



HAL
open science

“ Copier pour être original ” : La mimésis créative chez Jean Cocteau

Yuki Taguchi

► **To cite this version:**

Yuki Taguchi. “ Copier pour être original ” : La mimésis créative chez Jean Cocteau. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2022. Français. NNT : 2022MON30088 . tel-04258879

HAL Id: tel-04258879

<https://theses.hal.science/tel-04258879>

Submitted on 25 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'**Université Paul-Valéry Montpellier 3**

Préparée au sein de l'école doctorale
Langues, littératures, cultures, civilisations (ED 58)
Et de l'unité de recherche **Représenter, inventer la
réalité, du romantisme au XXe siècle (RIRRA 21)**

Spécialité : **littérature française**

Présentée par **Yuki Taguchi**

**« Copier pour être original » :
La mimésis créative chez Jean Cocteau**

Soutenue le 18 novembre 2022 devant le jury composé de

M. Guy DUCREY, Professeur, Université de Strasbourg

Rapporteur

M. Serge LINARÈS, Professeur,
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Président du jury

M. Pierre-Marie HÉRON, Professeur,
Université Paul-Valéry Montpellier 3

Directeur de la thèse

M. Hiroyuki KASAI, Professeur, Université Keio (Japon)

Membre



Résumé

Comme le confirme son manifeste éthico-esthétique de 1918 – « Un artiste original ne peut pas copier. Il n'a donc qu'à copier pour être original » –, Jean Cocteau ne cesse d'explorer le potentiel créatif de l'imitation dans l'ensemble de ses œuvres. Avant l'arrivée des années 1920, où il « copie » une série de chefs-d'œuvre tels *Antigone*, *Œdipe-Roi* ou le mythe d'Orphée, sa créativité soi-disant mimétique s'exprime d'ores et déjà dans sa dizaine de proses narratives écrites entre 1907 et 1913, et est attestée définitivement dans *Le Potomak* (1919). Bien qu'elles soient teintées des influences d'auteurs fin-de-siècle comme Wilde, Gautier, D'Annunzio, Jean Lorrain, Barrès, ou Jacques d'Adelswärd-Fersen, les nouvelles de jeunesse de Cocteau tendent à tirer profit de la fonction cathartique de la mimésis, lui permettant d'exprimer son mal-être intime lié à la mort traumatique, son penchant homosexuel, l'angoisse de l'influence des modèles littéraires, ou encore la soif de gloire. L'équivoque problématique de l'imitation servile et de l'imitation novatrice se résout significativement avec la rédaction, entre 1913 et 1914, du *Potomak* : dans ce roman autobiographique, marquant sa « mue » existentielle, le poète s'approprie ouvertement l'idée nietzschéenne du « devenir-artiste », tout en y tissant des références intertextuelles qu'il emprunte aux textes de divers auteurs (Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Rodenbach, Catulle Mendès, Gide, Jarry, etc.) qui avaient orienté la formation de son identité littéraire. L'émancipation du Moi artistique, s'opérant parallèlement avec la mise au point de l'écriture mimétique, confirme le rôle prépondérant de Nietzsche dans l'évolution de la poétique coctalienne de « Copier pour être original », qui s'élabore sans cesse dans une tension entre identification et différenciation.

-

MOTS-CLÉS : Jean Cocteau, Littérature française, Mimésis, Imitation, Intertextualité, Roman autobiographique, Nietzsche.

Abstract

As pointed out in his ethical and aesthetic manifesto of 1918 – “An original artist cannot copy. So he only has to copy in order to be original”–, Jean Cocteau continued to explore the creative potential of imitation throughout most of his work. Before the 1920s, where the poet “copies” extensively classical masterpieces such as the *Antigone*, *Oedipus the King* or the myth of Orpheus, he had already proven his mimetic faculty through his first novel *The Potomak* (1919), whose originality can be seen emerging in his dozen narrative proses, written between 1907 and 1913. Although these latter are tinged with the influence of several fin-de-siècle writers such as Wilde, Gautier, D’Annunzio, Jean Lorrain, Barrès, ou Jacques d’Adelswärd-Fersen, these short stories take advantage of catharsis occurring through mimesis, and allow the young Cocteau to express his existential malaise due to traumatic death, his homosexual propensity, the anxiety of influence of others’ ideas, and the search for glory. The poet seems to find a way to solve the question surrounding the boundary between creative and servile imitation by composing *The Potomak*, written during 1913 and 1914 : in this autobiographical novel, whose aim is to describe his spiritual rebirth, Cocteau appropriates Nietzsche’s idea of “becoming an artist”, while weaving intertextual references to different authors (Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Rodenbach, Catulle Mendès, Gide, Jarry, etc.), who had a large impact on the formation of his literal identity. The emancipation of his ideal self, whose process is inseparable from the development of mimetic writing, seems to confirm the great importance of Nietzsche’s thinking in the evolution of Cocteau’s work, which is permanently elaborated with an increased tension between identification and differentiation.

KEY WORDS : Jean Cocteau, French literature, Mimesis, Imitation, Intertextuality, Autobiographical novel, Nietzsche.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Monsieur Pierre-Marie Héron, professeur de littérature française à l'Université Paul-Valéry Montpellier III et membre de l'Institut universitaire de France, pour la confiance qu'il m'a témoignée en acceptant la direction scientifique de mes travaux. Sans son encadrement de qualité, sa très haute bienveillance et sa grande patience, dont je bénéficie depuis la préparation de mon diplôme de master 2 en littérature française et comparée, l'achèvement de cette thèse aurait été presque impossible.

Je remercie ensuite l'ensemble des membres du jury, qui m'ont fait l'honneur de bien vouloir étudier avec attention mon travail : Monsieur Guy Ducrey, professeur de littérature comparée à l'Université de Strasbourg, et Monsieur Serge Linarès, professeur de littérature française à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, pour avoir accepté d'être rapporteurs de cette thèse ; Monsieur Hiroyuki Kasai, professeur de littérature française à l'Université Keio, pour sa participation au jury et pour le soutien chaleureux qu'il m'a apporté depuis le tout début de mes recherches.

Mes remerciements s'adressent également au personnel qui m'était indispensable dans mes travaux de documentation : Madame Claudine Boulouque et Madame Marie-Françoise Garion, anciennes conservatrices du Fonds Jean Cocteau de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, pour leurs aides précieuses dans la mise à disposition des archives appropriées à mes recherches ; Madame Sandra Blachon, responsable du Fonds Jean Cocteau de la Bibliothèque Université Paul-Valéry Montpellier III, pour son aimable accueil, sa disponibilité et sa gentillesse, qui ont facilité mes consultations.

Je présente enfin ma profonde gratitude à Gabriel Raupp et Bruno Arbona, pour leurs relectures et leurs commentaires, qui m'ont permis de progresser en rédaction française, sans oublier de les remercier également pour leurs soutiens amicaux. Je conclus en formulant ma reconnaissance à mes parents, à ma sœur et à ma fille, qui m'ont directement ou indirectement encouragé à persévérer dans mes travaux de thèse.

Sommaire

Résumé	2
Abstract	3
Remerciements	4
Sommaire	5
Introduction	6
Partie 1 Des écrits de jeunesse : canevas mimétique	29
Chapitre 1 : Venise ou la mimésis de la mort	30
Chapitre 2 : Le miroir d'Oscar Wilde	54
Chapitre 3 : La fatalité des acteurs sans théâtre.....	77
Chapitre 4 : Le regard mimétique du poète-enfant	83
Partie 2 <i>Le Potomak</i> dans le sillage de Nietzsche : Le côté des « Eugènes »	96
Chapitre 1 : Prologue au drame de la <i>mue</i>	97
Chapitre 2 : Avènement des Eugènes.....	126
Chapitre 3 : La vision et l'énigme des « Eugènes ».....	149
Chapitre 4 : Le glauque aquarium de Pygamon.....	175
Chapitre 5 : Des Eugènes au Potomak	197
Partie 3 <i>Ecce Poeta</i> : Le côté du « Potomak »	215
Chapitre 1 : L'aquarium du Potomak.....	216
Chapitre 2 : Initiation à la sagesse de Dionysos	234
Chapitre 3 : La clé d'une bonne digestion.....	267
Chapitre 4 : L'art de l'incorporation	287
Chapitre 5 : L'effet de métamorphose.....	298
Conclusion	319
Bibliographie	334
I. Œuvres de Jean Cocteau.....	334
II. Ouvrages sur Jean Cocteau (par ordre alphabétique d'auteurs)	338
III. Autres ouvrages et articles (par ordre alphabétique d'auteurs).....	341
IV. Iconographie	354
V. Usuels	354
Table des matières	355

Introduction

« Un artiste original ne peut pas copier. Il n'a donc qu'à copier pour être original¹ ». Ce manifeste oxymorique de Jean Cocteau, recueilli dans ses notes sur la musique intitulées *Le Coq et l'Arlequin* (1918), confirme une ligne directrice stable et spécifique qui traverse l'ensemble de ses œuvres. Le rapprochement paradoxal entre la notion de copie et celle d'originalité s'opère particulièrement dans les années 1920, au moment où le poète s'engage dans le champ du classicisme moderne, comme le prouvent la rédaction de la nouvelle *Thomas l'imposteur* (1922), qualifiée de « copie » de *La Chartreuse de Parme* (1839) de Stendhal², ou son exploration des écritures classiques donnant lieu à la réinterprétation de chefs-d'œuvre tels qu'*Antigone*, *Œdipe-Roi* ou le mythe d'Orphée³. Toutefois, la démarche créative soi-disant imitatrice de Cocteau ne semble pas pouvoir être réduite à sa prédilection pour la pratique de la réécriture, ce procédé littéraire à la fois moderne et traditionnel, qui nous conduit inmanquablement à toute une série de questions liées au propre de ce qu'on appelle l'intertextualité, laquelle nous fait envisager « l'œuvre comme un palimpseste où se superposent des textes à l'infini⁴ ». Il suffirait, pour s'en convaincre, de constater l'usage extrêmement polysémique du mot « copie » qui s'affirme, dans les textes de Cocteau écrits à différentes périodes, comme un dérivé du terme *mimêsis*. Le premier sens du mot mimêsis – « Imitation ou représentation de la réalité » (*Le Petit Robert*) –, marquant dès l'Antiquité

1. COCTEAU Jean, *Le Coq et l'Arlequin, notes autour de la musique* [Édition de la Sirène, 1918], in *Romans, Poésies, Œuvres diverses*, BENECH Bernard (éd.), Paris, Librairie générale française, « La Pochothèque », 2010 [1995], p. 445.

2. « J'ai suivi l'exemple de Radiguet pour *Thomas l'imposteur*, puisqu'il m'avait dit : – Il faut se mettre devant un chef-d'œuvre, le copier, et c'est dans la mesure où on ne peut pas arriver à le copier qu'on est original. J'avais dit : – Tiens je vais faire *La Chartreuse de Parme*. Lui avait dit : – Je vais faire *La Princesse de Clèves* et il a fait *Le Bal du Comte d'Orgel*. » (COCTEAU Jean, *Entretiens avec William Fijfield*, Paris, Stock, 1973, p. 19) ; « Il fallait copier un chef-d'œuvre et retrouver avec un simple trait noir la puissance du détail et des couleurs. » (COCTEAU Jean, « À propos d'*Antigone* », *Gazette des sept arts*, 10 février 1923, repris dans *Cahiers Jean Cocteau* (sigle : *CJC*), n°10, « Théâtre inédit et textes épars », Paris, Gallimard, 1985, p. 93)

3. *Antigone* (1922) et *Œdipe-Roi* (1928), deux pièces de théâtre adaptées de Sophocle ; *Orphée*, (théâtre, 1927 ; film, 1950) ; *Le Testament d'Orphée* (film, 1960).

4. MAUREL-INDART Hélène, « Plagiat et création littéraire », site internet *Fabula*, article s.d., [mis à jour le 24 mai 2008], https://www.fabula.org/atelier.php?Plagiat_et_cr%26acute%3Bation_litt%26acute%3Braire [consulté le 16 janvier 2015].

grecque la double orientation sémantique du concept⁵, représente en soi le paradoxe de l'injonction à « copier pour être original » : en quoi consiste l'imitation créative ?

Mimésis du réel : le « plus vrai que le vrai »

Par l'emploi du terme « copie », Cocteau explicite la ligne directrice de son projet esthétique qui se résume dans la fameuse formule d'Aristote : l'art imite la nature. Suivant cette idée fondatrice de l'art occidental, Cocteau forge l'un des slogans phares qui oriente invariablement la représentation de ses œuvres : « peindre plus vrai que le vrai⁶ ». Cette intention plastique est appliquée d'abord dans *Parade* (1917) – ballet composé de « gestes de la vie amplifiés et magnifiés jusqu'à la danse⁷ » –, et trouve son aboutissement dans *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921) – spectacle dont l'emploi du lieu commun offre « le miracle de la vie quotidienne⁸ », relevant de « l'image d'un état d'esprit poétique⁹ ». Comme le dénote la figure du « manager américain » de *Parade*, portant gratte-ciel et drapeaux dans son dos, l'expression d'« un réalisme supérieur¹⁰ », revendiquée dans les deux spectacles, réside non pas dans la capacité de créer une vérité photographique, mais dans le fait de déplacer le « réalisme » tel qu'on l'entend généralement dans le domaine de l'irréel, de façon à offrir « une preuve visible [de] cet

5 . À savoir l'opposition sémantique entre la mimésis platonicienne et la mimésis aristotélicienne : alors que Platon élabore le concept en référence à un modèle pictural pour donner à la mimésis le sens de « ressemblance », Aristote forge la même notion selon un modèle théâtral, permettant d'accorder à la mimésis le sens de « représentation ». Sur ce sujet, nous nous référons à *Vocabulaire Européen des Philosophies*, Paris, Seuil / Le Robert, 2019 [en ligne]. https://vep.lerobert.com/Pages_HTML/MIMESIS.HTM [consulté le 8 octobre 2016].

6. Expression employée dans la préface aux *Mariés de la tour Eiffel* (1921) : « Les phonographes humains, à droite et à gauche de la scène, comme le chœur antique, comme le compère et la commère, parlent, sans la moindre littérature, l'action ridicule qui se déroule, se danse, se mime au milieu. [...] je cherche à peindre plus vrai que le vrai. » (COCTEAU Jean, « Préface de 1922 » *Œuvres libres*, 21, 1^{er} mars 1923, repris dans *Théâtre complet*, Michel Décaudin (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 33) Référencé désormais dans le texte sous le sigle TC.

7. COCTEAU Jean, *Parade*, in TC, p. 11.

8. COCTEAU Jean, « Préface de 1922 », art. cit., p. 33.

9. COCTEAU Jean, « À vol d'oiseau sur “Les Mariés de la tour Eiffel” », *La Danse*, n° 9, 9 juin 1921, p. 8.

10. « Notre esprit digère bien. L'objet profondément assimilé se mue en force et provoque un réalisme supérieur à la simple copie infidèle. » (COCTEAU Jean, *Le Coq et l'Arlequin*, op. cit., p. 445)

irréel [qui] existe en soi, en tant qu'objet¹¹ » saisi, désigné, puis interprété par Cocteau lui-même. À travers cette quête du « plus vrai que le vrai », de ce « réalisme de l'irréel¹² », il convient donc d'entendre la volonté du poète de parvenir à « l'exactitude [...] qui ferait correspondre l'œuvre avec la vision du monde propre à [l'auteur]¹³. »

Ce principe d'imitation du réel sert de fondement à une série de réécritures des œuvres classiques, dont l'objectif est, selon Cocteau, de dégager « un aspect tout neuf¹⁴ » des textes matrices, afin d'acquérir par là-même son propre style. Pour le justifier, le poète n'hésite d'ailleurs pas à promouvoir la théorie esthétique que prône son jeune ami Raymond Radiguet (1903-1923) : « Tout artiste qui compte, étant forcément original, un effet constant de banalité sera pour lui la meilleure discipline¹⁵ », en la modifiant sous une forme plus radicale : « *L'originalité consiste à essayer de faire comme tout le monde sans y parvenir*¹⁶. » Avec la pratique de la mimésis, Cocteau assimile donc pleinement « le secret de l'objet imité » dont il « [se sert] selon ses propres besoins et fins¹⁷ ». Une telle approche lui permet de rénover son langage artistique qui, en raison de sa nature ni tout à fait inscrite dans le réalisme ordinaire ni tout à fait singulière, soulève « la difficulté inhérente à la nouveauté¹⁸ » en art.

Mimésis de l'irréel : « décalquer l'invisible »

En parallèle avec sa quête du « plus vrai que le vrai », Cocteau explore un procédé mimétique qui n'est aucunement tributaire des objets préalablement existants.

11. COCTEAU Jean, *Entretiens sur le cinématographe*, André Bernard et Claude Gautéur (éd.), Monaco, Le Rocher, 2003 [Paris, éd. André bonne, 1951], p. 50.

12. *Ibidem*.

13. LINARÈS Serge, *Cocteau. La ligne d'un style*, Paris, Sedes, « Questions de littérature », 2000, p. 48.

14. « C'est tentant de photographier la Grèce en aéroplane. On lui découvre un aspect tout neuf. [...] Peut-être mon expérience est-elle un moyen de faire vivre les vieux chefs-d'œuvre. » (COCTEAU Jean, « Préface » à *Antigone*, in *TC*, p. 305)

15. RADIGUET Raymond, « *Parade* », *Le Gaulois*, 25 décembre 1920, p. 4.

16. Formule que prête Cocteau à Radiguet dans son « Discours de réception à l'Académie française » (le 20 octobre 1955), paru dans COCTEAU Jean, *Poésie critique*, Paris, Gallimard, t. II, 1983 [1960], p. 144.

17. KASPERSKI Edward, « Qu'est-ce que la mimésis ? (Essai d'interprétation) », in *La mimésis dans la littérature, l'art et la culture* (actes du colloque franco-polonais, Varsovie, 9-12 novembre 1987), Varsovie, Éd. de l'Université de Varsovie, 1993, p. 22.

18. GEBAUER Gunter et WULF Christoph, *Mimésis : culture, art, société*, Paris, Éditions du Cerf, 2005, p. 19.

Ce deuxième type d'imitation vise à tirer profit de l'effet aliénant qui survient dans la première étape d'incorporation d'éléments extérieurs. En effet, lorsque l'artiste imite quelque chose, il se trouve momentanément privé de « son “je” subjectif », et risque potentiellement de « [se] plonge[r] dans la distraction¹⁹ ». Ce péril identitaire, que pourrait susciter le processus d'imitation, s'avère bénéfique, voire indispensable, pour que Cocteau persévère dans sa tâche de poète, tâche consistant selon lui à devenir « l'humble véhicule²⁰ », qui exécute des ordres venant de sa propre profondeur dite « nuit du corps humain²¹ ». Les premiers vers d'*Opéra* (1927) éclairent ce dernier point : « Toute ma poésie est là : Je décalque / L'invisible (invisible à vous).²² » La pratique de la mimésis s'impose au poète comme un moyen propice pour décrire des choses indicibles auxquelles il se soumet, et ce d'autant plus que la mimésis produit l'« annulation de la séparation entre le moi et l'objet, entre le sujet et l'objet ». Par ailleurs, ce n'est sans doute pas un hasard si Cocteau emploie le mot « décalquer », lié étroitement à l'activité graphique²³, s'agissant de la nature de sa poésie oraculaire. Celle-ci évoque effectivement l'aspect physique de la mimésis, dont l'origine remonte aux cultures orales ancestrales, et que transpose Cocteau dans les deux activités *corporelles* qui s'affirment comme incontournables dans sa création : dessin et opium²⁴.

Si l'importance primordiale du dessin dans l'œuvre de Cocteau se justifie par sa fameuse formule « Les poètes ne dessinent pas. Ils dénouent l'écriture et la renouent ensuite autrement²⁵ », l'homogénéité de l'inspiration entre l'écriture et le dessin révèle également le fait que les deux activités partagent le même objectif. Il s'agit de « limiter exactement le profil d'une idée²⁶ », de « cerne[r] des fantômes », de « trouve[r] les

19. KASPERSKI Edward, art. cit., p. 17.

20. COCTEAU Jean, *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1990 [1953], p. 18.

21. COCTEAU Jean, *Le Grand Écart* [Stock, 1923], in *Œuvres romanesques complètes*, Serge Linarès (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 274. Référencé désormais dans le texte sous le sigle *ŒRC*.

22. COCTEAU Jean, « Par lui-même » (*Opéra* [Stock, 1927]), in *Œuvres poétiques complètes*, Michel Décaudin (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 517. Référencé désormais dans le texte sous le sigle *ŒPC*.

23. Cocteau commence à dessiner très tôt : ses premiers dessins sont publiés au début des années 1910, dans *Le Témoin* et *Comœdia*.

24. L'usage de l'opium par Cocteau, si étroitement mêlé au processus créatif du poète, débute après la mort en 1923 de Radiguet.

25. COCTEAU Jean, « Dédicace à Picasso », *Dessins*, Paris, Stock, 1923.

26. COCTEAU Jean, *Opium. Journal d'une désintoxication* [Grasset, 1932], in *Romans, Poésies, Œuvres diverses*, op. cit., p. 614.

contours du vide », bref, de « copier le plus fidèlement possible [une] pensée²⁷ ». La fonction pour ainsi dire médiumnique de l'acte graphique se confirme entre autres dans *Opium, un journal de désintoxication* (1930), qui explique la propriété créatrice que tire Cocteau de sa drogue favorite. En décrivant les états transitoires de désintoxication, l'ouvrage met en évidence non seulement la complémentarité entre le texte et le dessin (les dessins rapportent « des cris de souffrance au ralenti » et les textes « les étapes du passage d'un état considéré comme anormal à un état considéré normal²⁸ »), mais aussi la propriété mimétique assignée à l'opium. En entraînant le poète dans l'espace d'un « demi-rêve²⁹ » se déroulant hors du temps linéaire, l'opium lui permet d'« [e]xposer [ses] fantômes au jet d'une fontaine pétrifiante³⁰ », de « [r]endre volumineux des concepts », de « donner forme à l'informe », pour finalement s'affirmer comme un « peintre en trompe-esprit » qui copie la réalité du monde imperceptible. Or, l'usage poétique de l'opium ne se limite pas à faire la démonstration de tout ce que la drogue rend visible. Comme le suggèrent les personnages tubulaires que dessine Cocteau au cours de la rédaction, la force créatrice de la substance alcaloïdique suscite en lui le désir d'imiter, voire de *devenir* lui-même la pipe d'opium. De l'expérience de dissolution identitaire, qui s'impose obligatoirement dans l'acte mimétique, Cocteau déduit donc une modalité de l'imitation qui outrepassse le cadre conceptuel généralement admis de la mimésis littéraire : l'idée de « décalquer l'invisible » consiste à effacer délibérément le soi conscient du poète, de telle sorte qu'il fasse surgir la part inconnue de lui-même.

Mimésis interactive : déchiffrer des ressemblances

Quelle que soit la différence de leurs approches, les deux types de mimésis (copier le visible, copier l'invisible) se rejoignent sur ce point qu'elles expriment la perception du monde inhérente au poète, qui tend à remettre en cause la frontière conceptuelle entre réalité et vraisemblance, visible et invisible, conscience et inconscience. Cette fonction psychique qui s'observe à l'intérieur du processus de la

27. COCTEAU Jean, *Le Passé défini*, I (1951-1952), Paris, Gallimard, p. 23. Référencé désormais dans le texte sous le sigle *PD*, suivi du tome.

28. COCTEAU Jean, *Opium, op. cit.*, p. 571.

29. *Ibid.*, p. 616.

30. *Ibid.*, p. 636.

mimésis semble servir à Cocteau de point d'appui pour concevoir de nombreux personnages diégétiques qui, à force de s'engager dans des jeux mimétiques, se trouvent sur la brèche entre réalité et fiction. C'est le cas par l'exemple du héros de *Thomas l'imposteur* : Guillaume Thomas, né à Fontenoy, emprunte un uniforme et le nom prestigieux du général de Fontenoy, à seule fin de faire la guerre, à laquelle son jeune âge lui interdit de participer. Cet enfant étant orphelin, libre à lui d'adopter une identité qui lui plaise. De la sorte, le désir mimétique de Thomas lui permet de « viv[re] une moitié dans le songe³¹ » comme un magnifique hors-la-loi, jusqu'au moment où son uniforme factice devient sa propre peau. L'histoire se termine par la scène du cimetière des marins, où se trouve une croix portant l'inscription : « G.T. de Fontenoy. Mort pour nous³² ». À travers les jeux mimétiques du héros, au cours desquels la fiction transcende la réalité, Cocteau démontre la force agissante, voire envahissante de la mimésis dans le monde réel, qui confirme la créativité subversive inhérente à son fameux « mensonge qui dit toujours la vérité³³ ». Afin sans doute de démontrer la puissance contagieuse de la mimésis, Cocteau s'efforce également de prouver les « coïncidences » qui se sont produites entre son univers créatif et sa vie réelle. *Opium* rapporte ainsi une série d'événements qui ressemblent curieusement à des scènes de sa pièce *Orphée*, dont l'un lui est arrivé lors d'une répétition. À peine l'acteur prononce-t-il les mots « Avec ces gants vous traverserez les glaces comme de l'eau³⁴ » que l'on entend se briser la glace du cabinet de toilette en mille morceaux. Force est dès lors bien de constater qu'il y a, dans l'intérêt obsessionnel du poète pour le phénomène de la mimésis, une idée se rapprochant de la thèse d'Oscar Wilde (1854-1900) : « La Vie imite l'art bien plus que l'Art n'imite la vie³⁵ ».

Toutefois, le point de vue de Cocteau met davantage l'accent sur les ressemblances inattendues, voire surnaturelles entre les choses, telles que décrites dans *Essai de critique indirecte* (1932), étude comparative de l'art de Giorgio de Chirico (1888-1978) et de celui de Pablo Picasso (1881-1973). À première vue, l'ambition du livre, qui consiste à justifier la proximité entre les deux peintres, paraît d'autant plus surprenante que leurs styles picturaux sont très différents. Une telle approche s'avère

31. COCTEAU Jean, *Thomas l'imposteur* [1923], in *ŒRC*, p. 380.

32. *Ibid.*, p. 432.

33. COCTEAU Jean, « Le Paquet rouge » (*Opéra*), *op. cit.*, p. 540.

34. COCTEAU Jean, *Opium*, *op. cit.*, p. 591.

35. WILDE Oscar, « Le Déclin du mensonge », [1889], in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2015 [1996], p. 791.

cependant pertinente, dès lors que nous discernons la ligne conductrice de cette étude : relier Chirico et Picasso par l'affinité de leurs génies mimétiques :

Il arrive à Picasso de peindre une jeune fille. Tiens ! lui dit-on : une cage, des pommes, un buste, une fenêtre ! C'est exact. Il avait fait une nature morte sans le savoir³⁶.

Chirico peintre soigneux. Il emprunte au rêve cette exactitude de l'inexactitude, cet emploi du vrai pour plaider le faux. Il transporte soigneusement la réalité de son esprit sur sa toile comme les primitifs copient les miracles. Faute d'avoir à transmettre sa foi, il transmet sa bonne foi³⁷.

Doté d'une force démiurgique, l'« œil noir » de Picasso « dévore » tous « [l]es objets, les visages », qui « subissent, entre cet œil par où ils entrent et la main par où ils sortent, une singulière digestion », sans pour autant perdre « leur puissance objective³⁸ ». Avec l'emploi de ce « réalisme supérieur », le peintre fait du portrait d'« une jeune fille » une magnifique « nature morte », qui transcende toutes les échelles de la réalité. Plutôt que de peindre, Chirico « transporte » quant à lui « la réalité de son esprit sur sa toile », avec l'« exactitude de l'inexactitude » qu'il « emprunte au rêve ». S'affirmant donc comme « une imagination pétrifiée, poussée à l'extrême³⁹ », ses toiles s'avèrent être « moins peint[e]s que machiné[e]s⁴⁰ ». Chacun selon sa démarche propre, les deux peintres proposent donc des *copies* d'une « réalité irréelle », que Cocteau désire représenter à travers l'emploi des deux types d'imitation. En rapprochant Chirico de Picasso, l'auteur démontre ainsi la dualité inhérente à sa mimésis créative, par laquelle s'explique le fil conducteur de l'écriture coctalienne : « La poésie imite une réalité dont notre monde ne possède que l'intuition⁴¹ ».

Mimésis confessionnelle : usage stratégique des masques mimétiques

36. COCTEAU Jean, *Essai de critique indirecte (Le Mystère laïc – Des Beaux-arts considérés comme un assassinat)*, Paris, Grasset, 2003 [1932], p. 31.

37. *Ibid.*, p. 38-39.

38. COCTEAU Jean, *Picasso* [Stock, 1923], in *Romans, Poésies, Œuvres diverses, op. cit.*, p. 549.

39. —, *Essai de critique indirecte, op. cit.*, p. 49.

40. CHANEL Pierre, « Cocteau et les Dioscures : Giorgio De Chirico et Albert Savinio », *Europe*, n° 894, 2003, p. 166.

41. COCTEAU Jean, *Essai de critique indirecte, op. cit.*, p. 36.

Dans l'étude comparative de Chirico et Picasso, servant à Cocteau à affirmer le principe de sa poésie *imitatrice*, se confirme la volonté de l'auteur d'établir un nouveau genre d'écrit, dont la lecture exige l'intuition mimétique de la part du lecteur. Comme l'explique Cocteau – « J'appelle *Essai de critique indirecte* une manière de parler de certaines choses en parlant d'autres choses. Par exemple je parle des perspectives de la vie à propos de Chirico et de Chirico à propos des dimensions insolites dans lesquelles vivent les poètes⁴² » –, le livre est conçu comme une écriture autocritique dans laquelle s'exprime l'auteur en s'identifiant tour à tour à Chirico et à Picasso. Un tel procédé semble trahir deux objectifs qui servent de fondement à l'activité critique de Cocteau. Comme le remarque David Gullentops, la spécificité de cette dernière réside dans le fait qu'elle relève de « la proximité d'inspiration » ou des « affinités poétiques et esthétiques » que le poète discerne dans l'œuvre de certains auteurs ; il importe à Cocteau de chercher à « inscrire et à inclure les principes et les qualités de leur écriture dans sa propre création⁴³ ». Cette « critique de sympathie⁴⁴ » autorise le poète à s'identifier ouvertement aux écrivains ou aux artistes dont il apprécie le génie, tout en dissipant un éventuel reproche d'imitation servile. Ce principe régit le texte de l'*Essai de critique indirecte*, surtout lorsque Cocteau ose suggérer que Chirico lui aurait dicté certains de ses poèmes à l'oreille (« Je me demande si Chirico ne me soufflait pas pendant que j'inventais [...] le ton des poèmes qui composent le MUSÉE SECRET D'OPÉRA. [...] Le buste, Le théâtre grec, au gramophone, d'une voix qui n'était plus la mienne et pouvait être celle d'un mannequin de Chirico⁴⁵. ») Au nom de l'affinité créatrice, la similitude d'inspiration entre Cocteau et Chirico peut être considérée comme un phénomène de ressemblance transcendante, qui doit son origine à leur préoccupation commune pour la quête d'une réalité irréaliste.

Or, la méthode de la *critique indirecte*, permettant au poète de légitimer l'influence de l'artiste qu'il assimile, débouche sur une autre possibilité de l'écriture de soi, à savoir celle visant à faire des autres un masque narratif, grâce auquel Cocteau dévoile le secret de sa poésie, ainsi que ses sentiments personnels et intimes. Pour bien

42. COCTEAU Jean, FRAIGNEAU André, *Entretiens*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988 [1965], p. 99.

43. GULLENTOPS David, « Jean Cocteau critique des poètes », *La Revue des lettres modernes*, série Jean Cocteau n° 4, 2003, p. 35.

44. *Ibid.*, p. 24.

45. COCTEAU Jean, *Essai de critique indirecte*, *op. cit.*, p. 91.

saisir le contenu d'une œuvre ainsi créée, il importe au lecteur de pratiquer la mimésis « de sympathie ». La confession de Cocteau se déployant selon un principe d'inter-imitation, c'est-à-dire d'imitation réciproque entre des individus liés par une affinité spirituelle, le texte exige, à son tour, d'être lu pareillement : il nécessite que le lecteur le lise en s'imprégnant, jusqu'à presque l'incarner, de l'esprit de l'auteur. C'est en ce sens-là que *La Difficulté d'être* (1947), essai autobiographique de Cocteau, est considéré par l'auteur comme le « livre qui est une personne changée en livre⁴⁶ » qui crie pour « qu'elle se réincarne dans la personne du lecteur ». Cette préoccupation ne cesse de croître dans *Le Passé défini*, journal intime des quinze dernières années, où le poète exprime sa déploration envers les gens qui ne savent pas admirer le spectacle « en s'annulant⁴⁷ ». Ce dernier constat nous permet d'établir un parallèle entre le journal de Cocteau et les *Essais* de Michel de Montaigne, qui « posent un véritable défi aux capacités mimétiques du lecteur sans lesquelles les écrits resteraient muets⁴⁸ ». Dans ses journaux dans lesquels il a « consign[é] sans réserve tout ce qui [lui] passe par la tête⁴⁹ », Cocteau « bavarde⁵⁰ » avec le futur lecteur, précisément comme Montaigne qui « se met à [la place de son lecteur], se moque de lui, s'adresse à lui, efface les différences entre auteur et lecteur⁵¹ ». Même les discontinuités ou les incohérences susceptibles de perturber la lecture comptent tant qu'elles transmettent le cheminement vivant et spontané des pensées de l'écrivain. En adoptant cette direction d'écriture, Cocteau soumet la lisibilité de ses écrits au lecteur idéal « pas encore né⁵² » qui, en faisant preuve d'une « amitié merveilleuse », s'engage activement dans la lecture mimétique de son œuvre.

46. « Voilà toute la différence entre un livre qui n'est qu'un livre et ce livre qui est une personne changée en livre. Changée en livre et criant à l'aide pour qu'on brise le charme et qu'elle se réincarne dans la personne du lecteur. Voilà le tour de passe-passe que je vous demande » (COCTEAU Jean, *La Difficulté d'être*, Monaco, Le Rocher, 2003 [Paris, Morihien, 1947], p. 211).

47. « Admirer c'est s'annuler. C'est se mettre à la place d'un autre. Hélas si peu de personne (et si peu de Français) savent sortir d'eux-mêmes. Devant certains spectacles il m'arrive de ne plus être. D'être ce que je regarde et ce que j'écoute » (PD I, p. 42).

48. GEBAUER Gunter et WULF Christoph, *op. cit.*, p. 152.

49. PD II, p. 48.

50. « Quand je n'ai personne avec qui bavarder – je bavarde avec vous *qui êtes en train de me lire* » (PD III, p. 202).

51. GEBAUER Gunter et WULF Christoph, *op. cit.*, p. 152.

52. PD V, p. 107.

L'aperçu de la mimésis littéraire de Cocteau, que nous donnons ci-dessus, vise à démontrer que ce procédé artistique constitue l'axe fondamental des activités créatrices que le poète ne cesse d'élaborer en les diversifiant sous de multiples formes : poésie de théâtre, poésie de roman, poésie de cinéma, poésie graphique, etc. Or, si le rôle dominant de l'imitation nous fait comprendre la pertinence de l'idée coctailienne de la mimésis créative, cette ligne directrice ne se serait pas dessinée sans les profonds troubles identitaires du jeune Cocteau. Lorsqu'en avril 1909 ce dernier, âgé alors seulement de dix-neuf ans, a marqué son entrée officielle dans le monde littéraire à l'occasion d'une matinée de lecture au théâtre Femina organisée par Édouard de Max (1869-1924) et présentée par Laurent Tailhade (1854-1919), Cocteau amorçait d'ores et déjà une carrière poétique particulièrement prometteuse, qu'il émaillait d'œuvres virtuoses où s'exprimait son ardent désir d'imiter ses prédécesseurs tels que Baudelaire, Verlaine, Jules Laforgue, Anna de Noailles, Catulle Mendès, Albert Samain, Georges Rodenbach, Maurice Rollinat ou bien encore Jean Lorrain. Se réjouissant de son succès précoce, qui devenait peu à peu notoire dans les meilleurs salons parisiens, Cocteau s'amusait à écrire des poèmes parfaitement conformistes qui ont donné naissance d'abord au recueil *La Lampe d'Aladin* (1909), puis au *Prince frivole* (1910) et enfin à *La Danse de Sophocle* (1912), à l'occasion de la parution duquel un compte rendu plaide pour un meilleur usage par le jeune écrivain de son talent :

M. Jean Cocteau me paraît extraordinairement doué. Mais pour bien discerner, d'entre ses dons, lesquels sont authentiques, lesquels d'emprunt, il faudrait déployer la plus patiente analyse. [...] Certes, M. Cocteau est doué ; mais à son don il faut maintenant qu'il se voue⁵³.

Jusqu'aux dernières années de sa vie, Cocteau n'a jamais oublié cette honteuse et regrettable erreur de jeunesse, qu'il a décidé de surmonter à l'occasion du choc subi lors de la création en mai 1913 du *Sacre du printemps*⁵⁴. Après l'audition de ce chef-d'œuvre d'Igor Stravinski (1882-1971), qui a bouleversé de fond en comble l'art du ballet et celui de la musique, le poète se promet d'entreprendre, lui aussi, une véritable évolution éthique et esthétique en écrivant *Le Potomak* (1919), qu'il achève en mars

53. GHÉON Henri, « Les Poèmes » [compte rendu de *La Danse de Sophocle*], *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} septembre 1912, p. 509.

54. Composé par Igor Stravinski, *Le Sacre du printemps* a été créé le 29 mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées à Paris par les Ballets russes de Serge de Diaghilev, sur une chorégraphie de Vaslav Nijinski, des décors et costumes de Nicolas Roerich, et sous la direction de Pierre Monteux.

1914⁵⁵. Dans ce roman autobiographique, Cocteau raconte comment, à l'intérieur du livre, il est parvenu à parachever son renouveau artistique, qui s'est imposé à lui comme « une maladie et une sorte de crise de mue profonde, animale, végétale », lui faisant « découv[r]ir que la poésie n'est pas un jeu, un moyen de gloire, mais l'envers du brio : un drame, une bête qui vous dévore, un ange qui vous gifle, qui vous ordonne⁵⁶ ». La rédaction du *Potomak*, marquant donc un pas décisif dans l'évolution poétique de Cocteau, mérite d'être considérée comme l'inauguration de son art mimétique, car le défi du livre consiste justement à pousser à l'extrême son don d'imitateur, de telle façon qu'il mette sa créativité à l'épreuve. Tout au long des chapitres, le poète affiche volontairement toutes les influences extérieures qu'il subit, entre autres celle de Gide⁵⁷, jusqu'à ce qu'il transforme ces influences en aliments spirituels et en fasse le socle de sa nouvelle identité artistique : celle-ci trouve sa meilleure expression dans la figure d'un monstre nommé « Potomak » qui, absorbant et assimilant coup sur coup la musique de Wagner et celle de Stravinski, fait naître d'étranges bulles de savons, allégorie de l'œuvre, qui « échappe à l'analyse⁵⁸ ».

Or, si Cocteau parvient à proclamer son identité artistique proprement hybride, pour ensuite promouvoir, dès 1918, sa conviction qu'il s'agit de « copier pour être original », l'adoption d'une telle posture s'avère nécessairement vouée à l'incompréhension, voire à l'animosité au temps du modernisme, où prédomine le purisme dogmatique des avant-gardes. Les surréalistes en tête, ses contemporains

55. *Le Potomak* a sans doute été commencé autour de la mi-octobre 1913 et achevé en mars 1914. Bien que le livre soit prêt à l'impression en juillet de la même année, sa parution a été reportée pour cause de guerre. L'œuvre a finalement été publiée en 1919 par la Société littéraire de France, enrichie d'un « Prospectus » et des « Eugènes de la guerre », écrits respectivement en 1916 et 1915. Notons que la deuxième édition, parue en 1924 chez Stock sans « Les Eugènes de la guerre », a connu un important remaniement du texte.

56. Notice biographique rédigée par le poète vers 1930, publiée dans *Autoportraits de l'acrobate*, Montpellier, Fata Morgana, 1995, p. 17.

57. *Le Potomak* emprunte beaucoup à *Paludes* (1895). Nous reviendrons sur ce sujet dans les deuxième et troisième parties de la thèse.

58. COCTEAU Jean, *Le Potomak* (1913-1914), précédé d'un *Prospectus* (1916) et suivi des *Eugènes de la guerre* (1915), Paris, Société littéraire de France, 1919, p. 313. Référencé désormais dans le texte sous le sigle PK.

reprochaient effectivement au poète sa versatilité⁵⁹, l'accusaient de plagiat⁶⁰, en prenant ses « multiples volte-face⁶¹ » pour la preuve de son subterfuge mensonger, de son originalité superficielle. Le commentaire de Jean-Jacques Kihm (1923-1970) figurant dans la première biographie consacrée à Cocteau, semble résumer la teneur de la première réception du poète : si Cocteau « est peut-être un homme qui n'est jamais parvenu à réaliser son unité personnelle », c'est parce que « Cocteau lui-même, tout au long de sa vie, est le miroir des autres et le miroir d'une époque⁶². » L'avènement de l'idéologie artistique postmoderne, reconfigurant la quête d'une nouveauté absolue vers celle de l'éclectisme et du pluralisme, s'avère nécessairement un moment favorable pour reconsidérer l'œuvre polymorphe de Cocteau ainsi que son don d'ubiquité comme donnant lieu à « une manière différente de penser les rapports entre la tradition et l'innovation, l'imitation et l'originalité⁶³ ». Les recherches contemporaines sur l'œuvre de Cocteau ne cessent en effet de s'intéresser au côté « post-modern[e] avant l'heure⁶⁴ », au fondement de l'unité de style et de pensée artistiques du poète.

En examinant l'ensemble des œuvres littéraires et graphiques de Cocteau, Serge Linarès démontre que si « sa position de rebelle à l'ordre esthétique en vogue », adoptée depuis « son expérience de reniement juvénile⁶⁵ », conduit le poète à susciter

59. « Cocteau laissa Maurice Rostand, le camarade d'enfance, se débattre dans ses gloires brumeuses, une lampe d'Aladin à la main, et prit le chemin de Montmartre où les bohèmes pauvres le reçurent mal. On n'y aimait ni les riches ni les élégants. On y était austère comme lorsqu'on prépare des révolutions. Ni Apollinaire, ni Max Jacob, ni Picasso ne virent arriver avec plaisir ce poète des salons. [...] Cocteau voulait un nouveau monde à découvrir, les Montmartrois voulaient un habile agent de publicité... Une amitié de parade qui couvrait, en réalité, des rivalités profondes et de terribles mépris, servit de monnaie à tous ces échanges. » (SACHS Maurice, *Le Sabbat. Souvenirs d'une jeunesse orangeuse*, Paris, Gallimard, 1960 [Corréa, 1946], p. 121)

60. Comme l'illustre par exemple la réaction d'André Breton et de Georges Sadoul après la sortie du film *Le Sang d'un poète* (1930) : ces derniers « [a]ccus[er]nt Cocteau d'avoir tout pris à [*L'âge d'or* (1930) de] Buñuel, [...] [et traitent le film de Cocteau] d'une ignoble contrefaçon, d'un plagiat total qui “esquintait” à jamais l'œuvre de l'Espagnol » (ARNAUD Claude, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, « Biographies », 2003, p. 455).

61. MAURIAC Claude, *Jean Cocteau ou la vérité du mensonge*, Paris, Odette Lieutier, 1945, p. 182.

62. KIHM Jean-Jacques, SPRIGGE Elisabeth, BÉHAR Henri C., *Jean Cocteau L'homme et les miroirs*, Paris, La Table Ronde, 1968, p. 12.

63. COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 175.

64. JOPPOLO Giovanni, « Cocteau – De Chirico ou la “Critique indirecte” », *Quaderni del Novecento Francese*, *Quaderni del Novecento Francese*, n° 15 : « Jean Cocteau », 1992, p. 215.

65. LINARÈS Serge, *Cocteau. La ligne d'un style*, op. cit., p. 17.

dans son œuvre la « dysharmonie stylistique⁶⁶ » ou « la disparité formelle⁶⁷ », cette apparence disparate n'est en réalité rien d'autre qu'un reflet contradictoire de « l'intensité de l'invention artistique⁶⁸ » qu'il développe à travers l'élaboration de sa « ligne esthétique⁶⁹ ». S'affirmant comme le fruit de l'ensemble du travail stylistique effectué au moyen de différents procédés (simplification syntaxique et lexicale, polyptotes, asyndètes, etc.), la *ligne* de Cocteau dénote bel et bien son idée propre des « canons de beauté⁷⁰ », qui se résument en « [t]rois maîtres mots [...] : simplicité, densité et relief », et dont la finalité réside dans « la révélation de l'être⁷¹ ». Au sujet de ce caractère multiforme de l'œuvre de Cocteau, contribuant au mouvement continu de syncrétisme existentiel et artistique qui caractérise la vie du poète, David Gullentops propose une étude consacrée à l'analyse de l'intertextualité intermédiaire, abondamment employée dans l'ensemble des écrits poétiques de Cocteau. Selon le critique, le recours à la pratique de l'intertextualité résulte, chez le poète, non pas « d'une banale volonté d'originalité – même si Cocteau en a certainement reçu le reproche de la part des tenants d'une poésie ancrée dans la poésie –, mais traduit davantage son désir de créer un “genre nouveau” à partir des facultés d'expression provenant des autres médiums artistiques⁷² », tels le roman, le théâtre, le cinéma, la peinture, et jusqu'à la philosophie. Outre le fait que la « diversification des procédés intertextuels [apporte] [...] la richesse d'expression poétique chez Cocteau », l'exploration de cette technique d'écriture, qu'il entreprend en permanence en la variant en fonction de « la nature et [de] l'objectif de chaque période en cours », lui permet de marquer le cheminement de l'« évolution poétique parcourue ». De ce fait, il s'avère que Cocteau « a recours également à une multitude de références dans le but de simplement les adjoindre à l'expression de sa configuration d'imaginaire⁷³. »

Ainsi, l'appréciation d'un Cocteau « postmoderne avant la lettre » tend visiblement à mettre en valeur le caractère polymorphe de l'œuvre du poète qui, au lieu

66. *Ibid.*, p. 64.

67. *Ibid.*, p. 135.

68. *Ibid.*, p. 17.

69. *Ibid.*, p. 69.

70. *Ibid.*, p. 51.

71. *Ibid.*, p. 69.

72. GULLENTOPS David, « Conversion, conglomération et convocation d'intertextes », in *Jean Cocteau*, Cahier de l'Herne, Serge Linarès (dir.), n° 113, Paris, L'Herne, 2016, p. 179.

73. *Ibid.*, p. 189.

de trahir le manque d'« une forte personnalité, sinon [d'] une esthétique déterminée⁷⁴ », révèle sa quête inlassable de construction identitaire. Une telle opinion nous semble non seulement donner une grande justesse au point de vue proclamé dans le manifeste – « copier pour être original » –, mais également confirmer l'importance qu'assigne Cocteau à l'acte même de l'imitation : avant d'être un moyen lui permettant d'élargir sa palette d'expression, la pratique de la copie représente pour lui un procédé indispensable pour discerner les contours irréductibles de son être. Comme nous l'évoquions plus haut, son don mimétique constitue indéniablement et invariablement le principal chef d'accusation relatif au conformisme, sinon à la versatilité du jeune Cocteau, qui était effectivement considéré comme un simple émule surdoué de ses prédécesseurs littéraires. Cependant, si l'on tient à prouver la créativité de l'approche cognitive si particulière du poète qui, préoccupée par l'émancipation du Moi artistique, le conduit sans cesse à l'équivoque problématique de l'imitation servile et de l'imitation novatrice, ne conviendrait-il pas d'essayer de relire ses œuvres de jeunesse de façon à en dégager la figure du poète qui s'évertue à « copier pour être original » ?

En s'appuyant sur ce dernier constat, notre étude se propose de suivre en détail l'évolution de la mimésis créative qui s'opère dans les premières œuvres littéraires de Cocteau, soit plus précisément dans ses écrits de fiction créés entre 1907 et 1914, période où se dessine le cheminement qui mène Cocteau des faux-pas de jeunesse vers la *mue* du *Potomak*. La présentation de l'analyse se fera en trois temps, que nous consacrerons d'abord à l'étude de la dizaine de proses narratives inédites ou publiées par Cocteau dans des revues entre 1907 et 1913 (première partie), puis à la lecture analytique du *Potomak* (deuxième et troisième parties).

La première partie de notre étude vise à clarifier la genèse de l'imitation créative, que Cocteau semble explorer à travers la rédaction de ses premières nouvelles. En effet, si l'amer constat consigné par l'auteur du *Potomak*⁷⁵ nous convainc de considérer ses écrits de l'époque comme dénués de créativité mimétique, ces textes témoignent, ne fût-ce qu'au titre d'exercices stylistiques, d'une « virtuose aptitude à changer de mode

74. ARNAUD Claude, *op. cit.*, p. 720.

75. « Trop de milieux divers nuisent au sensible qui s'adapte. Il était (une fois) un caméléon. Son maître pour lui tenir chaud le déposa sur un plaid écossais bariolé. Le caméléon mourut de fatigue » (*PK*, p. 54-55).

d'écriture⁷⁶ », puisqu'ils utilisent l'autofiction, les souvenirs, le conte, la parodie, le monologue ou le dialogue, tout en constituant certains noyaux thématiques de ses œuvres romanesques à venir. Sous l'angle de la mimésis, l'analyse de ces « nouvelles de jeunesse⁷⁷ » ne se réduit pas, de fait, à un simple dénombrement des influences littéraires subies par le jeune poète. Dans les manières dont il calque autrui, nous constatons que Cocteau produit une réflexion sur l'acte même de l'imitation. Cette pensée se manifeste particulièrement lorsqu'il aborde comme thème de récit les quatre éléments inséparables de ses angoisses juvéniles : la peur de la mort, le penchant homosexuel, l'appréhension de la manipulation psychologique et, enfin, la soif de gloire. Ne serait-il pas, dès lors, possible de reconsidérer l'origine de la pulsion imitatrice de Cocteau non seulement comme relevant d'une quête d'identité littéraire et d'originalité, mais aussi d'une nécessité de manifester *absolument de biais* ses préoccupations personnelles et artistiques ? Or la littérature moderne s'est forgée, d'après *Mimésis* d'Erich Auerbach (1892-1957), autour de l'expression d'« une réalité sérieuse, problématique et tragique⁷⁸ ».

Dans la première partie de notre étude nous essayerons donc de démontrer l'importance des écrits de jeunesse dans le processus d'élaboration de la mimésis littéraire de Cocteau, qui semble devoir son origine à un besoin impérieux de catharsis personnelle. Pour atteindre cet objectif, nous étudierons d'abord les quatre proses narratives écrites à l'issue de son voyage vénitien effectué en septembre 1908, marqué à jamais par un trouble intime dû au suicide de Raymond Laurent (1886-1908). Il s'agira pour nous de considérer comment, à l'intérieur de ces textes, le poète s'autorise à transposer ledit drame tragique dans ses premières autofictions, tout en s'appropriant le cliché mythique de la mort à Venise, abondamment exploré par les écrivains du XIX^e siècle. À travers les figures des protagonistes, décrits comme victimes à part entière du charme funeste de la Sérénissime, nous montrerons que la hantise de la mort mimétique peut être envisagée comme le principal moteur des premières réécritures littéraires de Cocteau.

76. LINARÈS Serge, « Notice » aux *Nouvelles de jeunesse*, *ŒRC*, p. 1074.

77. Titre d'ensemble donné aux nouvelles de Cocteau écrites entre 1908 et 1913 lors de leurs publications dans les *Œuvres romanesques complètes*.

78. AUERBACH Erich, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], trad. HEIM Cornélius, Paris, Gallimard, 1968, p. 52.

Nous passerons ensuite à l'analyse du projet en 1908 du *Portrait surnaturel de Dorian Gray*, une adaptation théâtrale du célèbre roman d'Oscar Wilde (1854-1900), qui exerçait alors une influence prépondérante sur la sensibilité littéraire de Cocteau. La confrontation du texte original et de la réécriture qu'en fait le poète nous permettra de dégager la question des influences littéraires, seule touche d'originalité de la pièce coctailienne. À partir de ce dernier constat, nous essayerons d'approfondir l'examen de l'œuvre sous l'angle du thème du dédoublement identitaire, qui se dessine dans les deux nouvelles, « L'Étrange collaboratrice de H.-C.H., poète » (1909) et « Sébyllane » (1910), écrites également dans la veine de l'écrivain irlandais. Ce procédé nous conduira à confirmer que c'est bien la peur de la dépossession de soi que Cocteau tente d'exprimer, en l'assimilant à la force envahissante, voire manipulatrice de la mimésis dans la réalité.

Nous nous intéressons par la suite à la nouvelle « Mon pauvre ami Rex » (1910), calquée implicitement sur la légende de Louis II de Bavière. Dans cette interprétation fictionnelle du Roi fou, formulée selon la technique du roman à clé, se révélera l'effroi mêlé d'enthousiasme qu'exprime Cocteau envers l'être humain, qui se voue entièrement à la réalisation de son désir mimétique. Le résultat obtenu sera ensuite réexaminé dans l'étude de la nouvelle « Les pseudonymes la Nymphé et le cor » (1911). L'observation de la figure tragi-comique de l'héroïne, éprise, elle aussi, du monde fictionnel, nous fera comprendre le point de vue de Cocteau sur l'instinct mimétique, qui s'impose à l'homme comme un moyen primordial pour la construction identitaire.

Enfin la première partie de l'étude se refermera sur la lecture analytique de l'essai « Venise vue par un enfant » (1913), qui évoque d'une manière rétrospective le premier voyage vénitien de Cocteau. En s'appuyant sur la théorie bergsonienne du « souvenir-image » ainsi que sur la leçon nietzschéenne de « la faculté d'oubli », nous nous focaliserons sur la portée non négligeable de l'effet mimétique, qui se produit au profit de la restitution imaginaire des mémoires. Il s'agira pour nous de considérer comment, au travers du double regard du poète-enfant et du poète-adulte qu'il incarne, Cocteau parvient à transformer le pouvoir aliénant de la mimésis en une véritable force créative, qui, en lui permettant de jouer le rôle de l'enfant, tend à dissoudre le traumatisme du séjour vénitien. Afin de mieux démontrer l'usage affirmatif de la mimésis qui nous semble devoir être appliqué à la rédaction de « Venise vue par un enfant », nous nous proposerons, en dernier lieu, d'analyser les essais « La Comtesse de Noailles » (1913)

et « Vaslaw Nijinsky » (1913), qui forment une triade avec ladite prose. Dans l'examen de ces deux textes, exaltant le génie tout à la fois insaisissable, hétérogène, et démiurgique des deux amis créateurs de Cocteau, se dessinera son nouveau défi mimétique que le poète élabore sous le signe de Nietzsche : employer son aptitude à copier « l'autre » au service du renouveau du soi perpétuel. En définitive, les quatre démarches proposées ci-dessus nous permettront de confirmer la ligne directrice que donne Cocteau à la fonction de la mimésis : celle de relativiser, atténuer, voire conjurer ses maux existentiels, de telle sorte qu'il les transforme en un moyen de construire sa propre identité artistique.

Partant de l'hypothèse que Cocteau s'intéresse d'abord et avant tout à la fonction cathartique de la mimésis, les deuxième et troisième parties de l'étude se proposent d'analyser chaque chapitre du *Potomak*, livre qui, comme le suggère son titre initial – « l'histoire d'une mue⁷⁹ » –, a visiblement pour fonction d'*exorciser* le passé de son auteur. C'est en effet avec ce livre hermétique, s'articulant autour des histoires des terrifiants anthropophages nommés « Eugènes » et du mystérieux monstre marin « Potomak », que le poète officialise la liquidation de sa carrière juvénile, dont il ne se pardonnera jamais le brio, la frivolité et le conformisme mondain. Cette volonté de renouveau se traduit non seulement dans la structure même du roman – rédigé en prose et en vers, composé également d'aphorismes, de lettres, de dialogues et de dessins –, mais plus concrètement dans des propos autocritiques que nous lisons à l'intérieur du texte :

Oh ! que j'étais imbécile ! je mesure tel un néant une époque à laquelle je ne touche que par une addition de surprises dont la plupart m'échappent. Je croyais la poésie un jeu, un jeu d'élite. (*PK*, p. 224)

Mue ! Drame de la mue ! Chaleur du cocon ! Étui poisseux des chrysalides ! Sourde solidarité des cellules ! Persicaire, dans ce livre un soprano se brise, un animal se dépouille de sa peau, quelqu'un meurt et quelqu'un s'éveille. (*ibid.*, p. 342)

Rien d'étonnant dès lors si le poète déclare encore une dizaine d'années plus tard : « [...] mon œuvre commence au *Potomak*⁸⁰ ». Néanmoins, la lecture attentive du

79. Le manuscrit du *Potomak*, conservé dans le fonds Madame Louis Solvay de la Bibliothèque royale de Belgique, indique le projet de titre suivant : « Dans l'Impair / Histoire / d'une / mue / par / Jean Cocteau » (KIHM Jean-Jacques, SPRIGGE Elisabeth, BÉHAR Henri C., *op. cit.*, p. 409).

80. « Vous savez, vous, ce que signifie "écrire" – alors ? – il ne reste plus d'exemplaires du *Prince frivole* et je souhaite qu'on brûle ceux qu'on possède. *Je ne me trompe pas* – mon œuvre commence au *Potomak* – sorte de préface – [...] » (lettre de Cocteau à Mme Aurel du 26 juin 1922,

roman nous oblige à émettre une certaine réserve quant à l'irréversibilité de ce « registre de convalescence » (*PK*, p. 47), puisque l'auteur y trahit d'un côté et de l'autre la difficulté de rompre avec son milieu originel. S'il décide de se mettre en rupture de ban avec son ancien être (« Je ne sauverai rien de mon passé qui flambe » (*ibid.*, p. 57), il ose avouer un certain regret de renoncer à la notoriété artistique (« J'aurais pu faire la *Marseillaise* ou *Plaisir d'amour* ; j'écris ce livre » [*ibid.*, p. 264]), et se heurte visiblement à la limite de sa métamorphose identitaire (« De famille bourgeoise, je suis entre les bourgeois un monstre » ; « La bohème, [...] hélas ! j'y attrape des puces » [*ibid.*, p. 268]). Cette attitude ambiguë sinon l'instabilité qui s'observent dans ce roman, se rapportent sans doute à la posture d'un philosophe en « convalescence » revendiquée par l'auteur du *Gai Savoir* (1882). Dans l'avant-propos dudit livre, écrit entre deux crises de sa maladie⁸¹, Nietzsche place cet ouvrage sous le signe de la célébration de la guérison (« [...] ce livre tout entier n'est que fête après les privations et les faiblesses, il est la jubilation des forces renaissantes [...]»⁸²), sans pour autant oublier de mettre en suspens le terme d'une régénération complète :

[...] on y trouve de la pétulance, de l'inquiétude, des contradictions et un temps d'avril, ce qui fait songer sans cesse au voisinage de l'hiver, tout autant qu'à la victoire sur l'hiver, à la victoire qui arrive, qui doit arriver, qui est peut-être déjà arrivée...La reconnaissance rayonne sans cesse, comme si la chose la plus inattendue s'était réalisée, c'est la reconnaissance d'un convalescent, — car cette chose inattendue, ce fut la guérison⁸³.

En écrivant *La Gaya Scienza*, Nietzsche raconte non pas sa victoire finale contre la maladie, mais l'« espoir de guérison » qu'il alimente malgré sa « santé chancelante » ; car la tâche du philosophe consiste à « parcour[ir] le chemin à travers

citée dans DÉCAUDIN Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960, p. 446).

81. Au printemps 1879, ses multiples problèmes de santé obligent Nietzsche à démissionner de son poste de l'université de Bâle. Menant désormais une vie errante à la recherche d'un climat plus clément, il traverse, à l'hiver 1880, une grave dépression nerveuse. Cette période de crise se dissipe progressivement aux alentours de l'élaboration du *Gai Savoir* : en 1881, le philosophe découvre *Carmen* de Bizet qu'il qualifie d'antidote à la musique wagnérienne ; puis au printemps 1882, il rencontre Lou Andreas-Salomé, jeune russe de 21 ans, avec laquelle il se lie par une complicité intellectuelle. La fin de cette relation met à nouveau en péril l'équilibre psychique de Nietzsche.

82. NIETZSCHE Frédéric, *Le Gai Savoir* [1882], « Avant-propos », § 1, in *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1901, p. 6. Référencé désormais dans le texte sous le sigle *GS*.

83. *Ibid.*, p. 5.

plusieurs santés » pour ensuite « transposer chaque fois son état dans la forme lointaine plus spirituelle »⁸⁴. C'est donc à l'instar de cet éternel convalescent que Cocteau illustre le drame de son renouveau poétique comme le mettant aux prises « avec le poids des habitudes⁸⁵ », avant de déployer pleinement l'« art de la transfiguration⁸⁶ ».

De fait, ce n'est pas une nouveauté de parler de l'influence de la pensée de Nietzsche sur celle de Cocteau, d'autant plus que le poète lui-même n'a cessé de rendre hommage à ce philosophe qui relève selon lui du « type de[s] génies intelligents⁸⁷ » : commençant par *Le Coq et l'Arlequin*, où il promeut la musique moderne en prônant l'anti-wagnérisme de Nietzsche⁸⁸, Cocteau ne cesse d'exprimer sa parenté cognitive avec le philosophe dans des textes écrits à des périodes différentes⁸⁹, de façon à assimiler dans son œuvre la sagesse et la fatalité de Zarathoustra⁹⁰. Comme le confirme Clément Borgal, l'imprégnation de Nietzsche chez Cocteau est si profonde et si constante qu'il semble que le poète ait dû « trouver chez [cet] illustre prédécesseur l'expression d'idées dont [il] avait eu le pressentiment⁹¹ ». Or, Cocteau ne cache pas l'emprise que Nietzsche exerce sur lui lorsqu'il écrit *Le Potomak*. « Les Eugènes de la guerre⁹² », le recueil graphique annexé au livre, comporte un dessin portant en légende une phrase tirée d'*Ainsi parlait Zarathoustra* (1883)⁹³, de façon à insinuer le rôle inspirateur de « Zarathoustra [qui] parle

84. GS, « Avant-propos », § 3, p. 10-11.

85. LINARÈS Serge, « Préface à une préface », COCTEAU Jean, *Le Potomak, précédé d'un Prospectus 1916*, Paris, Stock, 2013, p. 10.

86. GS, « Avant-propos », § 3, p. 11.

87. COCTEAU Jean, *Le Secret professionnel*, *op. cit.*, p. 495.

88. « Relisons *Le Cas Wagner* de Nietzsche. Jamais des choses plus légères et plus profondes n'ont été dites. Quand Nietzsche loue Carmen, il loue la franchise que notre génération cherche au music-hall. Il est regrettable qu'il oppose à Wagner une œuvre artiste et inférieure à l'œuvre de Wagner sur le plan artiste. Ce qui balaye la musique impressionniste c'est, par exemple, une certaine danse américaine que j'ai vue au Casino de Paris. » (COCTEAU Jean, *Le Coq et l'Arlequin*, *op. cit.*, p. 433)

89. Voir DIEUDONNÉ Serge, « Dionysos et Orphée », *CJC*, n° 10, p. 199-257.

90. Sur son film *L'Éternel-Retour* (1943), Cocteau précise que « [c]e titre emprunté à Nietzsche, veut dire que les vieux mythes peuvent renaître sans que leurs héros le sachent. » (*Le Foyer des artistes*, Paris, Plon, 1947, p. 197)

91. BORGAL Clément, « 3 - De l'esprit de contradiction », Jean Cocteau ou de la claudication considérée comme l'un des beaux-arts, Paris, PUF, 1989, p. 49-75 [en ligne] <https://www.cairn.info/jean-cocteau-ou-de-la-claudication--9782130425908-page-49.htm> [consulté le 16 juin 2022].

92. La plupart de dessins recueillis dans « Les Eugènes de la guerre » ont été publiés pour le périodique *Le Mot*, entre mars 1915 et juillet de la même année.

93. La légende de la vingt-troisième planche des « Eugènes de la guerre » (« Et en ce temps-là il séjournait dans la ville qu'on appelle : la Vache multicolore ») a été reprise à l'identique d'une phrase figurant dans l'aphorisme « Les trois métamorphose » d'*Ainsi parlait Zarathoustra* (voir

[au poète] d'éternité » (*PK*, p. 25). Quant à l'expérience de la Grande guerre⁹⁴, évoquée dans un paragraphe du « Prospectus » du livre, elle contribue à pousser l'admiration de Cocteau envers Nietzsche jusqu'à l'idolâtrie : « Je ne raconterai pas septembre, octobre, novembre 1914, où je suivis comme ambulancier, songeant à Whitmann et à Nietzsche, une victoire sans culotte et sublime. » (*PK*, p. 25-26) Le texte nous laisse croire que Cocteau, engagé sur le front, nourrissait un secret espoir de faire sien le lyrisme outrancier de ces deux aînés qui, comme lui, étaient autrefois infirmiers en temps de guerre⁹⁵. Bien évidemment, cette tendance très nette d'identification à la pensée et au personnage de Nietzsche n'a pas échappé à l'attention des critiques.

Dans *Méditerranée ou les deux visages de Jean Cocteau* (1959), Micheline Meunier analyse les scènes anthropophagiques de l'« Album des Eugènes » d'après l'idée de Nietzsche selon laquelle « l'esprit [est] une digestion des expériences », sans toutefois préciser les sources auxquelles elle se réfère⁹⁶. Le même ouvrage établit également un lien de parenté entre le « chant du bourdon de Zarathoustra » et « le carillon de Malines⁹⁷ » décrit à la fin du chapitre « Après coup ». Dans *Jean Cocteau et Nietzsche ou La Philosophie du matin* (1972), Meunier se propose cette fois-ci d'associer le poème « Ne sois pas trop intelligent » du *Potomak* à la méfiance de Nietzsche à l'égard de la connaissance⁹⁸, et l'origine américaine du nom du monstre éponyme à l'idéal du « Nouveau Monde » que prône le philosophe pour remédier à la décadence de l'esprit européen⁹⁹.

NIETZSCHE Frédéric, *Ainsi parlait Zarathoustra* [1883–1885], in *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, 1903 [1898], p. 33). Référéncé désormais dans le texte sous le sigle *APZ*.

94. « Réformé, Cocteau s'engage dès le début du moins d'août 1914 dans la Croix-Rouge, et participe en septembre l'évacuation des blessés en Champagne. Classé dans le service auxiliaire le 26 novembre, il devient volontairement convoyeur d'ambulances sur le front de Flandre. Le 18 décembre 1915, il rejoint Nieupoort comme ambulancier auprès d'une unité de fusiliers marins » (cité de la note établie par Serge Linarès dans COCTEAU Jean, *Le Potomak, précédé d'un Prospectus 1916, op. cit.*, p. 27).

95. Pendant la guerre de Sécession de 1862 à 1865, Walt Whitman (1819-1892) quitte sa carrière de journaliste pour se consacrer comme infirmier volontiers à soigner les blessés des deux camps. Quant à Nietzsche, il s'engage dans la première guerre franco-allemande en tant qu'ambulancier et infirmier.

96. Voir MEUNIER Micheline, *Méditerranée ou les deux visages de Jean Cocteau*, Paris, Éd. Debresse, 1959, p. 183-185. Nous reviendrons sur ce sujet dans la deuxième partie de la thèse.

97. *Ibid.*, p. 27.

98. Voir MEUNIER Micheline, *Jean Cocteau et Nietzsche ou La Philosophie du matin*, Paris, J. Grassin, 1972, p. 20.

99. Voir *ibid.*, p. 28.

Quant à l'étude de Serge Dieudonné (« Dionysos et Orphée » [1985]), dont les sources attestent d'une surprenante « omniprésence¹⁰⁰ » du philosophe dans l'œuvre de Cocteau, elle révèle les cinq thèmes nietzschéens explorés dans *Le Potomak*, à savoir : l'attitude réfractaire vis-à-vis « des valeurs publiques¹⁰¹ » conduisant le poète à renoncer à la notoriété artistique ; la descente au tréfonds de soi-même au risque de se meurtrir à l'image d'un mineur « s'enfon[çant] [...] vers le diamant et le grisou » (*PK*, p. 11)¹⁰² ; la fidélité absolue à soi-même permettant d'approuver ses « contradictions » (*PK*, p. 38) comme constituant les contours de son être vrai¹⁰³ ; l'« esthétique du minimum » (*PK*, p. 11) bannissant le style surchargé au profit de l'« élan [...] et la noblesse naïve¹⁰⁴ » de l'œuvre ; et enfin l'idée de l'éternel-retour, servant de fondement à la composition de l'« Album des Eugènes », dont la fin rejoint le début¹⁰⁵.

Les études de Meunier ainsi que celle de Dieudonné sont suffisamment éclairantes pour certifier le rôle capital que joue Nietzsche dans la composition du *Potomak*. Cependant, l'objectif de ces dernières études étant de faire apparaître l'héritage mental hérité du philosophe et assimilé dans l'œuvre et la pensée de Cocteau, leurs remarques clarifient certes un bon nombre de thèmes empruntés, mais ne permettent pas de comprendre dans quelle mesure « la puissance poétique de Nietzsche¹⁰⁶ » a été incorporée dans la trame de « l'histoire d'une mue » vécue par Cocteau. Ce constat nous conduit à réfléchir davantage sur la remarque rapportée par Serge Linarès, soulignant le fait que la voix de Zarathoustra se manifeste d'une manière déterminante lorsque l'auteur du *Potomak* évoque la figure du danseur de corde qui incarne la fatalité du Surhomme¹⁰⁷. En effet, « Cocteau avait de nietzschéen [...] ce désir en acte de se surmonter par le biais de l'art, d'accéder suivant l'élan de la volonté de puissance, à l'être de soi accompli dans sa destinée¹⁰⁸ ».

100. DIEUDONNÉ Serge, art. cit., p. 208.

101. *Ibidem*.

102. *Ibid.*, p. 209.

103. *Ibid.*, p. 211.

104. *Ibid.*, p. 212.

105. *Ibid.*, p. 228. Nous reviendrons sur ce sujet dans la deuxième partie de la thèse.

106. CHAPERON, Danielle, *Jean Cocteau. La chute des angles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991, p. 108.

107. Voir le début de la section « Ariane » (*PK*, p. 261-262).

108. LINARÈS Serge, « Notice » au *Potomak*, *CERC*, p. 897.

Ce noyau thématique mériterait toutefois d'être examiné plus en détail avec divers écrits du philosophe allemand que le poète copie à profusion dans l'ensemble du récit, car dans la plupart des cas, le fil des intertextes nietzschéens se dédouble, et parfois même se combine avec d'autres textes modèles dont s'est nourri le Cocteau d'avant *Le Potomak*. Les références intentionnelles aux écrits de Gide en donnent l'exemple.

Certes, *Le Potomak* doit indéniablement à *Paludes* (1895) l'histoire d'un narrateur qui est en train d'écrire un livre, dont le contenu s'avère inexplicable même pour son auteur (« Pour mon ami [...] j'écrivis cette satire de quoi¹⁰⁹ » ; « “ Que préparez-vous ? ” me demanda Canche. Je rougis et ne pouvais lui répondre » [*PK*, p. 55]). Néanmoins, le roman de Cocteau se préoccupe, à la différence du livre gidien, non pas d'ironiser sur la stagnation existentielle et littéraire, mais plutôt de démontrer la mue *in situ* qu'il effectue au sein même de cette rédaction (« Demain, je ne peux plus pouvoir écrire ce livre. Il cessera le jour où cessera la mue [...], car ce qui le compose, le dirige, le bloque, c'est l'état dans lequel, momentanément, je me trouve. » [*ibid.*, p. 54]). Le défi du poète, consistant à retracer le cheminement d'un livre dont il ne connaît pas l'issue, répond en réalité au fameux appel nietzschéen « deviens ce que tu es ». D'après le philosophe, « Devenir ce que l'on est, cela fait supposer que l'on ne se doute même pas de ce que l'on est¹¹⁰ » ; « [c]ar ton essence véritable [...] est placée au-dessus de toi à une hauteur incommensurable, ou du moins au-dessus de ce que tu considères généralement comme ton moi¹¹¹ ». Dans cette perspective, il faut empêcher « l'instinct [de] “se comprendre” trop tôt lui-même », et de se laisser envahir par « tous les pouvoirs esclaves [...] du “but”, de la “fin”, du “sens final” »¹¹². Le devenir-soi exige par conséquent de s'engager constamment dans une sorte de parcours à l'aveuglette :

Il y a dans le monde un seul chemin que personne ne peut suivre en dehors de toi. Où conduit-il ? Ne le demande pas. Suis-le. Qui donc a prononcé ces paroles : « un homme ne s'élève jamais plus haut que lorsqu'il ne sait pas où son chemin peut le conduire¹¹³? »

109. GIDE André, *Le Voyage d'Urien, suivi de Paludes*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 137.

110. NIETZSCHE Frédéric, *Ecce Homo* [1888] : *suivi des Poésies*, « Pourquoi je suis si malin », § 9, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1909, p. 65. Référencé désormais dans le texte sous le sigle *EH*.

111. NIETZSCHE Frédéric, « Schopenhauer éducateur [1874] », *Considérations inactuelles*, t. II, in *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, 1922, p. 12. Référencé désormais dans le texte sous le sigle *CI2*.

112. *EH*, « Pourquoi je suis si malin », § 9, p. 66.

113. NIETZSCHE Frédéric, « Schopenhauer éducateur », *op. cit.*, p. 11.

Il semble évident qu'une telle démarche s'inscrit pleinement dans la ligne directrice que Cocteau entend donner à son *Potomak* : bien que le poète insiste sur l'absence d'intentionnalité dans la métamorphose qu'il subit au cours de la rédaction du roman (« J'écrivais avec désordre. Au centre, nous nous aperçûmes que je muais [...] » [*PK*, p. 53]), il fait finalement de cette expérience la promesse d'un « avenir lointain¹¹⁴ », dans lequel seront écrits ses futurs ouvrages (« J'ai vu que ce n'était pas un livre, mais une préface à des livres inexploités » [*ibid.*, p. 51]¹¹⁵).

Sans prétendre à l'exhaustivité, les deuxième et troisième parties de notre étude ont donc principalement pour objectif d'étudier de plus près l'héritage connu et méconnu des écrits de Nietzsche que nous retrouvons dans les principales thématiques du *Potomak*. Il s'agira pour nous de démontrer, à travers l'analyse de la première rédaction du texte entre 1913 et 1914¹¹⁶, comment Cocteau parvient à mettre en place le projet nietzschéen du « devenir-artiste », en y retraçant sans cesse son parcours littéraire et personnel. Afin de mieux respecter le développement narratif de ce « roman d'aventure¹¹⁷ », cette étude se déroulera en deux étapes : l'une consacrée à la dédicace liminaire ainsi qu'aux cinq premières sections du roman, où se dessinera la confrontation du narrateur avec les Eugènes, monstres anthropophagiques, désignés par Cocteau comme les cruels instigateurs de sa mue existentielle ; l'autre couvrant les dix autres chapitres suivis d'une dédicace finale, destinée à faire le bilan et l'évaluation de la mue artistique, que nous découvrirons au travers des visites du poète chez le Potomak.

114. « [J]e suis le contraire d'une nature héroïque ; “vouloir” quelque chose, “aspirer” à quelque chose, avoir en vue un “but”, un “désir”, tout cela je ne le connais pas par expérience. En ce même moment encore, je jette un regard sur mon avenir — un avenir *lointain* ! » (*EH*, « Pourquoi je suis si malin », § 9, p. 67)

115. Constat confirmé dans la page 2 de l'édition originale du *Potomak* : « *Le Potomak* est la préface des ouvrages suivants, parus ou à paraître : / *Le Cap de Bonne-Espérance* (poème) / *Le Coq et l'Arlequin* (notes autour de la musique). / *Vocabulaire* (poèmes). / *Secteur Calme* (poème). / *La Noce massacrée* (souvenirs) ».

116. Notre étude est donc consacrée essentiellement à l'analyse du texte de l'édition originale du *Potomak* (1919), en se référant éventuellement aux sections « Prospectus » (1916) et « Les Eugènes de la guerre » (1915).

117. C'est ainsi que Cocteau étiquette son roman dans une lettre du 8 octobre 1919 adressée à Blanche : « Je voulais mettre en sous-titre au *Potomak* : roman d'aventure » (BLANCHE Jacques-Émile et COCTAEU Jean, *Correspondance*, Maryse Renault-Garneau (éd.), Paris, la Table ronde, 1993, p. 152).

Partie 1

Des écrits de jeunesse : canevas mimétique

Chapitre 1 : Venise ou la mimésis de la mort

Après être passé par le Lac Majeur, Milan, Vérone et Padoue, Cocteau, alors âgé de dix-neuf ans, arrive à Venise le 19 septembre 1908, pour y clore son Grand Tour, aux côtés de sa mère¹¹⁸. Désormais reconnu comme un jeune prodige grâce à une matinée poétique organisée quelque mois avant en son honneur¹¹⁹, il était temps pour lui de découvrir les charmes de la Sérénissime dans le sillage des illustres voyageurs tels que Byron, Chateaubriand, Stendhal, Balzac, Musset, Taine ou Barrès. Comme nous l'évoquions dans l'introduction, son pèlerinage littéraire finit par prendre une tournure véritablement dramatique dès le moment où il est confronté au suicide de Raymond Laurent. Poète, critique anglophile, ami et condisciple de Cocteau au lycée Condorcet, Laurent s'est tiré une balle dans le cœur dans la nuit du 24 septembre, à deux pas de la Basilique de *Santa Maria della Salute*, vraisemblablement à cause d'une histoire d'amour non aboutie avec un américain, Langhorn Whistler¹²⁰. Tout comme le suicide de son père Georges Cocteau (1842-1898), qui l'a profondément affecté dès l'âge de neuf ans, celui de son ancien camarade le bouleverse gravement, puis apparaît aussitôt dans plusieurs de ses œuvres de l'époque¹²¹, dont les nouvelles « Paroles sur une tombe », « Le Pigeon » et « Amitié vénitienne », toutes trois datées de 1908¹²². Par pudeur ou par prudence, ces dernières, parlant de fait si ouvertement dudit évènement, ne verront jamais le jour mais se répercuteront discrètement dans les textes qu'il publiera dans les quatorze prochaines années à venir : « Comment mourut M. de Trêves » (1909) ; « Venise vue par un enfant » (1913) ; *Le Grand Écart*. Dans ce « besoin récurrent de raconter le

118. Concernant la chronologie du voyage italien de Cocteau, nous nous référons à celle établie par ZEMIGNAN Roberto, *Jean Cocteau et l'Italie : regards cinématographiques croisés*, thèse de doctorat en musique, musicologie et arts de la scène, Université Paul Valéry - Montpellier III, 2012. Voir notamment p. 27-32.

119. Voir *supra*, p. 15.

120. Sur les circonstances de la mort de Laurent, voir ZEMIGNAN Roberto, *op. cit.*, p. 32-33.

121. Le souvenir de Laurent transparait dans les poèmes « En manière d'épithaphe » et « Souvenir d'un soir d'automne au jardin Eaden » (1908), parus dans *La Lampe d'Aladin* (Paris, Société d'Édition, 1909). Voir, *ŒPC*, p. 1283-1284.

122. Nous devons la datation des trois nouvelles à l'article de Pierre Caizergues et Pierre Chanel « Textes inédits ou retrouvés de Jean Cocteau », paru dans *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série (sigle : *CJCN*), n° 1, « Genet et Cocteau, traces d'une amitié littéraire », Paris, Passage du Marais, 2002, p. 153, ainsi qu'aux « Notes et variantes » aux *Nouvelles de jeunesse*, établies par Serge Linarès (*ŒRC*, p. 1075-1076).

drame¹²³ » qui hante l'écrivain, il convient de constater non pas la simple reprise d'un thème obsessionnel, mais des approches volontairement renouvelées d'une mémoire traumatique. D'une œuvre à l'autre, Cocteau exprime ainsi des attitudes contradictoires à l'égard de la mort de Laurent en opérant sur celle-ci différentes transformations romanesques.

1.1 « Paroles sur une tombe » : essai de l'écriture testimoniale

Parmi les quatre premières proses écrites autour du suicide vénitien, « Paroles sur une tombe » présente la spécificité d'échapper à la catégorie de la nouvelle au sens strict du terme : sous le pseudonyme de « Père Ubu » emprunté à Alfred Jarry (1873-1907), Cocteau y adopte une narration à mi-chemin entre journalistique et littéraire, de façon à composer une sorte d'éloge funèbre de Laurent. Le texte ne porte ni date, ni lieu, ni vraie signature, sinon un paratexte écrit en marge : « la Nursery des Muses¹²⁴ ». Peu d'éléments permettent donc d'élucider sa genèse énigmatique, à l'exception d'un bref commentaire que donne l'auteur au commencement :

Parler de Raymond Laurent s'impose [...] Plusieurs jeunes revues ont déjà bondi sur cette aubaine tragique. Les unes ont fait du malheureux la victime du romantisme anglais, les autres le martyr de la muflerie parisienne. Le drame est plus grand et plus simple. Le pauvre enfant m'avait reconduit jusqu'à mon hôtel une heure avant son suicide ; il m'avait beaucoup beaucoup parlé – rapide connaissance de villégiature automnale et seul peut-être j'ai le droit et le devoir d'expliquer sa fin mystérieuse. Peut-être il la voulut étrange et scénique...mais c'est jeunesse¹²⁵ !

Si Cocteau a décidé, ne fût-ce qu'anonymement, de prendre sa plume, c'était donc pour remettre en cause la manière dont « plusieurs jeunes revues » traitent le trépas de son camarade. Cette précision nous laisse supposer que la rédaction du texte était

123. LINARÈS Serge, « Notice » aux *Nouvelles de jeunesse*, *ÆRC*, p. 1075.

124. Détail rapporté par Enrico Castronovo : « Dans le premier des deux feuillets, en haut à droite, est indiquée la légende “la Nursery des Muses”, écrite avec un stylo différent mais avec la même graphie. » (CASTRONOVO Enrico, *Jean Cocteau, le seuil et l'intervalle : Hantise de la mort et assimilation du fantastique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 39)

125. *CJCN* 1, p. 163.

postérieure aux parutions des deux importantes nécrologies consacrées à Laurent, dans chacune desquelles ce dernier est effectivement décrit comme « victime du romantisme anglais » ou comme « martyr de la muflerie parisienne ».

Dans une critique destinée à *La Phalange* du 15 novembre 1908, Henri Franck (1888-1912) évoque l'influence potentielle qu'ont exercé les morts presque théâtrales de Keats, de Byron de Shelley ou de Chatterton sur « cet enfant de vingt-et-un ans qui s'est tiré, à Venise, un coup de pistolet en plein cœur¹²⁶ ». Ce faisant, il préconise aux lecteurs d'écarter « ces images romantiques¹²⁷ », et dévoile peu à peu cette personnalité de Laurent : doué en langue, en peinture et même en musique, il était cependant « plein d'inquiétude sur soi » et « d'une susceptibilité étrange aux petits échecs littéraires¹²⁸ ». « Raymond Laurent s'est tué », écrit-il, « dans un moment de dépression parce qu'il avait lu Novalis¹²⁹, parce qu'il souffrait impatiemment l'attente de la gloire, parce que Venise ne lui avait pas donné la confirmation, la révélation qu'il attendait¹³⁰ ». Deux mois plus tard, le 15 janvier 1909, Jacques d'Adelswärd-Fersen (1880-1923) publie à son tour un hommage dans le premier numéro de sa revue *Akademos*. En refusant fermement de faire du suicide de Laurent « un crime à la littérature¹³¹ », il tient à démontrer le penchant sexuel de son ami comme étant le facteur principal du drame : « Il ne se résigna jamais à la vulgarité des passions féminines [...] sa vie, haletante et nerveuse, fut ravagée par un idéal très hautain et très rare, par l'Autre Amour¹³² ». Son texte n'est d'ailleurs pas moins sensationnaliste lorsqu'il énumère des amis de voyage du défunt, à

126. FRANCK Henri, « Raymond Laurent (1886-1908) », *La Phalange*, 15 novembre 1908, repris dans *La Danse devant l'arche*, Nouvelle Revue Française, 1912, p. 158. Selon toute apparence, Franck entretenait une relation cordiale avec Laurent : ayant fait sa connaissance au lycée Janson-de-Sailly, il a soutenu Laurent au début de sa carrière littéraire, « écrivant même à Jacques Rouché, le directeur de *La Grande Revue*, afin qu'il accorde particulièrement attention au manuscrit que le jeune poète lui a fait parvenir accompagné d'une lettre de Léon Blum » (CLAPARÈDE-ALBERNHE Brigitte, *Henri Franck, Une biographie intellectuelle*, Pérols, éd. Jean-Claude Taieb, 2016, p. 170). Sur le rapport entre Franck et Laurent, voir aussi MASSIS Henri, *Évocations, souvenirs*, Paris, Plon, t. I, 1931, p. 172-174.

127. FRANCK Henri, art. cit., p. 158.

128. *Ibid.*, p. 163.

129. Ce renvoi à Novalis relève du fait que l'on a trouvé dans une chambre de l'Hôtel de l'Europe où séjournait Laurent « une caisse contenant tous ses manuscrits, l'*Henri Osterdingen* de Novalis, et les *Voyages* de Goethe. » (*ibid.*, p. 157-158)

130. *Ibid.*, p. 163.

131. Sonyeuse [Jacques d'Adelswärd-Fersen], « In Memoriam : Raymond Laurent », *Akademos*, 15 janvier 1909, p. 71.

132. *Ibid.*, p. 68.

commencer par le nom de Vyvyan Wilde, le fils du célèbre écrivain irlandais, qui « releva le cadavre chaud du pauvre petit Laurent¹³³ ». Suivent ceux de Langhorn Whistler, présenté comme la « cause inconsciente de la tragédie », et de « M. Jean C. », qui « aurait pu, par ses instincts de poète, faire de dignes funérailles à celui qui mourait à l'âge de Shelley », mais « fut obligé de partir, sans avoir agi de son mieux¹³⁴ ». Sur ces gens-là, l'article d'Henri Franck fournit ce rapport tout minimaliste, mais qui s'avérera cependant peu négligeable :

Le 23 septembre, le soir, à dîner, il [Laurent] s'entretint avec quelques amis du suicide et de la légitimité du suicide. Ses amis l'avaient gaiement raillé, lui représentant que cette solution est démodée, lâche, absurde. Raymond Laurent les écouta, plaisanta avec eux, puis alla se tuer¹³⁵.

Aux lecteurs du *Grand Écart*, cette anecdote rappelle immédiatement une séquence vénitienne située dans le premier chapitre du roman, laquelle met en scène une conversation entre le protagoniste nommé Jacques Forestier et un jeune journaliste : lorsque ce dernier annonce sa mort volontaire à cause d'un amour malheureux, « Jacques le railla sur le suicide classique à Venise et lui souhaita bonne nuit. Le journaliste se suicida » (*ÆRC*, p. 273).

Directement ou indirectement, les deux articles impriment donc la place qu'occupe Cocteau dans son ultime contact avec Laurent : involontairement ou non, le poète est resté spectateur inactif de cette affaire du suicide. Nous comprenons mieux dès lors le contexte dans lequel a été écrit « Paroles sur une tombe » : par le mystérieux « Père UBU » interposé, l'auteur n'a-t-il pas tenté de raconter les coulisses du drame afin de récuser sa responsabilité potentielle face à la mort de son ami ? Soulignons à cet égard ce caractère nettement contradictoire du texte : si Cocteau tient à s'y présenter comme témoin de première main (« Le pauvre enfant m'avait reconduit jusqu'à mon hôtel une heure avant son suicide ; il m'avait beaucoup beaucoup parlé [...] »), rôle certes adéquat pour accaparer « le droit et le devoir d'expliquer [l]a fin mystérieuse » de Laurent, les passages qui suivent ne mentionnent guère de détails biographiques et évènementiels sur

133. *Ibid.*, p. 66.

134. *Ibid.*, p. 67.

135. FRANCK Henri, art. cit., p. 158.

le concerné¹³⁶. Ceux-ci sont évoqués d'une manière très ambiguë, mais sous un angle tel que le locuteur puisse exprimer sa « sympathie complice¹³⁷ » : « Mal conseillé dans l'existence [...] Laurent ne voulut pas subir encore l'attirante contrainte d'un monde pour lequel il n'était point fait¹³⁸. » Vu sous cet éclairage, le jeune homme désespéré au « cœur subtil et délicat plein du repentir des erreurs inconscientes » (*ibidem*) se libère de l'étiquette d'un décadent immoral pour finalement devenir une pure victime du mirage vénitien :

Fantoches grotesques et charmants du vice cosmopolite, c'est de votre faute s'il culbuta sur les marches de l'église bleuâtre avec un revolver entre ses doigts fragiles ; c'est par votre exemple qu'il désira quitter Venise sans souffrir du train... des autres paysages... de la vie bruyante et pourrie à nouveau... et le soir vous passiez dans le rire, la musique, la lumière, sur cette place dont hier encore il foulait les dalles empigeonnées... et je ne vous en veux pas parce que c'est la vie (*ibid.*, p. 163-164).

Cocteau assimile ici la tentation homosexuelle à la sorcellerie inhérente à la Sérénissime en donnant à toutes deux cette qualification de « vice cosmopolite » : bien que celui-ci soit clairement désigné comme instigateur anonyme du suicide, il s'intègre finalement dans les décors nocturnes de Venise dont s'exclut le jeune poète. Avec cette phrase tendant quelque peu à banaliser la force agissante du *Mal* : « et je ne vous en veux pas parce que c'est la vie », la victime s'affirme en quelque sorte comme un pauvre candide, incapable de se livrer à un vieux rituel ancré dans cette ville¹³⁹. En illustrant ainsi

136. Approche forte différente des articles nécrologiques de Franck et de D'Adelswärd-Fersen. Ces dernières précisent la bibliographie quasi-complète de Laurent (« *Le Préraphaélisme en Angleterre* » [La *Nouvelle Revue*, mai-juin 1906] ; « *Introduction à l'étude du Préraphaélisme anglais* », [l'*Ermitage*, 15 mai et juin 1906] ; « A Guétaria », [Les *Lettres*, 15 septembre 1907] ; « Oscar Wilde » [publié posthument dans *La Phalange* du 20 septembre et du 20 octobre 1909]), sans oublier de mentionner comme d'importants éléments biographiques ses fréquents séjours internationaux (en Angleterre, en Espagne, en Allemagne), parmi lesquels se démarque l'itinéraire de son voyage italien. Tracé vraisemblablement sur le modèle de Goethe, son parcours comporte des étapes sur le Tyrol, la vallée de l'Inn, Innsbrück, le Brenner, Schemberg, Mittenwald, Botzen, Trente, Torbole, Malsesine et Verone, et Padoue (voir FRANCK Henri, art. cit., p. 161).

137. STEINMETZ Jean-Luc, « Une mort à Venise », DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'Italien, Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues*, Napoli 4-5 maggio 2007, Fasano, Schena, 2007, p. 155.

138. *CJCN* 1 p. 163.

139. Cocteau propose, délibérément ou non, une interprétation antithétique de celle de Franck : « N'accusons pas Venise. Raymond Laurent est seul coupable de sa mort » (FRANCK

la mort de Laurent – celle choisie pour se mettre à l’abri des causes de la démoralisation –, Cocteau est plus que jamais apparu comme témoin dévoué qui tâche de réhabiliter l’image posthume de son ami. Les dernières lignes du texte évoquent, en effet, le pénible souvenir de son aller-retour vers l’hôpital où reposait le corps, avant de se refermer par une citation des vers célèbres de Verlaine : « Et tout le reste est littérature¹⁴⁰ ».

Toutefois, rien ne démontre en réalité l’authenticité de cette histoire, sans parler de preuves attestant la position de Cocteau comme le dernier confident du défunt, aucune trace de leurs échanges ne nous étant parvenue¹⁴¹. Quant à l’enjeu dominant du texte consistant à faire de Venise la responsable dudit suicide, la même idée sous-tend déjà le poème « En manière d’épithaphe », que Cocteau a dédié à Laurent quatre jours seulement après sa disparition¹⁴². Désignée comme la « tendre agonisante » rongée par les « miasmes malsains du cancer » flottant sur ses belles voies aquatiques, la cité des Doges incarne la femme fatale, dont la beauté macabre déclenche un « affreux désir » chez son admirateur ; celui-ci y résiste en vain : « Après avoir, peut-être, un peu... si peu lutté, / Pour que ses souvenirs soient les seuls qui lui restent, / Il s’y tua d’amour devant la *Salute* ! » (*EPC*, p. 1283). Ainsi, la question qui s’impose à nous est de savoir comment interpréter le souvenir fixé dans « Paroles sur une tombe » : plutôt qu’une vérité cachée, l’auteur n’y rapporte-t-il pas un témoignage *pro domo* qu’il a reconstitué selon sa propre vision poétique ? Quoi qu’il en soit, l’écriture de cet hommage funéraire sert de fondement à la trame du récit qui affleure dans « Le Pigeon », l’œuvre figurant en tête des nouvelles de jeunesse de Cocteau.

Henri, art. cit., p. 162) ; « S’il a maudit la vie, c’est qu’il ne la connaissait pas. Blâmons sa cruelle étourderie. » (*ibid.*, p. 164)

140. *CJCN* 1, p. 164.

141. De fait, les biographes de Cocteau établissent le lien entre le poète et Laurent d’après les descriptions données dans « Paroles sur une tombe » et *Le Grand Écart*, en y trouvant de quoi compléter la notice nécrologique écrite par D’Adelswärd-Fersen, qui confirme seulement la présence de Cocteau comme l’un des amis de voyage du défunt. À ce propos, nous trouvons tout au plus une potentielle preuve concernant le passage de Cocteau à la morgue de l’hôpital (« Oh la course muette, la nuit, pour porter une gerbe à l’hôpital lugubre ! » [*ibid.*, p. 164]) dans un article sans signature paru dans *Il Gazzettino* du vendredi 25 septembre 1908, intitulé « Le suicide d’un étranger à la Pointe de la Douane » : celui-ci signale la visite des « deux jeunes français [qui] se sont présentés à la porte de l’hôpital en demandant de pouvoir déposer à côté du corps du suicidé une couronne d’œillet blancs. » (ZEMIGNAN Roberto, *op. cit.*, p. 515. L’article a été retrouvé, traduit, et publié par l’auteur)

142. Le poème comporte cette mention : « À la mémoire de R. L » ; « Venise, 28 septembre 1908 » (*EPC*, p. 1283).

1.2 « Le Pigeon » : un *patchwork* des souvenirs

Écrit à la première personne, « Le Pigeon » met en scène une promenade nocturne le long du Grand Canal. Après avoir déambulé sur la place Saint-Marc, un narrateur anonyme prend une gondole par laquelle il contemple des édifices emblématiques de la ville – *Vendramin-Calergi, Ca'd'Oro, Venier, Dario* –, pour finalement arriver à l'église de *Santa Maria della Salute*, où retentit une « détonation lointaine et inexplicable [qui] fait s'enfuir du portique un pigeon qui pointe sur Saint-Marc son vol lourd et peureux » (*ÆRC*, p. 815), le bruit du pistolet annonçant le suicide. Ce trépas mystérieux et inexplicable est tacitement annoncé par le protagoniste, qui s'applique à broser des tableaux pittoresques au cœur de Venise :

Un *bambino* impudique et langoureux me murmure quelques mots au passage ; le Vice palpitant de la ville sirène, de la ville qui berce, de la ville qui étreint flotte dans l'air. Je rentre à l'hôtel et je m'accoude à la fenêtre. Sur le Grand Canal une voix splendide et malhabile chante une romance commune... [...] que la nuit calme rend divine et qui coule avec l'eau, [...] avec les esquifs noirs, les invisibles esquifs dont les gondoliers blancs ont l'air de spectres qui volent. Il est minuit... peut-on ne pas descendre ! Je fais basculer d'un bond un des cercueils aux svelteness de bercelettes. (*ÆRC*, p. 813)

Effrayé par le pouvoir de séduction qu'exerce sur lui la Sérénissime, représenté ici par un certain « *Bambino* », le héros se retire en vain dans son hôtel, puis se retrouve aussitôt charmé par le chant d'une « romance commune » – renvoyant sans doute au chant de la « ville sirène¹⁴³ » –, qui, parvenant jusqu'à lui, l'incite à rejoindre l'un de ces gondoliers-fantômes, guide d'un voyage voué au suicide. En gardant donc à l'identique l'idée directrice formulée dans « Paroles sur une tombe », le texte vise à désigner la belle Venise comme ensorceleuse de l'un de ses innombrables visiteurs. Afin d'approfondir ce thème, l'auteur fait revivre ses souvenirs de voyage qu'il

143. Concernant ce qualificatif, Wendy Prin-Conti signale l'influence de Barrès, qui « évoque en effet, à propos du suicide de Léopold Robert à Chioggia, “la sirène des lagunes”. » (PRIN-CONTI Wendy, « Cocteau fin-de-siècle », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Cocteau, n° 8, « Création et intermédialité », 2018, p. 264)

avait auparavant fixés sous forme de poèmes¹⁴⁴, sans oublier de se référer à des livres sur Venise écrits par ses prédécesseurs littéraires. Plutôt que sur les œuvres de Musset et de Byron, qu'il avait apparemment connues même avant son séjour vénitien¹⁴⁵, Cocteau s'est sans doute appuyé sur celles d'autres écrivains, parmi lesquelles se distinguent *Italia* (1852) de Théophile Gautier (1811-1872), *Le Feu* (1900) de Gabriele D'Annunzio (1863-1938), *Amori et dolori sacrum. La mort de Venise* (1902) de Maurice Barrès, et enfin *Notre-Dame de Mers Mortes (Venise)* (1902) de Jacques d'Adelswärd-Fersen.

La pluralité des textes-modèles choisis dénote ce travail d'élaboration dans lequel s'investit Cocteau imitateur : plusieurs passages qu'il emprunte aux quatre ouvrages précités sont tous destinés à être évoqués en parallèle, de façon à ce qu'ils composent une sorte d'image superposée d'un même endroit de la cité des eaux. Observons à cet égard la manière dont est décrit le raffinement architectural du palais de *Ca d'Oro* :

Il est tout brodé, tout dentelé, tout découpé à jour, dans un goût grec, gothique, barbare, si fantasque, si léger, si aérien, qu'on le dirait fait exprès pour le nid d'une sylphide. (*Italia*)¹⁴⁶

[...] avec sa galerie du bas et ses deux loges superposées, avec ses colonnes et ses arcs transparents au soleil qui les baigne, et si délicatement ouvragée que le courant d'air du canal devrait suffire à la déchirer comme une dentelle de femme, cette maison d'Ariel vit depuis le XIV^e siècle (*Amori et dolori sacrum*)¹⁴⁷

La gondole frôle doucement les pilotis de la Ca d'Oro, magiques aiguilles qu'une fée dentellière dût piquer dans l'eau, l'eau frissonnante encore d'avoir répété son travail aérien (*ÆRC*, p. 814).

Tandis que Gautier avait résumé l'élégance éthérée du palais par l'expression « nid d'une sylphide », Barrès l'avait rebaptisée « maison d'Ariel » en la

144. L'origine du thème de la balade macabre dans la nuit de Venise se trouve dans le poème « Promenade » : « [...] / L'heure mystérieuse où, les sveltes gondoles / Confondant leur noirceur au canal noir, / Les gondoliers blancs sont des spectres qui volent. [...] Tandis qu'un air banal et qui vient du Lido, / Un air populacrier que la nuit divinise, / L'endort, insoucieuse, en son sournois lit d'eau. » (*ÆPC*, p. 1281-1282)

145. À en croire l'affirmation de Cocteau figurant « Venise vue par un enfant », il ignorait, lors de son premier séjour vénitien, les illustres voyageurs de Venise sauf Alfred de Musset et Lord Byron. Voir *ÆRC*, p. 856.

146. GAUTIER Théophile, *Italia* (2^e édition augmentée), Paris, éd. Hachette, 1855, p. 194.

147. BARRÈS Maurice, *Amori et dolori sacrum. La mort de Venise*. Paris, Félix Juven s. d. [1903], p. 23-24.

qualifiant de « dentelle de femme » flottant au gré du courant d'air du canal. Quant à Cocteau, il reprend ces deux glorifications littéraires sans qu'elles soient trop apparentes : au lieu de désigner la *Ca d'Oro* par la métaphore de la frêle habitation dentelée d'un génie aérien, il déplace le regard sur ses pilotis, puis les compare aux « magiques aiguilles qu'une fée dentellière dût piquer dans l'eau » ; en focalisant ensuite sur le frémissement aquatique que produit cet esprit couturier, il réunit, en dernière instance, la beauté onirique de l'édifice au souffle d'un vent léger qui la caresse, comme le fait auparavant l'auteur d'*Amori et dolori sacrum*. Dans la description coctalienne de la Maison d'or, se cachent ainsi le fantastique gautiériste et le pittoresque barrésien.

« Le Pigeon » offre bien d'autres exemples de cette double imitation mise en œuvre par Cocteau. Le roman de D'Annunzio ainsi que celui de D'Adelswärd-Fersen lui reviennent certainement à l'esprit lorsqu'il illustre la grâce *sui generis* de La *Ca'Dario*, connue pour ses marbres polychromes et sa silhouette penchée sur le Grand Canal :

[...] le palais des Dario, incliné comme une courtisane décrépité sous la pompe de ses colliers. (*Le Feu*)¹⁴⁸

Et le palais Dario lui-même, comme fatigué de ses parures, agonisant de beauté et de vieillesse, évoque une vieille à genoux, pâmée, et dans un rôle. (*Notre-Dame de Mers Mortes*)¹⁴⁹

[...] le palais Dario, dont la coquetterie de « vieille beauté » donne à ses admirateurs novices l'incessante émotion d'un évanouissement possible. (*ÆRC*, p. 814)

En décalquant le portrait d'annunzien d'une « courtisane décrépité » aux bijoux, Cocteau y traduit également le sentiment vertigineux qu'elle peut occasionner chez « ses admirateurs novices ». L'enthousiasme démesuré de ces derniers se rapporte, ne serait-ce que d'une manière indirecte, à la figure d'une « vieille à genoux, pâmée, et dans un rôle », en laquelle D'Adelswärd-Fersen représente la beauté moribonde de l'édifice. Or il convient de remarquer que, si Cocteau se sert ainsi des écrits des deux esthètes pour dépeindre l'admiration effrénée des visiteurs, cela lui permet aussi de souligner en quoi consiste pour lui l'attrait de la *Ca'Dario* : en sus de sa splendeur

148. D'ANNUNZIO Gabriele, *Le Feu*, trad. G. Hérelle, Paris, Calmann-Lévy, 1929 [1901], p. 41.

149. D'ADELSSWÄRD-FERSEN Jacques, *Notre-Dame de Mers Mortes (Venise)*, Paris, P. Sevin et E. Rey, 1902, p. 166.

croulante, le palais se signale par le pouvoir d'envoûtement qu'il exerce sur ses spectateurs.

Deux paragraphes plus loin, Cocteau mobilise une fois de plus les souvenirs du *Feu* et de *Notre-Dame de Mers Mortes* afin de composer l'avant-dernière scène de sa nouvelle. Depuis le perron de l'église de la *Salute*, le héros, maintenant à l'approche de sa propre mise à mort, se remémore ce paysage situé en plein cœur de Venise :

Là-bas, sur la piazzetta, pendant le repos feint de la ville voluptueuse, les quatre rois de porphyre obscurs, craintifs et méfiants, doivent s'embrasser deux à deux pour un éternel complot... (ERC, p. 814)

Les mystérieux « quatre rois de porphyre » qu'évoque Cocteau ci-dessus renvoient au groupe sculpté des Tétrarques du début du IV^e siècle, muré dans un angle de la façade de Saint-Marc. Toutefois, si les figures des quatre empereurs romains (Dioclétien, Maximien, Constance et Galère) s'étreignent effectivement deux par deux, ils personnifient non pas une alliance sournoise, mais « la [fraternité] qui devait garantir un gouvernement pacifique de l'Empire¹⁵⁰ ». De cette allégorie de la solidarité loyale, le poète fait donc l'illustration de la situation psychique de son protagoniste : le désespoir lui fait imaginer quelque lien entre son suicide imminent et l'« éternel complot » tissé par les statues millénaires. Tel artifice se serait avéré inventif, si nous avions ignoré une page du *Feu* consacrée aux errances nocturnes de l'héroïne la Foscarina. Tragédienne mûrie par l'âge, elle tremble à l'idée que son amant Stelio Éffrena se détache d'elle par amour pour la jeune et belle Donatella :

En chaque aspect des choses, ses yeux égarés voyaient une confirmation de l'arrêt qui la condamnait, ou une obscure menace de nouveaux malheurs, ou un symbole de son état, ou une signification d'occultes vérités qui allaient agir cruellement sur son existence. Au coin de San Marco, près de la Porte de la Carte, elle sentit vivre comme s'ils eussent été de sombre sang les quatre rois de porphyre qui s'embrassent pour un pacte avec un seul bras, tandis que leur poing dur serre la garde du glaive terminée en bec d'épervier. (Le Feu, p. 255, nous soulignons)

150. Présentation de l'« Ensemble sculptural des tétrarques », site internet *Meraviglie di Venezia*, s. d., [http://www.meravigliedivenezia.it/fr/objets-virtuels/SPEC_07.html].

Il va de soi que Cocteau copie quasi à l'identique le signe d'une mésaventure à venir que renferme la statue des Tétrarques, lequel se fonde sur le détournement sémantique de leur accolade amicale¹⁵¹. Ainsi, à l'instar de l'héroïne d'annunzienne qui, « en chaque aspect des choses », discerne un « symbole de son état », le narrateur mentionne que certaines « petites lumières doivent, à Saint-Marc, veiller l'innocent au-dessus des pilastres Ptolémaïs » (*ÆRC*, p. 814). Cette scène lyrique, qui semble à première vue être imaginaire, est en réalité identifiable : placés à deux pas des fameux quatre rois de porphyre, les *Pilastri Acritani*¹⁵² – rebaptisés les « pilastres Ptolémaïs » par l'auteur –, se trouvent devant le portail de la façade sud de Saint-Marc ; et entre les deux arcs supérieurs de celle-ci, devant une Madone en style byzantin, on aperçoit les deux lampes votives qui, selon diverses légendes, brûlent constamment en l'honneur des victimes injustement exécutées¹⁵³. Cette vue mythique, apte effectivement à susciter l'inspiration romanesque des écrivains, sert de décor à *Notre-Dame de Mers Mortes* lorsque le poète Jacques de Liéven, protagoniste du roman, déambule le soir sur la Piazzetta en compagnie du peintre Sforzi :

À une fenêtre donnant en face de la mer deux lueurs brillaient. Et Sforzi expliqua à Jacques que c'était en mémoire d'un innocent exécuté au temps de Marino Falier : la joie des Anglaises lyriques et des Allemandes en peine de cœur. Cependant, avec la force sûre et lente de ces poisons qu'on respire dans certaines fleurs trop parfumées, au contact de cette ville vivante de son passé, comparable avec ses Palais surgissant des mers à ces îles de corail dans les immensités lointaines, au contact de cette ville de vieillesse, de tendresse et de beauté, Jacques, le pauvre enfant encore ignorant des choses, sentait germer en lui les souvenirs, les premiers et les plus chastes souvenirs d'amour. (*Notre-Dame de Mers Mortes*, p. 21-22)

L'anecdote des lampes interposée, le romancier illustre le charme séculaire de Venise dans toute sa complexité : si la flamme votive est ici invoquée comme

151. Dans la même veine de pensée, Gautier avait déjà écrit que « [c]es hommes de porphyre, la main sur la garde de leur épée, ont l'air de se concerter pour une résolution violente : on a voulu y voir Harmodius et Aristogiton se préparant à frapper le tyran Hipparque » (GAUTIER Théophile, *Italia, op. cit.*, p. 128).

152. Les *Pilastri Acritani*, provenant de l'église Saint-Polyeucte de Constantinople, ont longtemps été considérés comme des trophées remportés sur les Génois à la bataille de Saint-Jean-d'Acre au milieu du XIII^e siècle : d'où l'origine du nom *Pilastri Acritani* (Piliers d'Acre). Pour les renommer, Cocteau adopte sans doute l'appellation hellénistique de la ville d'Acre (Ptolémaïs).

153. Voir par exemple : LÉRIS (de) Gaston, *Le Monde pittoresque et monumental. L'Italie du Nord*, Paris, Quantin, 1889, p. 204.

perpétuant la mémoire d'un innocent, elle imprime à jamais la face ténébreuse de la Cité des Doges qui, avec la « force sûre et lente de [s]es poisons », continue peut-être à guetter de nouvelles victimes. Derrière l'emblème d'« une pensée pieuse que ne peut distraire le bruit de la ville¹⁵⁴ », il convient donc de remarquer la malédiction historique dont la menace demeure toujours vivace. Toutefois, aux yeux de Jacques, du « pauvre enfant encore ignorant des choses », ces étincelles font tout bonnement preuve de sa force évocatrice du passé, qui fait vivre en lui « les premiers et les plus chastes souvenirs d'amour ».

Revenant à la nouvelle de Cocteau, nous constatons qu'elle assimile non seulement la portée symbolique des fameuses lumières, mais aussi et surtout la façon dont D'Adelswärd-Fersen l'avait intégré dans son roman. En premier lieu, Cocteau cite l'exécution illégitime d'une certaine victime pour que celle-ci fasse allusion au suicide final de son protagoniste, qui se trouve, lui aussi, être la cible d'une inextricable conspiration vénitienne. En établissant ainsi un parallèle entre la fin tragique du condamné et la mort volontaire de son narrateur, l'auteur anticipe, en second lieu, une sorte de déculpabilisation posthume de ce dernier : lorsqu'il se dit : « [l]es petites lumières doivent, à Saint-Marc, veiller l'innocent au-dessus des pilastres Ptolémaïs », il s'y voit d'ores et déjà innocenter, voire sublimer son trépas douloureux au même titre que celui du malheureux supplicié d'antan. Dans ce portrait *in extremis*, il convient de discerner, en dernier lieu, la double effigie de Jacques de Liévin et de Raymond Laurent, éternisée dans le poème « En matière d'építaphe » : à l'image du héros de *Notre-Dame de Mers Mortes*, qui, par sa candeur juvénile, s'émerveille de voir revivre sa mémoire sentimentale au clair des lampes légendaires, le pauvre Laurent s'est tué à Venise dans l'espoir d'y immortaliser son amour déçu, « [p]our que ses souvenirs soient les seuls qui lui restent ».

Constituée ainsi de fragments de souvenirs, d'autocitations et surtout d'emprunts à des œuvres littéraires, la nouvelle « Le Pigeon » semble trahir les maladresses du romancier débutant, qui consistent à recueillir des éléments narratifs sans nécessairement aboutir à la création d'une trame diégétique : à force d'assembler des notes éparses sur la Venise nocturne, le récit propose, comme le remarque Roberto Zemignan, non pas « une narration qui verrait son centre occupé par le rapport qui se tisse

154. *Ibid.*, p. 137.

entre le personnage/narrateur et Venise¹⁵⁵ », mais « une série d'impressions¹⁵⁶ » que porte l'auteur sur ladite ville. Néanmoins, l'analyse des scènes de la promenade inspirées notamment du *Feu* et de *Notre-Dame de Mers Mortes* montre que Cocteau adapte les deux romans dans le but non pas d'en faire une copie servile, mais de paraphraser son témoignage sur le suicide de Laurent, victime, selon lui, de la sorcellerie maléfique de la Sérénissime. Une telle approche révèle, outre sa capacité à s'appropriier les textes-sources, le dessein romanesque discrètement conçu dans « Le Pigeon » : sous le masque d'un flâneur anonyme, le poète *mime* par voie fictionnelle les dernières heures de son camarade en les associant à jamais aux paysages dramatiques de la ville sirène. Ce travail d'incarnation, quoique dissimulé, s'avérera ensuite être une étape fondatrice dans la composition d'« Amitié vénitienne », la nouvelle où s'amalgame le vécu du défunt avec celui de Cocteau.

1.3 « Amitié vénitienne », « Comment Mourut M. de Trêves » : la stéréotypisation du héros

Écrit à la troisième personne du singulier, « Amitié vénitienne » raconte une histoire d'amour tragique entre les deux jeunes villégiateurs du Grand Hôtel. Laurent Reynal, « littérateur de vingt ans, célèbre déjà par un volume de vers et un recueil de contes, plein du juvénile orgueil de sa gloire précoce » (*ÆRC*, p. 817) rencontre la séduisante Christiane Vanine, qui devient ensuite sa compagne de promenade. Tombé aussitôt fou amoureux d'elle, le poète tente de lui donner un baiser, un soir, dans le jardin d'Eaden¹⁵⁷ ; or, Christiane l'éconduit en lui dévoilant son vrai visage : aventurière d'hôtel dérobant des bijoux de ses amants. Plongé dans le désespoir, le pauvre Laurent se décide de mettre fin à sa vie sur la dernière plate-forme de la *Salute*.

Outre le profil du protagoniste, faisant nettement référence à celui de Raymond Laurent, plusieurs chercheurs constatent que la courte liaison formée entre Laurent et Christiane « pourrait renvoyer, par certains côtés, à celle de Cocteau avec

155. ZEMIGNAN Roberto, *op. cit.*, p. 35.

156. *Ibid.*, p. 36.

157. Créé en 1884 par Sir Frederic Eden, le jardin d'Eden se trouvait dans son domaine sur l'île de la Giudecca. Ce lieu est évoqué sous le nom du « jardin Eaden » dans *La Domination* d'Anna de Noailles. Voir NOAILLES (de) Anna, *La Domination*, Paris, Calmann-Lévy, 1905, p. 144.

Christiane Mancini¹⁵⁸ ». Les travaux des biographes affirment effectivement qu'en 1908, le poète était intimement lié à cette jeune élève du Conservatoire, avant de la quitter *a priori* sans explication ; Christiane lui adresse alors des lettres désespérées, des lettres « enflammées, débordantes de naturel et de spontanéité », qui « ne suscit[ent] [en lui] qu'embarras et rejet¹⁵⁹ ». Étant donné cette tournure malheureuse qu'avait prise leur relation, il convient en effet de lire le drame de Laurent Reynal à la lumière de la perte sentimentale que Cocteau a fait subir à son ancienne amante. Chez le jeune poète d'« Amitié vénitienne », qui ressemble peu ou prou à l'auteur lui-même¹⁶⁰, faut-il donc voir sa volonté de revivre, voire *imiter* la détresse de Christiane Mancini ainsi que celle de Raymond Laurent ? Si tel était le cas, la mise en valeur des données biographiques se ferait toutefois sous couvert d'un modèle romanesque, tiré vraisemblablement de la nouvelle « La comtesse Borosini », recueillie dans *Fards et Poisons* (1903) de Jean Lorrain.

Ledit texte raconte la mésaventure sentimentale d'un certain Henri Steelman. Dans une soirée au consulat d'Autriche à Venise, il tombe amoureux de la comtesse Vanina Borosini, qui, loin de son mari demeurant à Florence, vit toute seule dans un palais historique sur le Grand Canal ; touchée par l'enthousiasme que porte Steelman pour sa ville, elle se propose de lui servir de guide, puis débute leurs promenades journalières parfois « [...] attardées en gondoles, sous la lune souriante et complice¹⁶¹ ». Bien qu'il continue à douter de la réciprocité de son sentiment, le jeune homme, voulant être digne de son rôle de sigisbée, décide de combler la grosse somme que jouait et perdait le comte Borosini. Après cet événement, la noble Vanina s'avère définitivement être « la pire aventurière¹⁶² », lorsqu'elle et son mari rejoignent Steelman qui était de retour de Paris : à peine ce dernier avait-il bénéficié de la charmante compagnie de la comtesse au prix de

158. STEINMETZ Jean-Luc, art. cit., p. 158. La même remarque se trouve dans CAIZERGUES Pierre et CHANEL Pierre, « Textes inédits ou retrouvés de Jean Cocteau », art. cit., p. 153-154.

159. ARNAUD Claude, *op. cit.*, p. 48.

160. « Laurent Reynal [...], est assurément un mixte de Raymond Laurent et de Cocteau lui-même. Proche du premier par le patronyme, il a du second le relatif succès [...] » (STEINMETZ Jean-Luc, art. cit., p. 159).

161. LORRAIN Jean, *Fards et Poisons*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, Paul Ollendorff, 1903, p. 217.

162. *Ibid.*, p. 215.

90,000 francs prêtés au comte, que le couple prend la fuite, « laissant quelques dettes chez les fournisseurs et ses frais d'installation à la charge du sigisbée¹⁶³ ».

Entre Vanina Borosini et Christiane Vanine s'établissent plusieurs traits caractéristiques en commun. D'abord, le prénom de la première ainsi que le patronyme de la seconde évoquent ceux de la princesse Vanina Vanini, qui, dans la nouvelle éponyme de Stendhal, « trahit ses amis pour un carbonaro en fuite dont elle tombe amoureuse un soir de bal à Venise¹⁶⁴ ». L'héroïne de Lorrain et celle de Cocteau se rejoignent ensuite indéniablement dans ce côté obscur, invisible au premier regard d'être une « aventurière » perfide pour laquelle se détruisent ses prétendants. La figure, typique donc, de la femme fatale qu'incarnent les deux séductrices est enfin assimilée, dans chacun de leurs textes, à l'enchantement mystérieux de la Sérénissime. Les vers mis en épigraphe de « La comtesse Borosini » résument ce dernier point :

Ce n'est pas pour ton cou, dont la veine s'irise
Et s'accuse plus bleue à l'ombre de Saint-Marc,
Ni pour ton rire mince et tendu comme un arc
Que mon songe aux canaux de ta ville s'enlise...

Je t'aime, ô Vanina, pour l'âme des vieux parcs
De verdure et d'eau morte où ton regard s'attise.
J'ai bu dans tes yeux lents le poison de Venise,
Et, comme un encensoir byzantin dans Saint-Marc,

Je me consume et meurs pour l'eau dolente et grise,
De tes yeux verdissants, où rêvent d'anciens parcs
(*Fards et Poisons*, p. 212).

Du début à la fin, le poème raconte l'amour du narrateur pour sa Vanina, totalement consubstantiel à sa fascination envers la Sérénissime. Cette double passion trouve sa meilleure expression dans les yeux de l'aimée, qui renvoient au « je » le reflet « des vieux parcs [,] de verdure et d'eau morte », ce qui évoque sans doute tous

163. *Ibid.*, p. 220.

164. LINARÈS Serge, « Notes et variantes » aux *Nouvelles de jeunesse*, *ÆRC*, p. 1076. Nous devons notre hypothèse sur la genèse du prénom et du patronyme de Christiane Vanine à cette remarque de Linarès : « [l]e nom [de Christiane Vanine] a la consonance stendhalienne de la princesse Vanina Vanini. » (*ibidem*)

ceux qui participent à « la morbide langueur d'une pourriture sublime¹⁶⁵ » envahissant les quatre coins de la ville. Il en résulte l'affirmation baudelairienne du septième vers : « J'ai bu dans tes yeux lents le poison de Venise¹⁶⁶ », qui expliquera, dans la nouvelle, l'obsession démesurée de Steelman pour les prunelles « extraordinairement droit[e]s¹⁶⁷ » de la comtesse¹⁶⁸. Quant au narrateur d'« Amitié vénitienne », il mentionne ainsi en quoi consiste l'attraction impérieuse qu'exerce Christiane sur Laurent :

Son amie ! Certes il ne l'aimait pas d'amour ; c'était ni moins ni plus. C'était une autre chose, une extraordinaire similitude de sentiments, et surtout une attraction irrésistible vers ses grands yeux longs, souples, fendus comme les plaies miraculeuses d'une eau sombre et mouvante ; ses grands yeux couchés au fond des cils qui se rapprochent pour un regard, ses gemmes nocturnes serties par l'émail blanc du lobe et les métaux précieux du bistre. (*ERC*, p. 817-818)

Si Laurent se trouve fort séduit par Christiane, c'est parce que celle-ci, parée de magnifiques bijoux d'étincelles noires, l'entraîne inévitablement dans la vision d'« une eau sombre et mouvante » de la lagune nocturne, qui se refléchit étonnamment dans ses grands yeux longs¹⁶⁹. Devenir captifs d'une femme présentée pour ainsi dire comme une Venise personnifiée¹⁷⁰ signifie, pour chacun de ces protagonistes, devenir eux-mêmes le peuple de cette cité lacustre :

La comtesse et Steelman ne se quittaient plus. Présenté par elle dans quelques familles de l'aristocratie, Steelman avait quitté l'hôtel Danielli et pris un petit palais. De *forestiere*, il devenait citoyen de Venise. [...] Toute la ville l'acceptait comme son sigisbée [...] (« La comtesse Borosini », p. 217).

165. LORRAIN Jean, « Venise », la *Revue illustrée*, n° 8, 1^{er} avril 1905, p. 34. Cet article, dont la deuxième partie est publiée dans le numéro 9 de la même revue (15 avril 1905), reprend plusieurs phrases figurant dans « La comtesse Borosini ».

166. Référence probable au poème « Le Poison » des *Fleurs du Mal*, notamment à sa troisième strophe : « Tout cela ne vaut pas le poison qui découle / De tes yeux, de tes yeux verts, / Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers... / Mes songes viennent en foule / Pour se désaltérer à ces gouffres amers. » (BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, édition de 1861, Paris, Gallimard, « Poésie », 1996 [1972], p. 84)

167. LORRAIN Jean, *Fards et Poisons*, *op. cit.*, p. 219.

168. Voir notamment *ibid.*, p. 217 et p. 219.

169. Cette manière d'associer les yeux d'une dame à l'eau de Venise est commune au poème « Le Pendentif » (1908) : « [...] / Tu faisais battre tes cils comme des ailes, / Je voyais au fond d'eux le regard des canaux... » (*EPC*, p. 1282-1283)

170. Steelman parle ainsi de la comtesse : « Cette femme – c'est tout Venise – » (LORRAIN Jean, *Fards et Poisons*, *op. cit.*, p. 216).

Laurent Reynal [...] avait fait la connaissance de Christiane Vanine, et depuis douze jours, il ne la quittait guère. On en racontait sur eux ! Mais ils prenaient bien la chose. Laurent, vite connu de tous et de toutes, quittait sans scrupule l'élégante colonie du « Grand Hôtel », et courait les « calle » bras dessus bras dessous avec sa nouvelle amie. (*ÆRC*, p. 817)

Toutefois, les deux nouvelles prennent des tournures légèrement différentes s'agissant du contexte où les jeunes hommes pénètrent dans la ville de Venise. Dans celle de Lorrain, c'est la comtesse qui, à l'image d'une « Béatrice d'un nouveau Dante¹⁷¹ » initie Steelman à ses cultes dilettantes que sont « les lentes promenades en gondoles, longues stations dans les musées, [...] rendez-vous donnés devant telle Madone d'une chapelle ignorée ou devant un morceau d'architecture perdu dans quelque lointain faubourg¹⁷² ». À l'inverse, au cours de scènes de promenades décrites dans « Amitié vénitienne », l'héroïne laisse entièrement l'initiative à son amant, qui se plaît à lui faire découvrir en détail la perle de l'Adriatique. Ce renversement des rôles au sein du couple est de fait important, voire indispensable pour que Cocteau puisse y décrire le mythe de Venise auquel il avait auparavant rendu hommage. Nombreuses sont en effet les citations textuelles de la nouvelle « Le Pigeon », que le poète tente de développer en accord avec le fil du récit. Ainsi, l'évocation des fameux quatre rois de porphyre, « obscures, craintifs en méfiants, s'embrass[ant] deux par deux pour un éternel complot » (*ÆRC.*, p. 818), prend aussi la forme d'une légende vernaculaire, que narre le protagoniste à un certain moment de sa flânerie amoureuse :

Laurent lui dit l'aventure étrange : « Il y avait une fois, sur un navire lourd de richesse, quatre rois maures ; et ces rois étaient frères, et ils firent jeter l'ancre dans la cité radieuse. » Or le premier dit au second : « Il nous faut tuer nos deux frères et les trésors seront à nous » ... et le troisième dit au dernier : « Pour que les trésors

171. *Ibidem*. Nous nous demandons d'ailleurs si l'idée de reconnaître la figure de Béatrice dans l'effroyable séductrice faisait écho au poème « Tes yeux » que Cocteau a écrit en 1908 pour la revue *Poesia* (n° 8, septembre 1908, p. 35) : « Je crains tes grands yeux, souples, obscurs et vagues, / Dont je voudrais, saisi d'un vertige assassin, / Crever l'orbe au milieu des chatons et des bagues. [...] Mais malgré leur langueur perverse et obsédante, / J'ai vu passer en eux, sous les cils rapprochés, / Le sourire immortel de Béatrix au Dante... » (*ÆPC*, p. 1302). Signalons également que les mystérieuses prunelles d'une femme épouvantent le narrateur du poème « Sadisme » (1908), dédié d'ailleurs à Christiane Mancini : « Je voudrais quelquefois te griffer et te mordre / Crever tes yeux trop noirs, trop profonds, trop fendus, / Te voir bondir d'horreur aux cruautés d'un ordre, / Et te voir voler dans tous les bonheurs qui te sont dûs ! » (*ibid.*, p. 1298)

172. LORRAIN Jean, *Fards et Poison*, *op. cit.*, p. 217.

soient à nous, il nous faut tuer nos deux frères... » Christiane rit de l'empoisonnement réciproque [...]. (*ibid.*, p. 819)

En adoptant le genre de la nouvelle dans sa forme traditionnelle¹⁷³, ce micro-récit enchâssé tend à accorder du crédit au discours du narrateur, qui reprend et illustre à merveille la thématique d'ensemble, qu'est le poison de Venise. Si la technique utilisée confirme ainsi la volonté de Cocteau de s'instruire dans la composition de la nouvelle, cet apprentissage se fait cependant par le biais des procédés imitatifs. En effet, l'aventure étrange des quatre rois maures qu'invente le poète retrace fidèlement ces deux hypothèses sur l'origine de la statue des Tétrarques, sur lesquelles nous renseigne *Italia* de Gautier :

Le savant chevalier Mustoxidi y reconnaît les quatre frères Anuemuria, qui avaient conspiré contre Alexis Comnène, empereur d'Orient [...]. Selon d'autres, ces quatre bonshommes de porphyre seraient deux couples de voleurs sarrasins qui, ayant conçu le projet d'enlever le trésor de Saint-Marc, s'empoisonnèrent réciproquement pour avoir plus grosse part. (*Italia*, p. 128)

Nous pourrions certes discerner, dans cette réécriture à peine modifiée de l'anecdote vénitienne¹⁷⁴, la dépendance du jeune Cocteau à l'égard du texte-modèle, qui alimente en sourdine l'intrigue de sa nouvelle. À ce propos, il nous semble néanmoins

173. « La nouvelle traditionnelle a [...] pour caractéristique de *mettre en scène* un récit et de montrer que ce récit et le narrateur de celui-ci sont légitimes et digne de foi. Au-delà, il est même possible de définir l'attitude narrative propre à la nouvelle, en disant que par l'intermédiaire de ce récit-cadre, l'auteur cherche à présenter un monde ordonné, hiérarchisé et surtout un univers compréhensible et doté d'un sens. » (TEINTURIER Frédéric, *Heinrich Mann et la nouvelle. Pratiques d'un genre entre roman et théâtre*, Bern, P. Lang, 2008, p. 51) La pratique du récit enchâssé se développe au XIX^e siècle, où « l'on remarque dans le recueil comme dans la fiction autonome, deux ensembles qui, jusque dans les années 1830, sont strictement séparés : tandis que le récit de personnage, aux alentours de 1800, vaut plus comme représentation de parole que comme récit rapporté, dans le recueil de nouvelles la parole du personnage est secondaire et sert avant tout le récit. » (GAUTHIER Cécile, « Jérémie Naïm, Penser le récit enchâssé. L'invention d'une notion à l'époque moderne (1830-1980) », *Textes et contextes*, 16-1 | 2021 [en ligne] <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3224> [consulté le 18 septembre 2022])

174. Dans les lignes qui suivent, Cocteau insère une autre légende vénitienne (« ...Encore, il lui conta la mort du boucher, victime offerte au doge pour un meurtre incommis [*sic*], et les deux petites lumières de Saint-Marc, qui veillent toujours l'innocent au-dessus des pilastres Ptolémaïs », *CERC*, p. 819), qui relève probablement également d'*Italia* de Gautier : ce dernier raconte en détail l'exécution injuste non pas d'un « boucher » mais d'un « boulanger » innocent, considérée comme l'origine des deux lampes votives qui brillent invariablement au flanc de Saint-Marc (voir GAUTIER Théophile, *Italia, op. cit.*, p. 134-136).

important de prendre en considération le fait suivant : contrairement à ce qui pourrait être supposé, l'auteur d'« Amitié vénitienne » est de fait très peu soucieux de dissimuler ses sources d'inspiration. L'insertion deux fois répétée de la phrase « ...Le jardin Eaden, ce soir-là, était triste, [...] » (*ÆRC*, p. 819), découle visiblement du refrain du poème « Souvenir d'un soir d'automne au jardin Eaden » (« Le jardin, comme il était triste, / Oh ! mais si triste, ce soir-là... » *ÆPC*, p. 1283), dans lequel est évoqué l'ultime balade de Raymond Laurent en compagnie de ses amis de voyage¹⁷⁵. S'agissant du premier vers du poème « Promenade », celui-ci est solennellement récité par le héros comme une bribe de ses propres productions lyriques : « Un vers qu'il avait fait lui vint aux lèvres : *C'est l'heure où les pigeons dorment sur les corniches...* » (*ÆRC*, p. 824)¹⁷⁶. Il arrive même à Cocteau d'invoquer littéralement une séquence du *Feu* en faisant de celle-ci une réminiscence survenue à son protagoniste après son échec en amour :

Là-bas, à gauche, l'asile de San Clemente était sa masse confuse... Un passage du *Feu* lui revient en mémoire. Une crainte affreuse le mordit... si les folles allaient chanter leur lugubre cantique ?... D'ailleurs elles chantaient... elles chantaient les folles, [...] (*ÆRC*, p. 822)

La citation du roman de D'Annunzio renvoie à une scène des errances de la Foscarina que nous mentionnions plus haut. Après avoir déambulé dans les rues de Venise, l'héroïne dirige ses pas vers le jardin d'Eden¹⁷⁷, où elle entend cette voix féminine venue de l'île de la Folie : « [...] le chœur allègre et lugubre tremblait, hésitait dans l'immensité extatique, devenait presque enfantin, [...] était sur le point de s'évanouir ; puis il remontait, se renforçait, grinçait, se faisait presque déchirant¹⁷⁸ ». Ce sinistre chant, dont l'intensité ne cesse de croître puis de décroître, reflète le pressentiment de la Foscarina à l'égard de l'intrusion de sa rivale, qui oscille entre l'optimisme et le pessimisme¹⁷⁹. La

175. Dédié à Langhorn Whistler, le poème comporte un autre refrain (« L'odeur funèbre des surgeons / Nous alanguissait tous les quatre »), renvoyant à la dernière retrouvaille entre Cocteau, Raymond Laurent, Langhorn Whistler et Vyvyan Wilde dans le jardin Eaden. Voir *ÆRC*, p. 1283-1284.

176. Cf. *ÆPC*, p. 1281.

177. Dans le roman de D'Annunzio, le Jardin d'Eden n'est pas nommé, mais est identifiable. Voir notamment D'ANNUNZIO Gabriele, *Le Feu, op. cit.*, p. 258.

178. *Ibid.*, p. 264-265.

179. Voici un extrait du monologue de la Foscarina : « “ [...] Serait-il impossible qu'elle [Donatella] rencontrât demain celui qui lui prendra le cœur ? ” [...] “ Est-il nécessaire qu'elle soit aimée par l'homme que j'aime ? ” “ Peut-être ne se rencontreront-ils [Stelio et Donatella] plus...”

séquence prend fin sans qu'elle parvienne à apaiser sa souffrance, tout comme ce hurlement des folles qui « rejaillissait comme un cri de torture, comme un appel de naufragés éperdus qui voient passer à l'horizon un navire, [...] ; et [qui] s'éteignait, finissait, ne ressuscitait plus¹⁸⁰ ». En suivant scrupuleusement l'exemple de cette flânerie solitaire, la promenade de Laurent Reynal s'avère définitivement tragique au jardin Eaden, puis s'interrompt précisément au moment où retentit le sombre murmure venant de San Clemente : « [...] il entendait à son oreille une vibration uniforme, lointaine...une symphonie confuse qui tournait, tournait dans sa tête brûlante et faisait tourner avec elle...le sol...la lagune...les étoiles. Évanoui, Laurent Reynal tomba sur le sable... (ERC, p. 822)

Comme l'illustre cet emprunt signalé au *Feu*, « Amitié vénitienne » s'oriente délibérément vers une tendance à mettre en évidence les provenances des textes-sources, qui ont été auparavant adoptés dans « Le Pigeon ». Ce phénomène pour ainsi dire de révélation s'explique sans doute, d'une part, par un simple mécanisme de dilatation narrative, d'autre part par la volonté de l'auteur d'explicitier au mieux ce tempérament romanesque qu'il confère à son protagoniste : sa sensibilité juvénile aidant, il ne peut pas s'empêcher de voir le monde sous l'angle de la littérature. Or, ce dernier point constitue assurément l'enjeu important du récit, particulièrement lorsqu'il réalise l'échec de sa déclaration d'amour :

Il comprit l'abîme que ce refus venait de creuser entre eux ; il demanda encore comme quelqu'un qui ne veut pas croire la catastrophe : « Pourquoi ? ... – Parce que je vous aime, mon pauvre petit... » [...] « Allons donc ! Phrase apprise de cervelle romantique farcie de lectures mauvaises ! On ne s'arrache pas d'un être par amour ! La vie n'est pas un livre ! » (ERC, p. 821)

D'une manière ironique, la réplique de Laurent Reynal résume en quoi consiste son infortune : s'il tient à affirmer la prépondérance de la vie sur la fiction, son destin reproduit fatalement celui de certains personnages diégétiques, tels que Steelman ou la Foscarina. Ce paradoxe affligeant mérite réflexion, car il justifie non seulement le mal-être du protagoniste, mais aussi, par ricochet, la conclusion contradictoire que donne

Elle tâchait ainsi d'échapper à son pressentiment. Mais un esprit contraire lui disait : “ Ils se sont rencontrés une fois ; ils se chercheront, se rencontreront encore... [...] » (*ibid.*, p. 260)

180. *Ibid.*, p. 265.

Cocteau à l'histoire de Raymond Laurent – « Et tout le reste est littérature ». Comme le remarque Steinmetz, le suicide vénitien du jeune homme d'à peine vingt ans n'est, en réalité, rien autre chose que ce qu'on appelle « affaire de littérature », qui « résonne presque comme une parodie du poète maudit¹⁸¹ ». Farcissant la mésaventure du héros d'allusions, de citations et de références littéraires, l'auteur d'« Amitié vénitienne » tente donc de mettre au clair cette interrogation entourant le drame de Laurent : sa dimension tragique ne réside-t-elle pas dans le fait que le défunt offre *malgré lui* un énième exemple de suicide werthérien¹⁸² ? Peu étonnant dès lors que Cocteau s'approprie, à quelques remaniements scéniques près, la nécrologie de D'Adeslswärd-Fersen contre laquelle il avait protesté auparavant :

En face, l'Hôtel de l'Europe, dont Raymond Laurent venait de sortir pour se faire conduire au perron de la Salute, n'avait qu'une fenêtre encore éclairée : celle de la chambre habitée par un jeune Américain : M. Langhorn Whistler. Raymond Laurent, avant de mourir, avait regardé de ce côté-là. (« In Memoriam : Raymond Laurent », p. 66)

Au palais Ferro, transformé par le modernisme en caravansérail, deux fenêtres vivantes trouaient la façade, de leurs rectangles lumineux. L'une d'elles mourut comme on meurt...Laurent pensa que peut-être, derrière ces vitres, elle [Christiane] allait, sous le calme intime, et tiède, et blanc de la moustiquaire, fermer ses yeux, ses grands yeux...¹⁸³ (ÆRC, p. 824)

En reprenant le motif de la fenêtre éclairée, Cocteau trace un parallèle entre réel et imaginaire : tandis que le regard de Raymond Laurent dénonce tristement le responsable de son suicide, celui de Laurent Reynal se plonge dans les grands yeux de Christiane, en lesquels s'incarne le « poison de Venise ». La fictionnalisation du souvenir traumatique soulève alors l'enjeu principal de « Paroles sur une tombe », consistant à défendre Raymond Laurent comme pauvre enfant dépravé par la Sérénissime. Ce défi persiste, il est vrai, jusqu'à l'épilogue du récit où le héros se livre enfin à l'acte fatal.

181. STEINMETZ Jean-Luc, art. cit., p. 156.

182. Cette réflexion s'oppose significativement à celle d'Henri Franck, selon lequel Laurent « est mort pour avoir trop aimé l'art et la littérature. Il s'était formé un univers artificiel. Il a mieux aimé les poètes que la poésie, et il n'a pas compris le large lyrisme quotidien des choses. » (FRANCK Henri, art. cit., p. 164)

183. Les fenêtres éclairées du palais Ferro sont déjà évoquées dans « Le Pigeon », sans toutefois qu'elles fassent allusion à l'article d'*Akademios* : « Au palais Ferro [...] deux fenêtres vivantes trouent la façade de leurs rectangles lumineux. L'une d'elles vient de mourir...comme on meurt. » (ÆRC, p. 814)

Aussitôt après la détonation d'un revolver, l'auteur évoque la fin du poème « Fresque », faisant hommage au fameux lion de Saint-Marc : « Rageur, indifférent aux souffrances de la terre, en haut de la colonne où sans doute il parvint d'un premier effort, [il] ouvrait ses ailes vertes pour un vol formidable » (*ÆRC*, p. 824)¹⁸⁴. Sous prétexte donc de louer l'animal emblématique de la ville de Venise, Cocteau réinterprète ainsi le « départ hors du médiocre¹⁸⁵ » de son camarade : à la glorieuse élévation du lion ailé, sachant dédaigner les souffrances et les joies de la terre¹⁸⁶, ressemble le trépas de Laurent, puisque cela résulte d'un refus héroïque de « l'attraitante contrainte d'un monde pour lequel il n'était point fait ». La nouvelle s'achève, en effet, sur la chambre de Christiane, où la vicieuse héroïne « avait été réveillée par le coup de feu » avant de vite « se rendormi[r] » (*ÆRC*, p. 824). Ce dénouement, marquant la lutte pour ainsi dire honorable d'un poète contre la séduction morbide de Venise, fera l'objet d'une remise en question dans la nouvelle « Comment mourut M. de Trèves », parue dans la revue *Schéhéraza* du 10 novembre 1909.

Tout comme « Le Pigeon » et « Amitié vénitienne », le récit se focalise sur le trépas d'un protagoniste amoureux de Venise. Néanmoins, nous n'assistons plus cette fois-ci à des situations acculant le héros au suicide. Ayant appris sa mort imminente, M. de Trèves décide de faire venir auprès de lui ses trois maîtresses étrangères, désignées d'ailleurs comme responsables du duel qui va lui coûter la vie. Or, le but de cet ultime rassemblement est de provoquer entre ces rivales de nationalités différentes (Anglaise, Italienne, Russe) une scène que seul le moribond puisse comprendre. Dans son luxueux palais situé au cœur de la Sérénissime, se déroule ainsi « un fantastique concert d'insultes étranges » (*ÆRC*, p. 834), parfaitement en dissonance avec une romance de Tosti qui émane de quelque part près de la *Salute*. L'agonisant se plaît quant à lui à contempler le succès de ses manœuvres, avant de laisser ses derniers mots :

184. Voici la dernière strophe du poème « Fresque » : « Tandis qu'avidement aussi de folles découvertes, / Pour bondir vers le ciel d'un formidable vol, / Le Lion de Saint-Marc ouvrait ses ailes vertes ! » (*ÆPC*, p. 1282)

185. Qualification donnée au suicide de Laurent dans la nécrologie de D'Adelswärd-Fersen (Sonyeuse [Jacques d'Adelswärd-Fersen], art. cit., p. 71).

186. Avant d'être repris dans l'épilogue, l'hommage au lion de Saint-Marc figure dans le paragraphe suivant : « ...En haut de la colonne où sans doute il parvint d'un premier effort, rageur indifférent aux joies de la terre, ployé sur ses jarrets de bronze, le lion de Saint-Marc ouvrait ses ailes vertes pour un vol formidable. » (*ÆRC*, p. 819)

Alors M. de Trèves, en français murmura : « Je me suis battu pour vous, c'est bien le moins que vous vous battiez pour moi... Il y a quelque temps, je me rappelle, dans le monde, nous fûmes tous quatre réunis autour d'une table de bridge, car un jeu cosmopolite était pour vous la seule réunion possible... Ce soir hélas, il me sera difficile de faire le quatrième ! » et il mourut. (*CERC*, p. 835)

À l'instar des héros des deux précédentes nouvelles, le protagoniste se positionne comme victime de la Venise décadente, à cette différence près qu'il s'insurge contre son rôle de vaincu. Les figures des trois dames étrangères – allégorie par l'excellence du « vice cosmopolite » – ainsi que les bribes de paysage vénitiens y sont convoquées par M. de Trèves lui-même à la seule fin de consoler son orgueil¹⁸⁷. De ce fait, il s'affirme non pas comme celui qui s'efface devant l'attrait enchanteur de la Sérénissime, mais au contraire, comme celui qui l'utilise afin de préparer une mort digne de lui. Ainsi, pour la première fois depuis « Paroles sur une tombe », Cocteau propose un héros qui parvient à contourner, voire à surmonter l'emprise maléfique de Venise, sans pour autant oublier de rendre hommage une nouvelle fois à Raymond Laurent.

Sous ce nom anodin de « jeu cosmopolite », la fin de la nouvelle évoque une drôle de pseudo-réunion entre M. de Trèves et ses trois maîtresses, en faisant allusion à la dernière promenade de Laurent dans le jardin d'Eaden. Cette triste balade était, rappelons-le, l'ultime occasion pour lui de voir ensemble ses trois compagnons *cosmopolites* (à savoir Cocteau, Langhorn Whistler et Vyvyan Wilde, soit un Français, un Américain et un Anglais)¹⁸⁸, qui, d'après l'article d'*Akados*, « peu soucieux de se mêler à l'histoire, s'étaient enfuis¹⁸⁹ » aussitôt après l'affaire du suicide. En réalisant *in extremis* le désir insolite de M. de Trèves – celui de retrouver ses amantes toutes rassemblées autour de son lit de mort – l'auteur imagine donc une fin digne pour Laurent, qui voulait son trépas « étrange et scénique ».

En élaborant l'intrigue romanesque d'« Amitié vénitienne », l'auteur fait preuve d'une virtuosité imitatrice, d'une capacité d'assimiler les textes-sources pour que ceux-ci suppléent la qualité descriptive de son récit : calquée essentiellement sur le roman

187. L'exemple le plus significatif est le jardin d'Eaden : celui-ci est assimilé dans l'appartement de M. de Trèves à des fleurs d'agrément : « Autour de son lit, c'était un extraordinaire luxe de fruits et de fleurs ; [...] et le jardin Eaden avait dû offrir toutes ses roses grimpanes. » (*CERC*, p. 833)

188. Voir *supra*, p. 32-33. Nous devons l'analyse de cette transformation romanesque à la thèse de Roberto Zemignan. Voir ZEMIGNAN Roberto, *op. cit.*, p. 38.

189. Sonyeuse [Jacques d'Adelswärd-Fersen], art. cit., p. 66.

de Jean Lorrain, la nouvelle coctaliennne reprend en parallèle les textes de Gautier, de D'Annunzio ou de D'Adelswärd-Fersen, afin de transformer le souvenir traumatique en une véritable réécriture du « mythe littéraire de Venise comme ville de la Décadence », comme « cité de la mort »¹⁹⁰. Sur l'exemple de Laurent Reynal, incarnant donc parfaitement la victime traditionnelle de la ville sirène, Cocteau soulève cette question qui lui semble s'imposer depuis la mort de Raymond Laurent, considérée, de fait, comme imputable au phénomène de suicide mimétique : est-il juste que l'on fasse de la littérature sa vie ? L'opinion du poète s'avère alors assez équivoque à cet égard. Dans « Amitié vénitienne », le protagoniste est décrit comme celui qui repousse le désir d'identification fictionnelle, puisqu'il rejoint contre son gré les innombrables héros empoisonnés par Venise. S'agissant de la nouvelle « Comment mourut M. de Trèves », elle est ouvertement consacrée au triomphe d'un homme épris de romanesque, qui se donne volontairement en spectacle par la mise en scène de sa propre agonie. Au lieu donc d'interpréter en bien ou en mal l'influence de la littérature sur le tragique destin de son camarade, Cocteau se borne à exprimer le constat qui suscite chez lui une peur mêlée de fascination : la vie d'un poète s'imbrique nécessairement dans la fiction et vice-versa. Cette idée sous-tend plusieurs œuvres coctaliennes de cette période, qui laissent transparaître l'héritage d'Oscar Wilde selon lequel « la Vie imite l'art bien plus que l'Art n'imité la vie »¹⁹¹.

190. MARTINET Marie-Madeleine, *Le Voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Paris, PUF, 1996, p. 121-122.

191. WILDE Oscar, « Le Déclin du mensonge », *op. cit.*, p. 791.

Chapitre 2 : Le miroir d'Oscar Wilde

2.1 La genèse du *Portrait surnaturel de Dorian Gray*

Dans *La Lampe d'Aladin*, regroupant des poèmes composés de 1906 à 1908, Cocteau ne manque pas d'exprimer sa grande estime pour Oscar Wilde. « Le mensonge » (1908) ainsi que « Désir » (1906) se terminent en citant le titre de *De profundis* (1897), l'ouvrage écrit par l'écrivain irlandais durant les derniers mois de son incarcération¹⁹². Quant au poème « Les Salomé » (1908), il s'inspire ouvertement de la célèbre tragédie de Wilde, faisant de l'héroïne l'archétype de la femme fatale¹⁹³. Enfin, « Portrait » (1908) n'est autre chose qu'un hommage poétique rendu au talentueux « Roi de la vie » : « Créant d'un geste l'art et la mode à son gré, / Le poing mi-nu ganté de cuir rouge à la hanche, / Svelte et blond comme un jeune lord de Jacques Blanche, / L'esprit d'un Oscar Wilde en un Dorian Gray » [...] (*CEPC*, p. 1279).

Dans le même élan admiratif, Cocteau conçoit l'idée de mettre en scène le roman wildien de 1890 sous le titre de *Portrait surnaturel de Dorian Gray*, en collaboration avec son ami Jacques Renaud. Restée finalement inédite du vivant des deux auteurs¹⁹⁴, l'histoire de ce projet théâtral est demeurée longtemps obscure sur de nombreux points : l'incertitude de la date d'écriture¹⁹⁵, le manque d'informations sur

192. Voici les dernières strophes des poèmes « Le mensonge » et « Désir » : « Mais je ne t'en veux pas, malgré tout, de ton leurre / Car la nuit, je surprends, comme un de profundis, / Ta voix qui se souvient, qui regrette... et qui pleure ! » ; « Je ne crisperai pas mes doigts, mais tous les dix / Je les étendrai, blancs, sur la noirceur de l'herbe. / Le soleil déclinant, mon ostensor superbe, / Me bénira le front de ses rayons en gerbe, / Et ce sera le vent que mon *de profundis*... » (*CEPC*, p. 1264 et p. 1316) *De profundis* est une lettre que Wilde a rédigée à l'intention de son ami Lord Alfred Douglas dans la prison de Reading où il était incarcéré pendant deux ans pour sodomie. Une édition expurgée du texte a été publiée d'abord à Berlin (traduction allemande, en janvier et février 1905) puis à Londres en février 1905, enfin à Paris en juin de la même année (WILDE Oscar, *De profundis*, précédé de lettres écrites de la prison par Oscar Wilde à Robert Ross, suivi de *La Ballade de la Geôle de Reading*, trad. Henry D. Davray, Paris, Mercure de France, 1905. Référencé désormais dans le texte sous le sigle *DP*).

193. Voir *CEPC*, p. 1285. Écrit en français, en 1891, *Salomé* d'Oscar Wilde a été créée pour la première fois au théâtre de l'Œuvre le 11 février 1893 dans une mise en scène de Lugné-Poe.

194. Ce n'est qu'en 1978, soit soixante-dix ans après sa rédaction, que la pièce a enfin été publiée aux éditions Olivier Orban.

195. La pièce est datée tantôt de 1909 (l'édition d'Olivier Orban), tantôt de 1911 (*CEPC*, p. 1312), ou de 1912 (TOUZOT Jean, *Jean Cocteau, Le poète et ses doubles*, Paris, Bartillat, 2000, p. 228 ; COCTEAU Jean, *Lettres à sa mère*, Pierre Caizergues (éd.), Paris, Gallimard, t. I, 1989, p. 52, n. 4). Compte tenu de toutes ces incertitudes, Francis Ramirez et Christian Rolot optent pour 1909. Voir leurs « Notices » au *Portrait surnaturel de Dorian Gray*, *TC*, p. 1830.

l'identité de Jacques Renaud ainsi que sur l'apport exact de sa contribution¹⁹⁶, la cause inexplicée de l'abandon de la pièce, etc. Certaines de ces questions ont cependant été clarifiées grâce notamment à l'étude de Pierre Caizergues et de Pierre Chanel, consacrée à la correspondance de Cocteau avec Renaud¹⁹⁷. D'après l'examen de celle-ci, la rédaction du *Dorian Gray* remonte à la fin de l'été 1908, où le poète séjournait en Gironde avant de partir pour l'Italie¹⁹⁸, et s'est sans doute presque achevée le 26 septembre 1908¹⁹⁹. Ladite correspondance révèle également l'importance jusqu'alors méconnue de la contribution de Grace Constant Loundbery (1876-1964), auteure dramatique d'origine américaine, admiratrice de l'œuvre de Wilde²⁰⁰. Cette dernière, que le poète côtoyait aux alentours de son séjour vénitien, aurait travaillé au texte de *Dorian Gray* et proposé à Cocteau de faire représenter sa pièce à Paris, puis à New York²⁰¹. Cependant, la piste de sa collaboration se perd progressivement après le retour de Cocteau à Paris fin septembre et à partir de cette date, le poète ne parle guère non plus de leur travail collectif à Renaud²⁰². En revanche, il existe un contrat, daté du 14 décembre 1908, signé entre

196. Renaud était musicien, peintre, critique littéraire et ami de jeunesse de Cocteau. Son nom apparaît à plusieurs reprises dans les lettres du poète adressées à sa mère entre les mois d'août et septembre 1907. Témoin aussi de la fameuse matinée poétique du 4 avril 1908 au théâtre Femina. Renaud fournit un compte-rendu de *La Lampe d'Aladin* dans *L'Art dramatique et musical* (15 avril 1909).

197. CAIZERGUES Pierre et CHANEL Pierre, « La Correspondance Jean Cocteau-Jacques Renaud », *CJCN*, n° 6, « Cocteau avant le Potomak », 2008, p. 37-58. La correspondance Cocteau-Renaud est conservée aujourd'hui à la Lilly Library, Indiana University (Bloomington, États-Unis).

198. Voici l'extrait d'une lettre de Cocteau datant de l'été 1908 : « Je déroule dans ma tête des scénarios pour *Dorian*, cela vient en douceur, mais il nous faudra de la "bonne ouvrage" » (*CJCN*6, p. 40). La même lettre est d'ailleurs datée de 1909 par Ramirez et Rolot dans leurs « Notices » au *Portrait surnaturel de Dorian Gray*, *TC*, p. 1830.

199. C'est la date indiquée sur la carte postale envoyée de Venise, dans laquelle Cocteau demande à son collaborateur de déposer le texte de *Dorian Gray* à la Société des auteurs. Voir *CJCN*6, p. 44 et p. 55, n. 21.

200. Elle a composé une adaptation au théâtre en anglais du *Portrait de Dorian Gray*, sous le titre de *The Picture of Dorian Gray, a play in three acts and prologue* (publiée en 1913 chez Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent and Cie à Londres).

201. Voir *CJCN*6, p. 38, 43 et 44.

202. Voici les deux dernières traces de la collaboration de G. C. Loundbery figurant dans la correspondance Cocteau-Renaud : elle a dû remettre l'ébauche de la pièce au responsable de la programmation du spectacle au théâtre des Arts le jeudi 1^{er} octobre 1908 (voir *CJCN*6, p. 44 et p. 55, n. 21) ; la lettre de Cocteau, annonçant la visite de son associée américaine en vue de l'élaboration du texte du *Dorian Gray*, est classée parmi celles envoyées après le voyage en Italie jusqu'au 8 février 1909 (voir *ibid.*, p. 44).

Charles Carrington, alors titulaire des droits du *Portrait de Dorian Gray*²⁰³, Cocteau, et Renaud, pour l'adaptation théâtrale du roman²⁰⁴. Tout cela nous permet de reconstituer ainsi le parcours génétique de l'œuvre : depuis la fin de l'été 1908 jusqu'à la quatrième semaine de septembre (de la même année), les deux auteurs travaillaient ensemble à la composition de la pièce dans la perspective d'une réalisation concrète avec le concours de Loundbery. Et malgré une halte occasionnée ensuite par des motifs qu'on ignore, ils étaient disposés à mettre au point leur projet au moins jusqu'à la fin de l'année, avant d'y renoncer définitivement.

S'agissant de la répartition du travail entre Cocteau et Renaud, l'étude d'Emily Eells désigne le premier comme le seul auteur de l'adaptation et le second comme un simple transcritteur de la première traduction française du *Portrait de Dorian Gray*, publiée en 1895 par Albert Savine²⁰⁵. La chercheuse ne manque pas d'aborder la cause de l'abandon définitif de la pièce. En adoptant l'hypothèse de Peter G. Christensen selon laquelle Cocteau a retiré son *Dorian Gray* par crainte de subir la stigmatisation

203. Charles Carrington (1867-1921), né Paul Harry Ferdinando, libraire et éditeur anglais de livres pornographiques. Après les trois procès de Wilde en 1895, au cours desquels les extraits du *Portrait de Dorian Gray* étaient cités comme preuve de sa perversion, Ward Lock & Co, la maison d'édition qui avait publié la version censurée dudit roman, avait retiré l'ouvrage de son catalogue puis vendu les droits d'auteurs à Carrington. À la même époque, ce dernier émigre de Londres à Paris où il fonde son enseigne (au 32 rue Drouot, puis au 13 rue du Faubourg-Montmartre) qui deviendra ensuite « le centre de distribution de l'édition légitime de Dorian Gray ». Voir ALMATARY Sarah, « Charles Carrington (1867-1921), pornographe sans frontières », *Romantisme*, n° 167, 2015, p. 21-30.

204. Ce contrat avec apostille autographe « Vu et approuvé Jean Cocteau » figure dans *Fonds Jean Cocteau 1889-1963 Catalogue de vente Jean-Emmanuel Raux*, Saint-Germain-en-Laye, 1996, p. 85, lot n° 254. Il a été mis aux enchères à ALDE le vendredi 29 mai 2015 (lot n° 38). Le traité certifie que Carrington « donne à MM. G. (sic) Cocteau & J. Renaud, l'autorisation pleine et entière et exclusive de tirer de ce roman une pièce Française portant le même titre, & de la faire représenter en tous pays », et que « [d]ans le cas où MM. G. Cocteau & J. Renaud n'auraient pas placé leur adaptation dans un théâtre d'ordre de Paris, dans un délai de Deux années : à partir de ce jour [,] la présente autorisation deviendrait nulle et non avenue de plein droit [...] » (cité d'après le catalogue en ligne d'ALDE [<https://alde.fr/ventes/lettres-manuscrit-autographes-1/jean-cocteau-1889-1963-p-s-avec-apostille-autographe-vu-et-approuve-jean-c>]).

205. Voir EELLS Emily, *Two Tombeaux to Oscar Wilde: Jean Cocteau's Le Portrait surnaturel de Dorian Gray and Raymond Laurent's essay on Wildean aesthetics*, High Wycombe, The Rivendale Press, 2010, p. 35. Son hypothèse corrobore en effet les détails bibliographiques du manuscrit du Portrait surnaturel de Dorian Gray (conservé à la Lilly Library, Indiana University) : portant la signature des deux auteurs « [s]ur les 100 pages, 67,5 sont de la main de Jacques Renaud (avec quelques corrections de Cocteau) et seulement 32,5 de celle de Cocteau lui-même, dont 20 forment la totalité du troisième acte. Les autres pages écrites par Cocteau concernent des modifications, des adjonctions et la désignation des décors. » (RAMIREZ Francis et ROLOT Christian, « Note sur le texte » du *Portrait surnaturel de Dorian Gray*, TC, p. 1833)

associée à l'homosexualité de Wilde²⁰⁶, elle s'interroge également sur le lien de causalité avec le suicide de Laurent, qui lui semble coïncider précisément avec l'avortement du projet²⁰⁷. Au vu de plusieurs facteurs susceptibles d'associer, dans l'esprit de Cocteau, la figure de son ami à celle de Wilde (à savoir la présence de Vyvyan Holland sur le lieu du drame, l'admiration de Laurent portée pour l'auteur de *De profundis*²⁰⁸ ainsi que sa posture de « martyr homosexuel » faisant écho à celle de Wilde²⁰⁹), Eells parvient à cette conclusion que le poète « pourrait avoir mis fin à toute la discussion à propos de la pièce pour se distancer de tout ce qui touche à Wilde et à la perte homosexuelle tragique²¹⁰».

À quelques réserves près, l'hypothèse d'Eells nous semble assez convaincante. Sans parler du profond traumatisme causé par la mort de Laurent, il est vrai que, vers 1910, à l'époque où le décadentisme wildien exerçait encore une influence prégnante sur le milieu littéraire français, Cocteau entretenait une attitude très ambiguë à l'égard de sa vie intime. Comme le remarquent Francis Ramirez et Christian Rolot,

206. « According to the theory Wilde ascribes to the painter Basil Hallward, the portrait reveals the artist and not the model. Hallward explains that he does not want to expose his portrait of Dorian Gray, as it reveals too much of himself. Applying that idea to *Le Portrait surnaturel*, Christensen suggests that Cocteau's script reveals more about the artist (Cocteau) than about the model (Wilde's novel). We can deduce from Christensen's argument that Cocteau's decision not to publish his script of *Dorian Gray* and to abandon plans to perform it result from his fear of exposing his true self to the public. To quote Christensen again, we can wonder "if Cocteau did not have his drama performed simply because he felt afraid of being too closely connected with Wilde's scandal-making homosexuality". » (EELLS Emily, *op. cit.*, p. 19) Voir aussi CHRISTENSEN Peter G, « Three Concealments : Jean Cocteau's Adaptation of *The Picture of Dorian Gray* », *Romance Notes*, 27, 1986, p. 27-35 [en ligne]. Eells précise également qu'en raison de la date de la publication en France du *Portrait de Dorian Gray* (juin 1895), laquelle coïncide avec les trois procès de Wilde (avril-mai 1895), la réception dudit roman s'accompagnait souvent d'allusions à l'homosexualité de l'auteur (voir EELLS Emily, *op. cit.*, p. 13-14). Il est donc naturel que, « For the French and for Cocteau, [...] Dorian remained indelibly imprinted with homosexuality. » (*ibid.*, p. 19)

207. Le contrat signé entre Carrington, Cocteau et Renaud le 14 décembre 1908 (voir n. 204) remet en cause la datation de l'abandon du projet.

208. Eells analyse ainsi l'essai critique de Laurent sur Wilde : « Laurent boldly welcomes Wilde as a salutary figure after a long period of aestheticism, revealing in his sense of corporal vitality after all the insipid superficiality of the art for art's sake movement. As he writes, under the artificiality of Wilde's phrases he can feel the pulse of life, behind the literary facade hides a courageous indulgence in pleasure. In Laurent's books, Wilde is above all a man who had a heart that beat, before it was broken by its own desires. » (EELLS Emily, *op. cit.*, p. 30)

209. « Its [*Akadémos*] inaugural issue published in January 1909 opens with an article dedicated to the memory of Raymond Laurent, which casts him in the role of a French Oscar Wilde. [...] The portrait of Laurent in *Akadémos* depicts him as a martyr of the gay movement, driven to self-destruction by a society that neither understood nor accepted homosexual love. » (*ibid.*, p. 27)

210. « Cocteau might have brought all discussion of the play to halt as a means of distancing himself from anything that had to do with Wilde and tragic homosexual loss. » (*ibid.*, p. 31)

plusieurs éléments qui constituent *Le Portrait de Dorian Gray* et insinuent le penchant sexuel de l'auteur, sont considérablement atténués dans la version cocteauienne²¹¹. Ceci n'empêche cependant pas Cocteau de publier plusieurs poèmes dont les thèmes se rapportent à l'uranisme ainsi qu'à l'immoralisme de Wilde²¹². Qu'il s'agisse de pudeur juvénile ou d'une modération indispensable en raison du caractère populaire du spectacle, la manière dont le poète traite l'amour homosexuel dans sa pièce trahit une volonté à la fois franche et hésitante de *coming out*. Néanmoins, si la réputation sulfureuse du roman liée au personnage de Wilde a pu contribuer à l'enterrement du projet, celui-ci n'avait peut-être pas uniquement pour objectif de freiner l'« aveu d'une moralité²¹³».

2.2 Oscar Wilde dans « l'Étrange Collaboratrice de M.-C. H., poète »

D'après la correspondance de Cocteau à Renaud, le poète s'adonne, en parallèle de l'élaboration de son *Dorian Gray*, à la lecture des textes de Wilde ainsi qu'au remaniement d'une nouvelle qu'il avait écrite en 1907 sous le titre de « l'Étrange Collaboratrice de M.-C. H., poète »²¹⁴. Le récit met en scène l'expérience insolite d'une certaine Lady Starborough, maîtresse cachée du jeune poète nommé Harold-Cyril Hawkins, célèbre en Angleterre : craignant des « succès trop faciles » (*CERC*, p. 830) de son amant, l'héroïne décide de lui apprendre le vrai sentiment de la souffrance, de manière

211. Voir RAMIREZ Francis et ROLOT Christian, « Notice » au *Portrait surnaturel de Dorian Gray*, *TC*, p. 1831-1832.

212. À ce propos, P.G. Christensen invoque « Le Dieu nu » (*Le Prince frivole* [1910]), pastichant le poème de Lord Alfred Douglas « Two Loves » (1892), ainsi que « Les Arches de saint Sébastien » (*La Danse de Sophocle* [1912]). Voir CHRISTENSEN Peter G, art. cit., p. 33. Eells signale que le poème « Mr. W. H » (*Le Prince frivole*) reprend le titre et le thème de la nouvelle *Le Portrait de Mr. W. H* (1889), dans laquelle Wilde raconte l'amour homosexuel de Shakespeare. Voir EELLS Emily, *op. cit.*, p. 12.

213. RAMIREZ Francis et ROLOT Christian, « Notice » au *Portrait surnaturel de Dorian Gray*, *TC*, p. 1832

214. Dans une lettre adressée à Renaud pendant son séjour à Milan (mi-septembre 1908), Cocteau mentionne sa lecture de la nouvelle *Le Crime de Lord Arthur Savile* (1887) de Wilde ainsi que celle du *Prêtre et l'Acolyte*, « œuvre apocryphe attribuée faussement à [l'écrivain irlandais, qui] met en scène la relation homosexuelle d'un prêtre et d'un jeune enfant de chœur » (*CJCN6*, p. 55, n. 17). Dans une lettre écrite fin janvier 1909, Cocteau mentionne le remaniement de « l'Étrange Collaboratrice de M.-C. H., poète », qu'il songeait alors à publier dans *Le Canard Sauvage*. La nouvelle paraîtra finalement dans le quotidien *Comœdia* du 3 septembre 1909. Voir *CJCN6*, p. 45-46 et p. 56, n. 31.

à revivifier ses poèmes qu'elle juge frivoles. Son stratagème consiste à « accumul[er] d'interminables absences », à esquiver délibérément les questions de Hawkins, bref à « jou[er] le rôle du *Sphinx qui n'a pas de secret* ». (*ibid.*, p. 831) L'efficacité de son intrigue est telle que le poète n'invente plus de « douleur factice d'amants imaginaires » (*ibidem*). Emportée par la joie de devenir ainsi la collaboratrice indirecte d'un barde talentueux, Lady Starborough pousse sa manœuvre jusqu'à l'excès en feignant d'avoir une liaison avec l'ami intime de Hawkins. Ce complot s'avère cependant vite fatal, car la pauvre victime finit par se suicider.

Si l'auteur invoque volontairement l'héroïne du conte wildien *Le Sphinx sans secret* (1887) – Lady Alroy, inventrice des mystères dont elle s'enveloppe –, la nouvelle offre, dans son ensemble, une biographie romancée de Wilde. La parenté entre Hawkins et l'auteur irlandais se manifeste inmanquablement lorsque nous mettons en parallèle leurs notoriétés complaisantes :

Créant d'un geste l'art et la mode à son gré,
Le poing mi-nu ganté de cuir rouge à la hanche,
Svelte et blond comme un jeune lord de Jacques Blanche,
L'esprit d'un Oscar Wilde en un Dorian Gray. (*EPC*, p. 1279)

D'une phrase, d'un geste, il dirigeait l'art et la mode à son gré. [...] On écoutait en silence la musique de sa voix lente et les femmes qu'étaient sans cesse un sourire de son visage, plus charmant que beau. Il savait l'art d'être raffiné sans exagération, mystérieux comme il sied, original sans pose. (*ERC*, p. 829)

Outre cela, de nombreux rapprochements s'établissent entre eux : sans même parler du prénom « Cyril », si cher à Wilde²¹⁵, le succès précoce de ce dernier est tacitement transposé à Hawkins, dont le premier volume de vers « l'avait brusquement fait bondir d'une situation plutôt médiocre aux honneurs les plus éclatants » (*ERC*, p. 829)²¹⁶. De même, « *The Rose of the Gutter* », titre donné à un poème de Hawkins écrit sous l'influence pernicieuse de Lady Starborough, fait sans doute écho au cruel

215. Wilde utilise le prénom de son fils Cyril Holland (né Cyril Wilde, 1885-1915) pour désigner deux personnages qui apparaissent dans ses œuvres, à savoir Cyril Graham de la nouvelle *Le Portrait de Mr. W. H.*, et Cyrille de l'essai « Le Déclin du mensonge ».

216. À sa sortie d'Oxford en juin 1878, Wilde remporte le prix Newdigate pour son poème « Ravenna », puis devient une célébrité scandaleuse à Londres où il s'installe par la suite.

dénouement du conte wildien *Le Rossignol et la Rose* (1888)²¹⁷. Enfin, si le héros coctalien bannissait la sincérité en privilégiant les paradoxes²¹⁸, il finit par faire une volte-face complète en donnant un ton personnel et authentiquement douloureux à sa poésie, précisément à l'instar de l'auteur de *De profundis*. En effet, le stratagème de Lady Starborough – celui qui consiste à « apprendre la souffrance à cette âme qui n'avait jamais connu que la joie facile » (*CERC*, p. 830) – évoque moins le jeu absurde du *Sphinx sans secret* que la leçon wildienne tirée de ses propres expériences carcérales.

Depuis sa cellule, « C 3. 3²¹⁹ » avoue tristement qu'il « [s'amuse] à être un flâneur, un dandy, un homme à la mode » jusqu'à « deven[ir] le prodigue de [s]on propre génie », alors que les « dieux [lui] avaient presque tout donné » (*DP*, p. 142-143) ; « J'avais », dit-il, « le talent, un nom distingué, une haute position sociale, le brillant, la hardiesse intellectuelle », et « [l]e drame, le roman, le poème en prose, le poème en vers, le dialogue subtil ou fantastique, tout ce que je touchai[s] je l'embellis[sais] d'un nouveau mode de beauté » (*ibid.*, p. 143). Comme gage de son repentir, il se prêche l'humilité comme le seul espoir d'« un développement nouveau » (*ibid.*, p. 145), de même qu'il prône la douleur comme l'expression d'« une réalité intense, extraordinaire » (*ibid.*, p. 164) servant de « modèle [à] tout grand art » (*ibid.*, p. 162). Il en résulte la rectification radicale de son principe esthétique considérant « l'art comme la réalité suprême et la vie comme une simple modalité de la fiction » (*ibid.*, p. 143), car maintenant « [l]a vérité en art est », pour lui, « l'unité d'une chose avec elle-même, l'extérieur exprimant l'intérieur, l'âme faite adéquate à la chair et le corps adéquat à l'esprit » (*ibid.*, p. 163). Dès lors, Wilde se permet d'annoncer une belle perspective de sa « *Vita Nuova* » (*ibid.*, p. 145) : « [p]eut-être viendra-t-il dans mon art, non moins que dans ma vie, une note plus profonde encore, une note d'une unité de passion et d'impulsion plus grande. » (*ibid.*, p. 208)

217. Voir *CERC*, p. 831. Dans *Le Rossignol et la Rose* (1888), l'oiseau verse le sang de son propre cœur à un rosier, afin d'obtenir la rose rouge que cherche désespérément le personnage de l'Étudiant pour l'offrir à la fille dont il est amoureux ; celle-ci lui ayant promis de devenir sa partenaire de danse en échange de ce présent. Cependant, la fille ne tient pas sa promesse en se moquant de la valeur des fleurs. Très en colère, l'Étudiant « jeta la rose dans la rue où elle tomba dans le caniveau. Une charrette lui roula dessus. » (WILDE Oscar, *Œuvres, op. cit.*, p. 160) D'où sans doute le titre de « *The Rose of the Gutter* » (*La Rose du caniveau*).

218. « Être sincère lui paraissait hideux. On citait ses paradoxes... » (*CERC*, p. 830-831).

219. Matricule de prisonnier d'Oscar Wilde.

Si cet apprentissage de la souffrance artistique sert de fondement à l'intrigue de « l'Étrange Collaboratrice », cette dernière ne manque pas de soulever un certain scepticisme à l'égard de l'aveu formulé par l'écrivain détenu. À l'exemple de Gide, qui a mis en doute la sincérité de l'« humilité absolue » qu'invoque Wilde pour relancer sa brillante carrière littéraire²²⁰, Lady Starborough s'obstine à perfectionner sa manœuvre parce qu'« il existe un véritable dilettantisme de la souffrance, et Cyril [lui] semblait parfois, [...] jouir de sa douleur en artiste. » (*ERC*, p. 831) Toutefois, l'épilogue du récit ne permet pas de savoir quelle était, en fin de compte, l'opinion de Cocteau sur la tentative de régénération spirituelle de Wilde : tandis que Hawkins meurt tragiquement en laissant derrière lui « un incomparable chef-d'œuvre » dit le *Dirge*²²¹, la coupable regrette sa ruse diabolique sans pour autant cacher la jouissance d'avoir joué un rôle de manipulatrice²²².

Dans cette conclusion ambiguë, il convient de discerner non seulement une méfiance mêlée d'admiration qu'éprouve le poète envers l'auteur du *De profundis*, mais aussi, par ricochet, un inévitable doute envers soi-même. L'affinité entre Hawkins et Wilde s'établit pareillement avec Cocteau, qui, dans le poème « Le bon mouvement » (1907), se vante ainsi de son génie créateur : « Je tiens le monde en moi des livres que j'ai lus ! / [...] / Tous les mots, tous les mots sont mêlés à mon sang, / Ils cognent à grands coups, sous mon crâne, en passant, / Et je les fais jaillir, quand je veux, sur mes lèvres ! » (*EPC*, p. 1299). En effet, affirmer cet orgueil artistique, si cher aux

220. « Puis sans trop se rendre compte, ou s'avouer, qu'il va cruellement à l'encontre de cette "humilité absolue" qu'il prônait : "Dans le fait même que les gens me connaîtront où que j'aie, qu'ils connaîtront ma vie du moins dans ses folies, je discerne un bien pour moi : cela m'imposera la nécessité de m'affirmer à nouveau comme un artiste, et aussitôt que je le pourrai. Si je puis seulement produire une belle œuvre d'art, il me sera possible de dérober à la malice son venin, à la couardise son ricanement et d'arracher la langue au mépris" [...] cette humilité n'était qu'un nom pompeux qu'il donnait à son impuissance. [...] Cette prison, qui fit hier sa honte, le magnifie et donne à sa tragédie figure, aujourd'hui, telle importance que n'eussent pu longtemps lui prêter ces tréteaux de plaisir qu'étaient pour lui les salons et les scènes de Londres où paradait ce génial baladin. Du fond de son cachot, il s'étonne à se remémorer cette défunte splendeur, cette gloire qu'il s'exagère à peine, à présent, à se la raconter " Les dieux m'avaient presque tout donné" s'écrivit-il. » (GIDE André, « Le *De profundis* d'Oscar Wilde », *L'Ermitage* 15 août 1905, p. 67-69)

221. Traduction de l'anglais : *Chant funèbre*, renvoie sans doute au titre *De profundis*, désignant le sixième des psaumes de la pénitence, dont la liturgie catholique ordonne la récitation ou le chant dans l'office des morts.

222. « Je tenais son cœur et son esprit entre mes mains, et j'en faisais jaillir tout à tour du sang et des pleurs, selon ma volonté ! » ; « – Oh ! Walker [l'ami proche de Hawkins], je le vois toujours...Il vient de temps en temps...Et nous parlons de *Lui* – comme deux complices. » (*ERC*, p. 831-832)

jeunes poètes s'instruisant par l'imitation des canons littéraires, ne pouvait que signifier, pour le Cocteau de 1907, faire une démonstration d'hommage à l'un de ses maîtres initiateur de « l'idéal pur » (*ibid.*, p. 1300) de l'art poétique. Néanmoins, il semble plausible que Cocteau soit davantage troublé par le drame du *De profundis*, témoignant « une existence brisée par le poids de pensées artificielles²²³ », suite à l'épreuve comparable subie par Raymond Laurent, qui, tout comme le poète, avait assimilé « toutes les belles influences du temps présent²²⁴ » y compris celle de Wilde. Nous lisons dans l'article d'Henri Franck :

[...] Raymond Laurent n'était pas encore arrivé à se former un style. Mais il avait déjà l'art de l'agencement des mots, du choix des images, et il était fort adroit à manier et à varier les rythmes. [...] Le défaut du style de Raymond Laurent, c'est son extrême facilité. Cette facilité, qui fait le défaut de l'art de Laurent, fut aussi sans doute la cause de sa mort. Les mots n'obéissent vraiment qu'à celui qui a pris conscience de leur résistance, et pour bien apprécier ce que vaut la vie, il faut s'y être écorché les mains. Jamais la vie ne fit à Laurent d'objection véritable. De là vient la tristesse un peu vague et la richesse un peu molle de sa sensibilité, De là vient aussi l'adolescence heureuse, mais souvent aussi la négligente prolixité de son style. De là vient enfin qu'il ait pu si hâtivement et si étourdiment se défaire de la vie²²⁵.

Si, comme le souligne l'étude d'Eells, la figure de Wilde était devenue, dans l'esprit de Cocteau, inséparable de celle de Laurent, leur affinité ne se résumait pas, pour le poète, au fardeau inhérent aux artistes homosexuels. Force lui était de constater que, à une échelle certes différente, Wilde et Laurent ont couru tous les deux à leur perte parce qu'ils n'avaient pas réconcilié l'art et la vie. Dans ce contexte, il pourrait effectivement être pertinent de renoncer à l'adaptation théâtrale du *Portrait de Dorian Gray*, d'autant plus que le roman de 1890 prône ouvertement le culte de la superficialité en matière de création artistique ; « Révéler l'Art en cachant l'artiste, tel est le but de l'Art²²⁶ », lisons-nous dans sa préface.

223. LAURENT Raymond, « Oscar Wilde », *La Phalange*, 20 octobre 1909, repris dans EELLS Emily, *op. cit.*, p. 248.

224. FRANCK Henri, art. cit., p. 159.

225. *Ibid.*, p. 160-161.

226. WILDE Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Albert Savine, 1895, Préface I. Référencé désormais dans le texte sous le sigle PDG.

Quoi qu'il en soit, la lecture de « l'Étrange Collaboratrice » nous permet de comprendre que l'auteur était, même avant la tragédie vénitienne, bel et bien conscient de la dangerosité séduisante que représentait pour lui la philosophie de Wilde. L'attrait irrésistible de celle-ci s'incarne, de fait, non seulement dans la figure du talentueux poète Hawkins, mais aussi dans celle de Lady Starborough, inspirée vraisemblablement du personnage clé du *Portrait de Dorian Gray*, qui s'affirme pour ainsi dire comme porte-parole de Wilde : Lord Henry Wotton²²⁷. L'impact de cet implacable manipulateur s'avère non négligeable, voire prépondérant dans l'adaptation coctalienne du *Dorian Gray*, dont l'intrigue est « si proche du texte original » qu'elle « ne prend sa valeur propre que dans le choix qui la fonde²²⁸ ».

2.3 Lord Henry Wotton ou l'archétype du démoralisateur

En tant que dramaturges, les auteurs du *Portrait surnaturel de Dorian Gray* reconstruisent des scènes qui se déroulent dans le roman de 1890 de telle sorte qu'ils les ajustent au cadre spatio-temporel propice à la représentation théâtrale. Leur tâche consiste donc à sélectionner, à réduire et à condenser au maximum des épisodes et des dialogues qui leur semblent essentiels et efficaces. L'élagage du texte romanesque est en effet considérable : la moitié des chapitres a été presque entièrement abandonnée et les parties retenues ont également subi une réduction importante²²⁹. Bien que ce soit en grande partie lié à des contraintes scéniques, ce travail de suppression engendre quelques effets qui n'existent pas nécessairement dans l'original. Derek Connon remarque, par exemple, que le caractère claustrophobe et asocial de Dorian est nettement accentué dans la pièce par rapport au roman grâce aux omissions des épisodes qui se passent à l'extérieur et que les auteurs remplacent par une multiplication de scènes se déroulant dans les espaces intimes

227. À l'égard du *Portrait de Dorian Gray*, Wilde affirme : « [...] il [le roman] contient beaucoup de moi-même. Basil Hallward est ce que je crois être ; Lord Henry ce que le monde me croit : Dorian, ce que je voudrais être » (extrait d'une lettre de 1894 à Ralph Payne, cité dans GATTÉGNO Jean, « Notice » au *Portrait de Dorian Gray*, WILDE Oscar, *Œuvres, op. cit.*, p. 1662).

228. RAMIREZ Francis et ROLOT Christian, « Notice » au *Portrait surnaturel de Dorian Gray*, TC, p. 1831.

229. Parmi les vingt chapitres constituant *Le Portrait de Dorian Gray*, neuf chapitres (3, 4, 5, 6, 8, 16, 17, 18, 19) ont été pratiquement abandonnés dans l'adaptation théâtrale. Concernant les chapitres 10, 11 et 15, seulement quelques lignes y ont été retenues.

de Dorian²³⁰. Aussi, un certain nombre de détails faisant défaut dans la version théâtrale – tel que le portrait de Dorian mis à l’abri des regards des spectateurs – mettent davantage l’accent sur l’aspect mystérieux de l’œuvre²³¹.

Il en va ainsi pour la place qu’assignent les dramaturges à Lord Henry Wotton. À première vue, les influences de ce dernier sur Dorian sont, comme beaucoup d’autres éléments, sacrifiées, voire sensiblement minimisées dans l’adaptation théâtrale. Contrairement au roman de Wilde, le jeune héros ne s’intéresse pas tellement à la philosophie hédoniste prônée par l’aîné, ce qui s’explique d’ailleurs par la pudeur homosexuelle évoquée plus haut. Mais d’un autre côté, le pouvoir dominateur de Lord Henry s’avère manifestement déterminant, en quelque sorte grâce à un grand nombre de coupes effectuées dans la pièce. Examinons à ce propos le rôle qu’il joue dans la relation entre Dorian et l’actrice Sybil Vane, laquelle entre en scène à la fin du premier acte.

Après la séance de pose qu’il vient d’assurer pour le peintre Basil Hallward, Dorian propose à Lord Henry d’aller ensemble au théâtre ; son interlocuteur lui suggère alors une pièce de Shakespeare où « il paraît qu’une certaine Sybil Vane déploie un talent inconnu et prodigieux. » (*TC*, p. 1390) Ce passage correspond au deuxième chapitre du roman, à cette différence près que les deux hommes n’assistent pas d’emblée à une représentation de la comédienne : le héros la découvre tardivement et par hasard au cours d’une balade à Londres. Henry précise par ailleurs qu’il n’a jamais entendu parler du nom de Sibyl Vane avant que Dorian ne lui en parle²³². Si l’intérêt de ce changement contextuel consiste d’abord à abréger l’épisode, cela contribue en même temps à accentuer le rôle d’*entremetteur* que le romancier assigne à Henry de manière subtile : la flânerie improvisée de Dorian avait, en réalité, pour objectif d’assouvir « un ardent désir de tout savoir de la vie » (*PDG*, p. 71) que lui avait inspiré son cher prédécesseur. « Après tout », dit-il, « cela ne serait jamais arrivé, si ne je vous [Henry] avais rencontré. » (*ibidem*)

Toujours est-il que Lord Wotton, qui prêche la misogynie et admire la beauté de Dorian, n’apprécie guère l’intrusion de Sybil dans leur amitié. Sa réaction à l’égard d’une très mauvaise performance de l’actrice est à ce propos révélatrice : tandis que Dorian est atterré devant le fiasco total de sa petite amie, Henry prononce ce verdict

230. CONNON Derek, « Jean’s Just Wild(e) About Oscar : Cocteau’s *Portrait surnaturel de Dorian Gray* », *Australian Journal of French Studies*, vol 49, n° 1, janvier-avril 2012, p. 46.

231. *Ibid.*, p. 51-52.

232. Voir *PDG*, p. 69-71.

implacable : « Elle est très belle, Dorian, [...] mais elle ne sait pas jouer. Allons-nous-en... » (*PDG*, p. 122). Quant à Basil, il se force à la défendre sous prétexte d'un quelconque problème de santé, sans oublier de suggérer de venir la voir quelque autre jour. La bonté du peintre est telle qu'il ose même critiquer le propos de Dorian, prenant sa fiancée pour « une actrice médiocre et commune », car l'amour est, selon lui « une plus merveilleuse chose que l'art. » (*ibidem*) Toujours par souci de ramasser au mieux le contenu du roman, la scène en cause se déroule, dans la version coctaliennne, non pas au théâtre mais chez Dorian, sous forme d'anecdote qu'il raconte rétrospectivement à Lord Henry. Après avoir longuement déploré son désenchantement vis-à-vis de Sybil, le héros évoque « ces simples mots » de Basil, qui ne sont, dans le roman, autres que ceux de Henry : « “Elle est très belle, Dorian, mais elle ne sait pas jouer” » (*TC*, p. 1392). Pour calmer le désarroi de son interlocuteur, Lord Wotton essaie non seulement de dédramatiser l'échec de Sybil (« Elle devait être indisposée... », *ibidem*), mais de convaincre Dorian de revoir sa petite amie (« Il faut la voir, Dorian... Je vous en prie », *ibidem*), en lui assurant qu'il aurait ainsi des « joies exquises » (*ibidem*).

Au premier abord, ces modifications semblent atténuer l'impitoyable méchanceté de Lord Henry. Ce dernier s'affirme effectivement comme un bon conseiller du héros qui, après lui avoir présenté sa future fiancée, s'évertue à désamorcer la crise du couple. Une telle impression est encore renforcée par le fait que Dorian invite Henry dans son espace privé pour lui confesser son tourment intime ; l'aîné est donc jugé digne de confiance. Néanmoins, si nous songeons à ce terrible destin réservé aux jeunes amoureux – Sybil se suicide après que Dorian l'ait délaissée –, l'amabilité de Henry se manifeste d'emblée comme une suggestion diabolique : sous un masque de gentil camarade, il s'empresse de mener Dorian vers la pire turpitude. La scène de leur première rencontre dans l'atelier du peintre est à cet égard significative.

Répondant à la naïve question du jeune homme dont il vient de faire connaissance (« Est-il vrai que votre influence soit si mauvaise que Basil veut bien le dire ? », *TC*, p. 1388), Henry déploie sa thèse sur l'immoralité de toute influence : celle-ci est forcément nuisible dans la mesure où elle nous prive de la totalité de notre propre âme. Dorian n'y réagit point sinon pour lui demander de bien vouloir jouer du piano, avant de s'adresser à Basil : « vous devriez être ravi, je crois que vous avez raison, et je ne veux plus entendre la voix douce et dangereuse de Lord Harry. (*Mouvement d'Harry.*)

Oui, oui, douce et dangereuse... [...] » (*ibidem*). Dans le texte original, le protagoniste empêche très différemment l'interminable causerie de son ami : « – Arrêtez, dit Dorian Gray hésitant, arrêtez ! vous m'embarrassez. Je ne sais que vous répondre. J'ai une réponse à vous faire que je ne puis trouver. Ne parlez pas ! Laissez-moi penser ! Par grâce ! Laissez-moi essayer de penser ! » (*PDG*, p. 30). Une fois de plus, ce changement scénique a essentiellement pour fonction de raccourcir l'évolution de l'épisode : quelques lignes plus loin, le roman focalise sur l'attention du héros, qui se dirige peu à peu vers « quelque chose d'absolument fascinant », « un charme curieux » émanant du personnage de Henry Wotton²³³. Toujours est-il que cette modification, sur laquelle les auteurs semblent accorder une certaine importance – Dorian prononce deux fois l'expression « la voix douce et dangereuse » comme si elle lui martelait le cerveau –, résume bel et bien le trait caractéristique de Henry qu'on ne rencontre nulle part dans le texte de Wilde : la gentillesse ravageuse²³⁴. Son invention fait preuve non seulement de la moindre originalité de l'adaptation « quasi scolaire²³⁵ » du *Dorian Gray*, mais aussi, voire surtout, de l'importance que les dramaturges attachent au magnétisme séducteur de Lord Wotton. Telle préoccupation se trahit, en effet, dans ces subtils remaniements opérés sur le dialogue de Basil, qui exprime sa profonde appréhension face à « l'influence mauvaise pour tout le monde » (*TC*, p. 1387) de Henry :

Dorian Gray est mon plus cher ami, dit-il. C'est une simple et belle nature. [...] Ne me le gêtez pas ; n'essayez point de l'influencer ; votre influence lui serait pernicieuse. Le monde est grand et ne manque pas de gens intéressants. Ne m'enlevez pas la seule personne qui donne à mon art le charme qu'il peut posséder ; ma vie d'artiste dépend de lui. Faites attention, Harry, je vous en conjure...
(*PDG*, p. 22-23)

Harry, Dorian Gray est mon plus cher ami : c'est une nature simple et pure. Son visage est le modèle que je vous ai dit parce qu'il respire la candeur. Londres vous

233. « Certes, il ne pouvait s'empêcher d'aimer le beau et gracieux jeune homme qu'il avait en face de lui. Sa figure olivâtre et romanesque, à l'expression fatiguée, l'intéressait. Il y avait quelque chose d'absolument fascinant dans sa voix languide et basse. Ses mains même, ses mains fraîches et blanches, pareilles à des fleurs, possédaient un charme curieux. Ainsi que sa voix elles semblaient musicales, elles semblaient avoir un langage à elles. Il lui faisait peur, et il était honteux d'avoir peur... » (*PDG*, p. 33)

234. S'agissant de la caractéristique de l'adaptation de Cocteau, Ramirez et Rolot remarquent à juste titre « la totale absence de méchanceté » et du « ricanement jouissif » par rapport au roman de Wilde (« Notices » au *Portrait surnaturel de Dorian Gray*, *TC*, p. 1832).

235. *Ibidem*.

a surnommé « l'homme aux paradoxes²³⁶ ». Ne me le gêtez pas... N'essayez pas de l'influencer. Votre influence serait pernicieuse. Je sais votre plaisir, votre joie de modeler, comme une cire vierge, un caractère à votre fantaisie. Laissez celui-là : le monde ne manque pas de sujets semblables. Ma vie d'artiste dépend de lui. Prenez garde, Harry, je vous en conjure ! (TC, p. 1386)

Sans transformer le contenu littéral, la pièce parvient à mettre en avant les conséquences néfastes que subirait le héros au contact de « l'homme aux paradoxes » : de nombreux rajouts descriptifs sont effectués de telle façon qu'ils représentent Lord Henry comme manipulateur averti et Dorian comme un enfant pur et innocent, qui s'avérerait, par conséquent, être la cible idéale de son « pernicieux » ami. Ainsi, nous nous demandons si le démoralisateur du *Dorian Gray* a donné naissance au poème « Les Mauvais conseillers » que Cocteau a écrit en 1908 :

Douces voix, calmes voix, voix vibrantes et graves,
Vous par qui dans mon cœur les mots sournois se gravent
Vous dont le poison d'or s'infiltr[e] dans mon sang...

Voix qui frissonnent, voix qui roulent, voix qui traînent
Et laissent un parfum diabolique en passant,
Voix attirantes, voix du mal, voix des sirènes...

Je me suis laissé prendre aux fils de vos réseaux,
J'ai glissé, souriant, au linceul de vos eaux,
J'ai répondu par des baisers à vos morsures !

Vous avez fait douter l'esprit naïf qui croit,
Mes yeux ne savent plus les clairs regards qu'ils surent.
Et, dans mon cœur captif, la mauvaise herbe croît !

(EPC, p. 1311)

Comme le « poison d'or s'infiltr[ant] dans [le] sang », les douces voix des mauvais conseillers compromettent « l'esprit naïf » du narrateur, ce qui renvoie exactement au constat *a posteriori* de Dorian à l'égard de son mentor spirituel : « Vous m'empoisonnez la vie avec vos épigrammes. » (TC, p. 1397)²³⁷ Rien d'étonnant, dès lors, que les dramaturges amplifient volontairement la *toxicité* latente de Henry Wotton.

236. C'est en réalité Dorian lui-même qui surnomme Henry « le prince Paradoxe » (PDG, p. 272).

237. Ce dialogue de Dorian a été totalement emprunté à l'original. Voir *ibid.*, p. 141.

Dans la scène III *bis* de l'acte II, nous découvrons l'une des rares inventions propres à l'adaptation théâtrale : aussitôt après le premier constat d'une étrange déformation de son portrait, Dorian apprend de la bouche de Henry la mort tragique de Sybil. Une fois que le protagoniste se retrouve tout seul, il se pique une seringue dans le bras « à la façon des morphinomanes » en disant que : « Heureusement qu'il me reste cela... » (*TC*, p. 1400) Si la mise en scène de ce passage est effectivement indépendante du roman, elle a probablement pour toile de fond la discussion figurant dans la fin du huitième chapitre, pendant laquelle Henry essaie d'apaiser l'effrayant souvenir de l'actrice :

Qu'est-il réellement arrivé dans le cas qui nous occupe ? Une femme s'est tuée par amour pour vous. Je suis ravi que pareille chose ne me soit jamais arrivée ; cela m'aurait fait aimer l'amour pour le restant de mes jours. [...] On peut garder dans sa mémoire la couleur de la vie, mais on ne peut se souvenir des détails, toujours vulgaires....

– Je sèmerai des pavots dans mon jardin, soupira Dorian.

– Je n'en vois pas la nécessité, répliqua son compagnon. La vie a toujours des pavots dans les mains.

(*PDG*, p. 146)

Alors que l'idée est venue à Dorian de parvenir à oublier ce drame à l'aide de l'opium, son compagnon lui objecte calmement que notre mémoire ne préserve que les belles choses de la vie. Ce conseil s'avère plutôt cynique car il préconise en fin de compte de ne pas « gaspill[er] [des] larmes sur le cadavre de Sibyl Vane » (*ibid.*, p. 149). Mais d'un autre côté, la recommandation de l'aîné est plus que jamais moralisatrice, puisqu'elle empêche Dorian de succomber à la drogue. Derrière la création scénique du protagoniste morphinomane, ne se cacherait-il donc pas l'omission calculée d'un détail faisant ressortir le trait positif de Lord Wotton²³⁸ ? Enfin, son rôle démoralisateur se confirme définitivement dans l'acte III de la scène I, laquelle se ferme sur l'homicide de

238. Signalons que cette invention théâtrale permet de condenser l'épisode : le chapitre seize du roman révèle l'opiomane de Dorian comme étant la conséquence latente des mots que lord Henry lui avait dits le jour de leur première rencontre – « Guérir l'âme par le moyen des sens et les sens au moyen de l'âme. » (*PDG*, p. 259-260) Néanmoins, ce conseil diabolique, apte à illustrer le côté pervers de Henry, fait curieusement défaut dans l'acte I scène IV de la pièce coctaliennne (*TC*, p. 1388-1389).

Basil par Dorian. Ne pouvant plus supporter la sale réputation de son jeune ami dont parle le Tout Londres, le peintre ose le harceler des questions :

BASIL : Oh ! Dorian ! Dorian ! et on raconte aussi qu'on vous a vu à l'aube vous glisser hors d'infestes demeures et pénétrer furtivement, déguisé, dans les plus immondes repaires de Londres, des repaires à opium, à vic[e]...à prostitution... sont-elles vraies ? [...] Je voudrais que vous soyez un nom sans boue et une réputation pure. Je voudrais que vous vous débarrassiez de ces gens horribles dont vous faites votre entourage. Ne haussez pas les épaules...Ne restez pas si indifférent... Votre influence est grande ; employez-la au bien, non au mal.

DORIAN : Vous voulez des explications... en voici : un jour, il y a dix-huit ans, le jour où j'ai appris la mort de Sybil, je me souviens, Harry me prêta un livre. [...] Ce livre eut sur ma vie une influence extraordinaire, le héros imitait les personnages monstrueux, et débauchés de l'histoire... [...] je les vis la nuit, et le jour ; ils troublèrent mon imagination ! Mon cher Basil, la Renaissance connut d'étranges façons d'empoisonner : un casque...une veilleuse...un gant fin...un éventail gracieux ou une chaîne d'ambre. Mais moi, j'ai été empoisonné par un livre.

(TC, p. 1406)

De manière adroite, le dialogue de Dorian condense les dixième et onzième chapitres du roman, où l'auteur consacre de nombreuses lignes à la description du « livre jaune » envoyé par Lord Henry²³⁹. Néanmoins, si nous y apprenons effectivement à quel point le protagoniste est corrompu par cet ouvrage *symboliste*²⁴⁰ – « [p]endant des années, [il] ne put se libérer de l'influence de ce livre [...] [dont] [l]e héros [...] lui devint une sorte de préfiguration de lui-même » (PDG, p. 181) –, Dorian n'en reconnaît point les dégâts lorsque Basil lui reproche toutes ses dépravations notoires. « Dans ce pays », le héros riposte-t-il à Basil, « il suffit qu'un homme ait de la distinction et un cerveau pour que n'importe quelle mauvaise langue s'acharne après lui. [...] Mon cher ami, vous oubliez que nous sommes dans le pays natal de l'hypocrisie » (*ibid.*, p. 214). Ce n'est en réalité que bien plus tard, dans le dix-neuvième chapitre du roman, qu'il admet enfin

239. Voir PDG, p. 178-181 et p. 204-207.

240. Le style du « livre jaune », qualifié de « *symbolist[e]* » (PDG, p.181) est évoqué à l'identique dans la pièce : « un livre de symboliste » (TC, p. 1406). Sur l'identité de ce mystérieux ouvrage, nous renvoyons aux deux lettres de Wilde citées par Jean Gattégno : « “Le livre fatal que Lord Henry prête à Dorian est l'une de mes œuvres non écrites. Il faudra qu'un jour je la couche formellement sur papier. ” (lettre de juillet 1890, cité dans *More Letters of Oscar Wilde*, Oxford, 1985, p. 89) ; “Le livre dont il est question dans *Dorian Gray* est un des nombreux livres que je n'ai jamais écrits ; mais il s'inspire partiellement d'*À Rebours* de Huysmans” (lettre du 15 avril 1892, *Lettres [d'Oscar Wilde]*, Gallimard, 1994, p. 189, n. 4). » (GATTÉGNO Jean, « Notice » au *Portrait de Dorian Gray*, WILDE Oscar, *Œuvres*, op. cit., p. 1650, n. 3)

l'impact néfaste dudit livre : « [...] vous m'avez un jour empoisonné avec un livre. Je n'oublierai pas cela.... Harry, promettez-moi de ne plus jamais prêter ce livre à personne. Il est malfaisant » (*ibid.*, p. 306). Force est donc de constater que les dramaturges anticipent volontairement ce constat de Dorian, de telle façon qu'ils exagèrent une fois pour toutes le pouvoir pervertisseur de Lord Wotton : par le simple envoi de ce livre, ce dernier incite le héros au meurtre du peintre.

2.4 Le danger du dédoublement identitaire

Ce dernier remaniement, qui fait de Henry un véritable « empoisonneur », met indirectement en exergue l'enjeu de l'adaptation théâtrale de *Dorian Gray* : celui de faire ressortir la redoutable influence qu'exerce la création artistique sur l'homme. De même que le fameux livre jaune, qui oriente le jeune héros vers le vice, le portrait de Dorian s'affirme, surtout dans la pièce coctaliennne, comme manipulateur de son modèle. À cet égard, l'étude de Jean-Marie Magnan souligne une modification opérée dans la mise en scène du tableau : à la différence du roman, le portrait « se met à saigner avant que Dorian Gray [ne] poignarde Basil »²⁴¹. L'effet de ce remodelage s'avère considérable puisqu'il engendre cette propriété justement *surnaturelle* du portrait : la toile incite le protagoniste à passer inévitablement à l'acte meurtrier²⁴². La présence terriblement envahissante du tableau se traduit également par la manière dont les dramaturges décrivent le souhait fatal de Dorian. Dans la version théâtrale, le « désir fou de rester jeune alors que vieillirait ce tableau » (*PDG*, p. 130-131) est prononcé par le héros lui-même avec une légère, mais significative modification : « Rester jeune alors que vieillirait mon double ! » (*TC*, p. 1396). En effet, si le portrait bouleverse tant l'esprit du protagoniste, ce n'est pas seulement parce qu'il dévoile le fond de sa bassesse cachée, mais aussi parce qu'il remet en cause l'existence à part entière de Dorian Gray. C'est en

241. Après le meurtre de Basil, Dorian découvre, sur l'une des mains du portrait, une « odieuse tache rouge » (chapitre XI, *PDG*, p. 244), qui devient plus vive et plus éclatante dans le chapitre XX (*PDG*, p. 312-313).

242. Voir MAGNAN Jean-Marie, « Jean Cocteau et le double peint de *Dorian Gray* », *CJC*, n° 8, « Le Romancier », 1979, p. 189. S'agissant de ce changement scénique, Eells le prend pour le signe de la qualité prophétique dont dispose le portrait. Voir EELLS Emily, *op. cit.*, p. 20-21. Par ailleurs, les auteurs ne manquent pas d'explicitier le caractère « surnaturel » de l'œuvre en la qualifiant de « pièce fantastique en quatre actes et cinq tableaux ».

ce sens que la dernière scène de la pièce se singularise par rapport à l'épilogue du roman. Intrigués par le cri d'agonie de Dorian – ce dernier reçoit un coup de couteau qu'il a planté dans le tableau – on pénètre enfin dans sa chambre verrouillée à triple tour :

Quand ils entrèrent, ils trouvèrent, pendu au mur, un splendide portrait de leur maître tel qu'ils l'avaient toujours connu, dans toute la splendeur de son exquise jeunesse et de sa beauté. Gisant sur le plancher, était un homme mort, en habit de soirée, un poignard au cœur !... Son visage était flétri, ridé, repoussant !... Ce ne fut qu'à ses bagues qu'ils purent reconnaître qui il était... (PDG, p. 315-316)

FRANCIS [domestique de Dorian] : C'est M. Gray...

Ils se précipite sur le cadavre et le retournent.

Mais non, ce n'est pas lui... c'est un vieillard flétri, ridé, hideux...

HARRY : Mais ce sont ses vêtements...

FRANCIS, à genoux : Ses bagues.

HARRY, aperçoit le tableau et pousse un cri : Le portrait de Basil. Il m'avait dit qu'il l'avait détruit. Le voilà, le vrai Dorian, admirablement beau, jeune, pur...

FRANCIS, la voix tremblante : Voyez, monsieur, c'est lui, je vous dis... ce sont ses cheveux, sa taille. On peut encore le reconnaître... Du sang !

HARRY : Et vous n'avez pas vu...là...là... (Il se jette à genoux et bouleverse les vêtements.) Il a un poignard en pleine poitrine. (TC, p. 1418)

Tandis que le roman focalise sur la révélation de l'authentique visage de Dorian, dont les traits vieilliss étaient jusqu'alors transposés sur la toile, la pièce coctaliennaise vise à brouiller l'altérité du protagoniste par rapport à son portrait, que résumait ces propos de Lord Henry : « Le voilà, le vrai Dorian, admirablement beau, jeune, pur...²⁴³ ». Le thème wildien du dédoublement, prônant la valeur suprême de la surface, est donc traité manifestement en profondeur. Pareil phénomène s'observe dans le poème « Les Salomé », faisant hommage à la tragédie éponyme de Wilde.

Hormis la fameuse « danse des sept voiles », la pièce de l'écrivain irlandais invente plusieurs éléments indépendants par rapport au modèle biblique : la morbide passion de Salomé pour Jean-Baptiste ; les images récurrentes de la lune et du sang ; l'exécution de l'héroïne sur laquelle se referme la pièce, etc. Si aucun de ces rajouts ne

243. Il est possible que ces paroles de Henry se soient inspirées de la conversation entre Basil et Dorian, qui figurent dans la fin du deuxième chapitre : après avoir refusé d'aller au théâtre avec Dorian et Henry, « [l]e peintre [...] se dirigea vers le portrait. – Je resterai avec le réel Dorian Gray, dit-il tristement. – Est-ce là le réel Dorian Gray, cria l'original du portrait, s'avançant vers lui. Suis-je réellement comme cela ? – Oui, vous êtes comme cela. [...] – Au moins, vous l'êtes en apparence... Mais cela ne changera jamais, ajouta Hallward...C'est quelque chose. » (PDG, p. 44) Ce passage fait défaut dans l'acte I de la scène V de la pièce.

fait défaut dans le poème de Cocteau, celui-ci propose une figure de Salomé qui se singularise sensiblement par rapport à son modèle. Composé de quatre strophes qui s'intitulent respectivement « La désireuse », « La folle », « L'inconsciente » et « La peureuse », ces vers décrivent comment l'héroïne exécute sa tâche d'assassin, à la différence près qu'elle feint de vivre une histoire d'amour tragique avec Iokanaan.

Alors que la Salomé de Wilde manifeste son désir irréprouvable d'embrasser le prophète qui la rejette violemment (« SALOME : Laisse-moi baiser ta bouche / IOKANAAN : Soyez maudite, fille d'une mère incestueuse, soyez maudite²⁴⁴ »), celle de Cocteau l'exprime de manière presque enfantine (« – Sur un plateau d'argent, je l'aurai, c'est promis ? – » *ŒPC*, p. 1285), et ose même l'insinuer comme si c'était aussi le souhait intime de Iokanaan lui-même (« J'irai [...] pour obtenir *ce que tu veux*, / Tendre mon corps lascif devant le vieil Hérode... », *ibidem*²⁴⁵). Absolument « inconsciente » de ses propres actes, Salomé déplore la mise à mort du prophète, dont elle a pourtant réclamé la tête coupée (« Ils t'ont fait mal, dit...Jean...les bourreaux assassins ? », *ibidem*), pour finalement tomber dans le délire (« Les lâches t'ont tué tandis que je dansais... », *ibid.*, p. 1286). Enfin, le triomphe *in extremis* de la princesse de Judée (« Ah ! j'ai baisé ta bouche, Iokanaan, j'ai baisé ta bouche²⁴⁶») s'avère remplacé par les cris de détresse qu'elle lance depuis les ténèbres de l'au-delà, où se trouve le prophète décapité : « J'ai peur !... Comme il fait nuit ! je suis seule avec *elle*... » ; « Comme la nuit est dense... *Elle* est là, c'est certain, / Sur le plateau d'argent qui de pourpre se teint... / *Elle* est là, sur le côté gauche, douce et blême... » (*ibid.*, p. 1286)

Sous la plume de Cocteau, « la fille de Sodome » semble se transformer en une femme humaine, voire médiocre, jusqu'à perdre cette noblesse glaciale caractéristique de l'esthétique symboliste. Une telle approche s'explique par le fait qu'il importait au poète d'intensifier le mystère du dédoublement entourant le personnage de Salomé. Car si la beauté indicible de l'héroïne se trouve, dans la pièce wildienne,

244. WILDE Oscar, *Œuvres, op. cit.*, p. 1240.

245. Ces vers de Cocteau se sont sans doute inspirés de l'avant-dernière réplique de Salomé, dans laquelle elle jouit cruellement de sa conquête amoureuse : « Ah ! Tu n'as pas voulu me laisser baiser ta bouche, Iokanaan. Eh bien ! je la baiserais maintenant. [...] Iokanaan, moi, je vis encore, mais toi, tu es mort et ta tête m'appartient. Je puis en faire *ce que je veux*. » (*ibid.*, p. 1257, nous soulignons)

246. *Ibid.*, p. 1259.

solidement liée au motif de la lune qui se décline sans fin²⁴⁷, le poème de Cocteau la reconstitue sur le plan psychologique et spirituel, de telle façon qu'il offre un autre type de femme fatale, celui dont les énigmes sont cachées à travers différents états d'esprit. C'est de là que vient l'idée de donner l'identité d'une femme à chacune des quatre strophes, laquelle justifie le titre du poème « Les Salomé ». En illustrant ainsi la nature quasi schizophrénique de la princesse, Cocteau soulève également la question du faux-semblant, qui constitue, elle aussi, l'enjeu central de l'œuvre de Wilde. Nous trouvons l'écho de cette préoccupation dans le premier acte du *Portrait surnaturel de Dorian Gray* :

BASIL : [...] Quand j'ai un modèle d'art merveilleux, je ne dis son nom à personne. Tenez, cette tête de vieillard, ma dernière œuvre, ce vieux mendiant dont l'expression était cependant si hautaine, personne n'a jamais su qui c'était, un personnage de la basse classe ou une figure de la noblesse qu'il m'avait plu de détourner ainsi. De même pour « ma femme en jaune », vous savez ? J'ai appris à aimer le secret. (*TC*, p. 1384)

Les deux toiles de Basil, censées représenter respectivement une « tête de vieillard » et « ma femme en jaune », ne sont mentionnées nulle part dans le roman²⁴⁸. Dans le titre donné au portrait féminin, nous pouvons cependant discerner la connotation décadente liée à la couleur jaune, répandue en Angleterre au XIX^e siècle, qui est d'ailleurs largement utilisée dans l'œuvre de Wilde. Sans même parler du livre empoisonneur de Lord Henry, Lady Alroy, du *Sphinx sans secret*, se déplace dans une intrigante voiture jaune²⁴⁹, tout comme la mystérieuse Salomé parée d'un voile de ladite couleur²⁵⁰. Quant à l'anecdote du vieil anonyme servant de modèle à Basil, elle nous fait penser au conte

247. Dès l'ouverture, la pièce de Wilde évoque la lune comme métaphore de la physionomie inquiétante de Salomé : « LE JEUNE SYRIEN : Comme la princesse Salomé est belle ce soir ! » ; « LE PAGE D'HÉRODIAS : Regardez la lune. La lune a l'air étrange. On dirait une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts » ; « LE JEUNE SYRIEN : Elle a l'air très étrange. Elle ressemble à une petite princesse qui porte un voile jaune et a des pieds d'argent. Elle ressemble à une princesse qui a des pieds comme des petites colombes blanches..., on dirait qu'elle danse. » (*ibid.*, p. 1229-1230)

248. Voici le passage correspondant du roman : « Quand j'aime quelqu'un intensément, je ne dis son nom à personne. C'est presque une trahison. J'ai appris à aimer le secret. » (*PDG*, p. 9)

249. Voir WILDE Oscar, *Œuvres, op. cit.*, p. 134-135.

250. Il existe aussi de nombreux poèmes de Wilde qui privilégient la couleur jaune : « La Fuite de la Lune » (1877), « Impression du matin » (1881), « Dans la chambre jaune » (1881), « La Mer » (1882), « Panneau » (1887), « Symphonie en jaune » (1889), « La Dame Jaune » (s. d.), etc.

wildien « Le Millionnaire modèle » (1887) : Hugh Erskine, très beau et intelligent jeune homme mais sans fortune, donne l'aumône à un millionnaire qui était déguisé en mendiant pour se faire portraiturer. Ce malentendu change de fond en comble la vie de Hugh : en guise de récompense, le faux clochard lui offre un chèque de dix mille livres, permettant à ce gentil jouvenceau de demander la main de sa petite amie. Ce drôle de jeu d'apparences fascine non moins l'esprit de Basil que celui de Cocteau : le thème du « Millionnaire modèle » se trouve réitéré dans « Sébyllane » que le poète publie dans *Comœdia* du 18 septembre 1910²⁵¹.

Quelque part sur un coin du boulevard Haussmann, le poète-narrateur offre dix sous à une vieille mendicante ; elle se transforme d'emblée en « jeune femme d'une élégance parfaite » (*ÆRC*, p. 837) et s'avère être une fée du nom de Sébyllane. Touchée par la bonté du héros, elle décide de lui procurer tout le confort matériel imaginable, ce qui contribue finalement à la « réputation de dandysme » satisfaisant le « jeune orgueil » (*ibid.*, p. 838) du poète. Cependant, à cause de son mode de vie radicalement changé, le protagoniste se trouve progressivement isolé de ses amis et finit par quitter la capitale avec sa fée-amante. Un jour, pour rire, Sébyllane abuse de son pouvoir magique et propose à son compagnon de « [l]e transformer en piano, de jouer sur [lui] *La Marseillaise*, et de [lui] rendre ensuite [s]a forme primitive » (*ibid.*, p. 839). Effrayé par cette idée, le poète regrette « [s]on ancienne existence », puis Sébyllane disparaît aussitôt. À Paris, le narrateur retrouve la mendicante de jadis, mais cette fois-ci, il découvre qu'elle porte une pancarte sur laquelle sont inscrits les mots : « Je suis sourde, muette et aveugle » (*ibidem*).

Tout comme l'exemple du « Millionnaire modèle », le récit de Cocteau met en relief la force de l'apparence qui manipule l'esprit de l'être humain : comme dans le conte de Perrault, les bons ne jugent pas les gens d'après leur extérieur et méritent toujours une récompense²⁵². Dans la morale à première vue anodine de la fable, Wilde ne manque pas de faire la démonstration de sa doctrine cynique selon laquelle « [à] qui ne possède pas de fortune, rien ne sert d'être un charmant garçon²⁵³ » : grâce à son bon cœur, Hugh obtient la somme d'argent requise pour épouser sa petite amie, ce qui démontre en

251. Cette nouvelle est reprise dans *CJC10*, p. 45-48, puis dans *ÆRC*, p. 838-839.

252. Par son thème féérique, « Sébyllane » rappelle les contes de Perrault. Voir LINARÈS Serge, « Notes et variantes » aux *Nouvelles de jeunesse*, *ÆRC*, p. 1078, n. 1 et 2.

253. WILDE Oscar, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 139.

réalité que le beau-père n'aurait jamais donné son accord à leur mariage si le héros était resté « un charmant garçon » sans sou. Le conte wildien ironise ainsi sur le triomphe de la bonté humaine résultant, de fait, du « privilège des riches²⁵⁴ » de pouvoir se permettre les faux-semblants. De cette comédie des apparences, Cocteau tire les conséquences véritablement néfastes de la métamorphose. En effet, son protagoniste se laisse fasciner par la force magique de Sébyllane qui le transforme comme il faut, avant de réaliser le prix qu'il doit payer en échange de cette délicieuse sorcellerie : le risque de ne plus jamais redevenir soi-même. En prenant pour motif le pur jeu du déguisement, Cocteau focalise, par conséquent, sur ce côté menaçant du dédoublement existentiel, inséparable de ses effets aliénants.

En termes de mimésis littéraire, les œuvres d'Oscar Wilde semblent constituer pour le jeune Cocteau plus qu'une simple source d'inspiration. En dépit de son manque d'originalité, *Le Portrait surnaturel de Dorian Gray* met paradoxalement en exergue la leçon que le poète a tiré de la lecture du roman de 1890 : la mise en scène de la manipulation psychologique. Afin de la perfectionner Cocteau rehausse le personnage de Lord Henry, de façon à rendre décisif son rôle de séducteur-empoisonneur. Une telle approche s'applique pareillement au portrait de Dorian, dont le pouvoir transcendant envahit l'âme du héros au point de ne plus pouvoir s'en soustraire. Dans l'épilogue de la pièce, qui décrit exactement à l'inverse l'opposition entre le vrai Dorian (le tableau) et le faux Dorian (la personne), le thème de l'empoisonnement se joint significativement à la question du dédoublement, qu'interprète Cocteau d'une manière bien plus sérieuse que Wilde. Tout comme l'identité dangereusement changeante de la princesse « Les Salomé », la fée Sébyllane se représente comme un « esprit » inquiétant qui, par son génie transformateur, met en péril l'unicité spirituelle de l'être humain. Force est ainsi de constater que, inconsciemment ou non, Cocteau tire de l'éducation wildienne cette problématique qui hantera invariablement ses œuvres à venir : le mystère de la pénétration mimétique d'une fiction dans la réalité. C'est peut-être dans ce sens qu'il faut comprendre le sentiment de peur que le jeune poète aurait pu éprouver à l'égard du *Portrait de Dorian Gray* : à bien des égards, le roman « annonce les dernières années de

254. « [L]'aventure est le privilège des riches, et non l'affaire des chômeurs » (*ibidem*). Dans la nouvelle, l'idée de se faire portraiturer en costume de mendiant est décrit comme « *La fantaisie d'un millionnaire* » (*ibid.*, p. 143).

la vie de Wilde, préfigure en partie son destin²⁵⁵», comme s'il attestait cet aphorisme formulé par l'écrivain lui-même : « [l]a littérature annonce toujours la vie. Elle ne l'imité pas : elle façonne pour l'asservir à son objectif²⁵⁶ ».

255. GATTÉGNO Jean, « Notice » au *Portrait de Dorian Gray*, WILDE Oscar, *Œuvres, op. cit.*, p. 1662. S'agissant du rapport entre Wilde et Alfred Douglas, marquant les neuf dernières années de la vie de l'écrivain, on le compare souvent à celui entre Lord Henry (corrupteur) et Dorian (corrompu), même si ce dernier n'était pas connu de Wilde avant la publication définitive du roman. « En revanche, il est aisé de constater à quel point les deux protagonistes de ce qui devrait devenir le drame personnel de Wilde se sont modelés ou, pis encore, se sont laissé modeler, sur les deux principaux personnages du roman » (*ibidem*). De même, le terrible destin de Dorian, qui, sa tentative de repentir devenue vaine, se tue en retrouvant ses traits hideux, pourrait évoquer celui de l'auteur du *De profundis* : depuis sa sortie de prison, où il s'était promis une régénération par le travail, il n'a finalement jamais réussi à regagner sa notoriété littéraire et s'est éteint dans un hôtel lugubre dans la rue des Beaux-Arts, après une longue agonie.

256. WILDE Oscar, « Le Déclin du mensonge », *op. cit.*, p. 793.

Chapitre 3 : La fatalité des acteurs sans théâtre

3.1 « Mon pauvre ami Rex » : le portrait du Roi mégalomane

Si Cocteau focalise, dans son *Dorian Gray*, sur le destin du jeune héros corrompu par l'influence littéraire, il conçoit également certains personnages diégétiques qui décident d'aller au-delà du rapport antagonique entre fiction et réalité. Parue dans *Comœdia* du 18 octobre 1910, la nouvelle « Mon pauvre ami Rex » raconte l'histoire d'un homme qui cultive à l'infini son imagination mimétique.

Pendant sa villégiature à Maisons-Laffitte²⁵⁷, l'idée est venue au narrateur de rendre visite à son ami Rex, qui demeure dans son château situé dans la vallée de la Mauldre, dans les Yvelines. Néanmoins, ce voyage lui réserve non pas le plaisir des retrouvailles, mais une succession de « spectacle[s] invraisemblable[s] » (*ÆRC*, p. 846) : à son arrivée en gare, il se voit accueilli par « Caligula », le cocher de son hôte déguisé en empereur romain, qui dirige « un gigantesque char de cavalcade représentant les vagues de la mer traîné par deux canassons enfouis sous des carcasses de dauphins en carton-pâte » (*ibidem*). Depuis l'intérieur de cette voiture extravagante, le protagoniste découvre l'un après l'autre une bande de figurants soigneusement disposés le long du chemin vers le château : « une ballerine en tutu jaune [...] conduisa[nt] des oies, un vieux monsieur en frac rouge cassa[nt] des pierres au bord de la route, [...] Neptune [qui] pren[d] le foin d'une meule à l'aide de son trident, et le jett[e] sur une charrette où [*sic*] Louis XIV le li[e] en botte » (*ibidem*). Toutes ces fantaisies virent à l'atroce lorsqu'il retrouve enfin le maître du château gisant en son lit, au chevet duquel se trouve le « docteur Iribe²⁵⁸ ». Ce dernier lui disant : « Il [Rex] dort ; je reste parce qu'il serait dangereux de le laisser seul, il a eu ce matin une crise définitive. Depuis qu'il s'est payé tout le fonds du vieil Hippodrome pour en vêtir ses gens il ne me restait guère d'espoir ! » (*ibid.*, p. 847).

Selon toute vraisemblance, ce portrait de l'homme maladivement romanesque, portant le prénom *Rex*, renvoie à la figure de Louis II de Bavière, célèbre *Roi fou*, qui est peint dans la biographie de Jacques Bainville comme « un martyr de

257. « La famille maternelle de Cocteau possédait en effet une maison de campagne à Maisons-Laffite » (LINARÈS Serge, « Notes et variantes » aux *Nouvelles de jeunesse*, *ÆRC*, p. 1079).

258. « Clin d'œil humoristique au dessinateur Paul Iribe (1883-1935), ami de Cocteau. » (*ibidem*)

l'art²⁵⁹ ». Cet historien-journaliste relate effectivement en détail « les extravagances des dernières années [du roi], qui ressemblaient [...] parfaitement aux simples excentricités des débuts et qui servirent néanmoins à conclure à la démence²⁶⁰ », comme l'annoncent les premières lignes de la nouvelle coctaliennne : « Mon pauvre ami Rex est complètement fou. Ce n'était jadis que de vagues symptômes qui provoquaient une excentricité divertissante, mais cette fois, il n'y a plus de remède ! » (*CERC*, p. 845). Ainsi, sans même parler d'une série d'anecdotes illustrant la folie légendaire du souverain – telles que « les fantaisies de sa garde-robe²⁶¹ », ou encore ses domestiques travestis afin de satisfaire son obsession pour le théâtre²⁶² – Cocteau retrace le drame du château de Berg, où était interné le roi déchu pour cause d'aliénation mentale.

En camouflant cette source d'inspiration sous l'appellation de « Château rose²⁶³ » (*ibidem*), le poète décrit la dernière demeure du monarque de façon à crypter le texte de Bainville :

Au château de Berg, Louis II retrouvait les souvenirs de son enfance et de sa jeunesse. C'est là qu'il avait reçu Wagner, qu'il avait passé ses plus beaux jours d'enthousiasme au temps de son amitié avec « l'Unique ». Berg n'avait pas changé, était toujours encombré de cygnes et de peintures wagnériennes, de copies de bibelots et de tableaux français²⁶⁴.

259. BAINVILLE, Jacques, *Louis II de Bavière*, Paris, Flammarion 1932 [Perrin & Cie, 1900], p. 3. Il est d'ailleurs possible que le titre de « Mon pauvre ami Rex » soit inspiré de « la célèbre dédicace de la Valkyrie à "l'ami royal" » (*ibid.*, p. 54), qu'inscrit Wagner pour exprimer sa gratitude à Louis II de Bavière, son mécène inconditionnel.

260. *Ibid.*, p. 101.

261. *Ibidem*. En effet, « [d]epuis longtemps, Louis II avait fâcheusement attiré l'attention par l'irrégularité de son costume. Son chapeau de haute forme rehaussé d'une aigrette, sa toque de velours bleu ornée d'un diamant, étaient depuis longtemps considérés comme des détails de toilette très choquants pour le bon sens. » (*ibid.*, p. 102) Quant au Rex de la nouvelle coctaliennne, « il déjeunait en smoking et dînait en pyjama. » (*CERC*, p. 845)

262. Le monarque de Bavière se plaisait non seulement à se déguiser en Lohengrin, mais il s'amusait aussi « parfois à faire revêtir à des paysans des costumes orientaux, à les traiter en pachas tout le long d'une journée. Ou bien il les conduisait dans la hutte de Hunding et leur faisait boire de l'hydromel dans des cornes, à la façon des anciens Germains. » (*ibid.*, p. 102-103) D'où sans doute le valet de chambre de Rex « [c]ostumé en auguste de fête foraine » (*CERC*, p. 846), ainsi qu'un groupe de personnages habillés comme le Roi Soleil, Neptune, etc.

263. Le nom du château rappelle celui de l'« île aux roses », qui se trouve dans le lac de Starnberg, où Louis II de Bavière meurt noyé le 16 juin 1886. Dans cette île, située en face du château de Berg, le roi aimait s'isoler avec son entourage de prédilection, dont Wagner, Élisabeth de Wittelsbach (1837-1898), Paul Maximilian Lamoral, prince de Thurn et Taxis (1843-1879).

264. BAINVILLE, Jacques, *op. cit.*, p. 118.

Rien de changé. Le vestibule avec son arôme de sapin et de cretonne, des feutres de Rex au portemanteau et ce même perroquet de porcelaine que j'aimais tant. (*CERC*, p. 847)

De même que cet « arôme de sapin » faisant implicitement référence à la végétation autour du château de Berg²⁶⁵, le « perroquet de porcelaine », qui figure comme un objet de souvenir, renvoie sans doute à l'emblème du château de *Hohenschwangau* – la « haute terre du cygne » —, où Louis II de Bavière a passé une grande partie de son enfance. S'agissant de l'invasion déroutante de cet oiseau que l'on rencontre « sous mille formes dans tous les coins du castel », Bainville prend comme exemple des tas de « faïences et d[e] porcelaines ailées dont M. Maurice Barrès lui [le roi] a imputé le goût déplorable²⁶⁶ ». Dans son *Ennemi des lois*, Barrès se moque effectivement des innombrables « images du cygne de Lohengrin, [...] appropriées, abaissées à tous les usages domestiques, [dont les] cygnes de faïence, épars sur les meubles où ils portent des fleurs, des bonbons ». Ainsi, Barrès laisse ce commentaire ironique : « [L]e bel oiseau n'est plus que sur le *Schwansee*, qui fait le fond du haut cirque des montagnes boisées où s'accroche le château²⁶⁷ », que reprend Cocteau en inventant une quelconque statuette de perroquet.

Toujours dans cette tonalité humoristique, le poète évoque les derniers jours du prince destitué, sous la surveillance des aliénistes. En effet, la figure du « docteur Iribe », assistant tout seul à l'agonie de Rex, nous fait penser à celle du Docteur Bernhard von Gudden, médecin privé du roi, qui meurt noyé dans le lac de Starnberg, vraisemblablement entraîné par son patient. Néanmoins, au lieu d'adapter ce célèbre épisode, Cocteau privilégie une anecdote assez secondaire que seuls les amateurs d'histoire peuvent notifier : devant l'énorme déficit budgétaire qui le prive de ses projets de construction, le souverain de Bavière « songeait à vendre son royaume pour acheter une île déserte, où il aurait vécu seul avec ses pensées et son coiffeur²⁶⁸ ». À travers cette ultime rêverie du roi, la nouvelle coctalienne montre un signe supplémentaire de cette démence irrémédiable qui frappe également le pauvre Rex. Relevons à ce propos ce

265. Le château de Berg est effectivement entouré de sapins.

266. *Ibid.*, p. 11-12.

267. BARRÈS Maurice, *L'Ennemi des lois*, Paris, Perrin et Cie, 1893, p. 212-213.

268. VALBERT, George, « Le roi Louis II de Bavière », *Revue des deux mondes*, 1^{er} juillet 1886, p. 207.

diagnostic du docteur de l'œuvre coctalienne : « Depuis qu'il s'est payé tout le fonds du vieil Hippodrome pour en vêtir ses gens il ne me restait guère d'espoir ! ».

De la lecture attentive de cette nouvelle, se dégagent les deux préoccupations mimétiques qui animeront Cocteau dans ses écrits à venir. Dans la manière subtile dont il dissimule la figure de Louis II de Bavière à travers celle de Rex, nous discernons en effet son penchant pour le style du roman à clé, qui repose sur « une poétique de la connivence qui [...] permet [à l'auteur] d'assurer, ou du moins de postuler, sa compréhension par un public choisi, capable de reconnaître les individus masqués derrière les noms de la fiction²⁶⁹ ». Par le recours à ce procédé littéraire, le poète vise ainsi non pas à railler la folie du roi, mais plutôt à exprimer en sourdine son admiration pour celui dont la vie est soumise à ses obsessions mimétiques : bien que le narrateur se montre déconcerté par les extravagances de son ami, qui exige que « le théâtre lui donn[e], non l'illusion, mais l'image de la réalité²⁷⁰ », il garde sur lui un regard amical, car « [l]e déséquilibre de Rex lui était un charme de plus. » (*ÆRC*, p. 845)

3.2 « Les pseudonymes la Nymphe et le cor » : la femme aux mille visages sans corps

Il en va ainsi de l'héroïne de la nouvelle « Les pseudonymes la Nymphe et le cor », publiée dans *Les Humoristes* du 14 mai 1911. En effet, le narrateur y raconte sa « villégiature pittoresque » en compagnie de sa cousine dite « la grosse Mme de Monséan » (*ibid.*, p. 849), qui s'évertue en vain à théâtraliser sa propre vie. Sans jamais prendre du recul vis-à-vis d'elle-même, elle se plaît tantôt à imiter la déesse de *L'Or du Rhin*, tantôt à se faire passer pour un mystérieux journaliste :

Elle portait sur la tête une toque minuscule flanquée de gigantesque ailes blanches qui la faisait ressembler à une sorte de Valkyrie précaire. [...] « Halte ! cria-t-elle, halte ! » Et de loin elle nous lança mollement des pommes du jardin en annonçant à chaque projectile : « Bonheur ! Richesse ! Amour ! Gloire ! » (*ibid.*, p. 850)²⁷¹

269. BOMBART Mathilde, « Romans à clés : une pratique illégitime au filtre de la critique littéraire des journaux (2002-2012) », in *La référence à l'œuvre. Romans à clés et (dé)codages du réel*, Anthony Glinoe (dir.), Presses Universitaires de Liège, 2014, p. 43.

270. BAINVILLE, Jacques, *op. cit.*, p. 72.

271. Dans son opéra *L'Or du Rhin* (1853-1854), premier volet de la tétralogie de *L'Anneau du Nibelung*, Wagner met en scène l'épisode du rapt de Freia, déesse de la fécondité de la terre et de l'amour, laquelle cultive des pommes d'or qui confèrent l'éternelle jouvence à qui les consomme.

« Partout, murmura-t-elle, à droite, à gauche, sur les feuilles des quotidiens et dans l'album des magazines, signant avec mystère des indiscretions ou des articles de tête, vous avez remarqué des pseudonymes troublants et vagues, tels que : Radis rose, Mme de Warens, Gloria, [...] ; eh bien... » – elle pris un large temps, puis, les yeux baissés, très rouge, très émue de cet aveu extraordinaire : « c'est moi », dit-elle. » (*ibid.*, p. 851)

Si le narrateur approuve gentiment tous ces drôles de jeux mimétiques, il y discerne toutefois une indéniable malaise dont n'ose parler Mme de Monséan : cette dernière est devenue une actrice perpétuelle, interprétant indifféremment toute sorte de rôles, parce qu'elle ne supporte pas « sa vie *sans mensonge* » qui n'a, en réalité, rien d'extraordinaire²⁷². Toutes ses comédies et ses faux-semblants lui procurent ainsi un contentement parfaitement illusoire, sauf peut-être cette dernière facétie interprétée *in extremis* : dans une douce nuit de septembre, l'idée vient à Mme Monséan de jouer du cor de chasse ; à force de trop souffler, elle meurt d'une rupture d'anévrisme²⁷³, comme si elle imitait maladroitement la fin du preux chevalier Roland²⁷⁴. Ainsi, le narrateur résume, non sans un certain cynisme, l'étrange destin de sa chère cousine : « Pauvre Mme de Monséan, vous eussiez sans doute voulu mourir comme une héroïne d'Octave Feuillet, et voilà qu'on vous retrouve tuée par Vigny. Soyez heureuse²⁷⁵. » (*ibid.*, p. 852)

En adoptant un ton de tragi-comédie, ce texte remet en cause, tout comme « Mon pauvre ami Rex », le phénomène d'identification aux personnages

272. « Soudain sentimentale, elle me raconta sa vie *sans mensonge*. Elle parlait avec volubilité, bredouillant presque et, tout à coup, elle s'arrêta *parce que c'était fini*. Pour la première fois, elle venait de comprendre que tout cela n'était rien, qu'elle avait cru si tumultueux et si riche. » (*ÆRC*, p. 850)

273. Voir *ibid.*, p. 851.

274. L'« évocation moyenâgeuse » (*ibidem*), dont parle le narrateur à propos de la mort de Mme Monséan, renvoie sans doute à l'agonie de Roland dans la bataille de Roncevaux que raconte *La Chronique de Turpin* (XI^e-XII^e) : « Il sonne bien fort l'oliphant pour que les Chrétiens, s'il en est encore qui, par crainte des Sarrasins, se cachent dans les bois, viennent à lui, ou pour que ceux qui ont déjà passé les défilés reviennent sur leurs pas, l'assistent à sa mort, prennent sa Durandal et son destrier et poursuivent les Sarrasins. Il sonne alors avec tant de force de son cor d'ivoire, que son souffle fend le cor par le milieu, et que les veines et les nerfs de son cou en sont rompus. » (*La Chanson de Roland : poème de Théroutde ; suivi de la Chronique de Turpin*, trad. par Alex de Saint-Albin, Paris, Librairie internationale A. Lacroix Verboeckhoven et Cie, 1865, p. 270)

275. Les deux évocations littéraires figurant dans ce commentaire renvoient respectivement à « Julia de Trécœur, qui se jette avec son cheval du haut d'une falaise, dans le roman éponyme d'Octave Feuillet (1821-1890) » et « au fameux poème d'Alfred de Vigny, "Le Cor" (*Poèmes antiques et modernes*, 1826). » (LINARÈS Serge, « Notes et variantes » aux *Nouvelles de jeunesse*, *ÆRC*, p. 1080)

fictionnels. Au premier regard, la figure de l'héroïne se rapproche de celle d'acteurs dans la mesure où elle s'oublie délibérément en incarnant les rôles qu'elle désire. Néanmoins, cette faculté mimétique apparaît chez elle davantage comme un talent virtuose qu'un instinct de conservation : tel Rex qui ne peut vivre nulle part ailleurs que dans son royaume fictif, Mme de Monséan se donne en spectacle à elle-même afin de rejeter sa vie prosaïque, où on lui attribue un rôle non pas d'héroïne mais de « *silhouette*²⁷⁶ ». Le débordement de leurs fantasmes mimétiques s'avère, par conséquent, imputable à cette étrange quête identitaire : celle-ci consiste à se détacher de son propre être pour devenir l'Autre. Cette ambition effraie le narrateur d'autant plus qu'elle l'enthousiasme. En effet, s'il réserve une fin tragique à chacun de ses personnages, il se positionne comme un spectateur bienveillant de ces acteurs éternels, qui, sans jamais se rendre compte du pathétique de leurs situations, se réalisent pleinement dans le monde imaginaire. Cette manière de réconcilier la vie et la fiction sera adoptée et développée dans la nouvelle « Venise vue par un enfant », figurant dans *la Revue hebdomadaire* du 3 mai 1913.

276. « Mme de Monséan est née *silhouette* comme d'autres naissent héroïne. » (*ibid.*, p. 850)

Chapitre 4 : Le regard mimétique du poète-enfant

4.1 « Venise vue par un enfant » : entre souvenir et fiction

À l'instar des nouvelles « Le Pigeon » et « Amitié vénitienne », l'auteur raconte, dans « Venise vue par un enfant », des souvenirs de son séjour dans la Sérénissime, à cette différence près qu'il les évoque du point de vue d'un enfant. Comme le souligne Roberto Zemigan, « le “je” [narratif de la nouvelle] est néanmoins fissuré de l'intérieur, écartelé entre personnage-enfant et narrateur-adulte. La vision du narrateur est celle d'[un homme d'âge mûr], et la nouvelle entière est partagée entre présent du discours et passé de l'événement²⁷⁷ ». Ainsi, tandis que Venise représente pour Cocteau-enfant « [u]n plaisir de cirque, d'attraction foraine, l'obligation de prendre part immédiatement à la fête » (*CERC*, p. 854), elle devient aux yeux de Cocteau-adulte « la vue de la mémoire²⁷⁸ » qu'il revivifie nostalgiquement en esprit (« J'imagine, les yeux clos, ma première promenade [...] Les palais appuyés les uns contre les autres semblaient fondre au soleil comme des édifices de neige rose [...] », *ibid.*, p. 855).

Au premier abord, ce dédoublement narratif semble avoir pour fonction d'accorder à l'expérience vénitienne de l'enfant la valeur d'une mémoire authentique, comparable à celle du « souvenir pur » dont parle Bergson. Correspondant à un passé intact ou à une mémoire personnalisée, le souvenir pur ne se manifeste qu'au travers des images du passé dits « souvenirs-images », qu'on ne cesse de recueillir pour interpréter ce que l'on perçoit²⁷⁹. Vue sous cet angle, la nouvelle coctalienne pourrait illustrer, par le

277. ZEMIGNAN Roberto, *op. cit.*, p. 38-39.

278. *Ibid.*, p. 39.

279. Dans son *Matière et Mémoire* (1896), Bergson s'appuie sur les trois termes : le souvenir pur, le souvenir-image et la perception, afin de souligner la distinction entre la mémoire corporelle appartenant à la conscience et la mémoire intellectuelle qui relève de l'esprit. Appelé également « le fond de la mémoire », le souvenir pur est foncièrement « [v]irtuel [...] et ne peut devenir actuel que par la perception qui l'attire. Impuissant, il emprunte sa vie et sa force à la sensation présente où il se matérialise ». Par l'intermédiaire donc de la perception actuelle, le souvenir pur « se développ[e] en souvenir-image », qui prend la forme d'une représentation concrète du passé. « Le souvenir actualisé en image diffère donc profondément de ce souvenir pur. L'image est un état présent, et ne peut participer du passé que par le souvenir dont elle est sortie. » Ainsi, le philosophe démontre comment le souvenir pur, le souvenir-image et la perception s'entrelacent dans la vie de la pensée : « [...] le souvenir pur, le souvenir-image et la perception, dont aucun ne se produit d'ailleurs, en fait, isolément. La perception n'est jamais un simple contact de l'esprit avec l'objet présent ; elle est tout imprégnée des souvenirs-images qui la complètent en l'interprétant, le souvenir-image, à son tour, participe du “souvenir pur” qu'il commence à matérialiser, et de la perception où il tend à s'incarner : envisagé de ce dernier point

fait qu'elle met parallèlement en scène la perception d'enfant et celle d'adulte, une continuelle concrétisation du souvenir d'antan. Ce dernier se matérialise d'abord en un souvenir-image que raconte le personnage-enfant, qui est ensuite réinterprété par le narrateur-adulte. En alternant sans cesse entre ces deux points de vue, le texte de Cocteau s'affirme enfin comme un lieu d'actualisation de la mémoire dans son séjour vénitien. C'est en effet dans cette perspective que le poète rappelle l'enthousiasme qu'il a éprouvé pour le palais *Dario* :

[...] sa grâce chancelante flattait le goût secret de destruction que je portais en moi, comme, du reste, tous les autres enfants. Il avait le prestige d'un échafaudage de cartes. On m'avait dit qu'il pouvait tomber d'une minute à l'autre [...] et je prenais cette menace au pied de la lettre. Ignorant l'armature dont l'avait consolidé sa propriétaire, mon premier soin matinal était de courir à la fenêtre pour constater le désastre. Mais semblable à ces vieilles professionnelles *beauties* convalescentes qui se plaisaient à inquiéter leurs adorateurs par l'approche d'un perpétuel évanouissement, le palais penchait toujours sans crouler jamais. (*ÆRC*, p. 856)

Dans l'esprit de l'enfant, la frêle splendeur de l'édifice se traduit par l'équilibre éphémère d'un château de cartes qu'il lui plairait de voir s'écrouler. Une telle idée lui apparaît réaliste dès lors qu'il entend parler d'un effondrement potentiel du palais. En définitive, cette imagination puérile cède la place à l'observation du narrateur-adulte, laquelle confirme la pérennité du bâtiment en la comparant à l'infatigable « coquetterie de "vieille beauté" », évoquée auparavant dans ses deux nouvelles vénitiennes²⁸⁰. Dans ce passage s'observent ainsi les deux souvenirs de la *Ca'Dario* (traduits respectivement par l'image de l'échafaudage de cartes et de la vieille femme fatale), dont la superposition retrace l'actualisation perpétuelle de la mémoire intime de l'auteur (à savoir son émerveillement envers l'architecture du palais).

Toujours est-il que ce processus de remémoration mis en œuvre dans le texte nous laisse dans une certaine perplexité, puisque nous savons que le poète a découvert la Sérénissime non pas quand il était enfant, mais bien plus tard, à l'âge de dix-neuf ans. De

de vue, il se définirait une perception naissante. Enfin le souvenir pur, indépendant sans doute en droit, ne se manifeste normalement que dans l'image colorée et vivante qui le révèle. » Voir BERGSON Henri, *Matière et Mémoire*, Paris, Flammarion, 2012 [1896], chapitre II « De la reconnaissance des images. La mémoire et le cerveau » et chapitre III « De la survivance des images. La mémoire et l'esprit », p. 119-226.

280. Voir *ÆRC*, p. 814 et p. 823.

ce fait, le regard du passé que propose la nouvelle s'avère être une vision imaginaire, sinon purement mimétique par rapport à la perception du présent. « La différence entre plusieurs reprises d'un souvenir correspond », en effet, « à une différence entre la construction de la mémoire et la représentation mimétique²⁸¹. » Contrairement donc à ce qui pourrait être supposé, l'enjeu littéraire de « Venise vue par un enfant » ne consiste pas dans la restitution des souvenirs au sens propre du terme. En optant pour le dédoublement narratif, le Cocteau de 1913 incarne virtuellement le regard d'un enfant pour que celui-ci participe à la reconstruction de sa mémoire qu'il élabore au sein du texte. Ainsi, la détonation du canon dans « Amitié vénitienne » finit par se superposer au bruit d'un coup de pistolet annonçant la mort du protagoniste :

Un lointain coup de canon bomba l'espace. Une sirène mugit douloureusement, comme un animal fabuleux blessé par quelque arme géante. Place Saint-Marc, dans l'air battu, tourbillonna tout à coup le vol incohérent des pigeons. (*CERC*, p. 818)

Une détonation fit s'enfuir du portique trois pigeons qui pointèrent sur Saint-Marc leur vol lourd et peureux. Laurent était tombé raide, les bras en avant. (*ibid.*, p. 824)

Alors que ce même bruit déclenche littérairement la peur du bombardement chez le personnage-enfant : « Le canon de midi secoua la place. J'ignorais cette coutume. J'eus peur. Je crus qu'on bombardait le sublime décor, j'ai couru au milieu d'une rafale d'ailes, et ne me rassurai qu'auprès de ma mère, qui riait de ma poltronnerie [...] » (*ibid.*, p. 855). Il en va de même pour la description du « blanc de la moustiquaire » qui contraste avec le noir de la nuit vénitienne. Cette image surgit douloureusement dans l'esprit de Laurent Reynal, parce qu'elle renvoie à la figure de Christiane que son suicide imminent le privera de revoir (« Laurent pensa que peut-être, derrière ces vitres, elle allait, sous le calme intime, et tiède, et blanc de la moustiquaire, fermer ses yeux, ses grands yeux... » *ibid.*, p. 824). Dans le souvenir de l'enfant, la symbolique du voile est liée non pas au signe d'adieu, mais au commencement d'une aventure rêvée : sous l'excitation de sa première nuit à Venise, « [l]a moustiquaire virginale lui faisant penser aux premières

281. « Dans l'acte de se souvenir, une relation mimétique au matériel de ce dont on se souvient a lieu, un fait que cet acte représente de façon spécifique selon la situation. Les souvenirs diffèrent par exemple quant à leur intensité et leur signification à l'instant même du souvenir. La différence entre plusieurs reprises d'un souvenir correspond à une différence entre la construction de la mémoire et la représentation mimétique. » (WULF Christoph, « La mimésis dans la constitution du sujet et de la communauté », in *Action, affects et transformation de soi*, Jean-Marie Barbier et Olga Galatanu (dir.), Paris, PUF, 1998, p. 249-250)

communions, aux réveils de Noël lorsque l'aube précise les souliers remplis et la crèche allumée » (*ibid.*, p. 854). À travers le prisme de la sensibilité infantile, une Venise décadente se transforme en un lieu de féerie, où la hantise de la mort devient abstraite, méditative, sinon virtuelle :

Je contemplai, comme d'une loge de théâtre, la lente circulation silencieuse du boulevard liquide, et cette lenteur même, astreignant à la paresse, me semblait une image de paradis. J'ai pensé depuis au supplice que devait être ce manège lorsqu'une hâte jalouse nous harcèle et que rien ne nous porte assez vite aux lieux où découvrir la personne qui dévaste nos nerfs et notre cœur. Recherches dans Venise : à quels suicides pouvez-vous conduire, quand l'inertie des cauchemars entrave ces courses harassantes qui nourrissent l'inquiétude ? (*ibid.*, p. 854-855)

Rien d'étonnant, dès lors, que la funeste promenade le long du Grand Canal marquant jadis l'ultime séparation de Laurent avec la ville, enchante le cœur de l'enfant comme « un incomparable joujou », « un "joujou qui marche" enfermé dans sa boîte d'azur », qui le rend triste parce qu'il « faudrait le quitter, le rendre à d'autres » (*ibid.*, p. 855-856). De la sorte, Venise inspire un certain chagrin au personnage-enfant, dans la mesure où il se voit exclu des attractions qui lui y sont offertes :

Ma mère m'avait permis de veiller un peu pour entendre la musique, place Saint-Marc. [...] les groupes nébuleux des hommes en smoking et des femmes décolletées laissant pendre leurs manteaux sur les dalles tièdes, tournaient autour de l'estrade. Ce me fut [...] la révélation du pathétique avec tout ce qu'il comporte d'accidentel, et comme l'orchestre jouait la Marche d'*Aïda*, il me devint par la suite impossible de l'entendre sans lui découvrir une emphase morne et sublime. Alors on m'obligea de rentrer à l'hôtel. Une fois couché, la sensation que tout cela continuait malgré mon sommeil me devint intolérable. (*ibid.*, p. 858)

Sous la tutelle de l'autorité parentale, il est impossible à l'enfant d'assister à l'apothéose du spectacle, ce qui permet, en réalité, de lui épargner la tentation du « vice cosmopolite », évoquée auparavant comme dévastatrice des jeunes âmes sensibles (« La musique en demi-cercle au milieu de la place attaque un motif d'*Aïda*... [...] j'ai la sensation atroce d'une petite agonie et la marche surannée me semble affreusement mélancolique et funèbre. La foule du peuple et des parvenus du vice cosmopolite grouille sur les dalles lumineuses », « Le Pigeon », *ibid.*, p. 814).

Comme l'illustrent ces derniers exemples, le point de vue de l'enfant, reconstitué dans le texte de 1913, permet à l'auteur de retracer son souvenir de voyage

sans faire réémerger l'image maléfique de Venise liée au suicide de son camarade. D'ailleurs, si la nouvelle marque, pour ainsi dire, un surpassement du passé déchirant, elle peut d'emblée mettre en doute le rôle que Cocteau se donnait depuis « Paroles sur une tombe » : au lieu d'être un témoin de première main, le poète n'était-il pas, en réalité, un quelconque spectateur qui « contemplai[t], comme d'une loge de théâtre », le drame d'un jeune homme empoisonné par la ville sirène ? La fin du texte nous invite à réfléchir sur ce dernier point :

Angoisse de la solitude peuplée, mélancolie de ne se jamais sentir natif des lieux que l'on préfère, révolte de n'être pas multiple et de vivre captif dans notre étroite mesure d'espace, lassitude à franchir les phases normales d'une tendresse dont nous désirons l'immédiate réciprocité, c'est alors je crois bien, que je reçus dans mes veines la première goutte de votre philtre amer, car je demeurais là, inerte, penché sur ce fleuve immobile chargé de lampions, de soupirs et de romances, et pleurant de n'être pas le soliste avantageux, l'auteur de la musique et tous les couples de toutes les gondoles. (*ibid.*, p. 858)

De la bouche du narrateur-adulte, nous apprenons enfin l'origine d'une « tristesse inexplicable » (*ibid.*, p. 854) qui envahit l'esprit de l'enfant. Venise étant pour lui un univers de spectacle, elle éveille en lui un « désir impérissable de jouer chaque rôle²⁸² », dont l'inassouvissement engendre la « mélancolie de ne se jamais sentir natif des lieux que l'on préfère, le révolte de n'être pas multiple et de vivre captif dans notre étroite mesure d'espace ». La Sérénissime devient ainsi responsable d'« une crise d'identification narcissique²⁸³ », dans laquelle l'enfant se voit dominé par l'angoisse de ne pas pouvoir « être l'autre²⁸⁴ » (« je demeurais là, inerte, [...] pleurant de n'être pas le soliste avantageux, l'auteur de la musique et tous les couples de toutes les gondoles »). Or, cette difficulté psychique affecte pareillement le narrateur-adulte, car il affirme que :

À cause de cet ordre divin par lequel un enfant qui s'écorche et un homme qui se blesse ressentent des douleurs différentes mais proportionnellement analogues, je suis sûr d'avoir aussi fort subi le charme de Venise que je le pourrais ressentir après mes lectures et mes chrysalides. (*ERC*, p. 856)

282. ARNAUD Claude, *op.*, p. 31.

283. CHAMBON (du) Bertrand, *Le Roman de Jean Cocteau*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 215.

284. ZEMIGNAN Roberto, *op. cit.*, p. 40.

Il nous est donc permis de penser que toutes les nouvelles vénitiennes de Cocteau se rejoignent dans le fait qu'elles témoignent de sa frustration devant l'impossibilité de devenir *l'autre*. Envisagé sous cet angle, l'ensemble des textes issus du drame de Raymond Laurent pourrait s'affirmer comme une écriture pour ainsi dire thérapeutique, destinée à satisfaire ce désir morbide qui hantait le poète de 1908 : celui de s'identifier à son ami défunt, considéré, de fait, comme le héros d'une tragédie typiquement vénitienne. Ce périlleux fantasme se réitère dans « Venise vue par un enfant » sans pour autant remettre en cause le malaise existentiel de l'auteur. En effet, le Cocteau de 1913 n'aspire plus au mythe du poète maudit, mais il souhaite se réapproprier le génie inné d'un enfant, qu'il avait, à en croire ses propos, rencontrée lors de sa visite à l'Isola Bella :

Au milieu d'un de ces réduits d'ombre fraîche [...] une enfant jouait à la balle. Le cicérone nous raconta que c'était sa fille, qu'elle n'avait jamais quitté l'îlot, qu'elle le croyait le centre d'un univers dont les limites eussent été les rives du lac, et qu'il ne la détrompait pas, la sachant heureuse. (*ibid.*, p. 853)²⁸⁵

Bien que le narrateur prenne aussitôt ses distances avec la vision pure et naïve de cette fillette (« il m'était impossible de comprendre la touchante beauté d'un conte si simple, mais je méprisais cette petite fille de ne pas savoir que là-bas il y avait Vérone, et après Vérone Padoue, et après Padoue Venise », *ibidem*), il ne peut pas s'empêcher de reconnaître la vertu inestimable de la candeur enfantine, lorsque, vers la fin du texte, il évoque le prestige des illustres voyageurs de Venise :

J'ignorais Wagner, Taine, Chateaubriand, dont Barrès prétend qu'il traversa Venise avec des œillères, et Barrès qui s'y complut avec des œillères de cristal. Ah ! combien les riches inquiétudes de Barrès étaient loin de mon bien-être ! Ce déchirement, cette halte enlisée entre le sapin de la palme de l'Intermezzo ; comment aurais-je pu les comprendre, à cet âge où nul choix nous exile, puisque nous nous croyons toujours le centre du monde ? (*ibid.*, p. 857)

Doté d'un acquis culturel encore très partiel, l'enfant fait abstraction du chant wagnérien d'« une beauté qui s'en va vers la mort²⁸⁶», qui pénètre l'âme de ceux qui

285. Nous ne trouvons nulle part la trace de cet épisode dans le poème « Je me souviens d'un soir » (*EPC*, p. 1541-1542), dans lequel Cocteau raconte l'impression de sa visite à l'Isola Bella.

286. Nous renvoyons au titre du quatrième chapitre d'*Amori et dolori sacrum* : « Le chant une beauté qui s'en va vers la mort ».

découvrent la cité des Doges. Il a en revanche cette capacité de s'y créer une toute autre ambiance, celle émanant d'un univers féerique qui lui offre « [u]n plaisir de cirque, d'attraction foraine, l'obligation de prendre part immédiatement à la fête ». Il en résulte ce sentiment de « bien-être » qu'il éprouve dans son paradis imaginaire²⁸⁷, cette joie puérile de se croire « le centre du monde ». Or c'est précisément ce privilège enfantin que Cocteau intériorise à travers l'écriture de sa nouvelle : sous prétexte de reconstituer son souvenir, le poète y interprète le rôle du personnage-enfant, qui, malgré sa soif inassouvie d'être multiple, s'affirme comme protagoniste de ce texte qui s'intitule justement « Venise vue par un enfant ». Dans cette optique, le narrateur-adulte, qui tend à épouser au plus près le regard enfantin, s'avère destiné à subir la frustration d'être spectateur, puisqu'il y apparaît comme un témoin à part entière des événements que met en scène l'enfant-héros. En conséquence, l'angoisse coctalienne de ne pas être *l'autre* se traduit, dans la nouvelle de 1913, non seulement par le dilemme entre son « moi » et sa tendance irréversible vers une altérité polyvalente, mais aussi, voire davantage, par la tristesse de n'être plus « enfant ». Cette mélancolie est, comme disait Nietzsche, inéluctable à l'âge d'adulte qui ne sait se délivrer du poids du passé historique :

Sans cesse une page se détache du rôle du temps, elle s'abat, va flotter au loin, pour revenir, poussée sur les genoux de l'homme. Alors l'homme dit : « Je me souviens. » Et il imite l'animal qui oublie aussitôt et qui voit chaque moment mourir véritablement, retourner à la nuit et s'éteindre à jamais. C'est ainsi que l'animal vit d'une façon non historique : car il se réduit dans le temps, semblable à un nombre, sans qu'il reste une fraction bizarre. Il ne sait pas simuler, il ne cache rien et apparaît toujours pareil à lui-même, sa sincérité est donc involontaire. L'homme, par contre, s'arc-boute contre le poids toujours plus lourd du passé. Ce poids l'accable ou l'incline sur le côté, il alourdit son pas, tel un invisible et obscur fardeau. Il peut le renier en apparence, ce qu'il aime à faire en présence de ses semblables, afin d'éveiller leur jalousie. C'est pourquoi il est ému, comme s'il se souvenait du paradis perdu, lorsqu'il voit le troupeau au pâturage, ou aussi, tout près de lui, dans un commerce familial, l'enfant qui n'a encore rien à renier du passé et qui, entre les

287. Cette sensation de bonheur se manifeste particulièrement dans la description de la place Saint-Marc : « [...] l'église de Saint-Marc avait ce somptueux délassement d'un ambassadeur oriental qui aurait déchargé sa tête d'une trop pesante aigrette. Les pigeons se promenaient par groupes anonymes, comme les personnages des gouaches du XVIII^e siècle dont les dominos de taffetas portent la changeante couleur des plumes et, à la terrasse du café au riant nom de fabuliste, un gamin vendait des brochettes de raisins confits, gluants de sucre roux et traversés d'une paille ; on en avait faim. Tout était bien-être, paix, chaude abondance. » (*CERC*, p. 855)

enclos d'hier et ceux de demain, se livre à ses jeux dans un bienheureux aveuglement²⁸⁸.

Ce « pouvoir d'oublier, [...] la faculté de sentir de manière non historique », s'avère bénéfique dans la mesure où il aide l'homme à ouvrir ses yeux sur « *la force plastique* [...] qui permet de se développer hors de soi-même, d'une façon qui [lui] est propre, de transformer et d'incorporer les choses passées et étrangères, de guérir ses blessures, de remplacer ce qui est perdu, de refaire par soi-même des formes brisées²⁸⁹ ». Pour Cocteau, « Venise vue par un enfant » ne devait-elle pas, en fin de compte, toute son importance au fait qu'elle lui permet littérairement de redevenir enfant ? En assimilant sa capacité d'oubli quasi animale, le poète ne cherche-t-il pas à se détacher des causes de son mal-être, telles le traumatisme de la mort volontaire, la difficulté d'accepter son homosexualité, ou bien la crainte de l'influence littéraire, qu'il avait autrefois associées au sortilège de la ville sirène ? Enfin, si Cocteau y parle ouvertement, via le dédoublement narratif, de son obsession de devenir *l'autre*, n'est-ce pas parce qu'il voudrait mettre en image son « moi » qui, tout comme l'enfant, s'avère voué à un perpétuel recommencement²⁹⁰ ? Cette quête nietzschéenne d'un renouveau existentiel semble sous-tendre les essais « La Comtesse de Noailles » et « Vaslaw Nijinsky », qui, avec « Venise vue par un enfant », étaient censés faire partie intégrante d'un ouvrage intitulé *Deux vivants et une morte*²⁹¹.

4.2 *Deux vivants et une morte*, ou l'idéal nietzschéen de l'artiste

Chez Anna de Noailles, Cocteau discerne le génie de ceux qui « semblent des intermédiaires entre la nature et les hommes, des piles mouvantes par où se précipite l'électricité de l'espace, des flûtes creuses par quoi s'exprime tout l'hymne silencieux des

288. NIETZSCHE Frédéric, « De l'Utilité et des inconvénients des études historiques [1874] », *Considérations inactuelles*, t. I, in *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, 1907, p. 124. Référencé désormais dans le texte sous le sigle *CII*.

289. *Ibid.*, p. 127.

290. « L'enfant est innocence et oubli, un renouveau et un jeu, une roue qui roule sur elle-même, un premier mouvement, une sainte affirmation. » (*APZ*, « Les trois métamorphoses », p. 35-36)

291. Ces trois textes font partie à l'origine de l'ouvrage intitulé *Trois essais lyriques*, annoncé lors de la parution en mai 1913 de « Venise vue par un enfant » dans *la Revue hebdomadaire*, comme devant paraître chez Paul Iribé sous le titre *Deux vivants et une morte*.

choses²⁹² ». Cette qualité de la poétesse est non moins surhumaine que celle de Nijinski, dont les pas, les sauts, les mouvements semblant échapper aux lois de la gravité, représentent l'éphémère de la nature « comme ce célèbre oiseau qui semble une bouche de l'arbre, et par lequel jaillissent vers les étoiles, en une seule source mélodieuse, toutes les confuses aspirations du sol²⁹³ ». De la sorte, le danseur suscite en nous « l'immense désir épars des choses qu'on ne peut atteindre²⁹⁴ », de même que l'écrivaine qui nous renvoie au mystère du « hiéroglyphe dont on aimait le charme linéaire sans en comprendre le vocable secret²⁹⁵ ». En pénétrant ainsi les arcanes du monde indicible, ces derniers paraissent, aux yeux de Cocteau, se forger une identité plurielle au-delà des contraintes de l'espace et du temps :

Par quel mirage êtes-vous ensemble la petite fille du jardin de Savoie, la dame des boîtes persanes qui mange des confitures, et la Pallas du ciel d'Homère qui se repaît de nuage et de sang ? Vos cheveux ne sont-ils pas à la même seconde, le casque fendu au bord que la turbulence aérienne dérange un peu, la boucle dénouée de Boudroulboudour, et, lorsque votre respectueuse fantaisie vous entraîne, la tresse d'une petite fille grecque jouant à la marelle avec une pierre de l'Acropole²⁹⁶ ?

Un vaste Phénix s'ébat sur les capitales du monde et sous ses ailes multicolores il couvre l'enthousiasme. Le jeune Nijinsky s'élance. Il a l'âge d'Alcibiade et de Septentrion²⁹⁷.

En effet, toutes ces prodigieuses métamorphoses participent du fait que la Comtesse et Nijinski ont tous deux le privilège d'être au service de la divinité créatrice, dont les multiples facettes s'affirment indépendamment dans chacune de leurs

292. COCTEAU Jean, « La Comtesse de Noailles », *CJC* n° 3, « Jean Cocteau et le cinématographe », 1972, p. 46.

293. —, « Vaslaw Nijinsky », *Le [sic] Prélude à l'après-midi d'un faune*, Paris, Éditions Paul Iribé et Cie, 1914, repris dans *CJC*10, p. 63.

294. *Ibid.*, p. 72

295. COCTEAU Jean, « La Comtesse de Noailles », *op. cit.*, p. 46

296. *Ibid.*, p. 49.

297. COCTEAU Jean, « Vaslaw Nijinsky », *op. cit.*, p. 62. « Le théâtre romain d'Antibes conserve une stèle funéraire à la mémoire de l'enfant Septentrion dont l'inscription mentionne explicitement que sa danse était appréciée jadis au Théâtre d'Antipolis. » (COCTEAU Jean, *Écrits sur la musique*, David Gullentops et Malou Haine (dir.), Paris, Vrin, 2016, p. 41) Dans « Le Ballet russe » (paru dans *Les Ballets russes*, programme officiel de la sixième saison russe édité par *Comœdia illustré*, Théâtre du Châtelet, du 6 au 17 juin 1911), Cocteau compare Nijinski à la figure de l'enfant Septentrion : « Voici Vaslav Nijinsky. En sa poitrine revécut l'âme du mystérieux enfant Septentrion qui mourut d'avoir trop dansé sur la plage d'Antibes. » (*ibidem*)

œuvres : « Depuis l'orage qui se compose en vous avant d'éclater [...], rien ne vous laisse indifférente²⁹⁸ » ; « vous servez Terpsichore comme Philéas servit Pallas à Marathon, et mourut en soupirant la victoire ; et toujours vous mourez pour renaître sous une autre forme, et c'est votre propre triomphe que votre fatigue offre à la déesse²⁹⁹ ». En conséquence, à travers leurs activités artistiques, ces deux génies se dirigent sans cesse « vers les mystères suprêmes³⁰⁰ » pour finalement s'approprier l'essence énigmatique de la mort :

Un désir familier vous anime. *Le Deus ecce Deus* de la pythonisse émane de tous vos gestes, vos traits sont plus vivaces, plus animés, plus mobiles que la double figure de Janus, et cependant n'avez-vous pas d'avance comme tous les élus du génie, le masque grave, éternel et muet de la Mort³⁰¹ ?

Je me souviens d'une terrible danse. C'était dans une arène d'Espagne. [...] Le jeune homme très pâle, olivâtre, ayant peut-être peur, se dressait sur la pointe de ses escarpins, touchait la bête entre les cornes, cachait son aiguillon sous la cape, dansait avec la mort. Et bien, lorsque je vous regarde, dispersant plus vite que les autres votre sillage de passé, brûlant votre avenir dont la cendre légère s'accumule en vous et peu à peu vous pèse, il m'apparaît qu'aussi vous dansez, en somme, avec la mort, tandis que nous nous promenons, nous nous hâtons, nous dormons sans bravoure avec elle³⁰².

Comment ne pouvons-nous pas reconnaître, dans les portraits de la poétesse et du danseur, le reflet de la conception nietzschéenne de l'art et de l'artiste³⁰³ ? Dans

298. COCTEAU Jean, « La Comtesse de Noailles », *op. cit.*, p. 49.

299. —, « Vaslaw Nijinsky », *op. cit.*, p. 63.

300. —, « La Comtesse de Noailles », *op. cit.*, p. 50

301. *Ibidem*.

302. COCTEAU Jean, « Vaslaw Nijinsky », *op. cit.*, p. 64. Cocteau y parle sans doute de la corrida à laquelle il a assisté durant son séjour à Saint-Jean-de-Luz en septembre 1912 (voir BLANCHE Jacques-Émile et COCTEAU Jean, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 26).

303. On sait que Cocteau découvre les ouvrages de Nietzsche sous l'influence des Daudet, de Daniel Halévy (1872-1962), l'auteur de *La vie de Frédéric Nietzsche* (Paris, Calmann-Lévy, 1909), et du comte Louis Gautier-Vignal (1888-1982), essayiste germaniste d'origine niçoise, qu'on retient aujourd'hui comme l'un des amis de Proust. Si de nombreux chercheurs soulignent entre autres le rôle d'éducateur que joue Gautier-Vignal, auquel Cocteau se lie dès 1912, leur correspondance inédite allant de juillet 1905 à septembre 1963, mise aux enchères à Sotheby's le mercredi 21 novembre 2018, permettrait de situer le début de leur relation amicale non en 1912, mais plutôt dans la deuxième partie des années 1900. C'est d'ailleurs précisément dans cette période-là que Cocteau commence à manifester son esprit nietzschéen : « J'ai compris que pour monter il fallait descendre en soi-même – j'ai vu le néant et j'ai réagi ! Pourvu que ma vie soit la suite de ce commencement ! » (*Lettres à sa mère*, t. I, *op. cit.*, p. 41 [13 septembre 1906]) ; « [...] À réfléchir je devins meilleur... Il y a peu de temps... j'étais encore torturé de la platitude

L'Origine de la tragédie (1872), le philosophe considère l'œuvre d'art comme le fruit d'un accouplement des deux instincts créatifs et antagonistes, personnifiés par les figures d'Apollon (le dieu de la lumière, du rêve, de l'harmonie, de la belle apparence, incarnant le « principe d'individuation³⁰⁴ ») et de Dionysos (le dieu de l'obscurité, de l'ivresse, de l'extase, conduisant l'homme à « tout l'excès démesuré de la nature³⁰⁵ »). Formant une entité inséparable, ces derniers s'affirment tous deux comme « forces artistiques qui jaillissent du sein de la nature elle-même, sans l'intermédiaire de l'artiste humain, des forces par lesquelles les instincts d'art de la nature s'assouvissent tout d'abord et directement³⁰⁶ ». Le rôle de l'artiste consiste en l'occurrence à transmettre chacun de ces instincts créatifs, jusqu'à ce qu'il devienne « imitateur » de la pulsion artistique foncièrement duelle de la nature³⁰⁷.

Or, c'est précisément sous ces traits que Cocteau représente les figures d'Anna de Noailles et de Nijinski. En servant d'« intermédiaire[r] entre la nature et les hommes », la poétesse confirme son intuition dionysiaque sans pour autant renoncer à son « splendide orgueil³⁰⁸ » lié au privilège d'être « la pythonisse » dictant l'oracle

dogmatique dont la terre est pourrie... maintenant j'en souris... [...] » (*ibid.*, p. 64 [16 août 1907])
Pour les informations relatives à la correspondance à Louis Gautier-Vignal, nous nous référons au catalogue en ligne de Sotheby's, « Lot 75, Cocteau. Importante correspondante à L. Gautier-Vignal, 1905-1963 (34 Lettres, 8 C.P., 1 télégramme, 1 billet, 2 photo[s]) », vente aux enchères du 21 novembre 2018.

304. NIETZSCHE Frédéric, *L'Origine de la tragédie, ou Hellénisme et pessimisme* [1872] in *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, trad. Jean Marnold et Jacques Morland, 1901, p. 30. Référéncé désormais dans le texte sous le sigle OT.

305. *Ibid.*, p. 49.

306. *Ibid.*, p. 33.

307. « Par rapport à ces phénomènes artistiques immédiats de la nature, tout artiste est un "imitateur", c'est-à-dire soit l'artiste du rêve apollinien, soit l'artiste de l'ivresse dionysienne, ou enfin, — par exemple dans la tragédie grecque, — à la fois l'artiste de l'ivresse et l'artiste du rêve. » (*ibid.*, p. 33-34)

308. COCTEAU Jean, « La Comtesse de Noailles », *op. cit.*, p. 48.

d'Apollon³⁰⁹. De même, si l'« ingénieux fanatisme³¹⁰ » du danseur le pousse à fusionner, tout comme Dionysos, avec « toutes les confuses aspirations du sol³¹¹ », c'est qu'il s'allie non seulement avec la Muse de la danse, mais avec le génie apollonien qui lui permettent de s'éterniser en son œuvre (« Et à cette déesse qui vous aime, et à *ce Dieu porteur de lyre qui vous prête un char sans cesse bondissant et renversé*, votre courage offre un si beau sacrifice [...]»³¹² ; « Votre œuvre est circonscrite en vous et rien d'elle ne vous autorise à disparaître³¹³ »). En incarnant ainsi l'union entre les deux grandes figures du panthéon grec, ils représentent enfin les deux élans contradictoires du cosmos que sont le flux incessant de la vie et de la mort (« [...] vos traits sont plus vivaces, plus animés, plus mobiles que la double figure de Janus, et cependant n'avez-vous pas d'avance [...], le masque grave, éternel et muet de la Mort ? » ; « [...] vous dansez, en somme, avec la mort, tandis que nous nous promenons, nous nous hâtons, nous dormons sans bravoure avec elle »).

309. L'expression « *Le Deus ecce Deus* de la pythonisse » émanant d'Anna de Noailles (voir *supra.*, p. 92) fait sans doute référence au Chant VI de *L'Énéide* de Virgile : avant s'accéder aux Enfers, le pieux Énée consulte la Sibylle de Cumès, prêtresse d'Apollon : « "Il est temps d'interroger les destins : le dieu vient, voici le dieu." Elle parlait ainsi devant les portes, quand tout à coup son visage, ses traits se bouleversent, ses cheveux s'épanchent en désordre, sa poitrine halète, son sein se gonfle sous l'effort d'une rage divine : sa taille paraît grandir, et sa voix n'a plus rien d'une mortelle ; le dieu lui souffle de plus près l'esprit fatidique. » (VIRGILE, *L'Énéide*, in *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot frères fils et Cie, 1868, p. 311) Dans une lettre adressée à Anna de Noailles avec le cachet postal en date du 5 juillet 1913, Cocteau se plaint de « [l']indifférence de la Sybille [Anna] » à l'égard de son texte (« la comtesse de Noailles »), et appose cette signature « Pius Énéas (*sic*) [le pieux Énée] ». (*CJC*, n°11 « Jean Cocteau et Anna de Noailles : Correspondance 1911-1931 », 1989, p. 94-95)

310. COCTEAU Jean, « Vaslaw Nijinsky », *op. cit.*, p. 71.

311. Cette image dionysiaque de Nijinski est tacitement associée aux propos de Nietzsche : « Ah ! si la nature, comme disait Nietzsche, plaît aux hommes parce qu'elle n'a pas d'opinion sur eux, de quelle amertume peut aussi nous remplir son indifférence ! Quel objet à notre gratitude lorsqu'un des nôtres l'absorbe et nous la transpose, comme ce célèbre oiseau qui semble une bouche de l'arbre, et par lequel jaillissent vers les étoiles, en une seule source mélodieuse, toutes les confuses aspirations du sol » (*ibid.*, p. 72). Voici la citation complète du philosophe : « Si nous nous trouvons si à l'aise dans la pleine nature, c'est qu'elle n'a pas d'opinion sur nous. » (NIETZSCHE Frédéric, *Humain, trop humain*, première partie [1878], § 508, in *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, trad. Alexandre-Marie Desrousseaux, 1906 [1899], p. 425. Référencé désormais dans le texte sous le sigle *HTHI*)

312. COCTEAU Jean, « Vaslaw Nijinsky », *op. cit.*, p. 72, nous soulignons. Signalons d'ailleurs que la description du char d'Apollon « sans cesse bondissant et renversé » se rapporte à ce portrait sibyllin d'Anna de Noailles : « Vous être toujours prête, toujours chantante, toujours bondissante. » (« La Comtesse de Noailles », *op. cit.*, p. 47)

313. —, « Vaslaw Nijinsky », *op. cit.*, p. 64.

Le projet inabouti de *Deux vivants et une morte*, qui réunit « La Comtesse de Noailles », « Vaslaw Nijinsky » et « Venise vue par un enfant », ne s'avère-t-il pas dès lors indissociable de la volonté de l'auteur de devenir désormais l'exemple-type de l'artiste nietzschéen ? La préface donnée à l'ensemble de ces trois textes nous semble à cet égard significative :

J'offre ici les trois spectacles qui m'ont le plus pénétré le cœur et les yeux. Battant le ciel au-dessus du labyrinthe, inspectant la blanche fourmilière de ses couloirs et de ses cellules lointaines, Icare ne pensait-il pas : « C'était donc un tel mystère ? » Il faut rendre hommage à ces beaux motifs d'exaltation qui nous emportent comme l'agneau suspendu sous le vautour, et qui nous facilitent la mise au point d'une sensibilité confuse³¹⁴.

Le sens du mot « spectacle » est ici probablement redoublé. D'une part, le Cocteau de 1913 se positionne comme enfant-spectateur de la poétesse, du danseur et de Venise, qui réveillent en lui les pulsions artistiques d'être multiple, son besoin d'outrepasser « notre étroite mesure d'espace »³¹⁵. Et d'autre part, le poète s'y montre, lui aussi, un véritable acteur qui s'attribue le rôle de l'enfant nietzschéen : « entre les enclos d'hier et ceux de demain » ce dernier s'adonne à la joie de construire et détruire le monde individuel, « à peu près comme Héraclite le Ténébreux comparait la force créatrice de l'univers au jeu d'un enfant qui s'amuse à poser des pierres çà et là, à faire des tas de sable et à les renverser³¹⁶ ». Au lieu donc de faire revivre un regard passéiste dans « Venise vue par un enfant », Cocteau tend à illustrer ses projets d'avenir vers lequel il chemine en tant que créateur. Une telle approche sert de fondement à l'écriture de son premier roman *Potomak*, qui met en scène la « mue » existentielle du poète.

314. Citée dans CHANEL Pierre, « Textes inédits de Jean Cocteau », *CJC* 3, p. 37-38.

315. L'élaboration de cet égo poétique constitue un thème central du poème « L'orgueil » (*La Danse de Sophocle*), où sont convoqués les figures de la Sibylle, d'Énné, de Philippides et enfin de l'enfant Septentrion, apparaissant communément dans « Vaslaw Nijinsky » ainsi que dans « La Comtesse de Noailles » (voir *CEPC*, p. 1411-1412).

316. *OT*, p. 219.

Partie 2

***Le Potomak* dans le sillage de Nietzsche :**

Le côté des « Eugènes »

Chapitre 1 : Prologue au drame de la *mue*

1.1 Initiation au *Sacre du printemps*

Comme nous l'évoquions brièvement plus haut, *Le Potomak* doit sa genèse notamment au bouleversement esthétique provoqué par *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinski. L'étendue considérable de cette pièce s'atteste dès l'ouverture du roman, constituant un hommage au talentueux compositeur russe :

Ce n'est pas au hasard que je t'offre ce livre. Après *L'Oiseau de feu* qui, venant des neiges, traverse la forêt de Siegfried pour s'abattre chez nous, et le pauvre pantin qui meurt un soir d'Andersen au soupir des harmonicas, *Le Sacre du printemps* célèbre ses rites (PK, p. 45).

Ici, Cocteau évoque successivement les trois ballets de Stravinski³¹⁷, de manière à mettre en parallèle l'évolution de sa sensibilité artistique. D'abord, le poète retient l'impact qu'il a reçu lors de la représentation de *L'Oiseau de feu* (1910) à Paris comme étant « une leçon d'anti-wagnérisme³¹⁸ ». Il rappelle ensuite la marionnette de *Pétrouchka* (1911), de telle façon que celle-ci représente implicitement un antidote à l'esthétique symboliste debussyste. En effet, si la figure de ce « pauvre pantin », qui meurt triste dans une nuit de neige, est ici associée à celle de « La petite fille aux allumettes » d'Andersen³¹⁹ (l'écrivain de prédilection de Debussy³²⁰), le dernier souffle du fantoche stravinskiste renvoie non pas à un languissant « Soupir » de Mallarmé (mis en musique par Debussy³²¹), mais plutôt à un ineffable « soupir des

317. La tendance générale de la presse d'époque était en effet « de comparer [le *Sacre*] avec les deux ballets précédents de Stravinsky, *L'Oiseau de feu* et *Pétrouchka* » (LESURE François, « Introduction » à *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps : Dossier de Presse, Presse-Book*, François Lesure (éd.), édition Minkoff, Genève, 1980, p. 6).

318. LINARÈS Serge, « Notes et variantes » au *Potomak*, n.1, *CERC*, p. 917.

319. L'allusion au conte d'Andersen figurant dans le texte est signalée par Linarès (voir *ibidem*).

320. Passionné des histoires de Hans Christian Andersen (1805-1875), Claude Debussy (1862-1918) compose, d'après le conte « Le Jardin du paradis » (1839) dudit écrivain, *Ce qu'a vu le vent d'ouest*, constituant le septième morceau du premier livre de ses *Préludes* (1909-1910).

321. Après le célèbre *Prélude à l'Après-midi d'un faune* (1892-1894), Debussy compose *Les Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913), dont le premier morceau est tiré de « Soupir », publié en 1866 dans *Le Parnasse contemporain*. Le ton langoureux du poème relève du fait qu'il « établit une correspondance entre le paysage automnal et la femme. Cette femme est aussi bien Marie, la femme du poète, qui pour Mallarmé avait « la grâce des choses fanées », que Maria, la sœur décédée « à la veille de l'automne », en 1857 à l'âge de treize ans » (Notes à « Soupir », in

harmonicas » émanant de la poésie rimbaldienne : « Voilà que monte en lui le vin de la Paresse, / *Soupir d'harmonica* qui pourrait délirer ; / L'enfant se sent, selon la lenteur des caresses, / Sourdre et mourir sans cesse un désir de pleurer ³²² ». Après avoir ainsi placé son développement poétique sous les auspices des deux pièces maîtresses de Stravinski, Cocteau parle enfin de l'art des cultes préhistoriques magnifié par *Le Sacre du printemps*, qu'il désigne clairement comme inspirateur de l'« Album des Eugènes », présidant à l'écriture du *Potomak*³²³ : « L'album des Eugènes s'est imposé à moi dans un salon de campagne où, chaque jour, on me jouait ta musique³²⁴ » (*PK*, p. 46).

Mais pour quelles raisons donc la musique du légendaire ballet de 1913 a-t-elle exercé une si importante influence sur l'élaboration du roman coctalien ? Avant tout, l'auteur du *Potomak*, alors en quête d'un nouveau moi spirituel, est fasciné par le thème principal du *Sacre* – la mise en scène du réveil de la nature –, que le compositeur tâche d'éclaircir dans un article de *Montjoie*, paru le jour même de la première du spectacle :

Avec le *Sacre du printemps*, j'ai voulu exprimer la sublime montée de la nature qui se renouvelle : la montée totale, panique, de la sève universelle. Dans le *Prélude*, avant le lever du rideau, j'ai confié à mon orchestre cette grande crainte qui pèse sur tout esprit sensible devant la « chose en soi », qui peut grandir, se développer indéfiniment³²⁵.

MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, p. 1161-1162).

322. Dernière strophe du poème « Les chercheuses de poux » (1871), in RIMBAUD Arthur, *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations*, Paris, N.R.F, Poésie/Gallimard, 2012 [1973], p. 111, nous soulignons. Concernant le sens de cet étrange « soupir d'harmonica », Steve Murphy adopte l'analyse d'Antoine Fongaro, qui « cite un passage de Chateaubriand [, tiré des « Fragments du Génie du christianisme primitif »,] qui s'avère encore plus utile pour l'exégèse des *Chercheuses de poux* : “les plaintes d'un harmonica divin, ces soupirs de verre, qui semblent ne tenir à rien de terrestre”. Ainsi, l'harmonica peut en effet soupirer » (MURPHY Steve, *Le Premier Rimbaud : Ou l'apprentissage de la subversion*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991, p. 153). Il est possible de supposer que Cocteau discernait ce lien intertextuel, puisqu'un passage du *Potomak* fait allusion au *Génie du christianisme* (voir *PK*, p. 240).

323. Dans le chapitre suivant intitulé « Après coup », Cocteau écrit : « 1. – J'ai d'abord connu les Eugènes. 2. – J'ai dessiné, sans texte, l'album des Eugènes. 3. – J'ai senti par eux le besoin d'écrire. 4. – J'ai cru que j'allais écrire un livre. » (*PK*, p. 51)

324. Il s'agit du salon du manoir normand d'Offranville, appartenant à la famille du peintre Jacques-Émile Blanche (1861-1942), où le poète séjourne en août 1913, puis du 7 octobre au 7 novembre. C'est au cours de son second séjour que le « premier Eugène » apparaît sous la plume de Cocteau.

325. STRAVINSKI Igor, « Ce que j'ai voulu exprimer dans *Le Sacre du printemps* », *Montjoie*, n° 8, 29 mai 1913, repris dans *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps, op. cit.*, p. 13-14.

C'est donc l'entrée en scène de l'essor « panique » du printemps slave qui incite le poète à sortir de sa chrysalide, à se forger lui-même l'idée de faire de son livre une transcription de sa « voix d'avant la mue³²⁶ ».

Or cette sensation de l'imminence d'une renaissance, mêlée au « trouble vague et profond d'une pulsion universelle³²⁷ », envahit l'esprit de Stravinski lorsqu'il est lancé dans l'aventure du *Sacre*. Dans l'article précité, le compositeur exprime effectivement un sentiment d'appréhension face aux potentielles incompréhensions du public, tout en soulignant toutefois la particularité stylistique de sa nouvelle pièce : en tournant le dos aux succès de *L'Oiseau de feu* et de *Petrouchka*, il ose proposer une œuvre radicalement novatrice, où il « ne fai[t] plus appel à l'esprit des contes de fée ni à la douleur et à la joie toute humaines, mais où [il s]'efforce [d'aller] vers une abstraction un peu plus vaste³²⁸ ». Cette crainte s'avère vite justifiée puisque le nouveau concept musical de l'œuvre, caractérisé par son inimitable accumulation polyphonique ainsi que par ses rythmes massifs et brutaux, est jugé comme une invention « inculte », voire une « aberration » regrettable³²⁹. Cocteau, guidé sans doute par son instinct naissant de « prospecteur de la nouveauté³³⁰ », réalise l'avènement définitif de l'esthétique avant-

326. Nous nous demandons d'ailleurs si le terme « la mue », employé à profusion comme l'axe thématique du *Potomak*, doit son origine aux propos de Jacques-Émile Blanche sur le *Sacre* : « Le symbole a, pour ces hommes [Stravinski, Nijinski, et Roerich] qui nous étonnent et nous inquiètent, la force de la réalité. S'ils réalisent leurs concepts, d'une telle maîtrise, d'une technique sûre, ainsi qu'ils viennent de le faire, faudrait-il dire qu'ils donnent une forme, proposent un exemple [...] aux artistes de notre vieille Europe, troublés de venir, si tard, faire entendre *une voix d'avant la mue* ? » (BLANCHE Jacques-Émile, « Un bilan artistique de 1913 : les Russes. – *Le Sacre du printemps* », *La Revue de Paris*, 1^{er} décembre 1913, p. 531, nous soulignons).

327. STRAVINSKI Igor, art. cit., p. 14.

328. *Ibid.*, p. 13.

329. Notons que « le *Sacre du printemps* a souvent été jugé dans le cadre général des Ballets russes et que ce n'est pas seulement la partition qui est en cause mais au moins autant la chorégraphie et la mise en scène. [...] plus encore que Stravinsky, c'est Nijinsky qui fut la cible préférée des détracteurs. » (LESURE François, *op. cit.*, p. 5) Concernant le rejet de la composition du *Sacre* : « musique inculte, dérision de la musique de l'avenir ou “rien de nouveau” sont les arguments les plus fréquents. » (*ibid.*, p. 6) L'article d'Henri Quittard en donne l'exemple : « Mais M. Strawinsky (*sic*) peut-il s'imaginer qu'une mélodie, parce qu'elle sera doublée pendant cinquante mesures à la seconde supérieure ou inférieure, ou au deux à la fois, va gagner une intensité et une éloquence décisives ? Il faut le penser puisque c'est ainsi et que les nouveautés que renferment la partition du *Sacre du printemps* sont ordinairement de cet ordre. Et comme personne n'a le droit de suspecter la sincérité d'un artiste – surtout alors qu'il a prouvé jadis, évidemment, qu'il l'était – que reste-t-il à faire ? Renoncer à comprendre et déplorer une aberration aussi étrange. » (QUITTARD Henri, « Théâtre des Champs-Élysées », *Le Figaro*, n°151, 31 mai 1913, repris dans *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps, op. cit.*, p. 17)

330. Formule de Roger Allard figurant dans *Le Nouveau Spectateur*, n° 2, 25 mai 1919, p. 38.

gardiste qu'annonce le scandale du *Sacre*, puis décide aussitôt de le prendre pour modèle. En bannissant la virtuosité stylistique des écrits de jeunesse qui était le gage de sa notoriété littéraire, il explore désormais des paragraphes « boiteux », « bêtes » et « contradictoires » (*PK*, p. 349)³³¹, sans pour autant se soucier du rejet des critiques et des lecteurs :

Ah ! Persicaire, la complaisance, l'indulgence, l'éclectisme, il faut fuir leur microbe. Le médiocre, tu ne saurais lui donner rien de ton trésor, mais s'il ne peut t'en prendre, il te le contamine. (*ibid.*, p. 55)

Ce que le public te reproche, cultive-le, c'est toi. (*ibid.*, p. 56)

Je vais te confier un de mes premiers symptômes. *L'Argus de la Presse* m'aurait fait pleurer jadis et j'y trouve une force. Plus on se moque de moi et plus ce moi évanoui, je souhaite qu'on le charge. (*ibid.*, p. 57)

Il convient d'ailleurs de préciser ici que, si effectivement Stravinski a l'intention d'exprimer dans son *Sacre* l'ascension de la force universelle, une telle idée n'est pas nécessairement perceptible sur le plan de l'argument scénique : portant comme sous-titre « tableaux de la Russie païenne », le ballet parle d'une histoire des vieux sages qui sacrifient une jeune vierge élue afin de vénérer le dieu du printemps³³². À cet égard, Jacques Rivière (1886-1925), alors secrétaire de *La N.R.F.*³³³, propose de se pencher sur les « deux étages de signification » qu'il discerne dans l'œuvre en cause :

331. Hélène de Jacquilot se focalise sur la rénovation stylistique de la musique du *Sacre* en lien avec l'écriture du *Potomak* : « [...] en 1913, [l]e *Sacre* [...] s'impose au poète comme une œuvre puissante, sans intrigue, une œuvre de rupture, faites de la juxtaposition et du collage d'éléments composites mais soudés et dans laquelle la musique est débarrassée de la fonction référentielle prise en charge par le ballet. Il faut observer que *Le Potomak* est une tentative d'œuvre "cubiste", dans laquelle se juxtaposent des éléments composites et interchangeables, écrits, modulés, dessinés, mais dont chacun reflète la structure de l'ensemble. » (JACQUELOT (de) Hélène, « À l'écoute du *Potomak* », *Revue des Sciences humaines*, n° 233, CHAPERON Danièle (éd.), 1994, p. 31-32)

332. Voici l'argument du *Sacre du printemps* : Premier tableau « L'Adoration de la terre » ; 1) Introduction, 2) Augures printaniers – Danses des adolescentes, 3) Jeu du rapt, 4) Rondes printanières, 5) Jeux des cités rivales, 6) Cortège du sage, 7) L'Adoration de la terre, 8) Danse de la terre ; Deuxième tableau « Le Sacrifice » ; 1) Introduction, 2) Cercles mystérieux des adolescentes, 3) Glorification de l'élue, 4) Évocation des ancêtres, 5) Action rituelle des ancêtres, 6) Danse sacrale.

333. De 1911 à 1914, Rivière occupe le poste de secrétaire de *La N.R.F.*, avant d'en être le directeur, de 1919 jusqu'à sa mort.

Elle a d'abord un sens évident, officiel, avoué. *Le Sacre du printemps*, c'est un ballet sociologique. [...] Nous assistons aux mouvements de l'homme au temps où il n'existait pas encore comme individu. [...] [Les êtres] vont par groupes, par colonies, par bancs ; [...] ils sont dévoués au dieu qu'ils forment ensemble et dont ils n'ont pas su encore se démêler. [...] À aucun instant de sa danse, la jeune fille élue ne trahit la terreur personnelle dont son âme devrait être pleine. Elle accomplit un rite, elle est absorbée par une fonction sociale [...] elle s'agite suivant les volontés et les secousses d'un être plus vaste qu'elle, d'un monstre plein d'ignorance et d'appétits, de cruauté et de ténèbres. [...] Dieu bas et sans esprit ! [...] Dieu qui règne à quatre pattes et qui dévore ses enfants comme une vache pâture !³³⁴

Le « sens officiel » du ballet, examiné ici en détail, se résume à son aspect sociologique : l'expérience du *Sacre* nous ouvre les yeux sur le mystère d'une époque fort lointaine, où « [l]'homme [était] dominé par ce qu'il y [avait] de plus inerte en lui, de plus opaque, de plus borné, sa société avec les autres³³⁵ ». Derrière cette mise en scène des rites païens, l'œuvre renferme, toujours selon Rivière, « quelque chose de plus grave encore, en second sens, plus secret, plus hideux » :

Ce ballet est un ballet biologique. Non pas seulement la danse de l'homme le plus primitif ; c'est encore la danse avant l'homme. Dans son article de *Montjoie*, Stravinsky nous indique qu'il a voulu peindre la montée du printemps. Mais il ne s'agit pas du printemps auquel nous ont habitués les poètes, avec ses frémissements, ses musiques, son ciel tendre et ses verdure pâles. Non, rien que l'aigreur de la poussée, rien que la terreur « panique » qui accompagne l'ascension de la sève, rien que le travail horrible des cellules. Le printemps vu de l'intérieur, le printemps dans son effort, dans son spasme, dans son partage. On croirait assister à un drame du microscope ; c'est l'histoire de la karyokinèse ; profonde besogne du noyau par quoi il se sépare de lui-même et se reproduit ; division de la naissance ; scissions et retours de la matière inquiète jusque dans sa substance ; larges amas tournants de protoplasme ; plaques germinatives ; zones, cercles, placentas. Nous sommes plongés dans des royaumes inférieurs ; nous assistons aux mouvements obtus, aux va-et-vient stupides, à tous les tourbillons fortuits par quoi la matière se hausse peu à peu à la vie³³⁶.

En s'appuyant sur les propos de Stravinski, le critique tente de développer le sens dit « biologique » du ballet : si la mise en scène du *Sacre*, incarnant la poussée de la sève printanière, nous donne une « commotion particulière³³⁷ », c'est qu'elle nous

334. RIVIÈRE Jacques, « Le Sacre du printemps », *La Nouvelle Revue Française*, n° 59, novembre 1913, repris dans *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps, op. cit.*, p. 47.

335. *Ibidem*.

336. *Ibidem*.

337. *Ibidem*.

rappelle brutalement l'origine obscure de l'être l'humain, qui, avant d'être mis au monde, existe aveuglement et mécaniquement comme un embryon grouillant au plus profond des « royaumes inférieurs ».

Toute proportion gardée, nous pourrions penser que Cocteau aurait intégré l'analyse de Rivière dans l'élaboration de l'« Album des Eugènes ». Dans cet ensemble de 63 planches écrites sous forme de bande dessinée, Cocteau met en scène l'assaut anthropophage des cruels Eugènes subi par le gentil couple « Mortimer », dont le dénouement illustre la restitution des victimes vomies par les monstres. Quelle que soit l'apparence saugrenue de ces vignettes narratives, les lecteurs se rendent compte du sens officiel de l'histoire, grâce à cette précision figurant dans le « Postambule » du roman : « [Les Eugènes] sont terribles [...] – ils sont indispensables ; *Ils accomplissent les mues.* » (*PK*, p. 342). De la sorte, la mésaventure des Mortimer représente une sorte de rite initiatique à l'issue duquel se confirme le réveil printanier du jeune poète, dont le modèle est bien évidemment l'argument du *Sacre*. En effet, les Mortimer se font repérer puis engloutir par les monstres barbares, parce que ce couple fusionnel³³⁸, heureux d'être le « type du bourgeois sûr de lui³³⁹ », est imperméable au trouble spirituel³⁴⁰. De même, ce raisonnement peut s'appliquer à la vierge élue de la Russie païenne, encore dénuée de dignité individuelle, se laissant sacrifier pour le dieu Jarilo qui « dévore ses enfants comme une vache pâture »³⁴¹. Or, cet « Album des Eugènes », renvoyant ainsi au renouveau existentiel de l'auteur, n'est pas pour autant dépourvu de dimension *sociologique* : comme l'atteste cet avertissement préliminaire – « Ne cherche pas de Mortimer sauf en toi-même » (*PK*, p. 87) – les Mortimer sont en réalité « [d]oubles de tout être³⁴² ».

338 . Voir *PK*, p. 114-117.

339. Présentation de « L'Album des Eugènes » dans *Jean Cocteau unique et multiple*, DVD-Rom, et livre, HÉRON Pierre-Marie (dir.), Montpellier, Édition l'Entretiens, 2012 et site internet : <https://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=9> [consulté le 15 mai 2016].

340. L'album commence par des scènes du voyage de noces des Mortimer : dîner, théâtre, religion, rêve, poésie, danse, peinture, musique... Mais « [*r*]ien ne trouble les Mortimer. » (*PK*, p. 124)

341. Hélène de Jacquilot signale l'affinité entre les rites sacrificiels du *Sacre* et la charge carnassière des Eugènes sur le plan structurel : « Au contact de la musique la prose tend vers la poésie, comme dans d'autres passages du *Potomak*, et, par mimétisme, évoque les deux composantes de Stravinsky : le martellement rythmique et l'irruption de la mélodie. Cocteau semble suggérer ici comme une parenté entre la force brutale des rites païens du *Sacre* et la barbarie farouche et implacables de la bande des Eugènes. » (JACQUELOT (de) Hélène, « À l'écoute du *Potomak* », art. cit., p. 32-33)

342. LINARÈS Serge, « Préface à une préface », *op. cit.*, p. 18

En sus du thème de la « mue » mis en avant par Cocteau, la fable des Eugènes implique une préoccupation plus complexe et plus délicate, que l’auteur n’ose avouer dans le texte. Nombreux sont en effet les chercheurs qui mettent en cause l’origine du nom de baptême d’« Eugène », l’un des prénoms secondaires du poète qu’il hérite de son grand-père maternel³⁴³, ainsi que la genèse du patronyme de « Mortimer », dans lequel s’incruste le mot « mort »³⁴⁴. Sous l’angle psychanalytique, l’assaut des monstres diégétiques s’interprète aussi bien comme une allégorie de « la trinité du scénario œdipien³⁴⁵ » que comme une allusion au « souvenir encombrant de son père mort et de sa mère trop vivante³⁴⁶ ». Vu ces hypothèses formulées à l’égard de l’histoire des Eugènes, il semble légitime de penser que Cocteau y parle en sourdine de son fardeau intime, familial, voire *biologique*, qui le condamne à l’instabilité identitaire³⁴⁷. Dans l’angoisse donc de faire face aux « projections terribles des représentations pulsionnelles du moi³⁴⁸ », le poète se sent ramené jusqu’au plus profond des ténèbres de sa vie intra-utérine, qui évoque à coup sûr l’effrayante « histoire de la karyokinèse » décrite dans *Le Sacre du printemps* : d’après Rivière, ce « drame du microscope » dévoile, rappelons-le, les coulisses de la formation du noyau embryonnaire « par quoi il se sépare de lui-même et se reproduit ; division de la naissance ; scissions et retours de la matière inquiète jusque dans sa substance ». L’auteur du *Potomak* ne manque pas du reste d’exprimer son enthousiasme pour « ce drame aussi étrange que les mœurs des insectes au cinématographe » (*PK*, p. 46).

S’agissant de l’élaboration de cette dualité sémantique (sociologique et biologique) que tire Cocteau du ballet du 1913, il convient également de s’arrêter sur le potentiel impact, tout à la fois musical, visuel et lexical, de la réduction pour piano à quatre mains du *Sacre*. De fait, le poète semble particulièrement affectionner cet arrangement pianistique, car il « a été souvent jou[é] en présence de Cocteau et a

343. À sa naissance, Cocteau a été déclaré sous les prénoms de Clément, Eugène, Jean, Maurice. Mme Cocteau, la mère de Jean et la fille d’Eugène Lecomte (1828-1906), se prénomme Eugénie.

344. Détail mis en exergue dans la section « Comment ils vinrent. » (*PK*, p. 73)

345. MILORAD, « Les “Potomak” », *CJC* 8, 1979, p. 11. Selon Milorad, « les trois syllabes du nom Mortimer figurent elles aussi les trois personnes de la trinité œdipienne : Mort (le père mort), ti (le petit Jean), mer (la mère) » (*ibid.*, p. 13).

346. CHAMBON (du) Bertrand, *Le Roman de Jean Cocteau*, *op. cit.*, p. 236.

347. Cette question sera analysée plus en détail dans la deuxième partie du chapitre suivant.

348. DÜRRENMATT Jacques, « L’Album des Eugènes : “un objet impossible” ? », in *Cahier de l’Herne Jean Cocteau*, n°113, Serge Linarès (dir.), Paris, L’Herne, 2016, p. 484.

accompagné différentes phases de l'élaboration du *Potomak* : entre autres, en août 1913, chez Jacques-Émile Blanche en Normandie, lors de la rédaction, et en mars 1914, à Leysin, pendant la correction des premières épreuves³⁴⁹ ». En écoutant et en observant les deux interprètes en train de jouer sur le même instrument, l'idée n'est-elle pas venue à l'esprit du poète d'adapter le principe d'une « écriture à quatre mains » à l'élaboration du *Potomak* ? Nous constatons en effet que le fil narratif du roman se dédouble souvent par l'intermédiaire du poète nommé « Persicaire », qui assiste au plus près au processus du développement artistique de l'auteur-narrateur³⁵⁰. Compte tenu de la ligne directrice du livre, qui consiste à démontrer le moment du passage d'un état à un autre, il est permis de considérer le dédoublement actantiel du roman comme un moyen d'y faire entendre les deux voix distinctes d'un même auteur : l'une émanant du poète en cours de métamorphose, l'autre s'élevant après sa mue.

Quoi qu'il en soit, l'auteur du *Potomak* ne confirme pas ouvertement tous ces dualismes qu'il hérite du ballet de Stravinski, en lui préférant plutôt une expression allégorique : « Voici nos drames, la figure de Janus où le rire coïncide avec une gravité profonde » (*PK*, p. 46). D'apparence simple, cette évocation de la divinité du panthéon romain n'est cependant pas anodine. Pourvu de deux visages opposés, dont l'un tourne vers le passé et l'autre vers l'avenir, Janus est vénéré en tant que dieu des portes, des transitions, des passages ou bien encore des commencements et des fins ; une figure incarnant donc parfaitement un moment charnière dans la phase de renouveau artistique inaugurée par *Le Sacre* ainsi que par *Le Potomak*. Néanmoins, les propriétés divines de ce *bifrons* se rapportent, sous la plume de Cocteau, non seulement à des portes ouvertes sur les possibles changements, mais aussi et surtout à une entité dichotomique « où le rire coïncide avec une gravité profonde ». La leçon du manuscrit raconte plus en détail ce que l'auteur entend ici par la figure de Janus :

Pour une sensibilité myope, il existerait peu de rapport entre votre drame et ma fantaisie, mais je me plais à leur découvrir, dans les proportions où une lampe relève du soleil, une parenté de la peur, cette peur qui ne ressemble à aucune et que provoque en nous une déchirure d'un millième de seconde sur l'inconnu. / Notre époque réclame un comique. Elle a son lyrisme. Paul Claudel chante, Francis Jammes cueille les primevères au jardin de l'église et Madame Noailles, sur les

349. JACQUELOT (de) Hélène, « À l'écoute du *Potomak* », art. cit., p. 29.

350. La « Lettre de Persicaire » (*PK*, p. 218-236) propose un bilan du parcours littéraire du jeune Cocteau. Nous aborderons plus en détail ce sujet dans le chapitre 4 de notre étude.

tombes, des roses crétoises. Les farces de jadis n’amusent pas, il faut une drôlerie plus secrète. J’ai donc écrit ce petit « Traité de l’inquiétude » en marge de mes poèmes pour ceux qui savent comprendre la double unité du visage de Janus / Vous êtes de ces rares. (*ÆRC*, p. 916-917)

Sans être trop explicite, Cocteau atteste d’un lien entre le « drame » du *Sacre* et la « fantaisie » du *Potomak*, dont la légitimité réside dans une subtile « parenté de la peur ». Et s’il n’ose préciser la nature de cette crainte, celle-ci est évoquée de manière allusive comme une préoccupation également soulevée par les trois poètes contemporains, que sont Paul Claudel (1868-1955), Francis Jammes (1868-1938) et Anna de Noailles. Mais quels sont donc ce trouble profond, sinon cette inquiétude indicible envahissant les esprits de tous ces écrivains, pourtant bien différents des uns des autres ?

Dans son recueil de poèmes *Cinq Grandes Odes* (1910), Claudel exprime sa reconnaissance envers le Seigneur, qui, par la conversion, l’a « délivré de la mort » ; l’auteur y *chante* ainsi avec beaucoup d’enthousiasme « la vision de Dieu [qui] engendre la vie éternelle », dont il devient désormais le porte-parole³⁵¹. Cette mission poético-religieuse s’accomplit pleinement lorsque, dans la clôture de l’Ode, le poète parvient à se vouer lui-même au service des âmes des trépassés, en établissant une communion entre les vivants et les défunts, entre les vivants et Dieu³⁵². Cette perception mystique, dans laquelle s’estompe la fatale dichotomie entre vie et mort, s’observe également chez Francis Jammes, quoique d’une manière assez différente. *Le Deuil des primevères*, son recueil poétique de 1901, s’ouvre par une suite d’élégies, dont la première est dédiée à

351. Deux citations sont tirées de la troisième ode « Magnificat » : « La vie, et la vision de Dieu engendre la vie éternelle. Soyez béni, mon Dieu, qui m’avez délivré de la mort ! » (CLAUDEL Paul, *Cinq Grandes Odes*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1913 [L’Occident, 1910], p. 90). Confirmant son « devoir poétique qui est de trouver Dieu en toutes choses et de les rendre assimilables à l’Amour » (*ibid.*, p. 77), le narrateur exprime : « C’est ainsi que vous m’avez sauvé de la mort et que je m’écrie à mon tour » (*ibid.*, p. 92) ; « “Paix ! réjouis-toi ! Et dis : autrement que par des paroles mon âme magnifie le Seigneur ! [...] » (*ibid.*, p. 97).

352. La cinquième ode « La Maison fermée » met en scène le rituel de l’Eucharistie, où se réunissent Dieu, le poète, ainsi que les défunts en attente de la résurrection : « Je me retournerai vers les Morts, je n’omettrai le plus vieux devoir humain, Reliant ma parole soufflante à ces bouches éteintes » (*ibid.*, p. 181) ; « Écoutez le cri pitoyable des morts ! J’entends la foule innombrable des défunts se pressant autour de moi comme une mer qui demanderait pitié ! » (*ibid.*, p. 182-183) ; « Mais déjà l’Ange aux paupières baissées se dirige vers le peuple défunt avec le vase d’or qu’il a pris sur l’autel, / Tout rempli des prémices de la moisson terrestre, / La custode seulement et non point la coupe, car nous ne goûterons point de ce fruit de la vigne avant que nous le buvions nouveau dans le Royaume de Dieu » (*ibid.*, p. 184).

Albert Samain (1858-1900), son ami poète mort dernièrement³⁵³. Sous forme de lettre en vers, l'auteur évoque les souvenirs de l'amitié qu'il a partagée avec le défunt, en confirmant sans cesse sa résurrection spirituelle :

Je ne regrette pas ta mort. Ta vie est là. Comme la voix du vent qui berce les lilas ne meurt point, mais revient après bien des années dans les mêmes lilas qu'on avait cru fanés, tes chants, mon cher Samain, reviendront pour bercer les enfants que déjà mûrissent nos pensées.

[...]

Je songe à toi. Je songe à moi. Je songe à Dieu³⁵⁴.

Cette vision intemporelle de la vie, permettant à l'auteur de surmonter le chagrin lié au deuil de son proche ami, trouve tout son écho dans « Le Poète et l'Oiseau » (1899), par lequel se referme la section « élégies » du recueil : « Pourquoi ne veux-tu pas, mon ami, que je meure ? / Ne vois-tu pas tranquillement mourir les fleurs ? / Vivre dans la montagne ou vivre dans la mort, / n'est-ce la même chose et le même pays ?³⁵⁵ ». Enfin, la poésie d'Anna de Noailles se donne également pour mission de servir d'intermédiaire entre la vie et la mort, mais en sens inverse. En effet, si la poétesse est constamment en proie à un « sublime désir de mourir et de vivre³⁵⁶ », elle se préoccupe non pas de la vie après la mort, mais plutôt de l'éternité, sinon l'immuabilité du trépas universel, comme le confirment plusieurs de ses poèmes recueillis dans *Les Vivants et les Morts* (1913) : « [...] / La vie est sans aspects puisque la mort existe. / Je vous salue, ô Morts ! Constance, Fixité !³⁵⁷ » ; « Vienne la mort, mon âme a dépassé les bornes, / [...] / Mon cœur dans la douleur eut son éternité !³⁵⁸ ». Tel Orphée, l'auteur s'apprête ainsi à être initié aux mystères de l'au-delà, dans l'espoir de réconcilier les deux mondes antinomiques : « Je m'éloigne de tout ce qui vit et qui sert ; / Je pense à vous : mon but,

353. Le poème porte la date du 21 août 1900, soit trois jours après la mort de Samain.

354. JAMMES Francis, « Élégie première » (*Le Deuil des primevères* [1901]), in *Œuvre poétique complète*, Michel Haurie (éd.), Biarritz, Atlantica, 2006, p. 242.

355. JAMMES Francis, « Le Poète et l'Oiseau », *Le Deuil des primevères*, *op. cit.*, p. 306.

356. NOAILLES (de) Anna, « Le Chant du Printemps », *Les Vivants et les Morts*, Paris, Fayard, 1913, p. 48.

357. —, « Le Souvenir des Morts », *ibid.*, p. 333.

358. —, « Les Morts », *ibid.*, p. 321.

mes frères, mon exemple. / La Mort vous a groupés dans son grave concert, / Et sa sombre unité, nous la chantons ensemble ! ...³⁵⁹ ».

Or, si les trois écrivains s'évertuent ainsi à outrepasser la condition de mortel, ils n'oublient pas pour autant d'en contourner, chacun à leur manière, la « gravité profonde ». Dans la première des *Cinq Grandes Odes*, Claudel exalte le « grand rire divin³⁶⁰ » de Thalie, Muse de la comédie, qui tient d'une main un masque grotesque, derrière lequel se dégage un vrai drame humain : « Tu tiens le Masque énorme, le mufle de la Vie, la dépouille grotesque et terrible ! Maintenant tu l'as arraché, maintenant tu empoignes le grand Secret Comique, le piège adaptateur, la formule transmutatrice³⁶¹ ! » Le rôle de « la riieuse Thalie³⁶² », consistant à nous apprendre à railler des « choses périssables », « ce qu'[on] prenai[t] au sérieux »³⁶³, s'avère finalement n'être rien d'autre que celui de l'auteur-narrateur. En effet, la Cinquième Ode s'ouvre par les voix des interlocuteurs du poète, qui exigent de lui qu'il soulève « [l]a contestation tragique du sort humain [...] dans une forme d'apparence comique³⁶⁴ » :

Nous demandions que tu achèves avec ton esprit ces choses ici qui ne sont pas complètes.

Il n'arrive pas ce qu'il faudrait. Joie ou douleur, personne jusqu'au bout.

Toi, raconte-nous l'histoire, et fais trembler la scène sous le déchaînement de la parfaite comédie !

[...] Plaide, toi qui tiens notre dossier ! est-ce que tu es parmi les satisfaits ? Est-ce que le sort de l'homme est bon ? À ta place, qui endossera la chape ? Qui maintiendra l'office de notre imprécation ?³⁶⁵

359. NOAILLES (de) Anna, « Le Souvenir des Morts », *ibid.*, p. 333. Il nous est donc permis de penser que, dans la leçon du manuscrit du *Potomak* (« Madame Noailles, [qui cueillit] sur les tombes, des roses crétoises »), Cocteau met surtout en exergue cet élan dionysiaque de l'œuvre noaillienne comme étant le gage de son ardent « Paganisme » : « [...] Moi dont le sang reflète une rose crétoise, / [...] / D'avoir, dans quelque soir penchant de Port-Royal, / Respiré, le cœur plein d'un vin puissant et triste, / Les dahlias mouillés d'un jardin janséniste / Moi qui porte en mon sang et jusqu'au fond de l'os / Tes soleils et ton cri, divin Dionysos !... » (NOAILLES (de) Anna, « Paganisme », *Les Éblouissements*, Paris, Calmann-Lévy, 1907, p. 186-187).

360. CLAUDEL Paul, *Cinq Grandes Odes*, *op. cit.*, p. 128.

361. *Ibid.*, p. 18.

362. *Ibid.*, p. 13.

363. *Ibid.*, p. 130.

364. HELLERSTEIN Nina, *Mythe et structure dans les « Cinq grandes odes » de Paul Claudel*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 239.

365. CLAUDEL Paul, *Cinq Grandes Odes*, *op. cit.*, p. 151-152.

Quant à Jammes, selon lequel la poésie doit être au service de la louange de Dieu³⁶⁶, il fait part de son sentiment religieux en y faisant parfois preuve d'un certain sens de l'humour. En effet, son *Deuil des primevères* se referme sur les « Quatorze prières », dont la célèbre « Prière pour aller au paradis avec les ânes » : « Mon Dieu, faites qu'avec ces ânes je vous vienne. / [...] / et faites que, penché dans ce séjour des âmes, / sur vos divines eaux, je sois pareil aux ânes / qui mireront leur humble et douce pauvreté / à la limpidité de l'amour éternel³⁶⁷ ». Ce « caractère de naïveté ingénue et ignorante³⁶⁸ », cette simplicité champêtre inhérents aux vers jammistes, se manifestent également dans son refus de tout intellectualisme, qu'il exprime non sans moquerie dans « Ils m'ont dit » :

Je fais ce qui me fait plaisir, et ça m'ennuie de penser pourquoi. Je me laisse aller simplement comme dans le courant une tige de menthe. J'ai demandé à un ami : Mais qui est Nietzsche ?

Il m'a dit : « C'est la philosophie des surhommes. » — Et j'ai immédiatement pensé aux sureaux dont le tiède parfum sucre le bord des eaux et dont les ombres tout doucement dansent, flottent³⁶⁹.

Enfin, même si Anna de Noailles « n'a jamais permis que son œuvre gardât la moindre trace du prodigieux comique de ses propos³⁷⁰ », nombreux sont ceux qui témoignent de son éloquence vive et pétulante, parmi lesquels l'auteur du *Potomak*. Dans une lettre du 16 avril 1911, ce dernier exprime sa profonde fascination envers le « vertige verbal³⁷¹ » qu'entraîne son amie poétesse lorsqu'elle parle de l'amour, de la nature, de la

366. D'après son manifeste du « Jammisme » : « I - Je pense que la Vérité est la louange de Dieu ; que nous devons la célébrer dans nos poèmes pour qu'ils soient purs ; qu'il n'y a qu'une école : celle où, comme les enfants qui imitent aussi exactement que possible un beau modèle d'écriture, les poètes copient avec conscience un joli oiseau, une fleur ou une jeune fille aux jambes charmantes et aux seins gracieux » (JAMMES Francis, « Un manifeste littéraire de M. Francis Jammes : le jammisme », *Mercur de France*, 1^{er} mars 1897, p. 492).

367. JAMMES Francis, « Prière pour aller au paradis avec les ânes », *Le Deuil des primevères*, *op. cit.*, p. 375.

368. DÉCAUDIN Michel, *La Crise des valeurs symbolistes*, *op. cit.*, p. 144.

369. JAMMES Francis, « Ils m'ont dit », *Le Deuil des primevères*, *op. cit.*, p. 311.

370. MAURIAC François, *Journal I*, in *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque Bernard Grasset chez Arthème Fayard, t. XI, 1952, p. 42. Involontaire ou non, le poème noaillien fait toutefois preuve d'une veine comique, comme « Mon cœur, indifférent et doux, aura la pente / Du feuillage inflexible et plat des haricots [...] » (NOAILLES (de) Anna, « Le berger », *Le Cœur innombrable*, Paris, Calmann-Lévy, 1901, p. 17)

371. COCTEAU Jean, *Portraits-souvenir (1900-1914)* [Grasset, 1935], in *Romans, Poésies, Œuvres diverses*, *op. cit.*, p. 837.

poésie, de la douleur ou bien encore de la mort : « – Mais vous qui êtes la mer bruyante, le soleil qui la transperce comme un St Georges, les anémones, les tulipes, “les oliviers du jardin” , les résines, et *le Janus du grand rire et du petit rire*, comment ne pas vous voir à chaque seconde dès que le réveil a déplié mes sens³⁷² ? » En maîtrisant donc à merveille la vision hugolienne du comique et du tragique, Claudel, Jammes et la comtesse de Noailles s’affirment ainsi tous trois comme « ceux qui savent comprendre la double unité du visage de Janus ».

Pour revenir enfin au lien qu’érige Cocteau entre *Le Sacre* et *Le Potomak*, chacune de ces œuvres est censée représenter, rappelons-le, non seulement l’alternance du drame et du rire, mais également « une drôlerie plus secrète » par rapport aux « farces de jadis ». Cette perspective essentielle, qui singularise *a priori* « ce petit “Traité de l’inquiétude” », se révèle à peine dans les dernières lignes de la dédicace à Stravinski : « Il y a rire et rire, Igor. La ballerine de Petrouchka me blesse encore le cœur avec sa petite trompette » (*PK*, p. 47). Une fois de plus, cette mise en relation du ballet de 1911 avec *Le Sacre* ne va pas sans rappeler un passage de l’article rédigé par Jacques Rivière, et par ricochet celui de Jacques-Émile Blanche. Le critique de *La N.R.F* distingue, dans le ballet de 1913, « la puissance de Stravinski » qui s’affirme dans « la façon dont il se conduit en face de la banalité », car « il la transfigure, il l’élève jusqu’au sublime » ; « cette faculté [...] de s’engager sans crainte dans l’ordinaire et le facile [...] donne à sa mélodie cette tranquillité, cette largeur, cet espace », qui font « songe[r] à l’air de trompette de la Ballerine dans *Petrouchka* »³⁷³. Tous ces traits caractéristiques du *Sacre*, confirmant l’impression « intact[e], limpide et grossi[ère]³⁷⁴ » de l’orchestration de Stravinski, évoquent à l’esprit de Blanche non pas la trompette de la marionnette stravinskiste, mais cette « indescriptible symphonie animale et mécanique » :

Ce que nous entendons, nous ne l’avons jamais ouï auparavant ; ou bien peut-être dans la forêt, ou mieux encore dans une cour de ferme, quand, par une matinée chaude d’août, les coqs, les canards, les vaches, les oiseaux dans les arbres tous

372. *CJC* 11, p. 52-53, nous soulignons. Par l’expression « les oliviers du jardin », il convient d’entendre une « [a]llusion (fréquente chez A. de Noailles) à l’agonie du Christ » (*ibid.*, n. 9, p. 55). Rappelons que dans l’essai de 1913, Cocteau s’adresse à la poétesse en disant : « [...] vos traits sont plus vivaces, plus animés, plus mobiles que la double figure de Janus » (COCTEAU Jean, « La Comtesse de Noailles », *op. cit.*, p. 50).

373. RIVIÈRE Jacques, « Le Sacre du printemps », art. cit., p. 40

374. *Ibid.*, p. 38.

réjouis du soleil, confondent leurs voix avec le bruit métallique des seaux d'eau, le tam-tam, réguliers de la batteuse, les meubles remués dans la cuisine, les appels des garçons d'étable et le hennissement des chevaux de labour³⁷⁵.

Or, ces propos illustrant l'inspiration à la fois sauvage et bucolique du *Sacre*, repris d'ailleurs dans la section « Dédicace » du *Potomak*³⁷⁶, se fondent sur la tendance de l'art moderne allant vers le « retour aux formes simplifiées des primitifs, même des barbares », que le peintre démontre préalablement à travers l'exemple de Nijinski :

[...] on nous imposait des gestes raides, mécaniques, soit bizarrement suspendus dans l'exercice d'athlètes modernes ou de créatures préhistoriques. [...] Cela trouble, cela semble à peine croyable. Où allons-nous ? Quel langage nous parle-t-on ? [...] M. Henri Bergson, dans son *Essai sur le Rire*, propose une célèbre explication de ce phénomène spécial à l'homme. Selon lui, l'une des plus fréquentes causes du rire, c'est le cas où un de nos semblables, devant nous rompant l'harmonie du corps, par accident, par infirmité, prend l'aspect d'un automate, semble perdre contrôle sur lui-même. *Jeux*³⁷⁷ et encore davantage le *Sacre*, déclenchèrent un rire irrépressible chez les spectateurs, ou les blessèrent comme une offense³⁷⁸.

N'est-ce pas cet aspect involontairement comique de l'automaticité animale, résultant de la quête esthétique du primitivisme moderne, qui semble, aux yeux de Cocteau, constituer un trait d'union entre le *Sacre* et *Petrouchka* ? En voulant séduire le personnage du Maure, la ballerine du folklore russe danse au son vif et incongru de sa trompette-jouet, renvoyant fatalement à ses allures roides, mécaniques et burlesques³⁷⁹. De même, ce mécanisme de « drôlerie secrète » peut s'appliquer à l'ensemble des danseurs du *Sacre*, surtout lorsqu'ils mettent en scène le cruel déroulement d'un sacrifice humain ; malgré la terrible gravité de cette cérémonie païenne, leurs « gestes saccadés

375. BLANCHE Jacques-Émile, art. cit., p. 532.

376. Dans la musique du *Sacre*, qu'il avait surnommé « Les géorgiques de la préhistoire », l'auteur du *Potomak* « entendait le choc sourd des talons contre le tuf / une promenade d'ichtyosaure / une cour de ferme / un camp » (*PK*, p. 46, nous soulignons).

377. *Jeux* est un ballet composé par Debussy, créé le 15 mai 1913 au théâtre des Champs-Élysées à Paris, sur une chorégraphie de Nijinski.

378. BLANCHE Jacques-Émile, art. cit., p. 529.

379. Cette scène se déroule dans le tableau III « Chez le Maure ».

d'automates préhistoriques³⁸⁰ », rehaussés par la force brutale d'un orchestre symphonique, provoquent chez le public un irrépressible éclat de rire :

Que dire du second acte ? L'entrée des vieillards-ours, puis la danse sacrale de l'Élue, après un prélude qui nous ramène encore en pleine campagne crépitante d'insectes, le second acte, beaucoup plus déconcertant pour l'oreille que n'était le premier, me parut simplement terrifiant. Que des spectateurs, même non prévenus, aient ri, au lieu d'être saisis d'une sorte d'angoisse, demeure inexplicable. [...] Mais pourquoi ces plaisanteries, ces quolibets de collégiens, pendant que se célébraient sur la scène les rites funèbres de la Demoiselle Élue ? M. Bergson dirait : irrépressible rire, en face d'un automate passant du repos à une sorte de délire réglé et mécanique³⁸¹.

Par la subtile parenté établie entre *Le Sacre* et *Le Potomak*, il convient par conséquent d'entendre la volonté de Cocteau d'explorer dans son livre le potentiel tragico-comique d'un rire bergsonien – comme l'atteste d'ailleurs cet apologue que nous lisons dans la section « Après coup » : « Trop de milieux divers nuisent au sensible qui s'adapte. Il était (une fois) un caméléon. Son maître pour lui tenir chaud le déposa sur un plaid écossais bariolé. Le caméléon mourut de fatigue » (*PK*, p. 55). De manière simple et pudique, le poète se lamente ouvertement sur son brillant mimétisme de jeunesse, comme si ce dernier était une risible défaillance de l'« automatisme installé dans la vie³⁸² ».

1.2 « Après coup » : le *memento* d'un convalescent

La dédicace liminaire du *Potomak*, ayant donc pour fonction de marquer le retentissement d'une révélation artistique apportée par Stravinski, ne semble pas cependant se réduire à un simple signe de gratitude envers le compositeur. En effet, si Cocteau met délibérément en exergue la drôlerie moderne du *Sacre* comme principe directeur dans la rédaction de son livre, il insiste en parallèle sur la difficulté, sinon la nécessité, d'aller au-delà de ce choc esthétique décisif : « Aujourd'hui, je désire oublier

380. PAWLOWSKI (de) Gaston, « Le Sacre du printemps, ballet en deux actes de M. Igor Stravinsky », *Cœmedia* 31 mai 1913, repris dans *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps, op. cit.*, p. 20.

381. BLANCHE Jacques-Émile, art. cit., p. 532-533.

382. BERGSON Henri, *Le Rire, essai sur la signification du comique* [1900], Paris, PUF, 1993[1940], p. 25.

Rœrich, et notre Vestris³⁸³, [...] le jeu hardi des jeunes hommes, ce drame aussi étrange que les mœurs des insectes au cinématographe » (*PK*, p. 46). Ce besoin de désapprendre les leçons acquises, de se libérer de leur impact trop important, ne va pas sans rappeler ladite parabole du caméléon, qui découle en réalité de ce paragraphe figurant dans le manuscrit :

Je redoute la bassesse des visages. De sourdes mathématiques régissent le monde. Si tu mènes une vie sans contrôle et si tu négliges de choisir ceux que tu rencontres, si tu te crois enduit d'indifférence, cela dans l'œuvre s'insère, loge et circule. [...] Ah ! Persicaire, la complaisance, l'indulgence, l'éclectisme, il faut fuir leur virus. Le médiocre, tu ne saurais lui donner rien de ton trésor, mais s'il ne peut t'en prendre, il te le contamine. J'ai souffert de cela mieux que tous. Et Persicaire, non dans l'œuvre de la bassesse, mais d'A en B une équivalence, autre chose, mais la même chose. Une implacable équivalence (*ÆRC*, p. 917-918).

Le rire du *Potomak*, officialisant ouvertement le rôle inspirateur du *Sacre*, ne suppose-t-il pas dès lors un autre type de *rire*, permettant à l'auteur de préserver sa propre créativité même quand il se voit profondément influencé par les autres ? À cet égard, il nous semble ici utile de nous pencher sur la devise existentielle de Nietzsche, que nous lisons dans l'épigraphe du *Gai Savoir* : « J'habite ma propre demeure, / Jamais je n'ai imité personne, / Et je me ris de tous les maîtres / Qui ne se moquent pas d'eux-mêmes³⁸⁴ ». En effet, cette épigraphe met en avant la sagesse subversive du philosophe, qui consiste à rire absolument de tout ce qu'on a longtemps pris au sérieux, comme des idoles, des doctrines morales, ou bien encore des valeurs prédominantes. De fait, cet apprentissage permet à l'individu de se détromper sur sa position d'exception « comme centr[e] privilégi[é], comme lie[u] de totalisation », pour finalement parvenir à se moquer lui-même de sa terrible « réalité d'être pour la mort³⁸⁵ » :

Mais tu ne trouveras jamais celui qui saurait te railler, toi l'individu, entièrement, même dans ce que tu as de meilleur, celui qui saurait te faire apercevoir,

383. Surnom familial de Nijinski, qui provient de la grande étoile française Auguste Vestris (1760-1842), dit « le dieu de la danse ».

384. Épigraphe de l'édition de 1887, *GS*, p. 4. Notons que cet exergue s'accompagne de la mention suivante : « Écrit au-dessus de ma porte » (*ibidem*).

385. WARIN François, *Nietzsche et Bataille. La parodie à l'infini*, [chapitre III], Paris, Presses Universitaires de France, « Philosophie d'aujourd'hui », 1994, [en ligne] <https://www.cairn.info/nietzsche-et-bataille--9782130461784-page-85.htm> [consulté le 11 juillet 2021].

suffisamment pour répondre à la vérité, ton incommensurable pauvreté de mouche et de grenouille ! Pour rire sur soi-même, comme il conviendrait de rire — comme si la vérité *partait du cœur* — les meilleurs n'ont pas encore eu jusqu'à présent assez de véracité, les plus doués assez de génie ! Peut-être y a-t-il encore un avenir pour le rire !³⁸⁶

En prônant ainsi ardemment la mise en pratique du « rire *doré*³⁸⁷ », Nietzsche perçoit néanmoins la limite, voire l'impossibilité d'une telle entreprise : « Mais malgré tout ce rire correcteur, somme toute, la nature humaine a été transformée par l'apparition toujours nouvelle de ces proclamateurs du but de la vie, — elle a maintenant un besoin de plus, précisément celui de voir apparaître toujours de nouveau de pareilles doctrines de la “ fin ”³⁸⁸ ». Il ne suffit pas dès lors au penseur de railler des fondateurs de morales et de religions ; encore faut-il essayer de *paraître digne d'eux*³⁸⁹ en explorant justement le potentiel de la force rieuse :

L'homme-mixture qui est l'Européen [...] a absolument besoin d'un costume : il lui faut l'histoire en guise de garde-robe pour ses costumes. Il s'aperçoit [...] qu'aucun costume ne lui va [...] En vain prend-on le romantique, le classique, le chrétien, le florentin, le baroque ou le « national », *in moribus et artibus* : rien n'« habille » ! Mais [...] l'« esprit historique », profite même de cette agitation désespérée. On recherche sans cesse un nouveau lambeau du passé et de l'« exotisme », on s'en affuble, puis on s'en débarrasse, mais surtout on l'*étudie*. Nous en sommes à la première période studieuse pour ce qui concerne les « costumes », c'est-à-dire les morales, les articles de croyance, les goûts des arts et les religions. Nous sommes préparés, comme on ne le fut en aucun autre temps, à un carnaval de grand style, aux plus spirituels éclats de rire et à la pétulance du mardi gras, aux hauteurs transcendantes des plus altières insanités et de la raillerie aristophanesque du monde. Peut-être découvrirons-nous précisément ici le domaine de notre *génie inventif*, le domaine où l'originalité nous est encore possible, peut-être comme parodistes de l'histoire universelle et comme polichinelles de Dieu, — peut-être que, si des choses du présent rien d'autre n'a d'avenir, notre rire du moins aura-t-il l'avenir pour lui³⁹⁰ !

386. *GS*, § 1, p. 34.

387. Expression employée dans l'aphorisme 294 de *Par-delà le bien et le mal* pour désigner « une façon de rire nouvelle et surhumaine — et aux dépens de tout ce qui est sérieux » (NIETZSCHE Frédéric, *Par-delà le bien et le mal* [1886], in *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, 1913, p. 337. Référencé désormais dans le texte sous le sigle *PBM*).

388. *GS*, § 1, p. 37.

389. C'est avec cette idée en tête que Nietzsche annonce « la mort de Dieu » : « Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consolons-nous, nous, les meurtriers des meurtriers ? [...] Quelles expiations, quels jeux sacrés serons-nous forcés d'inventer ? [...] Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux pour du moins paraître dignes des dieux ? » (*GS*, § 125, p. 180).

390. *PBM*, § 223, p. 219-220.

Par conséquent, le rire nietzschéen nous apprend non seulement à relativiser, à nous moquer du tragique de notre existence que dissimule « le maître de Morale³⁹¹ », mais également à le concevoir comme un modèle que nous interprétons désormais sous l'angle de « la raillerie aristophanesque du monde ». C'est en effet dans cette perspective que Nietzsche nous propose son *Ecce Homo*, où « il met le masque de Jésus pour jouer le rôle du dieu dément³⁹² », sans même parler de son *Zarathoustra*, qu'il présente comme le « cinquième évangile³⁹³ » au nom du prophète persan du Bien et du Mal. Cette idée nietzschéenne de « la comédie de l'existence³⁹⁴ » semble sous-tendre le monologue du poète-caméléon, avant d'être reformulée dans la section « Après coup » :

J'écrivais avec désordre. Au centre, nous nous aperçûmes que je muais, que j'écrivais dans une de ces crises où l'organisme fourmille et se métamorphose. Ainsi, plusieurs fois avant la mort on meurt³⁹⁵, et, lorsqu'à mourir tu arrives, tu ressembles aux danseurs sacrés d'Espagne. Ces danseurs dansent dans l'église et, sur eux, le costume ancestral se transmet. Or, de siècle en siècle, on en remplace les lambeaux et, maintenant, *c'est toujours et ce n'est plus le même costume* (PK, p. 53).

Imiter ouvertement le drame du *Sacre* ne compromet en rien le « génie inventif » de l'auteur du *Potomak*, puisque son enjeu consiste désormais à emprunter tel ou tel costume pour qu'il puisse atteindre, en tant que parodiste créatif, à « un carnaval de grand style ». Une telle approche, permettant donc au poète de cultiver activement sa faculté mimétique, se trouve confirmée surtout lorsque Cocteau paraphrase délibérément

391. GS, § 1, p. 36.

392. WARIN François, *Nietzsche et Bataille. La parodie à l'infini*, [introduction], *op. cit.*

393. Nietzsche explique ainsi le concept rédactionnel d'*Ainsi parlait Zarathoustra* : « Il s'agit d'une "poésie" ou d'un cinquième évangile ou de quelque chose pour lequel il n'existe pas encore de nom : de loin la plus sérieuse, mais aussi la plus gaie de mes productions et accessible à tous. Aussi, je crois qu'elle produira un effet immédiat » (NIETZSCHE Frédéric, lettre du 13 février 1883 à Ernst Schmeitzner, citée dans CRÉPON Marc, « L'éternel retour et la pensée de la mort », *Les Études Philosophiques*, n° 2, 2005, p. 194). Avec une datation erronée, cette lettre est également citée dans HALÉVY Daniel, *La vie de Frédéric Nietzsche*, *op. cit.*, p. 266.

394. GS, § 1, p. 35.

395. Dans *Ecce Homo*, Nietzsche parle ainsi « des années de détresse sans égale » autour de la rédaction d'*Ainsi parlait Zarathoustra* : « On paye chèrement d'être immortel : il faut mourir plusieurs fois durant que l'on est en vie » (EH, « Pourquoi j'écris de si bons livres. *Ainsi parlait Zarathoustra* », § 5, p. 131).

les écrits de Gide, dont il s'est jadis positionné comme un disciple fervent³⁹⁶. Il est en effet indéniable que *Le Potomak* trouve son inspiration non moins dans le ballet de 1913 que dans *Les Nourritures terrestres*, le roman gidien de 1897, où l'écrivain raconte la crise d'« une seconde puberté³⁹⁷ » qu'il avait vécue lors de son voyage en Afrique du Nord³⁹⁸ :

Obscures opérations de l'être ; travail latent, genèses d'inconnu, parturitions laborieuses ; somnolences, attentes ; comme les chrysalides et *les nymphes*, je dormais ; je laissais se former en moi *le nouvel être que je serais, qui ne me ressemblait déjà plus* (*Les Nourritures terrestres*³⁹⁹).

J'ai vu que [*Le Potomak*] n'était pas un livre, mais une préface à des livres inexploités. Une préface au bord du vide. Une confession. *Un phénomène de nymphe* (PK, p. 51)⁴⁰⁰.

Demain, je ne peux plus pouvoir écrire ce livre. Il cessera le jour où cessera la mue : le dernier jour de la convalescence. Alors, je pourrais l'écrire, mais ce ne serait plus un livre, car ce qui le compose, le dirige, le limite, c'est *l'état dans lequel, momentanément, je me trouve* (*ibid.*, p. 54)⁴⁰¹.

Or, si Cocteau emprunte à Gide l'idée de décrire sa mue en comparaison avec l'insaisissable transformation d'une chenille, il se démarque de son maître en ce qui concerne l'attitude qu'il préconise au profit du renouveau spirituel. D'après le narrateur des *Nourritures*, l'opération de la « palingénésie⁴⁰² » personnelle suppose « un immense besoin de se retremper dans le neuf⁴⁰³ », un désir de « refaire à [s]es yeux une vision neuve,

396. L'admiration du poète pour Gide à l'époque précédant la rédaction du *Potomak* est notoire : dans plusieurs de ses lettres destinées à l'écrivain aîné, Cocteau se présente comme son adepte en signant « Nathanaël » (Le personnage des *Nourritures terrestres*). Citons à ce propos la lettre datée du 20 avril 1912 : « Vous rencontrez (donc) un Nathanaël qui se trouve être “enfant prodige de naissance”, mais votre lampe, si elle éclaire les marches d'un perron et la grille d'une route, est un tendre signal *d'appel* » (COCTEAU Jean, *Lettres à André Gide. Avec quelques réponses d'André Gide*, KIHM Jean-Jacques (éd.), La Table Ronde, 1970, p. 26).

397. GIDE André, *Les Nourritures terrestres*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 26.

398. Ce voyage, datant d'octobre 1893 à avril 1894, a été pour Gide « une nouvelle naissance, un épanouissement physique et sensuel dans un pays qui semble paradisiaque, une ivresse du cœur et de l'esprit [...] » (DÉCAUDIN Michel, *La Crise des valeurs symbolistes, op. cit.*, p. 52).

399. GIDE André, *Les Nourritures terrestres, op. cit.*, p. 26, nous soulignons.

400. *Nous soulignons.*

401. *Nous soulignons.*

402. GIDE André, *Les Nourritures terrestres, op. cit.*, p. 30.

403. *Ibid.*, p. 29.

[de] les laver de la salissure des livres⁴⁰⁴» ; afin donc de favoriser au mieux cet élan vers l'horizon inconnu, il incite un certain Nathanaël, son disciple-interlocuteur, à se détacher à tout prix de son milieu le plus intime :

[...] — ne demeure jamais, Nathanaël. — Dès qu'un environ a pris ta ressemblance, ou que toi tu t'es fait semblable à l'environ — il n'est plus pour toi profitable. Il faut le quitter. Rien n'est plus dangereux pour toi que ta famille, que ta chambre, que ton passé..... Ne prends de chaque chose que leur éducation ; et que la volupté qui te vient d'elles te les épuise⁴⁰⁵.

Tout comme Gide, Cocteau reconnaît le bénéfice du déplacement « comme moyen d'échapper au quotidien, comme révolte contre la stagnation⁴⁰⁶ », à cette différence près qu'il met en suspens la nécessité du voyage effectif :

Voyage, me disait Persicaire. Si tu changes et ne bouges, autour de toi les objets se déplacent et les êtres. Dans le voyage, sais-tu si ta vision est neuve ou simplement nouveau ce que tu contemples ? Et puis, chez toi, tu rentres comme un étranger. Or j'aime, stationnaire, ce vertige et mon ingratitude (*PK*, p. 57-58).

En effet, si l'importance était, comme le dit d'ailleurs le narrateur gidien, « dans ton regard, non dans la chose regardée⁴⁰⁷ », ne serait-il pas permis à l'auteur du *Potomak* de chercher à « renâit[re] avec un être neuf⁴⁰⁸ » sans pour autant abandonner son penchant pour le plaisir de « stationner » aux alentours des lieux qui lui sont chers ? En remettant ainsi en cause les modalités fondamentales du voyage libérateur, Cocteau se moque non seulement du héros des *Nourritures*, mais aussi de celui de *Paludes* qui, à travers l'écriture d'un roman, s'évertue à démontrer aux personnes de son entourage la terrible monotonie de leur vie. Dans l'intention donc de secouer le conformisme du quotidien, le protagoniste de *Paludes* se propose d'écrire à son amie Angèle : « [l]a perception commence au changement de sensation ; d'où la nécessité du

404. *Ibidem*.

405. *Ibid.*, p. 51-52.

406. O'BRIEN Justin, « *Paludes* et *Le Potomak* », *Cahiers André Gide*, n° 1, « Les Débuts littéraires, d'André Walter à l'Immoraliste ». Claude Martin (éd.), 1969, p. 272.

407. GIDE André, *Les Nourritures terrestres*, *op. cit.*, p. 17.

408. *Ibid.*, p. 30.

voyage⁴⁰⁹ », alors qu'il ne sait pas lui-même « franchir les banlieues⁴¹⁰ ». Et quand il voit s'écrouler son ultime projet de voyage, il dit sereinement à sa compagne : « Il est assez heureux, après tout, que ce petit voyage ait raté – pouvant ainsi mieux vous instruire. [...] comprenez donc que le plaisir que nous peut procurer un voyage, n'est qu'accessoire. On voyage pour l'éducation...⁴¹¹ » Plutôt que d'aller à la découverte de nouveaux mondes, il se contente en réalité de rester chez lui⁴¹², afin d'exprimer par l'écrit sa révolte contre la stagnation existentielle :

Sitôt rentré j'écrivis [...] « Vertu des humbles – acceptation ; et cela leur va si bien, à certains, qu'on croit comprendre que leur vie est faite à la mesure de leur âme [...] Chacun trouve ce qui lui convient. Donc si l'on se contente du médiocre que l'on a, l'on prouve qu'il est à votre taille et rien d'autre n'arrivera. Destinées faites sur mesure. Nécessité de faire craquer ses vêtements comme le platane ou l'eucalyptus, en s'agrandissant, ses écorces⁴¹³.

Toujours est-il que vers la fin du roman, le héros réalise l'impossibilité de mener à terme son ambition de « réformer tous les autres⁴¹⁴ », parce qu'on dédaigne totalement l'impact de son texte : « [...] je te prie, de mettre des idées dans la tête des gens ? penses-tu que ce soit là ce qui les fasse agir ? [...] tu manques étrangement de force impulsive... Tu ne peux donner aux autres que ce que tu as⁴¹⁵ ». Quant au narrateur du *Potomak*, il se plaît à énumérer le fruit de son voyage spirituel, en reprenant à l'identique la préoccupation gidienne de « faire craquer ses vêtements » :

Ainsi se détachèrent de moi comme de l'eucalyptus sa gaine :

A ... le modeste,

409. GIDE André, *Le Voyage d'Urien, suivi de Paludes*, op. cit., p. 187. L'affinité conceptuelle autour de « la nécessité du voyage », établie entre le roman de Gide et celui de Cocteau est signalée dans O'BRIEN Justin, art. cit., p. 272.

410. GIDE André, *Le Voyage d'Urien, suivi de Paludes*, op. cit., p. 184.

411. *Ibid.*, p. 250.

412. Comme le confirment les propos du narrateur gidien, expliquant l'intrigue de son roman qui s'intitule également *Paludes* : « *Paludes*, c'est spécialement l'histoire de qui ne peut pas voyager – dans Virgile il s'appelle Tityre – ; *Paludes*, c'est l'histoire d'un homme qui, possédant le champ de Tityre, ne s'efforce pas d'en sortir, mais au contraire s'en contente. » (*ibid.*, p. 142)

413. *Ibid.*, p. 175.

414. GIDE André, « Postface pour la deuxième édition de *Paludes* et pour annoncer *Les Nourritures terrestres* » (1897), *ibid.*, p. 282.

415. *Ibid.*, p. 263-264.

B ... le dilettante,
C ... qui était plus intelligent que son monde et pas assez pour d'autres,
D ... l'éclectique,
E ... qui était très drôle,
F ... qui ne l'était pas,
G ... l'amer,
H ... le lâche,
I ... le simple,
J ... le complexe,
K ... l'injuste,

et bien des choses dont j'avais ressenti du trouble et pour lesquelles je n'en ressentais plus.

(PK, p. 57-58, nous soulignons)⁴¹⁶

En dressant ainsi le bilan de sa métamorphose libératrice, Cocteau raille l'inertie rêveuse du protagoniste de *Paludes*, pour finalement s'approprier la rédemption métaphorique qu'offre le héros des *Nourritures* : « les eucalyptus [...] laissaient tomber leur vieille écorce ; elle pendait, protection usée, comme un habit que le soleil fait inutile, comme ma vieille morale qui ne valait que pour l'hiver⁴¹⁷ ». Au travers d'une telle approche, le poète fait preuve de son génie mimétique, car cette double parodie de Gide lui permet non seulement d'imiter son maître d'une manière inventive, mais sans doute aussi de s'initier à l'« art de voyager » que préconise Nietzsche dans la deuxième partie d'*Humain, trop humain* (1878).

Pour la meilleure observation de soi, il est indispensable, selon Nietzsche, de comprendre l'histoire, « car le passé répand en nous ses mille vagues ; nous-mêmes nous ne sommes pas autre chose que ce que nous ressentons à chaque moment de cette continuité » ; il faudrait en conséquence « rechercher les vestiges vivants d'époques historiques — c'est-à-dire qu'il faut voyager ». Dans cette perspective, le philosophe

416. Cette manière d'énumérer des difficultés surmontées peut être interprétée comme un renvoi ironique à un passage du chapitre V de *Paludes* : avant de partir en voyage, le héros tente en vain d'explorer le monde extérieur depuis la fenêtre de l'appartement d'Angèle : « Regardons ! Regardons ! – que vois-je ? – Trois marchands de légumes passent. – Un omnibus déjà. – Un portier balaie devant sa porte – Les boutiquiers rafraîchissent leur devanture. – La cuisinière part pour le marché. – Des collégiens vont à l'école. – Les kiosques reçoivent les journaux ; des messieurs pressés les achètent. – On pose les tables d'un café... Mon Dieu ! Mon Dieu, [...], voici que de nouveau je sanglote... c'est nerveux, je crois ; – cela me prend à chaque énumération. – Et puis je grelotte à présent ! – Ah ! pour l'amour de moi fermons cette fenêtre. [...] – La vie – la vie des autres ! – cela, la vie ? – voir la vie ! Ce que c'est pourtant que de vivre !! ... » (GIDE André, *Le Voyage d'Urien, suivi de Paludes*, op. cit., p. 245-246)

417. GIDE André, *Les Nourritures terrestres*, op. cit., p. 72.

nous invite à nous rendre auprès des peuples les plus sauvages, tout en suggérant toutefois une solution alternative :

Mais il y a un art de voyager plus subtil encore, qui n'exige pas toujours que l'on erre de lieu en lieu et que l'on parcoure des milliers de kilomètres. Il est très probable que nous pouvons trouver encore, dans notre voisinage, les trois derniers siècles de la civilisation avec toutes leurs nuances et toutes leurs facettes : il s'agit seulement de les découvrir⁴¹⁸.

N'est-ce pas ce savoir-faire du voyage, qui consiste non pas à secouer sa vision en se rendant « au milieu de choses complètement renouvelées⁴¹⁹ », mais simplement à se proposer « d'avoir les yeux ouverts pour tout ce qui se passe réellement dans le monde⁴²⁰ », qu'assimile le poète dans son art du dépaysement immobile ? Il convient par conséquent de discerner, dans la manière dont Cocteau élabore son voyage émancipateur, les deux objectifs contradictoires qui orientent l'écriture mimétique du *Potomak* : identification et différenciation⁴²¹. C'est sous cet angle que nous nous proposons désormais d'analyser le dernier paragraphe de la section « Après coup » :

Je sais, maintenant, le soir du carillon, ce qui se passe à Malines. Bourdaine y était. Il m'a raconté. L'homme sourd, dans sa cage de verre isolante, en chemise, s'accroche de corde en corde : et sur la ville. Une migration d'archanges. Il faisait doux...les étoiles...une rue qui monte. Si tu ne t'arrêtes pas, raconte Bourdaine, et si tu ne concentres pas ta sensibilité, mollissent les tympanes et s'embrouille

418. NIETZSCHE Frédéric, *Humain trop humain* (deuxième partie [1878-1879]), « Opinions et sentences mêlées », § 223, *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, 1902, p. 138. Référencé désormais dans le texte sous le sigle *HTH2*.

419. GIDE André, *Les Nourritures terrestres*, *op. cit.*, p. 30.

420. Dans la première partie d'*Humain, trop humain*, Nietzsche propose une réflexion analogue par rapport à son « art de voyager » : « Le voyageur – Celui qui veut seulement dans une certaine mesure arriver à la liberté de la raison n'a pas le droit pendant longtemps de se sentir sur terre autrement qu'en voyageur, — et non pas même pour un voyage vers un but final : car il n'y en a point. Mais il se proposera de bien observer et d'avoir les yeux ouverts pour tout ce qui se passe réellement dans le monde » (*HTH1*, § 638, p. 476).

421. Notons que ce double mouvement, caractérisant l'écriture mimétique du *Potomak*, ne se réduit pas à un simple schéma binaire : le concept de « palingénésie » personnelle, constituant la trame des *Nourritures terrestres*, découle en réalité de « l'idée nietzschéenne d'une nécessaire métamorphose de l'homme, susceptible de le conduire à une révélation concernant la vie » (SABOT Philippe, « Gide disciple de Nietzsche ! *L'Immoraliste* en 1902 », in *Le moment 1900 en philosophie*, Frédéric Worms (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, [en ligne] <http://books.openedition.org/septentrion/74029> [consulté le 9 novembre 2019]).

l'ineffable concert de bronze. Quand Bourdaine essaie de mettre les autres dans l'atmosphère de ce soir à Malines, il porte la main sur son cœur (*PK*, p. 59).

Dans un premier temps, ce micro-récit s'interprète comme une parodie du *Carillonneur* (1897) de Georges Rodenbach (1855-1898), le poète symboliste belge qu'apprécie Cocteau dans sa jeunesse⁴²². Ledit roman raconte la vie d'un certain Joris Borluut, architecte en chef de Bruges, élu comme carillonneur du beffroi⁴²³. Depuis sa cabine éthérée dite la « chambre de verre⁴²⁴ », s'ouvrant sur le paysage circulaire de la ville, le héros offre des « concert[s] de bronze⁴²⁵ » tout en goûtant le plaisir de « vivre *au-dessus de la vie*⁴²⁶ ». Son destin bascule cependant à cause d'une liaison adultère avec sa belle-sœur, ainsi que de la perte de son poste d'architecte. Poussé par le désespoir, Borluut grimpe d'un étage à l'autre jusqu'à sa loge de carillonneur, à l'aide d'une *corde*⁴²⁷ avec laquelle il va ensuite se pendre dans l'intérieur de la grosse cloche qu'il a tant aimée :

Et il entra dans la cloche comme la flamme dans l'éteignoir. Ce jour-là, le lendemain, tous les jours suivants, le carillon tinta, le jeu automatique des hymnes et des heures recommença, tout le concert aérien s'envola, enguirlanda de mélancolie les âmes nobles, les vieux pignons, le cou blanc des cygnes, sans que personne ait senti, parmi la ville ingrate, qu'il y avait désormais — une Âme dans les cloches⁴²⁸.

Cette fin tragique du roman reste cependant volontairement ambiguë : en éternisant son âme dans chaque tintement du carillon, le protagoniste réalise finalement sa vocation d'architecte, visant à pérenniser la beauté *sui generis* de sa ville

422. Dans le poème « Les Muses de la bibliothèque » (*La Lampe d'Aladin*), Cocteau cite le nom de Rodenbach avec ceux de Baudelaire, Verlaine, Lorrain, Rollinat et Samain. Voir *CEPC*, p. 1279.

423. Le beffroi de Bruges abrite, comme la Tour Saint-Rombaut à Malines, l'un des plus célèbres carillons d'Europe.

424. RODENBACH Georges, *Le Carillonneur*, Paris, Charpentier, 1897, p. 31.

425. *Ibid.*, p. 8.

426. *Ibid.*, p. 32.

427. Notons que Rodenbach insiste particulièrement sur le symbolisme de la corde lorsqu'il met en scène le suicide du héros : « Malgré sa grande habitude des marches [...], [Borluut] dut s'aider du câble qui sert de rampe et pend autour du pilier de l'escalier, comme un serpent autour d'un arbre. Serpent de la Tentation ! La corde, en effet, le tentait de nouveau, en supposant qu'il eût hésité. Ne l'avait-il pas choisie pour l'instrument de sa mort ? » (*ibid.*, p. 322) ; « [...] l'escalier se creusait en un tourbillon rapide ; l'ombre était dense. Il lui fallut quand même s'aider de la rampe. La corde réapparissait, s'imposait... » (*ibidem*) ; « Ce n'est plus la corde qui l'aidait, qui le menait ; c'est lui qui entraîna la corde, la porta, semble-t-il, au sommet » (*ibid.*, p. 322-323).

428. *Ibid.*, p. 325.

natale : « C'est grâce à lui que Bruges était ainsi triomphante, et belle de sa mort parée. Telle, elle serait éternelle, [...] d'une éternité funéraire qui n'a plus rien de triste, puisque la mort y est devenue œuvre d'art⁴²⁹. » De la sorte, le « concert aérien » de Bruges n'est véritablement audible qu'à ceux qui sont capables d'entendre la « *vibration instinctive du tympan*, [qui se déclenche à l'écoute d'un] ultime écho de la vie⁴³⁰ », comme le confirment les paroles de Bourdaine : « si tu ne concentres pas ta sensibilité, mollissent les tympanes et s'embrouille l'ineffable concert de bronze ».

Or, si Cocteau se remémore d'emblée la musique occulte du carillonneur, c'est probablement parce qu'elle fait surgir dans son esprit les douze coups du « vieux bourdon de minuit » rythmant « Le Chant d'ivresse » de Zarathoustra⁴³¹. Lié intimement au souvenir de son père défunt⁴³², le son de la cloche apparaît, dans les écrits de Nietzsche, comme symbole tout à la fois de la mort, de « la vanité de toutes choses, de l'absence de sens et de valeur de l'existence⁴³³ ». En apprenant donc aux hommes cette vérité extrêmement pessimiste, chaque battement de la cloche les conduit au mûrissement spirituel, jusqu'à ce qu'ils comprennent l'inépuisable profondeur du monde :

Vieille cloche ! Douce lyre ! toutes les douleurs t'ont déchiré le cœur, la douleur du père, la douleur des ancêtres, [...] ton discours est devenu mûr, [...] maintenant tu parles : le monde lui-même est devenu mûr, [...] — maintenant il veut mourir, mourir de bonheur. [...] — un bonheur enivré de mourir, un bonheur de minuit qui

429. *Ibid.*, p. 96.

430. *Ibid.*, p. 140, *nous soulignons*.

431. Ce chant de Zarathoustra prend la forme d'une ronde, dont chaque coup de cloche mesure une strophe. La dernière strophe est constituée de la reprise des onze qui l'ont précédée, elle ferme ainsi la ronde en la bouclant sur elle-même.

432. Pour Nietzsche, fils d'un pasteur de Röcken, petit village près de Leipzig, le son des cloches « représentait le bonheur de l'enfance, la maison, la famille » (D'IORIO Paolo, *Le voyage de Nietzsche à Sorrente : genèse de la philosophie de l'esprit libre*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 179). Mais lorsqu'en 1849 le philosophe, alors âgé de quatre ans, a été confronté au trépas prématuré de son père, ce symbole sonore s'est définitivement associé à « l'horreur de la mort » (*ibidem*).

433. PONTON Olivier, *Nietzsche Philosophe de la légèreté*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2007, p. 50. L'aphorisme 628 de la première partie d'*Humain, trop humain* confirme la signification symbolique que Nietzsche accorde au motif des cloches : « À Gênes, du haut d'une tour j'entendis, au moment du crépuscule du soir, un long air de clochettes : il ne voulait pas finir et résonnait, comme insatiable de lui-même, par-dessus le murmure des rues, dans le ciel du soir et la brise marine, si triste, si puéril en même temps, si mélancolique. Alors je pensai aux paroles de Platon et je les sentis tout à coup au fond du cœur : *Tout ce qui est humain ensemble ne vaut pas le grand sérieux, et pourtant* — » (*HTHI*, § 628 p. 464). Pour plus de détail sur le thème de cloches de Gênes, voir D'IORIO Paolo, *Le voyage de Nietzsche à Sorrente, op. cit.*, p. 157-218, et PONTON Olivier, *Nietzsche Philosophe de la légèreté, op. cit.*, p. 46-81.

chante : le monde est profond ET PLUS PROFOND QUE NE PENSAIT LE JOUR !

« Tout ce qui s'est accompli, tout ce qui est mûr — veut mourir ! » ainsi parles-tu. [...] Mais tout ce qui n'est pas mûr veut vivre : hélas ! La douleur dit : « Passe ! va-t'en douleur ! » Mais tout ce qui souffre veut vivre, pour mûrir, pour devenir joyeux et plein de désirs [...]

Mon monde vient de s'accomplir, minuit c'est aussi midi. La douleur est aussi une joie, la malédiction est aussi une bénédiction, la nuit est aussi un soleil [...] Avez-vous jamais approuvé une joie ? Ô mes amis, alors vous avez aussi approuvé toutes les douleurs. [...] – tout de nouveau, tout éternellement, tout enchaîné, enchevêtré, amoureux, ô c'est ainsi que vous avez aimé le monde, — vous qui êtes éternels, vous l'aimez éternellement et toujours : et vous dites aussi à la douleur : passe, mais reviens : CAR TOUTE JOIE VEUT — L'ÉTERNITÉ⁴³⁴.

Tout comme le concert de cloches marquant la fin du *Carillonneur*, le chant du prophète tend à sublimer l'essence de toute douleur humaine, en la considérant comme faisant partie de la joie éternelle. Ce credo existentiel, que Rodenbach confie à l'âme imperceptible de son héros, se présente chez Nietzsche également comme un message quasi-inaudible, qu'il chuchote à l'oreille des hommes susceptibles de l'entendre : « Que suis-je ? [...] une lyre de minuit, une cloche-crapaud que personne ne comprend, mais qui *doit* parler devant des sourds, ô hommes supérieurs ! Car vous ne me comprenez pas⁴³⁵ ! » Le narrateur du *Potomak* qui, par le truchement de son ami Bourdaine, capte des vibrations archangéliques du carillon malinois, ne s'attribue-t-il pas ainsi le rôle de ces « hommes supérieurs », s'apprêtant à apprendre l'hymne de Zarathoustra ? Sans même parler de l'importance des références musicales dans la mise en scène de la mue du *Potomak*, les cadres conceptuels du roman – « Voici nos drames, la figure de Janus où le rire coïncide avec une gravité profonde » (*PK*, p. 46) – s'avèreraient tout à fait cohérents par rapport à la leçon du « Chant d'ivresse ». Notons à cet égard que la voix du prophète, exaltant la fusion transcendante de la douleur et de la joie, s'affirme comme

434. Les trois dernières citations sont tirées du « Chant d'ivresse » § 6, 9, et 10 (*APZ*, respectivement p. 465-466, p. 468 et p. 469).

435. *APZ*, « Le Chant d'ivresse », § 8, p. 467. Par le terme nietzschéen des « Hommes supérieurs », il convient d'entendre le type de ceux qui « veulent remplacer Dieu, [tout en] port[ant] les valeurs humaines » (DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, [chapitre III], PUF, « Quadriges », 2014 [1965], [en ligne] <https://www.cairn.info/nietzsche-et-la-philosophie--9782130630289.htm> [consulté le 19 octobre 2019]).

inséparable de la figure du dieu bifrons dans l'un des passages clés du *Gai Savoir*, l'ouvrage qui sert de prélude à *Ainsi parlait Zarathoustra*.

Écrit en guise d'hommage à *Sanctus Januarius* – une double allusion à Saint Janvier ainsi qu'au dieu romain Janus⁴³⁶ –, le livre IV de la *Gaya Scienza* met en exergue le concept d'*amor fati* (amour du destin, affirmation absolue des choses et de la vie telles qu'elles sont⁴³⁷), permettant à Nietzsche de se libérer du carcan de tout dualisme, pour ensuite alimenter l'espoir de sa convalescence : « *La vie est un moyen de la connaissance* » — avec ce principe au cœur on peut non seulement vivre avec bravoure, mais encore *vivre avec joie, rire de joie*⁴³⁸ ! » Cet heureux pressentiment devient, dans ledit chant de Zarathoustra, un mystérieux oracle de la « vieille cloche » que le philosophe souhaite transmettre à ses disciples élus : « [...] il est près de minuit : je veux donc vous dire [...] quelque chose que cette vieille cloche m'a dit à l'oreille » ; « Hommes supérieurs, apprenez-le donc, la joie veut l'éternité, [...] Avez-vous maintenant appris mon chant ? [...] Eh bien ! [...] Chantez maintenant vous-mêmes le chant, dont le nom est "encore une fois", dont le sens est "dans toute éternité" !⁴³⁹ » Le double visage de Janus qui, dans *Le Gai Savoir*, a pour fonction d'incarner l'intuition de l'*amor fati*, se voit donc pour ainsi dire sacralisée dans le « cinquième évangile » de Zarathoustra comme étant le son du bourdon qui annonce la victoire sur le pessimisme existentiel. Étant donné ce subtil lien qui s'établit entre Janus bifrons et la cloche de minuit, ne convient-il pas dès lors d'entendre, par l'anecdote du carillon de Malines, la volonté de Cocteau de revivre en sourdine l'expérience de la guérison spirituelle vécue par Nietzsche ? Si tel est le cas cependant, il est probable que le poète discerne, dans le dithyrambe dionysiaque de

436. « Saint Janvier est le saint patron de la ville de Naples, et deux fois par an, quelques gouttes de son sang contenues dans un fiole sont censées redevenir liquides ; ce "miracle" est attendu chaque année par nombre de Napolitains Nietzsche connaissait la coutume, mais c'est bien entendu, le sens métaphorique et profane qui lui fait choisir ce titre, en se référant au dieu Janus à double face [...] qui a donné son nom au mois de janvier » (LAUNAY (de) Marc, « Notes » au *Gai Savoir*, NIETZSCHE Frédéric, *Œuvres*, Marc de Launay (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2019, p. 1462).

437. « Je veux apprendre toujours davantage à considérer comme la beauté ce qu'il y a de nécessaire dans les choses : — c'est ainsi que je serai de ceux qui rendent belles les choses. *Amor fati* : que cela soit dorénavant mon amour. Je ne veux pas entrer en guerre contre la laideur. Je ne veux pas accuser, je ne veux même pas accuser les accusateurs. [...] Et, somme toute, pour voir grand : je veux, quelle que soit la circonstance, n'être une fois qu'affirmateur ! » (*GS*, § 276, p. 231-232).

438. *GS*, § 324, p. 273.

439. *APZ*, « Le Chant d'ivresse », § 12, p. 471.

Zarathoustra, la voix provenant d'un autre évangile aussi subversif que celui de Nietzsche, qui a été composé par l'auteur des *Illuminations* (1886)⁴⁴⁰. En plaçant son livre sous le signe de Janus, dont le rire révèle l'éternel enchaînement de joie et de douleur, l'auteur du *Potomak* répond effectivement à cette injonction du philosophe : « il faut porter encore en soi un chaos, pour pouvoir mettre au monde une étoile dansante⁴⁴¹ », de façon à suivre en parallèle le cheminement poétique de Rimbaud :

J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse⁴⁴².

Je sais, maintenant, le soir du carillon, [...] L'homme sourd, dans sa cage de verre isolante, [...] s'accroche *de corde en corde* : et sur la ville. Une migration d'archanges. Il faisait doux...*les étoiles...une rue qui monte*⁴⁴³ (*PK*, p. 59 *nous soulignons*).

En s'identifiant au poète-danseur de l'éternelle jeunesse, Cocteau parvient enfin à se déclarer apprenti surhomme⁴⁴⁴ qui, pour se libérer du fardeau existentiel, s'adonne à la création de « tout art pétulant, flottant, dansant, moqueur, enfantin et bienheureux⁴⁴⁵ ». Dans ce dernier paragraphe d'« Après coup », dont l'ensemble constitue un *memento* du poète convalescent, il affirme donc de manière définitive la

440. On dénote l'influence de l'Évangile sur l'écriture d'*Une saison en enfer* (1873) (perceptible notamment dans les poèmes : « Mauvais sang », « Nuit de l'enfer », « Délires II », « Vierge folle », « Matin »). Sur ce sujet, Pierre Brunel examine en détail « l'intention contre-évangélique qui a dû présider à la genèse » dudit livre. Voir RIMBAUD Arthur, *Une saison en enfer* (édition critique), Paris, José Corti, 1987, p. 57, p. 261-262 et p. 337.

441. APZ, « Le Prologue de Zarathoustra », § 5, p. 18.

442. RIMBAUD Arthur, « Phrases » (*Illuminations* [1895, édition posthume]), *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations, op. cit.*, p. 219.

443. Allusion probable à l'éternité du futur que Zarathoustra démontre au seuil du « portique de l'« instant » » : « Deux chemins se réunissent ici : personne encore ne les a suivis jusqu'au bout. Cette longue rue qui descend, elle dure une éternité et *cette longue rue qui monte* — c'est une autre éternité. Ils se contredisent, ces chemins [...] » (APZ, « De la Vision et de l'Énigme », § 2, p. 221, *nous soulignons*). Notons d'ailleurs que les deux premières éditions des *Illuminations* (Paris, La Vogue, 1886 et 1892) comportent, en sus des poèmes en prose que nous connaissons sous ce titre, un certain nombre des poésies de 1872, dont le célèbre « L'Éternité » : « Elle est retrouvée. / Quoi ? L'Éternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil » (RIMBAUD Arthur, *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations, op. cit.*, p. 156).

444. Dès la deuxième page d'« Après coup II », Cocteau évoque la figure du Surhomme sans jamais être trop explicite : « Plus loin, je te parle d'un acrobate : “Chaque pas le soustrait à la chute”. Il ignore où cesse la corde et, même le pied sur la terre ferme, il marche avec précaution. » (*PK*, p. 54)

445. *GS*, § 107, p. 159.

souveraineté du « rire » promue par Nietzsche : cette dernière justifie non seulement l'aptitude à rire de l'inanité des choses humaines « aux dépens de tout ce qui est sérieux⁴⁴⁶ », mais également le génie proprement carnavalesque d'un imitateur inventif. Ce double rire, cette « drôlerie secrète » que Cocteau s'assimile dans son roman, ne se manifeste d'ailleurs, comme l'évangile de la cloche de minuit, qu'aux yeux des lecteurs qui le suivent, car l'auteur demande clairement à « chacun [d'y] apporte[r] sa lampe » (*PK*, p. 56)⁴⁴⁷. C'est donc en gardant à l'esprit cette consigne que nous nous proposons désormais d'étudier de plus près l'histoire du *Potomak*.

446. *PBM*, § 294, p. 337.

447. Voici la phrase complète telle qu'elle apparaît dans le texte : « Ma pudeur : Être tout nu, ranger la chambre, éteindre. Et chacun apporte sa lampe » (*PK*, p. 56). Selon toute vraisemblance, il convient de rapprocher cette phrase d'une autre, qui figure dans le manuscrit d'« Après coup » : « Ceux-là qui me suivent, je leur demande parfois d'apporter leur lampe, et selon, d'éclairer l'ordonnance des ténèbres, mais jamais je ne les dérouté. » (*ERC*, p. 917)

Chapitre 2 : Avènement des Eugènes

2.1 À la recherche de la « plante Eugène »

Dans la troisième section du *Potomak* intitulée « Comment ils vinrent », l'auteur se propose de raconter les deux événements décisifs de la genèse de l'« Album des Eugènes » par lequel commence, rappelons-le, la rédaction de l'ensemble du roman. Il s'agit, d'une part, de sa première rencontre avec André Gide : depuis son manoir normand de Cuverville, ce dernier est arrivé le 14 octobre 1913 chez Jacques-Émile Blanche à Offranville, où séjournait Cocteau depuis une semaine⁴⁴⁸. Selon le journal intime du peintre, les trois hommes se sont rendus alors tous ensemble à Varengeville-sur-Mer, village voisin d'Offranville, pour rendre visite à René Menard⁴⁴⁹ ainsi qu'à la famille de Guillaume Mallet⁴⁵⁰, puis ont terminé leur journée par une promenade sur la Côte d'Albâtre :

La fin du jour, sur la falaise, fut sublime. Cocteau est assez « petit garçon », feint le respect, sucre sa voix. Gide très maître, supérieur, et surtout amusé ! Il nous dit : « Je suis en caoutchouc ; au contact des personnes, je me déforme, prends leurs vues, leurs manières ; à peine disparues, je reprends ma forme à moi, comme un ballon. » F. Jammes, Claudel ne semblent pas, pour l'instant, en faveur. Il les déteste [...]. Claudel a voulu convertir Gide. Peine perdue⁴⁵¹ !

Quelle a été sa stupeur quand Cocteau, à qui on reprochait souvent d'abuser de son don mimétique, a entendu ces propos du « maître » révélant ouvertement son élasticité identitaire ? Néanmoins, malgré le potentiel impact de l'aveu gidien, le texte du

448. Cocteau s'est alors rendu chez Blanche pour mettre au point le projet d'une comédie de boulevard, *Albion ou le Parfait gentilhomme*, que le peintre avait précédemment entamé en collaboration avec le poète. Quant à la visite de Gide à Offranville, elle avait pour objectif de « revoir deux articles que Blanche destin[ait] à *La Revue de Paris* », ainsi que de mettre en forme « l'organisation des chapitres d'*Aymeris*, le roman autobiographique dont [le peintre] a entrepris la rédaction sur le conseil pressant de son ami » (COLLET Georges-Paul, « Introduction » à *Nouvelles lettres à André Gide*, *op. cit.*, p. 17).

449. Installés en 1911 à Varangéville, le peintre académique Marie Auguste Émile René Ménard, dit René Ménard (1862-1930) et son épouse accueillent chez eux tous les artistes résidant dans le village ou aux environs, y compris Blanche.

450. Guillaume Mallet (1860-1945), l'héritier d'une famille de banquiers protestants, réside alors dans une belle demeure à Varangéville, où il reçoit bon nombre de personnalités et d'artistes dont Blanche, son vieil ami de lycée.

451. Journal inédit de Jacques-Émile Blanche datant du 14 octobre 1913, paru partiellement dans BLANCHE Jacques-Émile, *Nouvelles lettres à André Gide*, Genève, Droz, 1982, p. 18.

Potomak semble en faire une abstraction complète ; l'auteur y évoque tout au plus le souvenir des beaux paysages d'un « vaste domaine » (*PK*, p. 64), vraisemblablement celui du Bois des Moutiers appartenant à la famille Mallet qu'il avait visité avec Gide et Blanche, sans toutefois préciser ni le lieu ni les noms de ses deux compagnons : « Persicaire, vous avez oublié ce jardin ? Moi, j'ai bien de la peine à le rejoindre. [...] Il descendait jusqu'au bord de la mer » (*ibid.*, p. 64)⁴⁵². Ce n'est que tardivement, dans le « Prospectus » de 1916, que le poète fait allusion à sa rencontre avec l'auteur de *Paludes*, en y fournissant ce détail omis dans le journal de Blanche : « Gide avait découvert une plante Eugène à Varengueville » (*PK*, p. 31). Bien que le roman ne s'étende pas davantage sur cette anecdote, les deux lettres de Cocteau, adressées à Gide peu après ladite promenade, laissent entrevoir l'importance singulière que la trouvaille de cette « plante Eugène » prend dans l'imaginaire du poète :

Oui – mais salade-Séléné que mangent deux veaux lunaires de Wells, les rennes aux andouillers de cristal, le sylphe de ce froid plafond, et les Eugènes. Urien en distingue au passage, Tityre la découvre et la note, les Mortimer-Ménard la négligent⁴⁵³.

Je pense à notre chère promenade, aux marais frontins [sic] de Philemon, au cryptogame lunaire, au manoir occulte⁴⁵⁴ !

452. Plusieurs indices permettent d'identifier « ce jardin » comme étant le domaine du Bois des Moutiers, acquis en 1898 par Guillaume Mallet : perchés sur la falaise de Varangéville, ses jardins, qui entourent la maison et le parc paysager de 12 hectares, descendent littéralement « jusqu'au bord de la mer » ; quant à la description des « quatre petites cours de cloître à l'italienne » (*PK*, p. 65), elle correspond à la structure des jardins, conçue par la paysagiste anglaise Gertrude Jekyll comme des espaces clos de murs ; enfin, la présence des oriels très verticaux, constituant l'une des caractéristiques architecturales du manoir, est ainsi signalée par l'auteur du *Potomak* : « Un détail que nous remarquâmes : aux angles de la maison, il y avait des fenêtres si hautes et si étroites qu'on ne pouvait comprendre ce qu'elles éclairaient à l'intérieur » (*ibid.*, p. 65). Pour les informations sur le domaine des Moutiers, nous nous référons principalement aux deux textes suivants : MELOT Jean-Pierre, « Jean-Francis Auburtin, les variations normandes », in *Jean-Francis Auburtin (1866-1930) : les variations normandes* [catalogue d'exposition], Jean-Pierre Melot et Géraldine Lefebvre (dir.), Le Havre, Musée d'art moderne André Malraux / Paris, Somogy éd. d'art, 2006, p. 36-46, et CLOCHEPIN Philippe, *Nouvelles de Varengueville*, Soumont, Paul Plume éditions, 2020, p. 144-155.

453. Lettre avec le cachet postal en date du 22 octobre 1913, parue dans COCTEAU Jean, *Lettres à André Gide*, *op. cit.*, p. 33-34.

454. Lettre datée du novembre 1913, *ibid.*, p. 36. Par « le manoir occulte », il convient d'entendre une allusion à l'adhésion aux idées ésotériques de Guillaume Mallet et de son épouse Marie Adélaïde Grunelius (1866-1944) : par l'intermédiaire d'Annie Besant (1847-1933), conférencière, féministe et la deuxième présidente de la Société Théosophique, le couple invite à leur domaine Jiddu Krishnamurti (1895-1986), penseur indien connu comme l'auteur du livre théosophique

Si Gide, féru notoire de botanique, avait effectivement réussi à dénicher une plante à priori très rare⁴⁵⁵, celle-ci se voit transformée, sous la plume de Cocteau, en quelque chose de complètement fictive. Baptisée « salade-Séléné » ou « cryptogame lunaire », ce végétal est d'abord censé servir d'aliment aux êtres fantastiques issus des trois œuvres littéraires, à savoir : les veaux gigantesques au goût de meringue qu'élèvent les Sélénites des *Premiers hommes dans la Lune* (1901) de H.G. Wells (1866-1946)⁴⁵⁶ ; les « rennes aux andouillers de cristal », qui demeurent pétrifiés dans le monde lapidaire du poème « Climat, faune et flore de la lune » de Jule Laforgue (1860-1887)⁴⁵⁷ ; et enfin le « sylphe de ce froid plafond » qui, dans le sonnet « Surgi de la croupe et du bond » (1887) de Mallarmé, s'affirme comme un génie prisonnier « incapable de surgir à la vie⁴⁵⁸ ». En raison donc de son origine hors du commun, la plante Eugène est ensuite décrite comme suscitant la curiosité des deux personnages gidiens très soucieux du règne végétal, que sont le héros du *Voyage d'Urien* (1893) – explorateur insatiable des « climat, faune et flore » du monde marin⁴⁵⁹, et Tityre de *Paludes* – le solitaire habitant des marécages, qui s'adonne à « cueillir les plantes utiles⁴⁶⁰ ». Enfin, l'évocation successive de ces créatures littéraires suggère que l'étrangeté de l'herbe ne relève, dans l'esprit de

Aux pieds du maître (1911), à plusieurs reprises au cours de 1911 et 1913. Le séjour réitéré de cet « Instructeur du monde » explique sans doute une brusque apparition d'« un jeune indien » que nous rencontrons dans la section « Comment ils vinrent » (*PK*, p. 64).

455. Il est d'ailleurs possible que la « plante Eugène » ait été trouvée parmi la végétation du bois des Moutiers : son parc abrite de nombreuses espèces rares, comme des rhododendrons de l'Himalaya, des azalées de Chine, des eucryphias du Chili, des érables du Japon, etc.

456. Voir WELLES Herbert George, *Les premiers hommes dans la Lune*, trad. Henri Albert, Paris, Calmann-Lévy, 1913, p. 48-50 et p. 60.

457. Nous lisons dans la 7^e strophe du poème : « Oui, rennes aux andouillers de cristal ; ours blancs / Graves comme des Mages, vous déambulant, / Les bras en croix vers les miels du divin silence ! [...] » (LAFORGUE Jule, « Climat, faune et flore de la lune », *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, Paris, Léon Vanier, 1886, p. 15).

458. DAVIES Gardner, *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*, Paris, José Corti, 1988, p. 157. Voici la deuxième strophe du poème « Surgi de la croupe et du bond » : « Je crois bien que deux bouches n'ont / Bu, ni son amant ni ma mère, / Jamais à la même Chimère, / Moi, sylphe de ce froid plafond ! » (MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 42).

459. Plusieurs passages du *Voyage d'Urien* laissent entrevoir le goût prononcé de Gide pour la poésie de Laforgue. Dans le chapitre « L'Océan pathétique », Gide incorpore presque tous « les éléments qui composent le paysage sélénite de *Climat, faune et flore de la lune* » (WITTMANN Jean-Michel, *Le voyage d'Urien*, édition critique, Lyon, Centre d'études gidiennes, « Gide/Textes », 2001, p. 26).

460. GIDE André, *Le Voyage d'Urien, suivi de Paludes*, op. cit., p. 228.

Cocteau, d'autre chose que d'une ineffable propriété poétique qu'il entend conférer également à ses Eugènes : ces derniers mangent, eux aussi, cette « salade-Séléné », à *contrario* des « Mortimer-Ménard⁴⁶¹ » qui ne s'en préoccupent guère. Dans les deux lettres précitées, ornées d'ailleurs respectivement d'un Eugène⁴⁶², se dessine ainsi l'idée fondatrice de l'« Album », consistant à illustrer le rapport antagonique entre les Eugènes et les Mortimer : exceptionnels contre banals⁴⁶³. Ce clivage de tempérament établi en fonction de la sensibilité de chacun vis-à-vis d'une plante rarissime, s'avèrera vite redoutable, puisqu'il finira par motiver, comme nous l'évoquons plus haut, l'assaut anthropophagique des monstres contre le couple. En illustrant donc pour ainsi dire la révolte des *extraordinaires* dans le monde végétal, l'« Album » tend à rejoindre certaines pages du « Journal sans dates » de Gide, rédigées eu égard à la prolifération des mauvaises espèces dans sa propriété de Cuverville :

Chaque année en retrouvant mon jardin, même déconvenue : disparition des espèces et des variétés rares, triomphe des communes et des médiocres ; « suppression des cas heureux... domination inévitable des types moyens, et même de ceux qui sont au-dessous de la moyenne, » disait Nietzsche *anti-Darwin* ; [...] Et plus loin : « La nature est cruelle à l'égard des favoris de la fortune ; elle ménage, et protège, et aime *les humbles*... les types moyens et inférieurs ; ces derniers possèdent la grande fécondité et la durée ; avec les premiers, le danger augmente, la destruction rapide, la diminution du nombre ». Si mon chat dévore un oiseau c'est toujours, de préférence au moineau, la fauvette.

Martin [le jardinier du manoir de Gide à Cuverville] devient habile à hybrider certaines fleurs ; et j'ai pu le convaincre enfin que, dans les planches de semis obtenus, les variétés les moins robustes donnaient souvent les plus belles fleurs ; mais j'obtiens malaisément que, pour favoriser celles qui sont de plus difficile culture et réclament des attentions, il écarte les variétés communes, vigoureuses et qui se passent de ses soins. Si la Grèce, parmi ses artistes, ne compte aucun Lacédémonien, n'est-ce point parce que Sparte précipitait aux oubliettes ses enfants chétifs⁴⁶⁴ ?

461. La figure des Mortimer s'est donc inspirée en partie du peintre René Ménard et de son épouse, conformément au constat apporté par Claude Mignot-Ogliastri dans *CJC* 11, p. 160-161.

462. Au bas de la lettre cachetée en date du 22 octobre 1913, se trouve le dessin d'un Eugène, tenant à la main une plante (reproduit dans COCTEAU Jean, *Lettres à André Gide, op. cit.*, p. 35). Quant à la lettre datée de novembre 1913, celle-ci « est écrite autour d'un gros Eugène médaillé, en frac, dessiné au crayon, puis rehaussé à l'encre violette, la même que celle de la lettre » (*ibid.*, p. 36).

463. Pour cette analyse, nous nous référons à KIHM Jean-Jacques, « Notes » à la lettre cachetée en date du 22 octobre 1913, *ibid.*, p. 34-35.

464. GIDE André, « Journal sans dates », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} août 1910, repris dans *Nouveaux prétextes*, Paris, Mercure de France, 1921 [1911], p. 243-244.

Comme le remarque Roger Bastide, quand Gide « soigne ses fleurs, c'est encore aux hommes qu'il pense et à la culture des âmes⁴⁶⁵ ». Le pullulement des plantes ordinaires lui fait songer à la lutte de Nietzsche contre « la prépondérance des types moyens et inférieurs⁴⁶⁶ », qui sert de fondement à ses convictions anti-darwinistes : à l'encontre de la fameuse doctrine sur le progrès des espèces, le philosophe affirme ainsi que « la sélection ne se fait précisément pas en faveur des exceptions et des hasards heureux : les plus forts et les plus heureux sont faibles, lorsqu'ils ont contre eux les instincts de troupeau organisés, la pusillanimité des faibles et le grand nombre⁴⁶⁷ ». En prenant appui sur cet argument, Gide confirme ce constat selon lequel les espèces les plus belles et les plus rares, obtenues par l'hybridation, sont les plus faibles et ont donc « toujours le moins de chance de survie⁴⁶⁸ », tels certains artistes lacédémoniens qui, par leurs aspects chétifs, ont probablement été éliminés suivant la politique eugénique de Sparte. Or, une telle réflexion ne se réduit pas à un désarroi personnel de Gide, qui expérimente certes lui-même des croisements entre diverses sortes de fleurs. En effet, s'il prend la défense du frêle génie des espèces hybrides, c'est parce que cela lui permet de contester une fois pour toutes l'enthousiasme de Barrès pour la perfection de la race spartiate⁴⁶⁹, tout en revenant sur la fameuse « querelle du peuplier » qui l'avait jadis opposé à Barrès ainsi qu'à Charles Maurras (1868-1952).

Dans son recueil d'études critiques intitulé *Prétextes* (1903), Gide republie son article « À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès » (1898), en l'augmentant d'une note visant nommément Maurras, partisan zélé de la doctrine barrésienne de l'enracinement de chaque individu dans sa terre ancestrale. À ce dernier qui s'interroge de manière rhétorique : « À quel moment un peuplier, si haut qu'il s'élève, peut être

465. BASTIDE Roger, *Anatomie d'André Gide*, Paris, PUF, 1972, p. 25.

466. NIETZSCHE Frédéric, *La Volonté de puissance : Essai d'une transmutation de toutes les valeurs*, t. II, in *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, 1903, p. 112. Référencé désormais dans le texte sous le sigle *VP II*.

467. *Ibid.*, p. 110

468. GIDE André, « Journal sans dates », *op. cit.*, p. 245.

469. Selon Barrès, Sparte représente « l'un des points du globe où l'on essaya de construire une humanité supérieure » : « Un Spartiate ne poursuit pas la suprématie de son individu éphémère, mais la création et le maintien d'un sang noble. Je sais tout ce qu'on a dit sur la dureté orgueilleuse de Sparte. Ces critiques sentent l'esprit subalterne. [...] Quant à moi, j'admire dans Sparte un prodigieux haras. Ces gens-là eurent pour âme de vouloir que leur élevage primât » (BARRÈS Maurice, *Le Voyage de Sparte*, Paris, Juven, 1911, p. 231-232).

contraint au déracinement^{470?} », Gide répond par la citation d'une page du Catalogue des Pépinières Croux, confirmant que « le peuplier en question avait dû faire l'objet de plusieurs transplantations et que, loin de nuire à son développement, le déracinement était au contraire utile à sa bonne croissance⁴⁷¹ » :

Nos arbres ont été TRANSPLANTÉS (le mot est en gros caractères dans le texte), *2, 3, 4 fois et plus, suivant leur force, [...] opération qui favorise la reprise ; ILS SONT DISTANCÉS CONVENABLEMENT, AFIN D'OBTENIR DES TÊTES BIEN FAITES* (ici c'est moi qui souligne, car voici un des côtés de la question dont vous [Maurras] ne parlez pas, et qui importe)⁴⁷² .

En effet, il importe à Gide, qui lui-même incarne le fruit hybride du « sang catholique et normand de la famille de [s]a mère [et du] sang languedocien protestant de [s]on père⁴⁷³ », de faire admettre la valeur instructive du dépaysement⁴⁷⁴, de célébrer les mélanges culturels comme étant la preuve d'une fécondité spirituelle : « Car il est à considérer que nos plus grands artistes sont le plus souvent des produits d'hybridations et le résultat de déracinements, de transplantations⁴⁷⁵ ».

Pour revenir enfin aux Eugènes de Cocteau, ils semblent satisfaire aux principales caractéristiques de « l'exquis⁴⁷⁶ » dont parle Gide. Tenant tout à la fois « du priodonte, des larves, des spires de la kaballe, de la cornue, de la courbe d'Aor, de l'orbe,

470. MAURRAS Charles, « L'idée de la décentralisation » [Paris, Revue encyclopédique Larousse, 1898], repris en édition électronique sur le site www.maurras.net, 2008, p. 37.

471. « Note des éditeurs » à MAURRAS Charles, « La Querelle du peuplier » [*la Gazette de France*, 14 septembre 1903], repris en édition électronique sur le site www.maurras.net, 2008, n.p.

472. GIDE André, « À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès », *L'Ermitage*, février 1898, repris dans *Prétextes*, Paris, Mercure de France, 1919 [1903], note 3, p. 58. Afin de rétorquer à cette objection de Gide, Maurras publie un article intitulé « La Querelle du peuplier » (*La Gazette de France*, 14 septembre 1903), d'où vient le nom de la polémique en cause.

473. GIDE André, « La Normandie et le Bas Languedoc », *L'Occident*, novembre 1902, repris dans *Prétextes*, *op. cit.*, p. 71. Cette double origine est d'abord invoquée dans sa célèbre apostrophe adressée à l'auteur des *Déracinés* : « Né à Paris, d'un père uzétien et d'une mère normande, où voulez-vous, Monsieur Barrès, que je m'enracine ? » (« À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès », art. cit., p. 51).

474. Cet objectif sous-tend son compte-rendu du roman barrésien : « Oui, dépaysement ; ce qui exige de l'homme une gymnastique d'adaptation, un rétablissement sur du neuf : voilà l'éducation que réclame l'homme fort, [...] Quant aux faibles : enracinez ! enracinez ! » (GIDE André, « À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès », art. cit., p. 57).

475. GIDE André, « Nationalisme et littérature », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} juin 1909, repris dans *Nouveaux prétextes*, *op. cit.*, p. 77.

476. GIDE André, « Journal sans dates », *op. cit.*, p. 244.

du giroscopé revêtu de murmure » (*PK*, p. 72), ces monstres à la chevelure faites d'« une légère plaque métallique » (*ibid.*, p. 73) se présentent comme une rare espèce *hybride*, tout comme d'ailleurs les « veaux lunaire » de Wells (bétail à la fois terrestre et lunaire), les « rennes aux andouillers de cristal » de Laforgue (mixture d'animal et de pierre), ou bien encore le « sylphe » de Mallarmé (esprit traditionnellement représenté sous les traits d'une jeune fille⁴⁷⁷). Obtenus donc par des croisements entre *races* très éloignées, les Eugènes ainsi que lesdites créatures littéraires se rangent parmi les *déracinés* de premier ordre. De même, malgré leur puissance féroce, les Eugènes sont conduits à révéler leur côté faible et chétif comme les plus belles fleurs du jardin de Gide : après avoir dévoré les Mortimer, ils souffrent de leur fragilité digestive pour finalement vomir l'intégralité de leur repas⁴⁷⁸. Le « Prospectus » de 1916 ne manque pas du reste d'insister sur l'instinct proprement maladif des Eugènes : ces derniers « oblige[nt] » Cocteau à « les reconnaître pour les microbes de l'âme » (*PK*, p. 28). Enfin, au vu de toutes ces exigences qu'imposent les monstres à leur procréateur – « J'appris peu à peu que les Eugènes désiraient un *s* au pluriel [...] J'avais donc reçu sinon l'ordre, du moins *la manie de sortir* l'Eugène du buvard [...] Je le considérais, ne cherchant même plus les raisons de sa force. Je m'accoutumais docilement à lui » (*ibid.*, p. 74-75) –, il convient de les considérer comme faisant partie des « variété[s] délicate[s]⁴⁷⁹ », de ceux « qui sont de plus difficile culture et réclament des attentions ».

Quant aux Mortimer, ils incarnent, comme nous le mentionnions plus haut, un cliché du couple bourgeois-philistin, l'image par excellence des « types moyens ». Pendant leur « voyage de noce délicieux » (*PK*, p. 87), ils contemplent ou pratiquent insatiablement diverses activités artistiques sans jamais pouvoir éprouver aucune émotion d'aucune sorte (« *Rien ne trouble les Mortimer* » [*ibid.*, p. 115]). Par son attitude vis-à-vis de l'art, le couple manifeste donc les symptômes d'une *boulimie* intellectuelle caractéristique d'une civilisation décadente qu'aborde Nietzsche dans son aphorisme « L'alimentation de l'homme moderne » : piégé par sa propre vanité, ce dernier « s'entend à digérer beaucoup de choses et même à digérer presque tout, [...] mais

477. Dans le poème de Mallarmé, le sylphe s'affirme précisément comme un mélange de l'esprit et du poète : obsédé par sa création, l'auteur s'identifie au sylphe de la mythologie nordique, qui éveille en lui « l'impression du froid » liée à « la stérilité ou [à] l'impuissance » (DAVIES Gardner, *op. cit.*, p. 157).

478. Voir les planches 57-59 de l'« Album des Eugènes » (*PK*, p. 202-207).

479. GIDE André, « Journal sans dates », *op. cit.*, p. 244.

il serait d'une espèce supérieure justement s'il ne s'entendait pas à cela : *homo pamphagus*, ce n'est pas ce qu'il y a de plus fin⁴⁸⁰ ». Cet appétit non sélectif, sinon cette aptitude à « digérer presque tout », s'avèrent être gage d'une robustesse génétique que possèdent les Mortimer : à l'issue d'une terrible charge anthropophagique, le couple « se recompos[e] » (*PK*, p. 206) à l'identique comme si rien ne s'était passé. À l'inverse précisément des Eugènes, dont les estomacs vulnérables réagissent aussitôt au contact des éléments étrangers, les Mortimer sont donc absolument imperméables aux facteurs extrinsèques. Cette faculté conservatrice permettant au couple de s'abstraire du danger, pourrait d'ailleurs s'interpréter comme une conséquence qu'engendre la doctrine barrésienne, qui préconise « l'encroûtement dans les habitudes héréditaires qui [nous] empêcheront d'avoir froid⁴⁸¹ ». En effet, si Cocteau laisse entendre, dans sa lettre à Gide, que les Mortimer représentent un portrait-charge de René Ménard et de son épouse (rappelons la figure des « Mortimer-Ménard » qui « négligent » la plante Eugène)⁴⁸², c'est peut-être parce que le poète discerne chez eux un penchant droitiste proche de celui de l'auteur des *Déracinés* : à l'exemple de son oncle Louis Ménard (1822-1901), René Ménard avait vraisemblablement contribué à l'équipe rédactionnelle de *La Cocarde*, le quotidien nationaliste dirigé par Barrès⁴⁸³. Envisagé sous cet angle, l'impitoyable assaut

480. NIETZSCHE Frédéric, *Aurore : Réflexions sur les préjugés moraux* [1881], §171, in *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, 1901, p. 189.

481. GIDE André, « À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès », art. cit., p. 57

482. Voir p. 127, et n. 461.

483. Le nom de René Ménard est inclus dans la liste des rédacteurs de *La Cocarde* établie dans CLOUARD Henri, *La « Cocarde » de Barrès*, Paris, Librairie nationale, 1910, p. 3-4. En renvoyant à cette dernière source, Maurice Gasnier affirme qu'il s'agit de René Joseph Ménard (1827-1887), le père homonyme de René Émile Ménard et le frère de Louis Ménard, qui était l'un des principaux rédacteurs du journal de Barrès (voir GASNIER Maurice, « Rendre justice à la poésie ? Le Tombeau de Louis », in *Correspondance et poésie*, Jean-Marc Hovasse (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 71). Néanmoins, étant donné le fait que René Joseph Ménard est mort en 1887, soit un an avant la fondation de *La Cocarde* (1888), il nous semble juste de considérer son fils comme la personne désignée en tant que rédacteur dudit quotidien. Selon toute probabilité, cette carrière méconnue de René Émile Ménard peut être comprise comme servant à relayer le travail de son oncle Louis Ménard, poète, philosophe, peintre, historien d'art et chimiste, avec lequel Barrès se lie dès 1883. Cet homme aux multiples talents qui, à la demande de Barrès, accepte de faire publier dans *La Cocarde* quelques-uns de ses vieux articles dont « Le Jour des Morts » (*La Cocarde* des 2 et 3 novembre 1894), contribue à la formation des idées barrésiennes, notamment celles sur l'idéalisation de Sparte et le culte des morts. Notons enfin que, dans *Le Voyage de Sparte*, dont le chapitre premier est consacré à Louis Ménard, Barrès s'arrête sur le lien de parenté entre ce dernier et son neveu : « En sa qualité d'helléniste, Ménard poursuivait le divin sur tous les plans de l'univers [...]. Il vécut et travailla avec les peintres de Barbizon, [...] On dit avec justesse que le délicieux peintre-poète René

des Eugènes s'affirme comme une paraphrase du combat que mène Gide face à la « disparition des espèces et des variétés rares », puisque l'« Album » se focalise justement sur la prolifération triomphale des Eugènes qui, afin de *déraciner* les « Mortimer type » (*PK*, p. 88), « continuent à s'imposer par escouades » (*ibid.*, p. 73). Dès lors, il n'est sans doute pas exagéré de lire, dans ce scénario insurrectionnel, la volonté de Cocteau d'approuver ladite confession de Gide (« je suis en caoutchouc ; au contact des personnes, je me déforme, prends leurs vues, leurs manières ; à peine disparues, je reprends ma forme à moi, comme un ballon⁴⁸⁴ »), laquelle tend à justifier son identité hybride comme faisant partie de sa capacité à faire du déracinement une instruction spirituelle : « C'est seulement lors d'un sensible apport de nouveauté extérieure qu'un organisme, pour en moins souffrir, est amené à *inventer une modification propre permettant une appropriation plus sûre*⁴⁸⁵ ». À la différence, cependant, de Gide, qui apprécie sans réserve toutes sorte d'influences comme un « heureux moyen d'enrichissement personnel⁴⁸⁶ », l'auteur du *Potomak* n'exprime encore que timidement son penchant pour le syncrétisme artistique. Lorsqu'il évoque, dans son livre, les souvenirs de sa promenade avec Gide à Varengueville, Cocteau met en scène non pas la parabole du ballon en caoutchouc, ni celle du « cryptogame lunaire », mais ce drôle de voyage dans le monde sous-marin :

– Alors, Persicaire, vous avez oublié ce jardin ? moi, j'ai bien de la peine à le rejoindre. Mais, de m'y être promené, un soir, avec vous, j'en ai la certitude. [...] Nous entendîmes une courte plainte lointaine. « La bouée de... » dites-vous alors, et ce qui m'échappe, c'est le nom de la plage. Ici, toujours je m'arrête et je plonge.

Il est en moi, l'élément où dort la perle, et je m'enfonce et ma tête bourdonne, et je ne bouge pas.

...Oppression,
méduses, poulpes,
phosphorescences,

Ménard a hérité et employé les dons de son oncle » (*Le Voyage de Sparte*, *op. cit.*, p. 19) Pour la relation de Barrès avec Louis Ménard, nous nous référons à GASNIER Maurice, *art. cit.*, et à OLLIER François, « Maurice Barrès et Sparte », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 45, n° 2, 1938, [en ligne] <http://www.jstor.org/stable/40520533> [consulté le 18 novembre 2021].

484. BLANCHE Jacques-Émile, *Nouvelles lettres à André Gide*, *op. cit.*, p. 18.

485. GIDE André, « À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès », *art. cit.*, p. 54-55, *nous soulignons*.

486. GIDE André, *De l'influence en littérature*, Paris, Petite Collection de l'Ermitage, 1900, repris dans *Prétextes*, *op. cit.*, p. 16.

l'ombre d'une pieuvre,
ténèbre biologique.

Mon œil regarde un livre jaune, une bouteille d'encre, mon porte-plume. Je cherche. Des pans de mémoire, des dates, des lambeaux d'époque, des visages, des choses faites ou dites, et soudain, sans importance, un fauteuil qui mange tout, qui retrouve le relief au détriment du reste vers quoi je m'efforce.

Des spirales.
Une stupeur d'être moi, d'avoir à mourir.
J'ouvre un peu mon scaphandre.
Ouf ! (Non, je n'ai pas la perle.) [...]

Ce nom du golfe triste où se plaignait notre bouée, il se cache entre les valves d'une coquille jalouse (*PK*, p. 63-64).

Malgré l'assertion de l'auteur, il est difficile, nous semble-t-il, de croire que cette plongée fantasmagorique ait uniquement pour objectif de retrouver le « nom de la plage » où il s'est baladé avec Gide-Persicaire. Car cette immersion dans l'eau conduit le narrateur à traverser les « strates liquides du temps⁴⁸⁷ », à s'enfoncer dans les « ténèbre[s] biologique[s] », où se cachent des éléments hétéroclites, superposés, accumulés à l'intérieur de lui-même, telles les influences littéraires qui avaient orienté sa prime carrière : l'évocation kaléidoscopique de sa vie (« [d]es pans de mémoire, des dates, des lambeaux d'époque [...] ») est déclenchée précisément par la fouille d'« une bouteille d'encre, [de] s[on] porte-plume », ainsi que d'un « livre jaune » qui avait, rappelons-nous, *empoisonné* l'esprit du jeune Cocteau. Au vu de la fonction introspective assignée à cette expédition subaquatique, force est de supposer que l'auteur-scaphandrier y cherche à trouver non pas le nom d'une plage normande, mais la redoutable plante Eugène, dont la découverte lui permet de reconnaître sa propre hybridité identitaire. Si tel est le cas cependant, Cocteau se voit, pour l'heure, essayer l'échec de son exploration, puisqu'il ne récolte ni le moindre morceau du précieux végétal (« [Non, je n'ai pas la perle] »), ni même son nom (« Ce nom du golfe triste [...] se cache entre les valves d'une coquille jalouse⁴⁸⁸ »). Comme les personnages du *Voyage d'Urien* qui, au retour de leurs descentes

487. CHAPERON Danielle, *Jean Cocteau. La chute des angles*, op. cit., p. 63.

488. Allusion possible à la querelle entre Gide et Barrès : si la plante Eugène « se cache entre les valves d'une coquille jalouse », n'est-ce pas parce que le rare végétal, celui « à la fois l[e] moins dou[é] pour la lutte et l[e] plus en butte aux regards, aux appétits, aux jalousies » (GIDE André, « Journal sans dates », op. cit., p. 245), se trouve aux prises avec Barrès qui, pour se mettre à l'abri des éléments étrangers, suggère aux jeunes exilés lorrains de rester dans leurs régions

dans les abysses, se trouvent saisis d'une si forte torpeur somnolente qu'ils ne se rappellent point du « fond mystérieux des ondes⁴⁸⁹ », c'est uniquement sous le prisme d'un voyage onirique que le narrateur du *Potomak* parvient à cueillir la plante Eugène, qui lui révèle l'énigme de l'hétérogénéité existentielle. Autrement dit, cette question est, pour Cocteau, foncièrement inaccessible en état de veille, et n'appartient peut-être qu'au domaine du sommeil, du rêve, ou de l'imaginaire. Une telle logique se confirme plus précisément dans l'histoire de l'apparition graphique des Eugènes, constituant le deuxième événement décisif dans la genèse de l'« Album ».

2.2 Le portrait des Eugènes

D'après le journal de Blanche écrit le 21 octobre 1913, soit une semaine après la première rencontre de Cocteau avec Gide, le projet de l'« Album » débute « à la suite des soirées d'Offranville où [le poète] dessina pour amuser [les] Dames les premiers Eugènes⁴⁹⁰ ». Dérivées, à priori, de simples « [j]eux d'écriture et joies de société⁴⁹¹ », ces créatures prennent d'emblée une importance indicible, échappant à la compréhension de leurs spectateurs : « Nous sommes maintenant hantés par ces personnages. Ils sont commodes pour désigner l'occulte, le mystérieux, l'inexpliqué qui, chaque jour d'une minute à l'autre, vous frôle. Les Eugènes ? La gêne métaphysique⁴⁹² ». En concordance avec ce témoignage, l'auteur du *Potomak* se propose d'insérer, juste avant l'apparition de ces monstres, deux parenthèses narratives à première vue toutes anodines. En effet, l'évocation de la promenade à Varengeville se termine par la mise en scène parodique de la célèbre parabole chinoise, à la fin de laquelle un papillon parfaitement peint « quitte la page et s'envole » (*PK*, p. 68)⁴⁹³. La veine fantastique de cet « Apologue du papillon » se

natales comme « un heureux mollusque [...] sécrét[ant] sa coquille » (BARRÈS Maurice, *Les Déracinés*, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1897, p. 140) ?

489. GIDE André, *Le Voyage d'Urien, suivi de Paludes*, op. cit., p. 66.

490. Journal inédit de Jacques-Émile Blanche [21 octobre 1913], paru dans *CJC* 11, p. 161.

491. LINARÈS Serge, « Notice » au *Potomak*, *ÆRC*, p. 888.

492. Journal inédit de Jacques-Émile Blanche [21 octobre 1913], p. 161.

493. *Le rêve du papillon* du penseur taoïste Tchouang-Tseu (III^e siècle av. J.-C.) met en scène un curieux songe de l'auteur, dans lequel ce dernier est un papillon ; au réveil, il se demande s'il n'est désormais pas un papillon qui se rêve humain. La référence intertextuelle entre cette parabole et l'« Apologue du papillon » (*PK*, p. 66-68) est minutieusement signalée dans KASAI Hiroyuki, « Le Drame masqué sous mille farces », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Cocteau, n° 2 « Autour du *Requiem* », Jean Touzot (éd.), 1998, p. 150-151, n. 18.

voit aussitôt relayée par l'histoire d'une outarde terrifiante, inspirée à la fois des paroles d'un garçon de trois ans et du catoblépas autophage figurant dans *La Tentation de saint Antoine* (1879) de Gustave Flaubert (1821-1880) : Persicaire raconte l'atrocité du monstre-oiseau avec un réalisme si grand que son jeune auditeur le croyait voir « sortir du conte » (*PK*, p. 69)⁴⁹⁴. Ces deux récits enchâssés, relevant d'une dimension pour ainsi dire ludique de l'écriture mimétique, ont en réalité pour fonction de servir de prélude à une intrusion en trois dimensions du « premier Eugène » : « Le stylographe, en marge et sur le buvard, prend, comme toutes les machines, une vie propre [...] Tout à coup : L'EUGÈNE » (*PK*, p. 70). Une telle approche permet donc d'une part de reconstituer de manière fidèle la naissance tout à fait fortuite et inespérée des Eugènes, et d'autre part de mettre en avant l'impact psychologique des contes ou des jeux qui, selon l'enseignement de Nietzsche, stimulent l'imaginaire créatif de l'être humain :

Nous croyons que les contes et les jeux appartiennent à l'enfance. Quelle vue courte nous avons ! Comment pourrions-nous vivre, à n'importe quel âge de la vie, sans contes et sans jeux ! Il est vrai que nous donnons d'autres noms à tout cela et que nous l'envisageons autrement, mais c'est là précisément une preuve que c'est la même chose ! — car l'enfant, lui aussi, considère son jeu comme un travail et le conte comme la vérité. La brièveté de la vie devrait nous garder de la séparation pédante des âges — comme si chaque âge apportait quelque chose de nouveau [...] ⁴⁹⁵.

Pour que notre esprit soit ouvert à « quelque chose de nouveau », il faut nous libérer de l'attitude pédante et rigide, faire ressusciter notre capacité enfantine à observer le monde au travers des jeux ou des contes « de fée ». Consciemment ou non, Cocteau semble tirer profit de cette leçon philosophique : en racontant aux lecteurs les récits du papillon et du monstre flaubertien, il les invite de manière implicite à « retrouv[er] le

494. Comme le signale Linarès, Cocteau évoque dans l'histoire de l'outarde « une scène vécue chez les Daudet, au château de La Roche, en août 1912 » (« Notes et variantes » au *Potomak*, *ERC*, p. 921, n. 3) : « Hier, Lucien [...] invente [pour son neveu alors âgé de trois ans] une histoire atroce où l'outarde, molle bête inoffensive, devenait une sorte de monstre flasque : “Ne continue pas, supplia-t-il, j'ai peur que l'outarde ne sorte de l'histoire”. Voilà une étonnante transposition littéraire digne des terribles humoristes d'Angleterre. J'ignore une anecdote qui enchante et qui inquiète davantage » (*Lettres à sa mère*, t. I, *op. cit.*, p. 115). Outre cette référence aux paroles du neveu de Lucien Daudet, la quasi intégralité du conte de l'outarde (voir *PK*, p. 69) est constituée par une « transposition à la troisième personne du singulier des paroles avec lesquelles le monstre Catoblépas se décrit dans *La Tentation de saint Antoine* » (« Notes et variantes » au *Potomak*, *ERC*, p. 921, n. 2).

495. *HTH II*, « Opinions et sentences mêlées », § 270, p. 158-159.

sérieux qu'on avait au jeu quand on était enfant⁴⁹⁶ », afin de les faire croire à l'apparition improbable et inexplicable des Eugènes⁴⁹⁷. En faveur de ce dernier objectif, le poète fait appel non seulement aux forces de l'émerveillement que recèle la vie des enfants, mais également à l'apport créatif et inexplicable de l'inconscient.

Lorsqu'il se trouvait dans un état approchant de celui de « l'insomnie » (*PK*, p. 71), Cocteau constate l'apparition du premier Eugène, qui « était là, sans qu'il se souvînt de l'avoir jamais dessiné » (*ibid.*, p. 72-73). Il en va de même pour d'autres qui suivent, puisqu'« [on] les [a] vu sortir de [s]a plume, après, d'*Ailleurs* y être descendus, comme dans ces baromètres anéroïdes qui ressentent l'orage et qui en inscrivent l'Alpe » (*ibid.*, p. 73-74). En illustrant ainsi l'entrée en scène de la troupe des Eugènes, Cocteau rejette le lien auctorial avec ces derniers, sans pour autant renoncer au privilège d'en être le transcripteur : comparable aux arrivées des intempéries, que seul l'instrument adéquat peut enregistrer, la manifestation terrestre des créatures ne doit rien à personne d'autre qu'au poète, même s'il « n'en étai[t] qu'à peine responsable » (*ibid.*, p. 73). La relation entre Cocteau et les Eugènes s'apparente dès lors à celle entre le médium et le fantôme⁴⁹⁸, à cette différence près que les monstres diégétiques s'imposent au poète non comme un esprit étranger, mais comme une force incontrôlable qui l'anime de l'intérieur, de cette sphère strictement intime qu'on a coutume de nommer l'« inconscient ». Au lieu donc de chercher à comprendre l'intrusion des Eugènes, le narrateur « s'accoutum[e]

496. Citation tirée de *Par-delà le bien et le mal* : « La maturité de l'homme, c'est d'avoir retrouvé le sérieux qu'on avait au jeu quand on était enfant » (*PBM*, § 94, p. 122).

497. Cocteau expliquera l'origine des dessins du *Potomak* en la mettant en parallèle avec la puissance de l'imaginaire infantile : « J'écrivais, je dessinais le Potomak. Je croyais naïvement distraire le neveu de Blanche avec les *Eugène[s]* qui sortaient en réalité de ma plume comme des messages prophétiques » (COCTEAU Jean, article de 1931 écrit à l'occasion d'une exposition de Blanche à Paris, repris dans *Cortège de la désobéissance*, CAIZERGUES Pierre (éd.), Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 2001, p. 32) ; « Jacques-Émile Blanche avait un jeune parent que j'amusais, que j'effrayais parce que les enfants ne s'amusent que quand ils s'effraient. Et j'avais trouvé ce mot de "Potomak" pour représenter un monstre informe. Et peu à peu ce monstre informe a pris en moi de l'importance. Mais généralement les enfants nous donnent le ton, parce qu'on a trop tendance à devenir une grande personne. Je sais bien qu'il y a des grandes personnes qui préservent leur enfance, mais enfin c'est merveilleux quand l'enfance et la grande personne sont mêlées et quand l'enfance nous apporte quelque chose » (COCTEAU Jean, FRAIGNEAU André, *Entretiens*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988 [1965], p. 10).

498. En se référant aux témoignages de la célèbre médium anglaise Elisabeth d'Espérance, rapportés dans son ouvrage *Au pays de l'ombre* (1899), l'étude de Dürrenmatt démontre les similitudes circonstanciées rapprochant le surgissement des Eugènes et les séances de spiritisme. Voir DÜRRENMATT Jacques, art. cit., p. 482-483.

docilement à [eux] » (*PK*, p. 75), s'évertue à les « délivrer de [leur] prison plate » (*ibidem*), pour finalement aller au plus profond de la part inconnue de lui-même :

Avais-je déjà vu quelque chose que les Eugènes me rappelassent ? Je croyais saisir, perdre et ressaisir, montant et replongeant comme un ludion dans l'élément de la pensée, une circonstance analogue à celle de leur naissance terrestre, un vague rapport ancien entre ce buvard et un autre buvard, entre le moi de ce geste et un autre moi jumeau que je ne pouvais atteindre (*ibid.*, p. 76).

De manière explicite, le jeu mnémonique du « ludion » se superpose à l'expédition du poète-scaphandre qui, quelques dizaines de pages plus tôt, tente en vain de creuser les mémoires enfouies dans les flots du passé. Mais cette fois-ci, le narrateur distingue, dans la masse hybride des « ténèbre[s] biologique[s] », l'émergence d'« un autre moi jumeau » même s'il ne peut le saisir complètement. La confrontation avec les Eugènes s'avère donc désormais équivalente à un déclencheur de prise de conscience du dédoublement de la *persona* d'auteur, ce qui explique cette mise en parallèle entre l'irruption des monstres dans la vie de Cocteau et « son expérience douloureuse et inaboutie d'introspection clinique⁴⁹⁹ » : « Bientôt les Eugènes me devinrent une pierre de touche de la sensibilité. Il suffisait de les mettre en face du patient et d'attendre. Expérience décisive. Les personnes fermées au miracle ne m'intéressent pas » (*PK*, p. 74).

En raison de sa dimension tout à la fois onirique, ésotérique et psychanalytique, l'histoire de la naissance des Eugènes nous fait nous demander si elle ne s'inspire pas du contexte génétique du *Cas étrange du docteur Jekyll et de M. Hyde* (1886), le célèbre roman de Robert Louis Stevenson (1850-1894).

Dans son essai intitulé « Chapitre sur les rêves » (1888)⁵⁰⁰, l'écrivain écossais donne quelques exemples du phénomène de dédoublement qui s'était présenté à lui au cours du sommeil : il fait un rêve dont l'intrigue est si parfaitement construite qu'il le prend pour une invention non pas du rêveur lui-même, mais de ses « Petites

499. *Ibid.*, p. 485.

500. STEVENSON Robert Louis, « A Chapter on Dreams », *Scribner's magazine*, 3 janvier 1888. Le contenu de ce texte avait souvent été évoqué par les intellectuels de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, dont Auguste Glardon (« Romanciers Anglais contemporains. Robert Louis Stevenson [seconde et dernière partie] », *Bibliothèque universelle et revue suisse*, juillet-septembre 1985, p.80-111) ; Henri Bergson (« Le rêve », conférence à l'Institut psychologique, 26 mars 1901 à Paris, parue dans la *Revue scientifique* (revue rose), 8 juin 1901, p. 708) ; Havelock Ellis (*Le monde des rêves*, Paris, Mercure de France, 1912, p. 269).

fées » (*Brownies*). Émerveillé par leur incroyable génie créatif, Stevenson commence à se dire que ces drôles de créatures gouvernent sûrement ses productions littéraires : « [Q]ue ce sont mes petites fées, que Dieu les bénisse ! qui font la moitié de mon ouvrage pendent que je dors, et qui, selon toute probabilité, font également le reste pour moi, quand je suis éveillé et persuadé que je travaille⁵⁰¹ ». Et c'est précisément sous l'emprise de ce mécanisme d'écriture que se crée le mythe du Dr Jekyll et de M. Hyde : l'auteur indique de manière minutieuse ce qui, dans l'histoire, provient de ses *Brownies* et ce qui est de lui, en précisant que « [t]rois des scènes principales lui ont été données pendant qu'il dormait, ainsi que l'idée centrale de cette métamorphose qui, de volontaire, devient involontaire⁵⁰² ». Si donc Stevenson est en mesure de concevoir le dédoublement monstrueux de Jekyll, c'est parce que ses collaborateurs invisibles ne se préoccupent guère du sens moral de leurs œuvres ; en allant au-delà de la conscience humaine, « [l]eurs imaginations capricieuses se jouent au travers des péripéties de la vie humaine, mettent en action les passions les plus diverses, avec une indifférence absolue des conséquences⁵⁰³ ». La soumission positive de l'écrivain au travail onirique se rapporte dès lors à la relation équivoque entre Jekyll et Hyde, car ce dernier s'affirme comme l'alter ego inconscient, immoral et despotique du pauvre docteur :

[...] si je m'assoupissais seulement une heure dans mon fauteuil, j'étais toujours sûr de retrouver Hyde en me réveillant. Sous l'influence de cette perpétuelle menace et de l'insomnie à laquelle je me condamnais, je devins en ma propre personne un malade dévoré par la fièvre, alangui de corps et d'âme, possédé par une seule pensée qui grandissait toujours, le dégoût de mon autre moi-même. [...] mon esprit débordait d'images terrifiantes et de haines sans cause [...] cet *autre*, ce démon, profitait de [m]on oubli, de [m]on sommeil, pour prévaloir contre [moi], pour [me] déposséder de [m]es droits⁵⁰⁴.

Toute proportion gardée, nous pourrions maintenant comparer les *Brownies* de Stevenson aux inquiétantes créatures de Cocteau. Effectivement les Eugènes proviennent « d'*Ailleurs* » : lorsque le poète se voit englouti dans une torpeur d'insomnie,

501. GLARDON Auguste, art. cit., p. 86.

502. *Ibidem*.

503. *Ibidem*.

504. STEVENSON Robert Louis, *Le Cas étrange du docteur Jekyll et de M. Hyde*, traduit partiellement par Th. Bentzon dans son étude « Le roman étrange en Angleterre : Robert Louis Stevenson », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1888, p. 577-578.

ils soufflent à ce demi-rêveur l'existence d'« un autre moi jumeau », au contact duquel se dessine l'« Album », illustrant la charge anthropophagique des monstres contre les Mortimer. De même que les Petites fées qui dictent à Stevenson la pensée de libérer la haine de Hyde, les Eugènes n'exigent-ils pas que leur géniteur expose la férocité de son moi intérieur, cette partie qui est sans doute la « plus noir[e] et [la plus] sadique [de] [s]a psyché⁵⁰⁵ » ? Cette hypothèse nous permettrait peut-être d'expliquer d'une façon satisfaisante la parenthèse qu'ouvre Cocteau à propos du nom d'Eugène. Sans que le poète « ne le[s] baptis[e] » (*PK*, p. 72), les Eugènes lui « transm[ettent] leur nom terrestre » (*ibidem*), qui découle, comme nous le mentionnions plus haut, du prénom d'un des grands-pères de Cocteau. Au lieu cependant de mettre en lumière son lien de parenté avec les créatures barbares, le poète se limite à suggérer le fait que « le nom d'Eugène contient le mot gêne » (*ibidem*), en brouillant soigneusement les pistes de réflexion : « Si je ne te harcèle pas d'étymologie, c'est par crainte que tu m'accuses de pédantisme. Pense une seconde aux “bien nés”, aux “Euménides” même, et n'en parlons plus, s'il te plaît » (*ibidem*). En insistant ainsi sur ce curieux paradoxe étymologique (Eugène : dérivé du prénom grec « eugenios » qui signifie « bien né », alors qu'il contient la « gêne »⁵⁰⁶), l'auteur ne dissimule-t-il pas sous le nom d'Eugène un malaise lié aux jougs familiaux, ataviques ou ancestraux, à l'exemple de Stevenson qui fait du personnage de Hyde (*hyde* : *se cacher* en anglais) une expression du désir inconscient, secret, caché de l'être humain⁵⁰⁷ ? Quoiqu'il en soit, il est vrai que Cocteau laisse entrevoir, dans sa lettre à Blanche écrite au début de la rédaction du *Potomak*, son intérêt pour la manifestation de l'inconscient dans la production artistique :

505. DÜRRENMATT Jacques, art. cit., p. 485.

506. Quant aux « Euménides », il convient de se référer au dernier volet de la trilogie d'Eschyle *L'Orestie* : lors du procès d'Oreste, coupable du matricide, Athéna vote pour l'acquittement en transformant les Érinyes (déesses vengeresses du crime) en Euménides (« bienveillantes »).

507. Signalons à titre hypothétique que, quand Cocteau était revenu chez Blanche pour sa seconde villégiature, il aurait pu avoir l'occasion de s'intéresser à l'œuvre de Stevenson sous l'influence indirecte de Gide : lors de son arrivée le 14 octobre 1913 au manoir du peintre à Offranville, Gide avait apporté « un livre de Stevenson avec [les] fragments d'un journal » (journal inédit de Blanche [14 septembre 1913], cité dans *Nouvelles lettres à André Gide, op. cit.*, p. 17), qu'il avait sélectionnés comme références utiles pour l'élaboration d'*Aymeris*, le livre autobiographique que Blanche était alors en train de rédiger. Du reste, l'œuvre de Stevenson figure bel et bien parmi les lectures favorites de Gide. Sur ce dernier point, voir FAWCETT Peter, « Gide et Stevenson », in *André Gide et l'Angleterre* : actes du colloque de Londres 22-24 novembre 1985, POLLARD Patrick (éd.), London, Birkbeck College, 1986, p. 24-29.

[...] mon nouveau travail [*Le Potomak*] naît (instinctivement) mixte entre *Le Prince* et *Sophocle*. Cela du reste ne pouvait être qu'instinctif car l'accueil déçu fait au *Prince frivole* (que je persiste à croire unique en son genre) m'avait dégoûté de son « Dandysme », affreux mot qui me touche plus que chez Barrès – pardon pour ces lignes, votre art me passionne et quelquefois je pense que le mien vous intéresse ; or, *n'est-ce pas à cause de vos pichenettes que ma subconscience a fait sa boule ?* [...]

Le portrait [de Cocteau exécuté par Blanche⁵⁰⁸] s'installe comme chez lui, il profite de tous les atavismes et ajoute à sa vie un vieil ami de famille⁵⁰⁹.

Tout comme ce portrait révélant à priori à son modèle la montée en puissance de sa « subconscience », de ses « atavismes » cachés au fond de lui-même, la composition du *Potomak* (précédée, insistons-y, par l'apparition graphique des Eugènes), a conduit son dessinateur à cette prise de conscience qu'il fallait trouver un juste milieu entre ses deux précédents recueils de poèmes. Il lui était alors effectivement impératif de remettre en cause le style mondain du *Prince frivole*, de rompre avec son « Dandysme », ce « culte romantique du *Moi*⁵¹⁰ » que Barrès transforme d'ailleurs si aisément en culte du moi national⁵¹¹. En même temps, il importait à Cocteau de freiner l'essor orgueilleux de *La Danse de Sophocle* qui, à l'exemple notamment d'Anna de Noailles, exalte sans réserve son ego hypertrophique et sa division multiple⁵¹². En conséquence, si, à ce moment-là,

508. Selon Maryse Renault-Garneau, il s'agit du *Portrait de Jean Cocteau en pied dans le Jardin d'Offranville* (1912), conservé aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Rouen, « exécuté à la demande de Mme Cocteau, par J.-É. Blanche » (BLANCHE Jacques-Émile et COCTEAU Jean, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 34). Néanmoins, il nous semble étrange que Cocteau annonce l'installation du tableau qui avait été commandé et réalisé un an auparavant. Pour cette raison, nous nous demandons si le portrait en question renvoie à celui en date de 1913, présenté, lors de l'exposition de Blanche en 1924 (Hôtel Jean Charpentier à Paris), sous le titre « M. Jean Cocteau (en blazer) » : portant en bas à gauche une dédicace à « Madame Cocteau », ce tableau représente le poète assis de trois quarts devant la cheminée du salon du manoir normand de Blanche. Sur ce tableau, voir le catalogue en ligne de Sotheby's (le 18 juin 2020), « Lot 21, Jacques-Émile Blanche, *Jean Cocteau* », <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/art-impressionniste-et-moderne/jacques-emile-blanche-jean-cocteau> [consulté le 14 octobre 2021].

509. BLANCHE Jacques-Émile et COCTEAU Jean, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 33, nous soulignons.

510. SEILLIÈRE Ernest, *Barbey d'Aureilly : Ses idées et son œuvre*, Paris, Blond, 1910, p. 64.

511. Comme le remarque Henri Ghéon dans son texte sur *Les Déracinés* : « Il est dommage qu'ayant eu la force d'écrire ce livre, [Barrès] [...] ait couronné son ancienne philosophie égotiste par la théorie de l'enracinement » (GHÉON Henri, « Livres de Prose » [compte rendu des *Déracinés*], *L'Ermitage*, 1^{er} février 1898, p. 135).

512. En faisant référence à la danse que le jeune Sophocle exécute devant les Athéniens après la victoire de Salamine, le titre de ce recueil poétique résume l'intention de Cocteau d'« accepte[r] de n'être provisoirement qu'un danseur, à condition d'être plus tard le Sophocle de Paris » (KIHIM Jean-Jacques, SPRIGGE Elisabeth, BÉHAR Henri C., *op. cit.*, p. 67). Comme tel, il y exprime son « [i]mplacable besoin de créer et d'écrire » (« Le Drapeau de Véronique », *ŒPC*, p. 1405),

les Eugènes ont dirigé leur auteur vers une nouvelle voie dans la quête identitaire, celle consistant à libérer la part d'inconnu qui l'habite, n'était-ce pas parce que Cocteau « [a cru] saisir » (*PK*, p. 76), en dessinant ses terribles monstres, l'émergence de son désir subconscient de *mue* qui le condamne désormais à devenir lui-même le lieu de conflit entre son moi et un « autre moi jumeau » ? Cette lutte interne, déclenchée par des coups hasardeux du stylo, oblige le poète à surmonter sa gêne et à rejeter sa carrière juvénile, en réveillant en lui son traumatisme de longue date. Nous savons en effet que, vers la fin de son séjour de l'été 1913 à Offranville, soit environ un mois avant la « naissance » des Eugènes, Cocteau s'est essayé à la peinture en « brisant provisoirement le tabou d'un art scellé par la mort⁵¹³ » de son père, peintre amateur suicidé⁵¹⁴. Comme le remarque Linarès, cette initiation picturale, menée sous la tutelle de Blanche, en qui Cocteau voyait un « substitut paternel⁵¹⁵ », aurait dû inspirer à ce dernier une « association inconsciente [...] entre pratique plastique et souvenir du défunt⁵¹⁶ », une pensée latente qui se tient sans doute pareillement au plus près de la création graphique des Eugènes. Envisagé sous cet angle, il devient possible de penser que l'enjeu de l'« Album » consiste, pour Cocteau, à constituer un registre des rêves qui projettent sur lui l'ombre de son inavouable alter ego encore captif de l'amas des expériences vécues. De sorte qu'il n'est point étonnant que le poète éprouve devant ses bonshommes « la béatitude et l'angoisse d'un faible qui, tout de même, une bonne fois, se trouve nez à nez avec son adversaire » (*PK*, p. 73)⁵¹⁷. Le profond sentiment de peur, que le jeune poète avait jadis éprouvé face au dédoublement

en s'inspirant sans cesse des mythes païens aussi bien que des légendes bibliques. Cet orgueil démesuré du poète est cependant brisé par les critiques, dont celle de Ghéon, qui lui reproche non seulement d'avoir abusé de ses dons « d'emprunt », mais aussi d'avoir laissé libre cours à sa capacité virtuose à « être tour à tour [...] lyrique, épique, élégiaque », sans jamais pouvoir atteindre « l'homogénéité morale nécessaire » : « ce fou est trop sûr de lui ; cet artiste perd trop souvent la tête : son équilibre, il ne l'a pas encore trouvé » (GHÉON Henri, « Les Poèmes » [compte rendu de *La Danse de Sophocle*], *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} septembre 1912, p. 509).

513. LINARÈS Serge, « Notice » au *Potomak*, *ÆRC*, p. 892.

514. Cocteau se met à peindre dès le 3 septembre 1913, en compagnie de Blanche et du peintre anglais de la peintre anglaise Hilda Trevelyan, amie intime de ce dernier (voir le journal inédit de Blanche [3 septembre 1913], cité dans *Nouvelles lettres à André Gide*, *op. cit.*, p. 115, n. 10).

515. LINARÈS Serge, « Notice » au *Potomak*, *ÆRC*, p. 892. Blanche confirme effectivement le soutien quasi « paternel » qu'il apportait alors à Cocteau : « Jean écrit qu'il est très mélancolique et a besoin de notre maison. Qu'il vienne » (Journal inédit de Blanche [7 octobre 1913], cité dans *CJC* 11, p. 160).

516. LINARÈS Serge, « Notice » au *Potomak*, *ÆRC*, p. 893.

517. Dans le manuscrit du roman, Cocteau déclare effectivement que les Eugènes « prodiguai[ent] [leurs] "bienfait[s] avec alternance d'horreurs" » (*ibid.*, p. 888).

moral de Dorian Gray, est ainsi dorénavant remplacé par la volonté de mieux connaître l'altérité aliénante s'emparant de lui pendant le sommeil. En élaborant une telle reconsidération identitaire, Cocteau rejoint la thèse de Nietzsche annoncée dans *Le Gai savoir*, selon laquelle le rêve a pour fonction de révéler l'hétérogénéité de son organisme vis-à-vis du rêveur lui-même :

J'ai découvert pour moi que la vieille humanité, la vieille animalité, oui même tous les temps primitifs et le passé de toute existence sensible, continuent à vivre en moi, à écrire, à aimer, à haïr, à conclure, — je me suis réveillé soudain au milieu de ce rêve, mais seulement pour avoir conscience que je rêvais tout à l'heure et qu'il faut que je continue à rêver, pour ne pas périr : tout comme il faut que le somnambule continue à rêver pour ne pas s'affaïsser⁵¹⁸.

En effet, le philosophe considère, depuis *Humain, trop humain*, la discontinuité intrinsèque du rêve comme relevant de la mémoire altérée par le sommeil, au point d'être « ramenée à un état d'imperfection pareil à ce qu'elle peut avoir été chez chacun, dans les premiers temps de l'humanité »; « Capricieuse et confuse comme elle est, [la pensée de l'homme archaïque] confond perpétuellement les choses en raison des ressemblances les plus fugitives », et « son esprit, après une courte tension de mémoire, commence à tituber et comme par pur affaïssement, il produit le mensonge et l'absurdité ». Et si nous avons ainsi, face à la vision chaotique du rêve, « peur de nous-mêmes, de ce que nous cachons en nous tant de folie », nous pouvons également en tirer l'opportunité de faire accroître le potentiel créatif dans nos activités diurnes, puisque « c'est avec le même caprice, la même confusion [du rêve] que les peuples inventaient leurs mythologies⁵¹⁹ ». Dès lors, il importe aux philosophes, aux poètes, aux artistes que « l'esprit et la force du rêve descendent sur [eux] » pour qu'ils puissent ressusciter en eux la logique amnésique caractéristique de l'homme primitif, apte à « gravi[r] le chemin le plus dangereux qui mène aux sommets et aux tours de l'imagination⁵²⁰ ». En ce sens, leur travail consiste à « *maintenir* la généralité de la rêverie », à prolonger « *la durée du rêve*⁵²¹ », de façon à ce qu'ils continuent à « refai[re], encore une fois, la tâche de

518. *GS*, § 54, p. 96.

519. *HTHI*, § 12, p. 31.

520. *GS*, § 59, p. 104.

521. *GS*, § 54, p. 97.

l'humanité antérieure⁵²² », comme les « somnambules en plein jour⁵²³ ». L'interprétation nietzschéenne du rêve tends ainsi à reconsidérer l'empreinte de « lointains états de la civilisation humaine⁵²⁴ » que nous portons inconsciemment en nous-mêmes, ce qui semble revenir à l'esprit de Cocteau surtout lorsqu'il raconte la genèse des « femmes Eugènes » :

Comment les femmes Eugènes apparurent ? Un soir, ma foi, et d'elles-mêmes sur une page où vagabondait ma main fatiguée et d'autant plus minutieuse. [...] cette aube, l'heure des charrettes de légumes place de la Concorde, où, rentrant chez soi, on s'ingénie à mener à bout cent besognes futiles avec une mi-conscience de somnambule. [...] À vrai dire, je ne les rencontrai que le lendemain, au réveil, parmi des griffonnages. Molle et grave, l'une d'elles se trouvait confondue à la silhouette d'un Eugène. Le départ du trait de plume dont elle était faite lui sortait des côtes. Impossible que je m'y trompe : c'était bien l'Ève. (*PK*, p. 79)

C'est seulement en flottant dans un état léthargique, en reliant la conscience de veille à la conscience de sommeil, que le poète parvient à donner naissance aux femmes Eugènes, qui représentent pour lui l'Éternel féminin de l'Ancien Testament. En essayant ainsi de créer ces personnages clés de la « "Bible" des Eugènes⁵²⁵ », l'auteur semble adhérer, délibérément ou non, à l'idée du philosophe selon laquelle les artistes font de leur rêve un lieu de réactualisation du « passé de toute existence sensible ». Or, ce travail somnambulique s'avère effectivement bénéfique pour le poète en quête de l'inconnu, car il lui permet d'accéder non seulement à l'imaginaire créatif de l'homme sauvage, mais aussi au secret de la force de ce que Nietzsche appelle « les grands hommes » :

Les grands hommes sont comme les grandes époques, des matières explosibles, d'énormes accumulations de forces ; historiquement et physiologiquement, leur condition première est toujours la longue attente de leur venue, une préparation, un repliement sur soi-même — c'est-à-dire que pendant longtemps aucune explosion ne doit s'être produite. Lorsque la tension dans la masse est devenue trop grande, la

522. *HTHI*, § 12, p. 31.

523. *GS*, § 59, p. 104.

524. *HTHI*, § 13, p. 34.

525. Qualification donnée à l'« Album des Eugènes » dans le journal inédit de Jacques-Émile Blanche [21 octobre 1913], p. 161.

plus fortuite irritation suffit pour faire appel dans le monde au « génie », à l'« action », à la grande destinée⁵²⁶.

En supposant que l'excellence des grands hommes réside dans leurs capacités à contenir en eux-mêmes « une plus longue accumulation d'éléments⁵²⁷ », un faisceau de forces explosibles qui sert de fondement aux naissances hasardeuses des « grandes époques », il serait donc possible à Cocteau de s'initier à leur génie par l'intermédiaire des rêves : en prolongeant l'effet du songe, le poète encourage toute l'humanité antérieure à « continue[r] à vivre en [lui], à écrire, à aimer, à haïr, à conclure », de façon finalement à accumuler en son être « la sublime conséquence et le lien de toutes les connaissances⁵²⁸ ». De sorte qu'il nous serait permis de considérer le surgissement matériel des Eugènes comme illustrant le moment d'une explosion fortuite « d'énormes forces » que le poète avait jusqu'à lors amassées dans son réservoir de rêves. Cet instant fulgurant et décisif, où s'épanche soudain toute l'énergie latente d'un individu créatif, s'inscrit, du reste, significativement dans cette expérience foudroyante que Nietzsche avait éprouvée lors de la rédaction du *Zarathoustra* :

Quelqu'un a-t-il, en cette fin du XIX^e siècle, la notion claire de ce que les poètes, aux grandes époques de l'humanité, appelaient l'*inspiration* ? Si nul ne le sait, je vais vous l'expliquer ici.

Pour peu que l'on ait gardé en soi la moindre parcelle de superstition, on ne saurait en vérité se défendre de l'idée qu'on n'est que l'incarnation, le porte-voix, le médium de puissances supérieures. Le mot révélation, entendu dans ce sens que tout à coup « quelque chose » *se révèle à notre vue* ou à notre ouïe, avec une indicible précision, une ineffable délicatesse, « quelque chose » qui nous ébranle, nous bouleverse jusqu'au plus intime de notre être, — est la simple expression de l'exacte réalité. On entend, on ne cherche pas ; on prend, on ne se demande pas qui donne. Tel un éclair, la pensée jaillit soudain avec une nécessité absolue, sans hésitation ni recherche. Je n'ai jamais eu à faire un choix. C'est un ravissement où notre âme démesurément tendue se soulage parfois par un torrent de larmes [...] ; c'est une extase qui nous ravit entièrement à nous-mêmes, en nous laissant la perception distincte de mille frissons délicats qui nous font vibrer tout entiers, jusqu'au bout des orteils ; c'est une plénitude de bonheur où l'extrême souffrance et l'horreur ne sont plus éprouvées comme un contraste, mais comme parties

526. NIETZSCHE Frédéric, *Le Crépuscule des idoles* [1889], « Flâneries inactuelles », § 44, in *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche (Le crépuscule des idoles. Le Cas Wagner. Nietzsche contre Wagner. L'Antéchrist)*, 1908, p. 215-216. Référéncé désormais dans le texte sous le sigle CDI.

527. *Ibid.*, p. 216.

528. *GS*, § 54, p. 97.

intégrantes et indispensables, comme une nuance *nécessaire* au sein de cet océan de lumière⁵²⁹.

Nous retrouvons, dans ce bref traité d'inspiration poétique, de nombreux éléments qui correspondent à ce que Cocteau constate face à l'apparition des Eugènes, à savoir : la conscience de se faire « l'incarnation, le porte-voix, le médium de puissances supérieures » ; la révélation à brûle-pourpoint de « quelque chose » qui le « bouleverse jusqu'au plus intime de [son] être » ; l'idée de se soumettre au jaillissement de la pensée qui s'impose à lui « sans que [sa] liberté y ait aucune part » ; enfin le sentiment mêlé de bonheur et d'horreur, un immense soulagement teinté d'inquiétude, qu'il éprouve devant l'avènement d'une créature inconnue. Par ailleurs, si le texte de Nietzsche souligne délibérément une dimension métaphysique du phénomène de l'inspiration, il insiste néanmoins sur le fait que l'éruption inexplicable de cette force s'inscrit assurément dans la réalité grâce à « ce caractère de nécessité par quoi s'impose l'image, la métaphore » : avec un réalisme représentatif dépassant toute notion que l'on se fait d'une image ou d'une métaphore, l'inspiration se manifeste souvent en se parant d'une référence iconique quelconque, comme si elle était « toujours l'expression la plus naturelle, la plus juste, la plus simple, qui s'offre à [elle]⁵³⁰ ». Cette infailibilité de l'intuition poétique, que le narrateur du *Potomak* explique d'ailleurs en citant les propos du mathématicien Henri Poincaré⁵³¹, s'observe pareillement lorsque les Eugènes font leur apparition dans

529. *EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres. *Ainsi parlait Zarathoustra* », § 3, p. 126-127.

530. *Ibid.*, p. 128 ; de même pour les deux citations suivantes.

531. Le narrateur du *Potomak* rapporte les deux phrases qui lui ont été dites par « un savant célèbre » : « Votre jeunesse et la poésie sont deux privilèges. Le hasard d'une rime sort parfois un système de l'ombre, et la gaîté attrape le mystère au vol » ; « Vous voudriez savoir où nous en sommes avec l'inconnu ? Chaque jour apporte un miracle neuf dans nos laboratoires, mais la responsabilité nous oblige au silence professionnel » (*PK*, p. 77-78). Comme l'atteste Serge Linarès, l'auteur y évoque la conviction scientifique d'Henri Poincaré (1854-1912), dont la nature est d'« insist[er] sur l'importance de l'intuition dans la recherche » (« Notes et variantes » au *Potomak*, n. 6, *ÆRC*, p. 922). Selon le journal de Blanche, Cocteau lui rapporte effectivement « les propos de ce grand savant qu'adolescent, il a connu, le récit que le mathématicien lui a fait de “sa première pensée de la 4^e dimension” » (journal inédit de Blanche [14 août 1912], cité dans *CJC* 11, p. 156). Notons d'ailleurs que, dans son étude consacrée à Poincaré, l'astronome Charles Nordmann (1881-1940) se focalise, tout comme Cocteau, sur la parenté entre l'invention scientifique et la création artistique ; en examinant le texte de *Science et Méthode* (1908), où Poincaré dénombre des facteurs hasardeux qui ont contribué à ses découvertes mathématiques (café noir pris contre ses habitudes, promenade en omnibus, etc.), il s'interroge sur « l'automatisme du moi subliminal » qui semble diriger en sourdine les travaux du savant : « Le “moi inconscient”, ou, comme on dit, le “moi subliminal” joue [...] dans

l'imaginaire de Cocteau : « ne cherchant même plus les raisons de [leur] force » (*PK*, p. 74-75), le poète se met à exécuter des portraits des monstres, qui lui avaient effectivement « envoyé le schéma d'une silhouette qui leur semblait, pour nos yeux, équivalente à leur nébuleuse féroce » (*ibid.*, p. 72). Une fois sa tâche terminée, le dessinateur réalise que ces bonhommes n'étaient en réalité qu'« un signe conventionnel » (*ibid.*, p. 73) qui, comme le « disque dentelé qui représente les étoiles » (*ibidem*) ou bien comme « un hiéroglyphe qui [dépeint] un crocodile et qui raconte une bataille » (*ibid.*, p. 74), illustre bien le mécanisme du phénomène d'inspiration démontré par Nietzsche : quand « “quelque chose” se révèle à notre vue ou à notre ouïe », nous voyons « les choses elles-mêmes [venir] à nous, désireuses de devenir symboles⁵³² », sans nécessairement faire intervenir notre raisonnement rationnel. Dès lors, il semble légitime de penser que les personnages des Eugènes ont été conçus de façon à assimiler l'idée nietzschéenne de l'intuition créative, ce qui nous conduit enfin à interpréter chacun de ces monstres comme incarnant la « volonté de puissance » qui représente, d'après le philosophe, un « instinct tyrannique » avide de « créer toujours le monde à son image⁵³³ ».

l'invention mathématique un rôle capital. Là où nous avons cru que règnent la seule volonté et la seule raison, nous voyons surgir quelque chose d'analogue à l'“ inspiration” que la légende attribue aux poètes et aux musiciens » (NORDMANN Charles, « Henri Poincaré : Son œuvre scientifique, sa philosophie », *Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1912, p. 342).

532. *Ibidem*.

533. *PBM*, § 9, p. 22 ; de même pour la citation suivante.

Chapitre 3 : La vision et l'énigme des « Eugènes »

3.1 Les Eugènes, ou l'allégorie de la volonté de puissance

Avant d'entrer dans le vif du sujet, penchons-nous brièvement sur la notion de volonté de puissance telle qu'elle est développée par Nietzsche. Qualifiée d'« essence intime de l'être⁵³⁴ » ou bien encore d'« essence de la vie⁵³⁵ », elle s'interprète comme une force vitale à la fois destructrice et créatrice qui tend perpétuellement vers son propre accroissement. L'erreur consisterait à considérer la volonté de puissance comme un simple désir de pouvoir ou un instinct de domination, car elle n'existe pas, selon le philosophe, comme une entité à part entière, mais comme un ensemble de pulsions hétérogènes et complexes qui se trouvent toujours en conflit les unes avec les autres. Dotée d'« un penchant au commandement », chacune de ces pulsions cherche à s'intensifier en créant un rapport de forces, jusqu'à ce que certaines d'entre elles remportent la victoire sur d'autres. Dans le pouvoir décisif ainsi organisé, s'observe donc la concomitance des deux points de vue à la fois contradictoires et complémentaires, à savoir : la position des sujets obéissants, dominés par le sentiment « de l'obligation, de la pression, de la résistance », et la position des sujets dominants qui, « au moyen de la conception synthétique “moi”⁵³⁶ », font abstraction des pulsions opposantes, « en sorte que l'être voulant croit, de bonne foi, que vouloir *suffit* à l'action⁵³⁷ ». En définissant ainsi l'acte de volonté comme résultant du jeu perpétuel de forces antagonistes qui nous habitent, Nietzsche affirme que « notre corps n'est qu'une collectivité d'âmes nombreuses », pour finalement démonter l'illusion que l'on se fait habituellement du libre arbitre : puisque « [d]ans toute volonté il s'agit [...], en fin de compte, de commander et d'obéir⁵³⁸ », il convient de considérer « [c]e que l'on appelle “libre arbitre” » non comme la liberté du choix qu'on se donne selon l'idée d'une causalité intellectuelle, mais simplement comme « la conscience de la supériorité vis-à-vis de celui qui doit obéir⁵³⁹ ».

534. *VP*, p. 74.

535. NIETZSCHE Frédéric, *Généalogie de la morale* [1887], deuxième dissertation, § 1, in *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, 1900, p. 126. Référencé désormais dans le texte sous le sigle *GM*.

536. *PBM*, § 19, p. 37 ; de même pour les deux citations suivantes.

537. *Ibid.*, p. 37-38.

538. *Ibid.*, p. 38.

539. *Ibid.*, p. 37.

À travers l'élaboration du concept de la volonté de puissance, le philosophe se propose donc de concevoir nos instincts en tant que réalité foncièrement guerrière et psychique, évoluant sans cesse à notre insu.

En gardant à l'esprit les traits essentiels de la doctrine de la volonté de puissance, examinons désormais en détail les fonctions narratives respectives des Eugènes et des Mortimer, ainsi que la relation qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Dans le chapitre précédent, nous avons déjà observé l'opposition fondamentale qu'établit Cocteau entre ces deux groupes de protagonistes, à savoir l'antithèse entre « exceptionnels » et « banals » qui se dessine sous l'angle du thème gidien de la faculté humaine de la sensibilité poétique. Sans pour autant s'écarter de cette préoccupation initiale, le poète implante, dès le texte liminaire de l'« Album », le conflit apparent entre les monstres et le couple, en l'orientant vers l'horizon de la pensée nietzschéenne du jeu de forces :

Ne cherche pas de Mortimer sauf en toi-même. Ce couple mène en toi, sur un lac de Genève, son voyage de noce délicieux. Le lac de Genève, il faut se résoudre à subir sa morphine. Une goutte de plus, il déborde. Son charme se refuse à l'interprétation. Nul sinon Dieu, n'est responsable de son décor. C'est la résidence du désintéressement. Le désintéressement des Mortimer méritait ce lac ingénu.

*

Selon leur faim, les Eugènes choisissent un couple aisément ou malaisément inquiété. Cette fois, face à face avec les « Mortimer type », les Eugènes ne redoutent pas d'attendre, et même ils en augmentent leur régal (*PK*, p. 87-88).

S'agissant de ce « voyage de noce délicieux » des Mortimer, Milorad y discerne l'évocation des deux séjours en Suisse que Cocteau avait effectués en compagnie de sa mère, respectivement en août 1900 et juillet 1908. En plaçant la lune de miel du couple au bord du lac de Genève, dont le charme irrésistible, subtil, voire morphinique, éveille en lui la nostalgie d'une intimité avec sa mère, le poète aurait dû exprimer, selon Milorad, non seulement son « fantasme incestueux du complexe œdipien⁵⁴⁰ », mais aussi l'ineffable sensation d'une mort virtuelle qu'il raconte plus bas, dans le chapitre intitulé « La Mort » : tel le Léman s'apprêtant à déborder avec « [u]ne goutte de plus », son expérience de mort imminente, procurée par la cocaïne qu'il avait avalée par erreur

540. MILORAD, « Les "Potomak" », art. cit., p. 13.

dans le train de retour⁵⁴¹, s’y décrit effectivement comme « un ménisque avant que le verre déborde » (*PK*, p. 280). S’il est donc possible de lire, dans l’intrusion des Eugènes qui s’ensuit, une représentation de l’esprit « vengeur du père mort et bafoué », qui « surgit de l’au-delà (de l’inconscient, de la mort) pour châtier le couple incestueux⁵⁴² », une telle analyse s’avère cependant trop réductrice dès lors que nous tenons compte de la dimension universelle accordée à la figure des Mortimer. Comme nous l’évoquions plus haut, ce qui suscite l’appétit des Eugènes n’est pas les Mortimer en personne, mais un certain genre d’homme appartenant à ce que Cocteau appelle les « Mortimer type ». Au vu également de cette injonction liminaire – « Ne cherche pas de Mortimer sauf en toi-même » –, il semble légitime de penser que l’essentiel est toujours pour l’auteur de faire du portrait des époux diégétiques une représentation de la *persona* collective, que chacun reconnaît en soi-même comme faisant partie de sa propre nature. Or, le poète ne manque pas, du reste, d’insinuer ce caractère représentatif des Mortimer qu’il distingue également chez les Ménard : le voyage des Mortimer peut être qualifié tout bonnement de « délicieux » dans la mesure où leur tempérament petit-bourgeois conservateur les empêche de « se résoudre à subir [l]a morphine », la dangereuse substance poétique qui émane, selon Cocteau, du tréfonds du Léman ; de la sorte, « [l]e désintéressement des Mortimer mérit[e] ce lac ingénu », qui risque effectivement d’inonder ses berges avec « [u]ne goutte de plus » de la solution d’alcaloïde. L’indifférence spontanée du gentil couple, assurant l’équilibre du décor lacustre dont Dieu seul « est responsable », contrasterait dès lors de manière significative avec le processus d’auto-intensification de la volonté de puissance que démontre Nietzsche dans l’aphorisme 285 du *Gai Savoir* :

Il existe un lac qui un jour se refusa à s’écouler, et qui construisit une digue à l’endroit où jusque-là il s’écoulait : depuis lors le niveau de ce lac s’élève toujours davantage. Peut-être ce renoncement nous prêterait-il justement la force qui nous permettra de supporter le renoncement ; peut-être l’homme s’élèvera-t-il toujours davantage à partir du moment où il ne s’écoulera plus dans le sein d’un Dieu⁵⁴³.

Telle la trajectoire de ce lac, si la pulsion créatrice s’interdit de s’écouler en se donnant un barrage, ce n’est que pour mieux accumuler sa puissance « jusqu’à ce que

541. Voir *PK*, p. 278-279.

542. MILORAD, « Les “Potomak” », art. cit., p. 13 ; de même pour la citation suivante.

543. *GS*, § 285, p. 240.

la pression devienne trop grande et fasse sauter la digue⁵⁴⁴ » ; cette volonté de retrait, visant à augmenter le réservoir de sa propre énergie, constitue la clé de la victoire du monde sur Dieu, puisque cette force d'intériorisation permet précisément à l'homme de ne plus « s'écouler[er] [...] dans le sein d'un Dieu ». Lu à la lumière de cette parabole, le désintéressement caractéristique des Mortimer s'affirme aussitôt comme une véritable entrave à l'accroissement de l'instinct créatif : leur repliement sur eux-mêmes n'est qu'un signe de conformisme et ne compromet en rien le décor harmonieux des bords du Léman qui, dans l'imaginaire de Cocteau, avait été préétabli par Dieu. Dans la mise en scène du voyage de noces des Mortimer s'observe donc l'agglomération d'éléments composites, imperceptibles de prime abord : la *morphine* du lac de Genève renvoie non seulement au souvenir de l'aventure que l'auteur a vécue avec sa mère, mais aussi à la préoccupation de Gide envers l'« épaissement du vulgaire⁵⁴⁵ », que Cocteau assimile au contre-pouvoir de la volonté de puissance d'après l'image nietzschéenne du barrage créatif. Une telle approche pourrait d'ailleurs laisser entendre que la figure des Mortimer s'interprète, au moins en partie, comme une projection soigneusement déguisée du passé juvénile de leur géniteur ; il suffirait, pour s'en convaincre, de nous rappeler cette lamentation énoncée dans le manuscrit du *Potomak* : « Si tu mènes une vie sans contrôle et si tu négliges de choisir ceux que tu rencontres, si tu te crois enduit d'indifférence, cela dans l'œuvre s'insère, loge et circule. [...] Ah ! Persicaire, la complaisance, l'indulgence, l'éclectisme, il faut fuir leur microbe. Le médiocre, tu ne saurais lui donner rien de ton trésor, mais s'il ne peut t'en prendre, [...] J'ai souffert de cela mieux que tous⁵⁴⁶ ». Il est de fait indéniable que toutes ces fâcheuses tendances – indifférence, conformisme, éclectisme – dont le poète était jadis victime, se dessinent bel et bien chez les Mortimer. Force est donc bien de constater que Cocteau se propose, par l'intermédiaire du couple diégétique, d'accuser publiquement son ancienne manière d'être, d'une façon tout à fait similaire d'ailleurs à l'auteur d'*Ecce Homo*.

Dans ledit ouvrage qui constitue, selon les mots du traducteur Henri Albert, un « plaidoyer autobiographique⁵⁴⁷ » de Nietzsche, ce dernier jette un regard rétrospectif sur les dix années de sa vie où il était professeur de philologie à l'université de Bâle, entre

544. PONTON Olivier, *Nietzsche Philosophe de la légèreté*, op. cit., p. 19.

545. GIDE André, « Journal sans dates », op. cit., p. 245.

546. *ÆRC*, p. 917-918.

547. ALBERT Henri, « Introduction » à *Ecce Homo*, *EH*, p. 7.

1869 à 1879. « [C]ondamn[é] à prendre une décision prématurée⁵⁴⁸ », le jeune philosophe se contentait alors d'absorber « un bric-à-brac d'érudition poussiéreuse⁵⁴⁹ » pour mener à bien sa carrière de philologue ; mais bientôt, « cette modestie *mensongère*⁵⁵⁰ », ce « gaspillage absolument insensé de forces extraordinaires⁵⁵¹ » avaient entraîné chez lui un périlleux « besoin d'*assoupir* le sentiment de vide et d'inanition du cœur à l'aide d'un art qui sert de narcotique⁵⁵² », dont l'exemple est l'opéra de Wagner. En effet, si son pouvoir hypnotique permettait effectivement au philosophe de se libérer un instant du lourd poids de sa fausse vocation, cet usage de la musique wagnérienne lui donnait en réalité matière à la privation d'« *alimentation* de l'esprit⁵⁵³ » : en se prolongeant dans la torpeur née de l'alchimie musicale de son ami compositeur, Nietzsche se voyait « se débarrasse[r] d[e] [lui]-mêm[e] [...] pendant cinq à six heures⁵⁵⁴ », jusqu'à subir « une aberration générale de [s]es instincts⁵⁵⁵ ». Ainsi, le philosophe réalise, avec le recul de temps, l'importance de rejeter sa crise juvénile, et l'incrimine formellement sous le nom de « désintéressement » :

À ce moment-là, mon instinct s'est décidé implacablement contre l'habitude que j'avais prise de céder, de suivre, de me tromper sur moi-même. N'importe quel genre de vie, les conditions les plus défavorables, la maladie, la pauvreté — tout cela me semblait préférable à ce « désintéressement » indigne, où j'étais tombé d'abord par ignorance, par excès de *jeunesse*, où je m'étais accroché ensuite par indolence, par je ne sais quel « sentiment du devoir »⁵⁵⁶.

C'était l'absence de tout quant à soi, de toute *sauvegarde* d'un instinct impératif, c'était une assimilation de soi-même à n'importe qui, un « désintéressement », un oubli des distances, — quelque chose que je ne me pardonnerai jamais⁵⁵⁷ !

Toutefois, cette sévère auto-accusation n'a pas uniquement pour objectif de bannir officiellement l'impersonnalité de son ancien « régime intellectuel⁵⁵⁸ » ; dans le

548. *Ibid.*, p. 110.

549. *Ibid.*, p. 109.

550. *Ibid.*, p. 108.

551. *EH*, « Pourquoi je suis si malin », § 2, p. 50.

552. *EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres. *Humain, trop humain* », § 3, p. 109.

553. *Ibidem*.

554. *Ibid.*, p. 110.

555. *Ibid.*, p. 108.

556. *EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres. *Humain, trop humain* », § 4, p. 110.

557. *EH*, « Pourquoi je suis si malin », § 2, p. 50.

558. *Ibid.*, p. 49

dernier chapitre d'*Ecce Homo*, Nietzsche exprime de nouveau son intolérance envers l'esprit de désintéressement, en l'examinant, cette fois-ci, sous l'angle de la question de l'origine des valeurs morales :

Dans la notion du « désintéressement », du « renoncement à soi » se trouve le véritable emblème de la décadence. L'attrait qu'exerce tout ce qui est nuisible, *l'incapacité* de discerner son propre intérêt, la destruction de soi sont devenus des qualités, c'est le « devoir », la « sainteté », la « divinité » dans l'homme ! Enfin — et c'est ce qu'il y a de plus terrible — dans la notion de l'homme *bon*, on prend parti pour tout ce qui est faible, malade, mal venu, pour tout ce qui souffre de soi-même, pour tout ce qui *doit disparaître*. La loi de la *sélection* est contrecarrée. De l'opposition à l'homme fier et d'une bonne venue, à l'homme affirmatif qui garantit l'avenir, on fait un idéal. Cet homme devient l'homme *méchant*... Et l'on a ajouté foi à tout cela, *sous le nom de morale !* — Écrasez l'infâme⁵⁵⁹ ! —

En s'efforçant de mettre en relief tous les remords qu'il éprouve encore pour son désintéressement d'antan, le philosophe tente en réalité de rectifier ce préjugé moral dont on est souvent victime. Cet *a priori* consiste à prendre la déplorable « absence de soi », imputable à l'« identification lâche et paresseuse avec le milieu environnant⁵⁶⁰ », pour le gage d'une qualité humaine vouée au maintien de son « devoir », de sa « sainteté », ou bien encore de sa « divinité ». Il en résulte la notion généralement admise d'« homme *bon* » et d'« homme *méchant* », qui va précisément à l'encontre de « [l]a loi de la *sélection* » : le *bon* étant incapable de s'affranchir d'« une tendance univoque à dévaloriser le moi⁵⁶¹ », il « *doit disparaître* » au profit du *méchant* qui, toujours fier de sa « “volonté de vivre”⁵⁶² », s'apprête à construire son avenir.

En s'appuyant sur cet énoncé de Nietzsche, dans lequel il stigmatise son indifférence juvénile comme emblème de la décadence du monde moderne, il devient enfin possible, nous semble-t-il, de cerner la préoccupation centrale de l'« Album » : par le truchement des *cruels* Eugènes, dont l'invasion soudaine est destinée à expulser les *gentils* Mortimer de leur « résidence de désintéressement », Cocteau condamne une partie

559. *EH*, « Pourquoi je suis une fatalité », § 8, p. 176.

560. VOELTZEL Nicolas, « “Comment on devient ce qu'on est” : sur le rôle décisif de la maladie chez Nietzsche », in *Les intermittences du sujet : Écritures de soi et discontinu*, Sylvie Jouanny et Élisabeth Le Corre (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016 [en ligne] <http://books.openedition.org/pur/56278> [consulté le 2 juin 2020].

561. *Ibidem*.

562. *EH*, « Pourquoi je suis si malin », § 1, p. 43.

de son existence, celle constituée de facilité, de conformisme, d'indifférence, de complaisance, d'indulgence, bref de tout ce qui favorise la prolifération menaçante de l'espèce dite « Mortimer type ». Donc, si jamais les époux diégétiques semblent « représente[r] bien le père et la mère de Jean Cocteau⁵⁶³ », ce serait uniquement dans la mesure où nous les considérons comme l'origine génétique ou environnementale du caractère « bourgeois et éclectique⁵⁶⁴ » du poète. Par ailleurs, dans l'hypothèse où Cocteau anathématise, en illustrant l'atroce carnage des Eugènes, non seulement ses faux-pas de jeunesse, mais aussi le tempérament hérité de ses chers parents, l'extrême difficulté d'un tel travail d'autocritique s'avérerait assez conforme à ce que Nietzsche exige pour l'accroissement de sa propre volonté de puissance.

En effet, si l'auteur d'*Ecce Homo* fait ouvertement valoir ses « aptitudes guerrières », en disant que « [l]'attaque est, chez [lui], un mouvement instinctif⁵⁶⁵ », c'est parce qu'une pulsion forte, pourvue de volonté de vivre, implique selon lui nécessairement « une volonté de terrasser et d'assujettir, une soif d'ennemis, de résistances et de triomphes⁵⁶⁶ ». Une telle prédisposition se qualifie de belliqueuse, non pas en ce sens qu'elle convoite la victoire sur l'ennemi, mais parce qu'elle nécessite constamment des forces égales opposantes : « toute nature vigoureuse [...] a besoin de résistance, par conséquent elle *cherche* la résistance⁵⁶⁷ ». La tâche de Nietzsche consiste dès lors à avoir toujours davantage de contacts avec les épreuves les plus sévères, car « [l]a force de l'agression peut se *mesurer* à la qualité de l'adversaire plus puissant, ou d'un problème plus dur⁵⁶⁸ ». Considérée selon cette logique, même la souffrance devient, au lieu d'être « quelque chose qu'il faut *supprimer*⁵⁶⁹ », un ingrédient indispensable pour que « la plante "homme" [puisse] se développ[er] le plus vigoureusement⁵⁷⁰ » :

563. CHAMBON Bertrand du, *Le Roman de Jean Cocteau*, *op. cit.*, p. 237.

564. *Portrait souvenir de Jean Cocteau : entretien*, Paris, Tallandier, 1989 [RTF/ Librairie Jules Tallandier, 1964], p. 33.

565. *EH*, « Pourquoi je suis si sage », § 7, p. 35.

566. *GM*, première dissertation, § 13, p. 64.

567. *EH*, « Pourquoi je suis si sage », § 7, p. 35.

568. *Ibidem*.

569. *PBM*, § 44, p. 80.

570. *Ibidem*.

Nous pensons que la dureté, la violence, l'esclavage, le péril dans l'âme et dans la rue, que la dissimulation, le stoïcisme, les artifices et les diableries de toutes sortes, que tout ce qui est mauvais, terrible, tyrannique, tout ce qui chez l'homme tient de la bête de proie et du serpent sert tout aussi bien à l'élévation du type homme que son contraire⁵⁷¹.

De cette quête continuelle de résistance, permettant à « la volonté de vivre [de] se surhausser jusqu'à l'absolue volonté de puissance⁵⁷² », Cocteau semble faire découler le rôle tyrannique des Eugènes, dont l'apparition l'oblige à s'engager dans une douloureuse tâche d'examen introspectif. En effet, cette dernière s'impose au poète précisément à partir du moment où il répond à la volonté d'un premier Eugène « de se mouvoir dans trois dimensions » (*PK*, p. 75), qui devient peu à peu un désir *tyrannique* de se multiplier par l'obtention d'« un *s* au pluriel » (*ibid.*, p. 74). Puis, cette intensification de la pulsion de *mue* s'observe plus significativement lorsque les Eugènes détectent, en compagnie des femelles de leur espèce dites « ogresse[s] » (*ibid.*, p. 80), les proies idéales que sont les Mortimer : si, dans la perspective de cet affrontement, les monstres « ne redoutent pas d'attendre, et même ils en augmentent leur régal » (*ibid.*, p. 88), n'est-ce pas parce que ce gentil couple, affreusement pétri de désintéressement, exalte à merveille la nature *guerrière* des Eugènes qui les oriente toujours vers l'ennemi le plus irréconciliable, vers le « problème [le] plus dur » à résoudre ? Or, une fois établi l'objectif – émouvoir les Mortimer très « malaisément inquiété[s] » –, les Eugènes se heurtent aussitôt à de nouveaux obstacles. Malgré l'emploi de divers moyens – théâtre, poésie, rêve, danse, peinture, musique, etc. ⁵⁷³ –, il leur est impossible de compromettre « la plus rassurante quiétude⁵⁷⁴ » dans laquelle vivent les Mortimer. Ce constat d'échec provisoire semble s'expliquer non seulement par l'immensité de la difficulté à éliminer les « types moyens et inférieurs », mais aussi, voire surtout, par le schéma évolutif que développe Nietzsche dans le mécanisme d'élévation de la volonté de puissance. Comme nous le mentionnions déjà plus haut, le philosophe pense « que vouloir [ne] suffit [pas] à l'action », puisque l'acte de volonté se détermine par un jeu perpétuel de forces entre nos différentes pulsions, entre celles qui commandent et celles qui

571. *Ibid.*, p. 81.

572. *Ibidem.*

573. Voir les planches 8-18 de l'« Album des Eugènes » (*PK*, p. 104-116).

574. CHAMBON Bertrand du, *Le Roman de Jean Cocteau*, *op. cit.*, p. 235.

obéissent, et ne dévoile ainsi qu'« un *certain rapport des instincts entre eux*⁵⁷⁵ ». En conséquence, une volonté quelconque ne s'exerce réellement que quand « l'efficacité du commandement » devient absolue, c'est-à-dire lorsque « le sujet voulant qui commande [...] s'identifie [en même temps] à l'exécutant » :

[...] le sujet voulant s'imagine, avec quelque certitude, que vouloir et agir ne font qu'un, il escompte la réussite, la réalisation du vouloir, au bénéfice de la volonté même et jouit d'un surcroît de sensations de puissance que toute réussite apporte avec elle. « Libre arbitre » — voilà l'expression pour ce sentiment complexe de plaisir chez le sujet voulant [...] qui jouit du triomphe remporté sur les obstacles, mais qui s'imagine, à part soi, que c'est sa volonté elle-même qui triomphe des obstacles. Le sujet voulant ajoute de la sorte, aux sensations de plaisir que lui procure le commandement, les sensations de plaisir des instruments qui exécutent et réalisent ces volontés secondaires, puissances « subanimiques » qui obéissent — car notre corps n'est qu'une collectivité d'âmes nombreuses⁵⁷⁶.

Selon toute vraisemblance, ce système de déclenchement de la volonté de puissance s'applique pareillement dans la manière dont les Eugènes élaborent leur terrible assaut anthropophagique. Juste après leur repérage des « Mortimer type » effectué au bord du Léman, les monstres font intervenir l'« *Esprit de groupe* » (PK, p. 100-101), qui se présente sous les traits des cinq Eugènes se collant inconfortablement les uns aux autres. Cette impression d'embarras reflète le fait qu'il y a, entre les membres de la troupe des Eugènes, une certaine insuffisance de sens du collectif qui les empêche de donner une juste direction à leur action, d'évaluer « la nécessité de faire telle chose⁵⁷⁷ » pour secouer l'insensibilité des Mortimer : chacun faisant avec les modalités qui lui semblent adaptées, les Eugènes guettent en vain le moment propice pour attaquer le couple qui continue à profiter paisiblement de son voyage de noces. Mais dès lors que les Eugènes réalisent que « [r]ien ne trouble les Mortimer » (PK, p. 115), ils se mettent à rassembler leurs agressivités en ayant recours à l'« *Esprit d'entente* » (ibid., p. 117-118) : sur la planche 19, nous voyons les deux profils des Eugènes se serrer la main, de telle sorte qu'ils fusionnent en un seul. Or, c'est justement suite à la conclusion de cette alliance, permettant sans doute aux monstres de « s'imagine[r] [...] que vouloir et agir ne font qu'un », qu'ils « escompte[nt] la réussite, la réalisation du vouloir, [...] et joui[ssent] d'un

575. GS, § 333, p. 281.

576. PBM, § 19, p. 38.

577. Ibid., p. 37.

surcroît de sensations de puissance que toute réussite apporte avec elle » : « *Les Eugènes, ayant trouvé le moyen, se réjouissent* » (*ibid.*, p. 118-119).

À partir de ce moment, leurs instincts guerriers ne font en effet que s'accroître. En parodiant les chevaliers du royaume de Monsalvat qui, dans le premier acte de *Parsifal* (1882) de Wagner, se livrent à l'office du Graal dans lequel ils puisent leur vigueur divine⁵⁷⁸, les Eugènes se réunissent autour d'une valise contenant « *LA CHOSE* » (*ibid.*, p. 120), pour ensuite procéder à une cérémonie mystérieuse. Sur les trois dessins suivants intitulés « *Parsifal I-III* » (*ibid.*, p. 122-127), nous voyons les Eugènes « intrigués par la découverte d'un minuscule objet [– sans doute « *LA CHOSE* » –] au creux de la toile que, tels des pompiers, ils tendent par plusieurs coins⁵⁷⁹ ». À l'issue de cette drôle d'opération rituelle, qui renforce *a priori* les liens de communion entre eux⁵⁸⁰, les monstres « [mettent] la piécette wagnérienne dans un creuset de fonderie⁵⁸¹ », puis célèbrent d'une manière solennelle l'apparition de l'« *Esprit de cérémonial* » (*PK*, p. 130-131). Représenté sous forme des deux Eugènes fusionnés, ce dernier a manifestement pour fonction de diriger le « *Cortège* » (*ibid.*, p. 132-133), qui conduit la troupe des monstres vers les Mortimer pour en faire leurs repas : l'image du défilé s'accompagne d'un extrait de la partition pianistique de *Parsifal*, renvoyant à ces paroles du chant que les chevaliers du Graal déclament lors de leur entrée dans la grande salle du château : « Soyons prêts à toute heure pour le repas d'amour⁵⁸² ». En conséquence, ce rite wagnérien permet aux Eugènes de puiser leur énergie vigoureuse dans « *LA CHOSE* », dont l'usage est bien évidemment destiné à éveiller chez les

578. Dans l'acte I de *Parsifal*, les chevaliers de Monsalvat font un cercle autour de l'autel où ils vont prendre part à la cérémonie du Saint Graal, officiee par leur roi Amfortas. Ce Graal est la coupe dans laquelle Joseph d'Armathie a recueilli le sang du Christ, rendant invincibles les chevaliers ainsi qu'Amfortas, dont la blessure christique se rouvre cependant à chaque rite.

579. PICARD Timothée, « Quêtes spirituelles anti-wagnériennes : le christianisme en question », in *Wagner, une question européenne : Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006 [en ligne] <http://books.openedition.org/pur/38141> [consulté le 15 février 2021]

580. Dans les « *Parsifal I-III* », nous voyons les Eugènes se fondre mutuellement, d'un dessin à l'autre, au travers de la toile contenant « *LA CHOSE* ».

581. PICARD Timothée, art. cit. Voir « *Parsifal IV* » (*PK*, p. 128-129).

582. *Parsifal, Partition complète chant et piano par Otto Singer*, trad. J. Gautier et M. Kufferath, Carl Waack (éd.), Leipzig/New York, Breitkopf et Hartel, 1914, p. 67. Nous devons la mise en parallèle des Eugènes et des chevaliers du Graal à l'étude de Hiroyuki Kasai (voir KASAI Hiroyuki, art. cit., n. 6, p. 148-149).

Mortimer un malaise incurable. La légende du 29^e dessin de l'« Album » résume ainsi l'ensemble du processus qui va se poursuivre :

Le moyen des Eugènes : les Mortimer n'attendant rien (ainsi les émouvoir), frapper contre leur porte. Suite des préparatifs – Avec LA CHOSE on distille un élixir. – Vaporisateur. – L'élixir prélude à tout. (Mystérieuse importance de LA CHOSE) (PK, p. 136).

Dans le dessin en cause, nous reconnaissons un Eugène qui, à l'aide d'un « vaporisateur », fait pénétrer l'« élixir » par la fente de la porte derrière laquelle se trouvent les Mortimer ; « n'attendant rien », l'une se baignant, l'autre faisant des haltères. Comme paraphrasant cette maxime de Goethe – « Le souci peut se glisser seul par le trou de la serrure⁵⁸³ » –, le suc hermétique de « LA CHOSE » se faufile graduellement dans l'esprit des braves époux, qui se préoccupaient jusqu'à lors innocemment de leur bien-être. En effet, c'est seulement trois planches plus loin, après cette interjection « Allons ! » (PK, p. 138-139), qu'émet un Eugène à l'adresse d'une femme de même race, que les monstres parviennent enfin à faire *surhausser* leurs vœux belliqueux au nom de l'« Esprit de férocité » (*ibid.*, p. 140-141) : semblable à un conglomérat des Eugènes pourvus, cette fois-ci, de dents pointues, ce dernier suscite d'emblée « [l]'inquiétude Mortimer » (*ibid.*, p. 142). En tirant profit de leur ébranlement psychique, les femmes Eugènes pénètrent aussitôt dans la chambre de leurs proies, puis les dégustent à loisir⁵⁸⁴ jusqu'à ce qu'elles cèdent la place à leurs mâles qui, suivant l'ordre de l'« Esprit de glotonnerie » (*ibid.*, p. 164-165), se livrent finalement à l'acte cannibale.

Force est donc bien de constater que, depuis leur première apparition jusqu'à l'aboutissement de leur projet, en passant par leur initiation à l'opéra de Wagner, les Eugènes s'affirment comme la personnification des instincts vigoureux qui, suivant le concept nietzschéen de la volonté de puissance, s'intensifient sans cesse pour assouvir le désir subconscient ou « subanimique⁵⁸⁵ » de *mue* qu'éprouve Cocteau à l'époque de la rédaction du *Potomak*.

583. GOETHE (von) Johann Wolfgang, *Faust et le Second Faust : suivi d'un choix de Poésies allemandes*, trad. Gérard de Nerval, Paris, Garnier frères, s. d. [1877], p. 264.

584. Voir les planches 36-39 de l'« Album des Eugènes » (PK, p. 150-157).

585. *PBM*, § 19, p. 38.

3.2 L'« Album des Eugènes » : le poète face à l'abîme de l'éternel retour

S'il convient d'interpréter l'assaut des Eugènes comme une allégorie par laquelle Cocteau démontre l'accroissement de sa volonté de puissance, la question qui reste néanmoins posée est celle de savoir ce que l'auteur entend exactement par « *LA CHOSE* », cet étrange objet *a priori* indispensable à la fabrication de « l'élixir », dont la pulvérisation fait sortir les Mortimer de leur inébranlable désintéressement. Compte tenu de son effet principal, visant à entraver le pullulement des « Mortimer type » qui symbolise le « triomphe des communes et des médiocres⁵⁸⁶ », il est peut-être possible de chercher l'origine de « *LA CHOSE* » dans cet extrait du journal de Gide, où ce dernier rétorque à la thèse barrésienne du déracinement :

Si le sol ne réussit pas longtemps de suite la même culture, ce n'est point tant qu'il s'appauvrisse, mais bien surtout parce que, selon un phénomène d'exosmose récemment découvert, chaque plante distille par ses racines un poison pour la plante qui lui ressemble...Et du reste, de quelque manière qu'on l'explique, l'important à constater c'est ceci : le même sol ne réussit pas longtemps de suite la même culture⁵⁸⁷.

Puisque les Eugènes doivent leur naissance terrestre à la volonté de Cocteau de condamner son ancienne existence sous les traits des Mortimer, dont le nom dissimule, rappelons-le, le mot « mort », n'est-il pas permis de penser que moyennant la toxicité de l'« élixir » *distillé par leurs soins*⁵⁸⁸, les monstres se défont du haïssable gène des « Mortimer type » qu'ils comportent fatalement *en eux-mêmes*, à l'image de cette « plante [qui] distille par ses racines un poison » pour ses semblables ? Si tel est le cas, la charge cannibale des Eugènes peut être interprétée selon un double sens, conformément d'ailleurs à cette mise au point proposée par Alfred Jarry (1873-1907) : « il y a [...] deux façons de faire de l'anthropophagie : manger des êtres humains ou être

586. GIDE André, « Journal sans dates », *op. cit.*, p. 243.

587. *Ibid.*, p. 246.

588. Voir « *Parsifal IV* » (*PK*, p. 128-129).

mangé par eux ⁵⁸⁹ ». Lorsque les Eugènes *dévoient* les Mortimer, qui leur renvoient le pénible reflet d'eux-mêmes, ils *se font dévorer* par la force de leur volonté de puissance⁵⁹⁰, dont le moteur est en effet la quête de « la victoire sur soi-même⁵⁹¹ ». Au vu de ce terrible drame d'auto-châtiment qu'entraîne l'utilisation de « l'élixir », sa matière première dite « *LA CHOSE* » doit être celle qui conduit Cocteau vers la prise de conscience de la nécessité de mettre en œuvre sa régénération spirituelle, quitte à assumer l'éventuel échec qui puisse s'ensuivre. Or, malgré « *le succès du moyen* » (*PK*, p. 142-143) permettant aux Eugènes de capter leurs proies, les vainqueurs n'aboutissent pas pour autant au résultat voulu ; les Mortimer se voient, comme nous l'évoquions déjà plus haut, ressusciter à l'identique après avoir été consommés par les terribles créatures :

*(Esprit génésique de reformation.)
Les Mortimer, peu à peu, se recomposent, et...*

*... se retrouvent dans leur chambre au moment où frappèrent les Eugènes
(ibid., p. 196).*

Il est de fait intéressant de constater que la *résurrection* du couple s'effectue formellement en dépendance de l'« Esprit », alors que le rôle de ce dernier consiste jusqu'ici à réaliser la volonté des monstres de déraciner les Mortimer. Ce détournement *in extremis* de la fonction de l'« Esprit » s'avère d'autant plus grave qu'il a visiblement

589. JARRY Alfred, « Anthropophagie », *La Revue blanche*, 1^{er} mars 1902, p. 386. Notons que Serge Linarès met le doigt sur l'influence probable de Jarry concernant la conception des personnages des Eugènes : l'« *Esprit de férocité* » (*PK*, p. 140-141) relève vraisemblablement d'« [u]n des dessins de “L'Alphabet du père Ubu” d'Alfred Jarry [qui] s'intitule “E. La Férocité (la mâchoire du père Ubu)” (*Almanach illustré du père Ubu [XX^e siècle]*, 1901) » (LINARÈS Serge, « Notes et variantes » au *Potomak*, n. 3, *ÆRC*, p. 924). Cette remarque nous paraît d'autant plus pertinente que ledit ouvrage de Jarry comporte le texte intitulé « Confession d'un enfant du siècle. Commentaires du Père Ubu sur les événements récents », dans lequel le père Ubu se montre indulgent vis-à-vis des « amateurs anthropophages » (JARRY Alfred, *Almanach illustré du Père Ubu [XX^e siècle]*, Paris, A. Volland, 1901, p. 21).

590. Dès lors, les figures des Eugènes se superposent également à celle du monstre autophage que Cocteau emprunte, comme nous le mentionnions plus haut, au catoblépas de Flaubert : « *Une fois, il s'est dévoré les pattes sans s'en apercevoir* » (*PK*, p. 69).

591. Expression fréquemment utilisée dans l'œuvre de Nietzsche, dont le titre du chapitre « De la victoire sur soi-même », figurant dans la deuxième partie d'*Ainsi parlait Zarathoustra*. Précisons qu'il convient d'entendre par la « victoire sur soi » le moment le plus important dans la quête nietzschéenne d'un « devenir » perpétuel où tout change : « Le devenir considéré comme invention, comme vouloir, comme négation de soi, comme victoire sur soi-même » (*VP*, § 286, p. 48).

pour fonction de stimuler encore davantage la prolifération des « Mortimer type », à en croire ce dialogue entre les victimes après leurs terribles péripéties : « *La bonne entre, apportant l'eau. – UN DEGAS ! remarque madame Mortimer. – Oui, ajoute monsieur Mortimer. Et d'un clin d'œil : MAIS ON L'AURAIT À MOINS. Hélas !* » (PK, p. 199-202). En clignant malicieusement de l'œil, le couple trahit son inébranlable insensibilité artistique, voire l'invariable platitude de son contentement bourgeois, de telle façon qu'il rejoint la lamentable figure du « dernier homme » que décrit ainsi Zarathoustra :

« Amour ? Création ? Désir ? Étoile ? Qu'est cela ? » — Ainsi demande le dernier homme et il cligne de l'œil. La terre sera alors devenue plus petite, et sur elle sautillera le dernier homme, qui rapetisse tout. Sa race est indestructible comme celle du puceron ; le dernier homme vit le plus longtemps. « Nous avons inventé le bonheur », — disent les derniers hommes, et ils clignent de l'œil⁵⁹².

Cette conclusion décevante qui, tout comme dans la fin de *Paludes*, conduit l'auteur à admettre l'impossibilité de s'affranchir de la stagnation existentielle, semble révéler cette intention qui préside à la rédaction de la fable des Eugènes : Cocteau entend y décrire non pas le parachèvement glorieux de sa tentative de métamorphose, mais bien au contraire son inaccomplissement accablant qu'il est contraint d'accepter. Le constat d'une telle déconvenue se voit d'autant plus confirmé par la clôture des 63 dessins⁵⁹³ des Eugènes, les plaçant implicitement sous le signe de la pensée nietzschéenne de l'éternel retour.

Sans même parler de la description d'une « palingénésie forcée⁵⁹⁴ » que le poète réserve aux Mortimer, la composition de l'« Album » met en évidence, comme le remarque Serge Dieudonné, « combien le retour obsédant d'un acte ou d'une pensée tourmentait Cocteau⁵⁹⁵ » : de même que la 61^e planche du recueil, en illustrant la figure de la bonne sur le point d'entrer dans la chambre du couple, renvoie de manière explicite à l'intrusion dans ce même lieu des femmes Eugènes⁵⁹⁶, de même « le dernier dessin de l'album montre les Mortimer accoudés au bastingage, tels qu'au début du recueil, et

592. *Ibid.*, § 5, p. 18.

593. Nous comptons les planches figurant à l'intérieur de l'« Album », en exceptant le dessin inséré dans la page 80 du *Potomak*.

594. LINARÈS Serge, « Notice » au *Potomak*, CERC, p. 893.

595. DIEUDONNÉ Serge, « Dionysos et Orphée », art. cit, p. 228.

596. Voir les planches 33-34 et 61 de l'« Album des Eugènes » (PK, p. 143-146 et 210-211).

suggère que le cycle [de l'attaque des Eugènes] s'apprête à recommencer⁵⁹⁷ ». Cette conclusion, qui reconduit l'auteur au point de départ de son épreuve de la *mue*, nous semble enfin en mesure d'expliquer en quoi consiste la « [m]ystérieuse importance de *LA CHOSE* » : telle une boîte de Pandore ouverte, la reconnaissance initiatique de « *LA CHOSE* » oblige le poète à affronter le malaise qu'il éprouve face à son ancien être, en éveillant en lui l'idée de l'éternel retour qui le condamne « encore une fois et une quantité innombrable de fois⁵⁹⁸ » à un sévère travail d'auto-examen⁵⁹⁹. « *LA CHOSE* » elle-même représente donc, selon nous, le poids lourd de l'« éternel sablier de l'existence [qui] sera retourné toujours à nouveau⁶⁰⁰ », dont la prise de conscience constitue un « poison qui fait périr la nature plus faible [, mais qui agit comme] fortifiant pour le fort⁶⁰¹ ». Ainsi les Mortimer diminuent précisément sous l'effet de « *LA CHOSE* », alors que l'impact de

597. DIEUDONNÉ Serge, art. cit., p. 228. S'agissant de ce bouleversement du cadre spatio-temporel, le chercheur propose également l'analyse selon laquelle les dessins « *Parsifal I-IV* », dans lesquels se déroule la cérémonie de « *LA CHOSE* », « doivent s'entendre comme des allusions [au] temps transformé en espace », qu'évoque la réplique probablement la plus citée de *Parsifal* : « “Zum Raum wird hier die Zeit” (Le temps ici devient espace) » (*ibid.*, p. 223). Par ailleurs, si Cocteau doit sa vision transcendante de l'espace-temps aux écrits de Nietzsche et à l'opéra de Wagner, il est possible que l'organisation structurelle de son « Album » soit inspirée, au moins en partie, des « Aventures prodigieuses de Mortimer Fifrelyn », une série de dessins humoristiques que Paul Iribe publie entre 1907 et 1909 dans son journal *Le Témoin*. En effet, « les vingt-trois planches qui composent cette série sont toutes composées selon le même modèle : quatre cases de mêmes dimensions, dessinées au trait, qui déroulent une histoire invraisemblable racontée par Mortimer Fifrelyn et explicitée par quelques lignes de texte au pied de chaque image. Procédé original, le dessin qui conclut l'histoire est toujours le même, à quelques exceptions près : il représente Fifrelyn, assis au même bar, donnant invariablement au même interlocuteur, devant le même barman agitant son shaker, la preuve irréfutable de la rigoureuse authenticité de sa véridique histoire » (SAUSVERD Antoine, « Les Aventures prodigieuses de Mortimer Fifrelyn et autres histoires de Paul Iribe », site internet Topfferiana, article mis en ligne le 20 novembre 2020, <http://www.topfferiana.fr/2020/11/les-aventures-prodigieuses-de-mortimer-fifrelyn-et-autres-histoires-de-paul-iribe/> [consulté 10 mai 2021]). Sans même parler de la figure de Mortimer Fifrelyn qui, tout comme le couple homonyme de l'« Album », s'expose à d'incroyables péripéties au travers de « ses diverses activités et loisirs de grand bourgeois rentier » (*ibidem*), le dénouement de chacune des 23 planches, constitué de la reprise de la même scène, n'est pas sans évoquer la représentation du retour en arrière dans l'espace-temps par laquelle se referme la mésaventure des Mortimer (voir les planche 33 et 60 de l'« Album des Eugènes » [PK, p. 143-144 et 208-209]).

598. *GS*, § 341, p. 296.

599. Ce scénario se dessine au préalable dans la mise en scène de la cérémonie de « *LA CHOSE* » : celle-ci renvoie effectivement au rituel du dévoilement du Saint Graal, dont la vue empêche, certes, Amfortas de mourir, mais ravive immanquablement sa blessure incurable.

600. *GS*, § 341, p. 296.

601. *GS*, § 19, p. 61.

celle-ci fait augmenter chez les Eugènes la volonté de défier de manière vigoureuse l'implacable épreuve d'auto-accusation⁶⁰².

Cette hypothèse nous permettrait par ailleurs d'en risquer une autre, autorisant à interpréter la scène du repas anthropophagique de l'« Album » comme relevant de l'un des aphorismes les plus célèbres d'*Ainsi parlait Zarathoustra*. Dans le chapitre « De la vision et de l'énigme », Zarathoustra se retrouve face à un berger qui gît terrassé, dans les convulsions de l'agonie, « un lourd serpent noir⁶⁰³ » étant entré dans son gosier. Alors que le prophète essaie en vain de libérer la victime, il entend une voix mystérieuse lui crier à l'oreille : « “Mords ! Mords toujours ! Arrache-lui la tête ! Mords toujours !” — C'est ainsi que quelque chose se mit à crier en moi ; mon épouvante, ma haine, mon dégoût, ma pitié, tout mon bien et mon mal, se mirent à crier en moi d'un seul cri⁶⁰⁴ ». Ce commandement sauve non seulement la vie du jeune berger, mais contribue également à sa transmutation dramatique : « il mordit d'un bon coup de dent ! Il cracha loin de lui la tête du serpent [...] Il n'était plus ni homme, ni berger, — il était transformé, rayonnant, il riait !⁶⁰⁵ » La leçon de cette parabole est assez claire : le sale reptile qui tente d'étouffer le jeune pâtre, « c'est la pensée de l'éternel retour, dont les anneaux viennent étrangler celui qui n'a pas la force de la manger⁶⁰⁶ ». La transfiguration du berger annonce, quant à elle, l'avènement du Surhomme, capable de vouloir l'éternel retour. Or, si nous ne rencontrons dans l'« Album » ni le berger ni le serpent, il nous est pourtant possible d'en reconnaître du moins le reflet, sous les traits respectivement des Eugènes et des Mortimer. Paralysés par le poison de « LA CHOSE », qui leur inspire une peur d'être écrasés par la fatalité de l'éternel retour, les Mortimer se laissent attaquer par les femmes Eugènes dites les « Humeuses », dont les « bouche[s] venteuse[s] » (*ibid.*, p. 79-80) aspirent ignoblement leurs chairs⁶⁰⁷. Tel le pâtre de ladite parabole qui se fait torturer par

602. Ce que les Eugènes mettent dans un creuset de fonderie (voir « *Parsifal IV* » [PK, 128-129]) n'est en l'occurrence rien d'autre que *l'anneau* de l'éternel retour. Cet espace-temps d'une oscillation sans fin pourrait s'apparenter, comme le remarque Hiroyuki Kasai, à celui que Cocteau découvre sous l'effet de l'opium (voir KASAI Hiroyuki, art. cit., p. 136).

603. APZ, « De la vision et de l'énigme », § 2, p. 228.

604. *Ibidem*.

605. *Ibid.*, p. 229

606. PONTON Olivier, *Le gai savoir de Nietzsche. Une manière divine de penser*, Paris, CNRS Éditions, 2018, p. 294.

607. Cette curieuse manière dont les « Humeuses » mangent les Mortimer s'explique sans doute par la mise en parallèle de la cérémonie de « LA CHOSE » et celle du Saint Graal de *Parsifal* : juste après le dévoilement du calice, les chevaliers mangent du pain et boivent du vin, tout comme

le serpent, les Mortimer « se tord[ent], râlant et convulsé[s], [et leurs] visage[s] décomposé[s]⁶⁰⁸ » expriment « tant de dégoût et de pâle épouvante⁶⁰⁹ ». En n'essayant même pas de résister à cette souffrance, survenue d'emblée au cours de son « délicieux voyage de noces », le couple révèle son inaptitude à supporter le poids de l'éternel retour, pour finalement devenir lui-même le serpent noir du nihilisme : dans les quatre dessins illustrant l'assaut des « Humeuses », nous voyons chacun des époux se déformer progressivement, d'une planche à l'autre, jusqu'à ce que tous deux soient étirés comme un énorme tube grotesque et tortueux⁶¹⁰. Dès lors, les Mortimer incarnent ce que Nietzsche appelle l'anneau de « l'éternel retour, même du plus petit⁶¹¹ », que les Eugènes mâles s'efforcent de briser à l'exemple du jeune berger. En effet, tout comme ce dernier qui s'est libéré en mordant et en crachant « loin de lui la tête du serpent », les monstres *croquent* « d'un bon coup de dent » les corps et les « viscères » (*PK*, p. 173) *serpentants* du pauvre couple⁶¹², avant de les *vomir* au loin, depuis le haut de la balustrade, dans les tréfonds d'un étrange réservoir d'eau⁶¹³.

En s'appropriant en sourdine la vision cauchemardesque de Zarathoustra, Cocteau fixe dans son « Album » une suite d'images psychiques, qui se présentent comme la structure sous-jacente au projet de *mue* qu'il fait mûrir à travers l'écriture du *Potomak*. Afin d'assouvir sa soif de renouveau existentiel, il ne lui suffit pas d'éliminer, en allant *par-delà le bien et du mal*, le redoutable gène des « Mortimer type » auquel appartient son moi d'antan⁶¹⁴ ; encore faut-il d'accepter, avec sa volonté de puissance, que sa destinée soit désormais de devenir « [le poète-] prophète de l'éternel retour des

la Cène de la religion chrétienne ; quand on déguste du vin, on est toujours disposé à *humer* son odeur.

608. *APZ*, « De la vision et de l'énigme », § 2, p. 228.

609. *Ibidem*.

610. Voir les planches 36-39 de l'« Album des Eugènes » (*PK*, p. 149-156).

611. *APZ*, « Le Convalescent », § 2, p. 320.

612. Dans les dessins intitulés « *Le repas I-V* » (*PK*, p. 169-178), les Eugènes se plaisent à dévorer entre autres les entrailles des Mortimer, ce qui motive ces paroles drolatiques : « *Viens-tu paître des viscères ?* » (*PK*, p. 173-174). L'ignoble aspect des tubes digestifs, que les Eugènes font frénétiquement entrer dans leurs bouches, n'est pas sans évoquer la forme du serpent, qui étouffe le jeune berger apparaissant dans la vision de Zarathoustra.

613. Voir la planche 58 de l'« Album des Eugènes » (*PK*, p. 193-194).

614. C'est sans doute sous l'angle de cet objectif que Cocteau conçoit son « Album » comme « la Bible des Eugènes » : tentée par le diable-serpent, Ève mange le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, puis s'assure qu'Adam en fait autant ; quant aux femmes Eugènes, elles goûtent *en devantant leurs mâles*, les chaires tortueuses des pauvres Mortimer, dont la consommation permet de désapprendre la norme humaine du bien et du mal.

choses⁶¹⁵ », et de consentir également au retour inévitable du « grand dégoût⁶¹⁶ » qu'il éprouve vis-à-vis de son ancienne existence. Le paradigme nietzschéen du surhomme s'affirme ainsi comme dominant dans la fable des Eugènes, de telle manière cependant que l'auteur remette en cause sa potentielle faiblesse, sinon son incurable pessimisme qui le conduisent à interpréter l'idée de l'éternel retour « sous la forme la plus terrible : l'existence telle qu'elle est, sans signification et sans but, mais revenant sans cesse d'une façon inévitable, sans un dénouement dans le néant : "l'Éternel Retour"⁶¹⁷ ». En effet, tandis que le berger de Zarathoustra « rit », « rayonnant », en crachant la tête lourde du serpent noir, les Eugènes dégorgent les fragments des cadavres des Mortimer en souffrant littérairement d'une terrible « *Indigestion* » (PK, p. 191-194). C'est pourquoi, malgré leur férocité d'ogre, les monstres ne parviennent pas à vaincre le poison de « *LA CHOSE* », pour finalement révéler cette défaillance que l'auteur d'*Ecce homo* reproche à ses compatriotes : « l'esprit allemand est une indigestion, il n'arrive à en finir avec rien⁶¹⁸ ».

Par cette métaphore gastro-entérologique qu'emploie Nietzsche pour démontrer l'impact du régime alimentaire sur la lourdeur du style de pensée allemand⁶¹⁹, il convient avant tout d'entendre l'un des principaux moteurs de son activité philosophique, à savoir la mise en accusation du « *l'extirpation de l'esprit allemand, au bénéfice de "l'empire allemand"*⁶²⁰ ». Dès le lendemain de la victoire du Reich en 1871, le philosophe met effectivement en garde contre l'enthousiasme du peuple, car il pense que la décadence culturelle de sa patrie commence précisément au moment où « l'esprit allemand » succombe, nonobstant sa volonté initiale de « diriger l'Europe⁶²¹ » et « sous le pompeux prétexte d'une fondation d'empire⁶²² », non seulement à la médiocre démocratie servant de palliatif à l'égalitarisme chrétien⁶²³, mais aussi à la vulgaire

615. APZ, « Le Convalescent », § 2, p. 321.

616. « Le grand dégoût de l'homme — c'est ce *dégoût* qui m'a étouffé et qui m'était entré dans le gosier » (APZ, « Le Convalescent », § 2, p. 319).

617. VPI, « Le nihilisme européen », § 10, p. 47.

618. EH, « Pourquoi je suis si malin », § 1, p. 44.

619. Voir *ibidem*.

620. NIETZSCHE Frédéric, « David Strauss, sectateur et écrivain » (1873), in *CII*, p. 8.

621. —, « Essai d'une critique de soi-même » (1886), § 6, in *OT*, p. 14.

622. *Ibidem*.

623. Nietzsche pense que « le mouvement *démocratique* continue l'héritage du mouvement chrétien » (PBM, § 202, p. 172), parce que la doctrine de ce mouvement, basée sur l'idée de droits égaux pour tous, lui paraît conforme à l'enseignement chrétien qui proclame l'égalité de tous les hommes devant Dieu.

puissance étatique qui, en voulant exalter l'idéal romantique de la nation-génie, se croit posséder une culture authentique. Or, tout ce qui caractérise l'Allemagne impériale, – « [u]ne discipline sévère, une bravoure et une endurance naturelles, la supériorité du commandement, l'unité de vues et l'obéissance de ceux qui étaient commandés » –, « n'[a] rien à voir avec la culture⁶²⁴ » ; ce que l'Allemand appelle la « culture » n'est, selon Nietzsche, rien d'autre qu'un « pêle-mêle chaotique de tous les styles⁶²⁵ », que « l'homme moderne » se plaît à inventer selon « son orientation "théorique" ou "savante"⁶²⁶ » :

C'est en vain que, par l'imitation, on s'appuie de toutes les grandes époques productrices ou des natures créatrices supérieures ; c'est en vain que, pour la consolation de l'homme moderne, on [amoncelle] autour de lui toute la « littérature universelle », et qu'on l'entoure des styles et des artistes de tous les temps, afin que, tel Adam au milieu des animaux, il leur puisse donner un nom [...]⁶²⁷

L'Allemand amoncelle autour de lui les formes et les couleurs, les produits et les curiosités de tous les temps et de toutes les régions, et engendre ainsi ce modernisme bariolé qui semble venir d'un champ de foire et qu'à leur tour, ses savants définissent et analysent, pour y voir « ce qu'il y a de moderne en soi » ; et il demeure lui au milieu de ce chaos de tous les styles⁶²⁸.

Le grief de Nietzsche à l'encontre de l'Empire allemand réside donc dans le fait qu'il se forge une identité culturelle avec un tas d'éléments hétéroclites, empruntés à divers styles nationaux et à divers siècles, alors que « [l]a culture, c'est avant tout l'unité de style artistique dans toutes les manifestations vitales d'un peuple⁶²⁹ ». Ainsi, de même que « l'homme moderne » « traîne avec lui [...] les cailloux de l'indigeste savoir⁶³⁰ », et dont les gargouillements intestinaux « laisse[nt] deviner [...] une singulière antinomie entre un être intime à quoi ne correspond pas un être extérieur⁶³¹ », l'Allemagne « souffr[e][...] de cette faiblesse de la personnalité, de cette contradiction

624. NIETZSCHE Frédéric, « David Strauss, sectateur et écrivain », *op. cit.*, p. 8-9.

625. *Ibid.*, p. 13.

626. BÉLAND Martine, *Kulturkritik et philosophie thérapeutique chez le jeune Nietzsche*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012, p. 203.

627. *OT*, p. 168.

628. NIETZSCHE Frédéric, « David Strauss, sectateur et écrivain », *op. cit.*, p. 13-14

629. *Ibid.*, p. 13.

630. NIETZSCHE Frédéric, « De l'Utilité et des inconvénients des études historiques », *op. cit.*, p. 160.

631. *Ibidem*.

entre le contenu et la forme⁶³² », qu'on prend généralement pour la « profondeur germanique⁶³³ » : « l'Allemand *traîne* son âme, il traîne longuement tout ce qui lui arrive. Il digère mal les événements de sa vie, il n'en finit jamais ; la profondeur allemande n'est souvent qu'une "digestion" pénible et languissante⁶³⁴ ». Dans le chapitre d'*Ecce Homo* consacré au *Cas Wagner* (1888), Nietzsche accuse de nouveau le déclin culturel du Reich, qui se trouve à l'extrême limite de sa dyspepsie spirituelle :

[...] il me reste [...] à tenter une attaque contre la nation allemande qui, dans les choses de l'esprit, devient de plus en plus paresseuse et pauvre dans ses instincts, de plus en plus *honorable*, cette nation allemande qui continue, avec un appétit enviable, à se nourrir de contradictions, qui avale la « foi » aussi bien que la science, la « charité chrétienne » aussi bien que l'antisémitisme, la volonté de puissance (de l'« Empire ») aussi bien que l'évangile des humbles, sans en éprouver le moindre trouble de digestion. [...] Quelle neutralité romantique ! Quel désintéressement ! Quel sens juste du gosier germanique qui confère à toutes choses des droits égaux, qui trouve que tout a du goût ! Il n'y a pas à en douter, les Allemands sont des idéalistes⁶³⁵...

Or, il s'agit de cette dégénérescence hypertrophique, de cette inertie nihiliste de la nation allemande qui font triompher l'art de Wagner. Ce « Cagliostro de la modernité⁶³⁶ » est, d'après Nietzsche, « un séducteur de grand style⁶³⁷ », parce qu'il doit son immense succès au remarquable syncrétisme artistique qu'il pratique en « mêl[ant] indistinctement dans son œuvre philosophie allemande, spiritualités orientales et néo-christianisme⁶³⁸ ». Il est en effet notoire que la rupture du philosophe avec le compositeur devient définitive à la suite de *Parsifal* qui, en amalgamant librement la légende médiévale et le dogme bouddhiste du Nirvana, glorifie l'idéal ascétique de la rédemption

632. *Ibid.*, p. 164.

633. *PBM*, § 244, p. 260.

634. *Ibid.*, p. 263.

635. Sur le plan politique, l'accusation de Nietzsche contre la *dyspepsie* de l'Allemagne porte sur l'imperméabilité de l'idéologie nationaliste et antisémite : « On dit tout net que l'Allemagne a largement son compte de juifs, que l'estomac et le sang allemands devront peiner longtemps encore avant d'avoir assimilé cette dose de "juif", que nous n'avons pas la digestion aussi active que les Italiens, les Français, les Anglais, qui en sont venus à bout d'une manière bien plus expéditive » (*PBM*, § 251, p. 273).

636. NIETZSCHE Frédéric, *Le Cas Wagner* [1888], § 5, in *CDI*, p. 26. Référencé désormais dans le texte sous le sigle *CW*.

637. *Ibid.*, p. 51.

638. PICARD Timothée, art. cit.

chrétienne⁶³⁹ : « il dissimule le plus noir obscurantisme dans les replis lumineux de l'idéal. Il flatte tous les instincts nihilistes (— bouddhistes)⁶⁴⁰ et les travestit en musique, il flatte toute espèce de christianisme, toute expression religieuse de la décadence⁶⁴¹ ». Il va de soi que cette suprême équivoque de l'œuvre de Wagner, qui semble avoir pour fonction de *gaver* le « gosier germanique » d'un « désintéressement » et d'une « neutralité romantique », s'avère très nocif pour notre système digestif :

L'adhésion à Wagner se paye cher. J'observe les jeunes gens qui furent longtemps exposés à son infection. [...] Wagner agit comme l'absorption continue de boissons alcooliques. Il émousse, il empâte l'estomac. Effet spécifique : dégénérescence du sentiment rythmique. [...] Bien plus redoutable encore est la perversion des idées. Le jeune homme devient un môle, — un « idéaliste »⁶⁴².

En gardant à l'esprit la rage de Nietzsche contre la « dyspepsie » de la culture allemande, revenons désormais au contexte génétique de l'« Album », ainsi qu'au dénouement énigmatique de cette fable. Comme nous l'observions déjà plus haut, Cocteau fait de la naissance des Eugènes un manifeste de sa volonté de puissance, consistant à développer son instinct créatif au moyen du déracinement émancipateur. Un tel projet provient bel et bien de sa propre initiative, de son besoin impérieux de *mue* certes, mais sous l'influence non négligeable, voire dominante de l'auteur des *Nourritures terrestres* qui lui avait fait découvrir, rappelons-nous, une « plante Eugène ». Derrière la « nébuleuse féroce » des monstres, qui s'impose au travers du pompeux cérémonial de *Parsifal*, il pourrait donc y avoir un profond dilemme que Cocteau s'évertue en vain à surmonter : l'intrusion des Eugènes lui paraît bénéfique dans la mesure où elle lui ouvre la porte à une prise de conscience de son cruel « moi jumeau », qui condamne son conformisme d'antan au profit de l'exaltation de son génie hybride. Toutefois, il est

639. Nietzsche réfute le drame de *Parsifal* parce que ce dernier exalte le dogme chrétien de la rédemption, que le philosophe considère comme le ressentiment du vouloir contre le temps et le passé irrévocable : « *Parsifal* est une œuvre de rancune, de vengeance, un attentat secret contre ce qui est la première condition de la vie, une *mauvaise* œuvre. — Prêcher la chasteté demeure une provocation à l'anti-naturel : je méprise tous ceux qui ne considèrent pas *Parsifal* comme un attentat contre la morale » (NIETZSCHE Frédéric, *Nietzsche contre Wagner* [1889] « Wagner apôtre de la chasteté », § 3, in *CDI*, p. 89). Référencé désormais dans le texte sous le sigle *NCW*.

640. Dans plusieurs de ses ouvrages, Nietzsche condamne l'idéal ascétique du bouddhisme comme étant « le nihilisme *fatigué* qui n'attaque plus » (*VPI*, « Nihilisme », § 2, p. 34).

641. *CW*, « Post-Scriptum », p. 51.

642. *Ibid.*, p. 53.

également vrai que le poète ne saurait entreprendre cette quête identitaire sans emprunter à Gide son plaidoyer pour le syncrétisme artistique. Par conséquent, tant que Cocteau mène sa tentative de renouveau en rigoureuse conformité avec le modèle gidien, tant qu'il tient à suivre le sillage de son maître, ne finira-t-il pas donc par souffrir, tel l'Allemand « au milieu [du] chaos de tous les styles », de la « faiblesse de [s]a personnalité, de [sa] contradiction entre le contenu et la forme » ? C'est sans doute sous cet angle qu'il convient de lire l'épilogue de l'« Album » : en faisant volontairement subir aux Eugènes « une “digestion” pénible et languissante »⁶⁴³, l'auteur se met en garde contre sa trop grande virtuosité mimétique, qui l'empêcherait peut-être d'acquiescer « l'unité de style artistique » qui correspondrait à l'unité de son propre esprit.

Dès lors, force est bien de constater qu'il y a, dans le drame existentiel vécu par le poète, trois types d'épreuves qui se distinguent les uns des autres. D'abord, Cocteau démontre, à travers l'assaut anthropophagique des Eugènes, l'éveil et l'intensification de sa volonté de puissance, tendant à éradiquer le germe de la médiocrité caractérielle – tels l'indifférence, le conformisme, la complaisance – qu'il portait fatalement en lui. Cependant, comme le suggère l'indigestion des Eugènes, l'auteur se trouve ensuite aux prises avec une regrettable imperfection qu'il reconnaît dans son projet de palingénésie personnelle. En effet, s'il réussit à faire croître son instinct belliqueux, dont le rôle consiste à transformer sa souffrance en un poison salutaire pour forger sa nouvelle identité artistique, ce scénario initiatique, tiré de l'idée gidienne du déracinement libérateur, ne lui permet pas pour autant de se défaire de son penchant à l'imitation qu'on lui avait tant reproché. De cette deuxième épreuve résulte la défaillance de sa volonté de puissance qui risque de l'entraîner, de nouveau, dans le lâche « renoncement à soi » dont il croyait pouvoir se débarrasser en châtiant les Mortimer. Se trouvant donc face au demi-échec de son renouveau existentiel, que symbolise à merveille l'improbable résurrection du couple, Cocteau lutte enfin contre son appréhension, sinon sa peur d'être envahi par le dégoût de sa vision extrêmement nihiliste : sa volonté de puissance lui promet non pas la réalisation la plus réussie de la *mue* qu'il désire, mais la répétition à l'infini de la même épreuve qui

643. Précédé des deux dessins démontrant l'« Indigestion » des Eugènes, l'« Album » propose une suite des six planches consacrées à la mise en image d'une très longue « Digestion » qui se déroule dans l'estomac des monstres. Voir les planches 51-58 de l'« Album des Eugènes » (PK, p. 79-194).

pourrait l'amener au « néant (le "non-sens") éternel⁶⁴⁴ ! » De la sorte, la fable des Eugènes s'achève en mettant en exergue la figure du poète qui se heurte à l'extrême limite de sa capacité de métamorphose⁶⁴⁵, de telle façon qu'elle renvoie, nous semble-t-il, à un dialogue philosophique qui se déploie dans le chapitre « De l'arbre sur la montagne » d'*Ainsi parlait Zarathoustra*.

Au sommet d'une montagne qui domine la ville appelée la « Vache multicolore⁶⁴⁶ », le prophète rencontre un jeune homme qui, en s'évertuant à se défaire du troupeau humain et de ses croyances, souffre d'un terrible manque de foi en lui-même. Ce dernier est conscient que, si personne ne lui parle depuis qu'il désire « monter dans les hauteurs⁶⁴⁷ », c'est parce que sa volonté de s'affranchir de l'« esprit de lourdeur⁶⁴⁸ » est si forte qu'il se « transforme trop vite : [s]on présent réfute [s]on passé⁶⁴⁹ ». En payant ainsi le prix de sa métamorphose hâtive, il se voit en conséquence exposé au « froid de la solitude⁶⁵⁰ », mettant finalement en péril sa quête de libération spirituelle : « [...] plus je m'élève, plus je méprise celui qui s'élève. Que veut-il donc dans les hauteurs ? Comme

644. *VPI*, « Le nihilisme européen », § 10, p. 47.

645. Cette hypothèse s'accorderait assez bien avec le commentaire sur l'« Album » qu'émet Cocteau à l'adresse de Blanche : « Le lecteur amical mais superficiel croit en somme l'Eugène un sérum utile tandis que les Mortimer sortent de cette aventure complètement abîmés – *image du demi-tour* de notre époque » (BLANCHE Jacques-Émile et COCTEAU Jean, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 151 [8 octobre 1919], nous soulignons).

646. « Vache multicolore » (en allemand : *Die bunte Kuh*) est « une expression populaire ironique servant à désigner de petites agglomérations urbaines disparates dont la population serait dénuée de ce sens civique et politique qui fait la "Cité" ou la "Nation" » (MATHIAS Paul, « Note » à *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Flammarion, 1996, p. 397). Si la « Vache multicolore » est choisie comme la ville préférée de Zarathoustra (ex : *APZ*, « De la Vertu qui donne » ; « Des transfuges »), c'est parce qu'il pense que les habitants de cette ville, « plongée peut-être dans ce bonheur de vaches, celui de la sage rumination sans lourdes ni graves pensées » (LOUETTE Jean-François, *Sartre contra Nietzsche [Les Mouches, Huis Clos, Les Mots]*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1996, p. 24), sont susceptibles de pouvoir assimiler sa pensée abyssale.

647. *APZ*, « De l'arbre sur la montagne », p. 57.

648. Par l'expression « esprit de lourdeur », il convient d'entendre l'attitude faussement grave de ceux qui sont soumis au carcan moral et social très traditionnel : « Et lorsque je vis mon diable, je le trouvai sérieux, appliqué, profond et solennel : c'était l'esprit de lourdeur, c'est par lui que tombent toutes choses. À peine sommes-nous au berceau, qu'on nous dote déjà de lourdes paroles et de lourdes valeurs : "bien" et "mal" — c'est ainsi que s'appelle ce patrimoine [...] Et nous — nous traînons fidèlement ce dont on nous charge, sur de fortes épaules et par-dessus d'arides montagnes ! Et si nous nous plaignons de la chaleur on nous dit : "Oui, la vie est lourde à porter !" Mais ce n'est que l'homme lui-même qui est lourd à porter ! Car il traîne avec lui, sur ses épaules, trop de choses étrangères. Pareil au chameau, il s'agenouille et se laisse bien charger » (*APZ*, « De l'esprit de lourdeur », § 2, p. 279-280).

649. *APZ*, « De l'arbre sur la montagne », p. 57.

650. *Ibidem*.

j'ai honte de ma montée et de mes faux-pas ! [...] Comme je hais celui qui prend son vol ! ⁶⁵¹ » Zarathoustra, après avoir pris acte du désarroi de son interlocuteur, lui fait remarquer le dernier obstacle qui l'empêche de « s'élever *au-dessus* des choses humaines, trop humaines⁶⁵² » :

Zarathoustra regarda l'arbre près duquel ils étaient debout et il parla ainsi :

« Cet arbre s'élève seul sur la montagne ; il a grandi bien au-dessus des hommes et des bêtes. Et s'il voulait parler, personne ne pourrait le comprendre : tant il a grandi. Dès lors il attend et il ne cesse d'attendre, — quoi donc ? Il habite trop près du siège des nuages : il attend peut-être le premier coup de foudre ? »

Quand Zarathoustra eut dit cela, le jeune homme s'écria avec des gestes véhéments :

« Oui, Zarathoustra, tu dis la vérité. J'ai désiré ma chute en voulant atteindre les hauteurs, et tu es le coup de foudre que j'attendais ! Regarde-moi, que suis-je encore depuis que tu nous es apparu ? C'est la *jalousie* qui m'a tué ! »⁶⁵³

Ce dialogue met en évidence le danger latent et fatal auquel s'expose celui doté d'une ardente volonté de puissance. En effet, malgré l'aptitude du jeune homme à faire sien l'idéal du surhomme, son ambition d'atteindre la hauteur de Zarathoustra éveille en lui une invincible « *jalousie* » vis-à-vis du prophète. Cette mauvaise conscience l'incite à accélérer le pas, à s'élever précipitamment, en sautant même « souvent des marches⁶⁵⁴ », mais c'est justement « ce que les marches ne [lui] pardonnent pas⁶⁵⁵ » : n'en supportant pas « la destinée de la hauteur⁶⁵⁶ », consistant à vivre dans une perpétuelle solitude, il finit par désirer sa propre « chute ».

Il va sans dire que ce douloureux déclin du jeune homme, provoqué par son sentiment envieux envers Zarathoustra, s'observe de façon quasi identique chez Cocteau. À force de *jalousier* la métamorphose qu'avait vécu l'auteur des *Nourritures terrestres*, le poète s'empresse d'assimiler l'art gidien du déracinement afin de se libérer, lui aussi, de son ancienne existence. Mais un trop grand désir de revivre le drame de son prédécesseur

651. *Ibid.*, p. 57-58.

652. PONTON Olivier, *Nietzsche Philosophe de la légèreté*, op. cit., p. 73.

653. APZ, « De l'arbre sur la montagne », p. 58.

654. *Ibid.*, p. 57.

655. *Ibidem*.

656. *GS*, § 371, p. 367.

engendre chez lui un « ressentiment secret qui se cach[e] au fond des intestins⁶⁵⁷ », puis l'empêche de « voir clair au fond de son propre être⁶⁵⁸ » pour finalement « dig[érer] mal » son expérience : se refermant sur la *palingénésie* des Mortimer, l'« Album » suggère une potentielle rechute dans le « “désintéressement ” indigne, où [il] étai[t] tombé [...] par excès de *jeunesse*⁶⁵⁹ ». Pour que Cocteau puisse lui-même « faire craquer ses vêtements », il lui importe en effet de désapprendre un incurable « sentiment de la dette⁶⁶⁰ » qu'il éprouve envers son maître, puisque l'homme créateur est, selon Nietzsche, celui qui s'élève au-delà de toute sorte de mauvaise conscience : « [p]lus [on] veut s'élever vers les hauteurs et la clarté, plus profondément aussi ses racines s'enfoncent dans la terre, dans les ténèbres et l'abîme, — dans le mal⁶⁶¹ ». Les paroles de Zarathoustra, adressées au jeune homme vers la fin de ladite fable, s'appliquent ainsi de manière significative au créateur des Eugènes :

Tu n'es pas libre encore, tu cherches encore la liberté. Tes recherches t'ont rendu noctambule et trop lucide. Tu veux monter librement vers les hauteurs et ton âme a soif d'étoiles. Mais tes mauvais instincts, eux aussi, ont soif de la liberté. Tes chiens sauvages veulent être libres ; ils aboient de joie dans leur cave, quand ton esprit tend à ouvrir toutes les prisons. Pour moi, tu es encore un prisonnier qui aspire à la liberté : hélas ! l'âme de pareils prisonniers devient prudente, mais elle devient aussi rusée et mauvaise. Pour celui qui a délivré son esprit il reste encore à se purifier. Il demeure en lui beaucoup de contrainte et de bourbe : il faut que son œil se purifie⁶⁶².

657. *EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », § 3, p. 79.

658. *EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres. *Le Cas Wagner* », § 3, p. 157.

659. *EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres. *Humain, trop humain* », § 4, p. 110.

660. *GM*, deuxième dissertation, § 20, p. 148. Précisons que Nietzsche y invoque la conscience humaine de « dette » afin de formuler ses réflexions sur l'origine de la mauvaise conscience. Selon lui, le sentiment de culpabilité ou la conscience de faute se nourrissent du principe du péché originel, de l'idée d'avoir une dette morale envers Dieu : « Dieu lui-même s'offrant en sacrifice pour payer les dettes de l'homme, Dieu se payant à lui-même, Dieu parvenant seul à libérer l'homme de ce qui pour l'homme même, est devenu irrémédiable » (*ibid.*, § 21, p. 151-152).

661. *APZ*, « De l'arbre sur la montagne », p. 57. Cette parabole de l'arbre se trouve aussi dans l'aphorisme du 371 du *Gai Savoir*, qui n'est pas sans évoquer la métaphore gidiennne du platane ou de l'eucalyptus qui, à force de grandir, font craquer leurs vêtements : « Nous grandissons nous-mêmes, nous changeons sans cesse, nous rejetons notre vieille écorce, nous faisons encore peau neuve à chaque printemps, nous devenons toujours plus jeunes, plus à venir, plus hauts et plus forts, nous enfonçons nos racines avec toujours plus de force dans les profondeurs — dans le Mal,—[...] nous grandissons, non à un seul endroit, mais partout, non dans une seule direction, mais autant par en haut que par en bas, à l'intérieur et à l'extérieur. » (*GS*, § 371, p. 366)

662. *APZ*, « De l'arbre sur la montagne », p. 59.

Certes, les Eugènes éveillent chez Cocteau son instinct de *mue*, enfoui jusqu'à lors dans les ténèbres de l'inconscience ou du rêve ; mais cette quête identitaire, obligeant l'auteur à devenir un « somnambule » (*PK*, p. 79) fort *lucide*, découle aussi – et finalement avant tout – de « [s]es recherches pour [...] délivrer [le premier Eugène] de sa prison plate » (*ibid.*, p. 75), dont l'aboutissement conduit le poète à reconnaître ses sentiments envieux à l'égard de Gide, qui s'avèrent donc avoir, « eux aussi, [...] soif de la liberté ». Étant donné ce parallélisme narratif s'établissant entre la fable de Nietzsche et celle de Cocteau, il nous est permis d'expliquer ainsi *la vision et l'énigme* de l'« Album des Eugènes » : en soumettant ses Eugènes à l'épreuve de l'éternel retour, Cocteau met en image l'essor et le déclin de sa volonté de puissance⁶⁶³, de telle façon qu'il incarne le rôle de « l'homme supérieur » qui s'affirme, aux yeux de Zarathoustra, comme « une corde tendue entre la bête et le Surhumain, — une corde sur l'abîme⁶⁶⁴ ». Dans cette « Bible des Eugènes », sous-titrée, d'ailleurs, « Une histoire qui de finir bien n'en que plus mal se termine » (*ibid.*, p. 83), l'auteur raconte ainsi *la genèse* de la prise de conscience de la solitude, sinon les difficultés qui s'imposent à lui au cours de sa tentative de *mue*, qu'il approfondira, dans la « Lettre de Persicaire », en dressant un bilan de son parcours littéraire avant *Le Potomak*.

663. Nous nous demandons si Cocteau annonçait le déclin de sa volonté de *mue* dès qu'il écrivait : « Selon leur faim, les Eugènes choisissent un couple aisément ou malaisément inquiété » (*PK*, p. 87). Comme l'explique Nietzsche, la volonté de puissance s'alimente certes du « déplaisir » dont l'affranchissement la rend vigoureuse, mais nullement du *désir de se donner du « déplaisir »* : « Prenons le cas le plus simple, celui de la nutrition primitive : le protoplasma étend ses pseudopodes pour chercher quelque chose qui lui résiste, - non point parce qu'il a faim, mais pour faire agir sa volonté de puissance. Puis il fait la tentative de surmonter cette chose, de se l'approprier, de l'incorporer. Ce que l'on appelle nutrition n'est qu'une conséquence, une application de cette volonté primitive de devenir plus fort. (Il n'est pas possible de considérer la faim comme mobile premier, tout aussi peu que la conservation de soi. *Considérer la faim comme une conséquence de la nutrition inconsciente, c'est affirmer que la faim résulte d'une volonté de puissance qui ne sait plus se comporter en maître* » (*VPII*, § 303, p. 84-85, nous soulignons).

664. *APZ*, « Le Prologue de Zarathoustra », § 4, p. 14.

Chapitre 4 : Le glauque aquarium de Pygamon

4.1 Le procès contre le maître du Parnasse

Rédigé sous forme épistolaire, la quatrième section du *Potomak* met en scène l'évolution artistique de Persicaire. Suivant le procédé du roman à clé, ce dernier, qui jouait jusqu'à lors le rôle de Gide, se met à dédoubler sa personne en incarnant désormais l'alter ego de l'auteur-narrateur. Ainsi, en réponse à l'« Album des Eugènes », Persicaire rédige une longue lettre qui raconte en détails son « premier contact avec la littérature » (*PK*, p. 231), marqué à jamais par sa visite à « Pygamon le parnassien » (*ibid.*, p. 218), alias Catulle Mendès (1841-1909). Cet écrivain polyvalent qui avait autrefois suscité tant d'enthousiasme chez Cocteau⁶⁶⁵, y est clairement évoqué comme un mauvais initiateur, qui fait gentiment mais sûrement égarer la sensibilité de Persicaire alors âgé de seize ans. En effet, si ce dernier se sent flatté par la faveur de Pygamon qui, après avoir lu ses vers, l'invite aussitôt à déjeuner⁶⁶⁶, cette « féérique aubaine » (*PK*, p. 218) s'avère vite néfaste en termes d'éducation esthétique, au vu de ce qu'il découvre à son arrivée dans l'appartement du maître :

Le boudoir était sombre. J'y distinguai, l'œil s'accoutumant, des meubles et des bibelots d'une laideur morne et sans atmosphère entre eux. Ils semblaient s'être rencontrés par hasard dans un estomac d'autruche. Des poufs, des brocatelles, des onyx et ce jeune siffleur, les mains aux poches, en terre cuite. (*ibid.*, p. 219- 220)

Il est tout à fait naturel que Mendès, l'un des plus grands wagnériens de France⁶⁶⁷, soit doté d'un « estomac d'autruche », permettant de faire sien un « pêle-mêle

665. Voir, par exemple, le poème « Le Spectre » (*Le Prince frivole* [1910]), dédié « à la mémoire de Catulle Mendès » (*EPC*, p. 1360).

666. Peu près le succès de la matinée poétique du 4 avril 1908, organisée en son honneur au théâtre Femina, Cocteau s'est fait inviter au domicile parisien de Catulle Mendès, pour y « partager [s]on omelette » (COCTEAU Jean, *Portraits-souvenir*, *op. cit.*, p. 816). Dans la suite, il a déjeuné pendant quelques mois, chaque samedi, dans la maison de campagne des Mendès à Saint-Germain-en-Laye.

667. Malgré le climat anti-allemand caractérisant la France depuis la guerre de 1870, Mendès se consacre à la promotion de la musique de Wagner, en publiant des ouvrages comme *Richard Wagner* (G. Charpentier et Cie, 1886), *L'Œuvre wagnérienne en France* (Fasquelle, 1899). Selon *La Légende du Parnasse contemporain* de Mendès (Bruxelles, Brancart, 1884, p. 95-110), les deux hommes se rencontrent à peine avant la première de *Tannhäuser* à l'Opéra Garnier (13 mars 1861), autour du projet de contribution de Wagner à *La Revue fantaisiste*, fondée par Mendès en 1861. Ensuite, ce dernier rend visite au compositeur plusieurs fois à Paris, puis à Tribschen.

chaotique de tous les styles » constituant, comme nous l’observions plus haut, la triomphe de l’opéra de Wagner. Quant à « la perversion des idées⁶⁶⁸ » qu’engendre le théâtre de Bayreuth, elle semble se traduire par ce malaise gravitationnel qu’éprouve Persicaire au milieu du sombre boudoir, en attendant l’accueil de son hôte : « Deux fois, j’avais ressenti un malaise analogue. Une, dans un ascenseur beurrant la moelle. L’autre, en ballon. Oui, dans la nacelle, au gré du pachyderme idiot, pas moins de vertige » (*PK*, p. 220). Cette pénible sensation de la chute, qui renvoie selon Cocteau à l’« impression [...] d’une descente rapide en ascenseur⁶⁶⁹ », dénote sans doute la soumission du jeune poète à ce que Nietzsche appelle l’« esprit de lourdeur », à « ce démon très haut et tout-puissant, dont [on dit] qu’il est le “maître du monde”⁶⁷⁰ ». Or, dans cette « Lettre de Persicaire », la volonté de remettre en cause l’influence de ses anciennes idoles devient tellement forte et inévitable que l’auteur n’hésite pas à railler lui-même son adoration quasi aveugle pour Anna de Noailles. De même que la poétesse, dont le charisme fascinait le jeune Cocteau au point d’envahir ses rêves (« [...] depuis exactement 9 nuits vous remplissez mon rêve [...] Je vois votre visage haut et dressé, vos yeux qui de profil ont l’air d’être de face [...] J’entends votre génie ! »⁶⁷¹), Pygamon fait des apparitions obsédantes dans les songes de Persicaire, quoique d’une façon cocasse : « Quatre jours et quatre nuits me séparaient du déjeuner. Les quatre nuits, je rêvai, la première que Pygamon était mort aux Indes, la seconde que mon oncle était Pygamon, la troisième que Pygamon volait au ras du sol » (*PK*, p. 219). Toujours dans cet esprit d’autodérision, Cocteau remémore aussi son sentiment mêlé de peur et de hâte à l’idée de connaître la comtesse, qu’il lui avait d’ailleurs avoué dans sa lettre datée du 31 janvier 1911, soit environ deux semaines avant leur première rencontre. En craignant à l’avance la maladresse de ses propos, il écrit : « je vous aurais murmuré sans rien d’autre : *il y a belles prunes sur la route de Weimar !* »⁶⁷². Le souvenir de ces derniers mots, que le jeune Henri Heine (1797-1856) avait à peine trouvés en la présence du majestueux Goethe, ravive l’esprit de Persicaire lorsqu’il s’évertue en vain à préparer, à l’approche de Pygamon, une phrase ingénue :

668. *CW*, « Post-Scriptum », p. 53.

669. COCTEAU Jean, *Lettres à sa mère*, t. I, *op. cit.*, p. 25, nous soulignons.

670. *APZ*, « Le chant de la danse », p. 152.

671. Lettre de Cocteau à Anna de Noailles, datée du 25 mars 1911, parue dans *CJC* 11, p. 49.

672. Lettre de Cocteau à Anna de Noailles, datée du 31 janvier 1911, *ibid.*, p. 43.

J'étais sur le point de lui parler grec ; mais comme je remarquai qu'il comprenait l'allemand. Je lui dis, dans cette langue, que les prunes des arbres entre Iéna et Weimar étaient très bonnes au goût. J'avais réfléchi, pendant bien des nuits d'hiver, à ce que je dirais d'élevé, et de sublime à Goethe, lorsqu'un jour je le verrais ; et lorsque je le vis, je n'eus rien autre chose à lui dire, sinon que les prunes de Saxe sont bonnes⁶⁷³.

– Monsieur Pygamon, ou Cher Maître, ou Monsieur, Ne vous excusez pas de m'avoir fait attendre. Plus une chose est précieuse, et plus j'aime à en dénouer les ficelles. Je méprise les sots qui les coupent. Je cherchai une syntaxe claire, rapide : « Je n'ai pas de hâte, je dénoue les ficelles, je ne suis pas de ceux qui les coupe [...] les ficelles me ravissent ». Ou bien « Coupez-vous les ficelles, Monsieur Pygamon ? Moi, j'ai de la patience [...] » [...] La porte s'ouvrit. « J'aime les ficelles », m'écriai-je, mais ce fut tout. (*PK*, p. 221)

En décrivant la vénération de Persicaire envers Pygamon, l'auteur tourne volontairement en ridicule son orgueil et son arrivisme d'autrefois, qui le condamnent au frénétique suivisme de disciple. Cette perspective expliquerait pourquoi Cocteau se focalise, parmi ses nombreux prédécesseurs, particulièrement sur Mendès : par son goût prononcé pour l'emprunt, l'originalité de cet épigone de Baudelaire, de Banville, de Leconte de Lisle et de Gautier est effectivement réputée très faible, voire nulle. « M. Catulle Mendès est l'Annibal de l'imitation et ses livres sont ses éléphants pour escalader les livres des autres⁶⁷⁴ », lit-on dans un article de Léon Bloy (1846-1917). Ce penchant à l'imitation, dont Pygamon a du mal à se départir, s'illustre ainsi dès les premières minutes de la visite de Persicaire, où ce dernier découvre, parmi le bric-à-brac traînant dans le fameux boudoir, « un joli chef d'œuvre : Baudelaire par Manet » (*ibid.*, p. 220) :

Connaissez-vous cette pochade ? Il y scintille plus que chez Lola de Valence le charme inattendu d'un bijou rose et noir. L'œil, la cravate et la joue fraîche forment un contraste de jais et de corail, tandis que chez l'Espagnole, des ramages et une figure jaune incitent à découvrir dans l'alexandrin de Baudelaire un sens caché. Par ailleurs, du reste, Mallarmé soulève le masque. La maritorne au coquillage marin, n'est-elle pas la négresse de l'Olympia ? (*ibidem*)

Derrière ces réflexions autour du vers baudelairien – « Le charme inattendu d'un bijou rose et noir » – destiné au tableau de Manet représentant la danseuse espagnole

673. HEINE Henri, *De l'Allemagne*, t. I, Paris, Eugène Renduel, 1835, cité par Claude Mignot-Ogliatri dans *CJC* 11, *op. cit.*, p. 45.

674. BLOY Léon, « Réflexions sur un patriarche », *Le Chat Noir*, 8 mars 1884, repris dans *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, Paris, Tresse, 1884, p. 206.

Lola de Valence⁶⁷⁵, se cache la volonté de Cocteau d'accuser Mendès de s'être laissé aller à un piètre mimétisme. En effet, ce dernier emprunte au poème de Baudelaire le titre de son recueil *Le Rose et le Noir* (1885), en raison probablement du sens obscène que de nombreux critiques prêtaient à la description du « bijou rose et noir »⁶⁷⁶. De fait, dans son article consacré à *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé (paru en 1876 sous forme d'une plaquette illustrée par Manet), Mendès s'étend sur les deux tresses de soie *rose* et *noire* qui sont fixées sur le second plat dudit livre, de telle sorte qu'il y déchiffre certaines valeurs érotiques :

Deux cordonnets de soie, noir celui-ci, celui-là rose, traversent la couverture et se rejoignent au bas d'une frêle rosette, ajoutant ainsi un peu de mystère frivole à cette enveloppe en carton du Japon, grise d'un gris ensoleillé, soyeuse, molle et résistante à la fois, charnue dirait-on, comme si elle était faite de la pulpe d'un lys tigré [...]⁶⁷⁷.

Or, l'auteur du *Potomak* ne se contente pas ici de dénoncer cet emprunt réitéré au poème de Baudelaire. Juste après la parenthèse du « bijou rose et noir », Persicaire introduit d'emblée cette question rhétorique – « [l]a maritorne au coquillage marin, n'est-elle pas la négresse de l'Olympia ? » –, par laquelle il tente d'établir le « [r]approchement entre le tableau de Manet *Olympia* (1863), qui représente une femme nue et sa servante noire, et le poème de Mallarmé d'inspiration saphique qui s'ouvre sur l'évocation d'« Une négresse par le démon secouée », près de « goûter une

675. Voici l'intégralité du poème en question : « Entre tant de beautés que partout on peut voir, / Je comprends bien, amis, que le désir balance ; / Mais on voit scintiller en Lola de Valence / Le charme inattendu d'un bijou rose et noir » (BAUDELAIRE Charles, « Lola de Valence » [*Les Épaves*, 1866], *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 207). Le dernier vers de ce quatrain est inscrit sur le cartel d'une eau-forte originale, réalisée en 1863 d'après le tableau d'Édouard Manet (1832-1883) *Lola de Valence* (1862, Musée d'Orsay, Paris).

676. Sur la réception du quatrain baudelairien, nous renvoyons à la « Note de l'éditeur », figurant au bas du poème lors de sa parution dans *Les Épaves* (1866) : « La muse de M. Charles Baudelaire est si généralement suspecte, qu'il s'est trouvé des critiques d'estaminet pour dénicher un sens obscène dans le bijou rose et noir. Nous croyons, nous, que le poète a voulu simplement dire qu'une beauté, d'un caractère à la fois ténébreux et folâtre, faisait rêver à l'association du *rose* et du *noir* » (*ibid.*, p. 332). Dans *Le Rose et le Noir* (Paris, Dentu, 1885), laissant transparaître l'inspiration cruelle des contes d'Edgar Allan Poe (1809-1849), de Baudelaire, et surtout de Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), Mendès cite deux fois le nom de Baudelaire (voir *ibid.*, p. 9 et 29).

677. MENDES Catulle, « *L'Après-midi d'un faune* par Stéphane Mallarmé », *La République des lettres*, 20 avril 1876, repris dans MARCHAL Bertrand, *Stéphane Mallarmé*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 1998, p. 47.

enfant” soumise à son désir, et qui s’achève par le description équivoque du “palais de [son] étrange bouche / Pâle et rose comme coquillage marin”⁶⁷⁸ ». La réflexion du poète peut paraître anodine si elle n’est pas destinée à révéler le mimétisme servile de Mendès : le coquillage « pâle et rose » de Mallarmé qui, tout comme le « bijou rose et noir » de Baudelaire, est censé suggérer « la métaphore du sexe⁶⁷⁹ », se trouve abusivement repris dans le conte de Mendès intitulé « La femme de chambre », figurant dans la deuxième série des *Monstres parisiens* (1885). Telle la négresse de Mallarmé qui, « par le démon secouée », tente de séduire une jeune vierge, Anaïs, la remplaçante du domestique, âgée de trente ans, convoite tacitement sa petite maîtresse nommée Claire de Brezolles, belle jeune fille de seize ans. Cette dernière, ne supportant pas le regard fauve et les mains aux « griffes démoniaques⁶⁸⁰ » de sa nouvelle servante, perd de jour en jour ses rires joyeux ainsi que « l’églantine rose de ses lèvres⁶⁸¹ » : « “Qu’as-tu donc, petite ?” Elle ne répondait pas. Elle était presque *pâle*, Claire, si *rose* ! Elle devint *pâle* tout à fait⁶⁸² ». Sous couvert d’une réflexion sur les poèmes de Baudelaire et de Mallarmé, Cocteau reproche donc à Mendès son écriture « fin-de-siècle », ayant tendance à tomber délibérément dans une imitation sous prétexte de ré-interpréter des chefs-d’œuvre littéraires⁶⁸³. Le papotage de Pygamon au cours du repas est à cet égard significatif : « Il inventait des anecdotes célèbres, mais que je ne connaissais pas encore, et son geste type était celui du prestidigitateur [...]. Il parlait de Verlaine, de Baudelaire, de Villiers, d’Augusta Holmes, accumulant les parachronismes. Une croûte, une graine, une gélatine le rendaient inabordable » (*PK*, p. 223). Afin de se distancier de cette littérature de « falsification » (*ibidem*), Cocteau exprime son amer regret d’en avoir été dupe, tout en marquant l’avènement d’une nouvelle esthétique qu’il adopte dorénavant :

678. LINARÈS Serge, « Notes et variantes » au *Potomak*, *CEPC*, p. 926-927, n. 11.

679. ROBILLARD Monic, *Le Désir de la vierge. Hérodiade chez Mallarmé*, Genève, Droz, 1993, p. 36.

680. MENDES Catulle, *Monstres parisiens : deuxième série*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1885, p. 209.

681. *Ibid.*, p. 210-211. Notons que le poème de Mallarmé « Une négresse par le démon secouée... » est paru pour la première fois dans *Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle* (Bruxelles, 1866, p. 146) sous le titre « Les lèvres roses ».

682. MENDES Catulle, *Monstres parisiens, op. cit.*, p. 211, nous soulignons.

683. *Monsieur de Phocas* (1901) de Jean Lorrain, inspiré manifestement d’*À Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans (1848-1907) et du *Portrait de Dorian Gray* d’Oscar Wilde (écrit sous l’influence du roman de Huysmans) en donne l’exemple. Sur ce sujet, voir PONNAU Gwenhaël, « L’Écriture dans les marges », *Europe*, n° 751, novembre-décembre 1991, p. 84-86.

Oh ! que j'étais imbécile ! Je mesure tel un néant une époque à laquelle je ne touche que par une addition de surprises dont la plupart m'échappent. Je croyais la poésie un jeu, un jeu d'élite, [...] J'ignorais la conception profonde. Or le mystère de la poésie, de l'invention, ce qui distingue l'utile en cela avec l'inutile, ce qui te sacre intermédiaire entre l'Ailleurs et les hommes, [...] c'est non pas de mettre du noir sur du blanc, mais de délivrer le noir (*ibid.*, p. 224-225).

En optant pour ce qu'il appelle la « délivrance du noir », l'auteur du *Potomak* semble se détourner de l'art poétique de Mallarmé qui se singularise, selon les mots de Mendès, par un « style volontairement excessif et maniéré, parfois obscur⁶⁸⁴ ». En effet, la nouvelle devise littéraire de Cocteau, consistant à dégager l'écriture « de sa possibilité latente, de la mine féconde du Rien » (*PK*, p. 225), devrait s'entendre comme une antithèse de la recherche mallarméenne d'un sens plus pur, dont parle Georges Rodenbach dans son article paru dans *Le Figaro* du 13 septembre 1898 :

[...] rappelons un soir de précieuse conversation devant nous, avec Goncourt et Daudet. Celui-ci, [...] lui demanda brusquement : – Mais, mon cher Mallarmé, dites-nous donc, vous devriez nous écrire ce serait si intéressant ! – si c'est volontairement que vous vous êtes retiré dans des ténèbres, pour ne pas que tout le monde vous y suivît, pour être seul avec une élite, avec vous-même, avec votre rêve ou bien si c'est involontairement ?... La question espiègle resta en suspens... [...] Alors Mallarmé, avec sa sérénité souriante, [...] dit : – Mais est-ce que l'opération même d'écrire n'est pas de mettre du noir sur du blanc ?⁶⁸⁵

Comme le remarque Albert Thibaudet (1874-1936), il est assurément possible que l'auteur du *Coup de dés* s'amuse ici simplement à « s'évader de la question par une frêle allusion ou un jeu de mots [...] mais, toute écriture lui apparaissait en effet comme une architecture du mystère et une économie de l'obscurité⁶⁸⁶ ». Une série de réflexions, formulées jusqu'ici autour des énigmes de couleur que proposent Baudelaire et Mallarmé, aboutit donc à un défi contre l'hermétisme romantico-symboliste, dont l'artifice consiste à « “met[tre] du noir sur du blanc”, comme le mystère sur

684. MENDES Catulle, « Figurines de poètes », *La Vogue parisienne*, 22 janvier 1869, repris dans MARCHAL Bertrand, *Stéphane Mallarmé, op. cit.*, p. 31.

685. RODENBACH Georges, « Stéphane Mallarmé », *Le Figaro* 13 septembre 1898, repris par François Ruchon dans *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, Genève, Pierre Cailler, 1949, p. 140.

686. THIBAUDET Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, N.R.F., 1930 [1912], p. 64.

l'évidence⁶⁸⁷ ». Or, si Cocteau n'insiste pas davantage sur le sujet, (« Ici je cesse, car le Passé me demeure interdit » [*PK*, p. 225]), il se propose en revanche de remettre en cause l'origine de cette l'esthétique de l'obscur, en la plaçant sous le signe de Wagner.

4.2 Plongée dans le théâtre de Pygamon

Une fois le repas terminé, Pygamon conduit son jeune hôte dans la chambre de sa femme dite la « reine », pour y faire une lecture à haute voix de son drame intitulé *Le Scaphandrier de Corfou* (*PK*, p. 226). Ce titre fictif, qui est de l'invention de l'auteur du *Potomak*, a pour fonction d'une part d'inaugurer l'attaque contre Barrès⁶⁸⁸, et d'autre part d'annoncer la *descente* de Cocteau dans les ténèbres d'un étrange monde aquatique, où il imagine rencontrer Augusta Holmès (1847-1903), la compositrice wagnérienne convaincue qui, pendant une quinzaine d'années, entre 1869 et 1886, a été la compagne de Mendès :

La reine digérait, étendue sur un accubitoire. Son âge m'échappe. C'était [...] un miracle : jeune, un miracle de vieillesse ; vieille, un miracle de conservation. [...] La franchise de ses fards déjouait l'artifice. En bas de la robe se jouaient, dans une écume de mousseline « et mainte à l'envers », des mouettes empaillées. [...] À sa gauche, on voyait – sur une table recouverte d'un châle des Indes à fond bistre et en face d'un papier-peint Louis-Philippe représentant une mer écumeuse, une frégate, un village et une digue – des jumelles d'ivoire, une loupe d'écaille, la boîte jaune et rouge d'une bobine de pellicules kodak et surtout une boîte en coquillages (*PK*, p. 226-227).

687. RODENBACH Georges, *L'Élite : écrivains, orateurs sacrés, peintres, sculpteurs*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1899, p. 50.

688. Pour le sujet du *Scaphandrier de Corfou*, « où le neveu du jeune Christomanos cherche pour son amante les perles de l'impératrice Élisabeth » (*PK*, p. 226), « Cocteau s'est certainement inspiré du titre de la pièce en prose de Mendès : *L'impératrice* (1909), dont l'exil de Napoléon sur l'île d'Elbe et la liaison avec la comtesse Walewska constituent la trame. Mendès ne consacra pas de livre à Élisabeth d'Autriche, mais à son cousin, Louis II de Bavière, reconnaissable dans deux romans : *Le Roi vierge* (1881) et *Lusignole* (1892). En revanche, Maurice Barrès écrit une préface, reprise dans *Amori et dolori sacrum, La Mort de Venise* (1903), pour l'ouvrage de Constantin Christomanos (1867-1911), *Élisabeth de Bavière, impératrice d'Autriche* (1900 pour l'édition française), où l'auteur relate notamment son séjour, en tant que répétiteur de grec, auprès de la souveraine dans sa villa de Corfou. Autant qu'à Mendès, c'est donc à Barrès que s'en prend Cocteau » (LINARÈS Serge, « Notes et variantes » au *Potomak*, *CEPC*, p. 927-928, n. 20).

Selon toute vraisemblance, Cocteau fait ici de la « reine » une incarnation de la radieuse Vénus de l'opéra de Wagner : au premier acte de *Tannhäuser* (1845), la déesse surgit de la grotte enchantée de Venusberg, au centre de laquelle elle « est mollement et fièrement étendue sur sa couche⁶⁸⁹ », telle « l'Aphrodite née de la blanche écume⁶⁹⁰ ». En l'occurrence, force est d'attribuer à Pygamon le rôle du protagoniste Tannhäuser, troubadour du XIII^e siècle qui, après avoir succombé à la tentation de Vénus, la quitte pour regagner sa liberté et sa chasteté auprès de la sainte Elisabeth : depuis plusieurs années, avant son divorce avec sa première femme Judith Gautier (1845-1917), Mendès s'était lié avec Holmès, avant de l'abandonner pour épouser la jeune poétesse portant le prénom d'une sainte, Jeanne Mette (1867-1955)⁶⁹¹. Cette référence à l'opéra de Wagner s'avérerait d'ailleurs d'autant plus ironique que Holmès transpose le thème du Venusberg (mont de Vénus) dans son opéra *La Montagne noire* (1895) : épris de la belle et séduisante étrangère Yamina, le jeune Monténégrin nommé Mirko trahit sa fiancée de longue date, avant de s'en retourner vers elle⁶⁹².

689 SCHURÉ Édouard, *Le Drame musical, Richard Wagner, son œuvre et son idée*, Paris, Sandoz et Fischbacher, t. II, 1875, p. 77.

690. BAUDELAIRE Charles, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », *La Revue européenne*, 1^{er} avril 1861, repris dans *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 790-791.

691. La relation entre Mendès et Holmès s'inscrit formellement sous le signe de Wagner, car elle commence par une « double rencontre de l'été 1869 », permettant à « Augusta Holmès [d'] allie[r] l'admiration pour Richard Wagner et celle qu'elle voue aux Parnassiens » : « les Mendès [Catulle Mendès et Judith Gautier] sont à Munich, pour une exposition de peinture dont Judith doit rendre compte et pour assister à la première représentation de *L'Or du Rhin*, en août ; Augusta et son père sont venus dans la même ville, pour la seconde de ces raisons. Les Mendès rendent visite à Wagner et à sa compagne Cosima, la fille de Liszt, dans leur villa de Tribschen près de Lucerne. Augusta voudrait obtenir le même privilège, mais elle va se heurter à l'opposition de Judith. En effet, Augusta a succombé au charme de Catulle Mendès [...]. Judith est au courant de son infortune, et Cosima se range de son côté. [...] Tous assistent à la répétition générale du *Rheingold* le 27 août. Mais Wagner, très mécontent de la mise en scène, annule tout. Malgré les assurances de Cosima, Wagner a rendu visite aux Holmès, qui le 11 septembre sont accueillis à Tribschen, et il s'est [également] montré charmant à l'égard de son admiratrice que, comme Liszt, il considère comme une excellente musicienne. Le 13 et le 14, les Mendès sont réunis aux Holmès dans la villa, Cosima continuant à accorder la préférence à Judith. Catulle a fait le choix inverse. La presse à sensation annonce les fiançailles de Mlle Holmès et de Richard Wagner. La réalité est tout autre : Mlle Holmès attend un enfant de Catulle Mendès » (BRUNEL Pierre, « Deux figures du *mundus muliebris* dans le *Journal des Goncourt* : Judith Gautier et Augusta Holmès », in *Les Goncourt dans leur siècle : Un siècle de « Goncourt »*, CABANÈS Jean-Louis (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005 [en ligne] <http://books.openedition.org/septentrion/54376> [consulté le 19 avril 2020]).

692. Drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux d'après le livret et la musique d'Holmès, créé à l'Opéra Garnier à Paris le 8 février 1895. Concernant l'influence de *Tannhäuser* sur cette pièce,

Par le truchement d'une allusion à *Tannhäuser*, Cocteau ne s'en prend pas uniquement au ménage de Mendès-Holmes, imprégné jusqu'à l'os de l'univers wagnérien. La robe de la femme de Pygamon (« En bas de la robe se jouaient, dans une écume de mousseline “et mainte à l'envers”, des mouettes empaillées »), dont l'inspiration marine est tirée du premier quatrain du sonnet de Mallarmé (« Rien, cette écume, vierge vers / À ne désigner que la coupe ; / Telle loin se noie une troupe / De sirènes mainte à l'envers »)⁶⁹³, nous suggère que Cocteau vise également l'auteur de *L'Après-midi d'un faune* qui, « sans avoir fait le pèlerinage de Bayreuth, a toutefois été entouré constamment des fervents fidèles [de Wagner] : Judith Gautier, Mendès, Villiers et Augusta Holmès, que plus d'une fois il a entendu jouer les œuvres du maître⁶⁹⁴ ». Il suffirait, pour s'en convaincre, d'examiner en détail le lien intertextuel s'établissant entre la description de la chambre de la « reine » et les articles de Mallarmé, parus dans son journal *La Dernière Mode, gazette du Monde et de la Famille* (1874)⁶⁹⁵. Dans la septième livraison dudit journal, où le directeur exprime un sincère souhait d'inaugurer l'Opéra Garnier avec *Tannhäuser*⁶⁹⁶, il fournit également un article consacré au « panneau d'une salle à manger nouvelle ». Loin d'être un simple objet de décor, ce panneau est conçu comme un immense aquarium vertical avec glaces sans tain, où se déploie « la vie mystérieuse » du « monde aquatique », chargé « de féerie, d'in vraisemblance et de prodigalité » :

Où qu'il soit placé, [...], reste toujours un panneau à la salle à manger, qui, avec sa soierie de l'Inde ou du papier de riz du Japon, donnera le ton (par exemple exotique) à toute la pièce. La soie est bien exposée aux vapeurs des mets, à la fumée du cigare,

voir BARILLON-BAUCHÉ Paula, *Augusta Holmès et la femme compositeur*, Paris, Librairie Fischbacher, 1912, p. 98.

693. La référence au poème de Mallarmé est signalée par Serge Linarès (« Notes et variantes » au *Potomak*, *ŒPC*, p. 928, n. 22).

694. STEINMETZ Jean-Luc, *Stéphane Mallarmé : L'absolu au jour le jour*, Paris, Fayard, 1998, p. 133. D'après ce que Mendès rapporte dans *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900* (Paris, Imprimerie Nationale, 1903, p. 135), il rencontre Mallarmé en 1864, chez son père à Choisy-le-Roi, où il habitait avec Villiers de l'Isle-Adam.

695. *La Dernière Mode, gazette du Monde et de la Famille* est un journal bimensuel illustré de huit pages, publié de septembre à décembre 1874. Mallarmé rédige presque à lui tout seul les huit numéros dudit périodique sous des pseudonymes tels que « Marasquin », « Marguerite de Ponty » ou « Miss Satin ».

696. Voir MALLARMÉ Stéphane, « Chronique de Paris », *La Dernière Mode*, 6 décembre 1874, repris dans *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal (éd.), « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 623.

ainsi que le papier, [...] : or à quelles tentures demanderons-nous ce monde aquatique, monstrueux, frêle, riche, obscur, et diaphane d'herbages et de poissons, si décoratifs ! Tout tableau, peint ou brodé, a comme un voile d'immobilité jeté sur la vie mystérieuse de ces paysages fluviaux ou marins : comment, ce fond de mer ou de fleuve, le posséder véritable ? [...] Comme pour un bassin, cimenter la *section* des murs, traversés par le conduit ordinaire de la Dhuis ou de la Vanne, jet à droite, déversoir à gauche pour l'eau que contiendra cet espace vide, une fois deux vastes et fortes glaces sans tain dressées ! [...] *Ce [que le panneau] plaît d'introduire, c'est les poissons et les crustacés les plus rares de nos côtes ou des archipels lointains : dorades, rascasses, polypes, étoiles, poissons-télescopes du Japon, etc. ; c'est les plantes. Aquarium (éclairé simplement du dehors par la lumière diurne ou a giorno, le soir, par le gaz) voilà ce panneau : magique, vivant, mouvant, extraordinaire [...]*⁶⁹⁷

La description de ce bassin *de rêve*, que Mallarmé invente afin d'« élaborer un symbolisme applicable aux objets quotidiens⁶⁹⁸ », n'est pas sans évoquer celle de la décoration intérieure conçue par Holmès. À défaut d'eaux de mer, la compositrice installe un papier-peint représentant des paysages marins, ainsi qu'« un châte des Indes à fond bistre » qui, couvrant la surface d'une table, participe à l'ambiance aquatique de la chambre, tout comme d'ailleurs ce quelconque « panneau à la salle à manger, qui, avec sa soierie de l'Inde ou du papier de riz du Japon, donn[ant] le ton (par exemple exotique) à toute la pièce ». Sur l'horizon de cette mer-table, se distinguent également plusieurs objets qui s'apparentent aux rares espèces marines animant l'aquarium de Mallarmé : au lieu des « poissons-télescopes du Japon » qui, placés juste après les « étoiles » (étoiles de mer/étoiles du ciel), « établissent la thématique très mallarméenne de l'équivalence entre fond de mer et fond de ciel⁶⁹⁹ », nous apercevons « des jumelles d'ivoire [et] une loupe d'écaille » voisiner avec la boîte contenant « une bobine de pellicules kodak », que Cocteau aurait dû associer à la forme *étoilée* des deux roues horizontales de la bobine sur laquelle s'enroule la pellicule cinématographique⁷⁰⁰. Quant aux « polypes » peuplant le fond du bassin mallarméen, ils se trouvent soigneusement cueillis de la main de la

697. MALLARMÉ Stéphane [signé Marliani, Tapissier-Décorateur], « Panneau de salle à manger nouvelle », *La Dernière Mode*, 6 décembre 1874, repris dans *ibid.*, p. 626-627.

698. BENOIT Éric, « Fonction symbolique de l'objet dans *La Dernière Mode* de Mallarmé », in *Écritures de l'objet*, Roger Navarri (dir.), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997 [en ligne] <http://books.openedition.org/pub/4931> [consulté le 18 mai 2020].

699. *Ibidem.*

700. Rappelons que dans la section « Comment ils vinrent », Cocteau associe la forme d'une pièce mécanique à celle de l'étoile : le « disque dentelé qui représente les étoiles » (*PK*, p. 73). De même, il laisse transparaître son intérêt pour le cinéma dans la dédicace primaire du roman (voir *PK*, p. 46).

reine : « Elle tenait entre l'index et le pouce un arbuste de corail » (*PK*, p. 227). Signalons enfin qu'il est possible que cette parodie du « panneau d'une salle à manger nouvelle »⁷⁰¹ ait pour fonction de dénoncer une complicité frivole qui lie Mallarmé et le couple Mendès-Holmès. Dans la sixième livraison de *La Dernière mode* (15 novembre 1874), le rédacteur en chef consacre une page à la partition de « Chanson », le poème de Mendès mis en musique par Holmès. Écrit comme un pastiche de la *canço* médiévale, prenant pour thème l'amour du poète pour sa dame, cette œuvre de collaboration, dont la publication coïncide avec la rupture officielle de Mendès et Judith Gautier, aurait pu être considérée comme un faire-part crypté de la relation amoureuse entre le parolier et la compositrice⁷⁰². Il va sans dire que leur « Chanson », publiée ainsi par les soins de Mallarmé, se superpose à l'hymne de Tannhäuser pour Vénus (le barde moyenâgeux entonnant les louanges de sa dame), et justifie indirectement la scène de Venusberg que Cocteau transpose dans la chambre de l'épouse de Pygamon. En manière de persiflage⁷⁰³, le cercle Mallarmé-Mendès-Holmès est soumis à l'emprise de l'art wagnérien, dont l'une des caractéristiques consiste, selon Nietzsche, à envoûter les spectateurs non par sa musique elle-même, mais au moyen de sa virtuosité littéraire :

De fait, il [Wagner] a passé toute sa vie à répéter cette phrase : que sa musique ne signifie pas seulement de la musique ! Mais bien davantage ! Mais infiniment davantage !... [...] Wagner ne pouvait créer de toute pièce, [...] il devait faire des œuvres décousues, des « motifs », des attitudes, des formules, des redoublements, des complications ; il demeura rhéteur en tant que musicien, [...]. « La musique n'est jamais qu'un moyen » : c'était là sa théorie, [...] Wagner avait besoin de littérature, pour persuader à tout l'univers de prendre sa musique au sérieux, de la croire profonde « parce qu'elle signifie l'infini » ; il fut toute sa vie le commentateur de « l'idée ». [...] Ce n'est pas avec la musique que Wagner a conquis les jeunes gens, c'est avec l'« idée » : — c'est la richesse en énigmes de son art, son jeu de cache-cache entre cent symboles, la polychromie de son idéal qui amena et attira

701. L'hypothèse est d'autant plus probable que Cocteau évoquera, dans son texte de 1935, la figure de « Mme Mendès » en la situant dans un aquarium semblable à celui de Mallarmé : « Mme Mendès, grande, peinte comme une idole, pareille, derrière *l'aquarium de ses voiles* et suivie par les volutes écumantes de manches pagodes et de traînes, à un merveilleux *poisson japonais* » (COCTEAU Jean *Portraits-souvenir*, *op. cit.*, p. 816, *nous soulignons*).

702. Pour l'interprétation de « Chanson », voir ARDREY Caroline, « Dialogism and Song : Intertextuality, Heteroglossia and Collaboration in Augusta Holmès's setting of Catulle Mendès's "Chanson" », *The Australian Journal of French Studies*, 54, n° 2-3, p. 235-252.

703. Dans la lettre de Cocteau à Blanche datée d'avril 1919 nous lisons en effet : « Persicaire comme son nom l'indique est une sorte de Persiflage » (BLANCHE Jacques-Émile et COCTEAU Jean, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 145).

ces jeunes gens à Wagner ; c'est le génie nuageux de Wagner, sa manière de saisir, de glisser, de frôler dans les airs, d'être à la fois partout et nulle part [...] ⁷⁰⁴.

Lorsque Mallarmé émet cette sentence élogieuse – « [...] la Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie ⁷⁰⁵ » –, ne défend-il pas en effet le culte absolu de « l'idée », permettant au compositeur d'« *augment[er] à l'infini la puissance d'expression de la musique* ⁷⁰⁶ » ? Quoi qu'il en soit, c'est bien à Mendès que Cocteau attribue le rôle du disciple du Wagner. À force de vouloir devenir l'exégète de sa mélodie, ce « Cagliostro de la modernité » s'affirme, aux yeux de Nietzsche, comme un comédien, un « histrion ⁷⁰⁷ », ou bien encore un « *névrosé* ⁷⁰⁸ », dont la préoccupation consiste avant tout à rechercher l'effet dramatico-hypnotique (« il veut l'effet, il ne veut rien que l'effet ⁷⁰⁹ ») :

Vous ne savez pas qui est Wagner : un comédien de premier ordre. Y a-t-il en général au théâtre un effet plus profond, plus puissant ? Voyez donc ces jeunes gens, — raidis, blafards, sans haleine ! Voilà des wagnériens : ils n'entendent rien à la musique, — et cependant Wagner les domine... L'art de Wagner exerce une pression de cent atmosphères : inclinez-vous, on ne peut faire autrement... Le comédien Wagner est un tyran, son pathos culbute n'importe quel goût, n'importe quelle résistance. — Qui donc possède cette puissance de persuasion des gestes, qui donc voit avec autant de netteté et avant tout l'attitude ! Cette oppression du pathos wagnérien, cet attachement implacable à un sentiment extrême, cette *longueur* effroyable dans des situations où l'attente d'un instant déjà vous étouffe ⁷¹⁰ !

704. *CW*, § 10, p. 42-44.

705. MALLARMÉ Stéphane, *Divagations* [1897], in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 365. L'art de Wagner sert effectivement à Mallarmé pour approfondir sa réflexion sur le problème des rapports entre la Musique et les Lettres : « Tout, la polyphonie magnifique instrumentale, le vivant geste ou les voix des personnages et de dieux, au surplus un excès apporté à la décoration matérielle, nous le considérons, dans le triomphe du génie, avec Wagner, éblouis par une telle cohésion, ou un art, qui aujourd'hui devient la poésie : or va-t-il se faire que le traditionnel écrivain de vers, celui qui s'en tient aux artifices humbles et sacrés de la parole, tente, selon sa ressource unique subtilement élue, de rivaliser ! » (*ibid.*, p. 328).

706. *CW*, § 8, p. 36.

707. *Ibid.*, p. 35.

708. *CW*, § 5, p. 26.

709. *CW*, § 8, p. 36.

710. *Ibid.*, p. 34-35.

Ce verdict du philosophe, tendant à récuser le triomphe de Wagner comme étant « [l]’avènement du comédien dans la musique⁷¹¹ », semble faire écho au compte-rendu de la séance du récital que donne Pygamon en présence de Persicaire :

Pygamon tenait à la main gauche le manuscrit en désordre. Du coude, il me pinçait le bras, me maintenait. Sa main droite approchait de son nez cartilage malade une paire de bécicles d’écaille toutes rondes. Il avait, complétant l’aquarium, un visage de turbot. Il hurlait, scandait, râlait, apostrophait, bavait, me vaporisait de salive. On devinait des rimes. Rien n’était intelligible. Il secouait la tête comme un virtuose, frappait du pied droit et me soulevait du sol à chaque nouvelle triade. [...] Parfois, il pâmais, parfois il prenait une voix dolente, parfois d’ogre. [...] Ce manège dura ce que durent sept actes. C’est vous dire. Il n’y eut ni cigarettes, ni pastilles de menthe. J’avais une crampe et la migraine. (*PK*, p. 229-230)

À l’exemple de Wagner, Pygamon fait ici non la lecture de son drame, mais la démonstration de son « talent scénique par excellence⁷¹² ». Peu importe l’audibilité de ses rimes, ce poète-cabotin exerce sur Persicaire la terrible « oppression du pathos », exprimé tantôt par « une voix dolente », tantôt par « une voix d’ogre » ; son jeune auditeur n’a pas d’autre choix que d’observer ce drôle de « virtuose » hystérique, et se trouve étouffé dans les « cent atmosphères » imprégnant le drame d’une « longueur effroyable », en « sept actes » de Pygamon. Enfin, si cet interminable récital sans « cigarettes, ni pastilles de menthe », donne à Persicaire « une crampe et la migraine », c’est certainement parce que Pygamon hérite du magicien de Bayreuth une capacité à « rend[re] malade tout ce qu’il touche » ; « Pour entendre Wagner j’ai besoin de pastilles Géraudel [pastilles contre la toux]⁷¹³ », écrit l’auteur du *Cas Wagner*.

Dès lors, force est bien de constater que Cocteau se propose, dans ce « carnaval d’aquarium » (*PK*, p. 228), de faire un auto-examen de son parcours d’initiation artistique, en l’inscrivant tacitement dans l’évolution de l’esthétique musicale de Nietzsche.

711. *CW*, § 11, p. 45.

712. *CW*, § 8, p. 35.

713. *NCW*, « Où je fais des objections », p. 71.

4.3. La mésaventure de Persicaire ou le déclin nécessaire

Avant sa rupture avec Wagner, le philosophe voyait en lui le symbole du « dramatisse dithyrambique⁷¹⁴ » qui, grâce à ses aptitudes de poète, de musicien et de metteur en scène, ressuscitait la trinité harmonieuse du dithyrambe antique : composée du chant poétique, de la musique instrumentale et de la danse expressive, cet hymne hellénique tend à créer l'équilibre entre la mesure apollinienne (la « belle apparence » de l'univers du rêve) et la démesure dionysiaque (la force obscure de « l'ivresse extatique⁷¹⁵ »), en résolvant de manière affirmative « l'énigme [de l'art] au double langage : Apollon par le rêve chiffrant l'ivresse de Dionysos, Dionysos par l'ivresse révélant la vérité de l'énigme formulée en rêve par Apollon⁷¹⁶ ». À ce titre, l'auteur de *Tannhäuser* faisait espérer au philosophe une possible « renaissance du mythe allemand⁷¹⁷ », servant de remède au déclin de la culture allemande. Mais depuis *Parsifal*, qui marque selon Nietzsche l'effondrement de Wagner « devant la sainte croix⁷¹⁸ », le compositeur ne semble plus correspondre à la figure de l'« interprète inspiré des méditations antiques⁷¹⁹ » : dans ce drame chrétien de la rédemption, le rayonnement de la poésie d'Apollon se transforme en un oracle pessimiste, en un « jeu de cache-cache entre cent symboles », trahissant « l'abaissement de la force organisatrice ; l'abus des moyens traditionnels [...] ; le faux-monnayage dans l'imitation des grands modèles⁷²⁰ » ; quant à l'extase libératrice de la danse de Dionysos, elle se voit réduite en une simple expression du « pathos wagnérien » qui, avec « un renfort de mimique, de suggestion, de

714. NIETZSCHE Frédéric, *Richard Wagner à Bayreuth* [1876], § 8, trad. Marie Baumgartner, Schloss-Chemnitz, Ernest Schmeitzner, 1877, p. 105. Référencé désormais dans le texte sous le sigle *RWB*. La notion nietzschéenne du « dramatisse dithyrambique » est détaillée dans *ibid.*, p. 90-104.

715. *OT*, § 4, p. 49.

716. ASTOR Dorian, *Nietzsche. La détresse du présent*, [chapitre I], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2014, p. 19-59.

717. *OT*, § 23, p. 210. Du triangle de Tannhäuser, de Vénus et d'Elisabeth, qui s'avère résolu par la fidélité de cette dernière, Nietzsche déduit une « merveilleuse conviction que l'une des deux sphères de [l]a nature [de Wagner] est restée fidèle à l'autre, que la sphère créatrice, innocente, lumineuse, a gardé la foi d'un amour libre des plus désintéressés, à celle qui était sombre, indomptable et tyrannique » (*RWB*, § 2, p. 21-22).

718. *HTH II*, « Opinions et sentences mêlées », § 3, p. 11.

719. *RWB*, § 3, p. 30.

720. *CW*, « Second post-scriptum », p. 56.

pittoresque psychologique⁷²¹ », perfectionne l'effet de « la passion à tout prix⁷²² » afin de séduire les spectateurs⁷²³.

En gardant à l'esprit le revirement de Nietzsche à l'égard de Wagner⁷²⁴, Cocteau retrace, via Persicaire, comment il est parvenu à se détourner de son ancienne admiration pour Mendès, qui avait restitué, lui aussi, la mythologie grecque à travers des œuvres comme *Médée* (1898)⁷²⁵, *Ariane* (1905)⁷²⁶ ou *Bacchus* (1909)⁷²⁷. Comme le suggère le « titre » qui lui est accordé – « le grand homme, le chef du Parnasse » (*PK*, p. 220) –, Pygamon attire l'attention de Persicaire surtout en sa qualité de pouvoir *ressusciter* « [l]es mots des demi-dieux⁷²⁸ » de la littérature du XIX^e siècle, tels ceux « de Verlaine, de Baudelaire, de Villiers », ou bien encore de Banville⁷²⁹. Ce dernier avait par

721. *CW*, § 8, p. 35-36.

722. *CW*, « Second post-scriptum », p. 56.

723. C'est précisément sous cet angle que Nietzsche rectifie son appréciation sur *Tannhäuser* : « Rien n'a fait faire à Wagner de réflexion plus profonde que la rédemption : l'opéra de Wagner, c'est l'opéra de la rédemption. Il y a toujours chez lui quelqu'un qui veut être sauvé [...] c'est là son problème. Et avec quelle richesse il varie ce *leitmotiv* ! [...] Qui donc nous l'apprendrait, si ce n'est Wagner, que l'innocence sauve avec prédilection des pécheurs intéressants ? (C'est le cas du *Tannhäuser*) » (*CW*, § 3, p. 18) ; « Qu'un ballet wagnérien puisse vous réduire au désespoir — et à la vertu ! — c'est encore le cas du *Tannhäuser* (*ibid.*, p. 19) ; « Sa richesse de couleurs, de demi-teintes, de clartés mystérieuses et mourantes nous gâte tellement qu'après [Wagner] tous les autres musiciens nous paraissent trop robustes. [...] Cela a été inventé pour séduire les masses, et nous nous en détournons comme nous ferions d'une fresque trop tapageuse. Que nous importe l'agaçante brutalité de l'ouverture du *Tannhäuser* ? » (*CW*, § 7, p. 33).

724. Nous ne tenons pas compte ici de la complexité des sentiments de Nietzsche envers Wagner lui-même et sa musique, mêlés à la fois de détestation et d'admiration : déjà, à l'époque de *Richard Wagner à Bayreuth* (1876), l'ouvrage considéré comme l'apologie du compositeur, le philosophe voyait chez son ami la défaillance d'« un comédien dévoyé » (NIETZSCHE Frédéric, « Réflexions sur Richard Wagner » [1874], trad. Henri Albert, in *CI2* [Mercur de France, 1^{er} et 16 février 1914], p. 244) ; d'autre part, Nietzsche n'hésite pas à féliciter l'ouverture des *Maîtres chanteurs* dans son *Par-delà le bien et le mal* (1886), paru deux ans avant *Le Cas Wagner*.

725. Tragédie en trois actes de Mendès, représenté par Sarah Bernhardt le 28 octobre 1898 au Théâtre de la Renaissance.

726. Opéra en cinq actes sur un livret de Mendès d'après *Ariane* de Thomas Corneille (1672), crée le 31 octobre 1906 au Palais Garnier à Paris.

727. Opéra en quatre actes et sept tableaux sur un livret de Mendès, crée le 5 mai 1909 au Palais Garnier.

728. Citation tirée du poème « Le Spectre », dédié « À la mémoire de Catulle Mendès » : « Vous ne conterez pas, profonds ou biscornus, / Rythmant vos souvenirs à grands coups de badine, / Les mots des demi-dieux que vous avez connus... » (*EPC*, p. 1360)

729. D'après Cocteau, il avait trouvé chez les Mendès non le « Baudelaire par Manet » (*PK*, p. 220), mais le portrait de Banville exécuté par Renoir (voir *Portraits-souvenir, op. cit.*, p. 816-817).

ailleurs brossé un portrait élogieux de Mendès, chez lequel il discernait une tension subtile entre l'apollonien et le dionysiaque :

Avec son jeune visage apollonien, et son menton ombragé d'un léger duvet frissonnant [...], rien n'empêcherait ce jeune poète d'avoir été le prince Charmant d'un des contes de Mme d'Aulnoy, ou, mieux encore, d'avoir été dans la Sicile sacrée, à l'ombre des grêles cyprès et du lierre noir, Damète ou le bouvier Daphnis, jouant de la syrinx et chantant une chanson bucolique alternée, si ses yeux perçants et calmes, et sa lèvre féminine, résolue, d'une grâce un peu dédaigneuse, n'indiquaient tous les appétits modernes d'un héros de Balzac. [...] C'est, sans doute, d'une pareille chevelure dorée, ensoleillée et lumineuse, qu'était coiffé le fils de la Muse Calliope, quand cet excellent musicien déménageait les arbres tous venus par un procédé élégant et économique [...]⁷³⁰.

Il est très probable que Cocteau exprime dans la « Lettre de Persicaire » sa désillusion à l'égard de cet hommage de Banville, faisant de Mendès une double incarnation d'Apollon et de Daphnis, disciple et amant du dieu Pan, dont la fécondité sauvage s'apparente à celle de Dionysos⁷³¹. En observant Pygamon déclamer son drame, Persicaire ne reconnaît effectivement ni l'élégance dédaigneuse de « ses yeux perçants » et de « sa lèvre féminine », ni la subtile harmonie de « son jeune visage apollonien », couronné à la fois de « chevelure blonde démesurée⁷³² » et du sombre lierre de Pan-Dionysos ; car il est simplement terrifié par « son œil pâle, ses boucles, sa barbe jaune où s'évertuait une petite bouche en demi-lune [, ainsi que par] [u]n réseau de varices couvr[ant] sa face d'arborescences » (*PK*, p. 230). De la sorte, son « premier contact avec la littérature » conduit le jeune poète à affronter ce constat pessimiste, que dresse Nietzsche quant au rôle de Wagner dans l'évolution de son esthétique musicale : sa plus vive admiration pour le compositeur dithyrambique se tourne infailliblement en persécution inexorable contre le piètre comédien névrosé.

730. BANVILLE Théodore de, *Les Camées parisiens*, deuxième série, Paris, Pincebourde, 1866 [*Le Figaro* du 10 mai 1866], p. 49-50. Ce texte est d'ailleurs repris par Mendès dans son *Mouvement poétique français de 1867 à 1900* (page 190).

731. « Nomade, marqué par un syncrétisme illimité, Pan retrouve bien, à l'origine, la symbolique de Dionysos, ce personnage ubiquiste, jaillissant sans cesse, mû par le cycle énergétique de la fertilité où s'entendent la création et la destruction, la transe et l'ivresse » (BOUDINET Gilles, « Pan, entre le décor de la panique et le corps de la culture », *Sens-Dessous*, n° 15, janvier 2015, p. 91-104. Le « lierre » évoqué dans le texte de Banville est d'ailleurs bel et bien la plante emblématique de Dionysos.

732. BANVILLE Théodore de, *Les Camées parisiens*, *op. cit.*, p. 50.

Afin de se remettre d'une telle déception, Cocteau prépare un épilogue exprès cocasse, en se référant toujours à la sagesse de Nietzsche. Dans l'ouverture du *Cas Wagner*, le philosophe s'étend longuement sur sa découverte de l'opéra *Carmen* (1875) de Georges Bizet (1838-1875), dans laquelle il voit un antidote par excellence du pathos maladif de la musique wagnérienne :

[...] chaque fois que j'ai entendu *Carmen*, il m'a semblé que j'étais plus philosophe, un meilleur philosophe qu'en temps ordinair[e] : je devenais si indulgent, si heureux, si indou, si *rassis*...[...] Puis-je dire que l'orchestration de Bizet est presque la seule que je supporte encore ? Cette *autre* orchestration qui tient la corde aujourd'hui, celle de Wagner, à la fois brutale, factice et naïve, ce qui lui permet de parler en même temps aux trois sens de l'âme moderne, — à quel point elle m'est néfaste, cette orchestration wagnérienne. Je la compare à un sirocco. Une sueur contrariante se répand sur moi. [...] Cette musique de Bizet me semble parfaite. Elle approche avec une allure légère, souple, polie. Elle est aimable, elle ne met point en sueur. « Tout ce qui est bon est léger, tout ce qui est divin court sur des pieds délicats » : première thèse de mon Esthétique. Cette musique est méchante, raffinée, fataliste : elle demeure quand même populaire, [...] Elle est riche. Elle est précise. Elle construit, organise, s'achève : par là elle forme un contraste avec le polype dans la musique, avec la « mélodie infinie »⁷³³.

Si Nietzsche considère *Carmen* comme représentant la « première thèse de [s]on Esthétique », c'est parce qu'il distingue dans ce chef-d'œuvre de l'opéra-comique l'idéal d'harmonie de l'apollinien et le dionysiaque. Malgré son intrigue foncièrement tragique, la musique de Bizet célèbre, par son rythme régulier, vif et léger, que « la vie vaut en tant que telle, telle qu'elle est, elle doit être célébrée *ainsi*, avec la fatalité de la passion qui conduit à la mort⁷³⁴ », comme le résume « ce cri de Don José qui termine l'œuvre : Oui, c'est moi qui l'ai tuée, Carmen, ma Carmen adorée !⁷³⁵ ». De la sorte, la pièce de Bizet atteint la grâce à la fois « méchante, raffinée, fataliste », marquant « une apothéose de la vie dans son exubérance, dans sa plénitude, dans sa liberté indomptée⁷³⁶ ». Or, c'est justement cette gaîté jubilatoire, rendant possible l'affirmation tragique de la vie, que Nietzsche regrette chez Wagner : « les pieds légers ; l'esprit, le feu, la grâce ; la

733. *CW*, « Lettre de Turin, mai 1888 », § 1, p. 13-14.

734. KLEIN Rony, « L'esthétique de Nietzsche. Au croisement de l'identité allemande », *Études Germaniques*, n° 279, mars 2015, p. 451-472.

735. *CW*, « Lettre de Turin, mai 1888 », § 2, p. 16.

736. KLEIN Rony, art. cit.

grande logique ; la danse des étoiles ; l'insolente spiritualité ; les frissons de lumière du Midi ; la mer *unie* — la perfection... »⁷³⁷ .

Quant à Cocteau, il imagine une scène de rupture avec Mendès, en optant non pour *Carmen* de Bizet, mais *Le Rossignol* (1914) de Stravinski⁷³⁸ : le chapitre se referme sur la cérémonie funéraire de Pygamon, empoisonné par « [u]ne boule de guano qui, d'un rossignol des Îles, [était] tomb[é] dans [son] omelette » (*PK*, p. 233)⁷³⁹. Il n'est guère étonnant que la musique de Stravinski, enfermant, rappelons-le, selon Cocteau, « la figure de Janus où le rire coïncide avec une gravité profonde » (*PK*, p. 46), s'affirme comme équivalente à l'orchestration dithyrambique de Bizet, permettant à Nietzsche de guérir du pessimisme emphatique de l'opéra wagnérien. L'opposition de Stravinski à Wagner, formulée ainsi autour de la mort de Pygamon, se confirme définitivement lorsque Persicaire quitte la chambre mortuaire :

On entendait chanter le rossignole des Îles. Pygamon, exsangue, était presque beau. [...] « Ma foi, pensai-je, voilà Pygamon. Pygamon cesse. Pygamon repose. Pygamon se décompose. » Et rien d'autre ne me saturait le cœur. J'en avais honte. J'hélais des larmes [...] Je quittai la chambre. Je me sentais curieusement libre. (*PK*, p. 234)

Plutôt qu'un suprême adieu, Cocteau parle sans doute ici du bilan qu'il donne au « carnaval d'aquarium » du maître défunt. En effet, la critique du *Cas Wagner* trouve son origine dans le second tome de *Humain trop humain*, où Nietzsche récuse la « musique moderne » comme étant l'antithèse de la « musique ancienne ». Désignée sous le nom de « mélodie infinie », la première se compare à la sensation d'une descente dans la mer : « perdant peu à peu l'assurance de la marche sur le fond incliné, pour s'abandonner enfin à la merci de l'élément agité : on est forcé de *nager* ». Quant à l'autre, elle se caractérise par « un va et vient, tantôt maniéré, tantôt solennel, tantôt fougueux » de la

737. *CW*, § 10, p. 44.

738. Opéra en trois actes composé par Stravinski sur un livret du compositeur et de Stepan Mitousov d'après le conte d'Andersen *Le Rossignol et l'Empereur de Chine* (1843). Il a été créé le 26 mai 1914 par les Ballets russes au Palais Garnier à Paris.

739. Nous devons cette interprétation à la présentation de « L'Album des Eugènes » dans *Jean Cocteau unique et multiple, op. cit.* La mort de Mendès est d'ailleurs non moins tragique que celle de Pygamon : il meurt broyé par un train sous le tunnel de Saint-Germain-en-Laye, le 7 février 1909. Selon Serge Linarès, « Cocteau donne [...] de ce décès une version saugrenue, en lien direct avec le goût de Mendès, professé dans ses écrits, pour le rossignol » (« Notes » au *Potomak*, p. 927, n. 26).

cadence qui, « allant soit plus vite soit plus lentement, [n]ous for[ce] à *danser*⁷⁴⁰ ». Examiné de ce point de vue, la musique de Wagner correspond à « une espèce voisine de la nage et du balancement dans les airs » :

[Wagner] craint la pétrification, la cristallisation (*sic*), le passage de la musique dans les formes architecturales, — et c'est pourquoi il oppose au rythme à deux temps un rythme à trois temps, et il n'est pas rare qu'il introduise la mesure à cinq et à sept temps, qu'il répète immédiatement la même phrase, mais avec un allongement, pour qu'elle atteigne à une durée double et triple. D'une imitation facile de pareils artifices peut naître un grand danger pour la musique : à côté d'une trop grande maturité du sentiment rythmique *guettait toujours, à la dérobée, la décomposition, la dégénérescence du rythme*⁷⁴¹.

Nous l'aurons compris : le théâtre nautique de Mendès offre toutes les caractéristiques de la « musique moderne » de Wagner. Dans le bassin d'inspiration wagnérienne de son épouse, Pygamon, « au visage de turbot », se plaît à déclamer son drame d'une longueur terrible, en privant son auditeur de rester sur *la terre ferme* (« Du coude, il me pinçait le bras, me maintenait [...] il me soulevait du sol à chaque nouvelle triade [...] Le coude n'avait pas lâché prise » [*PK*, p. 229-230]). Sous l'emprise d'« une crampe et [de] la migraine » (*ibid.*, p. 230) – symptômes fréquemment associés à la plongée sous-marine –, Persicaire observe furtivement un déclin imminent de son maître, chez lequel il espérait retrouver l'âme dithyrambique (« *J'inspectais, à la dérobée, son œil pâle, ses boucles, sa barbe jaune où s'évertuait une petite bouche en demi-lune. Un réseau de varices couvrait sa face d'arborescences* » [*ibidem*⁷⁴²]). Un tel constat se voit enfin confirmé dans le portrait *in extremis* du « chef de Parnasse » qui, bercé par le joyeux paillement du rossignol de Stravinski, se désagrège lentement sous les yeux du jeune poète : « [...] voilà Pygamon. Pygamon cesse. Pygamon repose. Pygamon *se décompose* » (*ibid.*, p. 234)⁷⁴³. Le disciple pleure certes la disparition du maître, mais un tel épilogue s'avère aussitôt salutaire : « Je quittai la chambre. Je me sentais curieusement libre » (*ibidem*).

740. *HTH II*, « Opinions et sentences mêlées », § 134, p. 85 ; de même pour les deux citations suivantes.

741. *Ibid.*, p. 86.

742. *Nous soulignons*.

743. *Nous soulignons*.

En laissant derrière lui le cadavre de Pygamon, Cocteau n'oublie pas d'annoncer, à l'instar de Nietzsche, le pressentiment de sa guérison spirituelle, qui se dessinera désormais sous le signe de Stravinski et de Rimbaud : en sortant des obsèques, « [l]a reine me fit tenir un volume. C'était, sous une reliure laide, une édition de Rimbaud. C'est à le lire que j'ai tout compris » (*ibid.*, p. 236). Cette anecdote, vraie ou imaginaire, est-elle destinée à sauver le moindre honneur du défunt, qui « exaltait passionnément les poètes que [Persicaire] admire encore » (*ibid.*, p. 231)⁷⁴⁴ ? Ou bien Cocteau y fait-il preuve d'une amitié sincère, malgré « la perversion d'idée » dont il se sentait envahi sous l'emprise de son maître ⁷⁴⁵? Par ce bilan ambigu, conviendrait-il enfin d'entendre que la fréquentation de Mendès était bénéfique dans la mesure où ce dernier servait au poète un contre-modèle artistique ? Quoi qu'il en soit, c'est en acceptant le bien et le mal de sa traversée des influences que Cocteau parvient à faire sienne cette affirmation tragique, qu'énonce Nietzsche dans son « Avant-propos » au *Cas Wagner* :

Quelle est la première et la dernière exigence d'un philosophe vis-à-vis de lui-même ? Vaincre son temps et se mettre « en dehors du temps ». [...] je suis aussi bien que Wagner l'enfant de cette époque-ci, je veux dire un décadent : avec cette différence que je m'en suis rendu compte et que je me suis mis en état de défense. Le philosophe en moi protestait contre le décadent. Ce qui m'a le plus occupé, c'est, en vérité, le problème de la décadence [...] ⁷⁴⁶.

En admettant ouvertement sa déchéance d'antan, Nietzsche ne compromet en rien la cohérence de son cheminement philosophique. Car « pour être surmonté, l'obstacle doit d'abord être là, être reconnu et accepté dans sa nécessité⁷⁴⁷ » ; pour vaincre

744. Mendès formule un verdict d'ensemble négatif sur l'œuvre de Rimbaud, en faisant exception pour certains poèmes, parmi lesquels figure « Les Chercheuses de poux », où l'auteur propose d'ailleurs une parodie d'un poème de Mendès. Voir respectivement MENDÈS Catulle, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*, *op. cit.*, p. 163-165, et se MURPHY Steve, *Le Premier Rimbaud*, *op. cit.*, p. 155-156.

745. Une dizaine d'années après sa rupture avec Wagner, Nietzsche exprime d'ailleurs son affection personnelle envers le compositeur : « Qui donc douterait que je ne sois capable, en vieil artilleur que je suis, de mettre en batterie contre Wagner mes lourdes pièces ? — Tout ce qu'il y avait de décisif en cette affaire, je l'ai réservé à part moi... J'ai aimé Wagner... » (*EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres. *Le Cas Wagner*, § 1, p. 151). Concernant le sens de l'aveu nietzschéen de « J'ai aimé Wagner », voir CATTEAU Dominique, *Nietzsche, adversaire de Wagner, ou le sens du Cas Wagner*, Paris, Publibook, 2002, p. 14-21.

746. *CW*, « Avant-propos », p. 9-10.

747. CATTEAU Dominique, *op. cit.*, p. 23.

le nihilisme de l'« humanité » moderne⁷⁴⁸ » dont Wagner est le symbole, « il faut d'abord être soi-même un décadent⁷⁴⁹ » ; d'où la sentence du philosophe selon laquelle « “[o]n a beau faire, il faut commencer par être wagnérien”⁷⁵⁰ ». Dès lors, son « intoxication » à la « drogue Wagner » doit être considéré non comme un faux-pas, mais comme un déclin nécessaire pour qu'il puisse consolider, voire prouver sa capacité à « se mettre “en dehors du temps” », de telle sorte qu'il remporte la « victoire sur [lui]-même⁷⁵¹ ». Cette rude discipline, consistant à traverser la « vie descendante⁷⁵² » pour en sortir vainqueur, est, à quelques nuances près, préconisée par la bouche du philosophe nommé Zarathoustra :

En vérité l'homme est un fleuve impur. Il faut être devenu océan pour pouvoir, sans se salir, recevoir un fleuve impur. Voici, je vous enseigne le Surhumain : il est cet océan [...]⁷⁵³.

Et celui qui ne veut pas mourir de soif parmi les hommes doit apprendre à boire dans tous les verres ; et qui veut rester pur parmi les hommes doit apprendre à se laver avec de l'eau sale⁷⁵⁴.

Le glauque aquarium de Pygamon, n'est-il pas en fin de compte la métaphore de ce « fleuve impur », de cette « eau sale » ? La chute de Persicaire dans le théâtre aquatique du chantre du Parnasse lui apprend, en effet, à « se laver » de la lourdeur de l'art wagnérien, pour finalement s'orienter vers l'envol dithyrambique de l'oiseau stravinskiste ainsi que vers l'étoile dansante de Rimbaud⁷⁵⁵. Du reste, Cocteau aurait très

748 . *CW*, « Avant-propos », p. 10.

749. CATTEAU Dominique, *op. cit.*, p. 23.

750 *CW*, « Avant-propos », p. 11.

751. *Ibid.*, p. 9.

752. *CW*, « Épilogue », p. 60. Par « vie descendante », il convient d'entendre une vie décadente, celle qui « appauvrit, apâlit, enlaidit la valeur des choses, [en] *ni[ant]* le monde » (*ibid.*, p. 61). Elle est désignée comme le contraire de ce que Nietzsche appelle la « vie ascendante » qui, en « communiqu[ant] sa plénitude aux choses [...] [,] transfigure, [...] embellit, [...] rationalise le monde. » (*ibidem*). C'est en effet dans cette antithèse que le philosophe forge sa notion de la modernité : « [c]haque époque trouve dans la mesure de sa force un étalon qui détermine les vertus qui lui sont permises et les vertus qui lui sont défendues. Ou bien elle a les vertus de la vie ascendante : alors elle résiste depuis ses racines les plus profondes aux vertus de la vie descendante. Ou bien elle se manifeste elle-même par une vie *descendante*, et alors elle a aussi besoin des vertus de la Décadence, alors elle hait tout ce qui ne se justifie que par la plénitude et la surabondance de forces. » (*ibid.*, p. 60)

753. *APZ*, « Le Prologue de Zarathoustra », § 3, p. 13.

754. *APZ*, « De la sagesse des hommes », p. 205.

755. Nous renvoyons au poème de Rimbaud « Phrases » (*Illuminations*), que nous évoquons dans la page 124 de notre étude. Notons qu'« une édition de Rimbaud » (*PK*, p. 236), que Persicaire

bien pu connaître lesdites maximes de Zarathoustra, puisqu'il écrit dans le deuxième jeu d'épreuves de son roman : « Lave-moi le cœur, Seine ! ma belle eau sale⁷⁵⁶ ». S'inscrivant donc tacitement dans le modèle nietzschéen de « l'homme-fleuve impur », la lettre de Cocteau-Persicaire marque enfin la liquidation de ses faux-pas de jeunesse, de telle sorte que ces derniers se transmutent en un signe de guérison, voire même par des « symptômes de mue ». (*PK*, p. 236)

hélite de Pygamon, est remplacée par « un exemplaire des *Illuminations* » (*ÆRC*, p. 178) dans l'édition définitive du *Potomak* de 1924.

756. Manuscrit figurant dans le deuxième jeu d'épreuves du *Potomak* (1914), correspondant à la fin de la section « Utilisation impossible » (*PK*, p. 333-334), supprimé dans l'édition de 1919, cité par Serge Linarès (« Notes et variantes » au *Potomak*, *ÆRC*, p.939). Cocteau invoquera l'aphorisme de Zarathoustra (« [celui] qui veut rester pur parmi les hommes doit apprendre à se laver avec de l'eau sale ») dans un avertissement rédigé à la sortie du *Grand Écart* en 1923 : « [...] ne faut-il pas, selon Nietzsche, s'entendre à se laver avec de l'eau sale si cela est nécessaire ? » (« Note de l'éditeur » (inédit), citée par Serge Linarès, « Note sur le texte » du *Grand Écart*, *ibid.*, p. 959). Voir à ce dernier sujet HÉRON Pierre-Marie, « "Simple comme la simplicité". Le lecteur idéal des romans de Cocteau », *Roman 20-50*, n° 6, janvier 2016, p. 59-70.

Chapitre 5 : Des Eugènes au Potomak

5.1 Le poète au « carrefour de tous les mots »

Placée entre la « Lettre de Persicaire » et la « Première visite au Potomak », la section « Carrefour » s'affirme comme un « échangeur thématique⁷⁵⁷ », celui qui conduit Cocteau du côté des Eugènes au côté du Potomak. En effet, c'est précisément dans ce texte composé seulement de six pages que l'auteur aborde pour la dernière fois la présence énigmatique des Eugènes, que remplacera, à partir du chapitre suivant, à celle du Potomak. Une telle perspective se confirme dans cet avertissement, proposant au lecteur une brusque remise en cause de l'entité des Eugènes :

Ici, tout de suite, je voudrais bien vous faire comprendre que ce livre ne traite pas des Eugènes, mais bien que les Eugènes le saturent. [...] Les Eugènes, vous ne les verrez pas plus dans ces pages, sans doute, que dans une chambre les fluides ou même les atomes. Une dépression nerveuse, voici les uns, un jet de soleil, voilà les autres et, cependant, ils t'imprègnent et tu les respires. Les Eugènes, en somme, ce n'est rien. (*PK*, p. 239-240)

À la différence de « l'Album » ou du chapitre « Comment ils vinrent », dont l'objectif est de rendre palpable l'apparition inexplicée des Eugènes, le texte du « Carrefour » vise à les renvoyer dans leur informe nébuleuse d'origine, sans pour autant compromettre leur importance réelle dans la structure du roman. Bien qu'invisibles, les Eugènes, créatures incarnant la volonté de puissance, « saturent » invariablement les pages qui s'ensuivent ; et puisque l'auteur ne donne plus corps à ses chers monstres, leur surgissement dépend désormais nécessairement de la manière dont le lecteur s'implique dans le texte. C'est pourquoi Cocteau insiste, particulièrement dans ce chapitre, sur le rôle accru de son public :

Je voudrais qu'on pût lire de droite à gauche et de gauche en droite et même la tête en bas un volume. Et s'il se rencontre une phrase, une syntaxe qui déroutent, c'est là que je me prouve attentif. Une bouée, on s'y heurte, on la dérange. Certes, je conviens qu'une bouée en pleine mer intrigue. Mais la main de l'homme a passé par là. (*PK*, p. 240-241)

757. LINARÈS Serge, « D'un Potomak à l'autre : Cocteau et la tentation de la rupture », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2001, n° 53, p. 316-317.

Il va de soi que ce « guide » de lecture nous permet non pas de faciliter l'interprétation de l'œuvre, mais au contraire de nous pencher davantage sur la complexité du sens qui aurait dû être caché dans telle ou telle « bouée » se trouvant tout au long du texte. Ce procédé littéraire, oscillant entre l'intervention auctoriale et le libre-arbitre du lecteur, nous semble présenter certaines similitudes avec le mode d'écriture qu'inaugure Jarry dans *Les Minutes de sable mémorial*, son premier livre datant de 1894, composé de proses, poèmes, scènes, dialogues, ainsi que de gravures sur bois exécutées par l'auteur. Dans son texte liminaire intitulé « Linteau », Jarry précise ainsi le principe rédactionnel de cet ouvrage : « Suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots⁷⁵⁸ ». Cette assertion, qui n'est d'ailleurs pas sans évoquer l'art poétique de Mallarmé⁷⁵⁹, relève deux des préoccupations explicatives visant à défendre le style délibérément hybride, décousu et indéchiffrable, des *Minutes*. Il s'agit d'une part de différencier le « chaos facile » de l'hermétisme rudimentaire par rapport à la « simplicité condensée » de l'œuvre de génie qui est la sienne : dans la première, la quête de l'obscurité débouche sur l'amplification des effets pittoresques « sans préférence de sens », alors que dans l'autre, l'œuvre dotée de l'opacité du « diamant du charbon », « *le rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on y puisse trouver est constant*⁷⁶⁰ ». D'autre part, l'ambition de Jarry de faire son livre des « polyèdres d'idées⁷⁶¹ », confirme sa théorie sur les conditions de réception d'une œuvre littéraire :

758. JARRY Alfred, *Les Minutes de sable mémorial*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1977, p. 23-24. Concernant le titre donné à la préface de Jarry, nous renvoyons à la note de Philippe Audoin : « Linteau : pièce horizontale placée au-dessus d'une ouverture. Les portails romans ou gothiques comportent un ou plusieurs linteaux au long desquels se déroulent, en bas ou haut-relief, des scènes narratives. Le tympan proprement dit prend place, dans un arc en tiers-point, au-dessus des linteaux. Cette allusion d'ordre architectural marque la détermination de Jarry d'affirmer l'unité d'une œuvre d'apparence disparate. » (*ibid.*, p. 238)

759. Nous renvoyons à ces fameux propos de Mallarmé, recueillis par Jules Huret : « *Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.* » (MALLARMÉ Stéphane, « Le monde est fait pour aboutir à un beau livre », entretien réalisé par Jules Huret en 1891 pour *L'Écho de Paris*, HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 60)

760. JARRY Alfred, *Les Minutes de sable mémorial*, *op. cit.*, p. 24.

761. *Ibid.*, p. 26.

(DILEMME.) [...] Tous les sens qu’y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous ; et l’auteur lui en peut indiquer, colin-maillard cérébral, d’inattendus, postérieurs et contradictoires.

Mais 2° Cas. Lecteur infiniment supérieur par l’intelligence à celui qui écrit. – N’ayant point écrit l’œuvre, il ne la néanmoins pénètre point, reste parallèle, sinon égal, au lecteur du premier Cas.

3° Si impossible il s’identifie à l’auteur, l’auteur au moins dans le passé le surpassa écrivant l’œuvre, moment unique où il vit TOUT [...]

4° Si passé ce moment unique l’auteur oublie (et l’oubli est indispensable [...] pour retourner le stile⁷⁶² en sa cervelle et y buriner l’œuvre nouvelle), la constance du rapport précité lui est jalon pour retrouver TOUT. Et ceci n’est qu’accessoire de cette réciproque : quand même il n’eût point su toutes choses y afférentes en écrivant l’œuvre, il lui suffit de deux jalons placés (encoche, point de mire) – par intuition, si l’on veut un mot – pour TOUT décrire (dirait le tire-ligne au compas) et découvrir.⁷⁶³

Comme le suggèrent son titre – *Les Minutes de sable mémorial* – ainsi que le poème « Le Sablier » sur lequel se referme le livre⁷⁶⁴, cet « ouvrage est un “Mémorial”, au sens d’un *Ars memorandi*, un art de la mémoire qui érige l’espace matériel du livre en palais de la mémoire⁷⁶⁵ ». Le livre étant donc volontairement soumis à l’écoulement du temps, la complétude de son réseau sémantique se dessine dans l’esprit de Jarry seulement lorsqu’il écrit le livre. Et si jamais ce « moment unique où il vit TOUT » tombe dans l’oubli au gré du flux temporel et au profit de la création d’une nouvelle œuvre, l’auteur reste toutefois capable de reconstituer la trame oubliée en s’appuyant sur des « jalons », sur des mots-repères parsemés « par l’intuition » dans l’ensemble du texte. Quant au lecteur, il semble certes être invité à « retrouver TOUT » à l’aide de ces « jalons », mais le « Linteau » lui suggère l’impossibilité d’une telle entreprise : « Tous les sens qu’y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous ; et l’auteur lui en peut indiquer, colin-maillard cérébral, d’inattendus, postérieurs et contradictoires ». En disant

762. Ancienne orthographe de « style ».

763. JARRY Alfred, *Les Minutes de sable mémorial*, *op. cit.*, p. 24-25.

764. Notons que la lecture du « Sablier » se trouve complétée par celle d’un blason dessiné par Jarry, que nous trouvons juste après la dernière page du poème. L’image héraldique représente un cœur perdant son sang, assimilé sous forme d’un sablier brisé en son centre, qui laisse couler son sable. Voir *ibid.*, p. 131-134.

765. VÉDRINE Hélène, « “Il est stupide de commenter soi-même l’œuvre écrite [...], car il n’y a qu’à regarder et c’est écrit dessus » : pour une lecture matérielle et visuelle des *Minutes de sable mémorial* par Alfred Jarry” », *Revue italienne d’études françaises*, n° 8, 2018, mis en ligne 15 novembre 2018, <http://journals.openedition.org/rief/2503> [consulté 3 août 2020].

que tous les sens interprétables du livre sont bel et bien prévus, l'auteur se réserve le droit de « décrire [...] et découvrir » les potentiels sémantiques du même ouvrage, qui pourraient se dégager de façon « postérieure » ou « contradictoire », au travers du « colin-maillard cérébral ». Dès lors, la lecture des *Minutes* consiste non seulement à essayer de saisir les sens prédéfinis que nous ne trouverons pas tous, mais vise encore à contribuer à « produire des transformations [des choses significées] à partir du texte sans que l'auteur les ait préconstruites⁷⁶⁶ ». Or, c'est probablement dans cette double tâche contradictoire que réside l'idée du « carrefour de tous les mots ». De cette métaphore, Julien Schuh propose deux interprétations possibles, dont l'alternance révélerait « l'hésitation de Jarry [...] entre l'obscurité et l'opacité ; entre la maîtrise de l'auteur et la liberté absolue du lecteur » :

[...] « faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots », cela voudrait dire faire un carrefour vers lequel pointent les mots, un centre de non-dit autour duquel tournent les phrases. [...] le lecteur doit trouver ce centre obscur qui contrôle l'ensemble des phrases du texte, ce mystère qu'il peut dévoiler grâce aux indices que sont les mots. [...] Mais « un carrefour de tous les mots » peut également signifier que chaque mot doit devenir lui-même un carrefour, un point de relation, un point de décrochage du sens (par métaphore, allégorie, etc.), un point de polysémie ; le mot est un échangeur, au sens d'échangeur d'autoroute [...] C'est ici l'opacité, le texte conçu comme un réseau acentré qui renvoie sans cesse le lecteur à d'autres sens, à l'infini, sens que l'auteur n'a pas prévu[s] mais qu'il feint d'avoir prévu[s]⁷⁶⁷.

Selon toute vraisemblance, il s'agit de cette préoccupation rédactionnelle, reflétant le dilemme entre l'infailibilité auctoriale et l'initiative interprétative du lecteur, qu'aborde Cocteau en situant les Eugènes à son « Carrefour ». Déclarés comme étant aussi omniprésents que les « atomes » dans une chambre, les monstres font dorénavant leur apparition en incarnant tantôt « [u]ne dépression nerveuse », tantôt « un jet de soleil », selon l'angle de vue que l'on souhaite. De la sorte, ils deviennent eux-mêmes « un carrefour, un point de relation, un point de décrochage du sens [...], un point de polysémie », jusqu'à ce que le lecteur assimile leur potentiel infini de transmutation en

766. SCHUH Julien, « L'obscurité comme synthèse chez Alfred Jarry. Mécanismes de la suggestion dans l'écriture symboliste », *Fabula*, actes du séminaire « Signe, déchiffrement, interprétation », mis en ligne 2007, <http://www.fabula.org/colloques/document910.php> [consultée 14 juin 2020].

767. *Ibidem*.

néant (« Les Eugènes, en somme, ce n'est rien »). Ce caractère nettement « acentré », singularisant la troupe des Eugènes, est d'ailleurs pressenti dans une page de « Comment ils vinrent » : « [...] il y eut partout des Eugènes groupant leurs lignes fascinantes, et comme aucun d'eux n'était jamais identique, je les supposai un et innombrables, comme le zéro, collier du néant » (*PK*, p. 76). À l'exemple de Jarry, Cocteau insiste du reste sur les sens « inattendus » qui se construisent antérieurement à la rédaction de l'œuvre, comme l'indique sa lettre à Blanche écrite en juillet 1915 : « (*Potomak* étonnant à relecture – surprise – le cataclysme y a ouvert des tiroirs secrets dont j'ignorais moi-même le truc)⁷⁶⁸ ».

En faisant de ses monstres un carrefour de « polyèdres d'idées », dont la dispersion augmente indéfiniment leur « possibilité latente » (*PK*, p. 225), Cocteau n'oublie cependant pas de délimiter le libre arbitre du lecteur. La mise en place des « jalons », permettant à l'auteur des *Minutes* de créer « un centre de non-dit » où chaque mot entre en relation avec l'unité sémantique du texte, inspire vraisemblablement à Cocteau l'installation de « bouée[s] ». S'imposant sous la forme d'« une phrase, [ou d'une] syntaxe qui déroutent », ces dernières indiquent le chemin parcouru par l'auteur (« [...] la main de l'homme a passé par là »), et nous conduisent à « lire de droite à gauche et de gauche à droite et même la tête en bas » son *Potomak* ; c'est exclusivement par cette pratique acharnée de la lecture que nous parvenons à dévoiler « un réseau secret de significations⁷⁶⁹ » qui traverse l'ensemble hétérogène constituant le roman de Cocteau. En renvoyant implicitement au « Linteau » de Jarry, « Carrefour » semble officialiser l'instauration de ce procédé herméneutique, car l'emploi de ce dernier système est explicité préalablement dans « Après coup » :

Si tu rencontres une phrase qui énerve ta course, je l'ai mise là, point tel un récif pour que tu chavires, mais pour que, comme à une bouée, tu y constates mon passage. (*PK*, p. 54)

Les Eugènes, le Potomak, le papillon, je n'ai pas su pourquoi je les écrivais, ni quel rapport pouvait au juste s'établir entre eux. Secrète architecture. (*ibid.*, p. 55)

768. BLANCHE Jacques-Émile et COCTEAU Jean, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 46. Cocteau y parle sans doute du « cataclysme » de la première guerre mondiale, qui lui semble être annoncé par l'apparition des Eugènes. Le poète met en exergue le rôle « prophétique » de ses monstres dans le « Prospectus » de 1916 (*PK*, p. 27-33), ainsi que dans « Les Eugènes de la guerre 1915 » (*ibid.*, p. 353-419).

769. SCHUH Julien, « L'obscurité comme synthèse chez Alfred Jarry », art. cit.

Composée d'un collage à première vue aléatoire de notes éparses, la section « Après coup » constitue, comme nous le signalions plus haut, un *memento* du poète venant à obtenir sa guérison spirituelle. Comme le suggère la mise en exergue d'une « bouée » sur laquelle revient « Carrefour », Cocteau semble attendre, tout comme l'auteur du « Linteau », que le lecteur reconstitue lui-même des cartes de trajectoire mnémotique qui, tel que l'écoulement du sablier, impriment le « moment unique » où l'auteur peut assurer la constance du rapport entre chaque événement raconté et le déclenchement de sa mue. Toujours est-il que le poète se démarque formellement de la position de Jarry s'agissant de la maîtrise absolue du « pseudo-réseau⁷⁷⁰ ».

Cocteau affirme, en effet, la présence d'une « [s]ecrète architecture » selon laquelle s'établit un lien de nécessité entre « [l]es Eugènes, le Potomak, le papillon » ; mais il renonce délibérément au travail de l'exégète, en avouant qu'il « n'[a] pas su pourquoi [il] les écrivai[t], ni quel rapport pouvait au juste s'établir entre eux ». Une telle assertion s'observe également dans une lettre à Gide, où Cocteau évoque ses idées concernant les dernières épreuves du *Potomak*, qui datent de juillet 1914 : « C'est une architecture construite à tâtons et sans connaître d'avance le nombre d'étages – mais il me semble que, soi-même, sincère, on ne s'égare pas et des caves aux tabatières il y a tout, même l'ascenseur⁷⁷¹ ». À la différence donc des *Minutes*, dont les « jalons » visent à restituer à l'identique le sens voulu par l'auteur, les « bouées » du *Potomak* n'explicitent pas nécessairement l'unité du livre en apparence décousu : il importe à Cocteau que le lecteur « y constat[e] » chaque étape de sa rédaction, motivée par l'apparition inexplicable des Eugènes. En conséquence, le poète rejoint la théorie du « Linteau » dans le sens que cette dernière explore la possibilité d'« un art de la mémoire propre⁷⁷² », permettant à l'écrivain de faire ressurgir l'exceptionnalité de l'instant où il compose *Les Minutes*. Dans le souci de restituer le mieux possible son « palais de la mémoire », le « Linteau » s'achève en soulignant les éventuelles maladresses qui peuvent s'observer dans la construction de l'œuvre :

770. *Ibidem*.

771. COCTEAU Jean, *Lettres à André Gide*, op. cit., p. 54.

772. VÉDRINE Hélène, art. cit ; de même pour la citation suivante.

Et il y a divers vers et proses que nous trouvons très mauvais et que nous avons laissés pourtant, retranchant beaucoup, parce que pour un motif qui nous échappe aujourd'hui, ils nous ont donc intéressé un instant puisque nous les avons écrits ; l'œuvre est plus complète quand on n'en retranche point tout le faible et le mauvais, échantillons laissés qui expliquent par similitude ou différence leurs pareils ou leurs contraires – et d'ailleurs certains ne trouveront que cela de bien⁷⁷³.

Puisque le défi de Jarry consiste avant tout à retrouver son état d'esprit au moment de la rédaction, il est préférable que l'œuvre soit proposée dans son état vierge, celui des « échantillons » trahissant « le faible et le mauvais » de chaque page rédigée. Cette stratégie éditoriale a dû capter l'attention de Cocteau, car la même veine de raisonnement se trouve confirmée dans deux passages éloignés du *Potomak* :

Hélas ! il faut en rabattre ; cette dédicace, je l'écrivais en 1913. Cette note, en 1914, je m'y résigne. Mettre en ordre, taillader, maquiller, serait soustraire une chance d'intérêt à ce que je t'offre. (N.B. de la dédicace liminaire à Stravinski, *PK*, p. 47)

Mon impuissance à la retouche et la franchise du livre me déconseillent le subterfuge. J'imprime tout cru des notes et ne les charge d'aucun attrait. (« Comment ils vinrent », *ibid.*, p. 70)⁷⁷⁴

Somme toute, l'auteur du *Potomak* doit certainement à Jarry l'élaboration de son défi rédactionnel, consistant à proposer une œuvre dont le réseau sémantique ne se dégage qu'à l'aune de la capacité du lecteur à « s'identifie[r] à l'auteur⁷⁷⁵ ». Mais la mise au point de ce procédé herméneutique ne contribue pas, dans le cas de Cocteau, à garantir la suprématie de la liberté auctoriale. En effet, si l'auteur des *Minutes* contrôle la marge du mimétisme interprétatif en se posant à la fois en seul interprète et en unique « constructeur de sens⁷⁷⁶ » (« Tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous ; et l'auteur lui en peut indiquer, colin-maillard cérébral, d'inattendus, postérieurs et contradictoires »), celui du *Potomak* assure l'infailibilité de la « secrète architecture » en soulignant la part non négligeable de la force organisatrice

773. JARRY Alfred, *Les Minutes de sable mémorial*, *op. cit.*, p. 26.

774. En insistant ainsi sur la spontanéité langagière du brouillon, Cocteau fait également « songer à l'exclamation d'Angèle dans *Paludes* : « Des notes – ô lisez-les ! C'est le plus amusant ; on y voit ce que l'auteur veut dire bien mieux qu'il ne l'écrira dans la suite » (O'BRIEN Justin, *art. cit.*, p. 272-273).

775. JARRY Alfred, *Les Minutes de sable mémorial*, *op. cit.*, p. 25.

776. SCHUH Julien, « L'obscurité comme synthèse chez Alfred Jarry », *art. cit.*

qui lui échappe, mais qu'il prend pour fondement de la structure primaire de son ouvrage (« C'est une architecture construite à tâtons et sans connaître d'avance le nombre d'étages [...] il y a tout, même l'ascenseur »). L'opacité textuelle du *Potomak* résulte, en conséquence, non pas de l'impénétrabilité du système d'encodage et de décodage, mais d'un sincère souci d'exactitude : n'admettant aucune sorte de « subterfuge », la « franchise du livre » oblige Cocteau à avouer son « impuissance » à retrouver le fil qui relie chacune de ses phrases et l'énigme des Eugènes. Et c'est sans doute sous ce dernier angle que nous devrions lire une lettre du poète destinée à Blanche, écrite environ cinq mois après la parution du roman : « Du reste *Le Potomak* n'est pas un livre de symboles. C'est ce qui dérouté le lecteur fin peu à peu amené au symbole depuis Ibsen. Une chaise – une lampe se prolongent – ce n'est pas du symbole mais de la simple⁷⁷⁷ ». Cette notice de l'auteur, expliquant le principe de simplicité caractéristique du *Potomak*, nous autorise peut-être à interpréter ses « bouées » dans le sens propre du terme, pour finalement les distinguer des « jalons » des *Minutes* : les mots-indices que Cocteau avait parsemés dans son roman, ne sont-ils pas en réalité de véritables *bouées de sauvetage*, qui empêchent le lecteur de *se noyer* dans une recherche paranoïaque des sens cachés ? Cette hypothèse s'accorderait d'ailleurs assez bien avec la visée conceptuelle du *Potomak* : son architecture est conçue de telle sorte qu'« on ne s'['y] s'égare pas ». Envisagé sous cet angle, la section « Carrefour », où Cocteau remet volontairement en question l'entité des Eugènes (« Les Eugènes, en somme, ce n'est rien »), s'affirme désormais non comme « un point de dispersion infinie du sens⁷⁷⁸ », mais plutôt comme le croisement crucial où s'impose un panneau d'avertissement : celui-ci indique l'inutilité, voire l'impossibilité de pénétrer davantage dans les « polyèdres d'idées » que l'auteur avait cru pouvoir dénicher dans la figure des monstres. Cette « franchise du livre », cette volonté du poète de ne rien cacher de ses incapacités à cerner le mystère des Eugènes, ne lui permettent-elles pas d'ailleurs de parer son livre d'une « simplicité condensée » telle que la prône Jarry dans *Les Minutes* ?

777 BLANCHE Jacques-Émile et COCTEAU Jean, *Correspondance*, op. cit., p. 152 [8 octobre 1919]. Nous lisons dans la même veine un autre commentaire de Cocteau, considérant « [*Le Potomak* comme [l']exemple d'un des premiers livres où on serait continuellement dérouté si on y cherche du symbole. » (Lettre du 10 octobre 1919, *ibid.*, p. 154)

778. SCHUH Julien, « L'obscurité comme synthèse chez Alfred Jarry », art. cit.

Tout en s'appropriant l'idée conductrice du « Linteau », le poète tire donc du « carrefour de tous les mots » une fonction exactement inverse, à savoir celle qui marque un point zéro de l'art symboliste de la suggestion. De ce fait, Cocteau est nécessairement amené à faire face à un autre type de « dilemme » que celui exprimé dans le livre de Jarry. L'enjeu des *Minutes* est d'engager le lecteur à retrouver l'unité du livre d'apparence bigarrée, bien que l'unité de l'œuvre soit formellement désignée comme n'étant concevable qu'aux yeux de l'auteur. Il en résulte cet éternel jeu de « colin-maillard », qui condamne Jarry à balloter sans cesse « entre l'obscurité et l'opacité »⁷⁷⁹. Quant au *Potomak*, il se préoccupe avant tout de sa lisibilité structurelle, et préconise obstinément l'identification à un aspect fragmentaire et décousu du texte. Cette stratégie est certes bénéfique pour une meilleure compréhension de ce qui s'est passé au moment de la rédaction, mais ce principe d'honnêteté s'avère aussi, paradoxalement, être une entrave à la simplicité proclamée du livre. En effet, tant que Cocteau se montre lui-même incapable de retrouver le réseau qui lie chaque phrase à l'instance inoubliable de sa métamorphose, il finit sûrement par « égarer » le lecteur auquel il demande de suivre ses pas. Ce dilemme semble suffisamment grave pour que le poète accepte enfin de circonscrire l'entité énigmatique des Eugènes :

Ah ! diable. C'est-à-dire, tu ne te contenterais pas des solutions élégantes de Châteaubriand (*sic*) pour la Sainte Trinité. Alors...Alors tu devrais lire le début ou sinon, car j'ai de la patience, écoute et, s'il faut, je me répète encore, et toujours selon d'autres modes : *s'en tenir à l'arbitraire est un devoir de la créature si elle ne se supprime pas et consent à vivre en société*. On se sauve de formule en formule. On étouffe ; soit ! mais je décide un cercle de ma fuite. Se répéter... (*PK*, p. 240)

Afin d'inciter le lecteur à poursuivre l'aventure du *Potomak*, il importe à l'auteur de ne plus « se sauve[r] de formule en formule », de ne plus se réfugier dans une éternelle polysémie qu'engendre l'avènement des Eugènes, tel Chateaubriand qui « noie

779 . De ce fait, Jarry compromet en quelque sorte l'opacité du « diamant du charbon », assurant la constance du rapport entre les phrases et les sens : à la différence de l'allégorie qui « est un système fermé, dont le nombre d'ensembles sémantiques est réglé[,] le texte de Jarry convoque au contraire une multitude d'ensembles, dont les rapports ne sont pas prédéfinis, et qui sont susceptibles d'être augmentés indéfiniment – il est ici très proche de la première obscurité, “chaos facile”, qu'il disait vouloir éviter. » (*ibidem*)

la Trinité chrétienne dans une érudition de dictionnaire⁷⁸⁰ ». Car l'origine des monstres, liée à la pulsion inexplicable de la mue du poète, ne peut être identifiée que d'une manière arbitraire ou subjective, et risque de se perdre dans l'infini si son créateur ne délimite « un cercle de [s]a fuite ». Cocteau, toujours dans l'incertitude sur l'existence des Eugènes, adopte la seule solution qui lui reste : il s'agit de « [s]e répéter... ». Cette attitude traduit non seulement son désir de rompre avec l'esthétique symboliste de la suggestion, mais confirme aussi, nous semble-t-il, son plus haut degré de compréhension à l'égard de la quintessence de la volonté de puissance.

5.2 La leçon des Eugènes

Comme nous le rappelions plus haut, ce qui détermine chaque acte de volonté n'est, selon Nietzsche, rien d'autre qu'un conflit perpétuel de forces antagonistes qui envahissent de manière invisible les tréfonds de notre esprit. Subordonnée à ce flux incessant et imperceptible de pulsions belliqueuses, notre réalité évolue donc sans cesse, en dehors de la croyance traditionnelle en notre libre arbitre. En élargissant ce schéma interprétatif de la volonté de puissance, le philosophe se propose également d'offrir une conception globale de l'univers, qui consiste à identifier l'immutabilité du monde à un mouvement continu de la force agissante :

Et savez-vous ce qu'est pour moi « le monde » ? [...] Ce monde est un monstre de force sans commencement et sans fin, une quantité de force d'airain qui ne devient ni plus grande ni plus petite, qui ne consomme pas, mais utilise seulement, immuable dans son ensemble, une maison sans dépenses ni pertes, mais aussi sans revenus et sans accroissement, entourée du « néant » comme d'une frontière. [...] Force partout, il est jeu des forces et onde des forces, à la fois un et multiple, s'accumulant ici tandis qu'il se réduit là-bas, une mer de forces agitées dont il est la propre tempête, se transformant éternellement dans un éternel va et vient, avec d'énormes années de retour, avec un flot perpétuel de ses formes, du plus simple au plus compliqué, allant du plus calme, du plus rigide et du plus froid au plus ardent, au plus sauvage, au plus contradictoire, pour revenir ensuite de la multiplicité au plus simple, du jeu des contradictions aux joies de l'harmonie, s'affirmant lui-même,

780 . LEMAÎTRE Jules, *Chateaubriand*, Paris, Calmann-Lévy, 1912, p. 154. Concernant les « solutions élégantes pour la Sainte Trinité » proposées par Chateaubriand, voir *Génie du christianisme* (1802) [I^e partie, livre I. Chap. III « Des Mystères chrétiens, De la Trinité »], in CHATEAUBRIAND (de) François René, *Essai sur les révolutions, Génie du christianisme*, Maurice Regard (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, *christianisme*, p. 474-479.

même dans cette uniformité qui demeure la même au cours des années, se bénissant lui-même parce qu'il est ce qui doit éternellement revenir, étant un devenir qui ne connaît point de satiété, point de dégoût, point de fatigue⁷⁸¹.

N'est-ce pas cette vision du monde, soumettant la pérennité de la matière à la loi de l'éternel retour de la force invisible et ubiquiste, qui incite Cocteau à abandonner la recherche éperdue du sens à donner à ses Eugènes ? Le philosophe interprète effectivement le monde comme « un *monstre* de force sans commencement et sans fin⁷⁸² », « une quantité de force d'airain » qui s'imprègne « partout ». S'inscrivant dans le flux d'« un éternel va et vient », l'élan de cet univers se compare à un « jeu des forces et onde des forces » qui, tout comme la troupe des Eugènes, s'affirme « à la fois un et multiple, s'accumulant ici tandis qu'il se réduit là-bas, une mer de forces agitées dont il est la propre tempête ». Malgré sa plus grande transmutabilité, l'entité du monde ne risque jamais de se dissoudre dans l'infini, car elle « est inséré[e] dans un espace déterminé et non point dans un espace qui serait vide quelque part⁷⁸³ ». Pour Nietzsche, l'univers est donc « le perpétuel agissement des forces emprisonnées en un huis-clos⁷⁸⁴ » qui, ne pouvant ni « fuir [, ni] s'épancher dans un autre monde », savent pourtant « varier dans leurs modes d'intensité ». Autrement dit, la sphère du monde doit nécessairement être bornée, fixé et close, de telle sorte que les énergies influentes s'y mesurent les unes aux autres, pour finalement créer une tension immuable assurant la pérennité de leur présence. Prendre le « dynamisme contraint » de ces forces pour le mouvement d'« une puissance capable de se dilater éternellement », ce serait au reste confondre le mystère de notre monde et celui de « Dieu ». En effet, depuis le moment où Dieu – le symbole par l'excellence de l'infinité absolue – est déclaré mort, l'homme doit surmonter le nihilisme de « la décomposition divine » en s'engageant dans un univers contraint et mouvant, dans « ce monde *dionysien* de l'éternelle création de soi-même, de l'éternelle destruction de soi-même⁷⁸⁵ ». La fermeté du « système de forces déterminées⁷⁸⁶ » aidant, la vie

781. *VP II*, § 385, p. 189-190.

782. *Nous soulignons*.

783. *VP II*, § 385, p. 189.

784. VIVÈS Vincent, « Mesure et démesure de l'affect », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, janvier 2010, n° 21, p. 139-149 ; de même pour les cinq citations suivantes.

785. *VP II*, § 385, p. 190.

786. VIVÈS Vincent, art. cit.

organique de l'univers perdure invariablement, « sans dépenses ni pertes », au gré de « l'éternel sablier de l'existence⁷⁸⁷ » :

[...] ce monde mystérieux des voluptés doubles, mon « par delà le bien et le mal » sans but, si ce n'est un but qui réside dans le bonheur du cercle, sans volonté, si ce n'est pas un cercle qui possède la bonne volonté de suivre sa vieille voie, toujours autour de lui-même et rien qu'autour de lui-même⁷⁸⁸.

Or, depuis la section « Comment ils vinrent » jusqu'à la « Lettre de Persicaire » en passant par l'« Album », le texte du *Potomak* ne cesse de retracer l'éveil, l'accroissement, la multiplication, le surhaussement, le conflit, le déclin, le ressurgissement et enfin la transmutation de sa volonté de puissance. Il est donc peu étonnant que Cocteau, ayant fait l'effort de tenir cet insaisissable « registre de convalescence » (*PK*, p. 47), ouvre les yeux sur cette vérité qu'il ne saurait se détourner : sa vie d'artiste se trouve déterminée par l'avènement fortuit de la force vitale que sont les Eugènes, sans qu'il ne dispose d'aucun moyen pour contrôler la constance de leurs interventions. Ainsi, si dans « Carrefour », les Eugènes sont réduits à l'état d'« atome », et que leur présence sature l'espace du livre seulement en tant que phénomène et non pas en soi (« Une dépression nerveuse, voici les uns, un jet de soleil, voilà les autres »), n'est-ce pas en conséquence parce que l'auteur ne cherche plus à déchiffrer l'énigme de ses bonshommes, en les prenant désormais pour l'essence même du « monde » telle qu'elle est conçue par Nietzsche ? L'auteur du *Potomak* ne rejoint-t-il pas de la sorte cette attitude dionysiaque, autorisant le monde à subsister en tant qu'« anneau de [...] l'éternelle affirmation de soi-même⁷⁸⁹ », lorsqu'il se résigne enfin à délimiter « un cercle de [s]a fuite⁷⁹⁰ », à « se répéter » patiemment pour circonscrire dans son livre l'essence insaisissable des Eugènes ? Or, comme nous le mentionnions plus haut au sujet de la résurrection des Mortimer, ce « bonheur du cercle » implique en soi le germe du pessimisme : si effectivement Cocteau se voue à « l'anneau de l'existence⁷⁹¹ », cela exige qu'il accepte un recommencement perpétuel de la vie, où s'impose un éternel

787. *GS*, § 341, p. 296.

788. *VP II*, § 385, p. 190.

789. *VP II*, § 385, p. 190.

790. *PK*, p. 240, nous soulignons ; de même pour la citation suivante.

791. *APZ*, « Le Convalescent », § 2, p. 317.

inaccomplissement de sa métamorphose spirituelle. L'ignoble indigestion des Eugènes découle du reste précisément de la peur, sinon du sentiment d'impuissance à l'égard de cette rengaine, que prononce le « démon » de l'éternel retour :

« Cette vie, telle que tu la vis actuellement, telle que tu l'as vécue, il faudra que tu la revives encore une fois, et une quantité innombrable de fois ; et il n'y aura en elle rien de nouveau, au contraire ! il faut que chaque douleur et chaque joie, chaque pensée et chaque soupir, tout l'infiniment grand et l'infiniment petit de ta vie reviennent pour toi, et tout cela dans la même suite et le même ordre [...] » — Ne te jetterais-tu pas contre terre en grinçant des dents et ne maudirais-tu pas le démon qui parlerait ainsi⁷⁹² ?

Mais maintenant Cocteau, après s'être « lavé avec l'eau sale », sent revenir en lui le jaillissement de la pulsion de mue, qui le conduit à assimiler l'incurable pessimisme de son ancien être à la pierre de fondation de son nouveau artistique. Il parvient à transformer de la sorte l'interrogation du démon – « la question “veux-tu cela encore une fois et une quantité innombrable de fois” » – en une fatalité positive, en « un poids formidable » du monde, qui l'incite à « aimer la vie et [à] [s]'aime[r] [soi]-même pour ne plus désirer autre chose que cette suprême et éternelle confirmation⁷⁹³ ». Cette résolution affirmative exige donc que nous reconnaissons cette marge mystérieuse, qui s'observe dans le flux de la volonté de puissance : l'entité de cette force vitale ne se révèle pas à l'aune d'un certain « but » envisagé car inexistant, mais se manifeste uniquement par un mouvement répétitif et circulaire de l'éternel retour, confirmant l'immutabilité de notre existence, de notre univers. La question de cette part non maîtrisable, de ce vide de sens dans le monde dionysiaque, n'est d'ailleurs pas sans évoquer la critique de la connaissance humaine développée dans *Le Gai Savoir*. Dès l'« Avant-propos » de l'œuvre, Nietzsche s'oppose ouvertement à l'enjeu traditionnel de la philosophie, qui consiste à persévérer dans une recherche exclusive de la vérité :

Il y a des choses que nous savons maintenant trop bien, nous, les initiés : il nous faut dès lors apprendre à bien oublier, à bien ignorer, en tant qu'artistes ! Et pour ce qui en est de notre avenir, on aura de la peine à nous retrouver sur les traces de ces jeunes Égyptiens [...] qui embrassent les statues et veulent absolument dévoiler,

792. *GS*, § 341, p. 295-296.

793. *Ibid.*, p. 296.

découvrir, mettre en pleine lumière ce qui, pour de bonnes raisons, est tenu caché⁷⁹⁴. Non, nous ne trouvons plus de plaisir à cette chose de mauvais goût, la volonté de vérité, de la « vérité à tout prix » [...] Nous ne croyons plus que la vérité demeure vérité si on lui enlève son voile ; nous avons assez vécu pour écrire cela. C'est aujourd'hui pour nous affaire de convenance de ne pas vouloir tout voir nu, de ne pas vouloir assister à toutes choses, de ne pas vouloir tout comprendre et « savoir ». « Est-il vrai que le bon Dieu est présent partout, demanda une petite fille à sa mère, mais je trouve cela inconvenant. » — Une indication pour les philosophes ! On devrait honorer davantage la pudeur que met la nature à se cacher derrière les énigmes et les multiples incertitudes. Peut-être la vérité est-elle une femme qui a des raisons de ne pas vouloir montrer ses raisons⁷⁹⁵ !

Au lieu de cultiver à l'infini la trop grande « volonté de vérité », nous conduisant dans le néant des choses humaines, de l'existence, du sens de la vie, Nietzsche nous préconise de fermer les yeux sur cet implacable vide de toute finalité, en l'honorant comme étant *la pudeur* innée de « la nature [qui] aime à se cacher⁷⁹⁶ ». Pour atteindre ce but, il importe d'adopter l'attitude de « la petite fille » qui, ne s'intéressant pas à une « quête frénétique de l'être derrière l'apparence⁷⁹⁷ », démystifie joyeusement le bon Dieu. De ce non-savoir absolu de l'enfant, qui limite la portée interprétative du fardeau humain à son apparence pure, Nietzsche tire assurément l'espoir de vaincre le nihilisme moderne :

Ah ! ces Grecs, ils s'entendaient à *vivre* : pour cela il importe de rester bravement à la surface, de s'en tenir à l'épiderme, d'adorer l'apparence, de croire à la forme, aux sons, aux paroles, à tout l'Olympe de l'apparence ! Ces Grecs étaient superficiels — *par profondeur* ! Et n'y revenons-nous pas, nous autres casse-cous de l'esprit, qui avons gravi le sommet le plus élevé et le plus dangereux des idées actuelles, pour, de là, regarder alentour, regarder en bas ? Ne sommes-nous pas, précisément en cela — des Grecs ? Adorateurs des formes, des sons, des paroles ? À cause de cela — artistes⁷⁹⁸ ?

794. Nietzsche fait allusion à la parabole de Schiller intitulée « L'image voilée de Saïs » (1795) : celle-ci met en scène l'infortune d'un jeune disciple qui, ayant tenté de dévoiler la sagesse secrète de la divinité, perd pour toujours « la gaieté de sa vie » (SCHILLER Friedrich, *Poésies de Schiller*, trad. Xavier Marmier, Paris, Charpentier, 1854, p. 130).

795. *GS*, « Avant-propos », § 4, p. 14-15.

796. HÉRACLITE, Fragment 123, in *Les Présocratiques*, trad. J.-P. Dumont, Paris, Gallimard, 1988, p. 891.

797. WARIN François, *Nietzsche et Bataille. La parodie à l'infini* [chapitre III], *op. cit.*

798. *GS*, « Avant-propos », § 4, p. 15.

Dans l'immaturation des capacités cognitives de la fillette, le philosophe reconnaît la forme suprême de l'art, « qui glorifie le monde comme erreur, [...] la vie comme puissance d'illusion⁷⁹⁹ ». En gardant à l'esprit l'apologie nietzschéenne de la pudeur et de la superficialité des Grecs, revenons enfin à la problématique développée tout au long du chapitre « Carrefour ». Comme nous l'observions plus haut, dans l'analyse comparative avec le « Linteau » de Jarry, la soudaine remise en cause de l'entité des Eugènes découle de la décision de Cocteau de restreindre la ramification à l'infini du sens caché de sa pulsion de *mue*, en l'enfermant dans le cercle répétitif de l'anneau de l'éternel retour. De même que le philosophe du *Gai Savoir*, qui admet l'impossibilité d'élucider le sens de la vie humaine, le poète s'efforce d'accepter l'énigme de ses bonshommes telle qu'elle est, de considérer comme acquis le *vide* de finalité dans l'avènement aléatoire et inexplicable de sa volonté de puissance (« Les Eugènes, en somme, ce n'est rien »). Sans doute dans le but d'officialiser cet infléchissement de sa quête de l'inconnu, le narrateur du *Potomak* se propose, à l'exemple de Nietzsche, d'enseigner au lecteur la sagesse de « ne pas vouloir tout comprendre », en déclamant un poème intitulé « Ne sois pas trop intelligent » :

Ne sois pas trop intelligent / Car tu verrais quelle indigence ! / Tu serais partout en exil, / Dans la lente enveloppe humaine. / Tu penserais aux lacs, aux pays, aux îles / Où tu pourrais vivre à la fois / Au lieu d'aimer ta ville / Et ton royaume étroit. / Tu te dirais : [...] / Que de ciels, que de paysages / Perdus avant la vaste mort ! / J'écris ceci, je pense cela. / Mais je pourrais aussi faire autre chose.

Ne sois pas trop intelligent / Car tu verrais quelle solitude ! / Savoir l'indifférence des gens, / Savoir ce qu'ils veulent atteindre, / Et leur course aux faibles ambitions, / Et ce qu'ils peuvent fournir de plus, / Et leur adresse à feindre / Et leur supérieure incompréhension, / Et qu'ils sont tous, et toi aussi, / Le fruit d'une erreur de la nature, / Des premières nébuleuses du monde ; / [...]

Ne sois pas trop intelligent / Garde ta place, / Et ton devoir, / Et tes enthousiasmes. / Crois à ton rôle. / Supporte, comme Atlas, / La terre entre les deux épaules. / Et si tu crées, / Ne deviens pas un spectateur. / Porte n'importe où / Ton dépôt secret et sacré, / Avec la foi du missionnaire / [...] / On ne sait jamais les raisons / Ni l'enveloppe intérieure de l'âme, / Ni ce qu'il y a eu dans les maisons / Sous les toits, / Entre les gens. / [...] / Ne cours jamais autour de toi. / Puisque l'homme peut se complaire / Entre un néant et un néant / Et ne crois pas et se résigne, / À quoi cela

799. WARIN François, *Nietzsche et Bataille. La parodie à l'infini* [chapitre III], *op. cit.*

sert-il / De respirer l'inquiétude / Et les influences célestes, / Et de se demander si on est digne ? / Profite donc de tout le reste ! (PK, p. 242-244)⁸⁰⁰

Force est donc bien de constater que le poème « Ne sois pas trop intelligent » partage les principales préoccupations traduites dans l'« Avant-propos » du *Gai Savoir*. Tout comme le texte de Nietzsche, celui de Cocteau met d'abord en exergue le penchant humain à s'interroger sur son potentiel inépuisable, au détriment de l'amour pour « [s]on royaume étroit ». Afin de freiner cet irrépressible élan de la quête du soi idéal et inconnu, le poème dicte ensuite cette amère vérité que notre existence n'est rien d'autre que « [l]e fruit d'une erreur de la nature », tout comme tous les gens indifférents qui nous entourent, s'adonnant à une « course aux faibles ambitions ». Suivant donc la leçon de Nietzsche qui, révélant la vanité de vouloir résoudre « la question de la valeur de la vie⁸⁰¹ », repousse la quête de la « vérité à tout prix », Cocteau se considère désormais comme faisant partie « [d]es premières nébuleuses du monde », de telle sorte qu'il outrepassé désormais le carcan de l'intelligence humaine. Dans cette perspective, le poème de « Carrefour » n'oublie pas, enfin, de souligner l'importance pour le créateur de « [c]roi[re] à [s]on rôle » au milieu d'un chaos universel : inutile de « se demander s[il] est digne » des « influences célestes », la tâche de l'artiste est tout simplement de supporter, « comme Atlas » portant sur ses épaules le monde pour l'éternité, le poids lourd de l'inanité des choses humaines (« Porte n'importe où / Ton dépôt secret et sacré, / Avec la foi du missionnaire »). En émettant cet appel à l'innocence cognitive, apte à esquiver l'accablant vide de finalité dans la vie, Cocteau ne cherche-t-il pas donc à faire sien l'attitude spontanée et rieuse de la petite démystificatrice du bon Dieu qui, s'avère être « superficie[l] [...] par profondeur » ? Il est vrai que ce savoir-faire grec se trouvera significativement évoqué dans *Le Secret professionnel*, le texte critique de 1922, où Cocteau explique le style narratif du *Potomak* :

C'est une pudeur qui nous pousse à traiter légèrement de nos inquiétudes profondes. Cette pudeur empêche qu'on nous écoute, qu'on nous prenne au sérieux. J'ai masqué le drame du *Potomak* sous mille farces. Ainsi chante-t-on pour se donner du cœur dans le noir⁸⁰².

800. Nous présentons le poème sous cette forme ramassée pour le gain de place que cela représente.

801. GS, « Avant-propos », § 2, p. 10.

802. COCTEAU Jean, *Le Secret professionnel*, op. cit., p. 518.

Or si la sagesse grecque de la superficialité profonde permet au poète d'accepter comme tel l'éternel retour de sa palingénésie spirituelle, de « traiter légèrement de [ses] inquiétudes profondes », il ne peut s'empêcher d'appréhender l'incompréhension du lecteur : ignorant que Cocteau respecte la pudeur de la vérité cachée, le public ne serait peut-être pas en mesure de prendre « au sérieux » son drame masqué « sous mille farces »⁸⁰³. C'est pourquoi « Carrefour » invoque les réflexions de Jarry sur les conditions de réception de son œuvre, et insiste délibérément sur la mise en place de « bouée » : celle-ci incite le lecteur, non pas à *déchiffrer* le sens et la valeur de la mue du poète, mais lui intime au contraire de ne pas être « trop intelligent », afin de pouvoir pratiquer une lecture naïve et mimétique de chaque étape de la métamorphose racontée (« Certes, je conviens qu'une bouée en pleine mer intrigue. Mais la main de l'homme a passé par là »). Si donc, dans ce chapitre charnière du *Potomak*, l'auteur ne souffre plus du malaise lié à la difficulté d'assumer l'inanité de son renouveau perpétuel, il se heurte en revanche à un autre problème, qui est celui de « [s]avoir l'indifférence des gens », susceptibles de se méprendre sur sa nouvelle ligne de conduite : d'être « superficielle[1] [...] par profondeur ». Tant que Cocteau continue à s'engager dans sa tâche de créateur, tant qu'il « consent à vivre en société », il doit supporter ce dilemme solitaire entre l'enveloppe et l'âme, en se résignant à « chanter dans le noir » dans le sillage de l'illustre Percy Bysshe Shelley (1792-1822) :

Un poète est un rossignol qui chante dans les ténèbres pour charmer sa propre solitude de ses doux sons, ses auditeurs sont comme des hommes ravis en extase

803. Par ailleurs, ce dilemme entre le sérieux du livre et sa drôlerie enfantine s'observe déjà dans la manière dont Cocteau regrette la maladresse des dessins qu'il exécute pour l'« *album naïf des Eugènes* » (PK, p. 85) : « Comme je suis poète, je dessine mal » (*ibid.*, p. 75) ; « *Excuse, Persicaire, un dessin si abject. D'autres (celui, affreux, du vaporisateur, par exemple) n'avaient pas cette pitoyable désinvolture* » (*ibid.*, p. 203) ; « J'ai, pour finir, retenu l'album puéril des Eugènes. Chaque planche m'était, la composant, une surprise. J'en avais aussi peur (la seule qui pour moi compte) ; et certains détails, vestimentaires par exemple, viennent de ce que je les accumulais pour me prouver combien je demeurais libre et responsable. / Je les juge défectueux, mais les respecte, ayant érigé la franchise en système. » (texte de présentation de l'« Album » figurant dans le dactylogramme du *Potomak*, cité par Serge Linarès [« Notes et variantes » au *Potomak*, CERC, p. 922])

par la mélodie d'un musicien invisible, qui se sentent émus, et charmés, mais qui ne savent ni d'où vient la mélodie, ni pourquoi elle les charme⁸⁰⁴.

Il est probable que le Cocteau de 1913 prenne déjà pour modèle le courage de ce poète-rossignol⁸⁰⁵, puisque celui-ci se trouvera, à partir du chapitre suivant, volontairement au cœur de ce nouvel enjeu artistique : malgré l'incompréhension du public, l'auteur persistera à lui raconter en détails les « petites farces » (*PK*, p. 249) de son Potomak qui, tout comme l'innocente fillette, sait rire du néant de notre existence.

804. SHELLEY Percy Bysshe, « Défense de la poésie », in *Œuvres poétiques complètes de Shelley*, trad. F. Rabbe, Paris, Stock, t. III, 1907-1909, p. 370.

805. Notons que dans la lettre du 10 octobre 1919 destinée à Blanche, Cocteau commente son *Potomak* en citant une partie de la formule qu'il emprunte vraisemblablement à Shelley : « *L'Eugène* dessine inconsciemment pour amuser, faire peur à un enfant et dont le sens se dégage APRÈS. La lettre phénomène de mue de Persicaire et qui trouve sa place APRÈS, etc. En somme, ici, le sentiment, l'état de choses qu'un Ibsen, un Maeterlinck, cherchent à représenter pour un personnage, un canard, une bague. Ce sentiment, cet état de choses, situés dans un au-delà, sur un plan mystérieux choisissent eux-mêmes leur personnage, leur canard, leur bague sans se soucier de la surprise que leur apparition, je dirais presque leur "apport", cause au médium et ils le laissent ensuite commenter, relier, péniblement leur présence, ce qu'il fait plaisamment comme on chante dans le noir pour se donner du cœur. » (BLANCHE Jacques-Émile et COCTEAU Jean, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 154-155)

Partie 3

Ecce Poeta :

Le côté du « Potomak »

Chapitre 1 : L'aquarium du Potomak

1.1 Le rêve du Potomak

Intitulé « Première visite au Potomak », le sixième chapitre du roman se focalise sur le dialogue entre le narrateur et son amie proche nommée Argémone, à travers lequel nous découvrons le monstre éponyme qui habite dans un aquarium, situé au sous-sol de la place de la Madeleine. Comme le suggèrent sa réaction à l'égard de l'ensemble hétéroclite du roman (« Qu'est-ce ? Entre les dessins et le texte nul rapport, et jamais une ligne à l'autre ne s'accouple » [*PK*, p. 52]), ainsi que son jugement dévalorisant sur l'« Album » (« – Encore vos nerfs, etc... Si vous consentiez à passer un mois à Nice, etc... Quel dommage de voir une si saine intelligence... etc., etc... » [*ibid.*, p. 217]), Argémone incarne manifestement l'archétype du public hostile et indifférent, qui s'avère être « aussi étanche aux troubles du poète qu'Angèle aux préoccupations du narrateur de [*Paludes*]⁸⁰⁶ ». En effet, depuis sa descente à l'aquarium Pygamon, lui permettant d'accepter le mimétisme de jeunesse comme un déclin nécessaire pour contribuer à la formation de son identité artistique, rien n'empêche à Cocteau d'imiter son maître initiateur de la mue spirituelle. Ainsi, la référence au roman de Gide y devient plus que jamais explicite, conformément aux remarques minutieusement soulevées par l'étude de Justin O'Brien. La trame de *Paludes* – celle de « l'histoire du livre que nous sommes en train de lire, raconté par un auteur anonyme qui n'arrive pas à intéresser ses amis les plus intimes [...] à l'anecdote de Tityre [...] qui lui sert de point de départ » –, se trouve définitivement confirmée lorsque le narrateur coctalien ennuie sa chère Argémone, en lui expliquant « ce qui se passe dans ses rêves, dans ses profondeurs⁸⁰⁷ », qu'il projette sur son Potomak :

Le Potomak levait au ciel un œil noyé de prismes et ses grandes oreilles roses, en forme de conques marines, écoutaient le murmure infini d'un océan intérieur.
Nous. – Ah ! coller son oreille contre cette froide chair molle et surprendre le flux et le reflux des vagues antédiluviennes, la sourde fermentation du chaos, le silence des météores !

806. LINARÈS Serge, « Notice » au *Potomak*, *CERC*, p. 895. Dès l'ouverture du chapitre (*PK*, p. 247-249) Argémone révèle en effet non seulement son « inculture littéraire, mais aussi son insensibilité poétique », en récitant successivement « deux vers célèbres de Musset issus de poèmes différents » (« Notes et variantes » au *Potomak*, *CERC*, p. 930, n. 4).

807. O'BRIEN Justin, art. cit., p. 270.

ARGÉMONE. – Que vous êtes sale ! (*PK*, p. 251)

Cet étrange lien d'intimité établi entre Cocteau et le Potomak n'est pas sans évoquer le rapport qu'André, protagoniste de Gide, entretient avec son Tityre, car les deux écrivains cherchent à puiser auprès de chacune de leurs créatures « un seul et unique sentiment poétique⁸⁰⁸ ». D'abord, le héros gidien se penche, solitaire, sur le bassin du jardin des Plantes à Paris, afin d'« y étudier les variétés du petit Potamogéton pour *Paludes*⁸⁰⁹ », car rien n'est plus stimulant que d'observer la nature insaisissable du potamogéton – « Plante aquatique vivace, hermaphrodite, monocotylédone, herbacée, aux fleurs groupées en épi et dont les feuilles sont en partie flottantes et en partie submergées⁸¹⁰ » :

Un air presque tiède soufflait ; au-dessus de l'eau, de frêles gramens se penchaient que firent ployer des insectes. Une poussée germinative disjoignait les marges de pierres ; un peu d'eau s'enfuyait, humectait les racines. Des mousses, jusqu'au fond descendues, faisaient une profondeur avec l'ombre : des algues glauques retenaient des bulles d'air pour la respiration des larves. Un hydrophile vint à passer. Je ne pus retenir une pensée poétique et, sortant un nouveau feuillet de ma poche, j'écrivis : *Tityre sourit*⁸¹¹.

Cette promenade de l'auteur en quête d'inspiration poétique se trouve ensuite reprise dans le roman de Cocteau, où ce dernier visite l'aquarium de la Madeleine afin d'y aller à la rencontre du Potomak, désigné comme un « Mégaptère Cœlentéré » (*PK*, p. 249), animal marin primitif dont la nature est aussi rare et hybride que le potamogéton. Ayant en effet l'apparence du « madrépore » (*ibidem*), le Potomak réunit dans son corps les propriétés de la baleine à bosse (mégaptère) et celles du cnidaire, appelé également « cœlentéré » : comme l'indique le terme cœlentérés, « composé du grec *koilos*, “creux”, et enteron, “intestin”⁸¹² », le cnidaire est un animal aquatique « à symétrie axiale d'ordre 6 ou 8, à système digestif en forme de sac, et possédant des cellules urticantes ou

808. O'BRIEN Justin, art. cit., p. 276.

809. GIDE André, *Le Voyage d'Urien, suivi de Paludes*, op. cit., p. 153.

810. Définition du potamogéton sur le site du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/potamot> [consulté le 17 septembre 2022].

811. GIDE André, *Le Voyage d'Urien, suivi de Paludes*, op. cit., p. 168.

812. Définition des cœlentérés dans le dictionnaire de l'Académie française (9^e édition) [en ligne] <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C2798> [consulté le 17 septembre 2022].

cnidoblastes, tel que l'hydre, l'anémone de mer, les méduses, le corail, les polypiers constructeurs [madrépores], etc.⁸¹³ ». En assimilant donc à sa nature une hybridité biologique particulièrement impossible, le Potomak continue à « nag[er] et [à] surnag[er] » (*ibidem*), telles les plantes dans des eaux stagnantes, au milieu d'un bassin qui « n'attire aucun public » (*ibid.*, p. 250) :

De plus en plus le Potomak me fascinait. Mon inquiétude en recevait une réponse. Une onde fraternelle évoluait entre nous. « Petit, petit », cria le gardien. Le Potomak déplia ses pattes. *Il souriait*. Sans doute, il était tendre. (*ibid.*, p. 251-252, nous soulignons)

[...] le Potomak me trouve. Quelles ondulations inappréciables forment entre eux son sommeil et ses veilles ? À quoi songe-t-il ? Ma vie confuse et la cohérence de mes rêves m'apparentent à ce Potomak. Un même rayon traverse nos protoplasmas. (*ibid.*, p. 253)

Or, si Cocteau entrevoit dans le rêve du Potomak l'inconcevable vision des « phénomènes de l'infini » (*ibid.*, p. 249), il est impossible au poète de communiquer ce secret à son amie : dédaignant tout ce qui vient de l'imaginaire⁸¹⁴, Argémone dénonce l'inanité de l'expérience poétique qui ne lui « apport[e] aucune nouvelle de la Bourse » (*ibid.*, p. 255). Cette situation rappelle effectivement celle « d'André, constamment obligé de décevoir Angèle quand elle demande ce qu'il a fait de sa journée et le contraste avec son ami Hubert, qui fait des masses de choses⁸¹⁵ » bénéfiques au point de vue économique et moral⁸¹⁶. Force est dès lors de constater que la figure d'Argémone

813. Définition du cnidaire dans le dictionnaire Larousse [en ligne] <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/cnidaire/34684> [consulté le 17 septembre 2022].

814. Comme l'indique le refus épidermique d'Argémone à l'égard du Potomak : « C'est encore, comme vos Eugènes, des imaginations. Moi, je suis normale. Je ne comprends rien à tout cela et n'y veux rien comprendre. » (*PK*, p. 253)

815. O'BRIEN Justin, art. cit., p. 273.

816. « D'abord lui monte à cheval... et puis [...] il est membre de quatre compagnies industrielles ; il dirige avec son beau-frère une autre compagnie d'assurances contre la grêle [...] Il suit des cours de biologie populaire et fait des lectures publiques tous les mardis soir. Il sait assez de médecine pour se rendre utile dans des accidents. – Hubert fait beaucoup de bien : cinq familles indigentes lui doivent de subsister encore ; il place des ouvriers qui manquent d'ouvrage chez des patrons qui manquaient d'ouvriers. Il envoie des enfants chétifs à la campagne, où il y a des établissements. Il a fondé un atelier de rempaillage pour occuper de jeunes aveugles. – Enfin, les dimanches, il chasse. – Et vous ! vous, qu'est-ce que vous faites ? – Moi ! répondis-je un peu gêné, – j'écris *Paludes*. – *Paludes* ? qu'est-ce que c'est ? » dit-elle. » (GIDE André, *Le Voyage d'Urien, suivi de Paludes*, op. cit., p. 144)

se superpose précisément à celle des Mortimer représentant, rappelons-nous, le type du bourgeois conformiste, imperméable à toute sorte de troubles existentiels⁸¹⁷. La mise en parallèle des Mortimer et d'Argémone nous conduit à en dégager une autre, à savoir l'indéniable parenté qui s'établit entre le « premier Eugène » et le Potomak.

Tout comme le premier Eugène qui, après s'être nourri de la « salade-Séléné⁸¹⁸ », devient une créature hors-normes, composée tout à la fois « du priodonte, des larves, des spires de la kaballe, de la cornue, de la courbe d'Aor, de l'orbe, du giroscopie revêtu de murmure » (*PK*, p. 72), le Potomak s'alimente tantôt « de mandragores et de montgolfières » (*ibid.*, p. 250), tantôt « des gants blancs et des fautes d'orthographes » que lui lance un « riche Américain » (*ibid.*, p. 251), pour finalement acquérir une identité suffisamment insolite pour être ignoré par l'équipe de « l'Arche » (*ibid.*, p. 249). Les deux monstres représentent donc pareillement une parfaite incarnation du génie, qui fait de son extrême hybridité un moyen d'être original. De même, si le premier Eugène, l'« une de ces figures [...] que nous dicte l'insomnie » (*ibid.*, p. 71), dévoile à Cocteau l'existence d'« un autre moi jumeau » (*ibid.*, p. 76) qui avait été enfoui dans les tréfonds de son inconscient, la visite au Potomak, « dont la chair résonne « [du] flux et [du] reflux des vagues antédiluviennes, [de la sourde fermentation du chaos], [du] silence des météores⁸¹⁹ », semble permettre au poète de se rapprocher du tourbillon de ses rêves les plus anciens et les plus insaisissables. En conséquence, l'affinité entre les deux créatures emblématiques du roman peut s'expliquer par le fait qu'ils « ont en commun d'appartenir à un règne surhumain⁸²⁰ ».

Toujours est-il qu'il y a, entre l'Eugène et le Potomak, une différence irréfutable s'agissant des rôles qu'ils jouent au sein du livre. En effet, le surgissement du

817. Dans le projet initial du *Potomak*, Cocteau cite les noms des trois femmes issues d'un milieu intellectuel et mondain, qui servent de modèle pour le personnage d'Argémone : « Mrs. Célia Noble [1872-1962], épouse de Sir Saxton Noble, amie londonienne des Blanche, présente à Offranville en octobre 1913 ; la baronne Aimery Harty de Pierrebouurg, née Margueritte Thomas-Galline (1856-1943), qui recevait dans son salon, I bis, avenue du Bois (XVI^e arr.), artistes et écrivains ; Mme Lucien Muhlfeld, née Jeanne Meyer, [1875-1953] qui, elle aussi, tenait salon depuis 1908 [au] 12 rue Galilée, puis [au] 3 rue Georges-Ville (XVI^e arr.) » (« Plan des Eugènes » cité par Serge Linarès, [« Documents » du *Potomak*, *CERC*, p. 903, n. 2]). Ajoutons que Cocteau et Jeanne Muhlfeld se sont retrouvés au manoir normand des Blanche, dès le 26 août 1913 (voir *CJC* 11, p. 159).

818. COCTEAU Jean, *Lettres à André Gide*, op. cit., p. 36.

819. LINARÈS Serge, *Jean Cocteau : le grave et l'aigu*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 15-16, n. 2.

820. *Ibid.*, p. 15.

premier Eugène désignait pour Cocteau la confrontation avec le dédoublement aliénant de sa *persona*, lui imposant un sévère travail d'introspection. Bien que cette épreuve se soit avérée indispensable pour son renouveau spirituel, la prolifération tyrannique du monstre, éveillant chez le dessinateur le trop-plein de ressentiment vis-à-vis de son propre passé, a fini par écraser l'élan initial de sa pulsion de mue. De la sorte, l'Eugène s'est finalement transformé en un poids insurmontable qui condamnait le poète au nihilisme d'un terrible et éternel retour de sa métamorphose. Il est vrai que Cocteau a réussi, grâce au *baptême* d'« eau sale » de Pygamon, à ériger le pessimisme haineux du « moi jumeau » en fondement de son cheminement artistique, et que cette expérience lui a appris à fermer les yeux sur l'inanité de sa vie d'artiste. Mais il est également vrai que toutes ces résolutions n'ont pas dissipé de façon complète la peur qu'éprouvait l'auteur envers l'Eugène et ses multiples. Comme les « atomes » emplissant le vide de notre univers, ils sont là, invisibles, « [l]eur cohue grouille autour du moindre paragraphe » (*PK*, p. 239) ; les protagonistes de l'« Album » demeurent donc pour Cocteau une énigme, une entité étrangère qui l'habite et qui guette la moindre occasion pour à la fois stimuler et troubler son équilibre psychique.

Chez le Potomak, Cocteau se libère d'emblée de l'irrépressible malaise que lui inspire l'Eugène, semblable au M. Hyde de Stevenson. Dans les eaux calmes et limpides de son vivier, le monstre continue à flotter paisiblement, souriant et « tendre » ; au milieu de son petit monde aquatique, il se nourrit d'aliments fantastiques, écoute « le murmure infini d'un océan intérieur » et « rêve aux phénomènes de l'infini dont sa gélatine est l'image » (*ibid.*, p. 249). Si cet animal « fait peur » (*ibid.*, p. 253) à Argémone qui trouve « malsaine » (*ibidem*) la cave de la Madeleine, Cocteau y trouve une clé éclairant ses « ténèbre[s] biologique[s] » (*ibid.*, p. 64), car entre lui et le Potomak, circule « [u]ne onde fraternelle » permettant au poète de rejoindre sans crainte « le flux et le reflux des vagues antédiluviennes ». Contrairement à l'Eugène qui, après avoir quitté « sa prison plate » (*ibid.*, p. 75), enfonce son géniteur vers l'« *Ailleurs* » (*ibid.*, p. 74), dans un cauchemar tautologique de la quête existentielle, le Potomak vit *joyeux* dans son modeste « bocal » (*ibid.*, p. 250), tout en savourant le murmure de « la sourde fermentation du chaos » originel. Se trouvant de fait à proximité de chez Cocteau⁸²¹,

821. Entre 1910 et 1927, Cocteau habite 10 rue d'Anjou (VIII^e arr.), soit à environ 500 m à pied de la place de la Madeleine.

l'aquarium du monstre s'affirme en quelque sorte comme l'appartement d'un vieil ami, d'un compagnon avec lequel le poète partage le mystère de toute la création terrestre. Or, si effectivement le Potomak doit sa naissance à Tityre de *Paludes* – contemplateur des marécages où il habite, et que méprise le public mondain –, la créature de Cocteau nous évoque également, en raison de sa dimension onirique, l'univers des eaux solitaires qu'illustre Georges Rodenbach dans son poème intitulé « Aquarium mental » (1896).

En prolongeant le thème du monde aquatique élaboré dans *Serres chaudes* (1889) de Maurice Maeterlinck (1862-1949)⁸²², Rodenbach y raconte son « expérience de plongée poétique⁸²³ » au fond de son aquarium intime, qui devient pour lui un espace de la Mémoire infinie, « où flottent les souvenirs [,] les désirs », les rêves et le passé, sans qu'ils parviennent à émerger à la surface des eaux :

L'eau sage s'est enclose en des cloisons de verre
D'où le monde lui soit plus vague et plus lointain ;
Elle est tiède, et nul vent glacial ne l'aère ;
Rien d'autre ne se mire en ces miroirs sans tain
Où, seule, elle se fait l'effet d'être plus vaste
Et de se prolonger soi-même à l'infini !
D'être recluse, elle s'épure, devient chaste,
Et son sort à celui du verre s'est uni,
Pour n'être ainsi qu'un seul sommeil moiré de rêves !
[...]
L'eau désormais est toute au jeu des poissons calmes
Éventant son repos de leurs muettes palmes ;
L'eau désormais est toute aux pensifs végétaux,
Dont l'essor, volontiers captif, se ramifie,
Qui, la brodant comme de rêves, sont sa vie
Intérieure, et sont ses canevas mentaux⁸²⁴.

En allant à l'encontre de l'image de captive attribuée à l'eau dans les « croisons de verre », Rodenbach érige son aquarium en lieu d'introspection, où l'eau recluse devient, à l'abri des bruits extérieurs, « sage », « chaste » et « pens[ive] », de telle sorte qu'elle « se prolong[e] soi-même à l'infini ». Malgré l'insondable profondeur de

822. Ce thème englobe notamment les poèmes « Cloche à plongeur », « Aquarium », « Verre ardent » et « Reflet » (voir MAETERLINCK Maurice, *Serres chaudes, suivies de Quinze chansons*, Bruxelles, Lacomblez, 1912, p. 59-68).

823. JAMAIN Claude, « Le chant du cygne », in *Mythes de la Décadence*, Alain Montandon (éd.), Presses Universitaires Blaise-Pascal, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Clermont-Ferrand, 2001, p. 361 ; de même pour la citation suivante.

824. RODENBACH Georges, « Aquarium mental », *Les Vies encloses : poème*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1896, p. 3-4.

sa « vie intérieure », l'eau-poète ne se perd jamais dans l'abîme de sa propre vision, car elle suit toujours, à travers « ces miroirs sans tain », la trajectoire de sa pensée « ramifi[ant] ». C'est de cette façon que l'auteur maintient, au cours de sa plongée méditative, la « [t]ransparence de [son] âme et du verre complice⁸²⁵ » (« Et son sort à celui du verre s'est uni, / Pour n'être ainsi qu'un seul sommeil moiré de rêves »). Ce phénomène d'osmose, s'établissant entre Rodenbach et son aquarium, s'observe de façon similaire dans la « Première visite au Potomak ». Dans un bocal rempli d'eau, le monstre éponyme laisse transparaître le secret de « ses canevas mentaux », puisqu'il « rêve aux phénomènes de l'infini dont sa gélatine est l'image ». Cocteau, uni au Potomak par « un même rayon [qui] traverse [leurs] protoplasmas », s'apprête à « coller son oreille contre [la] froide chair molle » de l'animal pour écouter « le murmure infini d'un océan intérieur », résonnant dans les oreilles « en forme de conques marines » de sa créature complice. Au fur et à mesure qu'il mène plus loin son exploration spirituelle, Rodenbach tend à s'éloigner du monde du dehors, qui lui semble susceptible de « détrui[re] son fragile univers⁸²⁶ » :

L'aquarium où le regard descend et plonge
 Laisse voir toute l'eau, non plus en horizon,
 Mais dans sa profondeur, son infini de songe,
 Sa vie intérieure, à nu sous la cloison.
 Ah ! plus la même, et toute autre qu'à la surface !

D'ordinaire l'eau veille, horizontale, au loin.
 On la dirait vouée à ce seul subtil soin
 D'être impressionnable au vent léger qui passe ;
 De ne vouloir qu'être un clavier pour les roseaux ;
 [...]
 Et ne vouloir qu'être un miroir silencieux
 [...]

Vains jeux ! Ils sont la vie apparente de l'eau,
 Une identité feinte, un vague maquillage...

Mais dans l'aquarium s'assagit l'eau volage
 Qui s'isole parmi des moires en halo.
 Le mystère est à nu, qu'on ne soupçonnait guère !
 C'est l'âme enfin de l'eau qui se dévoile ici :
 Fourmillement fiévreux sous le cristal transi ;
 Zones où de gluants monstres se font la guerre ;

825. *Ibid.*, p. 12.

826. *Ibid.*, p. 4.

Végétation fine, herbes, perles, lueurs ;
Et cauteleux poissons doucement remueurs ;
Et gravier supportant quelque rose actinie,
Dont on ne sait si c'est un sexe ou un bijou ;
[...]

Ah ! tout ce que le glauque aquarium enchâsse !
[...]
La voici, recueillie, en sa maison de verre
N'aimant plus que ce qui, dans elle, verdoie, erre
Et lui fait au dedans un Univers meilleur !

Ainsi mon âme, seule, et que rien n'influence !
Elle est, comme en du verre, enclose en du silence,
Toute vouée à son spectacle intérieur,
À sa sorte de vie intime et sous-marine,
Où des rêves ont lui dans l'eau tout argentine.
Et que lui fait alors la Vie ? Et qu'est-ce encor
Ces reflets de surface, éphémère décor ?⁸²⁷

Nonobstant la parfaite limpidité de sa vie intérieure, cet univers n'est jamais perceptible aux yeux des gens qui ne le regardent qu'en façade. Mais le poète se moque de cette eau « horizontale » qui, désireuse de devenir « un miroir silencieux », ne pense qu'à « être impressionnable au vent léger qui passe ». Ce qui intéresse l'auteur, c'est effectivement non pas l'eau qui incarne « un écran docile s'ageant⁸²⁸ », mais celle qui dévoile les ténèbres de son « âme ». À l'intérieur de « sa maison de verre⁸²⁹ », le poète voit grouiller « de gluants monstres » ou de « cauteleux poissons » qui, au milieu de la végétation subaquatique, laissent entrevoir l'énigme de la Création, comme cette « rose actinie, [d]ont on ne sait si c'est un sexe ou un bijou⁸³⁰ ». Au lieu de démontrer au public sa « vie apparente » qui n'est pour lui qu'« [u]ne identité feinte », Rodenbach cherche donc à rendre « meilleur » son âme sous-marine qui, « [...] n'ayant pas voulu se mêler à la vie, [s]'en épure et de plus en plus se clarifie⁸³¹ ». Selon toute vraisemblance, Cocteau tente d'intégrer le poème de Rodenbach dans l'aquarium du Potomak, car lorsque son narrateur amène Argémone chez le « Mégaptère Cœlentéré », il éprouve le même

827. *Ibid.*, p. 5-7.

828. *Ibid.*, p. 7.

829. Cette « maison de verre » n'est pas sans évoquer la cabine du beffroi appelée la « chambre de verre », dans laquelle s'enferme le héros du *Carillonneur* (voir *supra*, p. 120).

830. Allusion probable au dernier vers du fameux quatrain de Baudelaire « Le charme inattendu d'un bijou rose et noir » (voir *supra* p. 177-179).

831. RODENBACH Georges, « Aquarium mental », *Les Vies encloses : poème, op. cit.*, p. 12.

agacement que celui de l'écrivain belge envers le lecteur qui ne lit son poème qu'en « surface ». Dès le moment où Argémone aperçoit le monstre somnoler, oisif et calme, avec son estomac gonflé de « mandragores et de montgolfières », elle exprime sa franche répugnance envers cette créature (« – Je n'aime pas votre Potomak » [PK, p. 250]). En effet, la visiteuse tient tellement à la vie matérielle qu'elle rejette formellement tout ce qui lui est inconnu et inutile. Il est donc naturel qu'elle « préfère la tête de veau » (PK, p. 253) à cet animal rêveur et gélatineux, qui « ne [lui] dit rien qui vaille. » (*ibid.*, p. 251) Or, si le poète constate avec amertume l'indifférence d'Argémone à l'égard de son aquarium (« Je sais bien qu'il est impossible qu'une telle entreprise réussisse » [*ibid.*, p. 253]), il a cependant conscience que le Potomak assure « son infini de songe » justement par le fait que la majorité du public « ne soupçon[n]e guère » ce qui se passe dans la « cave profonde » (PK, p. 250) de la Madeleine :

Pour l'homme, dès qu'un prodige échappe au domaine de l'irréel, il cesse d'être un prodige. Il y avait douze spectateurs au premier vol de Farman, et si nous lisions sur les murs qu'une troupe de Centaures s'ébroue au Jardin des Plantes, nous n'irions pas. Ou bien nous irions une semaine après en avoir lu l'affiche (*ibid.*, p. 250).

Si le Potomak, demeurant en plein centre de la capitale, peut continuer à explorer le potentiel prodigieux « d'un océan intérieur », c'est parce qu'il dissimule « [s]on âme sous verre, et si bien à l'abri » du tumulte et de la multitude. De la sorte, les murs de l'aquarium permettent au monstre éponyme de se « vou[er] à son spectacle intérieur », jusqu'à ce qu'il fasse désormais de sa vie apparente un reflet de ses rêves. En restant dans « l'atmosphère enclose⁸³² » de son univers sous-marin, Rodenbach réalise effectivement que « [d]e temps en temps, dans le silence, l'eau se brode [d]u passage d'un lent poisson entr'aperçu [q]ui vient, oblique, part, se fond, devient fluide⁸³³ ». Malgré l'imperméabilité absolue de son « eau visionnaire », celle-ci peut donc parfois être aussi fugace que l'eau de surface remuée au gré du vent capricieux des quatre saisons. Cet ondolement éphémère, se dessinant ainsi jusqu'au plus profond de l'âme du poète, dévoile en réalité la vague de sa mémoire qui sans cesse émerge et s'immerge, tel le « [f]usain vite effacé sur l'écran qui se vide » (« Et n'est-ce pas, ce lent poisson, une

832. RODENBACH Georges, « Aquarium mental », *Les Vies encloses : poème, op. cit.*, p. 12.

833. *Ibid.*, p. 10 ; de même pour les deux citations suivantes.

pensée / Dont notre âme s'était un moment nuancée / Et qui fuit et qui n'est déjà qu'un souvenir⁸³⁴ »). Intrigué par les frissons fugitifs de ses flots pensifs, l'auteur se demande, dans son vivier mental, si le mutisme de l'eau ne lui révélait pas l'énigme de nos activités oniriques :

[...]
Aquarium troublant ! Limbes et crépuscule !
Songe vague et visqueux qu'on craindrait d'avoir eu !
État intermédiaire et qu'aucun ne discerne :
L'aquarium est-il parfois tout endormi ?
[...]
L'aquarium est-il parfois tout éveillé ?
Il fait plutôt songer alors aux somnambules ;
Car, malgré le frisson des poissons et des bulles
Et des herbes qui dans son silence ont grouillé,
On le sent étranger à cette vie occulte,
À ce qui, dans l'eau claire, en ténèbres se sculpte,
Comme si ce n'étaient qu'un cauchemar bénin
Et des rêves dont, sans le savoir, il s'image,
Symbole de notre âme et du sommeil humain
Où toujours quelque songe erre, fleurit ou nage⁸³⁵.

L'aquarium trouble l'esprit de l'auteur parce que ces parois de verre éveillent en lui les souvenirs du « [s]onge vague et visqueux qu'on craindrait d'avoir eu ». Immergé ainsi dans l'équivoque du rêve, le poète voit s'obscurcir les contours de son existence qui, tel le sommeil, demeure éternellement dans son « état intermédiaire [...] qu'aucun ne discerne ». Comme Rodenbach, Cocteau découvre, dans son aquarium sous-terrain, cette zone crépusculaire « qui n'est plus la vie et qui n'est pas la mort⁸³⁶ » : « [...] le Potomak me trouve. Quelles ondulations inappréciables forment entre eux son sommeil et ses veilles ? À quoi songe-t-il ? Ma vie confuse et la cohérence de mes rêves m'apparentent à ce Potomak. [...] Je nage entre chien et loup, ce qui s'appelle (*PK*, p. 253). Incarnant cet espace transitoire, l'eau recluse de Rodenbach ressemble « aux somnambules », qui ne parviennent pas à pénétrer dans « cette vie occulte » dont ils détiennent cependant la clé. Au contact du Potomak, Cocteau semble se retrouver, lui aussi, dans la vision insaisissable de ce demi-rêveur :

834. *Ibid.*, p. 11.

835. *Ibid.*, p. 18.

836. *Ibid.*, p. 15.

Je continue si bien à vivre dans mes rêves et à rêver dans mon mécanisme diurne que les frontières du réveil me sont brume flottante. Il m'arrive quelquefois de paraître étrange, distrait, de ne pas répondre à des signes ou de ne pas poursuivre des rencontres ; mais c'est à cause que je crois en être le seul averti, comme il arrive dans les rêves. (*PK*, p. 253-254)

L'écrivain belge sachant, avant Cocteau, la fugacité du « sommeil humain », nous préconise d'aborder avec une extrême subtilité l'espace sacré du rêve. Semblable aux « [a]némones de mer⁸³⁷ » qui, ayant peur d'être « blessé[es] [par] quelque nageoire en fuite », s'ouvrent timidement « dans l'eau sans nul frisson », nos « [r]êves craintifs [...] se déplient parfois un peu⁸³⁸ », comme ces « [f]leurs rares n'émergeant que dans la solitude », pour nous raconter le mystère de son « [j]ardin embryonnaire ». Tels ces « [b]ijoux dont le silence entr'ouvre seul l'écrin », notre monde onirique se fane ainsi au moindre contact avec « les nageoires bannies [d]'un rêve trop profane », dont le « glissement [...] crispe l'eau de l'âme et clôt les actinies ». Le Potomak semble être, quant à lui, aussi solitaire et sensible que ces polypes marins. Depuis qu'il a été abandonné par l'équipage de l'Arche qui « le prenait pour un madrépore », le monstre de Cocteau vit tout seul, enfermé dans son bocal, où il continue à « rêve[r] aux phénomènes de l'infini ». Il y somnole et s'y éveille, y nage et y surnage, en faisait parfois « des petites farces à son gardien » nommé Alfred, qui « le gâte » (*PK*, p. 249). Ce dernier s'affirme, comme Rodenbach dans son aquarium, en tant que détenteur de la clé permettant d'accéder à l'« océan intérieur » du Potomak, car ce n'est à personne d'autre qu'Alfred que l'animal diégétique ouvre la porte de son micro cosmos : « “Petit, petit”, cria le gardien Le Potomak déplia ses pattes. Il souriait ». La figure de cette créature mi-madrépore, mi-cétacé se superpose dès lors, manifestement, à celle de nos « [r]êves craintifs [...] [qui] se déplient parfois un peu » au milieu de l'eau calme⁸³⁹.

837. *Ibid.*, p. 19 ; de même pour les deux citations suivantes.

838. *Ibid.*, p. 20 ; de même pour les cinq citations suivantes.

839. Notons que le 9^e poème d'« Aquarium mental » rend définitive la mise en parallèle entre le sommeil humain et le vivier de l'auteur, que nous pourrions rapprocher de l'image du Potomak somnolant dans son bocal : « L'aquarium d'abord ne semble pas vivant, / [...] / Pourtant dans l'eau, de temps en temps, quelque chose erre, / Circule, se dépie, ou bouge obliquement ; / [...] / Un monstre flasque, en trouble imagerie, affleure, / Cependant que l'eau souffre, en paraissant dormir, / Et sent passer, dans sa morose léthargie, / Mille ombres dont elle ne cesse de frémir / Qui font de sa surface une plaie élargie ! » (*ibid.*, p. 21-22)

1.2 Le Potomak ou le fleuve d'oubli

Si Cocteau fait visiblement sien l'univers de l'« Aquarium mental », il se démarque à peine de l'auteur belge, dans la mesure où ce dernier tient à être seul et unique contemplateur de son royaume sous-marin. Après s'être apitoyé sur le destin des eaux terrestres qui, comme la Mer avec son éternel mouvement, ne savourent guère leurs « [r]ichesse[s] intérieure[s]⁸⁴⁰ », le poème de Rodenbach se referme sur la louange de l'eau du vivier, qui rêve pour toujours auprès de sa source poétique :

L'Aquarium les plaint, toutes ces eaux vassales
Que la vie intéresse, et s'y associant ;
Tandis que lui, de son seul songe, est conscient ;
Il n'a pas d'autre but que ses fêtes mentales
Et l'anoblissement de l'univers qu'il est ;
Eau de l'Aquarium dont la pâleur miroite,
— C'est comme si du clair de lune se gelait !
Car dans le verre elle s'est close et se tient coïte,
Moins en souci des vains reflets et du réel
Que d'être ainsi quelque mystère qui scintille
Et de réaliser ce qu'elle a d'éternel,
Avec l'orgueil un peu triste d'être inutile⁸⁴¹ !

Dans le monde de ces « fêtes mentales », nous pouvons certes reconnaître la figure du Potomak qui, à l'intérieur de sa cage de verre, continue à se plonger dans les limbes les plus lointaines du sommeil humain. Mais l'isolement volontaire du monstre n'est pas aussi complet que celui de Rodenbach dans son aquarium, puisque le Potomak reçoit, quoique peu nombreuses, des visites régulières de quelques personnes (« Mon aquarium n'attire aucun public. Je suis le seul fidèle avec un riche Américain et le gardien Alfred, qui vieillit dans cette cave profonde » (*PK*, p. 250). Il convient également de signaler que la créature éponyme ne filtre pas nécessairement les accès publics à son aquarium, et que ce dernier reste ainsi ouvert aux spectateurs hostiles comme Argémone, qui dédaigne la portée prodigieuse de son océan intime. Du reste, si Argémone se trouve, contre son gré, chez le Potomak, c'est simplement parce que le poète lui a forcé la main (« – Argémone, apprêtez-vous, je vous mène voir le Potomak. – Il n'y en a que pour votre Potomak, dit Argémone » [*ibid.*, p. 249]). En respectant donc toujours la trame narrative

840. *Ibid.*, p. 28.

841. *Ibid.*, p. 28-29.

de *Paludes*, Cocteau s'efforce de mettre en exposition son « vivier du travail poétique⁸⁴² », même s'il y a peu de chance « qu'une telle entreprise réussisse ». Ainsi, l'auteur du *Potomak* laisse délibérément transparaître l'influence de Gide, sans pourtant oublier d'approfondir la sagesse nietzschéenne consistant à « se laver avec de l'eau sale », énoncée quelque peu différemment dans l'aphorisme 378 du *Gai Savoir* :

— Nous qui sommes riches et prodigues en esprit, placés comme des puits ouverts au bord de la route, ne voulant interdire à personne de puiser chez nous, nous ne savons malheureusement pas nous garer, lorsque nous désirerions le faire, nous n'avons pas de moyen pour empêcher que l'on nous *trouble*, que l'on nous obscurcisse, — que l'époque où nous vivons jette au fond de nous-mêmes sa « contemporanéité », que les oiseaux malpropres de cette époque y jettent leurs immondices, les gamins leurs colifichets, et des voyageurs épuisés qui s'y reposent leurs petites et leurs grandes misères. Mais nous ferons ce que nous avons toujours fait : nous entraînerons ce que l'on nous jette dans notre profondeur — car nous sommes profonds, nous n'oublions pas — *et nous redevenons clairs*⁸⁴³...

Si Cocteau tire de l'aquarium de Rodenbach la quiétude inspiratrice de son Potomak, il ne partage nullement la manière dont le poète belge cherche à « rendre meilleur » son réservoir créatif. Celui-là tend à désertier « la surface verbale » de son aquarium, pour que l'eau enclose « s'épure » jusqu'à ce qu'elle « se prolong[e] soi-même à l'infini⁸⁴⁴ ». Celui-ci ose soumettre le Potomak au regard des visiteurs les plus indifférents, sachant que son monstre aquatique détient cette capacité à rendre « *clai[res]* » les flots antédiluviens de son modeste bocal, que « *trouble[ent]* » les « oiseaux malpropres de [notre] époque ». C'est de cette façon que Cocteau, étant pour ainsi dire le jumeau spirituel du Potomak, s'évertue à ennoblir son vivier mental. En effet, l'activité créatrice du poète consiste dorénavant à explorer sa vie terrestre en parallèle du « phénomène de l'infini » dont rêve le monstre aquatique. Un tel principe le conduit à « [s]e couche[r] comme on ouvre un livre » (*PK*, p. 254), à « [s]e couche[r] [...] dix minutes [...], tout vêtu » (*ibidem*), de telle sorte qu'il favorise l'osmose entre les rêves et la conscience éveillée. Tel un somnambule, Cocteau prolonge, en composant des poèmes, « la vie du rêve [qui] échappe à la geôle des dimensions humaines » (*ibidem*) :

842. JAMAIN Claude, art. cit., p. 361.

843. *GS*, § 378, p. 377-378.

844. JAMAIN Claude, art. cit., p. 361.

Des rêves me dirigent et je dirige mes rêves. Bien des spectacles de la veille, je les enregistre sans méthode, comme on recueillerait des fragments de verroterie multicolore pour que le sommeil les coordonne et les tourne au fond d'un kaléidoscope ténébreux. On me juge frivole, instable, versatile, égoïste ; je rêve. Et non, comprenez-moi bien, Argémone, non ces rêves de Mürger où l'on épouse des princesses chinoises et se retrouve dans sa mansarde. *Je continue*, je traverse un paysage où, simplement, des tunnels alternent (*ibid.*, p. 254-255).

En faisant sien le cheminement du demi-rêveur, Cocteau s'adonne rigoureusement à l'exécution de la tâche du créateur telle qu'elle est proclamée par Nietzsche : avec la ferme volonté de devenir « *superficie*[l] [...] *par profondeur* », l'artiste doit vivre tels les « somnambules en plein jour [...] qui [, en cachant en eux] le naturel, lunatiques et ivres du divin⁸⁴⁵ », « continue[nt] à rêver pour ne pas s'affaïsser⁸⁴⁶ ». Comme il l'annonçait au préalable dans la section « Carrefour » (« On se sauve de formule en formule [...] mais je décide un cercle de ma fuite. Se répéter... (PK, p. 240), le poète recommence donc le travail qui lui avait été assigné par les Eugènes : en guettant le moment où Cocteau se trouve « dans une mi-conscience de somnambule » (*ibid.*, p. 79), la troupe de monstres le forcent à créer leur « Album », éveillant chez le dessinateur la vision de son terrible « moi jumeau », qui s'impose comme un « [s]onge vague et visqueux qu'on craindrait d'avoir eu ». Mais désormais, Cocteau ne compromet en rien la sérénité de sa vie somnambulique, puisqu'il sait maintenant *apprivoiser* le Potomak, qui lui apprend à descendre *les yeux fermés* dans l'espace infini des ténèbres prénatales. En comparaison avec les Eugènes, le Potomak possède donc cette capacité amnésique approchant de l'homme primitif qui, selon Nietzsche, puise dans ses rêves oublieux la force de « gravi[r] le chemin le plus dangereux qui mène aux sommets et aux tours de l'imagination⁸⁴⁷ ». Ainsi, nous nous demandons si Cocteau tente, à travers sa visite au Potomak, de retrouver la faculté de s'abstraire de « toute idée historique⁸⁴⁸ », lui ayant permis autrefois d'ériger ses souvenirs traumatiques de Venise en une rêverie de poète-enfant qu'il aurait aimé être. Dans *La Généalogie de la morale*, Nietzsche revient d'ailleurs sur le potentiel créatif de l'enfant qui, « n'[ayant] encore rien à renier du passé [...], se livre à ses jeux dans un bienheureux aveuglement⁸⁴⁹ » :

845. GS, § 59, p. 104.

846. GS, § 54, p. 96.

847. GS, § 59, p. 104.

848. NIETZSCHE Friedrich, « De l'Utilité et des inconvénients des études historiques », § 1, *op. cit.*, p. 126.

849. *Ibid.*, p. 124.

L'oubli n'est pas seulement une *vis inertiae*, comme le croient les esprits superficiels ; c'est bien plutôt un pouvoir actif, une faculté d'enrayement dans le vrai sens du mot, faculté à quoi il faut attribuer le fait que tout ce qui nous arrive dans la vie, tout ce que nous absorbons se présente tout aussi peu à notre conscience pendant l'état de « digestion » (on pourrait l'appeler une absorption psychique) que le processus multiple qui se passe dans notre corps pendant que nous « assimilons » notre nourriture. Fermer de temps en temps les portes et les fenêtres de la conscience ; demeurer insensibles au bruit et à la lutte que le monde souterrain des organes à notre service livre pour s'entraider ou s'entre-détruire ; faire silence, un peu, faire table rase dans notre conscience pour qu'il y ait de nouveau de la place pour les choses nouvelles, et en particulier pour les fonctions et les fonctionnaires plus nobles, pour gouverner, pour prévoir, pour pressentir (car notre organisme est une véritable oligarchie) — voilà, je le répète, le rôle de la faculté active d'oubli, une sorte de gardienne, de surveillante chargée de maintenir l'ordre psychique, la tranquillité, l'étiquette. On en conclura immédiatement que nul bonheur, nulle sérénité, nulle espérance, nulle fierté, nulle jouissance de l'*instant présent* ne pourraient exister sans faculté d'oubli. L'homme chez qui cet appareil d'amortissement est endommagé et ne peut plus fonctionner est semblable à un dyspeptique (et non seulement semblable) — il n'arrive plus à « en finir » de rien⁸⁵⁰...

Comment pourrions-nous ne pas reconnaître, dans la thèse nietzschéenne de la faculté d'oubli, la manière dont le Potomak s'adonne invariablement à l'anoblissement de son spectacle intime ? Enfermé dans son aquarium léthargique, l'animal clôt effectivement « les portes et les fenêtres de la conscience », écoute le frémissement millénaire de son « océan intérieur », tout en demeurant cependant « insensibl[e] au bruit et à la lutte que le monde souterrain des organes à [son] service livre pour s'entraider ou s'entre-détruire ». L'ataraxie amnésique de son micro-univers est en outre assurée par Alfred, qui s'affirme littérairement comme un « gardie[n], [un] surveillan[t] charg[é] de maintenir l'ordre psychique, la tranquillité, l'étiquette » du vivier méditatif. À la sortie de la cave de la Madeleine, le narrateur n'hésite pas, du reste, à faire remarquer à sa compagne l'indéniable défaillance de son appareil mnésique :

– J'ai sommeil, dit Argémone. Je ne voudrais pas rêver à votre Potomak. Je rêve beaucoup en ce moment. Sans doute, je digère mal. Rêvez-vous cher ami ? – Non, répondis-je, car je digère bien et je me porte à merveille. » (*PK*, p. 258)

À la différence d'Argémone qui, ayant horreur de « faire table rase dans [sa] conscience », « digère mal » son expérience vécue qu'elle revisite en rêve⁸⁵¹, et n'aura en

850. *GM*, deuxième dissertation, § 1, p. 85-86.

851. D'ailleurs, « Aquarium mental » de Rodenbach n'est pas à l'abri de ce trouble dyspeptique de la mémoire : dans la dixième section du poème, le narrateur cherche en vain à « redevenir la

conséquence jamais suffisamment de « place pour [accueillir] les choses nouvelles », Cocteau, pourvu d'une grande capacité d'oubli, digère à merveille « le poids toujours plus lourd du passé ». Cet « obscur fardeau⁸⁵² » n'envahit plus le sommeil du poète, puisque ses vieux cauchemars sont désormais définitivement intégrés à l'infini du songe qu'il continue à prolonger dans « l'instant présent » de son rêve diurne. En rejoignant les limbes oniriques où gîte le Potomak, Cocteau semble faire sien le bonheur de l'enfant « qui, entre les enclos d'hier et ceux de demain, se livre à ses jeux », car le bassin du monstre représente pour lui un espace sacré où il retrouve les miracles de l'enfance ; après avoir raconté les coulisses de sa vie somnambulique, le narrateur calme l'agacement d'Argémone, en lui disant ces mots : « Votre rage est vive parce que je vous interroge sur vos mystères d'enfance et que je vous renseigne sur les miens » (*PK*, p. 256). Dès lors, la créature éponyme s'affirme comme un garçon doté d'une véritable faculté d'oubli qui, sous la tutelle de son gardien⁸⁵³, se plonge joyeusement dans l'infinité de son petit univers. Sans doute afin d'honorer sa créativité enfantine, Cocteau conçoit une origine nominale digne de sa bête, qu'il appelait d'abord, pendant longtemps le « Potomac »⁸⁵⁴. Lorsqu'Argémone l'interroge sur le nom du monstre, évoquant de fait infailliblement celui du fleuve des États-Unis⁸⁵⁵, le narrateur lui répond d'une manière toute espiègle :

– Mon Potomak, par un K se termine (exigez le K). Et puis, me demanderez-vous pourquoi Cambacérès portait un nom de rue ? Le fleuve qui se jette, si je me m'abuse, dans la baie de Chesapeake, doit son nom à ce Mégaptère Coelentéré (*PK*, p. 249).

Mémoire déserte » dans l'« Aquarium humain », qui s'avère « [ê]tre l'inexorable empêcheuse d'Oubli » (RODENBACH Georges, « Aquarium mental », *op. cit.*, p. 24).

852. « De l'Utilité et des inconvénients des études historiques », § 1, *op. cit.*, p. 124.

853. L'attitude d'Alfred vis-à-vis du Potomak nous fait effectivement penser à celle d'un adulte envers un enfant. Pour amuser son « Petit » (*PK*, p. 252) qu'il « gâte à l'aquarium » (*ibid.*, p. 249), le gardien « jou[e] d'une petite flûte hydraulique » (*ibid.*, p. 252), qui renvoie probablement à la flûte de Pan. Or, cet instrument « a pu suggérer, dans les siècles anciens, l'invention de l'orgue, qui apparaît à ses débuts comme une grande flûte de Pan, munie d'un mécanisme hydraulique ou pneumatique. Mais elle n'existe plus, depuis longtemps, qu'à l'état de jouet pour les enfants ou d'appeau pour les oiseleurs » (BRENET Michel, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, A. Colin, 1926, p. 160). Dans le rapport entre Alfred et le Potomak, faudrait-il lire le fantasme de Cocteau, qui aurait aimé être protégé par son père, portant en second prénom celui du gardien du Potomak ? Voir à ce dernier sujet, MILORAD, « Les "Potomak" », art. cit., p. 16).

854. « Dans le premier dactylogramme de 1914, "Potomac" n'est pas toujours corrigé » (LINARÈS Serge, « Notice » au *Potomak*, *CERC*, n. 7, p. 895).

855. Le Potomac est un fleuve de l'Est des États-Unis, qui traverse Washington.

L'habitant oisif de l'aquarium sous-terrain serait-il donc aussi influent et considéré que l'illustre fondateur du droit moderne ? Il est certes possible que l'auteur entende par-là que nous devons tous au Potomak notre enfance, dont les règles régissent inconsciemment et invariablement chacune de nos conduites. Mais la mise en exergue du « K » nous laisse suggérer que Cocteau préfère esquiver la question d'Argémone en lui faisant une « petit[e] farc[e] ». Cette injonction significative – « (exigez le K) » –, qui nous fait croire à un quelconque sens caché dans la rebaptisation du monstre, provient en réalité du slogan commercial pour le fameux bouillon Maggi, que nous retrouvons sur l'affiche réalisée par les soins du célèbre illustrateur italien Leonetto Cappiello (1875-1942) : « Bouillon Kub / Exiger le K » (1911)⁸⁵⁶. Contrairement au nom d'Eugène, dans lequel se camoufle le trouble identitaire de l'auteur, celui du Potomak ne dissimule rien, sinon la clé qui permettrait peut-être de pénétrer le mystère du génie mimétique du poète. En baptisant son monstre ami, Cocteau souligne la diversité de ses sources d'inspiration, qui s'étendent, en effet, du fleuve américain⁸⁵⁷ au roman de Gide, en passant par la rengaine publicitaire d'une grande industrie alimentaire qui permet, quant à elle, de masquer le drame de la mue sous une plaisanterie enfantine. Conçu de cette manière, le

856. Affiche consultable sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9015164d.item> [sous le titre « Kub. Exigez le kub »]. Notons à titre d'information qu'au début des années 1910, Cocteau publie plusieurs dessins, dont les traits incisifs laissent transparaître l'influence des caricatures de Sem (1863-1934) et de Cappiello. Lors de la parution en 1946 d'un ouvrage consacré à Cappiello, Cocteau fournit une préface où il se souvient des dessins humoristiques de l'illustrateur, qu'il avait découverts, dès son jeune âge, dans le magazine *Le Théâtre* (voir Préface à *L. Cappiello, sa vie et son œuvre* de Jacques Viénot, Paris, éd. de Clermont, 1946, reprise dans *CJC*, n° 9, « Théâtre inédit et textes épars », 1981, p. 125-127).

857. Concernant l'origine américaine du Potomak, Serge Linarès présente une hypothèse qui démontre une éventuelle influence exercée par le poète Walt Whitman (1819-1892) : « Rien ne prouve *a priori* que Cocteau ait lu, même par bribes, *Feuilles d'herbe* (édition définitive en 1892) avant septembre 1915, date à laquelle il réclame à sa mère de lui procurer “un bon Whitman de poche”, dont il sait cependant “qu'il en existe de minuscules éditions anthologiques”. Pouvait-il vraiment ignorer ce chantre du moi et du monde alors que l'invention française du vers libre et, en particulier, la ferveur formellement affranchie des *Nourritures terrestres*, dont les poèmes du *Potomak* gardaient quelque mémoire, devaient tant à sa traduction partielle depuis 1886 ? Toujours est-il que Whitman célèbre à foison la terre de sa naissance et de son ressourcement, Long Island, qu'il préfère désigner de son nom indien, Paumanok (« l'île poisson »). L'hypothèse d'une influence de Whitman à l'appui de celle de Gide aurait le mérite d'explicitier par l'intertextualité la consonance américaine et l'origine aquatique du Potomak, ainsi que le choix orthographique final. [...] De surcroît, aucune vie de poète, à ce stade de son évolution, n'aurait pu davantage l'inciter à poursuivre sa métamorphose que celle de Whitman, dont on demeure encore surpris que d'un obscur journaliste elle soit parvenue à enfanter, entre 1850 et 1855, un lyrique de grande étoffe. » (« Notice » au *Potomak*, *CERC*, p. 896)

nom du Potomak dénote lui-même la spécificité de son aquarium : si, laissant sa porte ouverte, l'animal somnambulique reçoit tout ce qu'on « jette au fond de [lui]-mêm[e] », c'est parce que son défi consiste à mettre à nu son réservoir poétique, dont l'eau oubliée « *redev[ient] clair[e]* » après avoir été « *troubl[ée]* » par les influences du monde extérieur. En tirant du rêve du Potomak la force de l'amnésie créatrice, Cocteau ressuscite en lui le potentiel inépuisable de l'enfant qui, dans ses processus d'acquisition du langage, commence d'ailleurs effectivement à s'exprimer *en imitant* son entourage, pour finalement pouvoir lui-même décrire le monde.

Remarquons toutefois que si Cocteau s'attelle, dans l'antre du Potomak, à regagner son innocence cognitive, il a bien conscience de l'impossibilité d'effacer l'ombre effroyable de l'Eugène, qui demeure toujours pour lui l'indispensable instigateur de métamorphose existentielle. En effet, « [le rôle] du Potomak est d'être le Potomak, le [s]ien, de voyager, d'apprendre, de monter en avion, d'inventer une dynamite » (*PK*, p. 256), ayant invariablement recours à l'Eugène, qui participe à la montée en puissance de sa pulsion créatrice. L'aquarium amnésique du Potomak n'a donc aucunement pour effet de libérer Cocteau du souvenir amer d'un échec, celui d'une résurrection infernale des « Mortimer type » ; le monstre est là, souriant et demi-rêveur, pour que l'auteur puisse retrouver auprès de lui la force du non-savoir qui l'incite à affronter, de nouveau, l'épreuve du renouveau artistique. De la sorte, Cocteau parlera, dès le chapitre suivant, de la présence désormais concomitante des deux monstres phares du livre, en l'inscrivant tacitement dans la thèse nietzschéenne de la volonté active de la mémoire.

Chapitre 2 : Initiation à la sagesse de Dionysos

2.1 Acrobate sur le fil de la mémoire et de l'oubli

Comme nous le démontrions plus haut à propos du rêve du Potomak, Nietzsche assigne à l'oubli une fonction active et bénéfique, permettant à l'homme de *digérer* tout son vécu, de telle sorte qu'il puisse assimiler, de nouveau, « les choses nouvelles ». En effet, cette faculté amnésique s'avère être un atout pour le philosophe qui, en déclarant « la mort de Dieu », préconise à l'homme d'annuler sa dette envers la divinité, pour finalement pouvoir ériger par lui-même un règne inouï, à savoir celui d'une surhumanité. Cependant, le disciple de Zarathoustra souligne très justement que pour atteindre un tel objectif, l'homme a besoin non seulement du pouvoir d'oubli, mais aussi d'une faculté diamétralement opposée, la « *mémoire de la volonté* » :

Eh bien ! cet animal nécessairement oublieux, pour qui l'oubli est une force et la manifestation d'une santé *robuste* s'est créé une faculté contraire, la mémoire, par quoi, dans certains cas, il tiendra l'oubli en échec, — à savoir dans les cas où il s'agit de promettre : il ne s'agit donc nullement de l'impossibilité purement passive de se soustraire à l'impression une fois reçue, ou du malaise que cause une parole une fois engagée et dont on n'arrive pas à se débarrasser, mais bien de la volonté *active* de garder une impression, d'une continuité dans le vouloir, d'une véritable *mémoire de la volonté* : de sorte que, entre le primitif « je ferai » et la décharge de volonté proprement dite, l'accomplissement de l'*acte*, tout un monde de choses nouvelles et étrangères, de circonstances et même d'actes de volonté, peut se placer sans inconvénient et sans qu'on doive craindre de voir céder sous l'effort cette longue chaîne de volonté. Mais combien tout cela fait supposer de choses ! Combien l'homme, pour pouvoir ainsi disposer de l'avenir, a dû apprendre à séparer le nécessaire de l'accidentel, à pénétrer la causalité, à anticiper et à prévoir ce que cache le lointain, à savoir disposer ses calculs avec certitude, de façon à discerner le but du moyen, — et jusqu'à quel point l'homme lui-même a dû commencer par devenir *appréciable, régulier, nécessaire*, pour les autres comme pour lui-même et ses propres représentations, pour pouvoir enfin répondre de sa personne *en tant qu'avenir*, ainsi que le fait celui qui se lie par une promesse⁸⁵⁸ !

La persistance de la mémoire empêche effectivement l'homme de se soustraire au poids lourd du passé, qui le condamne à porter sur ses épaules « tout ce qui [lui était] arriv[é] dans la vie », comme la foi et la morale qu'on lui avait inculquées. Mais il existe chez l'être humain, dont la force plastique est tributaire de l'oubli, un autre type de mémoire qui n'est, pour reprendre le terme de Nietzsche, nullement « dyspeptique ». Il s'agit de « la volonté active de garder une impression, d'une continuité dans le vouloir »,

858. *GM*, deuxième dissertation, § 1, p. 86-88.

incitant l'homme à revendiquer aujourd'hui ce qu'il voulait faire hier. Cette mémoire, ayant pour fonction de prolonger sa temporalité dans le futur, s'avère donc être celle qui constitue le noyau constructif de la promesse. Pour celui qui vise à *oublier* l'« ombre énorme et épouvantable⁸⁵⁹ » de Dieu, il est impératif de rester fidèle à cette « *volonté de la mémoire* », parce que celle-ci lui permet de « devenir *appréciable, régulier, nécessaire* » dans sa quête perpétuelle de la surhumanité. En définissant ainsi le mécanisme de nos activités mnémoniques, Nietzsche nous préconise, en conséquence, de maintenir un subtil équilibre entre mémoire et oubli, de telle sorte que nous devenions nous-mêmes une promesse d'avenir. Or, n'est-ce pas justement sous cet angle de vue qu'il convient d'analyser l'entité inséparable de l'Eugène et du Potomak, s'imposant à Cocteau lors de la rédaction de son livre ?

Il est vrai que l'ouvrage n'aurait pas pu être écrit si n'avait pas eu lieu le surgissement du premier Eugène. Toujours est-il que le générateur de l'« Album », faisant revenir chez Cocteau le ressentiment insoluble vis-à-vis de son moi ancien, paralyse aussitôt son élan de métamorphose, et se voit finalement contraint de céder sa place au Potomak. En somnolant, heureux, dans les limbes antédiluviens, l'habitant de l'aquarium enseigne au poète la sagesse de « faire table rase dans [sa] conscience » pour qu'il puisse libérer de nouveau sa pulsion initiale de mue. Conformément donc à la conception nietzschéenne de la faculté mnésique, le souvenir traumatique de l'Eugène et la vision amnésique du Potomak s'avèrent foncièrement concomitants et indispensables dans le travail créateur de l'auteur. Autrement dit, ce n'est qu'en visitant tour à tour l'Eugène et le Potomak que le poète parvient à maintenir de façon continue sa volonté créative dans le temps. Il paraît légitime de relier à cela le défi que lance Cocteau à ses deux chers monstres : « Élever et discipliner un animal qui puisse *faire des promesses*⁸⁶⁰ » d'un « *avenir lointain*⁸⁶¹ », où le poète se vouera à un perpétuel renouveau artistique. Afin de rendre officiel cet enjeu créatif, Cocteau se redonne, au début du septième chapitre « Ariane », une posture nietzschéenne de poète-acrobate :

Je réclame pour tout équilibre à ce volume un équilibre successivement momentané de la phrase et du mot. Blondin⁸⁶², en somme, et dessous les rapides. Si nul trouble

859. *GS*, § 108, p. 161.

860. *GM*, deuxième dissertation, § 1, p. 85.

861. *EH*, « Pourquoi je suis si malin », § 9, p. 67.

862. Jean François Gravelet dit Charles Blondin (1824-1897) est un funambule français, qui franchit sur un câble les chutes du Niagara, en 1859.

et sous le pied après le pied la corde vers l'autre paroi, — on arrive ! Il y a toujours sur le vide une corde raide. L'adresse consiste à vaincre les scrupules et l'amour-propre, à voir la corde raide et, tel un acrobate rose, y tenir, pompé par l'abîme. Un mot d'écrit : un pas de soustrait à la chute. [...] Je veux marcher droit entre les bras ouverts de l'attraction, au-dessus, dans le Niagara, des sirènes silencieuses du vertige. (*PK*, p. 261-262)

L'homme est une corde tendue entre la bête et le Surhumain, — une corde sur l'abîme. Il est dangereux de passer de l'autre côté, dangereux de rester en route, dangereux de regarder en arrière — frisson et arrêt dangereux. Ce qu'il y a de grand dans l'homme, c'est qu'il est un pont et non un but : ce que l'on peut aimer en l'homme, c'est qu'il est un *passage* et un *déclin*. J'aime celui dont l'âme est profonde, même dans la blessure, celui qu'une petite aventure peut faire périr : car ainsi, sans hésitation, il passera le pont⁸⁶³.

Nous discernons, dans le cheminement précaire du funambule sur « la corde raide », la même problématique que celle que nous trouvons dans la démarche diurne du poète somnambule. Le fardeau de celui-ci consiste, en effet, à mener sa vie en parallèle de celle de l'Eugène, qui lui communique dans ses rêves « le passé de toute existence sensible, [qui] continu[e] à vivre en [lui], à écrire, à aimer, à haïr, à conclure⁸⁶⁴ ». La voix de cette « vieille animalité », qui tend à amplifier le potentiel de création poétique, oblige Cocteau à descendre jusqu'à « l'abîme » de la mémoire, d'où émerge « le vide » vertigineux de son identité mimétique. Il importe dès lors au poète de s'imprégner d'un autre songe qui est celui du Potomak, dont la pureté enfantine est à l'abri des « scrupules et [de] l'amour-propre », qui empêchent de « voir clair au fond de son propre être⁸⁶⁵ ». Relevant de ce va-et-vient entre l'Eugène et le Potomak, son œuvre exige que Cocteau persévère dans la perpétuation de ces deux espaces de rêve, « tout comme il faut que le somnambule continue à rêver pour ne pas s'affaïsser⁸⁶⁶ ». Le processus de l'écriture repose donc dorénavant sur « un équilibre successivement momentané » de la mémoire et de l'oubli, qui se désagrège avec le moindre « arrêt » dans le cours de la création. En optant ainsi pour le destin d'artiste funambule, Cocteau s'expose délibérément à l'incompréhension du spectateur, telle qu'elle est assumée dans le « Prologue de Zarathoustra ».

863. *APZ*, « Le Prologue de Zarathoustra », § 4, p. 14.

864. *GS*, § 54, p. 96.

865. *EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres. *Le Cas Wagner* », § 3, p. 157.

866. *GS*, § 54, p. 96.

À l'adresse d'« une grande foule rassemblée sur la place publique », le prophète « *enseigne le Surhumain*⁸⁶⁷ », alors que son auditoire n'attend de lui qu'un numéro d'acrobate : « “Nous avons assez entendu parler du danseur de corde ; faites-nous-le voir maintenant⁸⁶⁸ ! ” ». Faisant fi des railleries du peuple, Zarathoustra lui raconte le cheminement périlleux de l'équilibriste, puis se montre satisfait de ses « parole[s] [qui] tombe[nt] goutte à goutte », même si elles « ne parviennent qu'aux oreilles des plus élus⁸⁶⁹ » :

J'aime tous ceux qui sont comme de lourdes gouttes qui tombent une à une du sombre nuage suspendu sur les hommes : elles annoncent l'éclair qui vient, et disparaissent en visionnaires. Voici, je suis un visionnaire de la foudre, une lourde goutte qui tombe de la nue : mais cette foudre s'appelle le *Surhumain*⁸⁷⁰.

En honorant l'avènement du surhomme, le livre du Nietzsche vise avant tout à « échanger, [...] les conditions morales auxquelles nous sommes habitués, contre une nouvelle évaluation des choses ». Mais l'auteur a bien conscience qu'il est impossible d'accomplir une évolution de grande envergure « en une seule fois » ; en effet, pour qu'« une transformation [...] s'étend[e] autant que possible, dans les profondeurs, il faut administrer le remède à petite doses, mais sans interruption, sur un vaste espace de temps⁸⁷¹ ». C'est pourquoi il est préférable que les paroles du philosophe soient perçues en tant que « gouttes » annonciatrices qui, avant l'éclatement de la « foudre » de la surhumanité, « tombent une à une du sombre nuage suspendu sur les hommes ». En gardant à l'esprit le discours de Zarathoustra, l'auteur du *Potomak* tente, à son tour, de faire de son livre un présage d'une plus grande évolution spirituelle. Aussitôt que le narrateur conclut sa parabole de l'acrobate, Argémone intervient pour exprimer toute sa détestation :

– J'aime les grandes odes, m'interrompt Argémone, j'aime les mobilisations et, parfois, les romances. *Votre livre au compte-gouttes* me répugne. Argémone, moi je répugne aux métaphores, mais, pour vous suivre et par pure politesse, j'oppose à *votre compte-gouttes* le vacuum-cleaner. Voilà *mon compte-gouttes*. Un livre « par le vide ». Je hume, je décante, j'isole. [...] C'est mon livre, Argémone. C'est moi dehors. J'élimine. (*PK*, p. 262-263, nous soulignons)

867. APZ, « Le Prologue de Zarathoustra », § 3, p. 11.

868. *Ibid.*, p. 14.

869. EH, « Préface », § 4, p. 15.

870. APZ, « Le Prologue de Zarathoustra », § 4, p. 16.

871. NIETZSCHE Frédéric, *Aurore*, § 534, *op. cit.*, p. 385.

Pour convaincre un public indifférent au périlleux enjeu du funambule, consistant à cultiver sans cesse l'équilibre entre la mémoire et l'oubli, rien n'est plus important que de le lui révéler *par petites doses*, et avec une drôlerie inoffensive. En effet, si *Le Potomak* ne s'écrit que par l'effort de l'acrobate qui, « pompé par l'abîme », se tient à peine sur la corde, la gravité d'un tel drame se dissipe d'emblée, lorsque Cocteau caractérise son « livre au compte-gouttes » par le « slogan publicitaire (“Nettoyage par le vide”) de la marque déposée des aspirateurs Vacuum Cleaner⁸⁷². Tout comme le fameux « K » du bouillon Kub, attachant au « Potomac » quelques propriétés mystiques, l'auteur fait de la citation du « vacuum-cleaner » un code d'accès aux coulisses de sa création poétique.

Or, la superficialité très *profonde* de ce « moi dehors » ne sert pas ici uniquement à dévoiler le credo existentiel de Cocteau. Après avoir affirmé la sincérité comme distinction caractéristique de son roman, l'auteur exprime sinon le remords, du moins cette peine qu'il ressent devant l'obligation d'abandonner sa notoriété artistique : « Certes, mon épiderme enviait d'autres destins. Sophocle jeune dansant tout nu dans Athènes après la victoire de Salamine. [...] Hélas ! j'ignorais les missions profondes. [...] J'aurais pu faire la *Marseillaise* ou *Plaisir d'amour* ; j'écris ce livre » (*PK*, p. 264). Avec l'évocation nostalgique de *La Danse de Sophocle*, où il s'identifie au jeune Sophocle appelé à devenir l'un des trois grands dramaturges grecs⁸⁷³, Cocteau semble regretter son ouvrage « au compte-gouttes », qui ne saurait jamais lui procurer le succès de « la *Marseillaise* ou [de] *Plaisir d'amour* ». Ce soupir de résignation paraît effectivement honnête, mais le poète s'intéresse, en réalité, à une autre gloire plus grande encore, à savoir celle de l'artiste précurseur, fatalement voué à l'incompréhension publique. De fait, le constat d'un triomphe manqué s'avère aussitôt être en accord avec la pulsion de mue, que lui avait jadis inspirée l'inauguration du *Sacre du printemps* :

Un soir, c'était au théâtre, on jouait une belle œuvre nouvelle. On sifflait, on riait, on miaulait, on aboyait. Ah ! que j'enviai ce martyr. J'enviai, je redoutai ce martyr ! J'eus honte de me sentir indigne et j'étais fier de le comprendre. La grâce en moi dormait comme un œuf d'archange. (*PK*, p. 264)

En remémorant ainsi la légende du *Sacre*, Cocteau semble rejoindre de façon tacite la figure de « l'homme » auquel s'adresse Zarathoustra. En effet, alors que le ballet

872. LINARÈS Serge, « Notes et variantes » au *Potomak*, n. 2, *CERC*, p. 932.

873. Voir *supra*, p. 142, n. 512.

de Stravinski raconte, en se donnant une apparence d'art russe primitif, le mystère de « Janus [dont] le rire coïncide avec une gravité profonde » (*PK*, p. 46), le public conservateur ne comprend guère le sérieux du drame, qu'il prend pour une farce préhistorique. Et la raillerie injuste de ce spectateur-là se déchaîne pareillement contre le « danseur de corde » qui, au milieu de la place publique, s'évertue à lui « *enseigne[r] le Surhumain* ». À l'instar de Zarathoustra, le compositeur doit subir l'hostilité de la foule, puisque cet artiste novateur est destiné à « périr » dans un « *déclin* » provisoire pour finalement pouvoir traverser « le pont », au-delà duquel commence « une nouvelle évaluation des choses ». Si Cocteau se montre donc ouvertement désireux de subir le « martyr » du *Sacre*, c'est parce qu'il tient à s'attribuer le rôle d'un auditeur éclairé, capable de recueillir message du « cinquième évangile » : « [...] ici l'on ne “prêche” pas, ici l'on n'exige pas la *foi*. [...] la parole tombe goutte à goutte. De pareilles choses ne parviennent qu'aux oreilles des plus élus ; c'est un privilège sans égal que de pouvoir écouter ici ; personne n'est libre de comprendre Zarathoustra⁸⁷⁴... » Dans le double sillage de Stravinski et de Nietzsche, l'auteur du *Potomak* entreprend assurément « les missions profondes », consistant à « fai[re] du danger [s]on métier⁸⁷⁵ » :

Argémone, tu me demandes parfois des concessions. Autant pousser l'acrobate, couper sa corde. Nul pas de mon équilibre n'est mutable. [...] Prudence du filet, je vous méprise ! Une chose bien, qu'on pense ou qu'on fait et qui ne réussit pas selon ses métiers, déplace des ondes et touche ailleurs. Il existe, Argémone, un système universel des ondes. Toujours un poste enregistre leur épanouissement circulaire, au centre duquel un mot, un geste, un sourire s'enfoncent comme un caillou. Argémone, où commence la concession cesse l'estime et l'opulence des ondes. Nul appareil ne les déchiffre plus. (*PK*, p. 265)

Comme nous l'observions plus haut, l'enjeu du *Potomak* est d'enregistrer le moment unique où Cocteau passe d'un état à l'autre, suivant un mouvement de constant va-et-vient entre le rêve de l'Eugène (la mémoire) et celui du Potomak (l'oubli). Afin de faire découvrir au lecteur cet espace-temps poético-onirique, qui est une entité tout à la fois obscure, éphémère, malléable, l'auteur parsème dans l'ensemble du texte les « bouée[s] » verbales, dont le déchiffrement permet de restituer à l'identique la réalité du sommeil somnambulique. Dans le présent chapitre, Cocteau ne manque pas d'ailleurs de revenir sur ce dernier point : « [...] si telle phrase, ou tel mot de telle phrase, de moi

874. *EH*, « Préface », § 4, p. 15.

875. *APZ*, « Le Prologue de Zarathoustra », § 6, p. 21.

s'écarte, je connais la stupeur de celui-là qui verrait au miroir sa figure indépendante ouvrir la bouche qu'il garde close » (*PK*, p. 263-264). Au profit d'une expression fidèle du « moi dehors », il est donc inconcevable de céder à un philistin comme Argémone qui, préférant « les grandes odes » à ce « livre au compte-gouttes », lui « demande [...] des concessions ». De fait, le volume étant en cours de rédaction, lui enlever « un équilibre successivement momentané de la phrase et du mot », ne pourrait que signifier, pour l'auteur, renoncer à mi-chemin à sa tentative de renouveau artistique. Et ceci explique son attitude fièrement stoïque à l'égard de « la franchise du livre » (*ibid.*, p. 70) : « Autant pousser l'acrobate » que de retoucher son œuvre, dans laquelle s'éternise l'élan et le déclin de sa volonté de puissance. En effet, c'est grâce à celle-ci que Cocteau se promet d'explorer continuellement la « [s]ecrète architecture » (*ibid.*, p. 55) qui le lie tantôt à l'Eugène, tantôt au Potomak, ou bien encore au papillon chinois, dans l'espoir que « [l']épanouissement circulaire » de chacune de ses œuvres sera un jour enregistré par le poste d'« un système universel des ondes ». De la sorte, Cocteau « répon[d] de sa personne en tant qu'avenir », et devient enfin lui-même le poète-prophète d'un éternel retour affirmatif.

2.2 Ariane, ou le labyrinthe fatal

Dans le but, sans doute, de mettre en relief sa promesse de dévouement à la création de ses futurs ouvrages, Cocteau termine le chapitre « Ariane » par cette parabole énigmatique, inspirée de l'aventure de Thésée au dédale du Minotaure :

Argémone, entre tous les mythes il en est un que j'aime : Thésée au Labyrinthe. Il se promène avec le Minotaure. Le minotaure lui explique les avantages d'une architecture déroutante, et il lui rappelle l'univers inextricable, où un joli monstre le guette à la sortie. (*PK*, p. 268)

Afin de bien saisir le sens de cette réécriture peu ou prou ironique du célèbre mythe grec, il nous semble utile de la lire en parallèle d'un poème de Cocteau intitulé « Les deux labyrinthes », recueilli précédemment dans *La Danse de Sophocle* :

Ariane, éphémère au seuil du labyrinthe,
Vous m'avez bien tendu votre lèvres et le fil ;
Mais plus que vous, le monstre était neuf et subtil,
Et j'ai cassé le fil, et je n'ai pas de crainte.

Si, l'oreille attentive et la pelote en main,
Vous guettez mon retour victorieux et tendre,
J'ai peur, hélas, j'ai peur de vous laisser attendre,
Car mon guide inactif traîne sur le chemin.

Vous attendez le soir, et la nuit et les jours !
Peut-être bien, ma sœur, attendez-vous toujours...
Car je parle de vous avec le Minotaure.

Sous un canal de ciel nous marchons, Il me tend
Les gâteaux et les fruits dont, dit-il, on l'accable.
Il raconte sa paix, le monde inextricable,
Et le monstre immortel qui dans vos yeux m'attend...

(EPC, p. 1404)

Dans l'imaginaire de Cocteau, Thésée n'est plus celui qui sort vainqueur du labyrinthe à l'aide du fil que lui tend son amante, mais celui qui le « cass[e] » pour être reçu par le Minotaure, créature mi-homme, mi-bête, qui se nourrit de chair humaine. Et si, malgré sa réputation redoutable, le monstre dévoile au jeune homme le secret de sa demeure – l'indébrouillable dédale de Crète, dont la structure rappelle celle de « l'éternel retour lui-même⁸⁷⁶ » –, ce n'est que pour lui inculquer l'impossibilité d'en trouver l'issue. De fait, la fin de la parabole coctalienne nous laisse suggérer que l'« univers inextricable » se trouve tout pareillement en dehors de chez le Minotaure, dans le monde où Ariane attend impatiemment le retour du héros. Selon toute vraisemblance, un tel épilogue devrait être interprété en tenant compte de la visée existentielle récemment proclamée du Poète-Thésée. En effet, sa quête étant désormais celle du « prophète de l'éternel-retour », il est bénéfique pour lui de se rendre auprès du « Minotaure hospitalier⁸⁷⁷ », qui « lui explique les avantages » d'une fatalité du dédale humain. En l'occurrence, le fil d'Ariane s'affirme comme un joug, empêchant le héros de persévérer dans sa promesse d'une nouvelle surhumanité. En révisant ainsi l'énigme du labyrinthe grec, Cocteau s'approprie ouvertement l'idée de Nietzsche, qui bannit le couple vainqueur au profit du Minotaure, incarnant selon lui la force et la sagesse de Dionysos. Dans un fragment intitulé « Nous autres Hyperboréens », le philosophe glorifie sa

876. « [...] le labyrinthe désigne l'éternel retour lui-même : circulaire, il n'est pas le chemin perdu, mais le chemin qui nous ramène au même point, au même instant qui est, qui a été et qui sera. Mais plus profondément, du point de vue de ce qui constitue l'éternel retour, le labyrinthe est le devenir, l'affirmation du devenir » (DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie* [chapitre V], *op. cit.*).

877. LINARÈS Serge, « D'un Potomak à l'autre : Cocteau et la tentation de la rupture », art. cit., p. 321.

mission d'aventurier immoraliste qui, en tournant le dos à ceux qui lui indiquent « le chemin du bonheur », s'évertue à « fai[re] de la philosophie un danger » :

Nous ne sommes pas des moralistes...Nous n'en croyons pas nos oreilles, lorsque nous entendons parler, tous ces hommes d'autrefois. « Voici le chemin du bonheur ! » [...] Nous sommes de par notre nature beaucoup trop heureux, beaucoup trop vertueux, pour ne pas voir qu'il y a une petite séduction dans le fait de devenir philosophe : c'est-à-dire immoraliste et aventurier... Nous avons pour le labyrinthe une curiosité particulière, nous tâchons, pour cela, de la faire la connaissance de monsieur le Minotaure dont on raconte des choses si dangereuses. Que nous importe votre chemin qui monte, votre corde qui aide à sortir ! qui aide à parvenir au bonheur et à la vertu ! à parvenir jusqu'à vous, je le crains bien...Vous voulez nous sauver au moyen de votre corde ! Et nous, nous vous supplions instamment de vous pendre avec !... À quoi sert tout cela en fin de compte ! Il n'y a pas d'autre moyen pour remettre la philosophie en honneur : *il faut d'abord pendre les moralistes*. Tant que ceux-ci parlent de bonheur et de vertu, ils amènent tout au plus les vieilles femmes et la philosophie. Regardez-les donc en face, tous ces sages célèbres, tels qu'ils existent depuis des milliers d'années, ce sont tous des vieilles femmes, des femmes vieillottes, des mères, pour parler comme Faust. « *Les mères, les mères, cela fait frissonner !* » – Nous faisons de la philosophie un danger, nous en changeons l'idée, nous enseignons l[a] philosophie, en tant que principe dangereux pour la vie : comment saurions-nous lui venir en aide⁸⁷⁸ ?

Si Nietzsche considère le fil d'Ariane comme équivalent du « chemin du bonheur » que préconisent les moralistes, c'est parce que « [l]a pelote de fil fournie à Thésée par Ariane n'est pas, selon la légende, la seule aide qu'elle dispensa : le rayonnement de sa couronne lumineuse était si puissant qu'il éclairait les détours du labyrinthe. C'est ce "fil de lumière" qui donne courage et intelligence (mémoire) à Thésée, en lui permettant de *remonter* du labyrinthe vers la surface de la terre sur laquelle il établit son règne⁸⁷⁹ ». La prouesse de Thésée a donc pour fonction de marquer la victoire de l'intelligence qui libère l'homme de sa fatalité absurde, l'obligeant à être jouet des Dieux puissants et capricieux. De la sorte, le protagoniste incarne à merveille « le désir d'éternité d[e] [l']âme humaine qui sauve l'esprit rationnel et lui permet de nier le Temps de la terre⁸⁸⁰ ». Or, la vision de ce bonheur promis n'est pour Nietzsche qu'une illusion mensongère, qu'un palliatif hypocrite, puisque selon lui le chaos cosmique exige que l'homme *s'oublie*, de telle sorte qu'il fasse activement partie du mouvement circulaire et désordonné de l'univers. À l'encontre de « monsieur le Minotaure » qui, ayant la force

878 *VPII*, § 167, p. 220.

879 . STANGUENEC André, *Le questionnement moral de Nietzsche*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, « Philosophie », 2005. p. 165.

880. *Ibid.*, p. 164-165.

de vaincre son errance sans fin, incite le philosophe à s'enfoncer lui-même dans le labyrinthe de l'éternel-retour, Ariane, pelote en main, éveille en lui une mémoire du passé, paralysant son ardent élan vers le monde dionysiaque. Il s'avère dès lors impératif de refuser cette corde de l'intelligence rationnelle, en ordonnant à l'aventurier moraliste de « [se] pendre avec ». On comprend que la collaboratrice de Thésée joue le rôle des « vieilles femmes, des femmes vieillottes, des mères », qui s'obstinent à guider leur enfant vers la voie du bonheur et de la vertu, telle que la prônent les philosophes traditionnels.

Chez Cocteau, la portée négative d'Ariane transparait non seulement dans « Les deux labyrinthes », où effectivement le héros « casse le fil » en se rendant auprès du Minotaure, mais également dans *Le Potomak* : « Argémone, tu me demandes parfois des concessions. Autant pousser l'acrobate, *couper sa corde*. [...] *Prudence du filet, je vous méprise !* » (*PK*, p. 265, nous soulignons). En parallèle de la parabole de l'acrobate, Cocteau emprunte donc à Nietzsche l'énigme du dédale dionysiaque, pour qu'il puisse lui-même enseigner le métier de poète « en tant que principe dangereux pour la vie ». S'agissant de la référence à la réécriture nietzschéenne de Thésée au labyrinthe, il convient de s'arrêter ici sur ce détail qui rend ambigu le rôle d'Ariane dans l'esprit de Cocteau. À l'instar du philosophe, le poète repousse certes la rationalité lumineuse de l'amante de Thésée, mais il la prend non pour une terrible « vieille mère », mais pour « un joli monstre immortel ». Du fait de cette vision équivoque, l'auteur du *Potomak* parvient en réalité à une compréhension profonde de ce que Nietzsche attend de la figure d'Ariane dans son *Dithyrambe de Dionysos* (1888).

En s'appuyant sur *La théogonie* d'Hésiode, où Ariane, après s'être fait abandonner par Thésée, devient l'épouse de Dionysos⁸⁸¹, Nietzsche érige l'alliée du vainqueur en vivante allégorie de l'âme humaine, capable de désirer la surhumanité. En effet, si Ariane s'est jadis volontairement mise au service de l'esprit moralisateur, tendant à nier l'inanité des choses humaines, elle décide finalement de vivre avec Dionysos, qui lui confie la clé de sa philosophie labyrinthique : « Dionysos : Sois prudente, Ariane !... / Tu as de petites oreilles, tu as mes oreilles : / mets-y un mot avisé ! / Ne faut-il pas d'abord se haïr, si l'on doit s'aimer ?... / Je suis ton labyrinthe...⁸⁸² ». À l'époque où

881. Voir HÉSIODE, *La théogonie*, trad. Henri Patin, Paris, G. Chamerot, 1872, p. 30.

882. NIETZSCHE Friedrich, « Plainte d'Ariane », *Dithyrambe de Dionysos* [1888], in *EH*, p. 281.

l'héroïne était amoureuse de Thésée, glorieux tueur du Dionysos-taureau, ce dernier était effectivement pour elle un ennemi déclaré. Mais maintenant qu'elle *oublie* ce sentiment de haine, qu'elle sent grandir en elle son amour pour Dionysos et qu'elle écoute attentivement la voix de son mari divin, dès lors Ariane s'aperçoit que « le vrai labyrinthe est Dionysos lui-même [et que] le vrai fil est le fil de l'affirmation⁸⁸³ », permettant aux mortels d'accepter l'anneau de l'éternel retour. Comme le suggère cet oracle mystérieux – « Je suis ton labyrinthe » –, la tâche d'Ariane consiste non seulement à comprendre le secret du monde dionysiaque, mais à s'acheminer elle-même vers ce dédale inextricable. Enfin, par le fait qu'elle met « un mot avisé » dans les oreilles labyrinthique de Dionysos qui sont aussi les siennes (« tu as mes oreilles »), Ariane libère assurément son mari d'une solitude incurable : « ayant elle-même entendu l'affirmation dionysiaque, elle en fait l'objet d'une seconde affirmation que Dionysos entend⁸⁸⁴ ». De la sorte, la figure d'Ariane répond bel et bien au suprême espoir de Zarathoustra, celui de voir l'avènement en ce bas monde de « l'homme » qui, ayant assimilé la sagesse du prophète, s'engage activement dans l'« anneau de [...] l'éternelle affirmation de soi-même⁸⁸⁵ ». Autrement dit, Ariane représente pour Nietzsche la promesse d'un « avenir lointain⁸⁸⁶ », où il s'évertuera, heureux, à enseigner la surhumanité. Dans l'espoir sans doute de faire sienne la fusion ascendante de Dionysos avec son épouse, Cocteau s'imagine, à son tour, la venue d'une sainte Ariane dans sa vie, en écrivant un poème intitulé « Au bord du chapiteau... » :

Au bord du chapiteau de mon temple d'orgueil,
Je chantais éperdu mon lyrisme et ma joie,
Ainsi qu'un rossignol qui dilate son œil
Et dégorge son col de soie.

Infusant de la pourpre aux veines du rosier,
J'étais le tiède oiseau qui s'exalte et qui saigne.
Mais il est d'autres chants pour un noble gosier
Que le silence nous renseigne.

La lampe dort, tout dort sous un paisible toit,
Et même les Héros dans les olives d'Homère.
Ma mère cette nuit, je veux chanter pour toi,
Je veux saigner, pour toi, ma mère !

883. DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie* [chapitre V], *op. cit.*

884. *Ibidem.*

885. *VP II*, § 385, p. 190.

886. *EH*, « Pourquoi je suis si malin », § 9, *op. cit.*, p. 67.

Tel un chanteur surpris dont jusqu'à l'horizon
La voix s'amplifierait de campagne en campagne...
Tu sens avec stupeur de saison en saison
Que j'augmente et que m'éloigne.

Je suis pareil avec mon désordre et mes pas,
Houleux et vif reflet de ton calme visage,
À ce fleuve qui mine et qui n'emporte pas
Un immobile paysage.

Tu trembles et pourtant tu penses : Se peut-il
Qu'on se perde, qu'on erre et qu'on marche avec crainte
Lorsque mes tristes doigts tiennent si fort le fil
À la porte du labyrinthe.

Ce saut vertigineux du néant au néant,
J'aurais donc pu sans toi ne jamais le connaître ?
Et ce sol que je foule et cet arbre géant,
Et ce travail à la fenêtre⁸⁸⁷ ?

(*ŒPC*, p. 1519-1520)

Selon toute vraisemblance, la figure d'Ariane renvoie ici à celle d'Eugénie Cocteau, la mère adorée et protectrice du poète. Tel le rossignol de Shelley, l'auteur chante éperdument dans les ténèbres, sachant que le public indifférent exposerait son lyrisme dionysiaque au danger de mort (« Infusant de la pourpre aux veines du rosier, / J'étais le tiède oiseau qui s'éclate et qui saigne. / Mais il est d'autres chants pour un noble gosier / Que le silence nous renseigne »). Si ce périlleux défi n'attend qu'une consécration de la part d'Eugénie (« Ma mère cette nuit, je veux chanter pour toi, / Je veux saigner, pour toi, ma mère ! »), cette dernière, tellement « empêtrée dans ses interdits, ses messes et ses regrets⁸⁸⁸ », s'effraie de voir son petit Jean « [s'] éloigne[r] » d'elle, en « augment[ant] » de plus en plus son désir de sacrifier sa vie à la poésie. Cette peur maternelle incite Eugénie à avoir recours à une pelote de fil, lui permettant de reconduire son enfant à la sortie du dédale où elle l'attend (« Tu trembles et pourtant tu penses : Se peut-il / Qu'on se perde, qu'on erre et qu'on marche avec crainte / Lorsque mes tristes doigts tiennent si fort le fil / À la porte du labyrinthe... »). Comme évoqué dans le texte de Nietzsche – « ce sont tous des vieilles femmes, des femmes vieillottes, des mères, pour parler comme Faust. “Les mères, les mères, cela fait frissonner !” » –, il convient ici de comparer Eugénie aux redoutables « Mères », figurant dans le *Second Faust* de Goethe.

887. COCTEAU Jean, « Au bord du chapiteau... », *ŒPC*, p. 1519-1520.

888. MARNY Dominique, *Les Belles de Cocteau*, J.C. Lattès, 1995, p. 222.

Au début de la pièce, le héros éponyme promet à l'empereur de ramener sur terre les fantômes d'Hélène et de Pâris, dont chacun représente respectivement « le modèle des hommes et celui des femmes⁸⁸⁹ ». Or, cette mission oblige le jeune homme à descendre dans l'autre des divinités mystérieuses, effrayantes et inconnues dites les « Mères ». Ainsi, avant le départ de Faust, Méphistophélès et lui échangent ces paroles, qui semblent expliciter la répugnance de Nietzsche à l'égard des « mères » :

MÉPHISTOPHÉLÈS. Je te découvre à regret un des plus grands mystères. Il est des déesses puissantes, qui trônent dans la solitude. Autour d'elles n'existent ni le lieu, ni moins encore le temps. L'on se sent ému rien que de parler d'elles. Ce sont les Mères.

FAUST, effrayé. Les Mères !

MÉPHISTOPHÉLÈS. Ce mot t'épouvante ?

FAUST. Les Mères ! les Mères ! cela résonne d'une façon si étrange !

MÉPHISTOPHÉLÈS. Cela l'est aussi. Des déesses inconnues à vous mortels, et dont le nom nous est pénible à prononcer, à nous-mêmes. Il faut chercher leur demeure dans les profondeurs du vide. C'est par ta faute que nous avons besoin d'elles.

[...]

MÉPHISTOPHÉLÈS. [...] Aux lieux qu'il projette, tu verras les Mères, les unes assises, les autres allant et venant, comme cela est. Forme, transformation, éternel entretien de l'esprit éternel, entouré des images de toutes choses créées. Elle[s] ne te verront pas, car elles ne voient que les *êtres* qui ne sont pas nés. Là, point de faiblesse ; car le danger sera grand. Va droit où tu verras le trépied et touche-le avec la clef⁸⁹⁰.

En effet, si la descente au royaume des « déesses puissantes » permet à Faust de retrouver les fantômes de ceux qui incarnent l'idéal de beauté des Grecs, c'est parce que les Mères sont des divinités enfouies dans un univers d'où toute chose tire son origine. De ce fait, même si elles s'y adonnent sans trêve à l'« éternel entretien de l'esprit éternel », leurs demeures apparaissent, aux yeux des mortels, comme « les profondeurs du vide », où il n'y a « ni le lieu, ni moins encore le temps ». En trônant ainsi dans les ténèbres prénatales, les Mères ne s'intéressent qu'à la création perpétuelle de toute chose, et ne

889. GOETHE Johann Wolfgang von, *Faust et le Second Faust, suivi d'un choix de Poésies allemandes*, trad. Gérard de Nerval, Paris, Garnier frères, 1877, p. 195.

890. *Ibid.*, p. 196-199.

voient en conséquence « que les *êtres* qui ne sont pas nés ». C'est pourquoi elles n'aperçoivent pas Faust « qui arrive près d'elles, car elles ne voient que les *schèmes* [...] c'est-à-dire les images les plus parfaites, les figures idéales⁸⁹¹ », qui assurent l'immortalité de tout phénomène. En tant que gardiennes des « *schèmes* » organisateurs du monde, les Mères « n'admet[tent] que les essences supérieures, dignes d'être conservées parce qu'elles méritent d'être considérées comme des types. Le reste périt et se dissout dans les éléments⁸⁹² ». Il n'est donc guère étonnant que Nietzsche rejette le foyer de ces « vieillottes », d'où émergent les archétypes des idéaux moraux auxquels aspirent « tous ces hommes d'autrefois ». Cocteau, en tant qu'adepte du prophète immoraliste, ne se sent-il pas alors dans l'obligation de *couper* le cordon ombilical qui le relie au ventre d'Eugénie qui, préférant pour lui une carrière aisée d'artiste conventionnel, s'oppose au lyrisme ardent de son poème, qui vise dorénavant à outrepasser les types vertueux généralement admis ? S'agissant du conflit moral survenu entre la mère et l'enfant, il convient de prendre en considération, notamment, l'attitude d'Eugénie à l'égard de l'homosexualité de son fils, qu'elle semble avoir découverte dès avril 1908, soit environ 5 mois avant le suicide de Raymond Laurent à Venise :

En l'occurrence, elle réagit avec fermeté et véhémence, l'adjurant par exemple de « ne jamais [se] salir de choses basses ou malpropres ». Et lorsque Jean, surpris, confesse sa faute, on devine entre les lignes de sa lettre, combien sa mère a su le culpabiliser : « J'ai fait hier pour la première fois de ma vie une chose basse. Peu après tu m'as insulté, blessé lourdement dans la seule joie qui m'aide à vivre, joie des amitiés et des camaraderies, joie de voir des êtres jeunes qui se passionnent pour ce que j'apporte. Nous sommes quittes. Tu as su transformer ma honte en tristesse incurable⁸⁹³. »

L'éducation bourgeoise catholique d'Eugénie, qui tend ouvertement à corriger, voire *stigmatiser* les mœurs de son fils jusqu'à ce qu'il tombe dans une « tristesse incurable », aurait pu effectivement inspirer au poète réprimé l'effroi de Faust face aux Mères-déesse qui n'acceptent que des êtres conformes à leurs « *schèmes* ». Au lieu cependant de délaisser sa mère à laquelle il « doi[t] tout⁸⁹⁴ », Cocteau tente, tout

891. CARO Elme-Marie, « La Philosophie de Goethe, V. Les théories philosophiques du *Second Faust*, dernière partie », *Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1866, p. 400-401.

892. *Ibid.*, p. 401.

893. TOUZOT Jean, *Jean Cocteau, le poète et ses doubles*, *op. cit.*, p. 126. La correspondance entre Cocteau et sa mère citée à l'intérieur du texte est publiée dans COCTEAU Jean, *Lettres à sa mère*, t. I, *op. cit.*, respectivement p. 445, et p. 440-441.

894. COCTEAU Jean, « Au bord du chapiteau... », *ŒPC*, p. 1520.

comme Nietzsche, d'inciter sa mère-Ariane à mettre dans ses oreilles « un mot avisé » de Dionysos. À partir de la dixième strophe du poème « Au bord du chapiteau... », l'auteur raconte d'emblée à sa mère le souvenir de son ami prématurément suicidé, qui semble graver dans l'esprit du poète l'implacable fatalité de la mort :

Mère, j'ai vu mourir un courageux enfant
Qui repose aujourd'hui sous l'étroite chapelle.
J'étais là, regardant, sanglotant, étouffant,
J'étais là, je me le rappelle,

Ayant bien supplié tout autour de son lit,
Et n'ayant rencontré que nos inertes larmes,
Il semblait dans le stade un athlète affaibli
Qui compte ardemment ses armes.

Je pense à son suicide, à son atroce état,
Lorsque tendre, fermé, l'œil direct et farouche,
De peur que pour sortir la vie en profitât
Il n'osait desserrer la bouche.

Eh bien, malgré l'effroi muet, aveugle et sourd
De l'inflexible lutte
Qui m'enseigna jadis à ne plus prendre un jour
Un jour ! une heure ! une minute !

Malgré le pauvre enfant que je vois et revois,
Je rejoindrais sans peur l'universelle cendre
Si, contre mon tombeau, de la main, de la voix,
Tu m'aidais à descendre.

(*EPC*, p. 1520-1521)

Au vu du besoin impérieux du poète, tendant à s'émanciper de sa mère aimante, l'évocation du trépas tragique d'« un courageux enfant⁸⁹⁵ » paraît à premier vue paradoxale : cette histoire pourrait effectivement susciter chez Eugénie la peur de perdre le sien, et elle risque par conséquent de rendre difficile la section du cordon psychique reliant le fils à sa génitrice. Une telle approche s'avère cependant bénéfique dans la mesure où la femme protectrice prend conscience qu'elle participe, qu'elle le veuille ou

895. Selon Pierre Caizergues, « [i]l s'agit peut-être d'Henri Bouvelet », mort le 7 octobre 1912, à l'âge de vingt-trois ans. « Cocteau écrit un article ému sur la disparition de ce jeune ami poète dans *Les Annales* (n°1530, 20 octobre 1912) » (« Notes » aux *Poèmes de jeunesse inédits*, p. 1861). Les évocations de « son suicide » et de « son atroce état » semblent effectivement être assez conformes aux circonstances de la fin de Bouvelet rapportées par André Billy : « Condamné à une opération au bras droit, il avait voulu conduire lui-même l'auto qui l'emmenait à la maison de santé. En chemin, il déboucha sans broncher un bidon d'essence, mais la sueur mouillait ses tempes » (BILLY André, *Le Pont des Saints-Pères*, Paris, Fayard, 1947, p. 75). Nous reviendrons plus bas sur la mort de ce « courageux enfant ».

non, d'ores et déjà à l'initiation de son Jean aux mystères du monde dionysiaque. En effet, la cinquième strophe du poème nous laisse suggérer qu'Eugénie fait bel et bien partie d'un éternel voyage dans lequel s'embarque le poète : « Je suis pareil avec mon désordre et mes pas, / Houleux et vif reflet de ton calme visage, / À ce fleuve qui mine et qui n'emporte pas / Un immobile paysage⁸⁹⁶ ». Force est dès lors de constater que Cocteau attend de sa mère qu'elle « entend[e] sans se tromper⁸⁹⁷ » la voix du Poète-Minotaure, et qu'elle en puise la volonté de transformer son « fil moral » en un « fil de l'affirmation⁸⁹⁸ », l'incitant à rejoindre son enfant qui fait désormais de la poésie un « principe dangereux pour la vie ». Ainsi, nous voyons, dans la dernière strophe du poème, la naissance d'un couple Dionysos-Ariane que forme Cocteau avec Eugénie : « Malgré le pauvre enfant que je vois et revois, / Je rejoindrais sans peur l'universelle cendre / Si, contre mon tombeau, de la main, de la voix, / Tu m'aidais à descendre »⁸⁹⁹.

2.3 Le défi du Minotaure : la rééducation d'Ariane

Sans être trop explicite, *Le Potomak* met en scène le cheminement de l'auteur vers le labyrinthe affirmatif de Dionysos-Ariane. Lors de la traversée du funambule sur sa « corde raide », l'auteur note cette réflexion renvoyant sans doute à l'ambiguïté caractéristique du « joli monstre » : « On n'est pas plus léger d'être plus haut. Cybèle, bonne mère, dépêche loin, tel un fruit sa fraîcheur autour du péricarpe, un ordre au fugitif de revenir au bercail » (*PK*, p. 262). En évoquant la figure de Cybèle, Cocteau se remémore certainement l'irrépressible effroi qu'éprouve Faust dans l'antré des « Mères », car Cybèle, déesse de Phrygie, porte un nom rituel signifiant « caverne », qui désigne à

896. *Nous soulignons.*

897. Citation tirée du commentaire de Nietzsche sur son *Zarathoustra* : « Ce livre, avec l'accent de sa voix qui domine des milliers d'années, n'est pas seulement le livre le plus haut qu'il y ait, le véritable livre des hauteurs [...] Ici ce n'est pas un "prophète" qui parle, un de ces horribles êtres hybrides composés de maladie et de volonté de puissance, que l'on appelle fondateurs de religions. *Il faut avant tout entendre, sans se tromper*, l'accent qui sort de cette bouche — un accent alcyonien » (*EH*, « Préface », § 4, p. 14-15, *nous soulignons*).

898. DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie* [chapitre V], *op. cit.*

899. Notons d'ailleurs que, dans le manuscrit du poème « Au bord du chapiteau... », « le titre est suivi de cette citation : « AASE / Mais, Peer, suis-je invitée à cette fête ? / Henrik Ibsen / (*Peer Gynt*) » (CAIZERGUES Pierre, « Notes » aux *Poèmes de jeunesse inédits*, *ŒPC*, p. 1861). À travers cette phrase interrogative, qu'adresse la mère de Peer Gynt à son fils, Cocteau parle sans doute pour Eugénie, qui pourrait être troublée par une *invitation* à un spectacle où son enfant s'apprête à « rejoindr[e] sans peur l'universelle cendre ».

l'origine la « Grande Mère » ou la « Mère des dieux », qui représentent la « Terre divinisée »⁹⁰⁰. Comme l'Ariane amoureuse de Thésée, cette divinité incarne pour l'auteur une véritable *pesanteur*, l'empêchant de se sentir « léger » dans sa quête de *surhumanité*, puisqu'elle oblige le « fugitif [à] revenir au bercail ». À travers son dialogue avec Argémone, qui condamne le livre « au compte-gouttes » pour l'amour des « grandes odes », l'acrobate décrit donc non seulement la gloire du martyr artistique dont il rêve, mais aussi son malaise vis-à-vis du lecteur le plus important de son ouvrage *i.e.* Eugénie, qui en est la destinataire implicite. Toujours est-il que cette dernière reste invariablement pour Cocteau « bonne mère », chez laquelle il puise l'origine de tout ce qui l'avait rendu fécond, de « l'amour dont on est suffoqué, [de] [l]a musique et [d]es vers dont l'âme s'extasie, [d]es rires, [d]es parfums, [d]es voyages⁹⁰¹ ». Dans le sillage du Dionysos initiateur d'Ariane, Cocteau se met dès lors à expliquer à sa mère-déesse « les avantages d'une architecture déroutante » singularisant son labyrinthe poétique. En effet, si le narrateur amène Argémone à la cave de la Madeleine, c'est parce qu'il tente d'instiller en elle le désir de posséder les « oreilles des plus élus » auxquelles parvient la voix du Potomak qui, tel « monsieur le Minotaure », accepte d'être éternel captif de son univers inextricable. Or, conformément à la remarque de Dionysos – « Ne faut-il pas d'abord se haïr, si l'on doit s'aimer ? » –, le poète se résigne, lors de sa première visite au Potomak, au fait que sa compagne se révolte formellement contre l'inertie feinte de son « aquarium mental » :

Votre colère était sans limite et votre blâme. Vous me reprochiez mes nerfs et ma littérature. Votre bonne foi était flagrante, mais je vous concédais la suprême politesse de croire à votre mauvaise. O douce Argémone, *les plus amoureux se heurtent*. [...] Nous fûmes *particulièrement étanches* (PK, p. 256-257, nous soulignons).

Il est vrai que ce constat de rupture, sur lequel insiste d'ailleurs la dernière ligne du chapitre (« Ce soir-là, nous n'allâmes pas plus avant » [*ibid.*, p. 258]), a pour fonction de mettre en exergue le sort du funambule-somnambule, voué inexorablement à l'incompréhension. Mais bien qu'il assume cette profonde solitude comme étant « la destinée de la hauteur⁹⁰² », le narrateur ne fait aucune « concession » à son amie partisane

900. Les quatre citations concernant Cybèle sont tirées du Dictionnaire Larousse [en ligne] <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Cybèle/111265> [consulté le 21 juin 2021].

901. Citation tirée de la strophe 8 du poème « Au bord du chapiteau... » (*ŒPC*, p. 1520).

902. *GS*, § 371, p. 367.

de la grande littérature, et tente invariablement de la convertir à l'attitude affirmative qui est celle de l'épouse de Dionysos :

Vous demandez la raison pourquoi mes curiosités, de plus en plus, au Potomak se limitent ? En effet, Argémone, voir autre chose m'est difficile. D'abord, paresseusement aborigène, un spectacle émouvant, je le préfère à ma porte. [...] En Afrique, je soupirais après la place de la Concorde. J'ai eu le paludisme, des idylles dans des parcs au bord du lac Majeur. Et bien, je préfère la maison de Chénier. Nous irons faubourg Saint-Denis ; c'était sa cage. (Près des Brioches de la lune.) Ils en arrachèrent le rossignol. Tu verras quelques marches. À l'angle mort entre la rue de Cléry et la rue Beauregard, une petite proue t'accoste. Elle est étroite, elle ne porte pas un collier aux médaillons violets. C'est un modeste sphinx nourri de brioches. (PK, p. 266-267)

En raison de l'apparence passablement insolite du Potomak, Argémone ne parvient pas à comprendre le dévouement que le poète consacre au doux monstre séquestré, dont les « grandes oreilles [...] en forme de conque marines, écout[ent] le murmure infini d'un océan intérieur » (*ibid.*, p. 251)⁹⁰³. Pour capter l'attention d'un esprit imperméable à l'horizon inconnu, il est alors bénéfique de lui donner des exemples des situations concrètes dans lesquelles s'observe la quête perpétuelle de l'« océan intérieur ». En effet, contrairement à ce que Cocteau attendait jadis du voyage, le déplacement ne lui avait pas nécessairement procuré un remède contre la stagnation existentielle, comme le prouve son fameux séjour à Venise, qui lui avait imprimé une hantise de mort et un traumatisme du martyr homosexuel (« J'ai eu le paludisme, des idylles dans des parcs au bord du lac Majeur »). Inutile dès lors d'amorcer encore un voyage en quête de renouveau identitaire, car le poète sait maintenant qu'« [i]l est très probable qu' [il peut] trouver encore, dans [son] voisinage, les trois derniers siècles de la civilisation avec toutes leurs nuances et toutes leurs facettes : il s'agit seulement de les découvrir⁹⁰⁴ ». Dans cette perspective, le narrateur raconte à son amie la commotion qu'il avait éprouvée en plein centre de Paris, dans le quartier du Sentier (II^e arr.), face à l'ancienne maison du poète André Chénier (1762-1794)⁹⁰⁵. Avant la rédaction du *Potomak*, ce pèlerinage littéraire

903. En rapprochant les « grandes oreilles » du Potomak d'une conque marine, Cocteau insinue sans doute que le monstre aquatique incarne lui-même le labyrinthe, dont la structure circulaire et réticulée renvoie à celle des oreilles et de la conque marine. Le Potomak fait ainsi l'objet de la quête d'Ariane, quant à elle dotée « de petites oreilles ».

904. *HTH2*, « Opinions et sentences mêlées », § 223, p. 139.

905. Il s'agit de l'immeuble qui se trouve à l'angle du 97 rue de Cléry et du 60 rue Beauregard, appelé aujourd'hui « Pointe Trigano ». Le bâtiment porte une plaque commémorative, dont l'inscription dit : « Ici habitait en 1793, le poète André Chénier ». Précisons que cette information

avait inspiré à l'auteur un poème teinté de lyrisme, qui semble expliquer la raison pour laquelle il évoque dans son roman cet illustre martyr de la Révolution :

Ne sachant plus où fuir et détestant ce toit
Sous lequel nul objet ne me parle de toi
J'avais fait une longue et harassante marche.
Lorsque soudain si simple et fraîche comme l'arche
Sans mâts, ni mer, ni voyage, ni nautonier...
J'ai vu venir à moi la maison de Chénier.
Quoi c'était donc ici les branches de son arbre ?
Un bec de gaz éclaire une place de marbre
Où mon œil tout de suite a reconnu le nom.
[Trois mots illisibles]
Au milieu des appels, des rondes, des canons,
Et de l'allègre effroi des terribles mémoires
C'est là que s'épuisait pour les plus pourpres soirs
L'adorable Bulbul du faubourg Saint-Denis
C'est là qu'on trouvait le calme et le grain d'orge
Pour trancher sa chantante et palpitante gorge !
Charrette je vous vois et lui debout, le col
Nu, sous son beau col prodige et chaud de rossignol
Avec ses chants plus clairs que l'azur et l'eau vive.

Dire que je l'aurais tué pour que tu vives !

(*EPC*, p. 1513⁹⁰⁶)

À en croire les énoncés du poème, l'auteur avait découvert la demeure de Chénier d'une manière hasardeuse, probablement au cours de sa « longue et harassante » errance à la recherche de l'esprit inspirateur. Et lorsqu'il était tombé sur cet étroit immeuble en proie de la fin du XVII^e siècle qui, portant sur la façade la plaque commémorative dudit poète, forme l'angle des rues de Cléry et de Beauregard, Cocteau avait cru voir « venir à [lui] la maison de Chénier », comme si cette dernière était l'« arche » avec laquelle il cherchait tant à partir, et qui venait soudainement débarquer près de chez lui. Cette trouvaille suscite forcément l'exaltation de l'auteur, car le dernier domicile de Chénier est indissociable d'une page légendaire qui demeure à jamais dans l'histoire de la poésie française : accusé d'écrits subversifs et d'avoir voulu défendre Louis XVI lors de son procès, l'auteur de l'*Ode à Marie-Anne-Charlotte Corday* (1793)

s'est avérée erronée : la demeure de Chénier était certes située au 97 rue de Cléry, mais selon la numérotation de la période révolutionnaire, et son dernier domicile se trouvait en réalité au numéro 23 actuel.

906. Ce poème figure dans la section « Poèmes de jeunesse inédits » des *Œuvres poétiques complètes*.

fut guillotiné à l'âge de trente-et-un ans, deux jours seulement avant l'arrestation de Robespierre (27 juillet 1794). Ce martyr artistique éveille chez Cocteau le souvenir du *Rossignol et la rose* d'Oscar Wilde, où l'oiseau chante, en versant le sang de son cœur à un rosier, jusqu'à obtenir une rose rouge, que le jeune homme offre en vain à une fille implacable dont il est amoureux⁹⁰⁷. Ainsi, la victime de la Terreur est décrite comme « [l']adorable Bulbul [nom du rossignol en persan⁹⁰⁸] du faubourg Saint-Denis » qui, au profit de « ses chants plus clairs que l'azur et l'eau vive », accepte d'être égorgé « pour les plus pourpres soirs ». Quant au poète du XX^e siècle, qui mène alors une quête de sa propre identité artistique, il n'oublie pas d'exprimer son désir de participer au drame d'antan, en s'imaginant tuer lui-même la philomèle sacrifiée « pour que [ses chants] vive[nt] ».

Or, quoique d'une façon un peu drolatique, l'expérience fortuite de ce voyage spirituel sous-tend bel et bien les paroles énoncées par le héros du *Potomak*. Après avoir incarné le pauvre rossignol qui se fait enlever par les mains d'on ne sait qui, Chénier y devient la figure de proue de ce bateau parisien qu'est la fameuse bâtisse du 97 rue de Cléry. Comme nous venons de l'observer, cette sirène à la poitrine nue, s'alimentant de « brioches » faites à la boutique du coin⁹⁰⁹, représente le gentil « Bulbul » de 1794 qui, dans le tourbillon de la Révolution, chante invariablement ses chants *nourris* du lyrisme du peuple, jusqu'à ce que se tarisse le sang coulant de son sein gauche. En accomplissant ainsi sa noble mission, Chénier s'érige finalement en poseur de l'éternelle énigme qui intrigue encore aujourd'hui ceux qui cherchent leur voie créative : dans un coin de Paris, ce « modeste sphinx » continue à leur suggérer le mystère, sinon la fatalité de la gloire posthume. Il va d'ailleurs sans dire que Cocteau entend dessiner, derrière cette chimère

907. Référence au *Rossignol et la Rose* de Wilde, cité auparavant dans sa nouvelle « L'Étrange Collaboratrice de M.-C. H., poète » (voir *supra*, n. 217)

908. Expression chère à Cocteau, figurant dans les poèmes « Enthousiasme d'un matin d'avril », « Le Miroir vaincu » (*La Danse de Sophocle*, *ŒPC*, respectivement p. 1387 et p. 1441) et « Le Rendez-vous » (*Les Vocalises de Bachir-Selim* [recueil de poèmes paru posthument, sur épreuves en 1913], *ibid.*, p. 1459). Il convient sans doute d'y discerner l'influence de Gide, qui « aime à employer le mot persan “bulbul”, qui est chez Hafiz l'amoureux éternel de la rose, au lieu du mot français “rossignol” » (HONARMANDI Hassan, « André Gide et la littérature persane », in *Entretiens sur André Gide. Colloque de Cerisy (septembre 1964)*, Marcel Arland et Mouton Jean (éd.), Paris, Mouton & Cie, 1967, p. 176). Dans son roman de 1897, Gide mentionne la figure d'« un bulbul épinglé » (GIDE André, *Les Nourritures terrestres*, *op. cit.*, p. 67).

909. De même que « la maison de Chénier », la boutique « Brioche de la Lune » se trouvait dans la rue de Cléry.

urbaine au dos ailé, la figure du poète-rossignol qui *chante dans le noir pour se donner du cœur*⁹¹⁰. La « cage » de Chénier n'est donc en fin de compte rien d'autre que celle du Potomak, qui aide Cocteau à établir son credo artistique, sans qu'il prenne nécessairement un navire le conduisant aux pays lointains. En insistant ainsi sur le souvenir de son inoubliable trouvaille, le poète tente de convaincre Argémone de la nouvelle possibilité du voyage émancipateur : nul besoin de partir de chez elle, car il lui suffit de découvrir cette humble « arche » qui, « [s]ans mâts, ni mer, ni voyage, ni nautonier », parvient jusqu'à elle, pour lui raconter la sublime destinée qui voue le poète au danger de mort. Par ailleurs, le choix du lieu historique parisien s'avère d'autant plus pertinent et important qu'Argémone incarne à la fois le rôle du philistin et celui de la mère de Cocteau. En effet, le poète n'aurait plus peur de « revenir à [son] bercail », à l'appartement situé près de la Madeleine où il habite avec Eugénie⁹¹¹, si seulement cette dernière était capable d'entendre le « mot avisé » de son fils, et de reconnaître enfin que l'« univers inextricable » du poète se trouve pareillement dans sa ville de résidence. Se promettant ainsi de redescendre dans l'antre de sa mère, pour ensuite le transmuter en un lieu où s'effectue une seconde affirmation de son credo artistique, Cocteau s'approprie parfaitement le concept nietzschéen du couple Dionysos-Ariane, et se distancie finalement du maître Gide.

Rappelons que dans *Les Nourritures terrestres*, l'écrivain décide de réaliser sa palingénésie spirituelle, et embarque pour le premier voyage en Afrique, fort loin de « [s]a famille, [...] [de] [s]a chambre [...] [et de] [s]on passé⁹¹² », qui représentent pour lui les éléments les plus « dangereux ». Cette rupture radicale avec ses environnements familiaux lui permet d'acquiescer un équilibre psychique du passé et du présent, que Gide explique par la figure de Thésée qu'il confond vraisemblablement avec celle de Jason :

Je possédais le don précieux de n'être pas trop entravé par moi-même. Le souvenir du passé n'avait de force sur moi que ce qu'il en fallait pour donner à ma vie l'unité :

910. Notons à ce propos que, dans sa lettre à Anna de Noailles (le 23 août 1912), Cocteau se donne d'ores et déjà le rôle du poète-rossignol, qui s'évertue à surmonter son martyre artistique : « Bulbul est malade et pense à l'oiseau Phénix toujours en cendres et en flammes qui renaît de sa fatigue et donne courage aux rossignols évanouis » (*CJC* 11, p. 78).

911. Voir *supra*, n. 821.

912. GIDE André, *Les Nourritures terrestres*, *op. cit.*, p. 52 ; de même pour la citation suivante.

c'était comme le fil mystérieux qui reliait Jason à son amour passé, mais ne l'empêchait pas de marcher à travers les plus nouveaux paysages⁹¹³.

Toutefois, son « immense besoin de se retremper dans le neuf⁹¹⁴ » l'incite finalement à délaisser « le fil mystérieux qui [le] reliait [...] à son amour passé », comme le suggère cet énoncé figurant dans la « Ballade des plus célèbres amants » : « Ariane, je suis le passager Thésée / Qui vous abandonne à Bacchus, / Pour pouvoir continuer ma route⁹¹⁵ ». Par conséquent, il est fort probable que l'auteur du *Potomak* a l'intention de faire de son Thésée parisien une antithèse du narrateur gidien : en s'affirmant à la fois comme l'élue de Dionysos et l'époux d'Ariane, le héros de Cocteau « continue [s]a route », de telle sorte que sa femme apprenne elle-même à « marcher à travers les plus nouveaux paysages ». En ouvrant ainsi sa perspective d'avenir, le poète illustre sa *mue* non pas comme étant le parachèvement de la guérison, mais comme la convalescence provisoire qui précède une rechute. Avant la fable de Thésée au labyrinthe sur laquelle s'achève le chapitre « Ariane », l'auteur note ce constat qui semble annoncer les épreuves à venir :

De famille bourgeoise, je suis entre les bourgeoises un monstre. D'où arrive ce germe ? Je l'ignore. Mais je constate mon exceptionnel, et même il m'oblige à une solitude déférente. La bohème, Argémone, hélas ! j'y attrape des puces. Contre un blason je me blesse à la longue. Et je retourne au Potomak. Et les Eugènes m'envahissent. Et j'écris ce livre. (*PK*, p. 268)

Le défi du poète-acrobate est, au fond, bien trop audacieux, voire très peu réalisable, puisqu'il consiste pour ainsi dire à « [é]lever et à discipliner⁹¹⁶ » sa mère à laquelle il doit indéniablement son origine. En s'efforçant de rester chez les « bourgeois », Cocteau se voit ainsi contraint de vivre comme étant « un monstre », un étrange mélange de Thésée et de Dionysos, dont le symbole est Minotaure. Au fur et à mesure qu'il grandit, cette créature hybride d'homme et de bête ne se contente plus de la nourriture procurée par sa mère Pasiphaé, et commence à se repaître de chair humaine ; ses propriétés contre-nature s'avérant pour les mortels dangereuses et nuisibles, on décide de l'enfermer dans le labyrinthe sans issue. Tel ce Minotaure, Cocteau, à l'âge adulte, se révolte contre le régime intellectuel qui lui était assuré par Eugénie, sachant que cette mère-déesse,

913. *Ibid.*, p. 81-82. Dans la nouvelle édition de 1921, « Jason » est corrigé en « Thésée ». Voir à ce dernier sujet STEEL. A David, « Deux textes du “ Récit de Ménélaque ” », *Revue des Lettres Modernes*. André Gide, n° 2 : Sur « Les Nourritures terrestres », 1971, p. 32.

914. *Ibid.*, p. 29.

915. *Ibid.*, p. 104.

916. *GM*, deuxième dissertation, § 1, p. 85.

gardienne chargée de maintenir l'ordre du monde prénatal, laisse périr ceux qui ne sont pas conformes à ses « schèmes », aux « images les plus parfaites⁹¹⁷ » de ceux qu'elle avait créés⁹¹⁸. En effet, si le poète a conscience que « [s]on [tempérament] exceptionnel » s'ennoblit à l'aune de sa résistance à la « solitude déférente », il ne peut pas s'empêcher de constater sa faiblesse (« La bohème, [...], hélas ! j'y attrape des puces »), et admet une certaine impuissance à l'égard de sa mission tout juste proclamée (« Contre un blason je me blesse à la longue »). Afin de remédier à ce fâcheux découragement, il est impératif à l'auteur de « retourne[r] au Potomak », lui permettant de « faire table rase dans [sa] conscience pour qu'il y ait de nouveau de la place pour les choses nouvelles, et en particulier [...] pour gouverner, pour prévoir, pour pressentir⁹¹⁹ » le retour des « Eugènes [qui vont l]'envahi[r] ». En annonçant d'ores et déjà le prochain assaut des monstres, Cocteau souligne la spécificité du *Potomak*, qui équivaut, d'après lui, à un « registre de convalescence » (*PK*, p. 47) : le livre met en exergue le cheminement du poète qui, en traversant plusieurs états de santé, parvient à perpétuer sa volonté créative, qui l'incitera, de nouveau, à mourir « plusieurs fois avant la mort » (*ibid.*, p. 53). Comme le confirme Nietzsche, faire preuve de « la grande santé » signifie, pour les « précurseurs d'un avenir », non seulement posséder une santé, mais « aussi [la] conquérir sans cesse, puisque sans cesse il faut la sacrifier⁹²⁰ ! » En gardant à l'esprit cet enseignement philosophique, Cocteau décide enfin, dans le chapitre suivant, de faire face à son traumatisme de longue date : la hantise de la mort.

917. CARO Elme-Marie, art. cit., p. 401.

918. Il serait par ailleurs intéressant de rapprocher ici les « Mères » de *Faust* des Eugènes. De façon tyrannique, les monstres obligent Cocteau à exécuter leurs portraits, en lui « envoy[ant] le schéma d'une silhouette qui leur semblait, pour nos yeux, équivalente à leur nébuleuse féroce » (*PK*, p. 72, nous soulignons). Après l'exécution de la tâche, l'auteur mentionne, en outre, que ces créatures féroces ne sont de fait qu'« un signe conventionnel » (*ibid.*, p. 73) qui, en raison de sa représentation claire et rationnelle, aurait dû être conçu par les Mères-déeses. Enfin, nous voyons sur la planche 5 de l'« Album », qui précède juste la première intervention de l'« Esprit », la figure de ce « gardien de la valise contenant LA CHOSE » (*PK*, p. 98-99) : la divinité organisatrice de l'harmonie universelle n'a-t-elle pas justement pour fonction de surveiller, voire manipuler le poison de « LA CHOSE », éveillant chez l'homme une vision pessimiste de l'éternel-retour du monde ? Dans la figure des Eugènes s'illustre donc l'allégorie de la volonté de puissance, que Cocteau n'aurait pas pu trouver sans sa remise en cause de l'autorité maternelle.

919. *GM*, deuxième dissertation, § 1, p. 86.

920. *GS*, § 382, p. 384.

2.4 « La Mort » : entre la fiction et la réalité

Comme l'indique le titre, le huitième chapitre du *Potomak* intitulé « La Mort » s'organise autour d'une réflexion sur la fatalité qui pèse sur les mortels, que démontre Cocteau à travers le dialogue entre le narrateur et Persicaire. Ces derniers expriment chacun une vision différente du sujet, de façon à marquer comment, à l'intérieur du livre, l'auteur parvient à faire évoluer son attitude à l'égard du trépas humain. Au début du chapitre, le héros parle à son interlocuteur de son cauchemar de la veille, où il faillit se faire tuer par certains assassins, et qui lui fait songer à la mort qui le guette. Obsédé par ce fardeau universel, le narrateur mange ainsi, dès le matin, « [d]u cacao [...] et un bon petit malaise métaphysique » (*PK*, p. 272). Chez Persicaire, la confrontation à la mort de soi ne suscite pas autant de peur, à en croire sa réplique expressément humoristique :

Nous avons, [...] un congé de quelques années du néant. Souffrez que j'en profite et ne m'astreigne à faire des devoirs de vacances. Il sera toujours temps de reprendre mon uniforme de Rien. Je ne déteste pas (il se regardait tout nu dans la glace) mon costume fantaisiste. (*ibidem*)

La vie étant pour lui une merveilleuse parenthèse entre le vide prénatal et l'au-delà, Persicaire se réjouit de ce « congé de quelques années du néant », sans pour autant oublier le plaisir de « reprendre [s]on uniforme de Rien ». Autrement dit, la souveraineté de son être réside dans la vie terrestre aussi bien que dans celle d'outre-tombe.

Ne parvenant pas à approuver le point de vue de son alter ego, le narrateur se met à lui raconter le souvenir d'une boule de neige en verre, dans laquelle une miniature de Moscou était « captive » (*ibidem*). Une fois secouée, ce « poétique objet de bazar » (*ibidem*) a éveillé en lui une profonde tristesse, celle de voir les composants volatils de la boule s'évertuer à fuir de leur maison, et de constater aussitôt l'échec de leurs tentatives : « Remuez Moscou, la neige tombe. Le ballon s'incline et se berce. Notre vacarme se heurte contre l'épicarpe. Une solitude silencieuse règne au cœur du fruit polaire » (*ibid.*, p. 272-273). De manière implicite, l'auteur semble exprimer une fois de plus avec ce souvenir son malaise d'acrobate qui, après s'être aventuré dans le labyrinthe de Nietzsche, se soumet à l'ordre rationnel de sa mère, tel le « péricarpe » (*ibid.*, p. 262) d'un fruit, puisant invariablement sa force vitale de son noyau générateur. Or, redescendre

dans l'autre de la déesse sans pouvoir la convaincre de son credo poétique, ne peut que signifier, pour Cocteau, se dissoudre dans l'abîme de sa vie intra-utérine. À force d'admirer cette boule de verre, le narrateur a ainsi retrouvé, « comme à l'intérieur d'une bulle de savon épaisse, [...] deux images de la mort » (*ibid.*, p. 273), dont l'une est celle décrite dans *David Copperfield* (1850) de Charles Dickens (1812-1870). Dans le chapitre XXV du roman, le héros éponyme observe avec enthousiasme la fin de cet ami immoral, odieux, condescendant et pourtant séduisant qu'est Steerforth : à peine attaché au haut du mât, ce dernier s'efforce, avant de périr noyé au large de Yarmouth, de « salu[er] en agitant son bonnet⁹²¹ », de façon à exprimer son mépris envers les badauds grouillant sur la plage. Tout comme Copperfield, Cocteau s'émerveille du trépas de Steerforth, sans doute parce que ce jeune scélérat, en allant *par-delà le bien et le mal*, incarne l'exemple-type de Dionysos, dont l'ivresse cherche à détruire la vieille morale, au détriment même de sa propre vie : « Steerforth, au milieu d'une écume lente, [...] vous m'annonciez avec votre dernier geste fanfaron tous ces héros qui déçoivent le cœur et dont je devais subir l'égoïsme. Oh ! Steerforth mollement englouti ! » (*PK*, p. 273) Après avoir écouté la plainte du narrateur, Persicaire lui conseille de dédramatiser le destin du jeune noyé, en l'acceptant comme un sacrifice salutaire à ceux capables de désirer la surhumanité :

Laisse Steerforth, s'écria Persicaire. Il enfle, il enfle ! Votre bulle où, petite, convexe, à l'envers, la fenêtre s'étire, va quitter, je vous préviens, la pipe. Vous soufflez trop ; la bulle retourne au ballon et, du reste, ce Dickens, parti cent pages pour le chef d'œuvre, m'a si fort déçu que je lui garde rancune. (*ibid.*, p. 274)

Derrière la figure de Steerforth qui, depuis l'au-delà, « enfle » la bulle de savon que fait apparaître le protagoniste, il convient de discerner l'enseignement de Nietzsche que nous trouvons dans son aphorisme intitulé « Lire et écrire ». Dans ce texte, Zarathoustra nous confie sa prédilection pour « ce que l'on écrit avec son propre sang », qui lui semble révéler ce fait que « le sang est esprit⁹²² ». Un ouvrage ainsi écrit exige, selon le prophète, non pas qu'on le lise, mais qu'on l'« appr[enne] par cœur⁹²³ », car celui qui aime les livres écrits avec du sang vise nécessairement le sommet des montagnes pour y rejoindre l'écrivain qui, ayant l'esprit tout à la fois « [c]ourageux, insoucieux,

921. DICKENS Charles, *David Copperfield : roman anglais*, trad. Paul Lorain, Paris, Hachette et Cie, t. II, 1894, p. 374.

922. APZ, « Lire et écrire », p. 53.

923. *Ibid.* p. 54.

moqueur [et] violent », « se rit de toutes les tragédies de la scène et de la vie ». Il est certes vrai que « [l]a vie est dure à porter » et que « [n]ous sommes tous des ânes et des ânesses chargés de fardeaux » ; mais si « nous aimons la vie, [...] ce n'est pas parce que nous sommes habitués à la vie, mais à l'amour ». Or, « [i]l y a toujours un peu de folie dans l'amour. Mais il y a toujours un peu de raison dans la folie⁹²⁴ ». Ce n'est donc rien qu'avec l'amour et la folie que l'écrivain parvient à affirmer sa vie qu'il consigne, « avec son propre sang », dans ses ouvrages. De ce savoir-faire de créateur, Nietzsche conclut que « [c]e n'est pas par la colère, mais par le rire » qu'il vainc « [s]on démon, [...] sérieux, grave, profond et solennel [, qu'est] l'esprit de lourdeur⁹²⁵ ». Depuis ce constat, le philosophe « ne pourrai[t] croire qu'à un Dieu qui saurait danser⁹²⁶ », « marcher » et « voler⁹²⁷ », tout en « plan[ant] sur les plus hautes montagnes⁹²⁸ » où il « [s]e voi[t] au-dessous de [lui]⁹²⁹ ». Ainsi, Zarathoustra s'adresse uniquement à l'homme qui s'évertue à défier la pesanteur, en attendant qu'« un dieu danse en [lui] » :

Et pour moi aussi, pour moi qui suis porté vers la vie, les papillons et les bulles de savon, et tout ce qui leur ressemble parmi les hommes, me semble le mieux connaître le bonheur. C'est lorsqu'il voit voltiger ces petites âmes légères et folles, charmantes et mouvantes — que Zarathoustra est tenté de pleurer et de chanter⁹³⁰.

Rien qu'« avec [son] dernier geste fanfaron », marquant à jamais la suprématie de son immoralisme aristocratique et dédaigneux, Steerforth semble donc apprendre à Cocteau l'amour et la folie de Zarathoustra qui, en versant volontairement son sang dans ses écrits, « se rit de toutes les tragédies de la scène et de la vie ». Il n'est dès lors guère étonnant que Persicaire fasse de l'anti-héros de Dickens « un dieu [qui] danse » à travers la personne de l'auteur-narrateur. Quoiqu'invisible, Steerforth aide effectivement le poète à « enfler » sa « bull[e] de savon », à savoir son livre personnifié par le Potomak qui, heureux d'ennoblir son micro-cosmos, étire à l'infini les verres à vitre qui l'enferment (« Votre bulle où, petite, convexe, à l'envers, la fenêtre s'étire »). Cette

924. *Ibid.* p. 55.

925. *Ibid.* p. 56.

926. *Ibid.* p. 55.

927. *Ibid.* p. 56.

928. *Ibid.*, p. 55.

929. *Ibid.*, p. 56.

930. *Ibid.*, p. 55.

bulle s'affirmant ainsi comme la manifestation d'une âme-papillon « légèr[e] et foll[e], charmant[e] et mouvant[e] », elle encourage Cocteau à l'emporter sur son ennemie fatale, l'insurmontable pesanteur de la mort qui le hante depuis le suicide inexplicable de son père. Par Persicaire interposé, l'auteur n'oublie pas d'ailleurs de se tenir en garde contre la décroissance plausible de sa volonté de puissance. En effet, bien que sa « bulle » de poésie soit publiquement générée à l'aide de ce Steerforth nietzschéen, Cocteau ne compromet en rien la créativité qui lui est inhérente, puisque « [sa] bulle [...] va quitter [...] la pipe » à travers laquelle parvient le souffle du dieu. En s'assurant l'indépendance spirituelle par rapport à ses prédécesseurs, le poète se précautionne également contre le risque de métamorphose hâtive, qu'il a précédemment démontré dans l'indigestion des Eugènes. L'alter ego littéraire de l'auteur souligne effectivement que si l'écrivain « souff[e] trop ; la bulle retourne au ballon » de la fameuse boule de neige en verre qui, après « [s'être] heurt[é] contre l'épicarpe », se retrouve soumis à l'ordre silencieux qui « règne au cœur du fruit polaire ». Or, ce risque d'une rechute dans la maladie du conformisme n'épargne pas, selon Cocteau, l'auteur de *David Copperfield* : satisfait des cent premières pages du roman où il croit avoir établi son style d'écriture autobiographique, Dickens perd ensuite l'élan initial du livre, pour finir par reproduire les normes du « chef d'œuvre⁹³¹ ». Par la bouche de Persicaire, qui a d'ailleurs été baptisé, comme la majorité des autres personnages, d'un nom d'herbe pharmaceutique⁹³², Cocteau semble suggérer que la mort du héros démoralisateur n'a rien de tragique dans la mesure où elle incite « la plante “homme” [à] se développ[er] le plus vigoureusement⁹³³ » possible.

931. Comme le signale Serge Linarès, cette déception à l'égard du roman de Dickens a en réalité été exprimée par Blanche : « J'ai oublié de noter que *David Copperfield*, après les premiers chapitres, m'avait paru insoutenable. Dickens est tombé dans le roman-feuilleton et fit de la copie, après avoir raconté des expériences personnelles, avec la saveur qui nous conquiert d'abord. Il partit pour faire un chef d'œuvre – mais il s'arrêta court. » (Journal de Blanche [17 novembre 1913], cité par Serge Linarès [« Notes et variantes » au *Potomak*, *ÆRC*, n. 1, p. 934]).

932. L'édition 1924 du *Potomak* explique comment l'auteur a nommé la plupart de personnages : « J'étais dans une pharmacie normande avec un ami commun à Gide et à moi. “Regardez sur les pots, lui dis-je, on croirait des noms de Gide.” C'est ainsi que je baptisai les personnages du *Potomak*. » (« Après coup », *ÆRC*, p. 25). Après ce passage à la pharmacie d'Offranville, « Jean a cherché les noms dans un dictionnaire ou un traité des “simples” : sur une feuille du manuscrit de Bruxelles sont transcrits, dans l'ordre alphabétique, vingt-neuf noms de plantes médicinales qui pourront servir à baptiser les personnages ; une partie seulement sera utilisée » (KIHM Jean-Jacques, SPRIGGE Elisabeth, BÉHAR Henri C., *op. cit.*, p. 73). Pour ne citer que ceux évoqués jusqu'ici dans la présente étude : Argémone, Bourdaine, Pygamon [pigamon], Acante [acanthé].

933. *PBM*, § 44, p. 80.

Sans être complètement convaincu, le narrateur commence, après l'anecdote de Steerforth, à faire des concessions au point de vue de son interlocuteur, Persicaire. En effet, si le protagoniste exprime d'abord une certaine difficulté à approuver sa conception de la mort, en déclarant : « Votre verbiage me dérouté » (*PK*, p. 274), sa vision transcendante de la vie humaine, bouleversant la notion que le poète se faisait de l'au-delà, imprègne petit à petit l'espace narratif du *Potomak*. À force de subir la proximité de son confident, le narrateur se rend compte qu'il a « perdu » (*ibid.*, p. 275) le fil de la conversation tissé jusqu'ici autour de la mort. Un tel constat conduit les deux hommes à revenir en arrière dans le temps, au moment où débute le présent chapitre :

[...] nous marchons à rebours, le long des phrases prononcées. [...] Près d'une serviette éponge, sur une chaise, nous me reconnûmes. J'étais pâle et je parlais de mourir. Alors, nous nous assîmes tous les quatre jusqu'à la minute où nous étant rejoints, nous nous retrouvâmes être deux (*ibidem*).

Comme c'était le cas dans l'« Album », dont le dernier dessin montrait le retour des Mortimer au point de départ de leur lune de miel, la description de cette marche à rebours dans le temps a pour effet d'outrepasser le cadre spatio-temporel, de façon à rendre ambigus les contours de l'espace-temps du moment présent. Mais tandis que le recueil graphique tend à marquer le terrible engrenage de l'éternel-retour, le voyage qu'effectue le poète avec Persicaire suggère non le recommencement infini du même, mais le fait qu'ils peuvent *avancer à reculons*. Une fois retissée, le narrateur reprend la trame de la discussion, et aperçoit enfin autour de lui la mort former le cercle de sa vie :

Ah ! soupirais-je, ces malaises ! de quel terrible dialogue ils doivent être l'écho. L'âme voudrait partir, le corps s'insurge. Ce qui nous en parvient, telle d'une parole, de roche en roche, la dernière syllabe, cela consterne. Oh ! ni tragique (l'idée qu'il faudra mourir), ni grandiose, ni grave, mais nez à nez, saisissante, un peu ridicule et prodigieusement désagréable ! (*ibid.*, p. 275-276)

Si donc Cocteau parvient ici à éliminer la dimension tragique de la Parque inflexible, c'est parce que son trajet à rebours dans les « phrases prononcées », à l'issue duquel recommence le débat sur la mort, vient de lui prouver le potentiel affirmatif de l'espace du livre : en rendant malléable le temps écoulé, l'univers de la fiction autorise l'auteur à défier, de nouveau, la lourde fatalité dont il n'a pas su encore s'affranchir, qu'est sa destinée d'être mortel. Par l'acte de création, le poète décide ainsi d'accepter le trépas comme étant le revers de la vie, qui n'est « ni grandiose, ni grave », mais se trouve

seulement « nez à nez » en lui donnant une sensation « un peu ridicule et prodigieusement désagréable ». Avec la volonté désormais bien ancrée d'apprécier mieux le « congé de quelques années du néant », Cocteau exalte l'ivresse transcendante d'un dieu rieur qui danse : « Persicaire, c'est inouï : Une cartouche de dynamite où tu devines, et la mèche diminuant, les nègres dansent ! » (*ibid.*, p. 278). Suivant ces pas « divinement léger[s]⁹³⁴ » de Zarathoustra, le poète se met à raconter ses deux expériences, qui lui avaient autrefois imprimé une impression de mort imminente.

La première expérience avait eu lieu dans le train de retour après son voyage en Suisse, que Cocteau avait effectué en compagnie de sa mère, soit en août 1900, soit en juillet 1908. Comme nous l'évoquions plus haut, le poète était alors sous l'effet de la cocaïne, qu'un « pharmacien [lui] avait livré par erreur, au lieu de poudre de pavot » (*ibid.*, p. 278). Si l'overdose de drogue lui avait étrangement sauvé la vie « comme un excès d'ampères empêche l'électrocution » (*ibid.*, p. 279), l'auteur garde fortement en mémoire toutes les sensations lui annonçant le danger de mort : « [L]es veines qui se figent, [...] le cœur qui de débat, cherche à fuir, frappe la poitrine et s'imbibe d'ankylose » (*ibidem*). Toutefois, malgré la souffrance traumatisante provoquée par la poudre de coca, Cocteau en avait tiré une « minute exceptionnelle » (*ibidem*), où il se confondait lui-même avec la dynamique d'une vertigineuse transformation : « [...] j'y découvrais [...] un état qui succède à d'autres états, un phénomène à la suite des phénomènes, une vague après vagues » (*ibid.*, p. 280). Il semble évident que le poète cherche, au péril de sa vie, à amorcer de nouveau sa métamorphose spirituelle, jadis dictée par l'irruption des Eugènes ; leur surgissement terrestre l'avait incité, rappelons-le, à explorer « un vague rapport ancien entre ce buvard et un autre buvard, entre le moi de ce geste et un autre moi jumeau qu'[il] ne pouvai[t] atteindre » (*ibid.*, p. 76). Or, nous pouvons discerner, dans cette aventure vécue, la figure des Eugènes placée invariablement au cœur de son drame de mue. L'ombre des monstres cannibales s'impose dès lors que Cocteau reçoit, à la place de poudre de pavot, une énorme dose de cocaïne. En effet, alors que les propriétés sédatives et anxiolytiques de l'opium auraient pu procurer au consommateur un état léthargique, où le Potomak « alimente un demi-rêve⁹³⁵ », l'effet tout à la fois euphorisant, stimulant et anesthésiant de la cocaïne lui

934. APZ, « De l'homme supérieur », § 18, p. 429.

935. « L'opium alimente un demi-rêve. Il endort le sensible, exalte le cour et allège l'esprit. » (COCTEAU Jean, *Opium, op. cit.*, p. 616)

donne une impression de surpuissance, qui l'incite à défier son terrible « autre moi jumeau », pour finalement mettre en péril sa propre vie. La lutte interne du poète s'avère d'autant plus douloureuse qu'elle reste, pour l'heure, inaperçue par son Ariane : quand son fils se sacrifiait pour la quête de soi, « [s]a mère dormait dans le sleeping » (*PK*, p. 278). Le souvenir de cet inoubliable voyage au purgatoire se trouve enchaîné avec celui d'un certain Acante, dont l'agonie suscite chez le poète une réflexion approfondie sur la mort :

On levait l'ancre. C'était le port de l'éternité, l'embarquement horizontal, le Brest sans eau ni terre. Acante s'enduisait peu à peu de néant, comme un navigateur de sel et d'ombre. Sentant vaine, hélas ! notre tendresse, il luttait seul contre l'ange lourd qui, sur ceux-là qui vont mourir, se couche à plat ventre. Il n'osait desserrer les lèvres ; il semblait craindre que, pour s'échapper, la vie n'en profitât. (*PK*, p. 280-281)

Dans le portrait *in extremis* d'Acante, nous reconnaissons, tour à tour, ceux des trois jeunes défunts précédemment évoqués, à savoir : un « courageux enfant » qui meurt dans le poème « Au bord du chapiteau... » ; le rossignol-sphinx qui trône, silencieux, à la façade de la maison de Chénier ; et Steerforth disparu en mer, après avoir fièrement agité son bonnet rouge. Sur son lit de mort, Acante, entouré de ses proches, « lutt[e] seul », farouche, tel « un athlète affaibli⁹³⁶ », contre « l'ange lourd » qui s'acharne « sur ceux-là qui vont mourir », jusqu'à ce que ces derniers soient complètement immergés sous l'horizon de la mort. Malgré sa résistance diminuant à vue d'œil, l'agonisant « rest[e] fermement attaché⁹³⁷ » à chaque minute qui lui reste à vivre, et « n'os[e] desserrer la bouche⁹³⁸ », « [d]e peur que pour sortir la vie en profit[e] ». Or, si l'intensité de cet ultime combat semble révéler les pénibles douleurs s'emparant du corps de l'athlète, ce dernier se sent subir, contre toute attente, une autre sorte de torture qu'on ne saurait s'imaginer : « – Tu souffres ? lui demandais-je. – Non, je ne souffre pas, me répondit-il, *mais c'est atroce* » (*PK*, p. 281)⁹³⁹. Selon toute vraisemblance, cette

936. Citation tirée du poème « Au bord du chapiteau... », voir *supra*, p. 248.

937. DICKENS Charles, *David Copperfield*, *op. cit.*, p. 374.

938. Citation tirée du poème « Au bord du chapiteau... », voir *supra*, p. 248.

939. Serge Linarès nous rapporte les deux sources bibliographiques, indiquant les souvenirs des deux morts qui avaient inspiré à Cocteau le personnage d'Acante. L'une provient du *Journal de Blanche* datant du 11 août 1913, le jour de l'arrivée de Cocteau à Offranville : « Voilà les conversations enivrantes qui recommencent. [...] Notre sujet favori, qui revient dès que nous sommes ensemble : la mort. La mort de son petit ami, quand il avait douze ans. “ Souffres-tu ? ”, demande le père à l'enfant, qui s'enfonce dans le lit, les bras collés au corps, ne faisant pas un

réponse dénote le mystère des « malaises » qu'éprouve le narrateur après le constat de cet antagonisme insoluble – « L'âme voudrait partir, le corps s'insurge » – : « Mon corps, tout ce qui [...] de moi doit se dissoudre, pleurant, se tordant, s'agenouillant, plaignant son frère matériel. Mais l'âme encore captive, Persicaire, l'âme enviait sa sœur » (*PK*, p. 281). Aux yeux du poète disciple de Zarathoustra, l'ardente agonie d'Acante s'affirme en effet comme étant le « moment exceptionnel », où l'âme de l'expirant s'évertue, nonobstant son corps qui proteste, à assouvir enfin sa volonté de rejoindre la surhumanité dont elle rêve. Ce don dionysiaque du jeune moribond est d'ailleurs clairement indiqué dans son nom, tiré de celui d'une plante vivace, l'acanthé.

D'après *Le langage des fleurs* (1842) de Louise Cortambert et de Louis-Aimé Martin, si « l'acanthé se pla[ît] dans les pays chauds, le long des grands fleuves [,] [...] [elle] cro[ît] facilement dans nos climats [;] [...] c'est une *herbe de jardin qui sert merveilleusement bien à vigneter et historier en verdure*⁹⁴⁰ ». Depuis l'Antiquité, ses belles feuilles finement découpées servaient d'ornements mobiliers et vestimentaires ; lorsque Virgile, qui nous apprend que « la robe d'Hélène était brodée d'une guirlande d'acanthé en relief », souhaite « louer un ouvrage de grand prix, c'est encore d'acanthé qu'il le décore »⁹⁴¹. De la sorte, « [c]e charmant modèle des arts est devenu leur emblème, et il pourrait l'être aussi du génie [...] Si quelque obstacle s'oppose à l'accroissement de l'acanthé, on le voit redoubler ses forces et végéter avec une nouvelle vigueur. Ainsi, le génie s'élève et s'accroît par les obstacles mêmes qu'il ne saurait vaincre⁹⁴² ». Nous l'aurons compris : l'Acante du *Potomak* ne peut être que cette belle plante honorée par l'illustre barde latin. Malgré sa préférence pour « une température d'étuve » (*PK*, p. 252), emplissant le bassin du monstre baptisé du nom d'un fleuve, Acante

mouvement, de peur que le dernier souffle ne s'exhale. “ Non, papa : mais c'est effroyable ! ” » (« Notes et variantes » au *Potomak*, *CERC*, n. 9, p. 934). L'autre source est tirée du *Journal* de l'abbé Mugnier (1853-1944) écrit à la date du 12 janvier 1914 : « Cocteau m'a parlé encore des morts qu'il a vus, de son ami le poète [Henri] Bouvelet qui lui disait, dans son agonie : “Je suis dans un climat où je ne puis plus exprimer ce que je ressens”. Le climat de la mort. Un autre, Rivière, fermait toutes les issues de son être par lesquelles son âme pût s'échapper (Paris, Mercure de France, 1985, p. 259) » (*ibid.*, p. 934-935).

940. CORTAMBERT Louise et MARTIN Louis-Aimé, *Le langage des fleurs*, Bruxelles, Société belge de librairie, 1842, p. 31 ; de même pour les deux citations suivantes.

941. « Du même Alcimédon je garde un même ouvrage : / L'anse de chaque vase offre à l'ail enchanté / De la plus souple acanthé un feuillage imité » (VIRGILE, *Bucoliques*, « Églogue III », cité dans *ibidem*).

942. *Ibid.*, p. 31-32.

pousse « *merveilleusement bien* » dans nos jardins et ne cesse de les embellir ; le danger de mort ne lui inspire jamais la peur, puisqu'il fait des obstacles invincibles « une nouvelle vigueur ». Donc, si jamais il arrive que ce génie périsse au bout de sa lutte, il va sûrement revenir en ce bas monde, sous la forme qui nous est familière. Assimilée aux chapiteaux corinthiens⁹⁴³, la plante continue à nous transmettre, de génération en génération, son génie invulnérable que « nous admirons et que nous imitons encore ». Et c'est précisément de cette manière que Cocteau « [a] contemplé mourir [son] camarade » (*PK*, p. 280) : en l'observant embarquer au « port de l'éternité » « sans eau ni terre », le poète pense au « modeste sphinx » ornant l'arche de Chénier qui, « [s]ans mâts, ni mer, ni voyage, ni nautonnier », vient vers lui pour raconter la fatalité du martyr artistique. Comme les architectes de la Renaissance et plus tard, qui reprennent invariablement le motif de la feuille d'acanthé⁹⁴⁴, l'auteur du *Potomak imite* délibérément la gloire posthume des prédécesseurs. Comme nous l'observions plus haut, le savoir-faire du poète, consistant à *chanter dans le noir pour se donner du cœur*, relève tout à la fois du bulbul du faubourg Saint-Denis, du rossignol anglais péri en mer qu'est Shelley⁹⁴⁵ et enfin du prophète de l'éternel-retour qui nous recommande la pudeur et la superficialité des artistes grecs. En reliant ainsi leurs nobles destins à la mort d'Acante, Cocteau fait du jeune défunt l'emblème des « nœuds indissociables [et des] arts⁹⁴⁶ », assurant l'envol de son âme vers le royaume des surhommes trépassés. Parvenant de la sorte à rejoindre le point de vue de Persicaire qui, dès le début du chapitre, définit la Parque comme l'autre face de la vie, le poète accepte finalement la mort comme une vérité à la fois terrifiante et séduisante, qui lui demeurera une éternel énigme :

Oui, mourir ne s'apparente à rien. Ce mal entre les maux qui te préfère débile, nul atavisme ne te l'enseigne. [...] Les cercles de Sa chute, l'ombre inerte de Son vol t'avertissent peut-être de Son apparition. Mais n'interroge pas celui-là qui moribonde. Rien d'Elle ne le touche. Tout à coup Son bec au cercelet se plante. Passez, muscade. *Eloi ! Eloi ! lamma sabachtani !* (*PK*, p. 281-282)

943. *Le langage des fleurs* nous raconte la légende du sculpteur romain Callimaque : celui-ci invente le motif des chapiteaux corinthiens en s'inspirant d'une plante d'acanthé dont la prodigieuse force vitale ne cesse de s'accroître pour enjoliver l'offrande mortuaire qu'elle recouvre (voir *ibid.*, p. 32).

944. Après avoir été très utilisée dans l'architecture baroque du XVII^e siècle, la feuille d'acanthé se retrouve dans l'architecture néoclassique et éclectique du XIX^e siècle.

945. Shelley meurt noyé au large de Viareggio (Italie) en 1822.

946. *Nouveau langage des fleurs ou Parterre de flore*, Bruxelles, T. Lejeune, 1832, p. 134.

Si la mort d'Acante permet à Cocteau d'assister à la « minute exceptionnelle » où l'homme rejoint la surhumanité, le poète reste formellement en dehors de ce spectacle si captivant. Ni la lecture des poètes martyres, ni l'« atavisme » inné, ne lui indiquent ce qu'il deviendra après son dernier souffle. Même au moment de l'agonie, la mort ne lui divulguera « rien ». La seule chose qu'il puisse faire est de profiter au mieux d'« un congé de quelques années du néant », jusqu'au moment où le « bec » de *sa* mort « se plante » à *son* « cervelet » pour l'obliger à « reprend[re] [s]on uniforme de Rien ». En affichant cette conscience, l'auteur se propose sans doute de vaincre, une fois pour toutes, « l'inimitié contre la vie⁹⁴⁷ » que récuse le dernier aphorisme d'*Ecce Homo* intitulé « Pourquoi je suis une fatalité ».

Dans ce texte, Nietzsche définit « [l]a découverte de la morale chrétienne » comme un synonyme d'« une véritable catastrophe », parce qu'elle rejette la vie terrestre en faisant promesse de la béatitude céleste. Ce « prétexte sacré de rendre les hommes “meilleurs”⁹⁴⁸ », qui leur interdit d'ennoblir eux-mêmes le monde où ils vivent, apparaît aux yeux du philosophe « comme une ruse pour épuiser la vie elle-même, pour l'anémier en lui tirant le sang⁹⁴⁹ ». En l'occurrence, « [l]a morale [est] considérée comme *vampirisme* », et « [l]a notion de “Dieu” [...] comme antinomie de la vie », d'où résulte « toute l'inimitié contre la vie ». Ce principal chef d'accusation, formé ici contre la doctrine chrétienne, s'applique naturellement à son concept fondamental, à savoir celui « de l'“au-delà” du “monde-vérité” » tendant, selon Nietzsche, à « déprécier le *seul* monde qu'il y ait, — pour ne plus conserver à notre réalité terrestre aucun but, aucune raison, aucune tâche ». Il en va ainsi pour « [l]a notion de l'“âme”, l'“esprit” et [...] même de l'“âme immortelle” », qui a, en fin de compte, pour effet de « mépriser le corps, pour le rendre malade — “sacré⁹⁵⁰ ” ».

Or, l'auteur du *Potomak* n'est pas loin de ce déclin de la volonté de puissance lorsqu'il « contemplai[t] mourir » Acante : en exaltant l'agonie de ce dernier, lui donnant courage de *chanter dans le noir*, le poète ne se voyait-il pas tenté, ne serait-ce que discrètement, de se sacrifier lui-même pour *sa* gloire posthume ? Son admiration pour le « courageux enfant », derrière lequel se cache, rappelons-le, le souvenir d'un ami

947. *EH*, « Pourquoi je suis une fatalité », § 8, p. 175.

948. *Ibid.*, p. 174.

949. *Ibid.*, p. 174-175.

950. *Ibid.*, p. 175.

suicidé, ne s'avère-t-elle pas de fait assez conforme à l'enthousiasme qu'éprouvait Cocteau envers Raymond Laurent, se tuant à Venise « [p]our que ses souvenirs soient les seuls qui lui restent » ? Afin de résister au désir mimétique de *faire sien* le laurier du poète maudit, il lui importe donc, surtout après l'apologie d'Acante, de freiner sa fascination pour la lutte *in extremis* de l'homme dionysiaque. Vu cette perspective affirmative de la vie, l'insertion soudaine de ce psaume – « *Eloï ! Eloï ! lamma sabachtani !* » –, renvoyant au cri de désespoir du Christ crucifié (« Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (Matthieu 27,46 ; Marc 15,34), semble expliquer une double difficulté qu'affronte l'auteur pour se soustraire de sa hantise morbide. Comme le signale Serge Linarès, l'exclamation de Jésus peut « exprime[r] à mots couverts le traumatisme de Cocteau à la mort de son père, ainsi que la force du tabou qui s'ensuit pour lui à l'instar du cercle familial, honteux dudit suicide⁹⁵¹ ». Toutefois, maintenant que le poète s'évertue à en finir avec « l'inimitié contre la vie », et qu'il décide de ne plus « interroge[r] [...] celui-là qui moribonde », la voix du Christ peut renvoyer davantage à la détresse, sinon la colère de Cocteau vis-à-vis de son père qui, n'étant pas parvenu à aimer sa propre vie, s'était vite épargné la souffrance terrestre. Dans la dernière ligne dudit aphorisme, Nietzsche nous explique, du reste, la fatalité de « l'homme affirmatif » vouée à être l'ennemie de l'homme « faible et malade », en y introduisant une référence biblique que nous venons d'évoquer : « M'a-t-on compris ? — *Dionysos en face du crucifié*⁹⁵²... » Il est certes difficile de railler son père *crucifié*, mais pour que le poète puisse affectionner sa vie telle qu'elle est, avec autant de joie que de douleur, il doit aller *par-delà le bien et le mal*, de telle sorte qu'il « se ri[e] de toutes les tragédies de la scène et de la vie ». Ce rire immoral appartenant à la sagesse de l'innocente qui se moque du bon Dieu, Cocteau réaffirme, à la fin du chapitre, sa volonté d'accepter désormais la Parque comme étant une vérité pudique : « O stupeur ! le monde s'arrête au seuil d'un visage mort. » (*PK*, p. 288). En prenant appui sur la force affirmatrice de Dionysos, l'auteur se propose d'aborder une autre plaie traumatique qu'il garde encore en lui, à savoir la stigmatisation de son penchant sexuel.

Chapitre 3 : La clé d'une bonne digestion

951. LINARÈS Serge, « Notes et variantes » au *Potomak*, *ÆRC*, n. 10, p. 935.

952. *EH*, « Pourquoi je suis une fatalité », § 9, p. 176.

3.1 « Seconde visite au Potomak » : le problème du dressage humain

Contrairement à ce qu'annonce le titre, le chapitre « Seconde visite au Potomak » raconte non pas le mode de vie du monstre éponyme, mais celui d'un autre animal nommée « Pharynx » qui habite, lui aussi, dans l'aquarium de la Madeleine. À son arrivée chez le Potomak, le narrateur tombe sur une scène qu'il croyait improbable, la foule grouillant dans son obscure cave :

Du monde est venu, beaucoup de monde. Une commission de savants : le docteur Gustin, le docteur Jubol, le docteur Richard Strauss, M. Hydragire du Collège de France, et même une duchesse.

- Une duchesse ! m'écriai-je ; Alfred, une duchesse pour notre Potomak !
- Le Potomak ! Le Potomak ! Ils ont négligé le Potomak. Il s'agissait d'apprendre à parler au Pharynx. (*PK*, p. 291)

Le constat de son caractère « exceptionnel » condamnant l'auteur à « une solitude déférente » est ici manifeste : indifférentes à la poésie de l'acrobate, les autorités intellectuelles et sociales se précipitent vers le Pharynx, qui n'occupe cependant qu'une place secondaire dans l'esprit de Cocteau. Lors de la « Première visite », le protagoniste regarde effectivement, « vite, au passage, » (*ibid.*, p. 252) la figure du « Pharynx qui youle » (*ibidem*), voisinant avec les quatre autres animaux qui semblent aussi insignifiants que lui : « l'Opoponax hexapode qui compte ses pieds et se trompe, [...] la Cadence qui sautille sur son abdomen, l'Aratoire à carcasse rouge, échoué sur de la terre en friche, et l'Orphéon qui dévore des géraniums » (*ibidem*). Le comble de l'ironie, c'est que l'objectif des « savants » est de dresser le Pharynx à réciter un poème gaiement morbide, constitué de calembours ingénus :

Odile rêve au bord de l'île,
Lorsqu'un crocodile surgit ;
Odile a peur du crocodile
Et lui évitant un « Ci-gît »,
Le crocodile croque Odile.

Caï raconte ce roman,
Mais sans doute Caï l'invente.
Odile est peut-être vivante,
Et je crois bien que Caï ment.

Un autre ami d'Odile, Alligue,
Pour faire croire à cette mort,
Se démène, paye et intrigue,
D'aucuns disent qu'Alligue a tort.

Qui donc est ce Pharynx, cette drôle de *gorge* qui, ne sachant même pas émettre des mots, est pourtant capable de déclamer des vers amusants que lui apprennent les visiteurs érudits ? Comme il est de coutume chez l'auteur du *Potomak*, il semble faire de ce spectacle l'allusion à la mésaventure de Zarathoustra, survenue lors de sa descente au « pays de la civilisation ». Après avoir « volé trop loin dans l'avenir », le prophète retourne au temps présent, auprès des « hommes actuels » qu'il regarde enfin « avec l'œil qu'il fallait, et avec de bons désirs ». Or, malgré une forte appréhension qui s'empare de lui, le prophète ne « cess[e] de rire » à la vue de ces hommes actuels, dont aucun n'est reconnaissable, étant bariolés de toutes les couleurs : « Le visage et les membres peinturlurés de cinquante façons : c'est ainsi qu[e] [...] je vous voyais assis, vous les hommes actuels ! Et avec cinquante miroirs autour de vous, cinquante miroirs qui flattaient et imitaient votre jeu de couleurs⁹⁵³ ! » Aux yeux du revenant de l'avenir, ses contemporains apparaissent comme « des signes du passé que recouvrent de nouveaux signes », qui continuent à imiter à pêle-mêle « toutes les coutumes et toutes les croyances » de toutes les époques ; leurs « entrailles » en carton-pâte ainsi bigarré « effra[ient] » Zarathoustra non moins que leurs « squelettes ». De la sorte, le voyageur se rend compte que « [t]out ce qui est inquiétant dans l'avenir⁹⁵⁴ » qu'il vient d'entrevoir, « inspire en vérité plus de quiétude et plus de calme que [cette] “réalité”⁹⁵⁵ », où les hommes vivent négligemment sans avoir peur de leur stérilité :

Car c'est ainsi que vous parlez : « Nous sommes entièrement faits de *réalité*, sans croyance et sans superstition. » C'est ainsi que vous vous rengorgez, sans même avoir de gorge ! Oui, comment *pourriez*-vous croire, bariolés comme vous l'êtes ! — vous qui êtes des peintures de tout ce qui a jamais été cru. Vous êtes des réfutations mouvantes de la foi elle-même ; et la rupture de toutes les pensées. *Êtres éphémères*, c'est ainsi que je vous appelle. Vous les « hommes de la réalité »⁹⁵⁶ !

Dans le dressage du Pharynx, qui plus loin, dans la « Troisième visite au Potomak », répètera invariablement le poème « Odile » (*PK*, p. 307), nous reconnaissons le ridicule de la singerie dont sont fiers les « hommes de la réalité ». En effet, la « commission de savants » chargée de l'éducation de l'animal est composée de maîtres

953. *APZ*, « Du pays de la civilisation », p. 169.

954. *Ibid.*, p. 170.

955. *Ibid.*, p. 170-171.

956. *Ibid.*, p. 171.

contemporains qui, moyennant l'amalgame de plusieurs recettes scientifiques, prétendent pouvoir « apprendre à parler » à la gorge inerte. Le premier membre, dit « le docteur Gustin », est issu spécialité pharmaceutique du début 20^e siècle nommée les « lithinés du Docteur Gustin », qui permet de reconstituer artificiellement une eau minérale gazeuse, ayant pour effet de soigner absolument tout, « la goutte, le rhumatisme, les maladies du foie, le diabète, les affections de la vessie, de la peau, des reins, de l'estomac et de l'intestin ⁹⁵⁷ ». Quant au deuxième docteur, il doit son origine au médicament « Jubol » des laboratoires Chatelain, dont la publicité datant de 1913 garantit la meilleure « rééducation de l'intestin⁹⁵⁸. » L'apport des deux scientifiques modernes, tendant visiblement à améliorer le système digestif et excréteur du Pharynx, devient d'emblée incertain par l'intervention du « docteur Richard Strauss ». Si le compositeur homonyme (1864-1949) était pendant longtemps, sous l'influence de son père, privé de la musique de Wagner⁹⁵⁹, il développe finalement un style expressif approchant celui du maître de Bayreuth, puis compose, à l'âge de 28 ans, un poème symphonique *Ainsi parlait Zarathoustra* (1896), librement inspiré du livre de Nietzsche. Étant donné le jugement du philosophe, considérant la musique de Wagner comme un poison dégénéralisant l'estomac et l'esprit⁹⁶⁰, il convient de prendre le « docteur Richard Strauss » pour celui qui représente par lui-même un pêle-mêle caractéristique des hommes actuels⁹⁶¹. Enfin, la méthode de l'éducation de l'animal s'avère chaotique, voire dangereuse avec l'entrée en scène de « M. Hydragire du Collège de France », dont le patronyme cache l'ancien nom du mercure « l'Hydrargyre [Hydrargyre]⁹⁶² ». En effet, si depuis l'Antiquité jusqu'à la première moitié du 20^e siècle, le mercure sous forme de sels était utilisé comme

957. Brochure publicitaire des Laboratoires du Dr Gustin, citée dans CÉCILE Raynal, « Un exemple d'eau minérale artificielle à reconstituer chez soi : les fameux "Lithinés du Dr Gustin" », *Revue d'histoire de la pharmacie*, 94^e année, n° 356, 2007, p. 508.

958. Publicité du Jubol parue dans le journal *Le Cri de Paris*, le 16 février 1913 [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6522837c> [consulté le 9 novembre 2021] La citation du Jubol dans *Le Potomak* a été signalée dans l'étude de Thierry Lefebvre « Le "côté Jubol-Urodonal" des Ballets russes », *Revue d'histoire de la pharmacie*, n° 349, 2006. p. 150-151.

959. Son père Franz Strauss (1822-1905), corniste et compositeur, qui était un antiwagnérien forcené, « interdisait aux dix-huit ans de son fils les opéras de Wagner » (RITTER William, « Le "grand maître" actuel de la musique allemande. M. Richard Strauss », *Le Correspondant*, 25 juillet 1910, p. 323).

960. Voir *supra*, p. 169.

961. À ce propos, Thierry Lefebvre établit un parallèle entre la musique incandescente de Richard Strauss et la « publicité bruyante » dont bénéficie le produit Jubol (voir LEFEBVRE Thierry, art. cit.).

962. O'BRIEN Justin, art. cit., p. 281.

antiseptique, dans le traitement par exemple de la syphilis, dès la fin du 19^e siècle, l'emploi thérapeutique du mercure était devenu de moins en moins courant en raison du risque d'intoxication, qui était à l'époque relativement fréquent⁹⁶³. Ainsi le Pharynx, cette étrange créature mi-animal, mi-gorge, est susceptible d'être empoisonné par le traitement mercuriel. Les travaux des deux premiers scientifiques, visant à faire parler le Pharynx en renforçant ses *entrailles*, sont par conséquent destinés à être détruits par « M. Hydragire », dont le nom renvoie certes au mercure, mais certainement aussi à l'intoxication par Hg, appelée également « hydrargisme ». Force est donc bien de constater que la « Seconde visite » met en exergue la stérilité absolue des savants contemporains, qui se « rengorge[nt], sans même avoir de gorge ». Comme le signale Nietzsche, ces vaniteux sont des « squelettes vivants » qu'il convient d'éliminer : « Et cela est votre réalité : "Tout vaut la peine de disparaître"⁹⁶⁴ ».

Dans *Le Potomak*, le Pharynx et ses éducateurs ne sont d'ailleurs pas les seuls qui représentent la figure des « hommes actuels » qui, surchargés de connaissances de toutes les époques, se vantent de leurs masques bariolés camouflant le vide de leurs « propre[s] visage[s] ». Poussés par leur fâcheuse tendance à ce « renoncement à soi », les « hommes de la réalité » s'apprêtent de fait à rejoindre l'affreux « dernier homme », l'individu moderne en quête de quiétude inerte, dont le symbole est, rappelons-le, les Mortimer :

Il est temps que l'homme se fixe à lui-même son but. Il est temps que l'homme plante le germe de sa plus haute espérance. Maintenant son sol est encore assez riche. Mais ce sol un jour sera pauvre et stérile et aucun grand arbre ne pourra plus y croître. [...] Voici ! Je vous montre le *dernier homme*. « Amour ? Création ? Désir ? Étoile ? Qu'est cela ? » — Ainsi demande le dernier homme et il cligne de l'œil. La terre sera alors devenue plus petite, et sur elle sautillera le dernier homme, qui rapetisse tout. [...] « Nous avons inventé le bonheur, » — disent les derniers hommes, [...] Ils ont abandonné les contrées où il était dur de vivre : car on a besoin de chaleur. On aime encore son voisin et l'on se frotte à lui : car on a besoin de chaleur. [...] Un peu de poison de-ci de-là, pour se procurer des rêves agréables. Et beaucoup de poisons enfin, pour mourir agréablement. On travaille encore, car le travail est une distraction. Mais l'on veille à ce que la distraction ne débilité point. [...] Chacun veut la même chose, tous sont égaux : qui a d'autres sentiments va de

963. En l'occurrence, l'empoisonné subit notamment « une altération profonde des voies digestives », et l'effet d'intoxication peut engendrer chez lui « des lésions portant principalement sur l'estomac, l'intestin et les reins », qui provoquent « [d]ans quelque cas une irritation assez vive du larynx et de la trachée, de la congestion des poumons » (CHARCOT Jean Martin, BABINSKI Joseph, *Traité de médecine*, Paris, G. Masson, t. II, 1892, p. 585-586).

964. APZ, « Du pays de la civilisation », p. 171.

son plein gré dans la maison des fous. « Autrefois tout le monde était fou. » — disent ceux qui sont les plus fins, et ils clignent de l'œil. On est prudent et l'on sait tout ce qui est arrivé : c'est ainsi que l'on peut railler sans fin. On se dispute encore, mais on se réconcilie bientôt — car on ne veut pas se gêner l'estomac⁹⁶⁵.

Toutes ces platitudes stériles du dernier homme, qu'illustre Cocteau à travers le couple bourgeois content de son « petit plaisir » journalier, se dessinent également chez les quatre autres habitants de l'aquarium que sont l'Opoponax, la Cadence, l'Aratoire, l'Orphéon. Après avoir sans doute abandonné « les contrées où il était dur de vivre », les animaux s'installent dans la cave à « une température d'étuve », où ils se frottent les uns aux autres, en se livrant à des activités purement distrayantes. L'Opoponax « compte ses pieds et se trompe », tel un dilettante qui s'amuse à compter les syllabes d'un vers sans jamais parvenir à le réussir. De même que le dernier homme qui « sautill[e] » sur sa terre qu'il ne cesse de « rapetisse[r] », la Cadence « sautille sur son abdomen ». N'ayant pas atterri sur « son sol [qui était] encore assez riche », l'Aratoire se voit maintenant « échoué sur de la terre en friche », et « racl[era] la terre » (*PK*, p. 307) où « aucun grand arbre ne pourra plus [...] croître ». Enfin, dans la figure de l'Orphéon qui « dévore des géraniums », nous discernons celle des Mortimer incarnant ce que Nietzsche appelle « l'homme moderne » : atteint d'une boulimie intellectuelle, cet « *homo pamphagus* » « s'entend à digérer beaucoup de choses et même à digérer presque tout », et mange même des « géraniums ». Il va sans dire que cet *Orphéon* représente le chef d'orchestre Wagner qui avait composé son *Parsifal* en amalgamant le Conte du Graal et des légendes celtiques. D'ailleurs, si le Pharynx semble, par son effort « apprendre à parler », essayer de quitter cette « maison de fous », sa double dépendance vis-à-vis des docteurs « Gustin/Jubol » et de « M. Hydragire » nous laisse toutefois suggérer qu'il ne cherche, en réalité, qu'à prendre « beaucoup de poisons [...] pour mourir agréablement », sans « se gêner l'estomac ».

À l'instar de Nietzsche, Cocteau se propose donc ici de caricaturer le déclin de la vie des derniers hommes, ce qui explique l'abstraction totale de la créature éponyme dans ce chapitre : lorsque le narrateur assiste au récital du Pharynx, il « n'ét[ait] pas encore à la cage du Potomak » (*PK*, p. 292). Même si ce dernier partage, avec les cinq vaniteux animaux, la même cave de la Madeleine, l'enfant chéri d'Alfred n'est pas là pour y anesthésier ses souffrances terrestres. Dans la « Première visite », le héros aperçoit

965. APZ, « Le Prologue de Zarathoustra », § 5, p. 17-19.

effectivement le monstre gélatineux « s'imprégn[er] de phosphorescence » (*PK*, p. 252) au contact « des lampes à arc et des tubes [à] mercure » (*ibidem*), tandis que les autres demeurent certainement dans la pénombre du sous-sol, ne sont qu'entrevis « vite, au passage » (*ibidem*) par le protagoniste. Par la mise en exergue de ce clair-obscur, Cocteau explique le rapport antagoniste entre le surhomme et le dernier homme : alors que le premier accepte de « porter en [lui] un chaos, pour pouvoir mettre au monde une étoile dansante », l'autre, étant incapable d'engendrer quoi que ce soit, ne supporte pas la lumière et ne cesse de « cligne[r] de l'œil ». En se liant avec le Potomak, l'auteur souligne donc son acheminement vers le surhomme, avec toutefois légèrement moins de vigueur par rapport à son prédécesseur. En effet, le spectacle du Pharynx est directement suivi par ce dialogue entre le héros et Alfred, qui rend ambiguë la position du poète en tant qu'adepte de Zarathoustra :

– Bravo, soupirai-je. De qui ce poème ? Alfred baissa les yeux. – En avez-vous d'autres ? demandai-je poliment. – *La valeur d'une plaquette*. Je clignai de l'œil, et lui donnant une bourrade : – Sur votre Potomak ? – Oh ! ma foi, non, me dit-il. Ce sont des *petites machines* « très public ». (*PK*, p. 293)

Manifestement, Cocteau est ici encore loin du prophète, qui ne « cess[e] de rire » des carcasses bariolées de ses contemporains qu'il abandonne aussitôt pour partir vers « la terre inconnue ⁹⁶⁶ ». Bien que « [s]a vie confuse [...] [l]'apparent[e] » définitivement au Potomak, le protagoniste reste intrigué par la récitation de l'« Odile », et la salue malgré sa réticence apparente. L'équivoque de la créativité des vers en cause se dessine davantage quand le héros apprend que le poème a été écrit par Alfred, à l'adresse duquel il fait ce bref geste caractéristique des derniers hommes : « Je clignai de l'œil ». Comment donc les deux fidèles alliés du Potomak pourraient-ils tolérer un poème fait uniquement de calembours, que l'interprète déclame « en détachant les syllabes », comme s'il se vantait de l'ingéniosité de la pièce dont il n'est même pas l'auteur ?

Quoique cela paraisse paradoxal, une telle attitude peut être constructive dans la mesure où elle confirme la volonté de Cocteau d'aborder une fois pour toutes ses inoubliables faux-pas de jeunesse. En effet, si le narrateur pousse un soupir après son « bravo » au Pharynx, c'est parce que ce pauvre animal, qui ne sait s'exprimer que

966. APZ, « Du pays de la civilisation », p. 172.

par les « cinquante miroirs [...] imita[nt] [son] jeu de couleurs », n'est rien d'autre que l'ombre du jeune Cocteau, qui « croyai[t] la poésie [...] un jeu d'élite » (*PK*, p. 224), consistant en « une addition de surprises dont la plupart [lui] échapp[aient] » (*ibidem*). Dès lors, il est aisé de discerner, dans le dressage du Pharynx, le sentiment de perplexité du poète vis-à-vis de l'éducation bourgeoise donnée par ses parents, qui peut lui apparaître, surtout au cours de sa mue artistique, comme un poison l'empêchant d'« apprendre à parler » avec ses propres mots. Pour surmonter ce lourd poids du passé, il convient effectivement de le confier à Alfred qui, à côté du Potomak, joue le rôle de « la faculté active d'oubli, une sorte de gardienne, de surveillante chargée de maintenir l'ordre psychique, la tranquillité, l'étiquette⁹⁶⁷ ». Grâce à son cher ami, le poète parvient enfin à « regard[er] avec l'œil qu'il fallait, et avec de bons désirs » ce que représente pour lui ses œuvres de jeunesse : « Ce sont des *petites machines* “très public” », ayant « [l]a valeur d'une plaquette ». En relativisant de la sorte l'importance de ses jeux d'antan, Cocteau insiste sur le caractère *sui generis* de son *Potomak*, dont la clé se trouve dans l'aphorisme 6 de *Par-delà le bien et le mal*.

Dans ce texte, Nietzsche rapporte les deux thèses qu'il dégage de sa carrière philosophique d'une quinzaine d'années. Selon la première, « ce que fut jusqu'à présent toute grande philosophie [n'est autre que] la confession de son auteur, une sorte de *mémoires* involontaires et insensibles⁹⁶⁸ ». Selon la seconde, « les intentions morales ou immorales formaient, dans toute philosophie, le véritable germe vital d'où chaque fois la plante entière est éclos ». À partir de cette idée, l'auteur se propose de définir ce qu'on appelle « l'“instinct de la connaissance” » non pas comme « le père de la philosophie », mais plutôt comme la volonté de puissance de chaque individu, qu'est « le plus grand désir de chacun [...] de se représenter comme fin dernière de l'existence, ayant qualité pour *dominer* les autres instincts ». Afin de nous convaincre de son point de vue, Nietzsche invoque les activités des « savants, [d]es véritables hommes scientifiques », chez lesquels l'instinct de connaissance fonctionne autrement :

Peut-être y a-t-il là véritablement quelque chose comme l'instinct de connaissance, un petit rouage indépendant qui [...] se met à travailler [...] sans que tous les autres instincts du savant y soient essentiellement intéressés. C'est pourquoi les véritables « intérêts » du savant se trouvent généralement tout à fait ailleurs, par exemple dans la famille, dans l'âpreté au gain, ou dans la politique ; il est même

967. *GM*, deuxième dissertation, § 1, p. 86.

968. *PBM*, § 6, p.18 ; de même pour les quatre citations suivantes.

presque indifférent que sa petite machine soit placée à tel ou tel point de la science, et que le jeune travailleur d'« avenir » devienne bon philologue, ou peut-être connaisseur de champignons, ou encore chimiste : — peu importe, pour le *distinguer*, qu'il devienne ceci ou cela. Au contraire, chez le philosophe, il n'y a rien d'impersonnel ; et particulièrement sa morale témoigne, d'une façon décisive et absolue, de ce qu'il est, — c'est-à-dire dans quel rapport se trouvent les instincts les plus intimes de sa nature⁹⁶⁹.

En prenant appui sur l'énoncé de Nietzsche, l'auteur du *Potomak* se propose donc de nous expliquer en quoi consiste l'originalité de son ouvrage. À l'encontre de ses « *petites machines* » d'avant 1913, où Cocteau cherchait à faire « *distingu[er]* » son brio littéraire « sans que tous [s]es autres instincts [...] y soient essentiellement intéressés », *Le Potomak* constitue une inimitable « confession de son auteur » : écrit en guise de « *mémoires involontaires et insensibles* », le livre retrace en détail, d'une page à l'autre, comment le poète s'évertue à cultiver sa pulsion de mue, qui s'était mis à jaillir, un jour, brutalement, des « instincts les plus intimes de sa nature ». En relisant ses écrits « *très public* », Cocteau ne rit pas, pour l'heure, autant que Zarathoustra face aux hommes actuels ; mais il sait maintenant au moins ne pas se tourmenter à cause du néant de celui qui se vante de son esprit « peinturlur[é] de cinquante façons ». Avec le maudit geste de *cligner de l'œil*, l'auteur du *Potomak* exprime sans doute ce dédain que manifeste le prophète envers ses contemporains : « Malheur à moi [...] s'il me fallait avaler tout ce que vos écuelles contiennent de répugnant ! Mais je vous prends à la légère, puisque j'ai des *choses lourdes* à porter⁹⁷⁰ ». Il est bon de sous-estimer « les oiseaux malpropres de cette époque » chassant le philosophe « des terres natales », car son vrai fardeau consiste à trouver « [s]es enfants » auxquels il puisse enseigner le Surhumain qu'est « le sens de la terre ». Dans le sillage de Zarathoustra, le poète se condamne, dès le chapitre suivant, à l'errance en quête d'oreilles attentives.

3.2 L'*altus* : la chute vers le haut

Dans le onzième chapitre du *Potomak* intitulé « Vagabondage », Cocteau se propose d'amorcer un ambitieux projet poético-philosophique qu'il hérite de Nietzsche,

969. *PBM*, § 6, p. 19, nous soulignons.

970. *APZ*, « Du pays de la civilisation », p. 172.

celui d'effectuer une transmutation des valeurs morales enracinées au plus profond de l'histoire des individus. Cette perspective s'annonce dès le début du texte, à travers le dialogue entre le narrateur et Persicaire, qui débouche sur des vers d'inspiration mallarméenne :

– Persicaire, à cause de votre chandail bleu, combien sale tout à coup cet *azur séraphique*. Jamais un myosotis n'abîme le ciel. – Parce que, répondit Persicaire, mon chandail d'un bleu plus sombre que le ciel l'emporte sur sa valeur. – Non Persicaire, pas plus sombre que le ciel votre chandail, et rien d'autre plus sombre. Le ciel est toujours le plus sombre.

*Mon enfant, vois l'azur du ciel,
Le bel azur essentiel,
Comme il est sombre !
[...]
Car ce sont des bluets sur un voile funèbre,
Sur le néant compact, secret,
Où rien ne peut fuir
Où il y a des planètes célèbres.
Et d'autres qu'on ne connaît pas
Malgré les lunettes et les compas.
Mon enfant, n'oublions jamais
Que les ténèbres sont toujours les ténèbres,
Et l'ont toujours été.
Même quand le soleil,
Le beau soleil d'été,
Joue à leur surface et l'éclaire
Comme la surface de la mer. (PK, p. 297-298)*

En insistant sur la petitesse de l'entendement humain face à l'infini de l'« *azur séraphique* », Cocteau renvoie au célèbre poème de Mallarmé, exprimant sa crise de créativité due à la révélation d'un néant azuré : « De l'éternel Azur la sereine ironie / Accable, belle indolemment comme les fleurs, / Le poète impuissant qui maudit son génie / À travers un désert stérile de Douleurs. / [...] / Où fuir dans la révolte inutile et perverse ? / *Je suis hanté*. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur⁹⁷¹ ! » Néanmoins, alors que le tréfonds du ciel éveille chez Mallarmé la fatalité du poète qui, ne sachant fuir hors de l'« errante prison⁹⁷² » de la société contemporaine, s'astreint à voir périr son génie, Cocteau semble tirer de l'azur éternel un espoir d'outrepasser la légende du martyr artistique. En effet, si l'auteur du *Potomak* prêche l'immutabilité des ténèbres célestes, il précise aussi que le sombre de l'azur renferme en lui « [*l]*e beau soleil d'été », qui éclaire leur sombre

971. MALLARMÉ Stéphane, « L'Azur », in *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 14-15.

972. *Ibid.*, p. 14.

visage « [c]omme la surface de la mer ». Selon toute vraisemblance, cette lumière incandescente, qui traverse l'abîme des cieux jusqu'à parvenir à l'océan, provient de l'étincelle des étoiles que découvre Zarathoustra au cours de son errance au sommet de la montagne :

Et lorsqu'il arriva sur la hauteur de la crête, il vit l'autre mer qui était étendue devant lui : alors il demeura immobile et il garda longtemps le silence. Mais à cette hauteur la nuit était froide et claire et étoilée. Je reconnais mon sort, dit-il enfin avec tristesse. Allons ! je suis prêt. Ma dernière solitude vient de commencer. Ah ! mer triste et noire au-dessous de moi ! Ah ! sombre et nocturne mécontentement ! Ah ! destinée, océan ! C'est vers vous qu'il faut que je descende ! Je suis devant ma plus haute montagne et devant mon plus long voyage : c'est pourquoi il faut que je descende plus bas que je ne suis jamais monté : — plus bas dans la douleur que je ne suis jamais descendu, jusque dans l'onde la plus noire de douleur ! Ainsi le veut ma destinée : Eh bien ! Je suis prêt. D'où viennent les plus hautes montagnes ? c'est que j'ai demandé jadis. Alors, j'ai appris qu'elles viennent de la mer. [...] C'est du plus bas que le plus haut doit atteindre son sommet⁹⁷³.

En gardant à l'esprit ces mots de Friedrich Hölderlin (1770-1843) – « on peut tomber dans l'altitude, comme dans la profondeur⁹⁷⁴ » –, Nietzsche élabore le principe de son activité philosophique, de façon à renvoyer à la double signification du mot latin « *altus* », qui désigne non seulement la hauteur des montagnes, mais aussi la profondeur. De fait, le choix de se référer à cette dualité sémantique s'avère assez cohérent par rapport au dessein proclamé ici par Zarathoustra, car « la notion de *altus* s'évalue en latin dans la direction de bas en haut, c'est-à-dire du fond du puits en remontant ou du pied de l'arbre en remontant, sans égard à la position de l'observateur⁹⁷⁵ ». Depuis la crête de la montagne, le prophète précise effectivement que s'il lui est désormais impératif de plonger dans « la mer triste et noire », c'est parce qu'autrefois le « sombre et nocturne mécontentement » des abysses régnait bel et bien sur « les plus hautes montagnes » qu'il désire atteindre. En conséquence, la descente de

973. APZ, « Le Voyageur », p. 219-220.

974. Voici la citation complète : « Là où la sobriété t'abandonne, là est la limite de ton enthousiasme. Le grand poète n'est jamais de lui-même abandonné, si loin qu'il puisse s'élever, comme il le veut, au-delà de lui-même. On peut tomber dans l'altitude, comme dans la profondeur. L'élasticité de l'esprit empêche cette chute-ci, la force de gravité propre à la sobre réflexion prévient celle-là » (HÖLDERLIN Friedrich, « Réflexion », in *Œuvres*, Philippe Jaccottet (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 605).

975. BENVÉNISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, 1974, p. 82, cité dans MERLIN-KAJMAN Hélène, « Sens contraire, ironie et négation dans le *Dictionnaire universel de Furetière* », *Langue française*, mars 2004, p. 111-126.

Zarathoustra dans le tréfonds de l'océan ne désigne non pas une effroyable *chute*, mais au contraire une *montée* vers la plus haute altitude terrestre que personne n'ait jamais connue. Il est évident que ce renversement du « couple notionnel "haut" et "profond"⁹⁷⁶», inspiré de la mer nocturne constellée de reflet étoilés, ne pourra être que la prouesse du surhomme : celui-ci étant « le sens de la terre⁹⁷⁷ », il sait dégager de son chaos intime « une étoile dansante », qui sert de fondement à la création du monde dionysiaque. Or, cette vision d'élévation spirituelle, consistant à « descend[re] plus bas qu ['on est] jamais monté », domine également le soleil estival de Cocteau, qui avait paru préalablement dans le poème « Les Stances de septembre », recueilli dans *La Danse se Sophocle* :

Ne sens-tu pas la chute et sa croissante étreinte
Et son vol vertical ?
Ils sont loin maintenant le haineux Labyrinthe,
Et l'azur amical.
Le soleil a déjà fondu les ailes promptes,
Pour ton échec amer ;
Et ce ciel délectable où tu crois que tu montes,
C'est le ciel dans la mer⁹⁷⁸ !

Dans cette réécriture poétique du mythe d'Icare, l'auteur semble exprimer sa volonté de défier le danger de l'« *altus* », lui permettant de se rapprocher de la surhumanité. Avant d'entrer dans le vif du sujet, retraçons l'intrigue du mythe en question. L'histoire de l'homme-oiseau débute par celle de son père Dédale, constructeur du fameux labyrinthe qui, sollicité par Ariane, lui donne une pelote de fil à l'aide de laquelle Thésée sortira vainqueur et s'enfuira avec son amante. En conséquence de cette trahison, Dédale et son fils se font emprisonner dans le labyrinthe, jusqu'à ce que l'architecte aie l'idée de s'envoler avec des ailes artificielles, qu'il fabrique et fixe à leurs épaules avec de la cire. Comme l'illustre le poème de Cocteau, la légende se termine par la chute d'Icare : malgré l'avertissement de son père, il s'élève si haut que ses ailes cirées fondent à la chaleur du soleil. Si la mort du jeune fugitif nous rappelle le risque qu'il y a à vouloir dépasser la condition humaine, le poète tire de cette leçon une moralité quasiment à l'inverse. Pour Cocteau, la figure d'Icare se réjouissant du vol représente non pas la

976. MERLIN-KAJMAN Hélène, art. cit.

977. APZ, « Le Prologue de Zarathoustra », § 3, p. 12.

978. COCTEAU Jean, « Les Stances de septembre, XII », in *ŒPC*, p. 1450.

triomphe éphémère de l'intelligence humaine, mais le regrettable déclin de la volonté de puissance. En effet, ses ailes factices, conçues par l'ingénieux collaborateur d'Ariane et (par ricochet) de Thésée, privent le héros de rester dans sa prison terrestre pour y affronter lui-même l'épreuve insoluble. La tragédie d'Icare réside donc dans le fait que son gentil père l'empêche de *voler avec ses propres ailes* en lui procurant les fausses. Un tel paradoxe sous-tend l'interrogation liminaire du poème, écrite à l'adresse du jeune homme inconscient du joug paternel : « Ne sens-tu pas la *chute* et sa croissante *étreinte* / Et son vol *vertical*⁹⁷⁹ ? » Toutefois, la seconde moitié du poème tend à faire oublier au fils de Dédale sa honteuse évasion, en y introduisant le soleil ardent qui lui brise « les ailes promptes ». Comme le suggèrent les deux derniers vers – « [...] ce ciel délectable où tu crois que tu montes, / C'est le ciel dans la mer ! » –, l'implacable astre du jour est en réalité l'envoyé du dieu immoraliste qui, après avoir traversé lui-même la nébuleuse astrale, parvient jusqu'à l'homme-oiseau pour exalter sa glorieuse *chute vers le haut*. Dans la réécriture coctalienne du mythe d'Icare, il convient donc de constater la matrice du « *beau soleil d'été* », que le narrateur du *Potomak* chante pour « [s]on enfant » : en faisant preuve de sa capacité de *transmuter toutes les valeurs*, cette lumière dionysiaque tente de percer des ténèbres éthérées, pour finalement éclairer la surface nocturne de nos océans. De fait, l'ambition de Cocteau, consistant à incorporer l'idée de l'« *altus* » à l'écriture de son roman, nous semble d'autant plus certaine que le poète évoque, dans une lettre du 29 août 1913 à Anna de Noailles, les étoiles de Zarathoustra scintillant dans le double azur du ciel et de la mer : « Que n'êtes-vous sous ce ciel bleu si sombre où on distingue si bien que ce sont les ténèbres éclairées à la surface⁹⁸⁰. »

Conformément donc à la préconisation de Nietzsche, l'auteur du *Potomak* se propose, dans ce « Vagabondage », de devenir lui-même l'étoile dansante qui plonge courageusement dans le « fleuve impur ». Après avoir déclamé l'éloge de « *l'azur séraphique* », le narrateur prévoit ainsi ce qui l'attendra au cours de son cheminement vertical : « Même pas un abîme. Un abîme c'est une cuve de rien. Là, ni cuve, ni rien.

979. *Nous soulignons*.

980. *CJC* 11, p. 107. Signalons que, dans sa lettre à Cocteau datée du 1^{er} octobre 1912, Anna de Noailles évoque « l'œil de rossignol [qui] absorbe le double azur » (*ibid.*, p. 83). La note de l'éditeur précise que ce « double azur » renvoie à l'« eau-ciel, sa définition du Léman » (*ibid.*, p. 84). Le thème de la fusion du ciel et de la mer s'observe aussi dans le poème « Les villes » (*La Danse de Sophocle*) : « Et le ciel à la mer mêlait si bien ses teintes, / On distinguait si mal la ligne d'horizon, / Qu'il s'imposait de faire un effort de raison, / Pour n'y pas voir un ange avec les ailes jointes » (*CEPC*, p. 1410).

Rien que du rien : l'haleine de Dieu » (*ibid.*, p. 298). Le poète-scaphandrier ne touchera effectivement jamais le fond de l'immense « cuve » qu'est l'océan, puisque selon la notion latine de l'altitude, la profondeur des abysses est identique à celle de l'éther. Ainsi, le voyage du narrateur au tréfonds infini de l'azur le conduit nécessairement au constat d'un « rien » immuable, lui murmurant à l'oreille son destin qui le voue à l'éternel descente vers le plus haut sommet de la surhumanité. En comparant ce « rien » à « l'haleine de Dieu », Cocteau s'évertue, à l'instar de Nietzsche, à décliner le mythe de l'élévation chrétienne, qu'il désire désormais remplacer par la chute de l'homme vers l'univers toujours changeant et ascendant de Dionysos. En effet, lorsque Zarathoustra arrive près de la mer, il se sent « plus que jamais rempli de désir⁹⁸¹ », en constatant qu'il y règne quelque chose de contraire à ce qu'on entend par le *souffle* du Seigneur :

Tout dort encore maintenant, dit-il ; la mer aussi est endormie. Son œil regarde vers moi, étrange et somnolent. Mais son haleine est chaude, je le sens. Et je sens aussi qu'elle rêve. Elle s'agite, en rêvant, sur de durs coussins. [...] Comme les mauvais souvenirs lui font pousser des gémissements ! [...] Hélas ! je suis triste avec toi, monstre obscur, et je m'en veux à moi-même à cause de toi. Hélas ! pourquoi ma main n'a-t-elle pas assez de force ! Que j'aimerais vraiment te délivrer des mauvais rêves ! — Tandis que Zarathoustra parlait ainsi, il se mit à rire sur lui-même avec mélancolie et amertume. Comment ! Zarathoustra ! dit-il, tu veux encore chanter des consolations à la mer ? [...] Mais tu fus toujours ainsi : tu t'es toujours approché familièrement de toutes les choses terribles. Tu voulais caresser tous les monstres. Le souffle d'une chaude haleine, [...] et immédiatement tu étais prêt à aimer et à attirer à toi⁹⁸².

S'immerger dans l'océan du surhomme exige de s'« approcher familièrement » du « monstre obscur », dont la « chaude haleine » trahit « [s]es mauvais souvenirs » qu'il voit en rêve. Ce processus d'élévation spirituelle, que prône Nietzsche en allant à l'encontre du dogme chrétien, nous explique la nécessité primordiale des Eugènes dans la métamorphose de Cocteau. En effet, cet étrange monstre somnambule qui, dans les ténèbres sous-marines, pousse de terribles « gémissements » relevant de ses « mauvais rêves », ne peut être autre que le « premier Eugène », qui transmet au poète demi-rêveur son besoin maladif de se libérer de « sa prison plate » (*PK*, p. 75). Comme Zarathoustra, l'auteur de l'« Album » ne peut pas s'empêcher d'être « triste avec » l'Eugène, et de « [s'] en [vouloir] à [lui]-même » à cause précisément de ce terrible

981. *APZ*, « Le Voyageur », p. 220.

982. *Ibid.*, p. 220-221.

bonhomme, car ce dernier est son « autre moi jumeau » qui se voit encore enfermé dans le puits du ressentiment. Pour atteindre l'extrême sommet de la surhumanité, il ne suffit pas, en conséquence, d'accepter « l'onde la plus noire de douleur » émanant du fond de soi-même ; encore fait-il apprendre à la « caresser », la « consol[er] », voire, l'« aimer », à l'aide du Potomak assurant une bonne digestion du vécu. Or, si cette révélation conduit Nietzsche au seuil de « [s]a dernière solitude », c'est parce que son amour pour le « monstre obscur » ne se manifeste que sous la forme d'une éducation rude et tyrannique, ayant pour but de transformer un esprit haineux en un esprit affirmatif, capable d'aller *par-delà le bien et le mal*. Maintenant que Cocteau se trouve lui-même dans cette « solitude azurée⁹⁸³ », il se sent prêt, à son tour, « à aimer et à attirer à [lui] » la source de l'Eugène qu'est sa mère-Ariane, qui le guette invariablement à l'entrée du labyrinthe.

3.3 « L'ichtyosaure désœuvré » : redevenir soi-même

Après avoir déclaré sa nouvelle orientation vers l'« err[ance] sur des mers incertaines⁹⁸⁴ », le héros du *Potomak* énumère d'emblée des exemples du phénomène de mutation insolite, de façon sans doute à outrepasser la vieille distinction du haut et du bas, du bien et du mal :

O Persicaire ! quelle triste erreur biologique, – à quelle heure de quel âge et où (L'ichtyosaure, désœuvré, se promenait de long en large. Il se faisait et se défaisait des îles. Et quel soleil ! La plante paît. Un arbre veut mordre, et l'animal se fane. Il faudra mettre un peu d'ordre. Mais peu à peu ces choses-là se casent. La terre, pour les siècles, se roule en boule.) où, et à quel âge, et à quelle heure, ô Persicaire, une si terrible confusion ? (*PK*, p. 298-299)

Par l'adjectif « triste » donné à l'ensemble de ces « erreur[s] biologique[s] », il convient d'entendre le désarroi de l'auteur d'être « monstre » parmi les bourgeois, ce

983. « Qu'un Goethe, un Shakespeare ne sauraient respirer seulement un instant dans cette atmosphère de passion formidable et d'altitude vertigineuse ; que Dante, si on le compare à Zarathoustra, n'est qu'un croyant, et non point quelqu'un qui crée d'abord la vérité, un esprit qui domine le monde, une fatalité – ; que les poètes des Védas sont des prêtres, indignes même de dénouer les cordons des sandales de Zarathoustra : tout cela n'est pas encore grand-chose et ne donne pas une idée de la distance, de la solitude *azurée* où vit cette œuvre » (*EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres. *Ainsi parlait Zarathoustra* », § 6, p. 133).

984. *APZ*, « De la béatitude involontaire », p. 233.

qui laisse suggérer l'évocation de l'« ichtyosaure désœuvré ». Comme l'indique son nom découlant du mot grec « *Ichthyosauria* » (« poisson lézard »), ce grand reptile marin de l'ère Mésozoïque « présent[ait] des dispositions et des arrangement organiques qui se rencontrent disséminés dans certains ordres ou dans certaines classes de nos animaux actuels⁹⁸⁵ », que nous retrouvons dans plusieurs passages du *Potomak* :

[L]'Ichthyosaure] poss[édait] à peu près le museau d'un Marsouin actuel, la tête d'un lézard, les dents d'un Crocodile, les vertèbres d'un poisson, [...] et les nageoires de la Baleine. [...] c'était [...] le Cétacé des mers primitives. L'ichtyosaure était, en effet, un animal exclusivement marin, qui, sur le rivage, serait resté immobile comme une masse inerte [...] Comme la baleine, l'Ichthyosaure respirait l'air atmosphérique, ce qui le forçait à s'élever à la surface de l'eau. [...] C'est surtout d'après la structure de sa tête que l'on a vu dans l'Ichthyosaure une sorte de Lézard marin. [...] Comme chez les sauriens, ses narines sont très-rapprochées de l'œil ; mais d'un autre côté, la forme et l'arrangement des dents le rapprochent du Crocodile [...] Les yeux de l'Ichthyosaure étaient [...] des appareils d'optique d'une prodigieuse puissance et d'une perfection singulière. Ils donnaient à l'animal le moyen de voir sa proie de près et de loin, comme aussi de la poursuivre au sein des ténèbres et des profondeurs des mers. Le curieux appareil de lame osseuses [...] fournissait, en outre, à son vaste globe oculaire la force nécessaire pour supporter la pression considérable des hauts-fonds de la mer et pour résister à l'assaut des vagues, lorsque l'animal, pour respirer, élevait sa tête au-dessus des flots⁹⁸⁶.

Alors que ce reptile préhistorique était particulièrement adapté aux ténèbres sous-marines, qui auraient pu lui assurer plus de longévité pour la suite, son organe respiratoire l'obligeait à sortir de temps en temps sur le rivage où il « serait resté immobile comme une masse inerte ». En s'inspirant de cette alternance *forcée* entre le milieu subaquatique et l'habitat terrestre, Cocteau semble imaginer, dans « Vagabondage », la vie d'un certain poète-aïeul qui avait peut-être donné naissance aux deux monstres phares du *Potomak*.

En raison de son hybridité biologique, l'homme-ichtyosaure doit parfois chercher la terre en quittant les abysses d'où il puise sa vigueur dionysiaque ; c'est ainsi, à force de continuer à « se fai[re] et [à] se défai[re] des îles », qu'il risque de mourir de fatigue, tel « un caméléon [...] sur un plaid écossais bariolé » (*PK*, p. 55). Mais « tout à coup » (*ibid.*, p. 70), le « soleil » immoral dicte à ce pauvre « lézard poisson » d'utiliser ses « dents de Crocodile » pour vaincre l'absurdité de son destin, à l'image du Minotaure qui lutte contre sa fatalité d'être un monstre bâtard de Thésée et de Dionysos. Dans

985. FIGUIER Louis, *La terre avant le déluge*, Paris, Hachette, 1879, p. 180.

986. *Ibid.*, p. 180-182.

l'« Album », nous voyons effectivement la plante Eugène « mordre » et « paît[re] » les viscères des Mortimer qui « se fane[nt] », quant à eux, comme des herbes qui sèchent. Malgré tous ses efforts, le poète-ichtyosaure se voit finalement soumis à « [l]a loi de la *sélection*⁹⁸⁷ », qui privilégie le médiocre au détriment de l'exceptionnel : « Mais peu à peu ces choses-là se casent. La terre, pour les siècles, se roule en boule ». En racontant ainsi le drame de « l'ichtyosaure désœuvré », chez lequel se dessine le double portrait du Potomak et de l'Eugène, le poète semble parvenir enfin à surmonter sa peur vis-à-vis de son « autre moi jumeau ». En effet, Cocteau n'ouvre aucun horizon nouveau sur le fardeau de celui qui est capable de désirer la surhumanité : l'extinction de l'extraordinaire bête antédiluvienne nous inculque l'implacable destinée que la nature morale réserve à « l'homme affirmatif », celle d'être éliminé au profit de « tout ce qui *doit disparaître* ». Cependant, il y a, entre l'histoire de l'« Album » et celle de l'ichtyosaure, une subtile différence s'agissant du motif qui incite la plante Eugène à se transformer en un alligator. Dans la première, le monstre-reptile est décrit comme un terrible vengeur, dont le seul objectif est de châtier le « dernier homme », empêchant la volonté de puissance de proliférer en ce bas monde, alors que la seconde met en exergue le besoin impérieux de l'Eugène, ce monstre-lézard « désœuvré », de regagner les profondeurs de la mer, où il vivait comme le Potomak qui s'adonne invariablement à l'ennoblissement de son « océan intérieur ». Par l'énigmatique ichtyosaure interposé, Cocteau transforme donc son « monstre obscur » en un individu dionysiaque, dont l'immoralité ne vise qu'à défendre « les instincts les plus intimes de sa nature⁹⁸⁸ ». La férocité inhumaine de l'Eugène, qui engendre fatalement l'ignoble carnage des Mortimer, tend dès lors à être interprété sous l'angle du beau et du laid tel que l'explique Nietzsche dans *Le Crépuscule des idoles* :

Chaque indice d'épuisement, de lourdeur, de vieillesse, de fatigue, toute espèce de contrainte, telle que la crampe, la paralysie, [...] tout cela provoque la même réaction, le jugement « laid ». Ici une haine jaillit : qui l'homme hait-il ici ? Mais il n'y a à cela aucun doute : *l'abaissement de son type*. Il hait du fond de son plus profond instinct de l'espèce ; dans cette haine il y a un frémissement, de la prudence, de la profondeur, de la clairvoyance, c'est la haine la plus profonde qu'il y ait. C'est à cause d'elle que l'art est profond⁹⁸⁹...

987. *EH*, « Pourquoi je suis une fatalité », § 8, p. 176.

988. *PBM*, § 6, p. 19.

989. *CDI*, § 20, p. 189-190.

La révolte du poète-ichtyosaure est terriblement « profond[e] », parce qu'elle est précisément déclenchée par la « haine » envers sa *laideur innée* : ce qui met en rage ce monstre mi-reptile, mi-poisson n'est autre que la moitié de lui-même pourvue d'un poumon qui, en le privant de sa vie sous-marine, contribue à « *l'abaissement de son type* ». À travers l'évocation de l'animal marin préhistorique, Cocteau explique donc en quoi consiste la constance de sa volonté de mue : celle-ci réside non pas dans une transformation de fond en comble de soi, mais dans un recouvrement de sa propre force qui avait été déformée, affaiblie, voire perdue à cause de multiples oppressions jusqu'à lors exercées sur lui au nom du « [p]rogrès, [et de l'] intelligence » (*PK*, p. 299). De ce point de vue, il convient de considérer comme néfaste tout ce qui diminue les spécificités *sui generis* de chaque individu, tels que « Mariage, Fécondation, Inceste » (*ibidem*). En exprimant ainsi sa « tristesse » envers l'« erreur biologique », Cocteau parvient enfin à *se défaire du fil* que lui tend sa mère Ariane, sans pour autant le *couper* de manière irrévocable.

De prime abord, l'inauguration de son nouveau credo artistique, consistant à *descendre vers le haut*, permet au poète de briser le carcan de la morale chrétienne qui lui avait été inculquée par sa mère, surtout lorsqu'elle avait blâmé son fils pour son homosexualité, comme étant « choses basses ou malpropres⁹⁹⁰ ». Puis, sa lutte contre « *l'abaissement de son type* » conduit l'auteur du *Potomak* à sous-estimer l'influence de l'hérédité qu'il avait tant redoutée. Comme nous venons de l'observer avec l'exemple de l'ichtyosaure, les facteurs des « Mortimer type », que le poète porte dans ses gènes, ne représentent désormais pour lui qu'une infirmité génétique qu'il convient d'éradiquer au profit de ses instincts les plus vifs et les plus intimes. En parvenant ainsi à la réalisation de soi par un égotisme nietzschéen, Cocteau semble finalement accepter le fait que cette « terrible confusion », de laquelle découle son drame de mue, soit tout aussi terrible pour sa mère. En effet, si Eugénie tire si fort le fil qui la relie à son fils, n'est-ce pas parce qu'elle se révolte, elle aussi, contre « *l'abaissement de son type* » qu'elle constate chez son petit Jean qui devient maintenant un « monstre » ? Lorsque l'auteur de l'« Album » s'excuse des dessins « *si abject[s]* » (*PK*, p. 203) des Eugènes, dont le nom de baptême s'était transmis du grand-père au petit enfant, en passant par Eugénie, il exprime non seulement la gravité de sa maladie héréditaire, mais sans

990. COCTEAU Jean, *Lettres à sa mère*, t. I, *op. cit.*, p. 445.

doute aussi l'effroi que sa mère aurait pu éprouver à la vue d'une récession radicale de ses *gènes*. Ce recul psychologique sur sa crise existentielle s'observe également dans la manière dont Cocteau juge sa prédisposition pour l'art graphique : « Comme je suis poète, je dessine mal » (*ibid.*, p. 75). Cette timidité, sinon la modestie s'agissant de la qualité de l'« *album naïf des Eugènes* » (*ibid.*, p. 85), semble dénoter le constat d'une manifestation *dégénérée* de la veine artistique qu'il hérite de son père, car Georges Cocteau, qui était un peintre amateur, avait laissé « entre autres *un excellent portrait de sa femme* au début de leur mariage, copié d'après une photographie de Nadar⁹⁹¹ ».

À travers son « Vagabondage », l'auteur explique donc une fois pour toutes qu'il n'y a, dans l'histoire de sa palingénésie spirituelle, ni haut ni bas, ni bien ni mal, mais seulement l'éternelle errance d'un poète voué à l'épanouissement de « *son type* ». Les dernières lignes du chapitre nous semblent significatives à cet égard : « Quoi de plus simple ? Une mère enfante un monstre, il l'assassine avec ses propres épingles à chapeau » (*PK*, p. 302). Afin de persévérer dans l'intensification du « moi », il est certes avantageux pour Cocteau d'« aider à la décroissance du progrès » (*ibid.*, p. 301) en supprimant Eugénie, qui l'empêche de descendre dans le double azur du Potomak et de l'Eugène. Toutefois, une telle approche s'avérera justement trop « simple », voire rudimentaire si nous tenons compte de l'ultime ambition de Zarathoustra, celle de parvenir jusqu'à l'homme désireux de la surhumanité, qui lui confirme l'« anneau de [...] l'éternelle affirmation de soi-même⁹⁹² ». Par l'évocation du parricide sur laquelle s'achève « Vagabondage », ne conviendrait-il pas donc d'entendre, non pas la section irrémédiable du cordon ombilical, mais la réalisation du couple Dionysos/Ariane que forme Cocteau avec Eugénie ? En effet, la figure du « monstre » qui « assassine » sa mère avec « ses propres épingles à chapeau », s'avère parfaitement conforme à celle du dieu immoral telle qu'elle est décrite dans *Dithyrambe de Dionysos* : juste avant les fameuses injonctions du héros – « Sois prudente, Ariane !... / Tu as de petites oreilles, tu as mes oreilles : / mets-y un mot avisé ! / Ne faut-il pas d'abord se haïr, si l'on doit s'aimer ?... / Je suis ton labyrinthe⁹⁹³... » –, nous lisons cette plainte d'Ariane, exprimant son désespoir d'être abandonnée par son initiateur : « Parti ! / Il a fui lui-même, / mon seul compagnon,

991. KIHM Jean-Jacques, SPRIGGE Elisabeth, BÉHAR Henri C., *op. cit.*, p. 21, nous soulignons.

992. *VP II*, § 385, p. 190.

993. NIETZSCHE Friedrich, « Plainte d'Ariane », *Dithyrambe de Dionysos*, in *EH*, p. 281.

/ mon grand ennemi, / mon inconnu, / mon dieu-bourreau⁹⁹⁴ ! ... ». En devenant lui-même le monstre assassin de sa mère, Cocteau réalise donc enfin son désir de l'introduire dans les méandres de sa poésie, sans pour autant oublier de lui faire preuve d'amour. Jusqu'à ce qu'il atteigne une seconde affirmation de sa mue existentielle, l'auteur du *Potomak* continue à chanter dans le noir, pour y raconter le retour tant rêvé de l'ichtyosaure en ce bas monde :

On n'a pas encore beaucoup d'oreille pour la musique, ni beaucoup d'yeux pour les couleurs, ni beaucoup de science, ni beaucoup de talent. Il n'y a ni avions, ni grande saison à l'Opéra. Mais avec un peu de patience cela viendra. Et parmi tous les animaux, femelles et mâles, sans pattes et avec de longs cous, quelle injustice ! tout à coup cet exceptionnel animal. (*ibid.*, p. 299-300)

Si le reptile préhistorique ne réapparaîtra jamais dans l'espace du livre, nous retrouverons son ineffable génie chez son descendant contemporain nommé le Potomak ; en sortant provisoirement de la douce agitation des « vagues antédiluviennes », le monstre marin y déploiera une drôle d'expérimentation vouée à la *transmutation de toutes les valeurs*.

994. *Ibid.*, p. 280.

Chapitre 4 : L'art de l'incorporation

4.1 L'assimilation : l'estomac du Potomak

Dans les deux chapitres intitulés respectivement « Troisième visite au Potomak » et « Lendemain », Cocteau marque le point culminant de son processus de mue artistique, qu'il démontre jusqu'à lors à l'aide de la métaphore gastro-entérologique.

Dès qu'il retourne à la cave de la Madeleine, le narrateur tombe sur une scène assez préoccupante, car il découvre dans l'estomac du Potomak « une boîte à musique américaine » (*PK*, p. 306) jouant les morceaux de *Parsifal*, qui avaient auparavant annoncé l'entrée en scène des Eugènes. Une fois pour toutes, Cocteau insiste sur le redoutable effet de l'opéra de Wagner qui, selon Nietzsche, « empâte l'estomac » jusqu'à ce que l'auditeur perde son « sentiment rythmique⁹⁹⁵ » : « En effet, comme du gouffre de Bayreuth, montait, traversant chair et squames, amortie mais sonore aux parois de verre, la gravité ruisselante, la pompe limoneuse, l'emphase ondine du bain d'Amfortas⁹⁹⁶ » (*PK*, p. 306). Alfred n'en demeure pas moins inquiet, surtout après le constat de la « longueur *effroyable*⁹⁹⁷ » de ce repas-concert : « – Il y a longtemps que la boîte marche ? – Deux jours, répondit le gardien. Il ne la digère pas » (*PK*, p. 307). Or, malgré le fait que le Potomak subit de l'intérieur la magie hypnotique de Wagner, qui lui cause une « indigestion » perdurant depuis quarante-huit heures, le monstre ne se montre aucunement gêné par cette « friandise » (*ibid.*, p. 306) offerte par l'Américain : « Le Potomak ne se trouvait pas mal à l'aise d'un bouillonnement de notes qui se pressent comme des globules vers la surface du Rhin. Il savourait au repos ce chromatisme de cathédrale et d'aquarium » (*ibidem*). L'appréciation du Potomak sur l'art wagnérien s'avère curieusement positive, étant donné aussi sa réaction lors du passage de Fafner, l'effroyable dragon de *Siegfried* (1857) : « Il a souri » (*ibid.*, p. 307) de la même manière qu'il répond à la câlinerie d'Alfred, en imitant le comportement de Tityre au bassin du Jardin des plantes. Toutefois, une telle attitude ne confirme pas nécessairement l'avis favorable du Potomak à l'égard du compositeur-comédien de Bayreuth ; car, si l'animal

995. *CW*, « Post-Scriptum », p. 53.

996. Dans l'acte I de *Parsifal*, les chevaliers de Monsalvat font cercle autour de l'autel où ils vont prendre part à la cérémonie du Saint Graal, officiee par leur roi Amfortas. Ce Graal est la coupe dans laquelle Joseph d'Arimathie a recueilli le sang du Christ, rendant invincibles les chevaliers ainsi qu'Amfortas, dont la blessure christique se rouvre cependant à chaque rite.

997. *CW*, § 8, p. 35.

marin s'en repaît tout en ayant un trouble digestif qui en découle, c'est parce que la « pression de cent atmosphères » que nous impose la musique de Wagner est, « [t]out au plus, pour lui, des borborygmes » (*PK*, p. 307). En effet, maintenant que Cocteau décide de descendre vers la hauteur, et qu'il sait tout à la fois défier, oublier et apprécier ceux qui entravent la « suprême constellation de l'être⁹⁹⁸ », il ne craint plus de s'approcher du royaume des Eugènes. Du reste, le poète reste vigilant sur les conséquences néfastes que pourrait entraîner « un pareil régime » (*PK*, p. 307). En écoutant *Parsifal* en parallèle de l'« Odile » récitée par le Pharynx, le narrateur aperçoit que les « deux charbons se mordill[ent] d'amour dans un des globes » (*ibidem*), comme s'ils transmettaient la voix de Zarathoustra, annonçant l'inévitable déclin du Potomak. À l'adresse de la foule rassemblée sur la place publique, le prophète précise effectivement que l'homme affirmatif est celui qui ne cesse pas de remettre en cause la légitimité qu'il se donne, en disant : « Qu'importe ma justice ! Je ne vois pas que je sois charbon ardent. Mais le juste est charbon ardent⁹⁹⁹ ! »

Afin donc de contrebalancer le repas trop copieux et trop long, qui empêcherait le Potomak d'atteindre l'éclat de sa puissance créative, l'auteur ne tarde pas à lui proposer, dès le « Lendemain », un autre plat bien plus *diététique*. En se retrouvant de nouveau à son aquarium, le protagoniste apprend ainsi quelle est la nouvelle alimentation du Potomak : « Il digère un programme des *Ballets russes* » (*PK*, p. 311). De manière implicite, Cocteau y reprend en sens inverse l'anecdote de Pygamon le wagnérien, tué par un excrément du rossignol stravinskiste. En effet, alors qu'il lui fallait deux jours pour déglutir *Parsifal*, rempli d'une « oppression du pathos » germano-chrétien de Wagner, le rythme foudroyant du *Sacre du printemps* provoque chez le Potomak une absorption rapide, voire instantanée de l'âme préhistorique ; grâce à cette dernière, qui renferme certainement en elle la pulsion vitale de l'ichtyosaure, le monstre du 20^e siècle se propose de réaliser le rêve de son ancêtre, en évacuant ce qu'il avait accumulé dans son « océan intérieur ». Après avoir digéré la musique russe, le Potomak se réveille pour « l'heure de sa fiente » (*PK*, p. 312), dont l'observation exige de respecter le protocole suivant :

– Règle du jeu, §14. –

998. NIETZSCHE Friedrich, « Gloire et Éternité », *Dithyrambe de Dionysos*, in *EH*, p. 285.

999. *APZ*, « Le Prologue de Zarathoustra », § 3, p. 13.

Lorsque fiente le Potomak, le pylore, le duod[é]num, le côlon et le rectum décrivent un arc de cercle dont serait l'œil un bout et l'autre bout l'anus. Le Potomak prend un extrême intérêt à ses déjections. Il les guette, la paupière mi-close, à dix centimètres de l'orifice par quoi elles doivent sortir. Si le Potomak, distrait, regarde ailleurs, ou s'il dort, le coup ne compte pas et le joueur cède sa place. (ibid., p. 312-313)

Sous le couvert d'une extrême drôlerie, Cocteau semble expliquer l'éthique de l'idée de création, telle que la prône l'auteur de *Par-delà le bien et le mal*. Comme nous l'évoquions plus haut, l'instinct de connaissance se manifeste, selon Nietzsche, d'une façon sensiblement différente chez le scientifique et chez le philosophe : tandis qu'il suffit au premier de laisser travailler « un petit rouage indépendant » pour en tirer une invention remarquable, l'autre se voit, durant ses activités philosophiques, entièrement dominé par ledit instinct, qui l'oblige à réfléchir sur la provenance et la perspective de cette pulsion générant chacun de ses ouvrages. Ce grand cercle de l'instinct intellectuel, qui rend absolument personnels et pertinents les travaux du philosophe, s'observe tout pareillement dans la manière dont le Potomak surveille son évacuation intestinale. À l'encontre de l'homme scientifique qui, en gardant « tout à fait ailleurs » ses « véritables "intérêts" », ne se soucie guère que « sa petite machine soit placée à tel ou tel point de la science », le monstre s'intéresse si fortement « à ses déjections » qu'il « les guette » tout près de son anus, de telle sorte que son œil et l'ensemble de ses organes excréteurs forment « un arc de cercle ». En insistant sur l'attention démesurée qu'accorde le Potomak au processus de son élimination, Cocteau souligne non seulement son entier dévouement à chaque étape de sa mue, mais aussi le rôle accru du lecteur : afin de respecter l'exactitude de la « confession [de l'] auteur », si le public, « distrait, regarde ailleurs, ou s'il dort », sa lecture « ne compte pas et [il doit] c[é]de[r] sa place ».

4.2 L'alchimie de la digestion

Après prise de connaissance de la consigne, le narrateur assiste enfin à cet insolite spectacle des selles :

Soudain, d'un repli que je croirais la gorge, une bulle s'échappa. Une bulle de savon, en quelque sorte, mais plus épaisse et irisé comme les verres de fouilles. Une autre parut ensuite, puis une autre, puis une douzaine de balles riches. Le Potomak suivait du regard leur naissance fragile et leur course. Six éclatèrent au contact les unes des

autres. Quatre se balancèrent, puis, atterrissant, s'anéantirent après une série de petits sauts. Une s'envola par le vasistas. (*PK*, p. 313)

Dans l'image de ces mystérieuses « bulles », qui flottent et échouent, en oscillant aléatoirement dans l'eau de l'aquarium, il convient selon toute vraisemblance de discerner un emprunt au poème de Rodenbach intitulé « La vie des chambres », paru dans *Le Règne du silence* (1891). Dans la même veine que « Aquarium mental » que nous avons étudié plus haut, l'œuvre raconte l'attachement perpétuel et inviolable du poète à l'univers clos des « [c]hambres pleines de songe¹⁰⁰⁰ ». Telles les « mères » qui savent toujours « [l]e cœur de notre cœur¹⁰⁰¹ », les chambres s'y décrivent comme « [...] un doux port relégué / Où [son] rêve, lassé de tendre au vent ses voiles, / Dans le miroir tranquille et pâle s'est cargué¹⁰⁰² ». Dans cette ataraxie personnelle, l'auteur continue à composer des vers, en contemplant la naissance de ses « rêves plus beaux que la vie ambiante¹⁰⁰³ » :

Chaque rêve, les soirs de rêve, qu'on formule
A l'air de s'évader de nous languissamment
Et de traîner par la chambre comme une bulle
Portant la part d'azur au fond de nous dormant ;
Globes fragiles, or et bleu, boules de verre
Où tout le luxe clair de la chambre est miré.
L'une suit l'autre ; l'une est vacillante, elle erre
Avec une lenteur de flocon expiré ;
D'autres rôdent d'un air perdu de somnambules,
Ayant peur des rideaux, ayant peur du plafond,
Car, se heurter un peu, c'est la mort... elles vont !
La chambre fait silence et jongle avec ces bulles¹⁰⁰⁴.

En gardant à l'identique l'assimilation des rêves aux bulles de verre, le spectacle du Potomak met en image le moment unique où Cocteau voit l'éclosion de sa propre poésie, sans jamais y nourrir le fiel pessimiste de Rodenbach. Comme lui, le poète fait effectivement de ses rêves une expression de « la part d'azur au fond de nous dormant », qui se manifeste sous forme de bulles « irisé[es] comme les verres de fouilles ». Toutefois, alors que le poète belge observe, solitaire, le silence blafard de la chambre nocturne où les rêves « s'évade[nt] » de lui-même, Cocteau expose aux regards

1000. RODENBACH Georges, « La vie des chambres », *Le Règne du silence : poème*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1901 [1891], p. 4.

1001. *Ibid.*, p. 6.

1002. *Ibid.*, p. 8.

1003. *Ibid.*, p. 4.

1004. *Ibid.*, p. 19.

du public non seulement la naissance de ces globes enfermant le songe azuré du Potomak, mais aussi le processus même de cette *expulsion spontanée*. La vivacité de l'acte créatif, caractérisant l'aquarium du Potomak, se confirme également par la trajectoire de ses « bulles de savon ». En effet, la chambre de Rodenbach se focalise clairement sur le mouvement peureux de quelques-uns des boules qui, ne parvenant pas dissiper la hantise de la mort, « rôdent » éternellement dans l'espace clos. À force de trop vouloir ennoblir sa vie intérieure, le laboratoire du poète s'avère finalement être le « Symbole de la fuite éparse de nos Rêves / Qui vont vite mourir au fond des glaces brèves¹⁰⁰⁵ ». Loin d'être engloutie dans cette terrible inertie qui s'empare de l'auteur belge, le Potomak surveille sans crainte la « course » éphémère de ses bulles antédiluviennes, et se réjouit de l'envol d'une seule d'entre elles vers la voûte céleste (« Six éclatèrent au contact les unes des autres. Quatre se balancèrent, puis, atterrissant, s'anéantirent après une série de petits sauts. Une s'envola par le vasistas. ») En décrivant ainsi une *déjection ascendante* de son monstre, Cocteau officialise enfin le premier aboutissement de sa mue, de façon à le soumettre au modèle de l'accroissement de la « volonté essentielle de l'esprit », qu'explique Nietzsche dans l'aphorisme 280 de *Par-delà le bien et le mal*. Après avoir réaffirmé la « soif de domination » inhérente à la volonté de puissance, le philosophe détaille cette tendance qui s'observe au moment de l'intensification de ladite pulsion, à savoir une constante dynamique allant « de la diversité à l'unité » :

La puissance de l'esprit à s'assimiler les éléments étrangers se révèle par un penchant énergique à rapprocher le nouveau de l'ancien, à simplifier ce qui est multiple, à négliger ou à rejeter ce qui est en contradiction complète. [...] [Ce penchant] manifeste ainsi l'intention d'incorporer de nouvelles « expériences », d'enregistrer des choses nouvelles dans les cadres anciens, — c'est là, en somme, l'accroissement, ou plus exactement encore le *sentiment* de l'accroissement, le sentiment de la force accrue. Au service de cette volonté se trouve une tendance, opposée en apparence, de l'esprit, une résolution soudaine d'ignorer, de s'isoler arbitrairement, de fermer ses fenêtres, une négation interne de telle ou telle chose, une défense de se laisser aborder, une sorte de posture défensive contre beaucoup de choses connaissables, un contentement de l'obscurité, de l'horizon borné, une affirmation et une approbation de l'ignorance : tout cela est nécessaire, dans la mesure de son pouvoir d'assimilation, de sa « force de digestion », au figuré bien entendu. — D'ailleurs « l'esprit » ressemble à un estomac plus qu'à toute autre chose¹⁰⁰⁶.

1005. *Ibid.*, p. 20.

1006. *PBM*, § 230, p. 234-235.

Dans ce schéma nietzschéen de l'incorporation spirituelle, nous retrouvons assurément l'idée fondatrice du spectacle du Potomak. Doté d'une extraordinaire volonté de puissance, le monstre « savoure », malgré l'indigestion qu'elle lui cause, la pompe étouffante de *Parsifal*, qu'il contrebalance aussitôt par la fougue préhistorique du *Sacre du printemps*. Grâce à ce laborieux régime, tendant « à rapprocher le nouveau de l'ancien, à simplifier ce qui est multiple, à négliger ou à rejeter ce qui est en contradiction complète », le descendant de l'ichtyosaure développe littérairement « sa “force de digestion” », qui l'incite à mettre au monde « une douzaine de balles riches ». Restant toujours attentif à l'avenir de ses rêves ainsi expulsés, l'animal dionysiaque les inspecte précautionneusement, jusqu'à ce qu'il constate que l'un d'eux s'élève vers l'azur du ciel, pour sans doute y devenir une « étoile dansante », dont la lumière écarte les ténèbres de « l'océan intérieur ». Si donc le Potomak s'endort, après chaque fin d'évacuation¹⁰⁰⁷, en « s'isol[ant] arbitrairement » dans la cave de la Madeleine, c'est parce qu'il doit assimiler de nouveau le miroitement des astres qu'il avait auparavant envoyés « par le vasistas » de sa chambre de verre : depuis le sommet de la surhumanité, les antiques rêves-étoiles du Potomak projettent leurs étincelles sur la surface des eaux de l'aquarium, pour éveiller chez le monstre l'instinct de la création. Incarnant ainsi ce mouvement circulaire alternant entre ciel et mer, la « ball[e] » du poète rejoint, en parallèle de l'astre de Nietzsche, ces ineffables bulles d'air qu'illustre Rimbaud dans le poème *Mémoire* (1872) :

Eh ! l'humide carreau tend ses bouillons limpides !
L'eau meuble d'or pâle et sans fond les couches prêtes.
Les robes vertes et déteintes des fillettes
font les saules, d'où sautent les oiseaux sans brides.

Plus pure qu'un louis, jaune et chaude paupière,
le souci d'eau — ta foi conjugale, ô l'Épouse ! —
au midi prompt, de son terne miroir, jalouse
au ciel gris de chaleur la Sphère rose et chère¹⁰⁰⁸.

Par l'expression « l'humide carreau », il convient d'entendre le « carreau » d'une vitre à la fois transparente et miroitante, que l'auteur associe à la

1007. C'est ce que nous font croire ces mots d'Alfred : « – Vous avez de la chance, [...] c'est l'heure de sa fiente. Rien n'est plus joli » (*PK*, p. 312).

1008. RIMBAUD Arthur, « Mémoire », in *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations, op. cit.*, p. 146.

rivière réfléchissant la lumière du jour : « Comme une surface plate, immobile, vue d'en haut, la rivière observée en coupe latérale est une eau en profondeur et en mouvement¹⁰⁰⁹ ». Et si elle « tend ses bouillons limpides », c'est parce que le vif rayon du soleil, parvenant à l'étendue verticale de la rivière, fait chauffer/bouillir les flots dont il éclaire la surface. Or, comme le suggère l'évocation de « [l]'eau [qui] meuble d'or pâle et sans fond », ce phénomène d'étincelle aquatique, créé par l'effet des bulles en effervescence, trahit en réalité « un moment de la crise intérieure¹⁰¹⁰ » de Rimbaud. Cloué aux tréfonds de la rivière¹⁰¹¹, l'eau-poète aspire ardemment à l'envol des « oiseaux sans brides », à l'image de la fleur jaune du populage des marais, dit « le souci d'eau », qui « jalouse » « au ciel gris de chaleur » la « Sphère rose et chère » du soleil. En effet, cette plante semi-aquatique pourrait représenter l'« épouse » abandonnée de l'astre du jour, car « [l]e souci est du latin *solsequium* qui veut dire *suivre le soleil* (sol, soleil + sequi, suivre)¹⁰¹² ». Dans l'image de « l'humide carreau [qui] tend ses bouillons limpides », il convient donc de lire le profond sentiment de désarroi qu'exprime l'auteur en s'identifiant à la rivière d'eau stagnante qui, par l'intermédiaire de ses « bulles », s'évertue à rejoindre la lumière du soleil :

Ici le verbe tend[re] suggère que la rivière aspire à se réunir avec le soleil, auquel elle destine ces bulles d'air qui montent pour se mêler aux rayons solaires qui descendent. On n'est pas loin des images célèbres de *L'Eternité* (la mer allée / Avec le soleil » ou, version d'*Alchimie du Verbe*, « la mer mêlée / Au soleil »)¹⁰¹³.

En mettant en scène la déjection à première vue naïve, drôle et saugrenue du Potomak, Cocteau exprime donc en sourdine son fervent hommage pour cette rivière de *L'Eternité* : à travers la figure de son monstre qui, depuis le tréfonds des « vagues antédiluviennes », émet vers le ciel une drôle de *bulle irisée*, le poète exalte la beauté hermétique des « bouillons limpides », pérennisant la *Mémoire* de Rimbaud dans un

1009. MURPHY Steve, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Champion, 2004, p. 293.

1010. FORESTIER Louis, « Note » à « Mémoire », *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations*, *op. cit.*, p. 301.

1011. Les deux derniers vers du poème marquent à jamais la figure du poète englouti dans le fond de la rivière : « Mon canot, toujours fixe ; et sa chaîne tirée / au fond de cet œil d'eau sans bords, — à quelle boue ? » (« Mémoire », *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations*, *op. cit.*, p. 147).

1012. NAKAJI Yoshikazu, « Du “bleu” à la “boue” : Rimbaud, poète d'anamnèse », *Parade sauvage*, n° 16, 2000, p. 50.

1013. MURPHY Steve, *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 295.

double mouvement *ascendant* et *descendant*¹⁰¹⁴. En parachevant ainsi son ultime visite au Potomak, l'auteur réalise enfin son ambition préalablement déclarée dans le dernier paragraphe d'« Après coup » : par *Carillonneur* de Rodenbach interposé, Cocteau y raconte, rappelons-nous, « l'ineffable concert de bronze » (*PK*, p. 59), où il désire rejoindre l'étoile dansante de Zarathoustra, dont la lumière traverse les *Illuminations* de Rimbaud¹⁰¹⁵. En conséquence, nous pouvons considérer le spectacle du Potomak comme étant l'expression du « moment unique », où Cocteau atteint l'idéal nietzschéen de l'incorporation du vécu : en transformant sa propriété mimétique de jadis en une véritable « “force de digestion” », le poète s'évertue à assimiler, à élaborer et à « enregistrer des choses nouvelles dans les cadres anciens », pour finalement les expulser sous une forme profondément originale.

Signalons d'ailleurs que, dans cette transposition à la fois fidèle et inimitable de la pensée de Nietzsche, il est possible de discerner un défi implicite que lance Cocteau à la théorie d'une mimésis moderne, qu'énonce Jarry dans un article destiné à *La Plume* du 1^{er} janvier 1903 :

Expliquons-nous : un cerveau vraiment original fonctionne exactement comme l'estomac de l'autruche : tout lui est bon, il pulvérise des cailloux et tord des morceaux de fer. Qu'on ne confonde point ce phénomène avec la faculté d'assimilation, qui est d'autre nature. Une personnalité ne s'assimile rien du tout, elle déforme ; mieux, elle transmute, dans le sens ascendant de la hiérarchie des métaux. Mise en présence de l'insurpassable – du chef-d'œuvre – il ne se produit pas imitation, mais transposition : tout le mécanisme de l'association des idées se déclenche parallèlement aux associations d'idées de l'œuvre, qui, selon une expression sportive ici forte juste, sert d'« entraîneur »¹⁰¹⁶.

En effet, l'idée directrice de cette quête d'individuation n'est pas sans évoquer celle que proclame l'auteur du *Potomak* : en tirant profit de la « “peur de

1014. La référence à la rivière de « Mémoire » nous semble d'autant plus plausible que l'analyse du poème rédigée par Paterné Berrichon (« Rimbaud en 1870-1871 (notes inédites) », *Mercure de France*, 1^{er} novembre 1910, p. 5-27), délivre une interprétation à caractère biographique, qui aurait inspiré à Cocteau le drame de la mère-Ariane et du fils-Minotaure : selon Berrichon, Arthur « s'assimile au soleil » qui laisse derrière lui son eau-la Meuse-mère ; Elle « regrette de n'avoir plus les effusions de son fils, du soleil. Puisqu'il est parti [...] elle maudit les rêves de sa jeunesse ». Du reste, les bulles du Potomak auraient parfaitement pu être les « bouillons limpides », étant donné le nom du monstre dissimulant le slogan publicitaire de « Bouillon Kub ».

1015. Voir *supra*, p. 124-125.

1016. JARRY Alfred, « Toomai des éléphants, par George Esparbès » [*La Plume*, 1^{er} janvier 1903], in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 393.

l'influence"¹⁰¹⁷» qu'il avait vécue au début de sa carrière, Jarry compose des œuvres parsemées « de plagiats directs [,] de fragments textuels ou d'allusions cryptiques », de telle sorte qu'il acquière paradoxalement « sa *persona* littéraire sur la contingence même [des] influences » extérieures. Néanmoins, les deux écrivains diffèrent formellement par leur prise de distance par rapport à « l'insurpassable – du chef-d'œuvre ». En acceptant indistinctement l'influence d'autrui, Jarry vise avant tout à la « déform[e]r », puis à la reconstituer au profit de l'émergence de son propre style ; il se libère dès lors d'une mimésis servile, pour finalement effectuer une inimitable transmutation « dans le sens ascendant de la hiérarchie des métaux ». Quant à Cocteau, il adapte effectivement cette « théorie de la synthèse déformante¹⁰¹⁸ », lorsqu'il tente de se différencier notamment de Gide, de Mallarmé, de Rodenbach, enfin de Jarry. Force est toutefois de constater que, même si son but réside dans l'individuation de soi, l'écriture mimétique de Cocteau laisse transparaître un fort désir d'identification à ses prédécesseurs, comme le démontre l'appropriation de la poésie rimbaldienne, menée sous l'influence prédominante de Nietzsche. Or, s'agissant de la pensée de ce dernier, Cocteau ne cherche même pas à la déformer, mais au contraire il tâche de la transposer à l'identique dans le canevas de sa mue, qu'il dépeint tout au long du *Potomak*. En outre, il n'y a aucun doute que le caractère *sui generis* du spectacle de l'excrétion tend à convaincre le lecteur de cette assertion de l'auteur : l'incorporation fidèle de l'influence d'autrui peut servir de fondement non seulement à l'élaboration de l'identité artistique, mais aussi à la « suprême constellation de l'être ». Soulignons également que, contrairement à son prédécesseur, Cocteau se méfie particulièrement de la manière dont fonctionne « l'estomac de l'autruche » : alors que Jarry s'individualise par une formule alchimique, consistant à cumuler avidement des influences pour les transmuter en un métal noble et unique, l'auteur du *Potomak* se promet désormais de faire de temps en temps « table rase dans [sa] conscience pour qu'il y ait de nouveau de la place pour les choses nouvelles¹⁰¹⁹ ». En illustrant la déjection *ascendante* de la boule de verre du monstre éponyme, dont le rire scatologique renvoie vraisemblablement à la fameuse réplique « Merdre ! » d'*Ubu roi*

1017. SCHUH Julien, « Ubu, c'est l'Autre », in *L'altérité en spectacle : 1789-1918*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015 [en ligne] <http://books.openedition.org/pur/78584> [consulté le 4 janvier 2020].

1018. *Ibidem*.

1019. *GM*, deuxième dissertation, § 1, p. 86.

(1896) de Jarry¹⁰²⁰, Cocteau ne propose-t-il donc pas une autre sorte de mimésis créative, qui vise à prouver la possibilité de se forger *son type* auprès de ceux dont on apprécie le génie ? Grâce à cette recette alchimique, consistant à « rapprocher le nouveau de l'ancien », le poète parvient non seulement à approuver comme salutaire les influences subies, mais aussi à faire de chacune de ses œuvres la promesse d'un « avenir lointain¹⁰²¹ ». En effet, telles les « bulles » de Rimbaud, qui montent « pour se mêler aux rayons solaires qui descendent », et *font bouillir* l'eau-poète qui lui enverra, de nouveau, d'autres bulles effervescentes, la boule de Cocteau, dont l'envol signifie un premier succès dans le processus de digestion du vécu, redescendra derechef dans son vivier mental, comme étant *l'ancienne* boule qui sert d'aliment à *la nouvelle*. Ce cercle organique, permettant au poète d'affirmer l'éternel retour de sa métamorphose, trouve sa meilleure explication dans un fragment posthume de Nietzsche intitulé « La nouvelle conception du monde » :

– Le monde existe ; il n'est pas quelque chose qui devient, quelque chose qui passe. Ou, plus exactement : il devient, il passe, mais il n'a jamais commencé à devenir, il n'a jamais cessé de passer, – il se conserve sous les deux formes... Il vit sur lui-même : ses excréments sont sa nourriture¹⁰²².

Nous l'aurons compris : l'inconcevable spectacle des selles du monstre n'est autre qu'une mise en image du concept de ce *devenir perpétuel*, qui dirigera désormais le cheminement poétique de Cocteau. Par l'emploi du mot « mue » tel qu'il apparaît dans *Le Potomak*, il convient en conséquence d'entendre non seulement la mise en exergue de la métamorphose *in situ* de l'auteur, mais aussi celle de la mue dont il fera sa pâture. De la sorte, Cocteau parachève enfin son « Apologue du papillon », en y insérant une ligne manquante : dès que leur mue est accomplie, les chenilles de certains papillons « mange[nt] [leur] vieille peau, sauf la tête, cela constitue [leur] premier repas ; puis elle[s] lisse[nt] une nouvelle soie sur une feuille nouvelle et repren[nent] [leurs] habitudes¹⁰²³ ». Or, comme le précisera le « Postambule » du roman – « dans ce livre un soprano se brise » (*PK*, p. 342) –, la mue du poète, ayant également pour fonction de

1020. Nous nous référons à la remarque de Serge Linarès dans « Notes et variantes » au *Potomak*, n. 2, *ÆRC*, p. 937.

1021. *EH*, « Pourquoi je suis si malin », § 9, p. 67.

1022. *VPII*, § 384, p. 136.

1023. SIÉPI Pierre, « Contribution à l'histoire naturelle de *Charaxes jasius* », *Feuille des jeunes Naturalistes*, n° 388, février 1903, p. 57.

transformer sa voix, l'autorise à se vanter de ses bulles de verre, de telle sorte qu'il se démarque du Pharynx qui se « rengorg[e], sans même avoir de gorge¹⁰²⁴ ». Dès la fin du spectacle, le gardien du Potomak adresse au héros cette réplique significative : « – Hein ? fit Alfred *avec orgueil*. Et *se rengorgeant*, il ajouta : – Elles échappent à l'analyse¹⁰²⁵ » (*PK*, p. 313, *nous soulignons*). En terminant ainsi sa dernière visite au Potomak, Cocteau proclame fièrement le premier succès de sa métamorphose, qu'il opérera désormais selon le modèle nietzschéen de la *transmutation de toutes les valeurs*. Afin de persévérer dans cette ambition, le chapitre suivant se propose de faire l'éloge de l'*amor fati*, qui s'affirme, dans les écrits de Nietzsche, comme une nécessité fondamentale pour approuver la vie comme « “[...] *un moyen de la connaissance*”¹⁰²⁶ ».

1024. *APZ*, « Du pays de la civilisation », p. 171.

1025. Notons que dans son ouvrage consacré à Nietzsche, Henri Albert félicite le philosophe pour son « style extraordinaire qui échappe à l'analyse » (*Frédéric Nietzsche*, Paris, Bibliothèque internationale d'édition, 1903, p. 11-12).

1026. *GS*, § 324, p. 273.

Chapitre 5 : L'effet de métamorphose

5.1 L'« Utilisation impossible » de l'amour

Comme nous l'évoquions plus haut, le concept nietzschéen de l'*amor fati* constitue la clé pour libérer l'homme de la pensée de l'éternel retour du même, qui le condamne à un nihilisme incurable. En prenant appui sur cet « amour du destin », qui désigne selon lui non pas une soumission à l'aléa du sort, mais une « libre adhésion à la “nécessité”¹⁰²⁷ », le philosophe se propose de considérer toutes choses comme indispensables, belles et salutaires, jusqu'à ce qu'il parvienne à « l'approbation même de la souffrance, même de la faute, de tout ce que l'existence a de problématique et d'étrange¹⁰²⁸ ». Avec cet art de « dire *oui* et *amen* d'une façon énorme et illimitée¹⁰²⁹ », par lequel il ne devient « qu'affirmateur¹⁰³⁰ », Nietzsche cherche à se réconcilier avec le réel, en l'aimant comme l'unique objet de son amour : « Ma formule pour la grandeur de l'homme, c'est *amor fati*. Il ne faut rien demander d'autre, ni dans le passé, ni dans l'avenir, pour toute éternité. Il faut non seulement supporter ce qui est nécessaire, [...] il faut aussi l'*aimer*¹⁰³¹... » Or, puisque l'amour du destin lui dicte d'affirmer la vie telle qu'elle est, le philosophe est nécessairement invité à approuver tous événements et toutes circonstances qui l'avaient conduit jusqu'à l'instant présent. Par cet impératif d'*amor fati*, qui l'oblige à accepter l'intégralité de son passé, Zarathoustra entend une véritable épreuve de la « Rédemption » :

Je marche parmi les hommes, fragments de l'avenir : de cet avenir que je contemple dans mes visions. Et toutes mes pensées tendent à rassembler et à unir en une seule chose ce qui est fragment et énigme et épouvantable hasard. Et comment supporterais-je d'être homme, si l'homme n'était pas aussi poète, devineur d'énigmes et rédempteur du hasard ! Sauver ceux qui sont passés, et transformer tout « ce qui était » en « ce que je voudrais que ce fût » ! — c'est cela seulement que j'appellerai rédemption¹⁰³² !

1027. HAAR Michel, *Par-delà le nihilisme. Nouveaux essais sur Nietzsche* [Chapitre III], Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques », 1998, p. 151-177.

1028. EH, « Pourquoi j'écris de si bons livres. *L'Origine de la tragédie* », § 2, p. 91.

1029. EH, « Pourquoi j'écris de si bons livres. *Ainsi parlait Zarathoustra* », § 6, p. 136.

1030. GS, § 276, p. 232.

1031. EH, « Pourquoi je suis si malin », § 10, p. 71.

1032. APZ, « De la rédemption », p. 199-200.

S'il est impossible de « briser¹⁰³³ » le temps écoulé, d'où jaillissent encore des remords, ou des chagrins de toutes sortes, il reste cependant un seul moyen d'outrepasser cette épouvantable « [i]mpuissan[ce] envers tout ce qui a été fait ». Il s'agit de vouloir l'*aimer* : « Tout ce “qui fut” est fragment et énigme et épouvantable hasard — jusqu'à ce que la volonté créatrice ajoute : « Mai[s] c'est ainsi que je le voulais ! » Afin de réaliser cette rédemption par l'amour, il faut commencer par être le « poète », que Nietzsche qualifie d'« alléger de la vie¹⁰³⁴ ». Lorsqu'il écrit, ce dernier sert volontairement « de pont [entre] [...] des époques et des idées très lointaines, [...] des religions et [...] des civilisations mourantes ou mortes¹⁰³⁵ », qu'il raconte ensuite sous « des couleurs nouvelles » ; par conséquent, il est capable non seulement d'« unir en une seule chose » des fragment[s] énigmatiques et hasardeux du passé, mais aussi de les transmuter dans la forme qu'il *désire*. C'est pourquoi le poète est considéré à la fois comme le « devineur d'énigmes et [le] rédempteur du hasard » qui, avec son génie affirmatif, s'affranchit lui-même du carcan du passé. Il va de soi que la force libératrice de l'*amor fati*, permettant à Nietzsche de devenir « *lui-même* l'éternelle affirmation de toutes choses¹⁰³⁶ », attire l'attention de Cocteau particulièrement après le spectacle du Potomak, marquant à jamais la joyeuse confirmation de son cheminement poétique. Dans le chapitre suivant intitulé « Utilisation impossible », l'auteur se propose ainsi de réunir des bribes de « tout “ce qui était” » sous la forme de « notes intimes » (*PK*, p. 317), consacrées justement à l'amour.

Écrit dans la veine de *Fusées* (1887) de Baudelaire¹⁰³⁷, la plupart des fragments racontent le mal d'amour contrarié, ou la désillusion de la fusion amoureuse, que Cocteau tire notamment de ses démêlés sentimentaux avec le peintre et professeur de gymnastique Paul Thévenaz (1891-1921)¹⁰³⁸. Par cette confession, le poète approuve certes timidement, mais officiellement son homosexualité, de façon à l'ériger en pulsion

1033. *Ibid.*, p. 200.

1034. *HTHI*, § 148, p. 185.

1035. *Ibid.*, p. 186.

1036. *EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres. *Ainsi parlait Zarathoustra* », § 6, p. 136.

1037. Nous nous référons à la remarque de Serge Linarès dans « Notes et variantes » au *Potomak*, n. 4 et 9, *ÆRC*, p. 939.

1038. Deux paragraphes d'« Utilisation impossible » (« C'est toujours plus ou moins atroce. Mais de peu les gens se contentent. Leur sécurité s'installe où commence notre inquiétude. » [*PK*, p. 319] ; « Un œil qui me buvait et qui m'inspecte. Molle, une main qui ne cherchait que la mienne » (*ibid.*, p. 329), renvoient aux propos de Cocteau confiant à Gide sa liaison avec Thévenaz (voir COCTEAU Jean, *Lettres à André Gide*, *op. cit.*, respectivement p. 47 et 49).

fondamentale de la création artistique. Après avoir énuméré ses souffrances amoureuses, telles que l'angoisse de l'attente, la douleur de la séparation, ou bien encore la peur de l'incompréhension, Cocteau démontre ce que représente pour lui l'acte d'aimer :

Se confondre. Le chrétien mange son Dieu. Je me souviens des premières atteintes du désir. J'ignorais le désir. Mon désir était, à l'âge où le sexe n'influence pas encore les décisions de la chair non d'atteindre, ni de toucher, ni d'embrasser, mais ÊTRE la personne vers qui se tournait mon instinct. Un phénomène d'identification. (PK, p. 321)

Par cette simple évocation du « phénomène d'identification », l'auteur tente d'expliquer le mécanisme de sa libido primitive, en l'intégrant tacitement dans le mouvement ascendant de la volonté de puissance. Comme nous l'observions plus haut, lorsque cet instinct vital tend à dominer « quelque chose qui lui résiste », il se propose nécessairement de « surmonter cette chose, de se l'approprier, de l'incorporer », pour « devenir plus fort¹⁰³⁹ ». Si donc la pulsion émotionnelle du poète l'incite à « ÊTRE la personne vers qui se tournait [s]on instinct », c'est parce qu'elle se déclenche exactement de la même manière que la volonté de puissance : « sans que [sa] liberté y ait aucune part¹⁰⁴⁰ », Cocteau se voit attiré vers l'adversaire-amant le plus résistant, dont la fusion lui semble permettre de surhausser sa force créatrice¹⁰⁴¹. En insistant ainsi sur le flux spontané et croissant de son désir amoureux, l'auteur accepte comme nécessaire son mimétisme de jeunesse, qui le conduit infailliblement à l'éveil de son propre *type*. En effet, sa quête impérieuse de « se confondre » s'avère finalement être la cause des « tics » dont Cocteau s'évertue à se débarrasser :

La petite Marthe, j'imitais son tic. Chasser de gauche à droite une tresse et hausser les épaules. – Que fais-tu ? interrogeait ma mère. – Rien, maman. Et le docteur : Une douche. La Suisse. Des tics nerveux. Ce n'est pas grave. Tics nerveux ! Pas grave ! J'aimais, docteur, je désirais, je souffrais, j'espérais, je dépérissais, avec cette opulente sensibilité neuve qui, ne se formulant pas, se concentre, rongé comme un cancer et détermine un avenir. (PK, p. 321-322)

1039. *VP*, § 303, p. 84-85.

1040. *EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres. *Ainsi parlait Zarathoustra* », § 3, p. 128.

1041. L'idée de la volonté de puissance appliquée à l'amour s'avère être assez conforme à la pensée de Baudelaire dans *Fusées* : « L'amour veut sortir de soi, se confondre avec sa victime, comme le vainqueur avec le vaincu, et cependant conserver des privilèges de conquérant » (BAUDELAIRE Charles, *Fusées*, cité par Serge Linarès, « Notes et variantes » au *Potomak*, n. 4, *ÆRC*, p. 939).

Au lieu de nier la pulsion imitative qui avait « rong[é] comme un cancer » sa sensibilité juvénile, Cocteau défend maintenant cette fâcheuse perte de soi selon le principe de l'*amor fati* : son égarement identitaire y est considéré comme la conséquence d'un sincère désir de fusion amoureuse, dont l'échec avait « détermin[é] un avenir » où le poète se forge son style à lui. Envisagé sous cet angle, le « phénomène d'identification » cesse de désigner le lâche « renoncement à soi¹⁰⁴² », pour finalement constituer une étape indispensable au processus du renouveau artistique. En soulignant ainsi l'impossibilité de l'assimilation d'un moi à celui de l'autre, l'auteur du *Potomak* tend non seulement à sauver son penchant mimétique d'antan, mais également à soigner sa blessure laissée par une rupture amoureuse. Cinq paragraphes plus loin, Cocteau évoque la triste fin de sa liaison avec une jeune fille américaine, en la mettant sur le compte de la nécessité de l'individuation au sein du couple :

Elle avait du sang américain et nous connûmes à l'époque même de la plus chaude entente une irréciprocité d'ordre éthique. – Je suis triste, dit-elle. Je m'ennuie. J'ai besoin de mes grandes rades. J'ai besoin des gratte-ciels, du maïs et des transatlantiques. – C'est, répondis-je avec un soupir, bien mon mal, mais incurable, étant chez moi. (*PK*, p. 323-324)

À en croire le *Journal* de l'abbé Mugnier (1853-1944), Cocteau avait effectivement eu beaucoup de mal à se remettre de cette déchirure sentimentale : « Il aimait une jeune fille de vingt ans qui vient de mourir. Elle avait essayé en venant à lui d'oublier une autre affection. Et il s'est trouvé que cette dernière s'est réveillée plus forte. Elle était américaine. Il ne peut pas l'oublier. Il porte en lui son visage¹⁰⁴³ ». Par cette « irréciprocité d'ordre éthique », que rend définitive le décès prématuré de son amante, l'auteur aurait donc pu exprimer une double peur de l'abandon et de la mort, qui l'entraîne à un haineux ressentiment contre la vie. Mais puisque son défi consiste dès à présent à devenir l'artiste « rédempteur du hasard », Cocteau accepte positivement son deuil amoureux. En effet, si la jeune fille s'est détournée du poète, c'est parce que son « sang américain » lui avait ordonné de regagner ses « gratte-ciels », de telle sorte qu'elle résiste à « l'abaissement de son type », tout comme le pauvre ichtyosaure cherchant à retrouver ses fantastiques propriétés de poisson. Force est dès lors de

1042. *EH*, « Pourquoi je suis une fatalité », § 8, p. 176.

1043. MUGNIER Arthur, *Journal* (1879-1939), Paris, Mercure de France, 1985, p. 264, cité par Serge Linarès, « Notes et variantes » au *Potomak*, n. 7, *CERC*, p. 939.

constater que l'auteur du *Potomak* assimile son histoire d'amour déçu au jeu perpétuel de forces antagonistes, par lequel s'accroît la volonté de puissance. Pourvu d'« un penchant au commandement¹⁰⁴⁴ », le couple pousse chacun à s'intensifier en créant mutuellement des rapports de forces, jusqu'à ce que l'un remporte sur l'autre ; cette soif d'individuation, qui est le signe caractéristique d'une âme noble, empêche en conséquence fatalement les amants d'atteindre à l'état de fusion complète.

En racontant ainsi l'épilogue de sa liaison avec l'Américaine, Cocteau se résigne à l'impossibilité de mener à terme son « [e]ssai de rejoindre à deux le beau monstre primitif » (*PK*, p. 318), tout en *digérant* cet échec sentimental. Celui-ci ouvre effectivement les yeux du poète sur son don « exceptionnel », qui le condamne à la « solitude déférente » pour persévérer dans l'intensification de soi. Comme le précisent les premières lignes du chapitre – « J'ai aimé. J'ai souffert, Je comptais, au moins, pouvoir [...] "m'en servir". Je renonce » (*PK*, p. 317) –, Cocteau ne peut plus espérer aucune *utilisation possible* de l'amour, puisque l'acte d'aimer devient désormais pour lui ce par quoi il rejoint *inéluçtablement* le flux et le reflux de la volonté de puissance, assurant l'immutabilité du ce monde en devenir. À l'instar de Zarathoustra qui, grâce à l'injonction péremptoire de l'*amor fati*, devient « lui-même l'éternelle affirmation de toutes choses », le poète tâche de « dire oui » à l'implacable constance de l'ordre universel, qui dirige à notre insu « *la gravitation des cœurs / Et la gravitation des astres* » (*PK*, p. 324) :

*Si tu redoutes d'aimer seul,
Ne lutte pas contre l'amour.
– D'abord parce que c'est impossible
Et puis parce qu'il n'est pas permis
De se soustraire aux lois profondes,
À l'ordre éternel.
[...]
Songe que notre terre minuscule
Et tout le système solaire
S'hypnotise dans l'atmosphère
Sur un petit monde inconnu
De la constellation d'Hercule
Et que ce petit monde géant
Il brûle, il gravite, il circule,
Pour une autre petite étoile du néant. (ibid., p. 325-326)*

1044. *PBM*, § 19, p. 37.

En intégrant l'idée de l'*amor fati* dans les Correspondances baudelairiennes, Cocteau chante le mystère de la synesthésie cosmique, qui lui permet de parvenir à une forme de rédemption existentielle. De même que « *ce petit monde géant* » qui naît, vit et se consume « *[p]our une autre petite étoile du néant* », le poète rassemble « en une seule chose » chaque facette de sa vie – amour, mort, souffrance, joie –, de telle sorte qu'il participe à un éternel devenir du monde dionysiaque. « [À] la fois un et multiple », cet univers s'affirme, rappelons-le, comme « un monstre de force sans commencement et sans fin », qui se livre tour à tour au « jeu des contradictions [et] aux joies de l'harmonie¹⁰⁴⁵ », pour finalement rejoindre « *l'ordre éternel* » des astres. C'est donc au service de ces « *lois profondes* » que Cocteau affirme comme nécessaire la moindre parcelle de son vécu, qui maintient de façon invisible la pérennité du chaos cosmique. Or, maintenant que le poète parvient à « [s]auver ceux qui sont passés », il est temps pour lui d'accomplir sa rédemption, en « transform[ant] tout « "ce qui était" en "ce que je voudrais que ce fût" ». Cette tentative proprement dionysiaque, consistant à faire « agir en arrière¹⁰⁴⁶ » la volonté créatrice du présent, semble effectivement donner naissance à la longue « *Berceuse* », que nous lisons dans « *Utilisation impossible* ».

5.2 La rédemption mimétique

À l'adresse de « *[s]a petite innocente* » (PK, p. 326), Cocteau répète cette injonction « *Dors* », pour lui prêcher la « *bénéfice du sommeil, grâce auquel nous est révélée la genèse des mondes, du monde, de la terre, dont nous sommes à la fois le produit et un élément constitutif¹⁰⁴⁷* ». Dans l'espace du songe créé par le poème, nous découvrons ainsi le réveil du printemps qui cache en lui « *une vermine de la décrépitude florissante* » (PK, p. 326), la prodigalité du soleil juvénile dont s'emparent « *des nébuleuses puériles* » (*ibid.*, p. 327), ou bien encore « *[l]e peuple des planètes sensibles [qui] s'entrecroise, entraîné dans le noir mélodieux cyclone du néant* » (*ibidem*). Comme le dénote ce constat de l'auteur – « *L'homme, il est né lorsque déjà bien mal allait la terre* » (*ibid.*, p. 326) –, le mouvement circulaire du cosmos se

1045. VP II, § 385, p. 189-190.

1046. APZ, « De la rédemption », p. 200.

1047. BORGAL Clément, *Jean Cocteau ou de la claudication considérée comme l'un des beaux-arts* [chapitre VI], *op. cit.*

trouve ici dans une phase de décroissance, en attendant l'arrivée d'un *rédempteur* qui lui renouvelle sa force créatrice :

*Dors, je ferai vibrer pour toi les planètes qui te dirigent.
Et Jupiter par le B et par l'Ou
Et Saturne par l'S et par l'Âi
Et j'embrasserai tes pieds et tes genoux.
O Pentagramme ! ô Serpentine ! Étain de Jupiter sacré ! Orchestre éolien des anneaux de Saturne ! Géométrie incandescente !
Jupiter : loi. Saturne : mort. (ibid., p. 328)*

Dès lors qu'il se considère comme faisant partie de « l'ordre éternel » de l'univers, l'auteur du *Potomak* acquiert donc cet incroyable capacité à « fai[re] vibrer » les planètes. En l'occurrence, ce ne sont plus des astres qui gouvernent la force créative de Cocteau, mais ce sont les mots du poète dionysiaque qui dirigent l'« [o]rchestre éolien » des sphères cosmiques. De l'impératif de l'amour du destin, Cocteau tire ainsi une nouvelle vision des ténèbres planétaires, où nous apercevons palpiter Jupiter et Saturne au contact de ces mystérieux « *B, Ou, S et Ai* », qu'invente le poète en hommage sans doute aux « Voyelles » (1883) de Rimbaud :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
— O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux¹⁰⁴⁸ !

Sans aller dans tous les détails de ce célèbre sonnet, il est possible d'y discerner quelques dispositifs métaphoriques qui auraient inspiré à Cocteau la clôture de

1048. RIMBAUD Arthur, « Voyelles », in *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations, op. cit.*, p. 114.

sa « Berceuse ». Dès le premier vers du poème, Rimbaud exprime son ambition de construire « une sorte d’algèbre du langage¹⁰⁴⁹ » en faisant une entorse à l’ordre conventionnel des voyelles AEIOU :

La première clef du sonnet réside dans le décalage du O que le poète rejette après le U. Les voyelles relient ainsi symboliquement l’Alpha à l’Oméga, début et fin de l’alphabet grec, lettres figurant des pôles métaphoriques très importantes. [...] Entre l’Alpha et l’Oméga se loge tout l’univers crée dans l’espace et dans le temps. Il s’agit donc indiscutablement d’une cosmologie, incluant l’idée d’un écoulement temporel. Les voyelles renferment mystiquement le cosmos dans sa durée¹⁰⁵⁰.

Au moyen seulement de ces cinq voyelles, le poète tente donc de déconstruire l’Alpha et l’Oméga de la théologie chrétienne (Dieu en tant qu’origine et finalité de tout¹⁰⁵¹), de façon à exalter l’immensité d’un autre univers où le temps doit s’étendre à l’infini. Ce désir d’inaugurer un nouveau paradigme, tendant à renouveler la conception traditionnelle de l’espace-temps, s’observe pareillement dans « Berceuse », où il est question de « faire vibrer les planètes ». Nous constatons effectivement que la tentative de Cocteau concerne uniquement Jupiter et Saturne, au détriment des dix autres planètes du système solaire. Et ce choix s’avère parfaitement pertinent dans la mesure où les deux astres privilégiés renvoient respectivement à l’Alpha et à l’Oméga d’un nouveau cosmos que dirige l’auteur.

Comme le dénote son symbole astronomique « ♃ », dérivé de la lettre grecque zêta correspondant à l’initiale de Zeus, Jupiter est à la fois le nom de la planète la plus grosse du système solaire et d’un Dieu romain issu du monde de l’antiquité grecque. En disposant librement de la foudre, ce roi immortel affiche sa suprématie invincible, et incarne à lui seul toute puissance juridique. Ce que Cocteau appelle « *Jupiter : loi* » représente donc bel et bien la personnification de l’Alpha de l’ordre social dans le monde des Hommes, d’autant plus que la mythologie grecque le décrit comme un dieu omniprésent qui se métamorphose à sa guise pour arriver à ses fins¹⁰⁵². Quant à Saturne, cette planète aux anneaux mystérieux doit son nom au dieu

1049. FORESTIER Louis, « Note » à « Voyelles », *ibid.*, p. 292.

1050. GUERDON David, *Rimbaud : la clef alchimique*, Paris, Laffont, 1980, p. 133.

1051. « Je suis l’Alpha et l’Oméga, le commencement et la fin » (Apocalypse 21,6).

1052. Pour la représentation de la figure de Jupiter, nous nous référons à CANGELONI Viviane, « Comprendre Jupiter, ses symbolismes et mythes », site de l’Institut Astrologique Belge, mise en ligne le 7 novembre 2020, <https://www.institutastrobelge.be/articles/comprendre-jupiter-ses-symbolismes-et-mythes> [consulté le 5 juin 2022].

romain de l'agriculture, qui a été assimilé au Cronos grec, le fils d'Ouranos (Ciel étoilé) et de Gaïa (Terre). Désireux de faire sien la force démiurgique de son père, Cronos le détrône en lui mutilant les testicules et devient le souverain de l'Âge d'or. Toutefois, si la prospérité de son règne se voit ainsi symbolisée par la faux, qui sert non seulement à récolter les céréales mais aussi à émasculer Ouranos, l'ambiguïté de cet attribut s'avère profondément néfaste dans la suite de l'histoire : ne voulant pas suivre le destin de son père, Cronos dévore en vain ses propres enfants, car il se fait finalement destituer par Zeus, son dernier-né qui était caché en Crète. S'affirmant ainsi comme l'origine de « la répétition transgénérationnelle de l'horreur¹⁰⁵³ », la figure de Cronos renvoie assurément à celle de « Saturne : mort », équivalant donc à l'Oméga de la vie. Du reste, le funeste destin de Saturne se confirme indirectement par l'évocation de l'« *Étain de Jupiter sacré* », dont l'idée relève visiblement de la classification alchimique des métaux par rapport aux planètes. Selon ladite distinction, Saturne est associé au plomb, en raison notamment de « la lenteur du mouvement apparent de la planète, [qui est comparable] à la pesanteur (densité) [dudit métal]¹⁰⁵⁴ ». Cette référence nous paraît suffisamment significative pour suggérer que Cocteau fait de Saturne l'incarnation du fameux « esprit de lourdeur » qui tourmente Zarathoustra : « quoiqu'il fût assis sur moi, moitié nain, moitié taupe, paralysé, paralysant, versant du plomb dans mon oreille, dans mon cerveau, goutte à goutte, des pensées de plomb¹⁰⁵⁵ ». Par la « *Serpentine* » des « *anneaux de Saturne* », qui trône dans le cosmos de la « *Berceuse* », il convient donc d'entendre l'ultime allusion au serpent noir du nihilisme, tendant à menacer l'harmonieux « *Pentagramme* » de Jupiter. Les cinq branches de l'étoile, correspondant aux cinq éléments de l'Univers – feu, terre, air, eau et éther (esprit) –, représentent de fait le symbole de l'homme accompli.

En installant ainsi les deux astres comme des entités antagonistes, Cocteau marque l'Alpha et l'Oméga de son univers, sans pour autant oublier d'y apporter une dimension cruellement *éternelle*, qui s'étend entre l'« A » et l'« O » du sonnet

1053. CROIX Laurence, NEUTER P. De, PINEDA Sylvain, « 1. Les pères mythiques », in *Le père dans tous ses états. Le Père, les paternités et le patriarcat*, Laurence Croix (dir.), Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Oxalis », 2011, p. 17-33 [en ligne] <https://www.cairn.info/le-pere-dans-tous-ses-etats--9782804163815-page-17.htm> [consulté le 2 juillet 2022].

1054 . Imago Mundi, Encyclopédie gratuite [en ligne] [https://www.cosmovisions.com/\\$\\$Saturne.htm](https://www.cosmovisions.com/$$Saturne.htm) [consulté le 18 juillet 2022].

1055. APZ, « De la Vision et de l'Énigme », § 1, p. 223.

rimbaldien : « [...] A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, / [...] / O, suprême Clairon plein des strideurs étranges, / Silences traversés des Mondes et des Anges : / — O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux ! » En effet, alors que l'« A », placé en tête des cinq voyelles, est censé annoncer l'avènement du cosmos, il représente ce « noir corset velu des mouches » ayant l'odeur d'on ne sait quelle pourriture. L'aurore du nouvel monde s'avère ainsi n'être associée aucunement à la naissance d'une créature quelconque, mais à la décomposition d'un petit insecte insignifiant. La clôture du poème ne fait qu'augmenter l'énigme de la genèse des voyelles, car l'univers mort-né de Rimbaud s'y voit accueilli par la trompette de l'Apocalypse : « L'O est le bleu des espaces célestes évoqués par le clairon ou plutôt par la trompette du jugement dernier aux strideurs étranges, espaces où se meuvent les Mondes et les Anges ; et c'est le bleu violet des yeux énigmatiques de la femme¹⁰⁵⁶. » En conduisant ses voyelles à la fin du monde, le poète renverse de fond en comble le cycle de la vie et la mort tel que l'illustre la théologie chrétienne : avec le concert du « suprême Clairon », à travers lequel il pastiche ouvertement « le style visionnaire de Hugo¹⁰⁵⁷ », l'auteur annonce l'éternel retour de l'agonie de l'« A, noir », puisque ce « Clairon » renvoie certainement à la septième trompette de l'Apocalypse, qui introduit non seulement l'Oméga du monde, mais aussi le Retour du Christ. Comme nous l'observons plus haut dans l'analyse des bulles d'air de « Mémoire », l'univers langagier de Rimbaud parvient à la créativité éternelle dans la mesure où il se voue volontairement à la souffrance terrestre. Et c'est sans doute sous ce dernier angle que nous devrions entendre la « Berceuse » du *Potomak*.

Commençant par l'essoufflement imminent de la terre humaine, ce chant raconte la bataille entre Saturne (père) et Jupiter (fils), qui se termine par la chute de Cronos, inaugurant l'univers surhumain de Zeus. Si l'ordre ainsi établi peut s'imposer comme une « loi » « *sacrale* », c'est probablement parce que l'*amor fati* de Jupiter l'incite à accepter comme *nécessaire* la « *Serpentine* » de Saturne, pour construire

1056. SAUSY Lucien, « Du nouveau sur Rimbaud » *Nouvelles littéraires*, 2 septembre 1933, cité dans RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 724-725.

1057. REBOUL Yves, *Rimbaud dans son temps*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 238. L'auteur renvoie au poème de Hugo « La Trompette du jugement » (1859) : « Je vis dans la nuée un clairon monstrueux. / Et ce clairon semblait, au seuil profond des cieux, / Calme, attendre le souffle immense de l'archange. / Et c'était le clairon de l'abîme » (HUGO Victor, « La Trompette du jugement », *La Légende des Siècles*, Première série, cité dans *ibidem*).

le « *Pentagramme* » le plus parfait des planètes. Dans la « *Géométrie incandescente* » de l'étoile jupitérienne, qui continue à diriger l'« *Orchestre éolien des anneaux de Saturne* », il convient donc de reconnaître l'image divine des cinq *Voyelles* : après s'être égarées dans l'espace-temps du monde langagier, les cinq couleurs du sonnet se voient unies par le son du « suprême Clairon », pour finalement se confondre dans le « rayon violet », dans l'invisible ultra-violet du soleil¹⁰⁵⁸. En s'assimilant ainsi la cosmologie dionysiaque de Rimbaud, Cocteau parvient enfin à transformer « “ce qui était” en “ce que je voudrais que ce fût” », de telle sorte qu'il atteigne sa rédemption poétique. Ainsi, la suite de « *Berceuse* » nous fournit de véritables preuves de *guérison*, dont l'une est la revalorisation de la musique de Wagner :

Cor de Tristan mourant – Essai à l'orchestre de ce cor qui avance, s'arrête, s'enroule, hésite, recule, avance, cherche le cœur entre toutes les côtes tour à tour. [...] Cor de Tristan mourant / Cor de... / Cor de Tristan / Cor de Tristan mourant / Cor de Tristan mourant / Cor de Tristan mourant et attendant / Cor de Tristan mourant et se rappelant / Cor de Tristan mourant se rappelant / Cor / Cor / Cor de Tristan [...] Ce solo, à l'époque, avait dû paraître aussi drôle que, dans le *Sacre*, les plaintes de la terre en gésine. Il fallait sortir. Je ne supportais plus ce cor. (*PK*, p. 331)

La scène évoquée ici renvoie au solo de cor anglais qui suit immédiatement le prélude de l'acte III de *Tristan et Isolde* (1865). Depuis l'intérieur du château, le héros, gisant blessé sur sa couche, entend la mélodie que joue le berger en surveillant l'arrivée du navire d'Isolde. À l'écoute de cet air long et triste, Tristan s'aperçoit que ce « chant plaintif¹⁰⁵⁹ » n'est rien d'autre que celui qui lui avait autrefois appris la mort de son père et de sa mère, et qui lui montre le vide abyssal qu'il comblait par l'amour d'Isolde pour laquelle il est sur le point de périr. Dès lors, l'antique mélodie s'affirme pour lui comme annonciatrice du destin de mort, qu'il se propose de défier jusqu'au dernier souffle :

Enfin, le jour fatal, le jour où je naquis,
 Sur mon berceau, dans l'ombre vacillante,
 Planait déjà ta voix dolente.
 Tu demandais pour quel destin,
 Quittant la nuit profonde,
 Tristan venait au monde.
 — Pour quel destin ? — Le vieux refrain
 Me le dit à cette heure :

1058. DERENTY Arthur, « De la phonétique sensorielle à l'alchimie du verbe », *Rimbaud vivant*, n° 7, 2^e trimestre, 1975, p. 20.

1059. WAGNER Richard, *Tristan et Yseult*, trad. Victor Wilder, Leipzig ; Bruxelles, Breitkopf & Härtel, 1886, p. 65.

Pour que j'aime et je meure ! —
Non, il me dit, — ô cruauté du sort, —
Aime ! aime !
Jusque dans le trépas lui-même
Et que l'amour triomphe de la mort¹⁰⁶⁰ !

Si Cocteau n'oublie pas le germe de nihilisme que propage *Parsifal*, il souhaite désormais redécouvrir les délices que renferme le « Cor de Tristan mourant » qui, à l'époque de *L'Origine de la tragédie*, représentait pour Nietzsche l'exemple-type d'une « admirable illusion apollinienne ¹⁰⁶¹ ». Selon l'opinion du philosophe, les sonneries navrantes et répétitives du cor anglais, qui éveillent chez le héros l'abîme de sa plus grande douleur, peuvent être transformées en « joie frénétique », en « allégresse en soi », dans la mesure où Tristan désire aimer « [j]usque dans le trépas lui-même », pour que « l'amour triomphe de la mort ». Incarnant la lutte affirmatrice de vie, ce cor de détresse suscite en nous « la pitié » qui « nous délivre de la souffrance originelle du monde », et nous démontre à jamais la force plastique de l'art. Or, l'auteur du *Potomak* ne se contente pas ici de répéter à l'identique l'éloge formulé par Nietzsche. En effet, si le cor de Tristan émeut le cœur du poète, c'est parce que cette mélodie d'agonie parvient à l'expression de l'*amor fati* au détriment du timbre somptueux caractéristique de l'orchestre wagnérien, comme l'indique cette note du compositeur : « Le cor anglais doit ici produire l'effet d'un rude instrument rustique, tel que le cor des Alpes. [...] un instrument spécial, en bois, sur le modèle du cor des Alpes, instrument qui, par suite de sa simplicité [...], ne serait ni coûteux ni difficile ¹⁰⁶² ». En raison de cette naïveté excessivement crue, le « Cor de Tristan mourant » présente la drôlerie tragique du prélude du *Sacre*, dont la nudité musicale exprime, selon Stravinski, « la crainte “panique” de la nature pour la beauté ¹⁰⁶³ » :

Dans le Prélude, [...] j'ai confié à mon orchestre cette grande crainte qui pèse sur tout esprit sensible devant les choses en puissance qui peuvent grandir, se développer indéfiniment. [...] La mélodie s'y développe selon une ligne horizontale que seules les masses des instruments – le dynamisme intense de l'orchestre et non la ligne elle-même – accroissent ou diminuent. Par conséquent, j'ai exclu de cette mélodie les cordes trop évocatrices de la voix humaine, et j'ai mis au premier plan

1060. *Ibid.*, p. 64-65.

1061. *OT*, § 21, p. 194.

1062. TIERSOT Julien, « Le Chant du berger de Tannhäuser et celui de Tristan et Iseult », *Le Ménestrel : Musique et Théâtres*, 15 décembre 1895, p. 394.

1063. STRAVINSKI Igor, « Ce que j'ai voulu exprimer dans *Le Sacre du printemps* », art. cit., p. 14.

les bois, plus secs, plus nets, moins riches d'expressions faciles et, par cela même, plus émouvants à mon gré¹⁰⁶⁴.

En mettant en parallèle le *Tristan* et le *Sacre*, l'auteur du *Potomak* semble donc marquer une bonne fois pour toutes la trajectoire de son cheminement artistique, qu'il inscrit dorénavant dans le cycle dionysiaque de la vie et de la mort : puisque le cor anglais de Wagner atteint *in extremis* la rédemption par l'amour du destin, il avait dû donner naissance au ballet de Stravinski, dont la sève printanière incite Cocteau à sortir de sa propre chrysalide. Il lui fallait alors effectivement « sortir » de l'interminable cor de Tristan, pour que le poète puisse démontrer lui-même la grandeur de l'*amor fati*, qui rend éternel la volonté créatrice des artistes. Maintenant que Cocteau a digéré et éliminé l'assaut wagnérien des Eugènes, il lui est permis de louer le rire tragique de Tristan, de la même manière que Rimbaud conclut le poème « Faim », recueilli dans *Une Saison en enfer* (1873) : « Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté¹⁰⁶⁵. » Comme annoncé dans « Après coup » – « Demain, je ne peux plus pouvoir écrire ce livre. Il cessera le jour où cessera la mue » (*ibid.*, p. 54) –, l'accomplissement de sa métamorphose conduit l'auteur à mettre fin à son livre, en laissant derrière lui l'aquarium du Potomak.

5.3 Le *Potomak* ou le livre du *Kairos*

Dans les deux derniers chapitres intitulés respectivement « Tirage spécial » et « Postambule » ainsi que dans la dédicace finale à Stravinski, Cocteau dresse un court bilan des épreuves qu'il vient de parachever, afin de se préparer pour le début du nouveau flux et reflux de ses aventures littéraires. Le final de son histoire de mue commence ainsi par la mise en exergue de la séparation du poète d'avec le Potomak, due à la « Ferme[ture] pour cause de saisie » (*PK*, p. 337) du fameux aquarium. Cette nouvelle inattendue semble nous informer de l'approche d'un autre assaut des Eugènes, car le narrateur reçoit, devant l'ancienne cave du Potomak, une carte de visite d'un certain « M. Lebain d'Amphortas » (*ibidem*), dont le nom renvoie au Roi pêcheur de *Parsifal* qui, dans ses bains quotidiens, soigne vainement sa blessure indélébile.

1064. *Ibid.*, p. 13-14.

1065. RIMBAUD Arthur, « Faim » (*Une Saison en enfer*), in *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations, op. cit.*, p. 198.

Toutefois, le présage d'un recommencement de la crise, coïncidant avec l'éloignement du Potomak, n'effraie nullement le poète, qui sait maintenant bâtir à l'intérieur de lui-même un vivier de travail poétique : « D'être séparé l'un de l'autre, comme les eaux légères des eaux lourdes, ne coupe entre ta gélatine et moi notre aimantation délectable » (*ibid.*, p. 338). En effet, la fréquentation de l'aquarium n'était, pour Cocteau, rien d'autre qu'une série de tentatives d'incorporation de soi à l'eau du Potomak, qui y rêve et y somnole, y mange et y digère, en y élaborant chacune de ses œuvres-déjections qu'il destine à l'azur du ciel, avec l'espoir de les retrouver, de nouveau, dans les flots de sa maison de verre. Il en résulte ce prodigieux magnétisme qui, en reliant à distance l'un et l'autre, permet à l'écrivain de faire sienne la vie aquatique de la créature éponyme, sans pour autant se réfugier au sous-sol du temple parisien. De la sorte, la préoccupation de Cocteau consiste désormais à « voyager, [à] travailler, [à] paresser [et à] dormir » (*ibidem*), de telle sorte qu'il anoblisse l'eau de *son* aquarium, où il « retrouver[a] [s]on beau monstre » (*ibid.*, p. 337), marquant le renouveau décisif du cheminement poétique.

Une telle perspective se confirme également dans l'épigraphe du présent chapitre tiré de *La Tempête* de Shakespeare : « Ariel, mon petit oiseau, retourne aux éléments » (*ibidem*), ainsi que dans cette citation exprès erronée du livre de la Genèse : « “Allez oiseaux !” dit Dieu le quatrième jour » (*ibid.*, p. 338). Alors que la Bible précise la création au cinquième jour des oiseaux, des monstres marins, des poissons et des reptiles, Cocteau annonce un jour en avance la naissance terrestre des premières créatures animées, que Dieu destine à remplir le ciel et la mer¹⁰⁶⁶. En parlant de cette génération à peine anticipée des volatiles qui, avec d'autres animaux aquatiques, fécondent le *double azur* du globe, le poète ne démontre-t-il pas sa capacité à « *fai[re] vibrer* » les planètes, lui permettant de diriger le processus de la création de « *notre terre minuscule* » ? Ce « Dieu » démiurgique ne représente par conséquent personne d'autre que la figure de Cocteau excréant tout ce qu'il avait digéré au cours de la rédaction : ayant « tiré ce livre » (*PK*, p. 338) de son monstre marin, l'auteur le transforme en une

1066. « Dieu crée les grands animaux de la mer et toutes les espèces d'animaux qui se déplacent et s'agitent dans l'eau. Il crée aussi toutes les espèces d'oiseaux. Dieu voit que c'est une bonne chose. Dieu les bénit en disant : “faîtes des petits, devenez nombreux. Remplissez l'eau des mers. Et vous, les oiseaux, devenez nombreux sur la terre”. » (Genèse 1 : 20-23) L'anticipation d'un jour de la création des oiseaux est signalée par Serge Linarès (« Notes et variantes » au *Potomak*, *ÆRC*, n. 3, p. 940).

bulle irisée qui, tel un oiseau, monte vers le ciel pour « retourne[r] aux éléments » constitutifs de « *ce petit monde géant* ». Avec la mise en congé du Potomak, Cocteau dessine ainsi le cinquième trait du « *pentagramme* » de son univers poétique, de telle sorte qu'il y inscrit la consécration de son titre d'artiste dionysiaque. Or, l'objectif de ce dernier étant de contribuer au dynamisme de ce monde en devenir qui ne cesse de « brûle[r], [...] gravite[r], [et de] circule[r] [p]our une autre petite étoile du néant », le « Postamble » du livre place la fin du « [d]rame de la mue » (*ibid.*, p. 342) sous le signe non pas d'un accomplissement eschatologique, mais d'un nouveau départ pour « un avenir lointain¹⁰⁶⁷ ».

Après avoir réaffirmé le rôle primordial des Eugènes dans sa palingénésie artistique – « Les Eugènes, [...] ils sont terribles, Persicaire – ils sont indispensables : *Ils accomplissent les mues* » (*PK*, p. 342) –, Cocteau met en image la figure d'un voyageur qui, debout, devant la vitre du train nocturne passant d'une ville à l'autre, contemple le spectacle fuyant qui se projette sans cesse sur la surface plate du verre de la vitre :

Entre le soir [...] et lui s'interpose une paroi confuse, alternativement sombre et lumineuse, où du confort s'étire, se brouille, se hâte vers le matin. Au travers, et tels des objets sur une table demeurant, dont sous eux vivement on tire la nappe, une seconde scène persiste : le fleuve et les jeux nautiques de la lumière. Contre la vitre où il s'accoude, une troisième image encore : lui. Et derrière lui, la porte, et derrière la porte une autre porte, et une autre vitre. Et derrière ces aquariums une autre Seine et d'autres usines. (*ibid.*, p. 343)

Maintenant qu'il sort de chez le Potomak pour amorcer son vagabondage, l'auteur surveille lui-même comment, à l'intérieur du verre limpide de son aquarium, il incorpore tout ce qu'il rencontre au cours de son voyage. Tel jour et telle nuit, tel objet et tel paysage s'enchevêtrent indistinctement, apparaissant et disparaissant tour à tour sur la surface du vivier mental, dont les reflets fugaces révèlent chaque seconde de l'évolution artistique du poète : « Son double, à peine, le fixe, et ne le voit, comme un chien dans un miroir s'ignore » (*ibid.*, p. 344). En se promettant ainsi de prolonger « [c]es mirages, ces tours de cartes » (*ibidem*), qu'engendre la « [v]itesse horizontale » (*ibidem*) de son voyage spirituel, l'auteur du *Potomak* continue à traduire son univers en perpétuelle métamorphose, qui se développera invariablement entre le double azur de Dionysos – « Au-dessous la rivière. Au-dessus les constellations » (*ibidem*). Dans les dernières

1067. *EH*, « Pourquoi je suis si malin », § 9, p. 67.

pages du livre, ce mystérieux train de l'éternité conduit Cocteau à Leysin en Suisse, où il rejoint le compositeur du *Sacre*, auquel il dédie le parachèvement de son nouveau artistique :

Voilà. Je termine. Tu travailles dans l'annexe du sanatorium où ta femme achève de guérir. Ma fenêtre ouverte, je termine. [Les patients atteints de tuberculose] ont la fièvre des joueurs. La mort les farde pour choisir. Ils attendent. Igor, ce n'est pas triste. La contagion serait ici l'entrain à vaincre, à se dépouiller, à renaître. [...] Je les guette... je les observe. Je ne m'attarde plus au danger paresseux de faire en moi blettir un livre mûr. (ibid., p. 345-346)

Dans le sillage de Nietzsche qui, dans l'ouverture du *Gai Savoir*, célèbre la guérison provisoire de la grave crise de sa maladie¹⁰⁶⁸, Cocteau soumet la fin de son cataclysme existentiel au climat ambivalent du sanatorium, où on croise autant de convalescents que de malades à l'agonie. Ce carrefour de la vie et la mort, renvoyant à la « santé chancelante » de l'être humain, lui semble effectivement condenser l'image de sa prochaine rédemption, puisque le chemin du trépas y désigne d'ores et déjà la promesse d'une régénération imminente dont rêvent les souffrants : « *La contagion serait ici l'entrain à vaincre, à se dépouiller, à renaître.* » De la sorte, Cocteau transforme l'antichambre de la mort en un lieu de transition identitaire, de façon à expliquer la spécificité narrative du *Potomak*, qu'il compte confirmer aussitôt dans son œuvre en gestation. En effet, le véritable motif de son séjour en Suisse est de travailler avec Stravinski à un nouveau projet de ballet *David*¹⁰⁶⁹ qui, bien qu'il soit abandonné, sert de fondement à *Parade* (1917) représentant, selon Guillaume Apollinaire, « le point de départ de cet Esprit nouveau qui [...] se promet de modifier de fond en comble les arts et les mœurs¹⁰⁷⁰ ». Se trouvant ainsi à ce moment crucial où il lui faut utiliser « *[s]a vieille peau* » (*PK*, p. 349) pour en parer le début d'une nouvelle aventure artistique, Cocteau ressasse l'importance de quitter son *Potomak*, et se jure publiquement de ne plus jamais « *[s]'attarde[r][...] au danger paresseux de faire en [lui] blettir un livre mûr* ».

1068. Voir *supra*, p. 23-24.

1069. « *À Igor Stravinski* » est daté de Leysin, mars 1914. Cocteau rejoint Stravinski le 7 du même mois.

1070. APOLLINAIRE Guillaume, « Les spectacles modernistes des Ballets russes, *Parade* et l'Esprit nouveau », *Excelsior*, 11 mai 1917, repris dans le programme de *Parade* puis dans APOLLINAIRE Guillaume, *Œuvres en prose complètes*, Pierre Caizergues et Michel Décaudin (éd.), Paris, Gallimard, t. II, 1991, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 865.

Avec cette ferme décision, le poète semble écarter le « problème de celui qui attend », qu'examine Nietzsche dans l'aphorisme 274 de *Par-delà le bien et le mal* :

Il faut les coups du hasard et l'imprévu pour qu'un homme supérieur, en qui sommeille la solution d'un problème, se mette à agir en temps voulu — pour qu'il « éclate », pourrait-on dire. Généralement, cela n'arrive *pas* et, dans tous les coins du monde, il y a des hommes qui attendent et qui ne savent pas ce qu'ils attendent vainement. Parfois aussi le cri d'éveil arrive trop tard, ce hasard qui donne la « permission » d'agir, — alors que la plus belle jeunesse, la meilleure force active se sont perdues dans l'inaction ; et combien y en a-t-il qui, s'étant mis à « sursauter », se sont aperçus avec terreur que leurs membres étaient endormis, que leur esprit était déjà trop lourd ! « Il est trop tard », — se sont-ils dits alors, rendus incrédules à leur propre égard et dès lors inutiles pour toujours. — Dans le domaine du génie le « Raphaël sans mains », ce mot pris dans son sens le plus large, ne serait-il pas, non l'exception, mais la règle ? — Le génie n'est peut-être pas du tout si rare, mais les cinq cents *mains* qui lui sont nécessaires pour maîtriser le *καιρός*, « le temps opportun », pour saisir le hasard par les cheveux¹⁰⁷¹ !

Le mot « *Kairos* (*καιρός*) » renvoie à un concept très ancien du temps qui désigne le moment propice ou « l'occasion favorable¹⁰⁷² », que la mythologie grecque représente sous les traits d'un dieu éphèbe ailé avec une épaisse touffe de cheveux. Comme le précise la dernière ligne de l'aphorisme nietzschéen, « [i]l s'agissait de “le saisir par les cheveux” lorsqu'il passait... toujours vite¹⁰⁷³ ». Or, si le philosophe fait de la saisie du *Kairos* une condition *sine qua non* pour l'épanouissement du génie, c'est sans doute parce que ladite notion lui sert à concrétiser les deux caractéristiques temporelles qu'il accorde au fameux concept de la volonté de puissance.

D'une part, le philosophe a recours à l'idée du « temps opportun » pour illustrer l'avoir-lieu soudain de l'inspiration poétique qui, comme nous l'évoquions plus haut, ne surgit qu'à l'aune de la domination aléatoire et inconsciente d'une pulsion sur les autres. Afin de donner du corps à l'intuition créative, il importe aux artistes de saisir l'avènement du *Kairos*, moment imprévisible et fugace, où ils entendent « [l]e mot révélation, [...] “quelque chose” [qui] se révèle à notre vue ou à notre ouïe, avec une indicible précision ». D'autre part, le surgissement à brûle-pourpoint du *Kairos* semble aider Nietzsche à liquider la dette du passé, de telle sorte qu'il bouleverse les cadres habituels du temps continu. En effet, les Grecs conçoivent *Kairos* à l'opposé de *Chronos*,

1071. *PBM*, § 274, p. 325-326.

1072. WARIN François, *Nietzsche et Bataille. La parodie à l'infini* [chapitre IV], *op. cit.*

1073. DUIFRESNE Jacques, « Kairos », *L'Agora*, mise en ligne le 13 septembre 2020, <http://agora.qc.ca/Dossiers/Kairos> [consulté le 4 août 2022].

le dieu du temps irréversible qui détermine l'écoulement de la vie humaine. Il va de soi que le philosophe tend à « saisir le hasard par les cheveux » dans l'intention de vaincre ce gardien de l'horloge terrestre : alors que la temporalité linéaire de *Chronos* représente une véritable entrave à la *rédemption*, consistant à « transformer tout “ce qui était” en “ce que je voudrais que ce fût” », le subit éclair de *Kairos* « jaillit soudain avec une nécessité absolue, sans hésitation ni recherche » pour « fai[re] surgir ce qui était inapparent¹⁰⁷⁴ ».

En raison de son caractère immatériel et atemporel, la notion de *Kairos* permet à Nietzsche de concevoir la possibilité d'une création dionysiaque, dont le processus se déroule en dehors du temps physique, et « s'accompli[t]¹⁰⁷⁵ » totalement dans une durée extrêmement brève. Si donc ce moment opportun est effectivement lui-même « eschatologique¹⁰⁷⁶ », dans la mesure où il « présuppose l'existence d'une chaîne étendue des choses dont [il] serait le sommet », il s'oppose formellement à la rigidité de « Tout ce “qui fut” » : s'échappant définitivement du flux continu du temps, le *Kairos* « apporte un accomplissement toujours partiel et ambigu ; il porte en lui une incomplétude, un inachèvement et un manque¹⁰⁷⁷ ». Ce que nous apercevons dans ce « temps opportun » représente, dès lors, non pas l'ultime fin des choses accomplies, mais « le passage d'un Kairos unique à un Aiôn [dieu de l'éternité] multiple¹⁰⁷⁸ ». Cette vision transcendante du *Kairos* semble sous-tendre l'aphorisme 376 du *Gai Savoir*, dans lequel Nietzsche analyse le « repos » temporaire que prennent les artistes après l'achèvement de chacune de leurs œuvres :

1074. WARIN François, *Nietzsche et Bataille. La parodie à l'infini* [chapitre V], *op. cit.*

1075. « Alors que *Chronos* renvoie au flux continu du temps, *kairos* en désigne un moment significatif. *Chronos* indique le côté mesurable du processus temporel – le temps de l'horloge – que détermine le mouvement régulier des astres, en particulier le mouvement de la terre autour du soleil. *Kairos* signale des moments uniques de ce processus ; dans ces moments, quelque chose d'unique peut survenir ou s'accomplir » (définition de *Kairos* par Paul Tillich, citée dans BOSS Marc, « Tillich, Heidegger et la question du *kairos* », *Études Théologiques et Religieuses*, 1^{er} janvier 2001, p. 52).

1076. MAGUN Artemy, « Le danger du pouvoir ou le pouvoir du danger. L'aspect historique de la volonté de puissance chez Nietzsche », *Lignes*, n° 7, janvier 2002, p. 233-249 ; de même pour la citation suivante.

1077. GOUNELLE André, « Le Kairos chez Tillich », site internet personnel d'André Gounelle, article mis en ligne s. d., <http://andregounelle.fr/tillich/le-kairos-chez-tillich.php> [consulté le 10 août 2022].

1078. LACROSSE Joachim, « *Chronos* psychique, Aiôn noétique et *Kairos* hénologique chez Plotin », in *Les figures du temps* Lambros Couloubaritsis et Jean-Jacques Wunenburger (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997, p. 82.

Le ralentissement dans notre temps. — Tel est le sentiment de tous les artistes, de tous les hommes qui créent des « œuvres », de l'espèce maternelle parmi les hommes : ils s'imaginent toujours, chaque fois qu'une période de leur vie est terminée — une période qui se clôt sur une œuvre —, qu'ils ont atteint le but lui-même. Toujours ils accepteraient alors la mort avec patience en se disant : « Nous sommes mûrs pour elle. » Ce n'est pas là l'expression de la fatigue, — mais bien plutôt d'une certaine douceur de l'automne ensoleillé que laisse chaque fois derrière elle, chez son auteur, l'œuvre elle-même, la maturité d'une œuvre. Alors l'allure de la vie se ralentit, elle devient épaisse et lourde de miel — jusqu'à de longs points de repos, jusqu'à la foi au long point de repos¹⁰⁷⁹ ...

En prenant comme modèle l'émergence et l'attente du *Kairos*, Nietzsche explique donc en quoi consiste le mystère du « génie ». L'« éveil » foudroyant de l'artiste se mesure avant tout à son aptitude à capter la montée en puissance de la pulsion créatrice, qui lui apparaît comme le « hasard et l'imprévu » opportuns dans la vie. La saisie de cette « occasion favorable » lui permet ensuite de créer sa propre œuvre, à travers laquelle il « fait surgir » tout « ce qui était » pour le transformer en ce « qu'[il] le voulai[t] ». Dès lors que l'artiste accomplit cette rédemption du vécu, il constate « la maturité d'une œuvre » qui lui l'autorise à « ralenti[r] » le temps qui a jusqu'ici été bouleversé par le surgissement du *Kairos*. Or, si les activités du créateur entrent ainsi en phase de « repos », la durée d'inaction ne dénote guère la « mort » de l'artiste, puisque la période de sa vie, venant de « se [clorre] sur une œuvre », doit nécessairement s'ouvrir sur une nouvelle œuvre. En guettant la venue d'un autre moment opportun, l'artiste s'autorise une longue pause, pendant laquelle il accumule en lui le fluide de sa volonté créatrice, jusqu'à ce qu'elle devienne « épaisse et lourde » comme le « miel ». Ce flux intermittent du *Kairos*, selon lequel s'illustre la conception nietzschéenne du génie, semble déterminer la manière dont Cocteau conclut son *Potomak*.

Au moment de la rédaction de la deuxième dédicace à Stravinski, le poète venait de parachever sa mue identitaire, qu'il avait amorcée depuis sa *capture* du premier Eugène, équivalant sans doute à la saisie du « temps opportun » : de l'« Album » au spectacle du *Potomak*, en passant par l'aquarium de Pygamon, l'émergence du *Kairos* conduit Cocteau à rassembler des fragments hasardeux du passé, de telle sorte qu'il les assimile, puis les approuve « sans restriction¹⁰⁸⁰ » suivant l'impératif de l'*amor fati*. Maintenant que l'auteur parvient à l'apothéose de sa palingénésie artistique, dont la durée

1079. *GS*, § 376, p. 373.

1080. *EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres. *L'Origine de la tragédie* », § 2, p. 91.

se condense précisément dans ce livre d'environ 350 pages, il se propose d'« offrir [s]a vieille peau » (*PK*, p. 349) à son dédicataire avec lequel il compte entamer un nouveau projet artistique. Par la mise en congé du Potomak, commence donc la période d'attente du prochain *Kairos*, que le poète « guette... [et] [...] observe » tout en prenant garde au risque « de faire en [lui] blettir un livre mûr ». Dans les dernières pages de son livre, Cocteau exprime ainsi son ardent désir de « maîtriser le *καίρός* », de telle sorte qu'il puisse persévérer jusqu'à la fin dans l'exploration de son génie poétique :

Mon œuvre complète, me confiait Canche, je la porte en moi depuis le premier jour. Je comble des tomes. Les titres de mes ouvrages futurs, je les distingue d'avance sur les bornes de ma route. Mon livre à moi, c'est de l'*Ecce Deus*, de la disette qui s'éternise et de la manne qui pleut. – Canche, vous êtes plein. Oh que je me sens vide ! Moi – douloureuse indépendance – j'espère tout de ces vagabondages. Sais-je ce qui me féconde et le terme de mon fardeau ? La pile vide se résigne à toujours attendre une secousse. Elle contemple silencieusement le miel qui s'écoule des beaux vases penchés. (*PK*, p. 350-351)

Doté d'un esprit logique et rationnel, Canche distingue d'ores et déjà « [l]es titres de [s]es ouvrages futurs » dont « l'*Ecce Deus* »¹⁰⁸¹. Il va sans dire que l'intitulé du livre que prévoit l'ami du narrateur est conçu comme étant l'antithèse absolue de l'*Ecce Homo* de Nietzsche, qui a justement pour sous-titre « *Comment on devient ce qu'on est* » : en y racontant la genèse de ses œuvres principales, le philosophe met à nu le *labyrinthe* de sa fatalité, celle d'être *humain, trop humain*, ce dont il cherche à s'affranchir avec sa propre volonté de puissance. Restant donc fidèle à son maître dionysiaque, Cocteau affirme une bonne fois pour toutes la difficulté d'affronter le « vide » de sa « solitude déférente » (*PK*, p. 268), qui le condamne aux éternels « vagabondages » existentiels. Or, puisque la nouvelle direction de son voyage ne se dessinera qu'au moment où se manifestera le *Kairos*, le poète ne sait ni « ce qui [le] féconde », ni « le terme de [s]on fardeau », surtout lorsqu'il vient d'achever la dernière page du *Potomak*. Jusqu'au prochain avènement du « temps opportun », Cocteau « se résigne à toujours attendre une secousse » qui proviendra, sans préambule, du fond de son « océan intérieur ». Dans cette période de long « repos », le poète observe, avec l'avidité de la « pile vide », une lente et

1081. Le raisonnement méthodique et rationnel de Canche se trahit dans plusieurs de ses propos : « “L'idée naît de la phrase comme le rêve dévie selon les poses d'un dormeur qui se retourne.” » (*PK*, p. 52) ; « Les Eugènes, le Potomak, le papillon, je n'ai pas su pourquoi je les écrivais, ni quel rapport pouvait au juste s'établir entre eux. [...] “Que préparez-vous ?” me demanda Canche. Je rougis et ne pouvais lui répondre » (*ibid.*, p. 55).

silencieuse montée en puissance de sa volonté créatrice qui, à l'heure où elle deviendra suffisamment « épaisse et lourde », s'épanchera comme « le miel qui s'écoule des beaux vases penchés ». En plaçant la fin de sa mue sous le signe du *Kairos* nietzschéen, l'auteur parachève enfin la rédaction de son livre, dont l'ensemble reconstitue d'une manière définitive son cheminement vers l'artiste surhomme. Dans *Le Potomak*, Cocteau fait ainsi le récit de « Comment on devient ce que l'on est », de façon à offrir au lecteur l'expression inimitable, sous la forme d'une réjouissante confession, de son *Ecce Poeta*. Voici le poète.

Conclusion

L'évolution des premières œuvres romanesques de Cocteau, rédigées sur une période s'étendant entre 1907 et 1914, démontre le rôle primordial de la mimésis dans la construction de la nouvelle identité littéraire du poète. De par sa nature foncièrement ambiguë et polysémique, qui tend à outrepasser tout dualisme conceptuel entre le vrai et le faux, le réel et l'irréel, la surface et la profondeur, ou le bien et le mal, l'imitation fournit à Cocteau un moyen propice pour élaborer sa quête de soi, qu'il opère invariablement au sein de ses activités créatrices.

Les nouvelles de jeunesse de Cocteau constituent une étape importante dans son exploration du potentiel créatif de la mimésis, dont l'effet cathartique s'avère particulièrement adapté pour aborder son traumatisme lié à la mort et à la défaillance identitaire. L'écriture des quatre premiers récits vénitiens (« Paroles sur une tombe », « Le Pigeon », « Amitié vénitienne » et « Comment mourut M. de Trèves ») donne lieu à la stéréotypisation du suicide amoureux de Raymond Laurent, qu'effectue le poète en ayant recours à des emprunts affichés aux trames narratives de textes de Gautier, D'Annunzio, Jean Lorrain, Barrès ou encore Jacques d'Adelswärd-Fersen, qui constituent le mythe littéraire de la mort à Venise. En donnant au poète défunt le rôle de la énième victime de la ville sirène qui, en allant jusqu'au bout de sa passion pour la littérature, a décidé de faire de sa vie une imitation de la fiction, Cocteau exprime indirectement la peur de ses irrépressibles pulsions mimétiques, sans lesquelles il ne saurait créer quoi que ce soit. Ce récit du martyr artistique constitue un témoignage d'autant plus démonstratif de la crise identitaire du poète qu'elle a également pour fonction d'occulter la cause primaire dudit suicide qu'est la rupture du trépassé avec son partenaire homosexuel.

La même sorte de préoccupation hante une série de textes écrits sous l'influence de Wilde. À travers notamment la réécriture fidèle du *Portrait de Dorian Gray*, Cocteau exprime sa passion obsédante pour la force agissante de la création artistique, qui pourrait être susceptible de manipuler le destin de son auteur. Nous constatons effectivement que les modifications à peine ajoutées dans l'original tendent à renforcer le côté démoralisateur de Lord Henry, mentor esthétique du héros, qui le transforme en

un menteur dépravé en lui faisant découvrir la littérature décadente. L'artifice de ce mentor se traduit significativement dans le fameux portrait qui, au fur et à mesure que s'aggrave l'immoralité de Dorian, vieillit à la place du modèle : loin d'être un objet inanimé, le tableau y prend sa propre vie, et se met lui-même à saigner pour devenir l'instigateur du suicide du protagoniste. Le pouvoir envahissant de la toile se confirme définitivement dans l'épilogue, où le maudit portrait se décrit, après avoir retrouvé sa belle apparence, comme « le vrai Dorian ». En illustrant ce tableau qui, ne se limitant pas à imiter la surface du modèle, lui dérobe son identité, Cocteau affirme l'effet *surnaturel* de la mimésis, dont l'exemple serait le drame du *De profundis*, qui lui semble avoir été prophétisé par le déclin de Dorian Gray. La doctrine « la vie imite l'art » suscite chez le poète autant de fascination que d'effroi, d'autant plus qu'il se reconnaît dans la figure de Wilde, icône de son dandysme mystique.

La fatalité de l'homme doté d'une haute sensibilité mimétique inspire à Cocteau la question relative au phénomène du mimétisme instinctif, qui s'observe chez certains êtres désireux de devenir l'Autre. Sur un ton délibérément comique, « Mon pauvre ami Rex » et « Les pseudonymes la Nymphé et le cor » offrent ainsi des protagonistes prisonniers du délice de l'univers fictif, sans lequel ils ne sauraient s'exprimer. Bien que cela paraisse incompréhensible, la perte complète de soi qu'entraîne l'acte d'imitation désigne, pour eux, non pas la terrible dissolution identitaire, mais l'acquisition d'une personnalité virtuelle, leur permettant de vivre *joyeux* en dehors de tout carcan ordinaire du monde réel. L'exemple surtout du « pauvre Rex », dont la démence renvoie tacitement à celle de Louis II de Bavière, semble démontrer une certaine admiration de Cocteau envers les mégalomanes qui, leur orgueil démesuré aidant, sont capable de vaincre l'effet aliénant de la mimésis.

Ce dernier usage de la mimésis, rendant possible la réalisation du soi idéal, fait l'objet d'approfondissements dans « Venise vue par un enfant ». Avec la double référence à la théorie bergsonienne du « souvenir-image » et à l'idée nietzschéenne de « la faculté d'oubli », Cocteau opère la reconstitution imaginaire de son séjour vénitien, dans laquelle s'entrecroisent le regard du poète-adulte et celui du poète-enfant. Ce dédoublement narratif trahit une ambition mimétique que l'auteur se propose d'assouvir dans le texte. À travers la figure de l'enfant qu'il incarne et qu'il présente comme son ancien être, Cocteau tente d'illustrer son désir obsessionnel de devenir *l'autre*, duquel il

tire une force transformatrice du passé irréversible : l'enfant n'y subit point la sorcellerie néfaste de Venise tant que celle-ci éveille en lui le charme d'une fête foraine. En élaborant ainsi une restitution idéalisée des mémoires, le poète exprime sa volonté d'assimiler le pouvoir de l'oubli, lui permettant de *redevenir* l'enfant : au cours de cette opération, consistant à *imiter* l'innocence infantile, Cocteau se voit enfin libéré du traumatisme de son séjour vénitien, où il était témoin d'un effroyable phénomène de mimésis de la mort. Dès lors, l'acte d'imitation cesse de provoquer chez le poète la hantise de la perte de soi, pour finalement lui faire comprendre la fonction cathartique de la mimésis aristotélicienne : « l'imitation tragique accomplit au moyen de la pitié et de la terreur la purification [du spectateur ou du lecteur en le délivrant] des émotions du même genre¹⁰⁸² ». Après s'être ainsi débarrassé de ses maux existentiels, le poète-enfant exprime, de nouveau, son ardent désir de devenir l'Autre en écrivant « La Comtesse de Noailles » et « Vaslaw Nijinsky » : à l'instar de ces deux amis créateurs qui, en incarnant tour à tour l'ordre apollonien et l'ivresse dionysiaque, se donnent une identité insaisissable, Cocteau s'y promet de suivre ses pulsions d'être multiple, qui le conduit à outrepasser l'échelle humaine. Parvenant ainsi à illustrer le défi nietzschéen du renouveau perpétuel de soi, les nouvelles de jeunesse de Cocteau s'affirment comme un canevas indispensable pour l'élaboration de sa mimésis littéraire.

La première rédaction entre 1913 et 1914 du *Potomak*, ayant pour objectif de raconter la « crise de mue¹⁰⁸³ » de Cocteau, constitue la mise au point de la mimésis créative, qui deviendra la clé indispensable donnant à l'ensemble de son œuvre un style continu et évolutif. En s'appropriant ouvertement l'idée nietzschéenne du « devenir-artiste », l'auteur y reconstitue les méandres périlleux de son cheminement littéraire et personnel, qu'il parcourt comme un « acrobate sur la corde raide ». Ce défi rédactionnel, exprimant la volonté du poète d'atteindre le surhomme dont parle Zarathoustra, se traduit dans l'élaboration structurelle du livre. En effet, si l'architecture narrative du livre s'organise autour de la fable des Eugènes et de celle du Potomak, qui constituent l'axe diachronique (le passé) et l'axe synchronique du récit, chaque pôle temporel se trouve

1082. Phrase formulée par William Marx, en adaptant la *Poétique* d'Aristote, dans « La véritable catharsis aristotélicienne. Pour une lecture philologique et physiologique de la Poétique », *Poétique*, n° 166, février 2011, p. 131-154 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-poetique-2011-2-page-131.htm> [consulté 31 août 2022].

1083. COCTEAU Jean, *Autoportraits de l'acrobate*, Fata Morgana, *op. cit.*, p. 17.

entièrement soumis au mouvement cyclique d'un éternel retour, propre à démontrer la perpétuité de la métamorphose *in situ* de Cocteau. La progression du récit vers chaque situation finale s'illustre au fil des intertextes tirés de l'œuvre de Nietzsche, auxquels se superposent les textes de divers auteurs (Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Rodenbach, Mendès, Gide, Jarry, etc.), qui avaient exercé une influence prépondérante sur la formation de l'identité littéraire de Cocteau. Cette multiplication des interférences textuelles a pour fonction de révéler la dualité caractéristique de l'écriture mimétique du *Potomak*, effectivement engendrée par le désir contradictoire d'identification et de différenciation. Or, la nature antithétique de la mimésis coctalienne détermine la ligne directrice du roman, inspirée d'une chaîne de métaphores gastro-entérologiques servant à Nietzsche à illustrer le flux et le reflux de la volonté de puissance : il s'agit de faire apparaître toutes les étapes de la mue du poète – renvoyant à l'assimilation, à la digestion et à la déjection de sa pulsion créative – qui s'opère par le moyen de la mimésis.

À la suite de la dédicace liminaire à Stravinski et du texte « Après coup », où Cocteau assimile son futur surpassement du *Sacre* à son projet du « devenir-artiste », les deux chapitres suivants (« Comment ils vinrent », « Album des Eugènes ») mettent en scène le premier stade de la métamorphose du poète, qui se décrit comme une *indigestion* de son désir mimétique.

Après la découverte par Gide de la « plante Eugène », éveillant chez Cocteau l'inspiration pour la créativité émancipatrice du génie hybride, le poète descend dans sa subconscience afin d'en dégager la voix d'un « autre moi jumeau ». Cette entité informe, incarnant de fait sa volonté de mue artistique, ordonne à l'auteur de lui assurer sa « naissance terrestre » en décalquant « le schéma [de sa] silhouette » ; la créature ainsi créée se nomme elle-même « Eugène », sans que le dessinateur ne la baptise. Tout comme le portrait animé de Dorian Gray, qui manipule le modèle peint jusqu'à accaparer son identité, le double énigmatique de Cocteau lui prend sa propre âme, et s'empare du troisième prénom de celui qui l'a mis au monde. La force surnaturelle de l'œuvre, *imitant* la vie de l'auteur, constitue ainsi l'enjeu majeur de l'« Album » tout en améliorant son essence : à l'encontre du portrait de Dorian, dont la force vitale procède de la bassesse spirituelle du modèle, ce qui donne le pouvoir à l'Eugène n'est rien d'autre que la pulsion créative du dessinateur lui-même. Dès lors, Cocteau s'évertue à être un médium qui *incarne* la voix de l'Eugène venant de ses « ténèbres biologiques », de telle sorte qu'il

réalise le désir impérieux de son double, à savoir celui de se « délivrer de sa prison plate », surveillée par sa force antagoniste nommée les Mortimer. Apparaissant comme une caricature du bourgeois enraciné, ce couple masque le sentiment de culpabilité qu'éprouve Cocteau à l'égard de son milieu d'origine, pétrifié par l'esprit de désintéressement, qui exprime, selon Nietzsche, la cause fondamentale de l'« absence de soi ». Suivant la « soif de domination » inséparable de sa volonté de puissance, l'Eugène *se multiplie* aussitôt jusqu'au nombre suffisant pour *dévor*er les Mortimer, qui l'empêchent d'acquiescer sa nouvelle identité artistique. Il en résulte l'assaut anthropophagique des Eugènes contre le couple, faisant croire à la réalisation d'une métamorphose rêvée, mais l'*indigestion* des monstres dénonce l'indéniable faillite de ce rite de passage. En effet, la mue du *Potomak* est en fin de compte réductible au désir d'*assimiler*, voire *imiter* l'idée gidienne de la palingénésie existentielle, et ne confirme pas un véritable renouveau artistique du Cocteau de 1913, à qui on reprochait son brillant mimétisme. Ainsi, par le truchement de la résurrection finale des Mortimer, l'auteur admet le semi-échec de sa mue, et constate avec amertume la déchéance de sa volonté de puissance : bien qu'elle incite le poète à devenir l'Autre, sa force créatrice est encore elle-même prisonnière de son penchant inné à l'imitation, et continue en réalité à *se nourrir* de la veine artistique de son maître. Ne parvenant pas à rendre créative sa pulsion mimétique, Cocteau la transmue en « esprit de lourdeur » qui, en « empât[ant] [son] estomac », lui inspire la peur de ce que Nietzsche appelle le « néant (le “non-sens”) éternel », ce qui tend à convaincre l'auteur du *Potomak* de l'inaccomplissement perpétuel de sa mue. Finalement, l'« Album » offre un dénouement comparable à celui du *Portrait surnaturel de Dorian Gray*, où le héros se voit dévoré par le désir mimétique de l'œuvre qui lui appartient, mais qui lui reste étranger.

Cet obstacle psychique, lié au sentiment d'impossibilité de se soustraire aux influences extérieures, se poursuit dans « Lettre de Persicaire ». Dans celle-ci, l'égaré du poète dans l'*aquarium* de Mendès est décrit comme l'exemple de « la perversion d'idée », due à la soumission conformiste du disciple à son maître. En effet, si le jeune Cocteau attendait de la faveur de Pygamon une confirmation de son talent artistique, le poète réalise que sa fréquentation du chœur du Parnasse va nuire à sa créativité, dès lors qu'il se fait inviter à déjeuner chez lui : ce bref *repas* n'est qu'un prétexte pour que le maître fasse une longue démonstration de son orgueil artistique, celui

d'être épigone tout à la fois de Baudelaire, de Banville, de Leconte de Lisle et de Gautier, que son *estomac d'autruche* assimile en même temps que son ami Mallarmé, pour atteindre un « pêle-mêle chaotique de tous les styles ». N'ayant pas la moindre peur de la perte de soi, Mendès s'enivre du pathos de Wagner qu'il *incarne* tout en hurlant son interminable pièce. Tout comme le « pauvre Rex », dont la seule préoccupation consiste à régner dans l'univers wagnérien qu'il reproduit, Pygamon s'adonne, heureux, à imiter les créateurs qu'il admire, de telle sorte qu'il définit les contours de son être. Avec la docilité de l'adepte, Cocteau se résigne à se noyer dans ce théâtre du moi imaginaire, jusqu'au moment où le comédien perpétuel meurt en *mangeant* une omelette *empoisonnée* par la musique de Stravinski dont il ne comprend guère le génie : cette « décomposition » de la fausse identité de Mendès fait découvrir au poète les vers de Rimbaud. De sa mésaventure dans le glauque aquarium de Pygamon, Cocteau tire le meilleur parti possible dès lors qu'il l'accepte comme étant un déclin nécessaire, lui permettant d'accéder à la sagesse nietzschéenne d'« apprendre à *boire* dans tous les verres », même ceux qui sont remplis d'« eau sale ». D'où effectivement le bilan de l'évolution artistique de Cocteau, celle qui le « conduit de Catulle Mendès à Rimbaud [...] de Wagner à Stravinski¹⁰⁸⁴ ». À travers l'écriture de cette lettre-confession, le poète retrouve ainsi l'élan affirmatif de son désir de mue, qui lui préconise cette fois-ci de « rester pur parmi les hommes », et de se réconcilier de la sorte avec le *gène* des « Mortimer type » dont il voulait se débarrasser à tout prix.

« Carrefour » fait preuve d'un bon usage de l'imitation littéraire, que Cocteau avait jusqu'à lors du mal à *digérer*. Suite au constat de son devoir d'artiste, celui de faire se perpétuer le flux absolument inopiné, inexplicable et sans but de sa volonté de puissance, l'auteur se voit contraint de changer l'orientation de son roman, qui tendait jusqu'ici à divulguer le mystère des Eugènes, personnification de sa pulsion de mue. Cette conjoncture conduit ainsi le poète à transformer les Eugènes en « atomes » emplissant le vide de notre univers, en se promettant de ne plus s'épuiser en efforts inutiles pour chercher à comprendre la provenance de sa force créatrice, due à l'instinct mimétique profondément ancré en lui. Cette perspective s'illustre dans l'imitation en sens inverse du « Linteau » de Jarry, où il s'assure une parfaite maîtrise de l'hermétisme de son œuvre : alors que Jarry dispose de ses « jalons », mots-clés, créant un vaste réseau

1084. HÉRON Pierre-Marie (dir.), *Jean Cocteau unique et multiple*, op. cit.

sémantique que le lecteur ne peut pas démêler, Cocteau opte pour l'emploi des « bouées » qui, tout en interdisant au lecteur une recherche des sens cachés, l'incite à suivre la progression fugitive et insaisissable de sa mue *in situ*. L'appropriation du texte de Jarry, mettant paradoxalement fin à l'art symboliste de la suggestion, permet au poète de se forger sa propre conception artistique, consistant à raconter des inquiétudes avec franchise et simplicité. Par la mise au congé des Eugènes, qu'il officialise par un usage créatif de la mimésis, Cocteau parvient ainsi à la réconciliation avec son double : au lieu d'incarner l'altérité tyrannique tendant à instrumentaliser le « moi » de l'auteur, les monstres deviennent la matière informe et omniprésente, dont le caractère indéchiffrable autorise le poète à *digérer* telle quelle son instinct mimétique, de façon à en tirer une force créative d'imitation. Aussitôt après l'individuation artistique de Cocteau, survient la naissance du poème « Ne sois pas trop intelligent » qui, en s'inspirant de la sagesse grecque de la superficialité profonde, exprime le principe narratif du *Potomak* : « masquer le drame sous mille farces », pour que l'auteur puisse le « chanter dans le noir ».

« Première visite au Potomak » inaugure la mise en pratique de la mimésis créative, amorcée dans le chapitre précédent. En s'appropriant à la fois *Paludes* de Gide et « Aquarium mental » de Rodenbach, l'auteur fait de la créature éponyme son double apaisant, inspiré de l'idée nietzschéenne de la faculté d'oubli. Doté d'un appareil mnésique de haute qualité, permettant de *digérer* son expérience vécue, le monstre *assimile* les nourritures les plus insolites qui lui sont apportées de l'extérieur, y compris la malveillance du public à son égard. Grâce à ce pouvoir d'oubli, le Potomak continue à explorer l'infini de son rêve, lui permettant de se ressourcer dans son « océan intérieur », où grouille l'étrange chaos antédiluvien. En *s'identifiant* à cet animal marin qui, sachant *digérer* tout son passé, s'efforce de l'*incorporer* dans son vivier méditatif, Cocteau tâche de « *vivre en société* », tout en cultivant ses demi-rêves, qui font ressurgir les « ténèbres biologiques » ; dans ce mystère prénatal, il peut puiser son génie poétique, dans la mesure où il n'en aperçoit volontairement que la surface. Par l'intermédiaire du Potomak, le poète ressuscite en lui le regard de l'enfant qu'il avait incarné dans sa nouvelle vénitienne de 1913 : ne sachant que la virginité du présent, l'enfant assimile indistinctement tout ce qui lui semble nouveau, sans pour autant l'accumuler sur son être. De la sorte, son « autre moi » oublieux incite Cocteau à se rapprocher de nouveau de l'Eugène, son « autre

moi » évoquant le fardeau du passé, de telle sorte qu'il maintienne sa volonté créative dans le temps. Cette prise de conscience autorise l'auteur à *incarner* ouvertement la figure de Zarathoustra, danseur de corde qui enseigne l'éternel-retour affirmateur.

Le chapitre « Ariane » s'ouvre ainsi sur le spectacle de l'acrobate sur le fil, dont l'équilibre éphémère consiste à s'acheminer vers l'« avenir lointain » de ses futurs œuvres, en cultivant tour à tour le désir de mue provenant de l'Eugène et la faculté d'oubli appartenant au Potomak. En concevant l'entité inséparable des deux monstres phares du livre, Cocteau atteint l'idéal harmonieux de sa mimésis littéraire. Dans ce schéma créatif, Eugène devient le fluide invisible de sa volonté de métamorphose, que seul le poète peut « décalquer » dans son poème. Par son innocence infantile, le Potomak transforme, quant à lui, l'effet aliénant du « devenir l'autre » en un moyen de parvenir à l'amnésie indispensable pour que l'auteur s'engage invariablement dans ses activités créatrices. Or, le danger extrême de cette tentative ne se manifestant que sous les traits naïfs et drolatiques du funambule, le public prend ce livre pour un « compte-gouttes », représentant cependant bel et bien le « moi dehors » du poète qu'il « *élimine* ». La superficialité très *profonde* de son histoire de mue condamne Cocteau à l'incompréhension du lecteur, qui lui permettrait de faire sienne le martyr artistique du *Sacre du printemps*, dont l'esthétique novatrice suscite l'hostilité du public. Afin de parvenir à la gloire du compositeur, le poète lance officiellement son défi du renouveau éternel, en empruntant à Nietzsche son interprétation du labyrinthe du Minotaure. Suivant le modèle du couple Dionysos-Ariane, au sein duquel la femme moraliste se transforme en l'affirmatrice de l'éternel retour, Cocteau s'attribue implicitement le rôle de Dionysos-Minotaure, qui incite sa mère à casser le fil de la vieille morale au profit de l'aventure dans le labyrinthe poétique de son fils. À travers cette tentative, la mimésis coctalienne acquiert une nouvelle dimension créative : le poète y tente non seulement de devenir lui-même Thésée aspirant à la surhumanité, mais aussi de *se faire imiter* par sa mère, en lui rappelant qu'elle a les oreilles des siens, capables de saisir l'évangile de Dionysos. À la différence donc du pauvre Rex et de Mendès qui font du théâtre leur vie, Cocteau offre une mise en scène théâtrale de son drame intime, où il s'évertue à convaincre sa génitrice de la vacuité de son conformisme bourgeois. La confrontation à l'influence parentale constitue également l'enjeu du chapitre « La Mort ».

En évoquant le souvenir des courageux trépassés, rencontrés dans les fictions aussi bien que dans la vie réelle, Cocteau essaie de dédramatiser la fatalité de la mort : l'épreuve de celle-ci donne lieu à une attitude à la fois immorale et salutaire, consistant à se rire de toutes les tragédies de la scène et de la vie. Cette vision dionysiaque permet au poète d'accepter l'agonie comme une opportunité pour s'approcher du surhomme, qu'il confirme dans l'espace du livre, dont la malléabilité temporelle rend ambiguë l'irréversibilité de la Parque. Cette mimésis de la mort est certes bénéfique dans la mesure où elle cultive chez le poète le désir de s'adonner à sa création, révélant plus que jamais la force dionysiaque du monde. Mais cette opération s'avère néfaste dès lors que le drame de la mort intrépide ravive chez Cocteau son fantasme de la gloire posthume, tel qu'il se manifeste dans l'apologie d'Acante, derrière laquelle se cache le souvenir *héroïque* d'un ami suicidé, approchant de celui de Raymond Laurent. Afin que plus jamais il ne succombe au désir d'imiter le martyr artistique, le poète cite le cri de désespoir du Christ crucifié, il ose par cela railler la fatalité de son père, qui s'était tué en tournant le dos à la souffrance humaine, cet acte donnant, selon Nietzsche, naissance à la force affirmatrice de la vie. À travers la mise en scène du Golgotha, Cocteau offre une mimésis de la mort strictement personnelle, de telle sorte qu'il réaffirme sa volonté de surpasser ses maux existentiels.

« Seconde visite au Potomak » se focalise une fois pour toutes sur la formation éthique et esthétique de Cocteau, présentée comme cause principale de ses faux-pas de jeunesse. Le dressage du « Pharynx », inspiré de la réflexion de Nietzsche concernant l'impersonnalité des « hommes actuels », dénote l'envergure négative de l'éducation bourgeoise que l'auteur a reçue de ses parents : telle la « commission de savants » qui, dans le but d'« apprendre à parler » à la gorge inerte, la transforme en un phonographe répétant un poème plaisant, le conformisme ancestral condamne le jeune Cocteau à se vanter de pratiquer une poésie d'emprunt au style caméléonesque, style qui avait assuré sa première notoriété littéraire. Si l'auteur accuse fermement le carcan parental, en le décrivant comme un empoisonnement spirituel, ce n'est que pour mieux illustrer la nouvelle santé dont il jouit à l'issue de son traitement de désintoxication réussie. L'absence du Potomak dans ce chapitre suggère que le monstre éponyme qui, en voisinant avec les cinq autres animaux stériles, émet une lueur phosphorescente qu'il tire du mercure, fait du poison mortel sa force créative, lui permettant de se diriger vers la

surhumanité. De la sorte, Cocteau se débarrasse définitivement du souvenir de Dorian Gray, qui se fait docilement empoisonner par son mentor immoral. La démonstration d'une *digestion* transmutante des aliments corrompus confirme également la volonté de l'auteur de relativiser son désintéressement d'antan, en déniait à ses œuvres d'avant 1913 la moindre valeur originale : quoique dénuées de son propre style, ces « petites machines » servent au poète à faire reconnaître sa virtuosité littéraire. Cette précision tend à interdire de confondre le caractère « *très public* » de ses anciens poèmes avec celui du *Potomak*, qui se démarque par le fait qu'il constitue une « confession de son auteur ».

Le chapitre « Vagabondage » oriente la question de l'éducation parentale vers celle de l'hérédité, à travers laquelle l'auteur manifeste son ambition de participer au projet nietzschéen de transmutation des valeurs morales. En prenant appui sur le concept du double azur du ciel et de la mer, formulé par Zarathoustra d'après la notion de l'« *altus* », Cocteau approfondit sa réflexion sur la nécessité du déclin dans sa carrière littéraire, de façon à relever un nouveau défi : la *chute* volontaire vers le plus haut sommet de la surhumanité. Cette tentative conduit le poète à réaffirmer le rôle primordial de l'Eugène dans le processus de sa mue, pour finalement exalter sa qualité exceptionnelle qui réside dans la capacité d'aller *par-delà le bien et le mal*. Afin de tirer profit de cette vigueur dionysiaque, Cocteau conçoit une nouvelle idée, celle consistant non pas à *se soumettre* à l'Eugène, mais à *l'attirer vers* le poète lui-même, qui s'apprête maintenant à transformer un esprit ruminant en un esprit affirmatif. Cette perspective se résume dans la figure de l'« ichtyosaure désœuvré » : inspiré de la nature hybride de ce reptile préhistorique qui, doté de propriétés de poissons sous-marins, devient inerte sur le rivage, Cocteau met en scène la révolte de l'animal contre l'« erreur biologique », qui l'oblige à vivre dans le milieu terrestre qui lui est pénible, en le privant de l'allégresse des ténèbres de l'abysse. En faisant ainsi de l'ichtyosaure une image synthétique de l'Eugène (caméléon, crocodile) et du *Potomak* (Mégaptère Cœlentéré), le poète suggère que sa pulsion de la mue, provenant de l'Eugène, n'est rien d'autre que la volonté de regagner sa véritable nature qui avait été cachée, ou perdue, à cause de multiples carcans moraux et sociaux. Ainsi, le motif de la palingénésie dont parle l'auteur du *Potomak* s'avère être la lutte contre ce que Nietzsche appelle « *l'abaissement de son type* », pour finalement révéler l'intention mimétique la plus audacieuse de Cocteau : l'objectif de sa métamorphose étant de *redevenir lui-même*, le poète effectue, à travers son expérience de

renouveau artistique, une transmutation de sens du terme de « mue ». L'évolution sémantique de la notion de « devenir l'autre » rend enfin possible le défi inabouti de Cocteau-Dionysos, à savoir celui de *rééduquer* sa mère Ariane : le chapitre se referme sur l'évocation du « monstre » qui tue sa génitrice, de façon à renvoyer à la résolution du Dionysos de Nietzsche qui, afin d'*aimer* son Ariane, devient un « dieu-bourreau », apprenant à sa femme le merveilleux de la surhumanité.

Les chapitres « Troisième visite au Potomak » et « Lendemain », représentent le manifeste romanesque de la mimésis créative de Cocteau. Ayant rassemblé en lui la force dionysiaque de l'Eugène aussi bien que l'appareil mnésique du Potomak, l'auteur dispose d'une capacité digestive quasi-surhumaine : il se régale de la « pression de cent atmosphères » qu'entraîne la musique de Wagner, dont l'*indigestion* donne lieu à une démonstration du bon fonctionnement de sa volonté de puissance, qui s'accroît sans cesse, à chaque affrontement avec son ennemi. De même, l'appétit *imitatif* de Cocteau l'incite à *assimiler* rapidement la sève printanière du *Sacre*, de façon à s'en approprier la vigueur créative, augmentant davantage l'élan de sa palingénésie artistique. Avec sa vigueur digestive, le poète s'assimile les influences les plus contradictoires, en les décantant, en les épurant, jusqu'à ce qu'il en fasse une déjection prenant la forme d'« une douzaine de balles riches ». Dans l'espoir de mieux illustrer « l'avenir lointain » vers lequel se tourne sa création poétique, l'auteur s'autorise à imiter à la fois « La vie des chambres » de Rodenbach et « Mémoire » de Rimbaud, où il est question des « bulles » énigmatiques, révélant la part profonde et tragique du vécu. À l'encontre des bulles de Rodenbach qui, une fois échappées du poète, continuent à s'égarer dans la chambre close bien à l'abri de la mort, les bulles qu'élimine Cocteau s'élèvent invariablement vers l'azur du ciel, où elles se transforment en une double étoile de Nietzsche et Rimbaud : tels « bouillons limpides » qui, dans un éternel va-et-vient entre la surface de la rivière et le soleil, tendent à éterniser la « Mémoire » de Rimbaud, les bulles de Cocteau projettent leurs miroitements sur les eaux de son vivier poétique, de façon à attirer vers elles une nouvelle bulle de verre, renfermant en soi l'infini de ses rêves antiques. Ainsi, l'auteur du *Potomak* soumet sa création-excrément au double mouvement *ascendant* et *descendant* de la force dionysiaque, pour s'assurer de l'éternel-retour affirmatif de ses activités poétiques. En mettant en scène la déjection à première vue naïve et drôle du Potomak, Cocteau fait la preuve du potentiel créatif de la mimésis,

exactement en sens inverse de celui prôné par Jarry : alors que ce dernier acquiert son identité littéraire en s'appropriant les œuvres matrices dont il déforme l'idée, Cocteau assure également la possibilité de se créer son propre style, en imitant le plus fidèlement possible les créations des auteurs dont il admire le génie. À travers le spectacle des selles du Potomak, Cocteau devient donc le lieu même de la mimésis rêvée, où il *imite* les contours de l'idéal du moi artistique.

Le chapitre « Utilisation impossible » représente l'apothéose de la mimésis créative de Cocteau en la soumettant au signe de l'*amor fati* de Nietzsche. Suivant cette affirmation salutaire de toutes choses telles qu'elles sont, donnant lieu à la « rédemption » par l'amour du passé irréversible, Cocteau présente ses « notes intimes » sur l'amour, où il effectue la transformation nietzschéenne de « tout “ce qui était” » en « ce que je voudrais que ce fût » sous l'angle de la mimésis. Dans cette perspective, le poète accepte l'échec amoureux comme étant la nécessité de l'individuation au sein du couple : si la libido primitive apparaît, chez Cocteau, sous forme de « phénomène d'identification », lui permettant de faire accroître sa force créatrice, le poète ne goûtera jamais le plaisir de fusion complète, dans la mesure où lui et son amant(e) incarnent tous deux les individus désireux de persévérer dans l'intensification de soi. En affirmant ainsi son rêve irréalisable de « rejoindre à deux le beau monstre primitif », Cocteau *décriminalise* son ancien penchant à l'imitation comme un moyen indispensable à l'amorce du renouveau existentiel, qui le condamne inévitablement à la « solitude déférente ». Pour le poète, l'acte d'aimer n'est pas un but en soi, s'il n'est que le désir de saisir le flux et le reflux de sa volonté de puissance qui, tel un fluide invisible, constant et aléatoire, participe au mouvement perpétuel du ce monde en devenir. Par amour du destin, Cocteau parvient à incarner « lui-même l'éternelle affirmation de toutes choses », pour finalement découvrir la correspondance entre « *la gravitation des cœurs / Et la gravitation des astres* ». Ces « *lois profondes* » convainquent le poète d'accepter comme tel chaque moment vécu, de telle sorte qu'il le réconcilie avec « “ce qui était” ». Sa rédemption du passé se parachève dans la « Berceuse », que compose Cocteau en se calquant sur les « Voyelles » de Rimbaud. En mettant en scène la bataille entre Saturne et Jupiter, le poème raconte le déclin héréditaire d'un père nommé Cronos, donnant naissance au règne de son fils, Zeus tout-puissant, qui annonce le commencement des temps d'une surhumanité. Ce nouvel ordre

de l'univers s'assure de sa divinité éternelle grâce à l'*amor fati*, incitant Jupiter à assimiler, puis à incorporer dans son beau « *Pentagramme* » la « *Serpentine* » de Saturne, incarnant le serpent noir du nihilisme, de l'éternel retour. Dans le sillage de Rimbaud qui, muni simplement de ces cinq voyelles, annule l'Alpha et l'Oméga de la théologie chrétienne pour révéler un autre univers où l'agonie doit s'étendre à l'infini, Cocteau installe dans son univers l'Alpha et l'Oméga de l'ère surhumaine, de telle sorte qu'il dirige, à lui seul, l'« *Orchestre éolien des anneaux de Saturne* », pour finalement « faire vibrer » les planètes. Cette première rédemption poétique de Cocteau se confirme dans sa revalorisation de la musique de Wagner : en inscrivant *Tristan et Isolde* et *Le Sacre du printemps* dans l'éternel retour affirmatif de la vie et de la mort, le poète assigne à l'art de Wagner le rôle d'un courageux moribond, dont l'hymne à la vie sert de fondement à l'éveil panique de la musique de Stravinski. De la sorte, le poète exprime le constat affirmatif de son cheminement artistique, en y marquant l'accomplissement de sa mue poétique.

« Tirage spécial » met en scène la séparation du poète d'avec le Potomak, marquant l'assimilation complète de Cocteau au monstre éponyme. Le chapitre s'ouvre ainsi sur la fermeture soudaine de l'aquarium parisien, concomitante avec la déclaration d'une autre attaque des Eugènes, que l'auteur effectuera dans son vivier de travail poétique, *rempli* de l'eau du Potomak. Celle-ci constituant dorénavant son esprit, l'éloignement physique d'avec le monstre occasionne le phénomène d'aimantation transcendante, où Cocteau et le Potomak se voient « être séparé[s] l'un de l'autre, comme les eaux légères des eaux lourdes ». Par la mise en congé du monstre, le poète confirme l'usage affirmatif de l'effet *surnaturel* de la mimésis littéraire : l'osmose entre la fiction et le réel donne lieu, ici, non seulement à une nouvelle création, mais également à l'ennoblissement du soi artistique de l'auteur. La mise au point de l'art mimétique de Cocteau s'atteste significativement dans la transformation du *Potomak* en un « oiseau » qui, un jour avant la création terrestre des premières créatures animées, fertilise le double azur de notre planète. Au moyen de sa mimésis créative, faisant preuve du potentiel créatif du monde imaginaire dans la réalité, le poète dirige l'évolution de cet univers en devenir. Confirmant cette perspective, le « Postambule » du livre illustre la figure d'un voyageur qui, depuis l'intérieur de la vitre d'un train nocturne, s'adonne invariablement à une double création du monde réel et du monde irréel : sur la surface

plate du verre de la vitre, le poète-voyageur voit se projeter les paysages fugitifs et atemporels du monde en devenir ; dans ceux-ci se multiplie sans cesse la figure de « son double », qui s'évertue à assimiler chaque moment du spectacle qui se déroule à l'extérieur, de manière à en faire la pâture de sa métamorphose perpétuelle.

La dédicace finale à Stravinski explicite pour le lecteur l'attitude philosophique qu'adopte Cocteau dans l'intervalle entre l'achèvement du *Potomak* et l'amorce de sa prochaine création. Le lieu choisi pour faire part de la mue accomplie par le poète dénote le double sens de la « guérison », révélant selon Nietzsche une « santé chancelante », dont il fait le principe de son renouveau perpétuel. En effet, Cocteau parachève son *Potomak* dans le climat équivoque du sanatorium en Suisse, où il revoit son dédicataire voisiner avec autant de convalescents que de malades à l'agonie. Le spectacle du cycle de la vie et la mort, inscrit en filigrane de retrouvailles avec Stravinski vouées à l'échafaudage de son nouveau projet artistique, s'affirme aux yeux du poète comme une promesse de rédemption prochaine, qu'il effectuera en se dépouillant « [s]a vieille peau ». À ce moment unique du passage d'un état à l'autre, Cocteau réaffirme l'importance de se séparer du *Potomak*, en faisant le lien avec le « problème de celui qui attend », expliqué par Nietzsche sous l'angle de la notion grecque du *Kairos*. De l'essence de ce « moment propice » qui, détaché du temps linéaire, intervient d'emblée « dans le sort des mortels en modifi[ant] la temporalité », le philosophe déduit le sens du génie, consistant à saisir l'aléa qui s'offre aux artistes au moment où ils atteignent au point culminant de leur volonté créatrice. Cette conception, assimilant l'inspiration artistique à la saisie du flux du *Kairos*, oriente la posture d'attente qui permet à Cocteau de parachever *Le Potomak* : le livre se referme sur l'image de la « pile vide » qui « se résigne à toujours attendre une secousse ». Avec cet épilogue, qui place la fin du livre sous le signe du *Kairos* nietzschéen, Cocteau parvient à inventer un nouveau type de mimésis littéraire, que peut-être personne d'autre que lui ne savait pratiquer, au moins en cette année 1914 : imiter d'un bout à l'autre l'œuvre d'un auteur, jusqu'à en dégager son esprit, dont l'incorporation lui sert de moyen pour devenir tout à la fois unique, créatif et novateur. Par le biais du renvoi au sous-titre de *Ecce Homo* – « Comment on devient ce que l'on est » – Cocteau exprime sans doute sa joie, sinon sa fierté de parvenir à présenter au lecteur son credo – « Ce que le public te reproche, cultive-le, c'est toi » –, qui le conduit à formuler une poétique paradoxale : « Copier pour être original ».

Bibliographie¹⁰⁸⁵

I. Œuvres de Jean Cocteau

1. Éditions de référence (par date de publication)

Romans, Poésies, Œuvres diverses, présentation et notes de Bernard Benech, Librairie générale française, « La Pochothèque », 2010 [1995].

Œuvres poétiques complètes, édition publiée sous la direction de Michel Décaudi, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

Théâtre complet, édition publiée sous la direction de Michel Décaudin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

Œuvres romanesques complètes, édition établie par Serge Linarès, préface d'Henri Godard, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

2. Autres éditions consultées ou citées (par date de publication)

2.1. Ouvrages

La Lampe d'Aladin, Société d'Édition, 1909, repris dans *Œuvres poétiques complètes*.

Le Prince frivole, Mercure de France, 1910, repris dans *Œuvres poétiques complètes*.

La Danse de Sophocle, Mercure de France, 1912, repris dans *Œuvres poétiques complètes*.

Le Coq et l'Arlequin, notes autour de la musique, Édition de la Sirène, 1918, repris dans *Romans, Poésies, Œuvres diverses*.

Le Potomak (1913-1914), précédé d'un *Prospectus* (1916) et suivi des *Eugènes de la guerre* (1915), Société littéraire de France, 1919.

Le Secret professionnel, Stock, « Les Contemporains », 1922, repris dans *Romans, Poésies, Œuvres diverses*.

Picasso, Stock, 1923, repris dans *Romans, Poésies, Œuvres diverses*.

Dessins, Stock, 1923.

Le Grand Écart, Stock, 1923, repris dans *Œuvres romanesques complètes*.

1085. Quand le lieu d'édition n'est pas mentionné, il s'agit de Paris.

Thomas l'imposteur, Gallimard, 1923, repris dans *Œuvres romanesques complètes*.

Le Potomak 1913-1914. Précédé d'un Prospectus 1916, Stock, 1924, repris dans *Œuvres romanesques complètes*.

Les Mariés de la tour Eiffel, Gallimard, « Une œuvre, un portrait », 1924, repris dans *Théâtre complet*.

Antigone, Éditions Edouard Salabert, 1927, repris dans *Théâtre complet*.

Opéra. Œuvres poétique (1925-1927), Stock, 1927, repris dans *Œuvres poétiques complètes*.

Opium. Journal d'une désintoxication, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1932, repris dans *Romans, Poésies, Œuvres diverses*.

Essai de critique indirecte (republication du *Mystère laïc*, et en originale, « Des Beaux-arts considérés comme un assassinat »), Grasset, 2003 [1932].

Portraits-souvenir (1900-1914). Articles parus dans *Le Figaro* du 19 janvier au 11 mai 1935, Grasset, « Pour mon plaisir », 1935, repris dans *Romans, Poésies, Œuvres diverses*.

Le Foyer des artistes, Plon, 1947.

La Difficulté d'être, Monaco, Le Rocher, 2003 [Morihien, 1947].

Parade [argument], *Œuvres romanesques complètes de Jean Cocteau*, Marguerat, t. VII, 1948, repris dans *Théâtre complet*.

Journal d'un inconnu, Grasset, « Les Cahiers rouges », 2013 [« Les Cahiers verts », 1953].

« Discours de réception à l'Académie française » (20 octobre 1955), paru dans *Poésie critique*, Gallimard, t. II, 1983 [1960].

Le Portrait surnaturel de Dorian Gray, pièce fantastique en quatre actes et cinq tableaux tirée du Portrait de Dorian Gray, roman d'Oscar Wilde (1908), Olivier Orban, 1978, repris dans *Théâtre complet*.

Écrits sur la musique, David Gullentops et Malou Haine (dir.), Vrin, 2016.

2.2. Publications dans des revues

« L'Étrange Collaboratrice de M.-C. H., poète », *Comœdia*, 3 septembre 1909, repris dans *Œuvres romanesques complètes*.

« Comment mourut M. de Trêves », *Schéhérazaïde*, 10 novembre 1909, repris dans *Œuvres romanesques complètes*.

« Sébyllane », *Comœdia*, 18 septembre 1910, repris dans *Œuvres romanesques complètes*.

- « Mon pauvre ami Rex », *Comœdia*, 18 octobre 1910, repris dans *Œuvres romanesques complètes*.
- « Les pseudonymes la Nymphé et le cor », *Les Humoristes*, 14 mai 1911, repris dans *Œuvres romanesques complètes*.
- « Venise vue par un enfant », *La Revue hebdomadaire*, 3 mai 1913, repris dans *Œuvres romanesques complètes*.
- « Vaslaw Nijinsky », publié dans *Le [sic] Prélude à l'après-midi d'un faune*, Éditions Paul Iribé et Cie, 1914, repris dans *Cahiers Jean Cocteau*, n° 10, « Théâtre inédit et textes épars », 1985.
- « La Comtesse de Noailles » (1913), *Cahiers Jean Cocteau*, n° 3 « Jean Cocteau et le cinématographe », 1972.
- « Le Pigeon », daté de 1908, publié dans *Jean Cocteau aujourd'hui*, Pierre Caizergues (éd.), Méridiens/Klincksieck, 1992, repris dans *Œuvres romanesques complètes*.
- Autoportraits de l'acrobate*, Montpellier, Fata Morgana, 1995.
- « Paroles sur une tombe », daté de 1908, *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 1, « Genet et Cocteau, traces d'une amitié littéraire », 2002.
- « Amitié vénitienne », daté de 1908, *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 1, « Genet et Cocteau, traces d'une amitié littéraire », 2002, repris dans *Œuvres romanesques complètes*.

2.3 Articles

- « Le Ballet russe », *Les Ballets russes*, programme officiel de la sixième saison russe édité par *Comœdia illustré*, Théâtre du Châtelet, du 6 au 17 juin 1911, repris dans *Écrits sur la musique*, David Gullentops et Malou Haine (dir.), Vrin, 2016.
- « Henri Bouvelet », *Les Annales*, n°1530, 20 octobre 1912, repris dans *Lettres à sa mère*, Pierre Caizergues (éd.), Gallimard, t. I, 1989.
- « À vol d'oiseau sur "Les Mariés de la tour Eiffel" », *La Danse*, n° 9, 9 juin 1921, p. 8.
- « À propos d'Antigone », *Gazette des sept arts*, 10 février 1923, repris dans *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, « Théâtre inédit et textes épars », 1985.
- « Préface de 1922 », *Œuvres libres*, 1^{er} mars 1923, repris dans *Théâtre complet*.
- « Préface » à *L. Cappiello, sa vie et son œuvre* de Jacques Viénot, Édition de Clermont, 1946, repris dans *Cahiers Jean Cocteau* n° 9, « Théâtre inédit et textes épars », 1981.

2.4 Correspondance

Lettres à André Gide. Avec quelques réponses d'André Gide, Jean-Jacques Kihm (éd.), La Table Ronde, 1970.

BLANCHE Jacques-Émile et COCTEAU Jean, *Correspondance*, Maryse Renault-Garneau (éd.), La Table ronde, 1993.

Lettres à sa mère, Pierre Caizergues (éd.), Gallimard, t. I, 1989.

« Jean Cocteau et Anna de Noailles : Correspondance 1911-1931 », *Cahiers Jean Cocteau*, n° 11, Claude Mignot-Ogliastri (éd.), 1989.

« Correspondance Jean Cocteau-Jacques Renaud », *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série, n° 6, « Cocteau avant le Potomak », 2008.

2.5 Journaux intimes

Le Passé défini, Gallimard, « Blanche » :

I (1951-1952), texte établi et annoté par Pierre Chanel, 1983.

II (1953), texte établi et annoté par Pierre Chanel, 1985.

III (1954), texte établi et annoté par Pierre Chanel, 1989.

V (1956-1957), texte établi par Pierre Caizergues, Francis Ramirez et Christian Rolot, 2006.

2.6 Entretiens

Entretiens sur le cinématographe, André Bernard et Claude Gautier (éd.), Monaco, Le Rocher, 2003 [éd. André bonne, 1951].

Portrait souvenir de Jean Cocteau : entretien, Roger Stéphane et Roland Darbois (dir.) Tallandier, 1989 [*Entretien avec Roger Stéphane*, RTF/ Librairie Jules Tallandier, 1964].

COCTEAU Jean, FRAIGNEAU André, *Entretiens*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988 [1965].

Entretiens avec William Fifield, Stock, 1973.

2.7. Catalogues de vente

Cocteau, importante correspondante à L. Gautier-Vignal, 1905-1963 (lot 75), Sotheby's, le 21 novembre 2018 [en ligne] <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/livres-et-manuscrits-pf1813/lot.75.html> [consulté le 2 septembre 2019].

Fonds Jean Cocteau 1889-1963, Catalogue de vente Jean-Emmanuel Raux, Saint-Germain-en-

Laye, 1996.

Jean COCTEAU (1889-1963). P.S. avec apostille autographe « Vu et approuvé Jean Cocteau » (lot n°38), ALDE, le 29 mai 2015 [en ligne] <https://alde.fr/ventes/lettres-manuscrit-autographes-1/jean-cocteau-1889-1963-p-s-avec-apostille-autographe-vu-et-approuve-jean-c> [consulté le 23 septembre 2022].

Jacques-Émile Blanche, Jean Cocteau (lot n° 21), Sotheby's, le 18 juin 2020 [en ligne] <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/art-impressionniste-et-moderne/jacques-emile-blanche-jean-cocteau> [consulté le 14 octobre 2021].

II. Ouvrages sur Jean Cocteau (par ordre alphabétique d'auteurs)

1. Ouvrages biographiques et témoignages

ARNAUD, Claude, *Jean Cocteau*, Gallimard, « Biographies », 2003.

KIHM, Jean-Jacques, SPRIGGE Elizabeth, BÉHAR Henri C., *Jean Cocteau L'homme et les miroirs*, La Table Ronde, « Les Vies perpendiculaires », 1968.

MARNY Dominique, *Les Belles de Cocteau*, J.C. Lattès, 1995.

TOUZOT Jean, *Jean Cocteau, le poète et ses doubles*, Bartillat, 2000.

2. Études critiques sur les ouvrages de Jean Cocteau

2.1. Collectifs

CAIZERGUES Pierre et CHANEL Pierre, « Textes inédits ou retrouvés de Jean Cocteau », *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série, n° 1, « Genet et Cocteau, traces d'une amitié littéraire », 2002.

DIEUDONNÉ Serge, « Dionysos et Orphée », *Cahiers Jean Cocteau*, n° 10, « Théâtre inédit et textes épars », 1985, p.199-257.

DÜRRENMATT Jacques, « L'Album des Eugènes : "un objet impossible" ? », *Cahier de l'Herne Jean Cocteau*, n° 113, Serge Linarès (dir.), L'Herne, 2016, p. 479-486.

GULLENTOPS David, « Jean Cocteau critique des poètes », *Revue des lettres modernes*, série Jean Cocteau, n° 4, « Poésie critique et critique de la poésie », 2003, p. 23-48.

—, « Conversion, conglomération et convocation d'intertextes », *Cahier de l'Herne Jean*

Cocteau, n° 113, Serge Linarès (dir.), L'Herne, 2016, p. 179-189.

KASAI Hiroyuki, « Le Drame masqué sous mille farces », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Cocteau, n° 2 « Autour du *Requiem* », 1998, p. 131-152.

MAGNAN Jean-Marie, « Jean Cocteau et le double peint de *Dorian Gray* », *Cahiers Jean Cocteau*, n° 8, « Le Romancier », 1979, p. 185-192.

MILORAD, « Les "Potomak" », *Cahiers Jean Cocteau*, n° 8, « Le Romancier », 1979, p. 9-43.

O'BRIEN Justin, « *Paludes* et *Le Potomak* », *Cahiers André Gide*, n° 1, « Les Débuts littéraires, d'André Walter à l'Immoraliste », 1969, p. 65-82.

PRIN-CONTI Wendy, « Cocteau fin-de-siècle », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Cocteau, n° 8, « Création et intermédialité », 2018, p. 261-281.

STEINMETZ Jean-Luc, « Une mort à Venise », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'Italien, Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues*, Napoli 4-5 maggio 2007, Fasano, Schena, 2007, p.153-162.

2.2 Monographies

BORGAL Clément, *Jean Cocteau ou de la claudication considérée comme l'un des beaux-arts*, Presses Universitaires de France, « Écrivains », 1989, [en ligne] <https://www.cairn.info/jean-cocteau-ou-de-la-claudication--9782130425908.htm> [consulté le 16 juin 2022].

CASTRONOVO Enrico, *Jean Cocteau, le seuil et l'intervalle : Hantise de la mort et assimilation du fantastique*, L'Harmattan, 2008.

CHAMBON (du) Bertrand, *Le Roman de Jean Cocteau*, L'Harmattan, 2002.

CHAPERON Danielle, *Jean Cocteau. La chute des anges*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

EELLS Emily, *Two Tombeaux to Oscar Wilde: Jean Cocteau's Le Portrait surnaturel de Dorian Gray and Raymond Laurent's essay on Wildean aesthetics*, High Wycombe, The Rivendale Press, 2010.

HÉRON Pierre-Marie (dir.), *Jean Cocteau unique et multiple*, DVD-Rom, et livre, Montpellier, Édition l'Entretemps, 2012 et site internet : <https://cocteau.scdi-montpellier.fr/index.php?id=9> [consulté le 15 mai 2016].

LINARÈS Serge, *Jean Cocteau : le grave et l'aigu*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.

—, *Cocteau. La ligne d'un style*, Sedes, « Questions de littérature », 2000.

—, « Préface à une préface », COCTEAU Jean, *Le Potomak, précédé d'un Prospectus 1916*,

Stock, 2013.

MAURIAC Claude, *Jean Cocteau ou la vérité du mensonge*, Odette Lieutier, 1945.

MEUNIER Micheline, *Méditerranée ou les deux visages de Jean Cocteau*, Éd. Debresse, 1959.

—, *Jean Cocteau et Nietzsche ou La Philosophie du matin*, J. Grassin, 1972.

2.3 Articles et communications

CHANEL Pierre, « Cocteau et les Dioscures : Giorgio De Chirico et Albert Savinio », *Europe*, n° 894, 2003, p. 161-170.

CHRISTENSEN Peter G, « Three Concealments : Jean Cocteau's Adaptation of *The Picture of Dorian Gray* », *Romance Notes*, 27, 1986, p. 27-35 [en ligne] <https://www.jstor.org/stable/43800827> [consulté le 13 juin 2020].

CONNON Derek, « Jean's Just Wild(e) About Oscar : Cocteau's *Portrait surnaturel de Dorian Gray* », *Australian Journal of French Studies*, vol 49, n° 1, janvier-avril 2012, p. 43-52.

GHÉON Henri, « Les Poèmes » [compte rendu de *La Danse de Sophocle*], *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} septembre 1912, p. 500-511.

HÉRON Pierre-Marie, « “Simple comme la simplicité”. Le lecteur idéal des romans de Cocteau », *Roman 20-50*, n° 6, janvier 2016, p. 59-70.

JACQUELOT (de) Hélène, « À l'écoute du *Potomak* », *Revue des Sciences humaines*, n° 233, 1994, p. 29-39.

JOPPOLO Giovanni, « Cocteau – De Chirico ou la “Critique indirecte” », *Quaderni del Novecento Francese*, *Quaderni del Novecento Francese*, n° 15 : « Jean Cocteau », 1992, p. 205-215.

LINARÈS Serge, « D'un Potomak à l'autre : Cocteau et la tentation de la rupture », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 53, 2001, p. 315-332.

RADIGUET Raymond, « *Parade* », *Le Gaulois*, 25 décembre 1920, p. 4.

2.4 Travaux universitaires non publiés

ZEMIGNAN Roberto, *Jean Cocteau et l'Italie : regards cinématographiques croisés*, thèse de doctorat en musique, musicologie et arts de la scène, Université Paul Valéry - Montpellier III, 2012.

III. Autres ouvrages et articles (par ordre alphabétique d'auteurs)

1. Littérature et philosophie

APOLLINAIRE Guillaume, « Les spectacles modernistes des Ballets russes, *Parade* et l'Esprit nouveau », *Excelsior*, le 11 mai 1917, repris dans *Œuvres en prose complètes*, Pierre Caizergues et Michel Décaudin (éd.), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1991.

BANVILLE (de) Théodore, *Les Camées parisiens*, deuxième série, Pincebourde, 1866.

BARRÈS Maurice, *L'Ennemi des lois*, Perrin et Cie, 1893.

—, *Amori et dolori sacrum. La mort de Venise*. Félix Juven S.D. [1903].

—, *Les Déracinés*, Bibliothèque Charpentier, 1897.

—, *Le Voyage de Sparte*, Juven, 1911.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, édition de 1861, Gallimard, « Poésie », 1996 [1972].

—, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », *La Revue européenne*, 1^{er} avril 1861, repris dans *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976,

BLANCHE Jacques-Émile, « Un bilan artistique de 1913 : les Russes. – *Le Sacre du printemps* », *La Revue de Paris*, 1^{er} décembre 1913, p. 517-534.

—, *Nouvelles lettres à André Gide*, Genève, Droz, 1982.

BLOY Léon, « Réflexions sur un patriarche », *Le Chat Noir*, 8 mars 1884, repris dans *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, Tresse, 1884.

BYRON George Gordon, *Œuvres complètes de Lord Byron*, Charpentier, t. I, 1836.

La Chanson de Roland : poëme de Théroulde ; suivi de la Chronique de Turpin, trad. Alex. de Saint-Albin, Librairie internationale A. Lacroix Verboeckhoven et Cie, 1865.

CLAUDEL Paul, *Cinq Grandes Odes*, Nouvelle Revue Française, 1913 [L'Occident, 1910].

D'ANNUNZIO Gabriele, *Le Feu*, trad. G. Hérelle, Calmann-Lévy, 1929 [1901].

D'ADESLSWÄRD-FERSEN Jacques, *Notre-Dame de Mers Mortes (Venise)*, P. Sevin et E. Rey, 1902.

—, [paru sous le pseudonyme de Sonyeuse], « In Mémoriam : Raymond Laurent », *Akados*, 15 janvier 1909, p. 66-71.

CHATEAUBRIAND (de) François René, *Essai sur les révolutions, Génie du christianisme*,

- Maurice Regard (éd.), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978 [Ladvoctat, 1826-1831].
- DICKENS Charles, *David Copperfield : roman anglais*, trad. Paul Lorain, Hachette et Cie, t. II, 1894.
- FRANCK Henri, « Raymond Laurent (1886-1908) », *La Phalange*, 15 novembre 1908, repris dans *La Danse devant l'arche*, Nouvelle Revue Française, 1912.
- GAUTIER Théophile, *Italia* (2^e édition augmentée), éd. Hachette, 1855.
- GIDE André, *Le Voyage d'Urien, suivi de Paludes*, Mercure de France, 1897.
- , *Les Nourritures terrestres*, Mercure de France, 1897.
- , « À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès », *L'Ermitage*, février 1898, repris dans *Prétextes*, Mercure de France, 1919 [1903].
- , *De l'influence en littérature*, Petite Collection de l'Ermitage, 1900, repris dans *Prétextes*.
- , « La Normandie et le Bas Languedoc », *L'Occident*, novembre 1902, repris dans *Prétextes*.
- , « Le *De profundis* d'Oscar Wilde », *L'Ermitage* 15 août 1905, p. 65-73.
- , « Nationalisme et littérature », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} juin 1909, repris dans *Nouveaux prétextes*, Mercure de France, 1921[1911].
- , « Journal sans dates », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} août 1910, repris dans *Nouveaux prétextes*.
- , *Le voyage d'Urien*, (édition critique), Jean-Michel Wittmann (éd.), Lyon, Centre d'études gidiennes, « Gide/Textes », 2001.
- GOETHE Johann (von) Wolfgang, *Faust et le Second Faust : suivi d'un choix de Poésies allemandes*, trad. Gérard de Nerval, Garnier frères, s. d. [1877].
- HEINE Henri, *De l'Allemagne*, Eugène Renduel, t. I, 1835, cité dans *Cahiers Jean Cocteau*, n° 11 « Jean Cocteau et Anna de Noailles : Correspondance 1911-1931 », 1989.
- HÉRACLITE, *Les Présocratiques*, trad. J.-P. Dumont, Gallimard, 1988.
- HÖLDERLIN Friedrich, *Œuvres*, Philippe Jaccottet (éd.), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.
- JAMMES Francis, *Le Deuil des primevères*, Mercure de France, 1901, repris dans *Œuvre poétique complète*, Michel Haurie (éd.), Biarritz, Atlantica, 2006.
- , « Un manifeste littéraire de M. Francis Jammes : le jammisme », *Mercure de France*, 1^{er} mars 1897, p. 492-493.
- JARRY Alfred, *Les Minutes de sable mémorial*, Gallimard, « Poésie », 1977 [Mercure de France,

- 1894].
- , *Almanach illustré du Père Ubu [XX^e siècle]*, Ambroise Vollard, 1901.
- , « Anthropophagie », *La Revue blanche*, 1^{er} mars 1902, p. 386-388.
- , « Toomai des éléphants, par George Esparbès », *La Plume*, 1^{er} janvier 1903, repris dans *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1987.
- LAFORGUE Jule, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, Léon Vanier, 1886.
- LAURENT Raymond, « Oscar Wilde », *La Phalange*, 20 octobre 1909, repris dans EELLS Emily, *Two Tombeaux to Oscar Wilde: Jean Cocteau's Le Portrait surnaturel de Dorian Gray and Raymond Laurent's essay on Wildean aesthetics*, High Wycombe, The Rivendale Press, 2010.
- LEMAÎTRE Jules, *Chateaubriand*, Calmann-Lévy, 1912.
- LORRAIN Jean, *Fards et Poisons*, Société d'éditions littéraires et artistiques, Paul Ollendorff, 1903.
- , « Venise », *la Revue illustrée*, n° 8, 1^{er} avril 1905, p. 34-41.
- MASSIS Henri, *Évocations, souvenirs*, Plon, t. I, 1931.
- MAURIAC François, *Journal I*, repris dans *Œuvres complètes*, Bibliothèque Bernard Grasset chez Arthème Fayard, t. XI, 1952.
- MAURRAS Charles, *L'idée de la décentralisation*, Revue encyclopédique Larousse, 1898, repris en édition électronique sur le site www.maurras.net, 2008 [https://maurras.net/pdf/maurras_idee-decentralisation.pdf].
- MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal (éd.), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998.
- , « Chronique de Paris », *La Dernière Mode*, 6 décembre 1874, repris dans *Œuvres complètes*, t. II, 2003.
- , [signé Marliani, Tapissier-Décorateur], « Panneau de salle à manger nouvelle », *La Dernière Mode*, 6 décembre 1874, repris dans *Œuvres complètes*, t. II.
- , « Le monde est fait pour aboutir à un beau livre », entretien réalisé par Jules Huret en 1891 pour *L'Écho de Paris*, HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, 1891.
- , *Divagations*, Paris, Bibliothèque Charpentier 1897, repris dans *Œuvres complètes*, t. II,
- MENDÈS Catulle, *Monstres parisiens : deuxième série*, C. Marpon et E. Flammarion, 1885.
- , « Figurines de poètes », *La Vogue parisienne*, 22 janvier 1869, repris dans MARCHAL

- Bertrand, *Stéphane Mallarmé*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 1998.
- , « L'Après-midi d'un faune par Stéphane Mallarmé », *La République des lettres*, 20 avril 1876, repris dans MARCHAL Bertrand, *Stéphane Mallarmé*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 1998.
- , *La Légende du Parnasse contemporain*, Bruxelles, Brancart, 1884.
- , *Le Rose et le Noir*, Dentu, 1885.
- , *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Imprimerie Nationale, 1903.
- NIETZSCHE Frédéric, *Richard Wagner à Bayreuth* [1876], trad. Marie Baumgartner, Schloss-Chemnitz, Ernest Schmeitzner, 1877.
- , *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, trad. Henri Albert, Mercure de France, « Collection d'auteurs étrangers » :
- Généalogie de la morale* [1887], 1900.
- Aurore : Réflexions sur les préjugés moraux* [1882], 1901.
- Le Gai Savoir* [1882], 1901.
- L'Origine de la tragédie, ou Hellénisme et pessimisme* [1872], trad. Jean Marnold et Jacques Morland, 1901.
- Humain trop humain* (deuxième partie) [1879], 1902.
- Ainsi parlait Zarathoustra : un livre pour tout le monde et personne*, [1883–1885], 1903.
- La Volonté de puissance : Essai d'une transmutation de toutes les valeurs*, t. I et II, 1903.
- Humain, trop humain*, (première partie) [1878], trad. Alexandre-Marie Desrousseaux, 1906.
- Considérations inactuelles*, t. I [1874], 1907. Contient : « De l'Utilité et des inconvénients des études historiques ».
- Le Crépuscule des idoles* [1889], 1908. Contient : *Le Cas Wagner ; Nietzsche contre Wagner et L'Antéchrist*.
- Par-delà le bien et le mal* [1886], 1913.
- Considérations inactuelles*, t. II, [1874], 1922. Contient : « Schopenhauer éducateur » ; « Réflexions sur Richard Wagner ».
- , *Ecce Homo : comment on devient ce qu'on est* [1888] : suivi des *Poésies*, trad. Henri Albert, Mercure de France, 1909 [1908]. Contient : *Dithyrambe de Dionysos*.

- , *Œuvres*, Marc de Launay (éd.), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2019.
- NOAILLES (de) Anna, *Le Cœur innombrable*, Calmann-Lévy, 1901.
- , *La Domination*, Calmann-Lévy, 1905.
- , *Les Éblouissements*, Calmann-Lévy, 1907.
- , *Les Vivants et les Morts*, Fayard, 1913.
- RIMBAUD Arthur, *Poésies, Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.
- , *Une Saison en enfer, Illuminations*, N.R.F, Poésie/Gallimard, 2012 [1973].
- , *Une saison en enfer* (édition critique) BRUNEL Pierre, José Corti, 1987.
- RODENBACH Georges, *Les Vies encloses : poème*, Bibliothèque Charpentier, 1896.
- , *Le Carillonneur*, Bibliothèque Charpentier, 1897.
- , « Stéphane Mallarmé », *Le Figaro* 13 septembre 1898, repris dans RUCHON François, *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, Genève, Pierre Cailler, 1949.
- , *L'Élite : écrivains, orateurs sacrés, peintres, sculpteurs*, Bibliothèque Charpentier, 1899.
- , *Le Règne du silence : poème*, Bibliothèque Charpentier, 1901.
- SACHS Maurice, *Le Sabbat. Souvenirs d'une jeunesse orageuse*, Gallimard, 1960 [Corrêa, 1946].
- SCHILLER Friedrich, *Poésies de Schiller*, trad. Xavier Marmier, Bibliothèque Charpentier, 1854.
- SHELLEY Percy Bysshe, « Défense de la poésie » [1840], *Œuvres poétiques complètes de Shelley*, trad. F. Rabbe, Stock, t. III, 1907-1909.
- STEVENSON Robert Louis, *Le Cas étrange du docteur Jekyll et de M. Hyde* [1886], traduit partiellement par Th. Bentzon dans son étude « Le Roman étrange en Angleterre : Robert Louis Stevenson », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1888, p. 550-581.
- , « A Chapter on Dreams », *Scribner's magazine*, 3 janvier 1888, traduit partiellement par Auguste Glardon dans son étude « Romanciers Anglais contemporains. Robert Louis Stevenson [seconde et dernière partie] », *Bibliothèque universelle et revue suisse*, juillet-septembre 1895, p. 80-111.
- VIRGILE, *L'Énéide, Œuvres complètes*, Désiré Nisard (dir.), Firmin Didot frères fils et Cie, 1868.
- WELLES Herbert George, *Les premiers hommes dans la Lune*, trad. Henri Albert, Calmann-Lévy, 1913.
- WILDE Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray* [1890], trad. Eugène Tardieu et Georges Mauvert, Albert Savine, 1895.

- , *De profundis*, précédé de lettres écrites de la prison par Oscar Wilde à Robert Ross, suivi de *La Ballade de la Geôle de Reading*, trad. Henry D. Davray, Mercure de France, 1905.
- , *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2015 [1996]. Contient :
- « Le Sphinx sans secret » (1887) ; « Le Millionnaire modèle » (1887) ; « Le Rossignol et la Rose » (1888) ; « Le Déclin du mensonge » (1889).

2. Études critiques

2.1 Littérature

Collectifs

- BENOIT Éric, « Fonction symbolique de l'objet dans *La Dernière Mode* de Mallarmé », in *Écritures de l'objet*, Roger Navarri (dir.), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 99-123 [en ligne] <http://books.openedition.org/pub/4931> [consulté le 18 mai 2020].
- BOMBART Mathilde, « Romans à clés : une pratique illégitime au filtre de la critique littéraire des journaux (2002-2012) », in *La référence à l'œuvre. Romans à clés et (dé)codages du réel*, Anthony Glinoyer (dir.), Presses Universitaires de Liège, 2014, p. 43-65.
- CROIX Laurence, NEUTER P. De, PINEDA Sylvain, « 1. Les pères mythiques », in *Le père dans tous ses états. Le Père, les paternités et le patriarcat*, Laurence Croix (dir.), Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Oxalis », 2011, p. 17-33 [en ligne] <https://www.cairn.info/le-pere-dans-tous-ses-etats--9782804163815-page-17.htm> [consulté le 2 juillet 2022].
- DERENTY Arthur, « De la phonétique sensorielle à l'alchimie du verbe », *Rimbaud vivant*, n° 7, 2^e trimestre, 1975, p. 16-23.
- FAWCETT Peter, « Gide et Stevenson », in *André Gide et l'Angleterre : actes du colloque de Londres 22-24 novembre 1985*, Patrick Pollard (éd.), London, Birkbeck College, 1986, p. 24-29.
- GASNIER Maurice, « Rendre justice à la poésie ? Le Tombeau de Louis », in *Correspondance et poésie*, Jean-Marc Hovasse (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 59-71.
- JAMAIN Claude, « Le chant du cygne », in *Mythes de la Décadence*, Alain Montandon (éd.), Presses Universitaires Blaise-Pascal, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Clermont-Ferrand, 2001, p. 359-371.
- NAKAJI Yoshikazu, « Du "bleu" à la "boue" : Rimbaud, poète d'anamnèse », *Parade sauvage*, n° 16, 2000, p. 45-57.

- SABOT Philippe, « Gide disciple de Nietzsche ! *L'Immoraliste* en 1902 », in *Le moment 1900 en philosophie*, Frédéric Worms (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, p. 315-330 [en ligne] <http://books.openedition.org/septentrion/74029> [consulté le 9 novembre 2019].
- SCHUH Julien, « Ubu, c'est l'Autre », in *L'altérité en spectacle : 1789-1918*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 233-243 [en ligne] <http://books.openedition.org/pur/78584> [consulté le 4 janvier 2020].
- STEEL. A David, « Deux textes du “ Récit de Ménélaque ” », *Revue des Lettres Modernes. André Gide*, n° 2 : Sur « Les Nourritures terrestres », 1971, p. 25-34.
- WULF Christoph, « La mimésis dans la constitution du sujet et de la communauté », in *Action, affects et transformation de soi*, Jean-Marie Barbier et Olga Galatanu (dir.), Presses Universitaires de France, 1998, p. 241-270.

Monographies

- AUERBACH Erich, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. HEIM Cornélius, Gallimard, 1968.
- BASTIDE Roger, *Anatomie d'André Gide*, PUF, 1972.
- COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, 1990.
- DAVIES Gardner, *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*, José Corti, 1988.
- CLAPARÈDE-ALBERNHE Brigitte, *Henri Franck, Une biographie intellectuelle*, Pérols, éd. Jean-Claude Taieb, 2016.
- CLOUARD Henri, *La « Cocarde » de Barrès*, Librairie nationale, 1910.
- DÉCAUDIN Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960.
- GEBAUER Gunter et WULF Christoph, *Mimésis : culture, art, société*, Éditions du Cerf, 2005.
- HELLERSTEIN Nina, *Mythe et structure dans les « Cinq grandes odes » de Paul Claudel*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1990.
- MARTINET Marie-Madeleine, *Le Voyage d'Italie dans les littératures européennes*, PUF, 1996.
- MASSIS Henri, *Évocations, souvenirs*, Plon, t. I, 1931
- MURPHY Steve, *Le Premier Rimbaud : ou l'apprentissage de la subversion*, Lyon, Presses

universitaires de Lyon, 1991.

—, *Stratégies de Rimbaud*, Champion, 2004.

REBOUL Yves, *Rimbaud dans son temps*, Classiques Garnier, 2009.

ROBILLARD Monic, *Le Désir de la vierge. Hérodiade chez Mallarmé*, Genève, Droz, 1993.

SEILLIÈRE Ernest, *Barbey d'Aurevilly : Ses idées et son œuvre*, Blond, 1910.

STEINMETZ Jean-Luc, *Stéphane Mallarmé : L'absolu au jour le jour*, Fayard, 1998.

TEINTURIER Frédéric, *Heinrich Mann et la nouvelle. Pratiques d'un genre entre roman et théâtre*, Bern, P. Lang, 2008.

THIBAUDET Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, N.R.F., 1930.

Articles et communications

AL-MATARY Sarah, « Charles Carrington (1867-1921), pornographe sans frontières », *Romantisme*, n° 167, 2015, p. 21-30.

BERRICHON Paternie, « Rimbaud en 1870-1871 (notes inédites) », *Mercure de France*, 1^{er} novembre 1910, p. 5-27.

CARO Elme-Marie, « La Philosophie de Goethe, V. Les théories philosophiques du *Second Faust*, dernière partie », *Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1866, p. 386-422.

GAUTHIER Cécile, « Jérémy Naïm, Penser le récit enchâssé. L'invention d'une notion à l'époque moderne (1830-1980) », *Textes et contextes*, 16-1 | 2021 [en ligne] <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3224> [consulté le 18 septembre 2022].

GHÉON Henri, « Livres de Prose » [compte rendu des *Déracinés*], *L'Ermitage*, 1^{er} février 1898, p. 134-135.

HONARMANDI Hassan, « André Gide et la littérature persane », in *Entretiens sur André Gide. Colloque de Cerisy, septembre 1964*, Marcel Arland et Mouton Jean (éd.), Mouton & Cie, 1967, p. 175-179.

KASPERSKI Edward, « Qu'est-ce que la mimésis ? (Essai d'interprétation) », in *La mimésis dans la littérature, l'art et la culture* (actes du colloque franco-polonais, Varsovie, 9-12 novembre 1987), Varsovie, Éd. de l'Université de Varsovie, 1993, p.13-23.

MAUREL-INDART Hélène, « Plagiat et création littéraire », site internet *Fabula*, article mis à jour le 24 mai 2008, [en ligne] https://www.fabula.org/atelier.php?Plagiat_et_cr%26eacute%

3Bation_litt%26acute%3Braire [consulté le 16 janvier 2015].

MARX William, « La véritable catharsis aristotélicienne. Pour une lecture philologique et physiologique de la Poétique », *Poétique*, n° 166, février 2011, p. 131-154 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-poetique-2011-2-page-131.htm> [consulté 31 août 2022].

MERLIN-KAJMAN Hélène, « Sens contraire, ironie et négation dans le Dictionnaire universel de Furetière », *Langue française*, mars 2004, p. 111-126 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2004-3-page-111.htm> [consulté le 8 février 2011].

« Note des éditeurs » à MAURRAS Charles, « La Querelle du peuplier » [*la Gazette de France*, 14 septembre 1903], édition électronique, Maurras.net, 2008 [<https://maurras.net/textes/13.html>].

OLLIER François, « Maurice Barrès et Sparte », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 45, n° 2, 1938, p. 247-260 [en ligne] <http://www.jstor.org/stable/40520533> [consulté le 18 novembre 2021].

PONNAU Gwenhaél, « L'Écriture dans les marges », *Europe*, n° 751, novembre-décembre 1991, p. 84-91.

SAUSY Lucien, « Du nouveau sur Rimbaud », *Nouvelles littéraires*, 2 septembre 1933, repris dans RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*.

SCHUH Julien, « L'obscurité comme synthèse chez Alfred Jarry. Mécanismes de la suggestion dans l'écriture symboliste », site internet Fabula, actes du séminaire « Signe, déchiffrement, interprétation », mis en ligne 2007, <http://www.fabula.org/colloques/document910.php> [consultée 14 juin 2020].

VÉDRINE Hélène, « “Il est stupide de commenter soi-même l'œuvre écrite [...], car il n'y a qu'à regarder et c'est écrit dessus » : pour une lecture matérielle et visuelle des *Minutes de sable mémorial* par Alfred Jarry », *Revue italienne d'études françaises*, n° 8, 2018, mis en ligne 15 novembre 2018, <http://journals.openedition.org/rief/2503> [consulté 3 août 2020].

2.2 Arts et histoire ; inclut théâtre, musique

Collectifs

BRUNEL Pierre, « Deux figures du *mundus muliebris* dans le *Journal* des Goncourt : Judith Gautier et Augusta Holmès », in *Les Goncourt dans leur siècle : Un siècle de « Goncourt »*, Jean-Louis Cabanès (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005, p. 115-124 [en ligne] <http://books.openedition.org/septentrion/54376> [consulté le 19 avril 2020].

LESURE François, « Introduction » à *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps : Dossier de Presse, Presse-Book*, François Lesure (éd.), édition Minkoff, Genève, 1980.

MELOT Jean-Pierre, « Jean-François Auburtin, les variations normandes », in *Jean-François Auburtin (1866-1930) : les variations normandes* [catalogue d'exposition], Jean-Pierre Melot et Géraldine Lefebvre (dir.), Le Havre, Musée d'art moderne André Malraux / Paris, Somogy éd. d'art, 2006, p. 27-50.

PICARD Timothée, « Quêtes spirituelles anti-wagnériennes : le christianisme en question », in *Wagner, une question européenne : Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 429-447 [en ligne] <https://books.openedition.org/pur/38141?lang=fr> [consulté le 15 février 2021].

Monographies

BAINVILLE, Jacques, *Louis II de Bavière*, Flammarion 1932 [Perrin & Cie, 1900].

BARILLON-BAUCHÉ Paula, *Augusta Holmès et la femme compositeur*, Librairie Fischbacher, 1912.

BRENET Michel, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Armand Colin, 1926.

CLOCHEPIN Philippe, *Nouvelles de Varengeville*, Soumont, Paul Plume éditions, 2020.

LÉRIS (de) Gaston, *Le Monde pittoresque et monumental. L'Italie du Nord*, Quantin, 1889.

SCHURÉ Édouard, *Le Drame musical, Richard Wagner, son œuvre et son idée*, Sandoz et Fischbacher, t. II, 1875.

WAGNER Richard, *Tristan et Yseult*, trad. Victor Wilder, Leipzig ; Bruxelles, Breitkopf & Härtel, 1886.

—, *Parsifal, Partition complète chant et piano par Otto Singer*, trad. J. Gautier et M. Kufferath, Carl Waack (éd.), Leipzig/New York, Breitkopf et Hartel, 1914.

Articles et communications

ARDREY Caroline, « Dialogism and Song: Intertextuality, Heteroglossia and Collaboration in Augusta Holmès's setting of Catulle Mendès's "Chanson" », *The Australian Journal of French Studies*, 54, n° 2-3, p. 235-252.

BOUDINET Gilles, « Pan, entre le décor de la panique et le corps de la culture », *Sens-Dessous*, n°15, janvier 2015, p. 91-104 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-sens-dessous-2015-1-page-91.htm> [consulté le 12 février 2021].

- CANGELONI Viviane, « Comprendre Jupiter, ses symbolismes et mythes », site internet l'Institut Astrologique Belge, article mis en ligne le 7 novembre 2020, <https://www.institutastrobelge.be/articles/comprendre-jupiter-ses-symbolismes-et-mythe>, [consulté le 5 juin 2022].
- RITTER William, « Le “grand maître” actuel de la musique allemande. M. Richard Strauss », *Le Correspondant*, 25 juillet 1910, p. 317-341.
- RIVIÈRE Jacques, « Le Sacre du printemps », *La Nouvelle Revue Française*, n° 59, novembre 1913, repris dans *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps : Dossier de Presse, Presse-Book*, François Lesure (éd.), édition Minkoff, Genève, 1980.
- PAWLOWSKI (de) Gaston, « Le Sacre du printemps, ballet en deux actes de M. Igor Stravinsky », *Cœmedia* 31 mai 1913, repris dans *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps : Dossier de Presse, Presse-Book*, François Lesure (éd.), édition Minkoff, Genève, 1980.
- QUITTARD Henri, « Théâtre des Champs-Élysées », *Le Figaro*, n° 151, 31 mai 1913, repris dans *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps : Dossier de Presse, Presse-Book*, François Lesure (éd.), édition Minkoff, Genève, 1980.
- SAUSVERD Antoine, « Les Aventures prodigieuses de Mortimer Fifrelyn et autres histoires de Paul Iribe », site internet Topfferiana, article mis en ligne le 20 novembre 2020, <http://www.topfferiana.fr/2020/11/les-aventures-prodigieuses-de-mortimer-fifrelyn-et-autres-histoires-de-paul-iribe> [consulté 10 mai 2021].
- STRAVINSKI Igor, « Ce que j'ai voulu exprimer dans *Le Sacre du printemps* », *Montjoie*, n° 8, 29 mai 1913, repris dans *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps : Dossier de Presse, Presse-Book*, François Lesure (éd.), édition Minkoff, Genève, 1980.
- TIERSOT Julien, « Le Chant du berger de Tannhäuser et celui de Tristan et Iseult II », *Le Ménestrel : Musique et Théâtres*, 15 décembre 1895, p. 393-394.
- VALBERT, George, « Le roi Louis II de Bavière », *Revue des deux mondes*, 1^{er} juillet 1886.

2.3 Philosophie

Collectifs

- LACROSSE Joachim, « Chronos psychique, Aiôn noétique et Kairos hénologique chez Plotin », in *Les figures du temps* Lambros Couloubaritsis et Jean-Jacques Wunenburger (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997, p. 75-87.
- VOELTZEL Nicolas, « “Comment on devient ce qu'on est” : sur le rôle décisif de la maladie chez Nietzsche », in *Les intermittences du sujet : Écritures de soi et discontinu*, Sylvie Jouanny et Élisabeth Le Corre (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 73-90 [en ligne]

<http://books.openedition.org/pur/56278> [consulté le 2 juin 2020].

Monographies

- ALBERT Henri, *Frédéric Nietzsche*, Bibliothèque internationale d'édition, 1903.
- ASTOR Dorian, *Nietzsche. La détresse du présent*, Gallimard, « Folio Essais », 2014 [en ligne] <https://www.cairn.info/nietzsche--9782070442355.htm> [consulté le 10 janvier 2021].
- BÉLAND Martine, *Kulturkritik et philosophie thérapeutique chez le jeune Nietzsche*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012.
- BERGSON Henri, *Matière et Mémoire*, Flammarion, « GF », 2012 [1896].
- , *Le Rire, essai sur la signification du comique* [1900], PUF, 1993[1940].
- CATTEAU Dominique, *Nietzsche, adversaire de Wagner, ou le sens du Cas Wagner*, Publibook, 2002.
- DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, « Quadrige », 2014 [1965], [en ligne] <https://www.cairn.info/nietzsche-et-la-philosophie--9782130630289.htm> [consulté le 19 octobre 2019].
- D'IORIO Paolo, *Le voyage de Nietzsche à Sorrente : genèse de la philosophie de l'esprit libre*, CNRS Éditions, 2012.
- HAAR Michel, *Par-delà le nihilisme. Nouveaux essais sur Nietzsche*, Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques », 1998, [en ligne] <https://www.cairn.info/par-dela-le-nihilisme--9782130492771.htm> [consulté le 9 juillet 2022].
- HALÉVY Daniel, *La vie de Frédéric Nietzsche*, Calmann-Lévy, 1922.
- LOUETTE Jean-François, *Sartre contra Nietzsche [Les Mouches, Huis Clos, Les Mots]*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1996.
- PONTON Olivier, *Nietzsche Philosophe de la légèreté*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2007.
- , *Le gai savoir de Nietzsche. Une manière divine de penser*, CNRS Éditions, 2018.
- STANGUENNEC André, *Le questionnement moral de Nietzsche*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, « Philosophie », 2005.
- WARIN François, *Nietzsche et Bataille. La parodie à l'infini*. Presses Universitaires de France, « Philosophie d'aujourd'hui », 1994, [en ligne] <https://www.cairn.info/nietzsche-et-bataille-9782130461784.htm> [consulté le 19 novembre 2020].

Articles et communications

- BOSS Marc, « Tillich, Heidegger et la question du kairos », *Études Théologiques et Religieuses*, 1^{er} janvier 2001, p. 47-59.
- CRÉPON Marc, « L'éternel retour et la pensée de la mort », *Les Études Philosophiques*, n° 2, vol. 73, 2005, p. 193-202.
- DUIFRESNE Jacques, « Kairos », site internet *L'Agora*, article mis en ligne le 13 septembre 2020, <http://agora.qc.ca/Dossiers/Kairos> [consulté le 4 août 2022].
- GOUNELLE André, « Le Kairos chez Tillich », site internet *André Gounelle .fr* article mis en ligne s.d., <http://andregounelle.fr/tillich/le-kairos-chez-tillich.php> [consulté le 10 août 2022].
- KLEIN Rony, « L'esthétique de Nietzsche. Au croisement de l'identité allemande », *Études Germaniques*, n° 279, mars 2015, p. 451-472 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2015-3-page-451.htm> [consulté le 3 janvier 2021].
- MAGUN Artemy, « Le danger du pouvoir ou le pouvoir du danger. L'aspect historique de la volonté de puissance chez Nietzsche », *Lignes*, n° 7, janvier 2002, p. 233-249 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-lignes1-2002-1-page-233.htm> [consulté le 15 août 2022].
- NORDMANN Charles, « Henri Poincaré : Son œuvre scientifique, sa philosophie », *Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1912, p.331-368.
- VIVÈS Vincent, « Mesure et démesure de l'affect », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, janvier 2010, n°21, p. 139-149 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-libres-cahiers-pour-la-psychanalyse-2010-1-page-139.htm> [consulté le 23 novembre 2021]

2.4 Autres

Collectifs

- CÉCILE Raynal, « Un exemple d'eau minérale artificielle à reconstituer chez soi : les fameux "Lithinés du Dr Gustin" », *Revue d'histoire de la pharmacie*, 94^e année, n° 356, 2007, p. 505-518 [en ligne] http://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_2007_num_94_356_6409 [consulté le 3 novembre 2018].
- LEFEBVRE Thierry « Le "côté Jubol-Urodonal" des Ballets russes », *Revue d'histoire de la pharmacie*, n° 349, 2006, p. 150-151 [en ligne] http://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_2006_num_94_349_5972 [consulté le 29 mai 2020].
- SIÉPI Pierre, « Contribution à l'histoire naturelle de Charaxes jasius », *Feuille des jeunes*

Naturalistes, n° 388, février 1903, p. 56-64.

Monographies

BILLY André, *Le Pont des Saints-Pères*, Fayard, 1947.

CHARCOT Jean Martin, BABINSKI Joseph, *Traité de médecine*, G. Masson, t. II, 1892.

CORTAMBERT Louise et MARTIN Louis-Aimé, *Le langage des fleurs*, Bruxelles, Société belge de librairie, 1842.

FIGUIER Louis, *La terre avant le déluge*, Hachette, 1879.

Nouveau langage des fleurs ou Parterre de flore, Bruxelles, T. Lejeune, 1832.

IV. Iconographie

CAPPIELLO Leonetto, « Bouillon Kub / Exiger le K », affiche publicitaire, 1911, Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9015164d.item> [consulté le 17 janvier 2022].

Meraviglie di Venezia, s. d, http://www.meravigliedivenezia.it/fr/objets-virtuels/SPEC_07.html [consulté le 25 février 2019].

Publicité du Jubol parue dans le journal *Le Cri de Paris*, le 16 février 1913, Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6522837c> [consulté le 9 novembre 2021].

V. Usuels

CNRTL : <https://www.cnrtl.fr>

Dictionnaire de l'Académie française, 9^e édition : <https://www.dictionnaire-academie.fr>

Dictionnaire Larousse : <https://www.larousse.fr>

Imago Mundi, Encyclopédie gratuite : <https://www.cosmovisions.com>

Vocabulaire Européen des Philosophies, Seuil / Le Robert, 2019 : <https://vep.lerobert.com>

Table des matières

Résumé	2
Abstract	3
Remerciements	4
Sommaire	5
Introduction	6
Partie 1 Des écrits de jeunesse : canevas mimétique	29
Chapitre 1 : Venise ou la mimésis de la mort	30
1.1 « Paroles sur une tombe » : essai de l'écriture testimoniale	31
1.2 « Le Pigeon » : un <i>patchwork</i> des souvenirs.....	36
1.3 « Amitié vénitienne », « Comment Mourut M. de Trêves » : la stéréotypisation du héros	42
Chapitre 2 : Le miroir d'Oscar Wilde	54
2.1 La genèse du <i>Portrait surnaturel de Dorian Gray</i>	54
2.2 Oscar Wilde dans « l'Étrange Collaboratrice de M.-C. H., poète »	58
2.3 Lord Henry Wotton ou l'archétype du démoralisateur	63
2.4 Le danger du dédoublement identitaire	70
Chapitre 3 : La fatalité des acteurs sans théâtre	77
3.1 « Mon pauvre ami Rex » : le portrait du Roi mégalomane.....	77
3.2 « Les pseudonymes la Nymphé et le cor » : la femme aux mille visages sans corps ..80	
Chapitre 4 : Le regard mimétique du poète-enfant	83
4.1 « Venise vue par un enfant » : entre souvenir et fiction	83
4.2 <i>Deux vivants et une morte</i> , ou l'idéal nietzschéen de l'artiste	90
Partie 2 <i>Le Potomak</i> dans le sillage de Nietzsche : Le côté des « Eugènes »	96
Chapitre 1 : Prologue au drame de la <i>mue</i>	97
1.1 Initiation au <i>Sacre du printemps</i>	97
1.2 « Après coup » : le <i>memento</i> d'un convalescent	111
Chapitre 2 : Avènement des Eugènes.....	126
2.1 À la recherche de la « plante Eugène ».....	126
2.2 Le portrait des Eugènes	136
Chapitre 3 : La vision et l'énigme des « Eugènes »	149

3.1 Les Eugènes, ou l'allégorie de la volonté de puissance.....	149
3.2 L'« Album des Eugènes » : le poète face à l'abîme de l'éternel retour.....	160
Chapitre 4 : Le glauque aquarium de Pygamon.....	175
4.1 Le procès contre le maître du Parnasse.....	175
4.2 Plongée dans le théâtre de Pygamon.....	181
4.3. La mésaventure de Persicaire ou le déclin nécessaire.....	188
Chapitre 5 : Des Eugènes au Potomak.....	197
5.1 Le poète au « carrefour de tous les mots ».....	197
5.2 La leçon des Eugènes.....	206
Partie 3 <i>Ecce Poeta</i> : Le côté du « Potomak ».....	215
Chapitre 1 : L'aquarium du Potomak.....	216
1.1 Le rêve du Potomak.....	216
1.2 Le Potomak ou le fleuve d'oubli.....	227
Chapitre 2 : Initiation à la sagesse de Dionysos.....	234
2.1 Acrobate sur le fil de la mémoire et de l'oubli.....	234
2.2 Ariane, ou le labyrinthe fatal.....	240
2.3 Le défi du Minotaure : la rééducation d'Ariane.....	249
2.4 « La Mort » : entre la fiction et la réalité.....	257
Chapitre 3 : La clé d'une bonne digestion.....	267
3.1 « Seconde visite au Potomak » : le problème du dressage humain.....	268
3.2 L' <i>altus</i> : la chute vers le haut.....	275
3.3 « L'ichtyosaure désœuvré » : redevenir soi-même.....	281
Chapitre 4 : L'art de l'incorporation.....	287
4.1 L'assimilation : l'estomac du Potomak.....	287
4.2 L'alchimie de la digestion.....	289
Chapitre 5 : L'effet de métamorphose.....	298
5.1 L'« Utilisation impossible » de l'amour.....	298
5.2 La rédemption mimétique.....	303
5.3 <i>Le Potomak</i> ou le livre du <i>Kairos</i>	310
Conclusion.....	319
Bibliographie.....	334
I. Œuvres de Jean Cocteau.....	334
1. Éditions de référence (par date de publication).....	334

2. Autres éditions consultées ou citées (par date de publication)	334
II. Ouvrages sur Jean Cocteau (par ordre alphabétique d'auteurs)	338
1. Ouvrages biographiques et témoignages	338
2. Études critiques sur les ouvrages de Jean Cocteau.....	338
III. Autres ouvrages et articles (par ordre alphabétique d'auteurs).....	341
1. Littérature et philosophie.....	341
2. Études critiques	346
IV. Iconographie	354
V. Usuels	354
Table des matières	355