



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 II

*Nul de vous ne saura si cette fin commence
Le règne d'un séjour sans haine et sans démence*

Jean Cocteau



IV – LE PERSONNAGE FEMININ DANS LE TEMPS SCENIQUE

Le temps théâtral, souligne Robert Abirached, *est une image du temps vécu* ¹, mais selon le mode de fonctionnement de cette image, il est différentes façons de dire ce temps au théâtre. En premier lieu parce que l'inscription du personnage se fait dans un temps double qui comprend celui de la représentation et celui de l'action représentée. La signification du temps théâtral, issue du rapport entre ces deux temporalités, engage tous les niveaux à la fois sur le plan textuel et sur le plan du spectacle. Dès lors, il faut distinguer d'emblée le temps scénique, qui est indissociable de la notion de durée, du temps fictionnel, qui lui perdure au-delà du spectacle. La perception du temps relevant de l'intensité affective avec laquelle le spectateur ressent la progression de l'intrigue théâtrale, le problème du temps pourrait être posé en des termes spatiaux, voire picturaux : *Le temps indique la possibilité de rejoindre un tracé, un espace où la mémoire et les images sont préservées* ², affirme une critique à propos de Leonor Fini, dont Cocteau avait rédigé le texte d'introduction pour une exposition à Venise en 1951.

Dans l'immédiat, il importe de distinguer les pièces marquées par l'unité de temps, ancrées dans une rationalité linéaire résultant de l'homogénéité entre le temps de l'action représentée et le temps du spectateur. On retiendra tout particulièrement les pièces composées en un acte : *La Voix humaine*, *Le Bel Indifférent*, *Antigone* et *Cédipe roi*, qui se déroulent dans un décor identique. La durée concrète de l'action proportionnelle au temps réel concerne également des pièces où l'indistinction du temps fictionnel laisse supposer que l'action se déroule en même temps que s'écoule le temps scénique. *Renaud et Armide* et *Les Chevaliers de la Table ronde* répondraient à ces derniers critères issus de la dramaturgie classique. Parce que les personnages parlent et agissent dans un système temporel faussé à l'origine, le temps des fées et des enchanteurs maléfiques, le fonctionnement de la représentation inclinerait à penser que les faits se déroulent en temps réel.

La dialectique du temps répond à l'opposition entre unité et discontinuité, cette dernière frappant la plupart des pièces de Cocteau, notamment les drames bourgeois, mais aussi les pièces librement inspirées de personnages historiques comme *Bacchus* et *L'Aigle à deux têtes*.

¹ Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, p. 59.

² Tizinia Villana, *Parcours de l'œuvre de Leonor Fini*, p. 82.

Néanmoins, remarque Anne Ubersfeld, *la discontinuité temporelle n'empêche pas l'unité dramatique de se reconstituer du seul fait de la représentation*³. Dans cet autre espace qu'est le théâtre, le temps est soumis à des variations certes sensibles, mais situées dans le domaine de l'indicible, comme l'avait constaté Louis Jouvet :

La notion de durée au théâtre est plus proche de l'éternité que du temps des hommes. Nous vivons et nous regardons vivre, au-delà de nous, l'être dans lequel nous vivons en même temps ; ainsi en même temps nous vivons et nous regardons vivre⁴.

Cette opinion rejoint quelque peu la pensée de notre dramaturge qui prétendait *vivre dans cet autre monde qui s'oppose à l'idée du temps*⁵.

Inscrire le personnage féminin au centre de cette dualité temporelle s'avère être une tâche délicate car, dans la dramaturgie de Cocteau, aucun élément ne laisse supposer l'existence d'une temporalité exclusivement féminine. Aussi faut-il déterminer si le personnage, par l'intermédiaire de gestes ou de paroles susceptibles de faire progresser l'action, possède une incidence sur l'étendue d'ensemble qui puisse être perçue par le spectateur. Pierre Larthomas définissait ainsi l'ambition du théâtre :

Tenter de faire vivre au spectateur un temps nouveau qui est celui de l'œuvre, de rendre sensible cette durée que définissent peu l'action, les rapports des personnages et leur psychologie⁶.

Il faudra donc élargir cette finalité en tentant de démontrer l'émergence d'un temps autre, consécutif à l'ascendant féminin.

Anne Ubersfeld mentionne également la présence d'une *rhétorique du temps*⁷, que nous aimerions développer en nous demandant s'il existe une rhétorique féminine du temps. La récurrence du conflit amoureux dans le théâtre de Cocteau est un fondement favorable aux questions de l'espace et du temps, abordées par Gilbert Durand : *Tout drame au sens large est toujours au moins à deux personnages, l'un représentant le désir de vie et d'éternité, l'autre*

³ Lire le théâtre I, p. 157.

⁴ Louis Jouvet, « L'Edifice dramatique », in *Architecture et dramaturgie*, p. 13.

⁵ *Le Passé défini II* (1953), p. 135.

⁶ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, p. 158.

⁷ Lire le théâtre I, p. 158.

*le destin qui entrave la quête du premier*⁸. Une fois ce postulat délivré, il reste à envisager dans quelle mesure les paroles et les actes féminins restaurent ou fragmentent l'unité de temps. Le discours du personnage appelle déjà le hors-scène temporel : *Le passé de l'histoire est renvoyé hors scène comme référence symbolique*⁹, même si *l'écriture théâtrale est une écriture du présent*¹⁰. La seule analyse du texte dramatique n'est pas suffisante, il faudra par conséquent déchiffrer le personnage dans l'ensemble des signes spatialisables de la représentation, car *tout ce qui est du temps peut être figuré par des éléments spatiaux*¹¹.

La conception temporelle de Jean Cocteau déjoue bon nombre de philosophies : *Le temps, disait-il, doit être un bloc impensable et formé de contradictions, ce qui explique l'énigme du libre-arbitre*¹². A la différence de l'espace, le temps n'est pas une notion susceptible de devenir visible ; les nécessités dramaturgiques contraignent néanmoins à une visualisation temporelle. Grâce à la médiation féminine, l'expérience théâtrale vécue par le spectateur serait totale, au sens où l'entendait Cesare Pavese :

Pour qu'une expérience ait une valeur métaphysique, elle doit échapper au temps (...) Créer une œuvre, c'est transformer en absolu son temps et son espace. L'une des méthodes les plus accréditées fut toujours de recouvrir à l'intensité sentimentale qui, comme on le sait, transforme le temps et l'espace empiriques¹³.

L'analyse approfondie des sentiments qui animent du protagoniste féminin convaincront le spectateur de la validité de l'entreprise théâtrale de Cocteau, qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de Lorca dans *El Público* où :

l'extrême distorsion du monde représenté ne joue pas en faveur d'un regard intellectuel. Loin de procurer la de l'identification automatique du spectateur avec la scène, la force symbolique de *El Público* et l'intensité de ses images semblent vouloir provoquer chez [le spectateur] une immersion profonde, voire hypnotique, dans l'œuvre¹⁴.

⁸ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 405.

⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 157.

¹⁰ *Ibid.*, p. 159.

¹¹ *Ibid.*, p. 157.

¹² Jean Cocteau / André Fraigneau, *Entretiens*, p. 10.

¹³ Cesare Pavese, *Le Métier de Vivre*, p. 214-215.

¹⁴ Miguel A. Olmos, « Structures poétiques dans le *Théâtre impossible* de García Lorca », in *Lorca, l'Écriture sous le sable*, p. 31.

De ce fait, ce type de dramaturgie favoriserait une ambition commune aux deux poètes sur le plan de l'esthétique de réception. La structure temporelle obéissant à la double nécessité d'identification et de dénégation théâtrale, la temporalité féminine symboliserait l'anéantissement de cette dichotomie.

A) LE MONODRAME, LIEU DE LA DISCONTINUITE SPATIO-TEMPORELLE

Les pièces en un seul acte reposent en principe sur la simultanéité entre le temps de l'action et celui de la représentation, laquelle coïncide avec le temps vécu par le spectateur. Dès lors, les deux durées formeraient un tout qui exclurait *a priori* la concomitance temporelle. La durée *contraignante, imposée au spectateur* ¹⁵, s'inscrit non seulement dans le décor, mais aussi dans le geste et la parole du personnage. *Cedipe roi* et *Antigone* répondent à une structure traditionnelle, dans laquelle un décor identique manifeste l'absence de rupture spatiale pouvant aussi figurer métaphoriquement l'absence de rupture temporelle. Il est certes impossible de donner une chronologie précise de ces pièces, pas plus que la durée exacte du spectacle, au même titre que *Les Mariés de la tour Eiffel*, qui pose le même épineux problème de simultanéité des deux temporalités.

Des pièces comme *La Voix humaine*, *Le Bel Indifférent* ou *Le Fantôme de Marseille* appellent à un autre type de réflexion. Si un dialogue peut s'avérer déjà statique, le monologue ne peut qu'accuser cette disposition. Pierre Larthomas souligne le conflit entre *le caractère statique d'une simple conversation où il ne se passe rien et le caractère dynamique où il doit se passer quelque chose* ¹⁶. Mais cet antagonisme ne saurait être aussi sensible dans le monologue qui n'engage pas nécessairement une action. Dans *Le Bel Indifférent*, c'est la sonnerie du téléphone qui pousse Emile à partir, et non pas le long discours du personnage féminin.

Enfin, il est encore une opposition à signaler : les micro-pièces s'inscrivent dans une logique temporelle linéaire alors qu'*Cedipe roi* et *Antigone* véhiculent la circularité du temps mythique comme une donnée irréversible.

¹⁵ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, p. 147.

¹⁶ *Ibid.*, p. 151.

a) *Mise en scène du personnage féminin, une image au temps*

La mise en scène d'*Antigone* accusait à la création le contraste temporel grâce aux décors de Picasso, qui renvoyait l'action à un passé lointain dans un lieu imitant celui de la Grèce antique, et les costumes modernes de Coco Chanel. La représentation d'*Antigone* durait, aux dires d'Eva Kushner, quarante minutes ¹⁷. Lors de la reprise de 1942, Cocteau écrivait : *Je devrais truquer des costumes qui existent et ne pas introduire du vrai neuf dans cet immense vieux cadre d'or* ¹⁸.

Dans *Œdipe roi* et *Antigone*, le costume sert à distinguer Antigone et Ismène. Dans la première pièce, les deux sœurs sont vêtues d'une *chemise de nuit blanche* alors que tous les autres comédiens, y compris Jocaste, portent un *costume bariolé de style bohémien* ¹⁹. Le couple sororal est donc sur le même plan et renvoyé à une temporalité nocturne. De plus, le couple symbolise aussi le monde et le temps de l'enfance : *Ismène tient un jouet d'enfant, par exemple un petit cheval de bazar* ²⁰, qui s'oppose au monde adulte qu'incarne l'ensemble des comédiens. L'image des deux jeunes filles vêtues de blanc est celle de l'innocence et de la pureté.

Par ailleurs, il faut s'interroger un instant sur le choix de costumer les personnages en bohémiens. L'assimilation explicite de la famille des Atrides aux Tziganes, que Cocteau immortalisa dans une scène du *Testament d'Orphée*, pose un dilemme temporel. D'abord, parce que si les Atrides ont disparu et demeurent légendaires, les Tziganes sont bien vivants et familiers de Cocteau. En outre, il est pour le moins singulier de comparer cette famille à un peuple nomade, marginal et volontairement proscrit. Dès lors, cette adéquation entre le destin d'Œdipe et celui du peuple tzigane introduit le thème du bouc émissaire dont Œdipe est le symbole à la fois social et philosophique. À travers cette tragédie, Cocteau soulèverait ainsi le douloureux problème tzigane à l'intérieur de la société.

Mais, pour en revenir à la notion de féminité, il faut aussi s'aviser que le peuple tzigane est fondé sur le matriarcat :

¹⁷ *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, p. 214.

¹⁸ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 241.

¹⁹ Voir les indications de décor d'*Œdipe roi*, p. 5 et 6.

²⁰ *Ibid.*

Les Tziganes, depuis leur apparition officielle en Europe, c'est-à-dire depuis le début du xv^{ème} siècle, vivent en tribus extrêmement fermées que conduit un chef (...) mais c'est en réalité une femme, intelligente, racée et âgée, qui dirige de façon un peu occulte les décisions de cette société typiquement matriarcale ²¹

Le portrait de cette femme peut renvoyer à Jocaste dans *Œdipe roi*, même si elle ne dispose que d'un temps de présence restreint. Par conséquent, comparer les Tziganes aux Atrides serait aussi un moyen de montrer le bien fondé du rôle féminin dans la tragédie, comme le montre la préface que Cocteau avait rédigée pour le recueil de photographie de Lucien Clergue, dont seul le post-scriptum a été édité:

Le monde gitan forme une aristocratie où il reste fort difficile d'être reçu (...).

L'aristocratie gitane conserve la tradition du vrai luxe qui consiste à ne pas se mésallier et à vivre sans esclavage, car cette caste promène une noblesse oisive à travers le monde ²².

Pareille appréciation ne peut que s'appliquer à *Œdipe roi*, et en ce sens les costumes auraient des accointances temporelles afin de réactualiser le thème d'Œdipe à travers une société contemporaine et parallèle à celle dans laquelle vivait Cocteau. Mais si *Œdipe roi* propose une galerie de personnages dominée par Jocaste, Antigone et Ismène en seraient exclues. Dès lors, Jocaste se situerait au centre d'une sphère masculine : Œdipe, le messager et Créon.

Cette interprétation n'a rien à voir avec celle d'*Antigone* où le couple sororal est cette fois opposé grâce aux costumes : *Antigone a décidé d'agir. Elle porte un manteau de lainage superbe. Ismène, qui n'agira pas, garde sa petite robe de n'importe quel jour* ²³. Et Cocteau ajoutait, comme pour justifier l'utilisation des jerseys bruns et briques et des laines d'Ecosse : *Je vois mal les filles d'Œdipe s'adresser à une petite cousette de leur quartier !* ²⁴.

La nature de l'action et sa référence au hors-scène temporel détermine le costume ; le personnage principal est en quelque sorte isolé dans l'espace scénique afin de faire sentir la

²¹ Jean-Paul Clébert, « Les Fées étaient-elles des Tziganes ? », *Les Cahiers Méditerranéens* 9, p. 19.

²² Lucien Clergue, *Les Gitans*. Par ailleurs, Cocteau ajoute dans ce même post-scriptum que le sang gitan est celui des fées et des enchanteurs : *Il irise les âmes et donne au corps le rythme inimitable du flamenco (...) C'est ce qui fait des gitans des poètes et de certains poètes, de vrais gitans*, ce qui nous renvoie à Armide, dans *Renaud et Armide*, et à Lancelot dans *Les Chevaliers de la Table ronde*.

²³ Jean Cocteau, « A propos d'*Antigone* », *Cahiers Jean Cocteau* 10, p. 94.

²⁴ Henry Gidel cite Cocteau in *Cocteau*, p. 111.

fracture temporelle que son acte inaugure. Sur scène, cette rupture est théâtralisée par la descente d'Antigone dans la trappe, séquence culminante qui illustre cette pensée de Cocteau : *Il y a des minutes où on mesure à merveille l'instantanéité des siècles et du système des astres*²⁵. Sur le plan fictionnel, cette descente signifie la fin de l'existence du personnage. A cet égard, la destinée d'Ismène est radicalement différente : elle vivra, aussi cette journée sera-t-elle pour elle identique aux autres. Dans *Antigone*, l'apparence physique est donc le premier indice du conflit qui oppose deux sœurs. Dans la logique diachronique des deux tragédies, ce renversement est inévitable : lors de l'action de *Œdipe roi*, les deux personnages sont encore des enfants. Dans *Antigone*, elles sont des femmes que la circonstance, la sépulture de Polynice, contraint à choisir entre l'obéissance et la désobéissance à l'édit de Créon.

L'utilisation de la lumière est également différente. Dans *Œdipe roi*, le dramaturge indique que *la lumière au lieu de descendre croîtra jusqu'à la fin*. Cette répartition progressive de l'éclairage, qui s'étale dans la durée de la représentation, signifie l'écoulement du temps de l'action. Ainsi l'acte serait nocturne et s'achèverait au lever du jour. Cet emploi des sources lumineuses aurait alors une signification métaphysique car il marquerait la découverte d'Œdipe de son crime - le personnage passe des ténèbres à la lumière et se crève les yeux au moment où l'éclairage de la scène est le plus violent. Lors de la reprise d'*Antigone* en 1942, les lumières formaient en revanche un décor mouvant, animé d'ombres. Cocteau précise que *les gammes de lumière se trouvent dans la parole*²⁶ et qu'*il faut éclairer ce décor avec des boîtes au ras du sol devant lesquelles je ferais bouger des branchages, comme au cinéma*²⁷. Il ajoute encore :

J'ai allumé un projecteur rouge dans la trappe, de telle sorte que, lorsque le crépuscule tombe d'un seul coup après la disparition d'Antigone et des gardes, le roi se trouve éclairé par une flamme rouge²⁸.

La quasi-obscurité de la scène est redondante du discours d'Antigone : *Je ne verrai plus le jour. Je ne verrai plus son œil d'or. Je ne verrai plus le soleil* (p. 28). De ce fait, le spectateur est placé du point de vue du personnage enfermé dans le noir. La simultanéité entre

²⁵ *Journal 1942-1945*, p. 239.

²⁶ *Ibid.*, p. 194.

²⁷ *Ibid.*, p. 214.

²⁸ *Ibid.*, p. 237.

temps scénique et temps fictionnel est également à noter : le crépuscule descend à partir du moment où Antigone sort de scène. On imagine aisément Créon, affrontant Tirésias, auréolé d'une inquiétante lueur rouge, rappel de la couleur de l'écharpe avec laquelle Eurydice se pend, et qui renvoie indubitablement à la mort d'Antigone, d'Hémon et d'Eurydice. Ainsi, dans les deux pièces, l'éclairage est employé de façon inverse : graduel et passant de la pénombre à la lumière dans *Cedipe roi*, il est brusque dans *Antigone* et plonge spontanément les survivants de ce *carnaval sordide et royal* ²⁹ dans l'obscurité. Dans *Antigone*, la gestuelle complète cette mise en scène car la mise au tombeau, qui subit quelques variations dans la reprise de 1942, est une séquence relativement longue, :

Je fais passer Antigone et les gardes sur les maisons, avec des escaliers qui font comme des rues. Elle disparaît et reparait sous les linges qui pendent sur l'escalier à pic, sous la voûte de gauche (...). Sur le seuil d'une porte, je mettrai un jeune ménage et un enfant qui la regardent passer au supplice ³⁰.

Dans la première version de la pièce, des didascalies précisent à plusieurs reprises : *Marche* (p. 27-28), ainsi qu'une *halte* (p. 28). Par ce procédé, le discours du personnage féminin sera scandé par cette alternance entre mobilité et statisme, qui favorise un procédé d'étirement du temps scénique :

L'immobilité est en suspens, un instant gros de l'instant qui va suivre (...). Or justement puisque le mouvement s'est arrêté, cette pause donne au spectateur, presque insupportablement le sentiment du temps ³¹.

À bien des égards, *Antigone* est plus proche des *Mariés de la tour Eiffel* : *Mariés, Antigone, eux, peuvent se dévêtir. La nudité leur va* ³², affirme Cocteau. Dans *Les Mariés de la tour Eiffel*, les scènes s'emboîtent comme les mots d'un poème ³³ et elles se jouent *au fur et à mesure de leur description* ³⁴. Mais ce n'est pas l'éclairage qui favorise une analogie entre ces pièces car dans *Les Mariés de la tour Eiffel*, Cocteau donne *les pleins feux* et déclare : *Ici,*

²⁹ Préface d'*Antigone*, p. 11.

³⁰ *Journal 1942-1945*, p. 219.

³¹ Anne Ubersfeld, « Le Personnage immobile », in *Statisme et mouvement au théâtre*, p. 14.

³² Note aux *Mariés de la tour Eiffel*, p. 60.

³³ Préface de 1922, p. 67.

³⁴ Décor des *Mariés de la tour Eiffel*, p. 75.

je renonce aux mystères, j'allume tout, je souligne tout ³⁵. C'est plutôt l'impression d'ensemble se dégageant des deux pièces qui est sensiblement la même. Jean-Marie Magnan évoque : Les Mariés de la tour Eiffel, *carte postale en couleur, véritable « souvenir de Paris », y prend la force d'une allégorie* ³⁶. Un même type de perspective symbolique confère à Antigone son autonomie esthétique : *C'est tentant de photographier la Grèce en aéroplane (...) je survole un texte célèbre, chacun croit l'entendre pour la première fois* ³⁷. Enfin, il faut ajouter un mot sur les phonographes des *Mariés de la tour Eiffel* qui *parlent très fort, très vite, et prononcent distinctement chaque syllabe* ³⁸. Une diction identique est exigée de la voix du chœur qui *se résume à une voix qui parle très fort et très vite, comme si elle lisait un article de journal* ³⁹. Ainsi l'extrême vitesse de l'action est ressentie par le spectateur sur le plan de la représentation et la rapidité du débit, rehaussé dans *Antigone* par le statisme des acteurs, est déjà un indice du rythme du spectacle. Voix unique dans *Œdipe roi*, un comédien vêtu de noir dissimulé dans le décor récite le texte que l'on croit sorti de la bouche ouverte de la statue centrale, elle se dédouble dans *Antigone* et dans *Les Mariés de la tour Eiffel*. La rapidité de la diction dans les deux tragédies peut induire un paradoxal effet de lenteur : *La domination exclusive du langage ou la part dominante de l'image entraînent un ralentissement du rythme* ⁴⁰.

b) Le soliloque féminin : un écho au temps

Un autre type de mode énonciatif caractérise *Le Bel Indifférent* et *La Voix humaine*. Dans cette dernière, la réception du discours est d'emblée faussée : pour le personnage, il s'agit d'un dialogue, alors que pour le spectateur, c'est un monologue. Par conséquent, la valeur conative du discours, en tant que *série d'ordres donnés en vue d'une production scénique* ⁴¹, s'en trouve modifiée. Cette distorsion est d'autant plus sensible que le personnage passe la première partie de l'acte à mentir. Autrement dit, il gaspille un temps précieux qui ne fait pas progresser la fiction. Aussi longtemps qu'il reste prisonnier de son mensonge, la situation reste bloquée dans le temps.

³⁵ Jean Hugo, « Les Mariés de la tour Eiffel », *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 22.

³⁶ Jean-Marie Magnan, « On réclame du pain musical », *Cahiers Jean Cocteau* 9, p. 105-106.

³⁷ Notes à *Antigone*, p. 9.

³⁸ Notes du décor des *Mariés de la tour Eiffel*, p. 75.

³⁹ *Antigone*, p. 12.

⁴⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, p. 202.

⁴¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 192.

Le découpage temporel du *Bel Indifférent* coïncide avec l'entrée et la sortie d'Emile. Lors de l'exposition de l'intrigue, le personnage féminin est seul en scène, la deuxième partie débute avec l'entrée d'Emile et le dénouement commence avec la sonnerie du téléphone qui détermine le départ de celui-ci. Cette dernière partie a un rythme plus soutenu et, en définitive, la fin est rapide. Les étapes successives de *La Voix Humaine* sont évoquées par Cocteau :

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 par hâte, mais cette suite de poses doit statufier le comble de l'inconfort ⁴².

On peut étendre la *phase du mensonge* jusqu'à la première coupure de communication (p. 1095). La dernière partie, la phase de l'aveu du mensonge, débiterait à partir de la didascalie : *Elle regarde de long en large et sa souffrance lui tire des plaintes* (p. 1108) et s'achèverait à la fin. Ces deux étapes encadrent la phase où elle se rend compte que son amant lui téléphone depuis chez sa maîtresse. L'intérêt de ce découpage non exhaustif vise à clarifier l'ensemble de l'analyse temporelle. Les deux pièces seraient composées à la manière d'un triptyque pictural : deux volets dominés par le geste encadrent la partie centrale, plus dense, fondée sur l'exclusivité du langage. Ainsi mise en relief, tant sur le plan de la forme que sur celui du contenu, son insertion centrale rend sensible le déploiement de l'action.

La scène d'exposition de *La Voix humaine* est distendue de façon délibérée afin d'introduire le suspens. Le personnage s'adresse à l'opératrice avant d'être en communication avec son amant. La conversation étant interrompue à plusieurs reprises, le personnage féminin est en contact avec un personnage fantôme, médiateur entre les amants. Ces rappels successifs finissent par irriter l'opératrice : ... *Mais, Madame, nous ne cherchons pas à être intéressants. (...) Si vous nous trouvez ridicules, pourquoi perdez-vous votre temps au lieu de raccrocher ?* (p. 1110). Cette dernière est le seul personnage à entendre, à un moment donné, la totalité de la conversation, qu'elle semble écouter avec une indiscretion toute féminine. Mais sa présence ne semble pas altérer le discours du personnage principal qui finit par raccrocher : *Elle a raccroché tout de suite après avoir dit cette chose ignoble ... (...) mais, mon chéri, cette femme doit être très mal et elle ne te connaît pas* (p. 1111). L'influence de cette tierce personne concerne la durée fictionnelle et le temps de la représentation en ce

⁴² Préface de *La Voix humaine*, p. 1096.

qu'elle est qu'étrangère à l'action et à la représentation ; même si le spectateur n'entend pas sa voix et peut tout au plus évaluer approximativement le contenu de son discours, sa réaction introduit un changement de sujet de conversation. Cette digression étire le temps scénique : le commentaire du personnage féminin sur cette présence anecdotique rompt la continuité de son propre propos.

La première étape est un long mensonge dans lequel le personnage cherche à entretenir l'illusion que rien n'a changé. Elle persiste à appeler son interlocuteur *mon chéri* et le premier moment laisserait supposer qu'il s'agit d'une conversation anodine entre un homme et sa maîtresse. Des phrases telles que : *Il ne faut pas que tu te fatigues* (p. 1100), *Heureusement que tu es maladroît et que tu m'aimes* (p. 1104), *Il ne faut pas travailler si tard si tu te lèves tôt demain matin* (p. 1102) sont empreintes d'accents tendrement maternels. Très vite cependant un deuxième discours se superpose, introduisant la suspicion dans l'esprit du spectateur, dont l'attention est attirée par des détails tels que les vieilles lettres qu'elle doit lui rendre ou le chien qu'elle refuse de garder. La présence simultanée de ces deux couches textuelles stimule l'étirement du temps scénique et, si l'accumulation de mensonges est paradoxalement une perte de temps dans le déroulement de la fiction, elle est un gain de temps sur la durée du spectacle. Le personnage cherche à parler le plus longtemps possible avec lui, quitte à employer à cet effet les ruses les plus basses.

Le spectateur a cependant l'intuition qu'il s'agit d'un moment de crise, *J'ai beaucoup, beaucoup de courage...* (p. 1100), *Moi non plus je ne me croyais pas si forte* (p. 1100), *Tu me connais, je suis incapable de prendre sur moi* (p. 1101), car il discerne rapidement le caractère mensonger du propos féminin, notamment lorsqu'elle affirme être rentrée depuis dix minutes alors qu'il l'a vue faire les cent pas devant le téléphone. Si cette première phase dure, si l'on se fie aux dires du personnage, une quinzaine de minutes : *...Tout de suite...là...au téléphone...depuis un quart d'heure je mens* (p. 1105), le temps de l'action pourrait coïncider avec celui de la représentation.

La justification des mensonges est encore un procédé d'étirement temporel car le même événement est relaté selon deux points de vue différents. L'aveu de la vérité fonctionne comme un embrayeur temporel au sens où, une fois la situation débloquée, l'action peut désormais évoluer en vue d'un achèvement. Cet aspect peut paraître paradoxal puisque le personnage ne redoute rien de plus, semble-t-il, que la fin de la communication téléphonique.

Quoi qu'il en soit, une logique linéaire est en passe d'être instaurée, rythmée par les pleurs étouffés du personnage. Cette deuxième étape repose sur un flux de paroles qui, bien que sans cesse interrompu, semble ne vouloir jamais s'arrêter. Ce passage est sans doute le plus dense de la pièce, pendant lequel le personnage masculin n'intervient visiblement pas. Cette parole épaisse, dans laquelle le personnage donne l'impression d'être empêtré, a pour conséquence un ralentissement notoire de l'action en cours puisque le discours est en réalité le récit d'événements passés qui entrave le déroulement de l'action.

La dernière partie reproduit symétriquement la structure de la première, comme pour prouver l'inefficacité de la parole et la sensation de perte de temps qui en émane. L'identité des mouvements d'ouverture et de fermeture de la pièce accuse l'impression d'étouffement, comme si l'espace se refermait peu à peu sur elle. Le discours est étayé par quelques gestes et semé d'interjections et de phrases en suspens et le fragment des pages 1108 à 1111 ressemble à une ultime tentative avant de sombrer à nouveau dans le mensonge tout en se voilant la face. Entre temps, ils ont été coupés et deux discours parallèles vont se superposer. Ce procédé est proche de ce que l'on appelle dans le vocabulaire de la photographie la surimpression, à ceci près que le phénomène n'est pas optique mais acoustique. Le langage verbal, civilisé, sert à façonner de nouvelles mystifications tandis que le langage paraverbal, les cris, les gémissements et les pleurs, est la négation presque primitive du contenu du premier. Sur le plan temporel, le mélange de ces deux types de discours, qui ne cessent de se contredire, produit une efficace impression de prolongement du temps au sens où les facultés de communication, et par-là de compréhension de l'énoncé, sont sérieusement émoussées. Dépossédé de sa fonction de communication, le langage n'a de raison d'être ni dans l'espace ni dans le temps et cette vacuité est amplifiée par le minimalisme gestuel qui rend compte avec retenue de la violence de son émotion réelle. Le personnage aurait l'air de se réclamer d'une attache à l'instant présent ; le temps évolue, sans lui et malgré lui, qui fait l'impossible pour que cette conversation ne finisse jamais. Le personnage tente de neutraliser l'instant, de le fixer là, éternellement, quitte à le combler de mots vides de sens et de but à force d'être répétés.

À l'instar de cette pièce, le texte dramatique du *Bel Indifférent* connaît un aboutissement tout aussi inefficace. S'il vise lui aussi à étirer la durée du temps de présence du personnage masculin, cette fois sur scène, et du même élan de la représentation, il ne parvient pas lui non plus à ses fins. Quelles sont elles ? Sans doute rien d'autre que de s'entendre dire « je

t'aime » à la fin de l'entretien. Car il faut bien comprendre que ces deux femmes ne parlent que pour s'entendre dire quelque chose, quelque chose qui leur prouvera que leurs mots n'auront pas été vains. Dans la première partie de l'acte, la parole se contente de combler l'absence laissée par Emile et à passer le temps en l'attendant. Cette exposition de l'action a une valeur informative dans la mesure où elle présente le contexte de l'action et elle permet au spectateur de se familiariser avec le personnage principal. Si l'on en croit l'auteur, la pièce durerait une trentaine de minutes : *Parler seule en scène pendant une demi-heure est un vrai tour de force. [Edith Piaf] l'exécute avec l'aisance des acrobates qui changent de trapèze en plein vol*⁴³.

Lorsqu'Emile entre en scène, la fonction de la parole se voudrait conative, ainsi que le montrent les structures syntaxiques à l'impératif, afin de susciter une réaction et une action, verbale ou gestuelle, de la part du partenaire. Mais au lieu de cela, elle s'avérera soporifique puisque la seule réponse tangible d'Emile est de s'endormir. C'est le spectateur qui, contre son gré, assume la fonction originellement destinée au personnage masculin. En réalité, c'est un double rôle que le dramaturge lui demande de jouer, car il doit rester un spectateur tout en pourvoyant à la fonction du personnage masculin. Le monologue qui couvre les trois quarts de la pièce forme un bloc compact dans lequel le langage s'étire progressivement en donnant au public le sentiment écrasant de la durée présente, comme une tache recouvrant peu à peu toute la surface d'un carré de tissus. Le personnage féminin a sans doute l'intuition de disposer de peu de temps pour dire tout ce qu'elle a sur le cœur, comme si elle pressentait la réaction masculine pour l'avoir peut-être déjà vécue auparavant, et le temps de parole est concentré pour mieux se dilater ensuite au centre du temps scénique.

Dans *La Voix humaine*, le temps scénique et le temps fictionnel peuvent paraître homogènes. Lorsqu'elle téléphone de nouveau, c'est Joseph, le domestique, qui répond que Monsieur est sorti, c'est du moins ce que l'on suppose : *...Pas là ? ...oui...oui...il ne rentre pas ce soir...c'est vrai, je suis stupide ! Monsieur me téléphonait d'un restaurant, on a coupé et, je redemande son numéro...* (p. 1105). Aussi le moment du dîner peut-il plus ou moins se rapprocher de celui du spectacle. Dans *Le Bel Indifférent*, cette proximité est manifestement plus contestable : *Deux heures du matin ? Déjà ! Comme le temps passe !* (p. 84), s'exclame-t-elle avec une surprise elle aussi contestable. L'apparente désinvolture avec laquelle elle

⁴³ Jean Cocteau, « Je travaille avec Edith Piaf », *Cahiers Jean Cocteau* 9, p. 148.

s'étonne de l'heure tardive ne cadre pas avec les répliques qui suivent : *Je connais les aiguilles de la pendule qui vont à toute vitesse si on ne les regarde pas* (p. 88). Fixer la pendule, c'est s'emparer du temps à travers l'illusion d'un contrôle qu'elle se figure exercer sur lui. L'horloge l'hypnotise alors qu'elle est convaincue du contraire ; elle cherche à s'approprier la durée afin de la rendre subjective et, la surveiller, c'est se convaincre naïvement que l'on peut influencer l'écoulement réel du temps.

L'entrée en scène d'Emile rompt le suspens ; le flot interrompu et, pour ainsi dire récitée d'une seule traite, crée un effet de ralentissement car l'incursion de la durée au cœur du langage reste à l'état statique. Ce phénomène réaffirme le sentiment du temps car la pesanteur est assurée en ce qu'elle se déploie avec une lenteur insidieuse et que le monologue dispose d'une structure rhétorique relativement simpliste. Il débute par une alternance de reproches et d'interrogations à travers lesquels elle tente de le faire réagir (p. 88-90). Sur le plan syntaxique, l'oscillation constante entre les modes exclamatif et interrogatif détermine la cadence de la diction, qui contribue au rythme d'ensemble du temps scénique. Le personnage récite ensuite une véritable litanie sur le thème de l'attente, dont les motifs récurrents, accentués par la répétition des mêmes termes, crée un moment d'inertie à l'intérieur duquel le temps est comme engourdi. Il émane de ces répétitions délibérées un effet de ralentissement, mais elles favorisent surtout la mise en existence de la dimension monothématique du discours, dont l'absence de variations internes le fait virer à une sorte de rengaine où se succéderait le même refrain ayant pour thème la même invariable obsession. Ces reprises ressembleraient finalement à ces airs populaires que l'on retient toujours avec une déconcertante facilité. Ses sarcasmes demeurant inefficaces, elle poursuit sa litanie de *Où étais-tu ?* (p. 92) sans lui laisser le temps de répondre ; cet effet d'accumulation accentue la sensation d'étirement du temps. Le personnage enchaîne aussitôt, comme s'il redoutait le vide qui va tenir lieu de réponse et, lorsqu'elle pose une seconde fois cette même question, elle se heurte effectivement à un silence qu'elle s'empresse de combler : *Parfait. Tu ne veux pas répondre, comme d'habitude. Ne réponds pas, mon bonhomme. Ce n'est pas moi qui interrogerais, qui insisterais* (p.86). De même lorsqu'elle dit à plusieurs reprises *Lis ton journal*, cette répétition renforce le sentiment de tourner en rond et de pas progresser.

Trois des quatre paragraphes commencent par : *Attendre* (p. 88-89) ; cette énumération est renforcée par la répétition *Attendre. Attendre. Attendre toujours* (p. 89). Cette structure anaphorique, clôturée par un adverbe de temps, est conçue sur un rythme ternaire, conférant

à ces paragraphes un aspect lancinant qui se rapprocherait davantage de la chanson populaire que du texte dramatique proprement dit. Le monologue prend des allures de rengaine, rythmée à la façon d'une valse. Cette cadence à trois temps n'est probablement pas étrangère à l'interprète, Edith Piaf, pour qui Cocteau avait composé ce rôle pour le moins sur mesure

44

Si dans un premier temps, il s'agit seulement de mettre en valeur l'unité du paragraphe, la narration objective se colore de reproches dans le deuxième paragraphe : *Chez toi, faire attendre, c'est de l'art, un vrai supplice chinois. Tu sais tous les trucs, tous les moyens les plus épouvantables de faire le mal et de nuire* (p. 88). Le spectateur entre dans une temporalité plus subjective dans lequel le thème de l'attente est accolé à la situation présente du personnage féminin : *Cette nuit j'ai décidé de tout te dire. Tu es habitué à ce que je souffre en silence. A ce que je la boucle. Mais la mesure est comble* (p. 89).

En désespoir de cause, le monologue se solde par une menace qui ménage une ouverture apte à provoquer un rebondissement : *Si quand j'aurai compté jusqu'à trente, tu ne lâches pas ce journal, je te préviens que je ferai un malheur* (p. 95). La durée du délai impartit permet de supposer une pause dans le déroulement de l'action et de redouter un inévitable effet de longueur pendant lequel il ne se passera rien. Ce calcul aléatoire est suspendu par la sonnerie du téléphone.

Le discours ne cesse jamais de faire se multiplier des émotions diverses ; à chaque étape correspond une émotion bien précise que le spectateur ne peut s'empêcher de ressentir dans une logique de succession bien ordonnée. L'agencement du temps scénique est ici inséparable du degré émotionnel. Malgré une dimension logique incontestable, le monologue conserve son illusion de spontanéité. Une trop grande habileté rhétorique aurait supposé que le personnage ait préparé son discours à l'avance et ce dernier aurait perdu de ce naturel qui la définit.

Cocteau avait également composé une brève variation sur le même thème, *Lis ton journal, Thème du Bel Indifférent à l'usage d'un acteur*, qui se termine par ce quatrain :

⁴⁴ Nous renvoyons également à *Anna La Bonne* et à *La Dame de Monte Carlo*, des chansons parlées que l'auteur avait écrites pour Marianne Oswald.

Je suis fenêtre, je suis porte
 Je suis horloge, je suis nuit,
 Les gens heureux meurent d'ennui...
 Le diable les emporte ! (*)

Les deux premiers vers délivrent succinctement la signification spatio-temporelle du personnage principal. Dans cette version masculine de la pièce, l'articulation des paragraphes n'est pas tout à fait la même. Sans nous y attarder, nous citons toutefois les mouvements principaux du texte parce qu'il jette une lumière nouvelle sur le rapport au temps du personnage :

Je sais que tu me trouves grotesque (...). Je sais attendre. 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, je sais compter jusqu'à mille, jusqu'à dix mille, jusqu'à cent mille ! Je sais toutes les tortures chinoises et les supplices nocturnes. Je sais crier d'où viens-tu et avec qui étais-tu ? Mais je ne sais pas aimer (p. 154).

La structure anaphorique isole le sens de la dernière phrase et indique les limites psychologiques du personnage tout en accusant l'interruption du rythme syntaxique ; la dernière phrase est la seule à être construite à la forme négative et la conjonction *mais* introduit une opposition à l'ensemble du paragraphe. Le deuxième débute sur une assimilation, *Toi tu t'y connais en amour, tu t'y connais en silence* (p. 154). Le silence, devenu non-acte ou acte d'amour absolu, accuse un effet d'étirement du temps qui, s'il donne l'impression de se diluer paresseusement dans la parole, acquiert une autonomie sémantique et formelle dans le silence. S'il existe une dépendance du temps au silence, elle est inscrite dans un néant dans lequel rien n'a l'air de se passer. Cette prise de conscience donne l'illusion que le temps passe plus vite pour le personnage masculin, livré à la claustration de sa propre parole. Ce décalage produit une incidence sur le temps scénique dont il bouleverse l'unité, tout en accusant la solitude mutuelle des personnages.

Dans cette pièce, le décor sonore joue le même rôle que le silence dans *La Voix humaine* dans l'appréhension du temps scénique. Dans *Le Bel Indifférent*, les interruptions du monologue sont traduites par des bruits issus directement de la scène, la sonnerie du téléphone, ou du hors-scène immédiat : *On frappe à la cloison. Elle continue plus bas*

(*) Jean Cocteau, *Lis ton journal*, in *Théâtre de Poche*, p. 155.

(p. 87). Ce dernier exemple a pour objectif de suspendre le texte dramatique en introduisant un changement de tonalité. Il en va de même pour la valeur temporelle que peuvent acquérir certains accessoires. Dans *La Voix humaine*, le téléphone invite à suivre le spectacle dans une logique de succession : *le téléphone mimétique au départ acquiert un rôle de plus en plus diégétique. Les parasites, les coupures, les dysfonctionnements vont peu à peu infléchir le cours de la fable* ⁴⁵. En outre, l'objet est en soi une référence précise à l'époque dans laquelle se déroule le drame. Le gramophone a, dans *Le Bel Indifférent*, une valeur identique qui amoindrit la distance temporelle entre le personnage et le spectateur. L'objet est donc un ancrage référentiel du personnage à l'intérieur d'un cadre temporel concret.

Une même fonction pourrait s'appliquer aux costumes ; dans *La Voix humaine*, elle porte un peignoir-chemise tout au long de l'acte. Au vu du contexte, le vêtement n'a pourtant pas de réelle valeur référentielle puisqu'il y a fort à parier que le personnage traîne dans le même peignoir depuis le jour de la rupture. Dans *Les Parents terribles*, bien que l'action débute à cinq heures du soir, les deux personnages féminins sont encore en peignoir de chambre. Aussi ne peut-on envisager le costume comme une possibilité de dire le temps car il définit le personnage féminin comme un être décalé par rapport à l'heure de la journée. C'est encore une façon de l'isoler du cadre temporel dans lequel existent les autres personnages. Enfin, dans *Le Bel Indifférent*, elle porte une petite robe noire comme on en porte tous les jours.

L'incidence temporelle va situer l'action dans une logique de simultanéité ; le public est conscient de la présence masculine à l'autre bout du fil dans un temps similaire à celui de l'actrice. Le téléphone est un renvoi persistant au temps du personnage, en même temps qu'au hors scène, ainsi que le montre cette réplique dans *Le Bel Indifférent* :

Il n'y avait pas de téléphone dans cet hôtel infect. Je l'ai fait poser. Le téléphone est devenu un instrument de supplice en plus. Il y avait l'ascenseur. Il y avait la sonnette d'en bas. Il y avait les clefs sous la porte (p. 93).

⁴⁵ André Helbo, « La théâtralité chez Jean Cocteau », in *Jean Cocteau*, textes réunis par Albert Mingelgrün, p. 82.

En faisant coïncider le présent du personnage féminin avec celui de son amant, le dramaturge convie le spectateur à partager cette durée commune et à entrer véritablement dans le temps de la pièce.

Le Bel Indifférent diffère du *Fantôme de Marseille*, également créé pour Edith Piaf, où le texte dramatique est livré seul, sans indication gestuelle, sans variation de temps et sans silence. Seuls quelques points de suspension disséminés fragmentent l'unité du texte, sans laisser de véritable temps de répit ni à l'actrice ni au spectateur. Ces pauses permettent néanmoins de situer le personnage féminin dans un contexte social car elles sont le résultat de fautes de langue : *Et après le cambriolage...enfin vous savez de quoi je cause...après le cambriolage de la rue saint Christophe* (p. 104), (...) *et sa robe déchirée de long en large et...enfin...Monsieur le juge...vous comprenez...C'était un mort, quoi* (p. 108). La ponctuation, qui rend compte des fautes de syntaxe, isole les fragments essentiels, (...) *il est trop joli pour toi, tu vas le perdre...Et je l'ai perdu* (p. 104) et les césures dans le temps sont autant de procédés qui retardent les aveux et font durer le suspens. Il en va de même lors des retours en arrière : *Tout ce que j'ai pu obtenir puisqu'il avait la bague...Ah ! oui...j'oubliais, Monsieur Valmorel lui avait donné une bague...une bague en or...* (p. 107). Ce niveau de langue rapproche toutefois les personnages des trois pièces, surtout si l'on sait que dans la préface de *La Voix humaine*, l'auteur précise que l'actrice doit *respecter le texte où les fautes de français, les répétitions, les tournures littéraires, les platitudes, résultent d'un dosage intensif* (p. 1097).

Par conséquent, le temps scénique est l'un des instruments grâce auquel le personnage féminin acquiert une présence dans l'espace. L'illogisme du sentiment amoureux se heurte à l'implacable conscience du temps, ramenant le personnage à ce qu'il n'a jamais cessé d'être : *C'est elle*, disait Cocteau d'Edith Piaf, *qui contemple les couples enlacés qui savent encore aimer, souffrir et mourir* ⁴⁶. Le sentiment du temps peut, dans un exercice aussi périlleux que le monodrame, excluant ici la division interne, être délivré de différentes manières. Ces deux pièces s'appliquent à faire entendre le temps qui passe à travers le va - et - vient de paroles prononcées par une seule voix alors qu'*Antigone* et *Œdipe roi* s'attachent à le faire voir grâce aux costumes et aux jeux d'éclairage. Le temps peut, de fait, apparaître comme un phénomène acoustique ou optique.

⁴⁶ Jean Cocteau, *Mes Monstres sacrés*, p. 163.

La scénographie pallie alors l'absence de divisions internes en offrant un écho sonore au temps, sorte de rythme qui ponctue le déroulement de la pièce, et une image dans l'espace. Cette double détermination autorise une approche musicale, l'alternance de silences et de paroles confèrent un *tempo* à l'action, et picturale, par les couleurs et les jeux de lumières, du temps. Dans cette même lignée, *Les Mariés de la tour Eiffel* propose une esthétique dans laquelle le silence introduit les pauses nécessaires à la fluidité de l'action. Le vide sonore neutralisant l'illusion d'homogénéité, Cocteau lui confère *la stylisation proche des accidents de langage* ⁴⁷, tout en respectant la continuité globale, puisque ce sont ces ruptures qui décident en partie de la structure. Le risque d'homogénéité est tempéré par les intermèdes musicaux et les séquences chorégraphiques, marquant *une interruption dans le temps vécu qui représente par métaphore les coupures de la fiction* ⁴⁸. De plus, la diction rapide est redondante du rythme effréné avec lequel s'enchaînent les actions.

c) *Le temps de voir et de dire la mort*

Sans doute parce que le sentiment de la mort sous-tend les deux intrigues, *Orphée* et *L'Ecole des veuves* sollicitent les phénomènes sonores et visuels à part égale, comme pour intensifier la mince distance qui sépare la vie du trépas.

Si l'on prend le risque d'envisager le temps scénique comme un phénomène polysensoriel, c'est parce qu'il réclame la double sensibilité à l'image et au son de la part du public. Certes l'on peut tout de suite rétorquer que ces facultés sont inhérentes à n'importe quel type de spectacle, mais elles obligent ici à un effort supplémentaire quand il s'agit de comprendre le sentiment du temps à travers une image acoustique dans un spectacle de courte durée. La sensibilité à la mort n'est pas spontanément accessible à tous et, puisque ce thème est le nerf d'*Orphée* et de *L'Ecole des veuves*, il appartient de le rendre possible à travers le sentiment du temps.

Avec plus d'insistance cependant, le dialogue s'organise autour de l'instant présent, habité par la présence de la mort du personnage féminin, volontaire dans *L'Ecole des veuves*,

⁴⁷ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, p. 162.

⁴⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre II*, p. 204.

accidentelle dans *Orphée*. Si les deux personnages féminins progressent, à l'intérieur du monodrame en vue d'une fin, l'accomplissement de soi est cependant soumis aux contraintes du temps parce que l'absence d'amour appelle la présence de la mort en poussant le personnage à ses portes.

Composées d'un seul acte, ces pièces sont cependant les seules à comporter une division interne. *L'Ecole des veuves* comprend six scènes et *Orphée* treize. Si ce découpage ne rompt pas nécessairement l'unité temporelle, il reste à évaluer son incidence sur le déroulement de l'action. Ces tragédies respectant l'unité du lieu, aucun intervalle ne laisse supposer qu'il s'est écoulé du temps entre chaque scène successive qui s'enchaîne l'une après l'autre ; le laps de temps qui les sépare n'excédant pas quelques minutes, la fiction se déroule au même rythme que celui de la représentation.

Régression du sentiment de la mort

L'Ecole des veuves se compose de quatre personnages, dont trois féminins : la Veuve, la Nourrice et la Belle-sœur ⁴⁹. Le thème de la veuve s'enterrant vivante pour rejoindre son époux préfigure la Reine dans *L'Aigle à deux têtes*, à ceci près que la Veuve veut mourir par devoir et la Reine par amour.

La pièce se déroule dans un cadre nocturne : le décor indique une porte *ouverte sur un clair de lune* (p. 51). Cette inscription est renforcée par le discours du personnage principal : *La lune et les parfums de la nuit t'ont fait perdre toute retenue* (p. 59). À l'intérieur des séquences moyennes, l'articulation dynamique est créée au moyen de pauses introduites par des silences ; de nombreuses répliques demeurent en suspens et le silence est matérialisé à l'écrit par des points de suspension. Mais plus encore, ce sont les indications gestuelles qui marquent une interruption du rythme du temps scénique.

La scène d'exposition, la plus longue (p. 52 - 61) est caractérisée par le peu de déplacement et par l'équilibre des répliques échangées entre la Veuve et la Nourrice. Dès lors l'exposition est classique, il s'agit d'un dialogue entre le personnage principal et un

⁴⁹ La pièce a été représentée pour la première fois en 1936 à l'ABC avec Arletty, Simone Sicard et Alice Cocéa dans des décors de Marcel Khill et des costumes de Coco Chanel.

personnage secondaire. Afin de la rendre plus vivante, le dramaturge donne l'illusion que le spectateur surprend une conversation déjà entamée quand le rideau se lève :

La Nourrice

Madame !

La Veuve

Si ^{c'est} pour répéter la même chose, ne parle pas (p. 52).

Il en résulte une dimension réaliste et *la vérité des propos et des attitudes est rendue plus sensible par un réalisme que l'on peut qualifier de temporel* ⁵⁰. Toutefois, il n'est manifestement pas d'antinomie sensible entre l'aspect statique du dialogue et les mouvements des personnages dans l'espace scénique, le dialogue insufflant au contraire à la scène d'ouverture son essor dynamique. Seules quatre didascalies - deux au début de la scène et deux à la fin - animent les corps des personnages : *Elle montre le sarcophage* (p. 52), *Elles s'approchent du visage* (p. 53), *Elle se couche vite sur son lit*, *Elle se couche rageusement* (p. 61). Autrement dit, deux actions quasi-successives ouvrent et ferment la première scène. Entre ces actions, le dialogue se déploie avec une densité tempérée par l'équilibre des répliques. Si le texte dramatique peut donner une impression d'étirement temporel, il est cependant bien réparti entre les deux personnages. Le volume des répliques est partagé à parts égales, ce qui donne l'illusion d'une conversation naturelle. En outre, lorsque des répliques menacent d'être trop longues, elles sont interrompues par des exclamations : *Madame !* (p. 55), *A moi !* (p. 56), et des interrogations destinées à relancer le rythme de la conversation : *Depuis quoi ?* (p. 53), *Veux-tu ?* (p. 57), *Amoureux de qui ?* (p. 58), *Quel garde ?* (p. 59), *Est-il jeune, beau ?* (p. 60). La brièveté de ces questions assure l'équilibre rythmique car elles sont intercalées entre des répliques plus longues. Enfin, une question de la Veuve permet d'emblée d'inscrire la pièce dans une logique de continuité, *Cet insupportable godiche qui passe à chaque instant prendre de nos nouvelles* (p. 59), régulièrement interrompue par les entrées et les sorties de ce personnage masculin.. L'adjectif indéfini « chaque » inscrit le temps dans une perspective fragmentaire et, si le déroulement du temps scénique est déterminé par le personnage féminin, il est néanmoins fracturé par le personnage masculin.

⁵⁰ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, p. 151.

Dans la scène 2, un bref dialogue entre la Nourrice et le Garde, la Veuve, allongée sur son lit, fait semblant de dormir. La scène 3 est construite sur une alternance de répliques et de gestes ; le texte dramatique est morcelé par des coupures gestuelles de durée variable. Certaines didascalies indiquent un effet d'étirement temporel conséquent : *Elle vient s'asseoir auprès de la table où sont les gâteaux du mort. Elle reste rêveuse, sur un coude* (p. 65), *Tout en parlant, les yeux clignés regardant au loin, elle prend distraitemment un des gâteaux du mort et le mange* (p. 67). L'attitude songeuse de la Veuve introduisant une pause dans le dialogue, le silence est rehaussé par l'immobilité du personnage, créant ainsi un effet de neutralité visuelle et sonore. Au statisme correspond le silence et cette correspondance est un *effet de synchrèse* ⁵¹. La dimension kinésique du personnage, immobilisé dans l'espace, instaure une sorte de fixité temporelle ; non seulement personne ne parle pendant ce laps de temps, mais personne n'agit. Dès lors, l'action est paralysée et le sentiment du temps qui passe est décuplé. Parce qu'il n'est pas un mouvement pour compenser l'absence de parole et inversement, cette pause invite le spectateur à une réflexion sur la question du temps. A mesure que s'écoule le temps scénique durant cet intervalle de silence, le temps de l'action progresse inexorablement. Le verbe « rester » indique qu'elle garde la pause quelques minutes.

La deuxième didascalie, *Tout en parlant* (p. 67), s'interprète différemment car elle n'interrompt pas la réplique. Bien que l'action soit minime sur le plan gestuel, ses conséquences psychologiques sont significatives : elle mange les gâteaux du mort, ce qui est *un sacrilège* (p. 68). Cette transgression du sacré n'empêchera cependant pas la Nourrice d'y goûter à son tour. Cette animation gestuelle ne rompt pas la continuité temporelle. On remarque également des didascalies plus courtes : *comme sortant d'un rêve, sursaute* (p. 65), *elle frappe sur la table* (p. 66), *elle s'aperçoit qu'elle mange* (p. 67), *se dresse* (p. 69) que l'on envisage cependant plutôt comme des indices de caractère du personnage que comme des signaux temporels conséquents.

La scène 4 est caractérisée par une interruption temporelle provenant du hors-scène immédiat. L'entrée en scène de la Belle-sœur est précédée de manifestations visuelles et sonores : *on voit des lueurs et on entend des tambours* (p. 71). Cette connivence visuelle et sonore est indice de théâtralité ; elle est un signal d'alerte qui fonctionne comme une

⁵¹ Patrice Pavis, *L'Analyse des Spectacles*, p. 199.

*polyphonie informationnelle*⁵² sur les plans de l'image et du son. Même s'il vient du hors-scène, ce signal donne une présence concrète à un présent simultané, visible et audible, donc ancré dans le réel du spectateur, et inscrit dans un espace contigu à celui de la scène. En outre, il suspend momentanément la sortie de la Nourrice : *Au moment où elle s'apprête à sortir, on voit des lueurs et on entend des tambours. Elle s'arrête* (p. 71). Ainsi le hors-scène donne au temps l'illusion d'être rallongé de quelques minutes puisque l'annonce de l'arrivée de la Belle-sœur ralentit et décale la sortie de la Nourrice. Une même escorte accompagne la sortie de la Belle-sœur à la fin de la scène 5 : *Elle disparaît, les torches et les tambours s'éloignent* (p. 74). L'éloignement spatial supposé du personnage est aussi un indice de temps parce que la disparition progressive des lumières et de la musique marque l'écoulement du temps. Plus le son et la lumière sont faibles, plus le temps s'est écoulé.

La dernière scène présente, à l'instar de la scène 4, les trois personnages. Les répliques sont brèves, à l'exception de celle de la Veuve qui commence par : *Qu'est-ce qui est impossible ? (...)* (p. 76), et la première partie fait alterner les questions : *Vous êtes seule ?* (p. 75), *Vous voulez sortir le sarcophage* (p. 76.), et les phrases en suspens : *Madame ! C'est impossible..., Je n'oserais jamais* (p. 76), *Le visage va s'abîmer... L'empailleur a dit...* (p. 77). Du reste, les phrases hésitantes sont l'apanage du Garde qui répugne à lui dire la vérité, là où la Veuve s'exprime par injonctions ou affirmations,. Sa réplique est interrompue par le geste :

(...) Je surveillais trois cadavres condamnés au pilori sans privilège de sépulture. Je me sentais tellement attiré par cette lucarne...

(*Il baisse la tête*)

...que j'ai abandonné mon poste (...) (p. 75).

Et il hésite encore à lui exprimer sa gratitude : *Madame... Comment vous remercierais-je ?* (p. 77). Ce n'est qu'à partir du moment où la Veuve l'étreint qu'il adopte à son tour le mode exclamatif : *Vivre ensemble, ici, quel rêve ! (...)* *Tu vivras !, Elle pense à tout !* (p. 78), *Et ce cœur !, Méchante ! (...)* (p. 79). La succession d'exclamations féminines et masculines inscrit le couple dans un ensemble homogène. Le plan syntaxique rend compte de l'unité psychologique tout en créant un effet qui accélère la clôture de la pièce. La dernière scène s'opposant à la première dans la durée, le renversement de la situation est mis en oeuvre.

⁵² Tadeusz Kowsan, *Littérature et spectacle*, p. 203.

La conjonction des temporalités féminines et masculines déterminant l'unité entre le temps scénique et le temps fictionnel, la fin du spectacle correspond à celle de l'action. Une fois décidé à aimer, le personnage féminin n'a plus de raison d'attendre la mort et la représentation n'a, de fait, plus lieu de continuer. Il importe que la comédienne inscrive le personnage, qui évolue psychologiquement en même temps que progresse l'action, dans une dimension temporelle linéaire. Aussi faut-il rendre ce bouleversement visible tout au long de la représentation. Arletty avait visiblement relevé ce défi en portant le rôle à des hauteurs insoupçonnées. Cocteau disait d'elle : *Des projecteurs l'habitent. Elle miroite. Elle est éclairée par l'intérieur. Son éclairage est celui d'une âme hautaine. Il plonge le reste dans l'ombre et douche le public d'un clair de lune plus vif que le soleil*⁵³. Le temps scénique était originellement déterminé par les actes du personnage féminin jusqu'à ce que le personnage masculin, à force de perturber ce bloc temporel, octroie un achèvement à cette logique d'attente. La Veuve attendait la mort et le sentiment amoureux interrompt cette perspective, dont le terme est finalement le contraire de ce qu'elle escomptait. Elle attendait que sa vie s'achève et c'est en fait une histoire d'amour qui commence. Dès lors, l'amour s'oppose à la mort dans la terminologie même du temps : il est le début de la vie réelle alors que la mort est promesse de fin.

Progression du sentiment de la mort

Orphée, dont la particularité temporelle est de transposer le mythe dans un univers inspiré davantage du cirque que de la Grèce antique, engage un parti pris marqué davantage par l'avant-garde, qui fait voler en éclats les règles de composition dramaturgique. Outre la singularité du décor qui rappelle *les avions et les navires en trompe-l'œil des photographes forains*⁵⁴, l'apparence physique des personnages insiste sur les circonstances temporelles de l'action : *On doit adopter les costumes de l'époque où la pièce est jouée*, précise l'auteur dans sa préface (p. 17). Il ajoute :

Dans mon *Orphée*, les costumes n'étaient pas une recherche, une originalité et je prétendais vivre de plain-pied avec le mythe, prouver à la salle que les époques se valent et

⁵³ Jean Cocteau, *Mes Monstres sacrés*, p. 67.

⁵⁴ Voir les indications, *Orphée*, p. 17.

qu'il n'existe pas un monde où les fées circulaient et un autre où les fées ne circulaient plus⁵⁵.

La sobriété des vêtements, Orphée et Eurydice sont *en tenue de campagne, les plus simples, les plus invisibles*⁵⁶, répond aux exigences du dramaturge qui affirmait : *Ce qui m'émeut dans la mode et la rend digne d'intérêt des poètes, c'est qu'elle doit mourir jeune*⁵⁷, en écho à Gabrielle Chanel :

Il faut parler de la mode avec enthousiasme, mais sans démente et surtout sans poésie, sans littérature. Une robe n'est ni une tragédie, ni un tableau ; c'est une charmante et éphémère création, non une œuvre d'art éternelle. La mode doit vivre et mourir vite afin que le commerce puisse vivre⁵⁸.

Ce jugement esthétique renvoie à l'épineux dilemme temporel. Ainsi le personnage de la Mort est librement inspiré du numéro de Barbette, qui se produisait au début des années vingt au Casino de Paris. Dans le numéro de juin 1926 de *La Chronique des Spectacles*, Cocteau écrivait :

Homme, il reste sur le plateau lorsqu'il visite des appareils, s'exerce les jambes, grimace dans le feu des projecteurs, se pend aux fils, grimpe aux échelles. Aussitôt la question du danger réglée, la femme réapparaît, une femme du monde qui jette un dernier coup d'œil sur son salon avant le bal, tapote les coussins, arrange les vases et les lampes (...) Il devient la femme-type au point d'éteindre les plus jolies personnes qui le précèdent ou le suivent sur l'affiche (...) ⁵⁹.

La même année, il montait *Orphée* au Théâtre des Arts. Aussi le mythe bénéficie-t-il à la fois d'une transposition spatiale dans le monde du cirque et d'une réactualisation dans l'époque contemporaine du dramaturge. Le décor et les costumes sont autant d'indices visuels et spatiaux propres à signifier la transposition temporelle du mythe antique à nos jours.

⁵⁵ « Articles de Paris », in *Portraits-souvenir*, p. 320.

⁵⁶ Voir les indications de costumes d'*Orphée*, p. 15.

⁵⁷ « Articles de Paris », in *Portraits-souvenir*, p. 230.

⁵⁸ La citation est empruntée à *L'Allure Chanel*, Dominique Marny in *Les Belles de Cocteau*.

⁵⁹ « Le Numéro Barbette », in Jean Cocteau, *Le Livre blanc et autres textes*, p. 101.

La pièce est divisée en treize scènes, interrompues par un bref intervalle à la fin de la scène 8 : *Le rideau de l'intervalle tombe lentement et se relève tout de suite* (p. 76). Plus surprenant, ce lever de rideau est suivi d'une courte scène, la scène 8 (*bis*), composée d'un échange stichomythique, qu'Henri Bidou avait détaillé, entre Heurtebise et un personnage secondaire :

L'intervalle consiste à baisser le rideau et à le relever tout de suite. En somme, même par politesse, il vaut mieux ne pas applaudir. C'est la descente d'Orphée aux enfers, on passe donc dans l'autre monde. Comme chez les morts le temps n'existe plus, Orphée revient tout de suite. La répétition de la scène du facteur, avant et après l'intervalle, indique même qu'il revient instantanément et souligne cette abolition du temps ⁶⁰.

À première vue, la pièce semble se dérouler avec une rapidité surprenante, une *vitesse trop détaillée* ⁶¹, la brièveté des répliques en est l'un des indices. Par ailleurs, il n'est pas inutile de rappeler qu'à l'époque de la pièce, Cocteau s'est initié à l'opium. Aussi peut-on citer cette phrase en guise de définition du temps scénique d'*Orphée* :

La Chine fume pour se rapprocher des morts. L'invisibilité résulte d'une vitesse immobile, de la vitesse en soi. L'opium ressemble à cette vitesse de velours. Pour peu que les morts fascinent, il se forme une zone de rencontre ⁶².

C'est au gré de cette vitesse imperceptible que se produit la rencontre entre les couples Orphée / Eurydice et Heurtebise / la Mort.

La première scène, précédée d'un prologue, est l'une des plus longues et elle s'ouvre sur une querelle entre Orphée et Eurydice, les limites de cette dispute dépendant du bon vouloir du cheval. L'incidence de l'animal sur le déroulement de l'action a pour effet immédiat d'immobiliser le personnage féminin dans l'espace ; assise à droite, Eurydice demande : *Je peux bouger ?* (p. 21) et Orphée répond : *Attends encore une seconde* (p. 21). D'emblée, le temps scénique s'inscrit dans la logique de l'attente et, en ce sens, il rejoint la dramaturgie de *La Voix humaine*, du *Bel Indifférent* et de *L'Ecole des veuves*, dans laquelle le personnage féminin est contraint d'attendre une manifestation de l'autorité masculine avant d'agir. Ici, le

⁶⁰ Henri Bidou « Avis », Programme d'*Orphée* au Théâtre de Montpellier (1928).

⁶¹ *Opium*, p. 69.

⁶² Jean Cocteau, *Poésie critique II*, p. 37.

problème s'amplifie puisque le personnage masculin est lui-même soumis à une autorité transcendante : le cheval, véhicule maléfique de l'inspiration poétique : *Il met quelquefois très longtemps entre la première lettre et les autres* (p. 21), se défend Orphée. La conjonction de deux indices temporels introduit le spectateur à la fois dans la dimension extra-scénique – *quelquefois* – et dans la durée présente – *longtemps* – de la pièce.

Outre de contraindre Eurydice à l'immobilité, le cheval détermine sa présence sur scène : *Va dans la chambre ou tais-toi* (p. 23), lui dit Orphée. Aussi la dimension dramatique du personnage féminin est-elle éclipsée par celle de l'animal. Si elle reste sur scène, c'est en tant que personnage immobile et silencieux, Orphée va jusqu'à lui défendre de rire (p. 23), au point de devenir un simple élément du décor de cette *maison de fous*⁶³. En contrepoint, le mouvement féminin est déplacé vers le cheval : *Tu bouges. Tu vas parler. Parle...* (p. 22), *J'écoute. Parle. Parle-moi, cheval* (p. 23), implore Orphée. Toute l'attention du personnage, et du spectateur, se trouve concentrée sur l'animal à qui est attribuée l'expression verbale et gestuelle dont est privée Eurydice. La récitation de l'alphabet, allusion possible au poème « Voyelles » de Rimbaud, introduit des effets de ralentissement dans la progression du dialogue. Orphée se désintéresse de la conversation avec Eurydice pour s'absorber la contemplation des mouvements du cheval, qui communique avec lui par coups de sabot ou par hochements de tête. Le personnage féminin souligne l'impression de lenteur de la scène : *Quelle patience !* (p. 22).

À peine le cheval a-t-il dicté sa phrase que l'échange entre les époux acquiert une énergie supplémentaire. Par conséquent, la parole du cheval aurait une *action transfigurante*⁶⁴ sur le rythme de l'action. Le silence de l'animal peut désormais permettre au couple de se disputer, car l'illumination poétique d'Orphée est inscrite dans le présent de la pièce. Aussi les scènes suivantes reposent-elles sur l'alternance entre des durées brèves et longues. La scène 2 comporte deux répliques, la quatrième trois, les scènes 8 et 8 (*bis*) sont à peine plus longues et la dernière également. Dans la première partie de la pièce, c'est-à-dire avant l'intervalle, un long dialogue entre Heurtebise et Eurydice s'étend de la scène 3 à la scène 5. Afin de ménager le suspens autant que pour introduire une pause dans ce dialogue contraignant, Cocteau intercale une scène plus courte entre les deux où Orphée ne fait qu'entrer et sortir.

⁶³ Jean Cocteau, *Opium*, p. 70.

⁶⁴ Eva Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, p. 185.

Les scènes 6, celle où arrive la Mort, et 7 sont à peu près de longueur égale. La lenteur méthodique du déroulement de l'action est assurée par la gestuelle du personnage qui décide des mouvements d'étirement temporel. Si au début la scène, la Mort *marche vite* et dit : *Dépêchons-nous* (p. 56), le mouvement ralentit au fur et à mesure de l'action : *Gesticulation lente de masseuse ou d'hypnotiseur* (p. 60). De ce fait, le temps est comme télescopé : *Une heure pour moi doit être une minute pour eux* (p. 61). *Nous avons une onde sept et une zone sept – douze. Réglez tout sur quatre. Si j'augmente, vous irez jusqu'à cinq. Ne dépassez cinq sous aucun prétexte* (p. 59). La précision mathématique de l'appréhension du temps permet d'en conserver l'unité. Puisque le temps ne cesse de passer, il faut éviter les calculs qui sont une *perte de temps considérable* (p. 60). L'angoisse du temps justifie l'inquiétude de Raphaël : *S'ils courent, aurons-nous le temps de finir ?* (p. 61).

L'oubli du chronomètre, nouvelle tentative pour *circonscrire le surnaturel dans le naturel, le sacré dans l'humain* ⁶⁵, inaugure un nouvel artifice théâtral. Il s'agit pour Azraël de s'adresser directement au public :

Mesdames, Messieurs, La Mort me charge de demander à l'assistance si un spectateur serait assez aimable pour lui prêter une montre ? (*A un Monsieur qui, au premier rang, lève la main*) Merci Monsieur. Raphaël, voulez-vous prendre la montre de Monsieur. (*Jeu de scène*) (p. 63).

Outre de rompre l'illusion théâtrale, cette intervention suspend l'action en cours. Sur le plan dramaturgique, il s'agit aussi d'un clin d'œil au monde du cirque dans lequel le spectateur est davantage sollicité. Suite à cette interruption, l'action, fondée essentiellement sur la gestuelle, va s'accélérer : *Ouf ! Vite, vite, Raphaël, les ciseaux* (Elle court sur le balcon). *Venez ici, coupez* (Il coupe le fil : la colombe s'envole). *Rangez la bande. Azraël, montre-lui* (...) (p. 64). La vraisemblance est assurée car Azraël rend la montre au spectateur.

Les scènes 8 et 8(*bis*), identiques en tout point, ont pour fonction de *créer une atmosphère d'angoisse, d'attente du surnaturel* ⁶⁶. Dans les notes de mise en scène, le dramaturge précise :

⁶⁵ *Ibid.*, p. 196.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 201.

Lorsque le rideau de l'intervalle tombe, attendre un peu avant de le relever si les spectateurs applaudissent pour que ce tour de cartes abstrait ne prenne pas l'apparence d'une fausse manœuvre (p. 123).

La répétition d'une scène identique est d'autant mieux mise en valeur qu'elle suit une scène plus longue *qui se déroule avec une extrême vitesse* (p. 70). Toute la scène 7 est marquée par cet élan de précipitation ; Heurtebise constate *Nous sommes arrivés trop tard* (p. 68), *Il faut obéir et ne pas perdre une minute* (p. 70), tandis qu'Orphée s'interroge : *Que faire ? Nous perdons un temps précieux* (p. 69). Si les gants rouges qu'enfile Orphée représentent d'abord *le lieu d'un contact entre le surnaturel et l'homme*, le geste même de les enfiler signifie qu'*il se rapproche volontairement de la mort*⁶⁷. La proximité dans l'espace marque la connivence entre lui et la Mort :

Orphée

Je serai peut-être long.

Heurtebise

Long...pour vous. Pour nous, vous ne ferez guère qu'entrer et sortir (p. 74).

Ce *nous* inscrit Heurtebise, qui n'est pas un être humain, du côté du spectateur dont il partage un temps identique. Paradoxalement, ce sont les faits et gestes d'un personnage humain, Orphée, qui vont échapper au spectateur pendant un bref laps de temps. En contrepoint, il sera le témoin d'une conversation anodine entre un ange et un facteur. Le public ne saura jamais tout à fait ce qu'il est advenu d'Orphée et d'Eurydice aux Enfers. Lors de l'adaptation cinématographique, Cocteau s'était montré plus explicite :

Heurtebise - Je vous pose une question précise, ne l'oubliez pas. Est-ce la mort ou Eurydice que vous désirez rejoindre ?

Orphée (détournant le regard) - Les deux...

Heurtebise - ... Et si possible, tromper l'une avec l'autre...⁶⁸.

Aussi les scènes 8 et 8 (*bis*), qu'Eva Kushner interprète de façon significative, sont-elles séparées par un intervalle qui ne dure qu'un instant:

⁶⁷ *Ibid.*, p. 199 pour les deux citations.

⁶⁸ Jean Cocteau, *Orphée*, film, p. 61-62.

On devine que la durée de l'intervalle tend à l'infini, qu'elle se veut aussi impondérable que le moment présent emprisonné dans le passé et l'avenir, frontière aussi mince que la surface d'un miroir, mais frontière malgré tout, impénétrable aux uns, accessible aux autres, comme à *Orphée*.

Au - delà d'elle commence un élément radicalement différent de la vie ordinaire : et la pièce se partage symboliquement, de part et d'autre de cet intervalle. Avant lui c'est *Orphée* se débattant dans le temps : après lui, c'est Orphée ayant trouvé l'éternité, un corps à corps avec elle jusqu'à ce qu'elle le gagne tout entier ⁶⁹.

En contrepoint la scène 9, représentant le retour d'Eurydice, est l'une des plus longues de la pièce. Les trois personnages principaux sont pour la première fois réunis dans des conditions spatio-temporelles uniques. Le séjour aux enfers a considérablement bouleversé le personnage féminin : *Moi la plus heureuse des épouses, moi la première femme que mon mari ait eu l'audace de venir reprendre chez les morts* (p. 79). La première partie de la scène, loin d'être la narration détaillée de son aventure aux enfers, ne fait qu'exposer les conditions du retour : si son époux la regarde, elle disparaît pour toujours. Non sans ironie, ce dernier rétorque : *J'estime que c'est moins dur que devenir aveugle* (p. 81), sous-entendu de l'auteur au mythe d'Œdipe. Ce fragment repose sur une impression de quiétude, rehaussée par l'influence pacifiante d'Heurtebise et l'heureuse métamorphose d'Eurydice : *Orphée aura dorénavant une épouse méconnaissable, une épouse de lune de miel* (p. 82).

La tension monte entre les époux à partir de l'instant où ils sont à table. Pour faire diversion, Heurtebise tente de recentrer la conversation sur le récit de leur aventure, *Je brûle d'entendre le récit de votre voyage* (p. 83), mais toute sa diplomatie n'y suffit pas. A bout de nerfs, Orphée se retourne pour prendre un verre et, dans son élan, manque de voir Eurydice. Il demande : *Et si je me bandais les yeux ?* (p. 84), tout comme la Mort avait demandé à Raphaël de lui bander les yeux à l'aide d'un mouchoir avant de passer à l'action. La tension grandissante est signifiée par des silences qui espacent certaines des répliques masculines : *Je laisse la lune à tes ex-compagnes* (Silence) (p. 85), *Soit. Mais je défends qu'on parle de la lune dans ma maison* (Silence) (p. 85), *Il me semble que pour une personne qui ne peut pas parler, tu parles beaucoup. Beaucoup ! Beaucoup trop !* (Eurydice pleure. Silence) (p. 86). Cette accumulation de silences, outre d'étirer le temps scénique, est une référence à la

⁶⁹ Eva Kushner, ouvrage cité, p. 202.

première scène. Les mêmes motifs y sont observés : le thème du culte de la lune et les silences gênés ou rageurs qui ponctuent le dialogue. Cet effet de répétition d'une scène à l'autre engendre une sensation ^{de} retour en arrière, comme si l'action piétinait et demeurerait bloquée, inchangée en dépit du séjour aux enfers. Dans la scène 1, Orphée assure : *Je mets le soleil et la lune dans le même sac. Il me reste la nuit* (p. 27) et, dans la scène 9, il rappelle à sa femme sa promesse de ne plus parler de la lune avant de se proclamer *hiérophante du soleil* (p. 87). Cette symétrie entre les deux scènes marque l'irrésolution du conflit et la subsistance de la rancœur : les personnages restent confinés dans le temps de l'inachèvement.

Un ultime silence clôt une réplique d'Eurydice : *il valait mieux rester morte* (p. 87). Cette sentence, à la fois ancrée dans le passé et le devenir du personnage féminin, réitère la dimension circulaire du temps. Elle montre également le regret du personnage masculin d'être allé rechercher une Eurydice semblable à celle qu'il a connue, comme pour donner raison aux vers de Cocteau :

Voudrais-je comme Orphée une route obtenir
Et ramener chez elle une vivante morte
Sans crainte de la désensevelir ⁷⁰.

À mesure que progresse la scène 9, le couple recommence les mêmes erreurs que dans la scène 1 et c'est à peine s'ils s'en rendent compte. La distance est manifestée par le fait qu'Orphée ne s'adresse plus directement à elle, autrement que par l'intermédiaire d'Heurtebise, comme si elle n'existait déjà plus : *C'est sa faute*, dit Orphée à l'ex - vitrier. *Elle ferait se retourner un mort* (p. 87), *Si je la laissais dire, où irions-nous ?* (p. 87). Ces adresses indirectes manifestent la distance à l'intérieur du couple tout en anticipant sur la mort à (re)venir d'Eurydice, confinée dans une sphère d'invisibilité et de silences forcés. Le personnage féminin est déjà précipité dans un non-lieu et dans un non-temps contre son gré, comme si Orphée se préparait à être une nouvelle fois séparé d'elle.

L'agacement d'Orphée lui fait commettre les pires maladresses ; il manque de se retourner à plusieurs reprises (p. 87 - 88) dans un intervalle excessivement court. Mais c'est encore quand elle lui dit : *Reste* (p. 89), qu'il fait un faux mouvement et la regarde. Comble de l'ironie, la transgression de l'interdit a lieu au moment même où elle lui avoue son

⁷⁰ Jean Cocteau, « D'Eveiller en sursaut », *Clair-obscur, Œuvres poétiques complètes*, p. 862.

attachement à son époux. Elle le supplie de ne pas partir et c'est pourtant elle qui devra se résoudre à l'abandonner. Bien qu'Orphée prétende ensuite l'*avoir fait exprès* (p. 91), Heurtebise n'est pas la dupe de ses fanfaronnades.

Afin de pallier cet effet de longueur, la scène 10 est concentrée en quelques répliques ; Orphée a été lynché par les Bacchantes et sa tête repose sur un socle. La fascination de Cocteau pour les figures masculines décapitées par des femmes, que l'on trouve par exemple dans sa tapisserie de *Judith et Holopherne*, révèle ici un sens très particulier parce que le personnage est assassiné par les représentantes d'une société féminine bien pensante, personnifiée par Aglaonice. Cette scène inaugure également une nouvelle Eurydice, proche de la Jocaste du dernier acte de *La Machine infernale*. Lorsque celle-ci réapparaît, *morte, blanche, belle, les yeux clos* (4, p. 125), elle guide Œdipe: *En route ! Empoigne ma robe solidement...n'aie pas peur* (p. 127), dit-elle à son époux ; Eurydice tient le même type de discours à Orphée : *J'ai ma main dans ta main. Marche. N'aie pas peur. Laisse-toi conduire (...). Près de moi. Contre moi. Maintenant tu ne peux plus me voir, et j'ai la permission de t'emmener* (p. 102).

Les personnages féminins ont une fonction de guide dans l'espace ; Œdipe est aveugle et le corps d'Orphée est invisible à l'exception de cette tête qui, elle, reste sur scène. Aussi leur rôle est-il celui d'un phare éclairant la route du promeneur vers l'éternité. Cette mission sacrée s'accompagne d'un mouvement du temps : Eurydice et Orphée s'enfoncent lentement dans le miroir et les coups frappés à la porte retentissent aussitôt au début de la scène suivante. Par conséquent, le passage dans le surnaturel n'altère en rien l'unité de temps ; l'action se poursuit dans le temps scénique et il n'existe pas de pause entre le surnaturel, vécu par le couple, et le réel puisque les événements ne cessent pas de s'enchaîner. Le rythme d'ensemble conserve une structure intacte sur le plan de la narration de la fable, malgré le départ des personnages principaux.

La pièce s'achève sur une courte scène commençant par un jeu de scène extrêmement symbolique :

Le décor monte au ciel. Entrent par la glace Orphée et Eurydice. Heurtebise les mène. Ils regardent leur maison comme s'ils la voyaient pour la première fois. Ils s'asseyent à table. Eurydice désigne sa droite à Heurtebise. Ils sourient. Ils respirent le calme (p. 119).

Ici, l'ange a un rôle équivalent de celui d'Antigone dans *La Machine infernale*, quand la jeune fille aide Jocaste à escorter Œdipe jusqu'au hors-scène. Dans *Orphée*, Heurtebise assure la transition du couple des coulisses à la scène, c'est-à-dire du monde surnaturel au monde réel. Cette démarche, inverse de celle de *La Machine infernale*, n'exclut cependant pas l'assimilation de la *Sainte* ⁷¹ à son ange. Cette courte scène révèle par ailleurs une atmosphère mystique, conforme aux exigences premières de l'auteur :

Ma pièce Orphée devait être primitivement une histoire de la Vierge et de Joseph, des ragots qu'ils subirent à cause de l'Ange (aide-charpentier), de la malveillance de Nazareth en face d'une grossesse inexplicable, de l'obligation où cette malveillance d'un village vit le couple prendre la fuite ⁷².

D'abord Eurydice propose du vin à Orphée, mais celui-ci réplique : *Attends. D'abord la prière* (p. 119). Dire les Grâces est un phénomène plutôt singulier dans l'œuvre théâtrale de Cocteau, d'autant plus que cette prière couvre les trois quarts de la scène. Ici Orphée et Eurydice peuvent renvoyer à Joseph et Marie, tout comme à Georges et Eugénie Cocteau. Entre eux, Heurtebise / Jean Cocteau devient l'enfant Jésus, parvenu à avoir réuni ses parents que la mort avait séparés. Orphée termine sa prière par : *Je vous remercie de m'avoir sauvé parce que j'adorais la poésie et que la poésie c'est vous. Ainsi soit-il.* (p. 120).

Par ailleurs, lorsque Heurtebise suggère à Orphée de lui servir du vin, le poète réplique respectueusement : *Laissez Eurydice...* (p. 120), écartant, de fait, l'enfant Cocteau de la figure paternelle qui préfère être servi de la main de son épouse. Milorad avait assimilé les trois personnages féminins à la figure paternelle :

Eurydice, c'est le père qu'on tue et que l'on tente ensuite de ressusciter puis avec lequel on s'unit définitivement dans la mort.

La Mort c'est le père assassiné devenu la Mort en personne (...). Le cheval, symbole de sexualité mâle en psychanalyse, c'est le père sous son aspect violemment sexuel, ensemble attirant et diabolique ⁷³.

⁷¹ Jean Cocteau, *Journal* 1942-1945, p. 235.

⁷² Milorad cite Jean Cocteau dans son article « La Clé des mythes dans l'œuvre de Jean Cocteau », *Cahiers Jean Cocteau* 2, p. 121-122.

⁷³ *Ibid.*, p. 126.

Le thème paternel sera de nouveau exploité, en même temps que la quête poétique, en 1930 dans *Le Sang d'un poète* quand la statue invite le poète au suicide. Mais pour en revenir au dénouement d'*Orphée*, la prière est aussi la preuve que le paradis retrouvé est surtout l'avènement de la fidélité au réel et le thème de l'acceptation du hic et nunc ⁷⁴ : *Le « paradis » auquel aspirait le couple à travers son « enfer » de naguère n'est pas un paradis éthéré et lointain : il est à portée de main* ⁷⁵. Si l'on respecte cette interprétation, l'incidence du temps de la fiction sur la durée d'ensemble serait déterminante. Mis à part l'intervalle de la scène 7, l'action se déroule dans le temps vécu par le spectateur. La continuité de la fable est assurée, doublement inscrite dans le mythe et dans le surnaturel. Le rythme de la représentation, certes soumis aux exigences du réel, n'exclut cependant pas les manifestations du surnaturel.

Si la structure d'ensemble obéit au goût de l'époque, l'héritage dadaïste y est incontestable, elle respecte toutefois le modèle classique. La précipitation de l'action, *aussi rapide qu'un tour de passe-passe* ⁷⁶, la vélocité des répliques et la succession instantanée des scènes donne au spectateur l'impression de vivre à la même vitesse que les personnages. Grâce à l'enchevêtrement de ces différents procédés, le public peut spontanément se sentir intégré au présent et l'action en cours car *l'homme se reconforte avec une idée de présent qui est aussi fausse qu'un reflet dans l'eau courante* ⁷⁷. Il est ainsi la dupe de l'illusion du temps théâtral, ancré dans le réalisme de la tragédie : *il ne s'agit pas de 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* ⁷⁸. Par ailleurs, l'auteur reconnaissait volontiers les difficultés qu'il avait rencontrées lors de la conception de cette pièce :

En 1920, la pièce devait avoir cinq actes. Chaque année, j'y pensais et j'enlevais un acte : il en resta un seul en 1925. Pareille concentration empêche d'alterner, comme chez Shakespeare, le drôle et le tragique de la vie ⁷⁹.

⁷⁴ Eva Kushner, ouvrage cité, p. 210.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 209.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 181.

⁷⁷ Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 173.

⁷⁸ Jean Cocteau, *Opium*, p. 69.

⁷⁹ Jean Cocteau, texte du programme d'*Orphée* au théâtre de Montpellier en 1928.

B) LES LIEUX DE LA DISCONTINUITÉ TEMPORELLE

Tout en restant dans le registre du registre tragique, nous remarquons cependant que la dramaturgie de *Roméo et Juliette* appelle à une considération du temps scénique fatalement différente. Soucieux de rester fidèle à Shakespeare, Cocteau a conservé la division en tableaux. La rupture de l'unité de lieu entre donc au service de celle de l'unité de temps. Reste à savoir si les signaux spatiaux suffisent à rendre compte de l'écoulement du temps entre les actes et entre les tableaux.

Les Chevaliers de la Table ronde et *La Machine infernale* répondent à une construction temporelle relativement proche. D'abord parce que les actes sont privés de subdivisions internes. Ensuite parce que le décor change entre chaque acte et que le double mouvement de progression et de régression - parce qu'il existe fatalement des retours en arrière d'un lieu à un autre - dans l'espace peut induire un même mouvement du temps. Le rideau tombant à la fin de chaque acte avertit le spectateur que le temps a passé, sans toutefois le convaincre nécessairement que le temps de cet entracte est proportionnel à celui pendant lequel se déroulent les événements de la fiction. Ainsi l'unité de temps est exclue de ces tragédies, notamment dans *La Machine infernale* où le prologue du quatrième acte prévient que : *Dix-sept ans ont passé vite* (p. 114). Enfin parce que ces pièces sont fondées sur la coexistence de deux types de personnages féminins, les immortelles et les mortelles, deux temporalités vont, de fait, s'affronter à l'intérieur du temps scénique, créant des répercussions sur la bonne marche de la représentation, par exemple des effets de ralentissement et d'étirement du temps scénique. Pierre Dubourg constate ces *ruptures du rythme* et, dans *Les Chevaliers de la Table ronde*, il remarque les personnages ne *réagissent pas tous de la même manière à la désintoxication du troisième acte*⁸⁰.

Renaud et Armide, comportant également des figures issues de milieux opposés, montre la lutte entre l'immortalité féminine et l'humanité masculine qui a des conséquences inévitables sur la progression du temps. De plus, l'espace est aussi frappé par un sort qui ne parviendra pourtant pas à rompre l'unité de temps voulue par l'auteur.

⁸⁰ Pierre Dubourg, *Dramaturgie de Jean Cocteau*, p. 62-66.

Quoi qu'il en soit, il n'existe pas une seule et même appréhension de la temporalité dans le modèle tragique. Il va de soi que cette particularité relève aussi du fait qu'il s'agit là d'adaptations de sujets issus d'époques et de pays variés. Cependant cette variété ne saurait être la seule justification à cet afflux de temporalités à l'intérieur d'un même genre dramatique. Aussi faut-il se pencher sur l'influence du personnage féminin sur le déroulement du temps scénique.

a) Les procédés de déstructuration temporelle :

Le personnage féminin dans la dramaturgie en tableaux

La structure de *Roméo et Juliette* reproduit fidèlement celle de Shakespeare, cinq actes partagés en vingt-trois tableaux, de même que le style des décors d'origine a été respecté. Le découpage interne des actes est similaire, à l'exception du deuxième : Cocteau le fragmente en cinq temps alors que celui de Shakespeare en compte six. La division en actes permet d'évacuer certains laps de temps pour ne conserver que l'essentiel, montrant ainsi que le facteur d'unité a disparu. Cependant la dramaturgie en tableaux, *figuration d'une situation complexe et nouvelle dans son autonomie (relative)* ⁸¹, pose un dilemme d'envergure :

La dramaturgie en tableaux suppose des pauses temporelles dont la nature est d'avoir été non pas vides mais pleines : le temps a marché, les lieux, les êtres ont changé et le tableau suivant figure ce changement par les différences visibles avec le précédent (...). Elle interrompt la continuité de l'enchaînement syntagmatique, comme suite logique, *qui va de soi*. Le discontinu du tableau est ce qui arrête, force à réfléchir au lieu d'être entraîné par le mouvement du *récit* ⁸².

La division en tableaux et décors mobiles sont autant d'éléments perturbant l'*indice de mobilité* ⁸³ des personnages car le moindre déplacement des panneaux suffit à transformer l'espace et à bouleverser le temps. Ainsi la succession de tableaux dans le spectacle

⁸¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 166.

⁸² *Ibid.*, p. 166.

⁸³ Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, p. 19.

n'empêche pas que les fragments de la fiction qu'ils mettent en scène soient simultanés. Ce phénomène de simultanéité cherche à montrer la multiplicité des actions qui ont lieu au même moment dans des lieux différents. La liaison des scènes évitant les temps morts, Cocteau en profite pour tirer parti de cet éparpillement spatio-temporel : *On ne baisserait pas le rideau entre les scènes : des personnages invisibles, des « valets de scène » enlèveraient et replaceraient les éléments mobiles du décor* ⁸⁴. L'absence de liaisons entre les scènes crée ainsi des conditions de représentation particulières. À la liaison de vue exposée par Corneille, Cocteau oppose ce qu'Anne Ubersfeld nomme un *émiettement de la conscience* ⁸⁵ ; la dialectique du temps dépendra donc étroitement des effets tirés de l'espace scénique et de la mise en scène, notamment celui du prologue qui *volait par un artifice d'optique et portait une longue trompette à la main* ⁸⁶. Ce mouvement aérien introduit un effet de vitesse qui rompt avec la solennité parfois pesante d'un prologue.

Le personnage féminin intervient aux scènes 3 et 5 du premier acte, ce qui équivaut à dire que son temps de présence en couvre la majeure partie. D'abord présentée entre sa mère et sa nourrice (scène 3), elle apparaît ensuite dans une assemblée mixte. L'un des premiers dialogues entre Juliette et sa mère livre un indice sur les circonstances temporelles de l'action :

La Nourrice

Combien y-a-t-il de jours d'ici à la saint Patrice ?

Doña Capulet

Quinze jours (I, 3, p. 76).

Le suspens est assuré par une tirade, de tonalité légère et comique, à laquelle Doña Capulet tente de mettre un terme : *Assez sur ce chapitre (...) Assez Nounou* (p. 78). La gravité du contexte est tempérée par le bavardage incessant de ce personnage secondaire, qui retarde sans cesse le dévoilement du sujet véritable de la pièce. Cette longue digression temporelle, la Nourrice relatant une anecdote du passé de Juliette, contraint Lady Capulet à entrer précipitamment dans le vif du sujet : *En deux mots, le comte Paris recherche ta main*

⁸⁴ Jean Hugo, « Roméo et Juliette », *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 26.

⁸⁵ *Lire le théâtre I*, p. 173.

⁸⁶ Préface de *Roméo et Juliette*, p. 28.

(p. 79). De plus, l'action présente prend son essor dans un avenir proche : *Tu le verras ce soir au bal* (p. 79). La scène 5 est celle du bal et, dans l'intervalle, une courte scène présente Mercutio, Benvelio et Roméo dans un nouveau décor, *une rue* (p. 81). Pas moins de trois décors différents animent ces quatre premières scènes : une place publique (scène 1), une rue (2 ; 4), et une salle de la maison des Capulets (3). Si on peut penser qu'un court laps de temps sépare les deux premières scènes, du fait de la possible proximité des lieux représentés, une place publique et une rue, on ignore cependant combien de temps s'écoule entre les scènes 2, 3 et 4. Peut-être sont-elles tout simplement simultanées puisque les trois scènes sont animées par des personnages différents : Paris, Capulet, un domestique (scène 2), Juliette, la Nourrice, Lady Capulet (scène 3), Roméo, Benvelio, Mercutio (scène 4). L'insertion d'un trio féminin entre deux trios masculins est également significative car les femmes sont mises en valeur au même titre que l'importance de l'action qui y est jouée. La construction symétrique - trois personnages de même sexe dans trois scènes successives - crée un rythme temporel régulier qui justifierait leur simultanéité temporelle.

La scène 5 occasionne un nouveau changement de décor : *Un vestibule dans la maison des Capulets* (p. 85), qui signifie cette fois une progression dans le temps puisque le bal a lieu le soir. La concordance de l'espace et du temps concerne les personnages masculins principaux, Roméo et Capulet, et secondaires, deux domestiques, le deuxième Capulet, le page et Tybalt. Dans la sphère féminine, du reste limitée à cinq personnages sur une distribution qui en comporte trente-sept, seules Juliette et la Nourrice sont impliquées.

Le prologue de l'acte II est sensiblement différent du premier: *Ce prologue était drapé sur deux personnes, ce qui donnait à son geste une ampleur surprenante. Son texte était accompagné du ronflement du tambour*⁸⁷. Le décor de la scène 1 est divisé en deux, ce qui est un indice de la simultanéité des deux actions qui vont s'y jouer : *La moitié droite de la scène représente une rue, l'autre moitié le jardin des Capulets* (p. 97). La première partie est une micro-séquence, limitée à trois répliques dans la rue entre Mercutio et Benvelio. La seconde partie, beaucoup plus longue, correspond à la scène 2 de l'acte II, la fameuse scène du balcon chez Shakespeare. On ignore pourquoi Cocteau a regroupé les deux premières scènes en une seule. Peut-être est-ce pour limiter les intervalles à *revenir au réel, réel double, celui du spectateur hors du théâtre, et celui référentiel de l'histoire qui marche et fait*

⁸⁷ Note de l'auteur in *Roméo et Juliette*, p. 96.

avancer l'action ⁸⁸. En occultant la coupure ménagée par l'articulation des deux scènes, Cocteau empêche le spectateur de réfléchir, donc de se distancier de l'action, pendant la pause imposée par l'intervalle. A peine Mercutio et Benvelio quittent-ils la partie droite de la scène que la partie gauche est investie par les deux personnages principaux. Grâce à cette supercherie, la sortie de Benvelio et Mercutio n'évince pas le spectateur du temps de l'action. La continuité temporelle, inscrite dans la succession, souligne la division de l'espace.

Les scènes 2 et 3 invitent à réfléchir sur la proximité des actions en cours. Roméo est dans la cellule du frère Laurent (scène 2), et il réapparaît au début de la scène 3, occupée par Mercutio et Benvelio. On ignore quelle distance sépare la cellule du frère Laurent de cette rue. Cependant, la volonté de faire coïncider la temporalité de ces deux scènes invite à penser qu'elle en détermine aussi la connivence spatiale. La Nourrice intervient au début de la scène 4, à laquelle succède rapidement la scène 5. On ignore combien de temps s'écoule dans l'intervalle : la Nourrice *s'éloigne* (p. 117) à la fin de la scène 4 et réapparaît au début de la suivante (p. 118). Mais le changement de décor - la scène 5 a lieu dans le jardin des Capulets- souligne une ambiguïté : personne ne connaît la distance qui sépare la rue du jardin.

Du point de vue de la fiction, l'effet d'étirement temporel est dû à un personnage secondaire. La Nourrice tarde à informer Juliette, qui la supplie : *Dis le vite (...)* (II, 5, p. 119) des conclusions de son entrevue avec Roméo : *Ouf ! Je n'en peux plus ! Mes pauvres pieds ! Mes pauvres jambes ! Quelle course j'ai faite !* (p. 119). Le spectateur, qui connaît l'antériorité de l'action venant juste d'être jouée devant ses yeux, ne partage pas l'impatience du personnage féminin, le temps scénique allant, dans cette séquence, à l'encontre du principe d'identification. Le mélange des tons rend également compte de l'opposition entre les personnages. La Nourrice, qui appartient à la catégorie des figures grotesques, induit la verve comique dans une scène marquée par l'attente dramatique. Cet essor comique, outre d'apaiser la tension latente, provoque une suspension du cours de l'action :

La Nourrice

Mon Dieu ! Que vous êtes pressée ! Vous ne pouvez pas attendre une seconde ! Vous ne voyez pas que je suis hors d'haleine.

⁸⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 166.

Juliette

Tu trouves de l'haleine pour me dire que tu es hors d'haleine (...) (p. 120).

Cet effet paradoxal, que remarque Juliette, fait partie des procédés par lesquels le suspens est ménagé. Dès lors, si le temps scénique paraît étiré pour le spectateur, c'est parce qu'il est exclu de l'effet d'attente : son seul bénéficiaire est Juliette.

On suppose que la scène 5, entre Roméo et le frère Laurent, a lieu au même moment dans un lieu différent. Cette scène entre le personnage principal et son confident est la réplique masculine de la précédente. C'est pourquoi elle est extrêmement brève. Cependant, la succession des deux scènes, envisagées d'un double point de vue, manifeste toute la potentialité dramatique de l'action dans le temps scénique. En outre, cette appréhension féminine puis masculine des événements confère au spectateur le sentiment d'une épaisseur temporelle.

L'acte III, comporte également cinq scènes et, pour en parachever la symétrie structurale, les scènes 2 et 5 se passent en des lieux emblématiques : la cellule du frère Laurent à l'acte II et la chambre de Juliette à l'acte III. Chaque nouvelle scène inaugure un décor différent. Le meurtre de Tybalt s'inscrit dans une longue scène – la scène 1 n'est pas précédée d'un prologue – où interviennent de nombreux personnages. C'est pourquoi les deux scènes suivantes n'en paraissent que plus fugitives. L'ordre de succession reprend le modèle des scènes 4 et 5 du précédent : la scène 2 fait s'opposer Juliette à la Nourrice tandis que la scène 3 montre Roméo et le frère Laurent. Ces deux duos croisés contrastent avec la galerie de personnage de la scène 1 dans laquelle le meurtre de Roméo du fiancé de Juliette est capital pour la suite des événements. En contrepoint, les scènes 2 et 3 sont purement délibératives : il ne s'y passe rien. Juliette apprend le meurtre de Tybalt qu'elle croit d'abord être celui de Roméo. La scène débute à la manière de la scène 4 de l'acte II :

Juliette

Eh bien ! Mon Dieu ! Qu'est-ce qu'il y a ?

La Nourrice

Nous sommes perdues, perdues, Mademoiselle ! Il est mort... (III, 2, p. 138)

Le malentendu sur l'identité du mort demeure durant toute la première partie. Mais là encore, le spectateur n'est pas placé du point de vue du personnage féminin, car il a vu Roméo tuer Tybalt. Dès lors, il ne peut tout à fait adhérer à la tension du personnage. Aussi, malgré la gravité de la situation, ne partage-t-il pas son attente :

Juliette

Qui ?

La Nourrice

Mort ! Il est mort !

Juliette, dans un cri

Ce n'est pas vrai !

La Nourrice

Roméo... Qui l'eût cru ? (p. 158)

Le quiproquo diffère les réactions du personnage et, en ce sens, la distance entre lui et le spectateur est approfondie.

La scène 4, marquant une rupture spatiale avec le tableau précédent, autorise également une coupure temporelle ; le spectateur ignore si elle a lieu pendant la scène 3 ou en même temps que la scène 5. Tout porte à croire cependant que les scènes 4 et 5 se chevauchent dans le temps car au début de la scène 5, Doña Capulet, qui apparaît dans la chambre de sa fille au début de la dernière scène, déclare : *Sans votre compagnie, voilà une heure que je serais couchée* (III, 4, p. 148) et la scène 5 commence au lever du jour.. La scène 4 véhicule des informations sur le temps de l'action qui débute un lundi et les noces de Juliette seront célébrées trois jours plus tard : *Jeudi, donc jeudi ; dites-lui que jeudi elle sera mariée au comte* (p. 149). Cette réplique est indice pour la suite : Juliette absorbe la drogue à la scène 3 de l'acte IV, la veille du mariage. On suppose que la scène 5 se déroule à l'aube du mardi. Le dialogue entre les personnages principaux ne couvre qu'un quart de l'acte, interrompu par l'entrée de Doña Capulet, rejointe par son époux et la Nourrice à la fin de la scène.

L'acte IV combine les différents décors rencontrés jusqu'alors :

La dispersion du lieu de l'histoire signifie que l'histoire ne se fait non plus seulement au lieu royal, mais en divers lieux (...) Ici l'espace et sa dispersion apparaissent bien comme les signifiants métaphoriques du temps et de sa dispersion ⁸⁹.

Plusieurs heures se sont écoulées depuis la fin de l'acte III et le début de l'acte IV : *C'est demain mercredi*, dit le frère Laurent (IV, 1, p. 167). Ainsi, la scène précédente a lieu le matin même. Les scènes 2 et 3 se déroulent le lendemain, la veille du mariage, et la scène 4 débute brutalement le jeudi matin : *Demain, vous serez morte* (p. 167), ajoute le frère Laurent.

L'action de la scène 2 débute au coucher du soleil : *Voilà déjà le nuit qui tombe* (IV, 2, p. 171), remarque Doña Capulet. Nous sommes mercredi, *demain nous irons à l'église* (p. 171), ajoute Capulet. Le changement de lieu - la cellule du frère Laurent, une salle de la maison des Capulets - rend compte de l'éclatement temporel : plus de vingt-quatre heures se sont déroulées entre les deux scènes. Le long intervalle entre les deux premières scènes est tempéré par un interlude plus mince entre les scènes 2 et 3. La scène 3, courte elle aussi, se passe au moment du coucher, comme l'indique la réplique *Bonne nuit* (IV, 3, p. 173), de la Nourrice. Ici, la rupture temporelle est donc moindre et la scène peut indiquer précisément le peu de temps qui s'est écoulé entre les deux scènes.

La scène 4 débute à l'aube. La cadence de l'échange entre Doña Capulet et la Nourrice suppose la précipitation : *Dépêchez-vous, ma bonne Angélique : jetez un cou d'œil sur les viandes* (IV, 4, p. 174), dit Capulet. L'arrivée de Paris active cette sensation d'urgence :

Voilà les musiciens ! C'est Paris. Allons, tout le monde ! Allons, ma femme, nounou ! Eh bien ! Nounou, allez réveiller Juliette et habillez-la. Moi, je reste avec Paris (p. 175).

La scène suivante lui succède directement dans un lieu différent, ainsi que le montre la sortie de la Nourrice à la fin de la scène 4 et son entrée au début de la scène 5. Plus que jamais, et conformément à la dramaturgie élisabéthaine, *l'articulation en séquences moyennes se fait en fonction des échanges entre personnages (et non en fonction des entrées et sorties)* ⁹⁰. Dans cet acte, la progression du temps est sensible grâce à l'absence de scènes simultanées. Le

⁸⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 158.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 178.

spectateur pressent, à mesure de cette accélération, que le dénouement est proche et les variantes de l'organisation du temps scénique s'accordent avec l'unité spatiale. Quatre scènes successives se déroulent en un même lieu qui, même s'il y a chaque fois changement de décors, représentent toutes une pièce de la maison des Capulets. Le recentrement spatial de l'action signifie sa progression dans le temps, que le spectateur appréhende désormais comme un processus dynamique.

Le dernier acte irait cependant à l'encontre de cette interprétation parce qu'il ne comprend que trois tableaux alors que les quatre autres en ont cinq. Les trois premières scènes, toutes également courtes, se passent en trois lieux différents que l'on imagine volontiers éloignés les uns des autres : une rue à Mantoue, la cellule du frère Laurent et le cimetière. Il n'est pas possible de déterminer avec certitude à quel moment il débute. Le frère Laurent affirme que l'effet de la drogue dure *quarante-deux heures* (IV, 1, p. 167) et Juliette revient à elle à la fin de la scène 3. Il est donc probable que la scène 1 commence dans la journée puisque Roméo dit à Balthazar : *Je partirai ce soir* (V, 1, p. 184) avant d'ajouter : *J'oubliais que nous sommes dimanche* (p. 184). La drogue absorbée un mercredi soir aurait dû agir jusqu'au vendredi, mais lorsque Roméo arrive le dimanche soir, Juliette est toujours en cataplexie. En outre la scène 2, qui se déroule à Vérone dans la cellule du frère Laurent, s'achève par cette réplique : *Pauvre petite ! Elle s'éveillera dans trois heures !* (V, 3, p. 188). Seulement quelques heures s'écouleraient donc entre les deux dernières scènes. Roméo doit faire toute la route de Mantoue à Vérone alors que le frère Laurent est déjà sur place. Or ils se suivent de peu puisque Roméo n'est dans la tombe que depuis *une demi-heure* (V, 3, p. 194) lorsque arrive le frère Laurent.

L'acte V ne couvre que quelques heures d'une même journée ; à l'instar du précédent, il n'existe pas de scènes simultanées et le changement de décor entre chaque séquence ne permet pas de saisir pleinement la progression du temps. Si la disparité spatiale n'exprime pas nécessairement l'inégalité temporelle, elle est cependant un indice de sa promptitude. La dernière scène est extrêmement longue, comme pour retenir le tragique dénouement dans le temps. Outre le nombre de personnages présents, pas moins de douze s'y succèdent, elle permet à plusieurs actions de s'entrecroiser : le meurtre de Paris, les suicides successifs de Roméo et Juliette et la réconciliation des clans Montaigu et Capulet. La kyrielle de personnages permet également une quantité de dialogues qui donnent au spectateur une impression de frénésie temporelle. Le dénouement y gagne une impétuosité supplémentaire

qui irait, selon René Girard, jusqu'à tendre à l'absurde car la mort des personnages *n'est pas due à leurs parents, mais à leur absurde précipitation qu'il convient d'interpréter comme l'accomplissement d'une aspiration clairement exprimée par Roméo lors de sa conversation avec le frère Laurent* ⁹¹. De même la quantité de nouveaux lieux, seule la cellule est un décor récurrent par rapport aux actes précédents peut signifier les failles du temps.

L'impossibilité d'établir une chronologie exacte de cet acte, et de la pièce en général, invite le spectateur à se perdre dans les dédales du temps grâce au fonctionnement de l'espace. En une scène apocalyptique, *On patauge dans le sang* (p. 196), fait remarquer l'un des gardes, sont resserrés tous les enjeux de la tragédie. La rhétorique du temps met en œuvre le sentiment amoureux, en particulier dans l'acte V, dont le rythme spasmodique, où l'action progresse par bonds, rendrait compte de l'ambivalence du désir d'amour et de mort. L'espace scénique, transposition plastique du mouvement du temps, aide à être sensible à la coïncidence spatio-temporelle qui marque elle-même la conjonction sporadique de ce désir d'amour fou, nimbé d'une aura de mort. En ce sens, l'on retrouve les motifs exposés dans l'œuvre de Shakespeare, qui deviendront ceux de Cocteau :

Les épousailles de la mort et du désir au paroxysme du mimétisme conflictuel (...), le désir s'achemine inexorablement vers l'anéantissement de soi et de l'autre, à la façon même dont les jeux des amants conduisent à l'orgasme ⁹².

En ce sens, la dimension chorégraphique du jeu des acteurs participe, au même titre que la parole dramatique, à l'élaboration du sentiment du temps. Le cadence des mouvements dansés plonge le spectateur dans une esthétique où le corps est une partie intégrante de la notion de durée :

Les personnages, au lieu de marcher naturellement, exécutent une sorte de danse rythmique, d'abord déconcertante qui les fait ressembler à des marionnettes, mais qui permet certaines attitudes curieuses, à la manière des Ballets russes ⁹³.

On peut certes rétorquer qu'il n'existe pas à proprement parler de gestuelle spécifiquement féminine intégrée au mouvement d'ensemble. L'artificialité du geste corrobore toutefois, à un

⁹¹ René Girard, *Shakespeare, les feux de l'envie*, p. 476.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Le Théâtre et Comoedia illustré* n° 36, 15 juin-15 septembre 1924.

moment donné, le caractère discontinu de la fiction. Ces corps disloqués, maniérés, pareils à des pantins, participeraient à la logique d'éclatement de la fiction. Ainsi fracturés dans des espaces mobiles et interchangeables, le corps serait la réponse figurée à la contraction du texte dramatique et à la fragmentation du temps scénique.

Incidences des ellipses entre les actes

- Le temps réversible

La construction temporelle est manifestement plus équivoque dans des pièces comme *Les Chevaliers de la Table ronde* et *La Machine infernale* qui, bien que divisées en actes, ne disposent pas d'articulation interne. Cette absence de moyennes séquences est compensée par la gestuelle et le discours des personnages. Si le déplacement des personnages dans l'espace peut signifier une progression dans le temps, on ignore cependant combien de temps s'est écoulé entre le départ de Lancelot de Camelot et leur arrivée au Château Noir. Mais, que ce soit quelques jours ou quelques heures, le changement de décor rompt nécessairement avec l'unité de temps. Cet isolement stratégique du deuxième acte, au centre de la structure de la pièce, introduit également l'hypothèse de circularité spatiale. La pièce débute et se termine à Camelot.

Les costumes de Coco Chanel n'offrent pas non plus un indice détaillé de la progression du temps ; leur importance semble plutôt esthétique : *Les costumes, je les voulais d'opéra, superbes* ⁹⁴, précise simplement l'auteur, évoquant l'habit *couleur de crépuscule et d'anémone* de Lancelot et de l'*amazone rouge sombre* de Guenièvre, *cravache sous le bras, coiffée de panthère, bottée de cuir fauve* ⁹⁵. Toutefois l'hommage qu'il rend à Coco Chanel, qui seule *pouvait réunir les forces légères de l'actualité élégante et de l'inactualité politique* ⁹⁶, peut être un signe de l'esprit atemporel dans lequel se déroule l'action. De fait, seuls les prénoms des personnages peuvent constituer une référence au temps de la légende.

⁹⁴ Jean Cocteau, *Poésie de journalisme* 1935-1938, p. 93.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁹⁶ Préface aux *Chevaliers de la Table ronde*, p. 73.

La morne densité temporelle est signifiée par un éclairage fixe, *qui ne changera que pour les départs magiques de Merlin et , au troisième acte, pour le retour à la vie*, écrit l'auteur dans la préface. Tout ce qui se produit sur scène obéit à cette indécision temporelle, à ce temps suspendu qui évoque le *style des bars de Saint-Germain-des-Prés, dont les tubes de lumière désagrègent les figures et les âmes* des décors de *Léocadia*, que Cocteau avait vu jouée : *Les personnages de Jean Anouilh, remarquait-il, se meuvent au ralenti dans un décor d'aquarium, dans une bulle de savon irisée* ⁹⁷, et dont les personnages baignaient dans une atmosphère moite, diffuse et incandescente. Le statisme est cependant un indice de cette lenteur hiératique avec laquelle se déroule l'action. Cette gestuelle parcimonieuse est représentative d'un climat temporel dérivé du souvenir de l'opium. Dans cette perspective, les notions d'espace et de temps sont assujetties aux métamorphoses sensorielles que suppose une telle drogue. C'est pourquoi la densité matérielle de l'espace-temps se dérobe au profit de l'appréhension émotionnelle de cette temporalité léthargique.

L'exposition du drame se veut sensiblement longue, afin de retarder l'enclenchement de l'action et de narrer en détail les événements antérieurs au présent de l'intrigue. L'acte I débute par un dialogue entre Artus et Merlin et les personnages féminins n'interviennent que lorsqu'il est question de la fête organisée en l'honneur de Galaad : *Et décorez ce bel arc de triomphe, et tressez-nous de riches guirlandes pour l'arrivée de l'inconnu* (p. 91). Ce souhait anodin fournit le premier indice sur le temps de la fiction car il ne pousse plus de fleur à Camelot depuis longtemps. Seule la fréquence des entrées et des sorties des personnages rythme le déroulement de l'acte en induisant les pauses nécessaires à la fragmentation de l'action. Ce choix délibéré peut répondre à une volonté de déstructuration temporelle comme d'une écrasante linéarité de l'action continue. Si la linéarité est censée conférer une structure à la pièce, celle-ci renvoie à un temps scénique quelque peu chaotique. Peut-être le dramaturge ne cherchait-il rien d'autre que la transcription de ces instants de torpeur cotonneuse, sans commencement ni fin, et de félicité parfaite dans lesquels le plongeait l'opium. Nous manquons toutefois singulièrement de repères chronologiques ; même le roi déplore le *silence mortel de ce château vide* (p. 109). Guenièvre provoque un effet d'étirement du temps dans cet acte, lorsqu'elle tente d'ajourner la décision du conseil. Apprenant que Lancelot et Ségramor vont participer à la quête du Graal, elle fait un geste inconsidéré, elle *s'avance et se place entre eux* (p. 108). Une voix féminine s'élève contre le

⁹⁷ Jean Cocteau, *Maalesh*, p. 71.

collectif masculin : *Il ne faut pas vous plaindre*, lance-t-elle à son époux, *il faut agir* (p. 109). La parole féminine tend à retarder l'essor de l'action masculine.

Dans l'acte III, sa répugnance à avouer l'adultère étire avec la même efficacité toute la première partie de l'acte. Le dialogue entre elle et Artus piétine tant qu'elle s'obstine, non pas tout à fait à nier, mais à tergiverser à travers des non-dits et des expressions souvent équivoques. La didascalie qui ouvre l'acte incline aussi dans le sens de la prolongation : *La reine est assise auprès de la table. Le roi marche de long en large. On devine que ce manège dure depuis très longtemps* (p. 148). Le public doit avoir l'impression que l'entretien a commencé bien avant le lever du rideau, ce qui suppose une ellipse dans le temps, comme s'il surprenait une conversation en cours. Il se dégage de cette ouverture l'idée d'un tableau vivant, uniquement animé par les déplacements répétés du roi. Ces mouvements identiques le plongent précisément dans une logique continue de répétition des mêmes gestes et des mêmes paroles qui empêchent l'action de rebondir :

La reine - Seigneur, j'aimerais dormir. M'en donnerez-vous congé ?

Artus - Pas avant d'avoir obtenu une réponse. Il me faut une réponse. Il me la faut (p. 148).

Le spectateur ignore tout d'abord de quoi il en retourne, si ce n'est que Guenièvre qualifie la situation de *branle-bas indigne de votre rang et de votre âge* (p. 149). Sur le plan fictionnel, le point de départ coïncide avec l'expédition de Lancelot, dont les conséquences sont spatiales, *la quête du Graal disperse notre cercle et interrompt notre douceur de vivre* (p. 149). L'éparpillement spatial correspond paradoxalement à une rupture temporelle persistante. La reine dit encore : *la foudre, c'est ce départ* (p. 149). La quête du Graal devient un repère temporel dans le sens où il constitue le commencement d'un événement qui se perpétue dans l'ici-maintenant.

Le dialogue, fondé sur l'accumulation de répliques similaires, est sans cesse menacé de prendre fin. La reine réitère le même souhait, *Ce que je voudrais c'est dormir. J'ai bien sommeil* (p. 153), *Aurais-je congé de dormir après avoir cloué ce parchemin* (p. 154). La pesanteur temporelle du dialogue est assimilée à une indolence toute féminine : *Je veux croire que vos lenteurs ne sont que des ruses de femme et que ces retards viennent d'une répugnance à vous défendre* (p. 150). Il en résulte cependant la finalité inverse de celle

escomptée par Guenièvre ; à trop vouloir l'écourter, elle ne fait que rallonger la durée de l'interrogatoire. À mesure qu'augmentent les soupçons d'Artus, les répliques gagnent en densité et le dialogue couvre en définitive un tiers de l'acte ; c'est peu mais c'est déjà beaucoup étant donné le peu d'informations qui y circule. Qui plus est, Artus n'obtiendra aucun aveu. Il est par ailleurs le premier à souligner la dimension disproportionnée de l'entretien : *Vous cherchez mille détours au lieu de me répondre. Ne laissez pas le doute prendre racine. Lavez-vous de cette tache qui augmente* (p. 150). La tache assimile Guenièvre à d'autres figures féminines : c'est le sang sur les mains de Lady Macbeth, la lettre écarlate cousue sur la poitrine d'Hester Prynne dans le roman d'Hawthorne ou encore la tache indélébile du sang d'Eleanor de Canterville sur le parquet dans *Le Fantôme de Canterville* d'Oscar Wilde.

À mesure qu'il tente de la faire céder : *Je n'admettrais plus vos échappatoires* (p. 151), Guenièvre se réfugie dans un détachement dédaigneux. Le contenu des répliques invite à penser que les personnages désirent écourter l'entretien, mais la parole dramatique produit l'effet inverse : ils ne parlent que pour signifier qu'ils désirent suspendre cette parole. Le temps de parole est l'élément déterminant pour représenter cet étirement de la durée. D'autant plus que le dynamisme des répliques est renforcé par la rareté des mouvements. La primauté sonore de ce fragment est signalée par des indices de tonalité, introduisant les variations à la rupture de l'unité de ton. Guenièvre s'exprime *avec hauteur* (p. 152), puis se montre *raillieuse* (p. 153). Les seules manifestations visibles d'expressivité se résument à deux mimiques, l'une visagière, elle est *souriante* (p. 153), l'autre gestuelle, *elle hausse les épaules* (p. 153). Sa position assise contraste avec la station debout du roi, de même que son immobilité triomphante tranche avec les gesticulations désordonnées d'Artus : *Il se cache le visage dans les mains* (p. 151), *il lui prend le bras* (p. 151), *il tombe à genoux, il se redresse et frappe sur la table* (p. 152). Face à lui, elle affiche l'immobilité funèbre d'une statue comme si l'auteur la paraît par anticipation des attributs de la mort. Une autre interprétation consisterait à penser que l'immobilité est la manifestation corporelle de la puissance dominatrice du personnage féminin. Enfin, l'immobilité peut être aussi un renvoi à la dramaturgie grecque :

Nous pouvons donc considérer le personnage de la tragédie grecque comme une force d'inertie qui s'exerce sur des ensembles situationnels séparés qui, à la phase de la

péripétie, c'est-à-dire de la complication de l'action, se mue en forces motrices oppositionnelles (...) ⁹⁸.

Ce contraste gestuel souligne la tension interne des personnages qui régule le rythme temporel.

L'acte s'accélère à la mort de Lancelot, suivie de celle de Guenièvre. A peine Artus a-t-il le temps de contempler *ce merveilleux spectacle* (p. 162) que se précipitent Blandine et Ségramor. Aussi trois longues séquences - Artus entendant les voix de Lancelot et de Guenièvre, le meurtre de Lancelot et la mort de Guenièvre - sont-elles suivies d'un mouvement précipité : *Toute la scène doit être jouée dans un tumulte de jeunesse autour du roi immobile* (p. 164) qui inaugure l'enclenchement du dénouement. Il faut signaler que le fragment du meurtre de Lancelot, où Artus est seul sur scène, est l'un des plus étonnants de la pièce. Le personnage masculin anime la scène essentiellement par sa gestuelle tandis que le décor sonore est signifié par des personnages invisibles. Les voix de Lancelot et Guenièvre déterminent les gestes d'Artus, comme si elles le guidaient vers son acte irrémédiable :

Le roi resté seul écoute un instant vers la porte. Il enfouit sa figure dans ses mains et se dirige lentement à travers la chambre jusqu'à la fenêtre. Il appuie une joue contre la vitre et regarde au dehors. Silence. Soudain on entend ce que le roi entend en lui-même, un dialogue chuchoté entre la reine et Lancelot (p. 157).

Ce que le spectateur écoute est l'extériorisation de la pensée du roi, ce qu'il entend *en lui-même*. Par conséquent, il a accès au drame intime du personnage incapable de formuler verbalement le sentiment de jalousie. Cette incapacité à conceptualiser le sentiment est traduit par des mimiques gestuelles : *Il presse ses mains contre ses oreilles* (p. 157), *Il marche en trébuchant* (p. 156). L'alternance de sursauts de colère, *Il pousse un soupir de rage* (p. 157), *Brusquement il se lève* (p. 158), *Il se lève d'un bond* (p. 159), *comme s'il voyait rouge* (p. 159), et des moments d'égarement, *Son regard s'immobilise sur la tapisserie en train* (p. 157), *Il se laisse choir* (p. 158), *Il reste un moment accablé* (p. 158), induit un déséquilibre dans la structure temporelle. Cet égarement du roi, nourri par cette douloureuse expérience hallucinatoire, peut aussi être une transposition des souvenirs de l'opium. Sans cesse sur le point d'agir, Artus se ravise chaque fois au dernier moment. Cet effet d'attente est

⁹⁸ Marika Thomadaki, « Tragédie grecque et statisme », in *Statisme et mouvement au théâtre*, p. 20.

dynamisé par la succession de silences, intervalle entre les répliques des amants : *Silence* (p. 157 et 158), *Et le silence s'installe dans la chambre* (p. 160), *Silence* (p. 160). La séquence du meurtre de Lancelot (p. 160) est encadrée par deux silences qui confèrent à l'instant sa tragique solennité, d'autant plus que, s'il a lieu sur scène, le meurtre se déroule derrière les rideaux de l'alcôve. L'action invisible est condensée en quatre répliques :

Voix d'Artus : Tiens c'est moi, c'est Artus qui te frappe. Tiens, tiens, voleur, encore un coup.

Voix de Lancelot : Vous, beau Sire !

Voix du roi : Ami loyal !

Voix de Lancelot : Pardonnez-moi... Comme je vous pardonne. (p. 160)

Ces quatre répliques représentent les trois étapes de la lutte. Dans la première réplique d'Artus, l'anaphore *Tiens* signifie les coups et se termine par *encore un coup*. Le langage permet de visualiser les quatre blessures de Lancelot. L'échange *Vous, beau Sire ! Ami loyal !* est l'étape de la reconnaissance mutuelle. Enfin, la dernière réplique de Lancelot, entrecoupée par des points de suspension, est celle qui précède son extinction physique.

Ce découpage rythmique a pour effet de resserrer l'action principale, que le spectateur attend depuis le début de l'acte, en un laps de temps très bref. L'action d'Artus, précédée de la longue séquence avec Guenièvre, est suivie par un dénouement étalé, par étapes successives : la mort de Guenièvre, l'arrivée des enfants, la lutte entre Galaad et Ginifer, la métamorphose des enfants en Guenièvre et Lancelot et l'apparition du Graal. Aussi l'action principale est-elle paradoxalement rapide, comme pour accuser la succession de ses conséquences. L'entrée sur scène de Blandine et Ségramor inaugure une série d'autres entrées jusqu'à ce que tous les personnages soient sur scène : le faux Galaad interprété par Ginifer, Galaad (p. 167), Gauvain et Merlin (p. 169). L'arrivée du véritable Galaad met Ginifer en déroute (p. 167) et les acteurs jouant les rôles de Blandine et Ségramor disparaissent (p. 171) au profit de ceux interprétant Guenièvre et Lancelot.

La structure temporelle de la fin du troisième acte est rythmée par la fréquence des entrées et des sorties des personnages, qui en décide la cadence soutenue. La réhabilitation du temps scénique coïncide avec l'arrivée de Galaad : *Maintenant tout est vif, tout saigne. Plus rien n'enveloppe, n'endort, ne facilite les choses. La vérité commence. Elle est dure. Elle*

fera mal au réveil (p. 169). Il faut rappeler que la pièce voulait illustrer la désintoxication de Cocteau en 1933 ⁹⁹, ainsi qu'il s'en ouvrait à André Fraigneau :

Jouvet m'avait demandé une pièce et je ne savais pas quoi écrire. *Les Chevaliers...* me sont venus tout seul. C'est après avoir écrit la pièce que je me suis aperçu qu'elle racontait ma désintoxication. En me poussant à me délivrer de l'opium, ceux qui m'aiment m'ont rendu service, mais ils ont détruit un équilibre et une quiétude. Voilà ce que la pièce *Les Chevaliers de la Table ronde* explique ¹⁰⁰.

Il est manifeste que Guenièvre n'exerce pas la même influence qu'Armide sur le déroulement du temps scénique. Les deux pièces, qui sont fondées sur une structure similaire, à savoir intoxication puis désintoxication, dévoilent les mêmes phénomènes spatio-temporels : la suspension de l'écoulement du temps interrompt le cycle des saisons et le passage du jour à la nuit. En outre, le retour à l'ordre est provoqué par un personnage masculin, Renaud ou Galaad, étranger à cet espace-temps. Mais si la trame de *Renaud et Armide* s'articule autour du sentiment amoureux, le drame adultère de Lancelot et Guenièvre n'est qu'un élément de cet engrenage diabolique. Par conséquent, les personnages féminins y tiennent un rôle moindre : Blandine dispose d'une inconsistance dramaturgique surprenante et Guenièvre s'impose comme le seul véritable être féminin, cerné par des forces masculines antagonistes. À l'exception de Galaad, les personnages masculins fonctionnent par couples : Merlin / Ginifer, Artus / Gauvain et Lancelot / Ségramor. La polarité masculine signifie autant de tentations et d'aspirations opposées. En contrepoint, Armide est seule avec Renaud ; les personnages secondaires, ces confidents qu'Anne Ubersfeld assimile à la fonction conative car *ils se distinguent par une activité intense* ¹⁰¹, ne sont ici que des émanations des personnages principaux :

Les quatre personnages, ils ne sont en réalité que deux car Olivier n'est qu'une part de lui-même [Renaud], la part qui veut échapper aux charmes d'Armide tandis qu'Oriane n'est qu'une part de celle-ci, la part d'elle qui tend à échapper aux charmes de Renaud ¹⁰².

⁹⁹ *Renaud et Armide* serait l'illustration d'une nouvelle désintoxication en 1940.

¹⁰⁰ Jean Cocteau / André Fraigneau, *Entretiens*, p. 101.

¹⁰¹ Citée par Marika Thomadaki, « Tragédie grecque et statisme », in *Statisme et mouvement au théâtre*, p. 80.

¹⁰² Milorad, « Rôle occulte de l'opium dans *Les Chevaliers de la Table ronde* et *Renaud et Armide* », *Cahiers Jean Cocteau* 10, p. 276.

Il demeure cependant une parenté manifeste entre les personnages féminins, car, à la croisée des chemins entre réalité et surnaturel, ils tentent d'imposer leur propre temporalité malgré l'irrévocabilité du temps scénique. Bien que la lutte soit perdue d'avance, ils se dressent contre le *fatum* temporel jusqu'à ce que la mort coïncide, dans *Renaud et Armide*, avec la fin de la représentation. Le personnage féminin serait en ce sens un instrument de la fatalité. Si *Renaud et Armide* conforte les dires d'Alain, *Le tragique est toujours dans l'attente et non dans la catastrophe*¹⁰³, il en va autrement pour *Les Chevaliers de la Table ronde* qui ne reproduisent pas exactement un passé perpétuellement là, de même que les ruptures entre les actes conduisent le spectateur à envisager le spectacle dans une perspective discontinue. Cependant, le flou de l'intervalle entre chacun des actes induit l'idée de dispersion temporelle, adéquate à la dislocation du lieu de l'histoire. La réflexion du lieu scénique serait à l'origine de la discontinuité temporelle. Par conséquent, le temps référentiel du récit n'est pas celui du spectateur. L'interlude entre les actes, n'excédant pas quelques minutes, ne peut correspondre au temps qui s'écoule entre eux. *Les Chevaliers de la Table ronde* esquissent ainsi une première forme de dramaturgie de la discontinuité, tout en étant le seul exemple où celle-ci est possible malgré l'absence de division des actes en scènes.

- Le temps irréversible

Si la construction d'*Œdipe roi* va à l'encontre de telles dispositions, du fait qu'elle ne comprend qu'un seul acte dépourvu de divisions internes, nous avons cependant souhaité l'intégrer à l'analyse de *La Machine infernale* afin de comparer les deux systèmes temporels. Dans cette version du mythe oedipien, le dramaturge conserve cependant la transition de l'obscurité à la lumière, *La pièce commence dans l'ombre et se termine en plein jour. Œdipe aveugle*¹⁰⁴ et, si l'on se fie aux souvenirs de Jean Marais sur la représentation de *La Machine infernale*, l'hiératisme gestuel, *les acteurs ne se mouvaient qu'en ligne droite ou en angle droit. Chacun de leurs gestes formait un chiffre*¹⁰⁵, et la trajectoire des personnages imprime la circularité dans l'espace afin de rendre sensible celle du temps ; c'est ainsi que la peste frappe au premier et au dernier acte. Les décors d'*Œdipe roi* contribuent à propulser la

¹⁰³ Cité par Pierre Larthomas in *Le Langage dramatique*, p. 158.

¹⁰⁴ Indications de décor d'*Œdipe roi*. Nous signalons que ce procédé a été repris récemment au cinéma par Lars von Triers dans *Dancer in the dark* : la salle de cinéma reste allumée sur l'écran blanc tandis que la bande son commence à défiler avant la projection des premières images; le film s'achève dans l'obscurité, afin de montrer, à travers le contraste entre l'image et la musique, l'évolution dans le temps de la cécité du personnage féminin.

¹⁰⁵ Jean Marais, *Histoires de ma vie*, p. 60.

tragédie dans une temporalité discontinue et le rythme des entrées et des sorties des personnages est le seul indice favorisant des coupures à l'intérieur de l'acte. La composition dramaturgique invite à être sensible au contenu des répliques, devenues des réservoirs d'indices temporels, qui assurent la mise en œuvre de la chronologie des événements. La cadence de l'enchaînement des ripostes est également un procédé grâce auquel le temps scénique peut être fragmenté.

Cette appréhension du temps n'est pas du tout la même que celle que Cocteau souhaitera développer dans *La Machine infernale*. À la différence des *Chevaliers de la table ronde*, le temps scénique obéit à une logique irréversible, c'est-à-dire que même le personnage féminin ne peut faire revenir l'action en arrière. Une fois la décision prise par les dieux, bien avant que ne commence l'action puisqu'elle date de la naissance d'Œdipe, nul ne peut intercéder. La distance entre la durée du spectacle et celle de l'action est plus étendue, soulignant avec une intensité remarquable l'illusion de *la relation proportionnelle de durées homogènes*¹⁰⁶. Lorsque le sphinx demande à Anubis si Œdipe saura vite qui il est et quel crime il a commis, Anubis répond : *Assez vite* (II, p. 73) et cet intermède qui lui semble si bref correspond tout de même à dix-sept années, ce qui n'est pas moindre dans la vie d'un homme. Or une vie humaine est dérisoire pour les dieux, ainsi que le fait remarquer Anubis : *De sa naissance à sa mort la vie d'Œdipe s'étale, sous mes yeux, plate, avec sa suite d'épisodes* (p. 72). En d'autres termes, la vie humaine est si ridiculement petite qu'elle se réduit à un phénomène optique dans un champ de vision délibérément restreint.

L'arrivée de Jocaste, au milieu du premier acte, décide de l'invisibilité du spectre de Laïus ; il est donc un changement de la perception de l'espace pour l'ensemble des personnages. La mise en présence de la reine, qui coïncide avec l'invisibilité du roi, détermine la disparition sensorielle de Laïus. Par ailleurs, son entrée est retardée par toutes sortes de prétextes relatifs à la construction du lieu :

Ne soyez pas têtue. Je me doutais qu'il y'avait ces maudites marches. Je vais monter à reculons. Vous me retiendrez. N'ayez pas peur. C'est moi qui dirige. Mais si je regardais les marches, je tomberais. Prenez-moi les mains. En route ! (I, p. 25).

¹⁰⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 152.

Ce rôle de guide établit un effet de symétrie avec l'acte IV, dans lequel elle conduira son époux, aidée par Antigone. Le langage dramatique, de même que les éléments architecturaux, insiste sur ce rapprochement de ces deux fragments dans le temps : *Comment ferais-tu pour descendre tout seul cet escalier, mon pauvre petit !* (p. 125), *En route ! Empoigne ma robe solidement...n'aie pas peur* (p. 127). Ainsi cet échange de répliques serait l'anticipation d'une scène qui aura lieu dix-sept ans plus tard.

L'analogie purement verbale est complétée par celle des chiffres. Quand elle et Tirésias apparaissent sur scène, elle compte : *Là...là...là...quatre, cinq, six, sept...* (p. 26), tout comme elle fera à l'acte IV : *Attention...compte les marches...Un, deux, trois, quatre, cinq...* (p. 127). Une telle symétrie des séquences d'ouverture et de fermeture induit nécessairement l'aperçu de circularité de la fable. Du reste le premier acte autorise à penser à l'assimilation d'Œdipe et de Tirésias, que la cécité, symbolique puis réelle, relie déjà imperceptiblement : *Mes yeux de chair s'éteignent au bénéfice d'un œil intérieur, d'un œil qui rend d'autres services que de compter les marches d'un escalier* (p. 25), affirme Tirésias. Cette sentence a une influence presque prémonitoire sur celle de Jocaste, quand elle rassure Œdipe : *Tu me vois parce que tu es aveugle ; les autres ne peuvent plus me voir* (p. 125).

Outre l'indiscutable logique de circularité que favorise ce type de répétition, l'acte I rend compte du décalage entre le temps scénique et celui de la fiction. Le temps scénique donne l'impression que l'action est réellement en train de progresser alors qu'en réalité la fiction ne fera rien d'autre que de régresser vers la situation d'origine. Par conséquent ce double mouvement sauvegarde l'illusion que les personnages vont à la rencontre de leur destin alors qu'ils ne font que marcher à reculons. En outre il existe une profonde altérité entre l'espace et le temps, que l'acte I rend spontanément sensible :

Ma petite brebis, il faut comprendre un pauvre aveugle qui t'adore, qui veille sur toi et qui voudrait que tu dormes dans ta chambre au lieu de courir après une ombre, une nuit d'orage, sur les remparts (p. 27).

Les circonstances temporelles et spatiales renseignent sur l'inadéquation du personnage féminin face à l'ici-maintenant. Être debout, au beau milieu de la nuit, sur les remparts ne manifestement pas partie des devoirs d'une reine.

Les personnages secondaires sont chargés de faire s'accélérer le temps :

Le Soldat – Pas de discours. Nous voulons le mot.

Tirésias – Une minute. Une minute. Ecoutez mes braves. Avez-vous déjà vu des pièces d'or ? (I, p. 29)

Mais contre toute attente, l'effet inverse est obtenu car les soldats, qui ne reconnaissent pas Jocaste, refusent de les laisser passer. L'impatience de cette dernière se traduit par des exclamations agacées, *Quoi encore ?* (p. 30-31) et par une entrée en matière plus que directe. Aux hommages du chef, elle rétorque : *Pas de protocole ! Je voudrais savoir quel est le garde qui a vu le fantôme* (p. 31). L'empressement et la curiosité du personnage féminin sont donc sans cesse contrecarrés par des personnages masculins. Mais à peine est-elle en contact avec le jeune soldat qu'elle s'intéresse d'abord à sa constitution et à sa plastique avant d'en venir à Laius. Ces contre-temps, Jocaste congédie sèchement le chef des gardes avant de se livrer à un examen minutieux des muscles du soldat, sont autant de retards accumulés dans la progression de l'intrigue. Tirésias a également un rôle ambigu puisque après avoir tenté de la dissuader de l'interroger, il pousse maintenant la reine de se hâter, tout en recentrant la conversation vers le sujet qui l'intéresse : *Madame, madame, au moins faudrait-il interroger avec ordre. Vous allez faire perdre la tête à ce gamin* (p. 34).

Le fantôme de Laius n'intervient que dans la deuxième partie de l'interrogatoire. La reine est face à cet être familier, et sa présence suffit pourtant à le rendre insonore et invisible ; seul le spectateur peut entendre et voir le spectre. Malgré leur brièveté, ses interventions, sous forme de suppliques, parviennent à interrompent le cours du dialogue car l'échange entre la reine et le soldat n'est pas simultané par rapport aux répliques de Laius. Même si les personnages ne le voient pas plus qu'ils ne l'entendent, les acteurs ne parlent pas en même temps. Dès lors, spectateurs et acteurs partagent un temps discontinu alors que, pour les personnages, il est continu. Cette dispersion temporelle est expliquée par Daniel Guénouin :

La transformation de l'acteur en son personnage, métamorphose, éclipse supposée de ces existants effectifs que l'on a bel et bien sous les yeux, qui donne à voir d'autres êtres, tenus, eux, pour absents et cependant offerts à la vue¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Daniel Guénouin, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, p. 52.

Dans ce fragment, le spectateur acquiert un statut supérieur à celui de Tirésias puisqu'il voit ce qu'il est interdit de voir, même à un devin. L'ensemble des personnages masculins, à cause de Jocaste, est insensible à la présence de Laïus, personnage dont la mort renvoie précisément à l'absence. On meurt lorsque l'on cesse de voir et d'être vu, mais le rapport entre l'ouïe et le son dépasse l'opposition entre la vie et la mort parce qu'il a une fonction de communication. Aussi ce que le spectateur entrevoit ressemble-t-il à un prodige. Il est le témoin de la manifestation fugitive de la dialectique présence / absence inscrite en un personnage.

Sitôt Jocaste disparue, les soldats sont mis sur le même plan que les spectateurs. Parce qu'ils aperçoivent le spectre, ils sont accidentellement en contact avec le monde occulte. En ce sens, il existerait une parenté entre eux et Heurtebise. Dans *Orphée*, Eurydice est aussi hermétiquement hostile à cet univers que Jocaste. Seulement, Eurydice finit par vivre l'expérience insolite de la magie lorsqu'elle voit Heurtebise suspendu dans les airs, alors que Jocaste, toute disposée à croire en l'existence du spectre, n'a pas le droit de le voir. Gérard Mourgue n'est pas tendre avec elle : *Comment une telle femme, une mondaine au caractère impossible, pourrait-elle entrer en rapport avec le monde occulte où son mari est en exil ?*¹⁰⁸ Il est certes des indices de son comportement mondain : malgré son deuil, elle s'habille avec coquetterie, *je suis sortie avec tous mes bijoux* (p. 28), pour rencontrer le jeune soldat. L'autre soldat taquinera son camarade : *Eh bien, mon fils ! Alors ça y est ! C'est le béguin ! La reine te pelote !* (p. 37) et elle veut se mêler au peuple : *Et tous sont en deuil, Zizi. Tous ! Tous ! Tous ! et ils dansent, et je ne danse pas. C'est trop injuste...* (I, p. 28).

Le dialogue entre Jocaste et le soldat, parce qu'il est fondé sur un échange de questions et de réponses, accélère le rythme temporel. Les répliques courtes rendent compte du sentiment de précipitation. La fin rapide contraste avec l'ensemble de l'acte : *j'ai peur qu'il y ait du grabuge et que votre Majesté arrive trop tard* (p. 36), dit le soldat. Cette réplique met un terme aux répliques denses de Jocaste : *Quel malheur ! Toujours trop tard, Zizi, je suis toujours informée la dernière dans ce royaume* (p. 36). La densité de ses répliques précédentes signifiait l'empêchement de la situation dans le temps de la parole, devenu échappatoire à l'angoisse féminine. Lorsqu'il prend conscience qu'il est *trop tard*, le personnage fait corps à un changement du temps de l'action : *Le jour se lève* (p. 37), avertit Tirésias. Le soldat ajoute : *Les coqs chantent. Il n'apparaîtra plus* (p. 38). En ce sens, cette

¹⁰⁸ Gérard Mourgue, *Cocteau*, p. 51.

séquence est la réplique d'une scène de *L'Aigle à deux têtes*, quand la Reine confesse à Stanislas :

J'ai cru, je l'avoue, voir le spectre du roi. J'ai cru que votre sang était le sien. Vous vous êtes évanoui. Mais ce n'est pas de cette façon que les spectres s'évanouissent. Ils ne s'évanouissent qu'au chant du coq (I, 6, p. 334).

À la fin de la scène, le soldat donne raison à Jocaste : *des chefs, des reines, des pontifes... Ils partent toujours avant que ça se passe, ou bien ils arrivent toujours après que ça a eu lieu* (p. 42).

Si l'acte I ressemble à une exposition classique, la perception temporelle y est cependant singulière. L'appréhension sensorielle du temps offre une vue contrastée entre un personnage masculin mort et un personnage féminin vivant. Responsable de l'exclusion passagère de Laius, sur le double plan visuel et sonore, Jocaste introduit une pause dans la sempiternelle habitude du spectre, qui apparaît toujours à un endroit précis à la même heure. Or, pour la première fois, une présence féminine, venant aussi hanter les remparts de Thèbes, dérange l'ordre établi.

Le prologue de l'acte II prévient le public de sa simultanéité avec le précédent : *Spectateurs, nous allons imaginer un retour dans le temps et revivre, ailleurs, les minutes que nous venons de vivre ensemble* (p. 47). Dès lors, la succession des deux actes contraint paradoxalement le spectateur à un retour en arrière. Les actes I et II débutent au même moment, et cette identité est contredite par la différence des actions mises en scène, dans un autre décor, et accomplies par de nouveaux personnages. La répétition d'un même ensemble temporel est interprétée selon deux modalités distinctes : la rencontre avortée entre Laius et Jocaste coïncide avec l'entrevue d'Œdipe et du sphinx. C'est pourquoi les indices spatiaux sont des références au temps de l'acte précédent : *Même sonnerie de trompettes, même lune, même étoiles, même coqs* (p. 47). La conjonction des signaux sonores et visuels renforce l'impression du déjà entendu / vu, le sentiment du *déjà vécu*. Cependant, il ne s'agit pas d'un effet d'étirement temporel, car s'il est synchronisation des durées respectives, les actions jouées ne sont pas les mêmes mais se complètent. Du reste, ces dernières ne se succèdent que pour mieux montrer la connivence intime qui les lie dans la structure d'ensemble.

La sonnerie de trompette est le premier indice de la progression du temps à l'intérieur de l'acte :

Le sphinx : C'est la dernière sonnerie. Nous sommes libres.

(...)

Le Chacal Anubis : C'est la première sonnerie. Il en reste encore deux avant la fermeture des portes de Thèbes (II, p. 49).

Anubis, tout au long de l'acte, rappellera en permanence l'existence du temps réel, malgré les protestations du sphinx : *Tu vois, Anubis, la seconde sortie ne se fait pas entendre ; tu te trompais, partons* (II, p. 50). Le temps de l'action est le jouet des perceptions antagonistes des personnages : ce qui marque l'achèvement pour l'un n'est que le commencement pour l'autre. À vrai dire, nous parlerions plus volontiers de *re-commencement* puisque chaque nuit, le sphinx réitère, en des circonstances similaires, la même question à des hommes différents. Mais, pour le spectateur, le temps scénique est commencement puisqu'il n'assistera qu'au seul interrogatoire d'Œdipe : *Eh bien, oui ! Oui ! Je tremble, malgré l'heure, qu'il ne passe encore quelqu'un* (p. 50), avoue le sphinx. En contrepoint, Anubis justifie cette double attente, le spectateur attend en même temps que le sphinx l'arrivée d'Œdipe : *Vous voudriez que cette nuit s'achève sans mort ?* (p. 50), lui demande-t-il. L'attente prolongée des personnages n'a pas d'autre justification que le mystère : *Obéissons*, dit Anubis, *le mystère a ses mystères* (p. 50). À la litanie anaphorique du sphinx, cinq questions amorcées par « pourquoi » qui se succèdent une seule réplique, il rétorque par un sarcasme auquel le sphinx tente laconiquement de riposter : *Ce n'est pas répondre* (p. 50).

En d'autres termes, Anubis est le garant de l'ordre et sa fonction se limite à obéir aux règles, *la consigne m'oblige à vous contredire* (p. 49), même lorsque leurs fondements le dépasse. Cette soumission scrupuleuse se heurte à l'étrange candeur du sphinx : *Pourquoi toujours agir sans comprendre ?* (p. 50). S'il tente de se justifier grâce *la logique* (p. 50) divine, le sphinx se charge de lui rappeler que son raisonnement n'est plus si logique dès l'instant où ils sont sur terre : *Mais ici, nos calculs de dieux nous échappent... Ici nous tuons. Ici les morts meurent* (p. 51). Pareil discours laisse supposer qu'ailleurs, les morts ont cessé de mourir. Dans *L'Impromptu d'Alice*, Cocteau offre une variation sur ce thème :

Nimbe

Est-il mort ?

Champagne

S'il était mort, monsieur, c'est qu'il vivrait encore ¹⁰⁹.

La rencontre avec la matrone retarde l'arrivée d'Œdipe ; la gestuelle d'Anubis fait pressentir l'arrivée de ce nouveau personnage : *Pendant sa phrase Anubis a dressé les oreilles, tourné la tête et détalé sans bruit, à travers les ruines où il disparaît* (p. 51). Le rapide enchaînement des gestes n'est d'ailleurs perceptible que pour le public : *Lorsque le sphinx lève les yeux, il le cherche et se trouve face à face avec un groupe qui entre par la gauche, premier plan, et que le nez d'Anubis avait flairé* (p. 51). Si l'incident apparaît d'abord comme un intermède, la *fausse sortie* (p. 52) de la matrone ménage en réalité un assez long dialogue. La densité des répliques, outre de véhiculer des informations relatives aux personnages, favorise une extension de la durée de l'acte. La répartition du texte dramatique est inégale ; le sphinx n'interrompt la matrone que par de rapides interrogations : *Vos fils... ? , Vous avez plusieurs fils ? , Vos fils se disputent ?* (p. 53). Le personnage secondaire a paradoxalement les répliques les plus longues et, à mesure que l'action progresse, la conversation se recentre autour du sphinx. Le récit d'événements antérieurs au moment présent opère un effet de condensation temporelle. Lorsque la matrone avoue que son fils a été tué par le sphinx, le personnage limite l'étendue de son émotion à une simple interjection : *Ah !* (p. 55). Cette réaction ne signifie pas l'indifférence, mais l'impuissance du langage à exprimer la profondeur du sentiment.

Les répliques du sphinx se feront de plus en plus synthétiques. Leur rareté est d'autant plus significative : le silence du sphinx, ou ses propos elliptiques, manifestent un mélange de dignité et de honte. Le non-dit l'autorise à ne pas mentir. Enfin ce dialogue remplit l'intervalle entre la première et la deuxième sonnerie du couvre-feu. De ce fait, le spectateur a une notion amoindrie du temps qui passe. Absorbé par le discours, il l'est aussi par le temps.

La réplique d'Anubis, *Cette sonnerie était la deuxième. Il m'en faut encore une et vous serez libre. Oh !* (p. 58), annonce l'entrée d'Œdipe. C'est le *Oh !* de surprise qui prévient le spectateur. Face à lui, le sphinx prétend : (...) *je me reposais une minute, assise sur les*

¹⁰⁹ *L'Impromptu d'Alice in Cahiers Jean Cocteau* 9, p. 102.

pierres de cette ruine (p. 60). Les personnages esquissent ensuite une fausse sortie, *Ils se croisent mais Œdipe se retourne* (p. 60). Si Œdipe avoue s'être vite rendu compte de son erreur, il n'en est pas moins sensible à la dimension singulière du personnage féminin, *les jeunes filles évitent les endroits que [le sphinx] fréquente et n'ont guère l'habitude, il me semble, de sortir seule après la chute du jour* (p. 59), *votre présence en ces ruines continue de m'intriguer énormément* (p. 60).

À l'instar du dialogue avec la matrone, le sphinx guide l'échange et l'oriente au moyen d'interrogations précises ; c'est lui qui en détermine ainsi la durée. Quand Œdipe menace d'y mettre un terme, il le rappelle aussitôt : *Un dernier mot. Jusqu'à nouvel ordre, rien d'autre ne préoccupe votre esprit, rien d'autre ne fait battre votre cœur, rien d'autre n'agite votre âme que le sphinx* (p. 65). Cette question de femme jalouse fait ressortir le personnage des limites de son rôle de *jeune fille emprisonnée dans les engrenages précis de la machine divine*¹¹⁰. La présence du sphinx est doublement resserrée dans l'espace et dans le temps. Ce fragment montre les rapports de force ne sont plus ceux d'un mortel et d'une déesse, mais d'un homme et d'une femme. Le sphinx prend visiblement un malin plaisir à prolonger l'entretien pour retarder le moment fatidique et incontournable de l'interrogatoire. Il espère ainsi que la dernière sonnerie le débarrassera de la corvée de tuer. Aussi l'étirement temporel correspond-il à une volonté féminine de remplir l'intervalle entre la deuxième et la troisième sonnerie, faisant coïncider le chant du coq avec le départ d'Œdipe.

Le processus dramaturgique consiste à gagner du temps, ou plutôt à faire passer le temps au moyen d'un jeu : *Et maintenant*, clame le sphinx, *je vais te donner un spectacle* (p. 67). L'insistance sur la dimension ludique de l'exercice n'altère en rien l'humiliation réelle qu'elle lui inflige : *Avance* (Œdipe tombe à genoux). *Puisque tes jambes te refusent leur aide, saute, sautille...Il est bon qu'un héros se rende un peu ridicule. Allons, va, va ! Sois tranquille. Il n'y a personne pour te regarder* (p. 67). La dernière phrase semble vouloir exclure le public devant lequel il se ridiculise. Dès l'instant où commence l'enchantement, le volume des répliques augmente, *la ronde des mots devient de plus en plus rapide*¹¹¹ et le changement de temps obtenu occasionne une condensation du temps de parole féminin dans

¹¹⁰ Texte de *La Machine infernale* précédant sa radiodiffusion le 28 septembre 1943 par François Gravier, in Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 354.

¹¹¹ Gérard Mourgue, *Cocteau*, p. 53.

un temps dilaté. La longue tirade du sphinx, entièrement construite au conditionnel, n'est interrompue que par de courtes supplications de la victime.

Outre de devancer la situation à venir de façon purement hypothétique, cette tirade fait se multiplier les verbes d'action qui s'enchaînent à un rythme effréné, conférant à la séquence son dynamisme : *Et je parle, je travaille, je dévide, je déroule, je calcule, je tresse, je vanne, je tricote, je natte, je croise, je passe, je repasse, je noue et dénoue et renoue* (p. 69). Le mélange des verbes au conditionnel, *Ensuite, je te commanderais d'avancer un peu et je t'aiderais en desserrant tes jambes* (p. 69), et au présent renvoie à une temporalité située à mi-chemin entre la réalité et le rêve. On est en passe d'ignorer si l'action, qui se joue dans un temps simultané au nôtre, peut être taxée de réelle au sens où elle n'est pas censée avoir des conséquences sur le devenir des personnages. L'accumulation des verbes place le personnage féminin au centre du discours en même temps qu'elle décide du rythme prosodique. La régularité des séquences est tempérée par la rapidité du débit. Enfin, le choix sémantique des verbes fait coïncider l'activité intellectuelle, *Et je parle (...) je médite*, avec sa pratique manuelle, *je tresse (...) et renoue*. La succession des deux entraîne l'idée de progression entre l'abstraction du sort et sa matérialisation sur scène. De même la linéarité introduite par cette progression est sans cesse contredite par la pensée persistante que l'action s'enlise dans un jeu qui n'a rien à voir avec son déroulement. Ainsi ce fragment peut sembler de prime abord un intermède, un artifice secondaire de la mise en scène, destiné à retarder la véritable action. L'action est en outre sans cesse repoussée par les hésitations et les maladresses du sphinx : *(...) et je serre, je desserre, je me trompe, je reviens sur mes pas, j'hésite, je corrige, enchevêtre, désenchevêtre, délace, entrelace, repars* (p. 69). Ces incessants retours en arrière contraignent à étirer le temps.

À peine cette répétition terminée, le sphinx cherche à rendre sa liberté à Œdipe ; il en est empêché par Anubis. La résolution de l'énigme, d'une rapidité déconcertante : *Le sphinx roule sur le socle* (p. 71) et *Œdipe s'élance et sort par la droite* (p. 71), suscite un équilibre entre la longueur de l'incantation et la résolution de l'énigme, instaurant ainsi une réorganisation de la structure de l'acte. Anubis et le sphinx restent seuls, l'occasion pour le dramaturge d'exposer sa conception du temps par la bouche d'Anubis :

Regardez les plis de cette étoffe. Prenez les uns contre les autres. Et maintenant, si vous traversez cette masse d'une épingle, si vous enlevez l'épingle, si vous laissez l'étoffe

jusqu'à faire disparaître toute trace des anciens plis, pensez-vous qu'un nigaud de campagne puisse encore croire que les innombrables trous qui se répètent de distance en distance résultent d'un seul coup d'épingle (p. 72).

Le temps des immortels, ainsi sommairement expliqué au public, met en lumière les différentes temporalités engagées dans la tragédie. Le temps vécu par le spectateur fait coexister la durée atemporelle des dieux et le temps des humains. Une même temporalité fait donc l'objet d'une double perception à l'intérieur de laquelle le spectateur est contraint de se situer. Anubis se sent obligé de recentrer l'action autour de l'instant présent : *Le moment est venu où j'estime nécessaire de vous rappeler qui vous êtes et quelle distance visible vous sépare de cette petite forme qui m'écoute* (p. 73).

Le retour inopiné d'Œdipe interrompt leur conversation, tout en occasionnant un quiproquo car le sphinx s'imagine qu'il est revenu pour elle, alors qu'il vient seulement rechercher la dépouille du monstre et, aveuglé par son triomphe, il ne s'étonne pas de l'étrange générosité de la jeune fille. La lenteur avec laquelle elle consent à *ôter ce corps* (p. 76) provoque l'impatience des autres personnages : *Hâtez-vous. Hâtez vous, madame* (p. 76), ordonne Anubis pendant qu'Œdipe constate froidement : *Vous gagnez du temps, sphinx* (p. 76). Les justifications du sphinx sont autant de motifs reportant le dénouement de l'acte : *Ma hâte vous aura joué de mauvais tours* (p. 76), dira le sphinx au jeune homme. L'attente d'Œdipe est encadrée mathématiquement, *Je compte jusqu'à cinquante comme tout à l'heure* (p. 77). L'intervalle pendant lequel il compte mentalement est comblé par un dialogue entre elle et Anubis, tous les deux cachés. Les deux personnages invisibles rendent compte de l'action en cours. Lorsque réapparaît la jeune fille, le visage masqué par une tête de chacal, Œdipe s'exclame : *Il était temps !* (p. 77). De fait, le temps est, dans cet acte, soumis aux identités vacillantes, source de revirements du personnage féminin. Ces dernières déterminent les variations du registre affectif qui décide des effets d'accélération et de ralentissement du temps.

L'acte III obéit à une logique différente au sens où la primauté temporelle est accordée à l'évocation du passé des personnages. Le prologue ne dit pas combien de temps s'est écoulé entre les deux actes. En contrepoint, il fait référence à un passé proche : *Depuis l'aube, les fêtes du couronnement se succèdent* (p. 72). La nuit de nocest donc la dernière étape d'une succession d'événements qui dure depuis le matin. Le prologue fait s'opposer la dimension

mesurable de l'action à la perspective d'inachèvement, *le sommeil les empêchera de voir la trappe se refermer sur eux pour toujours* (p. 72) :

Les dormeurs faisant l'amour
Sont expulsés du sommeil ¹¹².

Par conséquent, le spectateur n'a que ce seul point de repère dans le temps : il sait à quel moment l'action débute mais il ignore quand elle s'achèvera. Le caractère inachevé de l'histoire est paradoxalement concentré dans la structure limitée de l'acte.

Le déroulement de la nuit de noces est suspendu par Tirésias, dont la visite s'insère stratégiquement au milieu de l'acte. La présence d'un personnage secondaire, entre deux moments entre Œdipe et Jocaste, est un procédé qui diffère la consommation de l'inceste et l'enclenchement vers la catastrophe finale. Cette *vieille coutume* de s'entretenir avec le devin ne doit pas, selon Jocaste, excéder *cinq minutes* (p. 86). Les indications temporelles sont d'abord véhiculées par Œdipe : *Une visite ! A des heures pareilles ! (...) en pleine nuit* (p. 76). Dès l'entrée de Tirésias, Œdipe ne cache pas sa volonté de limiter l'entretien avec le minimum de courtoisie : *Au but, Tirésias, au but* (p. 88). À ce farouche désir d'en finir, le devin argue sa propre sagesse : *Prétendez-vous résoudre en une minute le problème du libre-arbitre* (p. 88). Jocaste est au centre de ce dialogue, le sujet des angoisses paternelles de Tirésias, dont elle décide de la durée. Elle est à l'origine de cet entretien, malgré elle, et sa présence est d'autant plus sensible qu'elle est un objet de discorde entre son époux et un substitut paternel. Par l'intermédiaire de cette double évocation, le personnage acquiert une configuration supplémentaire dans l'instant présent.

Dans la dernière séquence de l'acte, le dramaturge multiplie les références à la réalité antérieure du mythe, qui trouve sa consécration spatiale à travers le sens symbolique du berceau. Cet accessoire se conjugue avec la ceinture que Tirésias vient tout juste de lui remettre. Tous les éléments de la tragédie, relatif à un moment et à un personnage donnés, sont donc exposés au même moment en un lieu unique. L'appréhension du mythe est l'occasion pour l'auteur d'y établir sa propre mythologie, *Je suis l'archéologue de ma nuit*

¹¹² Jean Cocteau, « Joueurs dormant à l'ombre », *Opéra, Œuvres poétiques complètes*, p. 519.

¹¹³, avait-il coutume de dire. On repère également des points de liaison avec l'acte précédent, en particulier grâce à la présence d'Anubis qui induit le principe de continuité :

Tout à coup, l'éclairage devient un éclairage de songe. C'est le songe d'Œdipe. La peau de bête se soulève. Elle coiffe l'Anubis qui se dresse. Il montre la ceinture au bout de son bras tendu. Œdipe s'agite, se retourne (p. 101).

La forte expressivité de la mise en scène ramène le temps à un plan symbolique. Anubis répète *d'une voix lente et moqueuse* (p. 101) le texte d'Œdipe dans l'acte précédent avant de recommencer à compter, cette fois dans le désordre. A ce cauchemar se superpose celui de Jocaste, référence cette fois à l'acte I, lorsqu'elle raconte son mauvais rêve à Tirésias.

Enfin, la confrontation entre l'instant présent et le passé introduit le sentiment du tragique :

Veux-tu que j'ôte le berceau, Depuis la mort de l'enfant, il me le fallait près de moi, je ne pouvais pas dormir...j'étais trop seule...Mais maintenant... (p. 84).

L'horreur de la situation réside dans l'opposition entre « depuis » et « maintenant » qui font référence à une seule et même personne, qui a grandi alors que sa mère le croit mort. Pendant son entretien avec Tirésias, Œdipe avait déjà évoqué la distance qui le séparait, non pas du passé, mais de l'avenir : *Demain, hélas ! on aura vite fait de détruire ce mirage. Entre temps, je souhaite que la reine ne me devienne pas assez soumise pour apprendre sans dégoût qu'Œdipe n'est pas un prince de la lune, mais un prince tout court* (p. 93). « Demain » marque le désaccord avec cet « entre-temps » désignant l'ellipse qui va se produire entre la fin de l'acte III et le début de l'acte IV et qui correspond à une accalmie de dix-sept années entre deux épidémies de peste.

L'acte III synthétise les données des deux actes précédents. A la nuit, il emprunte l'atmosphère : *Nuit d'orage. Eclairs de chaleur* (I, p. 13) : (...) *il y a de l'orage et des éclairs de chaleur* (p. 96), remarque Jocaste à l'acte III. Par ailleurs, elle a la même réaction symptomatique dans les deux actes : *Mon épaule me fait mal* (I, p. 37), *J'ai mal à l'épaule*

¹¹³ Milorad cite Jean Cocteau dans son article « La Clé des mythes dans l'œuvre de Jean Cocteau », *Cahiers Jean Cocteau* 2, p. 101.

(III, p. 97). Ces répétitions plongent le spectateur dans une logique de circularité temporelle, d'autant plus qu'Anubis, assure la liaison avec l'acte II.

L'acte IV débute par un prologue édifiant : *Dix-sept ans ont passé si vite* (p. 113). Cette remarque est une manière pour le dramaturge de souligner la disproportion entre le temps scénique et le temps évoqué. En quelques minutes, les personnages ont vieilli de dix-sept années et cette donnée est condensée entre un tomber et un lever de rideau. En ce sens, l'acte IV vérifie les dires du prologue d'*Œdipe roi* : *Ce n'est pas une pièce de théâtre que vous allez voir, mais un supplice, une cause célèbre, un procès* (p. 9), dont l'acte IV enferme d'ailleurs tous les éléments : le meurtre de Polybe, la rencontre avec le sphinx et l'union d'Œdipe et de Jocaste sont résumés dans le prologue. Dans les deux pièces, la vocation du personnage féminin est de tempérer la colère d'Œdipe. Dans *Œdipe roi*, Jocaste dit : *Vous criez pour crier. Vous faites une histoire de rien. Il jure, Œdipe, crois-le* (p. 23). Ici elle réplique : *Œdipe, mon amour, il a raison. Tu t'exaltes... Tu t'exaltes... Tu crois tout ce qu'on te raconte et après...* (IV, p. 117), en écho à la Jocaste d'*Œdipe-roi* qui déclare : *Œdipe croit tout ce qu'on lui raconte. Il suffit qu'une chose soit atroce pour qu'il la croie* (p. 33). Dans les deux pièces, elle tâche aussi de le dissuader de poursuivre ses recherches. Dans *La Machine infernale*, elle tente d'esquiver la solution : *Œdipe, Œdipe... Remonte... On croirait que tu aimes fouiller tes plaies avec un couteau* (p. 118), et dans *Œdipe roi*, elle le supplie : *Laisse tes recherches. Cette enquête est interminable. Il fait lourd. Je suis à bout* (p. 34). Cependant, Œdipe ne voit pas Jocaste sortir de scène : *Elle disparaît comme on se noie* (p. 118) dans *La Machine infernale*, ce qui donne vie aux craintes qu'elle formulait à l'acte précédent : (...) *Je pourrais mourir, il ne s'en apercevrait pas* (p. 107), constat qui est aussi celui d'Eurydice dans *Orphée* : *Je mourrais que tu ne t'en apercevrais pas* (I, p. 31). Dans les deux mythes, les personnages masculins paient cher leur indifférence, l'un par une mort violente, l'autre par une mutilation volontaire.

Le départ de Jocaste est mal interprété : *Qu'elle boude ! Qu'elle boude !* (p. 119), grommelle-t-il comme s'il s'agissait d'un vulgaire caprice. Dans *Œdipe roi*, il n'est guère plus indulgent : *Laissez-la faire la vaniteuse* (p. 35), sourd à ses mises en garde : *Puisses-tu ne jamais apprendre qui tu es !* (p. 34), *Infortuné ! Voilà le dernier nom d'amour que je te donne* (p. 35) et à celles du chœur : *Son silence n'annonce rien de bon* (p. 35). Dans *La Machine infernale*, elle se retire après avoir répété la phrase d'Œdipe : *Au carrefour de Daulie et de Delphes !* (p. 118). Son silence pudique et la dignité de sa sortie font écho à une

autre Jocaste : *Il arrive que je sache me taire. J'en donne souvent la preuve*¹¹⁴. Par ailleurs, la mort du personnage suit de près sa disparition de la scène : *Vous me l'avez tuée*, dit Œdipe, *elle est là... Pendue... pendue à son écharpe... Elle est morte, messieurs, elle est morte... c'est fini... fini* (p. 120). En revanche, dans *Œdipe roi*, si le roi découvre l'horreur du suicide de Jocaste, le spectateur l'apprend après-coup, par l'intermédiaire d'un personnage secondaire. Le messenger raconte :

Sitôt dans le vestibule, elle se précipite vers la chambre nuptiale en empoignant ses cheveux à pleines mains, elle claque les portes et s'enferme à double tour. On l'entend crier, sangloter, appeler Laïus, se plaindre de l'épouvantable mélange de fils et d'époux. Et j'ignore comment elle est morte (p. 41).

Si la mort a aussi lieu dans le hors-scène immédiat, sa découverte a lieu en même temps pour les spectateurs et le personnage dans *La Machine infernale*. Ainsi placé sur le même plan temporel, l'effet de simultanéité au plus profond de l'horreur ménage l'identification du spectateur au personnage. Dans *Œdipe roi*, le déroulement de l'action en coulisses autorisait sa narration détaillée :

Car Œdipe frappait, hurlait, voulait entrer de force et, quand il eut fait sauter le verrou, nous vîmes la femme pendue. Il pousse un cri d'animal. IL coupe les cordes. Elle tombe. Il la couche. Il arrache sa broche d'or. Il se frappe les yeux en soulevant les paupières, en criant qu'il ne verrait pas ce qu'il ne fallait pas voir. Et il frappait, frappait, frappait, et un sang noir coulait, coulait. Et il lui mouillait le menton, et il ne coulait pas des gouttes, mais une grêle, une inondation de sang noir (p. 42).

Ici, la simultanéité temporelle est rendue grâce au passage des verbes au présent de narration. Le retour à l'imparfait est compensé par la répétition des mêmes verbes, notamment grâce aux reprises de *frapper* et *couler*. L'effet d'amplification - *une grêle, une inondation de sang noir* - de la description renforce son impact visuel dans l'espace.

Dans *La Machine infernale*, Œdipe impute d'abord la responsabilité de la mort de sa femme aux autres : *Vous me l'avez tuée... Elle était romanesque... faible... malade...* (p. 121). Cette appréciation, comble de l'ironie, a des accents paternels. Aveuglé, Œdipe a le

¹¹⁴ Jean Cocteau, *La Maison hantée ou les Adieux d'Albert Lambert*, Cahiers Jean Cocteau 10, p. 18.

délire de persécution et croit à un complot échafaudé par Créon. Ce malentendu tragique, car il y a bel et bien complot, mais il est machiné par les dieux, ajourne l'explosion de la vérité. Ce moment est celui de la péroration. Le berger résume laconiquement la résolution du conflit : *Inceste et parricide, les dieux te pardonnent* (p. 122).

Contre toute attente, c'est à Antigone qu'est confié le rôle de messenger dans *Œdipe roi* :

Mon oncle ! Tirésias ! Montez vite, vite, c'est épouvantable ! J'ai entendu crier dans la chambre, petite mère ne bouge plus, elle est tombée de tout son long et petit père se roule sur elle et il se donne des coups dans les yeux avec sa grosse broche en or. IL y a du sang partout. J'ai peur ! J'ai trop peur, montez... montez vite... (p. 123)

Le dénouement est d'autant plus insoutenable qu'il est narré par une enfant en des termes candides, *petite mère ne bouge plus, il y a du sang partout*. La naïveté du personnage traduit son incompréhension durant cette absurde débâcle. Même si Antigone évite soigneusement de prononcer le mot « mort » - en est-elle seulement consciente ? - le spectacle ne l'en terrifie pas moins. Dans *Œdipe roi*, Antigone et Ismène, personnages fantômes, n'apparaissent qu'à la fin, seules, *enlacées sur les marches* (p. 48). Dans *La Machine infernale*, Antigone a un rôle plus étoffé. Son refus d'obéir à Créon laisse présager un autre acte de désobéissance qui s'avérera fatal : *Je ne veux pas rester chez mon oncle ! Je ne veux pas, je ne veux pas rester à la maison* (p. 125). Ainsi, le dramaturge inaugure la destinée du personnage, condensée en une seule réplique.

La reine réapparaît alors sur scène afin de guider Œdipe. Son retour inopiné fait penser à cette réplique de Jocaste à Agrippine, dans *L'Impromptu du Palais Royal* : *Je l'aime en époux, en mère, en criminelle. On aime son crime, madame, et je m'étonne qu'une reine ici présente se tue chaque soir pour une broutille*¹¹⁵. Par un effet de symétrie avec l'acte I, c'est à son tour d'être un spectre visible de ceux qui *savent voir* : *Tu ne me vois pas parce que tu es aveugle*, lui dit-elle avant de défendre Tirésias : *Peut-être me voit-il un peu... mais il m'aime, il ne dira rien* (p. 125). Jocaste succède à Laïus dans le rôle du fantôme et maintenant elle est à sa place. Sa présence envahit la scène, dépourvue d'amertume, mais pleine d'assurance et de mansuétude. Ainsi escorté d'une double présence féminine, Œdipe quitte la scène. Les deux versants temporels de la féminité sont incarnés : l'ascendant sur le plan invisible

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

(Jocaste) et l'ascendance sur le plan visible (Antigone). Du reste, Jocaste autorise la compagnie d'Antigone : *La petite est si fière. Elle s'imagine être ton guide. IL faut le lui laisser croire. Emmène-la. Je me charge de tout* (p. 126). Symboliquement, cet abandon d'Ismène - *Elle doit rester auprès d'Étéocle et Polynice*, rétorque-t-elle (p. 126) - annonce également l'histoire funeste des deux sœurs.

En ce sens, le rôle de Jocaste acquiert une profondeur nouvelle qu'avait constatée François Gravier :

Jocaste est d'une vérité profondément scandaleuse ; cette reine jusque là sans visage devient sous les doigts du poète la mère frivole promise à la catastrophe, avec son accent étrange, ses caprices amoureux, elle se prend dans les pièges du destin ¹¹⁶.

L'évolution du personnage dans le temps, resserrée dans le cadre rigide du temps scénique, l'éloigne de la dimension *frivole* et *scandaleuse* du premier acte.

La dualité de l'espace et du temps acquiert une configuration singulière dans les deux pièces . Par ailleurs, l'auteur estimait que *La Machine infernale* était *la plus importante avec Bacchus*¹¹⁷. Cet éclairage nouveau sur les circonstances historiques de l'intrigue entraîne à une reconstitution du récit initial. Le recours à des mises en scène réalistes est justifié par la doctrine du dramaturge : *Plus on touche au mystère, plus il importe d'être réaliste*¹¹⁸. Quoi qu'il en soit, le temps scénique rend compte de l'évolution du personnage féminin, malgré l'altérité spatiale. L'unité de lieu dans *Bacchus* comme les changements de décor dans *Roméo et Juliette* et *La Machine infernale* permettent de le saisir à l'intérieur de la progression de l'histoire. Dans *Bacchus*, l'unité de lieu rend compte de la constance du sentiment amoureux. En contrepoint, la multiplication des décors est essentiellement un indice de la simultanéité d'action dans *Roméo et Juliette* ainsi que dans les deux premiers actes de *La Machine infernale*. Ce travail de la simultanéité est aussi *indice de présence de divers temps décalés*¹¹⁹. Par ailleurs, les signaux du décor renvoient l'action à une temporalité antérieure

¹¹⁶ Texte précédant la radiodiffusion de *La Machine infernale* le 28 septembre 1943 cité in Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 354.

¹¹⁷ Jean Cocteau, *Lettres à Jean Marais*, p. 395.

¹¹⁸ Jean Cocteau, *Le Passé défini III* (1954), p. 424.

¹¹⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre I.*, p. 158.

au présent du spectateur, que ce soit la Thèbes antique, l'époque élisabéthaine ou l'Allemagne du XVI^{ème} siècle. Le lieu est *figuration iconique du passé* ¹²⁰.

La dramaturgie en actes induit le processus de discontinuité par les ellipses temporelles qu'elle présuppose entre chacun d'eux. Bien que de longueurs variables, ces ellipses sont la preuve qu'une ou plusieurs action(s) se sont déroulées entre les rideaux : *A la fin de chaque acte, ce n'est plus une solution provisoire qui est présentée, mais une question violemment posée, dont on attend une réponse* ¹²¹. La construction en tableaux autorise des récurrences spatiales dans *Roméo et Juliette* : une rue, la cellule de frère Laurent et la chambre de Juliette réapparaissent à intervalles réguliers. Les décors de *La Machine infernale* utilisent également des motifs récurrents, notamment les draperies rouges. Ce motif constant au centre de la dispersion favorise le caractère irréversible du lieu et de l'action qui s'y joue. Certes, le temps fictionnel est linéaire dans *Roméo et Juliette*. Néanmoins, le temps scénique rend compte de son évolution et non pas, comme dans *La Machine infernale*, de sa révolution. Bien que fracturé par la division en grandes séquences, le temps scénique se déroule dans un présent continu, car la représentation a lieu au présent. Même lorsque les scènes ponctuent le rythme à l'intérieur de l'acte, le spectateur vit toujours l'action représentée au présent.

- Tentative de réhabilitation de l'unité de temps

Reste à envisager le temps scénique dans la dialectique de l'amour et de la mort. Ce recours au mythe, qui *nous arrive avec le même silence que les soucoupes volantes* ¹²², crée une impossibilité temporelle : l'amour ne peut que se résoudre dans la mort, comme le constate Clément Borgal:

L'amour n'est pas représenté en soi comme essentiellement impossible. L'impossibilité se situe sur le plan existentiel. Les distances spatio-temporelles n'ont de signification que dans ce contexte d'existence charnelle. L'amour atteint un tel degré d'intensité qu'il ne peut s'accomplir que dans le monde des essences, des idées, c'est-à-dire par rapport aux conceptions humaines, dans l'acheminement vers la mort ¹²³.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 165.

¹²¹ *Ibid.*, p. 172.

¹²² Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 219.

¹²³ Clément Borgal, *Dieu, Cocteau, la poésie, la mort*, p. 177.

Tel serait le postulat du temps théâtral, c'est-à-dire le rapport entre le temps scénique et le temps fictionnel. En ce sens, les conceptions du dramaturge rejoignent la veine surréaliste, exploitée par Breton :

Tout porte à croire qu'il existe un certain de l'espace d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement ¹²⁴.

Si le personnage féminin est véritablement un fragment de cette dialectique, c'est en tant qu'unité constitutive de cette recherche d'absolu. Abolir les contraires signifie aussi bouleverser leurs rapports de réciprocité spatio-temporelle. Aussi l'amour de l'absolu équivaldrait-il à l'amour de la mort, ainsi que l'envisage Gilbert Durand : *L'amour se définit en occident à la fois comme un « manque » essentiel et fatal que nécessite le perpétuel « expédient » de la quête* ¹²⁵. En ce sens, la durée du spectacle semble fugitive au regard des considérations temporelles sous-jacentes qu'elle circonscrit. Par conséquent, le temps scénique est un véhicule qui donne l'intuition de cette ambivalence thématique. Cette intuition est donnée au spectateur pour immédiate à travers l'opposition des personnages masculins et féminins.

Renaud et Armide, divisé en trois actes, s'inscrit dans la tradition classique si bien que le spectacle ne devait pas excéder deux heures, conformément aux exigences raciniennes dont se réclame la pièce. Le premier acte comporte sept scènes, le second cinq et le dernier huit, ce qui implique un équilibre dans la structure d'ensemble.

La première scène, relativement courte, contient les éléments nécessaires à la compréhension de l'action et à la situation des personnages. Cette exposition est un dialogue entre le personnage masculin et son confident et les fées apparaissent à la scène suivante. Outre la symétrie structurale entre ces deux scènes, comportant le même nombre de vers, leur ressemblance thématique incline à penser qu'une même scène est traitée selon deux points de vue différents. Dès la première réplique d'Oriane est révélée l'hétérogénéité des milieux respectifs :

¹²⁴ André Breton, *Second Manifeste du Surréalisme*, p. 73

¹²⁵ Gilbert Durand, *Beaux-Arts et archétypes*, p. 95.

Pour être enchanteresse, on n'est pas moins sans défense
Bientôt vous serez fée entre toutes mes sœurs (I, 2, p. 222).

L'inégalité par rapport à la mort définit leur inscription dans le temps : à la fatalité du lieu correspond désormais la fatalité du temps. Le rapprochement de ces notions renvoie aux théories de Maeterlinck qui affirmait : *Le temps et l'espace sont deux masques d'une même énigme qui, dès qu'on les regarde prennent la même expression* ¹²⁶ . Cette fatalité spatio-temporelle est l'un des secrets inscrits dans le passé d'Armide; à cette *immortalité promise dès l'enfance* (p. 222), elle oppose le maintenant de l'action. Par l'anamnèse, l'auteur crée dans ces deux scènes les conditions dramaturgiques de la pièce. Renaud et Armide n'existent que dans le présent dramatique que parce qu'ils sont lourds de leur passé réciproque. Comme dans *L'Eternel retour*, le mythe de la conception de l'homme qui se crée perpétuellement est exposé et la légende n'est qu'un support, comme ^{Cocteau} le dit dans la préface : *La légende est réinventée à votre usage. Seuls subsistent les noms des héros de la légende du Tasse* (p. 215).

La gestuelle est également analogue dans les deux scènes : *Armide entre avec Oriane. Elle fait quelques pas et s'arrête, les yeux fixés sur Renaud immobile* (p. 222). Le couple immobile est face à face et l'un vit pendant que l'autre dort, ignorant que le temps continue à se dérouler sans lui. Le temps scénique est intériorisé dans ces corps statiques et l'hiératisme des poses comme le décor de Bérard, inspiré de l'esthétique de Loïe Fuller, font accéder le temps à une sorte de suspension. Le rythme installé est d'abord celui de la répétition, favorisant un effet de ralentissement. La domination exclusive du langage, soulignée par l'enchaînement des répliques vers à vers, alliée à la part prépondérante de l'image, qu'accuse le manque d'action physique, insiste sur la pesanteur de l'instant. En dépit de l'avertissement de l'auteur dans la préface : *La tragédie se déroule, en quelque sorte, d'une traite et les répliques s'enchaînent d'actes en actes* (p. 216), il semble que l'essentiel des trois premières scènes soit fondé sur la dimension gestuelle :

A peine-a-t-il dit « S'il me plaît » que son geste s'immobilise. Lui et Olivier gardent la pose qu'ils avaient et qu'ils ne quitteront pas pendant toute la scène suivante (I, 1, p. 222).

¹²⁶ Maurice Maeterlinck calque cette pensée sur celle d'Oupensky : « Le sens du temps est un sens imparfait de l'espace, la frange et la limite de notre sens spatial », in *La Vie de l'espace*, p. 114.

Armide entre avec Oriane. Elle fait quelques pas et s'arrête les yeux fixés sur Renaud. Oriane s'approche du groupe statufié. Elle le touche du doigt (I, 2, p. 222).

Dès qu'elles sont sorties, Renaud et Olivier continuent de vivre comme si rien ne s'était passé (I, 3, p. 225).

Le statisme crée des dispersions dans le dialogue par les silences qu'il impose ; ces pauses dans l'action accusent l'effet de lenteur inauguré par l'immobilité corporelle. La symétrie des scènes d'exposition permet donc de présenter succinctement chaque personnage dans son milieu tout en créant artificiellement un effet de miroir qui dissimule l'essentiel. Le public aurait tendance à négliger le texte dramatique pour se focaliser sur cet artefact, conformément, du reste, aux attentes de Cocteau : *Le mécanisme de Renaud et Armide est très subtil. Juste pour passer la rampe, un gros vent de légende. Le détail sortira lentement, après* ¹²⁷. La structure spatio-temporelle dévoilerait, à travers un postulat esthétique, la condamnation de l'apparence qui fait accéder l'être à la véritable nature de l'autre.

Une composition identique anime les scènes 4 et 5, dans lesquelles les monologues successifs des personnages principaux plongent le public, en le faisant alternativement vivre le drame intime du point de vue féminin puis masculin, dans la durée présente. Un élément les distingue cependant car Armide est seule tandis que les plaintes de Renaud sont entendues par elle, qui demeure toutefois incapable de se faire voir ou entendre. Afin de contrecarrer cette pause dans le temps, l'action s'enchaîne ensuite rapidement par le biais des stichomythies *fabriquées comme des bijoux brillants* et fonctionnant, comme l'a aussi indiqué Anne Ubersfeld, comme *des duels, dont les moyens seraient ceux de la parole* ¹²⁸, rejoignant ainsi Roger Lannes qui avait souligné *la puissance d'émotion qui se dégage d'un drame qui ne m'apparaissait jusqu'ici comme une bataille de diamants* ¹²⁹. A mesure que progresse la scène 5, le dialogue se réduit au minimum jusqu'à devenir un simple échange de syntagmes :

Renaud

...Tes genoux.

Armide

¹²⁷ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 293.

¹²⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 49.

¹²⁹ Lettre de Roger Lannes à Jean Cocteau (26 avril 1943) reproduite in *Journal 1942-1943*, p. 300-301.

...Ton épaule.

Renaud

...Ton bras.

Armide

...Ta hanche (p. 233).

Mais le dialogue est parfois incohérent, pour eux-mêmes comme pour le spectateur. Bien qu'ils parlent la même langue, le sens des mots ne semble pas être le même et cette incompréhension mutuelle provoque d'inévitables attermoissements :

J'ai dit que je t'aimais et tu le dis de même

Pourquoi me dire « Et moi je t'aime » ? (p. 232)

Cette incompréhension croissante atteint son point culminant avec cet ordre terrible : *Taisons-nous* (p. 233). La scène se termine en silence et les personnages immobiles sont observés pendant une durée indéterminée par Oriane, qui entre à la fin.

La scène 6 est beaucoup plus longue et les didascalies, bloquant le cours de la conversation entre les quatre personnages, contribuent à un étirement temporel. La scène commence par un échange vers à vers entre les personnages féminins dans lequel un jeu de questions/réponses instaure une cadence de plus en plus soutenue. Les interrogations d'Oriane, gagnant en précision et diminuant en volume, déterminent l'importance quantitative des réponses d'Armide. Par deux fois le dialogue est interrompu par cette question à brûle-pourpoint : *Vous n'avez pas touché Renaud ?* (p. 233-234), à laquelle Armide ne répond pas. Ce refus montre le caractère inassouvi de l'échange qui n'est pas prêt de se clore tant qu'elle s'obstine à ignorer cette question. L'effet de répétition, qui stipule un retour en arrière, neutralise en outre la progression du dialogue. L'exclusion de Renaud de ce conciliabule est compensée par une forte activité gestuelle, *Pendant tout ce qui précède, Renaud a erré et cherché partout* (p. 234). Cette présence dynamique suscite des commentaires féminins qui décentrent le sujet principal de la conversation en le faisant dévier vers un point secondaire qui se limite à être descriptif. La fonction du geste serait donc de détourner l'attention des deux femmes du sujet qui les intéresse tout en bouleversant le temps : on passe de la narration d'un moment passé à la description du moment présent, narration du reste redondante de ce

que signifie le geste. Ce double emploi de la parole et du geste a pour conséquence de modérer le déroulement de l'action. Les mouvements vifs et égarés de Renaud s'opposent à l'immobilité placide et solennelle des fées.

La situation isolée de Renaud le contraint à nouer le dialogue avec Olivier, resté dans le vivier. Le parallélisme des dialogues masculins et féminins est toujours un indice de durée car ces derniers ne se passent pas simultanément mais selon une logique ordonnée de succession. Le double dialogue alterné en un même espace-temps, insuffle le sentiment du temps. L'entrée d'Olivier décale le centre de l'action sur le pôle masculin. Ignorant lui aussi la présence des fées, il agit et il parle en toute spontanéité. Le public, qui lui voit les fées les espionner tout en suivant leur propre dialogue, peut ainsi s'identifier à elles. Oriane commet une fugitive intrusion dans le dialogue masculin, sans qu'aucun des deux protagonistes ne s'en doute, *Il n'apparaîtra plus* (p. 235), ordonne-t-elle. Le geste extériorise le contenu psychique du langage : un sort à fait disparaître l'enfant du vivier, et le spectateur ne peut qu'extrapoler sur cette disparition qui a lieu dans le hors-scène immédiat.

Le dernier mouvement de l'acte présente Oriane et Armide seules en scène, échangeant un dialogue purement délibératif dans lequel Oriane tente de la convaincre de l'absurdité de son attachement pour un mortel ; cet argumentaire se révélera être une perte de temps car elle ne parviendra pas à persuader durablement Armide de sa folie. Chacune des raisons qu'elle avance est ponctuée par cette même interrogation d'Armide, *Tu crois ?* (p. 240-241), répétée six fois à intervalles réguliers. Mais ce dialogue est également une description de l'action qui se déroule simultanément dans le hors-scène immédiat. Au fond de la scène, légèrement surélevés, les personnages féminins commentent les faits et gestes de Renaud et Olivier. L'acte se clôt sur un coup de théâtre : une action de Renaud contredit en un instant la longue et savante argumentation d'Oriane. Renaud revient sur scène et Armide jubile : *Menteuse ! Il me cherchait !* (p. 244). La réplique est suivie par un jeu de scène, *Renaud entre. Armide tend les bras. Il ne peut la voir* (p. 244). Le geste se substitue à la parole et accentue le lent sentiment de pathétique de la scène. Le silence a une valeur esthétisante car son rôle est de rendre laconiquement sensible le tragique de l'incommunicabilité. Pendant quelques minutes, le temps de l'action est pétrifié.

La première scène de l'acte II, composée de six vers, sert à enclencher de nouveau la mise en marche de l'intrigue et de préparer brutalement le spectateur à la suite de l'action.

Elle s'oppose à l'ouverture de l'acte précédent qui mettait en scène des personnages masculins dans une exposition relativement longue. La fonction du monologue du roi (II, 2, p. 246-247) est de conforter Armide dans sa décision d'agir et la parole a une valeur performative puisqu'elle stimule l'action du personnage féminin. : *Mon amour ne peut plus résister à ses plaintes, Je veux apparaître dès aujourd'hui* (p. 247). Nous sommes dans un présent imminent et, sur le plan symbolique, ce monologue est aussi le moyen grâce auquel Armide prend conscience du temps humain. Jusqu'alors l'adverbe *aujourd'hui* ne signifiait rien dans un monde où l'idée même de présent n'existait pas. Le temps d'Armide est un présent perpétuel que rien n'isole d'hier et de demain. A partir du monologue, le rythme de l'action va s'intensifier ; à deux reprises, elle manifeste sa volonté d'apparaître et l'injonction d'Oriane, *Apparaissez, Armide* (p. 247), a une valeur performative immédiate ; le verbe incantatoire est l'action qui décide la métamorphose féminine.

À peine est-elle visible que le dialogue prend un nouvel essor ; les répliques s'enchaînent du tac au tac comme pour accentuer la brutalité de la rencontre. Le vocabulaire rend également compte de la hâte de ce face à face bâclé et de la violence de ce moment d'intimité auquel ils n'étaient finalement pas préparés. Des termes comme *duel, blesse, froideur, pierre, poignard, foudre* ou encore *fauve* attestent de l'obsession du double piège de l'amour et de la mort. Renaud est victime d'une idée préconçue :

Hélas ! ce que j'ai vu

N'est pas le faible objet pour qui mon âme vibre (p. 249).

Ce processus de dévoilement fait percevoir le poids de l'illusion théâtrale car, grâce à une subtile gestion du temps scénique, Cocteau ne fait pas coïncider la déception de Renaud avec celle du spectateur, qui lui connaît déjà le visage d'Armide.

La scène 3 montre une action unique, l'ensorcellement de Renaud. Afin d'amoindrir la longueur du soliloque, la scène débute par une série de séquences impératives courtes. Le verbe féminin décidera de la trajectoire masculine dans l'espace tout au long de la scène. À trois reprises, elle lui ordonne d'avancer et il obéit, comme un pantin, au bout de la troisième fois. L'autorité féminine croît à mesure que le temps s'écoule. Quand Armide lui ordonne : *Dors*, il riposte *Je suis éveillé* (II, 3, p. 252). Mais lorsqu'elle l'interroge de nouveau : *Dors-tu ?*, il répond *Je dors* (p. 252). Le mode énonciatif conditionne l'évolution de la nature du

rapport dans le temps. Armide est constamment déconcentrée par celui qui répète *Armide* !... (p. 253-254) à sept reprises, mais selon une modalité énonciative chaque fois différente. Les trois dernières répétitions , suivies de points de suspension, montrent la neutralité de la protestation et la volonté faiblissante de Renaud. Ces interventions régulières confèrent à la scène une dimension musicale, confirmant les dires de l'auteur qui voulait que cette tragédie soit *un essai de Bel-Canto verbal* ¹³⁰ ; rythmée par un tempo, orchestrée par le personnage féminin, cette scène rend admirablement compte de la musicalité des vers.

On relève également la dimension ésotérique du chiffre sept, symbole de la totalité de l'espace et du temps. Conjugué au chiffre trois scandant la prosodie du discours féminin, il acquiert un sens symbolique incontestable. Sur le plan éthique, le mensonge, l'impudence et le sarcasme sont les trois éléments capables de détruire la foi en l'autre, trois attitudes que Renaud adopte envers Armide. En ce sens, cette étrange litanie pourrait être un renvoi à la scène 2 dont elle serait la conséquence immédiate. L'ultime valeur sémantique de ces interruptions concerne le prénom de l'enchanteresse, le seul élément que Renaud fou aura retenu de son passé, donc son seul point d'ancrage dans le présent .

La scène 4 inaugure un nouveau mouvement temporel: *De cette minute, Oriane devient visible aux deux hommes, ainsi qu'Armide* (II, 2, p. 255). Les brèves répliques entre les trois personnages sont entrecoupées par la balade de Renaud, ce qui fait dire à Oriane :

C'est fini. Renaud ensorcelé,

Jamais de votre amour ne pourra s'en aller (p. 255).

Le temps futur combiné à l'adverbe *jamais* impose l'amour d'Armide comme un lieu clos et comme un temps irréversible. Le changement masculin coïncide avec un bouleversement temporel ; le personnage se dédouble : le premier Renaud est présent dans la durée de l'action tout en restant absent de ce présent dont il n'a pas conscience. En contrepoint le second Renaud, prisonnier du temps du sort vit dans une durée qu'il est le seul à percevoir et qui demeure imaginaire pour les fées et pour le spectateur. Aussi cette scène et celles qui suivront jusqu'au retour de la mémoire de Renaud seront-elles vécues dans le même temps par les fées et par le public. Cette perception commune assimile implicitement ce dernier au couple féminin. Le dramaturge insiste sur la connivence spectateur/personnage féminin sur le plan

¹³⁰ Jean-Jacques Kihm, Elisabeth Sprigge, Henri C Behar, *Jean Cocteau, L'Homme et les miroirs*, p. 281.

visuel : *Mesdames, à ce feu puis-je chauffer mes pieds ?* (p. 256), demande le roi, feu qui n'existe que dans son esprit malade. Chassé du temps, le roi l'est aussi du dispositif énonciatif car il n'est pas intégré au dialogue entre Oriane et Armide.

La dernière scène, qui débute sur un rythme empressé, présente les quatre personnages. Olivier se précipite sur scène en criant : *Renaud ! Renaud ! Quel est ce spectacle ?* (II, 5, p. 263). L'action figée dans la scène précédente, se remet en marche grâce à cette intervention. En outre cette courte scène expose une action condensée dans laquelle les mouvements passionnés des personnages sont indiqués par les modalités d'occupation de l'espace et le dispositif scénique, et dominés par les structures interrogatives et exclamatives. Seuls les personnages masculins disposent d'une mobilité spatiale. À peine Olivier s'est-il agenouillé pour prier que le rythme ralentit afin de montrer le contraste entre les rites chrétiens et la science profane. Il s'agit d'un échange délibératif, admirable joute verbale, entre deux pouvoirs rivaux. Les prières finissent par avoir une incidence temporelle : le souvenir de l'anneau dans la mémoire de Renaud.

La scène se termine par un dialogue croisé entre Renaud, Armide et l'écuyer. Les stichomythies, outre de précipiter la fin de la scène, mettent en valeur l'importance sémantique des derniers vers :

Armide

Qu'est ce que donc tu veux ?

Renaud

(*Un long temps il la regarde*)

Votre anneau (p. 269).

Cette ultime réplique gagne en solennité grâce au silence qui le précède et au regard énigmatique qui l'accompagne ; cette d'attente confère tout son sens à ce vers dont la brièveté contraste avec la longueur du silence.

La première scène de l'acte III ne diffère de la précédente que par sa brièveté : Olivier est toujours en train de prier, Renaud délire et les fées devisent entre elles. L'action qui

s'enlise donne à ces deux scènes un caractère plus figé que réellement continu. La dimension récurrente se découvre grâce aux adverbes de temps : *Il prie encore* (p. 270) et aux adjectifs marquant la similitude : *Sa bouche de dormeur dit les mêmes paroles* (p. 271). La conjonction des deux renforce la constance temporelle dans laquelle des mots identiques perpétuent un type d'action similaire. Oriane s'impose comme celle qui mène l'action parce que la visée performative de ses répliques autorise à espérer une issue possible. Le temps scénique donne alors l'illusion de s'écouler de nouveau, encouragé par les déplacements dans l'espace des personnages, en vue d'un achèvement.

La scène 2, où les héros sont dans le vivier, est en revanche fondée sur le non-dit ; ce constat délivre toutes sortes de possibilités interprétatives, d'autant plus que la scène suivante s'ouvre sur un jeu de scène tout à fait équivoque : *Renaud et Armide entrent lentement par le fond. Ils marchent en silence l'un près de l'autre* (III, 3, p. 277). Le dialogue entre les personnages secondaires est arrêté par cette brusque et majestueuse apparition. Contre toute attente, ils se séparent et Renaud s'allonge sur un divan pendant qu'Oriane entraîne Armide avec elle. Ce geste est suivi par une tirade d'Oriane qui résume à Armide ce qui s'est passé sur scène pendant sa disparition.

Les personnages principaux sont seuls pendant toute la scène 4. Cette longue scène, pauvre en action, donne la belle part au langage qui ralentit le rythme. La description d'Armide introduit le présent de narration, temporalité fictionnelle simultanée à celle de l'action, qui permet d'étoffer l'intrigue originale. Le temps de la légende épouse celui de la durée présente et cette particularité instaure un décalage entre personnages et spectateurs. Pour les premiers, il existe quatre personnes sur scène alors que les seconds continuent à n'en voir que deux. La description de ces doubles imaginaires peut être apparentée à une hypotypose. Le spectateur, contraint d'imaginer ces personnages invisibles, doit les projeter sur scène à mesure de la description : *Je vois grandir leurs silhouettes* (III, 4, p. 280). Le rapprochement physique figuré par la parole, devient peu à peu un procédé optique, comme si le public pouvait voir de près ce qui se passe au loin et, de fait, faire coïncider le présent avec un devenir proche. Les précisions visuelles et temporelles renforcent l'illusion de réalisme : *Je peux déjà d'ici détailler leur visage* (p. 280). Le langage garantit également la proximité temporelle grâce à l'emploi conjugué des verbes conjugués à l'indicatif présent et futur ; Armide décide de cette collision entre deux aspects du temps dont elle élimine ostensiblement la distance réelle : le lointain devient proche puisque l'invisible devient visible et l'avenir est

devenu simultané au présent à travers le dédoublement dans l'histoire des deux personnages. Cette collision est au demeurant fort improbable, ainsi que le fait remarquer Renaud : *Que me racontez-vous là ? Quel est ce stratagème ?* (p. 281), car elle demeure à l'état de suggestion. Cette fois le public est contraint de se ranger du côté masculin car il ne peut voir ce qu'Armide est visiblement la seule à discerner comme elle est aussi la seule à y croire.

La tentative de progression est aussitôt sanctionnée par un retour en arrière, l'enchaînement des actions retrouve sa dimension circulaire et cette régression engendre le désespoir de l'enchanteresse. L'irréversibilité de l'intrigue semble ne vouloir jamais cesser, comme si celle-ci était déjà terminée et que le temps du spectacle était en définitive une pure perte de temps insuffisante à en modifier le cours. Armide tente de précipiter le dénouement, comme pour mettre un terme à cette attente désœuvrée : *Fais-moi fée, Oriane, et que tout que se termine* (p. 282), qui signifie aussi la fin du spectacle. En désespoir de cause, elle renonce à ce qui la détermine en cédant à la prière chrétienne et ce revirement a un effet instantané sur la mémoire de Renaud :

Les chaloupes me portaient vers la rive et débarquaient mes troupes
Je reconnais le feu qui s'allumait autour (p. 283).

À travers l'anneau, c'est celui d'Armide, avant son apparition, qu'il est sur le point de reconnaître.

Ses souvenirs se prolongent dans la scène suivante qui, dans un laps de temps restreint, rassemble plusieurs actions importantes et plonge le spectateur dans un sentiment de hâte. A peine Renaud a-t-il dit : *Je reconnais le feu qui s'allumait autour* qu'Oriane réapparaît. Mais il est trop tard car Armide a déjà choisi : *Va-t-en, je n'ai plus peur de toi* (III, 5, p. 284). En dépit de l'accélération du temps, le suspens demeure : *Réfléchis*, dit Oriane. *Je te donne une dernière chance* (p. 284). L'enchanteresse ne revient pas sur sa décision :

Redresse-toi, mon cœur. Jamais plus ne fléchis.
N'écoute que l'amour auquel rien ne résiste (p. 283).

L'adverbe *jamais* achève de propulser l'action vers la catastrophe finale. Durant les quatre scènes qui suivront, Armide va progressivement se consumer jusqu'à l'extinction physique.

Les didascalies suspendent le long et déterminant dialogue de la scène 6. Contre toute attente, Renaud a oublié l'anneau et Armide n'a de cesse de lui rappeler son existence. Cette nouvelle amnésie reporte encore une fois le dénouement et la scène se déploie avec une lenteur étudiée, prolongeant ce terrible sentiment d'attente. Ici s'engage une lutte à mort entre le personnage féminin, résolu à faire progresser l'action de façon linéaire, et le personnage masculin qui ne peut se résoudre à un quelconque achèvement. L'éloquente réplique de l'enchanteresse : *Prends-le. Je te donne ma vie* (p. 286), est suivie par un coup de théâtre car le bijou refuse de quitter son doigt et Renaud, pendant ce temps, replonge dans le délire. Le temps scénique oscille méticuleusement entre un essor vers le devenir et l'enlisement dans un présent inconstant. Le sentiment du tragique est donc moins signifié par l'action que par le rythme spasmodique dans lequel elle se déroule. Lorsqu'elle parvient enfin à ôter le bijou, c'est la main de Renaud qui lui oppose une résistance :

Ne quittons plus Renaud. Ouvrons sa main qu'il ferme.

Renaud ! Ouvre ta main. Chasse mes ennemis !

Je te mettrai l'anneau qui résiste...Il est mis ! (p. 287).

La variation des sources lumineuses et le changement de ton confortent le contenu des répliques :

On dirait que le vent déracine l'espace,

Que le ciel fait naufrage et qu'il sombre sur nous (p. 287).

Cette rapide montée de la lumière rappelle le dénouement des *Chevaliers de la Table ronde*, si ce n'est que la métamorphose du lieu est progressive. *À partir de cette réplique, la lumière monte et le soleil inonde la chambre. Les oiseaux chantent* (III, p. 173), tandis qu'elle est instantanée dans *Renaud et Armide*.

À la transformation du lieu succède celle du temps : *C'est le jour qui s'éveille* (p. 288). Quelque chose est en train de commencer sur scène et puisque l'instant existe et qu'il évolue dorénavant de façon autonome, l'action peut progresser en même temps que lui. Autre manifestation, le tutoiement réciproque pour qui les personnages optent spontanément, sans s'être concertés auparavant, symbole de cette intimité nouvelle. Ils évoquent le passé comme un temps définitivement révolu : *Ces jardins donnaient tout trop rapidement* (p. 288),

opposant la vitesse à la lenteur et insistant sur la nécessité de devoir accepter de prendre le temps pour se familiariser l'un avec l'autre. La dernière partie de la scène repose sur un échange délibératif sur le thème « partir ou rester », interrompu par la fanfare, résonnant depuis le hors-scène immédiat. Ce signal marque le retour à la réalité et à la responsabilité de chacun : *Ils écoutent, immobiles* (p. 290). Le même procédé acoustique sera employé à la fin de la scène lorsqu'il s'apprêtera à la prendre dans ses bras et que la voix d'Olivier résonnera, arrêtant son geste.

La scène 7 est un court intermède destiné à créer une halte entre les scènes 6 et 8. Afin que le temps ne se dilate pas de manière continue, le dramaturge y insère une rapide coupure qui donne l'illusion d'une accélération temporelle et, d'une certaine façon, le tragique résidera davantage dans l'attente du dénouement que dans sa résolution finale. Armide contribue à la précipitation du rythme : *Partez ! Partez !* (p. 293), crie-telle à Olivier.

La dernière scène s'ouvre sur l'emploi du passé composé - *Armide a reconnu ce que tu as fait pour elle. Sois libre* (III, 8, p. 293) - qui, parce qu'il *exprime un passé acquis dont on ne peut pas faire qu'il n'ait pas été* ¹³¹, est par excellence celui de la tragédie. Toute la difficulté réside dans la manière de clore cette tragédie et cette ultime scène ralentit, dans la première moitié du moins, le dénouement, comme pour entretenir l'illusion d'une possible fin heureuse à laquelle plus personne ne croit. Dans une ultime tentative, Armide tente de faire coïncider le temps scénique avec ce qui fut son temps à elle :

Je verrai ton vaisseau paraître à l'horizon.

Je verrai ton vaisseau. Je le vois. Il découpe

Sur le ciel sa mâture et son château de poupe.

Il approche. A l'avant, debout...(p. 294).

Ce recours à l'hypotypose permet d'effacer les limites entre le présent et l'avenir, formant un tout, qui amoindrit l'angoisse de la séparation. Aujourd'hui est déjà demain et la rupture n'a pas encore commencé qu'elle se transforme déjà en retrouvailles. En son for intérieur, elle sait cependant que tout est terminé : *Les tambours ! C'en est fait. Que peuvent les discours ?* (p. 295).

¹³¹ Pierre Larthomas, ouvrage cité, p. 152.

Suite à cet amer constat, les répliques perdent en volume et l'intensité du rythme augmente *Armide a reconnu ce que tu as fait pour elle. Sois libre* (III, 8, p. 293); il est temps désormais d'aller à l'essentiel et à ne plus s'encombrer de phrases aussi vaines que douloureuses. La mort du personnage féminin se décide *in extremis* :

Armide

Faites qu'à ce baiser, mon Dieu, je me décide.

Renaud va disparaître. Elle crie :

Embrasse-moi Renaud !

Renaud revient vers elle

Renaud

Armide...

Il la prend dans ses bras et l'embrasse. Elle meurt (p. 297).

Cette mort est un véritable chant du cygne de la fugitive existence terrestre d'Armide et le peu de dialogue est suppléé par la gestuelle des personnages. Le temps scénique se concentre afin de montrer l'essentiel en épousant l'extinction du personnage. La fuite du temps est intériorisée en sa mort et le spectacle meurt avec elle. Le temps porte en lui la signification de l'histoire au-delà de la beauté de la mise en scène. La mort est vécue par le public sur le plan de l'image, donc selon le point de vue du corps, inscrite dans l'étendue de la mise en scène, et elle semble, par la rapidité de sa résolution, plus significative qu'une interminable tirade parce qu'elle renvoie le public aux limites temporelles de son propre corps. Une tirade n'aurait, en somme, rien apporté de plus. Enfin la loi des vingt-quatre heures joue ici un rôle déterminant dans la structure temporelle parce qu'elle diminue la distance entre l'ouverture et la fermeture de la tragédie.

b) Elasticité de l'articulation des drames en trois temps

L'unité de temps de la dramaturgie tragique est bien loin de posséder les mêmes ambitions que les drames en trois actes. Ces derniers obéissent à des règles de discontinuité

rencontrées lors de l'esthétique tragique, si ce n'est qu'il faut ajouter aux mécanismes de déstructuration la division en scènes. Les ruptures temporelles entre chaque acte, de longueur variable, s'opposent à la logique de continuité qui relie chaque scène entre elles.

À première vue, tout s'accorde à distinguer *Les Monstres sacrés*, *Les Parents terribles*, *L'Aigle à deux têtes* et *Bacchus*. Tout à l'exception du temps scénique. Dans *Les Monstres sacrés* et *La Machine à écrire*, la mythomanie, engageant un jeu sur l'infinie pluralité du langage, est le nerf de l'intrigue parce qu'elle conditionne les malentendus favorisant des retours en arrière et des pauses dans le déroulement de l'action. Sur ce sujet, Cocteau avait tenté de se défendre :

Mes seules excuses sont, pour l'une, d'avoir campé un personnage de jeune mythomane qui précédait à tel point la grande vague de mythomanie chez la jeunesse que le public la croyait sincère, pour l'autre (...) d'avoir essayé de rendre à la pièce le relief que les conseils d'un parisianisme frivole lui avait fait perdre ¹³².

Ces deux pièces, dans lesquelles l'unité de lieu est inexistante, sont composées en trois actes que supportent deux décors différents, à l'instar des *Parents terribles* et de *L'Aigle à deux têtes*, et le déplacement dans l'espace s'opère entre le premier et le deuxième acte. En revanche un même décor anime l'acte I et l'acte III des *Parents terribles* ; le changement de lieu, qui se produit au même moment, se fait à l'acte II dans l'appartement de Madeleine. Il reste à voir si ces différents agencements spatiaux contribuent efficacement à la progression de l'action dans le temps.

Il existe tout naturellement des effets de symétrie et d'asymétrie à l'intérieur de ce corpus. Deux actes nocturnes encadrent un acte diurne dans *La Machine à écrire* et deux actes diurnes succèdent à un acte nocturne dans *Les Monstres sacrés* et dans *L'Aigle à deux têtes*. Il va de soi que ces structures détermineront une temporalité variable et nécessairement marquée par des ellipses. En revanche tous les actes sont diurnes dans *Bacchus*. Seuls *Les Parents terribles* possèdent une inscription plus précise dans le temps : l'acte I débute un dimanche en fin d'après midi, *Il était cinq heures, l'heure de ma piqure* (I, 1, p. 187), dit Yvonne. Moins de vingt-quatre heures s'écoulent entre les deux premiers actes, *Nous t'autorisons à la prévenir demain de notre visite* (I, 11, p. 225), annonce Georges à son fils.

¹³² Jean Cocteau, *Le Cordon ombilical*, in *Le Livre blanc et autres textes*, p. 189.

L'acte III a lieu le lendemain, vraisemblablement à la même heure que le premier, puisque Yvonne se fera sa sempiternelle piqûre, et Léo précise en outre : *Je la tiens enfermée dans ma chambre depuis cinq heures* (III, 5, p. 288). La symétrie spatio-temporelle insère l'action dans une logique cyclique, fracturée en son centre par l'acte II.

La Machine à écrire et *Les Monstres sacrés* sont composés, comme un triptyque, selon le même ordre de succession. Un premier panneau s'ouvre sur un acte long, développant en détail les circonstances temporelles de l'action. Le panneau central, l'équivalent de l'acte II, va momentanément refuser de faire progresser le conflit et le temps y sera immobilisé. Enfin le dernier panneau fera évoluer le temps en vue du dénouement. Cette armature est conservée dans *Les Parents terribles*, *L'Aigle à deux têtes*, à ceci près que le découpage du spectacle épouse la durée de l'action. S'il n'est pas à proprement parler d'unité de temps, au moins plusieurs heures s'écoulent entre chaque acte, l'action globale est concentrée dans un laps de temps extrêmement restreint : trois jours dans *L'Aigle à deux têtes* et *Les Parents terribles*, répartis en trois actes. L'équivalence entre la structure et le temps de l'action appelle donc à un rythme ternaire, verrouillé dans l'espace d'un triptyque, plus soutenu. Cet état de fait n'empêche pas le personnage féminin d'évoluer dans le temps à partir d'une situation de crise exposée dès les premières scènes, dont la résolution, partielle ou définitive, se fera dans un bref intervalle pendant lequel le temps ne cessera de fluctuer en vue d'un achèvement inévitable. Enfin *Bacchus*, qui se déroule en un lieu unique, répond à ces mêmes critères qui font intervenir des procédés de ralentissements et d'étirements du temps

La logique de succession dans le triptyque

La Machine à écrire se targue d'être *une fausse intrigue policière*, écrit l'auteur dans sa préface, qui lui permet de *peindre la terrible province féodale d'avant la débâcle* (p. 104), vraisemblablement une allusion au régime de Vichy qui permet du reste de faire coïncider l'action représentée avec l'actualité.

L'acte I est partagé en douze scènes, comme pour étirer le temps en introduisant des petites pauses dans l'exposition de l'action. Les séquences moyennes sont ordonnées selon une structure équilibrée dans laquelle les scènes courtes interrompent des séquences plus

longues qui racontent le sujet de l'intrigue. La succession enchaînée des rapides scènes 3 et 4 marquent une pause entre les deux blocs formés par les trois premières scènes et les scènes 7 et 8. Le rythme s'impatiente à partir de la scène 8 et, à l'exception de la scène 10, l'acte s'achève sur une cadence spasmodique. La toute première partie de l'acte est consacrée à l'exposition des faits et à la mise en situation des rapports entre les personnages. Margot, disparaissant à la fin de la scène 1, réapparaît à la scène 4. Mais à peine est-elle entrée qu'une sonnerie retentir, occasionnant une nouvelle sortie :

Didier – On sonne... Qui cela peut-il être ?

Pascal – Si c'était...

Il s'arrête

Margot – Si c'était qui ?

Pascal – Non, rien. On resonance...

Sursaut général de crainte (p. 122).

Les indices de tonalité et la gestuelle introduisent des pauses qui allongent la scène tout en ménageant le suspens sur l'identité du visiteur. Or c'est au personnage féminin, le seul à être présent, qu'est confié le rôle de mettre un terme à cette expectative. Durant toute la scène 5, aussi succincte que la précédente, le suspens perdure : *Il m'avait bien semblé entendre une auto* (p. 122) tout en se précisant : *J'entends des voix de femmes* (p. 122). Margot prend un malin plaisir à prolonger l'attente - elle est manifestement la seule à ne pas craindre l'arrivée impromptue d'un nouveau personnage - : *C'est une surprise, Devinez* (p. 123) et elle remonte, seule, en annonçant la visite de Solange. Grâce à ce procédé, le spectateur est mis sur le même plan que l'assemblée masculine qui attend ce nouveau personnage féminin. Mais lorsque Margot dévoile l'identité de ce visiteur, la connivence cesse aussitôt car les personnages connaissent visiblement la nouvelle arrivante.

La scène 6, la plus dense, rend compte de la singularité du moment : *Comme vous avez l'air mal à l'aise*, constate Solange. *C'est sans doute l'heure de ma visite. Une heure inhabituelle en province* (p. 123), rejoignant par-là Pascal qui faisait remarquer : *Dans cette ville, passé dix heures, personne ne sort* (p. 122). La nature incongrue de cette visite, *Je ne m'attendais pas à vous voir* (p. 124), lui dit Didier, comme son heure indue accentuent, une fois la surprise passée, le sentiment de gêne. C'est pourquoi les répliques de Solange, l'instigatrice de ce malaise, dominant majoritairement la scène. Néanmoins la révélation du

but de sa venue est sans cesse interrompue par les disputes entre Pascal et Margot, qui retardent fatalement son explication et font du même élan durer son temps de présence sur scène. Fred est chargé de réorienter le dialogue quand il y a digression : *...il me semble que, dans la bagarre, nous avons perdu le sens de la direction. Il s'agissait, si je ne me trompe...* (p. 126). Dans la suite de la scène, les longues répliques de Solange sont émaillées par les interjections des personnages masculins, *Hein ?* (p. 127), *Hé ! hé !* (p. 128) et autres rapides questions et exclamations, *Mais c'est fou ! Je rêve !* (p. 127), *Fred, tu savais ?* (p. 127), *Et tu l'excuses !* (p. 128), qui pallient l'impression de longueur en dynamisant le rythme du dialogue.

Le coup de théâtre qui clôt la scène, Pascal *fait un bond et pousse un cri : Mais... ! (...)* *Pardonnez-moi Solange, une minute* (p. 131), lui confère un second souffle. Margot est contrainte, de fait, d'avouer qu'elle a vu Maxime. Cependant elle use de tous les subterfuges pour retarder cette confession : *Quand on m'interroge avec politesse, je réponds* (p. 133), et la fin de la scène tend quelque peu à traîner en longueur.

La dilatation du temps se poursuit à la scène suivante s'ouvrant sur un *long silence* (I, 7, p. 136). Cette scène, qui précède deux scènes transitoires, montre que l'effet de lenteur est cependant évincé par une prompt succession de répliques ponctuées d'exclamations : *Il est fou ! Tu es fou !* (p. 136), *Alors ça ! Ça c'est formidable !* (p. 137), *Pascal, tu perds la tête !* (p. 138). La scène 9 se divise en une partie mimée et une partie dialoguée¹³³ : la première se décompose en deux temps, où la gestuelle est répartie entre les personnages masculin et féminin : les gestes masculins lents, précis et mesurés sont remplacés, sitôt Fred sorti, par la rapide *dégringolade* (p. 140) de Margot dans l'escalier : elle *saute dans le salon et va jusqu'au milieu où elle se retourne. Entre derrière elle un jeune homme exactement pareil à Pascal* (p. 140). Ces entrées successives accélèrent le passage à la scène 10 qui débute sur un malentendu, car Pascal croit que Margot le prend pour Maxime. La résolution instantanée de ce quiproquo : *Mais, mon pauvre Pascal, je t'ai tout de suite reconnu. Et comme je déteste qu'on me tende des pièges, je t'en ai tendu un, moi* (p. 141) contraste avec la longue dispute qu'ils ont et qui s'étend jusqu'à la fin de la scène. Seule la dernière partie, dans laquelle alternent des répliques égales entre des personnages féminin et masculin, équilibre le rythme du dialogue. Cet élan temporel se poursuivra dans les dernières scènes.

¹³³ On peut voir dans cette structure une allusion à Beaumarchais et Marivaux, qui, avec Diderot, avaient été les premiers à introduire les pantomimes dans le drame bourgeois.

L'acte II propose une structure similaire : quatre scènes de taille moyenne sont interrompues par la succession de deux courtes scènes. De même, la rapide scène 8 prépare le long entretien entre Margot et Maxime. La scène 9, la plus importante sur le plan thématique, est donc stratégiquement insérée entre deux micro-scènes.

La scène 1 est une exposition des relations amoureuses qui unissent Solange et Maxime ¹³⁴. Elle se déroule vraisemblablement le lendemain : *Il est trois heures. Soleil de Pâques* (p. 149). Plusieurs heures se sont donc écoulées entre la fin de l'acte I et le début de l'acte II, ce qui constitue un indice de discontinuité temporelle. Le dialogue amoureux se condense à mesure que l'on se rapproche de la fin de la scène :

Maxime : Tu le jures ?

Solange : Je le jure.

Maxime : Embrasse-moi.

Solange : Je t'adore.

Long baiser (p. 152)

Cette suspension du temps pendant qu'ils s'embrassent est interrompue par un bruit venu du dehors : *Maxime*, tendant l'oreille : *La grille !* (p. 152). Le décor sonore, rappel de la sonnerie annonçant Solange à l'acte précédent, force ici le rythme de l'action, alors qu'à l'acte I, il le retardait : *Il arrive. Dépêche-toi...* (p. 153), ordonne Solange à Maxime, réplique qu'elle répète mot pour mot à Fred dans la scène suivante. Les scènes 3 et 5 mettent symétriquement en scène Solange avec Maxime, l'homme qu'elle aime, et Fred, l'homme qui l'aime. Entre les deux, les deux rivaux animent en tête-à-tête la scène 4. En contrepoint, Solange et Margot, amoureuses de Maxime, compose le duo féminin de la scène 7, et c'est enfin la scène 8 qui aménage le dialogue entre Maxime et Margot. Cette succession de scènes en duo influence la répartition du temps de présence des personnages. On peut d'ores et déjà remarquer qu'en dépit de leur majorité - quatre personnages masculins contre deux féminins - les hommes sont rarement seuls en scène : deux scènes sur douze dans l'acte I, une seule

¹³⁴ On remarquera que cette structure est aussi celle de l'acte II des *Parents terribles*, dont la scène 1 dévoile l'intimité du couple Madeleine / Michel dans l'appartement de la jeune femme. Par ailleurs, c'est la première fois que cette dernière, comme Maxime dans *La Machine à écrire*, apparaît dans la pièce, alors que spectateur sait depuis longtemps qui elle est .

(scène 2) sur dix dans l'acte II, et aucune dans l'acte III. Dès lors, l'influence féminine se mesure aussi par le temps de présence dominant qui leur est imparti.

L'agencement des entrées et des sorties de ces quelques scènes rend également compte de la complexité de l'intrigue subordonnée à l'enquête policière. Pascal est épris de Margot qui aime en retour Maxime, le jumeau de Pascal. Fred aime Solange qui lui préfère Maxime. A cet imbroglio, il faut ajouter que Didier, le père des jumeaux et de Margot, est le frère de Fred et qu'il a aussi aimé Solange autrefois. L'amour du père et du fils pour la même femme est aussi un thème exposé dans *Les Parents terribles* à travers Michel, Georges et Madeleine, à la différence que Didier et Maxime n'ont pas aimé Solange au même moment. Une autre symétrie permet de rapprocher les pièces : dans *Les Parents terribles*, les deux sœurs ont aimé Georges presque simultanément et ici, les deux frères sont tombés amoureux de la même femme ¹³⁵. Quoi qu'il en soit, la suprématie de Solange sur Margot pourrait tenir au fait qu'elle a été aimée par trois des quatre protagonistes masculins de la pièce.

Cette digression n'est pas inutile à l'explication de la mise en situation des personnages, à plus forte raison si on la compare à la scène principale de cet acte. La scène 9, qui fait dangereusement coïncider l'action policière et l'intrigue sentimentale, a des retombées sur la cadence d'ensemble puisqu'elle mêle la jalousie et la suspicion : *Il faut agir* (p. 181). Le sentiment d'urgence éclate par l'intermédiaire d'une violente dispute, concentrée en un laps de temps délibérément bref : Solange sort et demande à Maxime de parler à Margot pendant son absence :

Maxime : Cinq minutes. Pas davantage.

Margot : Cinq minutes suffisent (II, 8, p. 177).

Et Maxime rappelle à Margot : *Les cinq minutes passent* (II, 9, p. 182). A mesure que l'on se rapproche du retour de Solange, les répliques perdent en volume pendant que le ton monte : *Ne me pousse pas à bout, je vais te gifler* (p. 182), prévient Maxime, *Et si je t'étrangle* (p. 182), ajoute-t-il. Si l'arrivée de Solange met un terme à ses menaces, la scène s'achève néanmoins par une nouvelle poussée de violence quand Maxime simule une crise d'épilepsie.

¹³⁵ Cette parenté de thème illustre cette phrase de l'auteur : « Il faudrait peut-être un psychiatre puisque dans toutes mes œuvres, il doit y avoir un fil très mystérieux qu'on retrouve ; c'est un fil tendu à travers les œuvres », in Jean Cocteau / André Fraigneau, *Entretiens*, p. 93.

La rapide scène 10 est celle où le jeune homme est démasqué par Fred, qui parvient à prouver que ces *crises* sont bel et bien simulées.

Le dernier acte se divise en huit scènes qui, à l'exception des scènes 2 et 6, sont de taille égale. Cette structure obéit, de fait, à celle des actes précédents dans laquelle la succession de deux longues scènes (I, 4 et 5, II, 5 et 6) aménage une pause qui accélère ensuite l'enchaînement des scènes suivantes. Dans les trois premières scènes, l'étirement du temps du temps scénique ne suffit pourtant pas à faire progresser l'action. Il permet cependant une approche approfondie de l'évolution des rapports entre les personnages :

Solange : De quel droit osez-vous prendre ce sac et me donner des ordres ?

Fred : C'est un droit que je prends (III, 1, p. 189).

Le spectateur est à la fois dans le temps du personnage féminin, à qui Fred refuse de dire le nom du coupable : *Vous l'apprendrez avec les autres. A minuit* (p. 189), et dans celui du personnage masculin lorsqu'il demande à Solange : *Que s'est-il passé entre vous et Maxime, après sa fausse crise ?* (p. 190). L'acte II a commencé dans l'après-midi et l'acte III se déroule *la nuit* (p. 187), mais on ignore les événements qui se sont produits et combien de temps ils ont duré. Si Fred tente de pallier cette incertitude temporelle : *Je vais vous le dire, moi, ce qui s'est passé entre vous* (p. 190), ses conclusions ne couvrent qu'une partie du temps qui s'est écoulé : *Maxime vous a raconté son mensonge. Il sanglotait. Vous le berciez. Et, tout à coup, vous vous êtes aperçu que c'est un enfant que vous teniez dans vos bras* (p. 190). Puisque les aveux de Solange n'ont lieu qu'à la scène 7, la scène doit commencer approximativement avant minuit.

Les scènes 4 et 5 insistent sur le sentiment du temps. Dès la fin de la scène 3, Solange dit : *Trop tard, Margot, trop tard* (p. 195), Maxime affirme ensuite qu'il arrive *en avance* (4, p. 196) et Fred ouvre la scène suivante en disant : *J'arrive à temps* (p. 197). Ces répliques marquent, de fait, que les personnages ne se situent pas tous dans le même présent, comme si chacun cherchait à faire coïncider le temps scénique avec sa propre perception de l'instant. C'est encore Margot qui semble la plus pressée d'en finir : *Oui, le dénouement ! Finissez-en vite, Alfred. Arrêtez-nous* (5, p. 197), joignant le geste à la parole : *Elle lui tend ses poignets* (p. 197). Contre toute attente, ce geste, au lieu d'enclencher le dénouement escompté, annonce un coup de théâtre : l'arrivée d'un nouveau personnage, Monique

Martinet, véritable *deus ex machina*, dont le spectateur ignorait jusqu'à l'existence quelques instants plus tôt.

Le temps de présence de Monique est limité à cette très courte scène. À trois reprises et ce, pour toute justification de ses crimes, elle répète : *Il fallait que les choses arrivent* (p. 198, 199, 200). L'origine de ses actes : *Ce mariage devait avoir lieu. La famille a refusé. Le jeune homme s'est tué. Je me vengeais* (p. 198) semble tout droit sorti d'un roman policier à deux sous, et ne suffit à convaincre ni les personnages, ni le public. Ces faux aveux ne servent qu'à pousser Solange à bout afin qu'elle avoue tout à la scène suivante. Il est rigoureusement impossible de croire à la culpabilité de Monique tant la puérilité de ses réponses contraste avec le machiavélisme des lettres :

Fred : Et qu'avez-vous fait, Monique ?

Monique : Je lui ai tiré la langue. La baronne s'est trouvée mal (p. 199).

L'absurdité de ses réponses et le manque d'assurance avec lequel elle les récite, comme si elle les avait apprises par cœur sans les comprendre, achèvent de la disculper aux yeux de tous.

Dès lors, cette scène éclair n'a de validité qu'en regard de l'impatience des aveux du véritable coupable : *Maxime ! J'ai à te parler. C'est grave. Il faut que je te parle. Il faut que vous parle à tous* (III, 7, p. 201). Jusqu'à la fin, Fred retarde sa confession car il protège Solange et tente de la dissuader : *Réfléchissez encore, Solange. Je sais ce que vous allez dire. Et vous avez raison ; c'est grave. Réfléchissez* (p. 201). La détermination de Solange : *Je veux parler ! Parler ! Parler ! Et je parlerai !* (p. 205) rappelle celle de la Reine dans *L'Aigle à deux têtes* : *Cette nuit, je montre mon visage et je parle (...) Je veux parler et me montrer. C'est magnifique* (I, 6, p. 362). L'exclusivité de l'instant relève d'une véritable explosion de paroles : *Il y a des minutes où le silence éclate, où ceux qui se taisent étouffent* (p. 206). Cette réplique est à rapprocher de l'aveu qu'elle fait précédemment à Fred : *Son silence m'accuse davantage que ses paroles* (III, 7, p. 203). La tension dramatique ne se dénoue qu'à la fin de la scène, grâce aux interventions conjuguées de Maxime et de Margot, dont la dispute enfantine relègue la réalité du crime au rang d'une mise en scène :

Maxime : Tu te mêles de ce qui ne te regarde pas, comme toujours.

Margot : Moi ! Je sens les choses. Moi j'ai le droit de me mêler des choses. Moi je suis auteur dramatique, mon vieux.

Maxime : Laisse-moi rire ! (p. 207)

Ce fragment discursif, outre la rupture du ton dramatique qu'il autorise, introduit un changement de sujet dans l'énoncé. L'action est suspendue, et le temps évoqué, le passé commun des frère et sœur, bouleverse la réalité présente. Du reste, Maxime, encouragé par Solange ; hâtera la résolution de la scène : *J'en ai assez ! J'en ai assez ! J'en ai assez de vos combines ! Je file* (p. 207).

La brièveté de la dernière scène, qui se clôt par le duo Solange / Fred, est tempérée par le volume croissant des répliques, introduisant des effets de lenteur. Il s'agit de la scène culminante de la pièce, dans laquelle Solange doit faire un choix qui se résoudra finalement dans un suicide. Si ce dénouement semble précipité, c'est en partie grâce à la diminution graduelle de la parole. Cette réduction progressive du temps de parole se comprend comme l'impossibilité du texte dramatique de dire le dénouement ; le geste aussi en est incapable. C'est pourquoi le coup de revolver est tiré en coulisses, et cet acte est la réalisation de cette réplique : *Tu rêves, Maxime, Margot rêve, Monique rêve. Moi je ne rêve pas, j'agis* (III, 7, p. 203). La mise en scène ménage le suspens et le sentiment dramatique naît de la simultanéité muette de ces actions croisées.

Pendant que Fred la serre dans ses bras, Solange glisse sa main lentement dans sa poche et la retire. Lorsqu'ils se séparent, elle se dirige vers la cape et cache son bras droit avec (...)

Tout à coup, il s'arrête, frappé d'un soupçon et tâte sa poche. Il y enfonce sa main. C'est alors que le coup de revolver éclate en coulisses à gauche (III, 8, p. 212).

Il n'est pas possible d'inscrire sa mort avec précision dans l'espace car on ne voit pas où elle se tue, mais on peut en revanche la situer approximativement dans le temps. On sait qu'il est *une heure impossible* (p. 207), après minuit car, à la scène 5, Fred dit en arrivant : *Minuit passé* (p. 197). Dès lors, le suicide, impossible à situer avec précision dans l'espace et dans le temps, gagne en pathétique car il est réduit à une abstraction, métaphorisée par un élément du décor sonore : le coup de feu. La réaction de Fred, qui crie : *Solange en se précipitant vers la*

porte (p. 212), rappelle celle de Renaud qui *se jette sur elle* avant de s'écrier : *Armide !* (III, 8, p. 297). L'horreur devant le suicide féminin est condensée dans le prénom du personnage, donc dans une durée fugitive - le temps de dire le prénom - qui parachève l'intensité dramatique de l'instant.

L'entrée en matière des *Monstres sacrés* repose sur structure semblable à celle de *La Machine à écrire* : un des personnages féminins est seul en scène. Mais si Margot est appréhendée dans l'espace visible de la scène, le premier contact avec Esther, d'abord invisible derrière un paravent, passe par l'intermédiaire de la voix ; cette mise en scène est déjà de l'ordre du temps en ce qu'elle ménage un effet d'attente. D'autant plus qu'Esther occupera toute la première partie de la scène 1 par un monologue dans lequel elle s'adresse à Loulou, restée dans le hors-scène immédiat.

Par ailleurs, nous ignorons également l'ancrage historique précis de la pièce. Dans la préface, l'auteur précise que le style Réjane *ne doit pas dater* (p. 10), avant de préciser :

Ce public, même le public de guerre de 1940, doit avoir l'illusion que la pièce se déroule dans une actualité inactuelle, c'est-à-dire un temps spécial où la guerre pourrait ne pas avoir lieu. Rien de rétrospectif surtout, rien de pittoresque (...) Ce n'est qu'après le spectacle qu'il pourra se dire : « Mais au fait, à quelle époque cela se passe-t-il ? » (...) (p. 10)

Par conséquent, le temps de la fiction demeure incertain dans les sens où les personnages doivent imiter le jeu de Réjane, qui peut sembler dépassé dans les années quarante. Dès lors, on peut se demander si l'agencement du temps scénique peut contribuer à ce rejet du pittoresque dans le caractère des personnages féminins. La scène 1 est, de fait, déterminante, parce qu'elle expose librement tous les clichés que l'on peut supposer attendre d'un personnage de la veine de Réjane, Sarah Bernhardt ou De Max. Esther porte toute la première partie de l'acte, comme si le dramaturge teintait son temps de présence écrasant d'une pointe d'égoïsme : elle ne parlera que d'elle et de sa performance pendant le spectacle durant tout le monologue. L'arrivée de Liane l'évincera quelque peu de cette domination exclusive de l'espace et du temps. Du reste, les trois quarts de l'acte I reposent^{nt} sur la présence féminine : il comporte sept scènes et Florent n'apparaît qu'à l'avant-dernière. À l'exception du speaker

qui n'intervient que lors d'une seule scène (III, 1), il est le seul personnage masculin dans la distribution des rôles. Liane entre à la scène 3 et son entrée est précédée d'une scène moyenne entre Esther et Loulou, faisant ainsi office d'exposition de l'action grâce à ce dialogue entre un personnage principal et un personnage secondaire.

La courte scène 4 s'insère stratégiquement entre deux longs dialogues entre Esther et Liane. Les révélations de la scène 3 sont interrompues par les entrées successives de Loulou, l'habilleuse d'Esther, et de Charlotte de Cauville, une amie de la comédienne. La tonalité légère de cette scène, exclusivement menée par des protagonistes féminins, outre de faire retomber la tension dramatique de la scène 3, permet une trêve dans les révélations en cours. Par ailleurs, l'intention réelle de la scène 3 n'est pas révélée d'office. Esther prend d'abord Liane pour une simple admiratrice, et ce malentendu retarde la confession du but de la visite de la jeune fille. Cette dernière suspendra à plusieurs reprises le cours de la conversation : *Restez là. Laissez-moi vous regarder. Comprendre que je suis venu près de vous, dans votre loge* (I, 3, p. 23). Cette séquence, où la contemplation passive succède à la discussion, est déjà une pause, comme si Liane craignait de révéler son secret.

Toutefois, le rythme prend un nouvel essor à partir de l'instant où la jeune femme décide de jouer franc jeu avec Esther : *Ecoutez, madame, ce n'est pas seulement une visite d'admiratrice et une visite d'amour (...) C'est une démarche très grave, très pénible devant laquelle je reculais et qui me glace* (p. 26). A partir de cette réplique, Liane va mener l'échange, jusque là dominé par Esther. Le volume des textes respectifs est inversé, comme pour mieux marquer le renversement des rôles et de la situation. Les interrogations d'Esther alternent avec des exclamations mortifiées : *Vous vous permettez !* (p. 27), qui prennent finalement une tournure impérative : *Taisez-vous !, Ne me touche pas* (p. 28), comme si la Prima Donna cherchait à garder un semblant d'autorité sur les paroles de son interlocutrice. L'alternance des différentes structures narratives, dont la diversité leur permet de fonctionner comme des embrayeurs, contraint à une accélération temporelle. Ce procédé vise aussi à l'identification du spectateur car, découvrant simultanément ce soi disant adultère en même temps qu'Esther, il en vit l'horreur et l'humiliation et compatit, de fait, à sa souffrance. La mise en scène influence donc l'esthétique de réception et le procédé de simultanéité contraint à une *identification associative* ¹³⁶ du public au personnage.

¹³⁶ Patrice Pavis cite Hans-Robert Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*, in *L'Analyse des Spectacles*, p. 213.

La fin de la scène 3 coïncide avec un signal sonore : *Bruit de coulisse* (p. 29), doublé d'un signal visuel : *La porte s'ouvre brutalement, et Charlotte entre dans son costume de chasse, suivie de Loulou criant* (p. 29). Cette entrée comique contraste avec la solennité pathétique de l'instant qui précède. La fin de cette scène est également rapide, car Esther expédie sèchement Charlotte. Cet intermède neutralise la tension psychologique jusqu'au début de la scène 5 où Esther est prise d'un *fou rire* (p. 31). Par ailleurs, cette longue scène est celle où elle reprend ses droits sur la parole et le temps, comme si la durée de la scène 4 avait suffi à lui faire rassembler ses idées : *Quelle gaffe !* (Brusquement, elle se souvient et porte les mains sur son cœur) *Oh !... J'avais oublié* (I, 5, p. 31). Les tentatives de Liane pour interrompre le flux de paroles d'Esther se solderont par des sentences laconiques : *Madame !, Fausses, Je vous plains* (p. 36), qui se heurteront à l'autorité de la comédienne : *Taisez-vous* (p. 31). Aucun repère ne permet cependant d'imaginer la durée de ce dialogue :

Liane : Quelle heure est-il ?

Esther : Tard. (...) (p. 35)

La scène 6 se partage en deux moments distincts : un dialogue entre les époux pendant lequel Liane reste cachée derrière le paravent, et un « trilogue » entre le couple et Liane, l'ennemie ou, pour reprendre la terminologie d'Anne Ubersfeld, *l'opposant actanciel* ¹³⁷. Pendant toute la première partie, Florent ignorera la présence de Liane, et le jeu de questions / réponses tend quelque peu à traîner en longueur. Cette impression de lenteur est récusée quand il découvre Liane, car l'effet de surprise introduit un mouvement d'accélération du dialogue. De plus, le trilogue, dans lequel Liane tient le rôle de médiateur dans cette relation devenue triangulaire, contraint à une structure énonciative particulière, où les répliques doivent aller à l'essentiel puisqu'elles se croisent sans cesse ¹³⁸. Aussi cette structure à trois voix contourne-t-elle le risque de voir la conversation s'enliser dans des longueurs insoupçonnées, parce que sa répartition se divise en répliques relativement courtes.

La dernière scène est un dialogue de longueur moyenne entre les époux, qui va nouer le conflit : *Je cherchais une élève*, dit Esther. *Une élève qui me ferait travailler et que*

¹³⁷ Nous reprenons la définition de C. Kerbrat-Orrecchioni, telle que la cite Anne Ubersfeld : « Un échange communicatif se déroulant au sein d'une triade, c'est-à-dire d'un ensemble de trois personnes existant en chair et en os », *Lire le Théâtre III*, p. 39.

¹³⁸ Anne Ubersfeld rappelle que le trilogue est dépendant de la situation d'énonciation : « c'est-à-dire en définitive de la situation de pouvoir », *Lire le Théâtre III*, p. 41.

j'installerais à Chatou (I, 6, p. 44). Le rythme se renforce brutalement puisque Esther veut installer Liane à Chatou *dès cette semaine* (p. 44). Par conséquent, quelques jours seulement séparent la fin du premier acte du début du deuxième. De ce fait, la durée véritable et la durée représentée ne coïncident pas. L'action progresse et les personnages évoluent entre les actes. Cet effet de discontinuité contraste avec la succession des scènes à l'intérieur des actes : chacune reprend l'action là où la précédente l'avait laissée. Les césures temporelles se font, comme dans *La Machine à Ecrire*, à l'extérieur des actes.

Ce principe se vérifie dans l'acte deux, articulé en dix scènes. Plus long que le précédent, il couvre cependant une durée restreinte : il débute dans *l'après-midi* et s'achève avec la diffusion de *La Nuit d'Octobre* qui doit avoir lieu à cinq heures. Dès lors, la durée fictionnelle ne doit pas excéder quelques heures. Sur le plan fictionnel, l'action est datée avec précision puisque la prestation de Liane s'inscrit dans le cadre des *Samedis Poétiques* (p. 53).

L'acte s'ouvre sur une succession de deux dialogues féminins, d'abord entre deux personnages secondaires, Loulou et Charlotte, puis entre cette dernière et Esther ¹³⁹. L'entretien suspend le déroulement de l'action en ce qu'il relate les événements de la veille et constitue de ce fait un retour en arrière. Les deux dialogues permettent de condenser une partie des incidents survenus entre la fin de l'acte I et le début de l'acte II, auxquels le spectateur n'a évidemment pas assisté. Par conséquent, il ne s'agit pas d'un procédé de répétition, mais de condensation du temps où les personnages choisissent de raconter des événements qui, à leur sens, sont les plus marquants. Ce parti pris de sélectionner des souvenirs précis conduit encore une fois à une ellipse temporelle.

Le dialogue de la scène 2 est interrompu par Florent ; il s'en suit une micro-scène, limitée à trois répliques, dont la fonction est de faire sortir Esther pour permettre à Florent de s'entretenir seul avec Charlotte : *Et que Liane se dépêche*, prévient Florent. *Il nous reste un quart d'heure avant d'entrer. Elle n'a pas sa robe* (III, 3, p. 54). De fait, la scène 4 se joue dans la hâte, et lorsqu'elles entrent au début de la scène 5, Liane annonce triomphalement : *Avec Esther, trois minutes et les choses se mettent en place* (p. 56). Cette scène est du reste elle aussi condensée en quelques répliques, car un événement extérieur au temps scénique, la

¹³⁹ Les rapports entre Esther et Charlotte ont été inspirés par Misia Sert, à l'origine du rôle d'Esther, et Coco Chanel qui étaient les meilleures amies du monde.

représentation radiophonique, décide paradoxalement de celui-ci. La précipitation de ces trois scènes successives force le rythme, suspendu lors des scènes 1 et 2. La structure temporelle évolue cependant eu cours des cinq dernières scènes : des séquences moyennes (scènes 6, 7 et 9), alternent avec de brefs échanges, (scènes 8 et 10) et les scènes plus longues tempèrent l'intensité de l'action des scènes rapides. Ainsi, le départ de Florent et de Liane (scène 8) est précédé d'un dialogue entre Esther et Florent (scène 6), complété par Liane à la scène 7. Dès lors, cette structure imite volontairement celle de l'acte I : un trilogue succède un dialogue entre les deux personnages principaux et conduit à l'exclusion de l'un des trois protagonistes. Ici, ce n'est plus Esther qui reste avec Florent, mais Liane, et le mécanisme du ménage infernal est inversé. Par ailleurs, la scène 8 rassemble, à l'exception de Loulou, tous les personnages. Le contraste entre l'importance de l'action et la rapidité avec laquelle elle se déroule est une manière de lui conférer une intensité fulgurante, et les répliques croisées entre Liane, Florent et Esther contribuent à l'efficacité de ce procédé.

La scène suivante fait coïncider la décision d'Esther – *C'est tout décidé, je pars* (II, 9, p. 67) – avec une heure précise : *Cinq heures sonnent* (p. 67). C'est aussi l'occasion de se débarrasser de Charlotte : *Cinq heures. L'heure où je m'allonge, l'heure de mon mal de tête. Mon mal de tête, c'est une pendule. Vous m'excusez ?* (p. 67). On remarque que cinq heures est aussi l'heure à laquelle Yvonne doit se faire sa piqûre dans *Les Parents terribles*, comme si la souffrance ponctuelle du personnage devait correspondre à une pause dans l'action.

La dernière se partage entre une séquence parlée et une autre mimée. Si la première insuffle un mouvement dynamique au rythme : *Termine en vitesse la valise que j'avais commencée cette nuit. Apporte aussi mon manteau et mon chapeau. Demain, je t'enverrai faire les malles* (p. 68), la seconde neutralise cet effet d'urgence. Le lent et méticuleux déploiement gestuel confine l'action à une sorte de suspension du présent, rythmée par les voix de Liane et de Florent émises par le poste de TSF. Cette mise en scène peut faire songer à celle où Artus entend les voix de Lancelot et Guenièvre dans *Les Chevaliers de la Table ronde*, si ce n'est qu'ici, les voix arrivent sur scène de façon réelle alors que, dans le cas d'Artus, elles entrent sur scène comme par magie. Et, dans *Les Monstres sacrés*, le déséquilibre temporel, issu du contraste rythmique entre parole et geste, est révélateur de la structure de l'acte.

L'acte III commence par une longue scène entre Liane, Charlotte et le speaker. Des indices spatiaux sont la marque visible que l'action a progressé entre les actes : *Quelques changements modernes apportés par Liane (...) éclairages et radiateurs électriques* (p. 70) et le changement de saison contribue à cette évolution : *C'est l'hiver. Il neige* (p. 70). La discontinuité temporelle contraste avec l'unité de lieu entre les actes II et III. Les trois premières scènes instaurent un débat entre théâtre et cinéma, désignés par des synecdoques emblématiques : Hollywood et la Comédie-Française. La dimension délibérative du dialogue empêche l'action principale de progresser jusqu'à l'arrivée d'Esther, manigancée par Liane, à la scène 4. A l'instar de l'acte I, Liane est l'investigatrice du mensonge : *Florent ne vous a jamais fait téléphoner. C'est moi. J'ai menti* (III, 4, p. 82), qui inaugure un bref retour en arrière : *Je pensais à votre mensonge, dans ma loge, le premier soir...* (p. 82), dit Esther. Dès lors, si le premier mensonge de Liane décide du départ d'Esther, le second annonce son retour et la coordination des deux annonce une relation circulaire entre Esther et le temps de l'action puisque l'acte III n'est rien d'autre qu'un retour à la situation initiale.

Un autre parallélisme crée un effet de symétrie avec la scène 5 de l'acte I qui s'achève par cette réplique de Liane : *Vous êtes un ange* (p. 35), et, lorsque Esther feint d'accepter de convaincre Florent de partir à Hollywood à l'acte III, Liane lui fait le même compliment, aussi Esther rétorque-t-elle : *Il me semble déjà avoir entendu ça* (III, 4, p. 87). La symétrie entre les deux scènes est aussi due à leur inscription dans la structure de l'acte : elles précèdent un long dialogue entre les trois personnages principaux. D'autant plus qu'à l'acte II, aucune scène ne présente Esther et Liane en tête-à-tête. La relation entre les femmes et son évolution ne sont envisagées qu'à travers une analyse extérieure grâce aux dialogues entre Florent, Loulou et Charlotte. La scène 5, la dernière longue scène de la pièce, vérifie le principe de symétrie car elle renvoie à la scène 6 de l'acte I, lorsque Liane est cachée derrière le paravent et que cette mise en scène retarde l'affrontement entre les trois protagonistes. Ici, en vue d'une même finalité, ce sont les répliques confuses de Florent qui retardent les explications d'Esther. Le temps scénique s'étire parce qu'il faut bien trouver le motif qui a poussé Liane à mentir une seconde fois : *Je te le répète*, dit Esther, *c'est un prétexte* (III, 5, p. 88). Florent met un temps fou à ^{se rendre compte de} ~~comprendre~~ ce qu'Esther a compris depuis longtemps, et cependant il ne cesse de lui couper la parole jusqu'à ce que, vaincu, il cède : *Parle, je ne t'interromprai plus* (p. 89). En revanche, le mouvement s'inverse dans la seconde partie de la scène car Esther répugne à lui révéler l'identité de l'homme qu'elle aime désormais. Cet effet de suspens met le spectateur dans le camp de Florent, dont il partage l'impatience :

Florent, les yeux fermés : Esther. Qui est l'homme que tu aimes ?

Esther, riant : Mais c'est toi, espèce d'idiot (p. 94).

A partir de cette réplique, le rythme s'accélère fatalement, puisqu'une fois le conflit réglé, le drame n'a plus de raison de s'appesantir : Liane est expédiée à Hollywood dès la scène suivante. Ultime clin d'œil au premier acte, le retour de Charlotte et de sa mère à la scène 8 qui parachève la symétrie entre les deux actes.

La structure temporelle des *Monstres sacrés* et de *La Machine à écrire* font corps avec cette pensée de l'auteur : *J'estime aussi que le mystère commence après les aveux* ¹⁴⁰. Aussi est-ce le langage dramatique, non pas tant par le volume des répliques que par leur contenu, qui définit la durée de la pièce. Les personnages féminins des deux pièces sont menteurs, calculateurs et dissimulateurs, et la portée de leurs mensonges dépasse le temps de présence du personnage puisque ses conséquences se poursuivent au-delà de lui. Par conséquent, le mensonge confère au personnage absent le sentiment de sa présence en même temps qu'il embrouille les perspectives temporelles. Le spectacle est inscrit dans un cadre temporel limité et prédéterminé : *Ce caractère éphémère est inscrit dans la nature même de la représentation. C'est représenter, c'est rendre présent, la représentation dure tant que la présence est assurée* ¹⁴¹. Or le jeu constant du mensonge et de la vérité, sources de quiproquos et de malentendus, qui sont autant de retards dans le dénouement, bouleverse cet équilibre préétabli, à plus forte raison si l'on considère le choix des thèmes. Dans un cas, l'intrigue policière est prétexte à la multiplication des péripéties amoureuses et dans l'autre, le ménage triangulaire autorise coups de théâtre et retournements de situations inattendus.

L'accumulation de mensonges favorise aussi l'enchevêtrement d'actions souvent contradictoires, qui force le personnage à échapper à la vraisemblance psychologique. Mais ce qui importe, rappelle Louis Jovet, *c'est son pouvoir, sa puissance d'action, non ses mobiles* ¹⁴². Dès l'instant où son influence sur le temps scénique est réelle, indépendamment de la subtilité des moyens employés à cet effet, il ne nous appartient plus de juger de sa crédibilité, surtout si l'on considère l'opinion de l'auteur à ce sujet : *Le mensonge n'est pas une pente à pic. Ce sont des montagnes russes qui vous emportent et qui vous coupent le*

¹⁴⁰ Jean Cocteau, *Poésie critique II*, p. 26.

¹⁴¹ Henri Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, p. 60.

¹⁴² Louis Jovet, *Le Comédien désincarné*, p. 134.

souffle, qui vous arrêtent le cœur et vous le nouent dans la gorge ¹⁴³. Si le personnage se révèle capable de produire cet effet sur le spectateur, alors l'enjeu dépasse le souci de vraisemblance. Lorsqu'il observait le jeu d'Yvonne de Bray dans *Les Monstres sacrés*, le dramaturge écrivait :

(...) et je regarde l'actrice vivre une fausse vie que je lui donne, sans me rendre compte que je la lui donne et sans comprendre qu'elle est fausse puisqu'elle est plus vraie que vraie ¹⁴⁴.

Par ailleurs, Gérard Mourgue remarque la convergence de plusieurs figures dans ce personnage : Œdipe, Thomas l'imposteur, Elisabeth, Renaud, Solange ou encore Yvonne :

Tous se conjuguent dans Esther, mais *le cœur de celle-ci est différent*. A la place de l'intransigeance, elle a l'habileté. C'est une conception primaire de l'orgueil qui avait empêché, jusqu'à présent, ceux qui l'avait précédée dans l'œuvre de Cocteau, de pactiser avec les situations de la vie ¹⁴⁵.

S'il semble un peu simpliste de mettre le suicide de ces personnages sur le seul compte de l'orgueil, force est de reconnaître la dimension singulière d'Esther dans l'œuvre théâtrale de Cocteau. C'est pourquoi l'évolution du personnage dans le temps de l'action rend compte de sa profonde métamorphose. Dans l'acte I, affirme encore Gérard Mourgue, elle incarne *la comédienne classique avec les tics que nous lui connaissons et l'activité débordante dont elle fait preuve n'est qu'un masque, derrière lequel on entrevoit sa crainte d'avoir à aimer, dans la vie, comme dans certaines pièces qu'elle joue* ¹⁴⁶.

Le temps scénique condense l'évolution du personnage dans la progression de l'action. Aussi sa transformation, bien que paradoxalement étalée dans une durée qui échappe au spectateur, n'en apparaît-elle que plus flagrante. Par ce procédé, Cocteau donne pour subit un phénomène qui s'est en réalité déroulé dans un laps de temps beaucoup plus long. Le personnage tire sa force dramatique de ce prodige temporel qu'autorise le théâtre. Pierre Dubourg a tenté de résumer la spécificité de ton de chacun des actes :

¹⁴³ Jean Cocteau, *Le menteur*, in *Théâtre de poche*, p. 132.

¹⁴⁴ Jean Cocteau, *Maalesh*, p. 19.

¹⁴⁵ Gérard Mourgue, *Cocteau*, p. 65.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 62.

Un humour particulier baigne la pièce, l'empreint d'une grâce un peu féerique. Le second acte, d'une fantaisie étourdissante, déroule avec adresse une situation invraisemblable. Le dernier acte (...) termine cette comédie sur le ton de la tendresse ¹⁴⁷.

Cette appréciation superficielle et un tant soit peu gratuite fait l'impasse sur le caractère dramatique de l'intrigue. Il faut se garder d'un jugement trop hâtif qui consisterait à envisager Esther comme une fugitive abstraction, sans contenu dramatique autre que la figure théâtrale à laquelle elle renvoie. Ce personnage n'est sans doute pas le plus représentatif de la dramaturgie de Cocteau, mais il a néanmoins le mérite de signifier un conflit de génération typiquement féminin, condensé dans un dialogue tel que :

Esther : Pour vous, Liane, c'est si loin ?

Liane : C'est de l'histoire ancienne. Tout va si vite à notre époque (**III**, 4, p. 83).

Dans son article *Danger secret du rythme noir*, Cocteau exprimait son opinion au sujet de ce conflit des générations :

Un jeune homme qui baigne dans le fluide dur, mou, cassé, accidenté, acide ou farouche du jazz ne peut avoir la même formation qu'une jeunesse imprégnée des valses de Strauss (...), un jeune homme, une jeune fille dont l'oreille est sans cesse habitée par les rythmes nègres n'auront pas une âme faite comme celle de nos grands-mères. Dans une pièce au Théâtre Michel, *Les Monstres sacrés*, Jany Holt incarne une de ces petites filles éprises d'Hollywood et dont le poivre rouge tombe à l'improviste sur les œufs à la neige d'André Brûlé et Yvonne de Bray ¹⁴⁸.

En outre, les césures temporelles entre les actes modifient les traits psychologiques des personnages féminins et, conformément aux règles du drame bourgeois, le spectateur assiste à l'évolution des caractères dans le temps. C'est grâce à l'écoulement du temps fictionnel entre les actes que le renversement des fonctions est vraisemblable : dans l'acte I, Liane s'introduit dans le couple Florent / Esther alors que, dans l'acte III, c'est Esther qui s'immisce dans le couple Florent / Liane afin de reprendre sa place. En aucune façon, il ne saurait être question d'une alliance féminine dans la relation triangulaire, dans laquelle le personnage masculin

¹⁴⁷ Pierre Dubourg, *Dramaturgie de Jean Cocteau*, p. 99.

¹⁴⁸ L'article figure in *La Légion* n°23, Pâques 1943/in *Bulletin d'informations Jean Cocteau* n°32, avril 1998.

résiste à cette atmosphère de stratégies et de feintes, et reste figé dans son rôle de pivot central du trio infernal.

Le rythme ternaire absolu

Le temps dans *Les Parents terribles* autorise lui aussi des élans de rivalité féminine qui sont cependant sanctionnés par la mort du personnage principal. Le temps scénique obéit toutefois à une structure différente parce qu'il dépend de celle de l'espace et parce que l'histoire est condensée en trois jours. L'importance accordée à l'acte II est avant tout marquée par un déplacement dans l'espace qui occasionne un changement de décor. Or ce déplacement signifie aussi une ellipse temporelle d'une journée ; l'acte II allonge le temps scénique en ce qu'il retarde, grâce au mensonge de Madeleine dicté par Georges, l'union du couple et la mort d'Yvonne. Mais s'il est un intermède, il ne faudrait pas croire que l'acte II est de tout repos, comme le montre la division en douze scènes à l'intérieur desquelles augmentent les entrevues en tête-à-tête, multipliant, de fait, les alliances et les mésalliances entre les personnages, notamment lorsque Léo trahit sa sœur pour rejoindre le camp de Madeleine. Par conséquent ce triptyque se referme sur un panneau central dans lequel les enjeux des thèmes sont exclusivement orchestrés par la sphère féminine.

Le temps et l'espace scénique sont soumis à une sorte de fatalité dont il est question dès le début de l'acte I : *Les voilà avec leurs miracles !*, dit Léo, *Tu travaillais dans la lune...Tu as entendu sonner cinq heures, pas dans la lune, et tu as marché dans la lune, jusqu'à la chambre d'Yvonne* (I, 1, p. 187). Le *hasard* (p. 187) dont parle Georges est devenu un vrai miracle pour Léo et sa sœur, double miracle affectant l'espace et le temps au point de mélanger la fiction à l'action présente. Le jeu de scène qui ouvre la pièce est placée sous le signe de la précipitation : *Lorsque le rideau se lève, Georges court du cabinet de toilette à la porte de Léo et se lève en claquant la porte* (I, 1, p. 185). Le rythme, annoncé par cette gestuelle prompte, va pourtant retomber au fur et à mesure des répliques, comme pour ménager une circonstance atténuante aux longs dialogues des premières scènes où finalement rien ne se passe : *Les choses graves, Yvonne, on les apprend tout de suite* (I, 1, p. 188). Si les scènes 1 et 2 se suivent, seule la sortie de Georges introduit une rupture entre elles, la scène 3

n'en est pas la suite immédiate. La scène 2, s'interrompt avec la sonnerie de l'antichambre qui en hâte la fin car Yvonne crie : *Oh ! Vas-y, Léo, vas-y vite. Je n'aurais pas la force de me tenir debout* (p. 199). La tonalité implorante agit spontanément puisque Léo obéit aussitôt et *sort par la porte de droite* (p. 199). Pendant cet intermède, le suspens est atténué par un geste en apparence anodin, Yvonne se maquille, qui contraste avec le sérieux de la situation. Toutefois les actes de coquetterie ne sont visiblement pas le fort du personnage, ce qui nous conforte dans l'idée qu'il est en singulier décalage avec ses habitudes.

Contre toute attente, la scène 3 ne débute pas par une série de questions à brûle-pourpoint. Si le décor sonore a enclenché l'action, un jeu de lumière la suspend fugitivement. À la fin de la scène 2, le personnage masculin a allumé la lumière et les toutes premières répliques s'articulent autour de ce détail qui peut paraître sans importance aux vues de l'intrigue principale :

Yvonne, se détournant : Qui est – ce qui allume ?

Georges : C'est moi. J'éteins...J'avais cru...Il fait si sombre dans ta chambre
(I, 3, p. 199).

La conversation s'engage alors brièvement sur des lieux communs ; les pauses entre les répliques ménagent un effet d'attente tout en signifiant l'insupportable gêne occasionnée par ce dialogue, dont la superficialité masque l'angoisse :

Georges : Rien de neuf,

Yvonne : Rien...Jusqu'à ce coup de sonnette.

Georges : Le professeur aussi est à la chasse. On serait malade...le dimanche on peut mourir.

Silence

Yvonne : Du reste...je suis idiot. Il a les clés.

Georges : Il est intolérable que les clés de l'appartement traînent n'importe où...
(I, 3, p. 200).

La sensation de pesanteur - la durée s'étire mollement entre les points de suspension - fait rejaillir la brusquerie de l'arrivée de Michel qui *entre sans être entendu, par la porte de droite* (p. 200), prouvant à quel point ses parents sont absorbés par cette conversation absurde qui n'a d'autre finalité que de meubler l'insoutenable silence de l'attente et suscitant ce sarcasme

de Léo : *Il est dommage que l'on ne puisse pas enregistrer votre dialogue* (p. 200). À Yvonne qui demande l'heure à la cantonade, son fils répond triomphalement : *Six heures* (p. 200). Une heure entière s'est donc écoulée entre le commencement de la pièce et la scène 3. Par conséquent, il y a hétérogénéité entre le temps vécu par le spectateur et celui des personnages car il est invraisemblable que trois scènes durent une heure dans le spectacle.

Yvonne et Michel animent toute la scène suivante, la plus longue du premier acte, qui tire ses effets de lenteur de ce que la rareté des gestes des personnages est amplifiée par le lourd volume des répliques. Il en résulte un effet de statisme de l'image représentée tout comme de l'action. En outre l'absence d'indication de tonalité laisse supposer l'uniformité de la diction accusant la lenteur avec laquelle évolue la scène. Elle tente de précipiter les aveux, sans succès : *si tu as quelque chose à me dire, dis-le. Plus on traîne, plus c'est difficile* (p. 206), en proie au doute, *Ces préparatifs ne présagent rien de bon* (p. 205), mais elle se heurte à l'obstination de son fils, *Patience et vous apprendrez tout* (p. 204). Cette réplique, où le personnage adopte par jeu le vouvoiement, introduit une distance momentanée entre eux, qui permet de situer le public et le personnage sur un plan d'égalité temporelle. La voleuse (I, 9, p. 223) dont il va être question semble avoir décidé du moment de la dispute entre la mère et le fils :

Je n'aurais jamais osé t'en ouvrir la bouche avant qu'elle ne se soit décidée, d'elle-même, à quitter le pauvre type, à faire place nette, à repartir à zéro (...) et mon rêve est de vous conduire chez elle, toi, papa, Léo, dès demain. C'est ce soir qu'elle dit la vérité au vieux (p. 207).

Madeleine est ici seule responsable du déroulement du temps fictionnel, *Trois mois de mensonges...de mensonges ignobles...* (p. 209), et il ne reste à Yvonne qu'à subir cet état de fait. Avant de lui parler, il exige de sa mère des serments enfantins : *Pas d'air solennel, maman. Pas d'air solennel ! (...) Jure-moi que tu ne pousseras pas de cris, que tu me laisseras m'exprimer jusqu'au bout* (p. 204). Il use d'une métaphore pour réclamer une pause avant de se lancer dans son explication, comme pour préparer un rituel : *Chevaux de roulotte pendant une halte. Hein ?* (p. 205)¹⁴⁹. A la fin de la dispute, l'égalité sera terminée : ils ne seront plus deux enfants, mais un adulte devant sa petite fille : *Tu vas retirer ce mot, Je te fais*

¹⁴⁹ Nous rappelons que *La Roulotte* était le nom de la boîte de nuit dans laquelle se produisait Django Reinhardt, pour qui Cocteau éprouvait, ainsi que pour l'ensemble de la culture gitane, une vive admiration.

grâce de tes grossièretés (p. 210), lui dit Michel. De fait, il la dirige comme un metteur en scène expérimenté le ferait avec une actrice débutante¹⁵⁰. Cette volonté de maîtriser l'action s'organise à travers l'exclusivité du temps de parole.

Du reste, la gestuelle insiste également sur le retard des aveux et les préparatifs, visant à ménager la susceptibilité d'Yvonne, sont immédiatement sensibles :

Sophie ! Laisse-moi monter sur ton lit ; j'ôte mes souliers... Ah ! me fourrer près de toi, mettre mon cou sur ton épaule (*Il le fait*). Je n'aimerais pas que tu me regardes. Nous regarderons ensemble droit devant nous la fenêtre de l'immeuble d'en face (p. 205).

La parole est performative et l'immobilité contemplative des personnages ménage un long silence : *Ils gardent la pose tandis que leurs visages sont éclairés par une lumière qui doit venir de la fenêtre* (p. 205), comme un moment de calme précédant la tempête. Leurs visages de profil, exposés à la lumière sinistre de l'immeuble, sont le signe que l'accent est mis sur l'expressivité des traits et l'émotivité de la voix. Par ailleurs les didascalies d'élocution insistent sur le contraste entre Michel qui parle *assez vite* (p. 206) et Yvonne qui *fait un effort surhumain pour parler* (p. 207). Le bien fondé de la démarche de Michel, qui est assez naïf pour s'imaginer qu'elle va se réjouir pour lui, est de faire coïncider l'instant de la révélation de son bonheur avec celui de sa mère : *Parce que si tu n'es pas heureuse en même temps que moi, je ne pourrai plus l'être* (p. 206). Le personnage féminin est contraint au silence, c'est-à-dire à l'absence de réaction verbale, car son fils lui dit à deux reprises : *Taisez-vous* (p. 206), comme un adulte imposant le silence à une enfant capricieuse, avant de plaquer la main sur sa bouche, afin de joindre le geste à la parole dans cette surprenante démonstration d'autorité. Aussi ne peut-elle s'exprimer qu'à travers des mimiques offusquées : *Pendant qu'il parle la figure d'Yvonne se décompose jusqu'à devenir terrible* (p. 206).

Lorsqu'il a terminé son récit, l'émotion d'Yvonne perce à travers sa réticence et la difficulté avec laquelle elle l'interroge : *Et cette personne... t'a aidé...je veux dire, tu n'as pas un sou en poche. Elle a dû t'aider...* (p. 206). L'immobilité des personnages est

¹⁵⁰ Il n'empêche que Jean Marais raconte ainsi l'une des répétitions avec Yvonne de Bray : (...) Je vois son visage bouleversé. Elle est au bord de la crise de larmes, de nerfs. J'enchaîne sans m'en rendre compte (...). Je n'ai plus qu'à la suivre, à la regarder, à l'écouter (...). En somme, je n'avais plus à jouer : je vivais, grâce à son visage qui se transformait par les sentiments qu'elle ressentait et par un surnaturel plus vrai que vrai », Jean Marais, *Histoires de ma vie*, p. 77.

désormais supplantée par une violente activité gestuelle, Yvonne s'exprime *le doigt tendu* ou *la figure dans les mains* (p. 208), avec des insubmersibles mouvements de colères, elle repousse Michel qui tente, *dans un mouvement adorable* (p. 209), de l'embrasser. Ce dernier, après qu'il *balance sa chaise* (p. 209), veut *l'empoigner par les épaules* et *il l'écarte de ses vêtements auxquels elle tente de s'accrocher* (p. 210). Le changement de ton achève de dynamiser la fin de la scène : ils se mettent tous les deux à crier, en particulier Yvonne qui le traite d'assassin et court aux fenêtres en hurlant : *Je t'empêcherai de sortir ! Je te ferai arrêter ! J'appellerai la police (...) J'ameuterai la rue ! Arrêtez-le, arrêtez-le !* (p. 211).

La scène 5 est un fugitif intermède, composé de quelques répliques partagées entre les quatre personnages, qui prépare le dialogue à venir entre les deux sœurs. De longueur raisonnable, elle donne pourtant une impression de lenteur en comparaison avec celles qui l'encadrent. Aucune action déterminante ne se joue dans la scène 6 et les massives répliques de Léo ne sont interrompues que par les timides protestations d'Yvonne : *Tout dépend des circonstances* (p. 213), *je ne vois pas si loin* (p. 214). Même son exclamation épouvantée : *Léo, tu me hais !* (p. 213) ne parvient pas à rompre ce rythme soutenu nouvellement instauré par Léo. Enfin, la dernière partie de l'acte fait se succéder une série de scènes brèves, ponctuées par la fréquence des entrées et des sorties des personnages. Léo, Georges et Yvonne animent les scènes 7 et 9 et, entre les deux, la scène 8 permet l'isolement du couple Léo/Georges, dont le dialogue éclaire la situation présente d'une lumière nouvelle puisque c'est à ce moment que l'on apprend que le *pauvre type* (I, 4, p. 206) qui prenait soin de Madeleine et dont parlait Michel n'est autre que Georges. Cette scène prend des allures de conspiration grâce à laquelle les deux personnages vont décider du sort de Michel et de Madeleine. À la limite, les manigances de Léo, auxquelles Georges se plie volontiers et sans aucune résistance, font quelque peu penser à celles de Madame de Merteuil dans *Les Liaisons dangereuses*. Cette variation sur le couple Valmont/Merteuil est certes épurée, mais elle dépend étroitement des motifs féminins, qui demeureront inexpliqués : *Je ne comprend pas cette femme*, disait Cocteau à propos de Léo. *Je ne la comprendrai jamais. Elle existe* ¹⁵¹.

Le nœud du conflit se resserre encore un peu jusqu'à la scène 9 où les personnages se décident enfin à agir. Cette résolution inaugure un effet de précipitation car la rencontre avec Madeleine est désormais fixée, comme Michel l'avait décidé, pour le lendemain. C'est

¹⁵¹ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 20.

pourquoi les scènes 10 et 11 sont extrêmement rapides ; la première se concentre en quelques répliques et la seconde, à peine plus longue, met en scène les quatre personnages au comble de l'impatience. Le rythme plus soutenu de cette dernière est amplifié par la gestuelle euphorique de Michel qui *saute jusqu'à sa mère* (p. 225) avant de courir jusqu'à sa tante qu'il *prend dans ses bras, la soulève et la fait tourner à toute vitesse* (p. 226).

L'acte II est relativement long à se mettre en place au sens où la visite des parents nécessite une préparation minutieuse : *Cette visite m'effraye (...) Tu m'as dit que ta mère ne voulait pas en entendre parler. Une minute après, elle se décide* (II, 1, p. 236), avoue Madeleine. Les scènes 3 à 6 sont en quelque sorte une parenthèse dans l'action, pendant laquelle Léo joue le rôle de l'*avant-garde* (II, 3, p. 238) en préparant le terrain. Par conséquent, les scènes 3, 4 et 5 doivent durer une quinzaine de minutes et ce court laps de temps, pendant lequel il ne se passe rien d'exceptionnel, introduit un effet de lenteur.

Du reste, s'il propose des moments forts, , l'acte II n'est cependant pas le plus riche, ni le plus structuré sur le plan du rythme. Il faut néanmoins retenir le dialogue entre Léo et sa sœur à la fin de la scène 6 :

Yvonne : (...) C'est à ces minutes là qu'on devient père, mère, fils. On ne traite pas ces choses-là par-dessous la jambe.

Léo : En tous cas, il vaut mieux ne pas redevenir des pères et des mères conventionnels, sous prétexte que les événements cessent de l'être (II, 6, p. 244).

De même, la scène 9 fait traîner l'entretien entre Georges et Madeleine, où la décision de cette dernière se fait attendre :

Madeleine : Laissez-moi du temps...

Georges : Y penses-tu ? Ils attendent la fin de ce conciliabule interminable. IL faut que tu te décides (II, 9, p. 257).

En dehors de ces instants décisifs, l'acte II obéit à un déroulement ne présentant pas d'intérêt particulier sur le plan temporel.

Bien que de longueur égale, sa division interne n'est pas tout à fait la même que dans le précédent. Dans l'acte I, il faut retenir la scène 2, le dialogue entre les deux sœurs, et la scène 4, la dispute entre la mère et le fils. En ce sens, Jean Cocteau se plie au réalisme illusionniste : on songe à Diderot qui préconisait, non pas l'étude des caractères, mais la peinture des conditions et l'étude des relations. Si le décor de l'acte I satisfait la première exigence en faisant pénétrer le spectateur dans l'intimité du personnage, le temps scénique réalise la seconde. Le dramaturge applique cette théorie au personnage de Madeleine en lui offrant deux scènes capitales : la première, un long dialogue avec Michel, et la neuvième, où elle est seule en scène avec Georges. Ainsi, le spectateur l'appréhende non seulement entre deux personnages masculins, mais qui plus est avec les seuls qui la connaissent bien avant le début de la pièce. Michel la connaît depuis trois mois et Georges depuis six mois. Nous ne nous appesantirons cependant pas sur ces deux scènes car les informations qu'elles véhiculent concernent plutôt la temporalité fictionnelle.

La scène 1 est une exposition classique des relations amoureuses. Madeleine, conformément à la dramaturgie bourgeoise, apparaît pour la première fois au beau milieu de l'intrigue, bien qu'il ne soit plus nécessaire de la présenter. Par symétrie avec la scène 2 de l'acte I, le dialogue est interrompu par le décor sonore : *On sonne* (II, 1, p. 236), et cette interruption précipite la fin de la scène. Jusqu'à la cinquième, les scènes qui vont suivre sont très courtes comme pour ménager l'effet d'attente. À la scène 2, Léo arrive seule, précisant à la scène suivante qu'Yvonne et Georges *n'arriveront pas avant un quart d'heure* (II, 3, p. 239). Par cet effet de retardement de l'action principale, le spectateur vit, avec la même inquiétude, dans le même temps que le personnage féminin. Il s'agit du temps de l'attente, du moment tant redouté de la rencontre avec la famille. La durée s'écoulant jusqu'à la scène 6, l'arrivée des parents, rapproche irrémédiablement Madeleine de cet instant. C'est pourquoi les scènes sont courtes, rythmées par de rapides échanges dialogués que tempère parfois le geste.

Les scènes 4, qui se résume à la lecture de quatre vers de *Britannicus*, et 5, débutant sur un fragment de *Lorenzaccio*, relèvent d'une mise en scène particulière. Michel lit Racine tandis que Léo lit Musset, mais ces deux déclamations successives sont en réalité un simple essai acoustique. Il s'agit d'une préparation à la scène 9, aussi Léo teste-t-elle la résonance de la pièce afin d'être sûre que le dialogue entre Georges et Madeleine ne sera pas audible des autres personnages, qui resteront à l'étage. Bien que brèves, ces deux scènes sont une

répétition nécessaire aux conditions de réception de la scène 9 qui ne sera entendue que du public obtenant, durant cette séquence temporelle, un statut privilégié. La rencontre est précédée d'un signal sonore : *On entend d'abord, dans le vestibule :*

Voix de Georges : Je croyais m'être trompé d'étage.

Voix d'Yvonne : Il n'y a pas de domestique ? (6, p. 242)

Outre d'être une indication du hors scène immédiat, ce jeu de scène est encore un moyen de maintenir le suspens. Cette entrée est devancée par une micro-scène, échange de deux répliques entre Georges et Yvonne qui décide de la posture dans l'espace du personnage dans la scène suivante : *Asseyez-vous, mes enfants. Moi je reste debout, derrière Yvonne* (7, p. 245).

La scène suivante insiste sur la délicatesse de la situation. Le début de la scène 8, dans laquelle Madeleine apparaît, est construit sur une alternance de répliques courtes et de gestes rapides : *Elle commence à descendre sans rien voir, Elle vient d'apercevoir Georges. Sa voix s'étrangle. Elle se précipite de son côté, Elle se retourne vers les femmes, hagarde* (p. 245). La multiplication des gestes est interrompue par un *petit silence* (p. 245) qui suit les présentations d'Yvonne et Madeleine. C'est après avoir reconnu Georges que l'attitude de Madeleine se modifie, décomposée en trois temps (voix, geste, mimique) : *sa voix s'étrangle, Elle se précipite de son côté, et elle est hagarde*. Ce bouleversement perdure tout au long de la scène : *Elle recule* (p. 245), *elle tombe sur le divan, elle essaie de se relever*, et sa voix est *sans timbre* (p. 245). Il est par conséquent invraisemblable que Michel et Yvonne ne s'aperçoivent de rien. Si Michel s'enquiert : *Tu te trouves mal ?* (p. 246), il ne donne aucune suite à cette demande inquiète. Lorsque Jean Cocteau avait demandé à Jean Marais quel genre de rôle il voulait jouer, il avait répliqué :

Un jeune homme moderne, avec des sentiments extrêmes, qui rit, pleure, crie, se roule par terre : bref, une intrigue contemporaine, un rôle où l'on pourrait imaginer un acteur d'autrefois ¹⁵².

¹⁵² Milorad cite Cocteau dans son article « Un Enfant terrible écrit *Les Parents terribles* », in *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 59.

Dans ce fragment, il est manifeste que le personnage masculin ne montre guère l'hypersensibilité de son caractère.

Les trois dernières scènes font alterner deux moments forts, entrecoupés par la courte scène 11. La scène 10 est probablement l'une des plus représentatives de l'esthétique bourgeoise, dans le sens où s'établit le jeu du mensonge et de la vérité, telle que le conçoit Marie-Claude Hubert :

Dans cet univers d'apparence, où chacun veut mettre à l'épreuve les sentiments de l'autre, par tous les moyens, même par l'illusion, on en arrive à dire la vérité, même en feignant de mentir ¹⁵³.

Madeleine ment lorsqu'elle avoue l'existence d'un autre amant, et Georges, inclus dans la confiance, regarde son fils se décomposer sans sourciller. En forçant Madeleine à avouer ce troisième et hypothétique amant, il suspend l'action en cours et détourne le conflit principal. Désormais, il n'est plus question de jalousie maternelle, mais paternelle. On comprend que Milorad ait assimilé Georges à Laius, c'est-à-dire à Georges Cocteau, et Michel à Œdipe, soit à Jean Cocteau lui-même, Yvonne et Léo se partageant les deux aspects maternels du complexe d'Œdipe, c'est-à-dire Jocaste, donc Eugénie Cocteau, là où Madeleine représenterait *le substitut non incestueux de la mère dans le scénario oedipien* ¹⁵⁴.

Le personnage masculin est responsable de la déviation du conflit dramatique. L'impossibilité dans laquelle il se trouve désormais de progresser influence fatalement la durée de la représentation. Il ne s'agit plus seulement de résoudre le désaccord mère-fils, mais d'abord d'en finir avec la rivalité père-fils. Ce thème est développé dans la dernière scène de l'acte et se poursuit dans la première scène de l'acte III. Aussi le mensonge du langage devient-il une étape vers la vérité. Le dialogue entre Léo et Georges démystifie les deux figures : le personnage masculin reconnaît sa jalousie, l'occasion pour Léo de revenir sur un conflit douloureusement enfoui car c'est elle qui devait épouser Georges avant qu'il ne lui préfère finalement sa propre sœur. Le jeu contrapuntique des conflits amoureux passés détermine la résolution des désaccords présents. C'est parce que Léo s'est jadis sacrifiée pour le bonheur d'Yvonne qu'aujourd'hui Georges doit sacrifier le sien à celui de son fils.

¹⁵³ *Le Théâtre*, p. 107.

¹⁵⁴ Milorad, article cité, p. 66.

Malgré l'enchevêtrement des situations d'une même famille dans le temps, le drame ne perd rien de sa vraisemblance. Même si Georges affirme qu'ils sont *des personnages classiques* (9, p. 246), et que leur histoire est *un chef d'œuvre de fou rire. Une farce, une bonne farce. La meilleure de toutes les farces* (p. 246) où il est *un héros de comédie* (p. 246), le drame demeure réaliste et les quiproquos échappent à la veine comique, parce qu'il n'est pas d'incompatibilité entre les intrigues. Un lien sous-jacent assure probablement la relation de cause à effet des situations. Il n'est certes pas de hasard dans le fait que deux sœurs s'éprennent du même homme et que, quelques années plus tard, ce même homme tombe amoureux de la jeune fille qu'aime son fils. Il n'est cependant pas de notre ressort d'analyser les événements sous un angle psychanalytique, bien que les résultats ne devraient pas manquer d'intérêt.

L'acte III rend compte de cet enchevêtrement des conflits. Le volume des deux premières scènes s'explique par leur aspect délibératif. Il s'agit de l'exposition du conflit, d'abord entre Georges et Léo, rejoints par Yvonne à la scène 2, et de sa tentative de résolution. Leur longueur tient autant de la densité des répliques que de la rareté des gestes. En outre, le conflit semble paradoxalement résolu dès le début de la scène 2 lorsque Léo évoque l'éventualité des retrouvailles entre Michel et Madeleine :

Léo : Tu la lui donnerais ?

Yvonne : N'importe quoi, oui... Je pense que oui... Je n'en peux plus.

Léo : Eh bien, Yvonne, c'est cette phrase que je voulais que tu prononces. Je ne voulais pas la dire la première, ni que Georges t'oblige à la dire (**III**, 2, p. 275).

Plus personne ne semble s'opposer à l'union du couple, ce qui n'empêche pas la scène se s'étendre sur presque dix pages. Il ne s'y joue pas non plus d'action déterminante et seul le temps fictionnel justifie l'étirement du temps scénique. C'est peut-être à force d'évocations des conflits antérieurs que la durée scénique semble parfois traîner en longueur.

Afin de contrecarrer cet effet, les deux scènes suivantes sont très courtes et le rythme d'ensemble est rééquilibré. La scène 5 s'achève par un mouvement de précipitation dû à Michel : *Mais alors, il faut courir, téléphoner, la rattraper n'importe où* (p. 288). L'alternance d'exclamations et d'interrogations qui achève la réplique prépare l'évanouissement du personnage à la fin de la scène : *Dieu sait de quoi elle est capable ! Elle*

s'est peut-être sauvée ! Papa, Léo, vite ! Vite ! Où est-elle ? Où est-elle ? Où est-elle ? (p. 288).

Il n'est nulle raison de s'appesantir sur les quatre dernières scènes de la pièce. Dès le début de la scène 6, la mort d'Yvonne apparaît comme une évidence : *Sur cette réplique, Yvonne descend du lit et se glisse dans la salle de bains, sans être vue* (p. 291). La mort du personnage féminin reliant les quatre dernières scènes peut forcer le spectateur se demander s'il s'agit d'une complaisance de l'auteur à faire durer l'agonie du personnage, qui ne meurt qu'à la fin de la scène 9, *sans ajouter à l'intensité du drame que Cocteau a, en fin de compte, escamoté*¹⁵⁵. Yvonne réalise ainsi la réplique qu'elle avait prononcée dès le premier acte : *Et moi vivante, jamais tu n'épousera cette ordure* (I, 4, p. 210). En définitive, la fin fait songer à celle de Solange dans *La Machine à écrire*, en ce sens où leur mort ternit leur prestige tragique. Ici, nous avons davantage affaire à une fin mélodramatique : (...) *Il n'existe aucun vaudeville, aucune pièce de Labiche mieux agencée que ce drame* (I, 8, p. 216), affirme Georges. Dans ces deux pièces, le suicide autorise l'intention morale : la pure Madeleine est sauvée *in extremis* par le sacrifice d'Yvonne, et l'amour entre elle et Michel triomphe finalement de la relation *incestueuse* qu'il entretient avec sa mère¹⁵⁶, comme elle le reconnaît : *Un jour, je me suis aperçu que ces affaires qui traînaient étaient des chaussettes d'homme, des caleçons d'homme, des chemises d'homme. Ma chambre avait pris un air de chambre de crime* (I, 6, p. 203).

La structure en trois actes peut être pensée ici comme une allusion aux tris infernaux qui se font et se défont tout au long de la pièce. De plus, le chiffre trois est en étroite corrélation avec le conflit temps scénique / temps fictionnel ainsi qu'en atteste cet échange de répliques entre les parents de Michel :

Yvonne : (...) Voilà vingt-deux ans que j'observe. Une madame X... ne peut pas me le changer de fond en comble en trois mois.

Georges : Pas en trois mois, Yvonne. En trois minutes. C'est justement le propre de l'amour (I, 4, p. 222).

¹⁵⁵ Guy Dumur, « Un Clin d'œil au drame bourgeois » in *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 52.

¹⁵⁶ A la projection du film *Les Parents terribles*, Anaïs Nin livre ses premières impressions : *Quels monstres !*, disaient les gens à la sortie du film de Cocteau. Mais ce ne sont pas les gens qui sont des monstres. C'est que le visage de la vérité est monstrueux parce que nous n'y sommes pas habitués. », in *Journal* III (1934-1939), p. 496-497.

Et si parfois, les mobiles qui régissent les actions des personnages dans le temps du spectacle semblent contradictoires, c'est peut-être justement parce que ce drame *contient la vérité qui est au-delà du bien et du mal* ¹⁵⁷. De toute façon, le processus créatif de Cocteau penche en faveur de ce type de paradoxe, notamment lorsqu'il avoue :

Un véritable dramaturge connaît mal ses personnages. Ils le dépassent et projettent pour vivre, d'une sorte ^{d'hypnose} ou vous met la création (...) Chaque jour je découvre les dessous de la pièce et les mobiles des personnages qui n'ont pas moins de force pour cela ¹⁵⁸.

Il va de soi que la confrontation entre les deux temporalités de la pièce accuse nécessairement l'ambiguïté des personnages féminins, renforcée par les acteurs :

Les trois actes se sont déformés sur eux, râpés sur eux, assouplis sur eux (...). Au théâtre il faut de la perte, du poids, de la main. Ils exigent cette large et longue étoffe. Ils ne jouent plus la pièce. Ils s'y drapent. Ma substance est devenue la leur ¹⁵⁹.

Le temps précipite le sacrifice d'Yvonne : *Il ne nous reste qu'un moyen de retaper nos ruines, c'est d'empêcher celle de Mik (...) C'est d'éclairer Mik, c'est de lui rendre la vie* (III, 2, p. 280). Lui rendre la vie, c'est lui rendre Madeleine et la lui rendre, c'est prendre la vie d'Yvonne, dont le sacrifice est une façon de palier celui que Léo a fait vingt-trois ans plus tôt, en cédant Georges à Yvonne : *Il y a des minutes où l'on sent qu'on peut racheter tout, se sauver et sauver les autres* (p. 281). En ce sens, l'action représentée dans le temps du spectacle est un moment décisif dans l'existence fictive des personnages féminins, et l'on peut se demander si le véritable conflit ne se situe pas entre Yvonne et Léo.

L'Aigle à deux têtes dépend étroitement du principe de complétude selon lequel la tragédie va unir deux personnages. Il est ici question de rivalité entre des représentants du sexe opposé qui ne va cesser d'évoluer tout au long de *ce ballet prodigieusement équilibré* ¹⁶⁰, dont Paul Ginestier évalue ainsi la trajectoire :

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 496.

¹⁵⁸ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 20.

¹⁵⁹ Jean Cocteau, *Maalesh*, p. 20.

¹⁶⁰ Paul Ginestier, *Le Théâtre contemporain dans le monde*, p. 112.

(...) ces deux mouvements se déroulent en sens inverse mais à une vitesse égale, tous deux transcendent leur but et parviennent à cette vaste unité synthétique, inconcevable ailleurs que dans cette zone où se meuvent les concepts d'infini ¹⁶¹.

Si l'incidence du personnage féminin sur le déroulement du temps se manifeste dès son entrée en scène, c'est à partir de la scène 3 qu'il se fait tout à fait sentir. La parole, destinée au défunt roi, est rehaussée par le geste qui donne corps à l'invisibilité masculine et la longueur de ce monologue restaure la densité du roi absent. Le temps scénique est ici un indice de l'espace, ou plutôt de l'impossibilité de la parole, étant ce qui nous retient au monde vivant, à rendre visible un mort dans l'espace. Outre la fonction de communication de l'échange discursif, la Reine prête d'autres attributs vitaux au roi : *Et maintenant, Frédéric, puisque vous buvez, que vous mangez, que vous riez (...)* (I, 3, p. 34). La réhabilitation des fonctions vitales du roi à travers une représentation épicurienne le débarrasse de la coloration sinistre de la mort, comme pour abolir le temps qui s'est écoulé depuis son décès. Bien que de taille moyenne, la scène assure, grâce à la densité constante de la parole et à la permanence du geste, la pesanteur du déroulement du temps. Les deux voudraient coïncider afin de donner l'illusion de la présence virtuelle du roi. Au bout du compte, cette connivence en accuse l'absence de façon plus crue et l'artificialité du monologue est compensée par la somme d'informations extra-temporelles qu'il véhicule.

À cette atmosphère mélodramatique succède une scène d'action intentionnellement rapide - à peine le jeune homme est-il entré qu'il s'évanouit - dans laquelle l'action est condensée. Ce contrecoup contraste avec le climat intimiste de la précédente car la scène est ici dominée par l'action physique qui accorde à l'ensemble une sensation d'imminence. Effectivement, le danger est proche car Edith est susceptible d'entrer d'un instant à l'autre. Aussi la Reine est-elle contrainte de reprendre ses esprits et de renouer avec la réalité de l'instant présent ¹⁶². La scène 5 est essentiellement centrée sur le mystérieux personnage masculin. Afin de procéder à une prolongation du suspens, Cocteau étire au maximum l'entretien de la Reine avec sa lectrice, dont La Reine retarde sans cesse les explications en lui coupant la parole pour l'accabler de reproches, *Ce qui est grave, c'est de me désobéir* (p. 326) ou la gratifier de sarcasmes : *Parlez mademoiselle, si cela vous est*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 113.

¹⁶² A partir de ce moment, l'acte présente des similitudes certaines avec *L'Homme et les armes* de Bernard Shaw. Cependant l'analyse des parallélismes entre les couples La Reine/Stanislas et Catherine/Bluntschli dépasse le cadre de notre propos.

possible (p. 326). La scène démarre sur un échange de répliques brèves dont le volume ne cesse d'augmenter au fur et à mesure. Chaque fois, Edith se heurte aux répliques cinglantes de sa souveraine ou à son indifférence glaciale : *Qu'ils fouillent et qu'ils tirent tant qu'ils veulent pourvu qu'on ne me rabatte plus les oreilles avec ces niaiseries* (p. 327). Elle prend du reste un malin plaisir à faire durer cet échange, pour maintenir Stanislas, caché derrière le baldaquin, dans l'angoisse de l'attente et de la possibilité d'être découvert car elle peut le dénoncer à tout instant :

Edith

Que sa Majesté m'autorise à tout lui dire.

La Reine

Il y'a une heure que je vous le demande (p. 327).

Cette scène est aussi une pause stratégique entre les deux monologues du personnage avec des interlocuteurs pour le moins inhabituels : un roi fantôme et un assassin. La structure dramatique appelle un interlude entre ces deux moments forts. D'autant plus que la symétrie des dispositifs énonciatifs accuse celle des personnages masculins puisque Stanislas est le sosie du roi.

Le rythme soutenu de la scène 6 avait posé certaines difficultés à l'auteur :

J'ai refait mon acte (...). Le monologue de la Reine ne vivait pas assez. Maintenant elle interroge. Elle répond pour l'autre. Elle se fâche. Le personnage muet éclate en silence. Il tue en silence (...). Il y'a quelque chose de Kleist dans l'atmosphère générale de l'acte ¹⁶³.

Le silence de Stanislas détermine la domination exclusive de la Reine et la prescience accordée au temps de parole féminin influence le déroulement du temps. Cette dernière scène, la plus longue et probablement la plus riche de l'acte, est mise en relief par sa position structurale. Le flux de paroles est pour ainsi dire ininterrompu et c'est encore la Reine qui en décide les silences. L'effet d'étirement du temps accuse la solennité mystérieuse de la rencontre entre un personnage silencieux et un autre volubile qui affirme *être parfaitement*

¹⁶³ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 420.

capable de faire les questions et les réponses (p. 332) Elle tente une première approche sur un ton cordial : *Je suppose que nous avons beaucoup à apprendre l'un de l'autre* (p. 330) qui se révèle infructueuse et elle accueille d'abord son mutisme avec patience : *Vous refusez de me dire votre nom. Je vais vous le dire* (p. 330), *Soit. Les circonstances où nous sommes abolissent l'étiquette et nous obligent à inventer nos rapports* (p. 331), *Racontez-moi votre aventure* (Silence). *Où avais-je la tête ? j'oubliais que c'est à moi de vous la raconter* (p. 333). L'entêtement masculin finit par avoir raison de sa placidité : *Je ne vous demande pas de me parler. Je vous demande de vous asseoir* (p. 334), *Quoi ? Vous me demandez qui vous êtes ? Mais, cher monsieur, vous êtes ma mort* (p. 335). Le silence, dont on ignore s'il est volontaire, *Je vois*, dit-elle. *On vous a cousu la bouche* (p. 332), auréole l'étranger d'une aura ambiguë, dans son identité même car la Reine le surnomme du pseudonyme avec lequel il signe ses poèmes, *Azraël...l'ange de la mort* (p. 330). Toutefois, l'origine angélique est bien incertaine si l'on se fie au sang qui coule de sa blessure.

Les didascalies mentionnent des silences qui sont autant de pauses dans l'action en cours tout comme dans le monologue. Le débit de paroles est ralenti, mettant un terme à la seule véritable action de la scène : *J'ai parlé à ma lectrice, et après j'ai parlé toute seule. Je continue. Je parle. Je parle. Je vous parle* (p. 332). Ces ruptures sont toutefois nécessaires au rythme d'ensemble en ce qu'elle altèrent quelque peu la monotonie et le statisme d'un discours qui se suffirait à lui-même. En outre, la mobilité du corps donne l'illusion de la vie à cette parole vouée rapidement à l'extinction puisqu'elle s'abstient de communiquer. Les informations sont néanmoins présentes ; on apprend ainsi que le meurtrier dispose de trois jours pour la tuer : *Nous n'avons, vous le voyez, pas un jour à perdre. Je me résume : si vous ne m'abattez pas, je vous abats* (p. 339). Le temps scénique dépend donc étroitement de la bonne volonté de l'assassin ; le drame se joue dans l'urgence et chaque minute compte, à l'exemple des *Parents terribles* que l'auteur décrivait dans sa préface comme *une suite de scènes, véritables petits actes, où les âmes et les péripéties soient, chaque minute, à l'extrémité d'eux-mêmes*. Le temps scénique sera donc relativement homogène dans les trois actes car il importe de sélectionner trois moments privilégiés qu'il développe à mesure des scènes successives dans cette trame où chaque seconde doit être vécue comme si elle était la dernière. Le temps rend sensible le décalage entre la hâte qu'exige la clôture du drame et les contretemps qui la retardent, de même que le contraste entre l'importance de l'action et le peu de temps qui lui est imparti pour être exécutée.

L'acte II insiste sur ces oppositions en mettant en scène le drame de l'hésitation et, comme toute tragédie qui se respecte, en conviant le spectateur à une méditation sur le libre arbitre. L'acte s'ouvre, comme le précédent, sur un dialogue entre deux personnages secondaires, précédé par une micro-scène limitée à une seule réplique. Ces deux premières scènes, qui ne comportent en tout que neuf répliques, marquent un effet d'accélération. La structure d'ensemble, composée de dix scènes, est déséquilibrée car la scène 3 est de taille moyenne tandis que les scènes 5 et 9 couvrent la majeure partie de l'acte. L'articulation de petites et de moyennes séquences soulignent la lenteur d'exécution du projet tout en excitant son intensité dramatique.

La scène 3 prépare l'entretien entre la Reine et Stanislas ; ce dialogue entre deux domestiques est un retour en arrière dans lequel les événements sont relatés d'un point de vue extérieur et objectif. Félix qualifie l'incident de la veille de *menace de toutes les minutes* (II, 3, p. 347) au point d'en *donner le vertige* (p. 347) : *Le temps de prévenir l'archiduchesse et qu'elle intervienne, il peut arriver n'importe quoi* (p. 346). L'aspect *romanesque* (I, 6, p. 338) de la nuit précédente est soigneusement évincé. On ignore combien de temps s'est écoulé entre les deux premiers actes ; l'acte II débute dans l'après-midi qui suit le dîner d'anniversaire de la mort du roi. L'entretien de la scène 5, suspendu par les lectures successives d'*Hamlet* et de *La Fin de la Royauté*, a donc lieu quelques heures après leur première rencontre. Après un bref échange, dominé par la neutralité de ton d'une discussion anodine, la tension dramatique éclate dans les deux tirades du personnage masculin. La richesse de la scène tient autant aux variations des formes du dialogue qu'à leur contenu et l'effet d'étirement temporel est instauré par le volume des répliques et par la succession des gestes. Le temps scénique, matière malléable, est ici figé dans les limites d'un double discours, tout en ne cessant paradoxalement pas de progresser, enfermant les personnages dans une glue épaisse et informe qui paralyse leur volonté d'action.

Le début du dialogue ressemble à un échange courtois entre une hôtesse et son invité, qui instaure une distance polie entre eux. Cette dernière, que l'on devine derrière la banalité pleine de prévenances des propos, est pourtant nécessaire à l'enclenchement de l'action :

La Reine

J'espère que votre genou va mieux et que le pansement de Tony ne vous gêne pas trop.
Avez - vous avez bien dormi à Krantz ?

Stanislas

Oui, madame, j'ai très bien dormi et mon genou ne me fait plus mal (II, 5, p. 351).

Le personnage féminin prend son temps avant de lui rappeler pourquoi et pour combien de temps il est ici. Elle procède par étapes, pour le mettre en confiance, et la parole dramatique neutralise la si précieuse durée. Alors que chaque minute représente une opportunité pour agir, ils continuent de parler et le temps d'action devient celui de la délibération. Le volume des répliques compense le néant laissé par l'impossibilité d'agir. Lire la mort est encore une façon de ne pas le vivre et d'en faire une métaphore pour qu'elle accède à une certaine irréalité : *Il y a bel et bien incompatibilité entre décès et récit, ou même scène, voire discours*¹⁶⁴. La parole inclut le temps de l'action dans celui de la lecture qui se juxtapose au temps scénique. Le temps de la lecture suspend celle du temps de la représentation puisque tant qu'il lit, il n'agit pas. On peut certes rétorquer que la fonction des textes, le meurtre de Polonius dans *Hamlet* par exemple, est *a priori* performative mais la suite de la scène amène à douter de son efficacité.

Stanislas invoque le retour à la réalité de l'action : *En voilà assez !* (p. 354). De même que la Reine interrompra la tirade du poète : *Je vous ordonne de vous taire* (p. 358). A partir de cette riposte, le dialogue retrouve son énergie et le rythme accélère. L'enchaînement, du tac au tac, des répliques confère à la fin de la scène un sentiment d'opiniâtreté croissant. L'imminence de l'action est traduite par le rythme saccadé du dialogue et l'extrême mobilité des corps. Jamais la mort n'a été aussi présente qu'à ce moment d'urgence. Mais contre toute attente, la seule action de Stanislas est de renoncer : *Tout l'amour qui me poussait au meurtre se retourne en moi comme une vague* (p. 358), se justifie-t-il.

La scène 9 repose sur un principe de composition symétrique qu'une tirade de Stanislas parachève. Il s'agit de l'instant où les personnages osent se confesser leurs sentiments mutuels. Avant de parvenir à cet aveu, ils se réfugient derrière un jeu de questions-réponses courtois et le personnage féminin aiguille la conversation vers le sujet crucial : *Qui étions-nous cette nuit ? Je vous cite : Une idée devant une idée. Et maintenant que sommes-nous ? Une femme et un homme qu'on traque. Des égaux* (p. 369). Mais, au lieu de poursuivre dans cette voie, elle revient à des interrogations insignifiantes : *Votre mère habite le village ? (...)* *Vous avez des amis ?* (p. 369). Si ces questions véhiculent des informations sur le personnage

¹⁶⁴ Michel Picard, *La Littérature et la mort*, p. 46.

masculin, elles ne font cependant pas progresser l'action qui sera finalement activée par une réponse masculine : *Je devais assassiner la Reine à Wolmar* (p. 371). Dans cet élan, les personnages acquièrent un statut différent car le couple d'adversaires sur le plan socio-historique s'unit à travers une passion réciproque. Le sentiment de gêne qui suit cette prise de conscience simultanée est traduit par un *long silence* (p. 371) qui est un non-dit, une coupure dans l'échange discursif.

D'autres silences viennent ponctuer le dialogue et à mesure que l'on se rapproche de l'aveu, ils se multiplient afin de retarder ce qui est pourtant devenu une évidence pour les personnages comme pour le public :

La Reine

Un soir d'orage vous êtes entré par la fenêtre et vous avez bouleversé ce bel équilibre.

Long silence (p. 372).

C'est une femme qui vous parle, Stanislas. Comprenez-vous ? (p. 374).

Outre d'en modifier le rythme, le silence souligne la gravité de l'instant. L'agencement temporel se veut profondément poétique : *C'est une minute sans rien autour* (p. 372) où l'on se croirait séparé du monde (p. 372). L'écoulement de la durée semble immobilisé à mesure que le sentiment amoureux envahit le contenu des répliques. L'entrée de Tony brise ce moment d'accalmie : *Mademoiselle de Berg a jeté, par la fenêtre, une lettre au comte de Foëhn. A l'heure qu'il est, il sait tout.* (p. 375). Instantanément le temps futur reprend ses droits et le personnage masculin lui montre tout de suite son hostilité : *Il n'y a pas d'ensuite* (p. 375), dit-il pour couper court à toute tentative de protestation. Stanislas est conscient de l'impossibilité de leur union qu'il exprime succinctement : *Mariez-nous dans le ciel* (p. 377), sentence prophétique qui exclut toute possibilité de projection dans un devenir immédiat ou lointain . Par ailleurs, les deux dernières scènes sont très courtes, comme pour faire avancer les personnages vers la fin. Ainsi le temps scénique de l'acte II enclenche le processus de fatalité. Le dramaturge y instaure la temporalité de réversibilité dans *une liturgie dramatique totalisant Amour/Devenir/Mort*¹⁶⁵ . À la différence des *Parents terribles* où l'acte II paralyse l'action en cours, les personnages de *L'Aigle à deux têtes* sont expédiés dans ce même acte vers la résolution de leur destin.

¹⁶⁵ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 224.

Le personnage féminin n'apparaît qu'à partir de la scène 5 de l'acte III, alors que celui-ci en compte 8. Cet acte s'achève sur un mouvement temporel : *Je vous avais convoqué pour mettre au point les préparatifs de notre escorte. Mais il faut que je m'occupe d'abord et avant tout de mes livres(...). Je vous sonnerai dans un moment* (p. 397). Or, sur le plan fictionnel, le spectateur sait qu'il ne reste que deux heures de liberté à l'assassin : *Laissez-moi libre jusqu'à une heure* (III, 2, p. 394), a-t-il demandé au comte de Foëhn, et c'est aussi l'heure à laquelle la Reine doit quitter Krantz. Or l'acte III commence aux alentours de *onze heures du matin* (p. 379).

La scène 6 est un fragment dans lequel l'essence même de la pièce semble avoir été resserrée. Pendant un court moment, il est permis de croire qu'il reste un espoir ; la Reine s'exprime à l'imparfait, *Après ma mort et la tienne, rien n'avait plus grande importance* (p. 400), et Stanislas au conditionnel passé, *On aurait fait de toi une héroïne, on aurait fait de moi un héros* (p. 400). Toute éventualité de meurtre semble écartée, appartenant désormais à un passé révolu. Le sentiment imminent de la mort était jusqu'alors intimement lié au temps scénique, au point de que le spectateur risquait de ne plus y être sensible. Afin de contourner cet écueil, le dramaturge le neutralise pour éviter tout phénomène d'accoutumance qui risquerait de dénaturer l'intensité du dénouement. L'imminence de la mort, savamment distillée, fonctionne comme une fumée d'opium, envoûtante et obsédante, à laquelle il faut se garder de s'habituer afin de ne pas en oublier la saveur première.

En d'autres termes, il est question d'une scène d'amour très ordinaire à un moment où les personnages aiment et se savent aimés. En dépit de cette conviction, le dénouement de l'intrigue tarde car cette scène moyenne repose sur la suspension de la durée. Le sentiment amoureux crée un temps intérieur, maîtrisé par le pouvoir du verbe. Le temps scénique s'assouplit à mesure que le langage hypnotise la durée et l'amour se fait opium : *Tout ce qu'on fait dans la vie, même l'amour, on le fait dans un train express qui roule vers la mort. Fumer l'opium, c'est quitter le train en marche* ¹⁶⁶. Le sentiment amoureux arrache personnages et spectateurs au moment présent et les en détache pour quelques minutes uniques. Malgré la brièveté des répliques, la fin de la scène apparaît comme le fragment le plus long. Par deux fois le dialogue est suspendu par des étreintes : *Il l'embrasse longuement, la serre dans ses bras* (p. 403), *il l'enlace longuement* (p. 403). Le geste ponctue le temps.

¹⁶⁶ Jean Cocteau, *Opium*, p. 48.

La rapidité avec laquelle Stanislas quitte la scène contraste avec la lenteur des étreintes, comme si le sentiment de la mort refaisait brusquement surface. La suite de l'action confirme cette hypothèse : le personnage masculin se réfugie dans la chambre de la Reine où il absorbera le poison après qu'elle lui a révélé : *Je l'ai ôté dans ma chambre. Qu'il y reste ! Je l'y retrouverai quand j'aurai l'âge de l'archiduchesse et que tu ne m'aimeras plus* (p. 399).

La scène 7 permet un intermède entre deux tête-à-tête et sa situation rompt avec l'équilibre de l'acte instauré jusqu'alors par le langage. Tony, sourd et muet, communique par le geste et seule la Reine est amenée à comprendre ce qu'il dit. Ici la mort est exprimée par le corps, Tony explique que Stanislas s'est empoisonné et devant son visage *transformé, pâle, terrible* (p. 407), Willenstein la regarde *comme il a dû regarder derrière la statue d'Achille* (p. 407). Ce moment de pause dans l'action révèle le caractère dramatique du dénouement car l'inquiétante mimique du personnage est confortée par les paroles énigmatiques qu'elle adresse au serviteur : *Je dois d'abord commettre un acte si farouche, si étrange, si contraire à la nature, que toutes les femmes l'envisageraient avec horreur* (p. 407). La fin de cette scène fait coïncider le mystère de la mort avec un instant décisif où le temps scénique délimite le champ d'action du personnage féminin, illustrant cette pensée de Nietzsche : *Meurs au moment juste* ¹⁶⁷. Le moment à venir est condensé en quelques gestes et quelques phrases ; son intensité dramatique se découvre à travers sa brièveté et la préparation à l'action principale ponctue toute la pièce, comme autant de coups de poignards écorchant l'épiderme. C'est le principe même de l'agonie que traduit le temps scénique.

Ce principe trouve sa résolution dans la dernière scène dans laquelle l'éventualité du meurtre demeure confinée au commencement avant d'exploser tout à fait, provoquant une accélération rythmique :

La Reine

Qu'avez-vous fait ?

(*Silence de Stanislas*)

Répondez. Répondez immédiatement

(*Silence*) (**III**, 8, p. 408).

¹⁶⁷ Maurice Blanchot cite Friedrich Nietzsche in *L'Espace littéraire*, p. 147.

Ce nouveau refuge dans le mutisme de la part de Stanislas, renvoi à la scène 6 de l'acte I, accentue le suspens à travers la suspension du temps. Il figure également un retour en arrière, notamment par le recours au vouvoiement qui avait été abandonné. Se taire, c'est avouer l'impuissance du langage à dire la vérité : *J'ai un moment à vivre* (p. 409), finit-il par admettre et ce moment coïncide avec la durée restante de la représentation. Mais la finalité de l'acte n'a plus le même sens qu'au commencement car, pendant l'intervalle, ils ont reconnu les sentiments qui les attachaient l'un à l'autre et le temps a aboli l'écart qui les séparait initialement : *Le vrai drame, c'est la distance et que les êtres ne se connaissent pas* (III, 2, p. 385). En cherchant à apprivoiser l'idée de la mort, les personnages se sont familiarisés avec celle de l'amour. Ce même langage qui a servi à révéler l'amour excite désormais la haine à travers le sentiment de la mort tout en favorisant l'accélération du temps : *C'est un mort qui vous parle* (p. 409), *Vous êtes un mort et vous me faites horreur* (p. 409). Par conséquent, la Reine n'a d'autre choix que celui de restaurer la distance nécessaire à l'accomplissement de l'acte. Cette distance se devine dans le changement de tonalité, dominé par ce mode impératif avec lequel une souveraine s'adresse à son sujet, le passage au vouvoiement et la gestuelle : *Il veut s'approcher d'elle. Elle s'écarte d'un bond* (p. 409). Pour obtenir cette mort simultanée à la sienne, le personnage redevient celle qu'il a haï au point de vouloir sa mort :

J'étais hanté par toi. Tu étais mon idée fixe. Et comme je ne pouvais pas t'approcher, il ne me restait plus qu'à te haïr. Je t'étranglais en rêve. J'achetais tes portraits et je les déchirais en mille morceaux. Je les déchirais, je les brûlais, je les regardais se tordre dans les flammes (...). Tout ce qu'on inventait de plus bas sur ta vie embellissait ma haine. Rien ne me semblait assez abject (III, 6, p. 401).

Afin de réveiller la haine qui sommeille en lui, elle le pousse à bout : *Les reines n'ont guère changé depuis Cléopâtre. On les menace, elles enjôlent. Elles choisissent un esclave. Elles en usent. Elles ont un amant, elles le tue* (p. 411). Stanislas est déjà bien avancé dans la mort alors qu'elle est encore de plain-pied dans la vie, aussi n'a-t-elle pas le temps de faire dans la demi-mesure pas, plus que de parler avec tact : *J'ai décidé, décidé, car je décide - j'ai décidé de vous charmer, de vous ensorceler, de vous vaincre* (p. 411). Les répliques gagnent en densité à mesure que les mots se font durs ; le recours au mensonge va faire coïncider le temps scénique et le temps fictionnel :

La pièce était belle ! Premier acte : on veut tuer la reine. Deuxième acte : on veut convaincre la reine de remonter sur son trône. Troisième acte : on la débarrasse d'un héros indiscret (p. 412).

Réduire le meurtre à une pièce de théâtre, dans la pièce elle-même, c'est le nier puisqu'il appartient au spectacle. L'irréalité même de la mort induit l'absence de culpabilité du personnage masculin, voire et surtout l'absence de responsabilité puisqu'elle prétend avoir décidé de tout du début à la fin ; la seule façon pour Stanislas d'avoir un rôle dans cette pitoyable comédie est d'agir maintenant. Nous sommes au théâtre, semble-t-elle persifler, l'action la plus anodine ne sera jamais que l'imitation d'une action réelle. Ce postulat dément la culpabilité comme il autorise la prise de responsabilité.

L'intensité dramatique explose dans cette ultime réplique : *Pardonne-moi, petit homme. Il fallait te rendre fou. Tu ne m'aurais jamais frappée* (p. 414). Le réel vole en éclats et la vérité fait surface en même temps que la mort. La simultanéité est ici essentielle car elle autorise l'unité temporelle dans l'acte ultime de mourir. Ce double suicide par personne interposée est condition d'accès à l'immédiateté de la vérité, plus vraie que la réalité qu'ils ont sous les yeux. Ainsi le sens de la phrase, *Et si on en coupe une, l'aigle meurt* (III, 6, p. 406), trouve son véritable sens. La vitesse avec laquelle la mort les frappe permet de délivrer *le sentiment de l'éternité d'un être qui n'aurait pas besoin de justification*¹⁶⁸ et de faire accéder les personnages à une dimension presque camusienne : *Mourir pour l'idée, c'est la seule façon d'être à la hauteur de l'idée. C'est la justification*¹⁶⁹. Cette idée, d'origine affective est néanmoins sous-tendue par une philosophie qui ne touche pas qu'au seul domaine de l'amour. Sans doute est-ce en raison de cette particularité que la justification de l'acte de tuer celui pour qui l'on vit évince, de fait, tout recours à une justification autre que celle qui commande ce sentiment.

Unité de lieu / Discontinuité du temps

Confronter *Bacchus* à l'analyse du temps scénique, c'est admettre le faible ascendant que peut y exercer le personnage féminin. Parce que la pièce met en œuvre un

¹⁶⁸ Maurice Blanchot, *Le Dernier homme*, p. 13.

¹⁶⁹ Albert Camus, *Les Justes*, I, p. 139.

enchevêtrement de réseaux relativement complexe, le sentiment amoureux n'en est qu'un segment isolé. Prendre le parti de l'étudier en dépit de cette prédisposition n'est cependant pas dénué d'intérêt si l'on sait que *Bacchus* est la seule pièce dans laquelle l'unité de lieu est contredite par un temps discontinu.

La durée de l'action figurée s'étend sur plusieurs jours, conformément à la tradition bacchique qui se passait en sept jours : *J'ai naturellement envisagé la coutume à son extrême*, écrit l'auteur dans sa préface, *lorsque les conséquences risquaient de dépasser les limites d'une mascarade* (p. 10). La pièce commence avant l'avènement du Bacchus et elle obéit à une structure tripartite relativement équilibrée : l'acte I comprend huit scènes, l'acte II, onze, et l'acte III, neuf. L'importance accordée au deuxième acte et la symétrie des découpages des actes I et III invitent à considérer l'acte II comme une pause dans l'action, quand tout est encore possible. La présence du personnage féminin, figure isolée dans un microcosme exclusivement masculin, est corrélative au rôle qu'elle va exercer sur la marche de l'action ; si Christine anime quatre scènes (1 ; 2 ; 5 ; 7) dans l'acte I, elle n'apparaît qu'une seule fois à l'acte suivant (scène 8) avant de revenir à la scène 4 du dernier acte où elle restera jusqu'à la clôture. C'est donc au moment du dénouement que son temps de présence est le plus significatif.

Outre cette particularité, le temps circule d'emblée dans une logique d'achèvement car l'ensemble des personnages est saisi dans une temporalité extraordinaire : la semaine de règne du Bacchus s'avérera décisive parce qu'elle inclut, pour la seconde fois dans l'existence de cette tradition, des conséquences qui vont agir sur le devenir du personnage féminin. En effet Christine a perdu son frère à cause de cette coutume, leur mère en est même morte de chagrin, et elle perdra l'homme qu'elle aime pour la même raison. L'action, condensée en un laps de temps proportionnellement court au regard des temporalités antérieures – la coutume du Bacchus a lieu tous les cinq ans – et postérieures, autorise une extension dramatique du personnage féminin ; Henri Gouhier insiste sur l'importance de l'antériorité des figures représentées :

Représenter une œuvre dramatique, c'est donc recréer un monde qui a ses propres lieux dans l'espace et dans le temps, avec des gens enracinés dans une histoire antérieure au lever du rideau qui va continuer devant nous ; disons même avec nous ¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Henri Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, p. 27.

La dimension cyclique de la coutume a naturellement des répercussions sur le présent des personnages, que le spectateur ignore au commencement de l'intrigue. Ici l'exemple est tout particulièrement spécifique puisqu'il est question de deuil et que le plus jeune frère de Christine s'apprête à commettre la même erreur que son aîné et qu'il risque à son tour de mourir.

Christine obtient une densité dramatique notoire à partir de l'instant où Hans la révèle à elle-même, autrement que dans le rôle de mère, de sœur et de fille, et cet accès fugitif lui fait atteindre la quintessence de son personnage :

Face à la conception traditionnelle du personnage-noyau, défini par son être, s'est élaborée l'image d'un personnage défini par les actions qu'il accomplit, par la façon dont il s'inscrit dans la fable en devenant le support et le vecteur des forces agissantes ¹⁷¹.

On peut certes objecter qu'elle n'accomplit qu'une seule action - encourager son amant à aller jusqu'au bout de lui-même en refusant tout compromis avec l'autorité cléricale - mais c'est celle sur qui repose le sens de la pièce. Le personnage féminin acquiert cette importance dramatique au milieu de la pièce lors de la scène 8 de l'acte II et c'est pourquoi le dramaturge limite sa présence à cette seule scène afin de rendre plus spectaculaire sa transformation. En d'autres termes est manifestée la dichotomie entre le temps de présence réel du personnage et le sentiment de cette présence en son absence.

Christine intervient dès la scène d'exposition avec Lothar, qui pourrait être un avatar masculin de Margot dans *La Machine à écrire* car comme elle, il aime à se travestir des costumes d'un parent défunt, à ceci près que cette excentricité est dictée par une nécessité temporelle précise : *Il le faut. La fête des vendanges a lieu demain* (I, 1, p. 21.). Margot se place dans une temporalité absolue pour braver *ce deuil qui empaille les morts, qui ajoute de la mort à la mort* (I, 1, p. 109) et Christine endosse ici le rôle de Didier sermonnant Margot : *Je t'ai répété cent fois qu'il m'était pénible qu'on touche [aux costumes de Judith]* (I, 1, p. 109) lorsqu'elle reproche à son frère : *Et tu n'as pas honte de fouiller dans la malle d'Ulrich, d'y prendre un costume et de le mettre* (p. 20). En d'autres termes Christine s'arroge des droits maternels envers son jeune frère en toute lucidité : (...) *je remplace ta mère* (p. 25), et conformément aux exigences de leur père : (...) *puisque ta mère est morte, ta*

¹⁷¹ Jean- Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse des spectacles*, p. 118.

place est à la maison et de surveiller Lothar (I, 1, p. 35). Bien que fondée sur le récit de faits antérieurs, cette scène dispose d'un rythme rapide ; les répliques relativement courtes insufflent au dialogue un dynamisme certain, y compris lorsque Christine lui avoue que leur frère s'est en réalité suicidé. La vérité, amenée par la bouche féminine, a un effet instantané : Lothar ôte successivement sa *couronne* (p. 21) et ses *étoffes* (p. 22) : *Je suppose que cette nouvelle te décide à te déshabiller et à remettre ce qui nous reste du costume d'Ulrich dans sa chambre. Il y avait caché lui-même* (p. 23). Contre toute attente, Lothar oppose une résistance à cet ordre, par appétit de vengeance :

Je vengerai Ulrich en concourant et en gagnant le concours. Les autres en crèveront, et puisque ce rôle donne la toute puissance, j'emploierai ma semaine à les faire souffrir mille morts (p. 23).

Cet entêtement décide de l'étirement temporel de la scène car Christine se voit contrainte d'argumenter pour enfin se faire obéir. Cette autorité n'est pas non plus sans évoquer celle d'Elisabeth dans *Les Enfants terribles* car l'ascendant sororal est complété par la fonction maternelle. Lothar va cependant dominer toute la seconde partie de la scène ; c'est à son tour de révéler des informations tenues secrètes. En outre, Christine l'a instruit de faits vieux de cinq ans alors que les événements qu'il lui dévoile se sont déroulés la veille. À mesure que progresse la scène, l'écart entre l'instant présent et les faits antérieurs tend à s'amenuiser et cet effet de resserrement du temps tend à précipiter le spectateur dans le présent des personnages.

L'entretien est interrompu par l'arrivée inopinée de leur père ; Lothar, qui disparaît à la scène 2, laisse ce dernier en tête-à-tête avec sa fille. La structure temporelle reproduit la précédente, mais l'alternance de répliques courtes est suspendue par une succession de longues répliques (p. 37), qui induisent un effet de lenteur altérant l'équilibre de la scène. Le sujet de la conversation est cependant celui qui va devenir le personnage principal et la source de tous les conflits. Christine feint pourtant d'obtempérer, *Je m'incline sans comprendre* (p. 39). En outre, le discours évasif du Duc introduit un climat de mystère auquel elle tentera vainement, par deux fois, de mettre un terme :

Si je vous comprends bien, vous admettriez, vous, qu'on se serve d'un innocent pour feindre d'appuyer ses frères qu'on massacre. Vous flatteriez d'une main et massacreriez de l'autre (p. 39).

Je ne comprends qu'une chose : si les événements prennent cette tournure, je vous connais et je me connais. Ni vous ni moi ne collaborerons à un crime (p. 40).

L'ensemble du dialogue tourne au dilemme car l'incompréhension mutuelle est sous-jacente entre le père et la fille, *Christine, Christine, ne cherche pas à comprendre, Il faut s'incliner sans comprendre* (p. 39). Plus il l'enjoint à se montrer raisonnable, plus elle s'obstine à le pousser dans ses derniers retranchements. Par ailleurs, la méconnaissance de l'autre est le nerf de ce dialogue entre deux individus qui semblent avoir tout oublié l'un de l'autre : *Vous me stupéfiez* (p. 36), lui dit-elle avant de lui montrer explicitement son mécontentement : *Je ne vous reconnais plus. D'où vous vient ce nouvel état d'esprit, Comment votre bonté, votre charité peuvent-elles laisser des choses pareilles sortir de votre bouche ?* (p. 38). Elle se plie toutefois devant cette autorité paternelle qui la dépasse et décide ainsi du terme du dialogue : *Je vous laisse. Je retourne à mon chef-d'œuvre* (p. 41).

Elle fait une apparition pendant la fugitive scène 3, dont la fonction est de préparer l'entretien avec le personnage principal. Cette première entrevue avec Hans est pourtant retardée le temps d'une micro-scène, dans laquelle le couple n'intervient qu'à la fin : *Entre Christine par la porte basse, poussant devant elle Hans, en costume de Bacchus* (I, 6, p. 71). Pendant toute la scène 7, le rôle de Christine va se borner à être l'intermédiaire entre Hans et l'Evêque, répondant en son nom aux questions que ce dernier lui pose : *Il le sait fort bien* (p. 72), *Il ne quitte pas sa ferme* (p. 77), *Il ne sait rien de l'argent* (p. 82). Cette fonction est justifiée par la soi-disant incapacité de Hans à comprendre les questions ; par trois fois seulement elle adresse directement la parole à l'intéressé, dont une sur ordre de l'Evêque. Même si elle humilie maladroitement son protégé, *Allons, Hans, vous êtes stupide* (p. 87), elle prend paradoxalement sa défense tout en lui cherchant des excuses, *Il est fatigué* (p. 81). L'intérêt des revirements de son comportement réside dans le temps de parole. Christine est en effet le seul personnage féminin de cette assemblée et son important temps de parole est proportionnel au rôle qu'elle joue ; sa situation d'intermédiaire lui octroie un statut supérieur, dans ce moment de l'action, à la plupart des personnages masculins présents.

Lors de l'acte II elle consent , à la demande du Cardinal, à demeurer seule avec Hans : *Entrez ! Entrez ! Je sors moi-même. Restez quelques minutes avec ce jeune cheval un peu rétif. Une main de femme risque d'être plus ferme et plus douce que la mienne* (II, 7, p. 138). Par ailleurs son entrée en scène est marquée par un sentiment de hâte, *Christine entre vivement par la porte basse et s'arrête* (p. 138), qui cadre finalement parfaitement avec la description que l'Evêque, *Vous courez au feu comme un papillon de nuit* (II, 6, p. 137), vient juste de donner de Hans. Paradoxalement, il compte sur elle pour le mater alors que c'est l'inverse qui va se produire. Nous ne nous appesantirons cependant pas sur la scène 8 en dehors du rythme des premières répliques :

Christine, *haussant les épaules*

Monseigneur ! Continuerez-vous encore longtemps à vous exposer au ridicule ?

Hans

Le plus longtemps possible.

Christine

Par chance, le temps s'écourte à mesure que votre sottise s'allonge et s'allonge chez nous (II, 8, p. 139).

La réponse de Hans est non seulement la justification anticipée de la durée de la scène, mais aussi de la pièce tout entière. Du reste, à plusieurs reprises elle tentera de sortir, empêchée par lui : *Vous ne sortirez pas avant d'avoir montré votre colère* (p. 142), *Vous sortirez si je le veux* (p. 145). A la domination de l'espace, Hans lui rappelle *Votre demeure est la mienne* (p. 139), *Et tout ce qui se trouve dans cette maison est à moi* (p. 151), s'ajoute donc celle du temps à laquelle elle tente néanmoins de mettre un terme, *Me laisserez- vous, oui ou non, sortir ?* (p. 146). L'interrogatoire, dont la composition rappelle celui de Guenièvre et d'Artus, traîne lui aussi quelque peu en longueur. A mesure qu'elle s'efforce de l'écourter et d'en relativiser les conséquences par des sarcasmes – *mascarade, plaisanterie, fantoche* – il gagne paradoxalement en densité et la fin de la scène traduira son impatience quand elle dit aux archers : *Montons, Messieurs. Enfermez-moi. Evitez-moi le spectacle de ces deux lâches* (II, 9, p. 154).

Le personnage féminin ne revient qu'à la scène 4 du dernier acte, *l'heure est mauvaise* (III, 4, p. 180), la prévient le Cardinal qui ajoute *L'heure approche où la foule sera maîtresse. Il faut agir avant elle* (p. 182). Le temps scénique rejoint la temporalité fictionnelle pour précipiter le public dans l'imminence de la catastrophe. Afin cependant de retarder l'entrevue entre les deux personnages principaux, la scène sera délibérément longue, comme pour signifier un effet d'asymétrie avec la scène 7 du premier acte et la scène 8 de l'acte II. A mesure qu'évolue la scène 4, le rythme s'accélère à travers des répliques de plus en plus courtes et lapidaires. Cette accélération ne sera interrompue que lors du jeu de scène préparant la fin : *Christine se dirige vers la fenêtre, soulève le rideau et regarde longuement la place. Puis elle retourne vers la table, se laisse tomber sur un-e chaise et s'accoude, le visage dans les mains* (III, 4, p. 186). La lente accumulation de mouvements, accusée par le silence pesant, crée un effet de suspension temporelle ; l'action est interrompue au bénéfice de la contemplation. En se tenant à la fenêtre, le personnage semble méditer sur les dires du Cardinal : *J'imagine mal cette fenêtre comme une loge de théâtre, loge de laquelle nous assisterions à un spectacle hideux* (p. 186). Cette attitude sera rompue par un geste de Hans : *Il s'approche de Christine et lui pose la main sur l'épaule. Christine sursaute et se retourne* (p. 186). Elle est si absorbée par ces sombres pensées qu'elle ne l'entend pas entrer et qu'il lui apparaît brusquement comme un spectre venu de nulle part. Ce jeu de scène peut symboliser par anticipation, la densité fantomatique de Hans, qui serait *déjà* mort dans l'esprit de la jeune femme. En ce sens la dernière partie de l'acte ne serait alors plus qu'un sursis dans l'existence du couple, ce qui justifie l'intensité de ces derniers instants volés à la mort. A moins que cette volte-face ne soit une allusion à *Orphée* ; Hans serait l'avatar d'Eurydice et si Christine le regarde, elle le perd à tout jamais car l'enfer pour Hans n'est pas de mourir, mais de perdre la liberté qui le définit et qui est aussi la raison pour laquelle elle l'aime.

Lorsque Christine lui demande pourquoi il porte le costume de Bacchus, il rétorque : *C'est maintenant le seul qui me convienne* (III, 5, p. 187). L'adverbe de temps, conjugué au signifiant auquel renvoie le vêtement, rend visible dans l'espace une référence temporelle et non la moindre puisque c'est celle de la fin. La réplique de Christine, *Tu n'as pas été long à me faire comprendre ma sottise* (p. 188), est un indice de la vitesse avec laquelle les personnages ont eu le sentiment de vivre ces quelques jours pendant lesquels elle l'a successivement méprisé, haï puis adoré. Cette sentence peut tout aussi bien être le justificatif de la vitesse avec laquelle s'enchaînent les deux derniers actes, bien que cinq jours sépare la fin de l'acte II du début de l'acte III. La solution du conflit, l'acte d'abjuration signé par

Hans, est amenée avec un tact typiquement féminin : *C'est le seul moyen. Le seul. Je te conjure de ne pas te cabrer, de ne pas te nouer contre ce moyen, de l'admettre* (p. 191). À deux reprises, il l'enjoint à le nommer mais Christine, par prudence, se montre évasive, *Il te suffit de signer une feuille* (p. 191). Lorsqu'elle se décide enfin à lui en livrer le contenu, Hans comprend immédiatement de quoi il en retourne et une longue délibération s'engage entre deux amants devenus opposants, et résolu à défendre chacun son opinion. Leur entêtement mutuel a raison de la longueur de la scène.

La volonté féminine de le ménager autorise un effet de lenteur auquel Hans met un terme grâce à une seule réplique : *Cela s'appelle une abjuration* (p. 91). Sitôt le mot lâché, l'on pourrait s'attendre à un effet d'accélération, mais il n'en est rien car Christine n'est pas à cours d'arguments, ayant prévu les objections de son compagnon : *Si tu m'aimes, tu accepteras de jouer ce rôle* (p. 192). En somme, elle lui demande de devenir quelqu'un d'autre au nom de l'amour qu'il lui porte, ce qui risque de fausser les mécanismes initiaux de ce sentiment. Elle fait également jouer le registre de la culpabilité : *On dirait que mon amour ne t'est rien* (p. 193). En ce sens, elle donne raison aux raisonnements masculins : *Les femmes ont des arguments irrésistibles* (III, 4, p. 185), *Tu es une femme*, lui dit Lothar, *et, pour garder un homme, tu le persuaderais de faire n'importe quoi* (III, 6, p. 196). Elle se résout, contre sa volonté, à faire ce que la sphère masculine attend d'elle et être manipulée par elle :

Christine a découvert à travers son amant, un être qui est lui-même une idée et un être qui pour elle frappe de nullité par sa seule existence toutes les idées en tant que telles (...).

Son intégrité à elle est de considérer comme indissociables ce charisme et cet amour, et de consentir ni à ce que Hans vive avec elle ni à ce qu'il vive sans elle ¹⁷².

Une telle propension à l'absolu entraîne le spectateur à admettre avant elle que la mort est la seule issue pour préserver la pureté et l'intégrité initiales de cet amour qui n'est pas de ce monde. Le trinôme amour/ mort/ foi trouve sa consécration à partir de l'instant où il devient visible par l'intermédiaire d'un acte : le sacrifice. Hans sacrifie sa vie à sa foi et Christine sacrifie son amour au nom de cette même mystique. L'acte III baigne dans un profond sentiment de religiosité dans lequel se confondent les dimensions sacrées de l'amour et de la

¹⁷² Milorad, « Etudes », in *Cahiers Jean Cocteau* 8, p. 348.

foi. La ressemblance de ces deux aspirations est telle qu'elles finissent par former un seul et même ensemble grâce à la fidélité à soi et à l'autre. Le sacré, que nous entendons tel que l'a défini Georges Bataille, c'est-à-dire en tant que *continuité de l'être révélée à ceux qui fixent leur attention, dans un rite solennel, sur la mort d'un être discontinu* ¹⁷³, est l'élément qui permet l'instant crucial pendant lequel l'amour de l'autre et l'amour de Dieu fusionnent fugitivement en un seul et même être. Le sacrifice de Hans est un acte d'amour total quand son renoncement aurait marqué les limites de celui-ci dans l'espace et le temps.

La scène 6 introduit Lothar à l'intérieur de ce dialogue qui s'enlise ; le ton monte entre le frère et la sœur et la conversation s'envenime, entraînant une sensation d'urgence, *Vite, Lothar(...)* (III, 6, p. 195), lui dit-elle, qu'il s'empresse aussitôt de tempérer à l'aide de piques : *Tu es si bonne, si bonne d'y penser pour lui. Les femmes d'intérieurs sont étonnantes. Elles pensent à tout* (p. 196). Aussi la rapide succession de répliques ne suffit-elle pas à faire aboutir le dialogue à un terme définitif. La dispute, qui fait songer à celle entre Maxime et Margot dans *La Machine à écrire*, entraîne le sujet initial vers des thèmes auxiliaires qui en retardent la résolution : *Et toi, tu ne penses à rien* (p. 196), *Je déteste ta frivolité incurable. Tu as toujours voulu jouer des personnages* (p. 197). Alors qu'il reste le centre du conflit, Hans est pourtant exclu de ce dialogue et Lothar et Christine parlent de lui comme s'il n'était pas là. Ce n'est que progressivement qu'il va s'immiscer dans la dispute par des interventions discrètes mais péremptoires : *Assez, Lothar. Mêle toi de ce qui te regarde* (p. 198), *Je t'ordonne de te taire, Te tairas-tu* (p. 199). Le « pacte » dont il est question entre les deux hommes fait songer à celui qui lie la Reine à Stanislas dans *L'Aigle à deux têtes* et qu'elle lui rappellera froidement : *C'était un pacte entre ma mort et moi. Ce n'était pas un pacte entre une reine et un jeune homme qui escalade les fenêtres* (II, 5, p. 358). Christine est exclue de cet accord mystérieux, *simple enfantillage* (p. 196), prétendra Hans, ce qui excite sa jalousie car elle voudrait prendre part au sacrifice afin d'y trouver sa place et son rôle. À partir de cette scène, on serait volontiers tenté de prêter à Hans ces vers de Rostand :

J'assurerai d'abord de ma reconnaissance
 La cour qui, se brisant, a rompu le silence...
 Que celle qui pleura n'en ait aucun remords
 On n'avait pas le droit de me voler ma mort ¹⁷⁴.

¹⁷³ Georges Bataille, *L'Erotisme*, p. 29.

¹⁷⁴ Edmond Rostand, *L'Aiglon*, VI, 3, p. 355.

La scène 7, qui vérifie cette analogie entre les deux personnages masculins, suscite un revirement de la part de Christine : *Votre Eminence m'excuse de prendre la parole, mais elle ne m'avait dit qu'il s'agissait pour Hans d'entrer dans les ordres* (III, 7, p. 202). Durant cette longue scène, nécessaire à la préparation de la mort du personnage masculin, Christine accède enfin à la vérité de son être. Elle comprend que, pour posséder définitivement l'être aimé, il lui faut d'abord consentir à le perdre ici-bas. Le martyr de Hans s'accomplit selon l'acceptation de sa philosophie : *Aimer comme on tue* (II, 6, p. 124), qui fait songer à la réplique d'Esther *On m'aime ou on me tue* (I, 6, p. 38) dans *Les Monstres sacrés*. Dès lors le mouvement du drame ne se dirige plus vers la séparation de l'amour et de la foi mais vers sa convergence. Ce phénomène affecte d'abord Hans, qui jusqu'alors était *captif de l'ambiguïté du rôle qu'il s'est donné* ¹⁷⁵, avant de toucher Christine, rétorquant au Cardinal : *Je ne comprenais pas alors qu'il s'agissait de rompre avec tout* (p. 203). Pour parvenir à lui tenir un pareil discours, elle a dû *remuer les forces d'amour qui somnolent et abolir la crainte* (II, 6, p. 124) jusqu'à se résigner à son propre sacrifice. La mort du sentiment amoureux ne détermine pas son propre suicide, mais le consentement au meurtre de l'autre afin *qu'au sacrifice se substitue le sacrement* ¹⁷⁶ et c'est là une autre façon de se perdre en l'autre :

Aimer comme on tue, c'est transformer l'amour en acte, précisément à l'annexion de l'amour d'une puissance qui lui est étrangère, et qui en est l'exact opposé ¹⁷⁷.

Ce sacrement réalise cette prophétique sentence du Cardinal : *Le verbe humain a tendance à devenir instantanément chair, à se changer en actes* (I, 6, p. 134).

Absent de la scène 8, le personnage féminin ne réapparaît qu'à la dernière scène de la pièce : *N'arrachez pas cette flèche* (III, 9, p. 125), ordonne-t-elle comme pour s'assurer que la mort aura lieu et pour prolonger ce moment extatique. Ce qui tue Hans, c'est sa foi absolue, affirmation d'un ordre mystérieux, que la mort rend visible sur scène. C'est pourquoi Christine refuse de lui retirer cet instrument divin qui fait désormais corps avec lui ; la mort de Hans est inscrite dans l'espace de son corps et dans les quelques minutes qu'il lui reste à vivre. L'agonie de Hans est celle des martyrs expirant dans une extase équivoque ; il reste muet, comme s'il se retirait déjà en lui-même, en dépit des tentatives de Christine pour lui arracher un mot : *Hans ! Regarde-moi ! Parle-moi !* (p. 216), *Ce n'est pas vrai ! Hans !*

¹⁷⁵ Milorad, article cité in *Cahiers Jean Cocteau* 8, p. 368.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 371.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 379.

Hans ! Lève-toi ! Ressuscite ! Insulte-les ! Dis leur qu'ils mentent ! (p. 217). Ce fragment d'une extrême violence a des accents de la mystique la plus absolue qui renvoie à l'épisode de la résurrection de Lazare et Christ(ine) s'octroie les droits de Jésus à qui son prénom fait référence.

Mais le corps percé de flèches est aussi une référence au martyr de saint Sébastien ¹⁷⁸, ce qui explique la temporalité voluptueusement longue dans laquelle il agonise. Hans célèbre ses noces avec la mort, pour qui il n'hésite pas à immoler Christine sur l'autel du sacrifice. Par ailleurs cette préférence fait référence à la trame de la version cinématographique d'*Orphée* dans laquelle le personnage masculin quitte Eurydice pour la Princesse, qui est aussi sa mort. Christine est éliminée de cette étreinte charnelle avec la mort ; elle ne peut déjà plus que l'appréhender de l'extérieur, en le regardant mourir pendant qu'il s'éloigne peu à peu d'elle, et qu'il refuse de la regarder et de lui répondre. Hans se dérobe au temps de l'action de la pièce alors que Christine y est encore de plain-pied. Le corps du personnage masculin est encore visible de tous pendant qu'il est en train de disparaître sans que nul ne puisse y changer quoi que ce soit. La réalité du personnage est donc désormais soumise à un temps qui échappe aux autres, et elle est posée comme imaginaire. Ainsi le spectateur ressent l'expérience de la mort de l'extérieur, ce qui crée une intimité immédiate avec Christine avec qui il partage cet adieu. Le public et le personnage féminin vivent dans une situation temporelle similaire la mort du héros. Ils observent, impuissants, une action qui se déroule sous leurs yeux et contre laquelle ils ne peuvent pas agir. Le sentiment de révolte qui en résulte favorise une intime connivence entre eux, d'autant plus que les autres personnages ne compatissent guère à sa douleur : *Nous avons des couvents pour apaiser les vierges folles* (p. 217), dit l'Evêque. L'isolement de Christine au paroxysme de la souffrance ajoute une tonalité pathétique au dénouement et ce point culminant coïncide avec celui du temps scénique. Cocteau tire ses effets de ce difficile équilibre entre le temps et les sentiments du personnage féminin.

Cependant la mort est, dans cette circonstance, promesse de continuité, ainsi que le soulignait Georges Bataille :

¹⁷⁸ Cocteau avait écrit un article sur *Le Martyr de saint Sébastien* de Gabriel D'Annunzio dans *Comoedia* du 1er juin 1911, dans lequel il décrivait Ida Rubinstein, qui tenait le rôle principal, comme *un vitrail animé par miracle*, in *Saint Sébastien*, Adonis et martyr, p. 89.

Le fait du sacrifice d'accorder la vie et la mort, de donner à la mort le rejaillissement de la vie, à la vie sa lourdeur, le vertige et l'ouverture de la mort. C'est la vie mêlée à la mort, mais en lui, dans le moment, la mort est signe de vie, ouverture à l'illimité

179

Parce que certaines scènes se succèdent les unes après les autres sans ruptures temporelles, l'enchaînement des actes est ambigu. Nulle indication de permet de déterminer avec précision combien de temps s'écoule entre chacun. Tout au plus savons-nous que l'acte I se déroule la veille de la cérémonie du Bacchus et, la première scène de l'acte II ne fait qu'exposer synthétiquement les faits qui se sont déroulés l^a veille, c'est-à-dire le jour de l'élection du Bacchus. Une journée sépare donc les deux premiers actes. En revanche, étant donné que le sacrifice du Bacchus a rituellement lieu le septième jour des festivités, l'acte III débiterait vraisemblablement ce jour-là, ce qui signifie que cinq jours se sont écoulés entre l'acte II et l'acte III. L'impression subjective de la durée est renforcée par l'unicité du lieu qui exclut la durée de déplacements dans l'espace, ainsi que le remarque Patrice Pavis :

La temporalité est liée au sens subjectif de la durée du spectateur. A l'intérieur du cadre objectif et mesurable, le spectateur organise sa perception du spectacle selon une impression de durée qui n'appartient qu'à lui ¹⁸⁰.

C'est pourquoi le sentiment du temps ne peut être qu'altéré par l'homogénéité du lieu ; on relève ainsi une discordance entre le mouvement du temps, qui permet aux personnages d'évoluer, et l'immuabilité de l'espace dans lequel ils sont confinés. Ce jeu des contrastes tend à amoindrir l'habituelle corrélation entre l'espace et le temps puisque l'espace est incapable d'exprimer la progression du temps. Cette particularité ne dispense cependant pas le personnage féminin d'être inscrit dans la dialectique du temps. A l'exception de la scène 1 du premier acte, toutes les scènes dans lesquelles Christine est présente font rebondir l'action. Son incidence est sans conteste l'une des plus représentatives de la pièce, et ceci bien que l'intrigue sentimentale soit secondaire. A l'acte III, c'est par amour que Hans est sur le point de signer l'abjuration et, sans l'intervention de Lothar, il pactisait avec l'amour et renonçait à son idéal d'absolu.

¹⁷⁹ Georges Bataille, *L'Erotisme*, p. 109.

¹⁸⁰ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, p. 349.

Ainsi la rhétorique du temps se soumet au sentiment amoureux et c'est peut-être justement le caractère immuable et définitif de ce dernier que Cocteau a voulu immortaliser dans sa dernière pièce. L'espace scénique apparaît comme un signifiant métaphorique possible de l'amour là où le temps scénique rendrait plutôt compte de l'évolution du sentiment de la mort. L'approche féminine du temps est apparue comme un apprentissage du personnage pour s'immiscer à l'intérieur d'un ensemble dont il n'est qu'une particule isolée. Le personnage féminin est l'un des fondements sur lesquels est construit le temps scénique, l'un des instruments grâce auquel est enclenchée l'action. Le sentiment de vide et de plein qui émane de l'agencement de la temporalité est soumis aux coupures occasionnées par l'organisation des actes et des scènes, à propos desquelles Cocteau disait :

Selon moi, une coupure dans une pièce doit se faire toute seule. C'est-à-dire qu'elle doit être une faute qui se cache et qui ne participe pas à l'architecture, une faute dans une pièce étant d'abord ornementale ¹⁸¹.

Ces coupures sont, selon Louis Jouvet, également tributaires de l'espace scénique parce que *l'édifice abolit le temps et l'espace, il peut enfermer l'éternité dans une heure ou étendre une heure jusqu'à l'éternité* ¹⁸². L'efficacité du sentiment du temps provient de ce que chaque minute semble avoir été portée au bout d'elle-même. De fait l'intensité affective de l'instant permet de capturer le schisme que produit la parole féminine au sein d'une assemblée masculine. En ce sens, l'intégralité du temps doit être pensée selon une logique d'éclatement. Si le temps exerce une fascination obsessionnelle sur l'ensemble des personnages, c'est probablement parce que sa présence patente ne conduit pas forcément à une ouverture vers un ailleurs, c'est-à-dire à la conscience de l'autre. En d'autres termes, l'espace le plus profond à atteindre en un minimum de temps est celui de l'esprit masculin, lequel demeurant un vaste labyrinthe où il est facile de s'égarer. L'ensemble de l'action ne vise qu'à rejoindre cet espace étranger dans lequel est préservée l'énigme de soi, et à l'intégrer le plus longtemps possible. Les monodrames, qui accordent une résonance sonore et visuelle à la notion de durée, ont pour ambition de souligner l'appréhension sensorielle du temps. On comprend dès lors qu'il concerne le personnage féminin, l'essence même de la sensibilité, et lui confère un statut privilégié. Que ce soit au moyen de l'image ou du texte, la relation du personnage au temps est donc concentrée dans cette structure particulière qui neutralise l'érosion de la durée au

¹⁸¹ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 460.

¹⁸² Louis Jouvet, « Notes sur l'édifice dramatique », in *Architecture et dramaturgie*, p. 20.

profit de sa description sur le plan esthétique et sensuel. Les tragédies promettent une appréhension plus nuancée à travers différents types de dramaturgie dont la finalité commune est de reconstruire l'illusion du temps qui évolue en vue d'un achèvement à travers des principes de déstructurations. Enfin, l'articulation interne des drames en trois actes a prouvé que les ellipses temporelles pouvaient être favorables au développement des traits psychologiques féminins. L'inépuisable besoin de réinventer le monde et de le soumettre à l'écriture théâtrale commande la démarche de l'auteur :

Evidemment le monde où nous sommes est inventé de toutes pièces par les limites de nos sens et nous sommes les dupes des phénomènes de perspective, mais ce temps-espace qui est un mensonge perpétuel, il faut hélas le vivre seconde après seconde ¹⁸³.

L'état amoureux favorise d'incompréhensibles égarements dans lesquels le personnage féminin se complaît ou se rebelle. L'armature des pièces se plie volontiers aux exigences de l'affect à partir de l'instant où celles-ci abritent une promesse de fin. Sans la menace de la mort, le drame perdrait son équilibre au bénéfice de mouvements d'intempérance qui réduiraient considérablement l'abîme du temps. L'autre monde, peuplé de morts semblables à nous, est aux portes de la scène et il suffit d'une seconde malheureuse pour qu'il y pénètre avec une discrète efficacité. Par conséquent, le personnage féminin doit s'engager corps et âme dans une lutte pour ou contre la mort, lutte vouée à être aussi fugitive que l'est la vie réelle. En ce sens, l'écriture théâtrale de Cocteau multiplie les références à ce danger qui guette ses personnages, leur rappelant sans cesse à l'esprit que le temps leur est compté. Le double lexique de l'amour et de la mort vient renforcer l'expérience de séparation entre la vie et la mort, ou plutôt entre le temps qu'il leur reste à vivre et le temps dont ils disposent pour se préparer à mourir.

Loin cependant d'être soumis au diktat de l'amour plus fort que la mort, le personnage féminin s'affranchit de la structure temporelle afin de faire entendre sa propre voix. Le message qu'il délivre s'enracine dans une tradition littéraire dans laquelle la femme est celle qui guide vers l'au-delà. Toute recherche de signification dramatique se heurtant aux limites du temps du spectacle, il est d'ores et déjà souhaitable de diriger le personnage féminin en dehors du temps de la représentation. Non que son incidence y demeure moindre, mais en ce que cette dernière n'est que partiellement révélatrice du rôle qui lui est concédé. S'il est

¹⁸³ Jean Cocteau, *La Passé défini III* (1954), p. 111.

objectivement impossible de chercher à tout prix à féminiser le temps, pas plus d'ailleurs que de le masculiniser, il faut cependant reconnaître l'existence d'une rhétorique féminine du temps à l'intérieur du volume d'ensemble. Cette rhétorique que le personnage porte en lui est propulsée à tout moment tantôt par l'intermédiaire de ripostes lapidaires tantôt au moyen de longues répliques. L'imminence de la mort fait partie de la quotidienneté des personnages, aussi le premier mouvement féminin est-il de s'en accommoder au lieu de la rejeter. C'est en vertu de cet étrange compromis que la mort, une fois définie par la pensée féminine, peut se plier sans se cabrer aux exigences du personnage qui peut à présent la retarder ou la précipiter. En ce sens, l'articulation logique des actes et des scènes joue un rôle important dans la sensibilisation du public au temps. Les séquences isolées, que nous avons pris le parti d'étudier dans leur quasi-totalité selon leur ordre chronologique, permettent de saisir le personnage à l'intérieur des variations du temps de la représentation.

Il ne s'agissait pas non plus de céder à la mode que porte l'air du temps et qui voudrait à tout prix rattacher la notion de féminité à travers le mystère qui l'attache à la mort. Il semblait toutefois impossible d'envisager la relation du personnage féminin au temps sans passer par le sentiment de la mort qui oriente la plupart de ses actes. Le sentiment du temps étant relatif à celui de la mort, l'instant gagne en intensité à mesure que l'on se rapproche de la fin qui, à de rares exceptions - *Les Monstres sacrés*, *Les Chevaliers de la Table ronde* et *L'Ecole des veuves* - coïncide avec l'instant de la mort. C'est pourquoi l'opposition entre continuité et discontinuité est, dans notre perspective du moins, finalement relative en ce qu'elle n'affecte pas totalement le rôle initial du personnage féminin. Parce que Cocteau s'était toujours refusé à *s'acharner à ce que le théâtre soit autre chose que le théâtre qui exige l'immédiat et la durée*¹⁸⁴, l'intronisation du personnage dans le temps du spectacle permet avant tout de contourner cette contradiction à qui, ajoutait le dramaturge, *très peu d'œuvre savent répondre*

185

¹⁸⁴ *Le Passé défini III* (1954), p. 126.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 126.

V L'ERRANCE FEMININE, SUJET DE LA TEMPORALITE

La qualité foncièrement sensorielle de l'écriture de Cocteau favorise l'étendue du temps dans un champ d'investigation extrêmement vaste dans lequel le sens immédiat du personnage se substitue à sa vérité éternelle. Aussi faut-il se placer dans la perspective que la femme n'est incompatible avec le temps réel que parce qu'elle est d'ores et déjà tournée vers l'éternité qui suit la mort. La fiction place, de fait, le personnage féminin au centre de ce système temporel qu'évoque Cocteau dans *Clair-obscur* :

Quelquefois temps cruel ta machine tu montres.

Notre poignet rongé par l'insecte des montres

(...)

Le sang ne cherche pas à comprendre sa course

Son destin est de fuir pour rejoindre sa source ¹⁸⁶.

Le temps fictionnel est ancré dans l'illusion *qu'il se passe ou qu'il s'est passé ou se passera quelque chose dans un monde possible, celui de la fiction* ¹⁸⁷. A partir de ce constat s'instaure un décalage entre l'artificialité visible de la fiction représentée et la réalité invisible des possibilités qu'elle ménage en dehors de la durée de cette même représentation. Le rapport du personnage au temps est soumis à une perpétuelle redéfinition, à mesure que le spectateur apprend ce qui a précédé l'action présente et ce qui risque de lui succéder. Ces révélations peuvent être antérieures, simultanées ou postérieures au personnage, ce qui revient à dire que le public n'est pas nécessairement dans la même expectative que le personnage. Par exemple, le public sait avant Œdipe qu'il épousera sa mère, mais il apprend, après Fred, que Solange est l'auteur des lettres anonymes. Le dramaturge donne à voir un fragment exclusif de la vie fictive de ses personnages, dont le public ne partage ni le passé ni le devenir, entraînant chez ce dernier un jugement partiel. Le personnage est aussi pensé comme un être *de présent* qui imite *au présent* des actions réelles. Or Cocteau défendait l'opinion suivante : *J'appartiens à la minute. Elle fausse les perspectives* ¹⁸⁸. A travers la vacuité ou le trop plein de l'instant présent et l'illusion persistante qu'il parvient à entretenir, l'auteur soustrait ses personnages à une compréhension qui serait consécutive au seul présent de l'action. Ce n'est plus l'existence du personnage dans le temps qui est imaginaire, mais sa

¹⁸⁶ Jean Cocteau, « Quelquefois, temps cruel ... », *Clair-obscur*, in *Œuvres poétiques complètes*, p. 864.

¹⁸⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, p. 349.

¹⁸⁸ Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, p. 44.

représentation sur scène. Dès lors, la remise en cause affecte, non pas le présent et le futur, c'est-à-dire les modalités extérieures à la durée du spectacle, mais le présent du personnage, c'est-à-dire sa capacité à exister durablement et avec une intensité assidue à l'intérieur de la scène.

Il s'agit donc de réévaluer la résistance du personnage féminin au temps. Afin d'accréditer l'échange entre le personnage et le spectateur, la validité de l'expérience théâtrale repose sur leurs présences simultanées en un même lieu, face à face. Le public vit, par la médiation de l'acteur, l'histoire du personnage et il accapare un fragment de son existence. Mais la notion de durée implique des choix :

(...) De vivre seconde par seconde, des événements qui semblent se produire à la queue leu leu, alors qu'ils se produisent tous ensemble et, en vérité, ne se produisent même pas, puisqu'il ne peut y avoir de présent, et ce que nous nommons passé et avenir des lieux inaccessibles qui nous traversent ¹⁸⁹.

La réalité temporelle du personnage résulte de moments antérieurs et postérieurs au spectacle qui sont situés en dehors de l'échange avec le public. La signification spatiale du personnage est amenée par sa visibilité, à travers le jeu et la présence physique de l'actrice, alors que son intuition du temps se devine par son invisibilité. L'absence s'oppose une nouvelle fois à la présence ; c'est paradoxalement dans ce que le spectateur n'a pas vu et dans ce qu'il ne verra pas qu'il faut aller chercher la vérité des personnages.

Cette assertion délivre une signification nouvelle au personnage féminin qui, s'il incarne une réalité temporelle, ou plutôt une possibilité de s'y réaliser, a pour objectif de révéler l'au-delà de cette réalité sensible ; la vérité est ailleurs même si le présent, parce qu'il coïncide avec la mise en existence de cette réalité factice, reste au centre de la représentation. Autour de lui s'organise l'ensemble du système temporel dans lequel cet être de présent, en perpétuelle (re)naissance à lui-même à travers la conquête de l'autre, parle et agit dans et au nom de l'instant. La recherche de soi en l'autre ménage une problématique tendant à dégager la constance du passé et du devenir féminin, ultérieurement à la durée du spectacle. La coexistence de l'amour et de la mort trouve une vocation particulière que l'on remarque aussi chez Lorca :

¹⁸⁹ Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 177.

Dans cette transformation du passé en présent, de la poésie en théâtre, ce qui était déjà exposé comme le souvenir d'une destinée déjà accomplie apparaît maintenant actualisée¹⁹⁰.

Pour Cocteau et Lorca, le temps est un principe complémentaire de la signification du mystère de la femme. Mais chez notre auteur, le personnage se distingue par une composante résolument erratique. Parce qu'il est une force habitée par une énergie unique, le personnage est voué à errer dans le temps jusqu'à ce que mort s'en suive et sans nécessairement avoir obtenu ce qu'il attendait. Il reste à savoir si le personnage sait lui-même ce qu'il attend et pourquoi tout son être tendrait vers cette seule et unique réalisation. A des degrés divers et indépendamment de l'intervention des différents visages de la fatalité, les personnages ne parviennent pas à exister authentiquement dans l'instant présent jusqu'à ce que la mort les en arrache. La mort met un terme à l'errance terrestre parce qu'elle les précipite dans ces instants éternels, que Cocteau considérerait comme une *bourde* de Nietzsche :

« Chacun de tous les instants étant éternels, agis de telle sorte que chacun d'eux soit digne de ton éternité ». Pour que cela soit possible, il faudrait envisager « une première fois » composant le modèle des autres. Mais il ne peut y avoir de première fois ni de dernière dans l'éternel¹⁹¹.

Le jugement de Cocteau sur la fatalité n'est pas non plus sans conséquence sur l'évolution de ses personnages :

(...) Quoi ? La réalité est écrite à l'avance et nous pouvons l'écrire, nous pouvons en changer la fin ? La vérité est différente. Le temps ne l'est pas. Il est notre plière. Ce que nous craignons d'exécuter à la suite s'exécute d'un bloc. Le temps nous dévide. Notre oeuvre est déjà faite. Il ne nous reste pas moins à la découvrir¹⁹².

En ce sens, le personnage féminin, ou plutôt son errance infinie que le temps voudrait faire coïncider avec la durée du spectacle, participe à l'élaboration de la temporalité de la fiction.

¹⁹⁰ Miguel A. Olmos, « Structures poétiques dans le Théâtre impossible de García Lorca », in *Lorca, l'écriture sous le sable*, p. 37.

¹⁹¹ Jean Cocteau, *Le Passé défini III* (1954), p. 191.

¹⁹² Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, p. 48.

A) LES ORIGINES DU CONFLIT

a) *Les mécanismes de transfert et de substitution dans la structure familiale*

Le duo épouse/ maîtresse : anticipation sur l'âge adulte

Le conflit des *Monstres sacrés* se noue entre les représentantes de deux générations différentes à travers lesquelles deux époques vont rivaliser, celle du théâtre et celle du cinématographe, que l'auteur se plaisait à opposer : *Le cinématographe et ses stars ont tué le prestige des grandes héroïnes de Sardou*¹⁹³. Le drame est ici individuel en ce qu'il est une tentative de projection d'un personnage féminin sur un autre, sans qu'il y ait réciprocité. A l'inverse de Margot, imitant rétrospectivement Judith, la démarche d'identification de Liane envers Esther est prospective car elle est tournée vers l'avenir. Esther incarne tout ce que Liane veut devenir maintenant et sans attendre. La jeune femme veut être à vingt ans ce qu'Esther est à cinquante, en faisant l'ellipse des trente années qui les séparent et en cherchant à posséder tout ce qu'a cette dernière. S'approprier l'avoir équivaut, pour Liane, à obtenir l'être, sans le recours à l'expérience de la maturité, ou si elle y recourt, c'est par un raccourci qui ferait l'impasse sur plusieurs décennies. En ce sens, on pourrait presque parler d'un phénomène de vampirisation, à plus forte raison que Liane ne se contente pas d'imiter un modèle disparu puisque Esther existe dans un présent simultané au sien. Par conséquent, Liane chercherait à être l'avenir d'Esther, notamment en prenant sa place auprès de Florent, et les deux personnages fusionneraient dangereusement au point d'être plus qu'une seule et même femme, dont Esther, la plus âgée, deviendrait la personnification du passé du personnage masculin alors que la plus jeune symboliserait son avenir.

Toute la symbolique de la pièce concourant à renforcer l'antinomie entre le cinéma et le théâtre, Liane et Esther en sont les personnifications. Les années quarante marquent en effet l'avènement du cinématographe qui, peu à peu, tend à se substituer au théâtre. L'onomastique des personnages rend compte du clivage qui distingue la vieille génération de comédiens de la nouvelle, plus encline à se tourner vers le septième art. Le diminutif d'Eliane renvoie à un univers mineur, plus proche du cabaret et du music-hall que de la Comédie-Française. Esther dévalorise d'emblée le talent de son admiratrice en lui rappelant que, de son temps, Liane

¹⁹³ Jean Cocteau, *Articles de Paris, Poésie de journalisme*, p. 91.

était *un nom de cocotte* (I, 3, p. 25), juste après que la jeune fille lui a avoué que Liane était *son nom de théâtre* (p. 25) ¹⁹⁴. Liane représente le caractère éphémère de ces actrices à la mode, sans prétention autre que celle d'être les précurseurs des starlettes. Elle est inscrite dans la petitesse, ainsi que le suggère le diminutif dont elle se sert : elle n'est qu'*une petite actrice romanesque et arriviste* (I, 7, p. 44), une simple *petite pensionnaire* (I, 6, p. 39), se contentant de *petits rôles* (I, 3, p. 24) à la Comédie-Française. La récurrence de l'adjectif « petit » renvoie à l'insignifiance du personnage, dont même l'entrée en scène est une source de malentendu :

Loulou - Ah ! et puis, Madame, j'oubliais. Il y'a une jeune fille qui pleure.

Esther - C'est Junie.

Loulou - Je ne sais pas son nom. Elle ne m'a pas dit qu'elle s'appelait Julie (I, 2, p. 120).

Si Junie est le premier rôle de *Britannicus*, Julie n'est qu'un second rôle dans *Horace* ; le passage de la pièce de Racine à celle des *Monstres sacrés* correspond à celui de Racine à Corneille ¹⁹⁵ et cette opposition supplémentaire accorde une antériorité au conflit entre les personnages féminins. *Britannicus* propose par ailleurs le système inverse de celui des *Monstres sacrés* : Britannicus et Néron se disputent Junie alors que Florent est écartelé entre deux femmes et *un homme entre deux femmes est toujours grotesque* (II, 5, p. 56).

Le costume joue également un rôle important dans le conflit temporel en ce que la mode est un signe d'une époque donnée. Liane appartient à *la jeunesse d'une reine de mode* et elle est vêtue d'un costume dernier cri :

La maison d'aujourd'hui n'est pas la maison d'hier et je suis certaine que notre administrateur ne blâmerait pas ma tenue. Je vous confierai même que mon pantalon a été coupé sur le modèle d'un des pantalons de sa femme (III, 1, p. 73).

¹⁹⁴ Un texte de Cocteau, *Cinquantenaire du restaurant Maxim's*, fait référence à « ces Liane et autres nymphes de la Seine (...). La gloire charmante dont elles jouissent sans avoir rien fait d'autre que d'apparaître et de disparaître comme des fées. Peu de ces dames étaient actrices. Les planches étaient leur prétexte et leur excuse (...). Leur génie consistait à vivre et leur théâtre était le Bois de Boulogne, les courses et notre Maxim's », *Cahiers Jean Cocteau* 10, p. 27-33.

¹⁹⁵ Cocteau assimile la structure de sa pièce à celle d'*Esther* et de *Horace*. Dans la première, le prologue est suivi d'un dialogue entre Esther et Elise, un personnage secondaire et *Horace* s'ouvre également sur une délibération entre Sabine et sa confidente. Cet effet de symétrie, *Les Monstres Sacrés* commence par le monologue d'Esther qui se poursuit par un dialogue entre elle et Loulou, est une manière de rattacher Esther et Liane à la tradition littéraire des tragédies.

Cette *véritable tenue de star* (p. 73) ne manque pas d'ironie lorsque l'on connaît l'opinion de l'auteur à ce sujet : *La mode meurt jeune, et cet air condamné qu'elle a, lui donne de la noblesse* ¹⁹⁶. Le costume traduit ici le rapport entre modernité et *star-system* en même temps que le pantalon renvoie à une époque où la mode féminine commençait à évoluer vers un style plus masculin avec, pour références, Greta Garbo et Marlene Dietrich. Dès lors la tenue de Liane excluait *a priori* toute identification à la génération précédente, sauf que le modèle est copié sur celui de la femme de l'administrateur, qui est vraisemblablement plus proche de l'âge d'Esther que de celui de Liane. Si Liane ne s'identifie plus à Esther à l'acte III, ce détachement prouverait qu'elle ne cherche pas à s'approprier l'image d'Esther, c'est-à-dire son paraître, mais bel et bien son être. Liane tente de la vampiriser de l'intérieur, en profondeur, sans se soucier de son apparence extérieure.

En contrepoint, Esther véhicule l'image de la féminité d'avant la révolution Chanel ¹⁹⁷, celle des *monstres sacrés* qui ont animé le début du siècle, ainsi que le reconnaît Liane :

Je croyais que les monstres sacrés, comme les surnommait mon grand-père, étaient de bonnes actrices d'une époque où le public se contentait de peu et que le prestige de la mort faisait le reste (I, 3, p. 23).

L'allusion à l'aïeul, parce qu'il fait reculer Esther d'une génération, creuse un peu plus le fossé entre les deux personnages féminins car Esther appartient à la génération, non pas de ses parents, mais de ses grands-parents. Le désir de s'approprier ce mythe du monstre sacré est de fait d'autant plus surprenant que ce mythe vivant appartient à un passé lointain que Liane n'a pas connu. Celle-ci s'identifie à une féminité qui lui est étrangère tout en portant, non sans un sens évident de la contradiction, les vêtements d'une femme de son temps. Ce n'est pas sans ironie non plus que Florent, qu'elle appelle *Alceste* (III, 2, p. 81), lui répond : *Adieu Garbo !* (p. 81) alors que cette actrice incarne précisément l'anti *star-system*. Tout concourt à penser que Liane cherche à incorporer le mythe du monstre sacré à travers Esther à l'image extérieure qu'elle s'est fabriquée à partir des modèles hollywoodiens ; l'ensemble ne possède finalement aucune antériorité, parce que Liane est encore une jeune fille, ni intériorité, parce qu'elle est vide sur le plan psychologique. Par conséquent, Liane, en tant

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹⁷ Dans le chapitre IX de *Portraits-souvenir*, Cocteau remarque que la Parisienne de 1900 a été balayée par « l'art nègre, le sport, Picasso et Chanel »; in *Romans, poésies, œuvres diverses*, p. 790.

que personnage dramatique, est d'une déconcertante impersonnalité en comparaison avec Esther.

Cocteau insiste également sur l'appartenance d'Esther au double répertoire classique et moderne en intégrant l'une de ses propres pièces à la fiction des *Monstres sacrés*. Pendant qu'Esther joue *La Curée* a lieu *La Voix humaine* à la Comédie-Française. En faisant coïncider les circonstances temporelles qui pourraient tout à fait être réelles avec celles de l'action des *Monstres sacrés*, il en exclut Liane qui elle, ne joue pas. Outre de conférer l'illusion d'un ancrage historique à sa pièce, le dramaturge plonge ses personnages de plain-pied dans sa propre époque. Enfin ce procédé renforce le sentiment d'atemporalité d'Esther, capable de jouer des pièces du XVIII^{ème} siècle, *La Fontaine*, *Racine*, *Corneille*, aussi bien que des pièces modernes, car elle appartient à la génération d'*Anatole France* (I, 3, p. 25), et contemporaines : Florent joue dans une pièce de Jean Cocteau. Il en va de même pour les références aux actrices qui font appel aux souvenirs de l'auteur comme à son actualité, *Réjane*, *Sarah Bernhardt*, *Greta Garbo* (p. 23). Par conséquent l'entreprise de Liane est comme perdue d'avance puisque cette dernière est une figure de l'éphémère, aussi fugitive qu'une mode vestimentaire vite dépassée, alors qu'Esther ne peut se démoder. Il est donc vain d'imaginer pouvoir s'approprier prospectivement le devenir d'Esther car si cette dernière est atemporelle, elle n'a, de fait, aucune référence temporelle fixe. Non seulement Esther est le théâtre, mais elle incarne aussi ce qu'il a été et ce qu'il sera de mieux. Par conséquent la progression du personnage est simultanée à celle du théâtre dont elle fait partie de l'histoire. Liane ne sera jamais qu'un pâle ersatz, parce que si l'on peut imiter, voire dépasser, un modèle, il est impossible de fusionner avec lui jusqu'à devenir lui et prendre sa place. D'une certaine façon, le dilemme Esther / Liane pourrait faire songer à celui qu'entreprendrait un être humain avec son ombre jusqu'à ce que l'ombre veuille échanger les rôles.

Tout un processus temporel est mis en œuvre dès le début de la pièce ; l'interprétation d'Esther dans *La Curée* est le déclic qui enclenche l'action :

(...) Ce soir, vous m'avez déraciné, arrachée à moi-même. Il est possible que j'y retombe demain. Mais maintenant je profiterai de ce désordre où je me trouve et qui me soulève (I, 4, p. 28).

Cette réplique de Liane fait surgir la nécessité de se placer à son tour sous les feux de la rampe : *Après le spectacle, vous m'avez mise hors de moi. Il fallait que je m'exalte, que j'agisse, que j'éclate* (I, 6, p. 40). Imiter Esther revient à agir et l'accomplissement de cette action lui donne le sentiment d'exister dans la plénitude de l'instant : *Et tout à coup, en vous voyant, en vous écoutant, j'ai compris que le théâtre était quelque chose de...religieux* (p. 23). A travers cette performance, Liane prend conscience de la nécessité d'intégrer coûte que coûte l'univers d'Esther et que la côtoyer, c'est déjà commencer à se l'approprier. En ce sens Liane appartient à cette *jeunesse des capitales* que Cocteau évoque dans *La Difficulté d'être* :

La jeunesse dont je parle est celle des capitales, déjà clairvoyante. Elle ne se trompe pas de terrain. Elle découvre une famille de tradition anarchiste. Elle l'adopte. Elle s'y incruste. Elle s'y exerce à l'ingratitude. Elle y attendra d'être assez forte pour l'assassiner et mettre le feu à la maison ¹⁹⁸.

À condition de la limiter au texte dramatique des *Monstres sacrés*, on peut se rapprocher de la notion de théâtre dans le théâtre au sens où la scène finale de *La Curée* est teintée des émotions que Liane va faire vivre ensuite à Esther : *Pendant toute la scène où vous sanglotiez, où vous recevez sans vous défendre ce déluge d'insultes, je crevais d'angoisse* (I, 3, p. 26). Or Esther répète, sans le savoir, le rôle que Liane va lui faire endosser de force, lorsqu'elle prétendra être la maîtresse de Florent. Dans la préface, le dramaturge explique : *Esther reçoit un coup si imprévu qu'elle se trouve comme sous l'effet du choc opératoire*, cette comparaison justifiant sans doute le fait qu'elle ne cherchera pas à se défendre devant la pire offense que Liane pouvait lui faire, parce qu'elle outrage, par les actes et non par la parole, sa dignité de femme.

Cet effet de symétrie entre la pièce de Zola, qui fait partie de la fiction des *Monstres sacrés*, et le drame de Cocteau est ancré dans la progression du temps scénique. Elle instaure, de fait, un élan de continuité et d'homogénéité entre le temps scénique et celui de la fiction ; l'action progresse au fil de cette logique de succession : *Annonce lui que je l'adopte* (I, 7, p. 44), annonce Esther à son époux. Cette première étape étant franchie, il ne reste plus à Liane qu'à s'incruster dans cette famille et à prendre la place, qui n'est pourtant pas vacante, d'Esther. Cette dernière a pris l'initiative, elle a devancé l'acte de Liane à qui il ne

¹⁹⁸ *La Difficulté d'être*, p. 140.

reste plus qu'à s'incliner et à ramasser les miettes de ce premier rôle qu'Esther vient de lui voler. Toutefois le geste d'Esther obéit à une impulsion, non à une préméditation : *Alors elle tombe à pic* (I, 3, p. 120), dit-elle, comme si son entrée dans son existence n'était déjà plus un hasard et elle croit bon d'ajouter, après les aveux de la jeune fille : *Et le malheur entre avec une petite figure comme la vôtre* (I, 4, p. 29) ; le souvenir de Liane demeurera inscrit dans le temps: *Jamais je n'oublierai votre visage* (I, 6, p. 41).

Sous un certain angle, les préoccupations féminines ne sont pas sans rappeler celle des *Parents terribles*, notamment lorsque Georges et Léo convainquent Yvonne de se rendre chez Madeleine :

N'as-tu pas la curiosité de cet être chez lequel Mik te faisait du mal sans que tu puisses donner à ce mal une forme précise ? N'as-tu pas la curiosité de toucher ton mal ? Si un objet t'est volé, ne cherches-tu pas à te représenter où il se trouve ? (I, 9, p. 223).

L'argumentaire féminin peut tout aussi bien s'appliquer à Esther qui ira finalement récupérer sa maison et sa famille. C'est pour éviter que la situation n'empire qu'elle invite Liane à se réfugier à Chatou : *J'adorais Florent (...)*, dit Esther. *Ne plus croire à un être, c'est la fin du monde* (I, 5, p. 34), se rapprochant encore de Léo lorsqu'elle demande à sa sœur : *Notre pire souffrance n'est —elle pas de ne pouvoir imaginer l'endroit où ceux que nous aimions nous évitent* (I, 9, p. 223). L'expérience de l'adultère, qui est d'abord une remise en cause du bonheur conjugal car elle force à la prise de conscience de la nature même de ce bonheur, ne signifie un achèvement qu'à partir de l'instant où elle provoque un recommencement.

Les actes suivants seront, de fait, marqués par la nécessité de précipiter l'avènement du couple Florent/Esther car cette dernière souffre de *la fureur d'aimer* (II, 2, p. 51). L'acte II va tout particulièrement mettre en valeur la différence d'âge entre les deux femmes, d'où découle inmanquablement deux rythmes de vie contraires. La jeunesse de Liane favorise l'indulgence de son aînée, *Elle ne se rend pas compte* (II, 4, p. 55), *Elle est jeune, rapide, pleine de fougue. Elle n'a pas encore souffert* (II, 6, p. 61), ce qui lui permet d'exercer sa cruauté en toute impunité. Elle est issue d'une époque qui aime *l'art en conserve* (III, 9, p. 79), tout en étant la synecdoque parfaite de cette jeunesse qui *flambe* (III, 3, p. 81), impatiente de vivre, et qui refuse *d'attendre cent ans le droit d'interpréter Agrippine* (p. 80).

Face à cette féminité fébrile et arrogante, Esther incarne l'accomplissement des attentes de Liane : *J'ai mis trop de temps à apprendre mon métier. Je n'ai plus l'âge ni la force d'en apprendre un autre* (III, 4, p. 85). Parce qu'elle se refuse pourtant à céder à l'amertume, Esther veut demeurer à la hauteur des illusions qu'elle a gardées de sa jeunesse : *En vieillissant, je ne veux pas devenir une petite femme* (II, 2, p. 85). Pareille dignité en un moment de crise ne peut que décupler l'admiration que Liane prétend lui vouer. En dépit de son âge, Esther a su conserver l'innocence intacte de sa jeunesse et ses revendications ressemblent à l'accès de révolte naïf d'une jeune fille exaltée : (...) *je ne peux m'en tenir aux principes. Il faut que je trouve les miens (...), je ne me reposerais pas sur des siècles de mauvaises habitudes* (II, 2, p. 50). Cet élan d'héroïsme teinté d'orgueil ne cadre vraisemblablement pas avec les préoccupations d'une femme mûre, de même que lorsqu'elle minimise sa souffrance en des termes juvéniles, *les symptômes d'une toquade* (p. 52), euphémise-t-elle. En d'autres termes, on pourrait volontiers se demander si le désir d'appropriation de Liane ne vise pas l'innocence d'Esther plutôt que son expérience ; elle lui envierait cette détermination et cette pureté qu'elle-même n'a plus au moment de l'action, en même temps qu'elle prendrait conscience qu'elle n'a pas l'envergure, ni comme femme ni comme actrice, d'Esther et que cette infériorité n'est pas une question d'âge et d'appartenance à une époque, mais de tempérament.

Esther fait tout pour entretenir cet état d'infériorité en l'appréhendant, non comme une adulte, mais comme une enfant, éveillant en elle la fibre maternelle, ce qui n'est pas pour simplifier la situation. A l'acte II, Esther aime Liane comme *sa propre fille* (II, 6, p. 58), bien qu'elle soit déjà la maîtresse de son mari : *Les choses se sont faites peu à peu. J'aimais Liane. Elle aimait. Il l'aime. Aucun de nous ne se cache* (II, 2, p. 53). En traitant Liane comme une enfant, qui plus est la sienne, Esther la maintient sous son autorité, devenue maternelle, donc à laquelle elle doit obéir sans sourciller ainsi que dans un état de dépendance vis-à-vis d'elle, sans perdre la première place auprès de Florent. Grâce à cette stratégie, la jeune fille est reléguée au second rang car en aucun cas elle ne peut devenir la femme que Florent aime, mais la fille qu'il aurait pu avoir avec celle qu'il aime. Par conséquent l'honneur de femme et d'épouse d'Esther est sauf et elle conserve le premier rôle dans le cœur de Florent. Aucun machiavélisme cependant ne vient entacher l'efficacité de cette tactique puisque Esther agit en toute inconscience, sans préméditation, se fiant à sa spontanéité : *Je t'ai en quelque sorte appris à l'aimer* (p. 58), se justifiera-t-elle auprès de Florent, comme si elle venait de lui apprendre à partager son amour entre son rôle de père et celui d'époux : *J'ai installé Liane*.

chez nous, entre nous deux (p. 58). La maîtresse est devenue une enfant qui a du mal à trouver sa place entre deux êtres fous l'un de l'autre qui n'ont finalement guère besoin d'une tierce personne, fût-elle le fruit de cet amour. Une telle disposition favorise, dans ce contexte, la dimension oedipienne de la relation triangulaire : écartelé entre les représentations de la féminité maternelle et de la virilité paternelle, Liane ressemble à l'enfant du couple. Dans un premier temps, elle se sert d'Esther pour atteindre Florent avant d'utiliser ce dernier pour toucher Esther. Liane représente symboliquement le conflit entre ces « parents » qu'elle tente de monter l'un contre l'autre afin de prendre, des deux côtés, la place vacante du conjoint. Elle échoue dans les deux cas parce qu'elle confond l'avoir et l'être, et plus encore l'être et le paraître : avoir Florent ne signifiera pas être devenu Esther.

La tentative de Liane de pénétrer à l'intérieur de ce ménage est d'ores et déjà un échec parce qu'elle condamne *l'époque des ménages à trois* (II, 7, p. 61) alors qu'Esther a la prudence et l'intelligence de se convaincre de s'en accommoder. Quatre mois s'écoulent entre les actes II et III, pendant lesquels Esther a été la seule à *apprivoiser* (II, 2, p. 51) la situation avant d'en constater les limites : *J'ai appris à vous aimer. Ensuite j'ai appris à ne plus vous aimer* (III, 4, p. 85), avoue-t-elle à Liane. C'est la génération d'Esther, *a priori* la moins portée sur ce type d'expérience, qui s'arrange le mieux de la situation triangulaire. L'hostilité rétive de Liane face à la situation scellera sa perte, comme l'avait supputé Charlotte : *Elle ne sera pas longue à jeter le masque* (II, 4, p. 53). L'écoulement du temps entre les actes se révèle ici essentiel à l'appréhension de soi à travers les deux autres membres du couple. Le temps fictif a pour objectif de tester la résistance psychologique des personnages féminins ; c'est en somme à celui qui « craquera » le premier. Il sait aussi donner tort au protagoniste masculin qui prédisait : *Nous n'en sortirons jamais* (p. 55), avant de prévenir Liane : *A mon âge, on ne change plus* (III, 3, p. 79), écho à une réplique de son épouse : *Mais on ne change plus* (II, 9, p. 66).

Contre toute attente, l'évolution du temps entre les actes opère des transformations insoupçonnées. Esther et Florent apprennent finalement à s'aimer autrement : *Le bonheur est une longue patience* (III, 5, p. 94), et Liane, qui n'a pas la patience d'attendre, délaisse ses aspirations à la Comédie-Française pour se tourner vers une gloire plus rapide : *Je dis que Florent accepte de vous envoyer à Hollywood et qu'il reste. Il épouse sa femme. Nous sommes trop âgés pour découvrir l'Amérique* (III, 6, p. 95). Chaque personnage a mûri en quelques mois, y compris Florent : *Ce sont nos vanités de comédiens qui vivaient ensemble.*

Pas nous (p. 95), dit-il. La tentative de Liane a paradoxalement aidé sa rivale à reconquérir son époux : *Et puis avant, lui confie-t-elle, je t'aimais mal, je t'embellissais, dans le mauvais sens du terme. Je t'aimais retouché par les photographes* (III, 5, p. 94), *Jadis je ne pensais jamais avoir un cœur. Je trouvais tout naturel d'avoir un cœur et je n'y pensais même pas. Grâce à ce couteau, j'y pense* (III, 7, p. 96). Cette arme, c'est Liane, devenue métaphoriquement l'objet de mort qui va les ramener tous les deux à la vie. Le mécanisme suit ici la révolution inverse de celle rencontrée dans les autres pièces car, comme dans *L'Ecole des veuves*, c'est cette fois la mort qui mène à l'amour et cet état de fait subsiste jusqu'à la fin, contrairement à *L'Aigle à deux têtes* : *Il existe, ce sale couteau, mon chéri. Il existe mais il s'est ossifié à la longue. Il fait corps avec moi. C'est à peine si je le sens* (p. 96). Cette réplique renvoie à la dimension temporelle de la relation mère/fille derrière laquelle les deux femmes ont essayé en vain d'enfouir leur rivalité. Liane est devenue un élément supplémentaire du squelette d'Esther ; elle vit en elle, comme le ferait un fœtus qui n'a de vie que grâce à celle de sa mère. En ce sens son échec serait finalement relatif puisqu'elle est parvenue à s'approprier une partie d'Esther et non la moindre puisqu'elle est entrée dans son cœur. Ce contact *très doux* a fini par devenir à la longue *presque agréable* (p. 96) et même vital, ainsi qu'elle l'anticipait à l'acte I :

L'impératrice Elisabeth, quand on l'a assassinée, a senti d'abord comme un coup de poing. Elle a marché longtemps avec ce couteau dans le cœur. On a retiré le couteau et elle est morte. Je marche avec ce couteau dans le cœur. Lorsqu'on me l'ôtera, je mourrais sans doute (I, 5, p. 32).

En faisant corps avec elle, le couteau s'est *ossifié*, Liane a atteint son objectif en l'atteignant au plus profond de sa chair jusqu'à devenir un élément constitutif de son être. Il est toutefois regrettable qu'elle n'en ait pas conscience à la fin de la pièce puisqu'elle quitte le couple avec un : *Merde* (III, 6, p. 96) retentissant, lancé à la cantonade.

Dans cette pièce, les personnages féminins rivalisent à travers le temps tant qu'Esther représente le modèle de Liane. Esther est l'être en devenir de Liane et Florent se borne à être le vecteur entre les deux femmes ; il est une étape à la mutation de Liane, non pas un obstacle. Ici le seul obstacle au devenir de Liane, c'est Esther, qui détruit les fantasmes de la jeune fille du fait de sa seule existence. La temporalité fonde donc ses effets sur la distance qui sépare l'immédiateté du paraître de l'être véritable ; la dialectique du temps a une envergure

exclusivement féminine : Esther incarne le passé réel de Florent alors que Liane n'est qu'une possibilité de son avenir. Entre les deux, le personnage masculin tente d'instaurer une permanence à l'instant présent. Ces oppositions temporelles sont activées par l'espace de la fiction car le monde du théâtre est celui où les apparences ressemblent à la réalité et où l'illusion de l'instant rivalise avec la vérité globale du temps. Si l'être et le paraître sont tous deux représentés par des figures féminines, l'une assure la pérennité de l'être sur la séduction éphémère du paraître.

La structure du temps s'organise autour d'oppositions majeures qui ne parviennent cependant pas toujours à rendre compte de l'antériorité de l'action sur les termes de l'action présente. L'axe temporel de la pièce se révélant parfois insuffisant à prouver une aporie durable entre la progression et la régression des personnages féminins, *Le passé, Liane, c'est du présent devenu vieux* (III, 4, p. 85), il ne suffit pas à légitimer l'opposition entre deux époques, deux types de féminité auxquels sont accolées deux façons d'aimer. En outre, l'agencement de la fiction est tel que la finalité des événements est parfois prévisible et, en ce sens, la succession des actions féminines ne produit pas un suspens assidu. Le personnage d'Esther sauve *in extremis* ces maladresses dans la structure temporelle et il transforme la simple *catastrophe domestique* (II, 2, p. 51) des *Monstres sacrés* en une véritable tragédie de la quotidienneté, l'intérêt résidant dans le décalage entre le thème et la manière héroïque avec laquelle le personnage féminin finit par venir à bout du conflit. Ici le personnage féminin est le carrefour où convergent les soucis de la vie quotidienne, mais il parvient à lui donner de faux airs de crime tragique au drame médiocre et familial de l'adultère.

Le prolongement de l'enfance dans les trios :

La mère dans le couple fraternel : prolongement de l'enfance

Cocteau révèle une adresse similaire quand il métamorphose un banal fait divers de province en une inquiétante conspiration féminine. A l'instar des *Monstres sacrés*, les traits psychologiques de la jeune génération dans *La Machine à écrire* sont influencés par les

livres policiers et les grands quotidiens (II, 4, p. 163). Cette génération se rattache à une certaine tradition littéraire : *Notre génération*, affirme Fred, *vivait sur Tolstoï, sur Dostoïevski. La leur vit sur Freud, les romans policiers, les films* (I, 7, p. 142).

Les références historiques et littéraires ravivent l'épaisseur temporelle des personnages féminins. Judith, la mère adoptive de Margot, renvoie à la légende d'Holopherne, général assyrien décapité par l'héroïne juive ; Margot peut, quant à elle référer à Marguerite de Navarre, célèbre pour avoir transporté la tête de son amant, le Marquis de la Môle, sur ses genoux. A ce double patronyme, il faut ajouter celui de Lucrèce Borgia, dont Margot revêt le costume ayant jadis appartenu à Judith. L'onomastique est le premier renseignement sur l'origine du personnage principal : *N'oublions pas que Margot a été prise par ma femme, avant de me connaître, à l'Assistance Publique. Si elle était une fille de criminels ?* (I, 2, p. 113). L'antériorité du personnage pèse sur sa nature en même temps qu'elle peut justifier l'adoration posthume qu'elle voue à sa mère défunte. L'orphelinat est le lieu qui éclaire le vécu de Margot d'une lumière mystérieuse :

Du reste, c'est peut-être Margot n'est pas la fille de maman. Si elle était sa fille au lieu de n'être que sa fille adoptive, sans doute aurait-elle le même malaise que nous, à entrer dans la chambre où maman vivait et où elle est morte (I, 3, p. 117).

De même, ce passé lointain a des répercussions sur un passé plus proche, notamment lorsque Margot évoque *le bal du premier janvier* (I, 12, p. 147) et le suicide de l'ingénieur qui lui avait fait la cour ce soir-là : *Il m'a parlé de moi à sa famille, et on l'a mis en demeure de rompre, de ne plus jamais me revoir. J'étais une enfant trouvée...Je sortais on ne sait d'où* (p. 148). L'incertitude de son lieu de naissance comme de l'identité de ses véritables parents continue à avoir des répercussions sur le présent du personnage féminin. Par conséquent le secret de l'origine devient un phénomène relatif au temps. Margot porte sur ses épaules le fardeau d'un double suicide, celui de son fiancé et celui de sa mère car elle prétend que Judith est *morte d'ennui* (I, 1, p. 109) ce qui revient à dire qu'elle s'est suicidée à petit feu. Le sentiment de culpabilité, renforcé par celui de son abandon, justifie son rejet du deuil autant que son identification à Judith. Lorsque son père lui interdit de toucher aux costumes de sa femme, elle rétorque : *Tu préférerais les laisser manger aux mites, et suspendues dans l'atelier comme les femmes de Barbe Bleue* (p. 109). En revêtant ces costumes, Margot se figure les faire revivre et elle s'approprie, à travers eux, l'identité de Judith, à qui elle donne

une seconde vie. Elle rêve la vie qu'a eue sa mère au lieu de commencer la sienne, à l'instar d'Elisabeth dans *Les Enfants terribles*. Par ailleurs, Cocteau avait espéré avec cette pièce *porter sur les planches et sous une autre forme l'espèce d'hypnose que produisait et que produit encore sur la jeunesse la chambre des Enfants terribles*¹⁹⁹. Mais elle n'endosse pas comme elle, ou comme Christine dans *Bacchus*, le rôle maternel envers ses frères, préférant jouer à être la maîtresse de ces jumeaux dont la fonction est elle-même si singulièrement complémentaire.

Tenter d'être à la hauteur de la signification que l'on porte en soi en faisant l'impasse sur le temps qui passe comporte cependant certains risques. La vie par procuration nourrit ici le double dessein de pallier l'absence de la défunte tout en tentant consciemment de fuir la réalité présente. Son mépris de *la mort morte* (I, 3, p. 117) et son animosité envers *le deuil de province* (I, 1, p. 109) suscitent des comportements irrévérencieux qui tendent à l'écarter de la cellule familiale car Didier et Pascal ont une aversion déclarée pour *les fantômes et les ombres* (p. 117). Dans cette optique, elle se rapprocherait d'Antigone, qui trouve refuge chez les morts, quand elle réclame une *mort vivante* (p. 117) pour évincer *ce deuil qui empaillie les morts, qui ajoute de la mort à la mort* (I, 1, p. 109), ce deuil de *l'atroce bourgeoisie féodale de province*²⁰⁰. Cette répulsion semble tout droit dictée par la Reine de *L'Aigle à deux têtes* qui affirme que *le deuil n'est pas une vraie mort* (I, 6, p. 335). La thèse est *a priori* terriblement simple : montrer la sincérité de sa souffrance signifie agir, en se tuant soi-même, non pas parader vêtu de noir pour éviter soigneusement d'avoir à agir. Le seul acte à la hauteur du deuil est le suicide ; si l'on ne peut s'y résoudre, il faut alors renoncer à l'hypocrisie d'une souffrance partielle, puisqu'elle n'empêche pas de continuer à vivre, et de faire comme si la mort continuait à vivre.

Margot s'est vraisemblablement rangée de cet avis en devenant elle-même la continuité de la vie de sa mère ; ce parti pris est, selon elle , tout particulièrement audacieux dans une ville de province gouvernée par la mauvaise foi et les préjugés :

Margot - On arrive à se laisser prendre par le rythme de province. Tout à coup on s'éveille et on s'aperçoit qu'on a perdu bien du temps.

Solange - Il ne tient qu'à vous de le rattraper (II, 7, p. 171).

¹⁹⁹ Jean Cocteau, « Présentation de *La Machine à écrire* », in Jean Touzot, *Jean Cocteau*, p. 321.

²⁰⁰ Jean Cocteau, « Pourquoi j'ai fait *La Machine à écrire* », in Jean Touzot, *Jean Cocteau*, p. 325.

C'est au regard de la mort que Margot peut être envisagée comme un être de présent, impatient et incapable de se projeter dans un devenir concret, comme pour mieux profiter de la durée de l'instant, qu'elle savoure pleinement afin qu'il ait chaque fois l'air d'un drame isolé. Elle imite, de fait, Maxime : (...) *ce sont ses angoisses qu'il aime. Il aime son drame. Il aime le drame (...). Et j'arrive à lui faire confondre son drame avec son amour* (II, 3, p. 158), dit Solange. Le lieu autant que le temps favorise cette disposition à l'imitation : *Drôle d'époque !... On ne cherche pas à vivre, on regarde vivre les autres. On lit, on lit, on voit des films* (II, 4, p. 136). Fred exprime ici les préoccupations personnelles du dramaturge qui déclarait :

J'ai voulu mettre la jeunesse en garde contre un romanesque de mythomanes provoqué par trop de films, trop de romans policiers, trop de portraits de criminels en première page des journaux ²⁰¹.

Cette ville à l'envers (II, 3, p. 158), propice aux *enchantelements* (p. 158) et composée de cette bourgeoisie décadente, conditionne ainsi les agissements de Margot, ce qui revient à dire que l'espace de la fiction influence le temps. Elle accélère également le rapprochement de Margot et de Solange. Jusque là, Margot n'avait eu pour modèle de féminité que Judith à qui Solange tend à se subordonner sous l'impulsion de Margot qui voit là l'occasion de reporter ses tentatives d'imitation. De plus, Solange a été la maîtresse de Didier, avant d'être celle de Maxime, c'est-à-dire qu'elle essaie pour la deuxième fois de se substituer à Judith, comme épouse et comme mère. Elle est donc doublement la rivale de Margot dont elle a voulu prendre la place auprès de son père, en tentant de remplacer Judith (Margot, en s'identifiant à sa mère, acquiert symboliquement le statut d'épouse de Didier), avant de prendre ce qu'elle estime être sa place dans le cœur de Maxime. Rien de surprenant en fait à ce qu'elle se tourne vers Solange, dont les qualités ont la fois séduit son père et l'homme qu'elle aime. Solange étant le double de Judith au présent, le désir d'appropriation n'est donc plus rétrospectif au sens où il vise désormais une personne bien vivante.

La différence d'âge permet à Solange d'envisager Margot comme sa propre fille et cette dernière ne se privera pas de lui rappeler qu'elle pourrait être sa mère et par extension, celle de Maxime. Solange se prête volontiers à ce rôle : *Vous m'avez demandé conseil, ma petite*

²⁰¹ *Ibid.*, p. 325.

Margot...comme une fille à sa mère. Il me semble qu'une mère aurait le droit de s'inquiéter un peu de tout ce que je viens d'apprendre (II, 7, p. 175). Par un effet de symétrie, elle traite Maxime de la même façon : *Je pourrais être ta mère* (I, 2, p. 152) et en ce sens, la liaison qu'ils entretiennent serait également le prolongement de celle que le personnage masculin a entretenue avec sa mère : *Quand j'étais gosse, je me sauvais deux jours, trois jours, maman devenait folle, j'adorais maman, et je ne pouvais m'en empêcher* (II, 2, p. 151). Or il reproduit les mêmes scénarii avec sa maîtresse. La culpabilité de Maxime, il aimait sa mère mais il ne pouvait s'empêcher de la faire souffrir, inscrit sa relation présente dans un passé lointain, exactement comme Margot. Les deux cherchent à recréer la présence de leur mère à partir de Solange, devenue un simple vecteur temporel, non pour racheter leurs erreurs passées mais pour les faire subsister dans le présent

Par conséquent, Solange n'a d'existence qu'à partir de l'instant où elle accepte de se plier à ces règles perverses qui ont la cruauté inconsciente de l'enfance. Maxime et Margot se servent d'elle parce qu'elle accepte de se comporter comme la mère qui leur manque. C'est là une façon d'insister sur la proximité temporelle, nous devrions dire la simultanéité, des jeunes gens. Le jeu sur la gémellité des frère et sœur va en effet très loin puisque la présence de l'un suffit à suggérer simultanément celle de l'autre. Puisque Maxime est son *alter ego*, Margot se rapproche de lui par la médiation de Solange. Un même personnage serait donc représenté dans les deux sexes : Maxime *est* Margot et inversement et Pascal est exclu de cette relation fusionnelle. Le mystère qu'ils aiment réciproquement l'un en l'autre n'en est pas tout à fait un dès l'instant où le secret de l'un est celui de l'autre et l'énigme qu'ils se renvoient avec une telle agressivité est la leur, celle en laquelle ils se reconnaissent. Ici l'identification est inconsciente et c'est pourquoi ils ont besoin de Solange, étrangère à leur diabolique intimité, pour s'individualiser. Margot, qui affirme être *de la même race* (II, 7, p. 174) que Maxime, fait allusion à une *entente secrète, une collaboration en quelque sorte...un secret* (p. 176) entre eux. Et Maxime, en se persuadant qu'il est amoureux d'une autre, veut esquiver cette effrayante intimité.

Là où le dilemme se noue, c'est lorsque Solange cesse d'être une mère pour redevenir une jeune fille, *Vous avez rajeuni* (II, 7, p. 172), lui fait remarquer Margot. Mais c'est Judith que Maxime veut retrouver en elle, une femme mûre, capable de lui passer toutes ses frasques sans cesser de l'aimer, tout ce que lui refuse Margot. Solange évoque sa *floraison tardive* (II, 1, p. 157), sa *conduite de folle* (p. 150) et sa métamorphose en un type *démodé* de femme

qui n'est plus de notre époque (p. 156). En imitant involontairement les femmes de l'âge de Margot, Solange renvoie le jeune homme à ce qu'il a déjà. L'originalité de Solange réside dans ce qu'elle représente tout ce qu'elle ne peut plus être, tout ce qu'elle a cessé d'être qui coïncide avec ce que Margot refuse de devenir. A aucun moment cependant elle ne tentera de nier son âge : *Une femme de mon âge ne cesse pas d'aimer parce qu'elle le décide* (III, 7, p. 201). Margot idolâtre cette mère disparue et la vénère comme une petite fille qui se laisserait habiter par ce spectre : *Quelquefois, pour travailler la-haut, je mets les vieux costumes de théâtre de Judith* (I, 1, p. 109). Elle prend très au sérieux ce *talent d'actrice* (II, 9, p. 183) que Judith reconnaissait en elle, comme son don pour l'écriture, *Cet après-midi, je tapais mon drame* (I, 1, p. 109). Son enthousiasme nostalgique pour le passé va jusqu'à affecter dangereusement sa perception de l'autre dans sa réalité présente et quotidienne : *A force de vivre avec Maxime et Pascal, j'ai fait d'eux une espèce de personnage légendaire et sans l'ombre d'une réalité* (I, 7, p. 173). De même que lorsqu'elle parle du charme de Maxime, elle précise qu'il a *le romanesque des personnes qui voyagent ...des personnes mortes* (I, 10, p. 143). C'est ici le sentiment qu'elle porte à sa mère qui rejaillit dans les critères avec lesquels elle sélectionne les hommes qu'elle aime. Margot n'est attirée que par ceux qui lui échappent et lui promettent de lui fausser compagnie à n'importe quel instant, comme ses parents qui l'ont jadis abandonnée, avant que Judith se fasse de même. Ces antécédents justifient le fait qu'elle n'est attirée que par les êtres dont la présence échappe à l'espace, elle reproche à Pascal d'*être trop là* alors que Maxime *n'est pas assez là* (II, 7, p. 173), et au temps, *Pascal, c'est l'avenir. Maxime, c'est le présent, le danger, la foudre* (p. 173). Aussi ne recherche-t-elle dans l'être à aimer qu'un rapport identique à celui qu'elle entretient avec sa mère. Le lien qui l'attache à un homme est le prolongement, le substitut adulte de la relation qu'elle a eue enfant avec la mère et à laquelle elle n'a toujours pas mis un terme. En outre Maxime est le seul à ne prendre au sérieux cette pesante relation mère/fille : *Elle se moquait de toi*, dit-il à sa sœur. *C'est à moi, à moi que maman disait : Maxime, tu seras un acteur* (III, 7, p. 207) et on ne sait si cette pique est dictée par la jalousie vis-à-vis de sa mère ou de sa sœur. On note également que Margot, à la différence de ses frères, appelle ses parents, par leur prénom comme pour souligner le fait qu'elle ne soit *que* leur fille adoptive.

Le facteur temporel serait en grande partie responsable de l'échec de la relation amoureuse. Maxime et Margot sont des personnages de l'instantanéité et tous les efforts de Solange pour leur ressembler sont vains : *Une femme comme vous pense à l'avenir*

(III, 8, p. 211), lui dit Fred. Les jeunes gens, quant à eux, en ont à peine conscience, trop occupés à veiller le souvenir de leur mère et à se laisser étourdir par l'effervescence du moment : *Ils suivent leur tourbillon. Vous n'entrez pas dans le système. Vous resterez toujours en dehors de leur ronde* (III, 8, p. 209). Le texte dramatique insiste sur la vitesse avec laquelle s'est produite la transformation de Solange : *Tu es apparu. J'ai tout envoyé promener* (II, 1, p. 150), *la foudre est tombée sur Malemort* (p. 157), *d'une seule rafale* (p. 157), *tout cet effroyable désordre de Phèdre, de la princesse de Clèves, de Madame Bovary m'est tombé en une minute sur la tête* (p. 157). C'est ce même facteur temporel qui ruine la relation entre Pascal et Margot, qui oppose *le bonheur calme et solide* du brave Pascal (II, 7, p. 173) à celui avec Maxime *qui n'est pas de tout repos* (p. 174). Les griefs qu'elle lui adresse sont d'ordre temporel : *Ne pas t'en vouloir de mille petites choses, ne pas entendre tes phrases avant de les prononcer, ne pas connaître tes réactions avant qu'elles se produisent* (I, 10, p. 143). Elle rejette l'antériorité de l'instant qui rend Pascal justement si prévisible parce qu'elle le connaît trop bien. Cette approche du sentiment amoureux dans le temps est aussi sensorielle. Margot lui demande de ne pas *être toujours cette lumière qui [l'] aveugle, cette trompette qui [la] rend sourde, ce mur de marbre contre lequel [elle] se cogne* (p. 143). Le discours creuse ici un espace à l'intérieur du personnage et toute sa liaison avec lui est condensée l'espace de cette scène durant laquelle elle se plaint des certitudes et des habitudes qu'elle a acquises avec lui depuis l'enfance.

Pascal s'oppose au repère que représente Judith dans le temps alors que Maxime fait corps avec lui. Il incarne l'incertitude qui favorise son idéalisation, comme le fait la mort de Judith en accentuant le souvenir que Margot a d'elle, et la progression permanente de la distance spatio-temporelle qui en découle. Maxime est présent dans la réalité tangible de la pièce et dans l'imagination de Margot. Dès lors, la présence physique de l'acteur se double de la représentation du personnage dans le texte dramatique de Margot qui décuple, non le temps de présence, mais la mise en existence de son partenaire masculin. Maxime existe simultanément dans le présent du texte et dans l'immédiateté de l'image que projette l'acteur. Il en va spontanément de même avec Margot et ce procédé, grâce auquel chacun fait vivre simultanément l'autre par le discours, bouscule la distance spatio-temporelle. L'évocation de l'autre le fait glisser du hors scène à la scène et le fait exister dans l'instant, même lorsqu'il n'est pas là.

Ce jeu sur la gémellité vaut aussi pour la notion d'identification rétrospective en ce qu'il en est la transposition dans le présent de l'action. Judith est le repère temporel, autant que le lien spatial qui unit les jeunes gens. Les meilleures intentions de leurs partenaires respectifs n'y peuvent rien ; Solange se résout à ne rien *avoir à attendre* (II, 2, p. 190) et Margot est convaincue que Pascal *doit s'attendre à [la] perdre* (II, 7, p. 173) à tout moment. La notion d'attente est révélatrice de la structure des couples secondaires. Les adversaires du couple Maxime/Margot apparaissent comme des facteurs qui retardent l'avènement du couple et ne font que combler l'intervalle qui précède sa réalisation. Par conséquent, ils sont les éléments qui prolongent le suspens de la pièce, du moins sur le plan affectif. Margot et Solange ont pour fonction de faire patienter l'autre afin de préparer l'inévitable rupture ; Margot enjoint Pascal d'attendre *des circonstances qui changeront peut-être [sa] manière de [la] voir* (I, 10, p. 144). L'attente devient, de fait, le prétexte idéal pour légitimer l'ambiguïté de la relation entre Maxime et Margot. Lorsqu'elle lui avoue ses sentiments, Margot sait pertinemment qu'elle va le faire fuir et elle n'a donc pas à redouter qu'il lui révèle les siens dans l'immédiat. L'officialisation du couple est sans cesse ajournée et l'attente devient en quelque sorte l'expression temporelle de l'absence. Comme elle, elle renvoie au vide et ce phénomène est consécutif aux jeux de miroirs avec lesquels les héros se cherchent et se fuient. En jouant au chat et à la souris, ils ne font que s'imiter mutuellement. Le système d'équivalence se fonde donc à la fois sur l'antériorité et l'instantanéité des personnages. Judith assure la part rétrospective du système, en ce qu'elle appelle au vécu du personnage féminin, et Maxime en incarne la composante immédiate, dans la réalité présente de la pièce. La coexistence et la complémentarité de ces figures déterminantes, l'une féminine et extérieure au présent car elle n'existe que dans la fiction, l'autre masculine, intégrée à l'intériorité de l'action représentée, confèrent une épaisseur supplémentaire à Margot. D'autant plus que ce système est fondé sur la réciprocité du mouvement là où il s'individualise en Liane dans *Les Monstres sacrés*. Margot prolonge, quant à elle, dans le présent de l'action, l'existence de Judith à travers les jeux de l'imitation. L'identification à la mère est un mécanisme de déni du deuil, qui relève d'une démarche d'intériorisation à travers laquelle Margot exprime une intimité fusionnelle entre elle et Judith, mais aussi entre le présent et le passé. Ce dernier n'est plus une période révolue à partir de l'instant où il se poursuit dans le présent. Maxime nourrit le même type de dessein, en transposant la souffrance du deuil sur Solange, qui a l'âge d'être sa mère. Dès lors, il s'agit d'une tentative individuelle d'extériorisation de la souffrance à travers un mécanisme de transfert. En revanche, sa sœur dédouble ce mécanisme en intégrant Judith à sa propre personne tout en la

projetant en Solange. C'est pourquoi la mort de Judith détermine des réactions opposées ; le personnage féminin se réclame du double statut d'objet et de sujet de l'identification alors que Maxime se contente de désigner Solange comme l'objet de l'identification sur qui il projette ses frustrations d'enfant.

Ce principe de fusion connaît ses limites ; c'est pour ne pas mourir d'ennui comme sa mère que Margot dénigre le bonheur facile avec Pascal et l'identification exclut donc la répétition des actes de Judith. En choisissant Maxime, Margot met un terme à ce cycle ; la rupture avec Pascal est en réalité celle avec Judith et elle signifie, de fait, la fin d'une existence gouvernée par la culpabilité. Ainsi le souvenir féminin s'oppose au devenir masculin à travers deux figures antithétiques et cependant complémentaires sur le plan temporel. Cette opposition justifie également le caractère androgyne de Margot qui hésite entre l'identification aux modèles masculin ou féminin à travers son frère et sa mère. Cette hésitation sur le plan sexuel intègre le rapport au temps parce qu'elle oscille entre l'appartenance au passé, signifié par la mère morte, et le désir d'intégrer l'avenir par l'intermédiaire de son frère.

La Machine à écrire et *Les Monstres sacrés* engagent une signification temporelle fondée sur l'image féminine. *La Machine à écrire* délivre un personnage obsédé par le souvenir de sa mère tandis que *Les Monstres sacrés* met en scène une figure omnubilée par l'ambition. Ces figures juvéniles représentent des éléments transitoires, inaptes à se fixer durablement dans la longévité de l'instant. L'une est ancrée dans l'intériorité de la fiction – Margot est rongée par la culpabilité à la suite de la mort de Judith, et l'autre anticipe sur sa postérité à travers le vécu d'Esther, Liane se sert de Florent pour se projeter dans un avenir qui n'est pas le sien. L'intrigue policière de *La Machine à écrire* fournit une circonstance favorable à la découverte de soi. Le personnage féminin y trouve le prétexte à se débarrasser de la culpabilité du deuil et d'effectuer la transition entre masculinité et féminité et passé et avenir à travers le moment présent. Dès lors l'enquête est avant tout une recherche sur l'identité féminine. Les lettres anonymes sont le symbole du mystère des origines. L'anonymat de Margot, elle ignore d'où elle vient et elle ne sait pas qui elle est, aboutit à la révélation de son être. Même si elle n'apprendra rien sur son origine, elle fera cependant le choix d'aimer Maxime et le mystère de sa naissance ne sera plus un obstacle à l'existence qu'elle mènera. *Les Monstres sacrés* exploitent l'ambition inversée dans la mesure où Liane

est ancrée dans le devenir fictif de sa propre existence et toute son énergie sera tournée vers l'accomplissement de soi. En ce sens Liane incarne une féminité prospective, là où celle de Margot est rétrospective, et l'imitation de sa rivale n'est pas une fin en soi, elle vise à l'appropriation de l'objet imité. Quand Florent choisit de rester avec Esther, Liane n'a, elle, plus le choix, elle est contrainte de partir seule à Hollywood. En ce sens, la fin de la pièce ne coïncide pas, comme dans *La Machine à écrire*, avec la révélation du personnage à lui-même. Le présent n'a pas opéré de transition, Liane est victime du choix qu'elle a obligé Florent à faire et elle reste en recherche d'identification.

La fille dans le couple sororal

Les Parents terribles s'inscrit dans cette perspective en ce que la pièce présente des êtres qui n'existent plus mais qui, du fond de leur passé, doivent « se retrouver », « revivre » et se faire « reconnaître » en des êtres présents²⁰². Mais si *La Machine à écrire* met en scène les répercussions du deuil de la mère sur les enfants, *Les Parents terribles* montre au contraire une anticipation sur ce même deuil. Judith est morte bien avant le début de la fiction alors qu'Yvonne meurt au terme de celle-ci. La relation entre Michel et Madeleine ramène en surface des conflits entre Léo, Yvonne et Georges, le drame allant jusqu'à faire intervenir un double système car Michel se débat entre ses sentiments pour sa mère et son amour pour Madeleine et cette dernière est déchirée entre sa gratitude pour Georges et sa passion pour Michel. L'impossibilité de ces deux systèmes produit inévitablement une issue fatale car un des personnages doit nécessairement se sacrifier pour rétablir l'équilibre. Nulle fatalité extérieure cependant dans ce drame dévoilant l'affirmation et la répétition de l'être en actes²⁰³ ; la temporalité est inscrite dans l'espace, *J'ai de longue date employé les décors* qui jouent, écrit Cocteau. *Une porte permettant au malheur d'entrer et de sortie. Une chaise, au destin de s'asseoir*²⁰⁴, et dans la réalité des faits. Le destin, selon Pierre Dubourg, s'intériorise en Léo :

²⁰² Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain* 1, p. 152.

²⁰³ *Ibid.*, p. 66.

²⁰⁴ Jean Cocteau, Préface II des *Parents terribles*, p. 181.

Léo est, au même titre qu'Yvonne, une transcendance. Mieux que sa sœur, elle donne au débat sa dimension tragique. Elle a l'air de commander l'intrigue, mais c'est elle qui est commandée par plus fort qu'elle. A la fin de la tragédie, elle est véritablement « habitée » par le sort qui la transfigure et lui confère une froideur, une dureté surhumaine

205

Léo, la seule à ne pas être de la même race que les autres membres de la roulotte, tient une place prépondérante dans la structure de la pièce. Le lien instantané qui va l'attacher à Madeleine, s'il n'est pas à proprement dit filial, va cependant à l'encontre des préceptes de sa famille. Léo est l'*alliée* et la *complice* (II, 12, p. 265) de la jeune femme, qu'elle apprécie déjà avant de faire sa connaissance :

Mais quelquefois un mot arrive du dehors dans une famille qui l'adopte. Il est apporté par l'un ou par l'autre. Je trouve à votre in-cro-yable un petit air d'enfant volé. D'où vient-il ? Je me le demande. J'aimerais beaucoup savoir d'où il vient (I, 2, p. 189).

Sans le savoir, elle parle de Madeleine, enfant volée à qui elle dira : *Je t'adopte* (II, 12, p. 267) quelques heures seulement après l'avoir rencontrée, comme Esther annonce à son époux qu'elle *adopte* (I, 6, p. 44) Liane. Le rôle de Léo dans la scène 2 est semblable à celui de Tirésias, voire de Cassandre : elle a vu ce qu'Yvonne refuse de voir et elle s'expose à ne pas être crue :

Yvonne - Depuis ce matin tu es drôle, tu as l'air trop calme. Tu sais quelque chose.

Léo - Je ne sais pas quelque chose. Je suis sûre de quelque chose. Ce n'est pas pareil (I, 2, p. 189).

En opposant la certitude à une simple prémonition, Léo oriente l'action vers une nécessité certaine et non pas seulement vers une vague hypothèse. S'il s'avère qu'elle a raison, elle devient la véritable *tireuse de cartes* et non la *dompteuse* (p. 191) de la roulotte.

La relation sororale possède deux repères, relativement proches, dans le passé : la rupture des fiançailles entre Léo et Georges et la naissance de Michel. Yvonne est au centre de cet intervalle temporel : c'est parce que Georges rompt avec sa sœur qu'elle devient la mère du fils de ce dernier. Si les choses avaient suivi leur cours, Léo aurait été la mère de

Michel. Paradoxalement Léo, qui est demeurée vieille fille, a une intuition féminine supérieure à celle d'Yvonne : *il y a des indices qui ne trompent pas une femme aussi femme que moi (...). Il y a un fantôme de femme, un fantôme de très jeune femme qui circule dans la maison* (p. 196). Evoquant l'ombre de Madeleine qui plane d'ores et déjà entre Yvonne et son fils, Léo appréhende celle-ci comme une figure du passé au moment où sa présence commence seulement à se faire sentir. Elle parle de la jeune femme en termes passés ; si Madeleine est un « fantôme », cela signifie qu'elle est morte et qu'elle a déjà vécu dans une temporalité antérieure, inconnue des deux sœurs. L'analogie entre Madeleine et la mort serait un moyen détourné pour annoncer celle d'Yvonne. En effet, la mère est l'expression du passé alors que la maîtresse assure le relais au présent du rôle de mère, dont elle prend la première place dans le cœur de l'homme. Cette substitution est rendue sensible par ce croisement entre Madeleine et Yvonne car le « fantôme » en question n'est autre qu'Yvonne dont le rôle tend à s'amenuiser du seul fait de l'existence de Madeleine. Ce phénomène ne peut être perçu que par une tierce personne, appartenant au même sexe. Depuis la venue au monde de Michel, Yvonne a cessé d'être femme pour devenir mère, comme si l'un était incompatible avec l'autre, délaissant du même élan son devoir d'épouse : (...) *après vingt ans de mariage, l'amour change de forme, se justifie-t-elle. Il existe une parenté entre les époux qui rendrait certaines choses très gênantes, très indécentes, presque impossible* (I, 2, p. 195). Cet étrange raisonnement légitime vraisemblablement l'absence de relation sexuelle, suite à la naissance de l'enfant, au nom d'une *parenté* entre les époux qui rapprocherait l'acte sexuel de l'inceste. Léo ne se laisse pas impressionner par cet argument, résultat d'une trop longue intimité, dont elle repère immédiatement l'aporie : *C'est le petit Michel que tu portais dans ton lit et que tu laissais entrer et jouer dans ton cabinet de toilette. Aux yeux de Michel, tu es devenue une femme* (p. 186). Autrement dit Yvonne refuse toute intimité avec son époux au bout de vingt ans de mariage, celle qu'elle accorde à son fils en lui permettant de la regarder faire sa toilette. Pour pallier sa perspicacité, Yvonne se retranche derrière la cruauté, rappelant à sa sœur qu'elle ignore tout des devoirs de mère et d'épouse, en oubliant de préciser que cette inexpérience est en partie sa propre faute : *Je l'ai porté dans mon ventre et chassé de mon ventre, ma petite. Ce sont des choses dont tu ne te doute même pas* (I, 6, p. 213).

Nous sommes en présence de deux femmes, dont l'une *passse sa vie en peignoir éponge et l'autre a renoncé à vivre* (I, 2, p. 197), qui sont placées sous le signe du renoncement depuis l'arrivée de Michel. Yvonne a abandonné l'espoir d'être femme, c'est-à-dire de s'acquitter de ses devoirs d'épouse, et même de chercher à lui ressembler, elle traîne dans

l'appartement en peignoir, hirsute et sans fards. Léo a, quant à elle, abandonné l'idée d'être à la fois mère et femme, en dépit du pouvoir de séduction qu'elle veut garder intact ainsi que l'attestent certains gestes de coquetterie, notamment lorsqu'elle se remaquille (II, 12, p. 266) en présence de Madeleine, ce que remarque Yvonne :

Tu as toujours été belle, ondulée, tirée à quatre épingles, élégante, brillante, et moi je suis venue au monde avec un rhume des foin, avec des mèches de travers et des peignoirs criblés de trous de cigarette (p. 195).

Yvonne a des critères précis pour sa future belle-fille, *une fille bien laide et bien stupide qui te permettrait de garder ton rôle et de surveiller ton fils* (p. 198), lui dit aigrement sa sœur. En réalité l'identification d'Yvonne touche plutôt son fils, lorsqu'elle se reconforte dans l'idée que son avenir sera pareil au sien et contre laquelle Georges finit par se révolter : *ton idéal serai d'avoir un fils infirme pour qu'il ne quitte pas la maison* (III, 2, p. 280). Son attitude est cependant parfois équivoque, en particulier quand elle déclare : *Si je mets du rouge, j'ai l'air d'une grue* (I, 2, p. 195), ce qui ne l'empêche pas de se maquiller les lèvres avant que son fils n'entre dans la chambre. De même lorsqu'elle rend visite à Madeleine, elle va, selon Michel, *se mettre sur son trente et un : Il est possible que tante Léo l'oblige à se maquiller et à sortir les fourrures de la penderie* (II, 1, p. 232). En cherchant à s'embellir et à se rajeunir par tous les artifices qu'elle condamne, Yvonne tenterait de combler l'intervalle qui la sépare de sa rivale, en cherchant à ressembler à l'image qu'elle se fait d'elle. Même si elles n'ont que vingt ans d'écart, Yvonne se considère à quarante cinq ans *comme une vieille dame* (III, 6, p. 292) alors qu'elle prétend que Madeleine, à vingt cinq ans, a l'air d'une *petite fille* (II, 8, p. 245), encore qu'elle s'obstine à croire que la jeune fille *ment certainement sur son âge* (II, 8, p. 245), comme Léo qui *se donne bien trente ans* (p. 210). Cette assimilation, dès l'acte I des deux femmes prouve l'instinct d'Yvonne qui a compris que les deux femmes étaient d'ores et déjà dans le camp ennemi. Par ailleurs Yvonne finira par admettre : [Madeleine] *est trop jeune... par rapport à moi* (III, 2, p. 180).

Durant toutes ces années pendant lesquelles Yvonne n'a fait que semer *du linge sale et des cendres de cigarettes* (I, 2, p. 192), comme pour laisser derrière elle la marque visible du temps qui passe, Léo s'est efforcée de maintenir l'ordre :

Qu'est ce que tu crois donc que je fais dans cette maison depuis vingt-trois ans (...)
 Je souffre, j'ai aimé Georges et je l'aime, et je l'aimerais sans doute jusqu'à ma mort (...).
 Que suis je depuis vingt-trois ans ? Je te le demande ? Une bonne ! (I, 6, p. 213).

Son rôle, outre de veiller sur la roulotte, a été de faire disparaître les traces du temps qui passait afin que l'intérieur de la maison demeure comme au premier jour, habité par les mêmes personnes qui refusent de grandir. Mais au fil du temps, la roulotte est devenue une *épave* (p. 193) : *tout peut bien crouler sous ce tank aveugle* (III, 1, p. 193), fulmine Léo, avant de menacer sa sœur : *Tant mieux si Michel épouse une grue ! Tant mieux si votre roulotte se renverse, se démantibule et pourrit dans le fossé !* (I, 6, p. 215).

C'est aussi dans cette optique qu'elle passe spontanément dans le camp de Madeleine, grâce à qui la roulotte est promise à la chute et à la pourriture, plus par esprit de contradiction que pour aider son neveu. Elle se sert des jeunes gens pour hâter la dissolution de la roulotte et faire déchoir sa sœur du rôle qu'elle subit depuis vingt ans. Ce n'est pas véritablement le ressentiment qui guide pourtant sa démarche : *Je t'aurais peut-être détestée si vous aviez réussi à faire un bon ménage* (I, 6, p. 214) et une part d'elle-même jubile à l'idée que le mariage de Georges est un échec. On peut alors se demander pourquoi elle se montre si impatiente à l'idée d'en voir le terme. Peut-être s'imagine-t-elle que le départ de Michel du foyer risque de faire empirer les choses entre Georges et Yvonne. Par ailleurs en précipitant Madeleine dans les bras de son neveu, elle l'écarte définitivement de Georges, qui se dit *fou d'elle* (I, 8, p. 218) et qui ne peut compter sur le réconfort de son épouse. Léo fait ainsi d'une pierre deux coups en éliminant officieusement sa rivale tout en passant officiellement pour une âme désintéressée et bonne. En réalité, elle ne fait que protéger ses propres intérêts, comme elle l'a fait depuis vingt ans :

Me buter, c'était devenir malheureuse. T'éloigner, c'était le perdre. Et sottement je me suis sacrifiée (...). Je me suis vouée, outre le legs de notre oncle que je pouvais vous servir de loin, à surveiller votre roulotte et à la rendre habitable (I, 6, p. 223).

Le sacrifice de soi est une constante féminine dans cette famille, puisque l'on apprend que la grand-mère *était chanteuse et que, quand grand-père l'a épousée, il lui a demandé de quitter*

le théâtre (II, 5, p. 242). Aussi Léo n'aurait-elle fait qu'obéir inconsciemment à une sorte d'hérédité féminine²⁰⁶.

Au regard du temps écoulé depuis le sacrifice, Léo fait à la fois figure de martyr et de bourreau. Toujours est-il qu'elle ne peut que se réjouir de trouver en Madeleine une femme qui lui ressemble assez pour être son successeur et la débarrasser de Michel afin qu'elle puisse se consacrer tout à fait à Georges et à Yvonne. Du reste le choix de Michel est déjà une revanche sur le passé, du moins Léo l'interprète comme telle, car il rachète celui qu'a fait Georges vingt ans plus tôt :

Je n'avais pas plus confiance en Michel qu'en Georges pour le choix d'une femme. Ah ! si j'étais entrée dans une maison en désordre, dans une nouvelle roulotte, votre partie aurait peut-être été gagnée du côté d'Yvonne ; elle était perdue pour moi (II, 12, p. 265).

Michel est le fils de l'homme qu'elle aime et Madeleine devient une nouvelle Léo. Tout un mécanisme de transfert se met en œuvre dans le temps, comme si cette union inespérée arrachait les rancœurs, les non-dits et les malentendus accumulés pendant des années, au nom de cette exécration morale bourgeoise que dénonce Léo : *Mais ce sont des choses dont on ne parle pas en famille*, dit-elle en parlant de sa grand-mère, *ou bien, si quelqu'un en parle, tout le monde fourre son nez dans son assiette* (II, 5, p. 242). Madeleine est en quelque sorte la seconde chance de Léo car elle a la possibilité de vivre la vie que cette dernière n'a pas vécue pour l'avoir sacrifiée à sa sœur. Michel a choisi une femme qui plaît à sa tante et qui va déplaire à sa mère forçant Léo à jouer le rôle de mère. Le passé retrouve ainsi ses droits sur le présent. Lorsque Michel demande à sa d'accueillir sa future belle-fille avec sympathie, Léo agit à travers Madeleine et Georges à travers Michel : *Voulez-vous que je vous ressuscite ?* (II, 12, p. 265), c'est elle-même qu'elle ressuscite, ou plutôt le spectre de sa jeunesse. Michel et Madeleine promettent de devenir un jour tout ce qu'elle et Georges n'ont pas été et Léo place ses espérances frustrées avant l'heure en une femme qui ressemble à ce qu'elle a été. En d'autres termes, la question n'est plus de savoir ce qu'elle aurait pu devenir avec Georges, puisque le couple Madeleine / Michel est la réponse toute faite à cette interrogation qu'elle rumine depuis vingt ans. Vingt deux ans plus tôt, Léo, qui en a maintenant quarante sept

²⁰⁶ Cette hérédité se manifeste aussi dans les caractères des deux sœurs : « Tu aurais fait une actrice admirable », dit Michel à sa tante, qui rétorque aussitôt : « Ta mère aussi est assez bonne comédienne, quand elle veut » (II, 12, p. 265).

(I, 2, p. 195), avait tout juste vingt cinq ans, soit l'âge exact de Madeleine au moment de l'action.

L'identification suit ici le mouvement inverse de celui des *Monstres sacrés* dans lequel une figure juvénile imite un personnage d'âge mûr. Léo rattrape le temps perdu en se projetant dans un personnage assez jeune pour être sa fille, et en qui elle reconnaît la jeune fille qu'elle a été autrefois. C'est pour cette raison qu'elle l'enjoint à ne pas commettre la même erreur qu'elle : *Oui, aussi incroyable que cela paraisse, j'étais jeune, éprise, mystique, idiote. J'ai cru qu'étant plus de sa race tu serais une épouse, une mère meilleure que moi* (I, 6, p. 213), avoue Léo à sa sœur. A l'époque, prétend-elle encore : *L'idée du sacrifice m'exaltait, me soutenait. Je t'ai haïe parce que tu aimais trop Michel et que tu délaissais Georges* (p. 214).

À travers le ressentiment qu'elle dit avoir éprouvé pour Yvonne, Léo condamne en réalité sa propre erreur de jugement ; cette inimitié, au lieu de se retourner vers elle, se dirige vers sa sœur qu'elle rend responsable. Parce qu'en le mariant à cette dernière, *Tu nous sa presque poussé l'un vers l'autre* (I, 2, p. 195), proteste Yvonne, Léo voulait faire le bonheur de Georges et elle comptait sur Yvonne pour donner à celui-ci ce dont elle-même s'estimait incapable : *J'ai craint que chez moi tout se passe ici* (Elle désigne son front). *Chez toi tout se passait là et là* (Elle désigne son cœur et son ventre) (p. 195). Au vu du contexte, il est fort probable que Léo fait allusion à la frigidité, ou du moins à une certaine indifférence à l'égard de l'acte sexuel, ce qui expliquerait aussi pourquoi elle a abandonné si volontiers son fiancé à l'être féminin qui lui était le plus proche. La jalousie qu'elle ressent envers sa sœur, dont la haine fait partie intégrante, proviendrait de ce qu'Yvonne a été capable d'être femme dans tous les sens du terme. C'est là où Léo a manqué de discernement car elle ne soupçonnait pas que l'amour pour son fils se retournerait contre Georges. D'une certaine façon, elle s'est servie d'Yvonne qui est au demeurant une partie d'elle-même, pour assurer le bonheur de l'homme qu'elle aimait, qu'elle-même se sentait incapable d'assumer. Et lorsque Yvonne a l'indélicatesse de lui dire : *Il aurait pu se réfugier auprès de toi*, elle rétorque avec une grande clairvoyance : ... *Il n'aurait pas voulu de moi... Il cherche la jeunesse* (I, 2, p. 195).

À bien considérer son vécu , Léo n'est pas l'ange (II, 2, p. 238) que Michel voit en elle, mais le diable (I, 8, p. 219) que Georges la soupçonne d'être. A la question de ce dernier : *Es-*

tu le diable ? (p. 219), elle ne peut s'empêcher de baisser les yeux, comme si tout à coup il venait de la percer à jour. De même lorsque Madeleine insiste pour lui exprimer sa gratitude, elle décline ses remerciements en des termes ambigus :

(...) il y a des moments où je me venge de l'amour, où il me révolte. Il y'en a d'autres où l'amour me remue de fond en comble et gagne sa cause. Sait-on ce qui se passe en nous ? (...). C'est la nuit du corps humain qui fonctionne. Ne cherchez pas à me comprendre (II, 12, p. 266).

Cette réplique montre qu'elle sait qu'elle sert ses propres intérêts à travers la naïve jeune fille à qui elle avoue, sans que cette dernière ait l'air de comprendre, *Sait-on qui on aide ?* (...) *Où commence-t-on à servir les autres et à se servir soi-même ?* (p. 266). En ce sens, la bonté de Léo ne vaut que parce que ses intérêts individuels coïncident avec le bien être collectif : *Sait-on de quels gestes on est capable lorsque le bateau coule ?* (...). *Dans les catastrophes, ceux qui sont capables d'entr'aide peuvent sauver un groupe qui se noie* (p. 266).

Léo s'est trompée une première fois et elle a manqué de commettre la même erreur avec Madeleine, *Votre « jeune fille » devait être une roublarde qui vous menait par le bout du nez. Je me suis trompée. Je m'en excuse* (III, 1, p. 270). Seulement cette fois, Léo a le temps de rattraper son erreur avant qu'il ne soit trop tard, ce qui ne l'empêche pas d'en nier la responsabilité :

Léo - Georges, ce que tu as fait est atroce.

Georges - Comment, ce que j'ai fait ? Léo, c'est toi, toi qui m'as dicté ma conduite, qui a inventé tout, construit la machine pièce par pièce (p. 270).

Lorsqu'elle lui avoue, au bout de vingt ans, le sacrifice qu'elle a fait pour lui et Yvonne, la réalité présente se confond avec le passé en un instant sublime, condensée dans une réplique qui l'est tout autant : *Il est indispensable de se sacrifier quelquefois. C'est l'hygiène de l'âme* (p. 271). Et lorsque Léo ajoute : *Il faut que tu payes, il faut qu'elle paye* (p. 272), nous rejoignons la morale exposée dans le dénouement des *Chevaliers de la table ronde*, quand les oiseaux chantent juste avant le tomber de rideau : *Paie, paie, paie, paie ,paie, paie, paie. Il faut payer, payer, payer* (III, p. 176). L'ensemble de la rivalité sororale est révélé par l'intermédiaire de ce dialogue ; à Georges qui lui reproche de ne pas se sacrifier elle-même,

elle rétorque d'un ton affable : *C'est chose faite* (p. 272). Elle préfère que les victimes soient sa sœur et Georges plutôt que son neveu et Madeleine, car c'est leur tour de payer : *Profitions d'être une épave, mon cher Georges, contournons, contournons et suivons notre chemin sans empêcher les autres de suivre le leur* (p. 273). Un temps pour tout et pour tous ; le leur est déjà passé et c'est au tour de Michel et de Madeleine de vivre.

Cette scène suffirait à elle seule à éluder les tensions qui ont régi l'existence des personnages féminins depuis le mariage d'Yvonne. La situation actuelle est toutefois plus sérieuse qu'il y'a vingt ans : *C'est plus grave si ce point où nous en sommes est le résultat d'un crime* (p. 275). Le père met un terme au conflit sororal à travers la réconciliation des jeunes gens, pour que Michel n'hérite pas, comme Antigone par exemple des fautes de ses parents : *Je dis que nous avons failli tuer ces enfants par égoïsme, et qu'il est urgent de les faire revivre* (p. 278). Nous retrouvons aussi le schéma des *Chevaliers de la table ronde* lorsque Gauvain et Blandine réapparaissent sous les traits des amants fautifs que sont Lancelot et Guenièvre. Toutefois le contexte reste différent car Gauvain et Blandine se retrouvent lorsque cesse l'enchantement alors qu'il ne fait que commencer quand Georges annonce son intention de réunir les jeunes gens : *C'est à croire que cette roulotte, comme vous dites, exerce un charme...* (A Yvonne qu'il embrasse)...*Le charme d'Yvonne, et nous rend sourd et aveugle* (p. 276).

Jusqu'à la fin, Léo rappelle à Yvonne l'antériorité du conflit, *Tu luttas avec de vieilles armes* (III, 2, p. 280), comme si ces vingt années avaient soudé l'amour / haine qui lie les deux sœurs et les empêche de pouvoir se passer l'une de l'autre. L'attrait que peut exercer l'antériorité de la relation sororale est de cerner le bien fondé des véritables causes du conflit présent dont Michel et Madeleine ne sont en définitive que les enjeux. Yvonne est exclue de l'intimité immédiate qui unit Madeleine à Léo en ce qu'elle ne peut s'identifier à elle. L'originalité réside en ce que l'élan qui pousse une femme vers une autre est celui d'une femme mûre envers une jeune femme mais, à l'inverse des *Monstres sacrés*, il ne s'agit pas de gagner du temps, mais de rattraper le temps perdu. Liane est à l'origine mouvement qui pousse les deux femmes l'une vers l'autre dans *Les Monstres sacrés* tandis que c'est une femme mûre qui se jette sur Madeleine. Si l'on peut parler de relation mère / fille, au sens métaphorique du terme, on peut en résumer la démarche en ce que la fille choisit sa mère dans *Les Monstres sacrés* et la mère choisit sa fille dans *Les Parents terribles*. Et s'il est effectivement un élan de recherche vers les origines, il désigne en réalité un retour à soi-

même à travers un autre personnage ; le sacrifice d'Yvonne répète celui que Léo a fait, mais cette fois sous la forme absolue : Yvonne donne Michel à Madeleine, comme Léo lui a cédé Georges autrefois et cet effort lui coûte la vie. Rien de la sorte dans *La Machine à écrire* où le suicide de Solange est extérieur à la mort de Judith. On le voit néanmoins, les systèmes d'équivalence au sein de la structure familiale remontent à l'origine d'un conflit bien antérieur au moment, de surcroît excessivement bref en vue de cette même antériorité, de l'action représentée. C'est pourquoi les mécanismes de transfert et de substitution intègrent l'analyse du temps de la fiction en ce qu'ils font se rencontrer le passé et le futur avec la réalité présente de l'action.

b) Les destinées tragiques, la transmission du crime

Les objets du destin : les suicides à retardements

La tragédie n'exploite certes pas le même système de valeurs puisqu'elle repose sur le présupposé qu'une force transcendante a d'ores et déjà décidé de l'existence des personnages féminins. Que ce soit Antigone, Jocaste ou Eurydice, la destinée de ces femmes est déjà déterminée au moment où commence l'action et nul ne peut rien faire pour en entraver le cours, surtout pas elles, même si Cocteau avait affirmé qu'*une main de femme peut changer l'ordre des calculs éternels* ²⁰⁷. La rivalité féminine y est certes présente, mais elle s'affirme au-delà de la cellule familiale proprement dite. Le destin s'affirme tout particulièrement dans la tragédie grecque, soulevant dans *Antigone* et *La Machine infernale* le problème des origines et du libre arbitre qu'Antigone défend avec une éloquence véhémence, et donne lieu à un autre type de rivalité féminine. Dans *Orphée*, Eurydice affronte La Mort et Jocaste est confrontée au machiavélisme du sphinx / Némésis dans *La Machine infernale*.

Les pièces d'inspiration mythique ont pour vocation d'extraire la temporalité féminine de la dissolution globale du temps. La dramaturgie insistant sur la nécessité de concentrer l'action, on assiste cependant à une dématérialisation progressive du temps, à laquelle s'adjoint le principe de dénégation théâtrale. *Antigone* et *La Machine infernale* orchestrent

²⁰⁷ Jean Cocteau, « Découverte des pattes du sphinx », in *Opéra, Œuvres poétiques complètes*, p. 530.

une distribution féminine sensiblement conflictuelle dans laquelle le personnage n'est défini qu'en fonction de son contraire (Antigone / Ismène, Jocaste/ Le sphinx) et la persistance de cette opposition relève en partie des temporalités distinctes auxquelles il est rattaché. Parce que le temps est aussi l'élément théâtral grâce auquel se réalise dans l'espace visible de la scène, l'évolution du personnage à travers la progression de l'action. En même temps qu'il exerce une attraction magnétique sur les personnages, le temps intègre le spectateur à l'identification du personnage féminin à lui-même. De même *Orphée* a été âprement qualifié d'*amusement pour intellectuels blasés* et injustement réduit à *une cacophonie surréaliste* ²⁰⁸. Il va de soi que les libertés prises à l'encontre de la temporalité ne sont pas étrangères à l'accueil réservé à cette pièce. L'érosion du temps en accuse la confortable unité tant attendue et fait fi de toute tentative de compromis. La spécificité de ces tragédies réside dans la volonté de réconcilier les figures féminines avant la résolution de la catastrophe finale. C'est donc davantage dans l'opposition entre les figures féminines que dans les personnages eux-mêmes qu'il faut rechercher la cause de cet écartèlement temporel.

- Culpabilité héréditaire et punition différée

On ne serait tout à fait comprendre Antigone sans se référer à l'histoire de sa famille. La destinée tragique d'Antigone reposant sur l'idée de transmission héréditaire du crime, la fatalité est ici intérieure, elle est une composante de son être, tout comme le prédit Anubis dans *La Machine infernale* : *Il aura deux fils qui s'entr'égorgeront, deux filles dont une se pendra. Jocaste se pendra* (II, p. 73). Ce qui frappe tout d'abord dans *Antigone*, c'est la force des moyens visuels avec lesquels le temps est mis en œuvre. Lors de la reprise, la mise en scène avait parfaitement su rendre compte du sentiment de violente intimidation qui émanait du temps :

(...) Dans la version de Cocteau, on sent sans répit la terrible menace traversant la tragédie comme un tonnerre millénaire (...). Par des moyens poussés à l'extrême, la mise en scène, les décors, les costumes et la lumière renforcent les intentions de l'adaptation ²⁰⁹.

²⁰⁸ Nous renvoyons au chapitre consacré à *Orphée*, in Jean Hort, *La Vie héroïque des Pitoëff*, p. 248 –252.

²⁰⁹ « *Antigone* entendue et vue par Werner Egk », *Comoedia*, 6 février 1943, in Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 672-673.

L'espace dit le temps et le personnage principal est pourtant à envisager dans un espace temps postérieur à celui de la scène : *Le temps où je dois plaire aux morts est plus considérable que celui où je dois plaire aux vivants* (p. 14), *Je sais que je plais là où je dois plaire* (p. 15). L'espace converge avec le temps, les deux étant animés par des personnages fantômes à qui elle a le devoir de plaire. Elle veut être à la hauteur de ses exigences éthiques et rester digne des siens : *Les enfers et ceux qui les habitent m'ont vue agir, moi* (p. 21). Dès l'exposition des faits, le personnage s'inscrit dans un système philosophique qui contourne l'illusion de la réalité présente et le fait se dérober à l'immanence du jugement de l'homme qui la condamnera. Elle fait référence à un ensemble de personnages invisibles (Jocaste, Œdipe, Polynice et Étéocle), qui ont vécu bien avant que le rideau s'ouvre : *A-t-on le droit de ma détacher des miens ?* (p. 14), demande-t-elle à Ismène. Antigone est comme une cellule isolée sur terre d'un ensemble familial, qui est maintenant de l'autre côté, et dont Ismène, solidaire de Créon, est éloignée. Elle prétend ne vouloir s'arrêter qu'à la limite de [ses] forces (p. 15) et, au-delà de cette limite, le temps continue : *Il me sera beau de mourir ensuite* (p. 14). Tous ses efforts ne tendent que vers un seul but, être aimée de sa défunte famille, contrairement à Ismène dont les protestations dissuasives risquent d'exciter la haine du mort (p. 15).

L'éthique d'Antigone repose sur un postulat selon lequel les morts continuent à vivre après la mort. Les enfers l'ont vue agir (p. 21), et dit-elle : *On ne reprochera pas de l'avoir laissé aux bêtes* (p. 14). Ce « on » peut faire aussi bien référence à Thèbes qu'aux enfers, mais nous prendrons le parti de le rattacher à ces derniers. En anticipant sur les reproches des siens, Antigone entend par-là qu'elle est convaincue de les retrouver après la mort. En conséquence, il existe une appréhension du passé et de l'avenir dans l'au-delà puisque sa famille la regarde agir en attendant le moment des retrouvailles. Ce discours, tourné vers un auditoire inattendu, se veut gouverné, non par l'intellect, mais par l'affect, ce qui fait dire à Ismène : *Refroidis ce cœur trop chaud, Ton cœur te perd* (p. 15). Georges Steiner met le doigt sur la peur d'Antigone de décevoir sa famille en ne remplissant pas ses devoirs envers son frère et cette angoisse est telle qu'elle est plus forte que la peur de la sentence de son oncle ; la justice transcendante l'emporte alors sur la loi immanente :

La différence radicale entre la valorisation politique et la valorisation ontologique détermine la primauté de l'enterrement, de la terreur fondamentale de la décomposition, de

la violation du corps par les chiens et par les oiseaux de proie, qui est l'élément central de la pièce ²¹⁰.

En d'autres termes, la crainte de la culpabilité annihile la peur de la mort. En délivrant les derniers hommages à son frère, défi ouvertement lancé à Créon, Antigone sait qu'elle signe son arrêt de mort. Créon n'est en définitive que l'intermédiaire entre la mort et Antigone, tout comme Aglaonice est celui entre La Mort et Eurydice dans *Orphée*. Il est un instrument au service de la lutte qui va s'engager entre Antigone et sa mort. Ce glissement favorise en outre l'unité entre sa position et celle du spectateur :

La crainte naît du sentiment de l'irréparable (...). On peut donc dire que le suspens est toujours à un degré plus ou moins conscient, causé par une crainte de la mort ; ou encore le plaisir que nous éprouvons confortablement au théâtre, à craindre pour le héros, est finalement plaisir de défier la mort ²¹¹.

La structure du conflit émerge des dialogues entre Créon et sa nièce. Le langage, ou plutôt les langages inhérents à chaque sexe, manifestent leur appartenance mutuelle à deux temporalités irréconciliables. Antigone évoque *les lois qui ne sont pas écrites et que rien n'efface* (p. 19) qui *n'existent ni d'aujourd'hui ni d'hier. Elles sont de toujours. Personne ne sait d'où elles datent. Devrais-je donc, par crainte de la pensée d'un homme, désobéir à mes dieux ?* (p. 19).

À deux reprises, elle confronte la singularité de l'autorité humaine, *le caprice d'un homme, la pensée d'un homme* (p. 19) à la pluralité divine, *la règle des immortels, mes dieux* (p. 19). L'article indéfini, *un homme*, s'oppose à l'adjectif possessif, *mes dieux*, marquant l'appartenance d'Antigone à une famille dont Créon ne fait plus partie. Outre de bafouer la parenté qui l'attache à son oncle tout en bafouant impunément la virilité, cette antinomie insiste sur la temporalité que le personnage féminin a désormais choisie. À l'édit éphémère de Créon, devenu un *caprice*, elle oppose les lois *de toujours*. Que vaut alors la chimère d'un mortel face à l'atemporalité de la loi divine ? Les deux personnages sont en position d'incommunicabilité et, bien qu'ils restent obstinément prisonniers d'un discours sclérosé ne trouvant pas d'écho en l'autre, ils n'en poursuivent pas moins l'échange. Ils parlent dans la

²¹⁰ Georges Steiner, *Les Antigones*, p. 36-37.

²¹¹ Pierre-Aimé Touchard, *Le Théâtre et l'angoisse des hommes*, p. 38.

même langue, mais ils s'adressent à des auditoires différents, dont les prétentions temporelles s'affrontent. Créon vise la cité, aussi son discours est-il construit de sorte à plaire au peuple et à assurer du même élan la pérennité de son règne et Antigone ne s'adresse qu'à un seul interlocuteur apparent, les dieux, ce qui légitime le fait que ses paroles sont de plain-pied ancrées dans le registre de la mort : *Je savais la mort au bout de mon acte. Je mourrai jeune ; tant mieux. Le malheur était de laisser mon frère sans tombe. Le reste m'est égal* (p. 19). Par conséquent, le discours n'attend pas le même type de réaction de la part du public visé et cet état de fait renforce la distinction originale des deux discours :

La source première du dramatique réside dans le paradoxe du conflit, de l'incompréhension agnostique, dans le langage lui-même. Les racines du dialogue, sans lequel il n'est pas de drame possible, doivent être recherchées dans la découverte que des êtres vivants se servent du même langage qui peut signifier des choses différentes, voire inconciliables ²¹².

Steiner affirme aussi que le langage de Créon est celui de la temporalité auquel Antigone confronte celui de l'éternité. Dans un premier temps, le roi guide le dialogue puisque sa fonction est de diriger l'interrogatoire, auquel le personnage féminin met finalement un terme par cette question : *Exiges-tu quelque chose de plus que ma mort ?* (p. 21). Voyant qu'il est pris au piège, elle s'empresse d'ajouter : *Alors pourquoi traîner ? Tu me déplaïs et je te déplaïs* (p. 20). Etant donné que les jeux sont faits, elle tente d'écourter l'entretien et elle transforme le verbe en action. Le lexique converge indubitablement vers l'inéluctabilité fulgurante de la mort, , *Ce n'est pas ainsi que le mort dépose à mon procès, Qui sait si vos frontières ont un sens chez les morts ?* (p. 21). L'éloquence du personnage féminin, dans l'instant présent du discours, veut toucher un public qui ne participe pas au présent de l'action et dont le rôle est postérieur à cette dernière. Là où Créon est impardonnable, c'est lorsque sa sentence risque d'être approuvée par les dieux : *S'ils approuvent mes bourreaux*, se lamente Antigone, *je le saurais demain et je regretterais mon acte* (p. 28). Ici son rôle croise celui de Phèdre qui, comme elle, a conscience *du pur, du clair, du jour ne s'obtient pour elle, comme quelque chose d'intérieur à elle, que lorsqu'ils se retirent d'elle, à tout jamais* ²¹³. Antigone fait corps avec ses propres mots : *Je ne verrai plus le jour. Je ne verrai plus son œil d'or. Je ne verrai plus le soleil !* (p. 28).

²¹² Georges Steiner, *Les Antigones*, p. 356.

²¹³ Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain 1*, p. 158.

Antigone a déjà fait son choix au moment où le spectacle commence, conformément aux exigences du dramaturge :

Les personnages d'*Antigone* ne s'expliquent pas. Ils agissent. Ils sont l'explication de théâtre qu'il faudra substituer au théâtre de bavardages. Le moindre mot, le moindre geste, alimente la machine ²¹⁴.

La tragédie est en ce sens la représentation des conséquences que son acte implique puisque le choix a déjà été fait. Du reste, le dramaturge ne fait que se conformer à la pensée antique qui situait l'acte du choix avant le début de la durée causale, et non pas au début, au milieu ou la fin de celle-ci. Pierre-Aimé Touchard rappelle à ce propos que la conception sophocléenne tendait à *concentrer l'attention sur un individu* ²¹⁵ et Cocteau est resté partiellement fidèle au personnage féminin de Sophocle :

Le héros de Sophocle agit de telle ou telle manière pour rester fidèle au plus profond de leur être, pour ne pas perdre la raison même de leur existence, pour maintenir leur identité au prix même de leur vie ²¹⁶.

Mais il existe chez Sophocle une sérénité dans le malheur que l'on ne retrouve pas chez Cocteau : *La soumission au destin n'est pas entrecoupée de révolte, elle est devenue une sagesse* ²¹⁷. L'apparente soumission d'Antigone à son destin est purement verbale et sa réticence à entrer dans la caverne comme les injonctions désespérées qu'elle lance au chœur sont les preuves de sa révolte et de sa peur de la mort. Aussi faut-il bien saisir que, pendant les trois quarts de la pièce, le personnage féminin ne brave pas la mort elle-même, mais l'idée qu'elle s'en fait. Elle lutte contre l'éventualité de la mort, comme si elle s'attendait à être graciée *in extremis* par Créon. La révolte contre le châtement s'inscrit dans la logique du personnage car on ne peut décemment espérer une sagesse résignée devant la mort de la part d'une jeune fille. Il aura sans nul doute semblé incohérent, pour Cocteau, de peindre une adolescente qui se serait éperdument moquée de mourir, d'autant plus que son stoïcisme eut considérablement atténué la compassion du public envers elle.

²¹⁴ Jean Cocteau, « A propos d'Antigone », *Cahiers Jean Cocteau* 10, p. 93.

²¹⁵ *Le Théâtre et l'angoisse des hommes*, p. 41.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*, p. 42.

Antigone est présentée comme un étendard derrière lequel s'abrite une conscience prête à tout pour l'amour : *Peu m'importe une sœur qui m'aime en paroles* (p. 21), dit-elle à Ismène après avoir dit à Créon : *Je suis née pour partager l'amour, et non la haine* (p. 21). Parce qu'il est dicté par l'instinct de l'amour présent, l'acte de désobéissance devrait être exempt de punition, mais Créon, hostile à toute forme de sentimentalisme, ne l'entend pas de cette oreille. Antigone est consciente des limites de son acte dans l'espace et le temps : *C'est assez que moi je meurs* (p. 21), dit-elle à Ismène. L'isolement du personnage traduit un sentiment d'élection divine, qui relève toutefois entièrement de la volonté du personnage qui s'est choisi pour agir : *tu as choisi de vivre, moi d'être morte* (p. 22). Ce « moi » narcissique, qu'elle oppose fréquemment aux objections de sa sœur, *C'est assez que moi je meurs, Les enfers et ceux qui les habitent m'ont vu agir, moi* (p. 21), se conjugue à la structure temporelle de la phrase. Elle ne dit pas : *moi de mourir*, mais *moi d'être morte*, comme si elle était finalement déjà morte au moment où elle parle, voire qu'elle est morte à l'instant où elle a enterré Polynice. Georges Steiner analyse cette réplique avec pertinence :

Antigone lance à Ismène une dichotomie emphatique : « Tu as choisi de vivre, moi d'être morte ». Avec toute la supériorité qu'elle implique, cette accusation d'Antigone ressemble à s'y méprendre à l'absolution et à l'orgueil qui aveuglent Créon ²¹⁸.

Par ailleurs, elle ajoute, comme pour donner plus de poids à ses propos, *Il y a longtemps que mon cœur est mort. Il ne peut servir que les morts* (p. 22). Antigone se pense, et ceci dès l'ouverture de la pièce, comme un être du passé dépourvu d'avenir qui n'a ni de désir de ni d'espoir, parce que ce serait déjà vouloir être ce qu'il n'est pas et ne pas vouloir ce qu'il veut ²¹⁹. On retrouve cette idée dans *L'Aigle à deux têtes* lorsque Stanislas évoque son suicide à retardements (III, 8, p. 412) et qu'il dit à la Reine : *C'est un mort qui vous parle* (p. 409). En ce sens, Antigone a comme lui *un moment à vivre* (p. 409), si ce n'est qu'ici le moment correspond à la durée de la représentation. Avant que celle-ci ne commence, Antigone a accepté sa mort comme Stanislas en absorbant le poison : *On sait que l'on porte sa fin en soi et nul ne s'en doute* (I, 6, p. 335), se vante la Reine, mais dans *Antigone*, les autres ne seront pas longs à comprendre la nature du secret que la jeune fille porte en elle puisqu'elle a été prise la main dans le sac (p. 19) par les gardes. L'action qui a précédé l'ouverture de la pièce a débuté à midi (p. 19) et elle est résumée dans une réplique du garde.

²¹⁸ *Les Antigones*, p. 289.

²¹⁹ Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain 1*, p. 141.

On peut toutefois se demander ce que signifie la tragédie à partir de l'instant où le personnage principal connaît l'issue de son acte. On peut persister à espérer que la passion qui anime ce dernier pourrait être contrecarrée par la sentiment qui l'attache à Hémon et qui est inscrit dans le présent réel. Dès le début de la pièce, le temps qu'il leur reste à partager est compté ; le temps de l'amour contraint à d'interminables débats dont il ne sera pas question dans cette pièce : les personnages n'en ont pas le temps car des questions plus urgentes sont à examiner. Les rapports de force à l'intérieur du couple sont inversés car c'est traditionnellement au personnage féminin qu'est confiée la dépendance, qui manifeste une certaine faiblesse de caractère, vis-à-vis de son compagnon. C'est pourtant à Hémon que Cocteau attribue ce trait de caractère, comme pour souligner la masculinité d'Antigone. Le suicide d'Hémon sera l'heureuse tentative de restauration de l'égalité bafouée des âmes, au-delà de tout archétype sexuel :

Antigone sacrifie son espoir d'être heureuse comme femme d'Hémon : Hémon est important comme symbole de tout ce qu'Antigone décide de quitter, mais aussi comme la personne qui donne une signification à la mort²²⁰.

Antigone connaissait le châtiment, *C'est la mort qui rompra le mariage* (p. 23), et cette certitude n'a pas freiné son acte. En tenant tête à son père, Hémon ne fait qu'accélérer la sentence : *Ah ! c'est ainsi. Soldats, amenez la folle, amenez la folle ! vite ! vite ! vite ! pour qu'elle meure en face de son fiancé* (p. 26). A défaut de trouver une identité dans la durée du mariage, l'unité du personnage se construit aussi vite qu'elle se consume, *Ma mort ne sera pas longue* (p. 28), dit-elle. Elle acquiert une continuité dans le temps, certes de façon précoce et fugitive, dans l'urgence requise par les nécessités extérieures. La fatalité de son sort est en quelque sorte conjurée par la résolution extrême de son acte qui s'inscrit comme le prolongement de la logique interne au personnage, à qui il offre un achèvement sur le plan de la féminité.

Il est cependant difficile d'examiner la mort d'Antigone en termes de temporalité sans tenir compte des événements antérieurs au personnage : *Je suis une fille de l'inceste*, dit-elle. *Voilà pourquoi je meurs* (p. 27), faisant ainsi appel à son passé référentiel en même temps qu'à des déterminismes qui lui sont extérieurs. Laura J. Poulowsky affirme trop hâtivement

²²⁰ Laura J. Poulowsky « Représentation du couple tragique dans le théâtre français du XXème siècle », *Revue d'Histoire du théâtre*, octobre-décembre 1997, p. 228.

que le suicide d'Antigone est *une expression du nihilisme, c'est-à-dire le refus des valeurs traditionnelles et la croyance que la vie est sans signification* ²²¹. En dépit de la conviction d'avoir bien agi, la révolte augmente à mesure que la mort cesse d'être une éventualité pour devenir une certitude :

Je t'ai fermé les yeux Polynice - et - j'ai - eu - raison. Car jamais je n'aurais fait cet effort mortel pour des enfants ou un époux. Un époux, un autre peut le remplacer. Un fils, on peut en concevoir un autre. Mais comme nos parents sont morts, je ne pouvais espérer des frères nouveaux. C'est en vertu de ce principe que j'ai agi (p. 28).

Sous un tel éclairage, le suicide a l'air d'un meurtre bien que Georges Steiner rappelle que *la sensibilité antique attache au suicide une aura nettement féminine* ²²². Cette réplique souligne aussi la part d'inachèvement du personnage féminin dans le temps : *Qu'on me vole ma part de vie (...) que Créon me prive du mariage et de la maternité* (p. 28). C'est toute sa propension au devenir que lui arrache Créon. La symétrie des châtiments rapproche Antigone de Polynice ; comme lui elle sera privée de sépulture et, dans la Grèce antique, l'absence de sépulture contraint les âmes à errer sans fin le long des rives du Léthé. Privée d'identité sexuelle et maternelle, Antigone se réalise dans ses devoirs de sœur. Son destin est l'inverse de celui de son père qui a été châtié pour avoir trahi ses origines alors que le seul crime d'Antigone est de leur être resté fidèle. Lorsque Antigone évoque cet avenir dont elle ne profitera pas, *un époux, un autre peut le remplacer. Un fils, on peut en concevoir un autre* (p. 28), elle ne fait que dénigrer avec arrogance l'avenir qu'on lui refuse de toute façon. Ismène est désormais la seule survivante de la lignée des Atrides et son devoir de femme est d'assurer la pérennité de la race ; Antigone, au nom de la descendance, sacrifie sa descendance et c'est pourquoi elle traite sa sœur avec un mépris grandissant : *J'espère que tu vas montrer ta race* (p. 13), *Ne meurs pas avec moi et ne te vante pas, ma petite* (p. 21). Le ton condescendant confère au personnage une autorité de type patriarcale sur sa sœur et les rôles sont comme transposés : Antigone se prend pour Créon et Ismène se prend pour Antigone dont elle veut partager le martyre.

L'antinomie entre les deux sœurs s'explique aussi par la gestuelle, dont la valeur peut être temporelle :

²²¹ *Ibid.*, p. 315.

²²² *Les Antigones*, p. 269.

Antigone s'explique, pour ainsi dire, par le biais du comportement d'Ismène qui représente le statisme, contrairement à sa sœur qui fait finalement avancer l'action, en poussant même les choses aux extrémités et à la catharsis²²³.

A travers l'opposition des deux sœurs, ce sont deux types de féminité et d'humanité qui rivalisent. On retrouve cet antagonisme, sur un plan certes caricatural, dans *L'Ecole des veuves* où cette réplique d'Ismène, *Nous sommes des femmes, Antigone, des femmes malhabiles à vaincre les hommes (...). Il est fou d'entreprendre des choses au-dessus de nos forces* (p. 14), est parodiée dans une réplique de la Belle-sœur : *Ainsi, je sacrifierai très bien ma vie, s'il le fallait, tout de suite, mais je ne pourrais sacrifier ma douche et mes biscottes* (5, p. 73). La Belle-sœur pourrait éventuellement être interprétée comme une version comique d'Ismène, son doublet précieux, *Il me suffit de m'égratigner un doigt pour que je me trouve mal* (p. 73), et frivole qui, entre deux allusions au testament, joue les mondaines, *Ma robe te plaît ?* (p. 74) et tient une conversation de salon, *Tu as très bonne mine* (p. 73). Comme Ismène, elle utilise la faiblesse de son sexe pour se retrancher dans l'inaction, *Ceux qui commandent sont plus forts que nous* (p. 14), dit Ismène. En outre, la mystique (p. 73) de la Belle-sœur l'autorise à une grande familiarité envers le défunt : *Bonsoir, toi* (p. 74), dit elle à son frère comme si elle attendait une réponse, avant de poursuivre :

On ne me fera pas changer de ton parce qu'une personne est vivante ou morte (...).
Je garde mon style (...). Je n'ai pas besoin de me laisser mourir, moi, pour vivre avec les morts (p. 74).

La position d'Ismène dans le temps diffère donc de celle de la Veuve qui, pour se rapprocher du mort dont elle partage l'espace, doit adhérer au même temps. La Belle-sœur insiste en revanche sur l'idée de vivre avec les morts, comme si elle se positionnait déjà dans cet éternel présent de la mort. Cet alibi est tout particulièrement confortable en ce qu'il excuse son refus de suivre la Veuve dans son suicide. Mais la comparaison s'arrête ici car, si Ismène tente de dissuader sa sœur de se précipiter vers une mort certaine, la Belle-sœur ne cherche pas à faire revenir la Veuve sur sa décision.

Pour en revenir à *Antigone*, il faut enfin signaler le rôle que peut jouer la gestuelle respective des deux sœurs. L'immobilité d'Antigone peut être comprise, lors de son entrée au

²²³ Thérèse Malachy, « Tragédie grecque et statisme », in *Statisme et mouvement au théâtre*, p. 22.

tombeau comme la manifestation physique de la peur de la mort qui atteint un degré tel qu'elle paralyse les membres du personnage et les atrophie comme pour les préparer au statisme définitif de la mort. La réaction physique relève d'une anticipation à l'inévitable alors que l'esprit persiste à s'y refuser. Aussi le statisme aurait-il un lien avec la durée dans la mesure où elle est le signe de la résignation du corps. L'expression corporelle, ou plutôt l'absence suspecte de toute expressivité, souligne également l'impact verbal du langage.

Tout se passe comme si le corps statique tentait d'immobiliser le temps qui passe et rapproche ostensiblement Antigone de la mort. À moins qu'il ne s'agisse que d'une immobilité purement contemplative ou *immobilité psychique*, selon la terminologie d'Anne Ubersfeld : *L'immobilité intérieure, inverse celle du rêve ou de la contemplation, générant l'hypotypose, quand seule la parole figure l'espace et le monde* ²²⁴. Cette interprétation s'oppose à celle concernant l'immobilité de Créon qui elle serait une *métonymie de la puissance* ²²⁵. Toutefois Anne Ubersfeld émet une restriction car la figure royale immobile reste paradoxale car elle est *à la fois image de la puissance par son immobilité, mais aussi par sa non autonomie, métaphore de l'abstraction du pouvoir* ²²⁶. Le statisme des deux personnages pourrait ainsi signifier la perte des repères dans le temps. Par l'absence de mouvement, les personnages restent le point de mire de la scène, comme s'ils étaient empêtrés dans des mailles invisibles. Cet inconfort dans l'espace traduirait leur mal être dans le temps. Le temps scénique est condensé dans le débat opposant un homme dans la force de l'âge à une jeune femme, mais, les identités sexuelles demeurant troubles, on ne sait jamais tout à fait quand la gestion de l'instant est masculine ou féminine. La temporalité, qui remet en cause le système de la répartition sexuelle, se comprend mieux aux vues de la pensée hégélienne, telle que la résume Georges Steiner :

La loi humaine est la loi du jour puisqu'elle est connue, publique, visible, universelle ; elle règle non pas le famille mais la cité, le gouvernement, la guerre, elle est faite pour l'homme. La loi divine est la loi de la femme ; elle se cache, ne s'offre pas dans cette ouverture de manifestation qui produit l'homme. Elle est nocturne ²²⁷.

²²⁴ Anne Ubersfeld, « Le Personnage immobile », *Statisme et mouvement au théâtre*, p. 12.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ Georges Steiner, *Les Antigones*, p. 38.

L'antinomie sexuelle serait alors l'expression de la dichotomie temporelle entre immanence et transcendance. Le langage gestuel de l'immobilité est complété par le silence qui, selon le chœur, *fait plus peur que les cris* (p. 32). Tout excès de bavardage est inutile dès l'instant où Antigone rend les derniers hommages à Polynice, c'est-à-dire avant le lever de rideau. De même à l'annonce du suicide d'Hémon, Eurydice *disparaît à reculons* (p. 32), sans dire un seul mot, tout comme Jocaste qui, dans *La Machine infernale*, *disparaît comme on se noie* (p. 118) quand elle entend Œdipe évoquer le meurtre de Laïus au carrefour de Daulie et de Delphes.

De ce fait, *les dialogues de sourds entre « possédés » et « raisonneurs »*²²⁸ ont partie liée avec le temps fictionnel qui structure l'identité du personnage féminin avec une frénésie que Créon ne parviendra pas à détruire. Cocteau a su extraire avec beaucoup de justesse la quintessence du personnage féminin, brisant ainsi *définitivement l'idole d'une antiquité embourgeoisée, d'une antiquité faite d'un amalgame de conventions et de malentendus*²²⁹. Il condense non seulement la signification dramatique du personnage en un laps de temps restreint et ce procédé l'arrache à une temporalité qui ne lui ressemble déjà plus. Le temps scénique tend *un fil rouge qui ne se détend pas une seconde et ne laisse respirer le spectateur que lorsque le rideau tombe comme le couperet d'une guillotine*²³⁰ et la force du personnage féminin émane en partie de cette criminelle fulgurance. Le temps joue en faveur d'Antigone au point de lui conférer une dimension atemporelle qui nous la fait paraître étrangement contemporaine. Cette pérennité nous la fait envisager dans une lignée d'héroïnes qui défie l'air du temps, qui ne craignent pas d'être réactualisées à la mode de chaque époque, traversant les âges avec une déconcertante facilité, et dont Lulu nous semble l'exemple le plus proche :

Lulu, comme Eve, est l'instrument d'une puissance qui lui est infiniment transcendante et dont les mobiles essentiels nous sont inconnus : elle est le signe ambivalent de toute une activité sous-terrainne de l'esprit et de tout mouvement occulte du corps, quand la vie est l'autre nom de la mort et que le désir d'avoir est en même temps un désir de se perdre²³¹.

²²⁸ Georges Poulet, ouvrage cité, p. 162.

²²⁹ « *Antigone* vue et entendue par Werner Egk », article paru dans *Comoedia*, 6 février 1943, in Jean Cocteau, *Journal 1942/1945*, p. 672-673.

²³⁰ Pierre Dubourg, *Dramaturgie de Jean Cocteau*, p. 30.

²³¹ Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, p. 208.

Là où Antigone dépasse le personnage de Wedekind, c'est lorsque les mobiles qui régissent ses actes sont non seulement connus du public, mais approuvés par lui.

- Hérité et postérité, le regard de la mémoire

C'est à cause du poids de ses origines qu'Antigone ne peut s'accomplir dans le temps. Dès lors, elle n'est rattachée à sa famille que par l'antériorité puisqu'elle ne donnera pas de descendance à cette dernière. En revanche, Jocaste assume pleinement l'hérité et la postérité de sa race parce qu'elle donnera des enfants à son propre fils. Tout se passe comme si Antigone devait poursuivre l'expiation des fautes de sa (grand)-mère. Dans les deux cas de figure, le personnage féminin porte le sens de sa destinée à son apogée et sa signification individuelle ne vaut qu'au regard des Atrides. Le mécanisme du temps est pourtant inversé car la mort d'Antigone la prive de descendance alors que c'est précisément sa descendance monstrueuse qui mène Jocaste au suicide. Le rapport au temps de cette dernière ne se comprend tout à fait qu'en comparaison avec celui du sphinx. A aucun moment cependant, les deux femmes ne se côtoieront sur scène, tout comme La Mort et Eurydice dans *Orphée*.

Jocaste ne manifeste pas les mêmes prédispositions temporelles que le sphinx. L'acte de la nuit de noces semble le plus représentatif à cet égard, dont Colette avait constaté le brio :

Durant l'acte de la nuit de noces, le dialogue entre Jocaste et son fils incestueux est chaste, terrible, interrompu par des chocs meurtriers d'ombres, de songes, d'apparitions, étouffé de peur. Ce duo nuptial comptera parmi les scènes qui honorent le l'art dramatique français ²³².

L'acte III se déroule dans une atmosphère dramatique dans laquelle le fantasme l'emporte sur la réalité. Mais pour le spectateur, la scène théâtrale reste *un fantasme car elle mélange toujours l'image (de la fiction représentée) et l'événement (de la réception au présent)* ²³³. Cette opinion se vérifie avec plus de sincérité dans une mise en scène où Cocteau laisse libre cours à *l'intimité fantasmatique* ²³⁴ de son esprit à travers ses personnages. L'acte insiste sur l'aspect infailliblement destructeur du temps dans lequel Œdipe et Jocaste sont les complices

²³² Henry Gidel cite Colette in *Cocteau*, p. 182.

²³³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 136.

²³⁴ *Ibid.*

inconscients de leur destin. Chaque minute qui passe les rapproche ostensiblement de l'irréparable, aussi le temps devient-il sacré. Il est à envisager comme l'oscillation persistante entre une sensualité latente et profane et une mystique dont aucune parole ne vient à bout.

La gestuelle du personnage féminin, dont la lenteur étudiée retarde, par une sorte d'incompréhensible instinct, l'accomplissement de l'inceste, rend compte de son hésitation. Sa tension est révélée par une alternance entre des attitudes calmes et des gestes nerveux, *Elle rit et semble même tomber dans le vague* (p. 84), le malaise est ici traduit successivement par l'hilarité et la léthargie, l'occasion de revenir sur la théorie de Patrice Pavis : *Toute action gestuelle renvoie par avance à une autre action à venir, le geste n'est jamais définitif ; il se projette dans la narrativité de la fable racontée* ²³⁵. Il ajoute que le geste se donne toujours comme un Gestalt, c'est-à-dire comme une *forme organisée, hiérarchisée dont l'observation produit inmanquablement la même impression* ²³⁶. L'angoisse féminine se manifeste ici dans la succession de deux attitudes opposées ; la torpeur suivant l'éclat de rire manifeste la fausseté, ou la gratuité, de cette première réaction. Il en va de même dans la suite de l'acte, *Jocaste se couche, ferme les yeux et ne bouge plus* (p. 99), *réveillée en sursaut* (p. 99). Les signes visuels qu'elle émet concourent à diffuser un sentiment relatif au temps. Aussi peut-on se demander comme Anne Ubersfeld si *le sens de l'étirement temporel est la contestation du déterminisme passionnel* ²³⁷. L'ensemble gestuel a partie liée avec la logique de préparation de ce qui va suivre. Quelque chose est *sur le point* de se produire et le personnage féminin semble sur ses gardes. Les séquences d'accalmie, *Elle l'embrasse, Long baiser* (p. 56), ne sont présentes que pour faire resurgir les instants où l'émotion réelle perce à travers le calme apparent, *Il s'aperçoit que Jocaste pleure* (p. 96). L'alternance entre énergie et léthargie rapproche la reine du sphinx et cette attitude parfois spasmodique des personnages féminins, que tout persiste à opposer, établit une remarquable analogie psychologique ²³⁸. Les mouvements féminins, s'ils rythment l'écoulement du temps, n'en sont cependant pas moins parfois contradictoires : *Pendant ce qui suit, Jocaste, affolée, marche sur la pointe des pieds vers la fenêtre* (p. 108). Il semble incohérent que l'affolement lui dicte de marcher sur la pointe des pieds afin de ne pas réveiller son époux pour qu'il n'entende pas la chanson de l'ivrogne. Cette contradiction est toutefois significative si l'on considère que son devoir de

²³⁵ Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, p. 103.

²³⁶ *Ibid.*, p. 109.

²³⁷ *Lire le théâtre I*, p. 157.

²³⁸ Cette analogie s'applique également aux personnages de *La Voix humaine* et du *Bel Indifférent*, dont la pratique gestuelle est régulée par une tension nerveuse qui commande leurs moindres mouvements.

mère, qui cherche à protéger son fils, l'emporte instinctivement sur le sentiment de panique qu'elle ressent en tant qu'épouse. En d'autres termes, l'antériorité du personnage est plus importante que son rôle présent et le passé de mère domine le devoir conjugal. Ce passé exerce donc une pression considérable sur l'instant, phénomène d'autant plus étonnant que Jocaste ne soupçonne pas encore qu'Œdipe puisse être son fils. L'essentiel de l'acte sera donc gouverné par l'inconscient, qui mêlera les souvenirs les plus douloureux aux présages les plus sombres, du personnage féminin. De ce fait, le présent est écarté, absorbé par ces deux temporalités fictionnelles que sont la mémoire et le pressentiment.

La fin de l'acte, dans lequel Jocaste est animée par un souci esthétique équivalent à celui du sphinx, offre également une perspective de rapprochement des personnages féminins dans le temps :

J'irai aussi jeter un coup d'œil au miroir . Voulez-vous embrasser une mégère ?
Après toutes ces émotions, les dieux seuls savent comment je dois être faite. Ne m'intimide pas. Ne me regarde plus. Retournez-vous Œdipe (p. 106).

Outre de renvoyer à *Orphée*, les trois dernières phrases montrent le passage au vouvoiement qui, bien que faisant partie du jeu de séduction, marque une prise de distance dans l'intimité du couple. Le fragment : *Ne m'intimide pas. Ne me regarde pas*, nous intéresse tout particulièrement parce qu'il fait passer la conséquence avant la cause et cette inversion est, dans ce contexte, tout à fait suggestive. Jocaste joue les vierges pudiques alors qu'elle ne l'est plus et qu'Œdipe, lui, l'est encore. Le dramaturge inverse ici les modalités inhérentes à la condition féminine : la femme est l'initiatrice d'un monde inconnu d'Œdipe et cette maturité sexuelle est censée placer la reine en position de force. En lui ordonnant de se retourner, le personnage féminin exprime la crainte inconsciente d'être reconnue comme étant sa mère. Cette nouvelle image provoquerait le rejet d'Œdipe et c'est alors la peur de déplaire à l'autre et de le perdre qui dicte ces paroles au personnage féminin.

Par une suprême ironie, elle fait référence aux dieux et l'on peut se demander si elle ne les invoque justement pas pour éviter toute tentation de « libération sexuelle ». L'obéissance filiale d'Œdipe, *Je me retourne. Là, je ferme les yeux ; je n'existe plus* (p. 106), prend une valeur d'anticipation sur son devenir lointain. Œdipe ne se suicidera pas, mais il se crèvera les yeux. L'acte III affirme le postulat contraire à celui que développe Anne Deneys-Tuney : *Se*

montrer, vouloir être vu sont coquetterie de femme, mettre en scène des tableaux moraux est le fait de l'homme ²³⁹. Jocaste se dérobe au regard masculin pendant qu'Œdipe, aveuglé, affiche sa volonté d'être vu. Mais si la reine tente, même sur le plan de l'inconscient, à l'amener objectivement, à travers sa maladroite réticence à se montrer, à se reconnaître en elle, ses efforts sont vains. En ce sens la dramaturgie de Cocteau rejoindrait celle de Marivaux, telle que la conçoit Jean-Michel Racault :

La pièce résulte de l'interaction des deux registres : le personnage lucide et spectateur (le maître du jeu) ne se contente pas d'observer l'action : il l'oriente, il en est l'ordonnateur, il amène malgré eux les personnages aveuglés à prendre conscience de leurs sentiments et à se voir tels qu'ils sont ²⁴⁰.

Jocaste est le personnage le plus lucide et cette lucidité est le fruit d'une incompréhensible intuition féminine, toutefois relative puisqu'elle n'empêche pas la consommation de l'inceste. Le spectateur assiste à la cérémonie de la mort psychique du personnage, précédant son extinction physique. Œdipe pousse involontairement Jocaste dans ses retranchements les plus intimes, notamment en la contraignant à parler de la mort présumée de son fils. Le dramaturge flagelle ses personnages, dont le public connaît l'infortunée renommée et il les précipite vers une tentative d'exorcisme, purement verbal, dont nul n'est censé ignorer l'inefficacité. Jamais les époux ne s'endorment au même moment, comme s'ils devaient s'échapper séparément de la réalité présente. Prisonniers d'un espace hautement symbolique, ils n'ont d'autre échappatoire que l'abandon au sommeil qui les déplace dans une spatialité parallèle. Ce déplacement fictif est une nouvelle illusion temporelle car le sommeil ne fait que retarder l'inévitable. Enfin la gestuelle est profondément ancrée dans le registre maternel. Lorsque Œdipe s'endort : *Elle le soulève, lui ôte sa tunique et le frotte* (p. 102), *Elle le déchausse* (p. 103), comme le ferait une mère attentive et une épouse attentionnée. A la fin de l'acte, Œdipe a la tête appuyée *sur le rebord du berceau* (p. 106) et, dès les premiers vers de l'ivrogne, *Jocaste lâche Œdipe, repose doucement sa tête contre le rebord du berceau* (p. 107). Une telle symbolique se passe naturellement de commentaires...

²³⁹ « Féminité et théâtralité selon *La Lettre d'Alembert* et sur *Les Spectacles* de Jean-Jacques Rousseau », in *Théâtralité et genres littéraires*, p.120.

²⁴⁰ « Narcisse et ses miroirs : Système des personnages et figures de l'amour dans *La Dispute* de Marivaux », *Revue d'histoire du théâtre*, avril-juin 1981, p. 106.

La mort lui permet d'assumer pour la première et la dernière fois son rôle de femme et d'accéder ainsi à l'accomplissement de soi. Le spectre de Jocaste est la manifestation scénique de cette fonction. Dès lors, l'acte IV fait apparaître ce fantôme, réplique symbolique de celui de Laïus dans l'acte I, en tout point identique à Jocaste quand elle était encore en vie. Jocaste morte a cependant une mission supérieure à celle que les dieux lui avaient octroyée de son vivant. Elle n'est plus la mère ni l'épouse. Dépourvue d'amertume et de ressentiment, la reine morte s'exprime avec une sagesse empreinte de mansuétude : *Les choses qui paraissent abominables aux humains, de l'endroit où j'habite, si tu savais comme elles ont peu d'importance* (p. 125). La mère transcende la vision erronée qu'Œdipe avait de son épouse qu'il jugeait comme une femme *romanesque...faible...malade* (p. 121). À proprement parler, la mort est la condition *sine qua none* à l'unité de l'être dans la dramaturgie de Cocteau. Après avoir tuée l'épouse, la mère pouvait (re)naître en Jocaste, *Ta femme est morte, pendue, Œdipe. Je suis ta mère* (p. 125). Décomposé durant les trois quarts de la tragédie, le personnage féminin est désormais retourné à l'unité qu'il avait perdue en épousant son fils. Son retour inattendu sur scène est seulement perçu par les aveugles, Œdipe, Tirésias et le public, qui ont le privilège de le voir et de l'entendre dans son incarnation sensible. S'il a revêtu sa forme humaine, celle-là même dans laquelle nous avons été habitués à la voir, n'est ce pas justement pour être reconnu ? Jocaste se montre, elle veut être vue dans sa véritable identité par les protagonistes masculins qui lui sont le plus proche. De plus, cette mise en scène révèle une influence orientale car le personnage féminin peut faire songer à un dérivé du « shite » ²⁴¹ du théâtre japonais, c'est-à-dire comme le produit d'une vision qui serait commune aux deux aveugles. On peut tout aussi bien y voir une référence à l'Expressionnisme, qui privilégiait les phénomènes d'hypnose. Puisque nous sommes de plain-pied dans l'inconscient, cette hypothèse serait convaincante au sens où elle fait appel à une temporalité qui échappe à l'immédiateté de la représentation.

La mort neutralise toute possibilité de recommencement parce que le personnage féminin est désormais une figure définitivement achevée, avec qui Œdipe refuse d'abord tout contact physique : *Femme ! ne me touche pas* (p. 125), qui peut-être une allusion à la réplique : *Ne m'intimide pas. Ne me regarde plus* (p. 106). En dépit de la cécité censée être un symbole de clairvoyance, il est encore la proie à une erreur de jugement puisque ce n'est

²⁴¹ Nous donnons à ce personnage du Nô la définition de Marie-Claude Hubert : « Le shite, que [le waki] rencontre là, vieillard ou jeune femme, lui rappelle la légende du lieu, pour lui révéler ensuite qu'il n'est autre que le spectre du héros ou de la divinité qui hante cet endroit. Le shite disparaît, pour revenir peu après, revêtu d'un brillant costume, sous ses traits véritables. », in *Le Théâtre*, p. 134.

pas sa mère qu'il aperçoit mais sa femme. Jocaste représente un être qui a cessé d'exister et qui se trouve momentanément dans *l'impossibilité de se soustraire à cette représentation du passé dans la présent* ²⁴². La parole dramatique se doit alors d'éclaircir le malentendu, *C'est ta mère qui vient à ton aide* (p. 125), et elle fait voler en éclats les certitudes masculines : Œdipe se plie sans sourciller à la volonté commune de sa mère et de sa fille Antigone. L'assomption du narcissisme est terminée, remplacée par la reconnaissance de soi à travers le regard maternel. De la seule immédiateté de ce jeu de reflet, le regard du conjoint demeure envers et contre tout étranger et extérieur à soi, Œdipe accède à un regard intérieur et antérieur qui appartient à celle qui l'a porté jadis en son ventre.

En dépit de la parenté parfois équivoque des schémas, l'origine de Jocaste et d'Antigone ne les place pas dans un système temporel identique. Ces tragédies reposent pourtant toutes les deux sur la nécessité de concentration dramaturgique :

En dramaturgie classique, on observe une tendance à la concentration et à la dématérialisation du temps dramatique (...). Le temps extra-scénique (...) tend à n'y exister que sous la forme d'une parole et d'un univers fictionnel non réalisé et montré sur scène, mais évoqué grâce à l'imagination combinée du poète et du spectateur écoutant et imaginant une réalité référentielle extérieure à la scène ²⁴³.

Dans *Antigone* et dans *La Machine infernale*, le public assiste à la projection précipitée du personnage féminin vers sa destinée à travers l'enchaînement des actions et c'est *l'incertitude de l'avenir qui est le ressort profond de toute action dramatique* ²⁴⁴. Pierre-Aimé Touchard signale également l'importance du dialogue dans l'appréhension de la temporalité fictionnelle: *Le dialogue apparaît normal dès que l'un des personnages affirme et que l'autre est en mesure de nier, c'est-à-dire dès que se crée l'effet d'attente* ²⁴⁵. Cette opinion se vérifie tout particulièrement dans *Antigone*, où le sort du personnage est soumis aux impulsions des mouvements du dialogue qui parviennent à donner l'illusion d'une temporalité extérieure à celle du spectacle, au même titre que dans *La Machine infernale*, le jeu de questions / réponses entre Œdipe et les personnages féminins assure cet équilibre des temps.

²⁴² Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain I*, p. 152.

²⁴³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 138.

²⁴⁴ Pierre-Aimé Touchard, *Le Théâtre et l'angoisse des hommes*, p. 9.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 116.

Les instruments du destin

Si, dans la tragédie grecque, le destin plébiscite des victimes féminines, ses instruments sont parfois du même sexe. Tout comme il existe des objets sur qui le destin va s'acharner, la tragédie comporte des sujets chargés d'exécuter les directives des dieux : le sphinx dans *La Machine infernale* et La Mort dans *Orphée*. L'auteur met un point d'honneur à humaniser et à féminiser ces « assassins », au point qu'elles n'apparaissent pas à la hauteur de la mission qui leur a été confiée : le sphinx s'éprend d'Œdipe et La Mort se laisse attendrir par Orphée à qui elle rend Eurydice²⁴⁶, comme si le dramaturge donnait raison à Sacher-Masoch lorsqu'il écrivait : *Il n'y a que les créatures saintes qui tuent* ²⁴⁷. Naturellement ses figures à lui n'ont pas l'envergure sulfureuse et démoniaque d'un Sacher-Masoch, mais leur représentation séduisante ne les empêche pas de mener à terme leur ambition et de demeurer des personnages qui tuent.

Les personnages féminins accomplissent le *fatum*, c'est-à-dire *de quelque chose de plus littéraire que philosophique, de quelque chose d'esthétique. Il s'agit de préparer un événement littérairement et non pas à chercher à définir une cause philosophique* ²⁴⁸. Ces figures sont donc titulaires d'une action et, de fait, détachées des circonstances spatio-temporelles de la trame à qui elles restent extérieures et étrangères. En outre, elles n'ont d'existence dans la structure temporelle que dans un moment isolé, un acte dans *La Machine infernale* et une scène dans *Orphée*, de la pièce.

- Dénégation du destin comme activité

Deux personnages se côtoient tout au long de la tragédie et leurs présences croisées sont d'autant plus manifestes qu'elles n'apparaissent pas dans les mêmes actes. Le sphinx n'est pas sans ignorer l'existence de la reine, *Une femme qui pourrait être votre mère !*, s'exclame-t-elle devant Œdipe. Cette sensibilité à l'âge, et par conséquent au processus de vieillissement et de dégénérescence du corps humain, est déjà un signe de sa connaissance des lois qui réglementent le système temporel humain ; le sphinx est conscient

²⁴⁶ Ce thème est exploité à l'extrême dans la version cinématographique d'*Orphée* dans laquelle La Mort, devenue La Princesse, tombe amoureuse du poète et va jusqu'à se sacrifier pour lui.

²⁴⁷ Leopold von Sacher-Masoch, *La Pêcheuse d'âmes*, p. 46.

²⁴⁸ Jacqueline de Romilly, *Ne me dis pas comment cela finit... Réflexions sur la tragédie grecque*, p. 17.

de l'issue fatale vers laquelle se dirige l'être humain, promis dès la naissance au tombeau. Puisque le personnage échappe à l'interprétation qui voudrait complaisamment faire de lui une projection fantasmatique de l'auteur à l'intérieur du mythe, nous ne pouvons guère contourner la définition de Freud :

Un fantasme flotte, pour ainsi dire, entre trois temps, les trois moments temporels de notre faculté représentative. Le travail psychique part d'une impression actuelle, d'une occasion offerte par le présent capable d'éveiller un des grands désirs du sujet ; de là il s'étend au souvenir d'un événement d'autrefois, le plus souvent infantile, dans lequel ce désir s'était réalisé ; il édifie alors une situation en rapport avec l'avenir et qui ne se présente sous la forme de réalisation de ce désir, c'est là que le rêve éveillé ou le fantasme qui porte les traces de son origine ; occasion présente et souvenir ²⁴⁹.

La fonction du personnage dépasse le seul mode fantasmatique et son appartenance au surnaturel semble provenir davantage d'un excès d'humanité que d'une carence véritable. C'est en partie grâce au temps qu'est perceptible la mystérieuse humanité du sphinx, qu'Anubis attribue à la sensiblerie féminine :

Le sphinx - Je tremble, malgré l'heure, qu'il ne passe encore quelqu'un.

Anubis - Vous devenez sensible (p. 50).

L'adverbe « encore » exprime un état de métamorphose de l'être dans la durée, témoignant ainsi du sentiment du temps. La prescience que lui attribue sa condition ne le prive donc pas d'être réceptif à l'écoulement du temps. D'autant plus que ce dernier fait intervenir la répétition d'actions successives - l'interrogatoire d'un homme puis son meurtre - qui lassent et écœurent le sphinx : *J'en ai assez de tuer. J'en ai assez de donner la mort* (p. 50). Il souffre parce qu'il est sensible à la monotonie cruelle de son existence. Nuit après nuit, la consigne (p. 49) l'oblige à répéter les événements de la veille. Outre de l'ennuyer prodigieusement, ce rôle le contraint à commettre des actes qu'il réprouve. Les dieux lui demandent de donner la mort dans des circonstances immuables où seule la victime change chaque soir, alors qu'elle ne rêve que de donner l'amour.

Le dialogue du sphinx avec Anubis rend compte de ses aspirations frustrées :

²⁴⁹ Patrick Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 135.

(...) car j'ai votre garde, et je devine que, s'ils ne vous avaient donné un chien de garde, nous serions à l'heure actuelle à Thèbes, moi en laisse assise au milieu d'une bande de jeunes gens (p. 51).

Au moment où il est présenté au public, le sphinx renvoie l'image d'une jeune fille, écrasée par une responsabilité précoce et trop lourde, qui ne rêverait que d'aller danser au bal le plus proche. On retrouve les préoccupations de la reine lorsqu'elle se plaint auprès de Tirésias :

Jocaste - Est - ce – que je danse, moi ?

Tirésias - Ce n'est pas pareil. Vous portez le deuil de Laïus.

Jocaste - Et tous sont en deuil, Zizi. Tous ! Tous ! Tous ! et ils dansent, et je ne danse pas. C'est trop injuste...Je veux... (I, p. 28).

Ces caprices renvoient le personnage féminin à l'univers de l'enfance. Même Anubis s'adresse parfois à elle comme si elle était une enfant boudeuse, notamment lorsqu'il utilise des métaphores issues du temps de l'enfance, comparant les victimes à *des zéros essuyés sur une ardoise* (p. 51).

Le sphinx est incapable de réaliser *l'identification instantanée de l'être et du vouloir*²⁵⁰ tant que ce qu'elle veut entre en dissonance avec ce qu'elle est, ou plutôt avec ce que sa « forme » exige d'elle. Son but spirituel consiste à *Aimer. Etre aimé de celui qu'on aime* (p. 62). Lorsqu'elle formule le vœu de trouver celui qui résoudra l'énigme, Anubis la traite presque paternellement de *petite femme* (p. 58) et c'est en femme qu'elle réagit spontanément à l'arrivée d'Œdipe : *Quelle démarche, Anubis, et ces épaules !* (p. 58). Devant son enthousiasme, Anubis la rappelle à l'ordre : *N'oubliez pas que vous êtes le sphinx. Je vous surveille* (p. 58). Le verbe « oublier » est un nouveau raccord au registre humain, au sens où il établit un rapport entre le passé et l'avenir, de même que lorsque Anubis lui dit : *Efforcez-vous de vous souvenir (...)* (p. 51), comme pour lui faire prendre conscience de l'opposition qui sépare le passé et l'avenir. Or cette réplique contraste pourtant avec les beaux discours qu'il lui a tenus auparavant : *Ensuite que l'Egypte, la Grèce, la mort, le passé et l'avenir n'ont pas de sens chez nous* (p. 52). Cette antinomie entre le temps humain et le temps des dieux démontre que leur appartenance à la sphère divine ne les insensibilise pas au temps humain, dont ils semblent connaître toutes les contradictions, pas plus qu'elle ne suffit

²⁵⁰ Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain I*, p. 135.

à occulter tout ce qui ne touche pas à la vérité de l'instant. En admettant que l'instant a une antériorité, Anubis lui concède du même élan une postériorité qui attribue la notion de responsabilité dans les actes du sphinx. L'homicide, ou plutôt l'instant dans lequel il se déroule, ne se suffit pas à lui-même puisqu'il des conséquences dans l'avenir. En d'autres termes, le meurtre se poursuit au-delà du présent et ce phénomène engage le problème de la culpabilité puisqu'il est impossible, sur terre, de l'oublier. Par conséquent, l'essence même du crime fait référence au dilemme du bien et du mal, régi par des lois qui ne sont pas celles du sphinx. La preuve est que ce dernier est finalement puni pour ses crimes en recevant le châtiment qu'il a infligé à ses victimes. Néanmoins la loi du talion est ici plus que relative au sens où le sphinx ne sera pas dévoré par Œdipe et surtout parce que Némésis ne meurt pas à travers le sphinx.

La victoire d'Œdipe conditionne une rupture dans le temps puisqu'elle coïncide avec le moment de cette libération tant attendue. Le sphinx peut désormais se débarrasser de cette enveloppe charnelle qui lui pesait tant et en laquelle il ne se reconnaissait pas pour recouvrer sa véritable identité :

Saisir la volonté dans l'acte instantané par lequel, au milieu des causes mécaniques (...) elle s'affirme sous l'aspect cyclique, essentiel et inassimilable qui est le sien, et fait jaillir ainsi dans la trame du temps un moment-rupture ²⁵¹.

Mais l'allégresse de ce moment de vérité, où l'être féminin fait enfin se rencontrer l'être et le vouloir, est de courte durée. L'ironie du sort veut qu'Œdipe et le sphinx attendent, au même moment, la même chose l'un de l'autre. Œdipe attend *une émule digne de lui* (p. 60) et il ajoute : *Depuis quelque temps, je ne croise que des personnes si plates ; alors j'espérais un peu d'imprévu* (p. 60). Cette réplique condense les romanesques espérances du sphinx :

Voilà le vœu que je forme et les circonstances dans lesquelles il me serait possible de monter pour la dernière fois sur mon socle. Un jeune homme gravirait la colline. Je l'aimerais ; Il n'aurait aucune crainte ; À la question que je lui pose il répondrait comme un égal. Il répondrait, Anubis, et je tomberais morte (p. 57).

²⁵¹ *Ibid.*, p. 140.

Chacun attend que l'autre soit la miraculeuse équivalence de lui-même, transposé dans l'autre sexe, en un espace-temps similaire. La reconnaissance de soi en l'autre doit être simultanée, aussi se heurte-elle aux conceptions opposées qu'ils ont du temps. Le personnage masculin se projette dans un avenir qu'il tient pour immédiat :

Je ne sais pas si j'aime la gloire ; j'aime les foules qui piétinent, les trompettes, les oriflammes qui claquent, les palmes qu'on agite, le soleil, la pourpre, le bonheur, la chance, vivre enfin ! (p. 61).

Il possède en revanche une conception très relative du passé. Évoquant le meurtre au carrefour de Delphes, il dit négligemment : *je n'y pense plus* (p. 64), comme si sa mémoire refusait de s'encombrer de ce souvenir, et de fuir la culpabilité qui pourrait en découler, et cette relativité conduit à un phénomène sélectif et subjectif. Œdipe triche avec sa propre mémoire comme pour arriver vierge dans l'avenir glorieux que lui réserve Thèbes : *Demain, à Thèbes, je m'équipe et la chasse commence* (p. 61), dit-il sans soupçonner que la chasse a déjà commencé, malgré lui, au hasard de sa route et qu'elle a lieu au moment même où il parle. Quelle que soit sa nature, l'acte ne vaut qu'en vertu de l'accomplissement de soi, *Il importe que je saute les obstacles, que je porte des œillères, que je ne m'attendrisse pas* (p. 64), quitte à passer outre la morale. On relève au passage l'ironie qui pousse Œdipe à porter dès maintenant des œillères, comme s'il se préparait inconsciemment à se crever les yeux. Le sphinx se pose dans une problématique temporelle inverse, tant sur le plan de la vie que sur celui de la mort, *c'est atroce de tuer...*, lâche-t-elle avec réticence. Œdipe parle quant à lui de sa victime sans respect ni remords, *cet imbécile* (p. 64), et il évoque son crime avec désinvolture : *Ma foi, ce n'était pas ma faute* (p. 64), comme pour évincer toute trace de responsabilité. Aussi la logique du sphinx tend-elle à neutraliser ces différentes oppositions par la solution de fuite : *Quittons-nous, je crois que nous n'aurions plus grand chose à nous dire* (p. 64).

Au terme de l'interrogatoire, le sphinx se révélera être le *monstre naïf* (p. 65) qu'évoquait Œdipe. Anubis, témoin de la fuite du jeune homme, ironisera : *Vous vous attendiez à une autre attitude ?* (p. 71). Œdipe voyait en elle *une jeune femme moderne* qu'il associait involontairement au sphinx, ce *criminel à la mode* (p. 60). Dans les deux cas, et bien qu'il parle, sans le savoir, de la même personne, la notion d'éphémère est accolée au personnage féminin : la modernité ne dure qu'un temps, aussitôt rattrapée par une nouveauté,

pas plus qu'un phénomène de mode qui par essence est condamné à ne pas durer. Œdipe marche *depuis un mois* (p. 60) vers Thèbes et il ne perd pas une seconde pour aller clamer sa victoire à l'intérieur des remparts : *Tiens, tiens, regarde, cours vite, mords-le, Anubis, mords-le* (p. 71), lui dit le sphinx avant d'ajouter : *Je voudrais le rejoindre d'un bond et lui cracher au visage* (p. 72). Le sphinx se trouve *dans l'impossibilité de se réduire au moment présent*²⁵² tant il lui tarde de se venger ; or il lui faudra patienter pendant dix-sept ans. Le dialogue s'intensifie grâce aux mouvements d'impatience du sphinx qui n'a plus qu'une hâte : se projeter dans l'avenir d'Œdipe : *Parle, parle, Anubis, que vois-tu ?* (p. 72), *Plus vite, plus vite* (p. 73) et son impétuosité contraste avec la sérénité lucide du chacal : *Quelle minute ! jubile le sphinx. D'avance je la savoure* (p. 73). L'anticipation sur la vengeance est un procédé qui permet de lui rendre supportable l'instant présent et de subir l'humiliation que le jeune homme lui inflige. Cet élan vers l'avenir coïncide également avec la volonté d'unir les espaces dans lesquels le futur va se réaliser :

Le sphinx - (...) Hélas ! Je voudrais être là.

Anubis - Vous serez là (p. 73).

Ce serment est déjà un indice grâce auquel on peut affirmer que les destins d'Œdipe et du sphinx sont d'ores et déjà scellés par un invincible lien. En ce sens, la phrase qu'il dit à Tirésias en parlant de Jocaste, *De toute éternité, nous appartenons l'un à l'autre* (p. 90), vaut également pour le sphinx. Leur destin va se jouer dans un espace-temps simultanée, ce qui parachève le rapport de force des deux personnages dont les devenir sont interdépendants. C'est aussi ce qui justifie cette interrogation du sphinx : *Que revenez-vous faire en ces lieux ?* (p. 75), autant que sa jalousie : *Je le détournerai de Jocaste* (p. 75). Le retour en arrière d'Œdipe en un lieu, maintenant symbolique, manifeste la continuité du passé dans le présent qui se poursuit comme un éternel cycle duquel le héros est désormais prisonnier. S'il revient chercher la preuve visible, la dépouille du sphinx comme un vulgaire trophée de chasse, de sa victoire, c'est pour inscrire un fait passé comme l'inéluctable signe de sa gloire imminente.

Par ailleurs, la métamorphose du sphinx est matérialisée par sa transformation physique qui, dans sa bouche, sonne comme un acte de coquetterie :

²⁵² Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain I*, p. 151.

Je vous demande simplement de me laisser disparaître derrière ce mur afin d'ôter ce corps dans lequel je me trouve, l'avouerai-je, depuis quelques minutes, ... un peu à l'étroit (p. 76).

On croirait plus volontiers entendre une jeune fille de bonne famille disparaissant derrière un paravent afin de se glisser dans un vêtement plus confortable. Même vaincue, le sphinx ne renonce pas à ce petit jeu de séduction qui laisse Œdipe passablement froid. En se dépouillant des attributs concédés à son rôle, le sphinx accomplit une métamorphose rituelle dans le temps. Il renaît à lui-même sous une forme en laquelle il se reconnaît parce qu'elle est adéquate à son rang et au monde d'où elle vient, ce qui implique le désir d'être regardé par lui avec un œil neuf : *Le moment est venu où j'estime nécessaire de vous rappeler qui vous êtes et quelle distance risible vous sépare de cette forme qui m'écoute* (p. 73), dit Anubis. Le sphinx se sent pourtant humilié de paraître ainsi devant Œdipe, c'est pourquoi elle tarde tellement à réapparaître :

Anubis - Madame, madame, qu'attendez-vous encore ?

Le sphinx - Me voilà laide, Anubis. Je suis un monstre !...Pauvre gamin...si je l'effraie (p. 77).

C'est paradoxalement quand elle a cessé d'en être un qu'elle se voit comme un monstre, adoptant du même élan une attitude étrangement maternelle envers celui qui demeure son assassin.

Son hésitation retarde son apparition sous sa nouvelle apparence ; cette mise à nu équivaut à accepter de se laisser regarder telle qu'elle est, du moins telle qu'Œdipe se la figure. Le désir narcissique d'être contemplé coïncide maintenant avec la crainte du jugement d'Œdipe car le sphinx craint de lui déplaire en ce sens où l'expérience narcissique est *l'attente d'un hommage à sa propre beauté, une gratification* ²⁵³. S'il y a attente, nous sommes nécessairement dans une logique temporelle. L'attente du personnage féminin du regard de l'autre est le signe ultime de l'espoir d'être enfin reconnue. Mais Œdipe connaît déjà le sphinx sous cette forme qui est celle dans laquelle il l'a vue pour la première fois. C'est ici que l'expérience des deux personnages révèle toute sa complexité, parce qu'ils n'ont

²⁵³ Jean-Michel Racault, « Féminité et théâtralité selon *La Lettre d'Alembert* et sur *Les Spectacles* de Jean-Jacques Rousseau », *Revue d'histoire du théâtre*, avril-juin 1981, p. 112.

pas les mêmes attentes. Le sphinx attend du moment présent qu'il reste une préservation de son passé et cette continuation montre une signification plus tragique car elle ne laisse aucun espoir. La métamorphose extérieure, elle est redevenue ce qu'elle était au début de l'acte, n'a pas neutralisé sa sensibilité humaine, pas plus que son désir pour Œdipe. Elle continue à espérer candidement un miracle à partir du regard d'Œdipe qui la verrait telle qu'elle est, au-delà de son apparence humaine, pour comprendre enfin qui elle est. La rencontre avec Œdipe est garant de l'innocence du personnage féminin. En se montrant telle que l'exige les circonstances temporelles, *Il était temps* (p. 77), le sphinx lui fait le don de soi : elle lui offre son corps, un *dû* (p. 75), comme le prétend Œdipe. Ce présent symbolique est une manière détournée de vivre la relation sexuelle à travers la mort.

La mort du sphinx n'a pas bouleversé Œdipe, pas plus qu'elle n'a changé son appréhension de l'autre et de lui-même. En revanche, sa victoire a confirmé celle du sphinx jusqu'à la porter au plus parfait désespoir : *Je n'en peux plus Anubis...J'étouffe. Quittons la terre* (p. 78). Le regard las et désabusé que Némésis attache désormais à la destinée humaine n'est pas exempt de compassion : *Les pauvres, pauvres, pauvres hommes...* (p. 78). Le sentiment de culpabilité, sa pitié, comme son aptitude à souffrir avec les hommes pourraient éventuellement rappeler le sacrifice du Christ. Mais le sphinx a la certitude que son sacrifice sera vengé dans dix-sept ans. Par conséquent, il s'agirait d'une représentation partielle de Jésus, la part humaine du fils de Dieu. Le sphinx symbolise la propension à la continuité de l'être dans cette tragédie universelle, puisqu'il continue à vivre en Némésis. Il est le versant inchoatif du personnage dans sa globalité, c'est-à-dire la somme totalisant la jeune fille, le sphinx et Némésis, entité féminine qui bafouerait la sainte Trinité. La présence du sphinx sur terre coïncide avec le début de la généralisation de la faute qui s'étend dans Thèbes, et la prise de conscience collective de mettre un terme à cette épidémie de peste en purifiant la cité à travers le châtement de la faute. De ce fait, le sphinx est responsable du mécanisme de fatalité intérieure qui va toucher Œdipe et les membres de sa famille après la fatale transgression.

- Affirmation de cette activité

C'est en réalité un autre type de problématique que présente *Orphée*, car La Mort, qui n'a pas de scrupules ou d'objections métaphysiques qui contrecarreraient sa fonction, ne

renie à aucun moment son rôle. Ici, la Mort est un dérivé de la déesse Moira, double incarnation de la mort et du destin. Comme elle, elle ne doute pas, n'a pas d'incertitudes et se contente d'obéir mécaniquement aux ordres, sans les remettre en cause et sans même se poser la question du bien et du mal. La Mort est un fonctionnaire qui se soucie seulement de terminer son travail en un temps voulu.

Cependant, la compréhension des temporalités relatives à La Mort appelle d'abord une vue d'ensemble du temps fictionnel de la pièce parce qu'il n'est pas qu'une seule temporalité qui ne lui soit consécutive. Il s'agit en effet de bien comprendre l'efficacité du changement de temps que provoque La Mort à son apparition sur terre. Le bouleversement opère davantage qu'une simple intrusion symbolique, ainsi que Cocteau en témoignait à Tennessee Williams²⁵⁴ : *Il n'y a pas un symbole dans Orphée, c'est douze ans de drames cachés là*²⁵⁵.

La pièce est marquée par le sceau de l'urgence : *Attends une seconde* (1, p. 22), *Je n'ai pas une minute à perdre* (p. 32), dit Orphée. La prophétie du cheval datant de plusieurs jours : *Ce cheval me dicte la semaine dernière une des phrases les plus émouvantes du monde* (p. 24), ce retour en arrière accorde au temps de la fiction le rythme de la succession car, depuis une semaine, les jours s'écoulaient pareillement, scandés par l'attente de la réalisation de cet étrange augure. Eurydice résume le bouleversement qu'a inauguré l'animal dans leur vie de couple :

Avant tu riaais, tu m'embrassais, tu me berçais ; tu avais une situation superbe. Tu étais chargé de gloire, de fortune. Tu écrivais des poèmes qu'on s'arrachait. Tu glorifiais le soleil. Tu étais son prêtre et un chef. Mais depuis ce cheval, tout est fini (p. 27).

La césure temporelle dans le déroulement rythmique de la phrase est amenée par la conjonction de coordination. Le temps présent succède à une énumération de verbes à l'imparfait et le mélange des temps pose comme acquis la rupture entre le temps *avant* le cheval et celui *depuis* le cheval. Cet effet est accentué par la brièveté des phrases composant la réplique, qui intensifie la sensation d'accumulation au point de frôler la saturation :

²⁵⁴ Cocteau avait adapté *Un Tramway nommé désir* à Paris au théâtre Edouard VII. La première représentation eut lieu le 17 octobre 1949 dans une mise en scène de Raymond Rouleau et des décors de Laverdet, d'après les maquettes de Lila de Nobili. Arletty jouait le rôle de Blanche Dubois, succédant à Jessica Tandy à New York et à Vivien Leigh à Londres, Helena Bossis celui de Stella, après Kim Hunter à New-York et Renée Asherson à Londres.

²⁵⁵ Henry Gidel cite l'auteur in *Cocteau*, p. 143.

Nous habitons à la campagne. Tu as abandonné ton poste et tu refuses d'écrire. Ta vie se passe à dorloter ce cheval, à espérer que ce cheval va te répondre (1, p. 27).

Le déplacement des personnages dans l'espace de la fiction a comme conséquence un changement d'appréhension de la durée. Le temps qui passe est comblé par une intense activité qui tourne autour du même personnage et Orphée est véritablement obsédé par l'attente d'un signe de la part du cheval. Dès lors, tout ce qui peut se produire ailleurs que dans cette durée exclusive le laisse indifférent et rien n'a d'existence en dehors de ces moments d'intimité avec l'animal. Le poète n'occupe plus maintenant son temps de la même manière, *Avant tu riais, tu m'embrassais, tu me berçais (...). Ta vie se passe à dorloter ce cheval* (1, p. 27). Si Orphée est encore accaparé par l'inspiration poétique, elle n'est cependant plus motivée par une figure féminine : sa Muse est devenue masculine, il s'agit d'un cheval.

L'activité d'Orphée s'est transformée en l'attente désespérée d'une promesse d'activité . Cette attente prend parfois les allures d'un délire de monomanie, au sens où elle absorbe l'ensemble de l'énergie créatrice du poète, auquel est accolée une forme de paranoïa grandissante, notamment à travers la jalousie exacerbée qu'il ressent envers Aglaonice et Heurtebise. À la patience angélique d'Orphée qui *espère que ce cheval va [lui] répondre* (p. 27), Eurydice oppose une impatience têtue . En bonne épouse bourgeoise, elle s'inquiète de la situation sociale de son époux autant que du qu'en dira-t-on : *Tu avais une situation superbe (...). Tu as abandonné ton poste* (p. 27). L'occupation de son mari lui semble superflue puisque, selon elle, attendre un tel type de prodige est une perte de temps. Pendant qu'il s'entête à attendre, le temps passe et elle a le sentiment qu'il ne fait qu'attendre passivement que le temps lui échappe. Le temps s'écoule malgré lui et même contre lui, puisque rien ne ressort de cette attente. Eurydice est excédée par ce gaspillage délibéré et ce qui est devient essentiel pour l'un est pure absurdité pour l'autre. Ainsi lorsqu'il s'émerveille du « Merci » du cheval, elle riposte : *Ce merci n'a aucun sens* (1, p. 24). On peut alors se demander si cette absence de sens est relative au passé, au présent ou au devenir des personnages.

Orphée compare la jalousie de sa femme avec celle qu'il ressent rétrospectivement pour Aglaonice. En conséquence, la jalousie d'Eurydice entraîne un phénomène rétroactif qui renvoie Orphée à la jalousie qu'il a pu ressentir pour Aglaonice, *Il déteste tout ce qui se*

rapporte à mon ancien milieu (p. 40), avoue Eurydice, comme si son époux l'avait arrachée à une maison close. Cette sorte de jalousie, Orphée la transfère désormais sur Heurtebise. Quand Eurydice lui rappelle qu'il glorifiait le soleil, il répond : *Je mets le soleil et la lune dans le même sac. Il me reste la nuit* (p. 27), sachant qu'Aglaonice est une adepte du *culte de la lune* (p. 26), que Cocteau envisageait comme *le soleil des statues* et comme *le pâle et froid soleil des morts* ²⁵⁶. Orphée s'obstine à vouloir l'immortaliser ce « merci » en *un chef-d'œuvre* (p. 25). Pour lui, le *mystère* (p. 26) est précisément ce qui donne le sens poétique de la phrase du cheval, laquelle provient d'un autre espace et d'un autre temps. Nul ne sait d'où vient le cheval, Eurydice sait seulement que l'animal *a suivi* [Orphée] *dans la rue* (p. 38) mais l'on sait en revanche depuis combien de temps il est apparu dans leur ménage : *Depuis un mois, notre existence est devenue un vrai supplice* (p. 38). La perception de la durée est donc radicalement opposée puisque le personnage féminin ne perçoit qu'une lubie éphémère dans un acte qui, pour le poète, est appelé à durer même après sa mort. Du reste Cocteau n'envisageait une œuvre que dans son sens posthume, ainsi qu'il l'explique dans *Le Passé défini* :

Après ma mort, tout ce travail doit vivre à ma place.

Dès que vous écrivez le mot « fin » au bout d'une œuvre, elle est morte et vous êtes un mort pour cette œuvre. Y changer quelque chose, c'est tripoter l'œuvre d'un mort, une sorte de sacrilège ²⁵⁷.

Si l'on se rapporte à cette logique, Orphée est déjà mort au moment où le cheval lui dicte ce merci, comme pour lui exprimer sa gratitude de lui avoir donné la vie, en tant qu'œuvre, en lui sacrifiant la sienne. Mais l'existence de l'animal comme chef-d'œuvre sera de courte durée puisqu'il excitera la convoitise de Raphaël et La Mort le tuera pour le lui offrir. Là où Orphée est sensible à la pérennité de l'instant, sa femme y est franchement hostile, comme en témoigne son habitude de toujours revenir à des points de repère fatidiques dans le temps : *Avoue que depuis que cette fameuse phrase, tu obtiens un mot, un seul, et que ce mot n'est guère poétique* (p. 25), *Regarde comme tu es nerveux depuis ce cheval* (p. 27).

²⁵⁶ Jean Cocteau, *Poésie critique II*, p. 78 et 128.

²⁵⁷ Jean Cocteau, *Le Passé défini I (1951-1952)*, p. 41.

À cette incompréhension mutuelle s'ajoute donc les divergences d'opinion concernant la validité de l'acte poétique dans le temps. Eurydice plaide en faveur de la quantité, *Et tu espères convaincre le monde ? Faire admettre que la poésie consiste à écrire une seule phrase* (p. 29) alors que le poète défend l'argument de qualité : *Je donnerais mes œuvres complètes pour une seule de ces petites phrases où je m'écoute comme on écoute la mer dans un coquillage* (p. 28). La renommée universelle immédiate est confrontée à la gloire posthume et le risque présent d'être incompris et rejeté. Eurydice lui fait remarquer l'impossibilité *d'avoir du succès avec [sa] phrase du cheval* (p. 29) et décrit son public actuel comme : *Quatre ou cinq brutes sans cœur qui te croient un anarchiste et une douzaine d'imbéciles qui cherchent à se faire remarquer* (p. 30). À la différence d'Antigone, soutenue par Thèbes, Orphée n'a qu'une poignée d'admirateurs pour le défendre contre la Thrace tout entière. En comparant la réussite à la mort, le poète avoue du même élan sa solitude : *Il me reste la nuit. Et pas la nuit des autres ! Ma nuit. Ce cheval entre dans ma nuit et il en sort comme un plongeur. Il rapporte des phrases* (p. 28). Il s'agit ici d'une définition de l'acte poétique en termes d'inconscient, dont la nuit est le symbole. Mais on peut élargir cette métaphore à l'acte sexuel au sens où Orphée laisse entrer le cheval en lui. Rien d'étonnant à ce qu'Eurydice craigne cette attirance homosexuelle de son époux envers un représentant du sexe masculin, comme le montre ce dialogue avec Heurtebise :

Heurtebise

Vous ne pouvez être jalouse d'un cheval ?

Eurydice

J'aimerais mieux lui savoir une maîtresse (p. 38).

Par ailleurs, l'homosexualité féminine est aussi abordée à travers Aglaonice. Lorsque Eurydice, qui persiste à la défendre, s'enquiert auprès d'Heurtebise de savoir si Aglaonice était seule, celui-ci répond : *Avec une amie* (2, p. 42), avant de lui dire *Ce n'est pas un milieu pour vous* (p. 42). Il est donc possible qu'Aglaonice, dont Orphée condamne *les mœurs* (p. 26), incarne le versant féminin de l'homosexualité (*ne tourne-t-elle pas les têtes des épouses ? n'empêche-t-elle pas les jeunes filles de se marier* (1, p. 26)), justifiant par là l'animosité d'Orphée qui va jusqu'à refuser de parler d'elle, comme pour affirmer le déni de cette tendance. Aussi Eurydice ne redoute-t-elle l'intimité entre Orphée et l'animal que parce que ce dernier est un représentant du sexe masculin, et que cette préférence la renvoie à ses

propres tendances homosexuelles que le mariage lui avait fait oublier. Le cheval est aussi un intermédiaire et les phrases qu'il ramène en surface sont autant de perles arrachées aux profondeurs de la mer. Cette métaphore renvoie à cette déclaration de l'auteur : *Je suis l'archéologue de ma nuit* ²⁵⁸. Le personnage masculin veut mettre un terme à la fausse idée que l'on se fait de lui dans le présent de l'action : *Il faut jeter une bombe. Il faut obtenir un scandale. Il faut un de ces orages qui rafraîchisse l'air. On étouffe. On ne respire plus* (p. 30). On retrouve ici les revendications de la Reine dans *L'Aigle à deux têtes* : *J'aime l'orage parce qu'il arrache les étiquettes et que son désordre offense le vieux cérémonial des arbres et des animaux* (1, 2, p. 320). De même que l'on songe à cette Reine qui avoue n'avoir jamais eu peur que du calme (p. 320), lorsque Eurydice dit à son époux, *Nous étions si calmes*, et qu'il rétorque, *Trop calmes* (p. 31). La volonté de faire voler le présent en éclats se manifeste dans l'empressement du personnage masculin : *Il faut que je sorte. Je vais en ville me mettre en règle pour le concours. C'est demain la date limite. Je n'ai plus une minute à perdre* (p. 32), empressement qu'elle tente de tempérer *dans un élan* (p. 32).

La fin de la scène est marquée par un élément à caractère itératif. Il évoque la manie de sa femme de casser *un carreau par jour* (p. 34). Cette habitude féminine est avant tout un prétexte pour ponctuer chaque jour de la visite d'Heurtebise, à qui Orphée prétend vouer un mépris souverain, *Jaloux, moi ? Jaloux d'un garçon vitrier* (p. 36). La visite quotidienne d'Heurtebise est une accalmie au sein du monde vertigineux dans lequel Orphée contraint sa femme à vivre. Dans le développement dramatique de la pièce, l'entrée en scène du vitrier ouvre donc une phase nouvelle car Eurydice va avoir, quand Heurtebise restera plusieurs instants en lévitation, la révélation accidentelle du mystère poétique, laquelle suit de près la scène de ménage avec Orphée. L'auteur explique cette succession en ces termes :

Dans un théâtre, je substitue les faits au récit, cette poésie active choque toujours beaucoup. En outre, les faits qui se succèdent dans *Orphée* sont d'ordre fabuleux. Je pensais qu'il est évident que la scène est un monde singulier, bien séparé du nôtre par la rampe, monde où rien n'est impossible et où les trappes ne sont pas pratiquées pour rien ²⁵⁹.

Cette confrontation face au surnaturel a lieu pour la seconde fois lors de l'entrée de la mort. Cette fois, Eurydice n'est plus le témoin d'un phénomène surnaturel, mais l'actrice qui se

²⁵⁸ Milorad cite Jean Cocteau, « La Clé des mythes dans l'œuvre de Jean Cocteau », *Cahiers Jean Cocteau* 2, p. 101.

²⁵⁹ Jean Cocteau, Texte du Programme d'*Orphée* au Théâtre de Montpellier en 1928.

partage la vedette avec La Mort elle-même. Durant toute cette scène, elle reste pourtant invisible afin de permettre à l'invisible, La Mort, d'envahir l'espace de la scène. Cette représentation de la mort a influencé bon nombre de dramaturge, dont Federico García Lorca, qui avait vu la représentation d'*Orphée* par la troupe de Carracál en 1928. Dans *El Público*, les sourcils bleus de La Mort rappellent les grands yeux bleus peints sur un loup du personnage de Cocteau²⁶⁰. Amelia de la Torre, évoque la réaction du dramaturge espagnol :

Le hurlement de réprobation que poussa Lorca à la première répétition en la voyant apparaître maquillée en vieille femme, le visage blanc, sans rouge à lèvres : « La mort est jeune et belle ! », insiste Lorca²⁶¹.

Pour en revenir plus expressément à *Orphée*, il faut préciser que l'entrée en scène de La Mort est accompagnée par un jeu de lumière qui faiblit et devient *laiteuse*, comme une *lumière d'aquarium*²⁶². L'allusion au lait, attribut maternel, conjuguée à la fluidité de l'éclairage, qui peut être comprise comme une référence au liquide amniotique, porterait à penser que Cocteau met en scène une seconde naissance du personnage féminin. Dès lors il ne s'agirait plus d'une fin mais d'un recommencement. Eurydice retourne aux origines de son être avant de s'élancer dans un monde qui lui est inconnu. Sur le plan visuel, la lumière estompe les contours du décor et en amollit les angles. Ce phénomène de liquéfaction, notamment lors de la traversée du miroir, peut également renvoyer à l'état embryonnaire où l'être est encore à l'état d'indistinction dans le milieu utérin, devenu élément aquatique. En ce sens on assiste à une sorte de transfiguration par l'intermédiaire de laquelle Eurydice retourne une dernière fois au commencement même de sa vie avant de la quitter.

À cette suggestion visuelle s'adjoint celle du décor sonore : la Mort est précédée de *roulements et syncopes de tambours* (5, p. 55). Ce rythme primitif confère à la scène une valeur de rite initiatique. La solennité inquiétante de la musique est rehaussée par la lenteur mécanique de la gestuelle :

²⁶⁰ La conception voisine de la mort des deux dramaturges mérite que l'on y consacre un instant car Lorca avait déclaré dans *Mi Pueblo* : « Partout ailleurs la mort est une fin (...). Elle arrive où on tire les rideaux (...). Pas en Espagne (...). Un mort en Espagne est plus vivant en tant que mort que nulle part ailleurs au monde », cité in Ian Gibson, *Federico García Lorca*, p. 36. À sa mort Cocteau lui rendit un hommage dans *Lettre d'adieu à Federico García Lorca*, poème qui figure dans *La Corrida du 1^{er} mai*.

²⁶¹ *Ibid.*, Ian Gibson cite un entretien avec Doña Amelia de Torre à Madrid, le 17 mars 1987, p. 338.

²⁶² Notes de mise en scène pour *Orphée*, p. 122.

La Mort entre. On voit d'abord son bras sortir du miroir ; ensuite le bras gauche des aides avant les aides.

En partant, la Mort se dépêche et se pétrifie une seconde, la main tendue, devant le miroir. Ses aides, même jeu ²⁶³.

Tout concourt à dire que ce personnage féminin influence le moment présent. La Mort revendique la finalité presque mystique de son activité ; son professionnalisme n'est donc pas exempt d'une certaine spiritualité et la modernité se mêle aux rites les plus ancestraux comme pour montrer la signification universelle de cette cérémonie funéraire au-delà des âges. Cocteau ne tombe pas dans le piège de faire jouer cette scène sur des airs de jazz, qui fait fureur dans les années vingt, évitant ainsi de représenter une mort qui se limiterait à être un pur produit culturel de son époque, vêtu d'une robe de Madeleine Vionnet et déambulant sur des airs à la mode :

C'est pourquoi je n'ai pas peur d'elle
Puisqu'elle est autre qu'elle n'est
Puisque son célèbre portrait
Ne ressemble pas au modèle ²⁶⁴.

Rattacher cette élégante femme européenne à la tradition africaine relève de l'ambition de la renvoyer à une société primitive, contrastant avec le sentiment de modernité qui émane d'elle. Ce qui se produit sous les yeux du public est la représentation d'un phénomène général, qui touche chaque être humain, dépassant le cadre temporel du spectacle :

Le mystère du temps est matérialisé avec autant de force. Le temps n'existe qu'en fonction des vivants (...).

La poésie et la mort, comme théories, sont traduites en images théâtrales et ces images s'enchaînent dans un spectacle extrêmement rigoureux ²⁶⁵.

Les modifications de la matière dans l'espace, devenu susceptible d'être malléable, ne valent qu'en fonction de celles que La Mort fait subir au temps. En d'autres termes, l'espace et le temps, qui demeurent des concepts familiers à l'homme, sont les éléments grâce auxquels

²⁶³ *Ibid.*, p. 125.

²⁶⁴ Jean Cocteau, « La Mort n'agit pas elle-même », *Clair-obscur in Œuvres poétiques complètes*, p. 874.

²⁶⁵ Pierre Dubourg, *Dramaturgie de Jean Cocteau*, p. 38 et 43.

l'expérience de la mort peut être « théorisée » à la mesure humaine. La Mort est l'image féminine d'une temporalité qui leur est mystérieuse, *Une minute pour moi, dit-elle, doit être une heure pour eux* (6, p. 61). Son discours laisse présager, comme celui du sphinx dans *La Machine infernale*, sa parfaite connaissance du temps humain dont elle connaît les moindres repères chronologiques, *Vous ne pouvez pas apprendre le métier en deux jours* (p. 61), concède-t-elle à Raphaël avant d'ironiser : *Il y a encore une semaine, vous pensiez que j'étais un squelette avec un suaire et une faux* (p. 58), ce qui signifie que celui-ci est mort huit jours avant cette scène. La maîtrise du temps humain lui permet aussi de s'en distinguer : *Azraël est à mon service depuis des siècles. Il était comme vous au début* (p. 56). En ce sens la supériorité de La Mort de Cocteau provient en partie de sa capacité à comparer notre temporalité à la sienne, puisqu'elle a les différents éléments en main, alors que les personnages mortels ne peuvent procéder à une analyse comparative.

La conscience intuitive du temps humain, qui possède un début et une fin entre lesquels il est possible de situer l'instant présent et de se situer à l'intérieur de celui-ci, est responsable de la froide efficacité avec laquelle elle ajuste la durée de son activité sur celle du temps humain. La scène 6 est étonnamment rapide en comparaison avec l'importance de l'action qui s'y joue :

On aperçoit ici une contradiction apparente entre intention et exécution, puisque La Mort de la pièce semble une personne fort moderne (...). Il faut que les personnages se voient de loin, rendant visible l'invisible, montrant à l'échelle humaine les forces mystérieuses de l'au-delà. Cette conception du théâtre remonte à travers le Moyen Age (...) où le drame avait encore sa place dans les fêtes civiques et religieuses ²⁶⁶.

Mais le personnage féminin n'est pas seul à assumer la gestion de la temporalité :

Raphaël

S'ils courent, aurons-nous le temps de finir ?

La Mort

Ceci regarde Azraël. Il change nos vitesses (p. 61).

²⁶⁶ Eva Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, p. 216.

Le trio fonctionne à merveille dans l'exécution de leur tâche, car La Mort est assistée par Azraël, qui connaît son métier au point d'anticiper sur les gestes à venir afin de lui faire gagner du temps: *Azraël sort la blouse blanche d'un des sacs et aide La Mort à la passer sur sa robe de bal* (p. 56), *Pendant ces répliques, Azraël cache le miroir avec un linge* (p. 58), *Azraël lui pose le manteau sur ses épaules* (p. 65). De ce fait, elle délègue volontiers son autorité sur lui, *Azraël vous expliquera* (p. 56), dit-elle à Raphaël, *Azraël vous dira que j'exige la propreté comme sur un bateau* (p. 57), *Tu vois, Azraël, tous la même question ! Explique-lui* (p. 60).

Si l'expérience d'Azraël accélère le temps, la maladresse de Raphaël suscite des retards, *C'est la peur de me tromper qui me fait faire des bêtises* (p. 56), *Oui, Madame. Que Madame me pardonne... j'étais distrait* (p. 57). De même, pour lui faire plaisir, La Mort lui offre le cheval, accueillant ce caprice avec une indulgence maternelle, *Quel enfant ! je suis sûre que vous aimeriez l'avoir* (p. 57), et va jusqu'à l'excuser d'avoir oublié le chronomètre. Par conséquent, l'apprentissage du personnage masculin, c'est-à-dire son manque d'antériorité dans la fiction, a des incidences sur le présent de l'action. Le temps de la fiction à laquelle il appartient s'oppose à celui que partagent La Mort et Raphaël, qui ont l'habitude de travailler ensemble. Ce détail prouve que la temporalité de La Mort n'est pas homogène et qu'elle se nourrit de contradictions internes.

Une fois revenu des Enfers, Orphée, contraint de ne plus regarder sa femme, doit se contenter de la présence temporelle de cette dernière. Eurydice n'a plus de densité physique pour lui dans l'espace et le seul indice de sa présence réelle lui est conféré par sa voix, qu'il entend dans un présent simultané au sien. Á tout instant, il est libre de mettre un terme à cette contrainte, poussé peut-être par un élan de misogynie :

Pour moi le personnage d'Orphée est un personnage qui, peut-être, a tourné la tête vers sa femme exprès, par misogynie, puisqu'il a créé des rites presque homosexuels (...) puisqu'ensuite il est tué par les femmes, par les Bacchantes qui voulaient sans doute le punir d'avoir créé cette secte misogyne ²⁶⁷.

Cette interprétation de Cocteau est justifiée par la mise en scène car, lorsque Orphée la regarde, les lumières s'éteignent d'un seul coup afin de signifier dans l'espace, cette étrange

²⁶⁷ William Fifiield cite l'auteur, in *Jean Cocteau par Jean Cocteau*, p.114.

petite phrase : *J'estime que c'est moins dur que de devenir aveugle* (9, p. 81). Pendant quelques secondes, personnages et spectateurs vivent, au même moment et en un lieu identique, l'expérience fulgurante de la cécité. L'illusion dramaturgique les place dans un registre émotionnel similaire : le spectateur vit simultanément l'angoisse des personnages. Le contraste est d'autant plus saisissant que l'on donne ensuite *la lumière pleins feux* et que *cette manœuvre s'exécute en un clin d'œil* ²⁶⁸.

Il semblerait alors que la mise en scène rende davantage compte du temps fictionnel que le langage dramatique, en particulier lors de la lapidation d'Orphée qui a lieu *dans les ténèbres* (9, p. 99). Le vide laissé par l'espace scénique est compensé par le décor sonore et les musiciens invisibles confèrent une présence à la scène plongée dans l'obscurité : *Trois musiciens suffisent pour l'arrivée des Bacchantes. Un homme : tambour et cymbales. Un autre : caisse de jazz. Un troisième : timbales* ²⁶⁹ et le public est déjà loin du vrombissement des machines électriques qu'utilise La Mort ²⁷⁰. Le décor sonore donne au spectateur, qui sait que le personnage masculin va mourir à son tour, le sentiment du temps tel qu'il doit être perçu par le personnage. L'angoisse est signifiée par la cadence entêtante de la musique qui ressemble *au tam tam des rythmes sauvages* ²⁷¹.

L'appréhension du temps est sans cesse faussée par l'intrusion du surnaturel, qui se manifeste à intervalle régulier à travers différents personnages tout aussi énigmatiques les uns que les autres. Le cheval, Heurtebise et La Mort sont autant de personnages susceptibles de déclencher une nouvelle étape dans l'action. Par conséquent, on en arrive à se demander si des personnages secondaires comme le facteur, le greffier et le commissaire ne remplissent pas la même fonction tant leur rôle éphémère possède une valeur identique. Le surnaturel prédispose Orphée et Eurydice à avoir une perception différente du temps :

Orphée participe à la double nature divine et humaine (...). Orphée revenu des enfers, délivrant son dernier chant avant de mourir, a dû abandonner aux enfers son moi féminin, car il n'aurait pas résisté à la tentation narcissique de voir son *anima*, et il paie son dernier chant avant sa mort ²⁷².

²⁶⁸ Notes de mise en scène pour *Orphée*, p. 123.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Dans les notes de mise en scène, Cocteau précise que l'on peut employer le *vacuum cleaner* pour produire ce bruit, p. 122.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 123.

²⁷² Jean-Marie Bataille, « Le Requiem ou l'Evangile selon Tobi », in *Autour du Requiem*, p. 112.

La rhétorique temporelle de la pièce, fondée sur les signifiants didascaliques, active l'ambivalence narcissique d'un couple, à mi-chemin entre la tradition bourgeoise et la référence antique, soumis à la mort. La Mort comble le vœu de transcendance des époux au sens où elle inaugure une circonstance extérieure à la temporalité d'ensemble. C'est pourquoi la faille entre le temps de la représentation et celui de la fiction est aussi ambiguë : *Le temps scénique, c'est-à-dire le temps du présent, est le temps qui organise le monde à partir de lui et puise dans le « réservoir » du temps dramatique* ²⁷³. Ici, le « réservoir » marque l'opposition non seulement entre Orphée et Eurydice, mais aussi entre elle et La Mort.

C'est La Mort, soutenue par Heurtebise, qui pousse Orphée à se reconnaître en Eurydice, au point d'aller la rechercher aux enfers. Dans le système du narcissisme, Jean-Michel Racault distingue les *personnages lucides* des *personnages aveuglés* ²⁷⁴. Dans *Orphée*, les personnages s'aveuglent réciproquement et accèdent successivement à la clairvoyance par l'entremise de La Mort. Si Eurydice devient lucide dès son retour des enfers, il faudra qu'Orphée patiente jusqu'à sa propre mort avant d'accéder à cet état de conscience. Jusque là les personnages ne sont que des miroirs qui fonctionnent réciproquement et négativement : *l'image qu'ils renvoient, loin d'être gratifiante, déforme et dégrade celui qui s'y mire* ²⁷⁵. L'antinomie vitre/miroir est l'indice visuel de l'incommunicabilité qui règne entre le poète et son épouse. La mort d'Eurydice est la première de reconnaissance de soi *malgré* l'autre. Le retour des enfers sonne comme un coup de théâtre dans le sens où, Orphée vivant, la reconnaissance ne peut encore être mutuelle : *l'amour est un détour par l'autre pour revenir à soi et le partenaire n'est rien d'autre qu'une surface réfléchissante* ²⁷⁶. Sa lapidation coïncide avec le temps de la découverte authentique de soi et de l'autre. Aucun obstacle ne s'oppose désormais à ce qu'ils puissent monter ensemble au ciel. C'est au nom de ces différents éléments temporels que le destin dispose d'une herméneutique qui se distingue de celle de *La Machine infernale*, même si La Mort et le sphinx sont à la hauteur des espérances masculines en ce qu'elles incarnent cette femme qui est *notre Inconnu et qu'elle fait notre destinée* ²⁷⁷. Elles sont à la fois détentrices du secret de la mort et de celui du destin, à ceci près que, dans *Orphée*, le personnage féminin fait revivre l'instant de sa naissance à

²⁷³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 350.

²⁷⁴ « Narcisse et les miroirs : système des personnages et figures de l'amour autour de *La Dispute* de Marivaux », *Revue d'histoire du théâtre*, avril-juin 1981, p. 106.

²⁷⁵ *Idid.*, p. 112.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ Henri-Frédéric Amiel, *Philine*, p. 90.

Eurydice avant de l'entraîner vers la mort. Aussi le destin d'Œdipe est-il intériorisé dans le sphinx alors que celui d'Eurydice est extériorisé dans La Mort.

B) Mouvements de fuite dans la quête de soi

a) Personnages expectatifs et tentatives de synchronisation

Les stratagèmes de l'attente

La problématique de *La Voix humaine* appelle des enjeux fondamentalement différents puisqu'il n'est dorénavant plus question de destin. Mais la quête de soi est toujours d'actualité ; c'est elle qui guide la progression du personnage féminin, ancrée cette fois dans la douloureuse immédiateté de l'instant, à l'intérieur du temps. La parole dramatique joue un rôle considérable dans l'analyse du temps au sens où le personnage est en position d'attente, tout comme celui du *Bel Indifférent* ne parle que parce que l'autre se tait. L'antériorité de l'action présente justifie la nécessité de condenser la souffrance en un laps de temps limité. Aussi l'attente va-t-elle s'enraciner dans la fuite du temps.

Le mouvement du temps rapproche inexorablement le personnage féminin de *La Voix humaine* de la séparation avec son amant. La conversation étant à la fois l'espace et le temps dans lesquels sa liaison est en passe de s'achever, les limites de l'espace du dialogue sont déterminées par sa durée, indéfiniment prolongées par la voix féminine, qui circule, à sens unique, d'une extrémité à l'autre de la scène, épousant les déplacements du personnage. Dès le commencement de la pièce, la distance spatiale vient contredire la proximité temporelle : les personnages partagent un même moment en deux lieux distincts, cet état de fait étant le propre d'une conversation téléphonique où la voix donne l'illusion de la proximité physique.

Si ce monologue est fondé sur la toute puissance de l'instant, l'intensité dramatique de ce dernier ne se comprend qu'une fois comparée au passé du personnage et aux incertitudes qui planent sur son avenir. Le passé et le présent s'annulent une fois confrontés à cette parole tentaculaire qui se raccroche désespérément à l'instant. À mesure qu'évolue le dialogue, les repères temporels tentent de se distancier du moment présent, comme pour souligner le

contraste grandissant entre ce dernier et le passé, dont on comprend peu à peu qu'il est définitivement révolu. La première référence est proche du maintenant : *Je rentre il y a dix minutes* (p. 1100), afin d'inscrire l'ouverture de la pièce dans une logique de continuité. Toute la première partie de l'action, qui débute précisément à *onze heures un quart* (p. 1100), repose sur un espace temporel restreint, qui s'étend de la veille à aujourd'hui : *hier soir, à neuf heures* (p. 1100), *hier* (p. 1102). L'essentiel du récit de la veille couvre la période allant de neuf heures du soir à quatre heures du matin (p. 1106), heure à laquelle elle s'est décidée à téléphoner à Marthe. Cet intervalle nocturne est entièrement comblé par le sommeil et, entre la visite du docteur et maintenant, le temps du personnage féminin a été occupé par Marthe, *Marthe est restée près de moi jusqu'à ce soir* (p. 1106). Le temps a donc été partagé entre la solitude du sommeil et la compagnie d'un personnage secondaire. L'héroïne a pourtant mis un terme à cette amitié féminine trop encombrante : *Je l'ai suppliée de partir parce que tu avais dit que tu téléphonerais une dernière fois et j'avais peur qu'on m'empêche de parler* (p. 1106). En congédiant Marthe, le personnage féminin retourne à la situation de départ, la solitude, à laquelle la mort devait instaurer une permanence. Son suicide raté, ou devrions nous dire l'interruption volontaire de son suicide, la replonge dans la cruauté d'une temporalité qui n'est plus prête à se finir. Si elle n'avait pas appelé Marthe, son suicide aurait abouti à la solitude définitive. Le personnage secondaire, en obéissant au personnage principal dont il n'est que l'instrument, a instauré une rupture dans la logique annoncée de la mort et il a retardé l'exécution de l'acte. Marthe montre par ailleurs une docilité identique lorsqu'elle lui demande de partir. La construction du passé proche s'organise autour de l'alternance entre des moments de solitude et de présence humaine et le mouvement d'ensemble est cyclique : absence / présence de Marthe et du docteur / absence. Ce dernier aspect du cycle est cependant contestable car, du point de vue du spectateur, le personnage féminin est seul, alors que de son point de vue à elle, elle est en compagnie de son amant. Le contexte de l'échange verbal demeurant ambigu puisqu'il interdit l'ordinaire réciprocité du dialogue.

Le dialogue conditionne le rapprochement inéluctable vers la fin. Les repères dans le temps passé s'éloignent progressivement et la projection d'un hypothétique avenir, puisque « il » n'en fait pas partie, ne dépasse pas le lendemain : *Je serai peut-être moins brave demain* (p. 1101), *demain matin le sac sera chez la concierge* (p. 1102), *si tu te lèves tôt demain matin* (p. 1103). L'élan vers l'avenir est comme sectionné à sa racine et il est l'inverse de celui du passé, qui lui se fixe dans les souvenirs. Le personnage tente de faire coïncider

aujourd'hui et demain, alors que tout est définitivement fini entre eux. Le temps futur voudrait se rapprocher ostensiblement de l'instant présent, pour faire corps avec lui et s'inscrire dans sa continuité comme s'ils formaient un tout. Evoquant des souvenirs de plus en plus lointains, comme pour isoler ces heureux fragments du passé de sa souffrance actuelle, le personnage féminin cherche à rompre la linéarité logique entre hier et aujourd'hui : *Souviens- toi du dimanche à Versailles et du pneumatique* (p. 1101), *depuis ce fameux dimanche soir* (p. 1109) :

...J'ai ...j'ai téléphoné la première...non un mardi...J'en suis sûre. Un mardi 27. Ta dépêche est arrivée le lundi soir, le 26. Tu penses bien que je connais ces dates par cœur (p. 1102).

La rupture aurait donc eu lieu lundi, trois jours avant le commencement de l'action si l'on en croit les dires du personnage :

Le premier soir, on dort. Et puis la souffrance distrait, elle est toute neuve, on la supporte. Ce qu'on ne supporte pas, c'est la seconde nuit, hier, et la troisième, ce soir (p. 1108).

Mais le lien entre ces trois jours et ce lundi 26 reste à l'état d'indétermination car on ne peut affirmer avec certitude combien de temps s'est écoulé entre ce *fameux dimanche soir*, ce lundi 26 et aujourd'hui. En admettant que la rupture a eu lieu le 26, l'action se déroulerait le mercredi 28. On note également la symétrie des références fondées sur une structure tripartite : dimanche/lundi/mardi correspond au premier soir / au second soir / à ce soir.

Les différentes allusions au passé sont émaillées de renvois au lendemain : *le docteur de Marthe reviendra demain* (p. 1107), [Marthe] *te donnera de mes nouvelles* (p. 1108). Le devenir réel se superpose à une projection plus incertaine : *dans quelques minutes et demain et après demain et des jours et des jours à faire quoi, mon Dieu ?...* (p. 1108), *de te dire au revoir comme si nous devions nous retrouver demain* (p. 1107). L'avenir concret est comme un gigantesque trou au centre du dialogue, ce qui légitime la nécessité de faire semblant d'en intégrer un autre, dans lequel la rupture n'a pas eu lieu. Lorsqu'elle prend conscience de la réalité potentielle du lendemain, elle cède à un mouvement de panique : *Demain ?...je ne savais pas que c'était si rapide* (p. 1102), si rapide et fatalement si brutal. La vitesse avec

laquelle le présent l'entraîne, en dépit de sa résistance, vers le lendemain est aussi une manière d'énoncer le vide. L'avenir s'oppose au bloc formé par les *cinq ans de bonheur* (p. 1101) qu'elle dit avoir passés avec lui. Cinq années pleines de *bonheur fou* (p. 1101), saturées par la présence de l'autre, cinq années pendant lesquelles elle a passé son temps à l'aimer : *Je n'ai jamais eu rien d'autre à faire que toi* (p. 1109). Privée de ce *seul air respirable* (p. 1108), elle n'a donc plus rien à faire, rien que passer le temps, bercée par le chimérique espoir de son retour. La présence cède à l'absence, la plénitude au vide et ce bouleversement se devine aussi à travers les silences, qui s'écoulent avec la même attention que la parole.

Certains éléments du discours laisse cependant présager que le personnage masculin l'a préparée à cette rupture :

...il a toujours été convenu que nous agirions avec franchise et que j'aurais trouvé criminel que tu me laisses sans rien savoir jusqu'à la dernière minute. Le coup aurait trop brutal, tandis que là, j'ai eu le temps de m'habituer, de comprendre... (p. 1101).

Puisque je savais- je *savais*- j'attendais ce qui est arrivé. Alors que tant de femmes s'imaginent passer leur existence auprès de l'homme qu'elles aiment et apprennent la rupture sans préparatifs. Je *savais* (p. 1107).

Mais ne nous méprenons pas sur l'apparente délicatesse de l'amant, qui la trompe en réalité depuis un certain temps sans avoir eu cette franchise tant récriée de le lui avouer. La fin s'est étendue sur une durée qui reste approximative pour le spectateur, comme le développement d'une longue agonie sur laquelle le personnage a gardé le silence : ...*Même je ne t'ai jamais dit, mais tiens, chez la modiste, dans un magazine, j'ai vu sa photographie (...). Parce que je ne voulais pas gâcher nos dernières semaines* (p. 1107). Il faut entendre qu'elle a aperçu le portrait de sa nouvelle maîtresse, dont il avait eu la *franchise* de lui parler quelques semaines plus tôt. En d'autres termes, la rupture, ou plutôt la promesse de la rupture, dure depuis des semaines pendant lesquelles il est resté près d'elle sans se cacher de sa nouvelle liaison. La certitude de la fin, n'avoue-t-elle pas avoir pressenti qu'il ne passerait pas toute sa vie auprès d'elle et qu'il finirait par la quitter ?, confine le personnage féminin à ce silence forcé, dont on ne saurait dire s'il est une marque de dignité ou de faiblesse, et dans lequel sa souffrance a taché de se résorber. En parler aurait signifié accrédité la réalité des faits, se taire, c'était déjà

la nier. En brisant ce silence, elle craignait aussi de hâter la fin et d'écourter cette phase transitoire durant laquelle son amant la « préparait » à vivre sans lui. On relève naturellement le paradoxe de cette démarche du personnage masculin qui vise à habituer le personnage féminin à l'absence à travers un surplus et un sursis de sa présence. Le silence contraint a permis au personnage féminin de gagner du temps, autant de temps qu'elle a passé avec lui, et à retarder l'inéluctable puisque la décision était prise et qu'il n'était *a priori* pas question de revenir en arrière. On rejoint ici les préceptes de la tragédie grecque, au sens où le destin féminin est intériorisé dans un personnage masculin, comme il l'est en Créon et en Œdipe dans *Antigone*.

Le refus de conférer la réalité du langage à la réalité présente coïncide avec la volonté de continuité du présent dans l'irréalité. Le silence s'inscrit à la fois comme le déni du devenir et comme le moyen de faire reculer son évidente réalisation. Le silence force à l'inaction, ou plutôt au retardement de l'action, et il autorise une extension de la durée de leur vie commune paradoxalement là où la pièce pose le langage comme ce même principe d'extension. Mais la parole présente ne la mène nulle part dans le temps, en dépit de son insistance, nulle part ailleurs que vers la mort. En ce sens, le temps dramatique réaffirme l'idée que c'est la parole qui tue alors que le temps de la fiction défend le postulat inverse ; le silence de ces dernières semaines l'a tuée à petit feu. Dans cette pièce, c'est avant tout l'échange dialogué, dont les règles sont malmenées à travers la forme même de ce dialogue/monologue truqué de toutes parts, qui tue. La parole dramatique, protestation persistante contre l'absence et le silence qu'elle inaugure, emplit le temps de l'action, comme les rêves se dilatent dans la durée du sommeil et la moindre parcelle de vide est absorbée par l'impérieuse nécessité de la combler. Le néant est l'équivalence spatiale du silence dans le temps et le temps réel de parole imite l'espace silencieux du songe :

Les rêves ne sont pas situés en quelqu'un, ce ne sont pas non plus des fragments du réel, mais ils voûtent leur lieu quelque part dans un sentiment d'ensemble où ils flottent, comme un liquide dans un autre liquide (...). Car l'âme éveillée est un espace creux dans l'espace impossible à combler²⁷⁸.

Cette appréciation de Musil renvoie implicitement à la description que le personnage a faite de la nuit précédente. La parole, en tant qu'instrument de dilatation temporelle, est assimilée à

²⁷⁸ Robert Musil, *Noctes*, p. 228.

la fonction onirique. Les rêves donnent l'illusion d'étirer le temps du sommeil qu'ils l'occupent. Nous sommes plus que jamais plongés dans une perspective d'achèvement parce que le rêve, comme la parole, est délimité par un début et par une fin. L'occupation du temps n'altère en rien le processus d'achèvement, il se contente de l'euphémiser en donnant l'impression de mettre la fin à distance. Aussi rassurante soit-elle, l'illusion n'empêche pas la résolution.

Le personnage féminin se contredit d'ailleurs dès le début de la pièce : *...j'ai tout de même eu le temps de m'habituer. Tu avais pris le soin, de me dorloter, de m'endormir* (p. 1101), après qu'elle a avoué : *mais on a beau se douter, s'attendre au malheur, on tombe toujours à la renverse* (p. 1101). Sa solitude se devine à travers cette succession de paroles, où le spectateur apprend des informations antérieures à l'action, et de silences qui suggèrent, par le vide sonore, la nudité immédiate de l'instant tout en renvoyant à un moment simultanée, dans lequel le personnage masculin prend la parole, dont le public ne sait rien. Les pauses dans le monologue définissent un lieu et un personnage ancrés dans une réalité inintelligible et paradoxalement indissociable de ce qui se passe sur scène au même moment. L'altérité du lieu est donc compensée par l'identité temporelle, qui demeure la seule référence à l'imaginaire de la fiction. Le monologue n'est plus seulement une parole suspendue dans le vide parce qu'il s'appuie précisément sur un partenaire imaginaire, et pourtant bien réel pour elle, à qui ce mode de communication confère une présence dramatique simultanée. La manière de vivre l'attente relève aussi du fait que la parole est fondée exclusivement sur la charge émotive, d'où est exclue la rationalité ainsi qu'en témoigne la faiblesse de ses arguments, et s'adresse à l'affect du public, non à sa conscience réflexive. La vacuité intellectuelle de la parole féminine contraste avec les virtualités que possède le silence. La différence résiderait en ce que le personnage masculin lutte *avec* le silence tandis que le personnage féminin lutte *contre* ce dernier.

Parce qu'elle vise à susciter une émotion instinctive, la parole est dépourvue de force persuasive. Cette distinction entre l'affect et l'intellect est essentielle sur le plan dramaturgique parce que, ainsi défini, le monologue est dépourvu de conséquence sur la réalité ultérieure du spectacle. En d'autres termes, le spectateur se souviendra de l'émotion qu'il a éprouvée pendant la durée du spectacle, mais ce souvenir ne donnera pas lieu à une analyse détaillée. En ce sens, la fiction rejoint la réalité : l'illusion du personnage s'arrête en même temps que la représentation ; la liaison amoureuse est terminée et le spectacle n'a pas

de raison de continuer au-delà de cette fin. Le monologue ne donne pas à réfléchir après le spectacle, à la différence du silence masculin qui invite à une tentative d'analyse plus détaillée car il intrigue, il éveille notre curiosité et il inquiète notre logique. Puisque le spectateur ignore tout de lui, il est tenté de le construire, de lui trouver une cohérence psychologique à partir des données fournies par le discours féminin.

Le clivage des sexes trouve son sens grâce au mécanisme du temps. L'antinomie homme / femme est consécutive à la simultanéité de l'action entre un personnage visible et audible et un partenaire invisible dont le discours, s'il existe, reste mystérieux. Le silence masculin intellectualise le contenu affectif du langage féminin. Plus que le discours isolé, c'est le rapport que le monologue entretient avec le silence qui offre sa spécificité au temps fictionnel, qui met en relief la fonction de la répartition des rôles : l'affect pour le pôle féminin et l'intellect pour le pôle masculin. Par conséquent, l'attente garantit un relief singulièrement abrupt au présent et le temps de la pièce y gagne en intensité, une intensité de chaque instant et inlassablement renouvelée, sans qu'il n'y ait de temps mort dans ce chant du cygne féminin.

- Interruption de l'attente

L'attente est également le leitmotiv de *L'Ecole des veuves* et de *L'Aigle à deux têtes*, qui présentent un personnage frappé par le deuil et ne vivant que dans l'espérance de mourir à son tour afin de rejoindre l'époux disparu. Toutefois le personnage de *L'Ecole des veuves* entend mourir par ses propres moyens alors que celui de *L'Aigle à deux têtes* a besoin d'un personnage extérieur. L'une a prévu la mort et l'autre se morfond en attendant celui qui va la lui donner. Cette nuance est essentielle dans le sens où le point de départ repose, dans un cas, sur un destin intériorisé en une figure féminine, et dans l'autre, sur son incarnation en un personnage masculin.

Le thème s'articule autour de la notion de culpabilité, liée à l'absence, donc au temps qui s'est écoulé depuis la mort de l'époux :

Le deuil impossible de l'être aimé, le désir de le retrouver vivant malgré sa mort ainsi ouvertement niée, et la possibilité d'une série d'actes qui le ferait revenir ²⁷⁹.

Nous retrouvons, de fait, les motifs exposés dans *Orphée*, même si le recours à la magie est ici délibérément exclu, car le prodige accompli dans ces deux tragédies est ancré de plain-pied dans la réalité terrestre. La naissance inopinée du sentiment amoureux, miracle inespéré dans les deux cas au sens où la veuve ne croyait pas à l'amour et que La Reine n'y croyait plus, sauve la vie de l'une *in extremis* et précipite l'autre dans une mort tant souhaitée. Dès lors, le temps autorise les noces de l'amour et de la mort à l'intérieur de la fiction et sur la scène. Dans *L'Ecole des veuves* cependant, c'est le personnage féminin qui tue l'amour, (celui qu'elle ressent pour son époux), alors que dans *L'Aigle à deux têtes*, le personnage féminin est tué par lui. Ces deux pièces sont construites sur le mécanisme de retour, afin de conférer à la mort un redoutable sentiment de pesanteur.

La première scène de *L'Ecole des veuves* découvre des signaux temporels qui visent à enclencher le caractère itératif du passé dans le présent de l'action : *Si c'est pour répéter la même chose, ne parle pas* (p. 52), ordonne la Veuve, *Je vous répéterai mille fois qu'il est fou et barbare de prendre une décision funeste* (p. 54), se défend la Nourrice. Les deux femmes ont l'intention de s'intégrer au temps à travers des circonstances favorables à la conscience de l'instant qui passe et les rapproche irrévocablement de la mort. Le dialogue est le moyen par lequel elles réaffirment leur appartenance au monde des vivants et leur capacité à parler s'oppose au silence du corps embaumé : *Moi j'aime sa présence. Elle me rassure (...), sa présence me reconforte* (p. 53), prétend la Veuve. La dimension répétitive du temps est incarnée sous les traits d'un autre personnage masculin, dont les allées et venues régulières ponctuent l'action, *cet insupportable godiche qui passe chaque instant prendre de mes nouvelles* (p. 59), comme le décrit la Veuve. On note alors une contradiction entre la représentation visuelle de la durée, la pièce se passe dans un caveau à l'abri de l'écoulement du temps, et l'évocation verbale du passé. Ce que l'image scénique appelle à figer est en réalité soumis au dynamisme du langage dramatique, qui fractionne le temps et constitue des points de repères dans un lieu qui en est dépourvu. En d'autres termes, l'impression sonore entre en contradiction avec la perception visuelle.

²⁷⁹ Roger Bozetto, « Leurres d'amour », *Otrante*, janvier 1993, p. 99.

Si la parole, et la durée qu'elle comble, est un procédé pour faire passer le temps en attendant la mort, elle est aussi une façon de ne pas y penser : *Mon mari est mort. Je suis veuve. Il n'a plus rien à dire* (p. 52). Si le mari n'a plus rien à dire, et quand bien même tenterait-il de protester, la mort est là pour l'en empêcher, la Veuve : *C'est moi qui commande* (p. 52). Et puisqu'il lui reste ce besoin de s'exprimer et de communiquer avec les êtres vivants, qui justifie d'ailleurs l'existence de la pièce, le bien-fondé de sa résolution à mourir est, de fait, contestable. Vouloir mourir de son plein gré, c'est se résoudre à se taire parce qu'il n'y a justement plus rien à dire. En ce sens, le discours réaffirme au présent l'autorité féminine au sein du couple, cet élan d'autorité allant à l'encontre de l'acte de dévotion et de soumission à l'époux. La Veuve s'acquitte de son devoir conjugal au-delà de la durée du contrat de mariage, qui stipule la fidélité jusqu'à ce que la mort sépare les conjoints. La mort les ayant désormais séparés, nulle loi morale autre que la sienne ne contraint la Veuve à rester fidèle à son mari. Aussi la parole contredit-elle la finalité éthique de l'acte, car elle postule la liberté individuelle.

C'est un climat d'impatience, liée à l'impérieuse nécessité d'en finir au plus vite, qui stimule l'enthousiasme du personnage féminin : *Je suis heureuse de le rejoindre vite* (3, p. 68), *J'expédierai ma belle-sœur à toute vitesse* (4, p. 71). La concentration de l'action restreint aussi la projection dans le devenir et les allusions se limitent au jour qui suit : *Nous ferons partir le jeun de demain* (3, p. 68), *Demain, je ne me sentirai sans doute pas très solide sur mes jambes* (2, p. 63), *Demain matin, le jour chassera tous ces fantômes* (5, p. 47). L'action puise sa source dramatique dans la coïncidence entre la circonstance de la fiction et la rapidité avec laquelle elle s'accomplit. L'attente du personnage féminin est aussi la durée vécue par le spectateur et cette connivence tacite renforce le sentiment dramatique de l'instant. La Veuve apparaît comme une figure de l'inachèvement, ainsi que le lui fait remarquer la Nourrice : *Le printemps, le clair de lune, les fleurs, le marbre, tout conseille de se livrer à l'amour et voilà une jeune femme qui n'a jamais connu l'amour* (p. 57), *Parbleu ! Il vous a manqué de voir des hommes* (p. 58). Selon son vœu, ce n'est pas l'amour qui va compléter son existence, mais la mort. La Veuve est une figure de l'inassouvissement en ce qu'elle choisit de partir avant son heure et toute la problématique du temps s'articule autour de l'imminence de la mort, qui n'est pourtant pas appelée à être brutale, mais qui répond au contraire à une longue agonie pendant laquelle le personnage entend se laisser mourir de faim et de soif.

Toujours dans la scène 1, les références font allusion à un devenir lointain, *l'avenir retiendra mon nom* (p. 54), *Ma mort doit rester un exemple unique* (p. 56) et à un passé proche, *Souviens- toi de la magnificence du cortège qui m'a conduite jusqu'à cette porte* (p. 55), comme si la Veuve était déjà incapable de se projeter loin dans le passé et qu'elle niait ouvertement le moment qui sépare le maintenant de celui qui va suivre sa mort. Entre les deux, il n'y a rien, ou plutôt il y a la pièce, c'est-à-dire le parcours qui la mène de la vie au trépas. La Veuve évite donc prudemment de faire allusion au moment où elle va mourir, préférant s'interroger sur son devenir *post mortem* ou se remémorer quelques souvenirs de la veille, comme pour se donner du courage pour un geste, dont elle semble occulter la portée métaphysique véritable pour ne voir en lui qu'un acte mondain.

Les deux femmes sont enfermées depuis une journée quand commence l'action : *Ce premier jour ne comptera pas* (3, p. 68) et chacune a déjà une appréhension du temps bien définie : *Vous comprendrez qu'une femme ne peut pas quitter la terre sans essayer de rencontrer un homme, un vrai* (p. 60), lui dit la Nourrice, tentant de démontrer que la Veuve n'est pas prisonnière d'une logique irréversible et qu'il ne tient qu'à elle de mettre un terme à cette absurde attente. L'irréversibilité est ici une donnée purement subjective qui dépend du bon vouloir de la Veuve qui, en optant pour la mort, dévoile la méconnaissance qu'elle a d'elle-même et très certainement la peur que lui inspire l'idée de se découvrir. En ce sens s'affirme la dimension cornélienne du personnage, telle que la conçoit Georges Poulet :

[La volonté humaine] tressaille d'aise à sentir en elle la parfaite identité du moment où elle veut et du moment où elle se sent vouloir : Je veux donc je suis. Ce moment unique l'enferme, la complète et l'assure, lui donne la plénitude d'existence²⁸⁰.

Le choix du personnage féminin ne trahit rien d'autre que la nécessité de se sentir exister sans son mari et, puisque cette aspiration lui est impossible, la seule façon d'exister est de mettre un terme à la vie et de fuir un avenir qu'elle ne sent pas capable d'assumer seule. Cette décision est avant tout un acte consécutif à la volonté, sans quoi la Veuve ne serait finalement qu'un personnage aboulique, qui vouerait le restant de ses jours à un veuvage qu'elle n'aurait pas voulu et qu'elle subirait sans sourciller. Le suicide est ici un refus du deuil, et même un refus de souffrir jusqu'à la fin de ses jours la mort d'un époux qu'elle n'a en définitive pas aimé. Au lieu de vivre avec ce mensonge, elle préfère s'en libérer le plus tôt possible, quitte à

²⁸⁰ *Etudes sur le temps humain I*, p. 158.

payer cette liberté de sa vie. La Veuve est à la recherche de l'accomplissement à travers la finitude de l'être en une circonstance donnée : la mort coïncide avec l'exigence absolue de la vérité, la vérité de son être qui prétend mourir pour rejoindre son époux alors qu'elle ne cherche qu'à se fuir elle-même. Dans cette optique, la vocation du personnage à la finitude équivaut à une volonté de sacrifice aux yeux des autres. Elle passe pour une épouse modèle, alors que son martyr est individuel et que son mari n'est que le support de son acte : elle se suicide pour être à la hauteur de ses exigences, non pas de celles de son époux. Son besoin de finitude l'apparente au modèle kierkegaardien qui voit en la femme *l'être fini parfait, mais dans son premier état, elle est l'être fini élevé à la puissance d'un infini fallacieux par l'illusion divine et humaine*²⁸¹. La perfection viendrait ici de sa capacité à s'élever au sommet de sa puissance individuelle. La Nourrice n'est pas dupe de la vanité de l'entreprise : *Vous voulez étonner le monde* (1, p. 55), lui dit-elle, la qualifiant ironiquement de *veuve sublime* (3, p. 69) ; seuls *l'orgueil et l'entêtement* (p. 55) sont les raisons valables de son acte. Le Garde se méprend en revanche sur les intentions de la Veuve, qui fait son choix *par devoir* (p. 63), et non par cet amour *qui vous oblige à mourir après la mort de ceux qu'on aime* (p. 62). La logique de succession force à la répétition de la mort, par amour. Mais puisque la résolution est ici dictée par la rigueur morale autant que par l'angoisse de manquer de volonté, alors la mort peut encore être conjurée. Le Garde est stupéfait de constater la raison qui a poussé la Veuve à se suicider : *Pas possible !* s'exclame-t-il consterné. *C'est pour cet homme que cette femme...* (p. 63).

Le devoir conjugal n'explique cependant pas seulement sa décision. Deux raisons sous-jacentes appuient la volonté du personnage féminin : donner l'exemple aux autres femmes et échapper à ses prétendants. D'une part donc, un prétexte touchant aux femmes, relatif au devenir lointain, d'autre part, une raison concernant les hommes dans un avenir proche. La dévotion de la Veuve fait en réalité piètre figure au regard des agissements de son mari qui, *pour conserver la paix du ménage* (3, p. 66), avait le bon goût de la tromper *en cachette* (p. 66), et qui, sous prétexte de détester *l'espionnage* (p. 65) et *les drames* (p. 66), passait ses escapades sous un silence finalement très commode. Face à une telle conduite, comment ne pas trouver absurde l'entêtement de sa veuve, en particulier lorsque celle-ci clame : *Que je me condamne à mourir parce que mon mari est mort, cela me regarde* (1, p. 57). La naïveté du personnage féminin consiste à croire que le suicide est une revendication de la liberté, qui

²⁸¹ Søren Kierkegaard, *In Vino Veritas*, p. 105.

la met sur un pied d'égalité avec son mari, et que celle-ci est inscrite dans la continuité de son existence : *J'ai toujours été très indépendante. Monsieur m'a toujours laissée très libre* (3, p. 65), car il faut croire que cette autonomie, qui facilitait bien la sienne, n'était pas pour déplaire à Monsieur. La masculinité est maltraitée sans vergogne à la fois dans le passé de la fiction, à travers l'époux volage qui a trouvé le temps de la tromper mais pas celui de le lui avouer, et dans son hypothétique devenir, à travers la cohorte de soupirants de la Veuve :

Vous n'appellerez pas des hommes les jeunes gens du monde qui ne visent que votre fortune. Je les soupçonne d'être de bic et de bouc, de s'intéresser fort peu aux charmes de notre sexe, et lorsqu'ils tournent autour de vous, ils portent des robes aussi larges que les vôtres qui empêchent les femmes de savoir ce qu'ils pensent (p. 58).

Ceux-ci ne sont pas sans rappeler *le gros prétendant, le prétendant maigre, le prétendant triste et le vieux prétendant* dans *La Patience de Pénélope*, qui sont tournés en dérision par Cocteau avec la même jubilation, cette pièce abordant également le thème de la fidélité conjugale ²⁸². L'avenir que réserve la gent masculine au personnage féminin semble sordide : un futur époux efféminé, préférant la compagnie d'autres hommes, qui dilapiderait sa fortune. Et si la gent masculine est sérieusement égratignée, la sphère féminine n'est pas pour autant épargnée, *elles sanglotaient tout haut et elles riaient sous cape* (1, p. 55), dit la Nourrice lorsqu'elle évoque le cortège féminin. Le suicide de la Veuve est donc aussi une façon d'échapper à ces *garces* (p. 58), tout en s'assurant une gloire *post mortem* :

Il fallait un exemple. Il fallait apprendre aux femmes du monde ce dont est capable une femme du monde (...). Peut-être aurais-je mon buste en or sous le porche du temple et les mauvaises épouses rougiront de passer devant moi (p. 54).

L'emploi de l'imparfait renvoie sa mort à un fait déjà accompli et appartenant au passé, au présent, comme si la mort s'était déjà produite presque *malgré* elle, et qu'il y ait eu une ellipse entre le moment où elle raconte sa mort et celui où elle l'a vécue. La Veuve s'exprime comme si elle était déjà morte au moment où elle parle, renvoyant ainsi le présent au passé, comme si elle était en réalité un spectre qui se souvenait de l'époque où il était vivant. Pareille véhémence signifie aussi la conviction de mener son acte à terme : le suicide

²⁸² Rappelons que ce thème est présent dans *L'Aigle à deux têtes*, *La Machine infernale* et *Edipe roi*, ainsi que dans des créations moindres comme *L'Épouse injustement soupçonnée*, où l'époux est parti à la guerre, et *Le Pauvre Matelot*, où l'époux est en voyage.

n'est pas une hypothèse, mais une certitude puisque ses conséquences sont d'ores et déjà déterminées avant même qu'il n'ait eu lieu : les épouses rougiront devant sa statue. Son geste doit inspirer la terreur et l'admiration aux autres femmes, ce que ne manquera de signaler la Belle-sœur : *C'est atroce, atroce. Je t'admire ! Si, si, je t'admire et nous t'admirons toutes* (5, p. 73). En somme, elle ne se tue que pour donner mauvaise conscience aux autres femmes, en particulier à toutes les veuves qui, elles, survivront à la mort de leur mari. La Nourrice ne s'y trompe pas lorsqu'elle déclare que *les intérêts supérieurs* (3, p. 67) que la Veuve prétend servir se limitent à faire taire *quelques sottises* (p. 67). L'artificialité de la grandeur morale du sacrifice est donc révélée grâce au temps : la Veuve ne meurt ni par devoir, ni par amour, mais pour la gloire. Son acte est d'ores et déjà inscrit dans le futur puisque le personnage n'est intéressé que par ses répercussions *post mortem*. Toute la portée désintéressée de sa mort s'effondre devant son besoin d'être reconnue individuellement par les hommes et les femmes de son temps et des générations futures. Le seul élément à échapper à cette sordide populace est le Garde, qui lui symbolise, non pas le devenir, mais le présent immédiat, simultané au sien, et la possibilité que ce présent se mue en un avenir digne des aspirations de la Veuve.

Contre toute attente donc, la mort tant attendue n'arrivera pas, remplacée *in extremis* par la découverte du sentiment amoureux ; le spectateur vit l'illumination des personnages par l'amour, laquelle se substitue au dénouement fatidique. La Veuve s'identifie désormais au Garde, non plus à l'époux, et cette redéfinition d'elle-même lui fait prendre conscience de la réalité de sa propre mort et de sa signification. Dans la scène 1, elle s'obstinait à voir persister la composante humaine du cadavre, *dans l'ensemble je le retrouve* (p. 53), et dans la scène 6, elle s'exclame : *Ce sarcophage commençait à me donner des cauchemars* (p. 76), *Le visage ! le visage ! Il lui ressemble si peu* (p. 77). Le personnage a évolué dans le temps du spectacle et sa sensibilité retrouvée, libérée de cet engouement pour la mort, lui permet d'affirmer son désir de vivre et d'aimer. Cette illumination serait une variation sur le mode parodique de celle du Graal dans *Les Chevaliers de la Table ronde* : *Un regard neuf, dit Galaad, suffit pour faire voir à tous ce que l'habitude nous cache* (III, p. 172).

L'angoisse de l'attente s'achève par un renversement de situation où la mort est tenue en échec. L'ensemble de l'action s'était organisé en vue d'une fin tragique à laquelle le personnage se soustrait et le terme de cette expectative restaure le (re) commencement du temps. Sa représentation est donc étroitement liée au personnage féminin ; l'enchevêtrement systématique du temps réel et de celui dans lequel la Veuve se projette fait vivre deux

expériences simultanées au public. La projection instantanée du personnage dans l'espace et le temps qui suivront la mort l'isole du présent de l'action et cette distorsion déteint sur l'ensemble du fonctionnement temporel. Ce qui pour la Veuve appartient au passé correspond au présent du spectateur et ce décalage ne rompt en rien l'unité dramatique de l'attente, ramassée dans un court laps de temps. À ce sujet, Paul Arnold rappelle que *l'intensité dramatique est directement proportionnelle au raccourcissement de l'espace-temps (...). Le temps scénique peut être le temps-attente ou un temps action (...). Mais c'est leur proportion relative qui décide du ton de la pièce* ²⁸³. Cette remarque invite à réfléchir sur l'épaisseur dramatique du temps fictionnel et du rapport qu'il peut être amené à entretenir avec le personnage féminin. On retrouve en particulier cette modalité dans *L'Aigle à deux têtes*.

- Accomplissement de l'attente

Le personnage féminin de *L'Aigle à deux têtes* contribue également à diffuser la hantise du sentiment du temps. Ce dernier peut être ressenti comme une expérience extérieure, par rapport à ce qui montré sur la scène, et intérieure, en fonction de l'angoisse qui nous saisit face à des éléments temporels qui nous échappent. Grâce au langage dramatique, le temps est appréhendé dans sa dimension plurielle. Temps scénique et temps fictionnel composent une entité double, l'envers et l'endroit d'une même réalité, sans être nécessairement opposés. Ce climat d'indécision participe à la représentation du personnage féminin en passe de mourir.

La structure temporelle se divise en plusieurs mouvements : temps du deuil, temps du crime, temps de l'amour retrouvé, temps de la mort. La perte de repère temporel précis étant un élément constitutif de l'au-delà, le spectateur s'y égare volontiers, en toute inconscience. Montrer le déroulement d'une action qui met en scène des personnages encore vivants, le corps mobile des comédiens en est la preuve visible, est déjà une manière d'exploiter cet envers de la mort en ce que la représentation d'actions exécutées dans un espace visible, par des êtres de chair et de sang, équivaut à amplifier le mystère de l'invisible. L'essentiel se situe en dehors de la scène et le temps rehausse l'énigmatique proximité entre les morts et les vivants, les personnages et les acteurs et les personnages et les spectateurs. C'est la raison

²⁸³ Paul Arnold, « Le Mouvement dramatique », *La Revue théâtrale* n°5, avril -mai 1947, p. 166.

pour laquelle Cocteau ne jurait, dès 1944, que par Edwige Feuillère pour incarner la Reine : *J'ai mis tant d'amour à ces trois actes que vous imaginez mal mon bonheur d'y trouver une réponse sur votre visage* ²⁸⁴. Quelques années plus tard, il écrivait encore à Jean Marais : *Si j'ai laissé Edwige, c'est que la Reine est injouable par les jeunes actrices et que bientôt il sera trop tard pour elle* ²⁸⁵.

Le premier versant du temps fictionnel prend son essor à partir du deuil, agissant comme un mécanisme antérieur à l'action qui aurait faussé l'évolution du personnage féminin. La mort du roi est responsable de la suspension du temps puisque depuis son assassinat la Reine répète le passé à l'infini. Dissimuler son visage derrière un voile, c'est déjà feindre l'arrêt du temps et neutraliser son cours. La Reine contraint les autres personnages à garder en mémoire sa physionomie d'il y a dix ans, alors qu'elle était jeune mariée. Le déni du vieillissement, marque visible de l'écoulement du temps, trahit sa détermination à faire coïncider à l'infini le moment de la mort du roi avec chaque moment qui l'en éloigne, et ceci jusqu'à ce que la mort, qui les a séparés dix ans plus tôt, les réunisse enfin. Le flottement du temps qui régit l'existence de la Reine est sans cesse rappelé à la mémoire du spectateur, par elle-même ou par les personnages secondaires. La Reine s'est construit une temporalité qui semble atemporelle, *J'allais vivre. J'allais devenir femme. Je ne le suis pas devenue. Je n'ai pas vécu* (II, 9, p. 372), puisque ce qui a commencé est en état de perpétuel devenir ; cet état se voudrait temporaire puisque seule la mort, qui se fait attendre depuis d'interminables années, promet de mettre un terme à cette insoutenable attente. Viendra-t-elle seulement et pourquoi tarde-t-elle tant à se manifester ? Peut-être justement parce que la Reine a renoncé à vivre et que la mort réelle ne serait finalement qu'une surenchère de cette mort-là. Le temps gît dans une immobilité léthargique, dont le point de départ est le matin de la mort du roi. L'obsession de sa veuve à faire comme si le temps avait cessé de passer contribue à la négation du réel car le passé se répète, avec une complaisance morbide de la part du personnage, sans autre finalité que celle de s'arrêter au moment de la mort du roi pour repartir à zéro. Le personnage féminin est cependant conscient de l'illusion grâce à laquelle il se protège : *Il se trouve que moi, je me tais depuis dix ans. Il y a dix ans que je m'oblige à me taire* (I, 6, p. 332). Aucune fatalité extérieure donc, dans cette existence silencieuse qu'elle a choisie de mener. Se taire, c'est refuser d'admettre la mort du roi, dont elle parlera pour la première fois depuis dix ans avec un inconnu venu lui accorder ce qu'elle

²⁸⁴ Jean Cocteau, Lettre à Edwige Feuillère, *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 96.

²⁸⁵ Lettre de Jean Cocteau à Jean Marais, in Jean Cocteau, *Lettres à Jean Marais*, p. 395.

demandait. En nommant la mort du roi, en la faisant passer pour vrai, la Reine admet l'éventualité de sa propre mort dans un devenir proche. Dès lors, seulement trois jours séparerait la mort de Frédéric de la sienne, alors que dix ans et trois jours séparent en réalité les deux assassinats. Comble de l'ironie, les chiffres coïncident avec une troublante exactitude, le roi est mort à vingt ans et la Reine dit à Stanislas : *Vous deviez avoir dix ans à l'époque et sans doute étiez vous l'un des garnements qui jetaient des pétards et couraient après notre carrosse* (p. 331). En réalité, la Reine rajeunit Stanislas, âgé de vingt cinq ans aujourd'hui, qui était donc déjà un adolescent de quinze ans au moment du régicide, dix ans plus tôt. La Reine intègre Stanislas à son passé, rien ne prouve qu'il suivait effectivement le carrosse, afin de légitimer son influence dans la présent, comme si l'assassinat qu'il s'apprêtait à commettre s'inscrivait dans la continuité et que Stanislas était, depuis dix ans déjà, lié à elle par un secret. Dans cette perspective, comment le jeune homme pourrait-il abattre froidement une femme qu'il « connaît » depuis dix ans ? La Reine forge son destin à l'intérieur du temps et s'accrocher à lui est un ultime rempart pour se défendre du temps.

Le deuil puise son énergie dans les sentiments de manque et de culpabilité :

Voilà dix ans que j'interroge une bouche d'ombre qui garde le silence. Dix ans que rien ne s'exprime du dehors. Dix ans que je triche. Dix ans que tout ce qui m'arrive me vient de moi et que c'est moi qui le décide. Dix ans d'attente. Dix ans d'horreur (I, 6, p. 336).

Cette *bouche d'ombre* peut être une référence au *Cri*, toile dans laquelle Munch exprime toute l'angoisse de la condition humaine à travers cette bouche béante hurlant en silence un cri que nul ne peut se vanter d'avoir déjà entendu. Cette bouche silencieuse qui devient ensuite celle de Stanislas et qu'elle interroge à son tour : *Dites-moi qui vous étiez ? Dites-le moi, Dites ce mot qui vous sort de la bouche, écrit sur une banderole. – Un assassin* (p. 336). Par ailleurs Félix, lorsqu'il a surpris la Reine dans la galerie de Wolmar, insiste sur ce cri muet, décrivant ainsi la scène : *Ses mains avaient l'air de fermer de force la bouche d'une blessure en train d'appeler au secours* (I, 1, p. 316) et craignant que la Reine le découvre, ne tombe morte en poussant un cri (p. 317). En d'autres termes, le cri, c'est-à-dire l'aveu de la souffrance, signerait son arrêt de mort et la Reine s'est condamnée à souffrir en silence, afin de ne pas périr de sa propre main et ne pas prendre pour la mort, une route de hasard où [elle] risquerait de s'égarer (I, 7, p. 335). La culpabilité provient de ce qu'ils étaient tous les

deux sur la chaise de poste quand le roi a été poignardé, *On a tué le roi parce qu'il voulait bâtir un théâtre* (p. 335), explique -t-elle, justifiant par là ses propres provocations, *on veut me tuer parce que je construis mes châteaux* (p. 335), qui font allusion à Louis II de Bavière, dans l'espoir de subir le même sort. La Reine se forge une identité vis-à-vis du temps dans l'espoir d'imiter celle du roi. Le procédé psychologique est d'une déconcertante naïveté de la part du personnage : puisqu'elle n'a plus Frédéric, elle *est* devenue Frédéric. En intégrant l'identité masculine à sa propre personnalité, elle comble l'absence par l'évacuation de la distance physique et psychologique que suppose la mort. Cette démarche n'a pourtant rien à voir avec la schizophrénie où le sujet crée deux personnalités distinctes, puisque La Reine et le roi forment, du moins jusqu'à l'arrivée de Stanislas, une seule et même personne.

La Reine se situe dans un temps irréel, elle est un être vivant qui fait, comme le poète dans *Le Testament d'Orphée*, semblant d'être mort²⁸⁶. Elle évoque ainsi le geste de l'assassin du roi :

Un homme a sauté sur le marchepied, un bouquet à la main J'ai cru qu'il écrasait les fleurs contre la poitrine de Frédéric. Je riaais.

Les fleurs cachaient un couteau. Le roi est mort avant que j'arrive à rien comprendre (p. 334).

Le couteau enfoui sous les fleurs, bouquet innocent parmi *ce bombardement de fleurs* (I, 3, p. 322), évoque la pierre enrobée de neige, ce *coup de poing de marbre*²⁸⁷ que reçoit Paul en pleine poitrine dans *Les Enfants terribles*. L'apogée de la jeunesse de la Reine coïncide, non pas avec l'acte d'amour, car Frédéric est mort *la veille de ce miracle* (II, 9, p. 372), mais avec l'acte de mort : *quand on a retiré le couteau, le sang a jailli sur ses genoux* (p. 334), ce même sang qui coule aujourd'hui du genou de Stanislas qu'il refuse de bander : *Je supporte fort bien le silence*, lui dit-elle. *Mais je n'aime pas la vue du sang* (p. 332), lui avoue la Reine, comme si le crime recommençait sous ses yeux :

Rien ne cesse rien n'est les morts ne sont pas morts

Les vivants s'imaginent vivre

²⁸⁶ Nous signalons au passage cette réplique de Champagne extraite de *L'Impromptu d'Alice* : « S'il était mort, monsieur, c'est qu'il vivrait encore ». Le texte intégral figure in *Cahiers Jean Cocteau* 9, p. 102.

²⁸⁷ Jean-Marie Magnan, « Le jeu dans *Les Enfants terribles* », p. 154.

Un acte continue où l'on ne peut le suivre²⁸⁸.

Rien ne cesse puisque tout à l'air de recommencer lorsque la mort menace de frapper une seconde fois ce nouveau Frédéric qui ressemble à s'y méprendre à son modèle. La dimension érotique de Frédéric s'est substituée à un aspect thanatologique : il est mort, il est inaccessible, il est donc d'autant plus désirable qu'elle sait qu'elle a perdu sa chance de faire l'amour avec lui. Le personnage féminin cherche à abolir cette inaccessibilité. Il ne lui suffit désormais plus d'être lui, mais d'être comme lui : *C'est morte comme le roi qu'il me faut être* (p. 335), mettant un terme à cette insupportable dualité. Stanislas est tenu de prendre la place désormais vacante du roi : *Prenez ce siège. C'est le fauteuil du roi. Et si je vous offre de vous y asseoir, c'est parce que j'ai décidé- dé-ci-dé - de vous traiter d'égal à égal* (p. 334). Dans l'esprit de la Reine, Stanislas est déjà devenu Frédéric, sans quoi elle ne ressentirait pas le besoin de justifier pas son geste, qui plus est devant un étranger venu pour la tuer. La mort est condition d'accès à son être véritable, débarrassé de cet autre devenu trop encombrant ; elle est gage d'unité avec soi, de l'être rendu à soi, dans son entité. Ce n'est donc pas tant pour rejoindre son époux que la Reine veut mourir, mais plutôt pour ne plus vivre dans son ombre à lui, tout comme le personnage de *L'Ecole des veuves*. Le personnage féminin ne meurt pour personne d'autre qu'elle-même, car ce qui lui manque, c'est la personne qu'elle était avant la mort du roi, non pas le roi lui-même.

Le lexique insiste d'ailleurs sur l'inexistence du personnage féminin : un fantôme à la démarche de *somnambule, une vierge espagnole* (I, 1, p. 317) *enterrée vive dans* [ses] *châteaux* (II, 9, p. 372), autant de métaphores qui démontrent son appartenance à deux registres distincts, celui des morts et celui des vivants. Il apparaît, de fait, comme un personnage hanté par une idée fixe qui errerait à la recherche de lui-même, en quête de cette part féminine qui lui a échappé le jour où son époux a été assassiné. La Reine glisse d'un état à l'autre sans laisser au temps le soin de la retenir définitivement. Le deuil et la complaisance dans le souvenir du roi sont ses raisons de vivre. Mais si comme l'affirme Novalis, *l'acte vraiment philosophique, c'est le suicide*²⁸⁹, la Reine s'y refuse obstinément :

²⁸⁸ Jean Cocteau, « Rien ne cesse... », *Clair-obscur*, in *Œuvres poétiques complètes*, p. 868.

²⁸⁹ Cité par Maurice Blanchot in *L'Espace littéraire*, p. 139.

J'ai même obtenu de mes chimistes un poison que j'ai suspendu à mon cou et qui est une merveille (...). Je conserve cette capsule par caprice. Je ne l'emploierai pas. Je me suis vite rendu compte que le destin doit agir tout seul (I, 6, p. 336).

Stanislas voit les choses autrement : *Vous n'osez pas vous suicider, ce qui manquerait de sublime, et vous avez voulu vous faire suicider par moi* (I, 5, p. 355). Cette attaque cadre parfaitement avec la description qu'a donnée la Reine de sa famille :

Nos familles ont le culte enragé de l'art. À force d'écrire des vers médiocres, de peindre des tableaux médiocres, mon beau-père, mes oncles, mes cousins se sont lassés et ils ont changé de méthode. Ils ont voulu devenir des spectacles (I, 6, p. 335).

Pour parfaire le chef-d'œuvre de sa vie, la Reine veut imiter jusqu'aux circonstances de la mort du roi et périr sous la main d'un anarchiste.

La scène 3 du premier acte est une remarquable mise en scène du temps du deuil. La reine interrompt le récit de ses nocces au moment précis où a lieu le crime et poursuit ensuite son monologue comme si de rien n'était :

Le soir nous sommes montés en chaise de poste...et nous voilà. Nous ne sommes plus un roi et une reine. Nous sommes un mari et une femme fous l'un de l'autre et qui soupent ensemble (p. 322).

Le recours au présent permet de faire coïncider le temps dramatique et le temps fictionnel ; le monologue donne au spectateur l'impression que la scène qui se passe sous ses yeux a eu lieu dix ans plus tôt et qu'il est plongé dans le passé du personnage féminin. La fusion des temporalités accuse la distinction entre les deux personnages. Le ton badin rend également compte de la dimension pathétique du personnage féminin. Le silence, matérialisé par des points de suspension, suspend le moment passé et l'instant présent, comme si le passé s'était figé dans l'acte de l'instant. L'interprétation du passé est éloquente en ce que le silence de Frédéric exprime l'horreur de ce qui ne peut être dit. Dire la mort est une façon de la reconnaître dans la réalité du sens que lui accorde le mot et ce qu'il désigne. Lexicaliser la mort, c'est l'accepter. Aussi la Reine se garde-t-elle bien d'en parler.

Le personnage féminin vit un événement qui n'a jamais eu lieu, le roi est mort avant le festin des noces, dans une sorte d'hallucination qu'elle fait vivre au spectateur. La Reine recompose cette scène, année après année, et le spectateur assiste en quelque sorte à la reprise de cet immuable spectacle. La Reine accepterait partiellement la mort, elle en fait une *absence présente*²⁹⁰ et, si elle tolère la distance dans l'espace, elle ne supporte pas la marge temporelle. En d'autres termes, elle reconnaît l'étendue spatiale de la mort, qui contraint le défunt à l'invisibilité, mais elle en rejette la dimension temporelle. Ce n'est donc pas tant la perte physique du roi qui la hante, mais son absence sur le plan psychologique et le temps qui l'éloigne chaque jour davantage du roi, alors que l'écart spatial est, lui, immuable. L'invisibilité n'a qu'une seule mesure tandis que le phénomène temporel est dynamique car il est en mesure d'empirer. Puisque le refus de la mort du roi est lié au temps, la Reine la porte en elle afin de faire exister perpétuellement le roi dans l'instant présent.

La présence factice du roi prend son essor à partir du vide. Frédéric est exclu de l'échange dialogué et son silence est l'indice que la convergence du passé et du présent est un leurre. La faille temporelle entre l'instant du décès et l'instant présent est vécue sur un mode strictement fantasmatique ; elle n'a pas de rapport avec la durée présente et elle demeure à l'état de virtualité purement subjective puisque *la meilleure, la pire équivalence de cette mort est le silence*²⁹¹. Le silence masculin trahit la vérité de la mort et les limites de l'illusion théâtrale. Par ailleurs, Cocteau avait longtemps voulu intituler sa pièce *La Reine morte*²⁹², comme s'il avait cherché à y inscrire sa propre philosophie : *Puisque je suis sûr, absolument certain de mourir, je suis déjà mort*²⁹³. Quoi qu'il en soit, le temps du deuil a part liée avec la culpabilité du personnage féminin qui a survécu et dont la mort de l'époux n'a pas été vengée. La patience, corollaire de l'agonie, est essentielle dans l'assouvissement du désir de mort authentique.

L'arrivée de Stanislas correspond à une deuxième temporalité : *Un soir d'orage vous êtes entré et vous avez bouleversé tout ce bel équilibre* (II, 9, p. 372). Cette temporalité se situe dans l'intervalle entre la scène 6 du premier acte et s'achève dans la scène 9 du

²⁹⁰ Michel Picard, *La Littérature et la mort*, p. 30.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² Voir *La Difficulté d'être*, p. 53. Du reste, des textes dactylographiés de l'auteur font état d'une liste de titres : *L'Amour et la Mort*, *La Mort écoute aux portes*, *L'Apparition*, ou encore *La Mort des amants*. Dans le numéro hiver 1945-1946 de *Vogue*, la pièce avait été annoncée sous le titre de *La Chimère*. Ces renseignements sont fournis par Jean-Jacques Kihm, Elisabeth Sprigge et Henri C Behar in Jean Cocteau, *L'Homme et les miroirs*, p. 284.

²⁹³ Michel Guiomar cité Jean Cocteau, in *Principes d'une esthétique de la mort*, p. 57.

deuxième. Il s'agit du temps de la préparation du crime ; la Reine, ayant trouvé l'instrument de son destin, possède désormais un devenir et le temps peut recommencer à se dérouler normalement, *Je vous donne trois jours pour me rendre le service que j'attends de vous* (I, 6, p. 338). L'accomplissement du meurtre étant l'acte qui soutient l'intensité de la pièce, la rencontre des deux destinées est le seul moyen pour que les personnages se hissent enfin à la hauteur de leurs aspirations. Leur devenir commun active dorénavant l'opposition entre hasard et fatalité car si la Reine interprète l'arrivée du poète comme un caprice du destin, *la foudre vous a jeté dans ma chambre* (I, 6, p. 336), il riposte : *Vous n'êtes pas de celles que le hasard visite* (II, 5, p. 356). Le couple tragique a donc la même conception du temps, s'accordant à dire que c'est le destin, et non le hasard, qui a favorisé leur rencontre : *Qui m'a tiré de roche en roche, de crevasse en crevasse, de broussaille en broussaille, qui m'a hissé comme avec une corde jusqu'à cette fenêtre maudite où je me suis trouvé mal ? Vous, vous* (p. 356). On songe alors à ces vers de Cocteau :

Dans les maisons sur les chemins
Par les fenêtres par les portes
Pour prendre ses morts et ses mortes
La mort a des milliers de mains ²⁹⁴.

La Reine intègre son destin venu de l'extérieur, *Il était impossible de vous indiquer ma chambre. J'en possède quatre* (I, 6, p. 333). Le temps du crime est intimement lié à celui du deuil en ce qu'il est une possibilité de substitution : la mort du roi peut maintenant être réparée par celle de la Reine. C'est pourquoi le meurtre peut être compris comme un principe unificateur entre les époux et entre le passé et le présent. Cette mort qui les a autrefois séparés peut les réunir par la main de Stanislas. Le crime inscrit le thème du double au cœur de l'intrigue car, quand ils se rencontrent, la Reine et le jeune homme ne sont que des abstractions l'un pour l'autre : *Quand je suis rentré dans votre chambre, j'étais une idée, une idée folle, une idée de fou (...). À peine avais-je cessé d'être un homme que vous redeveniez une femme* (II, 5, p. 357) et la Reine a entretenu ce malentendu, le mettant en garde : *C'est ma mort que je soigne. Ne vous y trompez pas* (I, 6, p. 335). Le temps du crime soulève l'interrogation suivante : Sommes-nous en présence d'une femme éprise d'un homme ou d'une femme grisée par le vertige de sa mort ? Probablement les deux et là repose la force tragique de l'intrigue car la Reine aimait l'idée de sa mort bien avant de connaître son visage :

²⁹⁴ « La Mort n'agit pas elle-même... », *Clair-obscur*, in *Œuvres poétiques complètes*, p. 874.

Vous avez publié sous le titre FIN DE LA ROYAUTE, - et sous le pseudonyme d'Azraël – un beau nom !...l'ange de la mort – un court poème qui cherchait à m'atteindre et qui a fait scandale. (...).

Ce n'était ni des vers ni de la prose et cela – ce n'est pas moi qui parle – ne ressemblait à rien.

C'était un motif pour me plaire.

Ne ressembler à rien . Ne ressembler à personne. Il n'existe pas d'éloge qui puisse me toucher davantage.

Pour moi, cher monsieur, Stanislas n'existe plus. Vous êtes Azraël, l'ange de la mort, et c'est le nom que je vous donne (I, 6, p. 331).

Elle porte à ce poète un intérêt qui se veut strictement littéraire, elle *admire* (p. 331) ce *court* et *beau* (p. 331) poème, supérieur à *l'éloquence médiocre* (p. 331) des autres poèmes, allant jusqu'à l'apprendre par cœur. Dès lors, elle s'est familiarisée avec sa mort. Michel Guiomar insiste sur ce phénomène :

Si je prévois ma mort, je crée une vision qui, distincte de celle des choses actuelles, s'y superpose en ce que j'en serai, comme j'en suis le témoin (...), je crée en moi un autre identique et séparable²⁹⁵.

Le temps du crime perpétue également une entreprise de séduction réciproque entre la victime et l'assassin. Ces deux derniers se mesurant contre le temps présent, tout en essayant de se dégager du poids du passé. Le langage dramatique rend pourtant compte de ce jeu narcissique d'attraction/répulsion :

Vous ne pouvez plus reculer devant votre acte. Il est en vous. Il est vous. Votre crime vous travaille. Aucune force humaine ne pourrait vous en éviter le dénouement (I, 6, p. 337).

Aucune force humaine, sauf peut-être celle de l'amour. Si le crime fait corps avec lui, c'est au langage qu'il appartient de dire cette troublante coexistence. Le désir de mort est limité par le temps de la parole et il dépend de sa durée. Aussi faut-il s'en détacher afin que la parole en conjure la portée réelle. La Reine lui rappelle brutalement l'objet de sa visite, *Vous êtes venu à Krantz pour me tuer* (II, 5, p. 355), avant de le forcer à l'énoncer lui-même : *Je devais assassiner la Reine à Wolmar* (II, 9, p. 371). Le langage adapte ici l'inéluctabilité de la mort

²⁹⁵ *Principes d'une esthétique de la mort*, p. 285.

aux circonstances du moment présent. Mais la perception individuelle des personnages en fausse les mécanismes. Il s'agit de situer le spectateur dans l'optique d'un crime rituel qui aura lieu le moment venu. À ce stade de l'action, les personnages se situent dans une parenthèse temporelle dans laquelle ils ont encore le choix entre la vie et la mort. Comme deux possibilités coexistent à l'intérieur d'une même durée, le temps du crime est d'abord le drame de l'hésitation. L'auteur joue sur deux niveaux en faisant croire au spectateur que les personnages ont encore le choix alors que le mécanisme est déjà enclenché.

S'il apparaît que la mise en scène du crime est censée précipiter l'action, une péripétie théâtrale bouleverse cet équilibre temporel nouvellement établi. Il en résulte un retardement de l'action et un retour au temps du deuil. La révélation du sentiment amoureux réitère ce dernier : la Reine avait connu l'amour avant de découvrir la mort et la rencontre avec Stanislas a inversé le processus : *Qui étions-nous, cette nuit ? Je vous cite : une idée devant une idée. Et maintenant que sommes-nous ? Une femme et un homme qu'on traque. Des égaux* (II, 9, p. 369). Le sentiment amoureux est, avec l'assassin, le point culminant du désir de mort. Dix ans plus tôt, un autre amour était sanctionné par la mort. Parce que l'ordre est inversé, le meurtre retourne à l'état d'irréalité : *les journaux auraient dit « La Reine victime d'un attentat sauvage* (p. 371). Le conditionnel passé développe une hypothèse dans l'avenir et le personnage féminin énonce comme achevés des événements fictifs qui n'ont pas eu lieu et qui n'ont plus de raison d'avoir lieu. Le spectateur se situe désormais dans l'immédiateté de l'instant : le meurtre, dénué de motivation, n'est dorénavant plus une certitude, car il est arrivé ce que la Reine avait prévu : *Me tuer va être plus difficile, je vous l'accorde (...). Ce n'est rien de tuer par surprise, par élan. Tuer, la tête froide et la main chaude exige une autre poigne* (I, 6, p. 337). La Reine tente de justifier le revirement de situation par une pirouette :

Une reine admet-elle qu'on s'introduise dans sa chambre et qu'on s'y évanouisse ? (...). Si elle l'admet, c'est qu'elle n'est plus une reine. Je vous le répète, Stanislas, il n'existe plus de reine à Krantz, vous l'avez tuée (II, 9, p. 371).

Le changement provoqué concerne l'essence même du crime qui est devenu un symbole réduit au plan virtuel car Stanislas a élevé [sa] solitude jusqu'à la [sienne] (p. 372).

C'est le langage du poète qui a tué ce que représentait la Reine, abolissant du même élan la distance qui la séparait de lui en débarrassant le personnage féminin de la culpabilité.

La mort de la culpabilité a activé un autre versant d'elle-même : *Vous avez tué cette reine, Stanislas, mieux que vous ne proposiez de le faire* (p. 372). En lui offrant un substitut à la mort biologique, le poète lui a permis de réintégrer le temps, *Un fantôme vous tuait et vous empêchait de vivre*, lui dit-il. *Je l'ai tué. Je n'ai pas tué la reine* (p. 375). Stanislas a réussi à la faire accéder à l'unité perdue de son être, sans passer par la mort. Il a mis un terme à la coexistence entre l'être passé et l'être à venir car, pour être de nouveau elle-même, la Reine devait inverser le processus de désir et de perte de l'être aimé. Grâce à Stanislas, le désir de disparition de soi à travers l'autre devient volonté de possession de cet autre. Aussi le temps n'évolue-t-il plus vers une tentative de réhabilitation de soi, mais il stagne dans la durée de l'identité retrouvée.

Abolir la durée se résumait à garantir l'authenticité de son destin et à le faire exister pour qu'il lui ressemble enfin. Cette notion réintègre le thème du double puisque le personnage féminin est désormais à l'extérieur et à l'intérieur du temps. Depuis dix ans, la Reine n'a fait que se contempler *en train de* faire semblant d'avoir arrêté de vivre. Le « fantôme » qu'évoque Stanislas n'est pas le souvenir du roi, mais plus certainement la part d'elle-même qui s'y raccrochait pour ne pas avoir à vivre sans lui. En ce sens, le temps du sentiment amoureux est le revers du temps du deuil. Il s'inscrit dans sa continuité puisqu'il se concentre aussi sur la suspension de l'écoulement de la durée. Inhiber la durée en lui supprimant toute possibilité d'activité répond à l'inhibition de l'affectivité. Afin d'évacuer la souffrance, le personnage féminin avait retourné contre elle son affectivité bafouée pour en faire une pulsion autodestructrice et pour se punir d'être en vie. L'auteur insiste sur l'inexistence volontaire de la Reine, *Vous avez vécu en dehors de la vie* (II, 9, p. 375), écho à ce terrible *Je n'ai pas vécu* (p. 372) qui justifie la frénésie avec laquelle elle se livre à l'immédiateté de l'instant :

Je veux que le soir s'arrête de tomber, que la lune et le soleil arrêtent leur course. Je veux que ce château se fixe à cette minute où nous sommes et vivre ainsi, frappé par un sort (p. 373).

En implorant l'éternité du moment, elle aspire à une temporalité qui imiterait celle de l'au-delà. Mais Stanislas n'est pas la dupe de *l'obscurité d'un instant* (p. 375) et son invocation aux anges et à Dieu, *Vous avez demandé à Dieu qu'il vous sauve. Ecoutez son ange qui s'exprime avec la voix de l'au-delà* (p. 376), rétablit le lien avec la mort à laquelle ils

s'abandonnent, sans même en être conscient. Puisque la temporalité du désir nous vient de Dieu, elle est inscrite de plain-pied dans la mort. La Reine appelle à la dissolution du sens du temps alors que le poète en restaure l'ultime signification : *J'ai prié Dieu de m'entendre et il m'a envoyé son ange. Voilà une nuit et un jour que nous sommes travaillés par sa foudre. Elle nous a tordus ensemble* (p. 375).

Il est légitime que Cocteau, pour qui le poète appartenait aux deux mondes, ait choisi la poésie comme instrument d'accès à l'au-delà :

La poésie est ce qui nous prolonge, nous permet de franchir les limites de l'humanité, d'accéder au surnaturel et au sacré : elle est lien entre l'homme et ce qui le dépasse : ce qui signifie étymologiquement le mot religion ²⁹⁶.

Cette définition est aussi celle de l'amour à qui Cocteau concède cette même vertu psychopompe. La poésie enfermant l'écoulement du temps dans la durée de la parole, le temps du désir est à la fois un obscur rappel du passé et un appel lumineux vers les possibilités que réserve l'avenir au *royaume des énigmes* (p. 377). Parce que le regard humain souille ce que glorifie le regard divin, la densité dramatique des personnages est mise en valeur à travers le rapport entre immanence et transcendance. Le spectateur a maintenant l'intuition que le conflit ne peut se résoudre que dans une temporalité qui échappe aux limites humaines. Le lieu, *l'épave qu'est la bibliothèque de Krantz* (p. 373), converge avec le temps car cette épave *flotte à la dérive sur l'éternité* (p. 373). Cet espace-temps est voué à l'indistinction, ainsi qu'en attestent les répliques des deux personnages : *D'ici on n'entend rien, on se croirait séparé du monde* (p. 372), *C'est une minute sans rien autour. Un clair de lune dans le cœur* (p. 375). Nul ne sait où ils sont, *en pleine mer* (...), *à la pointe de l'insoluble, à la limite de l'extrême* (p. 373) et cette extrémité dans l'espace est aussi celle du temps : *C'est maintenant que je pourrais vous tuer pour ne plus vous perdre* (p. 374).

Le dernier versant du temps fictionnel, en instaurant un retour à la réalité présente, remet en cause l'unité du temps du désir qui, parce qu'il répétait le temps du deuil, avait inversé les données de la faute en créant une situation propre à la rédemption. Le personnage féminin n'a plus à appréhender le devenir dès l'instant où sa perception du temps le recouvre dans sa pluralité. Après avoir métamorphosé le désir de mort en désir de vie,

²⁹⁶ Clément Borgal, *Cocteau, Dieu, la poésie, la mort*, p. 171.

Stanislas va replonger la Reine dans le sentiment de la mort. En absorbant le poison, il fausse sa relation au temps puisque celui-ci est à nouveau compté. Le passage du deuxième au troisième acte ramène donc les personnages à la situation initiale, entraînant cette urgence tragique qui frappe le dénouement. L'entrée précipitée dans cette dimension temporelle conditionne leur changement de statut car l'amour/ haine du personnage masculin se retourne désormais contre lui au lieu de se projeter contre celle qu'il aime. Stanislas ne se tue pas sous la poussée d'une pulsion suicidaire, mais pour rendre sa liberté à la Reine et tout le mouvement dramatique est inversé puisque c'est l'assassin se suicide pour ne pas voir à assassiner.

Face à cet étranger qui lui a volé sa mort, la Reine est à nouveau seule et les rapports de force qui unissaient le couple ne sont fatalement plus les mêmes. En ce sens on peut ici rapprocher le dénouement de celui d'*Ondine*, tel que l'envisage Laura J. Poulowsky :

Dans ce monde trop cruel, l'amour risque toujours d'être corrompu par les influences des forces extérieures au couple, ou même par des faiblesses inhérentes au couple

297

Ici l'influence extérieure, l'archiduchesse personnifiée sous les traits du comte de Foehn, souligne les faiblesses jusque là insoupçonnées du couple. Se jugeant trahi, le personnage féminin est contraint d'agir à son tour. La mort de Stanislas risquant de répéter dans l'avenir celle de Frédéric, les quelques minutes qu'il reste à vivre au premier doivent coïncider avec les dernières de la Reine. Par conséquent, le temps fictionnel est aussi celui de la coïncidence entre deux êtres prêts à mourir l'un pour l'autre et l'un par l'autre. Le temps est un principe unificateur car, au même instant, ils doivent rejoindre ensemble l'au-delà et se rejoindre à travers lui. C'est la logique même de l'aigle à deux têtes car, *si on en coupe une, l'aigle meurt* (III, 6, p. 403) :

Et quand la reine voudra m'appeler, elle criera comme un aigle, je viendrai m'abattre sur ses pics où elle bâtissait ses châteaux. Je vous offre d'être, vous et moi, un aigle à deux têtes, comme celui qui orne vos armes. Vos châteaux attendaient cet aigle. Vous les bâtissiez pour être ses nids (II, 9, p. 377).

²⁹⁷ « Représentation du couple tragique dans le théâtre français du XXème siècle », *Revue d'Histoire du théâtre*, octobre-décembre 1997, p. 309.

La mort des personnages doit s'inscrire dans un principe de simultanéité, lequel échappe aux limites des êtres humains. Il s'agit de faire coexister cette double mort en un acte synchronisé. L'unification de leur mort dans le temps scénique signifiant celle dans le temps fictionnel, la mise en scène doit mettre en évidence l'exacerbation de ces deux aspects du temps. Après s'être rendu compte de son amour pour Stanislas, le personnage féminin ne peut plus revenir en arrière et il ne peut désormais ni vivre ni mourir sans lui. Elle provoque sa mort avec une telle véhémence parce que *l'amour dans l'identité humaine, n'apparaît qu'en de rares éclairs, trop étroitement liés à l'angoisse de mourir pour continuer plus loin dans son élan*²⁹⁸. À ce stade de l'action, l'agonie du poète dans la dernière scène correspond au spectacle de la mort de la Reine, *On m'appelle. Je n'aurai sans doute pas la joie de vous voir mourir* (III, 8, p. 414). Cette réplique signifie qu'elle aurait voulu se regarder mourir à travers lui, comme l'analyse Gilbert Durand :

L'amour peut, tout en aimant, se charger de haine ou de désir de mort, tandis que réciproquement la mort pourra être aimée en une sorte d'*amor fati*, qui inaugure en elle la fin des tribulations temporelles²⁹⁹.

Il ne s'agit pas d'y voir une forme de sadisme exacerbé et objectivé de l'autre, mais plus simplement la manifestation suprême et provocante du sentiment amoureux. Cette mort rappelle également celle de Paul et d'Elisabeth, lorsque cette dernière guette cette *minute splendide où ils s'appartiendraient dans la mort*³⁰⁰, offrant ainsi *la plus haute expression sexuelle, la plus désincarnée, la plus libre de nos interdits et de nos limitations*³⁰¹

Le temps de la coïncidence des êtres est aussi celui de la rédemption accomplie. Stanislas voulait sacrifier sa vie pour expier seul la faute, celle d'être encore en vie malgré la mort de Frédéric, que la Reine estime avoir commise. En voulant à tout prix racheter l'innocence de la Reine, et ceci contre sa volonté : *Je ne demande pas qu'on me protège !* (III, 8, p. 409), hurle-t-elle, Stanislas exclut le tragique de la destinée de la Reine. Mais ces morts simultanées révèlent aussi une signification sexuelle selon un principe d'union des êtres au-delà de la chair : *J'aurais dû te tuer dans ta chambre la première nuit et me tuer ensuite.*

²⁹⁸ Paul Zumthor, *Miroirs de l'amour : tragédie et préciosité*, p. 206.

²⁹⁹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 222.

³⁰⁰ Jean Cocteau, *Les Enfants terribles*, p. 123.

³⁰¹ Jean-Marie Magnan, « Le jeu des Enfants terribles », *Cahiers Jean Cocteau* 8, p. 157.

Voilà sans doute une façon définitive de faire l'amour (III, 6, p. 401). Cette réplique de Stanislas pose la mort comme un orgasme :

Une telle et si complète intimité pour aboutir à une si parfaite possession réciproque sans l'ombre d'un malentendu, c'est l'inceste exacerbé par le non-assouvissement, celui que les sens ne comblerait pas³⁰².

L'accomplissement définitif du sentiment amoureux se consume en un instant critique, cette chute synchronisée qui avait été vivement critiquée par Gabriel Marcel, ne voyant d'ailleurs dans cette pièce qu'*une expérimentation théâtrale*³⁰³ supplémentaire dans l'œuvre de Cocteau :

(...) il y'a en fin de compte incompatibilité absolue entre le pouvoir de fulguration qui est le don essentiel de Cocteau, aussi bien dans son théâtre que dans ses poèmes et ses essais, avec le type de durée que requiert le théâtre romantique³⁰⁴.

Ce jugement sévère semble hors de propos tant « le pouvoir de fulguration » sert ici avec efficacité l'opposition entre le temps scénique et le temps fictionnel. Dans cette pièce, comme dans *L'Ecole des veuves*, le personnage féminin est soumis à une autorité qu'il tient pour extérieure alors qu'elle ne vient que du plus profond de lui-même. Ce destin intérieur, que le personnage doit projeter sur une figure masculine, se heurte à une fatalité sociale, incarnée elle aussi dans des personnages féminins, l'archiduchesse dans *L'Aigle à deux têtes* et la Belle-sœur dans *L'Ecole des veuves*. Face à cette représentation de l'ordre établi, la dialectique du temps s'organise autour de deux forces féminines antithétiques, l'une tentant de se soustraire à la pression exercée par l'autre. La volonté féminine individuelle permet de mettre un terme à cette domination en même temps qu'elle cherche à conjurer l'absence du disparu. Si le deuil de la veuve est récent, celui de la Reine dure depuis dix ans et la distance qui sépare le début du deuil du commencement de la pièce invite à réfléchir sur la préexistence du personnage féminin à la représentation. La composante thanatologique du temps lui permettrait d'en finir avec tout ce qui l'empêche de vivre. Mais le paradoxe consiste en ce que le personnage féminin tente de fuir, non pas la vie elle-même, mais ces différents éléments qui l'empêchent de la vivre.

³⁰² *Ibid.*, p. 156.

³⁰³ Gabriel Marcel, « Les Réflexions du critique », *La Revue théâtrale* n°5, p. 228.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 229.

En outre, la mise en scène de *L'Aigle à deux têtes* instaure un contraste entre l'espace et le temps. Alors que le temps réunit les personnages, l'espace scénique les présente séparés par *toute la hauteur de l'escalier* (p. 415), qui est une distance certes dérisoire face à l'unité qui les rattache désormais l'un à l'autre. La perspective dramatique immédiate contredit la signification véritable de la tragédie parce que la dernière image de la représentation est celle d'un écart entre les deux personnages, ce qui équivaut à dire que la signification véritable de la tragédie est à rechercher ailleurs que dans les apparences visibles de la scène. Deux interprétations s'offrent alors, le spectateur étant libre de croire en ce que montrent les apparences ou de concevoir la pièce en fonction du temps, donc de l'invisible. Aucune vérité définitive ne ternit l'ambiguïté du dénouement, et la compréhension du personnage féminin s'enrichit nécessairement au regard de cette double signification de la pièce.

b) Personnages erratiques, parcours de la distance entre deux personnages

Les Chevaliers de la Table ronde et *Renaud et Armide* proposent le parcours de la distance qui sépare un personnage d'un autre et, si celui-ci les initie finalement l'un à l'autre, c'est d'abord parce qu'il les a instruits sur eux-mêmes. L'acceptation de cet autre n'étant possible que grâce à la découverte de soi, le temps est donc naturellement sollicité. À la fin des pièces, les personnages féminins se sont étoffés sur le plan psychologique³⁰⁵, même si les critiques ont persisté à leur reprocher un manque ostensible de profondeur car, affirme Patrick Marsh, ils se rapprochent davantage *d'une sorte de création héraldique, ce sont des types ou, pour utiliser le langage de Cocteau, des « monstres sacrés »*³⁰⁶. Pour couper court à ce qui nous apparaît être un contresens, nous ne fonderons pas sur l'antériorité des personnages féminins, dont les références au vécu sont pour le moins parcimonieuses, mais plutôt sur leurs virtualités dans un devenir proche ou lointain. Pour *Renaud et Armide*, Cocteau ambitionnait de *toucher le théâtre avec une baguette magique*³⁰⁷, ce qui n'est pas pour simplifier la tâche du spectateur qui ignore tout du passé des personnages qu'il a devant les yeux, comme l'a montré Jean-Yves Debreuille :

³⁰⁵ Cocteau lui-même, aux dires de Marcel Schneider, les trouvait « rébarbatifs » et « harnachés de pittoresque », « Jean Cocteau et le Moyen Âge », *Cahiers Jean Cocteau* 10, p. 261.

³⁰⁶ Patrick Marsh, « Cocteau et Claudel à la Comédie-française », *Revue d'Histoire du théâtre*, juillet-septembre 1981, p. 343.

³⁰⁷ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 294.

[La situation théâtrale] met aux prises des personnages dont tout ce qui nous est révélé ne peut être déduit que du discours qu'ils tiennent, puisque aucune autre connaissance n'est possible. La connaissance que nous avons d'eux ne peut résulter que de l'interaction de plusieurs fictions (...). Ces personnages se parlent et nous parlent d'un hors-scène dont la seule réalité visible, concrète et vérifiable est ce dialogue qu'ils échangent dans le cadre éclairé et limité de la scène ³⁰⁸.

L'errance féminine trouve ici un sens particulier en ce que ni les dialogues ni le décor ne délivrent d'indications formelles, *Sais-je quel est ce lieu et depuis quand nous y sommes ?* (I, 1, p. 29), s'interroge Olivier dans *Renaud et Armide*. Dans ces deux pièces, Cocteau donne la part belle à la suggestion de ce temps qui n'en est pourtant pas tout à fait un, alors que la représentation est elle *réglée comme un mécanisme d'horlogerie* ³⁰⁹, comme pour nous signifier sa vision du monde humain, ce *petit domaine local environné par un vaste monde obscur où règnent les forces invisibles qui disposent du sort d'un individu* ³¹⁰. Ces forces sont tantôt féminines, Oriane dans *Renaud et Armide*, tantôt masculines, Merlin dans *Les Chevaliers de la Table ronde*, et le sort qu'elles ont jeté participe au climat d'indécision temporelle dans lequel les personnages féminins cherchent des repères.

- La réincarnation féminine

La quête de Guenièvre dans *Les Chevaliers de la table ronde* se divise en trois temps : le mutisme - car Lancelot et elle sont en situation d'incommunicabilité, ils se parlent sans se comprendre et cette incompréhension mutuelle, où le discours, qui ne délivre aucun signe de rapprochement, ressemble au silence - l'errance - qui représente le temps nécessaire à la réflexion les guidant au pardon - et le pardon, qui correspond au moment de la mort.

Ce long parcours est consécutif à l'antériorité de leur liaison, dix-huit années d'amour font rempart contre ces deux ans depuis lesquels Merlin s'est installé au château. Il en va de même pour Blandine et Gauvain, *fiancés depuis [leur] petite enfance* (I, p. 91). Par conséquent, les personnages féminins sont inscrits dans un vécu affectif qui révèle *l'espèce de*

³⁰⁸ Jean-Yves Debreuille, « Ne vaut que l'intervalle », Claude Burgelin, Marie-Claude Schapira, *Lire Cocteau*, p. 91.

³⁰⁹ Jean-Jacques Kihm, Elisabeth Sprigge, Henri C Behar, *Jean Cocteau, L'Homme et les miroirs*, p. 282.

³¹⁰ Germaine Brée, Edouard Motot-Sir, *Du Surréalisme à l'empire de la critique*, p. 313.

continuité ou de progression dans le temps, qui les a fait devenir de plus en plus ce qu'ils sont
³¹¹. Selon toute vraisemblance, la longévité du couple les surdétermine comme des êtres de fidélité - si la reine est infidèle à Artus, elle reste fidèle à Lancelot - et de passion.

Le drame s'ouvre sur cette double crise qui ravage les deux couples de la pièce. Les personnages féminins s'interrogent sur la réciprocité de leurs sentiments, *Son œil me glace*, se plaint Blandine. *Il me regarde sans aucune tendresse* (p. 91). Contrairement à ceux de sa mère envers Lancelot, les soupçons de Blandine sont justifiés, *Voilà presque un an que Gauvain ne se ressemble plus* (p. 91), parce que l'homme qu'elle a sous les yeux n'est pas Gauvain, mais Ginifer, qui a revêtu l'apparence du chevalier. Ségramor tente de mettre l'attitude de Gauvain sur le compte de l'influence qu'exerce Merlin sur le temps : *Peut-être veut-il savoir si tu ne l'aimes pas par habitude...si tu l'aimerais malgré tout* (p. 91). Et c'est aussi par rapport au temps que Guenièvre cherche à rassurer sa fille, *Cette crise ne sera plus longue* (p. 93). Si au théâtre, comme l'assure Alain, *la passion remplit le temps à elle seule*³¹², elle atrophie ici la perception temporelle des personnages féminins. Alors que les deux couples sont dans une situation similaire, si ce n'est que la liaison de Blandine et de Gauvain est officielle et connue de tous depuis longtemps, la reine accueille les inquiétudes de sa fille avec un détachement qu'elle ne ressent pas face à sa propre situation. Ce leurre temporel souligne la prééminence du sentiment amoureux sur l'instinct maternel. Une même durée, vécue simultanément par Blandine et par Guenièvre, est envisagée selon l'angle où cette dernière se place. Il existerait alors une compréhension extérieure et objective du temps et une autre, cette fois intérieure et subjective, que le personnage féminin doit mettre en relief. Cette double appréhension du temps répond au phénomène d'anamorphose, dont Lancelot serait le point de convergence et qui aboutit à une distorsion spatio-temporelle.

La décision de la quête du Graal favorise une circonstance critique puisqu'elle annonce la séparation momentanée de Lancelot et de Guenièvre qui ne sont pas quittés depuis dix-huit ans. La reine se veut en dehors du sort qui frappe Camelot pour se réfugier à l'intérieur de son couple, qui est un microcosme à l'intérieur du château, comme un pilier qui l'empêcherait de s'effondrer tout à fait. Le rapport entre la déchéance du couple et la disparition du lieu n'est pas sans rappeler celui du *Roi se meurt*. Mais chez Ionesco, la problématique est incarnée dans la seule figure du roi, qui meurt en même temps que son royaume, tandis que c'est

³¹¹ Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain I*, p. 157.

³¹² Alain, *Système des Beaux-Arts*, p. 143..

précisément la mort du couple qui fait revivre le château dans *Les Chevaliers de la Table ronde*.

Le premier dialogue des amants exprime parfaitement la différence de leurs préoccupations dans le temps :

La reine - Hier encore, lequel de nous aurait parlé de prudence ?

Lancelot - Hier était hier. C'est au nom de dix-huit années d'amour fidèle que je te parle (**I**, p. 94).

« Hier » marque une antériorité plus métaphorique que réellement temporelle et cette référence incertaine peut renvoyer au sens littéral, c'est-à-dire à la veille de l'action présente, ou englober l'ensemble des dix-huit années. Aussi cet adverbe désigne-t-il un fragment isolé dans l'existence des personnages, les acculant à leur propre inexistence actuelle. Cette ambiguïté pose le dilemme de la durée répétitive du temps. Depuis l'arrivée de Merlin, toute distinction entre le jour et la nuit a disparu, de même que le cycle des saisons n'est plus qu'un souvenir. Par conséquent, l'évolution du temps n'obéit plus qu'à un rythme subjectif et le passé n'est plus seulement un fragment révolu qui perdurerait dans le présent. Si la temporalité est une réalité immuable, où la même saison suit son cours et ne ressemble qu'à elle-même, à quoi bon isoler un souvenir qui serait l'exacte réplique de celui qui le précède et inaugure celui qui le suit ? Une fois le concept de durée aboli, plus rien ne distingue une heure d'une journée, un mois d'une année. Ainsi isolée, la minute se dilate à l'infini et l'infini se dissout au compte-gouttes. L'avènement de Merlin deux ans plus tôt demeure la seule référence temporelle précise, bien qu'il soit possible d'en douter étant donné que les personnages ont eux-mêmes une conscience très relative du temps. Cette référence décide cependant d'un changement dans la réalité supra sensible, ainsi que le fait remarquer Guenièvre :

Tu rongais ton frein en cachette pendant ces deux années que je croyais douces, parce que tu restais immobile au lieu de chercher des aventures (**I**, p. 94).

Cet amer constat adressé à Lancelot insiste sur le moment de crise dans lequel s'est enlisée l'action, *Lancelot, tu ne m'aimes plus* (p. 94). La reine ajoute pourtant : *Je sais que tu m'aimes. Mais nous ne nous aimons plus pareillement. Sans doute m'aimes-tu mieux, c'est possible. Je t'aime davantage* (p. 97). En ce sens, nous retrouvons les thèmes exposés dans

Orphée où l'arrivée du cheval sème un trouble identique dans l'existence du couple. La réplique d'Orphée, *Nous étions morts sans nous en apercevoir* (I, p. 32), illustre parfaitement l'intrigue des *Chevaliers de la Table ronde*, dont Cocteau, lorsqu'il évoque le film *Orphée*, en énonce indirectement le postulat temporel : *le sommeil des anesthésiques ; nous croyons vivre un siècle et nous nous réveillons au bout d'une seconde*³¹³. Le personnage féminin s'opposant à la quête du Graal et tentant d'en retarder l'exécution, l'obstination de Lancelot à lui tenir tête s'envisage comme un procédé apte à précipiter l'action. À moins que le sentiment de culpabilité vis-à-vis d'Artus ne lui dicte inconsciemment l'envie de précipiter le processus vers une mort certaine. La passion de la reine est pareille à ces eaux stagnantes à qui il manque un courant ; elle est vouée à aimer et elle n'est donc pas encline à changer de direction. La reine se figure que sa passion s'amplifie en grandissant dans cet espace temporel statique. De là apparaît un paradoxe car cette passion n'a pas de référence par rapport à la veille et au lendemain. Dès lors comment pourrait-elle affirmer avec certitude que son amour augmente puisqu'il est impossible de le comparer et de l'évaluer dans le temps. Dépourvu de cette aptitude à être comparé, le sentiment amoureux demeure prisonnier de son indétermination temporelle.

Le sentiment amoureux, fondé sur la permanence tyrannique, exclut également l'absence. Pas un jour ne s'est visiblement écoulé sans la présence de Lancelot. Guenièvre se refuse à éprouver la force de son amour, n'hésitant pas à jouer de son autorité royale qui lui permet de tenter de faire avorter la quête du Graal, pour maintenir son amant auprès d'elle. Le départ de Lancelot pour une durée indéterminée signifie accepter de le perdre pour un temps ou pour toujours et Guenièvre ne peut souffrir de se passer de sa présence, fût-elle momentanée. Elle lance un défi à Lancelot, celui de lui obéir (et du même élan de désobéir à son roi) et de renoncer à la quête. En d'autres termes, Lancelot est contraint de choisir entre la soumission à son roi ou à sa maîtresse, et le conflit politique rejoint ici le conflit passionnel. Son obéissance serait un gage d'amour, tout comme lorsque Christine demande à Hans de se rétracter dans *Bacchus*. Or Lancelot contourne habilement le dilemme en lui en lançant un autre défi : accepter sa désobéissance comme une marque d'amour hautement plus significative. Dans cette optique, la reine fera passer ses intérêts sous le couvert de l'instinct maternel et donnera mauvaise conscience à Artus :

³¹³ Jean Cocteau, « Projet de préface à *Orphée* », *Jean Cocteau, Une Encre de lumière*, textes retrouvés et textes inédits publiés par François Amy de la Bretèque et Pierre Caizergues, p. 68.

Que vous êtes très, très heureux et que vous laissez Gauvain, le fiancé de Blandine, et votre fils Ségramor se lancer à l'étourdie dans le plus effroyable piège que les forces méchantes aient jamais tendu aux jeunes hommes (I, p. 108).

La sollicitude maternelle ne sert qu'à ébranler l'instinct paternel du roi, qui lui est sincère, et ce procédé ne manque pas d'ironie puisque Ségramor est en réalité le fils de Lancelot. Guenièvre finit par s'incliner, comme Christine devant le refus de Hans par obtempérer.

Si le Graal est retrouvé, l'adultère éclatera au grand jour, *et la vérité sortira toute droite de cette housse de paresse et d'enchantement* (I, p. 104). Guenièvre a compris que le déplacement dans l'espace, les chevaliers feront route vers le Château Noir, signifiait une perturbation de l'ordre temporel qui coïnciderait avec la fin de sa liaison avec Lancelot. Ainsi retarder le départ des chevaliers équivaut à faire reculer dans le temps la mort de Lancelot et la sienne. Guenièvre ne pourra vivre sans Lancelot, *Il était impossible que je vous abandonne. Impossible que je le quitte* (III, p. 162), confesse-t-elle à Artus, et, une fois l'adultère révélé, ils n'auront d'autre choix que celui de mourir. Assurer la persistance de l'enchantement revient à préserver l'équilibre du bonheur individuel, même s'il doit nuire aux autres personnages. L'aveuglement et l'égoïsme de la reine ne la dispensent cependant pas d'intuition féminine : *S'ils partent ce soir, nous ne les reverrons jamais* (I, p. 109), parole qui sonne comme une prémonition puisqu'elle ne reverra pas Lancelot vivant. La croyance en la fatalité renforce ce sombre pressentiment ; lors du meurtre de Lancelot, elle avoue à Artus : *Je ne savais pas qu'il allait revenir. J'ai cloué cette lettre sans aucune crainte, je vous le jure* (III, p. 161) et, comme pour justifier ce retour qu'elle n'avait pas prévu, elle ajoute : *C'est le destin qui vous a fait deviner cette visite. C'est le destin qui vous a fait tendre ce piège. C'est le destin qui vous a fait tuer* (p. 161). En d'autres termes, la prédestination des amants était depuis toujours surveillée et Guenièvre le savait : *Je ne vous en veux pas*, (p. 161), dit-elle calmement à Artus, *Il fallait que cette chose arrive* (p. 162). Aussi Artus n'a-t-il été qu'un instrument au service d'une force transcendante chargée d'accomplir cette double destinée, ainsi qu'il l'avoue lui-même : *J'ai perdu la tête (...). Ma main a trouvé sa dague. C'est ma main qui a frappé, ce n'est pas moi...* (p. 161).

L'énergie du sentiment amoureux est indissociable de la léthargie temporelle dans laquelle baignent les personnages. Or cette énergie conduit la reine à l'acte fatal, comme s'il n'obtenait sa quintessence que dans l'instant absolu de la mort :

C'est en dormant que les personnages apprennent leur propre vérité et la vérité des uns par rapport aux autres ³¹⁴.

Le problème de l'existence féminine est posé, non par rapport à son origine, mais en fonction de la continuité de l'être dans les actes. Les conséquences de son acte sont spatiales et temporelles : *Je vous prouverai qu'il existe des mariages plus légitimes que ceux de la terre* (III, p. 162). Le recours au temps futur est lui aussi ambigu car on ignore quel laps de temps elle se donne pour lui démontrer le bien fondé de cette affirmation qui réitère celle de Stanislas lorsqu'il déclare : *Mariez-nous dans le ciel* (II, 10, p. 93). La mort est ici aussi consignée dans le temps en ce qu'elle met un terme, non pas à la continuité de l'être, mais aux conflits d'ici-bas, comme le souligne Galaad : *Lancelot n'est pas mort. Guenièvre n'est pas morte. Vous viviez dans un enchantement mortel. Rien de vrai ne pouvait avoir lieu autour de vous* (III, p. 168). Cette réplique est la dénégation de tout ce qui a pu se produire depuis l'arrivée de Merlin jusqu'à la venue du Graal. Autrement dit, les trois quarts de la pièce sont inclus dans ce dénigrement et ce que le public vient de voir, lui aussi captif de cet « enchantement mortel » dans lequel l'auteur l'a délibérément intégré, était un mensonge. Comme pour dépasser la simple portée euphémisante de cette réplique, qui remet en cause le fondement du spectacle, le dramaturge fait revivre Guenièvre sous les traits de Blandine, réaffirmant ainsi le caractère artificieux de la mort. La mort est ici un mirage, une erreur de calcul dans la perception des personnages puisque Lancelot et Guenièvre sont morts avant l'arrivée du Graal et que tout ce qui s'est produit avant lui est faux, alors ils ne sont pas morts pour de vrai. Ce sophisme, même s'il y avait été traité sur un mode irrévérencieux et léger, rejoint un motif des *Mariés de la tour Eiffel* :

Il ne peut y avoir de lion sur la tour Eiffel. Donc c'est un mirage, un simple mirage. Les mirages sont en quelque sorte les mensonges du désert. Ce lion est en Afrique comme la cycliste était sur la route de Chatou. Ce lion me voit, je le vois, et nous ne sommes l'un pour l'autre que des reflets (p. 61).

Si la mort est réelle dans les deux pièces, elle n'empêche pas le retour des personnages sur scène. Guenièvre se réincarne en sa fille, Lancelot en son fils, et l'appareil de photographie des *Mariés de la tour Eiffel* délivre finalement le Général que le lion avait emporté. L'espace permet de visualiser le prodige temporel qui consiste à donner pour faux tout ce qui s'est

³¹⁴ Marcel Schneider, « Jean Cocteau et le Moyen Age », *Cahiers Jean Cocteau* 10, p. 261.

passé depuis le lever du rideau et, par extension, depuis la venue de Merlin. En ce sens, le public a lui aussi été victime d'un mirage puisque ce qu'il a tenu pour vrai, pour l'avoir vu à quelques mètres de lui, était un mensonge.

Le public ne prend pourtant conscience de la temporalité dans laquelle il a été plongé à son insu qu'à l'extrême fin du spectacle, *L'un après l'autre les mensonges s'envolent. Les morts sont passés en eux* (III, p. 172), comprenant que les personnages reviennent à la vraie vie à laquelle la mort les a éveillés :

Peace, peace ! he is not dead, he doth not sleep.
He hath awakened from the dream of life ³¹⁵.

Autre remarque, Artus constate que deux morts *habitent* (p. 168) désormais la chambre ; ce verbe, parce qu'il renvoie à une réalité matérielle concrète, accrédite la persistance de leur existence malgré la mort : *Leur véritable vie était l'un avec l'autre. Je leur ai volé et je viens de la leur rendre* (p. 166). Toute la fin de la pièce repose sur les épaules d'Artus qui doit *rendre compte de [ses] actes* (p. 166) :

Ce que j'ai à vous apprendre, on le cache aux enfants, et le monde me blâmerait de ma conduite. Mais je viens de ma mettre en dehors du tribunal des hommes. Je suis seul en face de mes actes (p. 165).

Gauvain n'est pas insensible à la métamorphose de sa fiancée : *Comme le temps transforme les choses ! De loin, on te prendrait pour ta mère !* (p. 172). La conjonction entre le temps, c'est-à-dire les deux ans pendant lesquels il est resté éloigné de Blandine, et l'espace, car il la voit de loin, participe à la projection fantasmatique de la défunte. Les personnages partagent cette hallucination avec le spectateur. Par conséquent, cette expérience simultanée, commune à la scène et à la salle, abolit pour un instant l'écart entre les personnages et les spectateurs. Les deux sont témoins d'une manifestation de l'au-delà et si l'espace persiste à les séparer, le temps les place sur un plan d'égalité, alors que d'ordinaire *le temps vécu par les personnages n'a pas le même caractère que celui que vivent les vivants : ce dernier est plus rapide* ³¹⁶. Aussi ce moment théâtral énonce-t-il la possibilité de vivre l'instant au même moment pour

³¹⁵ Percy Bysshe Shelley, « Adonais » *Selections from the poems of Shelley*, p. 140.

³¹⁶ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, p. 157.

l'ensemble des personnes présentes, et ce prodige est consécutif à la mort de Guenièvre, dont la présence subsiste à travers le corps en vie de Blandine.

Les inquiétudes de la reine n'étaient donc pas véritablement fondées car l'obtention du Graal n'a pas rompu la permanence temporelle à l'intérieur de son couple. Bien au contraire, le Graal a restauré la notion bafouée de continuité, *Depuis la délivrance du château*, dit Galaad, *il ne cesse plus de se manifester à nous* (p. 171), entendant par-là que l'influence du Graal n'est pas prête de se terminer et qu'elle va persister après la fin de la représentation. La mort implique la persistance de la passion amoureuse dans un espace autre et le renversement spatial est neutralisé par ce prolongement du temps. La pièce s'achève alors que l'enchantement commence tout juste à se dissiper : *Maintenant, tout est à vif, tout saigne. Plus rien n'enveloppe, n'endort, ne facilite les choses. La vérité commence. Elle est dure. Elle vous fera mal au réveil* (p. 169). Le couple est exclu de ce phénomène dont il est paradoxalement l'initiateur. La mort de Lancelot signifiait la séparation dans l'espace et le temps et c'est la raison pour laquelle le personnage féminin, en se déroband à la collectivité au nom de son bonheur individuel, consent à une rupture temporelle relative :

Nous vivions de mensonges. Lancelot voulait vous avouer tout. C'est moi qui l'en empêchais et qui m'obstinais à vous fermer les yeux. (...). Si vous aviez chassé Lancelot, mon devoir eût été de faire l'effort de vivre avec vous. Vous avez tué Lancelot. Avec lui je dois être morte (p. 162).

Le postulat temporel renvoie à *Roméo et Juliette*, où le héros se tue pour rejoindre sa fiancée ; celle-ci s'éveillant et le découvrant sans vie à ses côtés, se tue cette fois pour de vrai. Dans *Les Chevaliers de la Table ronde*, le mécanisme suit ce deuxième mouvement, même si Guenièvre ne perçoit pas sa mort comme un suicide, *Je ne me tuerai pas (...)* *Croyez-vous que je veuille abandonner Blandine et Ségramor ? Restez où vous êtes et contemplez ce merveilleux spectacle* (p. 162). La mort, qui n'est pas tenue pour réelle, se borne à être un spectacle, ce qui est encore un procédé pour en souligner son caractère illusoire et mensonger, comme si Guenièvre jouait sa mort au lieu de la vivre. Dans les deux pièces, le destin est donc extérieur, et non pas incarné en un personnage, comme dans *L'Aigle à deux têtes*. Une inexplicable nécessité pousse le mari jaloux au meurtre, renvoyant la situation à un crime digne d'un vaudeville. Cette transcendence est pourtant responsable du lien qui unit Guenièvre au temps, puisqu'elle se donne à Lancelot à travers le double don de sa vie et de sa

mort. Toujours sur le modèle de *L'Aigle à deux têtes*, la mort jumelée est une métaphore de l'acte sexuel, un orgasme fatal qui fait intervenir le don de soi dans l'absolu du moment.

- Le personnage en quête d'incarnation

Renaud et Armide se réclame d'un même type de parcours dans lequel le personnage féminin renonce cette fois à ses origines pour atteindre la révélation d'elle-même. La réincarnation de Guenièvre en Blandine dans *Les Chevaliers de la table ronde* fait partie de la coloration optimiste du dénouement en ce qu'elle assure la longévité de l'existence de la reine, dont la mort n'est pas une fin. Elle meurt pour renaître aussitôt et le principe de destruction est annulé au profit de celui de reconstruction. Cet aspect est fondamentalement absent de *Renaud et Armide* qui propose une vision du temps à l'intérieur de laquelle la mort n'est plus l'état dans lequel la vie se perpétue sous une forme nouvelle.

La pièce participe cependant d'une même entreprise de faire se rencontrer plusieurs temporalités. À la durée dramatique s'ajoute en effet une double perception de la temporalité fictionnelle. Le développement psychologique du personnage féminin étant traduit par la durée scénique, il s'en suit une logique de déconstruction progressive du personnage qui, une fois dématérialisé, entraîne la transformation de la réalité temporelle. Dès l'exposition, il est manifeste que les personnages n'ont pas du tout la même appréhension de l'éternité. À partir de l'instant où Armide prend conscience de l'existence de Renaud, et que cette existence, contrairement à la sienne, est un jour appelée à finir, son rapport au temps est bouleversé :

C'était un dieu pour vous. Ce n'est qu'un corps humain

Pour être enchanteresse, on en est pas moins femme (I, 2, p. 222).

Ces vers d'Oriane dénoncent la méprise d'Armide ; à trop vouloir le considérer comme un dieu, elle place Renaud sur un dérisoire plan d'égalité avec elle. Or, Renaud va mourir, Armide non, et quelle que soit la durée de leur liaison, la mort y mettra de toute façon un terme définitif puisque Armide ne pourra pas mourir à son tour et espérer ainsi le rejoindre dans l'au-delà. Oriane lui rappelle que le roi n'est qu' *une statue* (p. 222), *un mortel* (p. 223), *une carcasse humaine promise au tombeau* (p. 223), *un gibier de tombe* (p. 223), ces

métaphores insistant avec un mépris grandissant sur la dimension périssable de Renaud, qui se borne à être une proie supplémentaire de la mort. Le vocabulaire est ancré dans le registre le plus trivial de la mort parce qu'Oriane considère la condition humaine avec une cynique froideur, contrairement à Armide qui tend à l'idéaliser sous les traits de ce beau jeune homme. Promis à la mort dès l'origine, le roi n'est pas digne de l'amour d'une immortelle, cet être éthéré *de ce corps ridicule attifé* (p. 222), comme Armide le reconnaît elle-même. Le personnage féminin n'est qu'une essence, dépourvu des charmes de la chair auxquels Renaud ne saurait manquer pas de s'intéresser, alors que le roi est un être humain, c'est-à-dire qu'il allie la composante spirituelle, l'âme, à la composante corporelle, la chair. Inégaux devant la mort, Armide n'a pas d'âme, ils le sont déjà dans la vie, Armide n'a pas de corps.

Si Oriane souligne le lien entre causalité et identité, Armide semble en faire peu de cas :

Que peut me faire à moi votre immortalité
Puisque Renaud, mortel, ne pourrait m'y suivre ? (p. 223).

Aussi se révolte-t-elle contre l'inéluctable, *S'il meurt, je veux mourir, s'il vit, je veux vivre* (p. 223). La profonde originalité de ce couple réside en ce que ce n'est pas la mort qui promet de les séparer, puisque la vie s'en charge déjà. Dans cette perspective, la mort n'est même plus une issue car Armide est incapable de mourir. Cette impossibilité énonce un paradoxe car elle est limitée dans le temps du seul fait de son immortalité. L'inexistence de la mort inaugure la permanence d'une souffrance profondément humaine, *Je mourrai sur le seuil sans pouvoir être morte* (p. 223), et cette souffrance sera elle aussi éternelle. Comment Armide pourrait-elle avoir envie d'exister, une fois touchée par cette blessure qui ne se refermera jamais ?. Le renoncement à l'immortalité signifie donc le refus de devoir endurer ce mal jour après jour. De même Armide redoute les moments où Renaud sera loin d'elle, craintes que Cocteau avait déjà formulées dans *Plain-chant* :

Renaud serait-il libre et mon plus tendre ami,
Que je craindrai encor son visage endormi.
Même s'il m'adorait, si j'étais son épouse,
De ses rêves, la nuit, je deviendrais jalouse (p. 224).

Je mourrai, tu vivras et c'est ce qui m'éveille !
 Est-il une autre peur ?
 Un jour de ne plus entendre auprès de mon oreille
 Ton haleine et ton cœur ³¹⁷.

Mais dans *Renaud et Armide*, le personnage féminin exprime l'angoisse inverse, celle de devoir vivre alors que lui mourra.

Le monologue de la scène 5 rend compte de l'ennui de l'éternité, dépourvue de sens si elle n'est pas partagée, en particulier à travers le mélange des temps :

Tout ce qui me touchait me répugne et me pèse
 Quelque chose toujours m'obsède, m'est ôté (I, 5, p. 229).

L'uniformité de la durée aboutit à une sorte d'étirement du temps fictionnel, mouvement irrésistible qui ne commence ni ne s'achève. En même temps qu'elle découvre le sentiment amoureux, l'inconfort d'être déguisé en être humain se profile :

J'évite les miroirs où je me trouve laide
 Moi qui ne savais pas quel est le poids du corps
 Je traîne une chair lourde où pendent des bras morts (p. 229).

La pesanteur terrestre est traduite par des tournures à l'imparfait qui rendent compte de la comparaison entre l'*avant* et l'*après*. L'évocation lyrique du passé montre à quel point le personnage est dépassé par ces bouleversements, *Je ne les aime plus et c'est mon mal que j'aime* (p. 229). La confusion de son identité suit de près la prise de conscience de son rapport à la durée, *Comment me reconnaître en ce désordre extrême ?* (p. 229). La distance entre ce qu'elle est et ce qu'elle voudrait être est également sensible grâce au jeu des modes, *Je voudrais être seule et ne le suis jamais* (p. 229). Le personnage semble réduit à une abstraction, illustrant cette réflexion de Daniel Guénouin, *la réalité du personnage est inlassablement posée comme imaginaire* ³¹⁸. Dans ce cas de figure, cette réalité intrinsèque et cependant sans cesse appelée à être contestée, voire dénigrée, acquiert un statut particulier dans le sens où même le personnage arrive à en douter. Armide ne sait plus qui elle est et qui

³¹⁷ Jean Cocteau, *Plain-chant, Œuvres poétiques complètes*, p. 360.

³¹⁸ Daniel Guénouin, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, p. 98.

elle veut être, et ses délibérations affectent tout particulièrement son appréhension du temps fictionnel :

Le temps de la fiction est à la limite un non-temps, dans la mesure où les choses changent, mais toujours dans le même sens (...). Le temps peut être celui de la cérémonie sérieuse, du passage à un état autre à travers une modification passagère, en général une dégradation tragique³¹⁹

Ici le non-temps coïncide avec le non-être d'Armide, et cette absence d'incarnation oblige à cette « modification » qu'évoque Anne Ubersfeld et qui se révèle être une « dégradation » de l'état dans lequel se trouve Armide. En d'autres termes, les choses ne vont pas s'arranger une fois qu'Armide se sera elle-même décidée à changer.

Seul le rapport au temps concédé par le langage garantit au personnage une portée dramatique qui s'étend au-delà de l'être qu'elle n'est pas en mesure d'incarner. La temporalité concède à Armide une existence, au-delà de la présence physique de l'actrice dans l'espace de la scène. Du reste, cette densité physique est d'emblée posée comme illusoire :

Renaud

Ton sang est-il du sang humain,
Armide ?

Armide

Laisse, il brûle

Renaud

Il est froid quand je touche
Ta main, et cependant il flambe sur ta bouche
Ta bouche est froide (I, 5, p. 231).

Le sentiment du temps masculin, à l'intérieur de sa propre temporalité et de son degré de perception, lui donne le vertige, même si Armide prétend : *Les veines de ta main conduisent à mon cœur* (p. 231). Après avoir évoqué la possibilité de changer le roi en statue, Armide

³¹⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 207.

ajoute : *Je le verrais vieillir sans pouvoir être vieille* (I, 7, p. 239). Le changer en pierre revient à lui conférer l'illusion de l'éternité : la pierre, symbole visible de l'immuabilité, entretiendrait ce leurre pour un temps car même les statues subissent l'érosion du temps. Paradoxalement, Armide inverse les données du mythe de Pygmalion et Galatée, puisqu'elle transforme l'être aimé en objet de désir voué à la beauté et à la jeunesse éternelle, ce thème ayant déjà été abordé par Cocteau en 1910 lorsqu'il avait adapté *Le Portrait de Dorian Gray* au théâtre ³²⁰.

Oriane tente de lui faire comprendre que Renaud aime justement en elle son caractère insaisissable, *Renaud adore en vous une énigme* (p. 240). Dans *Le Portrait surnaturel de Dorian Gray*, le personnage masculin est épris d'une actrice, Sybill Vane, et lorsqu'il constate que son amour pour elle dénature totalement la qualité de ses prestations dramatiques, il la congédie aussitôt :

Comme vous connaissez peu l'amour pour penser qu'il peut gâter votre art ! Vous n'êtes rien sans votre art ! Vous étiez inconnue. Je vous aurais faite splendide, magnifique. Le monde vous aurait admirée et vous auriez porté mon nom ! Qui êtes-vous maintenant ? Une jolie actrice de troisième zone ³²¹.

On croit entendre Renaud :

Hélas ce que j'ai vu
N'est pas le faible objet pour qui mon âme vibre (II, 2, p. 249).
(...)
L'Armide que j'aimais ne vous ressemblait pas (p. 249).
(...)
Je vivais d'un amour que vous avez tué,
Madame. J'ai besoin d'être seul. Adieu (p. 250).

Il est alors possible de prêter à Armide le constat que fait Jean-Marie Magnan à propos de Sybill : *Elle n'était rien par elle-même, moins vraie que les reflets qu'elle incarnait : une*

³²⁰ Le titre exact est *Le Portrait surnaturel de Dorian Gray* : pièce fantastique en quatre actes et cinq tableaux tirée du roman d'Oscar Wilde. L'exemplaire dactylographié est consultable au Fonds Jean Cocteau de l'Université Paul Valéry à Montpellier.

³²¹ *Le Portrait surnaturel de Dorian Gray*, p. 6.

*apparence pure qui devait se contenter d'en témoigner*³²². Dans les deux pièces, les personnages masculins aiment une certaine idée de la femme, relative à l'esthétique et à la contemplation ; cette représentation étant partielle car Sybill Vane se protège derrière ses rôles et Armide derrière son invisibilité, *l'invisibilité vous idéalisait* (I, 7, p. 243), soutient Oriane, avant de la mettre en garde :

Apparaître chez nous, c'est déjà être traître
L'invisibilité vous protège (II, 2, p. 247).

Le paradoxe consiste en ce que c'est précisément la différence, à laquelle Armide veut mettre un terme, qui séduit Renaud en elle, tout en sachant qu'il ne dispose que d'une appréhension préconçue du mystère de la différence. Un tel type d'idéalisation est nécessairement voué à l'échec, car si Dorian Gray n'est qu'*une belle apparence sans pensée*³²³, Armide est une belle pensée sans apparence, du moins jusqu'à ce que Renaud ne la découvre sous une forme qui n'est pas à la hauteur de ses nobles aspirations. La portée temporelle est soulevée par Oriane, *Vaut-il la fin de votre règne ?* (I, 7, p. 243). Condamnée à ne jamais mourir, Armide échappe aux rigueurs du temps, et pourtant, Renaud et elle étaient destinés à se rencontrer. L'issue est posée en termes de choix : si elle reste fée, la fatalité s'intériorise en elle et devient éternité et, si elle devient femme, le destin se mue en une donnée extérieure à elle et soumise aux lois humaines.

L'acte II rend compte de l'unité du personnage et de sa temporalité avec plus de subtilité. Armide réaffirme sa détermination à devenir une simple mortelle, *Je veux sortir du vide et me montrer à lui* (II, 2, p. 247). Le vide né de l'espace et du temps permet de souligner le néant qui s'est emparé du personnage féminin qui ignore désormais qui il doit être et à quel monde il doit appartenir ; Armide est entre deux mondes jusqu'à ce qu'elle soit visible et les conséquences de sa précoce apparition ne font pas attendre. Armide a franchi la première étape qui la rapproche du monde des humains, et si elle ne se reconnaît pas elle-même dans cette nouvelle forme, comment Renaud le pourrait-il ? Armide est devenue visible, non par choix, mais parce qu'elle n'avait précisément plus le choix si elle voulait retenir le roi, décidé à quitter l'île. Armide est dorénavant divisée entre le souvenir qu'elle a d'elle, du temps où elle était fée, et la vision fragmentaire qu'elle a d'elle au moment de

³²² Jean-Marie Magnan, « Le jeu des *Enfants terribles* », *Cahiers Jean Cocteau* 8, p.189.

³²³ *Ibid.*, p. 188.

l'action présente. C'est le temps qui sépare la véritable Armide de son image, car l'être appartient au passé pendant que le paraître s'affiche dans l'instant présent avec, pour tout miroir, le regard effarouché du roi :

Le temps fictif et comme vécu par les personnages suppose que ce temps est vécu par d'autres qui parlent et agissent, que des choses se passent en même temps ³²⁴.

Mais Renaud n'a pas vécu cette métamorphose puisqu'il ignore qu'Armide était encore invisible quelques secondes plus tôt. Il n'existe qu'une seule et même Armide dans son esprit et la simultanéité ne saurait, de fait, rapprocher les deux personnages qui ont vécu un événement similaire selon deux modalités temporelles distinctes.

Cet écart dans la perception d'un moment identique a des répercussions jusque dans la scène 3, pendant laquelle Armide jette un sort à Renaud, revenant ainsi à l'existence où elle était fée. L'incantation de l'enchanteresse s'impose comme le symbole de son existence. Outre de créer un espace imaginaire dans lequel Renaud est enfermé, l'enchantement pose les prémisses d'une temporalité close et irréversible. Le fil n'est autre qu'une *interminable formule magique qui n'est qu'une variation sur le thème « je parle »* ³²⁵. Par l'intermédiaire de cette projection du temps sur celui qu'elle veut à tout prix garder à ses côtés, Armide prend conscience des limites de l'image qu'elle lui renvoie : *Car qui situe entre son être et sa volonté un espace, s'écarte de la réalité, remplace son vouloir par un désir, son être par un paraître et n'est qu'un « menteur »* ³²⁶. Le sort est un moyen de le contraindre à rester, sans qu'il se sente prisonnier et ce n'est pas un hasard s'il perd aussitôt la mémoire. L'absence de références passées permet à Renaud de ne pas regretter l'existence qu'il menait avant de rencontrer Armide car il n'a aucun moyen de comparer la vie auprès d'elle à celle qu'il vivait en France. Il ne peut avoir la nostalgie d'un vécu qu'Armide a pris soin de lui faire oublier et, si les siens ne lui manquent pas, il n'a aucune raison de quitter cet Eden. L'amnésie qui frappe Renaud lui évite de ressentir le regret des siens, comment des êtres qu'il a oubliés, pourraient-ils lui manquer ?, et de ne pas avoir conscience de la morne existence qu'il va mener près d'Armide, dont il ne se souvient pas non plus. Ainsi donc, l'acte II est celui du mensonge car le personnage féminin se ment à lui-même : *Mais qui situe au contraire au contraire son être et sa volonté dans le même point et dans le même moment, atteint à une*

³²⁴ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, p. 154.

³²⁵ Danièle Chaperon, *Jean Cocteau, La Chute des angles*, p. 199.

³²⁶ Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain I*, p. 136.

*réalité absolue qui est la sienne*³²⁷. La non-coïncidence de l'être et de la volonté engendre une situation temporelle sans issue, car Renaud est captif, contre sa volonté, de la volonté d'Armide et cette dernière n'a jamais voulu être cette volonté tyrannique.

La structure comme le contenu sémantique du discours reproduisent, sur scène, l'indicible : Armide n'est pas devenue un être humain, mais une représentation arbitraire de la volonté humaine. La coïncidence de la parole et du temps rend sensible ce qui a brusquement cessé d'être :

Parlons et enivrons-nous de paroles maudites
Et recommençons après les avoir dites (II, 3, p. 254).

Le personnage féminin est au cœur d'une logique de recommencement sans limites ; l'aspect circulaire de l'éternité est mis en œuvre à travers le flux hypnotique de la parole, qui ne répète les mêmes incantations que pour éviter d'en voir la fin. Le surnaturel est là, sous nos yeux, et le temps se dévide entre les doigts fébriles de l'enchanteresse. À ce moment précis, nous retrouvons l'image du couple maudit, telle que Cocteau la montrera ensuite dans *L'Eternel Retour* :

Les voici liés par un lien surnaturel et, peut-être simplement par un amour qu'ils comprennent mal l'un et l'autre et que les circonstances de cette journée les obligent à comprendre³²⁸.

Mais le fil est aussi *l'aveu de son impuissance originelle*³²⁹ car, à trop vouloir créer artificiellement une proximité entre eux, Armide n'a fait que révéler l'illusion de cette proximité. Le sort n'est que la simulation de ce qui aurait pu être une histoire d'amour, ou plutôt, ce qui aurait dû être une histoire d'amour si Armide avait manifesté moins d'impatience.

Sitôt l'ensorcellement terminé, le rapport d'Armide au temps évolue. Jusque là, la clôture de l'espace avait déterminé le drame, c'est maintenant le temps, aussi hermétiquement

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ Jean Cocteau, « L'Eternel Retour », in Jean Cocteau, *Une Encre de lumière*, p. 38.

³²⁹ Danièle Chaperon, Jean Cocteau, *La Chute des angles*, p. 199.

clos, qui en décide. Oriane démontre à Armide que son amour pour le roi s'est changé en une entité palpable, lieu de réclusion du temps :

C'est fini. Renaud ensorcelé

Jamais de votre amour ne pourra s'en aller (II, 4, p. 255).

L'adverbe de temps et la conjugaison au futur scellent l'accord définitif entre l'amour et la temporalité ; le sort est la cellule d'isolement dans laquelle Renaud risque de passer la fin de ses jours, condamné pour n'avoir pas voulu y demeurer de son plein gré. Dès lors s'instaure un espace/temps sacralisé, et cette union des dimensions est vécue par le personnage masculin en terme d'expérience métaphysique au cours de laquelle il perd la raison, comme pour se protéger de ce monde auquel il n'entend rien. La folie du roi est l'ultime rempart humain derrière lequel il peut se protéger de ces forces contre lesquelles il ne peut rien ; la folie est l'ultime lien qui le rattache à son humanité d'antan et à son vécu. Et, pour la première fois, Armide commence à prendre conscience de la distance qui les sépare et que la magie ne suffit pas à combler. Du même élan, elle constate l'écart entre ce qu'elle représente et l'image qu'elle projette d'elle :

D'une femme il fallait la longue patience

Habituer Renaud à mon bizarre éclat (II, 4, p. 257).

Mais elle n'est pas encore une femme, tout en n'étant déjà plus une enchanteresse, ce qui rapproche la situation de celle d'*Ondine* de Jean Giraudoux :

L'intensité de l'amour qu'Ondine cherche à créer entre elle et Hans est irréaliste car Hans, limité par le fait n'est qu'un être humain, n'est pas capable d'une passion si grande et si dévouée. La divergence entre le pouvoir d'aimer d'Ondine et celui de Hans est le plus grand problème qui s'oppose à cet amour ³³⁰.

Dédaignée par le roi, Armide a cédé au vertige de la vitesse, *Pour se venger de lui*, lui rappelle aigrement Oriane, *rien n'allait assez vite* (II, 4, p. 257). Prendre conscience que le présent s'écoulait en vue d'une fin signifiait l'intrusion du roi dans son propre présent suspendu. Armide a brusquement découvert l'écoulement au cœur de la fixité temporelle, *Je*

³³⁰ Laura J. Poulowsky, « Représentation du couple tragique dans le théâtre français du XXème siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, octobre-décembre 1997, p. 296.

voulais le lier. J'ai coupé le lien (p. 257), et la distance temporelle se creuse maintenant graduellement de l'intérieur.

De l'apparente proximité physique des personnages, *Elle est contre Renaud* (II, 3, p. 254), il faut entendre la signification inverse. Le rapprochement spatial exprime la distance psychologique instaurée par le temps. Armide a derrière elle un passé réel, *Rappelez-vous l'époque où vous jeune enchanteresse* (II, 4, p. 259), et des souvenirs, *La mémoire vous fait étrangement défaut* (p. 260), lui dit Oriane, alors que Renaud n'a conservé que des bribes confuses de ce qu'il fut avant d'accoster sur l'île des fées. La seule présence du roi sur ses terres à elle a suffi à inaugurer un fossé entre le passé et le présent. En se montrant sous une enveloppe charnelle, qui aurait pu être la sienne si elle avait été femme, Armide consent à se mettre à nu devant lui. Renaud aurait dû être l'unique témoin de cette métamorphose puisque le spectateur n'a connu Armide que sous les traits de l'actrice qui l'interprète. Or au théâtre, le personnage est conditionné à être un produit du passé :

(...) il est poussé vers le futur et le présent est pour lui un lieu de conflits où s'affrontent des tendances opposées, une balance fragile dont l'équilibre est sans cesse rompu par les impulsions successives de la vie du cœur ³³¹.

Le personnage féminin erre ici dans une temporalité dans laquelle la division entre le passé (le temps sans Renaud) et le présent (le temps depuis Renaud) est le résultat d'un bouleversement affectif. Mais, même son avenir est inconcevable dans la perspective de l'éternel présent, Armide a désormais le sentiment du temps.

Il reste pourtant à s'interroger sur la manière dont les mortels perçoivent ce non-temps dans lequel a vécu Armide. La fixité temporelle est affirmée dès le début de la pièce, *Un soleil immobile éclaire ce jardin* (I, 1, p. 219). La suggestion du temps est donnée par l'éclairage, ainsi que par l'agencement et les nuances chromatiques du décor ³³². L'absence de repères temporels éveille spontanément la méfiance d'Olivier, *Je n'ose en ce jardin ni dormir ni bouger* (p. 221), elle ravit en revanche Renaud qui déclare derechef, *Je reste. En ces jardins je me laisse enfermer* (p. 221). Il termine, dans la scène 3, une phrase demeurée en suspens dans la scène 1, car ils sont tous les deux figés dans le temps, suite à un sort des fées

³³¹ Georges Poulet, ouvrage cité, p. 134.

³³² Cocteau raconte par exemple que : « Les lumières s'irisent sans cesse. J'emploie le mercure pour la grande scène des charmes », *Journal 1942-1945*, p. 293.

qui dominent exclusivement la scène 2 pendant laquelle Renaud et Olivier sont temporairement immobilisés. Mais cette expérience est *un sommeil sans rêve* (II, 2, p. 224), vécue comme un sommeil si profond qu'ils n'en garderont aucun souvenir au réveil. Ni l'un ni l'autre ne sont en effet préparés à affronter le surnaturel qui est dorénavant à portée de main, rien ne les y prédisposait, et, s'ils ne l'atteignent pas, c'est parce que leur origine le leur refuse. Ils subiront donc cet instant d'éternité sans même le savoir et la scène 2 n'a de valeur significative que pour les spectateurs et les fées, mis sur un même plan grâce au miracle du temps.

Pour les personnages masculins, la scène 3 s'inscrit donc dans la continuité de la scène 1. Outre d'insister sur le caractère hermétique de cette prison :

Rien en ces lieux n'a l'air de mourir ni de naître
Tout stagne et se prélassé en un règne fatal (p. 225).

Olivier en constate l'atemporalité, *Quelle est la date exacte et quelle est la saison ?* (p. 225). La linéarité du temps de l'île d'Armide s'opposant à la conception cyclique du temps des humains, l'écuyer établit l'analogie entre l'espace-temps et la maîtresse des lieux. Olivier va jusqu'à douter de l'existence de cette dernière en qui il ne voit qu'*un fantôme perfide* (p. 220), conformément à la poétique de la femme baudelairienne, du moins telle que le poète l'envisage dans « L'Aube spirituelle » :

Ainsi toujours vainqueur, ton fantôme est pareil
Ame resplendissante, à l'immortel soleil ³³³.

Le roi persiste pourtant à voir en ce spectre un être humain en quête d'incarnation :

Un fantôme, Olivier, qui souffre et qui m'est cher
Et cherche à retrouver son armure de chair (I, 6, p. 226).

L'appréhension d'Olivier transcende l'admiration des apparences édéniques du jardin. L'immobilité léthargique du temps est associée à la luxure et ce milieu, qui refuse l'évolution,

³³³ Charles Baudelaire, « L'Aube spirituelle », *Les Fleurs du Mal*, p. 47.

ne peut être que fatal, *ce faux soleil envoûte* (I, 1, p. 221). Le roi s'abandonne plus volontiers à ce langoureux vertige.

Le temps fictionnel est également signifié par le temps dramatique car, bien que l'action soit censée durer vingt-quatre heures, elle se déroulera toujours en plein jour. Par extension, le soleil devient la métaphore du temps puisqu'il rythme symboliquement l'alternance du jour et de la nuit. Or le temps d'Armide n'est qu'une succession de moments identiques qui ne mène nulle part, pas même au crépuscule.

Renaud a naïvement rêvé d'une jeune femme, captive comme lui d'une puissante enchanteresse. De cette méprise sur l'identité découle celle du temps car la captive et l'enchanteresse sont une seule personne, et ce qu'il estime être deux éléments distincts composent simultanément un même ensemble. Les derniers vers du monologue du roi marquent un mouvement dans le temps : à l'impératif succède un imparfait de l'indicatif, et jamais il n'est aussi près de la vérité que lorsqu'il s'exclame :

Un désespoir soudain

Me montre que mes bras n'étreignaient que du vide (I, 4, p. 228).

Le désespoir ressemble ici à une intuition car Armide n'a pas d'enveloppe corporelle, ce qui pour les humains, équivaut au vide. Contre les efforts de son écuyer, qui tente de rétablir la notion de temps dans son esprit, *Ne perdons pas, Renaud, une minute* (I, 6, p. 235), le roi se réfugie derrière la suprématie d'une force qui lui serait transcendante, *Le destin n'aime pas qu'on embrouille son fil* (p. 235).

La rencontre matérielle est la catastrophe qui inaugure la scission entre la véritable Armide et la jeune femme dont il avait rêvé. Deux personnages féminins se superposent, l'un appartient au passé, l'autre au présent, alors qu'il n'avait été jusqu'à présent que le réconfortant miroir vivant, et l'image qu'il renvoyait à Renaud le réconciliait avec lui-même. L'écart naît de la confrontation : *Au grand écart qui unit les deux sexes et ce qui produit la dualité, le dédoublement, s'oppose la figure parfaite du miroir*³³⁴. C'est à partir de la scène 3 de l'acte II que le temps va commencer à se dédoubler ; le grand écart s'établit entre les deux personnages auxquels correspondent deux façons d'aimer. Le sentiment amoureux est

³³⁴ Marie-Claude Schapira, Claude Burgelin, *Lire Cocteau*, p. 91.

nécessairement lié au temps puisque, pour une immortelle, l'amour est appelé à ne jamais finir, alors que, pour un mortel, il cesse avec la vie. La résolution de cet écart n'aura lieu qu'à la scène 6 du dernier acte, l'intervalle temporel entre ces deux scènes restera en perpétuelle suspension. Par l'entremise du sort, Renaud subit la temporalité d'Armide et aux deux Armide s'adjoignent deux Renaud, celui du présent de l'action, et son double, victime des hallucinations de ce dernier. L'irrésistible pulsion du sentiment amoureux est donc maîtrisée par l'emprise temporelle : *Si le destin contrôle les sentiments, et même les actions, tous ces personnages se trouvent dans l'impossibilité d'éviter les peines dont l'amour tragique va les affliger*³³⁵. La conjonction des destinées demeure cependant irrémédiable :

Hélas, Renaud et moi, nous perdons ensemble

Ma folie, Oriane, à la sienne ressemble

(...)

D'un roi devenu fou, Armide est folle (II, 4, p. 257).

L'acte III débute par une scène dans laquelle Renaud hésite entre le présent du sort et le souvenir du passé qui lentement refait surface, grâce aux prières d'Olivier. Ce fragment met en scène une lutte entre deux forces contradictoires, l'une féminine et païenne, l'autre masculine et chrétienne. Cet antagonisme va de pair avec la dualité du personnage féminin :

Vous êtres sa folie et votre nom l'occupe

Bientôt de son mirage il deviendra la dupe (III, 1, p. 272).

Le discours insiste sur la fascination qu'Armide continue d'exercer sur Renaud, en dépit de l'enchantement, *Je suis ta promenade et je suis ton repos* (p. 272), lui dit-elle. Armide est à la fois l'espace où il est libre de déambuler, et le temps auquel il peut s'abandonner, même si elle s'insurge contre de tels procédés, *Faut-il te conserver par des moyens si bas ?* (III, 4, p. 278). Tandis qu'elle commence à prier, nouvelle étape du renoncement à soi qui la rapproche du monde des mortels, un élan de lucidité s'immisce dans l'esprit malade du roi : *Il faut cesser ce jeu qui tue* (III, 5, p. 283). Le recours à la prière confère au sacrifice d'Armide une valeur emblématique proche de celle du Christ :

³³⁵ Laura J Poulowsky, « Représentation du couple tragique dans le théâtre français du XXème siècle », *Revue d'Histoire du théâtre*, octobre-décembre 1997, p. 295.

La prière et l'amour ont les mêmes secrets.

Invente la prière, Armide (**III**, 3, p. 278).

L'amour, comme la foi, étant incommunicable, il est à réinventer. Et c'est encore un acte d'amour absolu que d'expier seule sa « faute », quoique sa seule faute soit d'avoir espéré la possible union des contraires dans un univers où tout lui était hostile, et celle de Renaud.

Lorsque, pour la dernière fois, Renaud lui demande l'anneau, elle réplique spontanément : *Soyez loué, mon Dieu* (**III**, 6, p. 286). Armide a imploré la clémence de Dieu pour que le roi se souvienne d'elle. Il fallait un souvenir précis du passé de Renaud pour que le retour à la mémoire, et celui au temps humain, puisse ressembler à un prodige divin. Immédiatement le personnage masculin retrouve le sentiment du temps, *C'est le jour qui s'éveille* (p. 288) et son enthousiasme est dicté par la redécouverte de ce qu'il croyait avoir oublié. Il est le témoin de quelque chose de nouveau qui est en train de s'accomplir sous ses yeux et qui se déroule en vue d'une fin. Il n'est plus *esclave d'un sort* (**II**, 4, p. 255), mais *captif de l'amour* (**III**, 7, p. 292).

Le dénouement réaffirme pourtant l'irréductible opposition entre un rêve insensé et la réalité présente. Armide, projetée dans une temporalité dont elle ignore tout, ne découvre pour seule issue que la mort car ce nouveau monde interdit tout retour en arrière :

Lorsque la mort n'est plus un simple motif littéraire et se présente réellement, sa puissance sacrée inspire l'effroi. L'homme éprouve à l'intime de lui-même sa dépendance totale à l'égard d'une force transcendante ³³⁶.

S'il est vrai que la fonction temporelle de la pièce se situe au-delà du personnage féminin, on ne peut cependant nier que le temps prend son essor à partir de la lente désintégration d'Armide, qui n'avait été jusqu'alors *que du vent, du feu vif et de l'air* (p. 259). Le paradoxe veut que ce soit pour avoir voulu s'incarner en un être qu'elle n'était pas, et que peut-être on ne voulait pas qu'elle fût, qu'Armide se désincarne au fur et à mesure de la pièce. Le sacrifice autorise l'accomplissement de soi au-delà du temps. Soumis à une temporalité infailliblement destructrice, Armide est contrainte de se construire en dépit d'elle. Parce que la conscience du

³³⁶ Yves-Alain Favre, « Traces et signes du sacré », *La Revue des Lettres modernes*, Jean Cocteau, *Autour du Requiem*, p. 29.

temps implique celle de la mort, y compris de la sienne, Armide se heurte à des limites insoupçonnées de son être, et son incarnation sera de courte durée. La dimension absolue de ses sentiments l'ayant écarté un temps de la réalité présente, le personnage féminin ne se réalise finalement que dans la douloureuse immédiateté de l'instant promis à s'étioler aussi vite qu'il est né. Il ne s'agit cependant plus d'intégrer la réalité du rêve, mais de collaborer à cette illusoire intégration et Armide n'est pas de celles qui survivent aux compromis. Sa progression a épousé le rythme de la mise en scène qui *se déroule et s'arrête, de place en place, pour former un tableau vivant*³³⁷. Il n'est plus seulement question de fatalité, mais de la réversibilité de cette dernière. Puisque celle-ci est impossible, même pour une éternelle, la destruction du personnage, librement consentie, participe à la mise en évidence du tragique, parce que son parcours l'a en définitive guidée vers elle-même. Dès lors, le dramaturge a exprimé dans *Renaud et Armide* l'apogée de l'errance féminine dans laquelle l'éternelle se découvre femme, femme avant d'être fée ; le temps est une marche irréversible qui mène le personnage vers la quintessence de son être : la féminité reconnue et livrée en pâture à la mort.

L'existence du personnage féminin se réfugie dans la fictionnalité lorsque le temps scénique la menace. Par conséquent, la réalité, certes paradoxalement fictive, de son épaisseur temporelle est liée à une circonstance étrangère au public qui ne l'a pas vu agir dans le passé, pas plus qu'il ne la verra dans l'avenir. Ici intervient une distinction élémentaire entre l'espace et le temps : le personnage est livré dans l'espace visible de la scène, notamment par la médiation de l'actrice, alors qu'il est appréhendé en dehors du temps du spectacle, c'est là un mystère incompressible du théâtre. Le temps confine le personnage à l'invisibilité, où sa présence n'est que pure suggestion, issue de l'imaginaire du spectateur.

La mise en situation du personnage, avant et après la représentation, fait appel à cette faculté d'imagination. L'expérience du public va donc reposer sur la distorsion entre la réalité tangible de l'image immédiate, telle qu'elle lui est donnée dans l'espace, et son contenu référentiel sur le plan temporel. La représentation du personnage, inscrite dans un présent simultané à celui du public, renvoie à son inexistence et à son incapacité à intégrer l'instant autrement que par sa faculté à s'y dérober à tout moment. Le temps scénique, en cherchant à

³³⁷ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 293.

éradiquer le vécu et le devenir, délivre une perception approximative du personnage féminin. Mais la notion de présent est déjà une illusion de nos sens : *l'homme se reconforte par une idée de présent qui est aussi fausse qu'un reflet dans l'eau courante*³³⁸. Aussi l'incarnation du personnage dans l'actrice renvoie-t-elle aussitôt au mensonge de l'illusion théâtrale. Le temps doit donc pallier cette déficience de l'espace. L'acteur accorde une résonance temporaire au personnage, dont l'existence physique, si elle se renouvelle soir après soir, se limite à une ou deux heures, selon la durée de la représentation. Cette présence est soumise à un perpétuel renouvellement : cent acteurs peuvent interpréter, à cent ans d'intervalle, le même personnage. L'interprétation présuppose l'inconstance du personnage en ce qu'il varie en fonction de la qualité du jeu de l'acteur. Le temps instaure en contrepoint l'immuable persistance du personnage, dont l'histoire se renouvelle de la même façon, au gré des interprètes. Ainsi l'espace et le jeu de l'acteur dévoilent la dimension matérielle et charnelle du personnage là où le temps en suggère l'aspect spirituel.

Par conséquent, le personnage féminin de Cocteau révèle sa signification à travers l'absence d'image visuelle en train d'agir avant et après la représentation. Le dramaturge exploite le mystère objectif de l'invisibilité du temps qu'il oppose à l'illusion visible et subjective de la représentation du personnage dans l'espace. C'est la raison pour laquelle ce mystère tend à se confondre avec celui de l'errance féminine. Quelle que soit la forme qu'elle revêt, cette dernière est caractéristique de l'obsession du personnage, l'obsession de s'aimer, d'aimer et d'être aimé. L'errance confère un mouvement dynamique à un sentiment qui possède déjà les virtualités nécessaires à son évolution. En ce sens, l'errance dans le temps serait la métaphore des pulsions qui régissent l'affect féminin. Les personnages féminins sont aliénés par le sentiment amoureux, absorbant l'ensemble des facultés de l'intelligence. L'amour est ici une tendance presque monomaniaque, notamment dans *La Voix humaine*, *Renaud et Armide*, *Le Bel Indifférent* et *Les Chevaliers de la Table ronde* et cette prédominance des idées amoureuses affilie les personnages féminins à une forme dérivée d'érotomanie dans laquelle ils entretiennent l'illusion délirante d'être aimé. Ce leitmotiv participe à la rhétorique féminine du temps car l'obsession justifie les pérégrinations du personnage en dehors des frontières du présent. Les temporalités extérieures révèlent une dialectique tout en assurant la progression. La fixité du présent, en particulier dans *Renaud et*

³³⁸ Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 173.

Armide et *Les Chevaliers de la Table ronde*, représente symboliquement la fixité de l'obsession amoureuse de laquelle le personnage féminin est tantôt absorbé, tantôt rejeté.

Le parcours du personnage féminin est donc animé par des mouvements de recherche et de fuite. La tentation du présent est sans cesse frustrée par la répulsion que son contact inspire au personnage, comme en attestent les exemples de Margot dans *La Machine à écrire* et de Liane dans *Les Monstres sacrés*, qui se refusent à vivre au présent, lui préférant le passé, à travers le prolongement de l'enfance, ou l'avenir, par anticipation sur l'âge adulte. L'origine de ces pérégrinations dans le temps est vraisemblablement ancrée dans le registre de la culpabilité, qui dicte les angoisses autodestructrices au personnage de *L'Ecole des veuves* et à la Reine de *L'Aigle à deux têtes*, qui se sont transformées en désirs suicidaires. Dès lors le personnage n'existerait qu'à partir de l'instant où le sentiment de l'instant l'amène à prendre conscience de la réalité de la mort et que la vie est un devoir en attendant ce moment culminant de l'existence. Dans l'œuvre de Cocteau, l'écriture de la temporalité féminine se réclamerait de la tradition romantique, au sens où l'entend Alain Montandon :

L'écriture romantique apparaît être un travail de deuil. L'écriture est processus de non-renoncement au deuil avec un jeu sur l'absence, celui du *fort/da*, impliquant réminiscence, retour, création d'un espace abolissant le deuil avec cette ritualisation de l'écriture comme réinvention d'un rituel de deuil ³³⁹.

L'écriture théâtrale concède des perspectives favorables à ce travail de ritualisation puisqu'elle autorise la transposition explicite des sentiments de l'auteur sur ses personnages. La dramaturgie du temps est aussi l'expression de cette angoisse du présent :

Vaincre le temps en prenant acte de l'inexistence matérielle du passé et du futur, en s'efforçant furieusement d'abandonner souvenirs et projets dans ce tourbillon toujours renouvelé de l'instant ³⁴⁰.

Le théâtre est l'expiatoire dans laquelle Cocteau affirme son appartenance au présent à travers la non-appartenance du personnage féminin à la durée du spectacle : *La durée humaine*

³³⁹ Alain Montandon, « Le hiéroglyphe et la sirène », *Otrante*, janvier 1993, p. 5

³⁴⁰ Pierre Thollière, « Temps intérieur et sexualité dans le deuxième acte de *Así que pasen cinco años* », *Lorca, L'Écriture sous le sable*, p. 189.

*n'appartient qu'à ceux qui pétrissent la minute, la sculptent et ne se préoccupent pas du verdict*³⁴¹.

³⁴¹ Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, p. 44.

Vous ne nous croyez pas actrices. Vous l'êtes. Vous vivez notre songe sublime et dur. Nous sommes aux ordres de nos maîtres.

Jean Cocteau



Conclusion : Vers une poétique féminine des sens

*Lorsque j'étais enfant, le théâtre, c'était ma mère*¹, disait Cocteau, et nous sommes de retour avec lui au point de départ de notre analyse, laquelle soulève davantage de questions qu'elle n'apporte de réponses. Le personnage féminin de Cocteau est un être en perpétuelle redéfinition, tant par rapport à l'espace qu'au temps. La succession de ses actions sonne comme une expérience d'apprentissage de soi et de l'autre à travers les limites de l'espace-temps théâtral, lesquelles sont appelées à voler en éclats. Le public est convié à partager ce singulier voyage vers soi, singulier parce qu'il est voué à intégrer un lieu clos, la scène, et une temporalité finie, la durée de la pièce. Aussi est-ce cette même singularité qui entraîne le personnage à se poursuivre au-delà de l'actrice qui lui donne vie, ou plutôt qui la lui prête l'espace d'une heure ou deux.

Dans le théâtre de Cocteau, la référence est moins un objet de description en soi que l'occasion de s'interroger sur la nature individuelle du personnage. Ce dernier n'est pas tant l'imitation de la femme que sa métaphore visuelle et temporelle, sublimée du seul fait de la particularité de l'écriture théâtrale. Le personnage dramatique est d'abord une référence ouverte à l'univers intime du dramaturge, dont la scène dévoile *le royaume intérieur d'une solitude humaine*², et une tentative d'illustration de ce monde intérieur qui n'en finit pas de lui échapper, comme il l'avoue lui-même :

Toute mon œuvre tourne autour de l'énigme du visible et de l'invisible, du phénomène de temps et d'espace, de ce quatrième mur idéal de notre prison par où pénètre des regards inconnus qui nous observent et sur lequel nous écrivons nos amours et nos rêves³.

L'itinéraire du personnage féminin s'appuie, de fait, sur la découverte d'une nouvelle réalité spatio-temporelle dans laquelle il est contraint de se réinventer. Il lui faut quitter la réalité antérieure à son être pour entrer dans une autre, afin de pouvoir exister durablement dans l'espace et le temps de la représentation, et, au sens large, de la fiction. Le spectateur est face

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

² Lou Andreas Salomé, *La Maison*, p. 172.

³ Jean Cocteau, « Trop penser paralyse l'âme », interview donnée à *L'Express* n°368, 3 juillet 1958, cité in Jean Touzot, *Jean Cocteau*, p. 371.

à des mouvements conflictuels derrière lesquels le personnage ne cesse de se retrancher pour mieux s'en affranchir.

L'univers théâtral de Cocteau est donc celui dans lequel le personnage féminin s'attache à transformer son identité, tout en conservant une certaine analogie par rapport à sa fonction initiale. En dépit des métamorphoses plus ou moins volontaires, au sens où la volonté sacrificielle occupe une large part du thème d'ensemble, et des pièges que lui tendent l'espace et le temps, le personnage ne renonce jamais tout à fait à l'antériorité de son individu, comme si cette abdication à soi, et fatalement le deuil de soi qu'elle engage, n'en finissait pas de se prolonger. La fonction plastique et sensorielle du personnage révèle sa nature paroxystique lorsqu'il demande à s'incarner dans un système de signes spatio-temporels. Nous revenons, de fait, sur la qualité d'interprétation de la comédienne dans ce travail d'incarnation, dont Proust a exprimé la quintessence :

(...) comme dans une apothéose de théâtre, un plissement de la robe de fée, un tremblement de son petit doigt, dénoncent la présence matérielle de l'actrice vivante, là où nous étions incertains si nous n'avions pas devant les yeux une simple projection lumineuse⁴.

Ce propos énonce toute la subtile difficulté à instaurer l'invisible équilibre entre le personnage et son incarnation. Autour de cet instant durant lequel le personnage féminin se soustrait à l'actrice, c'est non seulement l'espace, mais le temps qui vont se constituer à partir de cette coïncidence entre deux éléments féminins. Même si Cocteau s'affligeait de prêter des *vertus d'héroïnes à ces actrices qui n'en possèdent pas*⁵, cet instant sacré, volé à la durée globale, c'est celui où le corps spirituel du personnage épouse le corps de chair et de sang de la comédienne, jusqu'à n'être plus qu'un. Cette union presque charnelle entre deux éléments réitère notre interrogation de départ, à savoir si un personnage dramatique peut se révéler susceptible de répondre aux critères de la féminité. Mais de quelle sorte de féminité est-il au juste question chez un dramaturge comme Cocteau ? Sans doute celle d'une féminité à l'écoute d'elle-même afin de ne pas sombrer dans les méandres que stipule son sexe. L'ambition théâtrale de notre dramaturge ne vise cependant pas exclusivement à exprimer sur

⁴ Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann*, p. 206.

⁵ *Journal 1942-1945*, p. 449.

scène la quintessence du principe féminin, mais plus certainement à montrer comment celui-ci s'y manifeste par l'intermédiaire de la scène.

Les thèmes engagés poussent à l'extrême la simplicité de l'action, comme pour intensifier la nudité cruelle des impressions provoquées par l'image théâtrale. Mais peut-on effectivement parler d'existence du personnage féminin à l'intérieur de cette image ? Le sentiment de la féminité se bornerait à demeurer l'expression de l'amour, voire la peur de l'amour du dramaturge. En se détachant des frontières de l'espace et du temps, le personnage consent à un dépouillement de soi qui lui permet d'accéder à l'essence même de son être. Cette contemplation fait peur elle aussi ; elle effraie le personnage, le public et l'auteur qui se regarde dans cette partie de lui-même qu'il a pourtant délibérément mise à nu, comme il s'en était expliqué au moment de la sortie du *Testament d'Orphée*, qu'il considérait comme *une séance de strip-tease consistant à ôter peu à peu mon corps et à montrer mon âme toute nue* ⁶. En conséquence, son œuvre théâtrale va pousser à l'extrême la dichotomie sexuelle, soulevant au passage les interrogations relatives au thème de L'Autre et du Même. Bon nombre de ses figures font se succéder différentes personnalités en fonction de l'espace et du temps dans lesquels elles s'intègrent. Au regard de ces diverses circonstances, l'on peut se demander si l'existence du personnage féminin ne se réduit pas à la virtuosité avec laquelle il passe d'une identité à une autre.

Ce paradoxe en révèle aussitôt un autre puisque la présence de l'actrice exprimerait en définitive l'absence d'existence du personnage à qui elle donne cependant vie, sous nos yeux, et dont elle nous fait partager un temps simultané. Le spectateur est intégré à la mise en présence du personnage - il respire, dans la salle, le même oxygène que celui des acteurs sur scène - bien qu'il soit, dans l'ombre et en retrait. La comédienne qui a pour fonction, comme Edwige Feuillère dont Cocteau disait qu'elle était *avant tout une femme capable de prendre la responsabilité* ⁷ d'un rôle, d'initier à l'existence du personnage à travers l'apparence de vie qu'elle lui confère, comme si les personnages d'un tableau vivant s'animaient d'incompréhensibles mouvements de vie. La notion de responsabilité est ici élémentaire puisque chaque signe que l'actrice émet concourt à transfigurer l'illusion en un événement réel, en dépit des élans de notre conscience qui nous répète que nous n'assistons qu'à un

⁶ Déclaration de Jean Cocteau reproduite dans *Jean Cocteau, Le Testament d'Orphée / Le Sang d'un poète*, p. 99.

⁷ *Journal 1942-1945*, p. 449.

simulacre du monde réel, en ce que l'ensemble de ces signes construit un univers de références. Que ce soit dans l'espace, notamment par le rapport du personnage à l'objet et aux gestes qu'il effectue pour les rendre plus vrais, ou dans le temps, car le personnage feint de vivre dans un système temporel semblable au nôtre, la profondeur des personnages se mesure aussi par le degré d'interprétation de l'actrice. Ainsi Cocteau avait comparé les prestations d'Yvonne de Bray et de Germaine Dermoz dans *Les Parents terribles*:

Dermoz respecte le texte et le porte à l'extrémité de lui-même. Elle n'a pas ces étonnantes surprises qui viennent du ventre, cette voix cassée, enrhumée qui bouleverse l'âme, ces éclairs de chaleur qui allument la nuit confuse d'Yvonne, mais elle mène le rôle d'un bout à l'autre sans que l'angoisse de le voir s'interrompre ou [de] se prendre les pieds dans le texte, vous gâche le plaisir ⁸.

On ne saurait rêver plus grand miracle que celui de faire don de sa vie à une figure qui en est dépourvue, et cependant, ce miracle est répété soir après soir, sur la même scène. Créer un rôle de Cocteau n'est pourtant pas, si l'on croit ses interprètes, chose aisée. De même qu'il est ensuite difficile de succéder à la créatrice dans la reprise de ce rôle. C'est le cas de Madeleine Renaud, qui avait longuement hésité à reprendre le personnage créé par Berthe Bovy dans *La Voix humaine*., dont elle disait craindre *le souvenir* ⁹.

Le personnage féminin est appelé à signifier davantage qu'un simple « objet littéraire » usuel, sur lequel il est si pratique de plaquer une quelconque frustration de l'auteur. Et plutôt que d'*incarner* la féminité, il serait plus juste de dire que l'actrice l'*interprète*, au sens où Cocteau l'entend. Le personnage est un élément à part entière de l'intimité du dramaturge, susceptible de provoquer un effet sur le public par des associations qui ne sont pas :

(...) des associations d'idées ni d'images, ni de souvenirs. Ce sont plutôt des monstres qui s'accouplent, des secrets qui passent dans la lumière, tout un monde équivoque, énigmatique, très capable de donner une idée du cauchemar dans lequel vivent les poètes ¹⁰

⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁹ *Journal 1942-1945*, p. 227. Le personnage fut également interprété par Madeleine Robinson en 1968 et chanté par Jane Rhodes dans l'adaptation musicale de la pièce dirigée par Francis Poulenc.

¹⁰ Extrait de la conférence prononcée par Jean Cocteau au Théâtre du Vieux Colombier, à l'occasion de la projection du *Sang d'un poète* en janvier 1932, cité in *Le Sang d'un poète / Le Testament d'Orphée*, p. 99.

Parfois, le spectateur ne sait que peu de choses du personnage féminin, sans origine précise, limité quelquefois à un prénom dont l'onomastique ne présente aucun signe particulier d'identité. Figure sans origine, sans devenir, leur fonction ne renverrait *a priori* pas à une réalité référentielle. À l'exception d'Esther et de Madeleine, les personnages n'exercent aucune profession qui pourrait justifier leur ancrage dans une quelconque réalité sociale. Le personnage féminin dépasse cependant le principe qui voudrait ne voir en lui qu'une figure de l'absence. Certaines sont ainsi appelées à régner, Jocaste, la Reine, Guenièvre, et même Christine qui est fille de duc, mais sur des peuples fantômes gouvernés en réalité par des autorités transcendantes, les dieux dans *La Machine infernale*, l'archiduchesse dans *L'Aigle à deux têtes*, Merlin dans *Les Chevaliers de la Table ronde* et l'Eglise dans *Bacchus*. Le pouvoir, autre que celui qu'elles exercent sur l'homme qu'elles aiment, est donc une chimère.

Si le personnage acquiert cependant une autorité manifeste grâce à son rôle dans la cellule familiale, celle-ci est pourtant fondamentalement pervertie. L'inceste et l'adultère viennent corrompre toute tentative de mise en existence réelle et durable. Dès lors, le personnage n'existerait que dans la relation amoureuse, orchestrant la soporifique série de clichés qui lui est inhérente. Il faut alors passer outre la séduisante tentation de le reléguer coûte que coûte à la niaise créature, déterminée à diffuser dans l'espace la sempiternelle homélie érotique et thanatologique. Sans chercher à dénigrer cette fonction, qui est indubitablement présente dans l'œuvre de Cocteau, qui aimait à créer des *femmes profondément féminines*¹¹, il est toutefois nécessaire de voir au-delà puisque, derrière la passion, il y a le devoir, le désir et le pouvoir, qui ne sauraient se contenter de nobles sentiments. De fait, les enjeux propres à l'affect ont tôt fait de transcender la mièvre querelle d'amoureux. Cocteau n'a certes pas la prétention, pas plus sans doute que l'envie, de faire intervenir de longs débats politiques et philosophiques dans ses pièces. Mais puisqu'il y est question de Dieu, de la vie, de l'amour et de la mort, on ne saurait dénigrer les prétentions intellectuelles de ses personnages au bénéfice d'une quête passionnelle surdimensionnée.

Les incertitudes concernant leur identité et leur inscription dans l'espace et dans le temps ne signifient pas non plus leur appartenance systématique à l'univers de la fantasmagorie. Il s'agit plutôt de *désarticuler à des fins oniriques les notions d'espace et de*

¹¹ *Journal 1942-1945*, p. 447.

*temps*¹². Les pièces de Cocteau sont certes hantées d'enchanteresses, de fées et d'héroïnes antiques, mais le dramaturge ne s'est pas contenté d'une réactualisation sommaire. Le projet artistique que soutient le personnage féminin semble plus élevé que la dédaigneuse dissection psychologique de la femme. Même s'il est parfois altéré par l'héritage de la littérature fantastique, le personnage féminin n'obéit pas à un processus de déréalisation graduelle. Les multiples représentations à travers l'espace et le temps participent au contraire, au gré de leurs accords et de leurs désaccords, à une stratégie de mise en présence dans l'ensemble de l'œuvre théâtrale.

L'ambivalence du personnage féminin restitue le double postulat charnel et spirituel du symbole féminin. Elle est, de fait, indice de la persistance de l'esthétique séductrice de l'Eternel Féminin, bien que cette notion ait été passée au crible de la philosophie, notamment par Nietzsche. On ressent un besoin très net chez Cocteau de *spiritualiser les sens*¹³ et de faire en sorte que l'érotisme, comme le remarque Jean-Marie Magnan, soit de l'ordre de la spiritualité, sans que l'un des versants n'entache la profondeur de l'autre. En définitive, c'est la mort du personnage qui le fait passer du statut d'objet esthétique à celui de sujet d'une esthétique. La dimension purement fictionnelle du personnage est auréolée d'une prédisposition nouvelle ; sa mort insère le triomphe du surnaturel dans l'espace-temps réel. Faut-il en déduire la supériorité du personnage sur son partenaire masculin ? Certes non, car le prodige spatio-temporel dépend étroitement de la connivence, parfois éphémère comme dans *Renaud et Armide*, *L'Aigle à deux têtes* et *Les Chevaliers de la Table ronde*, des principes masculins et féminins, lesquels ne signifient rien l'un sans l'autre. Dès lors, si le spectateur est amené à émettre des réserves sur l'existence des personnages masculins, son scepticisme l'entraîne à douter aussi de la réalité des figures féminines. Encore une fois, notre propos ne vise pas à prouver la suprématie de ces dernières, mais les effets de l'altérité masculine/ féminine sur la dramaturgie de Cocteau.

Le décryptage du personnage féminin a invité à s'interroger sur la place assignée à la femme dans l'espace et le temps du théâtre, dont elle n'est pourtant pas le centre définitif ni sur le plan scénique, ni sur le plan fictionnel. Dans l'espace, elle se réduit parfois à une fragmentation métonymique ; le temps, grâce aux phénomènes de concentration et de

¹² Catherine Marty, « *Le Fantôme de Marseille*, ou l'illusion, notre fétiche permanent », *Cahiers Jean Cocteau* 8, p. 174.

¹³ Jean-Marie Magnan, « Jean Cocteau et le double peint de Dorian Gray », *Cahiers Jean Cocteau* 8, p. 190.

dilatation qu'il orchestre, témoigne également de cet état. C'est pourquoi le corps, soumis à des métamorphoses parfois spectaculaires comme pour Armide et le sphinx, occupe une fonction essentielle dans l'appréhension du personnage. Le corps n'est pas l'indice premier de dénégarion de l'immatérialité du personnage féminin. Bien au contraire, il suggère l'incarnation progressive de l'essence féminine sur la scène, laquelle n'hésite pas à revenir après que le corps a trépassé, notamment Jocaste, retournant sur terre sous la forme d'un spectre pour retrouver Œdipe, Guenièvre, réincarnée en Blandine, et Eurydice. Ces revenants féminins pose l'idée que la femme est une sorte d'intercesseur entre les deux mondes, ouvrant les portes de la vie (maternité) et de la mort (meurtre et suicide) aussi bien dans un sens que dans l'autre. Ils énoncent également le fait que le corps, entremetteur entre une forme et une autre, comme en attestent les multiples visages du sphinx, est finalement peu de chose dans ce phénomène de métempsycose. L'absence physique du personnage féminin peut aussi paradoxalement se révéler un signe de sa présence incontestée dans l'intrigue, telle Aglaonice dans *Orphée* qui n'est peut-être somme toute qu'un autre visage de La Mort. Par ailleurs, certains personnages féminins se prennent pour des morts, la Reine dans *L'Aigle à deux têtes* et la Veuve de *L'Ecole des veuves*. D'autres, comme Juliette vont, à travers l'état de cataplexie, jusqu'à simuler la mort, faisant ainsi reculer la fragile frontière qui sépare l'âme de la chair. Le déni de la vocation exclusivement spirituelle du personnage est ainsi mis en évidence. Sous prétexte des préférences sexuelles de l'auteur, faire l'impasse sur le caractère sensuel de certains personnages féminins nous aurait semblé foncièrement hypocrite, sans compter que cette démarche aurait été la porte ouverte à toutes sortes de malentendus. Le corps féminin n'est décidément pas privé de la composante sexuelle. Il suffit, pour s'en convaincre, de se référer à l'acte III des *Chevaliers de la Table ronde*, quand Artus surprend un dialogue passionné entre Lancelot et la reine, lequel n'ayant rien à envier à la scène 8 de l'acte II de *Bacchus*, qui montre le désir de Christine et de Hans en des termes plus qu'explicites. De même, le langage dramatique, insistant sur l'opposition des contacts brûlants et glacés, et l'expression corporelle, dans la scène 5 de l'acte I dans *Renaud et Armide*, ne laissent planer aucune ambiguïté sur les intentions des personnages.

Le corps féminin est lié à l'expression spatiale de la durée, en ce qu'il exprime des actions dans l'espace et dans le temps de la pièce. Quant à la parole dramatique, notamment dans la dramaturgie classique, elle vise à la mise en existence de *l'illusion d'une parole pure*,

d'un discours où coïncident le monde et le personnage symbolisé ¹⁴. Cette parole pure est aussi une parole qui dure au-delà de cette illusion, contrairement au corps qui lui se désincarne dès que l'actrice a terminé sa prestation. Devant cette limite, l'on n'est guère surpris de l'engouement de Cocteau pour la danse : *Un ballet possède ce privilège de parler toutes les langues et de supprimer la barrière entre eux [danseurs et spectateurs] et ceux qui parlent celle que nous ne parlons pas* ¹⁵. Il ne s'agit pas non plus de dénigrer la valeur expressive du discours érotique, mais de *communiquer aux gestes le relief des cris* afin de mettre en scène *la parole traduite dans le langage corporel* ¹⁶. L'interdépendance entre le geste et la parole est aussi un trait constitutif du personnage qui se réalise expressément dans le rapport qui les unit, y compris dans les monodrames tels que *La Voix humaine* et *Le Bel Indifférent*.

On pourra toujours objecter que l'érotisme chez Cocteau est plus « psychique » que véritablement sexuel et lui accorder une signification hermétique à laquelle il ne prétend pourtant pas. La poétique des sens *vient de ce qu'il recherche à transcender dans le domaine des âmes ce mélange des corps par quoi les amoureux vainquent la solitude* ¹⁷. Par ailleurs, Kierkegaard rappelle que *l'amour psychique est existence dans le temps [et] l'amour sensuel disparition dans le temps* ¹⁸ rejoignant par-là les positions de Nietzsche, telles que les entend Denis de Rougemont, qui avait affirmé que l'érotisme commençait précisément avec *l'usage non instinctif du sexe* ¹⁹. La sensualité apparaît chez Cocteau dans l'espace et perdure dans le temps, non comme une nécessité biologique, mais comme la revendication de l'accomplissement de l'être, en dehors des contraintes spatio-temporelles. L'érotisme spirituel, lequel revendique *un art de la possession morale* ²⁰, est précisément l'acte ultime contre le double obstacle de l'espace et du temps ici-bas. Le bien fondé de cette affirmation repose en grande partie sur les intentions de mise en scène de l'auteur.

La pratique théâtrale est donc une donnée incontournable dans la compréhension du personnage féminin. La dimension kinésique du corps et la voix sont les modalités esthétiques qui expriment la quintessence du texte dramatique. Le corps et la voix de

¹⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 51.

¹⁵ Jean Cocteau, « Le Jeune Homme et la Mort », *Paris-Théâtre* n°89, octobre 1954, p. 42.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Jean-Marie Magnan, « Le jeu des Enfants terribles », *Cahiers Jean Cocteau* 8, p. 157.

¹⁸ Denis de Rougemont cite Søren Kierkegaard, *In Vino Veritas*, in *les Mythes de l'amour*, p. 133.

¹⁹ Denis de Rougemont cite Friedrich Nietzsche in *Les Mythes de l'amour*, p. 131.

²⁰ Jean-Marie Magnan, article cité, p. 159.

l'actrice, tout en avouant les limites du discours, sont les vecteurs grâce auxquels l'essence féminine peut être représentée. En ce sens, la fascination esthétique qu'elle exerce n'a d'égale que la puissance dramatique du personnage. La fonction féminine échappe ainsi à la représentation familière d'objet agréable à contempler et dont la potentialité dramatique se bornerait à séduire et à être séduite. On comprend que Cocteau se soit amèrement plaint de certaines des performances de Marie Bell, se demandant comment elle osait ainsi *se déhancher en scène et saluer en se tortillant, en se mordant la lèvre et en feignant de parler à ses camarades*²¹.

La mise en scène n'exclut cependant pas certains archétypes féminins. Angéliques émanations du divin, symbole de la beauté universelle, celle qui enivre et paralyse, aucun personnage féminin n'est foncièrement mauvais dans le théâtre de Cocteau. Pour reprendre l'expression de Georges Sand, la femme aurait l'air ici d'un *sphinx bon enfant*²². Si l'un des personnages s'y hasarde, Aglaonice dans *Orphée*, le dramaturge se garde bien de la montrer sur scène et s'il s'y résout, la Belle-sœur dans *L'Ecole des veuves*, c'est par l'entremise du ridicule qui relativise son aptitude réelle au mal. Ni garce, ni sorcière, ni femme fatale ne viennent entacher cette idyllique galerie et, si certaines semblent terrifiantes au premier regard, Armide, le sphinx et la Mort, l'angoisse n'est que le résultat de notre méconnaissance de ses origines. Dès lors, la représentation féminine, qui n'est issue ni d'Eve ni de Lilith, se situerait plutôt au carrefour de ces deux archétypes. Cette angoisse n'est pas non plus la conséquence de sa représentation physique, aucun monstre non plus dans l'univers de Cocteau, à l'exception du sphinx, mais plutôt à l'intuition que pareille beauté est finalement suspecte et dangereuse, parce qu'elle n'a plus rien d'humain et qu'elle transcende nos modestes critères esthétiques qui nous font redouter ce qui ne nous ressemble pas. Du reste, il faut reconnaître que Cocteau n'était guère à l'aise dans les rôles de femmes manipulatrices : il ne parvient pas à nous rendre Yvonne odieuse, il nous fait compatir aux doutes existentiels du sphinx et il finirait presque par nous convaincre de l'affabilité de la Mort. Lorsqu'il nous confronte à une peste, Liane dans *Les Monstres sacrés*, elle a l'excuse de l'âge, tout comme les ravissantes idiotes, telle Madeleine dans *Les Parents terribles*. Dès lors, on peut s'interroger sur cette inaptitude de Cocteau à représenter le mal sous une forme féminine, comme s'il redoutait se s'attaquer à la femme et de régler ses comptes avec elle à travers le

²¹ *Journal 1942-1945*, p. 158.

²² Georges Sand, *Elle et lui*, p. 19.

miroir grossissant du théâtre ; c'est là une tentation qu'il a évitée et l'on aurait pourtant aimé qu'il y cède.

De même, il n'est pas toujours très convaincant quand il s'attelle à des rôles féminins juvéniles. Il faut objectivement reconnaître qu'à l'exception d'Antigone, ses personnages tout juste sorti de l'adolescence n'ont rien d'inoubliable et tendent même vers une déconcertante superficialité. Dans *La Machine à écrire* par exemple, Margot est loin d'avoir l'envergure d'une Solange. Cette opposition entre les rôles de jeunesse et de maturité n'est pas inintéressante sur le plan biographique. Tout porte à penser que l'auteur est plus habile à rendre compte d'une féminité déjà affirmée, telle qu'il l'a vue pour la première fois, c'est-à-dire à travers l'image de sa propre mère. Par ailleurs, nous attirons un instant l'attention sur l'absence d'enfants et de jeunes mères dans l'univers de Cocteau, comme s'il avait craint de transposer trop brutalement sa relation avec Eugénie sur les planches. On peut supposer qu'avant trente ans, la femme ne l'intéresse pas autrement que dans de pâles rôles secondaires. C'est véritablement dans la peinture d'une féminité accomplie qu'il excelle, en particulier si cet épanouissement est la conséquence de la maternité : Jocaste, Yvonne, Guenièvre, Solange, Esther. Lorsqu'elle n'est pas mère, la femme trouve un exutoire pour pallier cette frustration dans le sacrifice, Armide et Antigone, comme si l'impossibilité de donner la vie les poussait à se donner la mort. En ce sens, la veuve est un élément isolé de cette galerie de portraits. Le personnage de *L'Ecole des veuves* veut mourir pour suivre un époux qui passait son temps à la tromper et la Reine de *L'Aigle à deux têtes*, pour un époux qu'elle a à peine eu le temps de connaître. Quant à Solange qui, elle, est mère ²³, elle dit avoir été mariée à *un ivrogne qui [la] rouait de coups et qui est mort gâteux* (III, 7, p. 204). Moins radicalement, les femmes délaissées dans *La Voix humaine* et *Le Bel Indifférent* sont également seules au monde, et si vraiment l'époux la délaisse, Eurydice dans *Orphée*, elle se laisse emporter par la mort, comme Georges Cocteau avait provoqué la sienne. Nous revenons, de fait, aux vues de Kierkegaard sur le sujet :

Ainsi donc, la bien aimée meurt d'amour (...). C'est ici que se manifeste son pathos, car la femme est homme, elle est au moins homme pour dire des choses qu'aucun homme probablement ne serait homme à faire. Homme elle est (...). Donc elle meurt. Mais serait-elle capable, pour cette raison, de recommencer à aimer ? Pourquoi pas, si l'on

²³ Son fils Claude n'existe pourtant que dans l'espace textuel de la pièce. De même Jeannot, un « ingénieur, marié en Ecosse » (I, 3, p. 26), le fils de Florent et d'Esther, n'est mentionné qu'à deux reprises dans *Les Monstres sacrés*.

parvient à lui rendre la vie. Si elle revient à la vie, elle est alors un nouveau personnage, un personnage entièrement différent, qui aime pour la première fois, et pourquoi s'en étonner ?

24

Cette alchimie est présente dans *L'Ecole des veuves*, *L'Aigle à deux têtes* et plus radicalement dans *Orphée*.

Or, Eugénie Cocteau a été veuve alors qu'elle était une femme encore jeune, mère de trois enfants. Si ce détail ne suffit pas à légitimer la supériorité dramatique des rôles de femmes mûres, il ne saurait pourtant lui être tout à fait étranger. En outre, des figures telles que Antigone, Armide et Eurydice, qui choisissent de suivre la mort, même si elles n'y sont pas préparées, plutôt que de se résigner à tout compromis, évoqueraient plus subtilement Georges Cocteau : *Son père avait rencontré la mort et il l'avait suivi*, raconte Jacques Brosse, *Il l'avait préféré à ses parents, à sa femme, à son fils. Fallait-il qu'elle fut fascinante et séductrice* ²⁵. Toutefois le dramaturge se gardait bien de faire allusion à ce douloureux épisode ²⁶, alors qu'il n'hésitait pas à parler de la mort de sa mère et de sa sœur :

Ma vie, dès le début, a été semée de morts et mon œuvre en est sortie toute vive (...). Pour tout ce que j'ai fait de valable, pour tout ce qui de moi restera, j'ai payé d'avance très cher ²⁷.

La problématique du sujet a délibérément évincé le rôle de l'actrice dans la mise en existence du personnage, qu'Alain n'envisage que comme *une abstraction habillée* ²⁸. Mais, sans les acteurs, ce *peuple au sang noir* ²⁹, il faut s'interroger sur la vocation réelle du personnage. Sans la pratique théâtrale, la représentation féminine resterait un mythe inachevé et nous entraînerait même à nous demander si le personnage existe réellement. Le texte dramatique confère au personnage féminin une existence statique, vouée aux limites arbitraires de l'écriture. Or, *le danger du « génie »*, dit Cocteau, *c'est l'irrespect du texte* ³⁰

²⁴ Søren Kierkegaard, *In Vino Veritas*, p. 72.

²⁵ Jacques Brosse, *Les Grandes Personnes*, p. 271.

²⁶ Jean Marais rapporte cependant une anecdote selon laquelle l'auteur, passablement déprimé à la suite de l'insuccès des *Parents terribles*, avait déclaré : « Personne ne veut de moi, mon père s'est suicidé, je ferai comme lui ». Jean Marais précise que c'était la première fois que Cocteau évoquait ce drame, in Jean Marais, *Histoires de ma vie*, p. 77.

²⁷ Jacques Brosse cite Jean Cocteau, ouvrage cité, p. 266.

²⁸ Alain, *Système des Beaux-Arts*, p. 146.

²⁹ François de la Bretèque cite Jean Cocteau dans son introduction à *Jean Cocteau, Une Encre de lumière*, p. 7.

³⁰ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 19.

et il ne dissimulait pas les angoisses qu'il ressentait à l'idée qu'une actrice ne soit pas à la hauteur des exigences d'un personnage :

Ils proposent de trouver une actrice de cinéma capable de jouer Armide avec Jean Marais (...). Nous manquons d'héroïnes (...). Si Marguerite Jamois, pour une raison ou pour une autre, ne joue pas ma pièce et si Feuillère est prise, je me demande qui serait capable de tenir un rôle pareil ! (...). Au théâtre l'étoffe est mince. Melle Conte, peut-être. Mais elle est à la Comédie-Française et elle est laide. Or il m'est impossible de baisser le feu d'une pièce sous prétexte que l'actrice capable de la jouer n'existe pas ³¹.

Par ailleurs, les vues de Cocteau n'ont pas toujours été du goût des actrices. Il est en effet plutôt rare de tomber sur une comédienne comme Simone Valère dans *Bacchus* ou encore Annie Morène qui *se démène dans des reflets de flamme et de lune*³² dans *Les Chevaliers de la table ronde*. Certaines des relations qu'il a entretenues avec ses actrices furent pour le moins houleuses, notamment avec Marguerite Jamois, incapable selon lui de tenir le rôle d'Armide : *D'une amoureuse, elle ferait une folle. Or une actrice gênée par un rôle essaye toujours de porter les raisons de cette gêne sur l'œuvre*³³, de même que Marie Bell ne combla pas non plus toutes ses espérances : *Cette femme avait tous les dons. Elle s'en moque. Elle est une manière de suicide*³⁴. Cocteau se laissait volontiers inspirer par les actrices qu'il avait l'habitude de diriger. Il déclare avoir formé Madeleine Sologne *de toutes pièces pour les besoins de L'Eternel Retour*³⁵, de même qu'il reconnaît sa dette envers Yvonne de Bray et Madeleine Ozeray pour *Les Parents terribles* :

Jean Marais me fait remarquer que ma pièce évince les acteurs auxquels j'ai laissé les noms dans ma pièce : Madeleine Ozeray, Yvonne de Bray. Ces femmes m'ont inspiré les rôles. D'autres la jouent ³⁶.

³¹ *Ibid.*, p. 446.

³² *Poésie de journalisme 1935-1938*, p. 92.

³³ *Ibid.*, p. 447. Du reste, lors de la première lecture de *Renaud et Armide*, Marguerite Jamois n'avait pas mâché ses mots, déclarant : « Voilà. Le premier acte est formidable. Le deuxième est faible. Le troisième fout le camp », p. 706.

³⁴ *Ibid.*, p. 158.

³⁵ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 446. Rappelons que Madeleine Sologne a également interprété le rôle de Jocaste dans *Œdipe roi*, lors de la reprise de la pièce en 1969 dans une mise en scène, des décors et des costumes de Jean Marais.

³⁶ *Ibid.*, p. 18.

C'est pourquoi la tâche du metteur en scène consiste à perpétuer le devenir du personnage dans l'espace-temps de l'histoire. Sans cette volonté, il est impossible de le concevoir autrement que comme une figure immobile et étriquée, dans l'étroit carcan de son époque. Intransigeant, Cocteau ne laissait semble-t-il à quiconque, le droit de contester ses pièces, pas mêmes aux comédiennes, ulcéré à l'idée qu'elles puissent continuer à *traiter les auteurs par-dessous la jambe et exiger d'eux une obéissance passive*³⁷. La collaboration entre le metteur en scène et les actrices était ainsi hiérarchisée : *Il faudrait en finir avec les actrices directrices qui veulent refaire les pièces, qui prennent un genre de despotes et de juges pendeurs*³⁸. Nous revenons, de fait, sur la notion de responsabilité qui pèse sur l'actrice qui est amenée à incarner le rôle. La mise en forme de l'écriture théâtrale à travers une figure féminine nécessite une image mouvante, ouverte aux contradictions. Evoquant l'œuvre romanesque de Cocteau, Jean-Marie Magnan souligne avec beaucoup de justesse que, chez lui, *les sexes s'inversent (...), les maîtresses ne sont plus que des femmes déguisées en hommes, des femmes dans le rôle d'hommes et la réciprocité est encore plus vraie*³⁹. Ce qui est vrai pour les romans l'est sans doute autant pour les pièces de théâtre dans lesquelles il faut que l'auteur assouvisse ce besoin de se montrer à travers des visages multiples. L'actrice doit s'effacer derrière le personnage et être continuellement à son service, tout en faisant coexister à part égale la part féminine et la part masculine de son être, sollicitées pour incarner le seul et même visage d'une représentation de la femme. L'unité du personnage féminin n'est reconquise qu'à partir de l'instant où l'actrice consent elle-même à perdre la sienne et à se diviser, sans chercher à se mettre en avant. Ainsi l'auteur avait tenté d'analyser ce désaccord entre actrice et personnage :

Sans doute y a-t-il, derrière toutes ces extravagances, une timidité, une gêne de soi, un rêve d'être une autre femme qui l'angoisse et lui fait perdre la tête, crâner jusqu'à la gaffe, jusqu'à l'absurde⁴⁰.

Nous sommes ici face à l'un des termes-clé du théâtre : le rêve. D'abord le rêve d'une actrice qui se prendrait pour le personnage qu'elle interprète et surtout celui du spectateur se prenant pour ce même personnage à travers l'actrice. Le théâtre de Cocteau se prête volontiers à ce type d'identification illusoire car ses personnages sont des créations en quête

³⁷ *Ibid.*, p. 707.

³⁸ *Ibid.*, p. 483.

³⁹ Jean-Marie Magnan, article cité, *Cahiers Jean Cocteau* 8, p. 150.

⁴⁰ *Journal 1942-1945*, p. 158. Cocteau fait une nouvelle fois allusion au jeu de Marie Bell dans *Renaud et Armide*

d'évolution et ouverts au devenir que le temps et l'espace leur accordent. S'ils peuvent se comprendre comme une essence vouée à l'inaccomplissement, ils trouvent cependant leur densité la plus complexe dans cette même disposition qui valorise l'imaginaire de la suggestion contenu dans les textes didascaliques et dramatiques. Le double mouvement de cette écriture simultanée prend essor dans l'imagination de l'auteur pour ensuite toucher celle du spectateur. Par conséquent, le personnage féminin s'affirme comme le véhicule autorisant cet échange dynamique. Cocteau exploite les multiples potentialité de l'imaginaire, notamment grâce au pouvoir suggestif des images spatiales et temporelles que permet le style poétique de l'ensemble des textes.

En deçà des qualités que l'on peut lui trouver, il ne faut pas perdre de vue que le théâtre est avant tout un espace et un temps. C'est pourquoi nous avons sciemment pris le parti de nous intéresser à ces deux axes du spectacle par l'intermédiaire du personnage féminin et d'opter pour la position de spectateur dans laquelle nous nous sommes efforcée de rester, même si les didascalies de l'auteur nous ont parfois contrainte à nous placer du point de vue d'un metteur en scène. Assister à la représentation d'une pièce n'est pas une expérience neutre et sans conséquence, comme le souligne Lucien Attoun :

On en revient toujours à ça : on peut faire du théâtre en plein air, en salle fermée, on peut jouer n'importe où, mais il y a une chose qui est sûre, c'est qu'il faut de toute façon un lieu, et ce lieu scénique, c'est la rencontre de deux moments, c'est-à-dire qu'il y a quelqu'un qui joue et l'autre qui regarde. C'est ça le théâtre ! Ca se passe dans un lieu où nous sommes conviés, mais simplement l'espace est divisé en deux endroits, l'un où l'on joue et l'autre d'où on regarde.

Alors la différence avec le temps, c'est qu'il y a des moments où on a un regard actif et des moments où on a un regard passif ⁴¹.

Cette intention se vérifie tout particulièrement dans la production de notre auteur qui pensait qu'une pièce, si elle compte, vit sa vie propre, cherche, trouve son théâtre et ses interprètes ⁴². Le spectateur est soumis malgré lui à ces *images hypnotisantes et meurtrières qui s'insinuent doucement en lui et sans rémission* ⁴³. Quiconque ayant fait cette expérience sait

⁴¹ « Ouverture : Lucien Attoun – Alain Combrecque », in Béatrice Heyligers, *Théâtre, mémoires vives*, p. 15.

⁴² Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 18.

⁴³ *Ibid.*, p. 6.

à quel point il est difficile de fixer simultanément une attention soutenue sur les impressions visuelles et auditives. La force évocatrice des images de la parole comme leur persistance, assurent ici la continuité du personnage féminin, même lorsqu'il est soumis aux métamorphoses de l'espace et du temps. L'intérêt de l'envisager en fonction de ces deux déterminismes nous a fait constater à quel point il parvenait à s'y soustraire. Certaines figures n'échappent pourtant pas à l'érosion et à l'inévitable sclérose du temps. Mais, à y regarder de plus près, les pièces les plus anciennes de Cocteau n'ont de toute évidence pas pris une ride. L'Eurydice d'*Orphée* nous émeut aujourd'hui avec la même force que nous font sourire les grotesques pantins des *Mariés de la tour Eiffel*.

Il est cependant possible de critiquer la maladroite inconsistance de certains personnages, notamment ceux de Margot, de Liane et de Madeleine, qui ne semblent pas tout à fait aboutis et qui doivent se résoudre à demeurer dans l'ombre de personnages accomplis comme Yvonne, Esther et Solange, dont ils ne sont finalement que les faire-valoir. Toutefois, une analyse plus approfondie incline à penser que cette vacuité ne serait qu'éphémère. Nous rejoignons ici la notion de jeu qui est soumis au perpétuel inaccomplissement du personnage, à qui une actrice peut apporter un jour un relief inattendu. C'est ce par quoi il faudrait définir le personnage, tout en se refusant à revêtir cette définition d'une forme définitive. L'idée selon laquelle le personnage se dérobe à toute tentative d'étiquetage abusif et consécutif à la référence « historique » de l'auteur est des plus attrayantes. D'une part parce qu'elle assure des potentialités inexplorées du personnage et parce qu'elle signifie d'autre part un champ ouvert à la recherche.

Notre ambition a été de démontrer les dispositions résolument atypiques du personnage féminin par rapport à l'espace et au temps. Celui-ci n'est pas seulement le reflet des préoccupations d'une époque donnée, mais plus certainement celui des angoisses de son auteur, commune aux autres hommes, quelle que soit leur inscription dans l'espace et le temps :

Jean Cocteau a traité le théâtre comme un autre miroir, animant sur la scène dans un autre espace et dans un autre temps des images qui obéissent à une autre géométrie du cœur et de la mort ⁴⁴.

⁴⁴ Robert Kanters, « Jean Cocteau et son théâtre », *Cahiers Jean Cocteau* 5, p. 15.

Il a su ainsi offrir une autonomie nouvelle à des personnages issus de provenances, de traditions et d'époques variées, Antigone, Juliette, Armide ou Jocaste, comme un metteur en scène avisé peut actuellement assurer la persistance des personnages de *La Voix humaine*, de *L'Aigle à deux têtes* ou des *Parents terribles*. Les émanations de la féminité sont, dans son théâtre, viscéralement inaptes à se figer dans la réalité immédiate de la représentation, quelle qu'en soit sa qualité. Et si elles y parviennent l'espace d'une heure ou deux, c'est encore pour mieux en déborder ensuite. François de la Bretèque rappelle qu'au cinéma, Cocteau voulait *écrire pour les yeux* avant de citer cette déclaration : *l'écriture d'un film n'est pas ce qui se qui est écrit, c'est ce qui se voit*⁴⁵. Au théâtre, c'est aussi ce qui s'entend, ce qui se sent, ce qui se goûte, ce qui se touche et ce qui est susceptible d'être dit une fois la représentation terminée. Le dramaturge a donc élaboré une véritable poétique des sens à l'intérieur du corpus théâtral, dont le personnage féminin est la vivante incarnation puisque la femme est l'essence même des sens. Ce qui importe est la persistance de l'image féminine au-delà et après la scène. Parce que sa subsistance, comme sa reconnaissance pendant le spectacle, signifie aussi sa préexistence et l'antériorité de sa mise en existence.

Cette affirmation fait particulièrement autorité dans des spectacles aussi variés que ceux de Cocteau. Mais la diversité thématique n'est pas seule responsable de la qualité des rôles féminins. Il va désormais de soi que Cocteau demeure un poète avant de devenir un dramaturge. Il est rare de trouver, au XX^{ème} siècle, des auteurs chez qui cette double disposition s'unit avec une telle spontanéité, à l'exception peut-être de Garcíá Lorca, à qui l'on a aussi reproché d'écrire exclusivement pour les femmes et c'est la raison pour laquelle nous avons plus d'une fois fait référence à lui. La qualité poétique de l'écriture de Cocteau est sensible aussi bien dans la plasticité des images véhiculées par le discours que dans le relief accordé à la gestuelle. Il n'est pas question non plus de taxer son écriture de « féminine » sous prétexte qu'elle est poétique, donc rigoureusement sensible. La dimension intuitive et émotionnelle du personnage féminin est liée avant tout au divin, en particulier par sa prémonition de l'espace et son pressentiment du temps. C'est pourquoi nous aimerions terminer par cette interrogation qu'avait posée Musil :

« Dieu », n'est ce pas que ces mots dans leurs vêtements obscurs, nous viennent d'un autre monde avec l'assurance d'étrangers sortant d'un vaste état bien ordonné, comme

⁴⁵ Jean Cocteau, *Une Encre de lumière*, p. 7.

des vivants ? N'est ce pas cela parce qu'ils sont comme des vivants, et parce que tu voudrais à tout prix que cette expérience fut réelle ? ⁴⁶.

Si la représentation féminine est une émanation du divin, c'est encore la scène qui rend cette expérience visible à tous. Aussi la part mystique du personnage existe-t-elle obscurément, engageante et angoissante. Et pour reprendre une réflexion d'André Breton, nous pourrions dire que l'élément féminin chez Cocteau est *moins un personnage qu'une tentation continue* ⁴⁷, se rapprochant ainsi de l'idée d'« inquiétante étrangeté » qu'avait développée Freud et que Jean-Pierre Vincent définit ainsi : *Comment ce qui est le plus vrai, est en fait le plus irréal, comment le plus familier devient le plus lointain etc* ⁴⁸. Parce que cette féminité n'a finalement plus grand chose à voir avec l'idée familière que l'on s'en fait. Et si le personnage féminin ménage encore obstinément des zones d'ombres et nous dérobe son énigme, laissons la parole à Cocteau : *Laissez-le donc dans la solitude où il baigne, et qui est, du reste, son signe particulier* ⁴⁹. Lui-même n'avait pas la prétention de connaître ses personnages sur le bout des doigts :

Il serait ridicule de croire qu'un dieu en sache si long sur ses créatures. Chaque jour je découvre les dessous de la pièce et les mobiles de mes personnages. Il existe de ces mobiles qui me restent des énigmes et qui n'ont pas moins de force pour cela ⁵⁰.

Il nous a semblé alors légitime de nous effacer derrière cette affirmation, car il n'était pas question d'enfoncer des portes ouvertes. Notre analyse s'est voulue une ouverture, non un verrou. C'est pourquoi nous avons pris le parti d'aller et de venir, aussi volontiers dans un sens que dans l'autre, de chaque côté de ces portes et de les laisser finalement entrebaïllées. Notre propos ne prétendant pas couvrir l'intégralité des potentialités du personnage féminin, nous avons donc choisi de l'éclairer sous un angle particulier qui, encore une fois, n'a pas la prétention d'être exhaustif. C'est donc un parti délibéré de notre part d'avoir envisagé le personnage féminin dans ses rapports à l'espace et au temps, tout en étant consciente qu'une telle approche ne couvrirait qu'une partie de sa signification, et sans perdre non plus de vue l'existence des paramètres que nous n'avons pas explorés. Nous avons essayé de capter la réalité féminine du personnage, telle qu'elle se présentait à nous, à savoir un être poreux en

⁴⁶ Robert Musil, *Noces*, p. 196.

⁴⁷ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, p. 25.

⁴⁸ Déclaration reproduite par Béatrice Heyligers, in *Théâtre, mémoires vives*, p. 93.

⁴⁹ Jean Cocteau, « Le Sang d'un poète », *Jean Cocteau, Une Encre de lumière*, p. 34.

⁵⁰ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, p. 20.

qui les époques et les lieux se confondent volontiers. Cette *tentation continue* que nous évoquions est autant un temps qu'un espace de tentation. Et Cocteau a su éviter bon nombre de tentations inhérentes à son sexe, comme celles de créer des archétypes sans saveur ni aspérité, des femmes fatales recomposées de toutes pièces, ou de travestir cette angoisse résignée et admirative du sexe féminin derrière des figures trop androgynes ou excessivement viriles.

À mesure cependant que notre réflexion prenait forme, une seule formule, empruntée à l'art pictural, nous est apparue capable d'approcher, à défaut de lui convenir tout à fait, le personnage féminin de Cocteau : *un ruban autour d'une bombe* ⁵¹. En d'autres termes, le personnage féminin est pareil à un volcan délicatement enturbanné. Un mince corset de soie enserme une force vivante, menaçant à tout instant d'exploser. Cette tendre et fragile carapace, d'apparence innocente, abrite l'intensité dramatique du personnage féminin. Cette dérisoire épaisseur enferme en réalité un être d'une violence peu commune. Ici, la dentelle recouvre une armure de fer, la soie se mêle au sang et l'amour, sous toutes ses formes, se confond avec la mort, précisément comme dans l'univers de Frida Kahlo, à qui s'adresse en premier lieu cette métaphore. Celle-ci exprime le mieux le cheminement vers lequel nous avons souhaité entraîner le personnage féminin, à moins que ce soit lui qui nous y ait conduite.

⁵¹Christina Burrus cite André Breton dans son article « Frida Kahlo », in *Diego Rivera / Frida Kahlo*, p. 36.

Bibliographie



BIBLIOGRAPHIE

Dans la mesure où nous avons pris le parti de ne mentionner que les ouvrages qui ont été consultés et cités dans notre travail, la bibliographie qui va suivre ne saurait être exhaustive. Pour une bibliographie plus détaillée, nous renvoyons à *Jean Cocteau, Romans, poésies, œuvres diverses*, Le Livre de poche, Coll. Classiques Modernes, La Pochotèque, p. 1377-1381.

I Œuvres de Jean Cocteau :

- Théâtre :

Bacchus, Paris, Gallimard, 1983.

La Machine infernale, Paris, Bernard Grasset, 1934.

La Voix humaine, Paris, Edition Stock, 1983. (*in Romans, poésies, œuvres diverses*)

Le Portrait surnaturel de Dorian Gray, pièce surnaturelle en quatre actes et cinq tableaux tirée du *Portrait de Dorian Gray*, roman d'Oscar Wilde ; adaptation de Jean Cocteau, exemplaire dactylographié⁵².

Cedipe roi / Roméo et Juliette, Paris, Plon, 1928.

Orphée, Paris, Stock, 1986.

Théâtre I (*Antigone, Les Mariés de la tour Eiffel, Les Chevaliers de la Table ronde, Les Parents terribles*), Paris, Gallimard, 1948.

Théâtre II (*Les Monstres sacrés, La Machine à écrire, Renaud et Armide, L'Aigle à deux têtes*), Paris, Gallimard, 1990.

Théâtre de poche (*Parade, Le Bœuf sur le toit, Le Pauvre Matelot, L'Ecole des veuves, Le Bel Indifférent, Le Fantôme de Marseille, Anna la bonne, La Dame de Monte Carlo, Le Fils de l'air, Chansons et monologue*), Monaco, Editions du Rocher, 1999.

- Poésie :

Les citations concernant la poésie sont issues du volume de la Pléiade, *Jean Cocteau, Œuvres poétiques complètes*, NRF, Gallimard, Edition publiée sous la direction de Michel Décaudin, avec, pour ce volume, la collaboration de Monique Bourdin, Pierre Caizergues, David Gullentops, Léon Somville et Michel Vanhelleputte, 1999.

Clair-obscur

Opéra / Plain-chant

Le Coq et L'Arlequin

Vocabulaire

⁵² L'exemplaire dactylographié est consultable au Fonds Jean Cocteau de L'Université Paul Valéry de Montpellier

- Poésie critique :

Journal 1942-1945, Paris, Gallimard, 1989.
Journal d'un inconnu, Paris, Bernard Grasset, 1990.
La Corrida du 1^{er} mai, Paris, Grasset, 1988.
La Difficulté d'être, Paris, Editions du Rocher, 1989.
Le Passé défini I (1951-1952), Paris, Gallimard, 1983.
Le Passé défini II (1953), Paris, Gallimard, 1985.
Le Passé défini III (1954), Paris, Gallimard, 1989.
Maalesh, Journal d'une tournée de théâtre, Paris, Gallimard, 1989.
Opium, Paris, Stock, 1987.
Poésie critique II, Paris, Gallimard, 1983.
Poésie de journalisme 1935-1938, Paris, Pierre Belfond, 1973.
Portraits - souvenir, suivi des *Articles de Paris*, Paris, Grasset, 1977.
Jean Cocteau, Une Encre de lumière, textes retrouvés et textes inédits publiés par François Amy de la Bretèque et Pierre Caizergues, Centre d'études littéraires françaises du XX^{ème} siècle, Université Paul Valéry, 1989.

- Poésie de cinéma :

La Belle et la Bête ; Journal d'un film, Paris, Ramsay, 1995.
Orphée, film, Paris, Editions J'ai lu, 1987.

- Poésie de roman :

Le Grand Ecart, Paris, Stock, 1970.
Le Livre blanc et autres textes, Paris, Editions Passage du Marais, 1999.
Les Enfants terribles, Paris, Grasset, 1986.

- Correspondances :

Lettres à sa mère I (1898-1918), NRF Gallimard, 1989.
Lettres à Jean Marais, Paris, Albin Michel, 1987.
Max Jacob / Jean Cocteau, Correspondance (1917-1944), Paris, Paris Méditerranée, 2000.
 Préface de Jean Cocteau à Lucien Clergue, *Les Gitans*, Rome, Marval, 1996.

II Ouvrages critiques sur Jean Cocteau :

Album *Masques* Jean Cocteau, supplément au numéro 19 de la revue *Masques*, septembre 1983.
 Borgal, Clément, *Cocteau, Poète de l'au-delà*, Paris, Editions Téqui, 1977.
 Brosse, Jacques, *Cocteau*, Paris, Gallimard, 1970.
 Chaperon, Danièle, *Jean Cocteau, la Chute des anges*, Presses Universitaires de Lille, 1990.

- Dubourg, Pierre, *Dramaturgie de Jean Cocteau*, Paris, Grasset, 1954.
- Häger, Bengt, *Ballets suédois*, Paris, Denoël, 1989.
- Fifield, William, *Entretiens avec Jean Cocteau*, Paris, Stock, 1973.
- Fraigneau, André, *Cocteau par lui-même*, coll. Ecrivains de toujours, Paris, Seuil, 1961.
- André Fraigneau / Jean Cocteau, *Entretiens*, Monaco, Edition du Rocher, 1988.
- Gidel, Henry, *Cocteau*, Saint Amand Montrond, Flammarion, 1998.
- Kihm, Jean-Jacques, *Cocteau*, Paris, Gallimard, 1960.
- Kihm, Jean-Jacques, Sprigge, Elisabeth, Behar Henri C, *Jean Cocteau, L'Homme et les miroirs*, Editions La Table ronde, 1968.
- King Peters, Arthur, *Jean Cocteau et son univers*, traduction française d'Edith Ochs, Paris, Editions du Chêne, 1989.
- Lange, Monique, *Jean Cocteau, Prince sans royaume*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1989.
- Lannes, Roger, *Jean Cocteau*, Paris, coll. Poètes d'aujourd'hui, n°4, Seghers, 1952.
- Marny, Dominique, *Les Belles de Cocteau*, Jean-Claude Lattès, 1995.
- Mauriès, Patrick, *Le Style Cocteau*, Paris, Editions Assouline, 1998.
- Millecam, Jean-Pierre, *L'Etoile de Jean Cocteau*, Paris, Critérion, 1991.
- Mourgue, Gérard, *Cocteau*, Paris, Editions Universitaires, coll. Classiques du XXème siècle, 1990.
- Touzot, Jean, *Cocteau*, Lyon, La Manufacture, 1989.

III Recueils de textes consacrés à Jean Cocteau :

Jean Cocteau aujourd'hui : actes du colloque de Montpellier, mai 1989, organisé par le Centre d'études littéraires françaises du XXème siècle de L'Université Paul Valéry, textes réunis et présentés par Pierre Caizergues, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992.

Jean Cocteau, Entre Picasso et Radiguet, textes réunis et présentés par André Fermigier, Paris, Hermann, 1967.

Jean Cocteau et le théâtre, textes et documents réunis par Pierre Caizergues, Centre d'études du XXème siècle, Université Paul Valéry 2000.

Jean Cocteau, articles réunis par Albert Mingelgrün, Revue de l'Université de Bruxelles, 1989 :

Bernard Valette, « Modernité du mythe chez Jean Cocteau », p. 7-12.

Hélène Dumarty, « Le Mythe dans l'œuvre de Jean Cocteau, la rencontre d'un signe et d'une intention », p. 23 - 40.

André Helbo, « La Théâtralité chez Jean Cocteau », p. 79 - 84.

Lire Cocteau, actes d'un colloque Cocteau, qui s'est tenu en avril 1990 à L'Université Lumière-Lyon 2 et à l'espace Albert Camus à Bron, textes réunis par Marie-Claude Schapira et Claude Burgelin, Presses Universitaires de Lyon, 1992.

IV Cahiers Jean Cocteau :

Cahiers Jean Cocteau 2, Gallimard, 1971.

- Milorad, « La Clé des mythes dans l'œuvre de Jean Cocteau », p. 97- 140.

Cahiers Jean Cocteau 3, Gallimard, 1972.

- « Lettres d'Anna de Noailles et de Jean Cocteau », p. 51-59.

Cahiers Jean Cocteau 5, Gallimard, 1975.

- Robert Kanters, « Jean Cocteau et son théâtre », p. 11-18.
- Jean Hugo, « *Pages de journal, Les Mariés de la tour Eiffel, Roméo et Juliette* », p. 24 - 29.
- Milorad, « De *La Noce massacrée* aux *Mariés de la tour Eiffel* », p. 31-38.
- Jean-Marie Magnan, « *Les Chevaliers de la Table ronde* », p. 39 - 48.
- Guy Dumur, « Un Clin d'œil au drame bourgeois », p. 49 - 55.
- Milorad, « Un Enfant terrible écrit *Les Parents terribles* », p. 57 - 69.
- Clément Borgal, « *Bacchus* ou le Testament », p. 85 - 92.
- « Lettres inédites de Jean Cocteau à Edwige Feuillère et à Jean Marais » p. 95 -104.

Cahiers Jean Cocteau 7, Gallimard, 1978.

- Milorad « Avec les musiciens », p. 14 -55.
- Jean- Marie Magnan, « On réclame du pain musical », p. 88 - 106.
- Jean Cocteau, « *Salomé* », p. 134 - 136.
- Chroniques, Trois reprises :
- Pierre Chanel, « *Les Parents terribles* », p. 158 -161.
- Irène Lidova, « *Phèdre* », p. 161-163.
- Milorad, « Un aigle à une seule tête », p.163 -167.

Cahiers Jean Cocteau, 8, Gallimard, 1979.

- Catherine Marty, « *Le Fantôme de Marseille* ou l'illusion, notre fétiche permanent », p. 173 -178.
- Jean-Marie Magnan, « Le jeu des *Enfants terribles* », p. 145-164.
- Jean-Marie Magnan, « Jean Cocteau et le double peint de Dorian Gray », p. 185-192.

Cahiers Jean Cocteau 9, Gallimard, 1981.

- Jean Cocteau, *La Patience de Pénélope*, p. 25- 96.
- Jean Cocteau, *L'Impromptu d'Alice*, p. 101- 114.
- Jean Cocteau « Je travaille avec Edith Piaf », p. 146 -149.

- Milorad, « *Le Sang d'un poète*, film à la première personne du singulier », p. 269 - 333.
- Roland Clément, « *Bacchus* ou la double épreuve », p. 343 -392.

Cahiers Jean Cocteau 10, Gallimard, 1985.

- Jean Cocteau, *La Maison hantée ou Les Adieux d'Albert Lambert*, p. 15 -25.
- Jean Cocteau, *Cinquantenaire de chez Maxim's*, p. 29 - 33.
- Jean Cocteau, Lettre à Marie Bell, p. 118 - 119.
- Jean Cocteau « A propos d'*Antigone* », p. 93 - 95.
- Jean Cocteau « La Force inconnue », p. 124 -125.
- Jean Cocteau « *Cappiello* », p. 125 - 127.
- Marcel Schneider, « Jean Cocteau et le Moyen Age », p. 259-265.
- Milorad « Rôle occulte de l'opium dans *Les Chevaliers de la Table ronde* et dans *Renaud et Armide* », p. 267-280.
- Jean - Marie Magnan, « Etudes », p. 281 – 288.

Cahiers Jean Cocteau 11, Paris, Gallimard, 1989.

V Revues consultées :

Autographes de France : Le Théâtre, juillet 1958.

- Jean Cocteau, « Portrait inédit de Jean Cocteau par lui-même ».
- Jean Cocteau, « Souvenirs de théâtre ».

Avant-Scène (L'), n° spécial « Théâtre en un acte », mai 1960.

- Jean Cocteau, « *L'Ecole des veuves* ».

Danse (La), juin 1921.

- Jean Cocteau, « *Les Mariés de la tour Eiffel* ».

Feuilles Libres (Les), n°44, novembre-décembre 1926.

- Jean Cocteau, « Le Théâtre de Jean Cocteau ».

Formes et couleurs, n°2, 1943.

- Pierre Brisson, « Jean Cocteau au théâtre ».

Le Testament d'Orphée / Le Sang d'un poète, Monaco, Editions du Rocher, 1983 :

- Pierre Lartigues « Jean Cocteau a-t-il existé ? », p. 125.127.
- La Presse du *Sang d'un poète* et du *Testament d'Orphée*, p. 98 -99.

Magasin du spectacle, n°6, octobre 1946.

- Roger Lannes, « *Le Jeune Homme et la Mort*, ballet de Jean Cocteau ».

Nouvelles de France, 28 septembre 1948.

- Saint-Loup, « Du théâtre au cinéma », une interview exclusive de Jean Cocteau ». *Paris-Théâtre*, n°89, octobre 1954.
- Jean Cocteau, « *Le Jeune Homme et la Mort* ». n°109, juin 1926.
- Jean Cocteau, « *La Machine à écrire* ».

Revue des Lettres Modernes, Jean Cocteau « Autour du *Requiem* », textes réunis par Jean Touzot, Lettres Modernes Minard-Paris-Caen, 1998.

Théâtre de France, n°2, 1952.

- Jean Cocteau, « *Bacchus* ». n°3, 1953.
- Jean Cocteau, « Coup d'œil à vol d'oiseau sur le spectacle ».

Théâtre (Le) et Comoedia illustré, n°36, 15 juin –15 septembre 1924.

- Jean Cocteau, « *Roméo et Juliette*, spectacle des Soirées de Paris, 2 juin 1924. ».

VI Ouvrages sur le théâtre:

- Ouvrages individuels

- Abirached, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1996.
- Bausch, Pina, *Histoires de théâtre dansé*, Paris, L'Arche, 1986.
- Beaumont, Ernest, *Le Sens de l'amour dans le théâtre de Paul Claudel*, Paris, Lettres Modernes, 1958.
- Brée Germaine, Motot-Sir, Edouard, *Du Surréalisme à l'empire de la critique*, Paris, Editions Arthaud, 1984.
- Claudel, Paul, *Mes Idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1996.
- Copeau, Jacques, *Registres I. Appels*, Paris, Gallimard, Coll. Pratique du théâtre, 1974.
- Couprrie, Alain, *Le Théâtre*, Paris, Nathan, 1995.
- De Jomaron Jacqueline, *Les Pitoëff, Un Roman théâtral*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1996.
- Esslin, Martin, *Anatomie de l'art dramatique*, Paris, Buchet / Chastel, 1979.
- Ginestier, Paul, *Le théâtre contemporain dans le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
- Gouhier, Henri, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.
- Gouhier, Henri, *Le Théâtre et l'Existence*, Paris, Librairie philosophique J. Virin, 1991.
- Guénouin, Daniel, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Marseille, Editions Circé, 1997.
- Helbo, André, *Les Mots et les gestes*, Presses universitaires de Lille, 1983.
- Heyligers, Béatrice, *Théâtre, mémoires vives*, Grégoire Gargette Editions, Nice, 1999.
- Hubert, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Paris, José Corti, 1987.
- Hubert, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, 1988.
- Jouvet, Louis, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1994.

- Lannes, Roger, *Jean Cocteau*, Seghers, 1952.
- Kowsan, Tadeusz, *Littérature et spectacle*, La Haye, Mouton, 1975.
- Kowsan, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1997.
- Larthomas, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1997.
- Lorelle, Yves, *L'Expression corporelle, du mime sacré au mime de théâtre*, Paris, La Renaissance du livre, 1974.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- Pavis, Patrice, *L'Analyse des Spectacles*, Paris, Nathan, 1996.
- Pavis, Patrice, *Voix et images de la scène*, Presses universitaires de Lille, 1985.
- Robinson, Jacqueline, *Eléments du langage chorégraphique*, Paris, Editions Vigot, 1981.
- Romilly, Jacqueline de, *Ne me dis pas comment cela finit...Réflexions sur la tragédie grecque*, Paris, Edition^o1, 1998.
- Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse des spectacles*, Paris, Dunod, 1993.
- Touchard, Pierre-Aimé, *Le Théâtre et l'angoisse des hommes*, Editions du Seuil, 1968.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le Théâtre II*, Paris, Belin, 1996.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1998.
- Zumthor, Paul, *Miroirs de l'amour : Tragédie et préciosité*, Paris, Plon, 1952.

- Ouvrages collectifs

Du Cirque au théâtre, textes réunis et présentés par Claudine Amiard-Chevrel, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.

Du Théâtre d'art à l'art du théâtre, textes réunis et présentés par Jean-François Dusigne, Paris, Editions Théâtrales, 1997.

La Mort dans le texte, Colloque de Cerisy sous la direction de Gilles Ernst, Presses Universitaires de Lyon, 1988 :

François Aubral, « La Mort : actrice de la langue », p. 51-61.

Ruth Menabem, « La Mort tient parole », p. 29-50.

Gilles Ernst, « La Mort comme sujet du récit », p. 179- 192.

Anne Ubersfeld, « Kantor ou la parole de la mort », p. 245-263.

La Mort en toutes lettres, Colloque de Cerisy, Presses Universitaires de Nancy, 1983.

Jean Onimus, « Comment Jean Cocteau apprivoise la mort », p. 183- 195.

Le Théâtre du geste, mimes et acteurs, sous la direction de Jacques Lecoq, Paris, Bordas, 1987.

Lorca, L'Ecriture sous le sable, textes réunis et présentés par Pascale Thibaudot, UFR Langues Littératures Poitiers, 1999 :

Miguel A. Olmos, « Structures poétiques dans « Le Théâtre impossible de García Lorca », p. 23-39.

Evelyne Martin Hernández, « Le moi-soie ou la métaphore textile dans le langage lorquien », p. 41 -50.

Alain Sicard, « Théâtre et dénégation dans *Así que pasen cinco años* et *El público* de Federico García Lorca », p. 51 - 62.

Pierre Thiollière, « Temps intérieur et sexualité dans le deuxième acte de *Así que pasen cinco años* », p. 177 - 192.

Théâtralité et genres littéraires, textes réunis et présentés par Anne Larue (Hors- série Colloque II), Poitiers, Editions La Licorne, 1995 :

Anne Deney-Tunney, « Féminité et théâtralité selon *La Lettre d'Alembert sur les Spectacles* de Jean-Jacques Rousseau », p. 115 -131.

Sylvie Thorel-Cailleteaux, « Le Théâtre du monde selon Franz Kafka : description d'un mécanisme. », p. 221-226.

Philippe Chardin, « Soliloque et Théâtralité », p. 325 -329.

Statisme et mouvement au théâtre, textes réunis par Michel Autrand, actes du colloque organisé par le Centre de Recherches sur L'histoire du théâtre (Université Paris IV, 17 -19 mars 1994, Poitiers), Publication de La Licorne, Hors- série, UFR Langue et Littérature Poitiers, 1995 :

Anne Ubersfeld, « Le Personnage immobile », p. 11- 15.

Marika Thomadaki, « Tragédie grecque et statisme », p. 17 - 24.

Didier Alexandre, « Regards occidentaux sur le statisme du théâtre oriental (1869-1930) », p. 25 - 34.

Thérèse Malachy, « Y'a-t-il un statisme racinien ? », p. 79 - 83.

L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain, actes du colloque de Strasbourg n°14 présentés par Paul Vernois, Edition Kincksieck, 1974 :

Pierre Voltz, « L'Insolite est-il une catégorie dramaturgique ? », p. 49 - 68.

P. -E. Heymann, « Texte dramatique et écriture scénique », p. 79 - 82.

Villiers, André, *Architecture et dramaturgie*, Editions d'Aujourd'hui, collection Les Introuvables, 1950 :

Louis Jouvet, « Notes sur l'édifice dramatique », p. 9 - 24.

Etienne Souriau, « Le Cube et la sphère », p. 63 - 83.

- Autres ouvrages:

Cahiers Octave Mirbeau 3, Publication annuelle de la société Octave Mirbeau, 16 square des anciennes Provinces, 49 000 Angers, 1996 :

Eléonore Roy- Reversy, « D'une poétique mirbellienne : *Le Jardin des Supplices* », p. 30 -45.

Cahiers Octave Mirbeau 4, 1997 :

Fabien Soldà, « *Le Jardin des Supplices* ou *Les Fleurs du Mal* revisités », p. 197-222.

Cahiers Méditerranéens, Les Gitans, Aix en Provence, L'Arc, Librairie Duponchelle, 1990 :

Cécile Arrighi, « Le Testament d'Orphée », p. 91-93.

Revue d'histoire du théâtre, Paris, avril-juin, 1981 :

Jean-Michel Racault, « Narcisse et ses miroirs : Système des personnages et figures de l'amour dans *La Dispute* de Marivaux », p. 114- 115.

Raphaëlle Costa de Beauregard, « John Cassavetes et la scène : étude de *Opening night* (1978) », p. 335 - 368.

Revue d'histoire du théâtre, Le Théâtre à Paris sous l'occupation allemande, Paris, juillet-septembre, 1981 :

Patrick Marsh, chapitre IV, « Cocteau et Claudel à la Comédie-Française », p. 339 -359.

Revue d'histoire du théâtre, Paris, octobre-décembre 1997 :

Laura J. Poulowsky, « Représentation du couple tragique dans le théâtre français du XXème siècle, Ondine et Hans, Inès et Pedro, Antigone et Hémon », p. 293 - 316 .

Revue théâtrale (la), n°5, avril-mai 1947 :

André Barsacq, « Lois scéniques », p. 133 -158.

Paul Arnold, « Le Mouvement dramatique » (extrait de *L'Avenir du théâtre*), p. 162 - 168.

Gabriel Marcel, « Les Réflexions du critique », p. 227-236.

Otrante (Art et Littérature fantastique) n°4, Amours fantastiques, Paris, janvier 1993 :

Alain Montandon, « Le Hiéroglyphe et la sirène », p. 5 -13.

Roger Bozetto, « Leurres d'amour », p. 93 - 101.

VII Divers :

Alain, *Système général des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1995.

Alekan, Henri, *Des Lumières et des ombres*, Paris, Librairie du collectionneur, 1991.

Amiel, Henri-Frédéric, *Philine*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1985.

Bataille, Georges, *Ma Mère*, Paris, Union Générale d'Édition, 1972.

Bataille, Georges, *La Littérature et le Mal*, Paris, NRF Gallimard, 1969.

Bataille, Georges, *L'Erotisme*, Paris, Editions de Minuit, 1995.

Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris*, Librairie Générale Française, 1992.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Flammarion, 1986.

Blanchot, Maurice, *Le Dernier homme*, Gallimard, 1992.

- Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1992.
- Bonnefoy, Yves, *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1959.
- Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1996.
- Brosse, Jacques, *Les Grandes Personnes*, Paris, Robert Laffont, 1988.
- Camus, Albert, *Les Justes*, Gallimard, 1994.
- De Rougemont, Denis, *Les Mythes de l'amour*, Paris, Albin Michel, 1996.
- Dumoulié, Camille, *Cet obscur objet du désir*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Durand, Gilbert, *Beaux-Arts et archétypes*, Presses Universitaires de France, 1989.
- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1995.
- Flaubert, Gustave, *La Tentation de saint Antoine*, Paris, Maxi-Livres Profrance, 1998.
- Freud, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1997.
- Gibson, Ian, *Federico García Lorca*, Paris, Seghers, 1990.
- Goethe, Johann -Wolfgang, *Faust*, Paris, Flammarion, 1984.
- Hort, Jean, *La Vie héroïque des Pitoëff*, Genève, Pierre Cailler Editeur, 1966.
- Gautier, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, NRF Gallimard, 1971.
- Guioimar, Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1988.
- Goethe, Johann -Wolfgang, *Faust*, Paris, Flammarion, 1984.
- Jünger, Ernst, *Le Cœur aventureux*, Paris, Gallimard, 1981.
- Diego Rivera/ Frida Kahlo*, Fondation Pierre Gianada, Martigny, Suisse, 1998.
- Kandinsky, Wassili, *Du Spirituel dans l'art*, Paris, Gallimard, 1996.
- Kierkegaard, Søren, *In Vino Veritas*, Castelnau- Le- Lez, Editions Climats, 1999.
- Kushner, Eva, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, « L'Orphée de Cocteau », Paris, A.G Nizet, 1961.
- Jünger, Ernst, *Le Cœur aventureux*, Paris, Gallimard, 1981..
- Leiris, Michel, *Miroir de la tauromachie*, Cognac, Fata Morgana, 1981.
- Maeterlinck, Maurice, *La Vie de l'espace*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, 1928.
- Marais, Jean, *Histoires de ma vie*, Paris, Albin Michel, 1975.
- Mirbeau, Octave, *Le Jardin des Supplices*, Paris, Fasquelle, 1957.
- Musil, Robert, *Noces*, Editions du Seuil, 1962.
- Nin, Anaïs, *Journal II (1934-1939)*, Paris, Stock, 1970.
- Picard, Michel, *La Littérature et la mort*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- Pavese, Cesare, *Le Métier de Vivre*, Paris, Gallimard, 1996.
- Poulet, Georges, *Etudes sur le temps humain I*, Paris, Editions du Rocher, 1997.
- Prévert, Jacques, *Spectacles*, Paris, Gallimard, 1949.
- Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1972.
- Proust, Marcel, *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, Bruxelles, Editions Complexe, 1987.
- Rilke, Rainer Maria, *Elégies de Duino / Sonnets à Orphée*, Paris, Gallimard, 1994.
- Rimbaud, Arthur, *Une Saison en enfer, Illuminations, Œuvres diverses*, Paris, Press Pocket, 1981.
- Sacher-Masoch, Léopold, *La Pêcheuse d'âmes*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 1991.
- Salomé, Lou Andréas, *La Maison*, Paris, Editions Des Femmes, 1997.
- Saint Sébastien, Adonis et martyr*, Condé sur Noireau, Persona, 1983.
- Sand, Georges, *Elle et lui*, Paris, Editions du Seuil, 1999.
- Selections from the the poems of Shelley, Edited by V. De Sola Pino, M.A, D. Phil. (Oxon), London, Gin & Company LDT, 1954.
- Sibony, Daniel, *Le Féminin et la séduction*, Paris, Grasset, 1986.
- Steiner, Georges, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1992.
- Wilde, Oscar, *La Ballade de la geôle de Reading / De Profundis*, Paris, Stock, 1973.

Index



Index

- Abdy** (Ija) : 182.
- Abirached** (Robert) : 19, 96, 114, 147, 162, 259, 291, 468.
- Aigle à deux têtes (L')** : 3, 5, 7, 8, 11, 24, 27, 37-40, 44-45, 48, 49, 51-52, 53, 54, 68, 72, 73, 120-128, 130, 148-150, 190, 239, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 284, 291, 310, 373, 374, 373, 402-412, 438, 441, 463, 500, 505, 507-522, 530, 531, 547, 551, 553, 554, 555, 558, 559, 564, 562, 567.
- Alain** : 342, 524, 560.
- Alekan** (Henri) : 60.
- Alexandre** (Didier) : 36.
- Alsan** (Odette) : 99.
- Amiard-Chevrel** (Claudine) : 86, 96.
- Amiel** (Henri-Frédéric) : 493.
- Andersen** (Hans Christian) : 252.
- André** (Marcel) : 46.
- Anouilh** (Jean) : 336.
- Anna la Bonne** : 305.
- Antigone** : 68, 81-85, 105, 128, 229-239, 294, 295-299, 308, 458-469, 474, 498.
- Apollinaire** (Guillaume) : 99, 161.
- Arletty** : 310, 314, 483.
- Arnold** (Paul) : 507.
- Artaud** (Antonin) : 9, 183, 231.
- Articles de Paris** : 31, 67, 315, 335, 430, 549.
- Asherson** (Renée) : 483.
- Athanasiou** (Génica) : 183, 231.
- Attoun** (Lucien) : 562.
- Aubral** (François) : 43.
- Auric** (Georges) : 9.
- Bachelard** (Gaston) : 73, 285.
- Bacchus**: 8, 15, 16, 68, 74, 78, 79, 145, 225, 248, 253-262, 293, 361, 373, 374, 412-426, 441, 526, 555, 558.
- Bakst** (Léon) : 82, 83, 104.
- Banu** (Georges) : 96.
- Barbette** : 162, 315, 317.
- Baron** (Philippe) : 106, 108, 110.
- Barsacq** (André) : 22.
- Bataille** (Georges) : 6, 10, 15, 17, 253, 254, 284, 422, 423.
- Bataille** (Jean-Marie) : 492.
- Baudelaire** (Charles) : 11, 41, 55, 56, 57, 193, 218, 251, 274, 541.
- Bausch** (Pina) : 167.
- Beaumarchais** : 376.
- Beaurepaire** (André) : 149.
- Becker** (Jacques) : 143.
- Behar** (Henri C) : 35, 36, 46, 69, 83, 141, 142, 182, 183, 366, 513, 523.
- Belaval** (Yvon) : 142.
- Belle et la Bête (La)** : 69, 170.
- Bel Indifférent (Le)** : 10, 13, 18, 25, 26, 29, 30-33, 43-44, 48, 49-50, 70, 107, 106-114, 134, 264, 278-290, 299-309, 319, 473, 497, 550, 559, 561.
- Bell** (Marie) : 90, 92, 93, 248, 557, 560, 561.
- Benech** (Bernard) : 110.
- Bérard** (Christian) : 30, 50, 62, 69, 79, 86, 90, 91, 252, 361.
- Bernhardt** (Sarah) : 69, 382.
- Blanchot** (Maurice) : 410, 412, 511.
- Bœuf sur le toit (Le)** : 82, 83, 98-106.
- Bidou** (Henri) : 84, 316.
- Bogaert** (Lucienne) : 89, 90.
- Bonnefoy** (Yves) : 66, 165.

Borgal (Clément) : 253, 359, 518.

Boyer (Raymond) : 261.

Bossis (Helena) : 483.

Bourdin (Monique) : 149.

Bovy (Berthe) : 30, 107, 108, 109, 114, 288, 552.

Boyer (Raymond) : 18.

Bozetto (Roger) : 501.

Bray (Yvonne de) : 34, 70, 119, 389, 390, 394, 552, 560, 561.

Bretèque (François Amy de) : 526, 564, 560.

Brée (Germaine) : 93, 94, 527.

Breton (André) : 360, 565, 566.

Brisson (Pierre) : 35, 62, 89.

Brosse (Jacques) : 1, 244, 264, 559.

Brown (Al) : 34.

Brûlé (André) : 390.

Burgelin (Claude) : 66, 140, 523, 542.

Burrus (Christina) : 566.

Caizergues (Pierre) : 29, 35, 150, 526.

Camus (Albert) : 412.

Carlier (Madeleine) : 9, 179.

Carné (Marcel) : 92.

Casati (Luisa) : 9.

Cassavetes (John) : 162.

Castells (Cristina Sole) : 135, 136.

Chevaliers de la table ronde (Les) : 3, 4, 5, 16, 24, 40-41, 51, 67, 74, 91, 140, 145-147, 150, 174, 175, 181, 190-200, 201, 203, 225, 244, 245, 252, 263-268, 286, 291, 296, 325, 335-342, 343, 386, 426, 455, 456, 506, 523-531, 546, 547, 554, 553, 555, 560.

Chanel (Coco) : 9, 36, 79, 83, 84, 295, 310, 315, 335, 385, 432.

Chanel (Pierre) : 181, 201.

Chaperon (Danièle) : 537, 538.

Chaplin (Charlie) : 99.

Cinquantenaire du restaurant Maxim's : 431.

Clair-obscur : 165, 285, 286, 287, 321, 427, 489, 511, 514.

Clair (René) : 92.

Claudiel (Paul) : 36, 152, 165.

Clébert (Jean-Paul) : 296.

Clément (Roland) : 260.

Cléopâtre : 98.

Clergue (Lucien) : 296.

Cocéa (Alice) : 119, 310.

Cocteau (Eugénie) : 1, 2, 4, 8, 10, 88, 178, 180, 323, 399, 558.

Cocteau (Georges) : 3, 43, 179, 178, 180, 323, 399, 559.

Coleano (Con) : 161.

Colette : 469.

Conte (Louise) : 288, 560.

Copeau (Jacques) : 557.

Coq et L'Arlequin (Le) : 2.

Cordon ombilical (Le) : 34, 268, 288, 373.

Corneille (Pierre) : 327.

Corrida du 1er mai (La) : 10, 160, 488.

Costa de Beauregard (Raphaëlle) : 162.

Couprie (Alain) : 13, 14.

Crombecque (Alain) : 562.

Cunard (Nancy) : 117.

Dali (Salvador) : 79, 185.

Dame de Monte-Carlo (La) : 305.

D'Annunzio (Gabriel) : 422.

Daphnis et Chloé : 98.

David : 102.

Debreuille (Jean-Yves) : 523.

Decroux (Etienne) : 130, 131, 137.

Delamare (Lise) : 71.

De La Torre (Amelia) : 488.

- Delaunay** (Robert) : 169.
De Max (Edouard) : 385.
Deney-Tuney (Anne) : 471.
Dermoz (Germaine) : 552.
Desbordes (Jean) : 34, 282.
Diderot (Denis) : 376, 400.
Dietrich (Marlene) : 433.
Dieu bleu (Le) : 217.
Difficulté d'être (La) : 9, 42, 70, 99, 121, 123, 161, 174, 427, 434, 439, 548.
Discours de réception à l'Académie royale de Belgique : 34.
Dubourg (Pierre) : 63, 89, 170, 175, 209, 325, 390, 449, 468, 489.
Dufy (Raoul) : 100.
Dullin (Charles) : 83, 175.
Dumarty (Hélène) : 221.
Dumoulié (Camille) : 19, 58.
Dumur (Guy) : 34, 45, 67, 401.
Duncan (Isadora) : 9, 183.
Durand (Gilbert) : 21, 73, 78, 156, 293, 360, 408, 520.
Dürer (Albrecht) : 94.

Egt (Werner) : 230, 458, 468.
Ecole des veuves (L') : 11, 52-58, 310-314, 316, 426, 438, 466, 500-507, 511, 521, 547, 558, 560, 561, 562.
Elisabeth (Impératrice d'Autriche) : 9.
Eluard (Paul) : 282.
Epouse injustement soupçonnée (L') : 505.
Enfants terribles (Les) : 20, 25, 63, 208, 216, 415, 441, 510, 520.
Eternel retour (L') : 91, 361, 538, 551, 560.
Ernst (Gilles) : 245.
Esslin (Martin) : 122, 172, 173, 189, 275.
Fantôme de Marseille (Le) : 294, 309.

Favre (Yves- Alain) : 544.
Fauconnet (Guy-Georges) : 100.
Fermigier (André) : 83.
Feuillère (Edwige) : 508, 551, 564.
Fifield (William) : 89, 491.
Fini (Leonor) : 165, 172, 291.
Flaubert (Gustave) : 217, 219, 247.
Foottit et Chocolat : 86.
Fraigneau (André) : 20, 23, 30, 76, 81, 82, 83, 106, 114, 148, 203, 222, 234, 269, 278, 293, 341, 378.
Franck (César) : 247.
Fratellini (Les) : 100.
Freud (Sigmund) : 59, 476, 565.
Fuller (Loïe) : 361.

Garbo (Greta) : 9, 433.
Gautier (Théophile) : 52, 58.
Gautier (Xavière) : 3, 4.
Gibson (Ian) : 488.
Gidel (Henry) : 296, 469, 483.
Ginestier (Paul) : 38, 39, 53, 121, 148, 234, 238, 258, 260, 402.
Girard (René) : 334.
Girardot (Annie) : 71.
Giraudoux (Jean) : 539.
Goethe (Johann Wolfgang) : 13.
Gouhier (Henri) : 121, 173, 234, 388, 413.
Grand Ecart (Le) : 1, 140, 179.
Gravier (François) : 350.
Grock : 86.
Guénouin (Daniel) : 345, 533.
Guiomar (Michel) : 39, 59, 513, 515.

Häger (Bengt) : 103, 180.
Havet (Mireille) : 79, 81, 162.
Hawthorne (Nathaniel) : 24, 338.

Helbo (André) : 129, 138, 307.

Hélène de Sparte : 98.

Heyligers (Béatrice) : 562, 565.

Hodge (Raimund) : 167.

Holt (Jany) : 390.

Honegger (Arthur) : 83, 230.

Hort (Jean) : 79, 80, 175, 238, 458.

Hoyningen-Huene (Georges) : 88.

Hubert (Marie-Claude) : 326, 399, 473.

Hugo (Jean) : 35, 80, 103, 147, 162, 170, 223, 299, 327.

Hugo (Valentine) : 9, 147, 223.

Hunter (Kim) : 483.

Impromptu d'Alice (L') : 348, 349, 510.

Ionesco (Eugène) : 524.

Izambard (Georges) : 246.

Jacob (Max) : 33, 88, 152, 253.

Jamois (Marguerite) : 248, 560.

Jauss (Hans Robert) : 232.

Jeune Homme et la Mort (Le) : 17, 29, 70, 79, 80, 81, 99, 155, 161, 274.

Jomarron (Jacqueline de) : 12, 20.

Journal 1942-1945 : 1, 83, 85, 90, 91, 92, 94, 119, 128, 202, 209, 219, 230, 232, 247, 248, 252, 297, 298, 323, 350, 358, 362, 395, 402, 404, 424, 458, 468, 522, 545, 550, 551, 553, 557, 560, 561, 563, 565.

Journal d'un inconnu : 109, 175, 223, 327, 359, 428, 546.

Jouvet (Louis) : 12, 14, 28, 58, 261, 292, 388, 424.

Jünger (Ernst) : 227, 228.

Kahlo (Frida) : 566.

Kanters (Robert) : 564.

Kantor (Tadeusz) : 145, 222.

Kaufmann (Pierre) : 263, 278.

Kierkegaard (Søren) : 10, 16, 18, 260, 504, 559.

Khill (Marcel) : 310.

Kihm (Jean-Jacques) : 35, 36, 44, 46, 69, 83, 141, 142, 182, 366, 513, 523.

Kowsan (Tadeusz) : 18, 63, 261, 313.

Krejca (Otmar) : 173.

Kushner (Eva) : 51, 75, 161, 241, 241, 242, 245, 295, 317, 319, 320, 324, 490.

Lagut (Irène) : 9, 104, 169.

Lalique (Suzanne) : 71.

Lange (Monique) : 28, 231, 288.

Lannes (Roger) : 9, 25, 30, 79, 99, 362.

Larthomas (Pierre) : 61, 208, 254, 257, 269, 270, 280, 292, 294, 309, 311, 342, 371, 537.

Lartigues (Pierre) : 18.

Laurent (Jean) : 110.

Laurenti (Huguette) : 29.

Lebesque (Morvan) : 253.

Le Bot (Marc) : 95, 106.

Lecoq (Jacques) : 96, 97.

Lelong (Lucien) : 182.

Leigh (Vivien) : 483.

Leiris (Michel) : 11.

Léone : 1.

Lettres à sa mère : 1, 6.

Lidova (Irène) : 36, 98, 105, 184.

Lieber (Gérard) : 81, 166.

Lièvre (Pierre) : 89, 90.

Little Tish : 86.

Livre blanc (Le) : 29, 215, 218, 268, 274, 288, 315, 363, 376.

Lorca (Federico García) : 15, 140, 141, 142, 143, 167, 243, 293, 429, 488, 547, 564.

Lorelle (Yves) : 22, 131, 137.

Louis II (roi de Bavière) : 510.

Maalesh : 46, 69, 79, 88, 90, 160, 336, 389, 402.

Machine à écrire (La) : 4, 8, 11, 67, **70-74**, 79, **114-117**, **129-134**, 241, 373, **374-382**, 401, 420, **439-448**, 457, 547, 558.

Machine infernale (La) : 3, 8, 11, 13, 16, 17, 24, 27, **33-37**, 40, 42, **44-45**, 54, 56, **58-62**, 74, **85-90**, 93, 94, 143, **152-160**, 161, 163, 164, 168, 174, 175, 181, **182-190**, 192, 195, 209, **214-221**, 235, 325, 335, **342-359**, **469-475**, **475-482**, 493, 505, 553.

Maeterlinck (Maurice) : 157, 190, 203, 361.

Magnan (Jean-Marie) : 176, 183, 299, 510, 536, 554, 556, 561.

Maison hantée ou les adieux d'Albert Lambert (La) : 2, 21, 169, 203, 208, 357.

Malachy (Thérèse) : 97, 466.

Mannoni (Claude) : 133.

Marais (Jean) : 34, 69, 71, 72, 89, 149, 253, 342, 358, 394, 398, 508, 559, 560.

Marcel (Gabriel) : 521.

Mariés de la tour Eiffel (Les) : 29, 80, 82, 84, 85, 86, **98-106**, 169, 175, **176-180**, 279, 294, 298, 299, 309, 528, 563.

Marivaux : 376, 472, 493.

Marny (Dominique) : 9, 10, 68, 87, 88, 229, 315.

Martin - Hernandez (Evelyne) : 143.

Marsh (Patrick) : 152, 170, 522.

Marty (Catherine) : 554.

Massine (Léonide) : 103.

Mdivani (Roussada) : 68.

Menteur (Le) : 389.

Méric (Victor) : 108.

Meyer (Jean) : 71.

Milhaud (Darius) : 99.

Millecam (Jean-Pierre) : 161.

Menahem (Ruth) : 113, 223.

Mille (Hervé) : 183.

Miller (Lee) : 117.

Milorad : 84, 102, 155, 323, 341, 354, 399, 419, 421, 487.

Mirbeau (Octave) : 11, 211, 218, 246.

Monin (Guillaume) : 24, 34, 86.

Monstres sacrés (Les) : 4, 7, 8, 15, 26, 34, 67, **68-70**, 73, 79, **117-120**, 132, 199, 246, 260, **382-391**, 421, 426, **430-439**, 447, 456, 547, 558.

Monstres sacrés (Mes) : 308, 314.

Montandon (Alain) : 155, 547.

Moreau (Gustave) : 92.

Moreau (Jeanne) : 89.

Morène (Annie) : 560.

Motot-Sir (Edouard) : 93, 94, 523.

Mourgue (Gérard) : 346, 350, 389.

Munch (Edouard) : 509.

Musil (Robert) : 498, 565.

Musset (Alfred de) : 397.

Myers (Joyce) : 104.

Mystère laïc (Le) : 183.

Navarre (Marguerite de) : 440.

Nietzsche (Friedrich) : 18, 410, 429, 556, 554.

Nin (Anaïs) : 401.

Noailles (Anna de) : 107, 112, 125.

Nobili (Lila de) : 483.

Novalis : 511.

Œdipus rex : 3.

Œdipe roi : 3, 34, 35, 36, 83, 85, 86, 87, 182, 291, 294, **295-299**, 308, 342, 355, 356, 357, 505, 560.

- Olmos** (Miguel A) : 293, 429.
- Opéra** : 154, 190, 287, 353, 457.
- Opium** : 2, 4, 183, 198, 199, 200, 242, 316, 317, 324, 409.
- Orphée** : 3, 6, 13, 16, 20, 24, 26, 51, 64, 67, 73, 74-81, 84, 86, 105, 121, 139, 151, 158, 161-169, 175, 178, 239-247, 310, 314-324, 418, 457, 458, 460, 469, 471, 475, 482-494, 501, 526, 555, 557, 558, 559, 563.
- Orphée(film)** : 18, 20, 80, 319.
- Oswald** (Marianne) : 305.
- Ozeray** (Madeleine) : 560, 561.
- Paley** (Natalie) : 1, 9, 87, 88, 182.
- Parade** : 80, 82, 98-106, 161, 168, 240.
- Parents terribles (Les)** : 6, 7, 8, 16, 20, 26, 27, 31, 33-37, 40, 42, 45-47, 62-66, 67, 68, 74, 96, 118, 134-139, 175, 181, 199, 200-209, 307, 373, 374, 377, 378, 386, 391-402, 408, 448-457, 558, 559, 561, 564.
- Passé défini I (Le)** : 265, 485.
- Passé défini II (Le)** : 75, 170, 292.
- Passé défini III (Le)** : 181, 228, 358, 425, 426, 429.
- Patience de Pénélope (La)** : 505.
- Pavese** (Cesare) : 24, 194, 293.
- Pauvre matelot (Le)** : 83, 99, 505.
- Pavis** (Patrice) : 22, 166, 171, 172, 182, 213, 221, 232, 254, 264, 269, 270, 288, 290, 312, 383, 423, 427, 470, 474, 476, 476, 493, 556.
- Peters** (Arthur King) : 9.
- Petit** (Roland) : 247.
- Phèdre** : 3, 98, 105, 184.
- Philippart** (Nathalie) : 81.
- Piaf** (Edith) : 50, 278, 303, 308, 300, 308, 310.
- Picard** (Michel) : 133, 407, 513.
- Picasso** (Pablo) : 27, 28, 81, 82, 168, 169, 295, 432.
- Pitoëff** (Georges) : 240.
- Pitoëff** (Ludmilla) : 9, 20, 240.
- Pitoëff** (Sacha) : 12, 240.
- Plain-chant** : 77, 533.
- Poète et sa Muse (Le)** : 155.
- Poésie critique II** : 34, 316, 388, 485.
- Poésie de journalisme (1935-1938)** : 182, 243, 335, 430, 560.
- Popesco** (Elvire) : 89.
- Poe** (Edgar) : 152.
- Portraits-souvenir** : 2, 4, 5, 6, 75, 161, 162, 315, 432.
- Portrait surnaturel de Dorian Gray (Le)** : 535.
- Poulenc** (Francis) : 555.
- Poulowsky** (Laura J) : 467, 521, 539, 543.
- Poulet** (Georges) : 448, 461, 463, 468, 474, 477, 478, 480, 503, 524, 537, 538, 539, 540.
- Prévert** (Jacques) : 198, 243.
- Proust** (Marcel) : 247, 550.
- Purnal** (Roland) : 92, 106.
- Racault** (Jean-Michel) : 472, 481, 493.
- Racine** (Jean) : 397.
- Radiguet** (Raymond) : 84, 85, 178.
- Rappel à l'ordre (Le)** : 83.
- Rank** (Otto) : 59.
- Rastelli** (Enrico) : 161.
- Régner** (Marthe) : 89, 183.
- Reinhardt** (Django) : 34, 393.
- Réjane** : 69, 385.
- Renaud et Armide** : 4, 5, 13, 41, 69, 81, 90-94, 106, 139-143, 158, 159, 164, 191, 204, 211-213, 225, 238, 248-253, 262, 268-278,

291, 296, 325, 341, 342, **359-372**, 522, 523,
531-548, 554, 555, 560.

Renaud (Madeleine) : 114, 552.

Rhodes (Jane) : 552.

Rilke (Rainer Maria) : 272.

Rimbaud (Arthur) : 246, 248, 319.

Robinson (Jacqueline) : 22, 95.

Robinson (Madeleine) : 552.

Roméo et Juliette : 35, 58, 75, 99, 104, 105,
112, 140, 141, 142, 146, 168, 174, 191,
223-229, 238, 239, 275, **326-335**, 358, 359,
530.

Romilly (Jacqueline de) : 475.

Rostand (Edmond) : 420.

Rougemont (Denis de) : 18, 288, 289, 556.

Rouleau (Raymond) : 483.

Rousseau (Jean- Jacques) : 472, 481, 493.

Roy-Reversy (Eléonore) : 211.

Rubinstein (Ida) : 101, 422.

Ryngaert (Jean-Pierre) : 414.

Sacher-Masoch (Leopold von) : 475.

Salomé : 101.

Salomé (Lou Andreas) : 52, 549.

Sang d'un Poète (Le) : 18, 24, 80, 155, 324,
552.

Sand (Georges) : 557.

Sartre (Jean-Paul) : 253.

Satie (Erik) : 99.

Ségur (Comtesse de) : 201.

Schapira (Marie-Claude) : 66, 140, 523, 542.

Schlumberger (Jean) : 182, 229.

Schneider (Marcel) : 522, 528.

Sert (José Maria) : 68.

Sert (Misia) : 9, 68, 385.

Shakespeare (William) : 104, 196, 224, 324,
325, 326, 328, 334.

Shaw (Bernard) : 403.

Shelley (Percy Bysshe) : 529.

Sibony (Daniel) : 261.

Sicard (Alain) : 139, 143, 144, 167.

Sicard (Simone) : 310.

Soldà (Fabien) : 219.

Sologne (Madeleine) : 560.

Sophocle : 230, 462.

Souriau (Etienne) : 23, 24.

Sprigge (Elisabeth) : 35, 36, 46, 69, 83, 141,
142, 182, 183, 366, 513, 523.

Steiner (Georges) : 231, 233, 460, 461, 465,
467.

Stravinsky (Igor) : 102, 238.

Strindberg (August) : 147, 162.

Tailleferre (Germaine) : 9.

Tanguy (Jessica) : 483.

Tasse (Le) : 91.

Temple (Shirley) : 99.

Testament d'Orphée (Le) : 295, 510, 551.

Thiollière (Pierre) : 142, 547.

Thomadaki (Marika) : 339, 341.

Todorov (Tzvetan) : 254.

Touchard (Pierre-Aimé) : 64, 460, 462, 474.

Toumanova (Tamara) : 36.

Tour (Georges de La) : 40.

Touzot (Jean) : 20, 71, 72, 91, 107, 123, 441,
442, 549.

Triers (Lars von) : 342.

Übersfeld (Anne) : 13, 14, 22, 39, 42, 44, 95,
106, 111, 125, 127, 139, 140, 144, 145, 174,
175, 185, 187, 189, 190, 222, 226, 265, 267,
275, 278, 279, 292, 293, 298, 299, 309, 326,
329, 332, 343, 358, 362, 384, 467, 470, 534.

Valette (Bernard) : 174.

Valère (Simone) : 560.

Vigo (Jean) : 266.

Villana (Tiziana) : 171, 291.

Vilmorin (Louise de) : 9.

Vincent (Jean-Pierre) : 565.

Vionnet (Madeleine) : 489.

Vocabulaire : 52.

Voix humaine (La) : 7, 13, 18, 25, 26, 29, 30-33, 34, 35, 36, 42, 43-44, 46, 49, 50, 106-114, 122, 133, 175, 185, 263, 278-290, 294, 299-309, 316, 433, 471, 494-500, 552, 558, 564.

Volta (Ornella) : 104, 105, 141, 142.

Wagner (Richard) : 20, 21.

Wedekind (Franck) : 469.

Weisweller (Francine) : 9.

Weininger (Otto) : 210.

Wilde (Oscar) : 101, 273, 274, 338, 535.

William (Tennessee) : 483

Zola (Emile) : 434.

Zumthor (Paul) : 520.

Table des matières



TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	p. 1-21
I Représentation du lieu dramatique	p. 22-95
A) La chambre sanctuaire	p. 28-41
a) <i>Espace métonymique : La Voix humaine / Le Bel Indifférent</i>	<i>p. 30-33</i>
b) <i>Espace polysémique :</i>	<i>p. 33-42</i>
<u>Fonction maternelle et érotique : Les Parents terribles / La Machine infernale</u>	<i>p. 33-37</i>
<u>Fonction érotique et thanatologique : L'Aigle à deux têtes / Les Chevaliers de la table ronde</u>	<i>p. 37-41</i>
 B) Les accessoires dramaturgiques : situation dans la configuration spatiale	 p.42-67
a) <i>Le lit : valeurs sémantiques :</i>	<i>p. 43-47</i>
<u>Métonymie de l'amour perdu : La Voix humaine / Le Bel Indifférent</u>	<i>p.43 - 44</i>
<u>Métaphore de l'amour et de la mort : L'Aigle à deux têtes / La Machine infernale</u>	<i>p. 44-45</i>
<u>Métaphore de la maternité : Les Parents terribles</u>	<i>p. 45-47</i>
b) <i>La vitre, projection du psychisme féminin :</i>	<i>p. 48-52</i>
<u>Espace simple, frustration de la dualité : Le Bel Indifférent</u>	<i>p. 49-50</i>
<u>Mise en existence de cette dualité : L'Aigle à deux têtes</u>	<i>p. 51-52</i>

c) *La tombe, un espace transitoire : le refoulement interne: L'Ecole des veuves* p. 52-58

d) *Espace double : le miroir et le refoulement extériorisé de la dualité féminine : La Machine infernale / Les Parents terribles* p. 58-66

C) Restructuration du personnage dans un milieu collectif p. 67-81

a) *L'espace fermé :*

Neutralité fonctionnelle : *Les Monstres sacrés / La Machine à écrire*
p. 68-74

Neutralité symbolique : *Orphée* p. 74-81

D) Espace ouvert et idiosyncrasie féminine p. 81-94

a) *Les phénomènes d'altérité : Antigone / La Machine infernale* p. 81-90

b) *Les phénomènes d'identité : Renaud et Armide* p. 90-94

II Situation du corps féminin dans l'espace scénique p. 95-169

A) Le mouvement, expression de l'angoisse p. 95-139

a) *Esquisse d'un langage corporel féminin : Parade, Le Bœuf sur le toit, Les Mariés de la tour Eiffel* p. 98-106

b) *L'angoisse du Dedans :* p. 106- 128

Exhibition corporelle et occupation de l'espace : *La Voix humaine / Le Bel Indifférent* p. 106-114

Substitution de l'espace

- Identification féminine : *La Machine à écrire / Les Monstres sacrés*
p.114-120

- Identification masculine : *L'Aigle à deux têtes* p. 120-128

c) *L'angoisse du Dehors, double inhibition : La Machine à écrire / Les Parents terribles*
p. 129-139

B) *L'immobilité, préfiguration de l'angoisse* p. 139-150

a) *Angoisse d'unité, le sacrifice féminin : Renaud et Armide* p. 139-143

b) *Angoisse d'unité, réciprocité du sacrifice :* p. 144-150

Condensation des corps dans l'espace : *Les Chevaliers de la Table ronde*
p. 145-147

Séparation des corps dans l'espace : *L'Aigle à deux têtes* p. 148-150

C) *Asservissement sacramental du corps* p. 151-169

a) *Mystères du corps féminin : Images et métamorphoses : La Machine infernale*
p. 152-160

b) *Mise en scène allégorique de la mort : Orphée* p. 161-169

III Le discours féminin dans l'espace dramatique p. 170-290

A) *Les univers référentiels du dialogue* p. 176-221

a) *Mise en espace du sentiment féminin : Les Mariés de la tour Eiffel* p. 176-180

b) *Les déterminismes moraux : la parole impuissante :* p. 180-209

L'inceste : *La Machine infernale* p. 182-190

L'adultère : *Les Chevaliers de la Table ronde* p. 190-200

Inceste et adultère : *Les Parents terribles* p. 200-209

c) *L'hypnose, espace de la perversion* p. 209-221

Sadisme et masochisme : *Armide* p. 211-213

Sadisme et masochisme : *Le sphinx* p. 214-221

B) Orientation du dialogue : la mort, actrice du discours féminin **p.222-290**

a) *La mort dans le dialogue, une expérience intra textuelle :* **p. 223-239**

La parole, un espace de prémonition : *Roméo et Juliette* p. 223-229

Le texte-sarcophage : *Antigone* p. 229-239

b) *La mort dans le dialogue : un phénomène extra textuel* : *Orphée* **p. 239-247**

c) *Mise en action de la mort, la parole réfractaire ou l'espace de la transfiguration* : *Renaud et Armide / Bacchus* **p. 248-262**

C) *Les figures de style dans le monologue, symptômes poétiques du langage :*

p.262-290

L'hypotypose : *Les Chevaliers de la table ronde* p. 263-268

Le lamento lyrique : *Renaud et Armide* p. 268-278

Le soliloque, lieu du fétichisme : *La Voix humaine / Le Bel Indifférent*
p. 278-290

IV Le Personnage féminin dans le temps scénique **p. 291-426**

A) *Le monodrame, lieu de la continuité spatio-temporelle* **p. 294-324**

a) *Mise en scène du personnage féminin, une image au temps* : *Œdipe roi, Antigone*
p.295-299

b) *Le soliloque féminin, un écho au temps* : *Le Bel Indifférent / La Voix humaine*
p. 299-309

c) *Le temps de voir et de dire la mort:* **p. 309-324**

Régression du sentiment de la mort : *L'Ecole des veuves* p. 310-314

Progression du sentiment de la mort : *Orphée* p. 314-324

B) Les lieux de la discontinuité temporelle **p. 325-372**

a) Les procédés de déstructuration temporelle:

Le personnage féminin dans la dramaturgie en tableaux : *Roméo et Juliette* p. 326- 335

Incidences des ellipses entre les actes :

- Le temps réversible : *Les Chevaliers de la Table ronde* p. 335-342

- Le temps irréversible : *La Machine infernale* p. 342-359

Tentative de réhabilitation de l'unité de temps : *Renaud et Armide* p. 359-372

b) Elasticité de l'articulation interne des drames en trois temps : **p. 372-426**

Logique de succession dans le triptyque : *La Machine à écrire / les Monstres sacrés* p. 374-391

Le rythme ternaire absolu : *Les Parents terribles, L'Aigle à deux têtes* p. 391-412

Unité de lieu / Discontinuité du temps: *Bacchus* p. 412-426

V L'Errance féminine, sujet de la temporalité **p. 427-548**

A) Les origines du conflit **p. 430- 457**

a) Mécanismes de transfert et de substitution dans les trios :

L'anticipation sur l'âge adulte : *Les Monstres sacrés* p. 430-439

Le prolongement de l'enfance :

La mère dans le couple fraternel : *La Machine à écrire* p. 439-448

La fille dans le couple sororal : *Les Parents terribles* p. 448-457

b) Les destinées tragiques : la transmission du crime *p. 457-494*

- Les objets du destin, les suicides à retardements :

Culpabilité héréditaire et punition différée : *Antigone*

p. 458-469

Hérédité et postérité, le regard de la mémoire : *La Machine infernale*

p. 469-475

- Les instruments du destin :

Dénégation du destin comme activité : *La Machine infernale*

p. 475-482

Revendication de cette activité : *Orphée*

p. 482-494

B) Mouvements de fuite vers la quête de soi ***p. 494-548***

a) Personnages expectatifs et tentatives de synchronisation *p. 494-522*

Les stratagèmes de l'attente : *La Voix humaine*

p. 494-500

Interruption de l'attente : *L'Ecole des veuves*

p. 500-507

Accomplissement de l'attente : *L'Aigle à deux têtes*

p. 507-522

b) Personnages erratiques, parcours de la distance entre deux personnages *p. 522-548*

La réincarnation féminine : *Les Chevaliers de la Table ronde*

p. 523-531

Le personnage en quête d'incarnation : *Renaud et Armide*

p. 531-548

CONCLUSION :	p. 549-566
Bibliographie :	p. 567-576
Index :	p. 577-584
Table des matières :	p. 585-591



Le personnage féminin dans le théâtre de Jean Cocteau

Sa relation à l'espace et au temps

Notre projet a consisté à examiner les particularités relatives au personnage féminin dans l'œuvre théâtrale de Jean Cocteau et à le soumettre exclusivement aux notions d'espace et de temps, cette approche ne couvrant délibérément qu'une partie de ses potentialités. L'étude a d'abord porté sur l'examen des types de relation que le personnage entretient avec l'espace scénique. Elle s'attache à l'analyse scénographique des décors et des accessoires symboliques du personnage féminin puis à l'incidence de la gestuelle et de l'immobilité dans l'espace. Mais cette approche, strictement liée à la mise en scène du corps, aurait été incomplète sans la mise en évidence de l'espace dramatique. Ce dernier, fondé sur les monologues et les dialogues, prend donc son essor à partir du discours. Il confère alors au personnage féminin une réelle épaisseur et une profondeur dramatique. L'analyse se poursuit ensuite par une réflexion sur la situation du personnage féminin dans le temps scénique à travers l'analyse des structures dramatiques, à savoir les monodrames et les pièces en trois actes. Elle permet de dégager les principaux mouvements de continuité et de discontinuité temporelle et les effets paradoxaux de lenteur et d'accélération qu'ils ménagent. Ces observations conduisent à s'interroger sur l'errance féminine en tant que sujet de la temporalité. Ce dernier aspect, qui touche à l'origine et au destin des personnages féminins, a favorisé une interprétation nouvelle des événements qui se produisent sur scène et il s'est révélé l'un des atouts majeurs de notre parcours. Les différents chapitres ont ainsi abordé les thèmes liés à la notion de féminité, tels que la maternité, l'amour et la mort, sous un angle particulier. En ce sens, l'étude de l'espace et du temps du théâtre de Cocteau a permis de toucher à l'essence même du personnage dramatique et à sa profonde féminité.

The womanlike character in Jean Cocteau's theatre

Its relationship to space and time

Our ambition was to exanimate the particularities connected with the womanlike character in Jean Cocteau's theatre and to submit it to space and time, so our point of view will only concern a part of its potentialities. The first thing that is to be said was the relationship between the womanlike character and the scene in which it plays. This brings us to exanimate the meaning of the scenery and the prop's symbolic womanlike closer. Moreover, this analysis highlights the importance of the hand-movement's character, as well as its immobility, all over the stage. But this kind of approach, limited to the body's performance and its animation, would have been incomplete without the use of dramatic language. The latter composes a very special space – we mean a space based on monologs and dialogs – in which the womanlike character shows a particular profoundness, which deserves to be discussed. Another point of view of this question was to consider the womanlike relationships with time. It appears that the womanlike character was deeply sensitive to dramatic forms, especially monodramas and three-acts plays. That is the reason why the rhythm of the action shows the way a womanlike character can come a long way. Thanks to these first observations about temporal aspects, it is now time to discuss of the womanlike wandering. Wandering in / out of time has actually been considering as one of the main womanlike themes, given that it claims that the character's beginning and destiny are responsible for what happens on stage. These chapters insist on themes relating to womanlike condition, as maternity, love and death. It tries to prove the character - nether when it does not move, nor when it talks - does not necessarily follow production's rules. Through the space and time's study in Jean Cocteau's theatre, we have been mainly in touch with the womanlike character's spirit, in order to understand the part it plays in his entire dramatic works.