

L'ESPACE DANS L'OEUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE DE JEAN COCTEAU

Notre titre est ambigu, dans la mesure où le temps et l'espace sont si étroitement liés dans l'oeuvre de Cocteau qu'ils forment une seule dimension, «l'espace-temps.» Il serait néanmoins utile d'examiner les deux concepts séparément d'abord. Notre perspective est celle esquissée par Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*¹ et élaborée par la suite par Durand, sa collègue Simone Vierne, et l'équipe du Centre de Recherche Imaginaire et Création de l'Université de Savoie, Chambéry.

L'Espace.

Le chapitre «Des Distances» dans *Le Journal d'un inconnu* (1953) est l'exposé le plus clair de la notion coctéenne de l'espace. (C'est à cause de ce chapitre que les responsables du Centre de Saclay ont demandé à Cocteau de faire le commentaire de leur court métrage *À l'aube du monde* (1956).) Si l'homme, à la veille de l'exploration extra-terrestre, a commencé à comprendre l'imbrication des univers dans la direction de «l'infiniment grand» de Pascal, il ne semble pas encore avoir saisi les implications de «l'infiniment petit». Cocteau se plaît à imaginer une série de planètes de plus en plus petites, emboîtées à l'intérieur de l'homme lui-même —ce qui s'accorde avec sa vision du poète archéologue de «la nuit du corps humain»².

L'espace privilégié dans le cinéma de Cocteau est l'endroit

Littératures, n° 5 (1990)

1. Gilbert Durand. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas, 1969.

2. Cocteau, «Préface», *Le Testament d'Orphée*. Monaco, Rocher, 1961, p. 6.

clos, coupé du reste du monde. Par exemple, la cabane (*L'Éternel Retour*, *L'Aigle à deux têtes*), le jardin, la serre (*Les Dames du bois de Boulogne*, *La Belle et la Bête*, *Le Testament d'Orphée*), le pavillon de Diane (*La Belle et la Bête*) et la Cité Monthiers (*Le Sang d'un poète*, *Les Enfants terribles*). L'île et le château dans *L'Éternel Retour* sont déjà mythifiés par l'emploi de l'article défini³. Dans les pièces *Les Chevaliers de la Table ronde*, *Renaud et Armide*, *L'Aigle à deux têtes*, et dans les films *Le Baron fantôme*, *L'Éternel Retour*, *La Belle et la Bête*, et *L'Aigle à deux têtes*, Cocteau se sert d'un des décors privilégiés du cinéma fantastique: le château, «lieu isolé [...], un décor qui échappe au temps.»⁴ Les scènes dans *L'Éternel Retour* qui illustrent le mieux l'étrange brouillage du temps produit par le château sont celles où Patrice et Nathalie à cheval voient le château après le retour de l'île, et celle où Patrice monte dans la tour au clair de lune pour rejoindre Natalie dans sa chambre.

Le décor privilégié dans la plupart des oeuvres de Cocteau semble être la chambre en désordre:

C'est la fameuse chambre avec son lit dévasté, que l'on voit dans tout l'oeuvre de Cocteau, comme dans les vaudevilles du Palais Royal, mais pour des actions et dénouements tragiques: la chambre du meurtre, la chambre des tortures où les personnages saignent et luttent pour leurs amours impossibles...⁵

Cette chambre figure dans *Le Sang d'un poète* (l'Hôtel des Folies Dramatiques), dans *L'Éternel Retour* (chez Lionel et Natalie II), dans *La Voix humaine* (Roberto Rossellini, 1948), dans *Les Parents terribles* (contrastée avec l'ordre de l'appartement de Madeleine), dans *Les Enfants terribles* et dans *Le Bel Indifférent* (Jacques Demy, 1957). On la retrouve également dans *La Machine infernale*, *Le Grand Écart*, *Opium* et *Le Livre blanc*.

Tous ces lieux isolés et intimes pourraient servir de refuge

³. Pierre Dubourg, *Dramaturgie de Cocteau*. Paris, Grasset, 1954, p. 181.

⁴. Raymond Lefèvre, «Le décor de la peur», *Image et son*, no 194 (mai 1966): 34.

⁵. P. Dubourg, *Dramaturgie de Cocteau*, op. cit., p. 56.

chez un auteur dont l'imaginaire serait organisé en fonction de la «structure mystique»⁶. Selon Gilbert Durand et ses collaborateurs, dans la «structure mystique», le refuge est le lieu intime (la demeure) ou une image féminine (la femme, la mère). Imaginé comme grotte, île, maison, navire, berceau ou ventre maternel, le refuge représente la sécurité, la chaleur et la protection contre la vie précaire, le temps implacable et la mort. Nous verrons, au contraire, que l'imaginaire coctéen se rattache plutôt à la «structure synthétique», structure dynamique où tout refuge sera transitoire, car la mort n'est pas imaginée comme une menace.

Tous ces symboles intimes/féminins de la structure mystique servent donc de piège pour attirer les personnages vers la mort. C'est parce que Patrice vient à l'île, monte dans la chambre, retourne à l'île, et retourne au château qu'il mourra (*L'Éternel Retour*). C'est parce que Stanislas entre dans le château, dans la chambre de la reine qu'il mourra (*L'Aigle à deux têtes*). C'est parce que le père de Belle vole une rose dans le jardin que Belle viendra au château, et c'est en suivant Belle jusqu'au pavillon qu'Avenant mourra (*La Belle et la Bête*). La chambre étouffante ne tolère pas d'étrangers. Ainsi, dans *Les Parents terribles*, Yvonne se suicidera quand Madeleine la remplacera. Dans *Les Enfants terribles*, le «génie de la chambre» «tuera» Michaël pour protéger Élisabeth et Élisabeth elle-même sera «possédée» par le génie pour empêcher le mariage de Paul. Le double suicide de Paul et d'Élisabeth marquera la destruction de la chambre (les paravents qui tombent dans la galerie). La chambre est donc souvent lieu de la mort (*La Voix humaine*, *Les Parents terribles*, *Les Enfants terribles*) ou lieu hanté par la mort (dans *Orphée*, l'auteur nous dit: «Et cette première nuit, la Mort d'Orphée vint dans sa chambre, le voir dormir»)⁷.

L'univers de Cocteau appartient clairement à ce que Gilbert Durand nomme «la structure synthétique», c'est-à-dire la synthèse des contraires qui permet une victoire sur la mort, et l'abolition du temps linéaire implacable (dans un cycle

⁶. «Le Refuge (I)» et «Le Refuge (II)», *Circé*, nos 2 (1970) et 3 (1972).

⁷. Cocteau. *Orphée*. Paris, Éditions La Parade/André Bonne, 1950, p. 38.

éternellement renouvelé et renouvelable)⁸. Ainsi, à la stabilité de ces refuges piégés de la structure mystique, Cocteau préfère des lieux *in transit* (l'hôtel dans *Le Sang d'un poète* ; la voiture, la zone dans *Orphée* ; la route dans *Le Testament d'Orphée*). Dans ses remarques autobiographiques, il se rappelle volontiers les chambres d'hôtel et «la roulotte» créée par ses acteurs et son équipe, en tournée ou en tournage.

Selon Mircea Eliade:

Le «Centre» est [...] la zone du sacré par excellence, celle de la réalité absolue. [...] La route menant au centre est une «route difficile» [...]: égarements dans le labyrinthe; difficultés de celui qui cherche le chemin vers le soi, vers le «centre» de son être, etc. Le chemin est ardu, semé de périls, parce qu'il est, en fait, un rite de passage du profane au sacré; de l'éphémère et de l'illusoire à la réalité et à l'éternité; de la mort à la vie; de l'homme à la divinité. L'accès au «centre» équivaut à une consécration, à une initiation [...]⁹.

Les trois films «orphiques» de Cocteau illustrent ce rite de passage, cette initiation. Cocteau conçoit le monde de l'autre côté du miroir comme une série de mondes multiples (les chambres de l'Hôtel des Folies Dramatiques dans *Le Sang d'un poète*, la maison de la Princesse, le lieu de l'interrogatoire dans *Orphée*, les divers tribunaux/jugements dans *Le Testament d'Orphée*.) Le Poète rejoint ces endroits après un passage difficile (dans les couloirs dans *Le Sang d'un poète*, les ruines de la zone dans *Orphée*, les cavernes souterraines des Baux de Provence dans *Le Testament d'Orphée*). La porte de cet autre monde est le miroir, la drogue ou le rêve.

Dans les films non-initiatiques, l'espace peut aussi être divisé en «espace profane» et «espace sacré». L'espace sacré peut être violé de deux façons chez Cocteau: soit par un intrus qui transgresse les limites du cercle sacré, soit par une profanation ayant lieu à l'intérieur du cercle sacré. La punition dans les deux cas est d'habitude la mort.

Enfreindre le seuil de l'espace interdit (sacré) cause la mort

⁸. G. Durand. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., pp. 321-328.

⁹. Mircea Eliade. *Le Mythe de l'éternel retour*. Paris, Gallimard/idées, 1969, p. 30.

du transgresseur. «L'espace sacré» est normalement défini comme un espace protégé par une interdiction royale ou par un tabou religieux¹⁰. Ainsi, Patrice (Tristan) dans *L'Éternel Retour* et Stanislas dans *L'Aigle à deux têtes* sont des morts en sursis dès qu'ils entrent dans la chambre royale. Michaël dans *Les Enfants terribles* est condamné à mort dès qu'il s'approche d'Élisabeth, «la vierge du temple»¹¹. Avenant est percé par la flèche de la statue de Diane (autre prêtresse vierge) pour avoir essayé de cambrioler le pavillon de la Bête (le lieu qui est la source de son pouvoir magique) dans *La Belle et la Bête*. Le Poète dans *Le Testament d'Orphée* est frappé par la lance de Minerve.

Dans le cas des *Parents terribles* ou des *Enfants terribles*, c'est plutôt la trahison des règles du jeu gouvernant le lieu qui provoque le suicide. La «roulotte» et la chambre sont théâtralisées, le théâtre étant une autre forme de rituel. La «chambre» des *Enfants terribles* est même comparée à un «temple» avec son «génie». Dans ces deux films, c'est le refus du monde des «grandes personnes» et de l'ordre, s'ajoutant à la nostalgie d'une façon de vivre disparue (l'enfance), qui entraîne la mort. Autrement dit, le «rite de passage» de l'enfance à l'âge adulte est trop difficile pour Yvonne, Élisabeth et Paul.

Pour mettre en scène sa mythologie personnelle, Cocteau choisit certains lieux réels qui ont tenu une grande place dans sa vie personnelle:

-La Cité Monthiers (le mythe de Dargelos) dans *Le Sang d'un poète* et *Les Enfants terribles*

-La Villa Santo-Sospir qu'il a décorée pour Madame Weisweiller (*La Villa Santo-Sospir*, *Le Testament d'Orphée*)

-et Villefranche-sur-Mer qu'il connaît depuis les années 20

10. M. Eliade, «L'espace sacré et la sacralisation du monde», dans *Le Sacré et le Profane*. Paris, Gallimard/Idées, 1965, pp. 21-59.

11. «VOIX OFF DE L'AUTEUR: Gérard détourna la tête et regarda dehors. Jamais il n'eût osé prétendre à épouser la vierge du temple. Derrière lui s'éloignaient le frère et la sœur; le lieu saint profané par un jeune automobiliste qui n'en connaissait pas les défenses.» Cocteau. *Les Enfants terribles*, (texte des Archives du Film, C.N.C.), p. 62. Le texte du roman précise: «La vierge sacrée! Gérard avait raison. Ni lui, ni Michaël, ni personne au monde ne posséderait Élisabeth. L'amour lui révélait ce cercle incompréhensible qui l'isolait de l'amour et dont le viol coûtait la vie.» Cocteau. *Les Enfants terribles*, *Oeuvres complètes*. Genève, Marguerat, 1946, I, p. 253.

(*Le Testament d'Orphée*).

Certains films coctéens montrent l'influence des peintres sur le poète:

-*Le Sang d'un poète*, dédié à «la mémoire de Pisanello, de Paolo Uccello, de Piero della Francesca, d'Andréa del Castagno, peintres de blasons et d'énigmes,»¹² ressemble par moments aux peintures de Chirico.

-*La Belle et la Bête* rappelle les illustrations de Gustave Doré et certaines natures mortes de Vermeer

-*Ruy Blas* s'inspire de l'Espagne du Greco

-certaines scènes dans *Orphée* rappellent les paysages de Chirico¹³

-et *Le Testament d'Orphée*, bien qu'il montre des paysages réels et les peintures de Cocteau lui-même, souligne l'influence de Picasso sur l'art coctéen.

Cette première étude de l'espace dans l'oeuvre cinématographique de Cocteau est, bien sûr, incomplète, car il est impossible de parler de l'espace à trois dimensions ou du temps linéaire quand il s'agit de notre Poète.

Le Temps

Déjà dans *Le Potomak* (1913), Cocteau avait l'étrange sensation de voyager dans le temps:

«[Persicaire dit:] Donne-moi la main.

Je lui donnai la main. Nous marchâmes à rebours, le long des phrases prononcées.

Nous n'étions pas si loin, car, de la voûte sombre des arbres, nous vîmes au bout prenant son tub au soleil, Persicaire!

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,

12. Cocteau, «Le Sang d'un Poète», *Avant-scène-cinéma*, nos 307-08 (mai 1983): 17.

13. Robert Hammond, «Jensen's *Gradiva*: A Clue to the Composition of Cocteau's *Orphée*,» *Symposium*, XXVII (Summer 1973): 126-136.

nous nous retrouvâmes être deux.»¹⁴

Dans «Visite» (*Le Discours du grand sommeil*, 1916-18), le poète, fiévreux, est visité par un de ses camarades qui vient de mourir:

Je te rencontre (dit le mort) parce que je n'ai pas toute ma vitesse et que la fièvre te donne une vitesse immobile rare chez les vivants¹⁵.

Selon P. Macris:

le jeune mort dépasse le temps humain (c'est-à-dire la lenteur) pour acquérir différents cycles de vitesse jusqu'à l'immobilité terminale où, selon Cocteau, l'espace infini et l'intemporel forment un seul bloc¹⁶.

Autrement dit, l'homme vivant «normal», prisonnier de son métabolisme, conditionné par sa physiologie, n'arrive pas à saisir toute l'étendue des registres du temps. Tout est une question de vitesse ou de perspective. Mais un réglage relatif des rythmes —qui peut avoir lieu de part et d'autre de la frontière entre les vivants et les morts— rendra possible une rencontre. Le temps humain n'est qu'un cas particulier du temps cosmique. Dans un état fiévreux, ou sous l'influence de la drogue, l'homme découvre d'autres variétés de ce temps extra-humain dont les morts ont l'expérience et dont les autres «règnes» de la nature peuvent nous offrir des exemples:

Après les plantes, dont la vitesse différente de la nôtre ne nous montre que de l'immobilité relative, et la vitesse des métaux qui nous montre encore plus d'immobilité relative, commencent des règnes trop lents ou trop rapides pour que nous puissions même les apercevoir, être aperçus d'eux. (Le Cap, l'ange, le ventilateur). Il n'est pas impossible que le cinéma puisse un jour filmer l'invisible, le rendre visible, le

14. Cocteau. *Le Potomak, Oeuvres complètes. op. cit.*, II, p. 126.

15. Cocteau, «Visite», *Discours du grand sommeil, Oeuvres complètes, op. cit.*, IV, p. 82.

16. Pierre Macris, «L'Ange et Cocteau», *Revue des lettres modernes*, nos 298-303 (1972): 83.

ramener à notre rythme, comme il ramène à notre rythme la gesticulation des fleurs¹⁷.

Cocteau assigne donc un rôle privilégié au cinématographe qui offre une technique qui permettra d'explorer et d'enregistrer des lois nouvelles du cosmos, combinant science et mythe.

Selon Cocteau, le temps humain est de «l'éternité pliée»¹⁸, mais le fil conducteur qui relie les divers événements de notre vie n'est pas visible aux humains —du moins, de ce côté-ci de la mort. D'où la culpabilité du poète qui transgresse l'interdit des puissances qui régissent le cosmos quand il traverse la frontière (temporelle et spatiale) entre le monde visible de la vie ordinaire et le monde derrière les miroirs, au-delà des apparences communes, et quand il en révèle des mystères sacrés:

HEURTEBISE: [...] Secundo: vous êtes accusé de vouloir sans cesse pénétrer en fraude dans un monde qui n'est pas le vôtre. [...]

LE POÈTE: [...] j'avoue avoir souvent voulu sauter le quatrième mur mystérieux sur lequel les hommes écrivent leurs amours et leurs rêves¹⁹.

Chez Cocteau, la transgression donnerait accès à une zone sacrée où il n'y aurait plus d'opposition entre temps et éternité ni entre les avatars du temps, passé, présent et futur. Dans cette zone sacrée, les catégories de la temporalité et de la spatialité seraient abolies. Tout se résoudrait alors en un passé/présent/futur simultané comme celui décrit par Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*²⁰.

Il faut noter que l'expression «l'éternel retour» que Cocteau emprunte à Nietzsche pour le film du même nom en 1943 ne signifie, à ce moment-là, que le retour d'une structure mythique. Ce n'est qu'en 1960, avec *Le Testament d'Orphée*, que Cocteau arrivera enfin à l'éternel retour nietzschéen à l'état pur: Cégeste

17. Cocteau. *Opium, Oeuvres complètes, op. cit.*, X, pp. 109-110.

18. Cocteau. *La Machine infernale, Oeuvres complètes, op. cit.*, V, pp. 270-271.

19. Cocteau, «Le Testament d'Orphée», *Avant-scène-cinéma, loc. cit.*: 66.

20. F. Nietzsche. *Ainsi parlait Zarathoustra* (trad. M. de Gandillac). Paris, Gallimard, 1971, pp. 197-198.

dit au Poète que la fleur qu'il lui donne «est faite de (son) sang»²¹ mais c'est seulement dans la scène où Minerve tue le poète que nous remontons le temps/que nous avançons assez pour comprendre cette réplique. Puisque cette mort du Poète n'est que «relative»²² («Faites semblant de pleurer, mes amis, puisque les poètes ne font que semblant d'être morts»)²³, et que Heurtebise lui a déjà dit/va lui dire: «Ce n'est ni la première fois ni la dernière que je vous l'enlève, cette fleur, et que je vous la rends»²⁴, le spectateur doit supposer qu'en bouclant la boucle, le film ne fait que recommencer éternellement²⁵.

Toute fin dans un film coctéen n'est qu'un commencement. Ainsi, à la fin du *Sang d'un poète*, la femme est devenue la statue qu'elle sera au début; dans *L'Éternel Retour*, la mort de Patrice et Natalie est le commencement de leur vraie vie²⁶. À la fin des *Parents terribles*, tout est en place pour d'autres drames dans la «roulotte» qui «continue sa route»:

Est-ce que les couples Georges-Léo, Mic (*sic*)-Madeleine ne risquent pas à la faveur de (la) mort (d'Yvonne), de s'installer dans une situation pire que le désordre? [...] Le drame des *Parents terribles* ne commence vraiment que lorsqu'il s'achève²⁷.

La fin de l'action dans *L'Aigle à deux têtes* est le commencement de la légende²⁸; la fin d'Élisabeth et Paul dans

21. Cocteau, «Le Testament d'Orphée», *Avant-scène-cinéma*, loc. cit.: 90.

22. Le début du *Testament d'Orphée*: «LE PROFESSEUR: (...) je dois d'abord vous tuer. Relativement.» Cocteau, «Le Testament d'Orphée», *Avant-scène-cinéma*, loc. cit.: 61.

23. *Ibidem*: 96.

24. *Ibidem*: 89.

25. Un autre exemple de l'éternel retour à l'état pur dans le cinéma français est le moyen métrage *La Jetée* (Chris Marker, 1963) où le protagoniste-enfant verra éternellement sa propre mort (l'homme tué à Orly).

26. La version publiée de ce film se termine par: «ET LEUR VRAIE VIE COMMENCE» (commentaire heureusement coupé à l'écran!). Cocteau, «L'Éternel Retour», *Paris-Théâtre*, no 22 (1949): 18.

27. Philippe Sénart, «La revue théâtrale», *Nouvelle Revue des deux mondes*, no 3 (mars 1977): 703. Sénart parle de la reprise en 1977 de la pièce par Jean Marais (qui jouait alors le père), mais il me semble que cette remarque s'applique également au film.

28. «COMTE: Nous sommes dans la légende jusqu'au cou.» Cocteau, «L'Aigle à deux têtes», *Paris-Théâtre*, no 22 (1949): 18.

Les Enfants terribles est le commencement d'une vie au-delà de l'inceste²⁹; et la fin d'*Orphée* n'est que le commencement du *Testament d'Orphée* (film qui peut recommencer indéfiniment).

À la fin de *La Belle et la Bête*, Avenant est dans la même position que le Prince au début. Le Prince explique à Belle: «Mes parents ne croyaient pas aux fées. Elles les ont punis en ma personne»³⁰. Avenant dit: «Je ne crois pas aux puissances magiques»³¹. La Bête dit à Belle en lui donnant la clé de son trésor: «Belle, je vous donne la plus grande preuve de confiance qui se puisse donner au monde. Si vous ne revenez pas, je mourrai. Après ma mort, vous ne risquerez plus rien et mes richesses seront à vous. Prenez cette clef, la Belle, je connais votre âme»³². Avenant a maintenant cette clé dans sa poche quand il brise les vitres du pavillon. Cocteau a dû sentir la possibilité de cette fin qui ne serait qu'un commencement (si la «mort» est relative), mais finalement il a respecté (à tort?) la fin traditionnelle du conte de fées. Dans le *Journal* du film, il écrit: «Peut-être terminerai-je le film sur l'image de la neige du pavillon qui tombe sur Avenant mort en Bête. C'est à voir»³³.

Le Sang d'un poète et *Le Testament d'Orphée* sont les films les plus «denses» dans leur traitement du phénomène temporel.

Toute l'action du *Sang d'un poète* se déroule dans les quelques secondes qui marquent l'écroulement d'une cheminée. L'action proprement dite du film est hors-temps. Dans une séquence-clé du film, le Poète (jeune homme) détruit la statue de la femme, devient lui-même une statue qui est détruite à son tour par les élèves dans leur bataille de boules de neige. Un enfant (le Poète-enfant) est «tué» par la boule de neige lancée par Dargelos, et son cadavre reste aux pieds du Poète (jeune homme) qui joue aux cartes avec une jeune femme (la statue de la femme ayant subi la métamorphose inverse de celle du Poète-

29. La fin de *La Machine infernale* où Jocaste (morte) dit à Oedipe: «Les choses qui paraissent abominables aux humains, si tu savais, de l'endroit où j'habite, si tu savais comme elle ont peu d'importance». Cocteau. *La Machine infernale, Oeuvres complètes, op. cit.*, V, p. 340.

30. Cocteau. *La Belle et la Bête*. Paris, Balland/Classiques du cinéma, 1975, p. 185.

31. *Ibidem*, p. 146.

32. *Ibid.*, p. 129.

33. Cocteau. *La Belle et la Bête: Journal d'un film*. Monaco, Rocher, 1958, p. 230.

devenu-statue de la scène précédente). Quand le Poète se suicide, la femme redevient statue. Les métamorphoses de cette scène illustrent bien le passé-présent-futur simultané de Cocteau.

Nous avons déjà vu que le *Le Testament d'Orphée* illustre l'éternel retour. En même temps, ce dernier film commence par une espèce de farce qui joue sur la relativité du temps: le Poète (en costume du XVIII^{ème} siècle) apparaît à un professeur à divers moments de sa vie. Finalement le Poète récupère de la main morte du (vieux) professeur (est-il d'ailleurs responsable de la maladie du professeur?) l'invention qui permettra au (jeune) professeur de le ré-intégrer (le Poète) dans le XX^{ème} siècle.

Le film *Orphée* est plus conventionnel dans sa présentation du temps (c'est-à-dire, présente un temps narré plus «lisible»). Le commentaire du début rappelle celui de *L'Éternel Retour* : «Où se passe notre histoire? et à quelle époque? C'est le privilège des légendes d'être sans âge —comme il vous plaira»³⁴. La lettre qui tombe dans la boîte et la pendule qui sonne six heures sont la réplique de la cheminée qui s'écroule dans *Le Sang d'un poète*. Dans *Orphée*, le spectateur voit Orphée et Heurtebise remonter le temps dans la «zone» dévastée, dans le *no man's land*, après que la Princesse a ordonné: «Remontez le temps. Il faut que ce qui a été ne soit plus»³⁵. (Par contre, dans *Le Testament d'Orphée*, les sauts temporels ne sont pas expliqués au spectateur). La Princesse souligne aussi la différence entre l'intemporel de l'éternité (de l'autre côté du miroir) et le temps humain quand elle attend Orphée dans cette «zone» à la fin du film: «C'est la première fois que j'ai presque la notion du temps. Ce doit être affreux, pour les hommes, d'attendre...»³⁶

Dans *La Belle et la Bête*, il ne s'agit pas d'un jeu sur le temps relatif mais plutôt une opposition de régimes (diurne vs

34. Cocteau, *Orphée* (après le générique). Ces phrases ne paraissent pas dans la version du scénario publiée chez André Bonne.

35. «Le Testament d'Orphée», *Avant-scène-cinéma*, loc. cit.: 112.

36. *Ibidem*, p. 106. Dans *Le Testament d'Orphée*, elle soulignera plutôt la différence des concepts spatiaux dans l'en-deçà et l'au-delà: «Que me racontez-vous? Il n'y a pas d'ici où nous sommes». Cocteau, «Le Testament d'Orphée», *Avant-scène-cinéma*, loc. cit.: 68.

nocturne). La Bête dit à Belle: «Ma nuit n'est pas la vôtre. Il fait nuit chez moi, c'est le matin chez vous».³⁷ Cette corrélation entre le nocturne et l'au-delà est aussi respectée dans *Le Sang d'un poète* (la mort de l'enfant/du Poète le soir dans la Cité Monthiers), Dans *Orphée* (la maison de la Princesse, La Zone), et dans *Le Testament d'Orphée* (Cégeste apparaît au Poète le soir; l'épreuve finale/initiatique du Poète a lieu dans les grottes ténébreuses des Baux de Provence).

Dans d'autres films de Cocteau, bien que la nuit ne soit pas directement associée à l'au-delà, les scènes capitales sont presque toujours nocturnes (*Le Baron fantôme*, *L'Éternel Retour*, *Les Dames du Bois de Boulogne*, *L'Aigle à deux têtes*, *Les Enfants terribles*) et le jour représente un piège (le garage et la possibilité d'une vie avec Natalie II dans *L'Éternel Retour*; les conversations entre Foëhn et la Reine, entre Foëhn et Stanislas, et le malentendu final et fatal dans *L'Aigle à deux têtes*; la rencontre au Bois dans *Les Dames du Bois du Boulogne*; la rencontre avec Michaël dans *Les Enfants terribles*).

Comparés au cycle «orphique», *Les Parents terribles* et *L'Aigle à deux têtes* présentent un exemple de temps linéaire/conventionnel. Chaque «tragédie» s'accomplit en trois jours. Dans ces deux films plus «réalistes», Cocteau ne cesse de souligner la théâtralité: le rideau se lève après les trois coups au commencement des *Parents terribles*, Léo hésite entre «un drame ou un vaudeville»³⁸ pour décrire l'aventure de Georges; dans *L'Aigle à deux têtes*, la Reine dit: «Moi, je rêve de devenir une tragédie»³⁹.

Les Enfants terribles gardent l'ambiguïté du temps diégétique du roman —il est impossible de dire, au juste, quel âge ont les protagonistes.

Même si *La Belle et la Bête*, *Les Parents terribles*, *L'Aigle à deux têtes* et *Les Enfants terribles* ne transgressent pas le concept traditionnel du temps de la même façon que le cycle «orphique», nous avons vu que ces films présentent plutôt un exemple de

37. Cocteau. *La Belle et la Bête*, op. cit., p. 129.

38. Cocteau, «Les Parents terribles», *Le Monde illustré et théâtral*, no 37 (11 décembre 1948): 11.

39. Cocteau, «L'Aigle à deux têtes», *Paris-Théâtre*, no 22 (1949): 9.

transgression spatiale: la traversée d'un seuil interdit, traversée qui entraînera la mort d'un ou plusieurs personnages.

L'Espace-temps:

L'espace cinématographique est si étroitement lié au temps que les deux notions se confondent en une seule: celle de «l'espace-temps». On se souvient que Cocteau a décrit le film ainsi: «Cet édifice qu'on n'échafaude ni dans le présent, ni dans le passé, ni dans l'avenir: un film»⁴⁰. Le cinématographe crée des lieux très convaincants et complètement «irréels» par l'intermédiaire de l'éclairage (*Ruy Blas*, *La Belle et la Bête*) et par le montage (le Paris inconnu où Orphée poursuit la Princesse dans *Orphée*). Le film utilise également des décors éphémères qui seront détruits immédiatement après le tournage (c'est-à-dire que le lieu n'existe plus au moment où le spectateur regarde le film). Ainsi, dans *Le Testament d'Orphée*, le Poète définit le film comme «une fontaine pétrifiante de la pensée»⁴¹. Même quand Cocteau se sert d'extérieurs, il choisit volontiers ceux qui ont été ravagés par le temps, par exemple, les ruines de Saint-Cyr et de la maison de la Princesse dans *Orphée*; les carrières des Baux-de-Provence dans *Le Testament d'Orphée*; les villages et paysages dévastés par la guerre que Franju a si bien recréés pour *Thomas l'imposteur*; sans parler des châteaux dont il a déjà été question.

L'oeuvre cinématographique permet au metteur en scène de contrôler le temps et l'espace, de se promener librement dans ce passé-présent-futur simultané qu'est l'éternel présent de l'écran. Dans les *Entretiens sur le cinématographe*, Cocteau précise:

L'art cinématographique est le seul qui permet qu'on [...] domine le temps et l'espace. Il est rare que les chambres communicantes soient construites sur le même plateau et rare qu'un intérieur corresponde à l'extérieur sur lequel il donne. Rare que l'on tourne dans l'ordre. Je vous le répète, on en use à sa guise avec un monde où rien ne semble permettre à

40. Cocteau. *La Belle et la Bête: Journal d'un film*, op. cit., p. 106.

41. Cocteau, «Le Testament d'Orphée», *Avant-scène-cinéma*, loc. cit.: 67.

l'homme de vaincre ses limites. Non seulement cela relève de la peinture, où l'artiste s'acharne à traduire les trois dimensions dans lesquelles il se meut par l'entremise de deux dimensions, mais encore cet emploi de deux dimensions, au cinématographe, en exprime plus que trois, puisqu'il bouleverse le temps qui est une dimension et que l'on pourrait dire sans ridicule qu'il travaille dans la quatrième⁴².

Conclusions

Tout poète est, selon Cocteau, «expert en phénixologie»:

Car le poète meurt sans cesse et doit, pareil au Phénix, renaître de ses cendres, exercice funèbre que les *prosateurs* [...] ont vite fait de mettre sur le compte d'un subterfuge analogue à la jonglerie des fakirs et des médiums de music-hall⁴³.

Le Phénix pourrait servir d'animal-totem pour la structure synthétique de l'imaginaire. Aux refuges piégés de la structure mystique, Cocteau préfère le dynamisme des lieux *in transit* et la possibilité de se promener librement dans le temps relatif, explorant et exploitant l'éternel retour cyclique de ses mythes obsédants. Il est donc inévitable que le Poète vienne au médium cinématographique qui, seul, permet d'illustrer son univers:

La seule chose évidente, c'est que le film, par les possibilités qu'il offre de remonter le temps et de vaincre ses limites étroites, était la seule langue propre à mettre ma nuit en plein jour, à la poser sur une table, en pleine lumière⁴⁴.

42. Cocteau. *Entretiens sur le cinématographe*. Paris, Pierre Belfond, 1973, p. 77.

43. Cocteau. *Le Cordon ombilical. Souvenirs*. Paris, Plon, 1962, p. 10.

44. Cocteau. *Du cinématographe*. Paris, Pierre Belfond, 1973, p. 143.