort. Cette notion nous a été suggérée par une déclaration de Cocteau sur la légende de Judith et Holopherne : *Judith a cessé d'être femme. Elle est le sarcophage de son acte* ⁴³⁰. Dans *Antigone*, ce n'est pas tant le personnage qui est le sarcophage de son acte, mais plus précisément son discours. Son argumentaire, au lieu de faire fléchir son oncle, va le conforter dans sa décision et la parole d'Antigone la condamne

⁴²⁸ *Antigone* a été créée à l'Atelier en décembre 1922 et *Roméo et Juliette* a été présenté au Théâtre de La Cigale en juin 1924.

⁴²⁹ Jean Schlumberger, *Notes sur la vie littéraire*, p. 139.

⁴³⁰ Cité par Dominique Marny in *Les Belles de Cocteau*, p. 222.

autant que son acte. Enterrer Polynice risquait d'entraîner sa mort à elle, défendre cet acte et parvenir à prouver qu'il est légitime ne lui laisse aucune chance d'être gracié. Ce n'est pas tant sa désobéissance que châtie Créon que son entêtement. Et surtout, ce qu'il punit en elle, c'est la certitude d'avoir raison et à avoir à se confronter à son propre manque de discernement.

Sur le plan thématique, la mort est un substitut à l'amour : *C'est la mort qui m'épouse* (p. 27), dit Antigone en écho à cette réplique de Juliette : *Je vais me coucher sur mon lit de noces et me faire épouser par la mort* (III, 2, p. 141). Tout dans son discours porte à croire qu'elle se situe déjà à la frontière entre le monde terrestre et l'au-delà ; le flou esthétique qui plane sur l'espace scénique conforte dans l'idée de réalité surnaturelle. A la reprise de 1927, Cocteau déclarait : *L'ensemble évoquant un carnaval sordide et royal, une famille d'insectes*⁴³¹ en se justifiant sur l'aspect métaphorique de l'espace :

C'est tentant de photographier la Grèce en aéroplane. On lui découvre un aspect tout neuf. Ainsi j'ai voulu traduire *Antigone*. A vol d'oiseau de grandes beautés disparaissent, d'autres surgissent ; il se forme des rapprochements, des blocs, des ombres, des angles, des reliefs inattendus⁴³².

L'espace dramatique est donc intimement lié à celui de la mort, comme le personnage principal le laisse entendre : *Je ne m'arrêterai qu'à la limite de mes forces* (p. 15). Créon, au milieu de la pièce, prévient déjà Ismène : *N'en parle plus. C'est une morte* (p. 22).

Antigone n'est pas déterminée par le geste ; le spectateur ne peut donc l'appréhender par le corps et Werner Egt, lors de la reprise de 1943⁴³³, notait que :

Cocteau, dans cette nouvelle version du drame de Sophocle, a un grand mérite : il impose à l'auditeur la notion de la nature élémentaire de la passion (...). Sa langue, dans sa précision, est presque cruelle, d'une rudesse cinglante et d'une exactitude qu'on ne peut pas surpasser⁴³⁴.

⁴³¹ Préface à *Antigone*, p. 11.

⁴³² *Ibid.*, p. 11.

⁴³³ *Antigone* est devenu un ballet, dont Cocteau a assuré le décor, les costumes et la mise en scène, représenté pour la première fois à l'Opéra de Paris, sur une musique d'Arthur Honegger qui avait fait dire à Cocteau : « Il me semble que le spectacle l'emporte sur la musique », *Journal* 1942-1945, p. 252.

⁴³⁴ « Antigone vue et entendue par Werner Egt », *Comoedia*, 6 février 1943, *Annexes XI, Journal* 1942-1945, p. 673.

Si le discours ouvre vers un espace fictionnel, celui que le personnage estime être le vrai. La vérité s'inscrit en plein cœur de la lumière et c'est pourquoi Créon la fera mourir dans l'obscurité d'une caverne. Georges Steiner évoque l'hypothèse d'un *retour à la terre-mère, centre chthonien de la vie* ⁴³⁵, tout en insistant sur l'aspect ironique de cette *exaltation de la féminité avortée* ⁴³⁶ car Antigone mourra vierge. Le postulat de Steiner mène droit à la conception de la féminité qui nous intéresse : *féminité essentielle, transcendant la représentation même de la féminité archétypale (épouse et mère) dans l'intimité avec la mort* ⁴³⁷ puisque à l'exigence d'infini du personnage féminin, Créon répond par l'enfermement.

Antigone se singularise de la cité, aux dires de Créon : *Tu es la seule à Thèbes qui pense mal* (p. 20) alors qu'Hémon est convaincu du contraire : *Ce n'est pas l'opinion des rues* (p. 24), répond-il à son père qui clame la justesse de son jugement en rappelant que *la ville est la femme légitime de son chef* (p. 25), inaugurant un décalage entre la cité et lui. Antigone disposerait d'un espace fictionnel ambigu qui se rapporterait à un double hors-scène : Thèbes et les enfers. Mais cette antinomie se résout dans son acte de désobéissance : *Je savais la mort au bout de mon acte* (p. 19). Par ce choix délibéré, Antigone prolonge les limites de l'espace scénique et ce phénomène est parallèle à son extension psychologique. Elle suit ses frères dans la tombe, ainsi que le lui fait remarquer son oncle : *Descends donc chez les morts aimer qui bon te semble* (p. 21), parce qu'elle se veut le porte-parole des morts de sa famille : *A-t-il donc le droit de me détacher des miens ?* (p. 15), *Il est mort non pas son ennemi mais son frère* (p. 21). Méprisante, elle dit à sa sœur : *Les enfers et ceux qui les habitent m'ont vu agir, moi* (p. 21). L'insistance provocatrice sur le pronom personnel, isolé par une virgule correspondant à une pause significative dans la diction ⁴³⁸ du texte, est un procédé paralinguistique qui exclut Ismène de l'espace fictionnel car elle veut partager un crime qu'elle n'a pas eu le courage de commettre : *Il me sera beau de mourir ensuite* (p. 15), lui avait dit Antigone.

⁴³⁵ Georges Steiner, *Les Antigones*, p. 66.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁴³⁸ Antonin Artaud écrivait à propos de Génica Athanasiou : « Sa plainte venait d'au-delà du temps, et comme porté par l'écume d'une vague sur la mer Méditerranée, un jour inondé de soleil ; cela ressemblait à une musique de chair qui se répandait dans les ténèbres glacées. C'était réellement la voix de la Grèce archaïque. », Monique Lange, *Cocteau, Prince sans royaume*, p. 151.

La mort du personnage et sa réalisation plastique dans l'espace sont le prolongement logique de la parole dramatique. La mort est l'obstacle aux noces entre Antigone et Hémon, *C'est la mort qui rompra le mariage* (p. 23), dit Créon avant de conseiller son fils : *Laisse cette jeune personne épouser quelqu'un aux enfers* (p. 23); une violente dispute finit par les opposer :

Créon - Jamais tu ne l'épouseras vivante.

Hémon - Je l'épouserai donc morte aux Enfers.

Créon - Tu me menaces de suicide.

Hémon - Je ne menace en rien. J'essaye de combattre ton injustice (p. 25).

Même les mises en garde de Tirésias ne pourront lui faire voir clair : *Sache à ton tour que la mort de ton fils payera le crime d'enterrer une femme vivante et de disputer le cadavre à Pluton* (p. 30). L'action est ancrée aux limites de l'espace scénique et la scène apparaît comme le point de jonction provisoire entre Thèbes et les enfers ⁴³⁹.

Le chœur, à qui s'adresse Antigone, réitère l'analogie entre l'amour et la mort : *le dieu infernal va me prendre vivante, sans que je connaisse le mariage, sans que les chants du mariage ne répètent mon nom* (p. 27). La mise en scène, qui ne présente jamais Hémon et Antigone seuls en scène, fait prévaloir l'idée que cette dernière dispose d'une familiarité presque mystique avec la mort : *Je commence mon dernier voyage et je regarde une dernière fois la lumière du soleil* (p. 26). A mesure que l'approche de la mort se fait sentir, elle suscite des invectives chargées de haine et de rancœur : *Voyez comme on me pousse en riant vers un trou sans nom* (p. 27). Comme le spectateur est le destinataire de ce message, les conditions d'énonciation favorisent une *identification catharcistique* ⁴⁴⁰. La coïncidence entre la parole et le geste dramatique provoque un *effet de synchrèse* ⁴⁴¹, c'est-à-dire une conjonction entre un phénomène sonore et un phénomène visuel. Le discours vise, sur le plan rhétorique, à une réaction affective de la part du public : *Chefs ! Chefs thébains ! on outrage votre dernière princesse ! Voyez comme je souffre et voyez quels hommes punissent mon cœur !*

⁴³⁹ Lors de la reprise de 1947, Jean Cocteau avait précisé : « Il s'agissait en outre d'employer cette vaste scène et de lui conserver un style intime. Ajouterai-je que je ne voulais pas peindre un décor, mais un emplacement de jeu – un équilibre de distances et d'ouvertures, qui permette aux artistes de prendre les places les plus frappantes. », *Journal 1942-1945*, p. 241.

⁴⁴⁰ Patrice Pavis se réfère à la classification de Hans-Robert Jauss in *Pour une analyse de réception, L'Analyse des Spectacles*, p. 213.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 199.

(p. 29). L'opposition lexicale entre *votre princesse* et *ces hommes* insiste sur la part d'affectivité propre à la réception du discours car elle permet la prise de conscience nécessaire au sentiment de culpabilité. Parce que le personnage, tout près de la caverne, est terrorisé, il n'en paraît que plus humain et son martyr fait songer à celui de Jésus. Du reste la réplique : *Qu'est ce que j'ai donc fait aux dieux ?* (p. 28) pourrait renvoyer à la phrase du Christ sur la croix : *Père, Père, pourquoi m'avez vous abandonné ?*. Le propos insiste sur la solitude du personnage en ce moment critique : *Rien. Rien. Rien et personne. Je marche au supplice toute seule* (p. 27), en dépit des interventions répétées du chœur qui tente de relativiser ses doutes : *Le culte des morts est beau, mais il n'est pas beau de désobéir à nos maîtres* (p. 27). Georges Steiner a insisté sur la ressemblance entre le martyr de Jésus et celui d'Antigone :

L'enterrement de Polynice et la descente au tombeau d'Antigone vivante fait partie d'un mouvement organisé du sens qui conduit à l'universalité à travers la mise au tombeau et la résurrection du Christ. L'instrument de ce mouvement est la femme (...). C'est elle qui mène le fils de l'homme au tombeau ⁴⁴².

L'émotion du public est d'autant plus intense que le personnage est une jeune fille qui donne l'image d'une victime de la justice aveugle, incarnée par une figure patriarcale. L'espace dramatique révèle la dimension indéfinissable du tombeau, *un trou*, qui se résume à une telle abstraction qu'il en devient innommable, *sans nom*. Aussi le discours fonctionne-t-il comme une tentative de dénégation de l'espace où se réalise la mort. À moins qu'elle ne soit l'aveu de l'impuissance humaine à dire la mort dans l'espace.

Les enfers n'avaient été envisagés jusque là que dans une dimension discursive relativement abstraite. Il subsiste néanmoins une contradiction entre sa figuration par le langage et sa représentation concrète. A mesure qu'Antigone se rapproche de la caverne, la mort devient le leitmotiv de son discours. L'indistinction du lieu rend sensible le mouvement de fermeture opéré par le langage : *Car je ne vais ni chez les hommes, dit-elle, ni chez les ombres, ni chez les vivants, ni chez les morts* (p. 27). Cette incertitude renforce la dimension pathétique de la situation tout en excitant un sentiment de terreur et de pitié de la part du

⁴⁴² Georges Steiner, *Les Antigones*, p. 156.

public ⁴⁴³. L'injustice de la sanction vise à ébranler ce dernier dans les limites de sa propre humanité. Le regret se greffe également aux invectives d'Antigone : *Ah ! Thèbes ! Ah ! ma ville aux belles voitures !* (p. 27), *Ma Thèbes* (p. 29), comme si le sentiment d'appartenance à la cité l'avait déjà quittée.

La parole dramatique a valeur d'évocation, au sens où l'entend Henri Gouhier, d'après la définition du *Littre* : *action de faire apparaître les démons, les ombres ou les âmes des morts* ⁴⁴⁴. La force suggestive du discours d'Antigone est aussi due aux références à d'autres martyrs féminins, notamment celui de Danaé, elle aussi enterrée vivante, qui *couche dans le bronze* (p. 29) et de Niobé :

J'ai entendu raconter la mort de la fille de Tantale. Au sommet du Sypile, elle sentit, tout à coup le rocher la prendre et pousser autour d'elle comme un lierre dur. Et maintenant la neige la recouvre et ses larmes glaciales coulent du haut en bas (p. 27).

Ici, la mort est une métaphore de l'acte sexuel - le personnage laisse le rocher *la prendre* - la neige symbolise la pureté, et peut-être aussi la frigidité, et les larmes sont celles qu'il verse sur sa virginité perdue. Mais l'union sexuelle est ici pervertie car ce n'est pas la mort qui pénètre la femme, mais la femme, comme si elle était devenue l'élément mâle du coït, qui entre en elle - le rocher *pousse autour d'elle* - Le lierre renvoie ici à l'iconographie du deuil et inverse les perspectives masculines et féminines de la sexualité. La virginité est sacrée et la vierge, affirme Paul Ginestier, *se voit attribuer des pouvoirs magiques (...) alors que la femme déflorée devient l'esclave et la propriété de l'homme, ce qui est peut-être une rétribution de l'archétype de la souillure* ⁴⁴⁵. Par ailleurs, évoquant le supplice de Niobé, Antigone ajoute : *Voilà mon lit, voilà les caresses qui m'attendent* (p. 27). Le geôlier fait exprès de les livrer vivantes à la mort pour que celle-ci puisse les violer et leur donner le baiser fatal. Dès lors la perte de la virginité est pour ainsi dire simultanée à celle de la vie. La comparaison avec ces mythes ménage l'assimilation du personnage aux divinités : Niobé était *déesse et fille des dieux* (p. 27) et Danaé, *de race illustre et portait la semence d'or de Jupiter* (p. 29) alors qu'Antigone n'est finalement qu'une *fille de l'inceste et une simple mortelle* (p. 27). Aussi le personnage se détourne-t-il de la singularité pour accéder à la

⁴⁴³ Cocteau raconte une anecdote significative à cet égard à propos d'une représentation : « (...) au moment où Antigone marche à son supplice, une grosse femme s'est levée au balcon et a crié : *Mais..., elle n'est pas coupable !* », in Jean Cocteau/André Fraigneau, *Entretiens*, p.86.

⁴⁴⁴ Henri Gouhier, *Théâtre et existence*, p. 62.

⁴⁴⁵ Paul Ginestier, *Le Théâtre contemporain dans le monde*, p. 119.

dimension de collectivité et toute une configuration féminine est impliquée dans son supplice. Outre le plan temporel, le lexique insiste sur les similitudes spatiales des trois martyrs féminins, qui meurent dans un lieu obscur, symbole de l'aveuglement masculin.

Dans la tradition grecque, l'aveuglement est le châtiment de l'*ubris* : *C'est ton orgueil qui t'a perdue* (p. 27), dit le chœur à Antigone. Mais la cécité masculine sera davantage punie car Antigone ne meurt que pour avoir eu l'intuition de la vérité et pour l'avoir vue avec les yeux de l'au-delà, les mêmes que Tirésias dans *La Machine infernale* : *Mes yeux de chair s'éteignent au bénéfice d'un œil intérieur* (I, 1, p. 25). C'est pour avoir cherché la lumière que le personnage est emmuré dans un lieu hermétiquement clos. Le regard d'Antigone est omniprésent dans le langage : *Tes yeux me bouleversent* (p. 13), lui dit Ismène et Créon parle ensuite des *yeux modestes* (p. 19) de sa nièce. En prenant le parti des dieux, elle se place sur un plan d'égalité spatio-temporelle avec eux et cette autorité dépasse dangereusement le pouvoir royal de Créon. Comme cet investissement du pouvoir est confié à une figure féminine, il est légitime que le roi s'en inquiète :

Il n'y a pas de plus grande plaie que l'anarchie. Elle ruine les villes, brouille les familles, gangrène les militaires. Et si l'anarchiste est une femme, c'est le comble. Il vaudrait mieux céder à un homme (p. 23).

La cécité de Créon se comprend face à la lucidité d'Antigone, qui revêt une dimension solaire, habituellement accordée aux personnages masculins, s'opposant à la féminité, représentée par un univers informe et nocturne. Or Créon redoute la masculinité de sa nièce, qui remet en cause la stabilité du pouvoir royal et patriarcal, qu'il annihile en la renvoyant au symbole même de la féminité : la caverne. Il mate la rébellion d'Antigone en la faisant disparaître dans un lieu qui incarne les limites de la féminité et il occulte du même élan tout contact avec la sphère masculine, comme si cette dernière était un mauvais exemple qui lui donnerait des envies d'émancipation. Le discours d'Antigone insiste sur l'analogie masculinité/cécité : *Je ne verrai plus le jour. Je ne verrai plus son œil d'or. Je ne verrai plus le soleil* (p. 28). Le personnage est destitué de son individualité féminine, comme épouse et comme mère, et humaine car elle n'aura pas non plus de sépulture.

Du reste, l'attitude de Créon envers le sexe féminin est pour le moins ambiguë. Sur le plan rhétorique, son discours laisse supposer que, s'il prend le parti d'une femme, il en

devient lui-même une. Dès lors s'en suivrait un abandon de son autorité tant sur le plan du pouvoir que sur celui de la sexualité. Il s'insurge contre son fils : *Cœur mou, Esclave de femmes* (p. 25) et se fâche contre ce qu'il estime être de la passivité : *Il a l'air de prendre parti pour une fille, Tu te laisses entortiller par une femme* (p. 25). L'incompréhension mutuelle entre le roi et Hémon est le résultat d'un conflit situé dans le langage. Créon craint l'affaiblissement de son autorité et la véhémence avec laquelle il la réaffirme à Antigone est presque suspecte : *C'est elle qui serait l'homme si je la laissais faire* (p. 21). Dans ce dialogue, Hémon apparaît comme le double de son père, dont il représente la part indulgente et en définitive plus féminine. Aussi ses propos s'ancrent-ils dans le registre de la sentimentalité, sans perdre pour autant de sa fermeté : *Tu te trompes. Elle ne mourra pas en ma présence* (p. 26). C'est la raison pour laquelle les propos de Créon sont si virulents : *On ne dira pas que je me suis laissé mener par une femme* (p. 25), car il craint l'image féminine, qui est aussi la sienne, que lui renvoie son fils. De même, la peur du qu'en dira-t-on laisse supposer qu'il n'a pas une confiance absolue en sa virilité. L'opposition des formes discursives montre que le destinataire du message n'est pas Hémon mais Créon lui-même.

Son agressivité est d'autant plus incompréhensible qu'il semble être le seul à redouter d'être un jour assimilé à une femme. Il rend Antigone responsable de sa part féminine puisqu'elle a l'audace de le défier et d'agir avec les qualités d'un homme. Déjà responsable de l'affaiblissement de son autorité paternelle, Antigone est une menace contre son règne et Créon se réfugie dans un alibi politique pour l'écarter. D'une obsession personnelle, il fait une menace collective afin de justifier sa sentence. Pour lui, la femme n'a d'existence qu'en tant qu'individu apte à procréer et à assurer la pérennité de la race :

Ismène - Tu vas tuer la fiancée de ton fils !

Créon - Il trouvera d'autres ventres (p. 22) .

Sitôt qu'elle franchit les limites de son rôle, elle devient une dangereuse rivale. La synecdoque du ventre, réduisant le personnage à une matrice, prouve que Créon ne fait pas intervenir le sentiment amoureux dans le mariage. La volonté provocatrice de cette réplique démontre néanmoins qu'il considère Antigone non comme une fille mais comme une vraie femme, capable de susciter le désir de son fils et le sien à travers lui. Peut-être est-ce justement ce désir coupable et doublement incestueux, car elle est sa nièce et sa future bru, qui lui dicte son inflexibilité. S'il cède et épargne la jeune fille, il donne raison à Hémon et il

passé pour un faible et, s'il la condamne, il fait disparaître l'objet de ce désir coupable. A court d'arguments devant l'entêtement de sa nièce, il ne trouve qu'à répliquer : *Vous commencez à m'ennuyer toi et tes noces* (p. 22), parole que l'on croirait plus volontiers sorti de la bouche d'un enfant têtue que de celle d'un roi. Créon ne peut plus reculer devant sa sentence parce qu'il lui moralement interdit d'assouvir le désir qu'il ressent pour sa nièce et il préfère la voir morte que de la donner à un autre, surtout à son propre fils. Antigone doit donc être éliminée pour une raison politique et collective, elle est anarchiste, et une autre, privée et individuelle, elle lui plaît et elle lui est défendue.

Antigone se moque des prérogatives que stipule son sexe, contrairement à Ismène : *Nous sommes des femmes, Antigone, des femmes malhabiles à vaincre des hommes* (p. 14). A défaut d'être leur égale, Antigone veut transcender la seule distinction sexuelle afin d'échapper aux limites de son humanité. Son geste est porteur de violence, il entraîne le suicide d'Hémon et d'Eurydice ⁴⁴⁶ . La mort de cette dernière sera racontée, à défaut d'être montrée :

Le Messager - Regarde. La porte est ouverte.

Créon monte les marches à droite et regarde.

Le Messager - Elle s'est suicidée au pied de l'autel en te traitant d'assassin (p. 33).

Cette mort évoque celle de Jocaste dans *Œdipe roi*, qui était déjà narrée par un messager :

Sitôt dans le vestibule, elle se précipite vers la chambre nuptiale en empoignant ses cheveux à pleines mains, elle claque la porte et s'enferme à double tour (...). Et j'ignore comment elle est morte. Car Œdipe frappait, hurlait, voulait entrer de force et, quand il eut fait sauter le verrou, nous vîmes la femme pendue (p. 42).

La double valeur descriptive et informative de cette tirade permet la mise en scène imaginaire du suicide du personnage féminin.

⁴⁴⁶ Lors de la reprise de 1943, la mise en scène de la mort de la reine était plus spectaculaire et s'inspirait de celle de Jocaste : « La reine Eurydice apprenait la mort de son fils Hémon tandis qu'elle se tenait à une fenêtre du palais de Créon ; de saisissement elle lâchait la longue écharpe rouge qui lui ceignait les épaules, reculait dans la chambre, disparaissait et l'on ne voyait plus, longuement, que le long fleuve de sang de cette écharpe qui la suivait et grimpait au mur comme un serpent. », *Cahiers Jean Cocteau* 7, p. 39.

Un même procédé accompagne la mort d'Antigone, qui n'est pas non plus montrée sur scène, mais simplement figurée par son entrée dans la caverne, et révèle une euphémisation de la masculinité du personnage. L'accentuation de sa féminité est d'autant plus poignante qu'elle est liée à la mort et fondée sur l'esthétique de dépassement. Le passage d'un espace à un autre est matérialisé par le changement de statut du personnage sur scène : il accède à l'invisibilité. Dès lors, l'appartenance d'Antigone aux enfers transcende le langage dramatique pour se réfugier dans le silence et l'invisibilité. Tout le mécanisme de chute et de dégradation supposé par le châtiment s'inverse en sa faveur. Plus que jamais elle apparaît comme une apotropee, victime de la justice aveugle de Créon. Cocteau l'avait d'ailleurs élevée au rang de *sainte*⁴⁴⁷. Comme *Orphée*, *Renaud et Armide*, *Roméo et Juliette* et *L'Aigle à deux têtes*, cette pièce a une structure triangulaire dont le troisième pôle est la mort, que Paul Ginestier a envisagé sur le plan spatial :

En effet, l'architectonique du triangle simple se caractérise par un centrage qui n'est révélé qu'à la fin de la pièce, mais si dans la plupart des actions le centrage est un point virtuel équidistant des héros du couple final, dans une dramaturgie type Renaud-Armide-Mort, la solution est le point réel où Renaud et Armide se confondent dans la mort⁴⁴⁸.

La caverne devient la chambre nuptiale d'Hémon et d'Antigone, où la mort n'est plus qu'un témoin et non plus un des personnages principaux. La mort n'est plus l'époux d'Antigone, mais le lieu dramatique où est célébré cette noce :

On ouvre à coups de pioche et nous voyons une triste chose : Antigone pendue à une corde faite de ses voiles. Hémon serrait la pauvre fille dans ses bras (...). Alors Hémon s'enfonce le fer dans le corps et son cœur asperge Antigone. Ils s'épousent dans la mort et le sang répandu (p. 32).

Il va sans dire que cette description rappelle l'esthétique finale de *Roméo et Juliette*, si ce n'est qu'elle se colore ici d'une métaphore érotique dans laquelle l'identité sexuelle des personnages est explicitement mise en œuvre. La fonction phallique de l'épée n'est plus à démontrer, mais le personnage masculin ne s'en sert pas pour dominer Antigone, mais pour la retourner contre lui jusqu'à en faire un objet de mort qui pénètre en lui. Ce jeu des substitutions permet à Antigone de mourir vierge, puisque c'est la mort qui pénètre Hémon et

⁴⁴⁷ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 235.

⁴⁴⁸ Paul Ginestier, *Le Théâtre contemporain dans le monde*, p. 48.

non pas ce dernier qui pénètre Antigone, ou plutôt s'il entre en elle, c'est à travers sa mort à lui. Le sang versé par Hémon est un substitut à celui de la défloration du personnage féminin, dont il asperge le cœur, devenu lui-même attribut sexuel et non plus uniquement symbole affectif. La mort ressemble clairement à la relation sexuelle et le sang d'Hémon peut aussi être interprété comme un avatar du liquide séminal.

Cette mort, qui pose le thème de l'amour impossible en des termes spatiaux, n'est cependant pas un constat foncièrement pessimiste. Le dramaturge contourne les conclusions présumées en définissant les conditions de réalisation du couple dans un espace soumis à différentes interprétations. Dans *Antigone*, comme dans *Roméo et Juliette*, le personnage masculin choisit de mourir pour ne pas être séparé de sa compagne. Il s'agit aussi d'une variation sur le thème du mythe orphique. Ces pièces, réécrites par Cocteau, sont les seuls exemples où le personnage masculin sacrifie sa vie. Dans aucune pièce née de son imagination, le sacrifice n'est d'origine masculine, à l'exception peut-être de *L'Aigle à deux têtes*, mais dans ce cas, Stanislas s'empoisonne avant d'être contraint au régicide. Quoi qu'il en soit, le texte-sarcophage s'inscrit dans un registre *intra* textuel au sens où il tente de recueillir la mort, en tant que phénomène, dans l'espace délimité du discours dramatique. Cette tentative est vaine car la mort finit par s'échapper de cet espace devenu restreint pour envahir l'espace corporel des personnages. De ce fait, la mort peut se réaliser en tant qu'expérience biologique et non plus seulement être vécue abstraitement à travers l'imaginaire de la parole, comme une manifestation littéraire qui serait finalement un dérivatif à la mort réelle. Vivre sa mort dans l'espace du langage signifie, pour le personnage féminin, s'initier à elle, s'y préparer, jusqu'à perdre la conscience de sa réalité. Le personnage parle de sa mort, et non pas à sa mort, pour ne pas avoir à la vivre, ou plutôt afin d'oublier qu'il va devoir la vivre. La parole est la preuve permanente de l'état de vie ; tant que l'on parle, c'est que l'on est toujours en vie, même et surtout si l'on parle de la mort.

b) La mort dans le dialogue : un phénomène extra textuel

Dans la biographie qu'il a consacrée aux Pitoëff, Jean Hort cite quelques critiques lors de la première d'*Orphée* : *Les personnages parlent tous le même langage* et leur

psychologie se limite à *l'introspection* ⁴⁴⁹. Ces conclusions sévères semblent faire peu de cas du rapport du personnage à l'espace. L'analyse du décor a montré le parti pris de consigner la pièce dans la lignée esthétique de *Parade*, dans un esprit visiblement fort éloigné de préoccupations funèbres : *Puisse-t-elle concentrer l'émotion involontaire que dégagent les cirques, les alhambras, les carrousels, les bals publics, les usines, les postes de cinématographe* ⁴⁵⁰, disait le dramaturge de cette dernière et cette remarque semble tout aussi bien s'appliquer à *Orphée*.

L'espace dramatique, qui se rassemble sur la poésie à travers le personnage masculin, fait cependant appel à des données résolument plus sombres, notamment grâce aux interventions conjuguées d'Eurydice et de la Mort. La difficulté est renforcée par le dialogue entre cette dernière et ses aides car le spectateur n'est pas préparé à entendre la Mort parler, de surcroît dans la même langue que lui, et tenir des sujets de conversation parfois si pragmatiques qu'ils pourraient finalement être les siens.

Deux spatialités rivalisent : celle d'Orphée, liée à l'intrusion du cheval dans sa vie conjugale, et celle d'Eurydice, symbolisée par les apparitions successives d'Heurtebise. La Mort représente le trait d'union entre les deux parce qu'elle est celle qui peut les réconcilier. Par conséquent, elle est plus qu'un phénomène qui se manifesterait à la conscience des personnages par des modifications affectives de leurs sens. Bien au contraire elle est ici un noumène, c'est-à-dire que la mort est connue en soi par la raison, indépendamment de sa perception sensorielle, et cette connaissance est vécue en dehors du texte dramatique. Par conséquent la Mort n'est pas une donnée interne au discours psychologique, dont elle s'est affranchie afin de dévoiler un espace neuf, dégagé de toute trace d'affectivité qui justifie probablement la rigoureuse froideur du personnage, qui ne laisse filtrer aucune émotion. La Mort n'est ni une divinité ni une allégorie, mais de toute évidence une employée résolue à faire son travail le mieux et le plus rapidement possible dans un espace donné. Sur le plan scénographique, son entrée se fait par le miroir, *les portes par lesquelles la Mort va et vient* (7, p. 72).

Le conflit spatial est inauguré par les disputes conjugales :

⁴⁴⁹ Jean Hort, *La Vie héroïque des Pitoëff*, p. 251. La distribution comptait Georges, Ludmilla et Sacha Pitoëff, à qui Cocteau rend hommage dans une dédicace écrite lors de la parution d'*Orphée*.

⁴⁵⁰ Lettre de Jean Cocteau à Igor Stravinsky citée in *Jean Cocteau, Romans, poésies, œuvres diverses*, p. 1209.

L'amour dans *Orphée* n'a rien de romantique ou de passionnel. Psychologiquement, Orphée et Eurydice font l'apprentissage d'un amour compréhensif. Leur aventure est un passage à travers le sacrifice du « ménage infernal » au ménage réconcilié ⁴⁵¹.

Derrière le cheval se cache Aglaonice et son *énorme troupe de folles* (9, p. 94), comme Orphée appelle les Bacchantes, qui représente le contraire de la féminité incarnée par Eurydice. Orphée en livre une description sommaire et cependant efficace :

Une femme dont l'influence a failli te perdre ! Une femme qui boit, qui promène des tigres, qui tourne la tête de nos épouses, qui empêche les jeunes filles de se marier (1, p. 25).

Sous cette opposition apparaîtrait l'antinomie nietzschéenne entre les conceptions dionysiaque et apollinienne de la poésie, à qui Cocteau prête des visages de femmes.

Aussi la parole féminine se heurte-t-elle encore aux exigences masculines. Eurydice personnifie la femme bourgeoise, gardienne du foyer et de l'intimité du couple ; elle incarne l'ordre visible et tout son être tend vers une réalité spatiale foncièrement matérielle. Mais comme le constate Eva Kushner, elle est aussi :

L'âme du poète, c'est le « moi » du poète rebelle à sa vocation (...). Ce moi est destiné à mourir afin que s'instaure une nouvelle phase dans le rapprochement du poète avec la ligne de sa vocation : La Mort à soi-même douloureuse mais nécessaire (...) Eurydice acquiert ce caractère d'invisibilité qui fait partie de l'idéal littéraire de Cocteau ⁴⁵².

Face à elle, Aglaonice exprime une féminité inquiétante tout en étant la synecdoque du hors-scène immédiat : la ville. Elle est insérée dans une perspective nocturne, car elle est une adepte du culte de la lune, et ésotérique, elle *fait tourner les tables* (1, p. 24). En contrepoint, Eurydice préfère la lumière du jour, symbole de la vérité universelle : *Le mystère est mon ennemi. Je suis décidée à le combattre* (5, p. 52), tout comme Solange quand elle dit à Maxime dans *La Machine à écrire* : *Vous admirez trop le mystère Margot et toi. Grand bien vous fasse ! Moi j'ai trop crevé dans l'ombre* (III, 7, p. 205).

⁴⁵¹ Eva Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, p. 217.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 192.

Eurydice reconnaît devant Heurtebise : *Je vous croyais simple, vous êtes compliqué. Je vous croyais de ma race, vous êtes de celle du cheval* (5, p. 205). Depuis l'arrivée de cet animal, le surnaturel a forcé le pas au réel et l'imaginaire du lieu a remplacé la matérialité concrète. Ces facteurs justifient l'effroi du personnage féminin : *Il arrive que les objets mentent* (V, p. 49), se défend Heurtebise et le rêve devient, de fait, plus vrai que la réalité. Cette précision est conforme aux attentes du dramaturge :

Or il ne s'agit pas de faire vivre sur une scène ; il s'agit de rendre une scène vivante. Cette vérité du théâtre, c'est la poésie de théâtre, le plus vrai que le vrai ⁴⁵³.

Lorsque Heurtebise demeure suspendu en l'air, Eurydice s'écrie : *Vous restiez en l'air à cinquante centimètres du sol. Il y'avait le vide autour (...). Vous êtes demeuré une bonne minute entre ciel et terre* (5, p. 47), avant d'avouer : *L'espace d'une seconde, je vous ai vu atroce comme un accident et beau comme un arc-en-ciel* (p. 49). Sur ce fragment, Eva Kushner remarque fort justement que :

Eurydice, sans le savoir, traverse maintenant un domaine qui la rapproche à la fois de sa mort et d'Orphée, car elle va comprendre l'emprise du rêve. Elle a la révélation d'une dimension nouvelle, d'une rupture avec le réel, d'une transformation nouvelle des choses ⁴⁵⁴.

Cette appréciation fugitive du sacré demeure inscrite dans l'espace : *Je vous ai vu de mes yeux vus* (1, p. 48), précise-t-elle. Le miracle s'est produit dans un espace visuel concret que Heurtebise tente en vain de neutraliser : *J'ai vu à la foire une dame marcher au plafond* (p. 49). L'allusion au cirque est un moyen de relativiser et de rationaliser le phénomène. Heurtebise dédramatise l'incident en le comparant à un numéro d'acrobate et en l'auréolant d'une coloration ludique et naturelle pour qu'Eurydice ne le prenne au sérieux. Elle reste toutefois attachée à la dimension surnaturelle de cet exercice de lévitation :

Vous n'allez pas me faire croire que vous ne vous êtes aperçu de rien et qu'il est naturel qu'un homme sous lequel on ôte une chaise reste suspendu en l'air au lieu de tomber (5, p. 147).

⁴⁵³ Jean Cocteau, *Opium*, p. 69.

⁴⁵⁴ Eva Kushner, ouvrage cité, p. 49.

Le cartésianisme du personnage féminin le rend insensible au miracle; on pourrait aller jusqu'à dire qu'il l'aveugle car s'il n'est pas naturel qu'un homme flotte dans les airs, c'est fatalement que Heurtebise n'en est pas un. En outre, rien n'est moins surnaturel qu'un ange en train de voler ; ce qui est surnaturel, c'est que quelqu'un puisse le voir.

L'ensemble du dialogue est ponctué de remarques sur la fausseté et l'inexactitude du langage : *Jouez la surprise, je vous ai vu* (p. 47), *Vous prétendez que (...). Ne mentez pas* (p. 48). Le décalage entre les personnages repose sur leur perception réciproque de la réalité spatiale. Le verbe « voir », émaillant le discours d'Eurydice dans lequel il revient à intervalles réguliers, n'a visiblement pas le même sens pour eux . Elle voudrait pouvoir voir la poésie et, si l'on se fie à la définition de Lorca, son attente ne peut espérer être comblée :

Mais que dirai-je de la poésie ? Que dirai-je de ces nuages dans le ciel ? Regarder, les regarder, et rien de plus. Tu comprendras qu'un poète ne puisse rien dire de la poésie (...) Mais ni toi ni moi ne savons ce qu'est la poésie ⁴⁵⁵.

Eurydice ne voit que ce que Heurtebise consent à lui montrer et, de fait, elle confond le visible avec le vrai. Par conséquent elle va le juger *suspect* (p. 48) et l'effroi qu'il lui inspire, et qu'elle lui avoue franchement : *Vous me faites peur* (p. 49), est aussi manifesté par la distance qu'elle met désormais entre eux : *Ne m'approchez pas ! Jusqu'à nouvel ordre, même votre lumière dans le dos me donne la chair de poule* (p. 48). En dépit de ces signes si évidents à décoder, l'auréole et le flottement dans les airs, elle n'envisage pas une seule seconde qu'il puisse être un ange. Elle voudrait que Heurtebise parvienne à lui expliquer une expérience qui ne s'explique pas. La définition de l'angélisme se rattache à celle de la poésie pour Cocteau : Heurtebise est le poète qui montre ce qui le dépasse, tout comme Galaad, dans *Les Chevaliers de la Table ronde*, ne peut que *faire voir* le Graal aux autres personnages. La distance est également exprimée par ce silence qu'elle préfère sans doute aux mensonges, tout comme dans *Antigone* où *le silence fait plus peur que les cris* (p. 32) ⁴⁵⁶. La mise en scène montre que la distance entre les acteurs répète le vide spatial instauré par le texte.

Heurtebise n'a pas donc pas du tout la même conception de l'espace : *Vous devez être le jouet d'un mirage entre mes vitres et les vôtres* (p. 49) dit-il à Eurydice avant de parler à

⁴⁵⁵ Jacques Prévert cite Federico Garcia Lorca, in *Spectacle*, p. 41.

⁴⁵⁶ Dans son article « Journalisme confidentiel », Cocteau va plus loin en affirmant que : « Le son est une maladie du silence. », *Poésie de Journalisme*, p. 98.

Orphée : *Regardez à travers vos vitres* (7, p. 68). Le jeu sur les pronoms personnels distingue la perception des objets entre lui et les personnages humains et renforce la dualité entre les vitres et les miroirs, qui a créé l'obscurité dans laquelle Orphée et Eurydice ont perdu l'habitude de se voir et qu'Orphée résume en ces termes : *Nous nous cognons dans le noir, nous sommes dans le surnaturel jusqu'au cou. Nous jouons à cache-cache avec les dieux* (1, p. 29) et Eurydice rétorque amèrement : *Je n'existe plus. Je mourrais que tu ne t'en apercevrais pas* (p. 31). Ce n'est qu'à la mort d'Orphée qu'elle retrouve une véritable présence dans l'espace scénique : *Près de moi. Contre moi. Maintenant, tu peux me voir, et j'ai la permission de t'emmener* (10, p. 102). La coïncidence entre l'expression verbale et gestuelle concerne exclusivement le personnage féminin et le public car Orphée, qui ne voit pas sa femme, est écarté de cette connivence. Cette particularité rappelle l'acte I de *La Machine infernale* lorsque Jocaste est la seule qui ne puisse pas apercevoir le spectre de Laïus ; il suffit qu'elle soit sur les remparts pour que ce dernier devienne invisible à tous. Les personnages d'*Orphée* sont proches sur le plan spatial mais le personnage masculin n'est sensible à la présence de sa femme que par la voix. Cocteau utilisera le même type de procédé au début de *Renaud et Armide*.

Lors du retour d'Eurydice des enfers, Orphée déclare, apprenant qu'il n'a plus le droit de la regarder : *J'estime que c'est moins pire que de devenir aveugle* (9, p. 81). Cette cécité partielle le rattache au mythe oedipien, si ce n'est qu'Œdipe préfère la mutilation à la mort afin d'expier son crime de son vivant et que c'est la mutilation d'Orphée qui entraîne sa mort. Ce dernier affirme d'ailleurs : *Nous étions morts sans nous en apercevoir* (1, p. 32) ; en écho à Artus dans *Les Chevaliers de la Table ronde* : *J'aime mieux de vrais morts qu'une fausse vie* (III, p. 170). La monotonie conjugale est si pesante qu'elle finit par ressembler à la mort, dont le dramaturge disait :

La seule chose qui puisse nous inquiéter, en somme, c'est juste le passage, le changement d'état. Il faut évidemment s'y préparer, mais cette évidence-là, personne ne peut la voir, parce qu'elle est aveuglante... (...) ⁴⁵⁷ .

En ce sens, la mort est le seul phénomène qui puisse rendre les personnages de nouveau visibles l'un à l'autre, au-delà du discours dramatique. Paradoxalement c'est parce qu'il est mort lui aussi qu'Orphée ne peut plus voir Eurydice ; il a accédé à un état similaire au sien et

⁴⁵⁷ Jacques Brosse cite Jean Cocteau in *Les Grandes Personnes*, p. 268.

il est, de fait, censé partager son environnement spatio-temporel, pourtant il ne la voit pas et elle le voit. Eva Kushner revient sur cette particularité :

Le scandale est nécessaire afin de crever cette écorce d'uniformité et laisser apparaître la vérité profonde. Comme la société, le couple a besoin de voir la vérité brutalement démasquée (...). C'est rendre service à l'amour véritable que de faire éclater au grand jour ces situations mensongères ⁴⁵⁸.

Ce postulat se vérifie dans *Les Chevaliers de la Table ronde* ainsi que dans *Les Monstres sacrés*.

Aussi la Mort n'est-il pas seulement le personnage qui anime la scène 6, mais un espace distinct, énoncé par le langage : *Eurydice habite chez la Mort* (7, p. 69), dit Heurtebise, comme si finalement le personnage féminin logeait chez une vieille amie pour une durée indéterminée. Orphée rétorque donc : *S'il le faut, j'irai la chercher jusqu'aux enfers* (p. 69). La Mort, en tant que personnage, est la synecdoque d'un lieu beaucoup plus vaste et ce domaine invisible est encouragé par les mouvements d'ouverture du texte dramatique, jusqu'à devenir l'espace de rencontre entre le visible et l'invisible. La présence du personnage, dont seule une actrice en chair et en os peut lui assurer une vérité ostensible, permet au spectateur de visualiser une partie de cet espace invisible. Le personnage pourrait ainsi être compris comme une séduisante et énigmatique preuve « vivante » de l'au-delà.

L'orientation du conflit amoureux se fait vers l'au-delà, non plus seulement dans le dialogue des époux mais à travers ce troisième personnage, qui représente le contraire de ce qu'il incarne. Il est une figure à qui le dramaturge prête les différentes caractéristiques d'une personne vivante, notamment le geste et la parole. Parce qu'il est physiquement inscrit dans l'espace et dans celui aménagé par le texte, le personnage est *une mort à visage humain, une mort qui nous parle. Une mort pour vivants également, qui ne nous engage pas pour de bon puisqu'elle est loin* ⁴⁵⁹. Au théâtre, ce propos est néanmoins nuancé par la position spatiale du personnage qui n'est séparé du public que de quelques mètres : nous le voyons, nous l'entendons et nous le ressentons avec une acuité qui n'est pas comparable à celle éprouvée lors de la lecture d'un récit.

⁴⁵⁸ Eva Kushner, ouvrage cité, p. 188.

⁴⁵⁹ Gilles Ernst, « La Mort comme sujet du récit », in *La Mort dans le texte*, p. 183.

Le problème de la mort est donc aussi celui du langage : *Orphée* est la seule pièce où le personnage féminin est marié à un poète, dont la quête révèle des accointances rimbaldiennes. Lorsque Orphée dit : *Je découvre un monde. Je retourne ma peau. Je traque l'inconnu* (1, p. 29), on ne peut s'empêcher de songer à la théorie du *Voyant* d'Arthur Rimbaud et au *dérèglement de tous les sens* qu'il développe dans une lettre à Georges Izambard, datée du 13 mai 1871. La réplique d'Orphée fait de toute évidence référence à « L'Alchimie du Verbe » : *J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges* ⁴⁶⁰. Aussi ne faut-il guère s'étonner de l'incommunicabilité qui règne au sein du couple. Le poète est une figure impénétrable, insaisissable, y compris pour celle qui partage sa vie. Le langage dramatique traduit cette incompréhension mutuelle car les mots n'ont pas la même signification dans la bouche d'Orphée. Le personnage féminin, profondément ancré dans une matérialité concrète, visible et rationnelle, se heurte à l'ineffable. Le dialogue entre Orphée et Eurydice n'est autre que l'expression verbale du conflit entre l'espace réel et le surnaturel. Cocteau s'ouvre, dans son article « La Force inconnue », sur les ambitions rimbaldiennes qu'il a voulu inclure dans l'espace orphique :

Baudelaire et Rimbaud ont arraché le masque. Avec eux, la poésie cesse de tromper le monde. Il devient évident que c'est une arme précise, terrible, sournoise. Tous les problèmes contre lesquels le public se blinde et qu'il redoute seront mis en œuvre par le poète à son réveil. Il ne peut supporter un ordre inerte (...). L'ordre nouveau qu'il organise épouvante comme le désordre. Ce ménestrel devient un criminel. L'ennemi public numéro un ⁴⁶¹.

Quant au discours de la Mort, il est à l'image du personnage qui la personnifie, porteur d'un érotisme froid et mesuré. La dimension sexuelle, car sexuée, du personnage peut renvoyer au principe, certes détourné, de fécondité. Eurydice renaît de sa mort et, ainsi que le défendait une héroïne de Mirbeau : *L'amour et la mort, c'est la même chose !...puisque la pourriture, c'est l'éternelle résurrection de la vie* ⁴⁶². La Mort porte en elle la signification de la vie à travers la sexualité féminine et la maternité et son discours tend tout entier à déchiffrer l'énigme de la mort et le secret de la renaissance. On songe également à ce dialogue entre la Mort et la Luxure :

⁴⁶⁰ Arthur Rimbaud, « L'Alchimie du Verbe », *Une Saison en Enfer*, p. 192.

⁴⁶¹ Le texte intégral figure in *Cahiers Jean Cocteau* 10, p. 124-125.

⁴⁶² Octave Mirbeau, *Le Jardin des Supplices*, p. 141.

Je hâte la dissolution de la matière !
 Je facilite l'éparpillement des germes !
 Tu détruis, pour mes renouvellements !
 Tu engendres, pour mes destructions !
 Active ma puissance !
 Féconde ma pourriture ! ⁴⁶³

Il n'est certes nullement question de luxure dans *Orphée* et toute hypothèse de perversion sexuelle est écartée. Néanmoins l'aspect séduisant et tentateur de la Mort l'assimile à un objet sexuel et à une matrice de la vie. Dans la version cinématographique, Orphée et la Mort s'éprennent l'un de l'autre et Eurydice est évincée en douceur. L'espace dramatique des personnages est le champ ouvert à l'expression de cette signification. L'imaginaire de la mort est, de fait, lié à une fonction esthétisante et euphémisante, où la beauté plastique rencontre la rigueur poétique du discours. Cette conception est, au demeurant, l'inverse de celle de Proust :

Une étrangère a élu domicile dans mon cerveau (...). D'ailleurs, comme une locataire trop prévenante, elle tint à engager des rapports directs avec moi. Je fus surpris de voir qu'elle n'était pas belle. J'avais toujours cru que la mort l'était ⁴⁶⁴.

Mais le besoin cependant commun aux deux auteurs de chercher à embellir la hideur triviale de la réalité la mort est d'abord une expérience langagière. Par la suite, *Orphée* deviendra un ballet orchestré par César Franck, dont nous livrons un fragment de l'argument à titre comparatif, dans lequel cette expérience sera menée par le biais cette fois du geste :

Le danseur entre, le torse caché par un vaste tableau noir sur lequel j'ai dessiné à la craie un visage pareil à ceux de mes lithographies. Il se débarrasse du tableau comme d'un bouclier. La danse se déroule (...), la femme, la tête moulée dans un capuchon blanc qui lui fait un visage minuscule. A la fin, Eurydice disparue, Roland Petit ramasse une lyre à corne et s'en coiffe. Il termine la danse avec cette lyre sur la tête ⁴⁶⁵.

⁴⁶³ Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, VII, p. 176.

⁴⁶⁴ Marcel Proust, *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, p. 91.

⁴⁶⁵ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 472.

c) *Mise en action de la mort : la parole réfractaire ou l'espace de la transfiguration.*

Deux contre-exemples contredisent cependant notre propos car si *Renaud et Armide* et *Bacchus* sont indubitablement marqués par le sentiment de la mort, celui-ci n'est plus un principe de réunion mais de séparation. Renaud vivra, délivré par la mort d'Armide, et Christine ne partagera pas le martyr de Hans. Comme ses pièces sont fondées sur la force textuelle des dialogues, les divers paramètres qui lui sont inhérents ont une importance capitale, y compris la diction. Cocteau comparait ainsi la performance de Marie Bell, le 20 avril 1943, dans *Renaud et Armide* à celle de Marguerite Jamois :

Ce soir Marie Bell ornait et accentuait (...). D'habitude Marie est un peu molle et ne produit des effets qu'à de rares intervalles. Hier, elle mettait des noirs, des reliefs, des ombres.

Jamois est une morte qui joue, une momie, un sarcophage. Stérile et stérilisante. Il émane d'elle une sécheresse de parchemin. De toute cette sécheresse, de cette âme de mante religieuse elle a fait un style ⁴⁶⁶.

Les dernières scènes de l'acte III occultent le douloureux antagonisme masculin/féminin, mortel/immortel, dans un espace scénique désormais dépourvu d'hostilité. Jusqu'à ce qu'Armide donne son anneau au roi, Oriane ne cessera de la mettre en garde contre une telle action : *Ensuite c'est le noir, le froid, la déchéance* (III, 5, p. 284), prédiction qui semble se réaliser au début de la scène 6 :

On dirait que le vent déracine l'espace
Que le ciel fait naufrage et qu'il sombre sur nous (p. 287).

Les revirements féminins structurent toutefois l'occupation de l'espace ; Armide ordonne : *Détourne-toi de moi* (III, 8, p. 296), avant de se reprendre : *Serre moi dans tes bras* (p. 297). En outre, la conception de l'espace n'est toujours pas la même. Alors que Renaud s'émerveille devant *cette île heureuse* (III, 6, p. 288), Armide, qui l'appréhende avec une sensation de vertige (p. 289), déclare : *L'univers que j'aborde est plus lourd et plus lent*

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 447 et 449.

(p. 289). Le changement de perception des lois de pesanteur est un indice de la métamorphose du personnage féminin qui n'a plus la même notion du poids et de la vitesse. Dès lors, l'absence de transformation extérieure est relayée par de profondes modifications internes, dont l'invisibilité - le spectateur ne peut en effet voir ce changement à l'œil nu puisqu'il n'a pas accès à la conscience du personnage - est traduite par la parole.

Ici intervient le concept de parole réfractaire au sens où les répliques arborent le refus du personnage féminin de se soumettre aux lois terrestres, et si elles donnent parfois l'illusion de leur obéir, ce n'est en réalité que parce que le personnage tente de se prouver à lui-même qu'il est capable d'y céder. Armide veut se convaincre que son amour est assez fort pour lui permettre de supporter un monde auquel elle n'entend rien et qui ne peut satisfaire toutes ses exigences. A peine-a-t-elle quitté le monde des fées qu'elle a la nostalgie de ce paradis perdu dans lequel nul ne la condamnait d'être elle-même. La parole d'Armide est réfractaire en ce qu'elle résiste, malgré elle, à sa condition mortelle. Paradoxalement, le personnage est autant frustré dans cette nouvelle condition que dans l'ancienne ; le thème de l'insatisfaction, qui subsiste malgré la réalisation du désir amoureux, a partie liée à la rébellion du personnage. Le seul aspect qui ait véritablement changé, c'est que la solitude a disparu : elle aime et elle est aimée en retour, mais cet amour partagé est encore insuffisant. L'appréhension du monde est modifiée, elle est entrée dans celui de Renaud et que lui a-t-il cédé en échange ? Rien d'autre que son amour et la promesse de délaisser les siens et son royaume, autant dire tout. Mais ce tout n'est pas encore assez. Dans le premier acte, elle prétendait : *J'entre en lui comme l'eau pénètre les éponges* (I, 6, p. 234) et cette réplique trouve une résonance nouvelle dans l'acte III :

Ne vois-tu pas que vers toi mon désir s'élance

N'entends-tu pas les cris que je pousse en silence (p. 289).

Le don de l'anneau a facilité la connaissance instinctive de l'autre, dont les prépositions de lieu soulignent la dimension de profondeur : *Rallumer en toi la flamme du silence, dans le bonheur* (p. 289). Conjuguées aux verbes de déplacement, ces prépositions désignent un changement dans l'occupation de l'espace ; l'instinct de l'autre dépasse maintenant les apparences trompeuses de l'image, c'est-à-dire la surface visible de l'être, pour l'atteindre en profondeur jusqu'à effleurer son âme. En ce sens on peut tout à fait parler de transfiguration car la métamorphose de l'enveloppe charnelle aboutit à celle de la conscience. Il s'agit ici

d'une intuition immédiate de l'autre, de sa connaissance quasi organique, qui est le prix de l'abdication à soi et du don de soi. Par conséquent, la transfiguration pourrait être comprise comme une métaphore de l'acte sexuel ; le corps est devenu une matière familière en laquelle le personnage se reconnaît à travers l'autre. L'espace de la fiction est désormais intégré, voire intériorisé en Armide qui n'est, d'une certaine façon, pas si éloignée de la sirène d'Andersen consentant à se faire couper la langue en échange de deux jambes, même si le contact avec le sol humain lui donne l'impression de marcher sur des lames de couteau. Comme elle, Armide préfère mourir que de séparer le roi de celle qu'il aime.

Jusqu'ici, les jardins clôturaient le drame et désormais l'espace fictionnel contredit le génie du lieu. En creusant une brèche à l'intérieur des personnages, le langage dramatique échappe à la fatalité du lieu. La résistance à son influence se réfugie dans les mots devenus remparts contre le réel car le langage est tout ce qui lui reste de son ancienne existence.

Si la scène 6 était construite sur le mode interrogatif, la scène 8 sera structurée par le mode impératif. Ce changement de modalité introduit une nuance spatiale ; les questions d'Armide sont autant de conditions nécessaires à une ouverture dans l'espace parce qu'elles supposent un échange dynamique. En revanche, les injonctions, qui n'admettent pas de répliques, ferment délibérément toute propension à l'échange et montrent l'irrésolution du conflit :

Ton amour ne te masque-t-il point
 Qui je suis ? Tes devoirs ? Ce qui se passe au loin ?
 Ta femme assise avec les servantes qui cousent ? (p. 289).

Ces résolutions incertaines trouvent un écho favorable dans la scène 8 : *Tu dois régner* (p. 294), *Tu peux partir et vivre sous ton toit* (p. 294), *Détourne-toi de moi. Tourne-toi vers ta gloire* (p. 296). La seule ouverture autorisée par l'échange injonctif est la reformulation de la distance initiale qui neutralise les conséquences de la transfiguration ; on peut aller jusqu'à se demander si elle n'en relativise pas également la cause proprement dite. Elle utilise un certain nombre de stratagèmes psychologiques pour parvenir à ses fins, traduits sur le plan rhétorique. Elle invoque une raison transcendante: *Ecoute le destin* (p. 294) autant que la passion imminente :

Ayons pitié de notre cœur qui saigne

Ne trouble pas le mien, Renaud, qui te renseigne (p. 295).

En désespoir de cause, elle va jusqu'à faire appel à la ruse, en donnant au roi l'impression que lui aussi se sacrifie pour elle : *Encourage ta reine au sacrifice, Prouve-lui ton amour en obéissant* (p. 295). Elle le met au défi de lui céder et la soumission devient un gage d'amour. Nous retrouvons ici l'une des caractéristiques de l'amour courtois - obéissance et fidélité à la dame – par laquelle Armide affirme son autorité sur le roi. La transfiguration a inversé le rapport de dépendance ; désormais c'est Renaud qui refuse de la quitter alors qu'elle le supplie de le faire. Il faut reconnaître que l'évolution de la situation n'est pas dépourvue de contradictions internes, comme si elle se soumettait au mécanisme qui régit l'ensemble du système amoureux, à savoir la loi de l'attraction/répulsion. Cette dernière favorise aussi la mise en existence du conflit entre le devoir et la passion à l'intérieur du discours.

A l'acte III, Armide a dépassé l'image insidieuse, déformée par les perspectives humaines, qu'en avait Renaud. Dépossédé de ses attributs surnaturels, le personnage féminin est mis à nu et la parole dramatique contribue à la visualisation de ce nouveau personnage. Sa désincarnation, plutôt que sa réincarnation, l'a affranchie de ce lieu qui ne peut plus lui accorder sa protection. Enfermée dans ce carcan, le personnage se limitait, dans les deux premiers actes, à être à la synecdoque de l'espace féerique dont elle assurait la présence vivante et séduisante. En réponse à la transfiguration, elle est devenue son propre espace, indépendant du lieu. Cette conception de la femme à l'image du lieu renvoie à la poétique baudelairienne car, avant de la voir, Renaud se moquait de l'origine d'Armide, même si elle s'était révélée malfaisante :

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !
Si ton œil, ton sourire, ton pied m'ouvrent la porte
D'un infini que j'aime et que je n'ai pas connu ⁴⁶⁷ .

C'est en premier lieu l'attirance vers l'inconnu et le vertige purement esthétique qui ont séduit Renaud. A travers Armide, il ne recherchait que le mystère de sa propre identité, brusquement révélée à lui par un lieu étranger. Armide est la part de lui-même qui lui

⁴⁶⁷ Charles Baudelaire, « L'Hymne à la Beauté », *Les Fleurs du Mal*, p. 25.

échappe, le secret grâce auquel son être peut s'accomplir. Elle est aussi porteuse du mystère inavouable qu'il a en lui : Renaud s'ennuie en France auprès de sa femme et il refuse de se l'avouer. C'est pourquoi il est volontiers cruel avec elle parce qu'elle a mis à jour une vérité qu'il s'efforçait de refouler au plus profond de lui-même.

L'assimilation de l'enchanteresse à une mortelle est délivrée par le lexique. Si le cœur battant connote le siège affectif, il est avant tout la manifestation la plus authentique de la vie humaine. Le recours au registre du corps est une modalité sémantique qui inscrit le cœur comme le centre spatial de l'humanité d'Armide : *J'entends de loin mon cœur auprès de ton oreille* (III, 6, p. 288), *Je redresse mon cœur secoué par l'orage* (p. 291), *Rien n'aide un pauvre cœur qui soi-même s'ampute* (p. 291), *Le moindre appel mettrait mon cœur en sang* (III, 8, p. 295). Quand la préposition indique la proximité physique, elle signifie paradoxalement la distance affective.

Le dénouement marque un retour à la séparation spatiale originelle. L'espace fictionnel, fondé sur la reconnaissance de sentiments mutuels, est tout juste esquissé. Mais ce choix paraît vraisemblable dans l'optique d'une tragédie : *Il m'apparaît maintenant que Renaud et Armide est une sorte de monstre, en ce sens que c'est une « tragédie romantique », un véritable amalgame d'inconciliables*⁴⁶⁸. Dans cette pièce, comme dans *Les Chevaliers de la Table ronde*, le mode de projection des personnages dans l'espace est à l'origine d'une prise de conscience de leur mystère réciproque. Cette projection passe irrévocablement par l'image - celle que l'on donne de soi et celle que l'on reçoit de l'autre - et des leurres qu'elle engage. Cette disposition contraint le langage à ne pas se soumettre à ces leurres, ce qui nécessite justement une parole féminine rétive et indocile. Si l'espace scénique qu'elle investit permet la répartition dialectique entre le visible et l'invisible, l'espace dramatique dit tout ce que le décor ne montre pas et le charme opère à travers ce duel entre l'image et les mots : *Le spectacle de Bérard est d'une magnificence qui dévorait le texte*⁴⁶⁹, reconnaissait Cocteau.

Renaud et Armide conjugue ainsi la sensibilité esthétique du décor à celle du texte jusqu'à créer un véritable imaginaire de la suggestion. La fatalité du lieu inviterait à imaginer le sentiment amoureux, en dépit du lieu, devenu hyperbole de la sensation. Si Armide consent finalement à se séparer du roi, ce n'est pas pour se plier aux exigences du lieu mais parce

⁴⁶⁸ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 293.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 295.

qu'elle l'a décidé. L'échec du sentiment amoureux reste partiel en ce qu'il ne contredit pas son hostilité face à l'espace. Mourir signifie aussi se libérer elle-même des jardins et ne plus jamais subir leur influence. Ainsi même si la mort n'est pas en soi un acte réel de rébellion contre le déterminisme du lieu, elle reste en soi un acte de libération.

Bacchus ne remplit pas tout à fait les mêmes objectifs, même s'il aboutit à une émancipation du personnage féminin qui, grâce à Hans, finit par s'affranchir de la sphère masculine. Certes l'espace dramatique concédé au couple est d'importance moindre au vu de l'action globale, mais *Bacchus* demeure aussi une méditation sur l'amour qui entre en conflit avec des préoccupations théologiques, à la différence de *L'Aigle à deux têtes* qui s'organise lui autour de l'opposition entre l'amour et le pouvoir. Hans est le sujet de la transfiguration, à l'image que se faisait Max Jacob du Christ, *un jeune homme angélique qui a une influence physique*⁴⁷⁰, dont la mort est *un suicide par amour*⁴⁷¹. Le personnage féminin n'est que le témoin de l'acte de ce *héros du non*⁴⁷², en qui Clément Borgal voyait un avatar d'Antigone. De fait la transfiguration n'a pas, comme dans *Renaud et Armide*, une portée strictement individuelle mais se fonde au contraire sur une dimension collective. Les sentiments que Christine ressent pour Hans ressemblent aussi à cette définition que Max Jacob donnait de *l'amour-admiration* : *un amour admirable, un hommage rendu à Dieu dans ses créations réussies*⁴⁷³ et qu'il personnifiait à travers Madeleine et le Christ.

Au-delà de leurs prétentions philosophiques⁴⁷⁴ et théologiques concernant le secret de la sainte Trinité, les dialogues réservent un espace privilégié à l'érotisme. Ce thème est même d'une violence insoupçonnée, n'en déplaise à Morvan Lebesque qui avait dénoncé *la sincérité fade*⁴⁷⁵ des dialogues, conformément aux exigences de l'auteur qui voulait que *chaque phrase soit un projectile* afin que la pièce puisse *scandaliser*⁴⁷⁶. Plus encore que le sentiment amoureux, l'érotisme ouvre grand l'espace de la mort. La définition de Georges Bataille semble la plus à propos dans notre analyse quand il défend l'érotisme comme :

⁴⁷⁰ Lettre de Max Jacob à Jean Cocteau, in *Max Jacob/Jean Cocteau, Correspondance 1917-1944*, p. 304.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 375.

⁴⁷² Clément Borgal, « Bacchus ou le testament », *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 90.

⁴⁷³ Lettre de Max Jacob à Jean Cocteau, in *Correspondance 1917-1944*, p. 529.

⁴⁷⁴ Nous rappelons que la pièce est contemporaine du *Diable et le bon Dieu* de Sartre.

⁴⁷⁵ « Trois critiques sur un Bacchus », in *Théâtre de France* n° 2, 1952.

⁴⁷⁶ Lettre de Jean Cocteau à Jean Marais, *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 104.

(...) quelque chose au dehors, comme un au-delà de ce que nous vivons présentement, accessible qu'à une condition : que nous sortions pour nous retrancher dans la solitude du monde où nous sommes actuellement ⁴⁷⁷.

L'érotisme de *Bacchus* est mouvement et dépassement d'un espace vers un autre. C'est pourquoi il engage la notion de transition dans laquelle le lexique spirituel de la foi est une exutoire au discours charnel.

En d'autres termes, le dialogue demeure un espace sacerdotal où le tabou sexuel peut être dit et expié. La parole féminine y est transitoire en ce qu'elle détermine le lien entre spiritualité et sexualité. Du reste, le dialogue demeure l'élément nécessaire à assurer le clivage des sexes, dans lequel la rhétorique féminine rencontre le langage masculin :

Ces deux idéologies masculin/féminin, dominant/dominé s'opposent sur tous les plans, et en particulier sur le plan idéologique au point de s'individualiser en deux formations idéologiques et discursives dont le conflit est l'enjeu de la pièce au niveau des contradictions idéologiques ⁴⁷⁸.

La froide idéologie de Christine est soumise à la tentation de la parole masculine. Nous en revenons, de fait, à la mystérieuse *influence physique* du Christ dont parlait Max Jacob, qui semble être celle qu'exerce Hans sur Christine ; cette attirance magnétique est réciproque, en particulier dans la scène 8 de l'acte II dans laquelle un conciliabule délivre des mots qui se substituent aux actes.

Ce dialogue, *extension du couple élémentaire question-réponse* ⁴⁷⁹, est sans nul doute le plus représentatif des rapports de force entre Hans et Christine. Jusqu'à ce que celui-ci cesse de jouer le rôle de l'idiot, elle le considère comme le plus inoffensif des êtres.

Christine

(...) Il n'habite plus notre monde.

Le Duc

⁴⁷⁷ Georges Bataille, *L'Érotisme*, p. 279.

⁴⁷⁸ Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, p. 58.

⁴⁷⁹ Pierre Larthomas cite un propos de T. Todorov tenu lors de la séance du 3 décembre 1966 in *Le Langage dramatique*, p. 374.

Et quel monde habite - il ?

Christine

Celui de l'enfance et des animaux (I, 2, p. 33).

Les mimiques du personnage masculin la confortent dans son erreur de jugement, *Regardez le sourire comme un enfant* (I, 7, p.77), de même que ses tics de langage : *Il parle souvent de lui comme d'une autre personne* (p. 83) et le contenu de ses répliques : *Ses paroles n'ont pas de sens et sont parfois cocasses comme celles des enfants. Le village aime à les entendre et à en rire* (I, 5, p. 68). Aussi toutes les composantes du jeu de l'acteur doivent-elles confirmer le discours de Christine afin que le plan visuel soit en accord avec le plan auditif : Hans parle, marche, pense et réagit comme le plus serein des crétins et il doit être perçu comme tel par l'ensemble des personnages.

Le couple de *Bacchus* rappelle parfois celui de *L'Aigle à deux têtes* ; les personnages n'appartiennent pas au même rang social - un roturier s'éprend d'une figure royale - et Hans et Stanislas sont tous deux des paysans qui descendent des montagnes comme des anges tombés du ciel. Le *protégé* (I, 2, p. 36) de Christine vivait dans une *pauvre ferme* (II, I, p. 42) et sa mère est *une paysanne* (p. 42) ; Stanislas a une origine identique. L'affrontement dialogué du troisième acte a , de fait, des accointances avec la scène 5 de l'acte II de *L'Aigle à deux têtes*. Dans *Bacchus* cependant, le personnage masculin s'impose comme l'élément qui domine l'échange verbal. Christine croit naïvement qu'il est *loin de vos luttes* (I, 7, p. 82) alors qu'il se révélera l'élément central du conflit. Dans la scène 7 de l'acte II, Hans est le principe dynamique de l'échange dialogué ; il en décide du mouvement et il finit, à force de provocation, par faire sortir Christine de ses gonds. Cette scène peut avoir une valeur statique car l'action demeure suspendue. Une fausse sortie, *Elle se dirige vers la porte. Hans lui barre la route* (p. 142), est la seule indication gestuelle de toute la scène. Aucune variation de ton n'est mentionnée non plus, aussi la compréhension du personnage dépend-elle exclusivement de la parole.

Le but inavoué de Hans est de faire parvenir à faire s'extérioriser le sentiment : *Vous ne sortirez pas avant de m'avoir montré votre colère* (II, 7, p. 142). Sur le plan de la théâtralité, cet enjeu paraît capital car il permet la visualisation - tant corporelle que verbale - de l'intimité profonde du personnage féminin qui tente de se dérober derrière des exclamations offensées : *Vous osez !* (p. 142), *Par exemple !* (p. 143), *Vous inventez !* (p. 144). La brièveté

de ces formules tend à opérer un mouvement de fermeture dans le dialogue. Toutefois, à mesure que celui-ci progresse, l'indignation se change en curiosité et en intérêt. Les questions succèdent aux exclamations, ce qui suppose le désir de Christine de poursuivre le dialogue : *Me laisserez-vous, oui ou non, sortir ?* (p. 146), *Etes-vous le feu ? Faudra-t-il que j'appelle au secours ?* (p. 147). Parallèlement à cet enchaînement d'interrogations, Christine fait rebondir le dialogue à grand renfort d'insultes : *Vous êtes ignoble !* (p. 146), *Ils ne peuvent craindre un fantoche* (p. 147), *Votre gueule est celle d'un chien regardant un morceau de viande* (p. 148).

En réalité, Christine se laisse guider là où Hans veut l'entraîner et cette démarche est probablement consciente, alors que l'aveu maladroit, *Vous me déplaitez* (p. 149), laisse supposer le contraire. Elle aussi a recours à la provocation, qui insiste sur le désir inconscient de contact physique : *Je ne vous crains pas. Et si vous me touchez, je vous frappe* (p. 148). Par ailleurs la colère se manifeste simultanément dans l'espace verbal et corporel : *La colère monte. Elle monte jusqu'à vos hanches (...). La colère monte jusqu'à la pointe de vos seins* (p. 148). Ce que Hans nomme *colère* est en fait l'expression déguisée du désir. Dès lors, le conflit langagier s'accorde avec celui du corps, que le mouvement du dialogue reproduit.

Le désir du personnage se lit aussi dans son regard : *Vos yeux flambent, Vos yeux débordent* (p. 146), comme si l'âme tout entière de Christine se déversait à travers ce regard aigu. Ainsi toutes les composantes du jeu s'assemblent en une même envie jusqu'à créer cet équilibre provenant *de tant de détails inconnus qu'on se demande s'ils sont possibles*⁴⁸⁰. La réplique de Hans ne laisse planer aucune ambiguïté sur ses intentions :

Je suis le feu et vous la glace. C'est une belle rencontre, et qui fume, et qui rage, et qui ravage, et lorsque le fer rouge pénètre la glace elle crache sa colère comme mille chats (p. 147).

Cette métaphore désigne explicitement l'union sexuelle, renforcée par la dimension de proximité immédiate que ne permet pas le sentiment religieux :

⁴⁸⁰ *L'Aigle à deux têtes*, II, 9, p. 373.

Jésus-Christ a fait la plus grande invention d'amour. On peut le manger et le boire à distance. Je veux vous manger et vous boire. Hélas pour vous manger et pour vous boire, j'ai besoin de votre bouche et de la mienne, de votre peau contre ma peau (p. 148).

Ce discours, fait écho à celui de Stanislas, *Votre chambre était chaude, luxueuse, suspendue dans le vide* (II, 5, p. 355), dans *L'Aigle à deux têtes*, où la description voluptueuse de l'espace scénique s'oppose à celle du hors-scène immédiat : *Dans votre capitale, j'ai trouvé la misère, le mensonge, l'intrigue, la haine, la police, le vol* (p. 356) et à un espace dramatique venu du passé : *Où étiez-vous, Dans un nuage. Vous y viviez votre songe* (p. 356). Mais la comparaison s'arrête là car si la Reine veut être *un chef-d'œuvre*, exigeant *la part de Dieu* (p. 356), Christine projette cette même ambition sur le personnage masculin, sans le recours à Dieu : *Je retourne à mon chef-d'œuvre* (I, 2, p. 41). Le désir étant dorénavant extériorisé, ce déplacement du désir de soi à l'autre n'a fatalement pas les mêmes répercussions car si Hans lui reproche directement son attitude : *Je devenais votre chef-d'œuvre. Mon mensonge était beau* (II, 8, p. 149) et la harcèle : *Je vous arracherai de force vos mensonges* (p. 149), la Reine apostrophe Dieu, ce qui est en réalité un appel à une instance d'elle-même car : *Il faut en effet qu'elle se conçoive comme dédoublée pour donner et recevoir à la fois l'ordre*⁴⁸¹, afin qu'il soit le témoin de son aveu :

Donnez-moi la force de m'avouer mes mensonges. Terrassez les monstres de l'orgueil et de l'habitude. Faites-moi dire ce que je ne veux pas dire. Délivrez-nous (II, 9, p. 374).

Le personnage féminin jette son dévolu sur une figure précise, *Vous m'avez choisi*, dit Hans et Stanislas assure : *c'est vous qui m'avez attirée dans ce piège* (II, 5, p. 356). Mais Christine le choisit d'abord pour lui sauver la vie puis pour l'aider à mourir, et la Reine pour qu'il la tue après l'avoir sauvée.

La dernière séquence de la scène de *Bacchus* repose sur l'alternance d'exclamations et de questions du personnage féminin. Le dialogue hésite entre des mouvements d'ouverture et de fermeture qui freinent aussi la bonne marche de l'action : *N'avez-vous pas honte ?*, *C'est le comble !* (p. 150), *Vous êtes un fou !* (p. 151). On relève également la réplique : *Vous êtes impayable !* (p. 150) qui renvoie au début de la scène, *Vous m'amusez* (p. 144). Ce retour en

⁴⁸¹ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, p. 376.

arrière vers un mécanisme de défense par l'ironie, rappel aussi de cette réplique du sphinx : *Vous m'amusez beaucoup* (II, p. 160), marque l'abandon du personnage : *Il la saisit dans ses bras. Elle lutte* (p. 152). Dans ce fragment Hans se rapproche davantage du personnage féminin de *L'Aigle à deux têtes* :

Hans

Criez ! Criez ! La glace fume ! Le sang circule ! Les ongles coupent ! Il se produit enfin du neuf ! (p. 152).

La Reine

Mais dénouez-vous donc, tête de mule ! Vos veines éclatent. Vos poings éclatent. Votre cou éclate. Sortez de ce silence qui vous tue. Qui d'autre que moi peut vous entendre ? Criez ! Trépignez ! Insultez-moi ! (I, 6, p. 336).

La scène s'achève sur le triomphe de Hans, qui a obtenu ce qu'il attendait de Christine, *Vous voilà femme ou presque* (p. 153). Aussi est-ce à travers le texte masculin qu'est appréhendée la transformation de Christine, marquée par le passage de la deuxième à la troisième personne du singulier. Elle passe du statut de *jeune fille vaniteuse* (p. 142) à celui de femme : *C'est qu'elle mord et griffe, et crache ! Cognez ! Débattez-vous ! Hurlez !* (p. 152) répondant ainsi à ses provocations : *Crachez-moi au visage. C'est un geste de femme* (p. 146). Enfin s'il la désigne encore comme *une faible jeune fille*, il en constate néanmoins *la force peu commune* (p. 153). Ce passage rappelle la métamorphose de la Reine, telle que la commente Paul Ginestier :

Durant les deux premiers actes, la Reine évolue vers la femme, elle résiste de plus en plus au protocole, au conventionnel et refoule de moins en moins son esprit anarchiste ; au troisième acte, la femme se meut vers la Reine et la transcende dans la mort ⁴⁸².

Cette scène inaugure l'orientation du conflit amoureux vers sa résolution dans la mort . Le personnage masculin n'est finalement pas si éloigné d'Antigone au sens où il passe du statut

⁴⁸² Paul Ginestier, *Le Théâtre contemporain dans le monde*, p. 111.

d'anarchiste à celui de martyr. Grâce au langage dramatique le couple se découvre amoureux et c'est la raison qui poussera Hans à mener à terme sa mort. Christine est révélée, en tant qu'entité féminine par Hans ; les autres personnages masculins persistent à voir en elle une figure stylisée, réduite aux traits les plus élémentaires de son sexe. Sans Hans, Christine serait restée confinée dans ce rôle prédélimité ; le Bacchus est comme un miroir qui montre ce que chacun laisse sommeiller en lui. Mais c'est encore dans l'espace de la parole dramatique que le reflet du personnage féminin est le plus exact parce qu'il reste fidèle à la pensée qu'exprime le discours :

Le personnage est un être de mots, qui vit à proportion qu'il se dit de lui-même à travers des questions, des réponses, des chuchotements, des cris, des épanchements et des silences calculés ⁴⁸³.

C'est donc dans la parole masculine que le personnage féminin trouve un espace qui lui ressemble et qui le détermine.

Le dialogue divulgue sa capacité à exprimer toutes les potentialités du couple car le parcours de la haine à travers la parole mène droit à l'amour, *Tu aimais un pauvre animal inoffensif*, dit Hans. *Dès qu'il a cessé de l'être, tu l'as combattu* (III, 5, p. 188), qui prépare déjà la mort : *Aimer comme on tue. Tuer la haine. Ne pas savoir où cela conduit* (II, 6, p. 124). L'incertitude qui plane sur le lieu où entraîne le sentiment amoureux est déjà une façon d'envisager la possibilité de la mort. Christine, qui s'est obstinée à lutter contre ses sentiments, se demande pourtant : *Où est la force qui me poussait à te braver, à t'insulter, à me battre avec toi ?* (III, 2, p. 189) et cette autre réplique, *L'amour a tué toutes mes révoltes* (III, 5, p. 189), fait référence à *L'Aigle à deux têtes* lorsque Stanislas s'écrie : *Tout l'amour qui me poussait au meurtre se retourne en moi comme une vague* (II, 5, p. 358).

Les différents mouvements qui animent cette scène marquent l'insistance de Christine à vouloir partager sa mort, tout comme Ismène avec Antigone : *Si tu t'étais obstiné, j'aurais crié la vérité à tous et on nous aurait brûlés ensemble* (III, 6, p. 194). Hans refuse de partager son destin avec elle : *Parce que je t'aime, je m'oppose à te faire partager ma défaite. Si on me brûle, je gagne. Si je m'échappe je perds* (p. 193). S'il signe l'abjuration, il perd et il n'est

⁴⁸³ Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, p. 23.

plus digne d'elle; s'il refuse, il signe sa mort et celle de Christine. En ce sens, le dénouement du drame se distingue de celui de *L'Aigle à deux têtes* :

Les deux personnages ne passent dans la zone de surexistence de laquelle ils proviennent qu'à partir du moment où ils transcendent leur image initiale- après s'en être éloigné – pour entrer dans la mort, lien éternel dans l'univers du poète ⁴⁸⁴.

Au commencement de la scène 7 de l'acte III, elle n'intervient pas dans le dialogue, mais c'est elle qui prend la parole, à la place de Hans, pour signifier son refus de signer l'abjuration : *Hans ne signera pas la feuille* (p. 203). La portée sacrificielle de cette attitude est de renoncer à lui pour le laisser satisfaire son exigence de pureté :

Son intégrité à elle est donc de considérer comme indissociable ce charisme et cet amour, et de ne consentir ni à ce que Hans meure sans elle, ni à ce qu'il vive sans elle ⁴⁸⁵.

Pour parvenir à ses fins, elle n'hésite pas à braver pour la première fois l'autorité paternelle et le duc riposte :

Tu n'as pas le droit de l'influencer, Christine. Tu es déjà responsable de l'impasse dans laquelle il se trouve. Ton devoir exige que tu fasses l'impossible pour l'aider à s'en sortir (p. 204).

La prise de responsabilité du personnage consiste justement à ne pas faire son devoir. En ce sens elle s'affranchit du rôle que la sphère masculine, à l'exception de Lothar, était en droit d'attendre d'elle. Lorsque le cardinal oppose *la porte de sortie à une mort atroce* (p. 204), elle repartit : *Cette porte ouvre sur un autre genre de mort* (p. 205). Ainsi par son acte de désobéissance envers l'autorité paternelle et religieuse, elle rejoint Hans au-delà du langage. Sa dernière réplique: *N'arrachez pas cette flèche* (III, 9, p. 215) renvoie à Esther dans *Les Monstres sacrés* qui soutient devant Liane : *Je marche avec votre couteau dans le cœur. Lorsqu'on me l'ôtera, je mourrai sans doute* (I, 5, p. 32). Ce propos peut aussi être une allusion à Kierkegaard qui disait être né avec une flèche dans le cœur ; flèche qui, si on la lui retirait, le ferait mourir.

⁴⁸⁴ Paul Ginestier, *Le Théâtre contemporain dans le monde*, p. 112.

⁴⁸⁵ Roland Clément, « Bacchus ou la double épreuve », *Cahiers Jean Cocteau* 8, p. 348.

L'orientation du discours féminin dans l'espace de la mort aménage un certain nombre d'univers référentiels dans le dialogue. Quelle qu'en soit la conséquence, réunion ou séparation des couples, la parole féminine n'exclut aucun effet dramaturgique. Il ne s'agit pas de la définir systématiquement en fonction de la parole masculine, mais de montrer qu'elle assure en partie la mise en existence du personnage et qu'elle reste simultanément présente dans et en dehors de l'espace scénique.

L'enjeu du dialogue dépasse la présupposé narcissique *où l'on parle avec l'autre pour retrouver dans les mots un miroir à perte de vue*⁴⁸⁶. Bien au contraire, le mot féminin désigne un espace situé au-delà du personnage masculin, qui commencerait à partir de lui. Le rôle féminin consiste à parcourir la distance qui la sépare de l'autre, à travers un parcours dynamique qui parvient à en exprimer verbalement l'étendue. La parole féminine concourt à représenter un espace fictionnel fugitif à travers la perception réelle ou illusoire de l'autre, mise en forme sollicitant les *arts visuels* et les *arts sensibles*⁴⁸⁷. Parce que le discours féminin au sein d'un échange mixte a recours à des perceptions extrêmement variées, le spectateur est invité à partager tout entier cet univers dramatique.

Le dialogue est le point de rencontres entre personnages, mais aussi entre personnages et spectateurs. Ainsi le discours féminin est aussi un instrument de communication à part entière entre la scène et la salle. Grâce à sa compréhension intuitive du personnage masculin, son discours s'achève toujours par un mouvement d'ouverture dans l'espace de la mort. La valeur de la parole est telle qu'elle en devient libératrice : *Il y a dans un personnage un pouvoir et non des raisons*⁴⁸⁸. Il libère d'abord des contraintes de l'espace scénique, puis du mensonge de la parole ordinaire avant d'assujettir tout à fait l'autre de la pesanteur des contraintes psychologiques. Le parler et le faire parler coïncident en une tentative ultime de décharger l'autre du poids de sa propre existence. L'expérience peut être éphémère ou définitive et se solder quelquefois par un échec, mais il reste toujours la terrible beauté verbale de cette tentation.

Enfin, la parole féminine assure une stabilité affective et une permanence spatiale tant que dure le couple. Elle est une possibilité de création d'un espace, rival de l'espace scénique,

⁴⁸⁶ Daniel Sibony, *Le Féminin et la séduction*, p. 282.

⁴⁸⁷ Tadeusz Kowsan cite la classification des arts de Raymond Boyer in *Littérature et spectacle*, p. 13.

⁴⁸⁸ Louis Jouvet, *Le Comédien désincarné*, p. 134.

dont le personnage masculin occupe la position centrale. Il est doublement le centre du discours et de l'espace dramatique que le personnage féminin tisse autour de lui. Christine est la seule à sacrifier – non pas à se sacrifier – son compagnon. Pour les autres, la parole n'est rédemptrice qu'en fonction de l'autre. Ici se présente toute l'ironie de la condition féminine dans le théâtre de Cocteau : la parole sauve, absout et réhabilite tous les personnages, tous sauf elle. De la sorte la parole féminine se limite d'elle-même car l'expérience d'engloutissement de l'autre passe d'abord par le rejet délibéré de soi. Dépossédé de son être, le personnage féminin ne peut accéder à l'espace qu'il a créé plus pour, que grâce à l'autre.

d) Le monologue : libre variation linguistique dans un espace statique

Il reste à examiner les pièces à l'intérieur desquelles la mort ouvre un espace dramatique dans le dialogue. Dans *Les Chevaliers de La Table ronde*, cette dernière prend sa source dans le discours de la passion jusqu'à ce qu'à l'absorber intégralement. A la disparité du sentiment amoureux, la mort oppose l'unité dans le secret d'un espace commun. Ici la parole de la mort repose sur la double notion de séduction et de tentation, exprimée par la voix féminine dans laquelle elle se résorbe. Dans le dernier acte la reine n'éclaire plus seulement ses propres préoccupations, mais aussi celles de Lancelot. Cette voix unique s'élève, non plus contre la mort, mais contre une existence dénuée d'amour véritable. La dernière tirade est ancrée dans un espace statique et l'échange dialogué a lieu hors des conditions d'énonciation habituelles, car le destinataire est un mort, et il exprime sa fascination pour la vie que le langage continue à conférer à la mort.

Il en va de même dans *Renaud et Armide* lorsque le monologue de l'enchanteresse célèbre la solitude du sentiment amoureux à travers un lamento lyrique qui pose doré et déjà les prémisses de sa fin. Le monologue est l'espace idéal pour accueillir la psyché du personnage parce qu'il permet de dynamiser une parole vouée au statisme dans un espace dramatique lui-même immobile à force d'exclure l'échange avec l'autre. De ce fait, le monologue actualise la composante individuelle du personnage, dégagé du regard de l'autre. La double fascination de l'amour et de la mort se divise elle-même en deux pulsions : le désir et la peur. Le personnage amoureux évolue entre le désir de cette peur et la peur d'éprouver

ce désir. Le lamento d'Armide, mais aussi certains dialogues dont nous avons sélectionné des fragments, rendent compte de cette alternative à travers une langue riche et variée.

Mais c'est encore dans *La Voix humaine* et *Le Bel Indifférent*, dans lesquelles Cocteau rend hommage à la langue en érigeant le texte dramatique comme un objet de culte, que le monologue révèle ses véritables ambitions. Dans cet espace exclusif, le personnage va se (re)connaître, se comprendre, pour mieux s'y perdre ensuite. En ce sens, la parole fonctionne comme un objet sensible, à qui le personnage se dévoue corps et âme, parce qu'il est précisément le dernier auquel il peut se raccrocher. Dans *La Voix humaine*, le téléphone donne une forme moderne à la dimension sacrée du langage. C'est pourquoi nous pouvons nous risquer à parler d'une relation fétichiste à la parole, bien qu'il y ait un renoncement explicite à toute motivation sexuelle ⁴⁸⁹, remplacée par la pulsion de mort. Le processus de déviation de l'utilisation du téléphone, qui transcende largement la fonction de communication, fait de cet objet anodin un substitut du personnage masculin. La fonction exclusive des potentialités du discours amoureux apporte également une sensibilité nouvelle au soliloque. Qui plus est, le culte désespéré de la parole renforce la religiosité du sentiment autant que la naïve idolâtrie que le personnage semble vouer à son amant.

L'hypotypose

Le premier acte des *Chevaliers de la Table ronde* est celui du conflit affectif, qui ne se résout qu'au troisième acte pendant le monologue de Guenièvre. L'affrontement dialogué entre elle et Lancelot se décale vers une dispute entre elle et Artus. Le principe d'adversité est éradiqué par l'intermédiaire de ce dernier, en faveur du couple principal. Jusqu'alors la distance spatiale résultant de leur désaccord provenait de ce que Lancelot se battait contre la fausseté de leur amour et que Guenièvre luttait simultanément pour la préserver. Exigeant les aveux de Guenièvre, Artus se place entre Lancelot et elle, et désormais les amants ont un motif commun pour faire front, ensemble, contre lui. Leur mort

⁴⁸⁹ Nous rappelons succinctement que le fétichisme est, selon Pierre Kaufmann, un substitut qui peut-être « une partie du corps (pied, cheveu) peu utile à des fins sexuelles ou un objet inanimé en relation avec la personne (morceau de vêtement) », *Dictionnaire de la psychanalyse*, p. 198.

presque simultanée trouve un espace propice dans l'élément liquide, préférence sur laquelle Cocteau s'était exprimé :

La mort pour moi, vois-tu, c'est le dégel. Ne crois-tu pas que l'eau souffre d'être gelée, contractée sur elle-même. Dans la glace, l'eau se voit, mais elle se voit morte. Par nature elle a besoin de couler, elle est faite pour ça (...). Quand elle coule, devenue rivière, devenue océan, n'a-t-elle pas la nostalgie d'un état antérieur et futur, qui est son origine première, sa parfaite liberté ⁴⁹⁰.

Ce rappel renvoie au liquide amniotique et, de fait, à l'espace prénatal. Cette hypothèse est confortée par la réincarnation des personnages en Blandine et Gauvain.

Le texte dramatique signale l'étendue spatiale de la mort dans laquelle le personnage féminin se déplace et progresse. Quand le roi la met en garde : *Vous ignorez où le suicide vous mène et quelles portes il ouvre. N'espérez pas rejoindre Lancelot* (III, p. 62), elle rétorque : *Je ne me tuerai pas, Artus. Je vous prouverai qu'il existe des mariages plus légitimes que ceux de la terre* (p. 162). Devant les dépouilles des amants, il s'inclinera : *Tous doivent adorer la chapelle ardente des nouveaux époux* (p. 166). Mais la notion d'espace est décelable dès les premières questions du roi : *Vous cherchez mille détours au lieu de me répondre* (p. 150), *Vous profitez de ce que je recule devant la question, Je refuse de suivre vos tours et détours* (p. 151). Le personnage féminin détermine la fermeture de ce dialogue de sourds ; Artus, qui tente de mettre un terme à ses mensonges, cherche à rétablir une ouverture par l'intermédiaire des aveux : *J'aurais raison de votre entêtement abominable, je briserai votre résistance, je la briserai, je vous briserai* (p. 152).

Le dialogue instaure un chassé-croisé constant entre deux perceptions antagonistes. Guenièvre se dérobe à la réalité de l'espace pour se réfugier dans celui créé par cette parole. Aussi faudrait-il s'interroger sur *l'interférence entre l'iconicité de l'espace concret et le symbolisme du langage* ⁴⁹¹ car le dialogue se déroule entre la matérialité concrète du lieu et l'espace dramatique du discours sur la mort. À partir des perceptions masculine et féminine du lieu, le dramaturge invite le spectateur à entrer dans un monde où les informations du

⁴⁹⁰ Jacques Brosse cite Jean Cocteau in *Les Grandes Personnes*, p. 268.

⁴⁹¹ Patrice Pavis, *L'Analyse des Spectacles*, p. 142.

langage se rencontrent, s'évitent et se contractent pour mieux se dissoudre ensuite. La sensibilité du public à la menace de l'invisible est accrue :

On voit ce qui a l'air d'être. On ne voit pas ce qui est. L'invisibilité du beau est terrible. On commence à constater le beau quand il s'ovalise. Lorsqu'il est instable. Lorsqu'il a l'air d'être enfin beau ⁴⁹².

La beauté de la mort de Guenièvre est préparée et l'entrée en scène de l'invisible est appréhendée par les hallucinations auditives du roi. Ce dernier donne voix à son angoisse dans le silence insupportable de la scène où il est dorénavant seul. Lancelot et Guenièvre ne sont présents que par les voix des acteurs et le doute d'Artus devient une présence perceptible par l'intermédiaire des répliques qu'ils échangent. Cette originalité provoque un effet de distorsion dans la mesure où le spectateur est contraint de focaliser son regard sur Artus alors qu'il est censé écouter en même temps le dialogue entre Lancelot et Guenièvre. Ce fragment scénique repose sur le principe de contre attente. Ce qui est dit par Lancelot et la reine n'est pas montré et l'action du dialogue est rendue abstraite par son absence de réalisation. En conséquence le spectateur peut se demander si Artus ne rêve pas tout haut.

Le discours a une tonalité passionnelle, rehaussée par une forte visualisation du désir : **Voix de Lancelot** : *Je te regarde, toute pâle sur l'oreiller* (p. 157). Le registre de la sensation est également présent, notamment à travers le contraste entre le chaud et le froid. Le lexique amoureux se fonde sur la terminologie classique du feu en qui se consume la passion, à la fois sur le plan externe, *les flammes dansent sur ta figure, sur tes cheveux, sur ta robe* (p. 158), et interne, *Mon cœur brûle* (p. 158), tout particulièrement quand la chaleur de l'alcôve s'oppose au Dehors où *il neige* (p. 158). Ici, le contenu sémantique du discours a fonction d'exhibition de la sensualité.

Si rien n'est montré sur scène, faut-il en déduire qu'il ne se passe effectivement rien ? Le dialogue entre deux personnages invisibles dans un lieu visible pose plus d'une difficulté, comme l'avance Anne Ubersfeld à travers l'idée de *conjonction permanente entre le dit « intellectuel », celui des idées, et le dit de la passion, de l'affectivité* ⁴⁹³. Ce dialogue

⁴⁹² Jean Cocteau, *Le Passé défini I*, p. 47.

⁴⁹³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 113.

inaugure un monde, celui de la préservation de cette unité de l'instant dans l'espace : *Pour protéger notre amour*, dit Guenièvre, *je ne reculerai devant aucun sacrifice* (p. 159).

C'est dans cette optique que le dialogue élabore un espace ouvert à la mort ; les informations délivrées par le monologue proposeront ensuite un effet de visualisation indirecte de la mort, pensée comme une expérience individuelle, en même temps qu'un commentaire de l'action. La mort n'est pas plus montrée que la sexualité, mais, parce qu'elle est racontée par Guenièvre au moment où elle la vit, le spectateur la ressent dans sa propre intériorité. Ce que le langage dévoile n'est rien d'autre que le phénomène interne du « mourir », ou du moins l'illusion que l'on s'en fait.

A l'instar de *La Voix humaine*, l'eau est l'univers de prédilection de la mort du personnage féminin. Il implique ici directement le lieu d'origine de Lancelot, l'eau du lac, ce qui explique pourquoi l'érotisme colore le récit de Guenièvre :

Mon corps flotte à la surface. Il s'enfonce doucement. Et voici que Lancelot semble monter à ma rencontre. Je traverse des couches lumineuses. Des ombres m'escortent et m'empêchent de descendre vite. Ne me plaignez pas. Si vous saviez combien ce lac m'aspire avec douceur (p. 163).

Cette scène, où un personnage vient à la rencontre de l'autre depuis les profondeurs de l'eau, fait songer à une séquence de *L'Atalante* de Jean Vigo ⁴⁹⁴ dans laquelle le personnage masculin se jette à l'eau et aperçoit sa femme, en robe de mariée, qui lui sourit. C'est d'ailleurs dans ce film que le personnage féminin dit à son amant : *Tu ne sais pas que dans l'eau on voit celui qu'on aime ?*, sentence qui s'applique remarquablement bien à notre analyse. Enfin le rôle strictement narratif de la description s'éclaire par ce que Jakobson nomme la fonction poétique, caractérisée par *le côté palpable des objets* ⁴⁹⁵, et qu'Anne Ubersfeld résume en ces termes : *Le poète ne choisit pas ses mots selon leur simple valeur informative mais selon un mode de sélection qui prend en compte leur rapport à l'ensemble du texte* ⁴⁹⁶. La primauté accordée à cette fonction résulte de la volonté du dramaturge

⁴⁹⁴ Nous rappelons que ce film est sorti en 1934, soit trois ans avant la première des *Chevaliers de la Table ronde*.

⁴⁹⁵ *Essai de linguistique générale in Lire le théâtre III*, p. 117.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 118.

d'euphémiser la mort, car le personnage est physiquement vivant sur scène, ainsi que le prouve son aptitude à parler.

Le changement d'élément entraîne fatalement des modifications de la perception : *Au fond du lac*, dit-elle, *je vois le chevalier que l'eau déforme* (p. 163). De même évoque-t-elle son *corps nouveau* (p. 163), comme s'il s'était spontanément adapté à ce milieu inhabituel. Le discours donne l'illusion d'une durée dynamique, car il y a une évolution sensible, et d'un espace mobile, car il y'a aussi déplacement. À mesure que son corps s'enfonce, l'acuité sensorielle terrestre diminue au profit d'une appréhension aquatique de la matière. Guenièvre fait corps avec sa passion dont elle emprunte les caractéristiques essentielles : surdité, *Mes oreilles deviennent sourdes* (p. 163), et cécité, *Je vois distingue à peine* (p. 163), dit-elle à Artus. Cette *passion aveugle et sourde* (p. 94) s'unit enfin à elle en ce moment ultime. L'ensemble de ses sens est concentré sur Lancelot, *Ses yeux ouverts me regardent* (p. 163). Si le discours dramatique a une fonction informative, il privilégie cependant l'émotion véhiculée par le langage poétique :

Dans cette énonciation double, qui est celle de tout dialogue de théâtre, le spectateur entend soudain une sorte de baisse dans le régime interpersonnel, comme si tout lui était adressé directement à lui spectateur (...). Le spectateur alors adopte une position d'écoute *autre* ; il prend ses distances par rapport au moment précis de l'action et à tout l'univers fabulaire ⁴⁹⁷.

Le contenu du discours touche à l'intimité même du spectateur, qu'il renvoie à sa condition de mortel, vouée à l'extinction. C'est pourquoi l'aspect terrifiant de la mort est atténué par cette exigence poétique car la valeur strictement informative de la tirade est transcendée par le mode d'expression. Lancelot est décrit comme un être hybride, assimilé à la végétation marine : *Ses bras flottent et me saluent comme les plantes qui entourent sa couche* (p. 163) et ce type de comparaison insiste sur le mimétisme entre le personnage et son milieu.

Enfin, le récit de Guenièvre, parce qu'il neutralise la réalité de l'espace scénique, est une ouverture sur l'espace de la mort. Le couple est à la limite entre deux tendances extrêmes et il oscille entre l'ombre et la lumière, *des couches lumineuses, des ombres* (p. 163), le

⁴⁹⁷ Lire le théâtre III, p. 120.

solide et le liquide, *mes jambes se posent contre ses jambes (...) ses bras flottent* (p. 163), la descente et l'ascension, il s'enfonce doucement, *Il monte...Il monte...*(p. 163) et la transparence et l'opacité, *les reflets et les moires* (p. 163). L'espace fictionnel reposerait donc sur l'abolissement de la distance entre les contrastes. Plus précisément, s'il subsiste une distance, elle est complémentaire et ne s'impose plus comme un principe différentiel. Les contraires se répondent plus qu'ils ne s'opposent jusqu'à créer un espace homogène et unitaire.

L'association de ces contrastes compose une géométrie spatiale qui décentre et transcende la réalité plastique de l'espace scénique. Construit à partir de Guenièvre, l'espace fictionnel apparaît comme la consécration fulgurante du sentiment amoureux. Il se consume en un instant : *Je dois mourir pour que le Graal revienne* (p. 163), dit-elle. Sitôt son épouse morte, Artus se dégage du charme et il s'exclame : *Libre !* (p. 163). Le recours à l'hypotypose permet la mise en scène du *hors lieu* ⁴⁹⁸, comme la médiation entre la vie et la mort et ce procédé exclut certes le réel, mais de façon foudroyante. Si l'hypotypose s'écarte de l'espace scénique, ce n'est que pour mieux en souligner la matérialité avant et après. Enfin cette figure de style fait soudain accéder le spectateur à l'intériorité du personnage féminin. Il vit simultanément sa mort dans un espace-temps devenu commun.

Le lamento lyrique

Drames absurdes et magnifiques du sommeil ⁴⁹⁹, *Les Chevaliers de la Table ronde* et *Renaud et Armide* posent une problématique similaire, consécutive à l'existence agoraphobique ⁵⁰⁰ que dit mener l'auteur à cette époque et qu'André Fraigneau résume en ces termes :

Ainsi les amants, mieux que par les embûches quotidiennes des défenses psychologiques et sociales, sont-ils séparés par la loi qui régit leurs atomes. Les rayons qu'ils lancent l'un vers l'autre traversent des solitudes déformantes. On ne s'est jamais fait signe de

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁹⁹ Jean Cocteau, *Le Cordon Ombilical in Le Livre Blanc et autres textes*, p. 187.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 187.

si loin et de si près. Jean Cocteau a donné une forme mythologique à sa hantise des distances et des vitesses ⁵⁰¹.

Si les rapports du couple, fondés sur leur mode de perception, sont marqués par les échanges dialogués, le monologue d'Armide éclaire davantage sur la notion individuelle de l'espace. Grâce à ses connotations symboliques, le monologue renvoie à un espace fictionnel, perçu par elle seule. C'est pourquoi nous avons pris le parti d'étudier successivement les monologues d'Armide et de Renaud car leur confrontation souligne les écarts de perception, non de description, d'un même univers créé à partir du langage dramatique. De ce fait, la comparaison de deux visions subjectives d'un même lieu favorise un double regard du spectateur sur un lieu identique. Tout porte à penser que les mortels ignoraient jusqu'à l'existence de l'île d'Armide alors que les immortelles connaissent elles l'autre monde. Oriane évoque *le monde où [elle] est fée* (I, 2, p. 222), ce qui signifie qu'elle a pleinement conscience de l'existence d'un monde où elle ne l'est pas, où elle n'existe pas. Les fées sont donc circonscrites dans une aire spatiale limitée dans un espace global.

La recherche de l'identité perdue est un mouvement dynamique dans l'espace du texte. Le lexique de la passion confère une absence d'inscription du personnage dans l'espace. Le monologue a donc une double fonction, il est *moyen de communication entre les personnages et le moyen d'action sur le spectateur qui l'écoute* ⁵⁰². En outre, remarque Patrice Pavis : *Parler pour le personnage c'est faire agir son texte pour lui et c'est aussi faire au spectateur un pas vers une reconnaissance idéologique* ⁵⁰³. Le monologue expose une thématique conventionnelle, où la quête de l'autre passe nécessairement par la perte de soi : *Où sont les choses que j'aimais* (I, 5, p. 229), *Comment me reconnaître en ce désordre extrême* (p. 229). L'impossibilité à se reconnaître dans un espace familier entraînant une perte des repères spatiaux, le personnage ignore où il se trouve et ce qu'il est devenu.

Le récepteur de ce message codifié est en réalité le spectateur car Renaud ne la voit ni ne l'entend. Aussi le public garantit-il une présence factice à l'Absent au sens où ce rôle lui est délégué. Mais Anne Ubersfeld discerne que le monologue peut aussi s'adresser à une *instance du moi* ⁵⁰⁴. Dans le cas d'Armide, il s'agit d'un renvoi au moi appartenant au passé,

⁵⁰¹ André Fraigneau, *Jean Cocteau par lui-même*, p. 85.

⁵⁰² Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, p. 372.

⁵⁰³ Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, p. 47.

⁵⁰⁴ *Lire le théâtre III*, p. 23.

comme l'indique la conjugaison des verbes au présent et à l'imparfait. L'allocutaire est désigné par le pronom personnel *il* ou tout simplement par son prénom. Ce phénomène linguistique marque la distance entre les personnages, là où la confrontation entre le *je* et le *tu* aurait pu instaurer une intimité particulière. *Mais non, Renaud m'appelle et Renaud me délivre* (I, 5, p. 229), *Oublions qu'il allume en moi un feu sombre et nuisible* (p. 230). La troisième personne s'oppose au *je* du monologuant, ce qui exclut toute possibilité de dialogue. Sur le plan sémantique, ce jeu linguistique accuse la solitude d'Armide en même temps que son incapacité à évoluer dans l'espace. La solitude du personnage doit être pensée comme un sentiment statique dans la mesure où il est figé dans le langage, non pas celui de tous les jours, mais dans la langue nouvelle que lui dicte ses sentiments confus. Ceux-ci ne peuvent avoir de mouvement qu'à l'intérieur de la parole dont ils ne peuvent se dérober. Pierre Larthomas, citant J. Dubois, incline en ce sens :

Le monologue est caractérisé par son achèvement, alors que le dialogue est sans fin, expression même de la créativité de la communication. L'apostrophe peut donc se comprendre comme la simulation du mouvement dans un genre statique⁵⁰⁵.

Les apostrophes contribuent à souligner les refrains de la solitude et de la perte de soi. Le monologue participe à l'illusion théâtrale de cette solitude car le spectateur ne peut pas faire autrement que de l'écouter :

Seul le regard extérieur du spectateur réussit à sauver cette parole du néant, grâce à une confrontation dramatique ; seul ce regard institue un interlocuteur qui n'est pas impliqué lui-même dans la conversation⁵⁰⁶.

Dès lors, s'établit un contact visuel et sonore entre le personnage et la salle ; le regard du spectateur crée un espace dans lequel le texte du personnage peut se réfugier : *Jamais en aucun lieu je ne me trouve à l'aise* (p. 229), *Je voudrais être seule et ne le suis jamais* (p. 229). Le contenu sémantique assure la dichotomie du discours amoureux : *Je veux chasser ce mal que j'appelle à mon aide, Je ne les aime plus et c'est mon mal que j'aime* (p. 229). Un mouvement dynamique la pousse à rechercher l'origine même de cette obsession. Aussi ses sentiments s'inscrivent-ils dans l'espace puisqu'il y a déplacement. Si ce dernier est sensible à l'intérieur de du personnage : *Un flot alerte en moi me rend le goût de*

⁵⁰⁵ *Le Langage dramatique*, p. 376.

⁵⁰⁶ Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, p. 48.

vivre (p. 229), comme à l'extérieur : *Je marche sans courage en ce jardin trop vaste* (p. 229). Paradoxalement, elle fait référence à un flot alerte alors qu'elle a dit auparavant :

Moi qui ne savais pas quel est le poids du corps
Je traîne une chair lourde où pendent mes bras morts (p. 229).

Pesanteur et légèreté s'affrontent en ce corps devenu trop petit pour supporter pareille contradiction. Le sang alerte rappelle ce *sang léger* (I, p. 98) qui coule dans les veines de Lancelot. Mais cette houle ne suffit cependant pas à *éteindre le feu qui [la] dévaste* (p. 229) car elle brûle du *désir d'être femme* (p. 229). En dépit de l'interaction qu'il effectue entre l'espace et le public, le discours demeure un domaine réservé et fermé sur lui-même. Ces accents pathétiques ravivent les données constitutives du sentiment amoureux en même temps qu'ils formulent la solitude du personnage.

Cette distorsion de la perception spatiale va en crescendo. A mesure que le personnage prend conscience de la vacuité de son existence, le vide spatial pénètre ostensiblement en elle : *Je veux sortir du vide et me montrer à lui* (II, 2, p. 247). La définition du vide se comprend par l'interprétation subjective du personnage car il correspond à l'espace où Renaud n'est pas. Apparaître signifie renoncer au vide qu'elle représente, ne plus *être un mythe* (p. 247) et s'emplir de la présence de Renaud. Le présupposé de la réplique : *J'abandonne le vide* (p. 247) serait en réalité : Je m'abandonne à lui. L'interaction entre l'être et l'espace atteint dans ce fragment son point culminant. Oriane la met en garde :

Apparaître chez nous c'est déjà être traître
L'invisibilité nous protège (p. 247).

Armide n'est pas toute puissante en dehors de cette invisibilité qui fait office de bouclier, ainsi qu'elle l'admet : *J'ai cru de mon univers le pouvoir sans borne* (II, 5, p. 268). L'exécration du lieu n'est en définitive que celle de son être sous la forme d'une fée. Ce qu'Armide veut détruire c'est une image mensongère d'elle-même et de ses jardins. Consciente de l'écart entre l'être et le paraître, elle se figure que l'abolition de cette distance existentielle est la condition de destruction de cet écart spatial. Une fois transfiguré, le personnage est convaincu que Renaud percevra les jardins autrement et qu'il ne cherchera pas à les fuir.

L'enjeu se révèle cependant plus subtil puisque Renaud ne la reconnaît pas sous son apparence sensible quand elle se décide à apparaître devant lui. Oriane défend l'immédiateté du pouvoir des fées sur l'espace, *Il fallait surtout le fixer là* (II, 4, p. 257), à qui Armide oppose les qualités humaines d'une femme, en particulier dans son rapport au temps :

D'une femme il fallait la longue patience
Habituer Renaud à mon bizarre éclat (p. 257).

Cet affrontement entre les fées met en valeur le rôle de confidente qui revient à Oriane et grâce auquel Armide peut s'épancher librement. Par cette tierce personne, le spectateur mesure la distance qui sépare Renaud d'Armide. Oriane est un support à la visualisation de la distance grâce à l'énoncé. Par ailleurs, Renaud ensorcelé ne peut plus communiquer avec Armide : *Il n'est plus avec nous* (II, 4, p. 259), déplore-t-elle et elle évoque cet intervalle en termes d'espace, *Ne faisons plus un pas* (II, 2, p. 249), alors que Renaud l'envisage sur le plan temporel, *Il vaut mieux écourter cet entretien cruel* (p. 249). L'enchanteresse se garde d'élargir cette béance : *Ne cherche pas plus loin, Armide, et sois contente* (II, 4, p. 263).

La perception masculine du lieu doit sa différence à la position objective des personnages venus du Dehors, qui appréhendent les jardins pour la première fois. Leur sensibilité au lieu s'arrête à sa surface dont ils ne perçoivent que l'apparence. Olivier ressent l'étrangeté du lieu avec plus de discernement que le roi, *Vous ne pouvez rester indéfiniment dans la prison des charmes* (I, 1, p. 219), *Ce vide est de l'enfer* (p. 221). Si le vocabulaire définit le lieu, il désigne l'hôte féminin à travers lui. L'espace est *un piège* (I, 3, p. 225), *un univers où tout doit apprendre à mentir* (p. 225) et Armide est *une ombre* (I, 6, p. 237), *un fantôme perfide* (p. 220), *un démon qui se déguise en femme* (I, 6, p. 237). Ici l'espace est appréhendé selon une poétique propre à Baudelaire et à Rilke :

Car le beau n'est rien d'autre que
ce début de l'horrible qu'à peine nous pouvons encore supporter
Et nous le trouvons beau parce qu'impassible il se refuse
A nous détruire ; tout ange est terrifiant ⁵⁰⁷.

⁵⁰⁷ Rainer-Maria Rilke « Première élégie », *Les Elégies de Duino*, p. 29.

L'aspect ambigu des jardins provient de ce qu'ils ne ressemblent pas à ceux qu'Olivier a connus antérieurement. Ce n'est pas tant l'étrangeté du lieu qui l'inquiète que la méconnaissance qu'il en a :

Je crains je ne sais quel danger

Qui ne ressemble pas aux choses de la terre (I, 1, p. 221).

Le discours masculin se concentre plus rapidement sur une anthropomorphisation du lieu : *Dans ces jardins déserts, tout me parle d'Armide* (p. 220), *La lumière regarde et le silence écoute* (p. 221), et acquiert une place conséquente dans le monologue du roi :

Dans ces jardins, soldats, quelque secret se cache

Soldats, torturez-les et qu'on le leur arrache (I, 4, p. 228).

Les jardins sont un ennemi à terrasser, *Que ce jardin avoue en demandant pardon* (p. 228). Les verbes d'action contribue au mouvement de vie du lieu, *Et si jamais la terre essayait de vous mordre* (p. 228). Le monologue révèle cependant des contradictions où s'enchevêtrent les lexiques de l'amour et de la mort ; Renaud enjoint ses soldats à « tuer » le jardin tout en disant : *Je sens que le jardin c'est elle, c'est Armide* (p. 228), ce qui équivaut à donner l'ordre de supprimer celle qu'il aime. Ici c'est à Oscar Wilde qu'il faut faire allusion quand il avance : *Chaque homme tue ce qu'il aime*⁵⁰⁸. Les deux derniers vers posent l'assimilation lieu/personnage comme un fait établi :

Je croyais adorer dans le jardin d'Armide

Et j'y cherchais Armide et j'aimais un jardin (p. 228).

Le second monologue de Renaud s'inscrit dans un registre fondamentalement plus lyrique. S'il concourt à poursuivre la personnification du lieu, le ton est maintenant celui du lamento :

Beaux jardins, arbres verts, vous me tuez la vie (...)

Ne pouvez-vous parler par la gorge des fleurs ?

Ou crier à travers la fente des écorces

⁵⁰⁸ Oscar Wilde, *La Ballade de la Geôle Reading*, p. 25.

Que ta rose me parle et me dise : « C'est là » (II, 2, p. 296).

Outre d'insister sur la dimension humaine du lieu, il accuse la sensibilité féminine, notamment à travers l'image des fleurs, en lui attribuant des sentiments comme la pitié et la compassion. Le registre minéral est sollicité avec la même ardeur que le monde végétal :

Arceaux, vasques, pelouses, insensibles gradins (...)
Empruntez s'il le faut la bouche des statues (...)
Mais alors pavillons, parle avec tes colonnes
Parle avec ton arcade, avec tes escaliers (p. 246).

L'insensibilité obstinée avec laquelle le personnage/lieu accueille ses prières renvoie à l'espace poétique baudelairien, notamment celui du « Fou et la Vénus », où un faux dialogue entre une statue et un mortel se termine par : *Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de pierre* ⁵⁰⁹. L'appréhension baudelairienne de la féminité, présente dans l'exposé du lien entre le Mal et la Beauté, est aussi celle du *Jeune Homme et la Mort* : *Le tout, par l'éclairage dur, les ombres portées, le splendide, le sordide, l'ignoble, aura l'allure du monde baudelairien* ⁵¹⁰. La séduction d'Armide ne vaut que dans la fascination morbide qu'elle exerce sur le roi. Du reste, lorsqu'elle se dévoile pour la première fois, semblable à lui et donc dénuée de danger puisqu'il se reconnaît en elle, Renaud refuse de reconnaître celle qu'il aimait en cette apparition : *Je vivais d'un amour que vous avez tué* (II, 2, p. 250), qui renvoie au vers de Wilde précédemment cité.

L'aspect foncièrement sensuel des jardins participe à sa féminisation car la topologie du lieu s'applique au relief du corps féminin dont il emprunte les creux, les courbes et les formes arrondies. La composante érotique se devine également dans l'évocation minutieuse des parties du corps - *gorge, bouche* – envisagées aussi grâce à des métaphores - *rosier grimpant, caverne humide* - Ce type de mise en espace du corps féminin s'oppose à des éléments architecturaux foncièrement plus virils - *gradins, colonnes, escaliers* - Ne pas reconnaître la composante érotique de ce monologue obligerait à occulter l'espace corporel. A l'instar des *Chevaliers de la Table ronde*, le discours courtois n'exclut pas les motifs charnels.

⁵⁰⁹ Charles Baudelaire, « Le Fou et la Vénus », *Le Spleen de Paris*, p. 40.

⁵¹⁰ Jean Cocteau, « Le Jeune Homme et la Mort », in *Le Livre blanc et autres textes*, p. 235.

L'opposition entre le corps et l'esprit serait donc aussi exprimé dans la perception de l'espace. Nous retrouvons, de fait, les thèmes abordés dans *Roméo et Juliette* :

Le désir met en valeur la poésie et la poésie ennoblit le désir. La division entre le corps et l'esprit, le matériel et le spirituel (...) se trouve de la sorte abolie, ce qui souligne par là l'unité de la nature humaine, toute ensemble animale et spirituelle⁵¹¹.

Il reste à s'intéresser à un paramètre de l'espace dramatique qui, quoique d'origine émotionnelle, se déploie avec la même acuité dans les échanges intellectuel et sensuel. Bon nombre de duos amoureux ponctuent la pièce, supposant une relation duelle symétrique, où s'échangent le sujet et l'objet et où chacun est objet d'amour pour l'autre. Trois scènes sont représentatives de cette esthétique : la scène 6 de l'acte I, de l'ordre du consensus amoureux, la scène 2 de l'acte II, celle d'un affrontement agressif, et la scène 8 de l'acte III, qui réitère le conflit affectif.

Le très court échange du premier acte est un dialogue entre deux personnages invisibles l'un à l'autre. Leur perception réciproque de l'autre est fondée sur deux sens : l'ouïe, dans le domaine intellectuel, et le toucher, où intervient le registre sensuel. Ce duo possède les caractéristiques formulées par Anne Ubersfeld, *symétrie syntaxique des énoncés, qui se répondent, mais aussi répétitivité des énoncés*⁵¹². La structure d'ensemble, sur le mode stichomythique, insiste sur la dimension dualiste du dialogue. Il suffit de s'intéresser aux écarts de température :

Renaud

Qu'elle est froide ta main

Armide

Elle est chaude...

Renaud

Ton sang est-il du sang humain,

Armide ?

⁵¹¹ Martin Esslin, *Anatomie de l'art dramatique*, p. 109.

⁵¹² *Lire le théâtre III*, p. 27.

Armide

Laisse, il brûle

Renaud

Il est froid quand je te touche (I, 5, p. 231).

Sensibilité et réceptivité reposent sur un dysfonctionnement que suffit à provoquer la présence de l'autre. L'opposition de perception résulte de composantes originelles antagonistes. C'est pourquoi le sang et le cœur sont les motifs récurrents des répliques. La métaphore du cheval symbolise le cœur et le galop est celle du flux sanguin. Là encore on note une nouvelle divergence d'interprétation. Armide entrevoit *un cheval d'amour* (p. 232) et Renaud redoute *ce cheval de malheur* (p. 231). On remarque encore la différence d'appréciation de la pesanteur :

Armide

Non. Sous ta grande main d'or

Tout semble paisible et froid. Tu me presses trop fort.

Tu dois me caresser, mais ta main est trop forte (p. 231).

Par conséquent, le répertoire de la mort va rejoindre celui de l'amour : *Suis-je au ciel ? Suis-je morte ?* (p. 231), s'interroge Armide, en écho à une réplique de Renaud, qui demandera encore : *Est-ce l'amour ? Est-ce le suicide ?* (p. 232). L'unité thématique, répétée en écho, fonde la structure du dialogue. L'échange stichomythique, outre de souligner la tension dramatique, accuse la dissemblance des personnages en un même lieu. La vaste marge accordée au mode interrogatif a comme conséquence de prolonger le système.

On rencontre le même type de dialogue dans le deuxième acte. L'aspect dualiste est plus explicite dans la scène 2, en partie grâce au choix du vocabulaire. Lorsque Armide paraît, Renaud est d'abord ébloui, *Vous ressemblez*, dit-il, *au duel insolent des étoiles* (p. 248). Cette réplique équivaut à dire que, sitôt visible, la beauté d'Armide est suspecte. La perception qu'en a Renaud a des résonances physiques, centrées sur le champ sémantique de la douleur :

Votre éclat me fait mal
 Si je ferme les yeux il blesse ma paupière
 Vous rayonnez avec une froideur de pierre
 Vous jetez au loin des poignards de rayons
 (...)
 Plus que la foudre, plus que les fauves rayés
 Un étincellement glacial vous hérissé (p. 248).

L'unité thématique est aussi fondée sur le principe de répétition ; les deux axes constitutifs du thème de la peur sont la lumière et le froid. Le halo étincelant qui auréole Armide fait songer à une lumière polaire qui se réverbérerait sur la neige. Les faisceaux qui l'entourent sont des poignards vivants qui menacent Renaud et cette métaphore rappelle une réplique de Félix dans *L'Aigle à deux têtes*, lorsqu'il aperçoit le visage de la reine à la dérobee : *Elle rayonnait de poignards comme une vierge espagnole. Son visage était si beau qu'il faisait peur* (I, 2, p. 317). Renaud est aussi effrayé par le pouvoir d'Armide : *L'Armide que j'aimais ne vous ressemblait pas* (p. 249) et il n'aimait qu'*un faible objet* (p. 249). Le roi espérait trouver une captive et il se trouve face à une geôlière ; de fait, il passe du statut de dominant à celui de dominé. L'origine d'Armide est responsable de son rôle viril qui bouleverse le rapport de force. Doublement blessé dans son autorité virile et royale, il est légitime que son orgueil lui souffle de fuir au plus vite cette fêrue. Le discours amoureux d'Armide ne suffit pas à le guérir de cette blessure narcissique.

Renaud doit sacrifier sa vision terrestre pour que puisse être embrassée l'humanité d'Armide. Le déterminisme du lieu ne se comprend que dans la mort d'Armide et le retour présumé de Renaud en France. Ni le monologue ni les dialogues ne viennent à bout du déterminisme du lieu, et la solitude du personnage féminin est tout particulièrement accrue dans le monologue dans lequel elle parle d'elle-même à travers le lieu. Les différentes stratégies de communication et d'expression des sentiments se limitent à une glose sur l'indicibilité de la parole et de l'impossibilité à se comprendre. *Renaud et Armide* est en ce sens l'expression la plus accomplie d'une hantise du dramaturge :

C'était le thème de la solitude des êtres qui se devinent sans se voir et qui n'arrivent pas à se rejoindre lorsqu'ils se voient (...). Pour moi, *Renaud et Armide* était un feu où de

grands insectes se dévorent et flambent, quelque chose comme le suicide d'un scorpion lorsqu'on le place dans un cercle de flammes ⁵¹³.

Fétichisation du soliloque : la parole oraculaire

Le monologue découvre dans *La Voix humaine* et *Le Bel Indifférent* une vocation privilégiée :

J'ai écrit pour Edith Piaf une sorte de longue romance parlée. Sans l'ombre de littérature, une femme parle et se heurte au mur de Chine d'un journal, du journal derrière lequel l'homme abrite un silence féroce ⁵¹⁴.

Concernant le principe de fétichisme, nous nous en tiendrons à la définition de Pierre Kaufmann : *Il s'agit donc, en définitive, d'un déplacement de jouissance sous les espèces d'une jouissance originale* ⁵¹⁵. Il semble en effet hors de propos de s'attarder sur l'aspect psychanalytique du rapport entre le personnage et l'objet, autrement que par allusions.

Le dilemme silence/parole est exprimé en termes d'espace dans *La Voix humaine*, mais Cocteau distingue cependant l'ambition des deux pièces, *Le Bel Indifférent* est un monologue à deux personnages ⁵¹⁶, et ces deux faux dialogues excluent toute primauté de communication dans l'échange :

Cette relation verbale est elle-même dépendante des rapports (de domination principalement) entre les personnages, dans la mesure où ces rapports apparaissent le mime de rapports dans la réalité : ils sont la matière principale de la mimésis ⁵¹⁷.

L'artificialité des conditions d'énonciation dans *La Voix humaine* impliquent la relativité de l'espace dramatique. S'il est vrai que le monologue est de prime abord une convention théâtrale, il faut cependant voir dans quelle mesure il garantit cette illusion d'échange dialogué car le personnage masculin définit sa présence dramatique par

⁵¹³ Jean Cocteau/André Fraigneau, *Entretiens*, p. 151.

⁵¹⁴ Jean Cocteau, « Je travaille avec Edith Piaf », *Cahiers Jean Cocteau* 9, p. 146.

⁵¹⁵ *Dictionnaire de la psychanalyse*, p. 198.

⁵¹⁶ Jean Cocteau, « Je travaille avec Edith Piaf », *Cahiers Jean Cocteau* 9, p. 147.

⁵¹⁷ *Lire le théâtre I*, p. 211.

l'invisibilité et par le silence. Dans *Le Bel Indifférent*, il se situe dans l'ici maintenant de la pièce grâce à la présence physique de l'acteur, mais son existence se limite au corps animé de quelques rares mouvements. L'absence d'expression verbale et le peu de signes kinésiques ne suffit donc pas à lui conférer une consistance dramatique. Tout au plus peut-il se comprendre comme l'un de ces *assistants muets*⁵¹⁸ dont parle Anne Ubersfeld, à ceci près qu'il est le destinataire direct, et non pas *indirect* du message.

C'est à cause du personnage masculin que les personnages féminins prennent la parole et la construction du discours, autant que sa réception, dépendent donc étroitement de la nature de sa relation à l'espace dramatique. Dans *La Voix humaine*, la présence de l'interlocuteur n'est perceptible que grâce au téléphone. Mais le spectateur ignore tout de lui, y compris le son de sa voix. Cette réflexion sur l'identité du personnage renvoie à la théâtralité des *Mariés de la tour Eiffel*, dans laquelle des phonographes humains récitent le texte des acteurs. Les personnages sont appréhendés individuellement par le geste, mais l'ensemble du texte dramatique est divisé en deux voix qui ne correspondent naturellement pas à celles de la vingtaine d'acteurs présents sur scène. Dans *La Voix humaine*, le dramaturge va encore plus loin puisque le spectateur est censé deviner la globalité du texte masculin à travers les répliques féminines.

L'écart entre les personnages est aussi celui qui sépare la parole du silence. En ce sens, le langage dramatique peut être pensé sur le plan spatial car il se mesure comme une distance opposant les personnages : *C'était un vrai supplice de t'entendre à travers tout ce monde* (p. 1100), avoue le personnage de *La Voix humaine*. Le hors-scène immédiat est personnifié par l'amant et par un personnage secondaire, Marthe, dont l'être se limite au texte dramatique. Le discours révèle par ailleurs peu d'allusions au monde extérieur : *J'ai fait des courses, Je rentre de chez elle, J'ai dîné dehors* (p. 1100). Marthe n'existe que pour assurer la liaison entre le Dehors et le Dedans : *Je m'habille, je sors. Je rentre machinalement* (p. 1101), mais aucune transition réelle n'est véritablement assurée. Cette dernière réplique donne l'illusion d'indistinction entre le Dehors et le Dedans. La dénégarion de cette altérité Dehors/Dedans est également perceptible par les pauses dans le discours : *...Oh moi tu sais, il est possible que je reste, comme il est possible que j'aie passé quelques jours à la campagne chez Marthe* (p. 1102). Le rythme aménage un espace à l'intérieur du texte. À l'écrit, les points de

⁵¹⁸ Lire le théâtre III, p. 33.

suspension, de longueur variable, créent des intervalles visibles dans la structure du texte et, dans la représentation, la pratique textuelle est l'expression spatiale de la durée. Les pauses entre chaque séquence parlée authentifient les répliques du personnage masculin qui revendiquent leur inscription dans l'espace à travers cet élément du rythme qu'est le silence. De même les *gestes vocaux*⁵¹⁹, comme les exclamations et les interrogations, ont une valeur informative sur le contenu sémantique des répliques parce que les effets d'accentuation qu'ils composent concourent à la théâtralisation du monologue.

C'est donc dans l'espace aménagé par le silence féminin que se situe le personnage masculin. L'espace dramatique représente la présence de ce dernier en un lieu audible, à défaut d'être visible, où il demeurera invisible et silencieux au spectateur. Les objets mentionnés contribuent à une tentative de visualisation de ce mystérieux amant : *tes gants fourrés, le collier rouge de son chien* (p. 1102), *le sac* (p. 1103), *les lettres* (p. 1103), *la petite boîte d'écaille que je t'avais donnée pour que tu ranges tes cigarettes, le dessin dont tu m'avais parlé* (p. 1103), , *ton stylographe* (p. 1104). Cette visualisation a également des répercussions sur le temps de l'action :

...Je te vois, tu sais (*Il lui fait deviner*)... Quel foulard ?...le foulard rouge...Ah...penché à gauche...Tu as tes manches retroussées...ta main gauche ? Le récepteur. Ta main droite ? Ton stylographe...Tu dessines sur le buvard des profils, des cœurs, des étoiles. Tu ris ! J'ai des yeux à la place des oreilles... (p. 1104)

Le spectateur entrevoit, sous une forme certes esquissée, un portrait d'ensemble du personnage masculin. Dès lors, l'antagonisme supposé entre l'espace scénique et le hors scène est nié et la distance physique est occultée par le langage qui essaie de recréer une existence abstraite à l'amant : *...c'est drôle parce que moi je t'entends comme si tu étais dans la chambre* (p. 1103). Dans cette optique, le spectateur est exclu de l'espace dramatique construit par rapport à la comédienne, *à l'espace qu'elle tire autour d'elle, aux combinaisons des corps des comédiens entre eux*⁵²⁰. Ici l'actrice, seule en scène, doit se plier aux exigences de son propre corps et de ses répliques et la solitude est doublement introvertie dans ces deux espaces distincts. Le personnage finira par avouer l'inexistence de cet espace qu'il ne partage

⁵¹⁹ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, p. 94.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 142.

avec personne d'autre que lui-même :...*Parce que les choses que je n'imagine pas n'existent pas ou bien, elles existent dans une espèce de lieu très vague et qui fait moins mal* (p. 1113).

L'incertitude confère paradoxalement à cet espace un certain apaisement. Il est un lieu voué à son imagination, hermétique à autrui. La fausseté des conditions d'énonciation présuppose la tricherie explicite avec les lois de l'espace. Ce que le personnage énonce est l'aveu d'un lieu d'échappatoire imaginaire qu'il peut que fuir à tout moment . Mais abandonner cet espace, c'est se quitter soi-même. Aussi la seule issue pour se dérober à sa propre imagination reste-elle la mort.

Le téléphone est un élément transitoire reliant les espaces masculin et féminin. Lors du dénouement, le personnage prend conscience de ses limites : *On a l'illusion d'être l'un contre l'autre et brusquement on met des caves, des égouts, toute la ville entre soi...* (p. 1112). Il révèle l'artificialité de l'espace de communication, qui imite la proximité spatiale entre les personnages en même temps qu'il est un rappel incessant de l'illusion de cette dernière. Le personnage met tout en oeuvre pour fragiliser la distance réelle qui les sépare : *Ce fil, c'est le dernier qui me rattache encore à nous* (p. 1108). Ici intervient le phénomène de fétichisme au sens où le téléphone est *le déplacement d'une zone corporelle (...) à un objet partiel qui s'en isole et la symbolise* ⁵²¹. En d'autres termes, il est devenu une partie intégrante du corps masculin à qui l'héroïne tente vainement de se rattacher. Le monologue vise à décentrer l'espace scénique vers l'espace fictionnel, et le Dehors envahit lentement le Dedans. L'absorption graduelle du Dehors est aussi le résultat de la logique inébranlable du personnage : *Mais mon pauvre chéri, je n'ai jamais rien eu d'autre à faire que toi* (p. 1109). Sur le plan psychologique, la projection de soi vers a ici l'air d'une psychose dans laquelle le personnage s'est annihilé en son amant. La perte de repère spatial se fonde sur celle de l'identité.

Reste un élément à expliciter, le chien. Bien qu'il n'ait d'existence que dans l'espace dramatique, il symbolise le doublet animal du personnage. A travers son comportement se devine celui de ce dernier :

⁵²¹ *Dictionnaire de la psychanalyse*, p. 198.

Hier, il passait son temps entre le vestibule et la chambre. Il me regardait. Il dressait les oreilles. Il écoutait. Il te cherchait partout. Il avait l'air de me reprocher de rester assise et de ne pas chercher avec lui (p. 1102).

Le personnage se dédouble en deux instances, celle qui agit et celle qui se regarde agir. Ce principe de division de soi permet deux appréhensions de la situation ; le personnage sort de lui-même pour regarder objectivement ce qu'elle est en train de devenir. Le regard vient, de fait, compléter le dédoublement de la parole, et ces deux entités jumelles figurent la perte de l'identité et le principe de destructuration qui affectent le personnage; mais il est aussi le moyen indirect par lequel le personnage se révèle à son interlocuteur. Le chien est la part de vulnérabilité que le langage s'efforce de dissimuler ; il montre la souffrance et la terreur du personnage face à la solitude et à l'abandon.

Autre hypothèse, le chien pourrait symboliser le regard qu'elle croit que l'on porte sur elle, et ainsi être pensé comme la synecdoque du public : *Je te jure qu'il m'effraie. Il ne bouge plus. Et quand il me regarde, il me donne la chair de poule (...). Il croit peut-être que je t'ai fait du mal...* (p. 1105). Ce fragment ressemble à une tentative d'apologie. Le commentaire systématique de ses actions la disculpe aux yeux du public, comme si elle exprimait un sentiment de culpabilité. Mais il subsiste une ambiguïté, notamment lorsqu'elle dit : *Je n'ai aucune raison de lui en vouloir. Je ne le comprends que trop bien. Il t'aime* (p. 1105). Ici le chien ne renvoie plus au public, mais au personnage et cette déviation crée un nouveau dédoublement linguistique, où le *je* devient *il*. On remarque d'autres variations sur les pronoms personnels: lorsque le personnage dit, parlant du chien, *Il ne bouge plus. Il ne mange plus* (p. 1105), *il* peut vouloir dire *je*. Cette substitution serait l'aveu maladroit de son propre mal être, qu'elle n'ose pas formuler à la première personne pour ne pas perdre davantage la face. De même, dans la séquence, *...Et quand il me regarde, il me donne la chair de poule (...). Il croit peut-être que je t'ai fait du mal*, « il » désignerait en revanche le public, à qui l'auteur s'adresserait cette fois directement. Il y avait eu un scandale lors de la première de la pièce pendant laquelle Paul Eluard accusa ouvertement Cocteau de téléphoner à Jean Desbordes. En admettant que ce dernier se cache effectivement derrière l'interlocuteur masculin, Cocteau exprimerait l'angoisse que suscite le regard du spectateur, et au sens large l'opinion publique, en lui.

La dernière partie inverse les renvois des pronoms personnels. Sur le plan *infra* textuel, la séquence : *Je n'ai aucune raison de lui en vouloir. Je ne le comprends que trop bien. Il t'aime* (p. 1105), peut être interprété comme un dialogue entre Desbordes et Cocteau qui signifierait, *Tu n'as aucune raison de m'en vouloir. Tu ne me comprends que trop bien. Je t'aime*, ou comme un dialogue entre Cocteau et son public, *Vous n'avez aucune raison de m'en vouloir. Vous ne comprenez que trop bien. Je l'aime*. En multipliant les voix au sein d'un même énoncé, l'auteur intensifie la relation triangulaire entre le personnage féminin, l'amant et le public. En prenant ce type de liberté à l'intérieur de l'énoncé, le dramaturge fait reculer les limites du monologue dont l'espace est devenu polyphonique. En intégrant le spectateur au dialogue avec un absent, le personnage féminin bouleverse le rapport à l'espace. L'espace fictionnel du personnage masculin est mis en présence par la parole féminine. En ce sens cette dernière aurait une valeur proche de la thaumaturgie puisqu'elle permet de mettre en image l'invisible. Grâce au téléphone, elle acquiert une dimension oraculaire, dans un contexte qui élimine d'office le recours au sacré et au mystère.

Le personnage se décrit également à travers l'exemple de la Tante Jeanne, qui n'intervient d'ailleurs que dans une seule séquence. Cet exemple doit être confronté avec les propres notes de mise en scène de Cocteau à propos de *La Voix humaine* ; l'énoncé de la fiction rapportée coïncide étrangement avec la situation présente dans l'espace scénique :

Elle était très pâle et très petite. Eh bien elle est devenue toute rouge et géante...Une géante rouge...Une géante rouge ; elle cognait le plafond avec sa tête et elle avait des mains partout, et son ombre remplissait la chambre et elle faisait peur (...)
(p. 1110).

Cette illustration assure la jonction entre la scène et l'espace fictionnel car la description de la Tante Jeanne répète celle du personnage féminin. Autrement dit, la parole dramatique reproduit, dans l'espace du texte, les variations de couleur, de forme et de lumière de la scène, en même temps que la progression gestuelle et psychologique du personnage. La comparaison du personnage avec des figures issues de la fiction autorisent la multiplication des espaces extérieurs à la scène, qui permettent au soliloque d'échapper à l'uniformité spatiale et discursive. Son originalité réside dans le parti pris d'intégrer l'imaginaire aux diverses potentialités du personnage et de le localiser dans l'espace dramatique.

Le sentiment de la mort se devine dans la souffrance physique : *Je souffrais à me rouler par terre* (p. 1107), *Un peu de fièvre...38°3...C'est nerveux* (p. 1106). On rejoint les préoccupations du personnage du *Bel Indifférent* lorsqu'il demande à Emile : *Et ma santé, tu y penses à ma santé ?* (p. 92). Ici le sentiment de la mort va jusqu'à revêtir une forme agressive : *Ta figure de diable. Une figure que j'adore qui me donne envie de prendre un revolver et de te tirer dessus* (p. 85). Mais la violence reste verbale, comme si elle cherchait à se résorber dans le langage. De même dans *La Voix humaine*, le personnage dit : *Je ne saurais pas acheter un revolver. Tu ne me vois pas achetant un revolver* (p. 1112). La parole a une valeur thérapeutique : dire la mort est un moyen détourné pour l'enfermer dans l'espace abstrait du langage. La parole qui paralyse l'action renvoie à la scène 5 de l'acte II de *L'Aigle à deux têtes*, dans laquelle Stanislas lit successivement des textes ayant rapport au crime. Dans *Le Bel Indifférent*, le personnage avoue :

Je te jure que tu vous pousserais à commettre un crime. Je te le jure. Ou bien tu vous pousserais à casser tout et c'est toi qui commettrais un crime, qui tirerais, qui te ferais mettre en tôle (p. 95).

Si la mort est appréhendée comme un espace d'échange, il reste une abstraction créée par le langage. Dès lors, l'espace plein du langage s'oppose au vide de l'espace de l'acte et le sentiment de la mort se déverse entièrement dans la parole pour ne plus risquer de se changer en acte.

De ce fait, l'espace de la parole occupé par la mort s'impose comme un substitut à sa réalisation. Emile est un double objet d'amour et de mort là où le personnage féminin est le double sujet de ses deux pulsions. Le tuer équivaldrait donc à s'éliminer elle-même à travers lui. Par conséquent la seule façon de résister à la tentation de l'acte est la menace verbale. Le discours féminin permet donc de faire exister la mort autrement que par un acte.

Tout bien considéré, le registre passionnel ne fait donc pas intervenir les mêmes formes de destruction. Si *ce qui désigne la passion est un halo de mort*⁵²², le désir de détruire se tourne vers l'autre dans *Le Bel Indifférent* alors que ce mouvement est autodestructeur dans *La Voix humaine*. Dans cette dernière, la pulsion de mort est refoulée au point que le personnage semble apathique. Néanmoins les mêmes qualificatifs ponctuent le discours des

⁵²² Georges Bataille, *L'Erotisme*, p. 27.

deux femmes ; le personnage du *Bel Indifférent* prétend être devenu *l'ombre* (p. 90) de lui-même, *un fantôme* (p. 90), écho à l'allure de *somnambule* (p. 1101) que le personnage de *La Voix humaine* dit avoir. La parole est un indice de cette énergie qui consume peu à peu les deux femmes. Lorsqu'il tente de se livrer à des actes de destruction réelle, le personnage de *La Voix humaine* les met sur le compte de l'inconscient : *Pense que j'ai déchiré tout le paquet de photographies et l'enveloppe du photographe d'un seul coup, sans m'en apercevoir* (p. 1110). Ce plaidoyer en faveur de l'irresponsabilité de ses actes renforce les notions de dédoublement et de perte d'identité.

Mais la mort révèle sa véritable dimension spatiale dans l'eau et le rêve. L'élément liquide est présent dans les larmes du personnage et dans le verre avec lequel elle avale ses somnifères. Depuis les travaux de Bachelard, il n'est plus à débattre sur la question du rapport entre l'eau et la mort, surtout pas dans l'univers de Cocteau qui écrivait :

L'eau et la mort sont mes thèmes fameux

L'un sans doute à l'autre ressemble ⁵²³.

Le sommeil et ses leitmotive structurent le texte dramatique et composent, avec l'eau, un triptyque dont la mort serait le volet central : *J'étais au fond d'une mer qui ressemblait à l'appartement d'Auteuil, et j'étais reliée à toi pas un tuyau de scaphandre et je te suppliais de ne pas couper le tuyau* (p. 1108). Cette réplique peut être une métaphore de la naissance : l'eau figure le liquide amniotique et le tuyau symboliserait le cordon ombilical. Le personnage masculin est la matrice, à travers le symbole de l'appartement d'Auteuil où ils ont coulé des jours heureux. Le sentiment amoureux signifie la (re)naissance du personnage féminin et sa perte le guide tout droit vers la mort. L'équivalence entre l'amour et l'instinct maternel attribue à l'espace onirique une configuration ambiguë : le personnage féminin devient un fœtus en train de s'asphyxier parce que la matrice refuserait de l'expulser, à moins que ce soit lui qui refuse de quitter la chaleur protectrice de ses entrailles. Le personnage féminin stagne au fond de cette mer, préférant étouffer plutôt que de remonter à la surface. La position de chute traduit sa régression, sa déchéance et son désespoir. L'espace du rêve est donc animé par le mouvement vertical du personnage, celui d'une chute sans commencement ni fin.

⁵²³ Jean Cocteau, « Le Sommeil et la mort », *Clair-Obscur, Œuvres poétiques complètes*, p. 861.

L'espace scénique est donc évincé au profit de celui de la fiction ; dans certains fragments, la scène n'apparaît plus qu'en filigrane de ce lieu qui lui est devenu transcendant. L'élément marin, associé à la mort, est confronté au feu qui, lui, symbolise la mort de l'amour, tout comme dans *Les Chevaliers de la Table ronde*. Lorsqu'elle fait allusion aux lettres, elle déclare :

Non, voilà, je voulais te dire, si tu les brûles, j'aimerais que tu gardes la cendre dans la petite boîte d'écailles que je t'avais donnée pour les cigarettes (...). Enfin je serai contente d'avoir les cendres, voilà... (p. 1103).

L'eau reste un symbole exclusivement féminin, dont le personnage fait partie, *C'est un peu comme si tu demandais à un poisson comment il compte arranger sa vie sans eau* (p. 1103). Aussi la boîte d'écailles serait-elle un nouveau renvoi à cette faune aquatique. Cet énoncé renvoie de plein fouet à la relation fétichiste que le personnage entretient avec l'objet. La nature du discours épouse cette conception puisque la voix de l'être aimé signifie bien plus qu'une paire de gants oubliée ou qu'un tas de cendres. Il n'est pas non plus question d'entrevoir le fétichisme comme le dérivé d'une quelconque perversion, mais de l'envisager comme le rapport exclusif que le personnage féminin peut avoir vis-à-vis de la parole, en particulier de la sienne. Le téléphone a valeur de transition entre son corps et celui de son amant.

La souffrance physique est exclue de cette expérience, *...légère, légère et froide et je ne sentais plus mon cœur battre* (p. 1106). L'espace réel et l'espace onirique sont donc aussi antinomiques sur le plan de la sensation, tout comme dans le monologue de la reine dans *Les Chevaliers de la Table ronde*. Ainsi, elle prend ses somnifères dans de l'eau chaude et, dans son rêve, elle se sent froide (p. 1106). De même qu'elle s'endort *comme une masse* et, une fois plongée dans son rêve, elle dit se sentir *légère* (p. 1106). Ce qui est à redouter dans le sommeil, que Cocteau appelait aussi *l'eau du songe* ⁵²⁴, ce sont les mutations des conditions spatiales, quand le rêve devient peu à peu un espace dynamique, comparable à celui de la vie au sens où il évolue et où il est donc appelé à finir. Le sommeil, décrit comme une interminable plongée dans une mer sans fond, est la transcription poétique de l'état comateux dans lequel l'ont mis les somnifères. Il est l'espace même de la solitude, telle que le décrivait Cocteau :

⁵²⁴ Jean Cocteau, « Le Temps jamais ne change... », *Clair-obscur, Œuvres poétiques complètes*, p. 878.

Le sommeil et la mer sont tes vrais éléments
Hélas ! tu le sais trop, je ne peux t'y suivre ⁵²⁵.

Elle avoue maladroitement : *Tu es mon seul air respirable* (p. 1108), comme si elle comptait encore sur une ultime bouffée d'oxygène qui la sauverait de l'asphyxie. Cet aveu relativise, de fait, sa propension au suicide.

Enfin, c'est le réveil qui tue à partir de l'instant où il signifie la résurgence de la réalité :

Je me suis réveillée en sursaut toute contente parce que c'était un rêve et quand j'ai su que c'était vrai, que j'étais seule, que je n'avais plus la tête sur ton cou et mes jambes entre tes jambes, j'ai senti que je ne pouvais pas, *que je ne pouvais pas vivre* (p. 1106).

Le vide de l'espace réel s'oppose au plein rassurant de l'espace du rêve . L'espace du rêve est celui où l'on se souvient du contact familial du corps de l'autre : *la tête sur ton cou, mes jambes entre tes jambes*. Ces images évoquent des vers de Cocteau :

Je n'en peux plus de respirer l'air
Et j'habite au fond d'une mer
Une mer faite de mes larmes ⁵²⁶.

Elle évoque aussi *une foule de petits rêves* (p. 1108) et cette multiplicité s'oppose à l'unicité de la réalité présente. Ceux-ci deviennent insupportables à partir du moment où ils miment le réel : *...seulement dans le sommeil ils vivaient et c'était terrible...* (p. 1108). Ainsi l'espace scénique et l'espace fictionnel ne coïncident qu'à partir du moment où le rêve se prend à contrefaire la réalité et que le sommeil imite la mort. Le dramaturge avait aussi écrit que les songes n'étaient rien d'autre que *la fiente du sommeil* ⁵²⁷. Le réel réanime les angoisses ; désormais dénué de sens, il ressemble à l'idée que l'on se fait de la mort. Et, si le rêve a pour origine un lieu porteur du sentiment de la mort, il sait aussi en annihiler la composante terrifiante sur laquelle l'auteur s'était si souvent exprimée : *La perspective de la mort et de ses circonstances désagréables ne me dérangent pas plus que celle d'un dîner en ville où j'ai*

⁵²⁵ Jean Cocteau « Le Sommeil et la mort », *Clair-obscur, Œuvres poétiques complètes*, p. 861.

⁵²⁶ Jean Cocteau, « J'ai trop aimé », *Clair-Obscur, in Œuvres poétiques complètes*, p. 889.

⁵²⁷ Jean Cocteau, « Le Modèle des dormeurs », *Opéra, in Œuvres poétiques complètes* p. 533.

*eu la faiblesse d'accepter de me rendre*⁵²⁸. Le rêve prend son essor dans le réel, recomposé ensuite par l'inconscient : *J'étais au fond d'une mer qui ressemble un peu à l'appartement d'Auteuil* (p. 1108).

Aussi le personnage ne cède-t-il jamais tout à fait à la séduction exercée par l'espace fictionnel. Le réel le rappelle à lui, sans quoi il serait impossible au spectateur de partager ce rêve éveillé. Les éléments paralinguistiques du langage, comme le ton ou la diction, se révèlent comme des instruments indispensables à l'appréhension de l'espace dramatique. Le risque encouru par le choix du monologue était de transformer un texte dynamique en un flot hypnotique et continu ou, à l'inverse, en un flux incompréhensible à force de discontinuité. Cocteau donne l'exemple de la prestation de Louise Conte, qui avait repris le rôle créé par Berthe Bovy, et chez qui, dit-il, *Il ne surnageait que les plaintes*⁵²⁹ de l'ensemble du texte.

Le discours féminin s'impose comme le lieu où s'affirme la double préoccupation de l'amour et de la mort. Une telle dialectique est soumise à des modalités d'expression plurielles, telles que les envisage Denis de Rougemont :

(...) l'amour est lié plus que toute autre conduite, impulsion ou sentiment ou ambition, à son expression littéraire, ou musicale ou picturale, c'est-à-dire au langage en général⁵³⁰.

La dépendance du sentiment amoureux se résorbant dans l'expression de la pensée féminine, l'espace dramatique qu'elle suggère a pour ambition la mise en existence du conflit dramatique et la souffrance qui lui est inhérente. Mais cet espace privilégié reste celui de la fiction autour de laquelle s'articulent des personnages en action. Le dialogue est donc amené à subir les impulsions qui les animent et l'espace qu'il organise ressemble à une trajectoire. Il ne s'agit pas d'une spatialité vouée à la sclérose mais, comme l'affirme Patrice Pavis, d'*un espace en perpétuel mouvement*⁵³¹. Cette composante de l'espace dramatique est tout particulièrement sensible dans le processus créatif de Cocteau :

⁵²⁸ Monique Lange cite Jean Cocteau in *Jean Cocteau, Prince sans royaume*, p. 313.

⁵²⁹ *Le Cordon ombilical* in Jean Cocteau, *Le Livre Blanc et autres textes*, p. 206.

⁵³⁰ Denis de Rougemont, *Les Mythes de l'amour*, p. 27.

⁵³¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 119.

Je ne parle que rarement, ou alors il faut que je parle tout haut. Je pense rarement, j'ai besoin de dialogues. Seul, je me vide et j'en arrive à un vide qui me fait peur. Il ne faut pas que j'agisse en pensée, il faut que j'agisse tout court. Et le dialogue est une action, c'est ce qui explique le manque de vocables ⁵³².

Le sentiment amoureux est orchestré autour d'un univers de références exclusives. Parce qu'elle est indissociable de l'espace, la souffrance conduit irrémédiablement à envisager la mort comme la seule issue. C'est pourquoi les différents aspects de la parole féminine participent à cette tentative d'échappatoire à l'espace qui les circonscrit. Mais le personnage féminin se révèle incapable de continuer à exister en dehors de lui. Toute son énergie est littéralement projetée vers cet espace constitutif de son être, dominé par la passion qui l'aspire jusqu'à l'extinction. La parole dramatique devient le moyen par lequel le personnage féminin réaffirme son existence, en dehors et paradoxalement à partir du sentiment amoureux. Dans l'œuvre de Cocteau, le personnage est le lieu de passion vers qui converge l'action. Ainsi le discours dramatique est paradoxalement un espace de réunion et de séparation. Fondé sur le principe de l'échange, le dialogue et le monologue sont ce par quoi le personnage féminin se retrouve ou se disperse à l'intérieur de sa propre passion :

La passion est cette forme de l'amour qui refuse l'immédiat, fuit le prochain, veut la distance et l'invente au besoin pour mieux le ressentir et s'exalter (...). Toute passion se nourrit de négation, parce qu'elle assume et souffre l'exception (...). Elle exile celui qui la vit ⁵³³.

Par conséquent, l'essence même de la passion repose sur la notion d'espace qui est seul capable d'inaugurer et d'annihiler la distance avec l'être aimé.

Le dialogue est l'échappatoire par lequel le personnage donne l'illusion de vouloir occulter ce sentiment aliénant. Ainsi il peut être considéré comme une action à part entière, *une énergétique de l'amour* ⁵³⁴, dont l'accomplissement est figuré par l'expérience de la mort. La parole reflète également la tentative de fusion et sublime la résignation à cette impossibilité. C'est dans l'expression de ce double thème que le personnage féminin apparaît comme une force en perpétuel mouvement. Le personnage agit sur l'ensemble de la sphère

⁵³² Jean Cocteau/André Fraigneau, *Entretiens*, p. 2.

⁵³³ Denis de Rougemont, ouvrage cité, p. 47 et 77.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 223.

masculine qu'il guide vers une inéluctable résolution. Son anéantissement provient de ce qu'il s'est insurgé contre des déterminismes contre lesquels le langage même ne pouvait rien. L'espace s'organise autour du texte dramatique qu'il rend visualisable lorsque le spectateur le construit imaginativement ⁵³⁵. Puisque la voix féminine participe à cette entreprise de visualisation, elle fait exister le texte au-delà de l'espace qui lui est imparti. De plus, la connivence entre le spectateur et le personnage féminin n'en est que plus puissante. Assigné à parler des sujets qui nous touchent au plus profond de nous-mêmes, le personnage féminin s'ordonne comme la voix qui émergerait d'un espace devenu étrangement familier. Et la mort du personnage ne signifierait plus qu'un arrangement tacite : la fin du personnage féminin est celle de l'espace dramatique et son silence définitif ressemble à un aveu. C'est encore dans l'absence d'espace lié à la parole que le personnage féminin a choisi de se taire.



⁵³⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 119.