

The Pennsylvania State University
The Graduate School
Department of French and Francophone Studies

**COCTEAU BETWEEN THE TWO WORLD WARS:
*THE POTOMAK, THE EUGENES OF WAR, AND THE END OF THE POTOMAK***

A Dissertation in

French

by

Claudia Gotea

© 2008 Claudia Gotea

Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of

Doctor of Philosophy

May 2008

The Pennsylvania State University

The Graduate School

Department of French and Francophone Studies

COCTEAU ENTRE DEUX GUERRES:

LE POTOMAK, LES EUGENES DE LA GUERRE ET LA FIN DU POTOMAK

A Dissertation in

French

by

Claudia Gotea

© 2008 Claudia Gotea

Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of

Doctor of Philosophy

May 2008

The dissertation of Claudia Gotea was reviewed and approved* by the following:

Monique Yaari
Associate Professor of French
Dissertation Advisor
Chair of Committee

Norris Lacy
Edwin Erle Sparks Professor of French and Medieval Studies

Bénédicte Monicat
Professor of French and Women's Studies

Sophie de Schaepdrijver
Associate Professor of History

Allan Stoekl
Professor of French and Comparative Literature

Jean-Claude Vuillemin
Professor of French

Thomas Hale
Edwin Erle Sparks Professor of African, French, and Comparative
Literature
Head of the Department of French and Francophone Studies

*Signatures are on file in the Graduate School

ABSTRACT

One of the most prolific, admired, but also contested figures of the twentieth century, author, filmmaker, and painter Jean Cocteau, left a significant body of highly plurisemic works, some of which he claimed to have made deliberately obscure. To fully grasp the complexity of Cocteau's contributions to the arts as well as the ways he positioned himself within his time (not only aesthetically but also politically), one must penetrate that obscurity with the aid of the rare clues the artist himself provided and a keen awareness of cultural, artistic, and historical context. The three works that form the core of my dissertation are among the least known and most enigmatic in Cocteau's multi-faceted *oeuvre*: Le Potomak (1913-1914); its first sequel, the album Les Eugènes de la guerre (1915); and La Fin du Potomak (1939). Spanning one of the most turbulent periods in French and European history, one that also revolutionized the arts, the Potomak triad constitutes an invaluable key to both the epoch and Cocteau's originality.

A tantalizing clue to the Potomak cycle is found in Cocteau's 1922 essay, "Le Secret Professionnel": "I masked the tragedy of the Potomak under a thousand farces." This enigma prompts a series of questions: What is this tragedy covered by laughter? To what "professional secret" is due the aesthetic appeal of the Potomak cycle? What does Cocteau's hermetic vision convey about the nature of war and society in the first half of the twentieth century? What can we learn from the Potomak cycle regarding the dynamic tensions involving modernism, the avant-gardes, text-image relationships, and the many faces of modernity (socio-political, economic, and technological) at a time when mass culture begins to irrigate learned culture?

These are the questions to which my dissertation proposes detailed answers. All in all, it advances the idea that besides a peculiar use of parody and the tragic-comic, word-and-image relationships, and mass culture media, heterogeneity is Cocteau's artistic response to a problematic modernity.

TABLE OF CONTENTS

Acknowledgements.....	vii
Chapitre 1 Introduction.....	1
Chapitre 2 « Le Potomak » : utopie et merveilleux dans la cave de la Madeleine	5
2.1 Structure.....	5
2.2 Modernité/ Modernisme	13
2.3 Autres thèmes	20
2.4 Identité culturelle et politique.....	33
2.5 Le merveilleux	36
Chapitre 3 « L'Album des Eugènes » au croisement du politique, du social et du culturel	44
3.1 Introduction.....	44
3.2 Eléments d'histoire culturelle et politique.....	48
3.2.1 Wagner et l'Allemagne wilhelmine : modernité et conservatisme	48
3.2.2 'La chose' - le gaz ou le vide symbolique.....	55
3.3 Eléments de critique sociale	60
3.4 Caractéristiques formelles	63
3.4.1 Techniques d'interruptions.....	64
3.4.2 L'interaction verbal-visuel	71
3.5 Cocteau et l'avant-garde littéraire	77
3.6 Conclusion	80
Chapitre 4 L'Eugénisme en guerre	82
4.1 Introduction.....	82
4.2 Le genre des atrocités	85
4.3 <u>Les Eugènes de la guerre</u>	90
4.4 Considérations formelles	101
4.4.1 Techniques d'interruptions.....	101
4.4.2 L'interaction verbal-visuel	114
4.5 Conclusion	118
Chapitre 5 <u>La Fin du Potomak</u> : une dystopie prémonitoire ?	119
5.1 Introduction.....	119
5.2 Thématization du 'faire' de l'œuvre	123
5.3 Toile de fond historique.....	124
5.4 Hétérotopie et manipulations spatiales	130

5.5 Hétérochronie et manipulations de la temporalité.....	143
5.6 Tragi-comique, ironie, satire.....	149
5.7 Poésie de roman.....	156
5.8 Conclusion.....	161
Chapitre 6 Liens intertextuels et affinités artistiques.....	164
6.1 Introduction.....	164
6.2 Liens et lianes : Cocteau-Anna de Noailles.....	164
6.3 Liens et lianes : Cocteau-André Gide.....	172
6.4 Réseaux contextuels : Cocteau-Apollinaire.....	183
6.5 Réseaux contextuels : Cocteau-le surréalisme.....	190
6.6 Réseaux contextuels : Cocteau-dada.....	195
6.7 Conclusion.....	198
Chapitre 7 Conclusion.....	200
Ouvrages cités et consultés.....	207

Acknowledgements

I would like to thank first of all my advisor, Professor Monique Yaari, for thoughtfully directing this dissertation work and constantly guiding my intellectual growth. I thank her for believing in my capacity to evolve into a mature and independent scholar.

I also want to thank my committee members for their willingness to accompany me on this venture. In particular, Professors Sophie de Schaepdrijver and Norris Lacy for engaging in critical discussions with me at the very onset of this process and suggesting key readings and important research paths to follow; and Professors Bénédicte Monicat and Jean-Claude Vuillemin for their comments on the dissertation.

My thanks go also to my friends and family for their support; my late father, Vasile Papuc, who passed on me his aspiration for excellence, and my mother, who taught me obstinacy; also, my aunt, whose encouragement on this long but fulfilling path has been invaluable; and finally, my husband, Valer, for his unfaltering confidence and love.

Chapitre 1

Introduction

Il y a plus de trois quarts de siècle, dans son essai « Le Secret professionnel », Cocteau lançait un défi à ses lecteurs : « J'ai masqué le drame du Potomak sous mille farces » (Le Rappel à l'ordre 227). Quel est le « drame » masqué de rire porté par cette œuvre à trois volets distincts dont l'empan est d'un quart de siècle, qui oscille entre le verbe et l'image et qui résiste au simple déchiffrement dénotatif? C'est la question centrale qui se pose en premier lieu. A l'examen, l'énigme du Potomak se révèle, au-delà de ses dimensions psychologique et esthétique, de nature historique et politique autant sinon plus que culturelle et sociale, le corpus triparti du Potomak entretenant une relation complexe, biaisée, avec l'histoire européenne de la première moitié du 20^e siècle. En deuxième lieu, ce corpus en apparence modeste et d'ailleurs peu connu sert d'indicateur concernant des questions théoriques plus vastes, bien au-delà de l'œuvre coctélienne : les rapports texte-image, forme-contexte, texte-intertextes et modernisme-avant-garde dans la période de l'entre-deux-guerres en France: un art dont la séduction et la force résident dans son hétérogénéité, extrême en l'occurrence.

Corpus

Mon objet d'investigation, le triptyque coctélien, est composé des éléments suivants. Tout d'abord, Le Potomak (1913-1914), constitué d'un texte verbal, à la fois poétique et ludique, construit autour du monstre marin éponyme qui réside dans les entrailles de l'Eglise de la Madeleine à Paris, texte dans lequel est enchâssé un texte

visuel intitulé «L'Album des Eugènes ». Ensuite, Les Eugènes de la guerre (1915), « Annexe » du Potomak mais en fait autonome, consistant en une sélection de dessins parus auparavant dans la revue de guerre Le Mot 1914-1915 ; texte visuel qui reprend et développe dans une nouvelle direction la figure collective des Eugènes, créatures ambiguës, à cheval entre homme et machine, déjà présentes dans « L'Album des Eugènes ». Les deux composantes visuelles du cycle proposent des narrations situées, respectivement, dans une Suisse atemporelle, pacifique mais philistine, et dans une Belgique violée, pendant la Grande Guerre. Enfin, dernier élément, La Fin du Potomak (1939), texte strictement verbal qui clôt le cycle diégétiquement sur les restes carbonisés de la figure centrale (le monstre marin le Potomak), tout en l'ouvrant thématiquement et symboliquement sur un sombre avenir qui anticipe les cataclysmes de la Seconde Guerre mondiale. D'une guerre à l'autre, donc, mais par la caricature, l'humour et la poésie. D'une lecture serrée de ce triptyque émerge ainsi toute une époque, et un poète que l'on a trop souvent considéré léger et apolitique.

Approche

Ma thèse se situe à l'avant-garde d'un courant qui paraît gagner progressivement toute la critique coctélienne, courant qui réévalue l'œuvre de Cocteau dans un contexte plus ample, plus général (voir Jean Cocteau aujourd'hui, 1989 et Jean Cocteau sur le fil du siècle, 2003). En second lieu, ma recherche partage l'approche interdisciplinaire élargie promue par la Modernist Studies Association et sa revue Modernism/Modernity, toutes deux relativement récentes. Mon travail se place donc à l'intersection de l'analyse littéraire et culturelle et se base à la fois sur l'histoire littéraire et sur l'histoire culturelle.

En ce qui concerne ce que j'ai appelé le triptyque ou le cycle du Potomak, la critique actuelle l'a approché uniquement à travers des analyses stylistiques (O'Brien 1969, Linarès 2000) et à travers des théories psychanalytiques (Milorad 1979, Jejcic 1996). Je propose une interprétation radicalement nouvelle, qui joint à une lecture textuelle et intertextuelle une exploration des aspects texte-image ainsi qu'une perspective contextuelle, socio-politique. Je montre que le cycle de Cocteau s'oppose – à travers une pratique interruptive (Eysteinnsson) – aux modalités mimétiques des traditions littéraire et artistique, à la sobriété du « high modernism » et, en même temps, aux idéologies les plus pernicieuses du 20^e siècle. A travers cette nouvelle interprétation j'essaie de répondre d'une manière plus adéquate aux difficultés posées par cette œuvre, éminemment hétérogène.

Description des chapitres

Chapitre 2 (Le Potomak : utopie et merveilleux dans la cave de la Madeleine) et Chapitre 5 (La Fin du Potomak : une dystopie prémonitoire ?) proposent des interprétations de la figure centrale de ces deux textes, le Potomak, qui émerge comme la projection des mutations et des risques de la modernité. En utilisant les apports des théories du mythe, de l'intertextualité et de la dynamique texte-contexte, j'analyse la manière dont la subjectivité, l'ironie, la fragmentation et l'auto-reflexivité fonctionnent dans un cadre contextuel.

Chapitre 3 (« L'Album des Eugènes » au croisement du politique, du social et du culturel) et Chapitre 4 (L'Eugénisme en guerre) visent à déceler le mystère des Eugènes et interprètent les mutations qu'ils traversent. Site de discours divergents, cette figure

collective indique, d'une part, les pratiques agressives de renouvellement qu'adoptent les avant-gardes et, d'autre part, la guerre impérialiste et la technologie destructrice. En utilisant le concept d'image-texte développé par W.J.T. Mitchell et les notions barthésiennes d'ancrage et de relais, je montre comment les codes visuels et verbaux se répondent dans ces œuvres modernistes qui s'ouvrent au médium populaire de la bande dessinée.

Chapitre 6 (Liens intertextuels et affinités artistiques) examine la position de Cocteau sur la scène artistique de Paris vis-à-vis d'auteurs aussi divers qu'Anna de Noailles, Gide ou Apollinaire et de courants littéraires et artistiques tels que le surréalisme et dada.

La Conclusion se focalise sur l'hétérogénéité du cycle du Potomak et suggère que l'hétérogénéité comme produit de techniques interruptives, mélange de modes (tragi-comique), point de rencontre de médias artistiques contrastants et des cultures savante et de masse, enfin et surtout du poétique et du politique, explique « le secret professionnel » de Cocteau et rend compte de la séduction esthétique et de la signification et pertinence historique des trois œuvres.

Chapitre 2

« Le Potomak » : utopie et merveilleux dans la cave de la Madeleine

2.1 Structure

Le Potomak est constitué de plusieurs parties marquées formellement par des titres : « Le Prospectus » ; « Le Potomak », qui comprend une composante visuelle, « L'Album des Eugènes » ; et une « Annexe », elle aussi un texte visuel, « Les Eugènes de la guerre ». Le texte des deux parties verbales est divisé à son tour en plusieurs sous-parties titrées.

« Le Prospectus », écrit *a posteriori*, deux ans après le reste, a la plus longue amplitude, présentant l'évolution de la « mue » (c'est-à-dire la mutation) du protagoniste-narrateur à partir de ses 19 ans et sa consécration comme poète. Ceci à travers l'expérience des Ballets Russes, du front et de la littérature patriotique et mystique, jusqu'à la retraite que le poète s'impose, loin des « contagions » et des « épidémies », dans son cabinet de travail. Cela fait au total 8 ans. Structurellement, cette partie, qui ouvre « le livre » (c'est Cocteau qui appelle ainsi le texte qu'il produit), est organisée en plusieurs sous-parties qui portent des titres bien distincts. Ces titres ne sont pourtant pas répertoriées dans la « Table des matières ». A leur tour, ces sous-parties sont divisées par des astérisques en des unités plus petites. Si le terme de « Prospectus » est fourni par le monde des médias, signifiant « imprimé diffusé gratuitement à des fins d'information ou de publicité », mais peut signifier aussi les lignes principales d'un projet d'avenir, les

titres des sous-parties s'inspirent à la fois de la culture de masse, « Le pickpocket », « La liste, le mur ou le fil à plomb » et « Troppmann », mais aussi de la culture savante, « Les lamentations d'Antigone », « Augias »¹ et « Calchas »².

Le texte verbal du « Potomak » évolue sur deux axes diégétiques majeurs. L'un est le compte rendu des visites au Potomak, la figure centrale du cycle, créature étrange résidant dans un aquarium sec, entourée par d'autres créatures étranges, qui ensemble composent une sorte de ménagerie ou jardin d'acclimatation situé dans une cave. L'autre est l'histoire du livre en train de se faire.

En ce qui concerne le premier axe, les visites au Potomak, seulement cinq visites sont relatées, mais on comprend que d'autres visites ont précédé la « première visite » et que certaines autres ont eu lieu entre celle à laquelle il est fait référence dans le sous-chapitre « Le lendemain » et celle décrite dans « Tirage spécial ». La dernière visite, avortée, car le Potomak a disparu, est mentionnée dès la clôture du « Prospectus » – il y a là un exemple de la pratique coctélienne de brouillage des contours intra-textuels –, ce qui fait que, diégétiquement, aucune surprise n'est ménagée aux lecteurs, et que l'intérêt de l'œuvre réside dans sa thématique et sa construction formelle.

Les signes temporels, tels « la fraîcheur du boulevard de la Madeleine » (164), « soleil d'avril » (186), et « Maison Française fermée pour cause de mobilisation » (50), où l'on reconnaît le début de la Première Guerre mondiale, indiqueraient une durée d'au moins quelques mois de visites au Potomak. Les visites à l'aquarium où vit le placide monstre sont faites par des visiteurs fidèles, tels le narrateur et l'Américain, mais

¹ Roi légendaire d'Elide dont Héraclès nettoya les immenses écuries.

² Devin grec qui participa à la guerre de Troie et conseilla la construction du cheval de Troie.

aussi par divers visiteurs de circonstances, tels Argémone, amie du narrateur, et un cortège de savants. Ces visites se distinguent par la façon dont elles sont présentées : directement par le narrateur (ses propres visites, y compris celle effectuée avec Argémone, et une visite de l'Américain), ou bien rapportées par l'intermède d'Alfred, l'affable gardien du Potomak (la visite des savants et de l'Américain). Les visites des savants et de l'Américain laissent des traces : un des 'voisins' du Potomak, le Pharynx, « youle », c'est-à-dire apprend à parler et à déclamer grâce aux savants, et le Potomak digère, avec plaisir et, semble-t-il, discernement, des objets ingérés que lui avait offerts le riche Américain. Enfin, le narrateur assiste sur place à plusieurs 'spectacles' : la récitation du Pharynx, la digestion de la musique de Wagner par le Potomak et le spectacle « gracieux » de la défécation du même Potomak. A la fin, des pancartes annoncent, à la grande stupéfaction du narrateur, la fermeture de l'aquarium. Au moyen d'une prolepse, cette fermeture avait déjà été expliquée au lecteur à la fin du « Prospectus » comme effet de la « mobilisation » (50) pour la guerre.

Le deuxième axe majeur du « Potomak », l'histoire du livre qui s'écrit, s'étend tout au long du texte et chronologiquement traverse plusieurs années, allant au-delà de la rédaction proprement dite du livre, en amont jusqu'à sa difficile genèse, et en aval jusqu'à son destin éditorial. Débutant dans « Le Prospectus », ce fil narratif traite et présente un moi écrivain qui a cherché et trouvé sa voix, et d'une inspiration qui de « bœuf » (33), à force de sonder dans son être profond, devint « lucide ». « Le Prospectus » rend aussi compte de la visite du narrateur au siège de la maison d'édition Mercure de France et de sa tentation de toucher (en abyme) au manuscrit du Potomak, à laquelle il résiste d'ailleurs. S'il ne change rien au texte, le narrateur avoue cependant

avoir ajouté « quelques planches nouvelles » (49). Le Potomak est donc présent dans « Le Prospectus » en tant que livre (c'est l'une des deux acceptions du nom propre Potomak, l'autre étant celle du monstre marin logé Boulevard de la Madeleine qui apparaît plus loin dans le texte), livre saisi dans l'aventure de sa gestation, de sa composition et de sa publication. L'histoire de l'écriture du livre se prolonge dans « Le Potomak ». Par exemple, dans les dialogues avec Argémone, les commentaires sur le Potomak alternent avec les réflexions sur Le Potomak, appelé « livre 'par le vide' » (170). Dans la section intitulée « Utilisation impossible », le poète fait référence à ses notes « sur l'amour », qu'il décide de laisser en marge de son livre puisque celui-ci est achevé, « comble ». Dans le dernier dialogue du « Potomak », celui du narrateur avec Persicaire, qui se trouve dans le « Postambule », le poète livre, comme dans un roman policier, à la fin, « le secret » de ce texte, auquel je reviendrai.

Ce méta-discours littéraire sous-tend l'intégralité de cette œuvre. Par exemple, dans l'épisode du surgissement de la figure collective (dessinée) des Eugènes, titré « Comment ils vinrent. II », le poète décrit l'apparition sous son stylo des Eugènes, et, en même temps, se pose en créateur du couple (lui aussi dessiné) des Mortimer. On retrouve cette méta-narrativité dans « L'Album des Eugènes ». Une fois l'Album, œuvre visuelle, annoncé par son titre, le narrateur explique aux lecteurs, en italiques, la présence d'éléments verbaux au sein de cet album : « Voici l'album des Eugènes. A la longue, je me reconnus le droit de joindre un texte aux dessins après avoir pensé qu'ils n'en comportaient pas » (75). Le narrateur continue ses commentaires à la page suivante, où il donne à ses lecteurs des indications de lecture. Il se glisse aussi dans l'Album, où, dans la légende du dernier dessin, il prend comme interlocuteur un de ses amis, Persicaire :

« Excuse, Persicaire, un dessin si abject. D'autres (celui, affreux, du vaporisateur, par exemple) n'avaient pas cette pitoyable désinvolture ».

Quant à cet « Album des Eugènes », la composante visuelle du Potomak, inséré peu après la fin du « Prospectus », il est exclusivement consacré à l'histoire des Eugènes et leurs rapports aux Mortimer. Il expose la préparation et l'attaque par les Eugènes du couple bourgeois des Mortimer, en paisible voyage de noces au bord du lac de Genève. Les Eugènes, voraces, dévorent les Mortimer et, suite à une indigestion, ils les vomissent. Ceux-ci se recomposent et finissent leur voyage, comme si de rien n'était. Cette composante visuelle du Potomak comprend plusieurs épisodes et s'étend sur plusieurs journées ou semaines.

Etrangement, deux épîtres à Igor Stravinsky encadrent les 16 chapitres du « Potomak » – l'une, titrée « Dédicace », ouvre le texte ; l'autre, que j'appellerai « envoi », le clôturera. « Après coup » est le premier chapitre et il est écrit, comme « Le Prospectus », après le reste, avec une vision et un savoir rétrospectifs. Autour du chapitre du milieu, titré non incidemment « Carrefour », s'opère un changement de thématique. Les chapitres précédant « Carrefour » portent des titres faisant référence aux Eugènes, aux trois amis, à Persicaire ; ceux qui suivent « Carrefour » portent sur le Potomak, la mort, l'amour et le progrès. « L'Album des Eugènes » est inséré entre « Comment ils [les Eugènes] vinrent » et « Avouer les Eugènes aux trois amis ». « Postambule », le chapitre de conclusion, se trouve dans un rapport de symétrie avec « Le Prospectus », qui joue le rôle d'une préface.

Enfin, Les Eugènes de la guerre, le troisième volet du cycle du Potomak, désigné comme « Annexe », texte visuel lui aussi mais autonome du reste, expose les sévices

subis par les filles, les femmes et les garçons dans les territoires occupés par les Eugènes maintenant germanisés (notamment en Belgique) : viols, interrogatoires, mises à mort. A la fin de ce second texte visuel, les Eugènes, progressivement mécanisés, s'appêtent à attaquer la « Gaule », donc la France. Conçue en 1915, cette œuvre visuelle résume des événements s'étendant sur plusieurs mois, à partir de l'invasion militaire de la Belgique en août 1914.

Les Eugènes de la guerre conclut Le Potomak, texte qui avait été, en principe, déjà plusieurs fois bouclé par les chapitres « Tirage spécial », « Postambule » et la deuxième épître à Stravinsky. On a donc l'impression que nulle clôture n'est définitive. Sachant que Cocteau donna effectivement, 25 ans plus tard, une suite au Potomak, La Fin du Potomak, la structure globale du cycle se lit comme essentiellement ouverte.

Dans ce chapitre, je me concentrerai surtout sur « Le Prospectus » et « Le Potomak ». La première question que je me propose de discuter, et que la description ci-dessus impose, est la question générique. Il faut dès l'abord remarquer l'imbrication des formes génériques – poésie, prose, correspondance – ainsi que le mélange des tons – ludique, satirique, sérieux – qui se manifestent dans ces deux éléments du cycle.

On note d'abord le jeu de la structure énonciative dans l'alternance des formes – écrites, surtout, mais aussi prétendument orales : « L'Album des Eugènes », les notes du narrateur, le pneumatique de Persicaire, la lettre de Persicaire, celle de J.-E. Blanche, l'apologue du Papillon, l'article de journal de Maurice Barrès, mais aussi l'entretien du narrateur avec Henri Poincaré ou le dialogue qui traverse toute l'œuvre, avec Persicaire. Cette diversité formelle insuffle un air de vécu. A ce jeu s'ajoutent les expérimentations para-textuelles – les deux lettres adressées à Stravinsky, la présence du « Prospectus », de

l' « Annexe », qui rajoutent de nouvelles significations à l'œuvre, au lieu d'anticiper ou de résumer celles présentes à l'intérieur du livre. Il y a aussi comme élément para-textuel « Le Postambule », qui prétend être révélateur de la clé de l'œuvre.

Il faut aussi relever le jeu avec la matière fictionnelle. Les visites au Potomak suivent l'histoire des Mortimer (l'Album) et sont interrompues par des réflexions de nature artistique ou métaphysique. Les contours de ces narrations sont brouillés par des commentaires méta-narratifs ; ainsi on retrouve les Eugènes ailleurs que dans les albums, les Mortimer sont mentionnés de passage dans « Le Prospectus » et dans « Le Potomak » aussi. Mais le narrateur ne nous livre pas le secret du livre, même quand il déclare le faire. Ce qu'il nous livre est une reprise des motifs du livre, la mort, la mue, et non pas une glose des histoires mystérieuses des Mortimer ou du Potomak, comme on s'y attendait : « Tout ce livre [...] je peux te dire son secret. Persicaire, avant de mourir, plusieurs fois tu meurs, et, chaque fois, c'est un souffle de ce climat définitif où ta dernière mort te plonge » (209). Peut-être que là il nous livre le secret du livre.

Quant au jeu rhétorique, le narrateur l'explique comme résultant de sa conscience artistique : « Si tu rencontres une phrase qui t'énerve, je l'ai mise là, non comme un récif pour que tu chavires, mais afin comme une bouée, que tu y constates mon parcours » (58). En guise d'exemple, l'histoire de Thésée et du Minotaure se termine avec la phrase extra-textuelle, « vous avez un fil sur vous » (172).

Le mélange des tons – sérieux, ludique, ironique – caractérise tout particulièrement cette oeuvre. Les drames du couple bourgeois des Mortimer, du narrateur, du dramaturge Pygamon, du poète Chénier et du mathématicien Henri Poincaré sont presque sans exception teintées d'humour ou d'ironie. Le « dessin abject » exprime

le mépris pour les Mortimer qui n'ont rien appris de leur drame ; la réception de la carte d'Ariane, « le » masseur, ironise la crise du narrateur provoquée par la disparition du Potomak ; la scène de la veille du mort Pygamon est rendue étrange par le gros appétit d'un capitaine de pompiers, le frère de la veuve, qui demande une « bonne omelette aux pointes d'asperges » (plat qui avait tué son beau-frère); la vue du « sphinx nourri de brioches » atténue la tristesse provoquée par le drame de Chénier ; le récit de la mort de Poincaré est coupé court par la phrase méta-narrative : « Mais je m'écarte » (72). Le sens tragique reste pourtant fort. Ceci s'accompagne d'une note didactique, à savoir, l'apprentissage, sous le spectre de la mort, de la vie profonde : « Ils [les Eugènes] sont terribles, Persicaire- ils sont indispensables : Ils exécutent³ les mues » (210).

Dans une lettre à Apollinaire de 1917, Cocteau esquisse le véritable visage, selon lui, de la maison d'édition « Mercure de France »⁴, occasion aussi de faire la caractérisation de sa propre œuvre :

Ils [les éditeurs de Mercure de France] sont d'une époque où on confondait le beau et l'ennuyeux, rire leur semble inférieur !!!! ils *vous* ils *me* méprisent. Je les amuse avec ma pacotille pour nègres mais ils ne connaissent pas le secret du missionnaire et ils ignorent que les anges se cachent plus habilement que le diable. Comme Potomak est un livre où le drame se cache ils haussent les épaules. Ils n'ont pas pris à Bayreuth l'habitude des divinités qui « se cachent ». (Caizergues)

Il s'ensuit que le rire, le ludique n'est qu'un masque pour une réalité ontologique et historique complexe, comme Cocteau l'exprime aussi dans l'aveu fait dans son essai, « Secret professionnel » :

³ A remarquer le double sens du mot « exécuter », 'accomplir' et 'mettre à mort'.

⁴ Associée à la revue d'avant-garde de 1890 Mercure de France, cette maison d'édition fait publier les principaux textes symbolistes, les premières œuvres de Gide et d'Apollinaire.

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 noir. (Le Rappel à l'ordre 226-227)

2.2 Modernité/ Modernisme

La deuxième question que je me propose d'aborder est celle des rapports entre la modernité technologique et sociale d'une part, la modernité esthétique ou modernisme d'autre part, tels que ces rapports se manifestent dans « Le Prospectus » et dans « Le Potomak ». Dans son étude Five Faces of Modernity, Matei Calinescu postule deux modernités souvent (mais pas toujours) antagonistes. L'une, la modernité bourgeoise, est propulsée par la doctrine du progrès, par le culte de la raison, de la science, de la technologie, du pragmatisme. L'autre, la modernité esthétique ou modernisme, fonctionne sur le mode « oppositionnel », étant anti-bourgeoise, anti-philistine. Cocteau, dans Le Potomak et ailleurs, est à la fois moderniste et moderne, mais son éloge de la modernité est conditionné : une innovation devient source de fascination et d'inspiration poétique surtout (sinon seulement) en tant que potentialité, devenir :

Déjà mieux qu'une ruine me touchait le neuf, appareillant, achevé, vers le risque. Le neuf attelé de mystère, je tournais autour, avant que la cellule d'un choix ne le restreignît. Virginité du lendemain, quel hier fripé t'égale ? Je contemplais la jeunesse des hommes et des choses avec amour. Un navire je le préférerais dans son chantier, Bonaparte dans sa caserne, David trayant une chèvre, Christophe Colomb à Palos, Sindbad encore chez lui. (34-5)

Dans ses « essais d'aeropoésie » (Linarès 47), Le Cap de Bonne-Espérance, Cocteau, comme Apollinaire ou comme Marinetti, célèbre le vol d'Icare et les réussites de la technologie moderne le rendant possible. Les louanges du narrateur dans « Le

Prospectus » s'adressent aussi au cinéma, qui l'avait d'abord fasciné par les personnages et les lieux qu'il recréait de même que par les techniques propres à ce médium, le ralentissement, l'accélération et le close-up : « [...] j'ai tant aimé New York, Rio Jim, Fantômas, le capitaine Scott, l'aquarium des boxeurs ralentis, l'œil de la mouche et l'épanouissement instantané d'une rose » (37). Dans un deuxième temps, le cinéma séduit le narrateur par le mystère de la salle noire, où les rayons envoyés par le « rémouleur des silences » (37) s'entrecroisent, « tricotent » des cônes. Cet espace de liberté, avant la projection sur « le mur révélateur », « la paroi qui les dénonce » (37), est par dessus tout inspirant. Comme dans chaque paragraphe de ce texte, pour contrebalancer un trop-plein de sérieux, le narrateur imagine une scène disjointe, étonnante et belle par son inattendu. Ainsi un « captif » de l'image, le personnage du pickpocket, « travesti en électricité » se sauve, fuyant le détective et l'écran, « plongeant à gauche dans le vide » (37).

La fée électricité, qui a permis la mise en place du cinématographe, est aussi à la base de la radiologie ; du domaine médical au divertissement il n'y a qu'un pas, et le personnage du Potomak semble accomplir ce passage.

Au Grand Café, boulevard des Capucines, des conférenciers improvisés montrent au public fasciné comment, en « excitant » un tube de Crookes⁵, on parvient à révéler « l'invisible » du corps humain ; ces démonstrations, qui ont lieu dans le « salon indien », s'enchaînent avec celle des frères Lumières, venus présenter le premier film de l'histoire du cinématographe : « L'Arroseur arrosé ». (Balcerowiak 102)

Le Potomak, qui vit dans une cave, Boulevard de la Madeleine, paraît être traversé par les rayons X : « On venait d'allumer des lampes à arc et des tubes au mercure. Le Potomak

⁵ Tube à rayons X.

s'imprégnait de phosphorescence. On devinait la masse plus sombre des viscères et la tache presque noire des gants qu'il avait mangés » (164).

Mais Cocteau s'oppose à la modernité et à la foi aveugle de ses contemporains dans le progrès scientifique. Pour lui, le progrès, fruit de l'intelligence humaine, peut mener à la destruction du géniteur :

Un, parmi tous, des bienfaits de la science : Axonge a le droit, un matin-
(et s'il vous plaît, sans le dire à personne)- d'inventer une boîte pour
capter la foudre.
Un orage le décide.
Il capte mal.
Il fait sauter le monde.
Quoi de plus simple ? Une mère accouche d'un monstre ; il l'assassine
avec ses propres épingles à chapeau. (189-190)

Le progrès, selon Cocteau, engendre un esprit de compétition destructeur, qui prend la forme de la guerre technologique :

Je savais l'erreur de la nature, l'homme si drôle sur ses pattes de derrière,
engagé jusqu'à la folie dans ce vaudeville biologique, le progrès, fils
haineux de l'homme et sans plus rien d'ombilical, la guerre et l'amour
inévitables, la nécessité, si loin, si avant dans une erreur si pleine, d'avoir
la meilleure pendule, ô ma maîtresse ! et ô, ma France ! le meilleur canon.
(47)

Le progrès est mis au pilori pour avoir généré un culte de l'objet et créé des dépendances : « Dans une maison, tout à coup, un objet se met à croire qu'il est le propriétaire et qu'avec effort il deviendra un objet plus beau et plus coûteux. Et lentement l'erreur engraisse » (188). Ceci résonne avec les remarques de Rousseau (déjà) du « Discours sur les sciences et les arts » sur l'état d'esclavage auquel est réduit l'homme dans la société moderne : « Tous les besoins que le peuple se donne sont autant de chaînes dont il se charge ». Cocteau, qui ne manque pas d'utiliser l'ironie et l'humour dans des situations sérieuses, offre une solution cocasse au mal du progrès, celle de

revenir à une étape inférieure de développement de l'espèce : « Et pour aider à la décroissance du progrès, faire paître à quatre pattes sa progéniture » (189). Echo du conflit Rousseau-Voltaire, il y a ici aussi de l'ironie à l'adresse de ce genre de solution. Dans ce même ordre d'idées, Cocteau critique la confiance de ses contemporains dans la science-magie, qui saurait trouver des remèdes absolus. On est à l'époque de la découverte du médium microbien et de l'instauration des visions utopiques sur la société, dans le contexte d'abord d'une rentabilisation sociale et ensuite de la conquête de la suprématie nationale- raciale :

Associé aux noms infâmes de « tuberculose », « typhoïde » ou « choléra », le microbe va incarner l'ennemi public d'une nation qui, pour produire plus et mieux que ses voisins, va devoir l'éradiquer de ses cités ouvrières. [...] Le discours des pastoriens et des hygiénistes se veut consolateur: la victoire sur le microbe n'est qu'une affaire de temps. (Balcerowiak 53-54)

Ce n'est pas par hasard que les Eugènes naissent sous la plume de Cocteau près de Dieppe. Première station balnéaire de France, Dieppe s'inscrit dans un double phénomène qui prend forme dans la société française du 19^e siècle, la médicalisation et l'avènement des loisirs. Dans ce contexte « Le Potomak » contiendrait une critique de l'utopie thérapeutique. Dans deux lettres à André Gide, Cocteau se moque de l'engouement des gens, le sien inclus, pour les remèdes, et attaque la vie typiquement bourgeoise de repli sur soi et de désintéressement politique et social qui peut s'en suivre.

Voilà où nous en sommes, mon pauvre cher Gide. Pensez à l'Eugène d'Offranville ! le talisman contre la grippe et les trains manqués. (cité dans Kihm 64)

Si votre graisse contre les hautes catastrophes n'est pas une feinte, envoyez une jarre avec l'exemplaire des Caves. (cité dans Kihm 51)

Nés dans le climat humide et brumeux d'Offranville, près de Dieppe, dans un milieu propice au développement des microbes, les Eugènes, qu'on peut interpréter comme des

microbes⁶, incarnent le danger de la contagion même, danger qu'on connaît à partir de Pasteur⁷ et ensuite de Koch⁸, et que fuient les bourgeois quand ils s'échappent des villes encombrées et malsaines. Cocteau paraît très sceptique quant à la solution trouvée. Pour lui, le mal est présent partout, dans les hauts lieux de villégiature, à Dieppe ou à Genève (où le couple des Mortimer passe son voyage de noces). Enfin, cet Album met en scène les dangers qui guettent une société trop tranquille, un monde qui croit avoir trouvé le remède au mal biologique.

Afin d'ébranler les certitudes, de secouer la confiance aveugle des gens dans la capacité de la science à offrir des remèdes, Cocteau utilise dans « Le Potomak » le nom d'Henri Poincaré⁹. Selon Poincaré, il serait impossible de faire des prédictions pour des systèmes complexes, car il est difficile d'articuler les conditions ou les causes de ces phénomènes. Ainsi on doit accepter les aléas de la vie, les aléas des épidémies, les aléas sociaux aussi. Pour lui, la quête d'un environnement sain, totalement hygiénique par les habitants des grandes villes, leur évasion vers les stations balnéaires – les stations en bord de mer ou de lacs – l'hygiénisme étant devenu un modèle planétaire synonyme du progrès – est une entreprise vouée à l'échec. Ironiquement, ni même les hautes montagnes n'offrent un refuge. Si les microbes cessent d'y exister, un autre danger

⁶ On doit noter, pour ce qui est des Eugènes, leur passage de « microbe » comme terme biologique (dans « Le Potomak ») au « microbe d'âme » comme syntagme relevant de la psychologie collective (dans « Le Prospectus » et ensuite dans La Fin du Potomak). Dans ce second sens, on pourrait y voir un phénomène semblable à celui des Rhinocéros de Ionesco.

⁷ En 1863 Pasteur découvre l'existence des micro-organismes qu'on nommera plus tard les microbes.

⁸ Hoch découvre le bacille de la tuberculose en 1882 et le bacille du choléra un an plus tard.

⁹ Mathématicien, cousin du président Poincaré, connu à l'époque pour la théorie du chaos, du désordre dans la nature.

menace là, les précipices ou les avalanches, comme le suggère l'envoi du « Potomak »

(ou ... la « chose », selon « L'Album des Eugènes ») :

L'Alpe eunuque.
 L'Alpe caparaçonnée.
 Les précipices où l'homme se casse les reins.
 Le cygne, déjà, d'un coup vous brise un membre, paraît-il. Et l'avalanche.
 On voit, au loin, des petites avalanches. Ensuite, on écoute leur salve.
 (212)

Puisque l'agression que subissent les Mortimer a lieu à Genève, on ne peut pas manquer de noter l'attentat auquel tomba victime en 1898 à Genève l'impératrice Elizabeth d'Autriche et que Cocteau ne pouvait pas ignorer. Cet assassinat fut d'autant plus illogique que la cible visée par l'anarchiste italien était le duc d'Orléans, qui avait quitté Genève plus tôt que prévu. Donc voici les aléas de la vie, la vraie anarchie. Cette attaque ressemble d'ailleurs à celle qui a touché le poète Chénier¹⁰, à la Révolution, drame mentionné dans « Le Potomak ». Les Eugènes eux aussi, en véritables anarchistes, élisent leurs victimes au pur hasard.

La figure de Poincaré, le scientifique français, avec qui le narrateur du « Potomak » s'entretient, a le rôle ici de mettre à mal le modèle scientifique traditionnel et donne l'avantage à la poésie. Voici, en résumé, l'apport de ce mathématicien :

[...] la théorie du chaos est une mauvaise nouvelle sur le plan scientifique. En général, les nouvelles théories scientifiques ouvrent de nouveaux horizons, balayent les vieilles croyances pour les remplacer par une meilleure compréhension du monde. La théorie du chaos, quant à elle, provoque un mouvement inverse : elle dresse un mur qui masque l'horizon, elle impose une limite à la compréhension du monde. Il faudra de ce fait du temps à la communauté scientifique pour accepter cette limite intrinsèque et notre incapacité à la surpasser. Le chaos n'est pas la seule

¹⁰ Lors d'une fête, le poète Chénier fut fait prisonnier à la place de l'hôte absent et, comble de l'ironie du sort, fut guillotiné deux jours avant la chute de Robespierre.

découverte au tableau de chasse de Poincaré. 10 ans avant la parution de l'article sur la relativité restreinte par Einstein, il développe la formule $E = mc^2$, de même que la problématique de la simultanéité, dans un de ses cours. [...] S'il reste correct de désigner Einstein comme le père de la relativité, Poincaré en devient sans conteste le grand-père. (Kremer 7)

Et voici une bribe de l'entretien du narrateur avec Poincaré : « Pourquoi seriez-vous timide ? C'est à moi de l'être. 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 » (71). L'entretien avec Poincaré, « homme intègre », fait voir au narrateur la suprématie de la poésie sur les autres domaines de la connaissance, afin qu'il tire la conclusion suivante : « Là où un mur oblige les philosophes et les savants à des haltes méticuleuses débute le poète » (71).

Aux certitudes de ses contemporains dans le progrès scientifique, le poète répond par une œuvre pleine d'énigmes, fermée aux incursions trop rapides et aux lectures univoques, une œuvre qui attaque frontalement le progrès non sans affirmer parfois la force poétique du progrès. Pour conclure cette discussion de la relation tendue entre la modernité et le modernisme, il faut remarquer qu'un discours comme celui que contient « Le Prospectus » (1916), qui porte ouvertement un jugement sur le progrès et ses effets néfastes, s'explique, du moins en partie, par le contexte de la guerre. La relation de la modernité esthétique avec la modernité technologique est également présente dans Le Potomak d'avant-guerre, et elle s'y incarne dans des personnages opposés : d'un côté le Potomak, chimère, être fantastique à la constitution fragile et de l'autre côté, les Eugènes, êtres mécanisés, à instincts destructeurs. Je détaillerai ce contraste, qui se place aussi sur l'axe utopie – dystopie, dans le dernier volet de ce chapitre.

2.3 Autres thèmes

D'autres thèmes porteurs dans « Le Potomak » sont la mort, l'amour, la maladie et le renouvellement artistique. Les premiers trois thèmes sont de nature ontologique, mais parfois aussi historique (c'est le cas de la mort et de la maladie), et traversent toute l'œuvre coctélienne, tandis que le dernier thème, celui du renouvellement artistique, est particulier au cycle du Potomak.

La mort

La mort est un thème obsédant chez Cocteau, que ses critiques ne manquent jamais de mettre en avant. La mort du père quand Jean avait à peine 9 ans scelle cette relation particulière avec la mort en suscitant la curiosité et l'intérêt constant de l'écrivain pour l'au-delà. Explorer les limites de la vie et toucher au seuil de la mort sont des constantes de l'entreprise coctélienne.

Cocteau reprend le mythe du titan Prométhée et l'attribue aux hommes de science, dont Poincaré, le mathématicien, qui, selon la mythologie coctélienne, paie de sa vie pour l'audace d'avoir voulu pénétrer sur un terrain interdit : « Du reste, il en est mort. ON l'a fait mourir¹¹ : la police de l'inconnu » (72). Les poètes sont eux aussi les victimes des forces obscures. C'est ainsi que le poète Chénier, déjà mentionné, est la victime d'un hasard cruel. C'est pour son destin malheureux, représentatif aussi du sort des poètes

¹¹ Henri Poincaré meurt prématurément en 1912 à 58 ans d'une embolie suite à une opération de la vessie. Il eut droit à des funérailles nationales.

dans la société, que la maison de Chénier devient lieu de pèlerinage pour le poète-narrateur :

Eh 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. A angle mort entre la rue de Cléry et la rue Beauregard, une petite proue t'accoste. C'est un modeste sphinx nourri de brioches. (172)

Le sort malheureux subi par Chénier – arrêté par hasard, guillotiné trois jours avant la fin de la Terreur – montre un Paris où les poètes courent des dangers, la police, les forces de l'ordre étant leurs ennemis résolus. L'évocation lyrique de Chénier est interrompue par des éléments exogènes et humoristiques – la présence des brioches – qui agissent en contrepoint, donnant une note de légèreté à une triste histoire.

Dans « Le Potomak », la mort de Pygamon le Parnassien, alias Catulle Mendès, est inattendue et burlesque, tout comme sa vie. Si en réalité Mendès mourut dans un tunnel de chemin de fer – on a supposé qu'il avait ouvert la porte de son wagon en se croyant arrivé à destination – la mort que lui attribue Cocteau est encore plus aléatoire :

Tu connais le détail de sa mort, mon cher ami. Une boule de guano qui, d'un rossignol des îles, tombe dans une omelette aux pointes d'asperges, il n'en fallut pas davantage pour donner la fièvre jaune à cet ornithologiste et à ce gastronome. (154)

Outre les passages relevés plus haut, la vision personnelle du narrateur sur la mort est exposée directement dans son dialogue avec Argémone lors de leur visite au Potomak. Dans ce dialogue, le narrateur critique son amie pour la relation détournée que celle-ci a avec la mort, à travers l'église et l'aumône, qui implique l'oubli du trépas. Le narrateur, quant à lui, ne la perd jamais de vue : « Moi, des heures, j'estime que la mort est la seule certitude qui n'apporte aucune paix ; d'autres, qu'elle est une récompense, la reine des

surprises d'ici-bas ; d'autres... » (167). Dans cet épisode-ci, le narrateur annonce que ce sujet sera également traité ailleurs dans le livre, faisant sans doute référence au sous-chapitre intitulé « La mort ».

Les scénarios de mort qui se succèdent dans « La mort » sont bien distinctifs. D'abord, dans un scénario d'horreur (placé congrûment dans un cauchemar) que le narrateur relate à Persicaire, Argémone et lui-même sont poursuivis par des assassins. L'inclusion d'un scénario de type roman policier dans cette radiographie de la mort montre par ailleurs le sérieux que le narrateur attache à ce genre romanesque. Ensuite la discussion avec Persicaire rejoint « deux images de la mort » (174) provenant de l'enfance littéraire du narrateur, la noyade du personnage Steerforth dans David Copperfield de Charles Dickens et l'autre, la fin tragique de l'enfant russe dans Servitude et grandeur militaires d'Alfred de Vigny, que le narrateur n'arrive plus à détailler. Dans la première oeuvre, Steerforth, protecteur autoritaire et égoïste de l'adolescent David, est précipité dans la mort lors d'une tempête sur mer, comme pour lui faire payer son comportement. Dans la seconde, l'enfant de 14 ans, combattant dans un corps d'armée russe en 1814, près de Reims, est tué par le capitaine Renaud, qui en garde de cuisants remords. « Que la mort des jeunes gens est lamentable ! et la mer est surtout pour eux pleine de deuil et de funérailles » (175), conclut amèrement le narrateur, empruntant l'épithète d'un épigraphiste grec du III^e siècle avant J.-C., Alcée de Messénie. Cette utilisation inattendue de textes littéraires très divers est un procédé récurrent dans cette partie de l'oeuvre. Le narrateur s'arrête sur un épisode qui l'avait intéressé dans son enfance et, sans rapport aucun au message initial dans son contexte spécifique, en tire des conclusions ou l'utilise à des fins propres à soi. Ici ces fins et conclusions tiennent aux

thèmes de la mort et de la jeunesse ainsi qu'à ses caractéristiques, parmi lesquels il y a surtout l'insouciance devant la mort. Ces histoires sont encadrées par la session d'opium du narrateur et de Persicaire. Des réflexions sur la mort s'ensuivent et l'idée de la mort surgit dénuée du tragique que lui prête en général la littérature :

L'âme voudrait partir ; le corps s'insurge. Ce qui nous en parvient, comme d'une parole, de roche en roche, la dernière syllabe, cela consterne. Oh ! ni tragique (l'idée qu'il faudra mourir), ni sublime, ni grave, mais nez à nez, saisissante, un peu ridicule et prodigieusement désagréable. (175-6)

Des poèmes alternent ensuite avec des histoires personnelles et des chansons de gramophone, depuis la scène de prise de cocaïne jusqu'à la mort d'Acante, l'ami du narrateur, aux évocations lyriques et apaisantes de la mort, à travers des références tirées de l'antiquité grecque (Hélène de Troie déçoit les sophistes) et de la Bible (le miracle de Lazare qui laisse ouverte la question posée sur la « parenthèse de vide »). Dans une tentative de toucher tous les lecteurs, du monde entier, par ce questionnement sur la mort, qui nous vise tous, le narrateur saute d'un lieu géographique à un autre : « Une vache arrachait l'herbe courte... Un Esquimau chassait le morse... Sous la grosse lune dormaient dans leur hamac les dames de Floride... » (181). Ainsi :

Songe que, sous ta place étroite,
Il y a de la terre,
Et encore de la terre,
En ligne droite,
Et de la roche et du minéral,
[...]
Et peu à peu,
De la terre où pénètre de l'air,
Et du gazon,
Et de la nuit sur une saison,
Et une femme qui dort à la Nouvelle-Zélande.
Avec l'abîme au-dessous d'elle,
Au-dessous de son toit. (176-7)

La mort est envisagée aussi sur l'axe temporel, ayant préoccupé depuis toujours les êtres humains, voir la mort de Lazare. Mais l'intérêt du narrateur ne se limite pas au mystère révélé. Il voudrait bien pénétrer l'expérience de la sortie dans l'au-delà de Lazare¹² :

- Songe, continuai-je, au miracle de Lazare. Jésus, prenant de l'eau à l'océan divin, deux fois remplit une même cruche. Une cruche pas tout à fait hors d'usage. Certes, c'était encore Lazare. Il avait les souvenirs de Lazare, la maison sale, Marie grondée pour sa paresse, Marthe et ses récompenses domestiques ; mais, entre ces deux opérations, une parenthèse de vide. (183)

La mort est présente aussi dans la partie du Potomak écrite en dernier par Cocteau, « Le Prospectus » de 1916. Mais sa présence y est plus impersonnelle. Une distance s'installe, dans les exemples donnés : pour ce qui est du théâtre, entre la scène et la salle ; pour ce qui est de la guerre, entre la première ligne du front et le trajet des ambulances. Les Ballets Russes, « ces jeux du cirque [qui] rejoignent les catacombes » (32), mettent en scène la mort en la revêtant d'un habit de farce. Dans l'expérience de la guerre (rendue ainsi plus supportable) la mort est associée au jeu, le sérieux au comique : « Le douloureux, le drôle y étaient étroitement mêlés l'un à l'autre, comme sur le visage en larmes des vierges de Giotto où il s'en faudrait d'un rien qu'elles n'éclatassent de rire » (42).

Le thème de la mort a des résonances dans la vie du narrateur ; ainsi il quitte la vie mondaine des salons et choisit de vivre dangereusement, aux frontières de la mort,

¹² Il faut rappeler la récurrence du motif « à travers le miroir » ou du passage de l'autre côté du miroir dans le cinéma de Cocteau : Le Sang d'un poète, Orphée, Testament d'Orphée.

réelle ou imaginaire¹³. Vagabondage parisien ou mental, l'errance du narrateur mène invariablement à la mort, à des réflexions sur des destins tragiques réels, notamment de jeunes qui meurent trop tôt, tels le poète Chénier ou un ami, Acante, ou sur la mort comme réalité ontologique :

Mon enfant, vois l'azur du ciel,
 Le bel azur essentiel,
 Comme il est sombre !
 Que ce bleu, tout ce bleu lumineux
 Ne te fasse pas trop sourire,
 Car ce sont des bluets sur un voile funèbre. (187)

L'amour

La thématique de l'amour, à la différence de la thématique de la mort, qui est présente dans tout le livre, se trouve concentrée surtout dans le chapitre « Utilisation impossible ». Le titre suggère deux possibles interprétations – une matière littéraire rassemblée mais qu'on n'arrive pas à intégrer dans le tout, ou bien l'aveu de l'incapacité de l'amoureux à voir clair, à pénétrer l'être profond de l'autre. Mais ici aussi, textuellement, le sérieux et le comique cohabitent : « Nous nous aimons et c'est une transe. Essai de rejoindre à deux le beau monstre primitif. Petite pénétration. La peau contre la peau. Caoutchouc. On ne distingue pas ce qui se fait et ce qui se défait dans le cœur » (195).

L'amour, « vertige de montagnes russes » (195), « minutieuse occupation de t'attendre », « échange [qui] épuise » (196) est occasion de se moquer de soi et de faire des réflexions sur les jeux des amoureux et leur impossibilité de se « rejoindre » : « De

¹³ Cocteau est ambulancier sur le front, expérience qui lui a fourni l'inspiration pour le roman Thomas l'Imposteur.

feinte en feinte, d'embûche en embûche, et notre balancier tendu, nous cachons notre cher désordre et notre promptitude à nous rejoindre » (197). Le narrateur s'oppose ainsi à tous ceux qui, à partir de Virgile, croient que l'amour partagé est une voie de connaissance. Le narrateur déplore la « mésestente profonde » qui fait que deux êtres qui « s'entendent » puissent être aussi éloignés l'un de l'autre, par des habitudes et un train de vie qui portent la marque culturelle : « –Je suis triste, disait-elle. Je m'ennuie. J'ai besoin de mes fleuves. J'ai besoin des gratte-ciel, du maïs et des transatlantiques. –C'est mon mal, répondis-je avec un soupir, mal incurable étant chez moi » (199). Mais l'amour non-partagé, à travers la souffrance qu'il provoque, qu'il faut cultiver et pas éviter, selon le conseil « Epouse ta peine et ne triche pas avec elle » (204), est une voie potentielle vers la connaissance de soi : « Je touche le fond. Je marche de pied ferme sur le sable, avec le minimum d'oxygène, parmi les biologies informes, les éponges, les algues, les épaves, les méduses, les poissons aveugles de la douleur » (205). Pourtant le narrateur trouve que d'autres voies sont plus propices à la descente vers la connaissance intérieure : « D'habitude, je sentais la possibilité de descendre davantage : promenade sur du mou » (205).

Le narrateur se moque, indirectement, du drame amoureux – le cor de Tristan, par exemple, dans l'opéra de Wagner Tristan und Isolde, qui aurait dû paraître « drôle » à l'époque, dit le narrateur. Ce à cause de son aspect artificiel, sentencieux, la mort n'étant qu'un type de clôture d'ordre artistique, en rupture avec l'ordre naturel. Le narrateur semble être en faveur du « rythme universel » (206), naturel.

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,
A l'ordre éternel. (200)

C'est la poésie qui suit le mieux le rythme universel, et qui, par là, dépasse, dans l'optique coctélienne, après la science, la religion également. Un abbé est pris comme témoin : « Quelquefois, des jours d'avril, j'ai regretté de ne pas suivre le rythme universel, mais, confesseur, je me consolais avec les larmes des hommes » (206).

La maladie

Un autre thème qui hante, pour ainsi dire, « Le Prospectus » et « Le Potomak » est la maladie, qu'il faut entendre au sens d'expérience individuelle, physique et spirituelle. En auscultation de soi, le poète-malade enregistre fidèlement les états qu'il traverse, occasion de se moquer des métaphores à base corporelle qu'il associe avec le style des Ballets Russes ou d'André Gide :

Après ces premiers symptômes, ceux qui succédèrent méritent davantage qu'on les note. Comme j'allais mieux je devins lucide. Une lucidité de plante et d'animal. Des tâches m'apparurent. [...] Cette opération ne fut pas sans douleur. (33)

Cette maladie que le poète se fait subir découle des « bains de soleil. A forte dose » à la campagne, en Seine-et-Oise. Leurs effets sont importants : dans les conditions de la prise de conscience de soi, le poète narrateur suggère le passage vers un style d'écriture affermi et une spiritualité plus profonde : « L'un [des rayons] bronze l'épiderme, l'autre noue les muscles. [...] S'il m'arrivait, du fond des rythmes vagues, purifiant la surface jusqu'à intriguer les plus hostiles, ma surface falote n'était pas sans descendre quelques racines » (33). La maladie débouche sur une purification et une exploration des

profondeurs, qui signifient un changement radical de l'orientation poétique. Une page plus haut, la métamorphose du poète, sous l'influence des spectacles russes, est déjà annoncée : « La troupe russe m'apprit à mépriser tout ce qu'elle remuait en l'air. Ce phénix enseigne qu'il faut se brûler vif pour renaître » (32). Si le poète déteste l'« écorce trop riche » des spectacles russes, il en « goûte la sève », le message transformateur. Le poète traverse ainsi un rituel de renouvellement, c'est-à-dire de bronzage, en suivant, *verbatim*, l'exhortation russe à la carbonisation. En prenant en compte l'ironie impliquée dans cette dé-métaphorisation, on peut dire que la maladie est vue ici comme plus qu'une force motrice qui entraîne un changement spirituel et poétique ; elle est le site de l'épanouissement de l'ironie, envers d'autres et envers soi-même. La maladie physique, qu'on penserait être en rapport avec la nature malade de Cocteau, devient une métaphore filée, employée dans de multiples contextes, ironiquement par exemple pour parler des souffrances d'amour pour une fille insensible. Ceci rappelle, mais sur le mode comique, la scène du coucher et la peine de dimensions cosmiques de Marcel dans Combray : « De souffrir trop, d'avoir trop souffert, on a si mal à la tête. Je suppliais qu'on m'achevât ; et 37° 8 vers six heures, et la peau des pommettes qui se ride. On a soif. On est le désert qui a soif » (Le Potomak 203-4). Malgré tout, cette souffrance paraît utile, selon les encouragements du poète, mais on ignore les ressorts précis de cette nécessité. Par le style, il semble ironiser ici le manuel d'éthique moderne de Gide, Les Nourritures terrestres. Serait-ce alors que la maladie peut signifier aussi l'idiosyncrasie individuelle, l'unicité, que Gide nous exhorte à cultiver, même si elle peut apporter non seulement bonheur mais aussi souffrance ? « Épouse ta peine et ne triche pas avec elle. Cette chère figure que la fatigue estompe, efforce-toi de la préciser. Encombres-en ta

vie » (Le Potomak 204). La maladie peut offrir aussi une expérience corporelle limite. La médication par la cocaïne, notamment, enlève le mal physique et, plus encore, donne des sensations physiques uniques :

Une nuit je revenais de Suisse. Ma mère dormait dans le sleeping. Le pharmacien m'avait livré par erreur [par erreur ? on se le demande], au lieu de poudre de pavot, une petite boîte de cocaïne. La dose aurait pu tuer un bœuf ; elle me sauva comme un excès d'ampères empêche l'électrocution. Mais, pourrais-je oublier mes symptômes ? (177)

On décèle aussi une autre fonction de la maladie, celle-ci d'ordre narratif. Ainsi, dans « L'Album des Eugènes » la maladie ou un certain dysfonctionnement d'ordre physique, plus concrètement, l'indigestion des Eugènes, permet aux Mortimer de se recomposer et à la boucle narrative de se refermer. Comme histoire parallèle ou cauchemardesque, l'attaque perpétuée par les Eugènes reste de l'ordre du possible impossible. Quant au narrateur, il conclut, en bouclant aussi la boucle de l'ironie qu'il avait ouverte dans le sous-titre de l'histoire (« Une histoire qui de finir bien n'en que plus mal se termine ») par la qualification de « dessin abject » attribuée à la vignette qui présente la fin tranquille du voyage des Mortimer.

Thématisation de la construction de l'oeuvre

Le renouvellement artistique est un des grands paris du Potomak. A la différence de l'idéal romantique de l'originalité, Le Potomak, texte que l'on peut considérer proto-postmoderne, n'en fait pas un absolu, bien au contraire. La citation, le pastiche, les clins d'œil sont des modalités de prédilection de renouvellement. Les références multiples à tout un entrelacs de textes, écrivains, artistes seront interprétées dans le dernier chapitre de cette thèse. Mais le renouvellement artistique s'opère aussi à travers la thématization

de la construction de l'œuvre. Ainsi le montre le recours à des activités liées à la création littéraire – lecture, critiques, réponses du narrateur, ce qui n'est pas sans rappeler Paludes de Gide. Aussi, les titres des chapitres font parfois référence au processus de l'écriture ou aux choix éditoriaux. Par exemple, « Ariane » et « Carrefour », qui font allusion respectivement au chemin à trouver et aux moments de décisions à prendre ; ainsi que « Utilisation impossible » et « Comment ils vinrent », que j'ai déjà commentés. Le livre est d'ailleurs parsemé de commentaires méta-littéraires. Par exemple, dans les premières lignes le livre entier est traité de préface, ce qui montre une volonté de subvertir la tradition littéraire et de signaler qu'il contient un art poétique, des thèmes et des traits de l'œuvre future de Cocteau : « Impossible que j'ajoute encore une préface à ce livre qui en est une, flanquée elle-même de pas mal d'autres » (31).

Par le jeu paratextuel, la structure de l'œuvre est mise en exergue. Ainsi Cocteau emploie deux lettres adressées au même Stravinsky. Et ce qui subvertit encore davantage l'horizon d'attente des lecteurs est le fait que ce n'est pas la première lettre traitée et titrée comme dédicace qui ouvre l'œuvre, mais « Le Prospectus », suivi de « Encore un mot ». Cocteau de plus s'y montre équivoque vis-à-vis de l'œuvre de Stravinsky au lieu de la louer, qui est la fonction habituelle de la dédicace faite à un autre artiste : « Aujourd'hui je désire oublier [...] ce drame aussi étrange que les mœurs des insectes au cinématographe » (53). Ceci est complété par la critique de la personnalité de Stravinsky présente dans la deuxième lettre : « Vous êtes avare de votre temps, vous savez sur quoi empiète votre école buissonnière » (213).

Les procédés littéraires sont soulignés par la référence répétitive au texte et à diverses parties du texte – « notes » (195), « soixante-deux vignettes » (49), « ce livre »

(53) – ou par l'énonciation de phrases qui auraient pu donner, selon le narrateur, le titre du livre, tout aussi pertinentes que Le Potomak : « L'Architecte aveugle », « L'Acrobate somnambule », « Preuve par 9 », « Une Philosophie du désordre » (48). A part le choix du titre, d'autres choix portant sur la nomenclature, la personnalité des personnages ou le développement narratif sont mis à nu. Ainsi, l'artiste chinois pourrait s'appeler Pa-Kao-Tsai *ou* Chou-To-Tsé. Aussi, l'apologue du papillon n'est qu'une amorce narrative, qui devrait, aux insistances de Persicaire, être complété. Décidément on se trouve avec ce texte dans « l'ère du soupçon » (Sarraute), car l'idée même de personnage unitaire se défait. Par exemple les personnages peuvent se fondre les uns dans les autres, se confondre. Ainsi, le narrateur paraît habiter au même endroit que Persicaire et avoir les mêmes habitudes domestiques : « Vous devez connaître, Persicaire, la petite aube, les charrettes de légumes place de la Concorde. On rentre chez soi. L'effort de se déshabiller et de se mettre au lit, on le retarde. Il est au-dessus des forces » (72). Un autre rapprochement entre les deux personnages suggère cette idée. Cocteau prête alternativement à Persicaire et au narrateur des traits personnels et des morceaux de sa propre vie. Par exemple, les visites de Persicaire à Pygamon ressemblent à celles que Cocteau adolescent faisait à Catulle Mendès¹⁴. Il y a aussi le cas du passage quasi-inaperçu du cadre épistolaire (le pneumatique de Persicaire) à la narration protagoniste-narrateur. On ignore où s'arrête de parler Persicaire et où commence le narrateur vu que la lettre ne finit pas par la formule habituelle et que les deux emploient la première personne du singulier, « je ». Mais cette superposition de Persicaire et du narrateur est, à

¹⁴ Visites que détaille la biographie de Cocteau rédigée par Claude Arnaud.

d'autres moments, annulée. Persicaire a oublié la promenade dans le parc, faite par eux deux, au souvenir, d'ailleurs assez vague du narrateur, au bord de la mer, et veut savoir la fin de l'apologue du papillon racontée par le narrateur. Aussi, Persicaire se dit dérouté par le discours du narrateur (175). Les personnages peuvent aussi se multiplier sous l'effet de la drogue intra-textuelle et aussi se superposer. Ils étaient deux, Persicaire et le narrateur, ils deviennent quatre, ou de deux ils deviennent un seul :

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,
nous nous retrouvâmes être deux. (175)

Parfois des personnages, bien qu'on les nomme, n'ont dans le texte qu'une présence météorique. C'est le cas de Mélique, l'enfant de Persicaire ou d'Alep, mari de Cameline, ou bien d'Alysse, qui font chacun une seule brève apparition. Cameline, chez qui les Eugènes naissent, est mentionnée deux fois. La reprise d'un minuscule détail par deux personnages, Canche et Bourdaine, à distance de 150 pages, est un clin d'œil au lecteur attentif : « Vous avez, dit Canche, plein vos poches des allumettes et sans jamais vous en servir » (58) ; « Je comptais, au moins, dit Bourdaine, pouvoir 'm'en servir'. Je renonce » (195).

Malgré l'apparent manque de hiérarchie thématique, le texte a cependant une focalisation principale. Il est traversé d'un bout à l'autre par le thème de l'activité créatrice qui se démultiplie. L'art de Cocteau est de cacher ce thème central, produire de multiples situations narratives autour de ce même sujet qu'il enveloppe dans un fort sentiment de variété, de foisonnement. Une forme de thématisation de ce thème et de

cette technique se trouve par exemple dans la préoccupation du narrateur ou de Pygamon ou encore de l'artiste Pa-Kao-Tsai, dans, ce qu'on pourrait nommer le négligeable, le contingent, et d'en créer de l'art, chacun à sa manière. Par exemple dans « L'apologue du papillon », qui n'occupe que quelques lignes à peine, il s'agit d'un artiste chinois qui s'est mis et remis durant cent ans à la peinture d'un seul et unique papillon.

Pour conclure, Cocteau, en moderniste, s'engage à la rupture de l'illusion (illusion qui avait été entretenue par le réalisme), à travers justement la thématization de l'activité créatrice. Ainsi, il nous montre les ficelles de son art, nous prenant, nous les lecteurs, en témoins de son acte créateur. C'est peut-être celle-ci la signification de cette œuvre qui miroite, qui se multiplie à l'infini, qui se reprend sans se répéter. On avait été avertis dès « Après coup » : le narrateur même n'en détient pas les clés, mais une « architecture secrète » ressort de cet aveu voilé comme l'élément central :

Les Eugènes, le Potomak, le papillon, je n'ai pas su pourquoi je les créais, ni quel rapport pouvait au juste s'établir entre eux. Architecture secrète. « Que préparez-vous ? » me demanda Canche. Je rougis. Impossible de lui répondre. (58)

2.4 Identité culturelle et politique

L'identité dans « Le Prospectus » et dans « Le Potomak » est en permanente métamorphose, évoluant apparemment de soi-même et aussi sous l'impact de l'histoire et des phénomènes culturels. Ainsi les revendications identitaires, lorsque le narrateur se proclame parisien, lors de son enrôlement dans l'armée, sont modulées par l'ironie. On sent l'ironie dans l'affirmation criarde de patriotisme : « Je suis Parisien, je parle parisien, je prononce parisien. J'aime Bara, Viala, le tambour d'Arcole. Je courus m'engager corps

et âme » (41-42). Pourtant, dans d'autres contextes, par exemple lors des voyages, lorsque le narrateur exprime sa mélancolie d'être ailleurs, la nostalgie parisienne trahit, mais d'une manière détournée, les attaches sentimentales du poète-narrateur. Par ailleurs, cette nostalgie du chez soi ironise l'appel gidien dans L'Immoraliste et ailleurs, si dialogue implicite il y a avec Gide, à l'évasion, au déracinement. Etre parisien va de pair avec le plaisir de la flânerie et la prédilection pour certains endroits évocateurs, peu connus, comme par exemple, la maison du poète Chénier, dans le faubourg Saint-Denis.

L'identité du narrateur s'exprime aussi à travers son choix de modèles, scientifiques ou littéraires. On a déjà évoqué l'intérêt qu'il porte à Poincaré et à Chénier, il reste à signaler la liste de ses « poètes » favoris. Ainsi le narrateur confesse dans « Le Prospectus » : « Mes poètes furent : Larousse, Chaix, Joanne, Vidal de la Blache » (35). Aucun n'est poète au sens littéral. Cela reste à expliciter. Dans une approche typiquement avant-gardiste, le narrateur brise les frontières des domaines intellectuels, et connecte la notion de poésie avec les dictionnaires (il dit ailleurs que « le plus grand chef-d'œuvre de la littérature n'est jamais qu'un dictionnaire en désordre » 36), les posters, les guides touristiques¹⁵ et les manuels de géographie. Ce faisant, il crée une poétique du quotidien, libérée des anciennes hiérarchies, qui, en accord avec les sensibilités du moment, valorise de nouveaux objets (les livres populaires, les affiches) et de nouveaux endroits (la rue de la grande ville considérée dépositaire de riches trésors).

Dans un contexte politisé, le nom de Vidal de la Blache est particulièrement important. Fondateur de la géographie moderne et promoteur du concept de possibilisme,

¹⁵ Le Guide Joanne, selon le nom de l'auteur du premier guide, dédié à la Suisse, devient en 1919 le Guide Bleu publié toujours par Hachette.

Vidal de la Blache propose un système de penser la géopolitique opposé à celui de l'Allemand Ratzel. Si Ratzel, celui qui inventa le terme d'espace vital ou *lebensraum*, envisage le développement des espèces en fonction tout d'abord de leur adaptation aux conditions géographiques, Vidal de la Blache affirme que le milieu ne détermine pas les sociétés humaines, mais leur offre des possibilités face auxquelles l'homme peut faire des choix qui influent leur développement. Opposée au concept unificateur de race, ou de pangermanisme dans le monde allemand, la pensée de Vidal de la Blache correspond au modèle politique français.

Etre chez soi, à Paris, ne veut pas dire être fermé à l'altérité. Le narrateur présente le Paris d'avant-guerre comme éminemment cosmopolite, sinon multiculturel. Les Ballets Russes, l'opéra wagnérien et le cinéma américain enchantent tout Paris et le narrateur. De ce point de vue, on pourrait penser au Potomak comme à l'âme du Paris moderne et du narrateur en train de se construire, car il avale¹⁶ à tour de rôle les diverses influences étrangères, sans pourtant paraître les assimiler toutes. L'histoire culturelle nous révèle effectivement le phénomène d'interpénétration culturelle qui a lieu durant la Belle Epoque. Ce n'est qu'au début du 20^e siècle, par exemple, que la France découvre une certaine Russie culturellement avant-gardiste, son art graphique et les Ballets Russes : «In 1909, fifteen years after a diplomatic alliance had been ratified between the Quai d'Orsay and St. Petersburg in response to the German threat, Paris finally encountered the Russians » (Eksteins 26). Dans Le Potomak, on rencontre des références assez étendues aux Ballets Russes et une référence possible à l'Entente politique franco-russe :

¹⁶ Le Potomak avale un programme des Ballets Russes, une boîte musicale qui joue du Wagner, des montgolfières etc.

« J’entends le samovar et un bateau-mouche sur la Seine » (71). On peut saisir chez Cocteau, quoique grand admirateur des Ballets Russes, un sentiment d’angoisse devant la culture russe telle qu’elle est exportée en France, et cela à cause du spectacle Le Sacre du printemps, qu’il perçoit comme de « terribles imaginations », une « églogue féroce » (53).

Quant à l’influence allemande, elle est également importante. Cela se voit dans la place majeure occupée par la musique wagnérienne et Wagner à Paris et l’appréciation dont jouit le compositeur dans les cercles symbolistes¹⁷. Rendant compte de ce prestige, le personnage du Potomak se trouve sous le charme de la ‘pompe de cathédrale’ que crée Wagner, constitutive de la culture allemande : « 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 ces borborygmes de cathédrale et d’aquarium » (192). Bon connaisseur de Wagner, le narrateur rejette cette influence et – fait tout à fait inédit pour le texte verbal « Le Potomak » – indique, indirectement, un lien entre Wagner et la politique allemande : « Je crois, insinuai-je, qu’il aurait tout à perdre à suivre un régime pareil » (192).

2.5 Le merveilleux

Pour clore, revenons au choix de mon titre pour ce chapitre, car l’interprétation du Potomak du point de vue du merveilleux offre une vue globale de cette œuvre

¹⁷ La Revue wagnérienne, fondée par le poète symboliste Edouard Dujardin, a accueilli dans ses pages Mallarmé et d’autres symbolistes.

complexe, multiforme. Le merveilleux, car il s'agit bien d'un monde merveilleux et non fantastique¹⁸, puisque le doute et l'hésitation du conte fantastique y sont remplacés par un pacte de lecture qui invite à l'acceptation de la rupture de la convention et débouche sur la réunion du réel et du fictionnel dans un cadre sur-réel, accueillant. Bien que contraire aux paramètres des contes, dont le ressort est le merveilleux – récits à la troisième personne, auteur omniscient et extérieur à l'histoire – « Le Potomak » – où le narrateur est inscrit à la première personne – ne crée pas le doute chez le lecteur. La 'certitude' de l'existence de ce merveilleux, qui pourtant n'enchanté pas tout le monde, est transmise au lecteur par la réaction de divers personnages devant le monstre, personnages qui ne s'interrogent pas sur son origine et surtout ne mettent pas en cause son existence. Pour prouver qu'il s'agit d'une réalité sur-réelle, mais pas fictive, Argémone, qui normalement se refuse au mystère, comme Eurydice plus tard¹⁹, le reconnaît comme existant, et est apeurée ; Alfred divertit le monstre, en jouant d'une flûte hydraulique (non sans rappeler Orphée qui amadoué du son de sa lyre le Cerbère de l'Enfer) ; l'Américain vient le voir, vraisemblablement intrigué par cette étrange créature; les savants qui descendent dans la cave et aperçoivent le Potomak, ne s'en émeuvent pas, car ils préfèrent une créature qu'ils peuvent dresser. Il y a d'autres monstres aussi, dans cette œuvre, protagonistes ou simples personnages de passage, les Eugènes de l'Album et de l'Annexe, le monstre de l'histoire de Persicaire, le Minotaure. La réaction des enfants devant les divers monstres est adverse. Par exemple, Mélique, l'enfant de Persicaire, arrête l'histoire du monstre,

¹⁸ J'emprunte à Todorov (voir son étude Introduction à la littérature fantastique) la distinction entre le merveilleux et le fantastique.

¹⁹ Personnage de la pièce de théâtre Orphée, que Cocteau composa en 1925, Eurydice refuse le mystère incarné par le cheval merveilleux, qui dicte des phrases enchanteresses à son mari, le poète Orphée.

craignant que les limites de la fiction puissent être franchies. Pourtant le narrateur ou bien Persicaire se passionnent pour certains monstres, et les trouvent « jolis » (172), « belles choses » (67), « doux » (193), ayant quelque chose à nous apprendre, même si la nature de cet enseignement n'est pas bien évidente. Par exemple, le Minotaure présente « les avantages de son appartement » (172) (sans qu'on sache lesquels) et le Potomak offre le spectacle de ses selles.

Les Eugènes, le Potomak, et, de courte apparition, les créatures qui le côtoient, dans la cave, sont des chimères, au sens propre du terme, des êtres inclassables. Les Eugènes « tenai[en]t du priodonte, des larves, de la cornue, de la courbe d'Aor, de l'orbe, du gyroscope orné de murmure » (Le Potomak 68). Ils semblent constituer une nouvelle espèce animale composée de diverses formes de vie – préhistoriques comme « le priodonte », primaire comme « les larves », objet créé par l'homme, tels « la cornue », « le gyroscope ». Mais ce qui surtout fait le lien dans cette énumération de termes de comparaison, c'est un aspect sémantique, la forme arrondie, et un trait linguistique, la présence de la lettre « o » dans plusieurs de ces termes. Quant au Potomak, il est le résultat du métissage de diverses espèces naturelles, c'est un « Mégaptère Coelentéré » (162), à la fois baleine et méduse. Et la caractérisation qu'en fait le narrateur, continue ainsi :

Le Potomak levait au ciel un œil noyé de prismes et ses grandes oreilles roses, en formes de conques marines, écoutaient le murmure infini d'un océan intérieur. Ah ! coller son oreille contre cette froide chair molle et surprendre le flux et le reflux des vagues antédiluviennes, le silence des météores. (163)

On remarque dans cette description la récurrence du son « o » et des formes arrondies « œil », « oreilles », « conques », « oreille », « météores ». Il y a d'autres personnages,

qui semblent même davantage n'être que le résultat d'expérimentations linguistiques : l'Opoponax, le Pharynx, la Cadence, l'Aratoire, l'Orphéon. Ces noms propres sont dérivés de noms communs (opoponax, pharynx, cadence, orphéon) ou d'un adjectif (aratoire) et ils partagent certains sons, « o » et « ph ». Ce qui les unit encore plus est la trace référentielle (le plus souvent liée à la musique, mais dans deux cas à la terre et à ses produits bienfaisants, les plantes médicinales). De ces traces, une seule, celle musicale, est activée, le Pharynx apprenant à chanter.

Comme dans l'art surréaliste, les sons et les images ont dans « Le Potomak » un potentiel expressif supérieur à celui de la narration. Walter Benjamin, cité par Didier Ottinger, explique l'importance du langage pour les surréalistes : « [...] le langage n'étant lui-même que là où son et image, image et son [...] se compénétraient si heureusement que pour le petit sou appelé 'sens' il ne resta plus d'interstice. Image et langage en premier » (Ottinger, Surréalisme 17).

Le jeu linguistique entoure aussi la nourriture du Potomak, exceptionnellement hétérogène. Ainsi, comme on l'a vu, le Potomak digère des objets, tels des gants, des programmes de Ballets russes, une boîte de musique américaine, des montgolfières, des plantes comme des mandragores, de l'huile et des tiges d'aloès, mais aussi des fautes d'orthographe. Celles-ci enlèvent la matérialité de toute la série et mettent en relief le caractère construit de l'œuvre du Potomak.

Le merveilleux se manifeste dans « L'Album des Eugènes » par la subversion des lois naturelles (les Mortimer se reformant à partir de vomissures) et par des causalités mystérieuses. On ignore par exemple le mobile de l'attaque cannibale des Eugènes ou celui de la disparition du Potomak. Quant au Potomak, le merveilleux prend la forme de

l'anthropomorphisme. Ainsi le Potomak partagerait avec l'espèce humaine des parties corporelles – oreilles, œil, intestins, anus – et des réactions émotionnelles – des soupirs de satisfaction orale, des explorations intérieures, des sourires et de la délectation musicale. Cet anthropomorphisme est pourtant modulé, relativisé, car il est indiqué dans le texte que c'est le regard affectueux du narrateur ou son exercice littéraire qui doivent être tenus responsables de telles marques : « Pour dire la vérité, le Potomak souriait » (191) et « Le Potomak levait au ciel un œil noyé de prismes [...] (Bravo) » (163).

Le merveilleux créé autour du Potomak se différencie de la représentation conventionnelle des contes merveilleux, par l'étalage de la vie organique, viscérale du Potomak. Ainsi on assiste à deux spectacles merveilleux-ironiques, celui de la digestion et celui des selles. Voici le spectacle des selles, présenté comme un jeu à règles :

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. (194)

Rappelant la visite des entrailles de Gargantua, ces spectacles-jeux exposent le hasard des phénomènes biologiques, incontrôlables. Les bulles que le Potomak engendre sont, par leur fragilité et leur autonomie (qui rappelle la figure du poète-médium des Eugènes), des produits artistiques. Le Potomak, comme le narrateur ou l'artiste chinois, assiste en témoin passif, à la naissance de sa création et à sa mise en circulation.

Comment interpréter ce merveilleux ? Premièrement, réalité linguistique, voici en fin de compte la nature du merveilleux du Potomak. Tout aussi bien peut-on considérer les créatures qui entourent le Potomak comme les oeuvres futures du narrateur. Celles-ci parfois suscitent l'intérêt du public, qui se les approprie à sa façon (à voir

l'appriovissement du Pharynx par les savants). Les œuvres futures, repliées sur elles-mêmes, traiteraient, chacune à sa façon, du même thème, celui de l'auto-réflexivité littéraire :

L'Opoanax hexapode qui compte ses pieds et se trompe,
 le Pharynx qui youle,
 la Cadence²⁰ qui sautille sur son abdomen,
 l'Aratoire à carcasse rouge, échoué sur de la terre en friche. (164)

Deuxièmement, le monde du Potomak veut être une utopie, par la libération, qu'il propose, de l'emprise du référent.

Le Potomak est à cheval entre deux mondes, Paris, capitale des arts, qu'il habite, et l'Amérique, terre promise en quelque sorte, qu'il évoque par son nom. Mais son nom légèrement modifié par rapport à l'originaire (le Potomac), de même que l'inversement chronologique de l'origine de ces noms propres (le Potomak précéderait le Potomac), suggèrent le déclin du mythe de l'Amérique et la mise en place d'un autre idéal. Si l'Amérique est devenue symbole de l'avancement technologique et du pouvoir économique, le Potomak quant à lui est en bas de l'échelle de l'évolution. Son grand don est de ne pas obstruer l'imagination, au contraire de lui permettre de se déployer librement, précisément parce qu'il n'y a pas chez lui de détermination référentielle. « Il rêve aux phénomènes de l'infini dont sa gélatine est l'image » (162), « Il écoute le murmure infini d'un océan intérieur » (163) – sont en fait des images que le Potomak engendre dans l'esprit de ceux ouverts à son charme. Il est encore plus clair dans la phrase suivante que tout est dans l'esprit de ses admirateurs : « Ah ! coller son oreille contre cette froide chair molle et surprendre le flux et le reflux des vagues

²⁰ « Cadence » est un sous-chapitre de La Fin du Potomak qui traite du déjà mythique Dargelos.

antédiluviennes, le silence des météores » (163). Dans ce sens, le Potomak est catalyseur, révélateur.

Etymologiquement, ‘utopie’ désigne « le lieu de nulle part ». L’ailleurs utopique est d’habitude « une île ou un vaste continent vierge de tous contacts perturbateurs » (Paquot 9). Le Potomak, bien qu’il soit porteur d’une utopie, est placé dans un endroit géographique déterminé et il est en contact permanent, à travers ses visiteurs, avec le monde ‘réel’. Ces circonstances créent une atmosphère d’anxiété quant à sa survie et anticipent le basculement final dans la dystopie. L’utopie désigne aussi « le lieu du bonheur » ou « le lieu qui est bon », un endroit où s’accomplit le bonheur social. La création artistique est un lieu unique de manifestation de l’utopie, car, tout en étant « découverte de soi », elle a des répercussions collectives : « Ce toujours-plus-loin-dans-la-connaissance-de-soi, cette approche du lendemain de soi, ne dépend pas d’une action collective mais s’enracine dans le double mouvement de la révolte et de l’espérance » (Paquot 14). Dans ce sens-là, le narrateur du Potomak envisage son travail comme une épreuve de la condition humaine, dont vont bénéficier ses lecteurs : « Cet égoïsme, c’est de la bonne solidarité. Qui se penche sur soi aide les autres, révèle, divulgue, touche Dieu » (Le Potomak 45).

Le Potomak a effectivement un potentiel de révolte. Un indice de ce potentiel est le fait qu’il est placé dans les souterrains parisiens, qui ont généré toute une littérature de mystères et de peurs urbaines. Il effraie, il dégoûte Argémone, la bourgeoise type, et déstabilise l’art imitatif ; en outre, il met en danger les acquis de la biologie et l’idée d’évolution des espèces. C’est une créature subversive, qui rappelle un des mythes surréalistes, que l’on pourrait évoquer en guise de conclusion – « les grands

transparents », qui, selon Breton, enseignent une leçon d'humilité et lancent l'invitation à

l'aventure imaginative :

L'homme n'est peut-être pas le centre, le point de mire de l'univers. On peut se laisser aller à croire qu'il existe au-dessus de lui, dans l'échelle animale, des êtres dont le comportement lui est aussi étranger que le sien peut l'être à l'éphémère ou à la baleine. Rien ne s'oppose nécessairement à ce que ces êtres échappent de façon parfaite à son système de références sensoriel à la faveur d'un camouflage de quelque nature qu'on voudra l'imaginer [...].

(« Prolégomènes... » VVV no 1, cité dans Chénieux-Gendron 281)

Chapitre 3

« L'Album des Eugènes » au croisement du politique, du social et du culturel

3.1 Introduction

« L'Album des Eugènes » de Cocteau, en soi ainsi que dans ses rapports contrastés avec le texte verbal enchâssant du Potomak, offre une réponse complexe aux remous de la période d'avant la Première Guerre mondiale. Les énigmes contradictoires qui l'habitent et la variété des moyens artistiques employés font de cet album un intéressant projet culturel et, du point de vue formel, avant-gardiste. L'analyse de «L'Album des Eugènes » s'avère utile pour la compréhension des tensions idéologiques, sociales et culturelles en Europe pendant le premier quart du 20^e siècle, du statut des arts dans la période trouble d'avant-guerre et, plus spécifiquement, de l'importance des avant-gardes artistiques, telles que ces questions se reflètent dans l'œuvre d'un écrivain moderniste français²¹.

La période d'avant-guerre, avec sa confiance dans le progrès scientifique et technique, avec ses débats²² et ses mesures eugéniques²³, avec des rivalités nationales

²¹ J'entends ici le terme d'avant-garde dans le sens que lui donne Eysteinnsson, comme radicalisation des stratégies de rupture typiquement modernistes. Je conçois ici donc la différence entre l'avant-garde et le modernisme en termes d'intensité.

²² Le parti favorable à l'eugénisme soutenait l'idée qu' « en protégeant les faibles et en leur permettant de se reproduire [...] le progrès s'annihilait lui-même » (Pichot 5); l'eugénisme venait, selon eux, contrer ce risque.

²³ Les premières lois de stérilisation de divers malades et criminels furent prises en 1907 par l'Etat d'Indiana ; deux ans plus tard ce fut le tour de l'Etat de Washington, du Connecticut et de la Californie

exacerbées par l'émergence d'un nouvel empire, l'Allemagne wilhelmine, avec, enfin, des idéologies et un arsenal rhétorique de plus en plus développés, est un terrain difficile à démêler pour l'artiste de l'époque. Face à cette réalité très complexe et rapidement changeante, certains écrivains ont opté pour l'engagement national et ont écrit une œuvre à thèse, partisane²⁴ ; d'autres, moins nombreux, ont adopté une position de non-engagement politique et ont produit une œuvre qui reflète la complexité du moment historique dans toutes ses contradictions²⁵. Cocteau se place certes dans ce dernier groupe à travers la création du Potomak, œuvre hétérogène, parsemée de charades, dont la signification est, non seulement difficile à pénétrer, mais aussi multiple. « L'Album des Eugènes » est dominé par les Eugènes, des créatures à cheval entre homme et machine, mystiques et anthropophages, qui accusent une multiplicité de sens et se constituent en énigme, l'énigme des temps troubles d'avant-guerre. En tant qu'énigme, les Eugènes jouent un rôle important sur le plan diégétique de l'œuvre du Potomak. Constituant l'une des farces dont Cocteau fait entourer le personnage central, le Potomak, les Eugènes et leur histoire font différer la compréhension de l'énigme centrale du livre en direct proportion avec leur ambiguïté.

Pour en résumer l'intrigue, un couple bourgeois, les Mortimer, en voyage de noces au bord du lac de Genève, est attaqué par une tribu sauvage, les Eugènes. Ceux-ci

d'adopter des lois similaires. La stérilisation se pratiquait en Suisse dès les années 1890 ; vue en tant que mesure thérapeutique, l'adoption d'une législation de la stérilisation ne fut pas considérée nécessaire.

²⁴ Barrès, épique et inquiète quant au sort de la nation, Maurras, doctrinaire, ont été les représentants les plus importants du camp nationaliste, l'un des « deux camps intellectuels en présence entre 1898-1914 » (Ory et Sirinelli 41).

²⁵ Dans la bipolarité intellectuelle de l'époque esquissée par Ory et Sirinelli, le deuxième groupe formerait une partie de la gauche intellectuelle repliée sur la création intellectuelle au détriment de l'engagement politique (47).

préparent, dans une cérémonie à plusieurs scènes intitulées « Parsifal », du gaz pour les effrayer, et pour par la suite les tuer dans un rituel cannibale.

La critique portant sur cet album a été jusqu'à présent psychocritique, génétique et stylistique. Mais une approche intra-textuelle, basée sur la spécificité du texte visuel et les rapports texte-image d'une part, et, d'autre part, une approche contextuelle dérivée de l'histoire de l'époque, me permettra de mettre en évidence des aspects négligés de cet album et d'en enrichir l'interprétation. Je vais poursuivre aussi le parallèle avec l'opéra wagnérien « Parsifal » et la littérature moyenâgeuse pour indiquer la parodie que fait Cocteau de l'opéra wagnérien qui s'approprie des *topoi* de chevalerie moyenâgeuse.

Pour revenir à l'énigme des Eugènes, celle-ci a été jusque-là interprétée surtout positivement et dans une perspective génétique comme « la dictature du monde créatif », aux prises avec le côté bourgeois, frivole du Cocteau de la première décennie du siècle (Bancroft 43), ou bien comme « la première prise de conscience de l'inconscient » (Milorad 10), ou enfin comme un « malaise mortel » (Kasai 138) mais permettant « la révélation d'une nouvelle possibilité de création poétique » (138). Les Eugènes, dans mon analyse, tout comme dans celle de Kasai, véhiculent une vision ambivalente à cause du flottement de sens que permettent ces figures – positif/négatif. Si pourtant la signification positive l'emporte selon le critique japonais, dans mon interprétation, qui a la particularité de prendre en compte le contexte historique, l'aspect négatif est plus marqué. Après « L'Album des Eugènes », dans le deuxième volet du triptyque, c'est-à-dire dans Les Eugènes de la guerre, cet aspect négatif deviendra exclusif. En fait, grâce, en partie, à la plus grande lisibilité du deuxième volet visuel du cycle, Les Eugènes de la guerre (voir mon Chapitre 4), et par le prisme de l'interprétation, plus aisée, de ce dernier, « L'Album

des Eugènes » acquiert une certaine signification historique et socio-culturelle. Ainsi les Eugènes, selon leur devenir à l'intérieur du cycle, apparaissent comme des personnages militaristes, relevant des pratiques eugéniques, échos de la figure du Boche, représentation dominante de l'Allemand pendant la Première Guerre mondiale qu'on retrouve très clairement dans le deuxième volet graphique du cycle. Du point de vue socio-culturel, les Eugènes peuvent être lus comme véhiculant des principes d'avant-garde, vecteurs d'une critique visant le matérialisme et le philistinisme bourgeois. Mais leur interprétation se prête aussi à une dimension politique : la musique de Wagner, que les Eugènes écoutent, par exemple, en ressort à la fois tachée de nationalisme et porteuse de modernité esthétique.

A la suite d'une analyse contextuelle poussée, il apparaît que « L'Album des Eugènes » évoque deux thèmes majeurs. Le premier serait celui des conflits culturels irréductibles, entre – d'une part – le nationalisme et le philistinisme et – d'autre part – la singularité de l'artiste. Le second serait l'opération de 'modernisation' de la société entreprise par l'Etat allemand (1871-1914) à l'aide de recettes technocratiques ou scientifiques (en l'occurrence l'eugénisme).

L'énigme des Eugènes, résolue ou irrésolue, invite à une lecture dans une perspective de type moderniste. L'opacité ou la difficulté d'interprétation de l'Album peut être pensée en tant que geste d'« interruption »²⁶. Par la difficulté interprétative qu'elle pose, et par sa force de choc (les Eugènes non seulement phagocytent, mais aussi littéralement vomissent ce qu'ils ont consommé et, par ce geste même, paradoxalement,

²⁶ Le concept d' « interruption » est entendu dans le sens définitoire du modernisme que lui donne Astradur Eysteinnsson dans son étude The Concept of Modernism et que je développe plus bas.

rendent les Mortimer à la vie), cette énigme « interrompt » le fil de la lecture et suspend la compréhension. Elle l'interrompt doublement : un texte très écrit est envahi par une forme populaire, la bande dessinée ; et le genre de la bande dessinée dont l'horizon d'attente est celui de la transparence et de la compréhension instantanée se révèle dans cette version stupéfiant. On peut dire que l'énigme des Eugènes initie une discoursivité négative, qui en soi devient sa signification, même si elle ne se laisse guère déchiffrer.

3.2 Eléments d'histoire culturelle et politique

3.2.1 Wagner et l'Allemagne wilhelmine : modernité et conservatisme

A la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle, diverses avant-gardes artistiques ou figures avant-gardistes ont manifesté leur attachement aux idées de guerre régénératrice, de choc social et d'innovation artistique. Jean Cocteau, jeune écrivain en quête de modèles en 1913-1914, date de la production du Potomak et de « L'Album des Eugènes », se plaçait alors, du point de vue esthétique, sous une double égide musicale – allemande et russe, celle de Wagner et de Stravinsky respectivement. Son admiration à leur égard découlait de leur capacité à secouer les traditions, à défier un public philistin, pudibond. Par exemple, David, le projet de ballet avorté que Cocteau a eu en commun avec Stravinsky, était censé provoquer un effet de choc, comme Cocteau l'anticipe dans une lettre à sa mère : « David sera bref (vingt minutes) mais c'est comme s'exprime Igor une goutte à empoisonner un éléphant de cinq actes » (Lettres à sa mère). En même temps que Cocteau reconnaissait les mérites de Wagner ou de Stravinsky, il remarquait

aussi chez eux, on pourrait dire de façon prémonitoire, de graves défauts : « Je considère Le Sacre du Printemps comme un chef-d'œuvre, mais je découvre dans l'atmosphère créée par son exécution une complicité religieuse entre adeptes, cet hypnotisme de Bayreuth » (Le Livre blanc 134). Le danger posé par les oeuvres de Wagner ou de Stravinsky se résume dans la subordination de l'individu à la communauté artistique et sociale et à la nation, chose redoutée à l'ère des nationalismes militaristes par un esprit libre comme celui de Cocteau.

Malgré un discours social critique et le désir de faire assainir la société et de l'aider à renaître sur des bases spirituelles, Wagner, qui se considérait d'abord poète et théoricien et seulement ensuite musicien, péchait par les solutions qu'il proposait comme remède aux maux de cette société corrompue. Dans sa vision, une renaissance des mythes allemands, païens, à laquelle il s'attellerait²⁷, devait pouvoir empêcher la fragmentation sociale et psychologique de la nation. Il avait repris cette idée des philosophes romantiques de la fin du 18^e siècle qui imaginaient une « nouvelle mythologie » unificatrice de la nation, mélange de poésie et de religion, exprimant la mémoire retrouvée de ce qui avait été perdu dans la transition vers la modernité, et moyen de penser un état idéal de réintégration dans un possible avenir de la vie esthétique, religieuse et publique (v. Williamson).

Pour expliquer la dérive de la culture allemande, en 1940, Thomas Mann souligne ce qu'il voit comme la différence fondamentale qui sépare les deux cultures voisines,

²⁷ Au 19^e siècle, Wagner fut l'un des grands promoteurs de la mythologie arienne, le Festspielhaus de Bayreuth étant le lieu par excellence d'exposition des légendes germaniques et d'exacerbation de l'esprit national, et cela dans le cadre de la cérémonie rituelle et de la fête religieuse.

française et allemande : « The essential and characteristic national distinction is that between the social instinct of the French work and the mythical, primitive, poetic spirit of the German » (Williamson 1). Dans cette vision bipolaire qui tente de déterminer la base des conflits majeurs du 20^e siècle, Wagner occuperait une place bien précise. Sa préoccupation d'établir une identité solide pour le *Volk*, incarnation de « l'esprit allemand », passe par la critique de la « civilisation française », vue comme matérialiste, et de sa propagande, vue comme très efficace, de popularisation dans le monde :

We may dare assume that even now, despite the wellnigh unbroken influence of French civilization upon the public spirit of European peoples, this German spirit stands facing it as a rival equally-endowed at bottom. [...] Here stand naked, face to face, this « esprit allemande » and French civilization. (Wagner 41-42)

L'Allemagne ne se définit pas seulement par rapport à la France, mais aussi par rapport aux autres cultures majeures de l'Europe moderne, les cultures anglaise ou italienne. Selon Wagner, elles pèchent toutes par des maux communs, tels la compétition capitaliste, le commerce, l'égotisme, l'individualisme. Par contraste, l'Allemagne idéale, située dans des temps pré-modernes, serait basée sur des principes de solidarité, similarité, homogénéité et sur l'exclusion de l'hétérogène (Weiner 45-47).

« L'Album des Eugènes » reflète l'ambivalence de Cocteau vis-à-vis de Wagner et, implicitement, de la culture allemande : admiration pour sa force novatrice et crainte par rapport à son esprit d'uniformisation et son appétit de conquête. Les personnages des Eugènes, à nom oxymore (« eu » en grec signifiant 'bien', « gêne » en français 'malaise'), anti-philistins, anti-conformistes, traversant eux-mêmes un processus de massification (comme on le verra), synthétisent cette attitude ambivalente de Cocteau envers l'Allemagne.

L'Allemagne, comme le montre Matthew Jefferies dans Imperial Culture in Germany, 1871-1918, représentait avant la Première Guerre mondiale « le laboratoire du monde moderne » (221) pour ce qui est de l'éducation et de la sensibilité envers l'environnement naturel, de la *Leibeskultur* ou la culture corporelle, y compris la libération sexuelle, la réforme de la mode féminine et le végétarisme (un des premiers restaurants végétariens de l'Europe étant celui de Bayreuth). Pourtant, cet avant-gardisme social et culturel était doublé d'un système politique anachronique et de mentalités pré-modernes, tenus responsables *a posteriori* pour la dérive dans laquelle se laissa entraîner l'Allemagne. Comme le dit Geoff Eley :

Revisionist historians of the 1960s developed a powerful deep-structural perspective on the origins of Nazism, stressing how backward political interests – traditional elites and their pre-industrial, pre-modern mentalities – prevented any democratic modernizing of the political system and indeed allowed what Ralf Dahrenhorf called « authoritarian and antidemocratic structures in state and society to endure ». (80)

Les mentalités pré-modernes de l'Allemagne sont basées sur une vision raciale qui mène au premier génocide du 20^e siècle et à l'extermination de tous les Hereros, hommes, femmes et enfants, en Afrique allemande du Sud-ouest. Or, afin de gagner sa légitimité, le racisme s'est appuyé sur la nouvelle science de l'eugénisme. En vogue dans le monde occidental dès la deuxième moitié du 19^e siècle, l'eugénisme, doctrine sociale et biologique, s'est proposé d'« empêcher la multiplication des individus supposés 'inférieurs' (d'un point de vue biologique, psychologique ou intellectuel), en postulant que cette 'infériorité' est héréditaire » (Pichot 4). Dans son application concrète,

l'eugénisme procède soit à la stérilisation de ces individus 'dégénérés'²⁸, soit à leur liquidation physique²⁹. Ainsi l'eugénisme, substitut de la sélection naturelle darwinienne, assurerait le progrès biologique de l'espèce et contribuerait au progrès global de l'humanité. Culturellement spécifique dans son application, l'eugénisme a donné lieu à une législation surtout dans les pays anglo-saxons ou protestants (les pays catholiques y échappèrent grâce à l'autorité de l'Eglise), à l'exception notable de l'Angleterre, sauvée par sa tradition démocratique (Pichot 27).

L'eugénisme dépasse au début du 20^e siècle les limites de la biologie et trouve des applications étendues, raciales, dans la politique étrangère du deuxième Reich, comme justificatif des ambitions expansionnistes de ce dernier. Le terme largement utilisé dans la presse allemande du temps, *Rassenkampf* ou lutte raciale, impliquait une nécessité et exposait un nouveau pragmatisme politique. Ainsi la guerre contre et l'extermination des races jugées inférieures dominaient la rhétorique de ce nouvel empire, aspect qui distinguait cette rhétorique du discours humanitaire des empires plus anciens.

German colonialist propaganda lacked the religious and humanitarian rhetoric so characteristic of British imperialist discourse, relying instead on social Darwinist and biological racist arguments. No wonder, then, that German colonial officials often denied that natives had a right to live, unless they were serving German interests. (Weikart 205)

Les personnages de Cocteau, dont le nom est précédé de l'article défini pluriel (*les Eugènes*) pour rendre compte de leur unité tribale, de leurs liens raciaux, ainsi que pour exprimer leur uniformité, ont tous un aspect similaire, stéréotypé: corpulents,

²⁸ Il s'agit de la « version douce » de l'eugénisme négatif (Pichot 4).

²⁹ C'est la version « dure » de l'eugénisme négatif (Pichot 4). L'eugénisme positif par contre entend encourager la reproduction des individus 'supérieurs' et décourager, voire interdire, celle des individus 'inférieurs' (Pichot 4-5).

portant un casque métallique, à papillon et, dans certaines scènes, en tablier de boucher. Ils ont aussi la capacité de fusionner pour former un encore plus gros et redoutable Eugène collectif. Les deux Mortimer, s'étant avérés inassimilables, car leurs goûts sont trop matérialistes (Wagner considérait ceci un obstacle à l'unification communale), sont évacués par les Eugènes et sont ainsi éliminés du corps national et impérial.

Wagner theorized art in terms of the mediation between the body and a redemptive kind of body politic. [...] According to Wagner, Kant's autonomy (independence from the world) can be realized by exercising a strong feeling of patriotism. In this way, a member of the Volk does away with all concerns about his or her own welfare and offers his or her life as a sacrifice for the « non-egoistic » good of a redemptive body politic. (Mack 65-66)

Le projet allemand de conquête, ayant un fondement darwinien, voyait la mort en termes positifs : « Death was no longer an enemy, as Christianity portrayed it, but a force for progress » (Weikart 81). Ainsi, un adepte de Darwin appelait la mort une source inexorable de rajeunissement continu. Parallèlement, sur le plan artistique, la mise à mort est un thème récurrent. Les avant-gardistes chérissent ce thème pour son caractère transgressif. Stravinsky l'utilise et lui donne une tournure positive. Ainsi le sacrifice de la jeune fille dans Le Sacre du Printemps est un acte propitiatoire qui entraîne la fertilité et l'abondance pour la collectivité. Chez Cocteau, dans « L'Album des Eugènes » la mort physique des Mortimer, qui devrait produire une certaine métamorphose spirituelle, est suivie par leur renaissance, mais sans qu'aucune transformation ait eu lieu. Sa vision est donc ici doublement ironique, même triplement ironique, car en donnant à cette action un non-résultat, il sape la notion même de régénération par ce type de procédé. Socialement, parce que les Mortimer, les bourgeois-types, sont incapables d'évolution ; et, culturellement, par rapport à Wagner, car les Eugènes, l'incarnation de l'esprit militariste,

rappelleraient les chevaliers gardiens du Graal de Parsifal, dans leur inefficacité exemplaire.

Sur le plan idéologique, comme chez Stravinsky que Cocteau condamne pour cette idée (mais le but chez chacun d'eux – Wagner et Stravinsky – est bien différent), dans l'Allemagne wilhelmine l'importance de la vie individuelle est dépassée par la valeur du destin de la collectivité :

The idea expressed by Büchner and Kossman, as well as by Darwin (though in his case only in relation to bees), that the individual is far less important than the species was a common theme in the writings of German Darwinists around the turn of the century. (Mack 81)

Mack voit cette idée se transformer en phénomène national comme un renversement malheureux de la doctrine chrétienne :

Christian theology, which proclaims the self-conscious sacrifice of the individual for the ultimate redemption of humanity, turns into the spirit of the state, according to which happiness resides in the sacrifice of the particular for the sake of the general. (62)

Donc, l'Empire allemand, au tournant du 20^e siècle, s'efforce de se créer une identité, fondant son pouvoir sur le terrain des mythes païens, de la science et du discours racial. Cet effort d'affirmation par opposition aux vieilles cultures nationales européennes comporte aussi des gains de nature sociale, comme on l'a montré plus haut. Nietzsche est bien conscient de la condition ambivalente de l'Allemagne du second Empire : « Les Allemands, les retardataires par excellence au cours de l'histoire, sont aujourd'hui le peuple civilisé le plus arriéré de l'Europe » (« Le Cas Wagner » 1004). Ces contradictions, qui se trouvent au cœur de la société allemande de l'époque, sont reflétées dans « L'Album des Eugènes ». En guise d'exemple, les femmes Eugènes, libérées de leurs corsets et affichant un nouveau chic vestimentaire, pratiquent, peut-on dire, la

sexualité orale, elles sont donc émancipées. Elles font pourtant partie d'un système hiérarchique qui les oblige à l'obéissance³⁰.

3.2.2 'La chose' - le gaz ou le vide symbolique

L'ambiguïté de l'Album de Cocteau réside surtout dans la coexistence de la critique sociale, qui vise les Mortimer, et de la critique politique, dirigée à l'égard des Eugènes militarisées et où les victimes sont les Mortimer. Ainsi, l'attaque lancée par les Eugènes contre le couple bourgeois se justifierait seulement jusqu'à un certain point par les pratiques de choc et provocation avant-gardistes. Le traitement des Mortimer à partir de l'épisode de la vaporisation, expliqué plus loin, passant par leur dépeçage, semble constituer chez Cocteau une critique du programme eugénique et racial allemand ainsi que du militarisme. En ce qui concerne l'usage du gaz³¹, il a été mis en pratique, malgré l'article XXIIIa de la Convention de La Haye de 1907 contre l'emploi des armes toxiques, dans la bataille d'Ypres d'avril 1915 (Haber 19). Selon les historiens, au moment où Cocteau produisait son « Album des Eugènes », la menace de l'utilisation militaire du gaz était déjà connue. « La chose », l'élément mystérieux que Cocteau met entre les mains des Eugènes, rappelle le secret entourant le développement d'une nouvelle arme. « La chose » est distillée par les Eugènes lors d'une cérémonie quasi religieuse,

³⁰ La réforme vestimentaire féminine dans l'Allemagne wilhelmine impliqua l'abolition du corset et des crinolines. Déclenchée par les promoteurs de *Lebensreform* au nom de la liberté de mouvement et de la facilité de la respiration, cette réforme attira au début du 20^e siècle le soutien des nationalistes qui y virent l'écart des normes de la dangereuse mode française et la sauvegarde de la fertilité de la race allemande (Jefferies 198).

³¹ L'usage du gaz avait été anticipé par la science fiction militaire, dans par exemple The War of the Worlds (1898) de H.G. Wells.

qu'accompagne la musique de Wagner, cérémonie qui culmine avec la scène atroce de la vaporisation, où les Mortimer, vaporisés, sont saisis par la peur. Le développement est encore plus atroce, car les Eugènes s'adonnent à la phagocytation des deux Mortimer. Dans un contexte culturel, la préparation de « la chose » rappelle l'atmosphère mystérieuse et mystique, des temps légendaires, moyenâgeux, créée par les œuvres de Wagner, et anticipe la rédemption. La magie et les paradoxes wagnériens sont exploités par Cocteau et leur sens est inversé. Ainsi, la communion des chevaliers sous la lumière du Graal se transforme ici en pur cannibalisme ; le goût de la sexualité, qui ouvre chez Wagner les portes de la connaissance et de la spiritualité suprême (« cosmic perception » ou *Welthellsicht*), est remplacé dans l'Album par la sexualité orale et le sadisme, et ne sont suivis d'aucune révélation. La pureté et la simplicité d'esprit, les qualités de Parsifal qui font de celui-ci un élu, sont chez Cocteau de l'ignorance toute bête. En dernier lieu, la mort et la destruction qui rachètent (c'était le cas du pécheur Amfortas) sont ridiculisées ; car les Mortimer n'ont, apparemment, aucun péché, et pourtant ils sont mis à mort. Dahlhaus parle de la fascination de Wagner pour le paradoxe tragique que la voie du rachat passe par la destruction, idée illustrée par la lance qui guérit la plaie (290). Le militarisme moderne, spiritualisé, apparenté aux croisades moyenâgeuses, serait ainsi justifié.

Ce qui reste chez Cocteau de la cérémonie wagnérienne c'est l'atmosphère d'attente et d'épi, mais les personnages épiés sont différents. Ainsi, les deux Mortimer sont surveillés de près dans toutes leurs activités journalières (repas, sommeil, prière,

activité physique, baignade, visite au musée, spectacles de théâtre et de poésie)³². Au réveil provoqué par les Eugènes, ils subissent la sexualité orale³³ et ensuite le dépeçage, pour renaître, sans avoir, cependant, rien appris de cette expérience. Donc l'histoire des Mortimer boucle la boucle en revenant au point de départ et au *statu quo*, et pourrait reprendre, avec le même résultat. C'est ce que le pessimisme du narrateur semble anticiper.

Nietzsche, l'un des écrivains favoris de Cocteau à l'époque, un grand adversaire de Wagner, pourrait nous donner une clé d'interprétation de « la chose » dans « L'Album des Eugènes ». « La chose », dans cette perspective, serait illusion, vide d'investissement symbolique. « Personne ne l'égale [n'égale Wagner] dans l'art de présenter à peu de frais une table princièrement garnie. – Le wagnérien, avec son estomac crédule, se rassasie même des illusions de nourriture que son maître lui présente en magicien » (« Le Cas Wagner » 994). L'obscurité, le mystère qui ne cache rien, mais qui pourtant fascine, voici l'âpre critique nietzschéenne à l'adresse de ceux que Wagner envoûte : « Chez les Allemands la clarté est une objection et la logique une réfutation » (« Le Cas Wagner » 998). Et aussi :

Les deux mots « infini » et « signification », à eux seuls suffirent : il en éprouva un bien-être incomparable. 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 ces jeunes gens à Wagner. (« Le Cas Wagner » 998-999)

³² On est loin du cadre mystérieux et de l'intense souffrance propres à l'épanchement émotionnel dans lequel évolue Parsifal.

³³ Parsifal avait été éveillé à la conscience de soi et à une vie morale, paradoxalement, par un baiser sensuel.

Nietzsche, toujours dans « Le Cas Wagner », se tournant contre son ancien maître, « le vieux magicien » corrupteur des masses, remarque :

Wagner était-il d'ailleurs un musicien ? Il était en tous les cas, plus encore, autre chose : un incomparable histrion, le plus grand des mimes, le génie de théâtre le plus étonnant que les Allemands aient jamais possédé, notre talent scénique par excellence. (993)

Pour le même philosophe, le théâtre moderne (et l'opéra inclusivement) est le site de l'uniformisation des esprits, c'est-à-dire tout le contraire des prétentions de Wagner :

Au théâtre on devient peuple, troupeau, femme [sic!], pharisien, bétail électoral, patron d'église, idiot – *wagnérien* : c'est là que la conscience la plus personnelle se soumet au charme niveleur du grand nombre, c'est là que règne le prochain, c'est là qu'on devient prochain [...]. (« Nietzsche contre Wagner » 1306)

Les Eugènes traduisent ce phénomène allemand de massification, de création d'un esprit de corps militariste. L'unification nationale s'opère d'abord dans les théâtres et ensuite sur les champs de bataille.

Dans ses essais, Wagner affirme la nécessité de la renaissance de l'esprit allemand sur la base de sa propre mythologie. Selon Wagner, les Princes allemands sont en grande partie responsables du retard de cette naissance, car ils ont trop longtemps cherché des modèles ailleurs. L'idéal wagnérien serait l'unité spirituelle du *Volk* et des princes, le premier étant plus valorisé, mais le second détenant le pouvoir d'action : « a genuinely redeeming, inner union of the German princes with their Folks, their imbuelement with the veritable German spirit » (Wagner 50). Le terme « esprit », utilisé *ad nauseam* par Wagner, est tourné en dérision dans « L'Album des Eugènes ». Ainsi, ce terme de nature abstraite, faisant référence à l'unité nationale allemande, l'« esprit » devient chez Cocteau une incarnation du militarisme, une unité grégaire, uniforme, prête

à intimider, à agresser physiquement, enfin à envahir (voir aussi le deuxième album, Les Eugènes de la guerre, qui présente l'invasion de la Belgique). Ce type de groupement, honni, reçoit dans l'Album, selon les diverses étapes de l'attaque qu'il monte contre les Mortimer, des descriptifs tels que « esprit de groupe », « esprit d'entente », « esprit de cérémonial », « esprit de férocité », « esprit de gloutonnerie », « esprit de digestion ».

Wagner a incarné pour beaucoup un moment à la fois critique et utopique de la modernité esthétique. Sa musique a succombé en association avec l'impérialisme arriviste, criard de Wilhelm II. Comme moment artistique, elle est rapidement dépassée. Comme le soulignent David Large et William Weber, les avant-gardes artistiques, avec leurs fantaisies absurdes, leurs jeux provocateurs, s'opposaient au didactisme de la musique et de la prose wagnérienne.

To the degree that the international Wagnerian movement was dependent on the support of certain avant-garde cultural factions, it was bound to weaken as those groups gave way to intellectual movements with quite different styles and interests. (295)

Cocteau, qui s'éloigne des symbolistes, grands admirateurs de Wagner, qui lui avaient inspiré ses premiers trois recueils de poèmes, est lui aussi prône à la plaisanterie et à l'écriture ludique. Wagner, le monstre sacré pour quelques décennies, le phare des réformes et du radicalisme artistique, tombe en désuétude au tournant du 20^e siècle et devient même un sujet d'ironie.

3.3 Éléments de critique sociale

A part le mal du scientisme, du nationalisme et de la politisation de l'art³⁴, deux autres défauts de la modernité, défauts sociaux cette fois-ci, le matérialisme et le philistinisme, semblent être aussi dénoncés dans « L'Album des Eugènes ». Penchons-nous sur ceux-ci à présent. L'inspiration biographique dans la construction des personnages de l'Album est un thème sur lequel la critique s'est longuement attardée. La famille de Cocteau, bourgeoise et artistiquement dilettante, devait être reniée par le jeune Cocteau afin qu'il puisse trouver une voix littéraire plus authentique. L'acte de séparation de la matrice originelle fut pour lui difficile à réaliser et eut de lourdes conséquences psychiques. Hiroyuki Kasai parle d'une « crise déchirante » (133) et d'un « crime » (133) que les Erynies, ici les Eugènes, veulent punir. Milorad avait signalé le premier la récurrence du prénom Eugène dans la famille de Cocteau et a même constaté des ressemblances physiologiques avec les personnages des Eugènes, ce qui soutient l'interprétation socio-psychologique de Kasai.

D'un point de vue moins biographique, les Mortimer sont des bourgeois-types, pris dans l'engrenage du tourisme moderne. Le voyage du couple bourgeois des Mortimer, au bord du lac de Genève, au pied des Alpes, fait partie d'un phénomène bourgeois, imitation du tourisme des élites ou romantique. Instauré à partir des années 1830, le tourisme bourgeois a connu à l'époque deux destinations privilégiées, les Alpes et la Méditerranée. Marc Boyer explique : « Les touristes actuels, paraissent n'avoir

³⁴ Wagner attribuait au théâtre le rôle d'unifier la nation : « There [in the theatre] lies the spiritual seed and kernel of all national poetic and national ethic culture » (69).

d'autre désir que d'aller dans ces lieux consacrés. Plus ils sont nouveaux venus, nouveaux riches, plus forte est leur préférence pour les anciennes stations aristocratiques» (8). Les Anglais (or le nom Mortimer est d'inspiration britannique) sont très tôt expérimentés en matière de tourisme, comme le remarque Laurent Tissot. Aussi, vu leur insularité, ils arrivent à stimuler le tourisme européen continental, et notamment le tourisme suisse³⁵. Pour saisir l'importance de l'offre helvétique dans le développement du tourisme, Laurent Tissot parle de « modèle de référence », du « produit le plus accompli, le plus achevé » (7) :

Il n'est nullement prétentieux d'avancer à cet égard que, à travers le produit suisse, c'est toute une industrie qui se construit, dont la logique de fonctionnement sera reprise dans la fabrication et l'exploitation d'autres objets touristiques (7).

Les personnages bourgeois de « L'Album des Eugènes », les Mortimer, vont en villégiature en Suisse et, plus précisément, à Genève. Celle-ci est une ville de la droiture, paisible, à vocation protectrice³⁶. Les Mortimer se contentent d'une contemplation lointaine des Alpes, que Cocteau, par contre, conçoit comme meurtrières, castratrices. Il nous donne sa vision des Alpes dans les dernières pages du Potomak :

L'Alpe eunuque.
L'Alpe caparaçonnée.
Les précipices où l'homme se casse les reins.
Le cygne, déjà, d'un coup d'aile vous brise un membre, parait-il. Et l'avalanche !
[...]
L'œil se consume, la peau pèle, le cœur éclate, les membres se paralysent, le microbe meurt. (212)

³⁵ Les Anglais sont attirés surtout par la Méditerranée et les Alpes, à ces dernières pour le romantisme qui leur est associé, le paysage spectaculaire, les sports et les vertus thérapeutiques.

³⁶ La Croix Rouge a été fondée à Genève en 1864, à la suite de la bataille sanglante de Solferino, mais,, bien avant, des réformateurs religieux ou des hommes de lettres y avaient trouvé refuge.

La Suisse n'échappe pas non plus à la critique de Cocteau. Ainsi dans une lettre à Gide de juillet 1914, il complète quelques lignes tirées de L'Immoraliste de son propre commentaire de ce pays : « 'Honnête peuple suisse ! Se porter bien ne lui vaut rien... sans crimes, sans histoire, sans littérature, sans arts... un robuste rosier, sans épines ni fleurs...' Pourtant on s'y blesse. Mais soi-même – avec, sans doute, le sécateur » (53). Outil de jardinage, symbole, d'un côté, d'une vie tranquille, et de l'autre côté, du péril, le sécateur évoque la proximité du danger et l'ignorance du fait que ce danger existe. Si Cocteau place le massacre des Mortimer à Genève, dans cette ville tranquille, et rend invisibles au début les agresseurs, c'est pour suggérer le penchant des bourgeois pour l'occultation du danger. Devant le fait de confrontation à Genève, les Mortimer ne voient pas leurs agresseurs, pour, ensuite, après leur régénération, oublier le carnage, ce qui désole le personnage du poète, comme l'indique la dernière vignette.

Une deuxième caractéristique des Mortimer qui ressort de l'Album est leur philistinisme, évident dans le désir qu'ils affichent de posséder des oeuvres d'art pour leur valeur matérielle: « Un Degas ! – Oui, mais on l'aurait à moins ». C'est « la quantification de la qualité », comme disait Barthes : « En réduisant toute qualité à une quantité, le mythe [bourgeois, s'entend] fait une économie d'intelligence : il comprend le réel à meilleur marché » (Mythologies 228). Degas, à qui se réduit le goût et les connaissances artistiques du couple bourgeois, est en 1913-14 un peintre reconnu, presque un classique. Par sa thématique de prédilection, celle de la vie prosaïque, quotidienne, par son souci de véracité et donc son apparente transparence, il arrive à être assez facilement reconnaissable et sujet à appropriations. L'art objectivé, quantifié par

les Mortimer devient un bien de consommation comme tout autre. Voici l'idée bourgeoise de la modernité selon laquelle tout devient mesurable, vendable, achetable.

Un troisième trait bourgeois qui ressort de cet album et que Barthes met en évidence dans le deuxième procédé rhétorique qui caractérise pour lui le mythe bourgeois, la privation d'Histoire, c'est l'irresponsabilité. Ceci découle du fait que les bourgeois, les Mortimer en l'occurrence, ne se posent pas de questions sur l'origine des objets, ils s'en réjouissent tout simplement, comme s'ils étaient conçus pour eux. Ainsi en touristes paisibles, les bourgeois de l'Album consomment l'objet suisse comme tout autre objet similaire. Leurs activités stéréotypées en témoignent. Ils vont à une exposition, à un spectacle de récitation, ils dansent, ils se promènent, ils mangent, ils dorment. Le manque de spécificité indique justement la privation d'Histoire, son évaporation, donc le caractère superficiel des Mortimer, leur manque de responsabilité en tant que touristes ordinaires.

3.4 Caractéristiques formelles

Enfin, et ce sera là le dernier élément de mon analyse – les faits politiques et sociaux mentionnés plus haut se trouvent en rapport de tension avec la composante esthétique de type avant-gardiste de « L'Album des Eugènes ». L'intervention du poète, présente dans la légende du dernier dessin de l'Album (où les Mortimer sont prêts à rentrer chez eux en toute tranquillité), en est révélatrice; elle fournit une critique du bourgeois et de sa passivité dangereuse : « Excuse, Persicaire, un dessin si abject. D'autres (celui, affreux, du vaporisateur, par exemple) n'avaient pas cette pitoyable désinvolture ». Les nombreuses modalités d'expérimentation présentes dans cet album

reflètent, si l'on suit la théorie de Lyotard, la résistance qu'oppose l'écrivain à l'appropriation et à l'horreur environnante.

3.4.1 Techniques d'interruptions

On identifie d'abord plusieurs types d'interruption : la manipulation consciente du temps dans sa relation avec la narrativité (les Mortimer, régénérés, revivent la scène d'avant le carnage), l'allégorie de l'indigestion, la rupture de la référentialité conventionnelle (l'invisibilité des Eugènes, la régénérescence des Mortimer), le manque de détermination (« la chose » totalement non-identifiable, les Eugènes), enfin, l'alternance et surtout la subversion générique (cet album, fonctionnant selon une « rule-changing creativity », interrompt inopinément l'écrit et introduit la bande dessinée, traditionnellement véhicule d'un sujet léger, pour représenter ici un sujet tragique). « L'esthétique de l'interruption » qu'Eysteinnsson considère être à la base du projet moderniste, retarde la compréhension, vu la difficulté à reconnaître les nouvelles conventions que propose le texte, dont certaines sont à la limite de la communication, d'autres pas encore établies.

Les interruptions narratives

Les interruptions narratives visent la subversion de la notion de narrativité, essentielle dans la littérature réaliste du 19^e siècle. Eysteinnsson souligne l'importance de cette question-clé :

I believe in fact that the entire issue of modernism is especially momentous and foregrounded in the case of narrative, for the aesthetic

proclivities of modernism seems bound to go against the very notion of narrativity, narrative progression, or storytelling in any traditional sense. (187)

Dans « L'Album des Eugènes » la narration est subvertie à travers la manipulation du temps. Ainsi le fil narratif est rembobiné à la fin de l'Album et l'action est suspendue. Ce mécanisme efface les scènes violentes qui par là-même revêtent l'aspect d'une irréalité, voire de cauchemar. La subversion narrative est la marque de l'ouverture d'un espace critique, où le rôle interprétatif du lecteur devient important, même indispensable. Le texte moderniste est justement un texte éminemment « scriptible » (Barthes) qui s'oppose à la réception passive. Wolfgang Iser explique le rôle du lecteur dans la construction d'un système cohérent de signification : « Whenever the flow is interrupted and we are led off in unexpected directions, the opportunity is given us to bring into play our own faculty for establishing connections – for filling in the gaps left by the text itself » (29). Au-delà de l'intention de subvertir la tradition littéraire et de faire participer le lecteur dans le processus de création, à travers ce procédé l'écrivain moderniste vise, selon Eysteinnsson, à interrompre aussi la rationalité, et peut-être à initier un nouveau discours, dont le sens est insaisissable, car ce qu'on lit est toujours une négativité. Il s'agit de l'aspect anarchique du discours avant-gardiste, qui a souvent un référent incertain.

Interruption thématique

Un autre type d'interruption, thématique, est, dans le cas de l'Album, l'allégorie riche et ambiguë de l'indigestion, qui arrête la lecture et ralentit la compréhension. Le fait trivial de vomir, prend une valeur allégorique au moment où, à partir des vomissures, les Mortimer se reconstituent et reprennent vie. Le texte verbal qui accompagne les images

nous lance une piste d'interprétation : la nourriture, les Mortimer en l'occurrence, a été trop lourde, indigeste. C'est pourquoi les Eugènes s'en débarrassent. La conséquence de l'indigestion, la renaissance des Mortimer, est un événement miraculeux, spontané, inattendu. D'une part, cet événement pourrait signifier la totale incapacité des Eugènes de réveiller les placides Mortimer et les faire arriver à une autre compréhension de la vie. Ainsi interprété, cet épisode signifierait la reconnaissance de la défaite de l'art à secouer la léthargie typiquement bourgeoise, idée qu'on retrouve dans des textes typiquement modernistes, si l'on pense par exemple à Paludes de Gide (texte qui fournit une inspiration importante au jeune Cocteau dans l'élaboration de notre triptyque). La renaissance des Eugènes dans ces circonstances signifierait le retour à une vie identique à celle du passé proche, sans faille, sans incertitude, faite de plate suffisance. D'autre part, selon une autre interprétation, cette renaissance des Eugènes après l'acte de carnage, acte qu'on peut voir comme un lavage de cerveaux, ferait référence à la nouvelle vie des Mortimer qui est, d'un point de vue externe, la même que la précédente, mais, en fait, radicalement autre, à cause des idéologies qui, à leur insu, insidieusement, se seraient glissées dans leur esprit et le dominant.

La rupture de la référentialité conventionnelle

Un troisième type d'interruption, la rupture de la référentialité conventionnelle, est également un procédé d'expérimentation. La prose réaliste du 19^e siècle, celle qui constitua les lectures de Cocteau enfant, offrait principalement un traitement mimétique de la réalité objective. L'invisibilité des Eugènes, rendue graphiquement par les lignes du dessin qui traversent les corps des Eugènes et suggérée par l'indifférence des Mortimer à

l'égard des Eugènes (car les premiers ne voient pas la tribu envahissante), rompt, et cela dès le début, la sensation de réalisme qu'émane des personnages des Mortimer. Tandis que ceux-ci sont bien ancrés dans l'espace géographique (paysage alpin, lac de Genève), les Eugènes sont, sauf lorsqu'ils ne suivent pas les Mortimer, suspendus dans un espace indéfini. C'est l'espace de la musique grave, de cérémonie, l'espace de la conspiration et de l'union de forces dans l'accomplissement d'un acte secret. Dans cette ambiance de mystère, les Eugènes se multiplient ou décroissent en nombre (la référentialité conventionnelle en souffre par là aussi). Ces deux phénomènes sont rendus à travers la syntaxe de l'Album. Ainsi pour la diminution du nombre des Eugènes, trois pages successives exposent sept, trois et respectivement un seul Eugène. Le troisième dessin de cette série de trois est plus significatif car on aperçoit toujours la morphologie distinctive des Eugènes, et, on saisit en même temps la nouvelle forme naissante, un seul Eugène, qui occupe la même superficie sur la page que celle remplie par sept Eugènes dans le premier dessin de cette série. La multiplication des Eugènes est rendue dans le dessin suivant cette série de trois, où l'on voit un groupe constitué de nombreux Eugènes. Ceux-ci occupent à nouveau le même espace que celui peuplé par juste deux Eugènes fusionnant dans le dessin antérieur.

Le manque de détermination

Le manque de détermination d'éléments tels « la chose » est un autre procédé d'interruption présent dans cet album. Le flou qui entoure « la chose » semble rappeler le mystère qui infuse l'œuvre de Wagner et son appel continu aux sensations, aux sentiments intenses de son public, aspects qui ont valu au compositeur les appellatifs de

magicien, d'hypnotiseur. Si l'hypnose collective est le but, ce qui importe n'est pas la signification des choses présentées, mais tout au contraire l'état d'euphorie provoqué. Et les Mortimer sont bien en proie à de fortes émotions quand ils vont au concert (Madame Mortimer, bouleversée, jette sa tête en arrière), émotions similaires à celles décrites par Wagner :

Here in the Theatre the whole man, with his lowest and his highest passions, is placed in terrifying nakedness before himself, and by himself is driven to quivering joy, to surging sorrow, to hell and heaven. [...] and finally, that outburst may be played on, according to the ruling interest of the day, for any manner of corruptive end. (Wagner 70)

Dans une autre interprétation, le flou sémantique de cet album pourrait être lié à la fonction du modernisme d'entreprendre une quête de signification, mais une quête ouverte, dans laquelle le processus est bien plus important que le résultat, d'ailleurs incertain. Répondant aux propos d'Habermas, Eysteinnsson offre une vision anarchique des avant-gardes :

In appearing to serve as the antithesis of regulative social modernity, modernism does not only call for an « enlightened » response. The « anarchistic » element that Habermas detects in the avant-garde certainly does not always lead us to a determinate meaning. Its reference is often violently unclear ; it often seems, more than anything, to be a search for meaning, a search caught between an enlightened response to the crisis of language and an anarchic abandonment amid the « ruins » of the language. (230)

L'alternance et la subversion générique

Un dernier type d'interruption rencontré dans l'Album est la subversion générique. « L'Album des Eugènes » est un album de bandes dessinées et de caricatures (on y trouve à la fois une succession de dessins de type BD, racontant une histoire, et un élément caricatural provenant de l'exagération des proportions) qui est encadré par un

texte enchâssant composé en prose et même à certains moments en vers, écrits dans un style soutenu. Le contraste est important car l'Album, qui est d'une dimension assez importante, appartient à un autre genre, autre que le texte environnant. Cet album, de facture à premier abord populaire, donc en principe plus simple, plus compréhensif, cache une complexité, une opacité même, qui sont les caractéristiques de la littérature savante et non pas les traits du divertissement populaire, de la culture de masse. Ainsi cet album est novateur génériquement au sens qu'il récupère un genre mineur et à réputation facile et l'assimile à la haute littérature moderniste. Donc un genre populaire, la BD, assumant des traits d'un autre genre populaire, la caricature, est injecté de caractéristiques appartenant à la littérature moderniste. A travers cette subversion générique, un genre hybride prend naissance qui a une force inédite d'expression et de choc. Cet acte subversif a une autre valeur aussi, de l'ordre de l'histoire littéraire. Car il implique la parodie de la tradition réaliste ou naturaliste qui s'adonnait à de longues descriptions pour insuffler la vie à ses personnages, à leurs menues activités. L'Album de Cocteau, par contre, arrive à nous faire connaître les Mortimer à fond après seulement quelques vignettes.

Tout médium, fût-il traditionnel ou moderne, s'il est trop usé, devient figé, ou s'il est soumis à un usage utilitaire, propagandiste, est incapable à faire passer une critique ou une idée nouvelle, qui puisse favoriser l'émancipation. La solution que trouve Cocteau au moyen de cet album est l'hybridité générique, l'utilisation déstabilisatrice d'éléments mélangés provenant de plusieurs médias, qui expose l'artificialité de ces médias, médias qui passent en principe pour naturels. L'hybridité se manifeste non seulement sur le plan générique mais aussi sur celui thématique. Les actes agressifs des Eugènes, le

cannibalisme, la sexualité orale peuvent être liés à un genre érotico-sadique (qui anticipe, de loin, Picabia et son érotisme mécanomorphe) ou satirico-grotesque (qui rappelle Goya – artiste d’ailleurs présent dans le deuxième volet graphique du cycle), tandis que la description graphique du train de vie bourgeois se rattacherait à un genre réaliste. Le fantastique qui couvre des aspects tels l’invisibilité des Eugènes, la régénérescence des Mortimer ou la distillation du gaz de la peur se rapproche du fantastique d’Apollinaire³⁷, sans néanmoins partager l’atmosphère burlesque, carnavalesque que crée Apollinaire. Le présage de la guerre s’y oppose sans doute.

Pour résumer, les interruptions dans un texte moderniste constituent une véritable « esthétique de l’interruption » (v. Eysteinnsson). Partant d’un désenchantement historico-culturel, les interruptions agissent contre l’anesthésie perceptive et idéologique et entraînent la production consciente et incongrue de fragments. En ce sens, elles suggèrent que l’art, la littérature fragmentaires sont peut-être plus proches de la réalité. Ernst Bloch, cité par Eysteinnsson, pensait que « perhaps reality is also an interruption » (203). Cette vision va, selon Eysteinnsson, à l’encontre de l’idée de l’œuvre organique, en l’occurrence la théorie du réalisme organique de Lukacs, qui présente, selon le même critique, une totalité organique à titre de nature, de réalité, de fidélité. A la différence du réalisme imitateur des formes idéologiques dominantes, le modernisme s’en distancie par la critique qu’il y apporte, sans pour autant fournir à leur place une alternative cohérente. Appliquée à « L’Album des Eugènes », cette caractéristique du modernisme pourrait expliquer la difficulté de résoudre ses énigmes.

³⁷ Tirésias, le héros des Mamelles de Tirésias (1903) d’Apollinaire, donne naissance, au long d’une journée, à plus de quarante mille enfants.

Even though realism may be highly critical of capitalist reality it evinces a tendency to reproduce the narrative structures and the symbolic order that form the basis of this society and its ideology. As a mode of cultural resistance, modernism seeks to distance itself from this symbolic order, but it does so without providing a new « culture ». (Eysteinson 208)

Donc l'interruption vise à la fois la relation, tendue, de nature historico-littéraire entre le modernisme et la littérature réaliste, et les rapports hostiles entre art et société. Calinescu, au sujet de ces derniers rapports, postule deux modernités, la modernité historique, comme produit du progrès scientifique et technologique, avec ses changements aux niveaux social et économique, et la modernité esthétique. Ces deux modernités sont pour la plupart antagonistes³⁸.

3.4.2 L'interaction verbal-visuel

Rapports image/texte

Une autre marque de l'expérimentation est portée par les rapports du verbal et du visuel. Si « L'Album des Eugènes » est un « imagetexte » (Mitchell 89), voire une oeuvre composite, synthétique dans sa combinaison du visuel et du verbal, le rapport de l'Album au texte enchâssant est de nature différente, indiquant une rupture dans la représentation, que W.J.T. Mitchell, dans Picture Theory, appelle image/texte (89). Ce rapport est de type moderniste, exprimant le divorce entre deux médiums, deux styles et deux thématiques. D'une part, il y a la composante verbale du Potomak, mélange de prose et de vers, constitué de diverses formes littéraires (dialogues, lettres, aphorismes), toutes

³⁸ On n'oublie pas le fait que l'art incorpore parfois la technique, la mécanique (c'est le cas notamment des futuristes, de Picabia, de dada) mais en les libérant de leurs fonctions instrumentalistes.

imbues de critique sociale, réflexions philosophiques, références autobiographiques. D'autre part, « L'Album des Eugènes », tenant de la culture de masse, populaire, par le mélange formel qu'il comporte, de caricature et de bande dessinée. « Le Potomak », texte verbal, présente beaucoup d'affinités avec Paludes de Gide dans le jeu avec les procédés littéraires, l'onomastique saugrenue, et certains thèmes de critique sociale. Ces affinités existent même dans la composition phrastique³⁹. Et c'est pour cela aussi que Cocteau reçoit des accusations de vol (plagiat), de la part de Gide même : « Ce que je vous reproche c'est d'avoir fait votre pain avec mon blé » (Lettres à André Gide 117). Cocteau lui répond :

Personne n'ignore que Le Potomak affecte certaines de vos façons [cet aveu présent dans le brouillon disparaît dans la lettre définitive] mais exprime des idées si peu vôtres qu'elles ne vous frappent en aucune sorte. (119)

Comme Cocteau l'affirme lui-même, son œuvre s'apparente à celle de son aîné, mais en même temps et surtout elle s'en distingue. Or, dans son article comparatif, Justin O'Brien ne s'attarde pas trop à relever les différences entre ces deux oeuvres. Il ne mentionne que le don de dessinateur que Cocteau possède et met à l'œuvre dans « L'Album des Eugènes », mais sans que cela entraîne à ses yeux une différence importante, car selon lui la thématique de l'Album et celle de l'histoire de Tityre est la même, satire de la stagnation, de l'acceptation, de la passivité. Le Potomak (texte synthétique visuel-verbal) se distingue de Paludes surtout grâce à « L'Album des Eugènes », qui peut être interprété, comme l'analyse ci-dessus l'a montré, de points de vue autres que celui strictement social.

³⁹ Ces aspects de ressemblance ont été relevés avec justesse par Justin O'Brien.

Donc en tant qu'image/texte, Le Potomak peut être approché stylistiquement et thématiquement. Le style de l'Album, en apparence simple, uniforme (il y a des personnages distincts, une seule action), est en contraste avec le style du texte enchâssant, variable, discontinu, à personnages dont les rapports réciproques ne sont pas évidents. La thématique des deux composantes est également différente. L'Album présente une thématique de guerre, sociale, culturelle, politique, alors que la thématique du texte enchâssant est plutôt littéraire, bien que les éléments culturels (tels la boîte à musique américaine, la mythologie de Paris) ou politiques (le samovar qui flotte sur la Seine) n'y font pas défaut non plus.

Rapports de texte-image

Un autre type de rapport développé par Mitchell, un rapport présent au sein de l'Album lui-même, le rapport texte-image (89), y est parfois ludique. Le texte se trouve le plus souvent à l'extérieur de l'image, mais parfois aussi à l'intérieur du dessin, et parfois il est décalé, accompagnant non pas le dessin qui lui correspond, mais un dessin ultérieur. Par exemple, après une série de dessins à titre laconique (« Cortège », « Un ordre »), une explication verbale est fournie en bas du dessin ultérieur (là où l'action atteint un point culminant), sans que celle-ci apporte un véritable éclaircissement.

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.)

Ce texte renforce par l'usage répété et en majuscules de « la chose » le mystère déjà évoqué dans l'Album à travers les titres « Esprit de cérémonial » ou « Cortège ». Ce dernier titre accompagne une partition, que le lecteur, même avisé, a du mal à reconnaître. Le mystère devient de plus en plus dense et incompréhensible. Malgré cela, un certain jeu antinomique est repérable. L'élixir, préparation pharmaceutique censée combattre certaines maladies ou métaphore de boisson sublime, est ici un produit nocif. Ainsi, les Mortimer sont saisis d'épouvante après le contact avec « l'élixir » préparé par les Eugènes.

Un autre type de jeu de texte-image est celui où la légende d'un dessin continue et s'achève sur le dessin suivant. « Les Mortimer... n'ont qu'un seul cœur ». Pour ironiser l'amour, banal certes, car bourgeois, un cœur à deux yeux et chevelure surgit sur la page et comme un écho, « un seul cœur » est marqué en marge du dessin en lettres manuscrites. Cette expression pourrait dériver de la bénédiction « un seul cœur, une seule âme », qui provient de la Bible, des Actes des Apôtres, où l'on peut lire : « La multitude des croyants n'avaient qu'un cœur et qu'une âme » et s'utilise pour bénir le mariage chrétien. L'ironie de Cocteau viserait donc le conformisme bourgeois, le respect incontesté des règles morales et sociales. Dans un autre exemple où la légende continue sur le dessin suivant, une surprise est ménagée. Les Mortimer se reconstituent à partir des vomissures des Eugènes et, malgré le carnage qu'ils ont traversé, ils redeviennent les mêmes bourgeois tranquilles qu'ils étaient au début de l'Album, ce qui cause une forte surprise. « (Esprit génésiaque de reformation.) Les Mortimer, peu à peu, se recomposent, et... » lit-on dans le premier dessin. Dans le dessin d'après, ils « ... se retrouvent dans leur chambre au moment où frappent les Eugènes ».

L'humour de l'Album réside aussi dans l'emploi du mot « esprit » qui, lui aussi, migre d'un dessin à l'autre. Ainsi, après que les Eugènes ont incessamment été accompagnés du mot « esprit », pour montrer leur détermination collective et leur force, le terme est appliqué aux Mortimer, ce qui ridiculise leur entêtement dans l'indifférence et la passivité.

Le caractère ludique de cet album réside aussi dans la référence au jeu de pile ou face. Ainsi, les Eugènes en train de vomir sont vus successivement de dos et de face, dans des dessins aux titres cocasses : « Indigestion (Pile) », « Indigestion (Face) », comme en réplique aux deux dessins du début de l'Album où les Mortimer sont à titre consécutif dessinés de dos et de face. Le jeu paraît gratuit, l'économie de l'Album subvertie. Mais, thématiquement, l'écho n'est peut-être pas gratuit.

L'Album a indubitablement une unité particulière due à des jeux de réflexion comme celui relevé plus haut ou à des titres qui marquent une série, tels « Parsifal I-IV », « La porte I-II », la variation de titres autour du terme « humeuses », ou « commères », « La cuisine I- II », « Le repas I-V », « Digestion I-V », « Indigestion (Pile)- (Face) ». Si l'on prend aussi en considération le terme récurrent d' « esprit », l'unité graphico-linguistique de l'Album est une évidence. Cette cohésion de l'Album est en contraste avec la fragmentation du texte enchâssant et montre l'habileté de Cocteau à manier différentes formes artistiques.

Pour compléter l'analyse des rapports du visuel avec le verbal, je fais appel à la terminologie fournie par Roland Barthes, en l'occurrence les notions d'ancrage et de relais. Ces deux termes désignent les fonctions remplies par le message linguistique dans son rapport au message iconique. La fonction d'ancrage, dans le cas d'une

communication graphique que l'on voudrait optimale, consiste à « combattre la terreur des signes incertains » (« Rhétorique de l'image » 44), en « fixant la chaîne flottante des signifiés » (44) du fait que toute image est polysémique. Elle guide l'identification et l'interprétation et contribue à l'élucidation du sens de l'image. Dans « L'Album des Eugènes », à travers le texte et grâce à la fonction d'ancrage, on identifie les éléments des vignettes respectives : « Une femme Eugène », « Le couple de face », « Le gardien de la valise contenant LA CHOSE » et ainsi de suite. Parfois l'ancrage ou la fonction de l'élucidation n'est que partiellement efficace car elle se cogne à l'obscurité des énigmes de l'Album. C'est le cas des légendes suivantes qui identifient les éléments du dessin, mais ceux-ci restent pourtant opaques pour le lecteur : « Un Eugène remarque les Mortimer, pour la première fois » et « Le gardien de la valise contenant LA CHOSE ». Qui est l'Eugène, qu'est-ce que c'est que « la chose » ? Le mystère va s'approfondir au fur et à mesure qu'on avance dans l'Album.

La deuxième fonction du texte verbal, la fonction de relais, est censée prendre le relais de l'image, suppléant les carences expressives de l'image. A travers la légende récurrente de « Parsifal », Cocteau ajoute un élément politico-culturel essentiel, le seul indice interne à cet album du fait qu'il s'agit là d'une critique du monde allemand, clé d'interprétation politique de cet album. La fonction de relais se manifeste aussi dans l'expression des sentiments des personnages. Ainsi on a la série « Esprit » qui rend les agissements du groupe des Eugènes, groupe qui s'unifie et prend ensuite part à une cérémonie wagnérienne (la légende Parsifal l'indique). Le mot « esprit », dont l'histoire culturelle nous enseigne qu'il a été approprié par Wagner, contribue à renforcer l'hypothèse que les Eugènes désignent le monde politico-culturel allemand.

Le texte, à travers la fonction de relais, nous offre les paroles des Mortimer, pour ajouter un élément d'ordre artistique à un dessin à contenu purement casanier : « 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 ». Ces paroles, qui au niveau macro-textuel ont une valeur d'élucidation, nous indiquent l'un des péchés de ce couple bourgeois, en l'occurrence leur attitude philistine (discutée plus haut).

On reconnaît la même fonction de relais dans les paroles du narrateur qui concluent l'Album. Ses remarques sur le contenu des dessins, « dessin si abject », « d'autres ... n'avaient pas cette pitoyable désinvolture », viennent compléter le dessin, qui présente le couple des Mortimer qui, tout tranquilles, rentrent de leur voyage de noces. Peut-être plus que la fonction de relais se manifeste ici la fonction d'ancrage, car ces paroles dirigent la lecture, nous faisant comprendre la position du narrateur envers les personnages de l'Album. L'abject est associé ici, plus qu'avec les Eugènes, avec les Mortimer et leur passivité car les Mortimer reprennent, après le carnage, et en l'oubliant, leur vie paisible. La notion d'abject est ici inversée. Des pratiques sexuelles quelque peu marginales comme la sexualité orale, ou de graves violations comme le cannibalisme, seraient considérées abjectes dans un contexte habituel, d'entendement bourgeois. Ici elles ne sont pas plus repoussantes que la passivité bourgeoise.

3.5 Cocteau et l'avant-garde littéraire

Cocteau se rapproche à travers cet album de certains écrivains d'avant-garde, Jarry et Apollinaire, et de leurs œuvres théâtrales, respectivement Ubu Roi et Les

Mamelles de Tirésias. Tout en traitant des sujets sérieux, le totalitarisme ou l'émancipation féminine, ces deux œuvres ont été écrites dans un esprit joyeux, ludique. Verdeur, bouffonnerie, fantastique, voici les traits d'une littérature qui attire et inspire Cocteau. Il trouve d'ailleurs dans l'œuvre théorique et littéraire d'Apollinaire, le promoteur de « l'esprit nouveau », une riche source d'inspiration⁴⁰. Le manifeste d'Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », donne une impulsion à la création fondée sur le principe des « combinaisons naturelles » :

Il y a mille et mille combinaisons naturelles qui n'ont jamais été composées. Ils [les poètes] les imaginent et les mènent à bien, composant ainsi avec la nature cet art suprême qu'est la vie. Ce sont ces nouvelles combinaisons, ces nouvelles œuvres de l'art de vie, que l'on appelle le progrès. En ce sens, il existe. (Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire 906)

Adoptant ce principe de création, Cocteau présente les femmes Eugènes, dans une légende assez développée, écartée de la version publiée⁴¹, sous une lumière biologique, comme étant des créatures dévoratrices, des « mantes religieuses » :

La danse. [...]
 Regarde marcher nos femmes, dit le poète.
 Nous regardâmes.
 On voyait sous la lueur des tubes au mercure les dures mandibules,
 l'approche en biais et les coudes anguleux des mantes religieuses.
 Un silence lunaire de microscope.
 Ils dansaient contre les tables louées ces danses mathématiques où les
 bouches se fascinent. Un œil d'indifférence.
 Nous crûmes, la danse finie, qu'Elles allaient d'une épingle à chapeau
 fouailler au bulbe des mâles.
 (Magic City.)
 Les Mortimer à l'hôtel valsent. (Œuvres romanesques complètes 923)

⁴⁰ Cocteau s'ouvre à la « religion moderne » à partir de 1913 en lisant d'abord Apollinaire et en souscrivant à sa revue Les Soirées de Paris qui publie, entre autres, Max Jacob et Alfred Jarry (Arnaud 120).

⁴¹ Cette légende, tirée des archives Cocteau, parue récemment dans Œuvres romanesques complètes, se présente comme variante au texte publié.

A l'incitation d'Apollinaire, de composer avec la nature, Cocteau produit donc ces figures d'aspect et de comportement mi-humain et mi-animal. On peut parler de figures mythiques dans le sens du mythe qu'élabore Caillois⁴², car elles présentent des correspondances entre le comportement des insectes et celui des êtres humains. L'habitude des mantes religieuses de consommer leur partenaire correspondrait à l'agressivité des femmes modernes. Le mythe des femmes Eugènes dévoratrices peut être une expression des craintes de Cocteau⁴³, d'Apollinaire aussi, liées au progrès social; entendu dans un contexte culturel, il peut être compris comme l'agression du bourgeois à laquelle s'adonnent les avant-gardes artistiques.

Cocteau dans « L'Album des Eugènes » et Apollinaire dans Les Mamelles de Tirésias réussissent à surprendre l'esprit du temps. Par la problématique qu'ils proposent et le langage vert dans le cas d'Apollinaire, médium de la BD pour Cocteau, ils font un pas important dans la réintégration de l'art dans la praxis de la vie⁴⁴. Cocteau se rapproche d'Apollinaire d'autres manières également. Leurs œuvres de guerre⁴⁵ (la littérature de guerre proprement dite est chez Cocteau représentée par « Le Prospectus », préface tardive au Potomak, le recueil de poèmes Le Cap de Bonne Espérance et le roman Thomas l'Imposteur ; chez Apollinaire, à part les poèmes de guerre, par « Le Prologue » toujours tardif, 1916, des Mamelles de Tirésias) s'apparentent par l'étrange combinaison

⁴² Roger Caillois entend le mythe comme connexion entre les lois élémentaires de la biologie et celles, complexes, qui régissent les phénomènes sociaux.

⁴³ Apollinaire craignait lui aussi l'émancipation des Françaises qui a mené à une crise démographique importante pendant la Belle Epoque.

⁴⁴ L'autonomie de l'art, d'inspiration kantienne, prêchée par les symbolistes et ensuite par les prosateurs modernistes, avait isolé l'art et les artistes.

⁴⁵ Cocteau comme Apollinaire s'est retrouvé sur le front, l'un comme infirmier volontaire, l'autre comme combattant.

d'attrait et de répulsion vis-à-vis de la guerre, pour respectivement sa force potentiellement transformatrice et son inhumanité. Voici ce que Cocteau écrit à propos de son expérience au front : « Le douloureux, le drôle y étaient étroitement mêlés l'un à l'autre, comme sur le visage en larmes des vierges de Giotto où il s'en faudrait d'un rien qu'elle n'éclatassent de rire » (Le Potomak 42).

3.6 Conclusion

La dédicace au Potomak dans la version manuscrite, reproduite dans les notes aux Oeuvres romanesques complètes de Cocteau, indique un changement de climat politique (dont il a été question plus haut) et justifie la création de « L'Album des Eugènes » :

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 de Noailles, sur les tombes, des roses crétoises. (916-917)

Le lyrisme étant bien assuré par le soin d'autres auteurs, Cocteau trouve qu'un autre besoin de l'époque doit être rempli, et il s'en charge. « Les farces de jadis n'amusement pas, il faut un comique plus grave. J'ai donc écrit ce petit Traité de l'Inquiétude, en marge de mes poèmes pour ceux qui savent comprendre l'unité de Janus » (917). L'Album de Cocteau, en écho au contexte particulièrement trouble de l'époque, offre un type particulier de comique, un mélange étrange et inédit d'ironie, de satire et d'humour noir.

Ce chapitre a suggéré un certain rapport des poètes avant-gardistes au climat menant à la grande guerre. Cette analyse a mis en lumière la distinction entre, d'une part,

l'art servile, subordonné aux idéologies nationalistes et racistes, et, d'autre part, l'art d'avant-garde basé sur l'expérimentation formelle et sur la critique, directe ou indirecte, du social et du politique. Elle a examiné également un rapport novateur entre la littérature et les genres mineurs comme la BD, établi dans un but critique, protestataire, qui caractérisera désormais les pratiques avant-gardistes. Enfin, et surtout, ce chapitre aura montré un Cocteau, qui fut majoritairement dans le passé considéré léger et apolitique, comme étant en fait beaucoup plus impliqué dans les idées, les causes et le climat politique de son temps.

Chapitre 4

L'Eugénisme en guerre

4.1 Introduction

La Grande Guerre a modifié de nombreuses trajectoires de vie personnelle, mais aussi professionnelle, parmi lesquelles celle des artistes d'avant-garde⁴⁶. Face à la perspective d'être associés avec ce qu'on considérait, à tort, l'art allemand⁴⁷ et donc d'être accusés d'infidélité à la patrie (d'autant plus que la France était la patrie d'adoption pour certains d'entre eux), Picasso et d'autres artistes d'avant-garde ont changé, temporairement, de style et ont sagement viré vers une expression classicisante. Ainsi on assiste chez Picasso à la création d'un art figuratif⁴⁸, inspiré par les images d'Epinal ou par la portraiture classique, et à l'abandon du cubisme. Un groupe d'artistes d'avant-garde, qui inclut Raoul Dufy⁴⁹, André Lhote⁵⁰, Albert Gleizes⁵¹, Léon Bakst⁵² et Jean Cocteau, compose des dessins à thématique nationale et anti-allemande pour la revue

⁴⁶ Je remarque l'évolution de ces artistes parce que, à partir de la production de l'œuvre Le Potomak de 1913-1914, Jean Cocteau peut leur être associé.

⁴⁷ Sous l'influence du réductionnisme nationaliste, toutes les formes de l'art avant-gardiste, y compris le cubisme, ont été étiquetées pendant la guerre comme « des inventions dégénérées de l'esprit allemand » (Ferro 298).

⁴⁸ Voir les portraits de Picasso, Guillaume de Kostrowitzky, artilleur, 1914 et Apollinaire blessé, 1916.

⁴⁹ Peintre fauviste qui évolua vers le cubisme; illustrateur du Bestiaire d'Apollinaire.

⁵⁰ Peintre cubiste.

⁵¹ Peintre cubiste.

⁵² Décorateur et costumier des Ballets Russes.

patriotique de guerre Le Mot⁵³. Il y a d'autres artistes pour qui la guerre fut particulièrement inspiratrice ; ainsi, Apollinaire⁵⁴ de même que Cocteau⁵⁵ parviennent à renouveler leur art grâce au spectacle, à la fois grotesque et sublime, du front. Connaître les positionnements respectifs des artistes d'avant-garde, volontairement choisis ou dus à la pression d'un contexte historique et des rapports de force sur l'échiquier européen au début de la Grande Guerre, nous permet de mieux situer artistiquement Cocteau et Les Eugènes de la guerre.

Les Eugènes de la guerre (1915), œuvre constituée d'une sélection de dessins d'abord parus comme « atrocités » dans la revue de guerre Le Mot (1914-15), marque une nouvelle étape pour l'art coctélien, une étape d'engagement patriotique qui voit l'émergence chez Cocteau d'une rhétorique anti-allemande, redevable tant à des représentations stéréotypées qu'à une vision particulière du rapport de forces politiques et militaires. Ce texte visuel comporte un intérêt historique et artistique indubitable. Pourtant il reste jusqu'à ce jour inconnu du public, puisque Cocteau l'a exclu du cycle du Potomak, à partir de la deuxième édition, celle de 1924, et par la suite de ses Œuvres complètes. La décision de Cocteau d'ignorer cet album, décision influencée vraisemblablement par le climat résolument pacifiste de l'entre-deux-guerres, a été trop rigoureusement respectée par les critiques, qui à leur tour ont négligé cette œuvre, et par les éditeurs (l'édition de 2000 rompant pour la toute première fois avec cet interdit), qui

⁵³ Le Mot parut entre novembre 1914 et juillet 1915.

⁵⁴ Voir le recueil Poèmes à Lou ainsi que le « Prologue » aux Mamelles de Tirésias.

⁵⁵ Voir le recueil de poèmes Le Cap de Bonne Espérance et « Prospectus » au Potomak.

voulaient conserver l'image de soi-même que Cocteau souhaitait perpétuer – exclusivement poète, foncièrement apolitique.

Mon analyse des Eugènes de la guerre mettra en évidence le processus de production de la mythologie de guerre chez Cocteau, autant dans ses déterminations génériques que dans ses choix thématiques particuliers. A cette fin, je ferai appel aux études de caricature politique et de stéréotypes telles celles de Charles Press ou Ruth Amossy. Ainsi, j'utiliserai la notion formelle de caricature et la notion thématique de mythe comme bivalence, c'est-à-dire comme à la fois image à caractère simpliste et déformant, et image dont la fonction est de générer la solidarité nationale et d'assurer sa cohésion. Donc, d'une part, génériquement, je me propose d'analyser le rapport de cet album avec le genre éphémère, déterminé historiquement, des atrocités⁵⁶ – l'éphémère du genre n'excluant pourtant pas l'impact psychique durable sur les populations civiles ; selon les historiens Horne et Kramer (403), les atrocités seraient, en partie, responsables de l'ampleur de l'exode des Français du Nord, plus de 8 million, et des Belges, jusqu'à 2 million, du début de la Seconde Guerre mondiale. D'autre part, stylistiquement, mon analyse va explorer la richesse formelle des Eugènes de la guerre qui se présente sous la forme de jeux/interruptions linguistiques, culturels, génériques, narratifs et texte-image. Cette ludicité, mais aussi l'instabilité des significations, relie Les Eugènes de la guerre au texte verbal du Potomak et à « L'Album des Eugènes » et, ce faisant, démontrent la survie de l'avant-garde durant la Grande Guerre.

⁵⁶ Le genre des atrocités est considéré décisif dans l'installation de « la culture de guerre » de 1914-1918, c'est-à-dire qu'il inaugure ce « corpus de représentations du conflit cristallisé en un véritable système donnant à la guerre sa signification profonde » (Audoin-Rouzeau et Becker 122), qui est la lutte entre la civilisation et la barbarie.

4.2 Le genre des atrocités

Pour produire sa mythologie de guerre, Cocteau s'inspire des représentations nationales largement présentes dans les médiums graphique et écrit français d'avant la guerre et surtout de la période de guerre, notamment du genre de production visuelle et écrite connu sous le nom d'atrocités. Voyons un petit historique de la constitution de ce genre. Entre la guerre de 1870 et le début de la Grande Guerre, les représentations de l'Allemagne et de la France sont déjà fortement antithétiques et sexualisées (Ruth Harris 180). Ainsi l'Allemagne est une présence masculine qui suscite des réactions ambivalentes, étant à la fois admirée pour sa puissance militaire, ses capacités administratives et son pouvoir industriel, et méprisée pour son matérialisme apparent, son obéissance aveugle, sa lourdeur d'esprit et sa brutalité. En même temps la France est féminisée. Intériorisant sa défaite dans la guerre de 1870, elle n'est plus représentée comme une Marianne combative, mais comme une mère-patrie robuste, qui pleure le viol de ses filles, l'Alsace et la Lorraine. Parfois, elle est représentée comme une grisette, ce qui est une forme de louange apportée à la liberté des mœurs et au supposé talent national à générer le plaisir.

Une fois la guerre de 1914 déclenchée, les représentations nationales se radicalisent. Les histoires d'atrocités rapportées par les civils et les rapports officiels des commissions nationales d'investigation des crimes allemands du début de 1915 à la suite de l'invasion de la Belgique et de la France du Nord-est, ont fait paraître, dans les journaux des pays alliés, de nouvelles représentations du barbare et de sa victime, exacerbations des représentations précédentes. Les atrocités sont rendues soit dans des

narrations soit, succinctement, dans des illustrations. Les atrocités perpétrées par les Allemands sont présentées par la presse comme une « guerre d’extermination longuement préparée » (Horne et Kramer 206) et dues au caractère national allemand, la prétendue barbarie. Dès le 4 août 1914 le conflit est présenté par Le Matin comme opposant la civilisation à la barbarie, donc comme absolument nécessaire. Les exagérations de la presse dépassent parfois les limites acceptées par les politiciens. Ainsi, Le Figaro est censuré pour une histoire où deux éminents hommes de science allemands assistent à la barbarie des soldats qui coupent les mains à 100 enfants (Horne et Kramer 208). Il y a des journaux tels Le Temps et The Times qui refusent de publier toute histoire sur enfants à mains coupées. Le 15 septembre, les histoires d’atrocités sont interdites par le ministre de la guerre français, Millerand, pour empêcher un possible exode de la population (Horne 184). Quant aux dessins d’atrocités, ils échappent aux nouveaux règlements. Mais ils sont en fait plus efficaces que les narrations. Caricaturaux, ces dessins sont à la fois littéraux et symboliques : ils sont liés à la réalité concrète, ce qui les rend crédibles, et, en même temps, ils exposent des phénomènes complexes dans un langage immédiatement compréhensible.

Les dessins d’atrocités de Cocteau apparaissent dans Le Mot à partir de mars 1915. Ce retard de publication (par rapport aux événements) s’expliquerait par la volonté de Cocteau de synthétiser et de surpasser le genre des atrocités. Ainsi, ses dessins-atrocités touchent un nouveau plafond dans la représentation des Allemands, barbares outre mesure (dans quelques scènes les Allemands-Eugènes consomment des mains coupées et des cathédrales) et plus machines qu’hommes (dans une atrocité coctélienne du Mot, ils se nourrissent de gaz). Généralement, dans les représentations de guerre des

Alliés, l'Allemagne arrive à incarner à la fois la bestialité la plus dégradante et l'inhumanité la plus froide, calculée. La France et la Belgique, surtout leurs femmes et leurs filles, en sont les victimes innocentes. La représentation de la France en tant que victime est explicable par la panique devant l'intensité du début de la guerre. Elle disparaît, et la censure n'y est qu'un facteur secondaire (Horne 184), une fois que la guerre s'enlise dans les tranchées. Les premiers mois de guerre, dominés par les Allemands, furent

[...] a period of rapid, mobile conflict when Belgium was invaded and France nearly conquered. In this period, before the long fight back begun on the Marne ushered in a more heroic symbolism, the idea of France as a woman raped became part of the repertoire of propagandists. Indeed it was only in the temporary context of panic and near-defeat that a great power like France could be discussed in terms similar to the neutral, small and virtually defenseless Belgium. (Harris 172)

La guerre de 1914, à la différence des conflits du 19^e siècle vus comme des confrontations entre des nations ou des coalitions de nations, fut interprétée, presque unanimement en France, comme une guerre entre civilisation et barbarie. L'enjeu n'était pas seulement la nation, le territoire, mais la civilisation elle-même, qui devait être défendue (Smith 57).

La riche mythologie de la Première Guerre mondiale est le résultat de certaines transformations subies par les faits qui constituent son fondement. D'abord les faits réels (viols, exécutions en masse) se transforment, sous l'effet de la terreur de la population dans les territoires occupés, en des légendes grotesques. Par la suite, ces légendes sont accaparées et transformées par des artistes propagandistes. Ils y injectent toute une rangée de représentations nationalistes produites à partir de la guerre de 1870 ainsi que, phénomène assez rare dans le médium graphique, leur propre vision, influencée, certes,

par la guerre, de la culture d'élite allemande. C'est le cas de Cocteau, germanophone et grand connaisseur de l'opéra wagnérien et de la philosophie nietzschéenne.

Charles Press, spécialiste en caricature politique, confirme le parti pris des caricaturistes, informé par une vision globale des circonstances politiques, dans la présentation d'événements spécifiques. En même temps, il affirme que la caricature mise sur une illusion, l'effet de réel, malgré son caractère très évidemment construit :

Most cartoons present as reality what artists really expected to find before they began looking or, even more commonly, they looked through current events and found some, for instance, to illustrate how right their underlying assumptions really are. (63)

La prééminence économique, militaire et scientifique de l'Allemagne d'avant-guerre a créé les conditions d'une représentation particulièrement terrifiante des Allemands dans les pays en compétition. La propagande de guerre est particulièrement fabulatrice, comme le remarque Sophie de Schaepdrijver quand elle parle ironiquement de l'atrocité de la propagande des Alliés : « Authentic accounts of mass executions were drowned in false exaggerations about toddlers with hacked-off hands and nuns impaled on bayonets » (« The Idea of Belgium » 268). D'autres exagérations propagandistes sont relevées chez Smith : « Nothing was beyond the Germans – using priests as clappers in church bells, crucifying prisoners and roasting children's feet » (37).

Si les Alliés considèrent la guerre nécessaire pour sauver la civilisation de la barbarie allemande, matérialiste et militariste, de leur côté les intellectuels allemands voient la guerre comme le combat nécessaire de la Kultur allemande contre le matérialisme occidental (Jelavich 43). Dans leur réponse/manifeste à la condamnation de la destruction de Louvain (la bibliothèque et portions importantes de la ville), les 93

signataires, écrivains, professeurs et hommes de science allemands, justifient cet acte comme représailles méritées. Aussi, ils réaffirment la complémentarité et la solidarité du couple culture - armée allemandes (Jelavich 44).

Ruth Amossy traite la stéréotypie comme à la fois un défaut et une nécessité – d’une part image réductrice et déformante, d’autre part image assurant la cohésion de la communauté. Pendant la Première Guerre mondiale l’activité de stéréotypisation s’intensifie et les deux fonctions du stéréotype sont exacerbées, aux dépens de la nation ennemie. La fabrication du manichéisme barbarie/ victime innocente dans la propagande alliée se fonde sur un processus double, d’omission de certains faits et de généralisation d’autres faits. Ainsi la représentation exclusive des Allemands comme mécaniques et violents dans les « atrocités » contrevient à la technicisation tout aussi importante des armées alliées. Par exemple, celles-ci devancent les Allemands dans l’utilisation militaire du gaz (ce sont les Français qui l’ont d’abord employé au début de 1915 [Smith 88]) et du tank (employé pour la première fois par les Anglais dans la bataille de la Somme de 1916), et sont également embarquées dans la course à l’amélioration de l’aviation militaire. Un exemple qui montre la partialité de la représentation chez Cocteau : Rolland Garros, dessiné par son ami Cocteau en oiseau, voir en colombe, donc symbole de l’innocence, est un innovateur important dans le domaine de la technique militaire aéronautique. Il a mis au point le système de tir de mitrailleuse à travers l’hélice.

4.3 Les Eugènes de la guerre

Les officiers et les soldats allemands

Pour réaliser Les Eugènes de la guerre Cocteau reprend les personnages de « L'Album des Eugènes » et en même temps travaille le matériel mythologique déjà existant sur les Allemands. Les Eugènes, représentant les officiers allemands et le Kaiser lui-même, rassemblent des traits bestiaux et mécaniques. Cocteau renverse les données physiques différenciant, dans la propagande de guerre, les officiers allemands des soldats bavarois où il y avait, d'une part, « The corseted, monocled, spike-helmeted Prussians » (Stites 16) et, d'autre part, « the Bavarians arrayed in fat beer bellies, sausages, clay pipes, and Lederhosen » (16). Chez Cocteau, au contraire, les Eugènes sont corpulents et se distinguent ainsi des sveltes officiers allemands. Les soldats des Eugènes de la guerre, tout minces et jeunes, s'opposent aux représentations habituelles du soldat bavarois. En opérant ce renversement, Cocteau d'une part lie ses Eugènes de la guerre à ses Eugènes de la paix (ceux de l' « Album des Eugènes »), les deux étant des caricatures grotesques, et d'autre part il prépare le terrain pour concentrer dans ces personnages les plus détestables traits : la mécanisation, l'animalité et le sarcasme sauvage. Il contribue ainsi à la racialisation des Allemands. Notamment il inscrit la mécanisation et la militarisation jusque dans les corps représentés. La caricature des officiers allemands – consistant dans l'exagération graphique des traits corporels (grosneur, dotation d'une queue, jambes ressemblant à des pattes d'ours ou supports en bois, mains remplacées parfois par des pinces en fer) et faciaux (la denture se transforme en scie, le casque métallique fusionne avec le crâne, pour suggérer la mécanisation de l'être et la suppression de la raison) –

exprime le mépris d'une race forte, trop disciplinée et viscéralement militarisée ainsi que la peur qu'elle inspire. Cocteau reprend les symboles militaires allemands, le casque à pointe et la croix de guerre, afin que les Eugènes soient reconnus en tant que tels. Tout au contraire, le symbole choisi pour figurer la Belgique/la France est l'oiseau, symbole de la vulnérabilité extrême.

Alors que les Eugènes sont l'incarnation du mal, les soldats allemands sont présentés comme des enfants que les Eugènes manipulent et instruisent à faire du mal. De cette façon, on comprend ce texte visuel comme la condamnation du caractère hiérarchique très marqué de l'armée envahissante et implicitement de la société impérialiste allemande, et en tant que culpabilisation des commandants allemands, à commencer par le Kaiser, pour toutes les dérives du système.

Le viol

Les atrocités graphiques illustrent des crimes collectifs tels des exécutions en masse, l'utilisation des civils comme bouclier, des scènes de prise d'otages (voir Louis Raemaekers⁵⁷) ou bien individuels, tels l'exécution d'un enfant, actions de viol ou de mutilation (des mains d'un enfant ou de la main à bague d'une femme.) Cocteau choisit les actes individuels de barbarie, et insiste surtout sur le viol du corps féminin, pour souligner la disproportion entre la force militaire allemande et la population civile belge. Le viol, suivi de démembrement, est un acte à plusieurs niveaux symbolique. C'est une

⁵⁷ Louis Raemaekers, dessinateur hollandais, a connu une renommée internationale pour ses dessins d'atrocités, considérés un témoignage objectif de l'invasion allemande (Horne et Kramer 297).

humiliation de la nation⁵⁸ et menace l'identité nationale⁵⁹. Le viol suggère aussi la violation territoriale (qui se traduit par les pertes territoriales françaises et l'occupation de la Belgique, de même que par la destruction de sites appartenant au patrimoine culturel et historique français ou belge tels la cathédrale de Reims bombardée en septembre 1914 ou la bibliothèque de Louvain, incendiée en août 1914. Mais avant tout le viol a représenté l'attaque la plus dégradante contre la famille et son honneur. Un cas confirmé par de nombreux témoignages (Horne et Kramer 199), extrêmement douloureux et humiliant, fut celui de la présence de la famille captive au moment du viol. Cocteau y fait référence dans une légende – dialogue entre un Eugène et un soldat allemand : « Raconte-moi bien tout, Fritz... le père était-il dans la chambre ? » Le viol devient le signe le plus clair de la conquête et de l'humiliation.

Par son arbitraire, le viol (surtout dans la perception de la population terrorisée) a une valeur symbolique accrue, étant affilié au hasard de la mort dans la guerre. Le viol fut, dans la réalité, parfois suivi de meurtre et, dans les légendes et dans la propagande, de mutilation. La mutilation du corps féminin fait écho à la destruction subie par les corps des soldats sous l'impact inhumain des nouvelles armes, de la machine moderne de guerre. Aussi, le viol des femmes correspond au sort atroce réservé aux soldats alliés blessés que les Allemands ont tués sur l'ordre de leurs supérieurs⁶⁰. On a dans les deux cas la violation des règles humanitaires minimales. D'autre part, le viol a l'effet d'unifier

⁵⁸ Les enfants et les femmes sont placés à partir de la Révolution française dans une relation tutélaire avec la nation (Horne et Kramer 203).

⁵⁹ On estimait que les fœtus résultant des viols allemands mettaient en danger l'identité nationale, comme l'indique le débat concernant l'« enfant du barbare » (Harris 170).

⁶⁰ Le cas le plus notoire fut l'assassinat des blessés à la suite de l'ordre verbal (le 21 août 1914) et ensuite écrit du Major-Général Stenger qui demandait qu'il n'y ait pas de prise de prisonniers en Lorraine (Horne 194).

les violeurs, comme remarque Ruth Harris à propos des dessins de l'illustrateur Doumergue⁶¹: « While raping a wife in front of her husband indicated the warrior's conquest, gang rape seemed to unify assailants in a ritual bonding » (187-8). Chez Cocteau, déjà dans l'album d'avant-guerre, les Eugènes se réunissent, comme, ironiquement, des chevaliers de la Table Ronde, et fusionnent pour accomplir un rituel magique qui mène au viol et au crime. Dans le texte visuel de guerre, les Eugènes se rassemblent autour de la victime pour décider de son sort et, ultérieurement, la violer, la démembrer et l'avalier.

Les actes de barbarie des Eugènes inculpent tout un système, vu que l'armée allemande permet de tels actes, malgré la stipulation de la Convention de La Haye de 1907 qui définissait la violation de l'honneur et des droits de la famille comme crime de guerre. En fait, une fois la guerre commencée, l'Allemagne, bien que signataire des deux Conventions de La Haye de 1899 et 1907, décline les principes de la loi internationale de protection des civils, pour s'imposer très rapidement devant ses ennemis. Le Livre de la guerre, publié en 1902 par le Commandement Général allemand, conseille effectivement à l'officier allemand d'éviter l'excès d'humanitarisme, lui apprend que certaines sévérités sont indispensables à la guerre et que la vraie humanité réside très souvent dans leur application impitoyable (Horne et Kramer 148).

Aussi, on pourrait expliquer le primitivisme des actes des Allemands-Eugènes dans des termes culturels. Bon connaisseur de Wagner, Cocteau paraît attaquer le mythe central dans l'œuvre de Wagner, celui de la noblesse et de la pureté du jeune non-éduqué,

⁶¹ Jean-Gabriel Doumergue a produit des dessins quasi-pornographiques pour illustrer des extraits des rapports de la commission sur les atrocités allemandes (Harris 183).

incarnée dans les héros Siegfried ou Parsifal. Graphiquement, l'animalité des Eugènes dans les Eugènes de la guerre est rendue plus discrètement que dans Le Mot, où parfois les Eugènes sont munis de pieds de porc et où ils s'adonnent, ouvertement, à la consommation d'êtres humains et de cathédrales.

Les Eugènes mécanisés

Plus que des animaux, les Eugènes sont des créatures mécanisées, selon leur aspect et leurs actions. Cette 'technicité' des personnages parfois diffère et parfois se rapproche de celle qu'on trouve dans Le Mot. Dans la revue de guerre, les Eugènes sont représentés parfois comme des crabes-Zeppelins ou des créatures qui se nourrissent de gaz. Dans l'album, les Eugènes sont des êtres humains mécanisés. Quant à la main-pince, elle est commune aux Eugènes des deux contextes. De plus, à la fois dans la revue de guerre et dans Les Eugènes de la guerre, les Eugènes ont la denture en dents de scie, chose fortement parlante à la fois de leur voracité et de leur esprit de conquête. Ces personnages sont porteurs de terreur, tant dans leur aspect mécanisé que dans leurs appétits militaristes inassouvis. Le fait qu'ils mélangent des traits mécaniques et des passions expansionnistes les rendent plus redoutables que s'ils étaient de simples automates ou juste des brutes. Les Eugènes constituent en fait le creuset des maux les plus conséquents de la modernité – la technologie destructrice et l'impérialisme militariste et racial, et cela dans un total mépris, qu'on a effectivement reproché aux Allemands, des principes de moralité, de droit international, d'ordre établi.

La guerre de 1914 a apporté de nombreuses innovations technologiques : ce fut la première guerre chimique et la première à bombardements aériens et à torpilles sous-

marines. Vu que l'Allemagne s'était singularisée dès avant la guerre pour son culte de la technologie, ce ne fut que naturel d'associer avec elle ces technologies destructives. L'Allemagne, de plus, employa largement ces techniques durant la guerre, malgré des interdictions internationales⁶². Le climat militariste dominant le pays explique l'importance attachée aux techniques de guerre et à leur développement. Roger Chickering souligne le lien viscéral de l'Allemagne à la guerre : « The German empire was born on the battlefield ; and the legacy of its birth had a profound and enduring impact on society and politics in the new state » (2). A part cette valeur symbolique de la guerre en Allemagne, il faut aussi évoquer la place importante réservée aux militaires dans la société wilhelmine :

The authoritarian features of the German constitution were designated in the first instance to isolate the army from civilian control. The views of the generals figured significantly in councils of state, while deference to martial virtues permeated institutions of civil society, from student fraternities to corporate board rooms. (Chickering 2)

Les prétentions expansionnistes de l'Allemagne comme empire entré tard dans la course aux territoires trouvent leur justification dans la race, par opposition aux légitimités prétendument civilisatrices des empires plus anciens. Cet élément, central dans la construction de l'Allemagne impérialiste, est le plus dangereux. D'origine darwiniste, représentant la modernité de la pensée biologique et politique, il implique la liquidation brutale de l'allogène. En conjonction avec une force militaire et technologique avancée, cette politique de la violence et de l'agression inspira la peur au plus haut degré.

⁶² La Convention de La Haye du 18 octobre 1907, reprend l'article 23a, rédigé lors de la première réunion de 1899, selon lequel on interdisait l'emploi du poison ou des armes empoisonnées.

Le jeu

Les Eugènes sont dépeints dans Les Eugènes de la guerre en enfants qui jouent. Cet esprit joueur a trait aux rapports très inégaux dans la Belgique occupée. Ainsi, les atrocités peuvent être vues comme jeu à la lumière de l'arbitraire du choix des victimes et des décisions de punition qu'inventent les Allemands. L'idée d'enfant dans ce contexte est celle d'un être pré-humain, sans conscience morale, aux inclinations sadiques. Un tel être est le Kaiser lui-même. L'album de Cocteau s'ouvre sur la conversation de celui-ci avec un officier, le second garantissant un spectacle comique de la souffrance : « On préviendra Votre Excellence dès que ça deviendra drôle ». La puériorité des Eugènes s'expliquerait par leur manque de moralité. L'historien britannique A.J.P Taylor (cité par Smith et al. 37-9) confirme l'impression de satisfaction tirée par les Allemands de leurs actes de violence, par opposition aux Alliés qui semblaient montrer toujours du regret : « While Allies managed to give the impression that they acted brutally or unscrupulously with regret ; the Germans always looked as though they were enjoying it ».

Les atrocités de Cocteau se distinguent de diverses façons de celles des autres illustrateurs. Généralement, les mythes et les légendes d'atrocités, vu le contact prédominant des soldats avec la population dans les territoires occupés, diabolisent surtout le soldat, et la propagande dans la presse n'épargne ni les officiers ou l'empereur, ni les soldats. A la différence de cette pratique répandue, Cocteau concentre la responsabilité morale dans le Kaiser et les officiers allemands, ses Eugènes ; et de manière originale pour ces temps troubles, il enlève une partie de la responsabilité des soldats qu'il peint en simples exécutants, cernant mieux ainsi sa critique d'un corps d'armée et politique, qu'il tient responsable des dérives idéologiques et militaristes

allemandes. La condamnation des officiers et de Wilhelm II présente chez Cocteau apparaît justifiée à la lumière des données historiques. Comme l'indique Sophie de Schaepdrijver ce fut le Kaiser, et non par le Reichstag, qui tenait sous ses ordres directs le gouverneur-général de la Belgique occupée (« The Idea of Belgium » 269). Aussi, les avertissements affichés par les Allemands dans les villages belges montrent le poids de la responsabilité des commandants de haut rang dans les représailles subies par la population.

The intentions of the Germans were made quite explicit by the notices which warned the population of indiscriminate reprisals in the event of hostile acts and the seizure of local notables as hostages. They indicated, too, that such measures reflected high military policy and not just vagaries of mood among the NCOs and junior officers with whom most civilians came into contact. Details of the invasion appeared to support this picture of a policy of terror. German soldiers sometimes engaged in mock executions, using symbolic violence to make their power of life and death humiliatingly clear. (Horne 191)

Un autre exemple dans ce sens, ce furent les militaires et non pas les autorités civiles allemandes dont l'influence allait diminuant, qui décidèrent plus tard, en 1916, de « l'exploitation à outrance » de la Belgique (Schaepdrijver, La Belgique 136).

La chevalerie

Un autre élément qui distingue les dessins de Cocteau des illustrations de la presse du temps est la présence du thème de la chevalerie. Cela se justifie d'une part par sa récurrence dans des œuvres allemandes importantes du 19^e ou 20^e siècles (Parsifal, Rosenkavalier) que Cocteau tient responsables en partie de la spiritualisation du militarisme allemand. D'autre part, la présence de ce thème est liée au caractère de croisade que les Allemands donnaient à leurs actions dans le but d'éliminer le

matérialisme occidental européen. Une étude américaine, effectuée en 1917 sur les atrocités allemandes en France et en Belgique, indique l'impression de barbarie organisée donnée par le système allemand :

Having substituted the Prussian theory of the State for Christianity, having replaced the eternal God with the word Force spelt with a capital « F, » having gotten the Devil all mixed up with God, until the Kaiser planned Devil deeds and signed God's name to them, finally Germany decided to slay humanitarianism, pity, sympathy, and regard for the poor and the weak. (Hillis 94)

L'idée de chevalerie avait originellement été liée à un discours sur l'honneur. Chez Cocteau, cette idée, associée avec les Allemands, est renversée. Le chevalier Eugène a un aspect menaçant (sa denture et sa main rappellent des scies) et un comportement déshonorant. Contrairement au code chevaleresque, il n'attaque pas un être de son rang et armé. Son opposant est un être non-armé, pire encore un enfant, une fillette. Similairement à cette figure générale du chevalier, à réputation protectrice, d'autres figures du même ordre, certaines appartenant à l'œuvre de Wagner, subissent un renversement radical dans les dessins coctéliens. Ainsi, le chevalier médiéval exemplaire (Parsifal chez Wagner) et le messager de l'amour (le Rosenkavalier chez Strauss), la figure du père (dans « Erlkönig »), le héros mythologique (Persée dans « Andromède »), le troubadour amoureux (Tannhauser chez Wagner), se transforment en des Eugènes féroces. Ces figures mythiques ou mythologiques se superposent aux officiers détestés de l'armée allemande. Ils sont tous des Eugènes. Cette collusion peut être entendue comme accusation à l'adresse à la fois de la politique corruptrice de l'Allemagne et de la culture vue comme, parfois, complice de la politique.

Les dessins de Cocteau, par opposition aux atrocités communes, faites à la hâte, exposent des liens inédits et assez travaillés entre la guerre et la culture allemande. L'analogie, procédé basé sur la similitude des rapports employé dans la caricature politique, aide à penser la réalité exposée en de nouveaux termes – culturels, littéraires ou historiques. Mais Cocteau, tout en utilisant ce même procédé, inscrit la réalité (ou sa propre vision de la réalité) à l'intérieur d'un plus large cadre culturel, par opposition à la pratique commune. Le deuxième type de distance qu'il prend par rapport à la tradition caricaturale consiste dans sa pratique de remplacer l'idée d'analogie par celle de dissemblance. Ainsi, il substitue, tout en gardant le cadre culturel original, des personnages issus de la culture allemande ou européenne en général par des personnages inspirés du militarisme de guerre. Le résultat est frappant. Des motifs dominant la culture depuis des siècles (l'amour passionnel, la courtoisie, le pardon, la protection du plus faible) sont remplacés par des motifs de guerre (viol et meurtre)⁶³. Si la sexualité a été depuis toujours le principe conducteur de l'humanité, une certaine culture l'avait enveloppée dans des formes civilisées, tandis que, dans les temps de guerre, elle se manifeste comme instinct sauvage et destructeur. On peut dire que Cocteau démontre le rôle de l'art dans des temps troubles, celui de dénoncer la réalité environnante tout en montrant l'inactualité de l'art du passé.

Surtout pour son Parsifal, Wagner est la cible principale de Cocteau. Cocteau est influencé par Nietzsche dans le jugement qu'il porte sur Wagner. Selon Nietzsche, le spectacle de l'œuvre de Wagner, les extases morales qu'il entraîne, détermine

⁶³ Dans Les Eugènes de la guerre, seule la référence à Goya ne subit pas de renversement, car le dessin de Goya rend déjà le message de Cocteau, la critique de la violence contre les personnes sans défense.

l'uniformisation, l'attrouplement. Si l'on ajoute l'invention d'une mythologie allemande et le discours nationaliste de ses essais politiques, Wagner serait l'un des grands responsables du façonnement d'une culture allemande homogène, à prétentions de supériorité, fonctionnant en étroite collaboration avec le politique.

Pour saisir l'étendue de la pénétration du politique dans la culture ou de la politisation de la culture allemande, un exemple : selon Jelavich, Thomas Mann, adepte dans l'avant-guerre de la séparation de l'art et de la politique, se place, une fois la guerre commencée, dans le camp nationaliste (v. Jelavich). Ainsi, il explique la guerre en des termes politiquement antinomiques. Mann soutient que la démilitarisation et la démocratie ne sont pas faites pour l'Allemagne, le régime militariste et monarchique lui étant beaucoup plus approprié (Jelavich 45). En refusant la simple explication de la dérive allemande comme déficit de ferme fondement libéral-démocratique ou plus, comme faute morale collective, John McCormick postule la responsabilité d'une confluence de facteurs dans la transition difficile de l'Allemagne à la modernité :

This transition (from the nineteenth to the twentieth century) was not merely temporal but deeply cultural : a transformation of an imperialist-liberal, selectively laissez-faire, state/society/economy configuration in the nineteenth century to an industrial, administrative/welfare state arrangement in the twentieth. New technologies of mass-party/bureaucratic democracy, of surveillance and military conquest, as well as technologies capable of reaching and configuring the human psyche and soul attained especially refined levels of development in Germany. (3)

Dans ce contexte, Les Eugènes de la guerre a une valeur importante car il indique l'effort fait par un artiste pour pénétrer la complexité des changements radicaux traversés par la société allemande et en identifier les facteurs responsables.

4.4 Considérations formelles

La composante esthétique des Eugènes de la guerre marque le mieux l'appartenance de ce texte au cycle moderniste du Potomak. Son analyse nous aide à répertorier les formes de survie du modernisme pendant la Grande Guerre. Cette composante est en relation étroite avec la dimension formelle de « L'Album des Eugènes » car les deux sont des textes hybrides, visuels et écrits, qui pratiquent à une large échelle l'interruption, qu'elle soit de nature générique, narrative ou autre. La dimension formelle de ces albums, étant donné qu'elle ralentit, rend plus difficile la lecture et, vu sa ludicité, se trouve dans un rapport de tension avec les faits sociaux et politiques que ces œuvres mettent en jeu.

4.4.1 Techniques d'interruptions

J'aborderai d'abord l'analyse des divers types d'interruption présents dans ce texte : les interruptions génériques (la variété des références à des genres, des formes linguistiques, des registres différents – et l'utilisation d'un genre d'art populaire comme cadre pour des œuvres issues de la culture d'élite) ; les interruptions linguistiques (un grand nombre de légendes sont en allemand) et culturelles (les œuvres évoquées sont pour la plupart allemandes, empruntées à la culture d'élite et donc, en principe, d'un abord difficile) ; enfin, les interruptions narratives (la diégèse, la narration des atrocités, est inversée ; par exemple, la liquidation de la fillette belge précède sa poursuite et son procès).

Interruptions génériques

Les Eugènes de la guerre appartient au genre d'atrocités par de nombreux éléments qui fixent, pour le lecteur, un certain horizon d'attente : manichéisme des personnages, rapports inégaux de force, sexualisation. Cet horizon était renforcé dans Le Mot par le titre des dessins, Atrocités. La disparition de ce titre, dans leur transposition de la revue de guerre à l'annexe d'une œuvre moderniste, s'inscrit dans une plus large transformation à laquelle sont soumises les vignettes choisies, celle de réduction de l'appareil linguistique, ce qui provoque un ralentissement de la compréhension. Les Eugènes de la guerre interrompt le genre des atrocités ; en s'exposant en tant qu'art complexe, difficile, l'œuvre prend une distance par rapport à la propagande de guerre, transparente et univoque.

L'inventivité générique de Cocteau réside dans l'insertion, dans le cadre d'un genre populaire à visées politiques, de nombreuses références à des formes diverses puisées à la culture d'élite. Ainsi la peinture, la poésie, l'opéra, la mythologie grecque, la philosophie et la littérature se côtoient. Ces genres, domaines et médias appartenant à la culture savante, sont mélangés à d'autres domaines et formes soit de facture populaire, le conte, soit de nature factuelle, par exemple « La Prise de Garros ». L'hétérogénéité des Eugènes de la guerre s'accroît encore plus par le mélange de ces formes avec les représentations stéréotypées inspirées de la littérature et des illustrations des atrocités véhiculées par les mass médias. Il faut remarquer la multiplication significative des références artistiques dans l'annexe au Potomak par rapport à la revue de guerre (même si cette tendance existait déjà dans Le Mot), ce qui trahit une volonté accrue de complexification et de brouillage de la compréhension.

L'annexe visuelle au Potomak abonde aussi en des modes variés d'expression linguistique. Ainsi les dialogues (« On prévientra Votre Excellence dès que ça deviendra drôle », « Je te félicite. En 70 nous étions moins délurés! », « ? », « Vergissmeinnicht » , « Raconte-moi bien tout, Fritz... le père était-il dans la chambre ? ») se juxtaposent aux dénominations elliptiques (« Effractions et déménagements », « Que se la llevaron », « Chevalerie », « Poursuite », « Conciliabules », « La prise de Garros », « Jeux », « Inquiétude », « Envie »), aux citations (« Wer reitet so spät durch Nacht und Wind... », « En ce temps-là il séjournait dans la ville qu'on appelle la vache multicolore ») aux titres d'œuvres (« Que se la llevaron », « Andromède », « Parsifal », « Tannhauser », « Rosenkavalier ») et aux noms de personnages (« Ogre », « Andromède », « Parsifal », « Tannhauser », « Rosenkavalier ») ou d'endroits spécifiques (Belgique, Venusberg).

Dans Les Eugènes de la guerre de Cocteau on trouve les trois formes discursives, discours, récit, poésie, dont les deux premières sont communes aussi au genre d'atrocités. Le discours oral, signe de pouvoir, est le mode exclusif d'expression des Allemands dans le genre des atrocités. Cocteau en fait l'attribut des Eugènes-Allemands, et garde également le ton sarcastique et les allusions sexuelles, qui sont le propre de ces personnages dans les atrocités en général. Quant à la narration, Cocteau en fait usage pour rendre d'une part les actes de poursuite et de viol des femmes, et d'autre part l'évolution des projets de conquête territoriale des Allemands. Enfin, la poésie ou le poétique se présentent dans l'accumulation des références érudites.

Cette œuvre visuelle, à travers les références artistiques qu'elle contient, évoque divers registres : l'épique, le fantastique, le mystique, le tragique. Le premier est présent

dans l'épisode mythologique de Persée et d'Andromède⁶⁴. Le fantastique et le mystique se trouvent dans les opéras de Wagner, Tannhäuser⁶⁵ et Parsifal⁶⁶. Le tragique et le fantastique sont rendus par le poème de Goethe, Erlkönig⁶⁷. Ces registres subissent un détournement ironique et il en résulte deux registres dominants : l'un comique (le remplacement des personnages légendaires ou consacrés de la culture occidentale par des créatures imaginées par Cocteau provoque le rire), et l'autre tragique et absurde (ces créatures tuent des gens innocents). Le tragique l'emporte sur le comique, il est de loin le registre dominant. Le nombre d'opérations faites par Cocteau pour arriver au ton globalement tragique de cet album est saisissant, ce qui montre la difficulté correspondante que rencontrent les lecteurs dans leur tentative de le comprendre. Ainsi, Cocteau choisit typiquement les œuvres d'après ce qu'elles contiennent un idéal amoureux (le cas de Zarathustra étant une exception), isole ce qu'il considère être le moment de triomphe ou la période de bonne fortune des personnages, le dessine dans son contour définitoire et enfin y remplace le héros par l'Eugène. Par exemple, Rosenkavalier est chargé par le baron Ochs de porter la rose des fiançailles à la promise de celui-ci. Ce messager, qui rompt le vœu de fidélité dans l'opéra de Richard Strauss y devenant l'amant de celle-ci, se transforme chez Cocteau en porteur d'une croix de guerre, donc en futur assassin de la jeune femme.

⁶⁴ Andromède, qui va pouvoir, selon l'oracle, expier la faute de sa mère, est enchaînée à un rocher pour être livrée au monstre marin qui ravage le pays. Elle est sauvée par le héros Persée qui tue le monstre et l'épouse ensuite.

⁶⁵ Le fantastique dans Tannhäuser est associé avec Vénus et son royaume de plaisirs (où l'on ne vieillit pas) et aussi avec Tannhäuser qui réussit à y échapper suite à l'invocation de la Vierge Marie.

⁶⁶ Le fantastique est créé dans Parsifal par deux objets, la lance magique et le Saint Graal.

⁶⁷ L'esprit maléfique d'Erlkönig provoque la mort du petit garçon de ce poème.

Le détournement ironique des mythes culturels européens est accompagné par un deuxième grand détournement ironique, qui est l'inversion des rapports sexualité/faits de guerre. Ainsi la sexualité, occultée généralement par les faits d'armes dans les récits de la culture occidentale, est mise ici au premier plan. Les allusions sexuelles sont transmises par les légendes (« Wer reitet so spät durch Nacht und Wind...⁶⁸ ») et parfois par à la fois les images et les légendes (« Venusberg »⁶⁹, « Que se la llevaron »⁷⁰, « Poursuite »⁷¹). Elles s'entremêlent aux références au viol et à la mort. Ceci comporte une signification littérale (les femmes belges sont en grand nombre les victimes des soldats allemands) et une signification symbolique (la Belgique subit une défaite morale lors de l'occupation allemande).

Interruptions linguistiques

Un autre type d'interruption qui opère dans ce texte sont les interruptions linguistiques. Les éléments linguistiques en langue étrangère sont, à une exception près (« Que se la llevaron »), en allemand. Il s'agit de titres d'œuvres et/ou de noms de personnages (Parsifal, Rosenkavalier, Tannhauser, Vergissmeinnicht), d'un endroit spécifique (« Venusberg »), du nom d'une fleur (« Vergissmeinnicht ») ou d'une citation (« Wer reitet so spät durch Nacht und Wind... »). Il est important de remarquer que, par

⁶⁸ Le vers de Goethe rappelle la figure d'Erlkönig ou le roi des Aulnes, figure de la mort, qui est attiré sexuellement par les petits garçons et qui arrive à les posséder dans la mort. Dans le contexte choisi par Cocteau, un Eugène, alias le roi des Aulnes, emporte à cheval à un petit garçon mort.

⁶⁹ C'est, dans Tannhäuser, la montagne où se trouve la grotte de Vénus, qui est pleine de merveilles sensuelles. Chez Cocteau, un gros Eugène, remplaçant Tannhäuser, est embrassé par Vénus, qu'on pourrait comprendre, vu le contexte, être une femme belge.

⁷⁰ La légende est le titre d'un des Caprices de Goya où une femme est enlevée de force d'une prison par deux ravisseurs. Ici, un Eugène remplace l'un des ravisseurs.

⁷¹ Une fillette est pourchassée par un Eugène doté de pinces en fer et d'une denture en forme de scie.

contraste, dans Le Mot les légendes étaient exclusivement en français. Ceci démontre de nouveau que Cocteau s'engage à rendre plus ardue la lecture de son album⁷². La présence de deux langues étrangères dans Les Eugènes de la guerre déroutent le lecteur. Ce qui paraissait évident (l'allemand y est présent pour mieux ancrer les Eugènes dans la culture allemande) se complique par la présence de l'espagnol. On tire la conclusion que les deux langues, connotées différemment politiquement (l'Espagne reste neutre durant la Première Guerre mondiale), en relation avec deux artistes bien distincts, Wagner et Goya respectivement, ont la fonction de subvertir l'idée d'un texte visuel facile à comprendre, rapidement analysable. Ces éléments linguistiques sont foncièrement modernistes. D'abord ils impliquent une très importante dimension arbitraire et ludique. En deuxième lieu, ils interrompent le discours familier des atrocités, le rendent plus exigeant et même énigmatique. La complexification des dessins est appuyée encore davantage par l'omission des noms des auteurs des œuvres évoquées, tout comme par l'omission du titre de l'œuvre d'origine ou du nom d'un personnage. Ceci, alors que dans Le Mot les légendes étaient explicites⁷³.

Un autre phénomène linguistique important parallèle à la germanisation du texte est la réduction de l'appareil linguistique. Si tout dessin comportait une légende dans la revue de guerre, dans l'album un grand nombre n'en ont pas. Ce phénomène se comprend en tant que partie du processus de complexification moderniste. C'est un type

⁷² Cocteau passe ainsi de la culture de masse à la culture savante et d'un lectorat populaire à quelques passionnés de littérature moderniste.

⁷³ La légende « Illustration pour le Roi des Aulnes », parue dans Le Mot, devient dans Les Eugènes de la guerre une légende citation « Wer reitet so spät durch Nacht und Wind... ». Parallèlement, la légende du Mot « En ce temps-là, il séjournait dans la ville qu'on appelle : la Vache multicolore » (Friedrich Nietzsche) perd le nom de l'auteur, Nietzsche, dans la transposition à l'annexe du Potomak.

d'interruption moderniste qui laisse au lecteur une partie importante de la tâche interprétative.

Interruptions culturelles

Même si les lecteurs des Eugènes de la guerre connaissaient l'allemand cela ne pouvait suffire à la compréhension de ce texte. S'ils n'étaient pas familiers avec les œuvres évoquées, ils ne pouvaient pas saisir certaines qualités de l'album comme par exemple la profondeur du détournement ironique des mythes allemands. Même pour les familiers avec la culture allemande, un effort de déchiffrement était nécessaire. Il s'ensuit que cette œuvre ne se laisse déchiffrer que graduellement, par petites touches, contrairement aux illustrations typiques produites pendant la guerre. Celles-ci voulaient toucher, impressionner, faire agir les lecteurs d'une manière immédiate. Le texte de Cocteau fait appel aussi au bagage culturel et à l'esprit critique de ses lecteurs.

Dans Les Eugènes de la guerre l'interruption d'un médium réputé facile est d'autant plus réussie que les éléments culturels sont plus nombreux. Les références culturelles se retrouvent dans Le Mot aussi. Pourtant elles sont bien plus nombreuses dans Les Eugènes de la guerre et plus diverses aussi (Goya, Andromède, Tannhäuser). Il est ainsi plus difficile de les interpréter.

La référence à Parsifal est présente dans Le Mot où elle complète le profil d'un professeur allemand type et contribue au renforcement d'une atmosphère déjà mystique : « Un prêche du professeur Ebel Goudron Plume Parsifal à la jeunesse de Düsseldorf, au clair de lune ». Ceci fait que sa signification n'est pas tout à fait occultée dans l'éventualité que les lecteurs ignorent l'œuvre respective de Wagner. Dans Les Eugènes

de la guerre, le dessin qui porte la légende Parsifal (qui représente deux personnages, un Eugène et une femme, et un objet, la lance) ne livre pas sa critique facilement. Ainsi son sens risque de se perdre si l'on ignore l'opéra de Wagner.

La juxtaposition des références culturelles allemandes et de la référence à la mythologie grecque, la scène de libération d'Andromède par Persée transformé en Eugène, est assez déroutante. Les Eugènes semblent dominer plus que ce qui est considérée la kultur allemande. Cocteau expose en fait le caractère peu germanique des sources d'inspiration pour les œuvres allemandes ; la vignette « Andromède » anticipe, avec ironie, l'annexion allemande d'un nouvel épisode, grec, après celui médiéval, de l'héritage européen et, à coté d'autres vignettes, « Parsifal »⁷⁴, « Erlkönig »⁷⁵, renforce l'idée du caractère européen des « mythes allemands ». Donc, à part le fait qu'il brouille les pistes d'interprétation, ce texte se veut une critique à l'encontre d'une culture qui phagocyte.

Il n'est pas inutile de faire ressortir ici les éléments de chaque œuvre dont dépend la compréhension du sens ironique des dessins de Cocteau. Ainsi, la légende « En ce temps-là il séjournait dans la ville qu'on appelle la vache multicolore » traite de l'arrivée de Zarathoustra dans une ville qu'il aimera pour son esprit d'individualisme, d'ouverture à de nouvelles idées. Le fait que les Eugènes montent la vache indique la conquête de la ville et, implicitement, son uniformisation.

⁷⁴ L'opéra Parsifal de Wagner se base sur le poème épique médiéval Parzifal composé par Wolfram von Eschenbach, qui s'inspira à son tour du Perceval 'français' produit par Chrétien de Troyes.

⁷⁵ Le poème « Erlkönig » de Goethe se fonde sur une légende danoise traduite en allemand au 18^e siècle par Johann Gottfried Herder.

La force de la référence à Rosenkavalier ne peut pas être saisie si l'on ignore certains détails entourant cet opéra et son compositeur. Le Rosenkavalier de Strauss fut monté pour la première fois en 1911. Il marque le déclin de ce compositeur, son retrait dans le conventionnalisme et l'historicisme, surtout après la production de son œuvre moderniste, Elektra (1909). Cocteau, sur la vague moderniste à l'époque et passionné d'opéra, ne pouvait pas ne pas être sensible à ce recul. A ce reproche s'ajoute un élément de scandale mentionné dans le premier numéro du Mot, que Strauss « se vanta, frais ruban rouge, d'avoir composé la marche triomphale pour l'entrée à Paris du cirque Guillaume⁷⁶. » En outre, si l'on ignore le poème de Goethe, Erlkönig, il nous échappe aussi la dimension sexuelle de la vignette⁷⁷, dimension qui est importante d'autant plus qu'elle entre en dialogue avec les autres allusions sexuelles de l'album. Car ce qui ressort du simple aspect graphique du dessin de Cocteau est la terreur inspirée par Erlkönig - l'Eugène, due à sa violence. De plus, ce qui ne ressort pas du dessin titré Parsifal est que le mythe de Parsifal est imbu de mysticisme. La force du dessin et du détournement opéré sur l'original est doublée si l'on connaît et garde à l'esprit ce climat particulier. Dans le dessin qui fait référence à Tannhäuser, la déesse Vénus est la victime de Tannhäuser - l'Eugène. Or dans l'opéra de Wagner, les rapports de force étaient opposés : c'était la déesse Vénus qui tenait prisonnier le troubadour.

Ainsi, ce qui ressort de l'approfondissement des œuvres évoquées, ce sont certains thèmes. Le thème du mysticisme allemand est plus ouvertement présent dans Le

⁷⁶ Le cirque Guillaume c'est le cercle qui entoure Guillaume II, qui fait preuve d'arrogance et de mépris à l'égard des combattants français, en anticipant l'entrée triomphale des Allemands dans Paris.

⁷⁷ Voir note 5.

Mot (dans deux dessins consécutifs titrés respectivement « Un prêche du professeur Ebel Goudron Plume Parsifal »⁷⁸ et « à la jeunesse de Düsseldorf, au clair de lune », des jeunes allemands sont endoctrinés, dans la forêt, pendant la nuit, à la mystique allemande) – que dans Les Eugènes de la guerre. Ce thème est présenté de façon plus subtile dans Les Eugènes de la guerre, dans la vignette Parsifal⁷⁹ (où la lance, la lance magique, indique la foi que les Allemands plaçaient en *Macht* ou dans le pouvoir militaire⁸⁰).

Le thème de la chevalerie, déjà évoqué, traverse tout l'album. Il est important de souligner que ce thème est récurrent dans la culture allemande moderne (à la suite de l'appropriation qui s'y est faite, au 19^e siècle, des légendes médiévales européennes). Ainsi, comme déjà évoqué, Perceval devient Parzifal chez Wolfram von Eschenbach et ensuite Parsifal chez Wagner. Profitant de l'absence de conclusion dans le roman Le Conte du Graal ou Le Roman de Perceval de Chrétien de Troyes et de l'ambiguïté déjà présente dans cette oeuvre, Wolfram ainsi que d'autres continuateurs ont pensé la fin de Perceval d'une manière propre à chacun d'entre eux, en intervention qui a, d'ailleurs, irradié sur toute l'oeuvre. Ainsi, Wolfram pense la fin en termes spirituels-militaristes. « La lance qui saigne », élément secondaire chez Chrétien de Troyes, prend une place primordiale dans le contexte culturel allemand ; elle devient l'arme de combat du mal du chevalier Parsifal et en même temps le moyen de guérir Amfortas, le roi pécheur, et de faire régénérer le royaume et l'ordre du Graal.

⁷⁸ Cocteau cherche à expliquer aux lecteurs du Mot la signification des Eugènes qui sont « une sorte de graphique où, selon moi, se concrétisent des états d'esprit de férocité, de lubricité, d'entente et de mysticisme » No 17.

⁷⁹ Le héros, Parsifal-Eugène, est placé entre une lance, la lance magique, et une femme, qu'on identifie être Kundry, la séductrice.

⁸⁰ L'historien Eksteins confirme cette mystique de la force militaire chez les Allemands, force militaire à laquelle ils accordaient « a purity of being beyond conscience and stricture » (76).

Le chevalier militariste est historiquement associé aux croisades des siècles 11^e-13^e. Le terme de croisade est dès lors connoté négativement. La violence des croisés et leur rapacité ont imprimé pour toujours la mémoire occidentale. Ainsi tout combat mené au nom de principes religieux ou spirituels s'attire des récriminations immédiates. Dès la fondation de l'Etat allemand en 1871, les Allemands ont été perçus en des termes militaristes. Et effectivement les vertus militaires s'étaient infiltrées dans la vie civile allemande, depuis les associations d'étudiants⁸¹ jusqu'au domaine politique⁸². Le militarisme, de plus, fut justifié en termes de spiritualité. « The war for Germany, was, then, *eine innere Notwendigkeit*, a spiritual necessity » (Eksteins 92). Si l'Occident était matérialiste, hypocrite, superficiel la *MittelEuropa* était, selon les Allemands, authentique, vraie, profonde. La qualification, sous la plume de Cocteau, de la guerre allemande de 1914 comme 'croisade' s'explique par la vision de cette guerre comme une guerre injuste, hypocrite (le revers de la vision que l'Allemagne disait avoir de la guerre) et elle implique, de la part de l'auteur, ironie et mépris.

Interruptions narratives

A part les interruptions génériques, linguistiques et culturelles, Les Eugènes de la guerre présente des interruptions narratives. La narration est une figure structurante de base dans les domaines littéraire et de la bande dessinée. Ainsi on s'attend à la retrouver

⁸¹ Les corporations étudiantes allemandes inculquaient chez leurs membres un esprit de caste, « la fraternité d'armes et un culte sourcilieux de l'honneur qui s'épanouissent tous deux dans la 'satisfaction chevaleresque' » (Gillot 50).

⁸² Les défilés étaient constants, les célébrations de la victoire de 1870, rituelles, le port de l'uniforme par le Kaiser, permanent.

dans le texte visuel de Cocteau. Pourtant ces dessins ont été originellement des illustrations pour un périodique, dont le but était de dénoncer la violence allemande dans plusieurs numéros consécutifs, et cet aspect de pièces distinctes, détachées subsiste partiellement.

Un fil chronologique, assez ténu, traverse très certainement Les Eugènes de la guerre. Les limites temporelles sont explicitées au début et à la fin de ce texte visuel. Ainsi, tandis que le deuxième dessin rappelle la guerre franco-prusse de 1870, l'avant-dernier anticipe le plan de conquête de la France par l'Allemagne impériale. Après la Belgique, c'est le tour de la France ou de la « Gaule » d'être envahie et soumise. L'effort de donner une cohérence narrative aux Eugènes de la guerre ressort d'autant plus si l'on garde à l'esprit que, dans Le Mot, la vignette sur la guerre franco-prusse n'ouvrait pas la série des dessins d'atrocité de Cocteau et le dessin sur l'invasion de la Gaule n'existait même pas.

A l'intérieur des Eugènes de la guerre il y a plusieurs fils narratifs, mais tous très brefs (s'étendant le plus souvent sur deux ou tout au plus trois illustrations qui rendent des actions telles la poursuite, le viol, le meurtre). On peut imaginer un rôle multiple à certains dessins, chacun pouvant participer dans plusieurs séries narratives. C'est le cas par exemple des dessins de fusionnement des Eugènes où les jambes de la victime disparaissent progressivement sous la dent de fer des Eugènes, unifiés dans un acte cannibale. Ainsi, au dessin représentant les conciliabules, où se décide le sort du jeune homme prisonnier, qui paraît être un dessin autonome, on pourrait trouver une suite dans les scènes d'anthropophagie. Le caractère indéfini de ces séries narratives marque l'écart pris par rapport à la narration classique. De plus, elle semble mettre en évidence l'absurde

d'un monde si uniformément barbare que le monde marqué par l'Allemagne (la vie dans la Belgique occupée consiste en un retour sans fin de la violence).

Si la narration, fortement hachée et même incertaine, assure malgré tout une certaine unité de l'album, les correspondances thématiques fournissent un degré supplémentaire de cohésion. Ainsi la chevalerie, les jeux, les poursuites, la mécanisation fonctionnent en écho. Ce sont des éléments de jeu poétique, des motifs unificateurs qui assurent la cohérence globale de l'œuvre. Il est intéressant d'observer les correspondances/interruptions thématiques des Eugènes de la guerre par rapport à « L'Album des Eugènes ». Cocteau y supprime des dessins produits pour Le Mot qui montrent clairement des scènes de cannibalisme, thème de grande ampleur dans « L'Album des Eugènes ». Pourtant le cannibalisme ne fait pas défaut dans Les Eugènes de la guerre, même s'il est voilé. Si l'on suit attentivement le corps de la victime à travers l'album, on voit qu'il est dépiécé et réduit sous la mandibule en scie des Eugènes avant qu'il ne disparaisse totalement.

Ce que Cocteau enlève du Mot et n'en laisse pas de trace dans Les Eugènes de la guerre est le dessin de l'Eugène qui se nourrit de gaz. On peut expliquer cet acte par la volonté de Cocteau de laisser énigmatiques ses premiers Eugènes. Comme ce dessin aurait fait écho à la scène de vaporisation dans « L'Album des Eugènes », il est possible que Cocteau ait voulu, par cette absence, maintenir le caractère énigmatique du premier album. Un autre thème particulièrement important dans « L'Album des Eugènes » mais qui disparaît totalement dans Les Eugènes de la guerre est celui du philistinisme et du matérialisme bourgeois. Pourtant, après « L'Album des Eugènes » Cocteau continue à s'occuper des bourgeois dans Le Mot. Il y dénonce leurs excès patriotiques, leur refus de

la musique allemande, même la moins nationaliste (voici l'injonction ironique du Mot « Criez-lui que Schumann était Russe »), et la contribution au combat – soit directe (voici critiqué le tricotage des femmes : « Je te préviens, Pauline, que le front n'a que 450 kilomètres ») – soit indirecte (« Notre gamin en a tué quatorze... d'un seul coup... à la baïonnette »). La disparition de cette critique sociale dans Les Eugènes de la guerre produit une interruption importante dans le cycle du Potomak.

4.4.2 L'interaction verbal-visuel

Les rapports entre texte verbal et texte visuel constituent dans Les Eugènes de la guerre comme dans « L'Album des Eugènes » un terrain important d'expérimentation. Les Eugènes de la guerre est, selon la terminologie de W.J.T. Mitchell, un « imagetexte », c'est-à-dire une œuvre composite, synthétique. D'autre part, Les Eugènes de la guerre entretient des rapports stylistiques et thématiques tendus avec le texte verbal du Potomak, rapports du type désigné par Mitchell comme « image/texte ». Alors que Le Potomak est un texte éminemment moderniste, le résultat du collage de divers textes littéraires, Les Eugènes de la guerre, œuvre visuelle, est fortement ancré dans la culture de masse par le médium choisi et la thématique (sans que pourtant il renonce à la culture savante, présente à travers notamment les références culturelles et les jeux formels). Thématiquement, ces deux œuvres sont radicalement différentes. Le Potomak met en scène les visites au Potomak, visites qui occasionnent des critiques sociales et l'effleurement de questions nationales dans un contexte international (le pouvoir économique de l'Amérique, l'autorité de la musique de Wagner), tandis que Les Eugènes

de la guerre traite de la conquête de la Belgique et ainsi s'adonne à une âpre critique de l'Allemagne impérialiste. A travers « L'Album des Eugènes », Les Eugènes de la guerre se rapproche davantage du Potomak. Car les deux albums ont en commun non seulement le médium et évidemment les personnages, mais ils partagent aussi le thème, central, de la violence. Enfin, Les Eugènes de la guerre est plus éloigné du Potomak que « L'Album des Eugènes » du point de vue du message non-ambigu, résolument patriotique. Mais du point de vue de la charge culturelle, il s'en rapproche davantage.

Le troisième type de relation, la relation « image-texte », manifeste à l'intérieur de l'album, est expérimentale. Ainsi il faut remarquer le jeu graphique des légendes. La graphie varie selon le type de discours qu'elle véhicule. De cette façon, les légendes-dialogues (« – On préviendra Votre Excellence dès que ça deviendra drôle », « – Raconte-moi bien tout, Fritz... le père était-il dans la chambre » ou la légende-citation (« Wer reitet so spät durch Nacht und Wind... ») sont rendues en lettres minuscules. En revanche, les autres légendes sont rendues en majuscules. Il y a pourtant deux exceptions. La légende-citation, « EN CE TEMPS-LÀ IL SÉJOURNAIT DANS LA VILLE QU'ON APPELLE LA VACHE MULTICOLORE », est rendue en lettres majuscules. Ceci contribue à l'ambiguïté du nom propre, désignant une ville « La Vache multicolore » (sa qualité de nom propre était déjà subvertie chez Nietzsche, par la présence de l'article défini). La deuxième exception à l'uniformité mentionnée ci-dessus est la graphie en cursives de la légende-œuvre « Parsifal ». Ceci la met en évidence sans que l'album l'explique par ailleurs. Cette graphie particulière pourrait être expliquée par l'insertion de ce dessin dans ce texte à la toute dernière minute ou par l'intérêt particulier attaché par Cocteau à Wagner et très spécifiquement à cette œuvre-ci, intérêt évident

aussi dans « L'Album des Eugènes », mais le sens de cette déviation de la norme reste en suspens. Le jeu du texte-image se manifeste aussi dans le dessin dont la légende est « Envie », où l'on retrouve du texte verbal, le mot « Gaule », à l'intérieur de l'image. La dénomination de « Gaule »⁸³ et pas de « France » (qui rappelle trop ses origines germaniques) est significative car on parle d'une invasion moderne germanique.

Il est pourtant particulier que des œuvres ou des citations soient utilisées comme des légendes, sauf dans deux cas, relevés plus haut, en sachant que les dialogues sont fondamentaux dans la bande dessinée. Cocteau avait déjà expérimenté l'emploi d'une œuvre comme légende dans la série Parsifal de « L'Album des Eugènes ». Ici il multiplie l'emploi et varie les œuvres évoquées. C'est là une de ses manières de subvertir les catégories génériques et d'affirmer en même temps l'importance de l'utilisation de différentes formes pour créer du nouveau. L'expérimentation des rapports du visuel avec le verbal se manifeste aussi dans la présence ou l'absence de légende. Une troisième variation est la simple utilisation comme légende d'un signe d'interrogation.

Les différences que l'on observe par rapport au Mot témoignent de la présence dans Les Eugènes de la guerre du jeu et d'un effort de complexification. Si l'appareil verbal était important dans Le Mot, il se réduit dans Les Eugènes de la guerre. Cette réduction, qui parfois vise simplement des répétitions qui existaient dans la version du Mot (ex. « Conciliabule », « Autre conciliabule »), transfère au texte visuel la tâche de créer des rapprochements entre vignettes. Ainsi, dans Les Eugènes de la guerre il y a également deux scènes de conciliabules, mais une seule légende. Même si décalés, et sans

⁸³ La Gaule désigne la France d'avant les invasions germaniques du 3^e au 5^e siècle. Ce terme est moins respectueux car il renvoie à un moment de la préhistoire et surtout de la période pré-nationale.

indication verbale d'affiliation, le rapprochement des deux dessins peut être perçu par un lecteur attentif au texte visuel.

La grande majorité des dessins dépourvus de légende sont des dessins nouveaux, qui n'apparaissent pas dans Le Mot. L'absence de texte verbal dans ces cas produit à la fois un effet d'économie et de complexification. Ainsi, le dessin transposé du Mot, comportant la légende « Belgique », explique le dessin, nouveau, qui le suit. Egalement, le dessin, nouveau, à la légende « Effractions et déménagements » explique les trois dessins sans légende qui le succèdent. L'absence de texte verbal dans ces trois dessins semble être justifiée aussi par la mécanisation accrue des Eugènes qui perdent la fonction humaine du parler. Le signe d'interrogation comme légende – dans une scène où les Eugènes gardent encore des traits humains – rend compte de l'appropriation de la parole par les plus forts, les Eugènes. Le simple soldat allemand, dominé par ses supérieurs, n'a pas droit à la parole, tout comme les victimes des pays envahis.

Pour mieux saisir la complexité de la relation entre le verbal et le visuel, il faut établir le rôle du premier par rapport au second. Ainsi, le texte verbal remplit la fonction de relais (selon la terminologie de Barthes, déjà explicitée dans mon chapitre 2) dans les légendes à inspiration culturelle, ajoutant un élément culturel important et, en conjonction avec le texte visuel, une critique du monde culturel allemand. Dans le cas des autres types de légendes, le texte verbal remplit la fonction d'ancrage – fonction qui guide l'interprétation et qui ainsi réduit le sens de l'image.

En général, plus rapidement parcourue et comprise (comme le montre Barthes dans « Le Mythe aujourd'hui ») l'image est plus impérative que l'écriture ; elle impose la signification d'un coup, sans l'analyser, sans la disperser (180). Mais l'image dans

l'album de Cocteau, complexifiée, à signification instable, ne peut être saisie dans toute sa complexité que graduellement, par l'analyse sémantique et syntaxique.

4.5 Conclusion

Les Eugènes de la guerre, tout en étant ancré dans le contexte historique et s'inscrivant dans un genre patriotique, met en place des interruptions modernistes et des jeux d'image-texte particulièrement significatifs. Le modernisme de la composante verbale du Potomak et l'esprit avant-gardiste de « L'Album des Eugènes » survivent le tout début de la Grande Guerre, se retrouvant dans Les Eugènes de la guerre bien que dans une forme modelée par la guerre. Au niveau du cycle du Potomak, Les Eugènes de la guerre opère des interruptions et crée des continuités. Ainsi, il renforce la subversion générique initiée par « L'Album des Eugènes » et, à l'hétérogénéité du cycle, il ajoute un nouvel élément, historique.

Chapitre 5

La Fin du Potomak : une dystopie prémonitoire ?

5.1 Introduction

Presque soixante-dix ans sont passés depuis la parution de La Fin du Potomak. Pourtant ce texte, formellement et thématiquement complexe, reste peu connu. Ni même le fait qu'il forme un cycle avec Le Potomak, l'œuvre considérée par Cocteau son véritable début littéraire, n'a stimulé davantage la critique, rebutée par les multiples niveaux de cryptage. Formé de récits emboîtés, parfois inachevés, qui ne partagent, en apparence, au moins, rien ou très peu les uns avec les autres, car à thématiques et de genres très différents (contes de fées, anecdotes, récits d'inspiration autobiographique) ; constitué aussi de « notes » de longueur considérable (allant jusqu'à 5 pages), que le lecteur a la tâche d'appareiller à des passages du texte, et qui rarement apportent un éclaircissement, contenant, du point de vue thématique, des énigmes artistiques, des énigmes-objets, ce texte hétérogène lance un défi important à ceux qui veulent pénétrer ses secrets poétiques.

En outre, La Fin du Potomak se distingue par la relation très particulière qu'elle entretient avec l'histoire du 20^e siècle. Ainsi, comme l'indique Cocteau dans la préface de ce texte, La Fin du Potomak – à l'instar du Potomak, qui anticipait la Première Guerre mondiale – renferme des signes prémonitoires de la Seconde Guerre mondiale : « Comme Le Potomak, en 1913, ce livre a été écrit en 1939, la veille de la guerre. [...] C'est donc

sous cet éclairage fatal que le livre doit être lu » (7). Si Le Potomak comprenait des références à la culture et au militarisme allemands, La Fin du Potomak évoque aussi l'Allemagne et sa politique d'agression à travers la figure d'Adolf Hitler qui « sous sa petite moustache, souriait de la crainte de ses adversaires » (12). L'agressif militarisme allemand ressort comme une question lancinante dans le cycle de Cocteau, un sujet de longue préoccupation et source de graves inquiétudes.

Avant de me lancer dans l'analyse proprement dite, je vais esquisser une rapide présentation de La Fin du Potomak et évoquer l'ordre des sections qui la composent. Cette esquisse aura une double utilité : car, d'une part, les titres des sections ne sont pas répertoriés dans une table de matières comme c'était le cas pour Le Potomak ; d'autre part, certaines sections ne comportent pas de titre. En gardant cette composition à l'esprit, nous saisissons mieux l'agencement en mosaïque du texte.

La Fin du Potomak s'ouvre sur une « Préface » signée J.C. qui souligne les liens avec la guerre à la fois du Potomak et de La Fin du Potomak. Elle est suivie d'une section intitulée « A.G.D.P. » qui présente, successivement, des récits de vie personnelle (le narrateur se dit attiré depuis des années par « le temple de la Madeleine »), d'autres de nature politique (Adolf Hitler agit en dictateur de l'Europe) et, enfin, d'autres d'ordre culturel, relevant de la culture de masse (Octave Célestin alias Maurice Chevalier atteint en France et ailleurs une gloire quasi-divine). Ensuite, dans une petite section sans titre, le narrateur manifeste son étonnement à la réception d'une « plaquette » imprimée en caractères Firmin Didot et signée par un mystérieux A.G.D.P. qu'il soupçonne être « Alfred, gardien du Potomak », personnage ayant paru dans Le Potomak. La section suivante, intitulée « Vladimir le Victorieux », nous présente, en italiques, le conte

éponyme, traitant de l'avènement d'un jeune paysan audacieux, Vladimir, comme homme de confiance et beau-fils du roi. Une autre section, sans titre, contient l'histoire des caractères Firmin Didot et le court récit de leur emploi par François Bernouard et le narrateur ; immédiatement après, sans lien avec le thème de la section – la typographie –, c'est le récit des funérailles d'Anna de Noailles dans l'Eglise de la Madeleine; la section suivante, toujours sans titre, présente le récit des visites orageuses de trois femmes chez l'oiseleur, visites qui débouchent en fin de compte sur la destruction de « la chambre close ». La section « Je retrouve le Potomak » s'ouvre sur la méditation du narrateur sur « le massacre » qu'a subi Paris, dont les théâtres et les cafés ont été remplacés par des « nécropoles et des éclairages au néant [sic] » (56-7), et d'où, surtout, avait disparu le Potomak. Cette section se poursuit avec le récit de la rencontre, aux abords de l'ancienne cave du Potomak, du narrateur avec Alfred, l'ancien gardien du Potomak, qui l'emmène revoir le monstre. Le voyage vers le Potomak est ralenti, au grand dam d'Alfred, par le vagabondage de l'imagination du narrateur, qui donne vie à de nombreux récits : le récit du chef de l'orchestre de la cour, Mathéus, qui tremble pour son existence fragile, à laquelle Alfred met fin effectivement ; le procès de l'oiseleur et son évasion au moment de son imminente exécution sur la Place Louis XVI ; le conte de la reine « insupportable » qui « exigeait que les ambassadeurs l'approchassent à cloche-pied » (70), et qui devint folle, suivi par le récit de la baronne Hermine qui osa poser des questions au prince Agraphe, action dont on ignore les répercussions ; enfin deux scènes qui se passent à l'intérieur de la Madeleine, l'une ayant comme protagoniste Mme de Guermantes, surprise dans une scène assez abjecte de déshabillage, et l'autre un jeune organiste aveugle, audacieux dans ses improvisations. Revenu de ces déambulations, le

narrateur suit maintenant diligemment Alfred à travers le tabernacle de l'Eglise de la Madeleine. La section « Dernière visite au Potomak » présente la suite de la quête du Potomak, les deux visiteurs, après avoir emprunté des couloirs souterrains jusqu'au musée (souterrain) de la Découverte, y ont retrouvé, sur une estrade, le monstre. Le haut-parleur du musée raconte une « anecdote » (« Anecdote » est le titre de la nouvelle section), sans lien avec le Potomak, qui traite par contre de la triste histoire de l'adoption non-réussie d'une petite fille par le célèbre musicien, Othon Larose. Les deux visiteurs quittent le Potomak et le narrateur rentre, déçu, chez lui. Avec la section « L'Appartement des énigmes », on pénètre de nouveau dans l'espace privé du narrateur, lieu de dialogue du narrateur avec Persicaire sur des sujets tels le rêve et les énigmes-objets. Après une interpolation intitulée « Cadence », qui présente le personnage cruel et fascinant de Dargelos, « L'appartement des énigmes » reprend le relais et la discussion sur l'énigme continue. Dans la section « Les Ruines de Paris », la place de la Madeleine est détruite, seul l'appartement du narrateur est resté intact, mais celui-ci est envahi par des étrangers portant des masques à gaz. Le narrateur et Persicaire quittent l'appartement et se mettent à chercher le Potomak ; ainsi, ils traversent Paris et pénètrent dans les souterrains, guidés par une forte odeur ; là, ils passent à côté d'un groupe de Juifs réfugiés et 'trouvent' enfin le Potomak, transformé en une odeur infernale, de champ de bataille. Le texte se prolonge par un « Postambule », dans lequel le narrateur, au Piquey, dans une cabane, sous l'orage, met le point final à son œuvre. Ensuite c'est le tour d'une série de « Notes » dont le mode d'emploi est donné en exergue : « Le lecteur est chargé de découvrir lui-même les passages auxquels ces notes correspondent » (57). Tâche, par endroits, impossible. Mettons, enfin, en évidence le fait qu'on a à faire ici à plusieurs

auteurs : Alfred, l'auteur de « Vladimir le Victorieux » ; Fabius Montagne, l'auteur d'un poème que récite Persicaire ; auteur anonyme dans le cas de l'« Anecdote ». Il faut ajouter aussi que certains des protagonistes de ces récits peuvent passer pour les doubles du narrateur : c'est le cas de l'oiseleur, d'Alfred et de Persicaire.

5.2 Thématization du 'faire' de l'œuvre

La Fin du Potomak se distingue par la thématization de la construction de l'œuvre. L'aspect construit du texte est constamment mis en évidence, comme, par exemple, à travers la structure narrative emboîtée. Le texte comprend dans sa première grande partie deux niveaux narratifs, celui du narrateur et d'Alfred engagés dans la quête du Potomak et celui des récits interpolés – le conte de Vladimir le Victorieux, le conte de Mathéus, le procès de l'oiseleur, le conte de la reine folle, le conte de la baronne Hermine, le récit de la messe d'Anna de Noailles, etc. Les transitions d'un épisode à l'autre sont assurées par Alfred qui, en guide consciencieux ou en « ravisseur » (le narrateur se trouve « entraîné par la poigne de son guide » 76), réveille le narrateur de ses rêveries errantes et ramène ainsi l'action au premier niveau narratif. Il arrive que les deux niveaux se mélangent, comme par exemple dans : Alfred « m'entraînait, à travers des bribes d'échos du conte qu'il avait écrit » (74) ou « J'en revenais à peine de m'être tiré, place de la Concorde, sur l'estrade rouge, d'une disparition délicate » (74), le narrateur figurant ici comme « je » et se confondant avec l'oiseleur, personnage de la narration secondaire.

Ces histoires sont parfois des variations sur un même thème. Ainsi le conte d'Alfred, gardien du Potomak, « Vladimir le Victorieux », génère le conte de Mathéus qui a son tour donne naissance au conte de la reine folle, contes qui diffèrent les uns des autres par la focalisation sur des personnages différents et de petites variations dans les descriptions de personnages quasi-identiques. Ainsi, dans le premier conte, la reine Gudule, grande danseuse, fait attention que « sa haute couronne d'émeraudes tînt en équilibre » (32). Dans le deuxième conte, Mathéus exprime sa détestation de la cour et de la reine, « vieille reine sourde uniquement attentive à maintenir en équilibre sur sa tignasse grise la tourelle en émeraudes de sa couronne » (66). Dans le troisième récit, la description se bâtit de nouveau autour d'une reine, folle, « cette insupportable et infecte vieille femme », et de sa couronne. « L'ambassadeur d'Angleterre [...] refusa de se plier à l'usage. La reine se leva et voulut de colère arracher sa couronne » (70).

A part la récurrence d'un même thème et la génération automatique et prétendument infinie de nouveaux contes, il y a un autre procédé de base pour la thématization de la construction de l'œuvre, à savoir l'obstination de cette œuvre à rester ouverte. Le texte semble avoir atteint sa conclusion dans le « Postambule ». Mais, en fait, la vraie fin (si « fin » il y a) ne viendra qu'après les « Notes ».

5.3 Toile de fond historique

En suivant la piste indiquée par Cocteau dans sa préface, ainsi que certains jalons importants du texte, il est évident que le contexte historique qui informe La Fin du Potomak est essentiel pour la lecture du texte. Afin de comprendre ce contexte, il est utile

de dresser un tableau des actions menées par l'Allemagne nazie dans les années 1930 et d'en relever l'impact sur la communauté juive, qui en grande partie choisit d'immigrer dans des pays (en principe) préservés du fléau nazi.

Le régime nazi installé au pouvoir en 1933 viole les dispositions du Traité de Versailles en entamant le réarmement de l'Allemagne (1933), en rétablissant le service militaire (1935) et en commençant la remilitarisation de la zone Ruhr (mars 1936). Ensuite c'est le tour des accords sur les frontières d'être violés par l'invasion de l'Autriche (mars 1938), la conquête des Sudètes (octobre 1938) et l'annexion de la Pologne (septembre 1939). Ce n'est pas dès lors surprenant que Cocteau imagine et anticipe dans La Fin du Potomak ce qu'on soupçonne être, dans ce texte, la représentation de l'occupation de Paris par les troupes nazies.

Peu après sa mise en place, le régime nazi commence à adopter des lois anti-sémites. Les lois de Nuremberg de 1935 privent les Juifs de la citoyenneté allemande et leur interdisent d'épouser des Aryens. Trois ans plus tard, en novembre 1938, suite à « la nuit de cristal », les Nazis procèdent à « l'aryanisation » (annoncée dès octobre 1938) des activités économiques et des biens, ou le transfert des entreprises et des propriétés immobilières des Juifs à des non-juifs. « La nuit de cristal » ou *Kristallnacht*, appelée ainsi en raison de la quantité de verre brisé des vitrines et fenêtres des établissements juifs, marque le point culminant comme symbole de la persécution des Juifs dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres. Cette nuit a vu l'organisation sur l'ensemble du territoire du Reich (en Allemagne, Autriche, récemment annexée, et dans les Sudètes) d'un grand pogrom anti-juif : 200 synagogues sont détruites, 7,500 magasins juifs pillés, 30,000 Juifs emprisonnés dans les camps de concentration de Dachau, Buchenwald et

Sachsenhausen (« L'Allemagne de 1933 à 1945 »). Et, comble du pouvoir discrétionnaire, les Juifs ont été tenus responsables de « la nuit de cristal » et la communauté juive allemande a dû payer une amende d'un milliard de marks pour avoir prétendument provoqué « la juste colère du peuple allemand » (« La nuit de cristal »).

Après « la nuit de cristal », beaucoup de Juifs émigrent de l'Allemagne vers la France. La France avait déjà accueilli en 1933 des réfugiés juifs allemands (partis d'Allemagne après l'arrivée au pouvoir du parti nazi en mars 1933 et suivant le boycott des magasins juifs d'avril 1933). Elle sera la terre d'accueil de nouveaux immigrants juifs à la suite de l'adoption des lois raciales de Nuremberg et lors de l'annexion par l'Allemagne nazie de l'Autriche ou de la conquête de la Tchécoslovaquie.

La France, pays d'accueil et d'asile, destination traditionnelle donc pour les immigrants, pays où ils ont longtemps trouvé du travail, était depuis le milieu du 19^e siècle le plus grand pays d'immigration européen. Dans les années 1930, elle est surtout un pays épargné par le fléau fasciste, qui avait appris la démocratie durant les cent cinquante ans d'esprit républicain. Ce n'est pas étonnant donc que des dizaines de milliers de Juifs choisissent la France comme pays de refuge. Pour la plupart, les réfugiés juifs s'installent à Paris. Mais leur état de dénuement, surtout à partir de 1935 quand on leur interdit d'emporter plus de deux cent marks par personne, est parfois extrême :

Quant aux plus démunis, ils doivent se contenter d'un hébergement dans les asiles de nuit – comme l'Asile israélite de la rue Lamarck – dans les bastions des boulevards périphériques – boulevard MacDonald, boulevard Brune, boulevard Kellermann –, ou encore dans le centre de réfugiés de Chelles, pour ce qui concerne les Autrichiens. Dans le pire des cas, c'est le palais du Peuple de l'Armée du salut ou le camp militaire de Saint-Maur, qui a été réaménagé à la hâte mais où les conditions de vie sont si pénibles que L'Humanité du 20 septembre 1933 parle à son propos de « camp de concentration ». (Grynberg)

Une fois la France défaite, le sort des Juifs et surtout des Juifs réfugiés de récente date en France fut critique. Ces derniers tombèrent d'abord victime du fascisme français. Ainsi, le 4 octobre 1940, suite à l'adoption d'une première législation anti-sémite, le gouvernement de Vichy autorise l'internement des « étrangers de race juive ».

Dans La Fin du Potomak Cocteau imagine un scénario sombre, prémonitoire, de l'occupation allemande de Paris. La capitale est en ruines et vraisemblablement abandonnée par tous à l'exception du narrateur et de son ami, Persicaire et d'un groupe de Juifs qui s'abritent dans les catacombes. Une forte odeur se dégage des débris.

Un autre aspect de la politique européenne des années 30, reflété dans La Fin du Potomak, est l'absence de réaction ferme des pouvoirs occidentaux devant les agressions nazies. Cocteau se moque des chefs européens qui choisissent, devant les violations et menaces nazies, de brandir « des parapluies et des colombes » (12). Pourtant l'adoption de la voie pacifique, diplomatique était compréhensible. Depuis la fin de la Première Guerre mondiale, à cause des massacres et des destructions à grande échelle, à cause, essentiellement, de l'hécatombe que fut la Grande Guerre, l'opinion française fut acquise du côté du pacifisme. Tout ce qui incarnait le fascisme, « enthousiasme belliqueux, l'esprit conquérant, l'agressivité impérialiste » (Winock 233), était contraire à l'esprit français de l'entre-deux-guerres. Mais, ironiquement, cette attitude pacifiste fut fatale à la paix : « Par un effet pervers, contre lequel le pacifisme n'est jamais prémuni, celui-ci devait en définitive faciliter la guerre, la défaite et ainsi la chute de la démocratie » (Winock 233).

Cocteau, réputé apolitique, se révèle dans le cycle du Potomak un observateur attentif de la vie politique. Ainsi, il scrute pendant quelques décennies l'histoire

contemporaine et note dans le cycle du Potomak les inquiétudes que lui procurent les régimes totalitaires. En fait, les soucis les plus forts que Cocteau éprouve dans l'entre-deux-guerres pourraient se résumer à la triade diabolique « mechanized warfare, mass death, and totalitarian politics » (Dickerman 4) engendrée par la Première Guerre mondiale.

La préface de La Fin du Potomak, écrite immédiatement après le déclenchement de la guerre, octobre 1939, propose la guerre comme clé de lecture de ce texte, qu'ouvrent et ferment des images ténébreuses inspirées des abus de l'avant-guerre. Ainsi dans le chapitre d'ouverture Hitler est présenté en dictateur de l'Europe, décrétant la politique européenne. Dans le chapitre final du livre, des Juifs, dépossédés et poursuivis, se cachent dans les souterrains de Paris. Toujours dans cette partie finale, et en corrélation avec la terreur de la Première Guerre mondiale, Paris est conquis et elle est réduite, instantanément, à des ruines – le coq de fer chantant sur le fumier de Paris. Vu que la Première Guerre mondiale est toujours présente à cette époque dans les esprits des Parisiens et de Cocteau, il faut rappeler que Paris a été bombardé lors de la première conflagration par avion, par zeppelin et par canon longue portée ; ce canon, appelé le Canon de Paris, installé à 121 km de la capitale française, provoque, le 23 mars 1918, un grand fracas dans le centre de Paris et consterne les Parisiens car on n'apercevait, par ce beau jour, aucune trace d'avions ou de dirigeables ; le 29 mars de la même année, l'Eglise Saint-Gervais est atteinte par un obus, en plein office du Vendredi Saint. Cocteau s'inspire des faits de violence subis par Paris durant la Grande Guerre pour imaginer la conquête de la capitale française quelques décennies plus tard.

La technologie mise au service d'un régime militariste ne produit pas seulement des dégâts matériels. Les civils en sont les victimes innocentes. Préoccupé par le sort des civils, Cocteau avait déjà exposé, graphiquement, les sévices subis par les filles, femmes, enfants belges durant la Grande Guerre. Dans l'optique du même souci humain, Cocteau expose, dans une image troublante, l'état de dépouillement auquel sont réduits les Juifs dans les années 1930. Le tas de fumier d'or dont s'emparent les étrangers dans « l'Appartement des énigmes » rappelle d'ailleurs l'image qui conclut W, le roman de Georges Perec (1975), atroce souvenir des camps d'extermination nazis :

Celui qui pénétrera un jour dans la Forteresse n'y trouvera pas d'abord qu'une succession de pièces vides, longues et grises. [...] il faudra qu'il poursuive longtemps son chemin avant de découvrir les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié : des tas de dents d'or, d'alliances, de lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas [...]. (W 220)

La Fin du Potomak évoque le drame des Juifs dans le monde contemporain à travers le télescopage du temps présent et du temps de la Rome antique. Cocteau imagine des Juifs réunis dans les catacombes parisiennes en train de dessiner des poissons (représentation graphique des premiers Chrétiens car en lien avec l'idéogramme christologique Ichthus) et en train de chanter des cantiques (forme de louange typiquement juive que partageaient les premiers Chrétiens). Tout comme les Juifs lors de « la nuit de cristal », les Chrétiens du temps de Néron ont été, à faux titre, accusés d'avoir incendié Rome en 64. Tout comme les premiers Chrétiens, les Juifs des années 30 se trouvent isolés, traqués et menacés de mort. Le cadre choisi dans La Fin du Potomak, les catacombes ou les cimetières souterrains, présage le sort tragique des Juifs. Servant de lieu de réunion et de célébration du culte pour les premiers chrétiens, elles ne purent

pourtant servir d'asile lors des persécutions néroniennes, car les autorités romaines les connaissaient. Ce parallèle négatif entre la modernité et la Rome antique indique une longue histoire de persécutions et sape la confiance dans l'évolution de la civilisation occidentale.

5.4 Hétérotopie et manipulations spatiales

Dans La Fin du Potomak, la place de la Madeleine et ses souterrains sont des « hétérotopies » (Foucault), des sites investis symboliquement en relation avec nombres d'autres sites réels de Paris ou de France ou même de la civilisation occidentale. Le terme emprunté à Foucault nous aide à rendre compte de la complexité de la place de la Madeleine, qui, dans l'optique propre à ce texte, constitue le centre d'un univers poétique, politico-religieux et scientifique. Car « l'hétérotopie » est, selon Foucault, un lieu alternatif, un « contre-emplacement », une « utopie effectivement réalisée dans laquelle les emplacements réels, tous les autres emplacements réels sont à la fois représentés, contestés et inversés » (« Des espaces autres. Heterotopies »). En tant qu'hétérotopie, la place de la Madeleine fait juxtaposer des espaces autrement incompatibles, les appartements du Pape et le musée de la Découverte, la chambre close de l'oiseleur et l'Eglise, de même que la chambre close et la place de la guillotine. On pourrait aller même plus loin et identifier dans la place de la Madeleine des « hétérotopies de déviation », des hétérotopies où seraient placés les individus considérés déviants. Ceci serait le cas du musée de la Découverte où l'on retrouve le Potomak,

amadoué, de même que de la place de la Concorde, la place de la guillotine, ainsi que la chambre close de l'oiseleur.

La place de la Madeleine est le refuge initial du Potomak, le placide monstre qui inspire fortement le poète dans les années d'avant la Grande Guerre. Après la disparition du Potomak à la veille de la Première Guerre mondiale (« Fermé pour cause de mobilisation »), la longue et laborieuse quête du monstre entreprise par le narrateur dans l'entre-deux-guerres (durant quelques décennies, pendant lesquels il fait le tour du monde) et sa découverte dans les souterrains de la Madeleine, habilite davantage cette place comme lieu pivot de tout un monde poétique. Le poète-narrateur confirme d'ailleurs l'importance de ce lieu au tout début de La Fin du Potomak :

Il n'est pas rare qu'un homme devienne captif d'une zone de sa ville et ne puisse plus jamais en sortir. Quelque sortilège l'attache à des formes et aux fluides qui en émanent. Pour moi, c'est le temple de la Madeleine qui m'oblige à rayonner autour de ses colonnes. (9)

La « captivité » du narrateur s'étend sur plusieurs décennies, dès le début du siècle jusqu'à l'orée de la Seconde Guerre mondiale. Dans les années 1930, la place de la Madeleine et le quartier changent de visage et le narrateur arrive à regretter les théâtres et les cafés rouge et or qui sont remplacés par des vitrines fluorescentes, à un décor artificiel : « Les vitrines de magasins, sous une lumière d'éclipse montraient pour les grandes expositions de blanc, des crimes d'amour où des femmes de cire assassinées entraînaient une literie sanglante » (57). Les signes de la modernisation s'annonçaient déjà en 1912 et ils sont rapportés par Jean Cocteau à son correspondant J.E. Blanche :

« Maman sanglote de l'aube au soir parce que l'immonde Bloch-Levallois⁸⁴ nous chasse du 10, rue d'Anjou pour, je pense, y construire un bordel cinéma ». Même si ceci n'arriva pas, la scène indique le début des mutations que subit Paris sous l'impact de la culture de masse.

La déception la plus grande, qui mène le poète à invoquer l'apocalypse, est liée pourtant au Potomak. Le monstre, enfin retrouvé, ne ressemble plus que très peu au premier Potomak. Exposé cette fois-ci dans un musée, placé sur une estrade et devenu invisible (dans une des acceptions coctéliennes, l'invisibilité est connotée négativement⁸⁵), il semble avoir atteint la gloire et la renommée dont précisément le poète se défendait. La ville entière paraît appauvrie, comme le remarque amèrement le narrateur : « La ville n'emmêlait plus ses charmes » (91).

La place de la Madeleine est aussi représentée comme le centre du monde catholique, car on retrouve dans les entrailles de l'église les appartements du pape. Mais ce centre est présenté d'une manière saugrenue, à volonté ironique : « Cab. de toilette du pape. Penderie du pape. Lingerie du pape. Papeterie du pape... » (78). L'énumération des endroits associés au pape est hétéroclite. Tandis que les trois premiers évoquent la vie intime du pape, le quatrième n'entre pas dans la même logique thématique. Il est motivé linguistiquement par le rapprochement sonore de « papeterie » et de « pape » et par l'appartenance à la série marquée par un même suffixe, « -rie ». Résultat d'une volonté ludique, clin d'œil de l'auteur, ce quatrième terme interrompt la narration et propose un

⁸⁴ Ingénieur parisien chargé de travaux d'aménagement urbain.

⁸⁵ L'invisibilité, incarnée par le personnage Octave, alias Maurice Chevalier, équivaut à la gloire frivole, gloire gagnée auprès des masses.

espace de réflexion. L'intention subversive résulte aussi de la démultiplication de la fonction du tabernacle. Petite armoire placée sur l'autel et destinée à conserver l'eucharistie, le tabernacle cache dans La Fin du Potomak un grand ascenseur qui mène jusqu'à un musée souterrain de science moderne.

La place de la Madeleine fonctionne aussi comme hétérotopie politique. Sa destruction finale semble correspondre à la dévastation de tout Paris et de tout l'univers et ainsi l'ancre dans l'histoire politique contemporaine. Le narrateur et son ami Persicaire entreprenant le tour de la ville en ruines, à partir de la place de la Madeleine, paraissent parcourir tout un univers abîmé : « Nous montâmes des collines. Nous dévalâmes des pentes. Nous contournâmes des grottes, nous escaladâmes des blocs et des troncs. Vite ! Vite ! Notre vitesse était celle du rêve » (146-7). Selon le principe de malléabilité de l'espace et du temps, emprunté aux contes de fées, l'espace souffre une subite expansion, tandis que le temps est, quant à lui, condensé. Si l'on est sous l'impression d'un espace géant, on est également surpris par le primitivisme du décor, qui suggère une involution historique. En fait, la mise en parallèle antérieure de la place de la Madeleine avec le Forum romain avait préparé ce retour en arrière : « La place de la Madeleine était en ruines. Elle évoquait le Forum romain et son désordre atroce de maison cambriolée. [...] Nous regardions [...] ce désordre profane de mauvaises herbes, de colonnes détruites, d'égouts » (144-5). Il est évident que l'architecture néoclassique de l'Eglise de la Madeleine prête aisément à un tel rapprochement avec le Forum antique. Pourtant un aspect les distingue. Alors que le Forum romain fut graduellement détruit (il a subi des incendies aux 1^{er} et 3^e siècles et il est sorti très endommagé des passages des Barbares

des 5^e et 6^e siècles et suite au séisme de 442), la place de la Madeleine est instantanément dévastée. Ce contraste suggère l'atroce force de destruction que possède la modernité.

En fait, la place de la Madeleine paraît avoir subi, d'après les indices du texte « crevasses » (146), « flaques d'eau sale » (146), « jets de flammes » (144), les effets simultanés de destruction d'un tremblement de terre, d'un orage et d'un incendie. Ce synchronisme peut faire penser au grand désastre naturel de Lisbonne de 1755.

Cocteau rattache aussi la place de la Madeleine ravagée aux violences de la Grande Guerre. Le rapprochement entre les agressions présentes et passées se fait à travers l'odorat, sens particulièrement touché dans la Première Guerre mondiale, l'odeur infernale du gaz suffocant, de la vie de tranchées, des chevaux et de la décomposition ayant profondément marqué la mémoire de Cocteau, revenu du front : « Il y avait des gulf stream de phénol et de gangrène gazeuse. La gangrène, c'est un musc douceâtre, infect, un crépuscule d'odeur sur les campagnes » (Le Potomak 43). A ce passage écrit en 1916 correspond un autre, composé vingt ans plus tard, qui témoigne de l'indélébilité du choc sensoriel souffert pendant la Grande Guerre :

On la connaissait l'odeur immonde ! C'était celle de la gangrène et du cheval, gonflé de gaz, perdant ses tripes. C'était l'odeur de crasse et de bottes. C'était l'odeur de la poudre. C'était l'odeur des boules puantes. C'était l'odeur de la charogne. (La Fin du Potomak 148)

Le gaz, arme emblématique de la Première Guerre mondiale, a été associé, malgré l'usage qu'en avaient fait les deux camps, avec l'armée allemande, car ce fut l'arme surprise allemande en 1915 dans la bataille d'Ypres. Rappelant la Première Guerre mondiale, les étrangers de La Fin du Potomak, qu'on suppose être Allemands et qui pénètrent dans « l'Appartement des énigmes », portent des masques à gaz. Le silence qui

règne sur Paris dans La Fin du Potomak, pourrait suggérer le gazage de la population – pourtant, le narrateur et son ami Persicaire, vraisemblablement situés à un autre niveau diégétique, en sont épargnés. Or, il apparaît que le gaz comme moyen d’extermination sélective en masse des civils a été utilisé par les Nazis dès 1939.

« L’odeur immonde », l’odeur de la guerre de 1914, se dégage dans La Fin du Potomak des décombres de la Madeleine. En insistant sur le double statut de la Madeleine, à la fois temple et église, Cocteau ouvre de nouvelles perspectives historiques. Eglise fondée par les rois de France, temple de l’armée de Napoléon sur un modèle classique, édifice religieux commémorant les victimes de la Révolution, enfin sanctuaire de la réconciliation nationale, la Madeleine est marquée par l’histoire violente du tournant du 19^e siècle. Ce caractère de caméléon a pu inspirer Cocteau, qui, dans un seul paragraphe, appelle la Madeleine et « temple » et « église » :

Pour moi c’est le temple de la Madeleine qui m’oblige à rayonner autour de ses colonnes. D’hôtels en hôtels, d’immeubles en immeubles, je trébuché depuis des années dans la géométrie qui prolonge d’un halo funeste les architectures de la grosse église aux toits verts. (9)

Le « halo funeste » de l’Eglise de la Madeleine est en rapport avec l’histoire trouble de ce lieu, mais aussi avec l’histoire sanglante de la place voisine, car la Madeleine s’inscrit dans la perspective de la place de la Concorde. Plus de 1300 personnes, parmi lesquelles Louis XVI et la reine Marie-Antoinette et des figures marquantes de la Révolution et de l’époque (Chénier), eurent leur tête tranchée par la guillotine située place de la Concorde, ancienne Place Royale. Cocteau semble douter que l’histoire sanglante de cette place ait bel et bien pris fin. Pour lui, l’Obélisque qui remplace la guillotine augure de nouveaux malheurs : « L’Obélisque, cette pierre couverte de rébus d’or et moins rassurante, jetant

ses maléfices, que ne devait l'être la guillotine levant et baissant, à toute vitesse, le rideau rouge de son guignol royal » (10). L'Obélisque a été érigé au milieu de la place de la Concorde en 1936. Il satisfaisait le souhait du roi Louis-Philippe pour un monument neutre, qui n'éveille point les passions. Pourtant le narrateur de La Fin du Potomak trouve ce monolithe couvert de hiéroglyphes particulièrement menaçant, maléfique, plus encore que la guillotine. Et il est vrai que la neutralité de l'Obélisque est relative ; provenant du Temple de Thèbes, vieux de 34 siècles, il fut le témoin d'une longue histoire de conquêtes et de destructions. Les hiéroglyphes de l'Obélisque, apaisantes pour la grande majorité des Parisiens en raison de leur herméticité, semblent cacher pour le narrateur de La Fin du Potomak un mystère certain qui, par association avec la place de la Concorde et leur propre histoire, annonce un avenir omineux.

Dans La Fin du Potomak, l'Eglise de la Madeleine se trouve aussi en relation avec le Musée de la Découverte, le temple de la science moderne. Ainsi, des labyrinthes souterrains connectent l'Eglise de la Madeleine au Musée de la Découverte, labyrinthes qu'emprunte le poète pour retrouver le Potomak. Si la religion a été une des étapes de l'expérience mystique de Cocteau des années 20, la science avait depuis toujours fasciné le poète, mais, craignant ses utilisations ultérieures, militaires ou, comme ici, de divertissement, uniquement dans sa condition initiale de découverte. Que le Potomak soit muséifié ne peut que désoler le narrateur car les visiteurs, maintenant tout comme dans les années 1910, ignorent son potentiel, même si, dans la logique muséographique, le Potomak paraît avoir atteint la consécration : « Il occupait la place d'honneur. Elle ne comportait aucune pancarte. Il fallait savoir que le monstre occupe l'estrade et que cet

invisible se nommait Potomak. Les visiteuses et les touristes préféraient d'autres phénomènes » (82).

Avec le Potomak de La Fin du Potomak on se trouve en pleine culture de masse, ce qui n'est pas étonnant vu le contexte de l'époque. L'avènement du Front Populaire (mai 1936 - juin 1938) assure la mise en place d'une politique sociale d'ampleur. L'exposition internationale des arts et techniques de Paris, déroulée sur le Champ de Mars, au pied de la Tour Eiffel, du 4 mai au 27 novembre 1937, est l'occasion pour l'ouverture du Palais de la Découverte. Celui-ci n'est qu'un exemple de la préoccupation des nouveaux dirigeants d'offrir accès à la classe ouvrière aux connaissances scientifiques par la vulgarisation de la science. Les découvertes y sont présentées sous une forme concrète, à travers des expériences, qui les apparentent aux spectacles forains. La volonté idéaliste exprimée par Jean Perrin, prix Nobel de Physique et le créateur du Palais, visait l'affranchissement progressif des hommes et, à travers les loisirs, l'accès de tous aux « joies supérieures de l'Art et de la Pensée » (Bastid et Pillorget 431).

Mais les louanges des Sciences et des Techniques s'accompagnent du mépris de l'art abstrait, de l'art pour l'art, « apanage de quelques élus » (Bastid). Dans son discours d'ouverture de l'Exposition internationale de 37, le Ministre du Commerce jette l'anathème sur l'art 'décadent' :

Nous avons compris que l'art, issu de la vie, ne peut se soutenir que si, par un bienfait réciproque, il se consacre à la vie pour la rendre plus belle. Déjà l'Exposition internationale des arts décoratifs avait réhabilité les arts mineurs plus proches de notre expérience quotidienne : l'Exposition de 1937 achèvera de nous prouver que grâce aux techniques, la beauté n'est plus l'apanage de quelques élus, mais qu'elle peut orner toute la vie sociale, entre le beau et l'utile, les frontières sont abolies. (Bastid)

Faisant partie de ce plan de démocratisation de l'art et de la science, le Musée de la Découverte s'installe en 1937 dans l'aile ouest du Grand Palais ; ce dernier, appelé formellement le Palais des Beaux-Arts, avait été construit pour l'Exposition Universelle de 1900 et dédié à l'art, et a fonctionné parfaitement jusqu'en 1937. Son déclin en tant que musée des Beaux-Arts est dû, en partie, selon l'historien de l'art Gilles Plum, à la grande vogue du Palais de la Découverte. Pour Gilles Plum, le Palais de la Découverte est le moment charnière d'une évolution du goût et semble marquer la mise en place d'une nouvelle politique culturelle. D'un palais d'expositions d'art, le Grand Palais se transforme en divertissement populaire à volonté didactique. La fonction de l'art est plutôt illustrative, les scientifiques s'occupant même des problèmes de décor et choisissant la plupart des peintres et des sculpteurs : « Le Palais de la Découverte semble le symbole toujours vivant de la volonté du Front populaire de mettre l'art au service d'une religion populaire de la Science, installé victorieusement dans la forteresse de l'art bourgeois » (Plum 133-4).

Quels liens objectifs existent-ils entre le Palais de la Découverte et l'Eglise de la Madeleine, vu que les deux bâtiments se trouvent confondus dans La Fin du Potomak ? A part le fait qu'ils ont en commun des éléments d'architecture néo-classique, le Grand Palais a la forme d'une croix, comme on peut le remarquer sur une carte de Paris ou sur un plan du bâtiment, forme que n'a d'ailleurs pas l'Eglise de la Madeleine. Il se peut qu'il y ait une autre explication pour l'identification, dans La Fin du Potomak, de la Madeleine avec le Palais de la Découverte. Le monstre translucide qui fascine le poète dans les années 1910 par le spectacle de sa digestion et de ses selles semble avoir un correspondant dans le vrai Palais de la Découverte de 1937 : l'homme de verre, une

réalisation anatomique exceptionnelle, prêté par l'Allemagne pour l'Exposition universelle de Paris, parmi d'autres expositions.

Sous son enveloppe immuable, figée, il offre toutes les apparences d'une vie dont le mécanisme intime est mis à nu. Le public ne discerne pas seulement, grâce à sa transparence, l'emplacement des organes et la disposition des réseaux nerveux et de la musculature, mais aussi le fonctionnement de tout l'appareil circulatoire. (Plum 432)

Néanmoins il y a un très grand écart entre ces deux créatures. Alors que l'homme de verre présente l'anatomie humaine, qui selon l'idéologie darwinienne, qui sous-tend l'exposition, est le sommet du développement de la vie (« l'homme primitif s'étant élevé au-dessus des autres animaux »), le Potomak exprimait la volonté d'affranchissement de toute doctrine et de toute image figée et offrait à l'imagination un terrain pour un libre déploiement.

Dans La Fin du Potomak, il y a aussi un espace privé qui est lié à la place de la Madeleine. Ainsi l'habitat du narrateur a gravité pendant des années comme par magie ou comme s'il avait été aimanté, autour de la Madeleine : « 10, rue d'Anjou. 9, rue Vignon. Et le 19 de la place ! au nord, au sud, à l'est, à l'ouest, un charme me trace les limites de ce cercle et des triangles qui s'y inscrivent » (10). Dans une des scènes, l'Eglise de la Madeleine et l'appartement du narrateur qui se trouve place de la Madeleine, sont connectés « par les ondes » (46). Celles-ci pourraient être les ondes radiophoniques qui transmettent l'enterrement d'Anna de Noailles (décédée en 1933) ou bien les ondes de la longue amitié entre le poète et la poétesse qui font que les deux sites se rapprochent et même se superposent : « J'ai tant vu cette Anna, sur son lit couchée assise, que je la voyais sur le mien » (46-7).

Pour résumer, cette configuration complexe que forme la place de la Madeleine dans cette oeuvre, avec les logements du narrateur donnant sur la place et avec l'Eglise au milieu, et dans son prolongement la place de la Concorde et le Grand Palais, constitue une hétérotopie, désigne mais aussi inverse et conteste un grand nombre de lieux associés à diverses fonctions sociales.

Le travail sur l'espace est remarquable dans La Fin du Potomak. La capacité de l'art moderne de bouleverser le cadre réaliste, de rapprocher des sites incongrus, de les juxtaposer, de changer les lois de la perspective, voici des particularités qu'on retrouve en abondance ici, dans l'écriture coctélienne. La manipulation de l'espace, commencée avec les Impressionnistes, continuée par Cézanne et les Cubistes, atteint de nouveaux niveaux dans le cinéma, médium qui a influencé Cocteau à partir des années 1910 et avec lequel il a expérimenté dans les années 1930 et 1940. La multiplicité des espaces produite grâce à la caméra est augmentée par le montage qui rend possible le changement rapide des points de vue et brise davantage la cohérence spatiale. On retrouve ces mêmes effets de montage dans ce texte.

On peut suggérer l'idée que parfois l'espace dans La Fin du Potomak ressemble aux représentations spatiales des contes de fées. C'est le cas de l'espace de la conclusion de ce texte quand le narrateur, accompagné par son ami Persicaire, quitte la place de la Madeleine, qui les avait retenus tout au long de la narration, mais maintenant détruite, et se met à errer pour mesurer l'étendue du désastre. La description des lieux traversés par les deux protagonistes est, comme dans les contes de fées, incomplète, fragmentaire. L'économie des détails y est doublée d'une expansion spatiale : « Nous montâmes des collines. Nous dévalâmes des pentes. Nous contournâmes des grottes, nous escaladâmes

des blocs et des troncs » (146). Ces deux procédés indiquent un état d'extrême désolation pour des lieux sans limites géographiques ; ils suggèrent que les dégâts soufferts par la place de la Madeleine s'étendent bien au-delà de la place de la Madeleine et ses environnements immédiats. Les destructions touchent à tout un univers.

Dans les contes de fées le héros vise une destination éloignée, la représentation spatiale ayant la fonction de montrer la détermination du protagoniste de toucher à cette destination lointaine. Ici, la représentation spatiale est similaire, mais son rôle est autrement multiple. Ainsi, le narrateur et son ami découvrent un nouveau paysage, le cadre urbain, le Paris d'avant les ravages, s'étant transformé en un espace sauvage, des temps primitifs.

Les deux protagonistes semblent avoir, comme les héros des contes, un objectif à atteindre, que le lecteur doit deviner. Le suspense est amplifié par la manifestation soudaine et de plus en plus forte d'une « odeur écœurante » (147). Le narrateur et son ami s'approchent des catacombes et passent à côté d'un groupe de Juifs, qu'on sait persécutés à l'époque. Malgré le fait que l'odeur vient d'ailleurs, de plus loin, il reste dans l'esprit du lecteur une association entre l'image des réfugiés juifs dans un endroit mortuaire et la forte odeur qui pourrait anticiper les chambres à gaz.

Au lieu de déléguer la lecture de l'énigme aux deux amis, c'est d'abord au lecteur attentif de déchiffrer le mystère de l'odeur, et cela à partir de l'image « restes d'estrade » (147). Le narrateur avoue alors avoir identifié le lieu, sans pourtant le nommer. Dans le paragraphe suivant, le syntagme « haut parleur » complète le cadre et recrée l'espace où se trouvait autrefois le Potomak, maintenant un cadavre toujours invisible que l'odeur

sort de son invisibilité. L'espace est ici un rébus que le lecteur et le narrateur déchiffrent en concomitance.

La manipulation de l'espace est remarquable dans l'épisode du tabernacle. Cet épisode rappelle la métamorphose du terrier du lapin en un puits profond qui entraîne Alice au pays des merveilles vers un autre monde, lorsque le narrateur et Alfred pénètrent dans cet espace sacré et exigü, petite armoire conservant l'eucharistie, qui, transformée en une « cabine de marbre » (78), s'avère être un ascenseur à grande vitesse :

Bientôt nous nous trouvâmes debout devant le tabernacle, et je remarquai, non sans crainte que la porte en paraissait petite à cause d'un phénomène de perspective, mais que cette porte, vue de près, était une simple porte de vermeil. Alfred l'ouvrit à l'aide d'une clef Yale. Cette porte était lourde, épaisse, comme celle d'un coffre-fort. (77-78)

Un autre espace emprunte aux contes le caractère énigmatique et la capacité d'expansion ; c'est le labyrinthe souterrain où se retrouvent les deux amis à la descente du tabernacle-ascenseur. Malgré la structure labyrinthique de l'espace traversé, labyrinthe moderne du style hôtel, prison ou hôpital (les portes sont semblables et les couloirs interminables), Alfred, en guide spirituel (le parallèle avec Dante et Virgile est évoqué - après que le rapport guide-initié avait été suggéré dans « Le poing d'Alfred me sauva encore de cette eau perfide et frivole » 77), sait avec précision où il emmène le narrateur. « Ce couloir aboutissait à un carrefour d'où partaient d'autres [portes]. Corridors vides, corridors livides. Et des portes, des portes sans fin » (79-80).

Parfois l'espace semble être, pour sa dépendance de l'intérêt exclusif du narrateur, un cadre en encre et en papier, un cadre d'essai de l'écriture. L'histoire, brève, de Mathéus, le chef d'orchestre, met en place un tel espace, espace qui se construit autour d'un jeu verbal. Ainsi, Mathéus ne s'installe pas avec son orchestre dans une salle de

concert, mais dans un grenier. On peut comprendre le choix du cadre par le fait que la salle de concert est formée de corbeilles qui, dans leur sens premier, sont en rapport métonymique avec le grenier.

Il avait choisi un grenier au grand scandale de l'intendante. Mais cela avait fait rire les petites princesses. Elles étaient assises sous des globes au mercure dans la loge de corbeille ou plutôt dans une corbeille faite comme une loge, où elles se pressaient en costumes de fleurs. (65)

Le syntagme « bocage musical » (66) – (bocage signifie « champs ou près enclos par des levées de terre » et appartient au même champ sémantique que les fleurs ou les corbeilles) – indique à la fois le domaine musical et un espace proprement physique où l'on joue de la musique, à l'opposition de la métaphore usée, « champ musical », qui a un sens strictement abstrait : « Plus je m'éloignais du bocage musical et plus Alfred me halait et répétait : Qu'avez-vous encore ? plus je savais croître l'affreuse angoisse de Mathéus » (66). Cet espace volatil que le narrateur défait par un simple changement de pensée s'est constitué à l'aide d'éléments thématiques pris de diverses histoires antérieures : la cour, un chef d'orchestre, le marché aux fleurs de la Madeleine. Ceci expose le mécanisme de l'activité créatrice, qui se base ici sur des procédés de recyclage et d'association.

5.5 Hétérochronie et manipulations de la temporalité

La place de la Madeleine évoque, en tant qu' « hétérochronie » (Foucault), différents moments de l'histoire personnelle du narrateur de même que des moments critiques de l'Histoire, notamment occidentale : la persécution des premiers Chrétiens, le temps de la Révolution et de la guillotine, la Grande Guerre avec ses hécatombes, la

persécution des Juifs à l'époque contemporaine. La place de la Madeleine rappelle aussi la transition d'une vie passionnée, du boulevard de l'Opéra, des cafés et du théâtre, qui correspond à l'expérience personnelle de Cocteau, à une existence artificielle que nourrissent les grands magasins dans les années 1930.

La Fin du Potomak présente des techniques narratives qui visent le plan temporel de l'histoire et, en outre, contient une réflexion pointue sur le temps en général. Ainsi le narrateur expose la malléabilité exemplaire du temps vécu, souplesse qui est illustrée à divers niveaux de la narration : « Alors je me retrouvai sur une autre face du temps. Il m'arrivait que des minutes se superposassent ou s'épanouissent, comme un coup d'épingle traverse l'épaisseur des pliures et étoile ensuite, de place en place, la feuille ouverte de papier » (64). Ainsi les personnages qui se trouvent sur le même plan narratif que le narrateur, ses amis, peuvent se rapprocher instantanément grâce à cette qualité exposée du temps, ici capacité de convergence, qui marque le style coctélien :

Argémone, Persicaire, loin sur la feuille et chez moi, venaient, par quelque bourrasque de Mars, de se retrouver auprès d'Alfred sur la fraction où se passait notre rencontre du marché aux fleurs de la Madeleine (64).

A un autre niveau narratif, on assiste au télescopage de différentes époques historiques. Ainsi, de nombreux épisodes présentent un mélange d'éléments médiévaux et modernes. Pour exemplifier, une certaine reine Oriane la Chauve (qui rappelle Charles le Chauve, le roi de France au 9^e siècle), prise par la folie, est emportée par une ambulance ; la mère paysanne de Vladimir, vivant probablement au Moyen-Age (le cadre de conte de fée le suggérerait), écoute à la radio la diffusion des noces de son fils. C'est un type de synchronie qui rappelle Les Fleurs bleues de Queneau et qui anticipe le jeu avec l'histoire

caractéristique d'une certaine littérature postmoderniste que Linda Hutcheon analyse et appelle « historiographic metafiction ».

Dans un autre épisode, à narrateur omniscient, le récit de la dévastation de la chambre de l'oiseleur, des périodes aussi diverses que le début de l'Antiquité, l'Antiquité, l'Ancien Régime et la modernité se juxtaposent. Dans la scène finale, par exemple, la baronne d'Ur (54) fait construire une cabane d'épaves de la chambre où l'oiseleur avait tissé sa toile. La cité antique Ur se rattache ici à une cabane du genre Robinson Crusoé, colonisée par une baronne de l'Ancien Régime. L'Ancien Régime est suggéré par la grande concentration de nobles (on se sent comme à la cour du Roi) de même que par le « code » ou l'étiquette que l'oiseleur enfreint lorsqu'il gifle la Vicomtesse ou par le duel qui met l'oiseleur face à face avec le mari de la Princesse. D'autre part, le tissage de la toile par l'oiseleur rappelle Pénélope, la femme sage d'Ulysse, tandis que les ménades ou les bacchantes font le lien avec d'autres épisodes de la mythologie antique, celui de Dionysos ou d'Orphée. Quant à la modernité, elle est présente dans les références au Reich (la Princesse est une femme juive réfugiée), au cinématographe américain qui aurait corrompu les femmes modernes, ou bien à des maisons closes (la chambre close de l'oiseleur n'est pas aussi innocente qu'on pouvait le croire).

Dans une autre scène, le mélange de techniques de guerre rapproche le passé médiéval des temps modernes. Cocteau avait déjà employé, dans l'album Les Eugènes de la guerre, la figure du chevalier du Moyen-âge pour décrire le corps d'officiers allemands engagés dans la Première Guerre mondiale. Si cette identification était motivée culturellement, car Wagner avait accaparé et mis la mythologie européenne au service

exclusif de la nation allemande, la présence dans La Fin du Potomak des fourches, armes typiques des révoltés paysans du Moyen Age et, je crois, de la période révolutionnaire, ne trouve pas la même justification. Leur signification historique est renversée, car ce sont des troupes bien dotées militairement (les troupes nazies) qui les portent ici. La présence des fourches est motivée ici par la volonté de brasser diverses époques dans un même creuset imaginaire. Egalement, leur présence est explicable linguistiquement. Ainsi les fourches se trouvent en relation métonymique avec le fumier, le fumier de Paris. L'outil à destination agricole est mis aux mains des Allemands qui occupent Paris pour enlever le trésor français.

Mais les fourches possèdent une autre caractéristique importante. Elles sont « reliées à des piles électriques » (145). La modernité fraye ainsi son chemin sous la forme de ce grand progrès technologique, l'électricité. Mais cette fois-ci l'électricité a une autre fonction que celle saluée au 19^e siècle. On peut interpréter qu'elle sert ici à l'électrocution. Et on peut se rappeler l'utilisation de l'électrocution comme méthode d'exécution aux Etats-Unis dès la fin du 19^e siècle (adoptée premièrement en 1888 par l'Etat de New York, l'électrocution devint entre 1930 et 1980 la méthode d'exécution la plus répandue aux Etats-Unis). Les Allemands, munis de fourches électrisées, touchent, par mégarde, Persicaire et le narrateur, avant de se mettre à probablement fondre le fumier d'or. Cocteau semble montrer ici de nouveau, dans un souci constant pour l'avenir de l'humanité, que la technologie risque d'être détournée de ses premiers objectifs louables et d'être utilisée à des buts destructeurs.

A part la conscience qui traverse les temps grâce à sa force associative, il y a d'autres instances qui manient le temps, comme le rêve, les drogues ou la technologie

moderne. Le rêve est paradoxal puisqu'il se passe instantanément et l'expérience qu'il entraîne est multiple, hétérogène. La vie quotidienne, ordonnée, dominée par l'esprit utilitaire, ne peut que désoler le narrateur en quête de nouvelles sources d'inspiration poétique.

Nous nous sommes endormis pendant le début d'une phrase dite par un aide. Nous nous réveillons en entendant la fin de cette phrase. Et des mondes nous ont enseigné leurs secrets et nous ont enlevé ce privilège quand nous repassâmes les portes. Et après la multiplicité mystérieuse, nous retombons, ahuris, sur la grosse unité humaine, sur une lampe, sur une manche de dentiste [...]. (94)

Une autre force relevée dans La Fin du Potomak qui perturbe la perception habituelle du temps sont les drogues. Cocteau en avait connu l'impact créateur, y compris pour ce texte, mais aussi les ravages à plusieurs reprises dans sa vie. Ici il fait l'éloge du « gaz » qui nous « décuple » et nous fournit une expérience nouvelle de la réalité :

A peine sommes-nous sous l'influence de ce gaz, que notre corps décuple. La multiplication fourmille, et les nuances et les nuances de nuances, et les vitesses de vitesses et les sentinelles et les tribunaux et les sentences de morts et les pourvois. (93-4)

Le temps arrive à posséder plusieurs facettes, à l'instar de l'espace, grâce à l'art, cinématographique ou littéraire.

Une certaine pliure du temps propre à ce monde où j'avais eu l'extrême faiblesse de suivre mon guide, permettait au spectacle nocturne et au spectacle diurne de se dérouler côte à côte. Ce qui, somme toute, ne vous semblera pas plus absurde que certains cinématographes où vous entrez la nuit et qui déroulent un film américain en plein jour. (67)

Cocteau réfléchit aussi au temps que les humains rendent malléable grâce au progrès technologique. Mais il ne nous permet pas de demeurer trop longtemps dans un état de satisfaction car il évoque la mort, qui est en fin de compte le maître du jeu avec le temps.

Le temps est élastique. L'homme le découpe à son usage et s'il le veut change l'heure d'hiver en heure d'été. Le temps ressemble au siècle instantané du songe et à cet orchestre qui joue à Londres et que les ondes nous apportent si vite que nous l'entendons en France avant le chef d'orchestre anglais qui le conduit. Le temps est un système de pliure que la mort seule peut déplier. (143)

Le poète pourtant réussit à vaincre cet ennemi grâce à l'écriture : « Le dernier mot je le marque/ Avant votre coup de poing » (152). Aussi, le personnage qui se rapproche le plus de l'incarnation d'une conscience artistique, Persicaire, domine le temps par sa réflexion prolongée : « Combien de temps Persicaire contempla-t-il le buste ? Il y eut des matins et des soirs, des soirs et des crépuscules. Le crépuscule tombait » (143). La méditation soustrait pour un certain temps Persicaire et le narrateur à la durée de la vie quotidienne ; mais la méditation est interrompue brusquement par un chant de guerre, marquant la conquête et la dévastation de Paris et montrant la relative déconnection de la vie créative par rapport à l'histoire politique : « Nous nous désengluâmes de nos songes. Avais-je dormi debout ? Qu'avait donc Persicaire ? D'une chambre à l'autre nous entendîmes le coq de fer chanter » (144).

D'ailleurs cette idée de l'art sujet au temps était déjà suggérée dans le premier Potomak, où la disparition du monstre est suivie de près par le début de la guerre et l'engagement du poète sous les drapeaux. Que l'aquarium du Potomak soit d'abord fermé « pour cause de saisie » et ensuite « pour cause de mobilisation » est l'expression de la prise de conscience par un écrivain formé à l'école moderniste, notamment gidienne, de l'inévitabilité de la dimension historique.

5.6 Tragi-comique, ironie, satire

Une caractéristique importante du style de La Fin du Potomak est l'imbrication des tons – satirique, ludique et sérieux – trait déjà présent dans le premier Potomak. Il y a deux phrases presque identiques écrites l'une à propos du premier Potomak et l'autre à propos du deuxième Potomak qui rendent compte de cette caractéristique : « J'ai masqué le drame du Potomak sous mille farces. Ainsi chante-t-on pour se donner du cœur dans le noir » (Le Secret professionnel 227) et « Serait-ce la méthode du Potomak qui consistait, pour se donner du cœur, à chanter dans le noir ? » (La Fin du Potomak 186). La phrase « chanter pour se donner du cœur dans le noir » résume donc « la méthode » employée dans ce cycle, les questions évoquées, d'une très grande gravité, étant dissimulées sous un masque humoristique. Des questions graves, telles le pouvoir politique discrétionnaire, le patriotisme héroïque, ou affligeantes, la dureté d'âme des grands artistes, sont placées souvent dans un passé lointain et dans une histoire à une issue heureuse ou bien appartiennent parfois à une série d'essais littéraires, et ainsi elles deviennent moins angoissantes.

Il y a, par exemple, parmi les récits imbriqués et récurrents dans ce texte, l'histoire de la reine/du prince despotique, histoire qui subit des transformations d'une version à une autre. Dans le conte « Vladimir le Victorieux » la reine Gudule, méchante, a l'habitude d'inviter ses victimes à danser « la danse de la mort ». Vladimir, le protagoniste, contre toutes les conventions établies, la bat à mort devant toute la cour :

Il jeta la reine par terre d'un croc-en-jambe [...] et sauta sur la misérable à pieds joints. Les paillettes volaient, et les perles et les pierreries et les ordres et les rubans de moire. Elle tirait une langue écarlate. Elle agonisait en tordant ses membres, en plantant ses ongles dans le parquet. (42)

Dans le deuxième conte, la reine Oriane la Chauve, « l'insupportable et infecte vieille femme » (70), qui humilie de ses jeux enfantins les ambassadeurs, devant la résistance de l'ambassadeur anglais de jouer son jeu (celui de l'approcher à cloche-pied), comme pour éviter une suite sanglante, devient folle. Un autre personnage despotique, le prince Agraphe⁸⁶, est prêt à réunir un lit de justice pour juger une certaine baronne Hermine qui osa lui poser des questions. Le despotisme du prince est expliqué en des termes comiques comme s'il souffrait d'une incapacité mentale : « Personne n'interrogeait ce prince. Il savait interroger. Il ne savait pas répondre. C'était une farce plaisante » (72-3). Même l'épisode du despotisme moderne d'Hitler comporte une note humoristique, qui semble adoucir la violence de son régime totalitaire et surtout satiriser l'inefficacité de ses adversaires. Tout est présenté comme un jeu, jeu d'échecs, un jeu à conséquences minimales : « Ses adversaires l'accusaient de tricherie et demandaient qu'on respectât les règles. Ils brandissaient des parapluies et des colombes. Ils se laissaient prendre leurs rois, leurs reines, leurs cavaliers et leurs tours » (12).

Une autre question satirisée, qui vise le peintre Picasso, est la cruauté des grands artistes, leur égoïsme et leur attitude capricieuse, qui est en divorce parfois avec la thématique de leur art, par exemple, les préoccupations sociales de la période bleue de Picasso. La manière que trouve Cocteau de présenter le caractère selon lui mesquin de Picasso, révélé dans sa tentative d'adoption, est d'emprunter la forme d'un conte, « Le Petit Poucet » de Charles Perrault, et de l'adapter aux circonstances modernes, l'existence de l'Assistance Publique. Ainsi, Othon Larose alias Picasso demande à un ami, Léo,

⁸⁶ Milorad nous révèle que le modèle pour le prince Agraphe fut le prince de Galles, le futur roi Edouard VIII, et que Cocteau lui-même s'est entretenu avec le prince à l'ambassade d'Angleterre (Milorad 33).

alias Max Jacob, de faire égarer la fillette qu'il avait récemment adoptée et qui tantôt l'ennuyait tantôt l'énervait⁸⁷. Le drame est adouci par la bonne humeur de la fillette qui joue sans cesse des jeux de cache-cache avec l'adulte, qui se décide en fin de compte, malgré les consignes de Larose, de la porter à l'Assistance Publique. L'esprit enfantin, espiègle s'oppose aux calculs mesquins de Larose (le nom d'« Othon Larose » provient d'un jeu de mots « Otons la rose » qui peut indiquer la fausseté ou d'autres aspects de la personnalité de l'homme Picasso). Le comportement d'Othon Larose envers son ami de l'histoire, cruel, supérieur, est aussi ironisé :

Il [Larose] lui cherchait des ridicules. Ridicules de démarche, de calvitie, de costume. Ces ridicules, qui eussent été sympathiques à tous, devenaient antipathiques à cause des sarcasmes de Larose et d'une certaine manière qu'il avait de tendre des pièges et de vous mettre en défaut. (86)

Cocteau reprochait en fait à Picasso le mépris que celui-ci manifestait envers lui depuis le début de leur relation. Milorad l'interprète comme résultant de l'orientation sexuelle différente des deux artistes :

Et dans le comportement déplaisant, dominateur et sarcastique, de Picasso envers Max Jacob, tel que Jean Cocteau nous le décrit, l'on peut voir une image du comportement déplaisant, dominateur et sarcastique, de Picasso envers Cocteau lui-même, comportement suffisant et méprisant de l'homme à femmes envers l'homosexuel. (36)

A part les questions évoquées plus haut, de nature politique et humaine, Cocteau ironise aussi le patriotisme aveugle. Il s'en moque dans « Vladimir le Victorieux » comme il l'avait fait en 1922 dans Thomas l'Imposteur. Car en fait si nous pouvons considérer Le Potomak comme une préface aux œuvres futures, La Fin du Potomak réunit

⁸⁷ Picasso n'avait fait, d'après la version d'André Salmon, qu'assister à l'adoption de la fillette et au désenchantement ultérieur de sa maîtresse d'alors (Milorad 35).

des thèmes qui ont préoccupé l'artiste au long de trois décennies, dès son début littéraire assumé (1913-14 avec Le Potomak) jusqu'à la Seconde Guerre mondiale ; c'est pour cela qu'on retrouve le même personnage, jeune combattant plein d'entrain, à l'innocence enfantine, et qui s'adonne sans retenue à une cause personnelle et nationale, qui à la fois attendrit et répugne. Vladimir joue sans hésitation le jeu de la vie et de la mort, à l'instar de son modèle Thomas l'Imposteur⁸⁸ :

Les boulets commençaient à pleuvoir. Il portait la tête tantôt à gauche, tantôt à droite, sautait et s'accroupissait, évitant les projectiles [...]. « C'est insupportable ! » s'écriait-il, chaque fois qu'un boulet l'obligeait à parer et à ralentir sa course. (33-4)

Le sérieux du combat et de l'engagement est également subverti par des éléments de cirque et des jeux d'enfants. Par exemple, le roi et Vladimir montent le même cheval, « un cheval de cirque » et ils entrent « à reculons dans le camp ennemi » (37), en cheval de Troie, ce qui trompe les soldats sur leur réelle identité. La suite paraît inspirée des jeux d'enfants.

Les troupes, réveillées par la trompette de Vladimir, dépassèrent imprudemment les limites où il leur était permis de se battre. Ils durent se rendre. Vladimir prit tous les couteaux dans les bouches des cosaques et les jeta par le soupirail des cuisines. (37)

Dans la dernière phrase du texte, Cocteau fait œuvre morale en satirisant les exploits de guerre individuels, les excès héroïques : « On la connaissait, l'odeur immonde. [...] C'était l'odeur du champ de bataille, chère aux héros » (148).

⁸⁸ Inspiré, à son tour, du Fabrice de Stendhal.

La critique sociale ne se limite pas aux grands esprits héroïques. Elle vise aussi la nouvelle société urbaine de l'entre-deux-guerres, qui vit, globalement, une uniformisation du goût, dans le passage à la culture de masse. Dans un souci de surprendre l'esprit de l'époque, celle moderne, Cocteau donne l'appellatif d'Eugènes ou de « larves » à des gens qui s'adonnent à, ou véhiculent, des engouements. Tandis que par rapport à la société allemande des années 1910 les Eugènes furent l'incarnation du pangermanisme, par rapport à la société française de l'entre-deux-guerres ils représentent l'adoption sur large échelle du divertissement léger, frivole, non-critique construit autour des vedettes telles Octave Célestin, alias Maurice Chevalier, chansonnier de grande renommée, ou Amère Suzon, alias Mistinguett, la fameuse chanteuse de Music Hall. « Qu'étaient devenus les Eugènes ? Peu à peu, ils s'étaient glissés comme des larves et incorporés à l'univers. Ils s'étaient introduits dans les âmes grandes et petites » (11).

Cocteau critique une certaine société urbaine parisienne, peu soucieuse de la politique internationale – car même si Hitler menace l'ordre européen ce n'est pas lui qui fait la une des journaux – et plus préoccupée par la vie des vedettes, leur cure de rajeunissement, le secret de leur gloire, leurs fabuleuses tournées mondiales. Les artistes qui refusent de vieillir sont explicitement satirisés : « Elle (Amère Suzon) était vieille, et vivait cousue dans la peau d'une petite fille prodige, morte à Hollywood » (15) tandis qu'à propos de Célestin : « Il était presque centenaire, mais il paraissait fort jeune : à peine trente ans. Il devait cette jeunesse aux piqûres d'aventurine du docteur Rossignol » (14).

Tout comme dans Le Potomak, vingt ans plus tard, dans La Fin du Potomak Cocteau démontre de nouveau sa préoccupation avec la réception de l'art par la

bourgeoisie. Ainsi, il dénonce l'appropriation non-critique de l'abject par la bourgeoisie, comme simple marque de distinction sociale. Tactique avant-gardiste d'exploser le carcan de la bienséance bourgeoise dans les années 1910-1920, l'abject perd par la suite de son impact artistique et social. Ainsi, dans La Fin du Potomak, une certaine dame élégante, en visite au musée, est parée d'un excrément imité que, de plus, elle considère un « original » :

Les deux dames élégantes causaient. La première portait comme pendentif un excrément, imité à merveille. Cet excrément rappelait ces « attrapes » que vendait jadis une boutique, rue Caumartin. « Votre bijou est adorable », dit celle qu'on appelait Monique. « Oui, n'est-ce pas », répondit l'autre. « Il est original. C'est une Russe pauvre qui les fait. Je vous donnerai son adresse. » (88-9)

L'idéologie bourgeoise s'expose ici dans sa hiérarchisation du monde (l'objectification de l'autre, la Russe dans ce cas n'attend plus à l'essence bourgeoise, vu sa place strictement fixée d'artisane immigrée et pauvre), de quantification de la qualité (le pendentif, malgré son caractère prétendument unique, est achetable à bas prix) et de privation de l'Histoire (l'objet est fait pour être possédé et étalé, l'origine russe de l'artisan n'indiquant que le prix)⁸⁹.

Cocteau semble attaquer aussi l'hypocrisie de la bourgeoisie dans la relation que celle-ci entretient avec l'Eglise. Ainsi, dans un épisode d'autofiction, il semble se rappeler une messe à la Madeleine de 1926 où participa aussi « Mme de Guermantes » qui, ayant froid aux jambes, laissa tomber ses sous-vêtements sur ses chevilles. Le sacrilège est doublé par « la longue morve brillante qui reliait ses narines au prie-Dieu » (76). Selon Milorad, Cocteau allait à la messe de l'Eglise de la Madeleine en 1926, étant

⁸⁹ Voir Barthes, « Le mythe, aujourd'hui » dans Mythologies.

encore à l'époque de sa conversion et il est censé y avoir rencontré la comtesse de Chévigné, qui habitait rue d'Anjou, dans le même immeuble que Cocteau et sa mère, comtesse qui fut pour Proust le modèle de Mme de Guermantes. Le narrateur évoque également l'épisode du jeune organiste aveugle qui durant la messe, à l'insu des fidèles, « brodait sur une danse à la mode » (76); le narrateur, plus respectueux envers l'Eglise et le seul à s'en rendre compte, pense à dénoncer le sacrilège.

A part les aspects relevés plus haut, La Fin du Potomak se remarque aussi pour l'enchevêtrement des espaces autobiographique et fictionnel. Ce qui intéresse le plus souvent ce sont les métamorphoses subies par le matériel autobiographique pour devenir œuvre littéraire. La méthode employée le plus par Cocteau est la dissimulation de la véritable identité de ses amis sous des pseudonymes. Ainsi on rencontre une vicomtesse Méduse, une princesse Fafner ou la baronne rousse aux émeraudes d'Ur. Aussi réunit-il le final des diverses crises traversées par ses amitiés avec les femmes⁹⁰ dans une scène finale de destruction de sa chambre close par les femmes, transformées en bacchantes. L'utilisation des noms à charge culturelle, Méduse, Fafner, Ur exprime la tension de ces relations tourmentées. Si Milorad explique le choix du nom d'Ur (33) par un vers fameux de l'arrière-grand-parent du mari de Valentine Hugo, « Tout reposait dans Ur », l'ombre reste sur le fait que c'est la baronne/Valentine qui prend possession des ruines de la chambre close. On pourrait supposer que Valentine Hugo aurait mis à la disposition de ses nouveaux amis, les Surréalistes, des bribes précieuses de la réflexion coctélienne.

⁹⁰ Cocteau avait effectivement giflé Marie-Laure de Noailles, ici la vicomtesse, pour ses drames de jalousie; il avait eu une histoire d'amour avec Natalie Paley, ici la princesse Fafner qui aurait avorté son enfant, d'où la rupture ; il avait été le voisin de Valentine Hugo, ici la baronne, qui avait rejoint les Surréalistes.

5.7 Poésie de roman

Cocteau considère l'écrivain un simple scribe pour l'œuvre qui s'écrit d'elle-même.

Son œuvre se met en marche, le pousse, le dirige, le consulte à peine, gèle ses givres et ses prismes, et, imitant la technique du rêve, sort des zones de notre paresse, des ténèbres du corps humain, un cortège d'objets et d'épisodes qui ne peuvent changer leur organisme contre un autre, organisme qui veut vivre seul, vivre de notre substance [...]. (94-5)

L'idée que l'œuvre représente un grand danger pour le créateur est illustrée plus loin dans le texte, lorsque Persicaire exprime son soulagement que le Potomak, l'œuvre, n'ait pas reconnu son géniteur.

« Narrativité proliférante » (un certain mécanisme narratif qui dépend de la disponibilité du narrateur-médium et risque de multiplier les histoires à l'infini), « auto-réflexivité critique » ou méta-discours (constituée par les commentaires intra-textuels sur les rapports de l'écrivain à l'écriture et à l'œuvre) et simple « auto-réflexivité » (la réflexion de l'œuvre Le Potomak dans le personnage le Potomak), « les trois éléments clef du modernisme et de la modernité artistique » (Yaari, Ironie paradoxale 232) se retrouvent dans La Fin du Potomak et marquent sa place dans l'histoire littéraire.

A part l'œuvre qui se nourrit de la personne de l'auteur, il y a dans La Fin du Potomak d'autres métaphores pour la création artistique qui exposent la conception que se fait Cocteau de la littérature: « piège-fil » ou « lettres Didot ». Le « piège-fil » ou la toile que tisse l'oiseleur est l'œuvre qui attrape « des objets inconnus » (49) et dont la

proie la plus enviée reste le Potomak⁹¹. Et pour voir l'importance de ces captures, la partie centrale du livre est peuplée d'objets-énigmes, tandis que presque tout le reste du livre tourne autour du Potomak.

L'autre métaphore pour la littérature que conçoit Cocteau est celle de « lettres Didot ». Les lettres Didot sont les « caractères modernes », caractères de plus grande simplicité, qui ont répondu aux nouvelles exigences de lecture et lisibilité à partir du 18^e siècle. Firmin Didot, l'imprimeur, a gagné une grande réputation mondiale pour le procédé du stéréotypage qu'il inventa et lui permit d'imprimer des livres bon marché et également pour les caractères très élégants qu'il produisit. Lorsqu'on se rappelle que Cocteau avait été impliqué maintes fois dans des activités typographiques, ayant fondé avec Maurice Rostand la revue Schéhérazade parue en six livraisons entre 1909 et 1911, ayant participé en 1915 à la revue Le Mot, et ayant fait revivre en 1918 aux côtés de Blaise Cendrars Les Editions de la Sirène, la métaphore typographique semble naturelle.

Cocteau présente l'histoire de ces caractères « nobles » qui auraient été employés jusqu'en 1913 pour « des images d'Epinal et des dictées d'enfance » (45), et que le narrateur et son ami, François Bernouard, utilisent ensuite pour imprimer la littérature d'avant-garde : « Nous imprimâmes des livres avec » (45). Selon cette glose typographique, les textes composant La Fin du Potomak n'en sont pas naïfs, même s'ils comprennent des éléments des textes naïfs. La méthode de composition employée est de nature dadaïste :

⁹¹ Dans les premières esquisses du Potomak, Cocteau imagine le Potomak, pas comme un monstre marin, ce qu'il est devenu ultérieurement, mais comme un oiseau, une outarde.

Il s'agissait de découper les lettres d'une centaine d'exemplaires d'un texte d'Epinal, de coller ces lettres sur une feuille de bristol enduite de glu et de cliquer ensuite le nouveau texte. Mme Lhote piquait les lettres d'une longue épingle. Respirait-elle un peu fort, les lettres s'éparpillaient et mon poème. (45-46)

Le travail de typographe ressort comme désorganisateur et la littérature comme extrêmement fragile, soumise à des changements indus. Cocteau expose ici sa méthode innovatrice d'utiliser des éléments disparates des textes considérés mineurs, méprisés, genre littérature pour enfants ou histoires d'Epinal, pour créer des œuvres nouvelles, critiques, qui possèdent l'apparence de légèreté donnée par le matériel d'Epinal. La littérature qui s'écrit avec les caractères Didot refondus, devenus autrement « modernes », établit un rapport critique avec la culture populaire, tout en prenant soin d'éviter le didactisme.

La littérature moderniste est par définition une littérature qui sollicite la participation active du lecteur. Si, déjà en 1913, Cocteau lance un défi à ses lecteurs avec Le Potomak sous la forme du jeu avec l'œuvre, dans La Fin du Potomak il fait appel plus explicitement à l'attention des lecteurs. Ainsi, les Notes sont suivies des consignes suivantes : « Le lecteur est chargé de découvrir lui-même les passages auxquels ces notes correspondent » (155). Mais cette invitation-ci est parodique car d'une part il n'existe pas de correspondant clair pour certaines notes, comme c'est le cas de la note portant sur l'affaire des lettres anonymes de Tulle, et d'autre part les notes n'apportent pas à l'épisode correspondant un véritable éclaircissement.

L'art poétique que contient La Fin du Potomak se base surtout sur le terme d'énigme. Vu la préoccupation de Cocteau avec la structure de ses œuvres et son potentiel de signification, ce n'est pas étonnant que les énigmes se trouvent placées au

cœur du texte (similairement l'essai « Le Secret professionnel », central pour la pensée artistique coctélieenne, se trouve au centre du livre Le Rappel à l'ordre). En abyme, les énigmes sont abritées dans l'Appartement des énigmes, la demeure du narrateur.

Non sans confondre le lecteur, Cocteau crée toute une nomenclature autour du terme « énigme » et propose les syntagmes d' « énigme apparente » (99), « énigmes du seuil » (100), « énigme sans avoir l'air de l'être » (99-100), « énigmes qui ont l'air d'être des énigmes et ce sont des énigmes » (101). Ainsi il critique le « dilettante » de s'attacher aux « objets à la mode », des « énigmes apparentes », qui ont certes du charme, mais qui est dû à leur seule popularité. Les « énigmes du seuil » seraient des « devinettes » qui ont tout juste « l'air de poser des énigmes » (100). Cocteau définit ces énigmes de peu de valeur, qui sont censées avoir la vie courte, ainsi : « Méfiez-vous des devinettes. Elles sont la ressource des petits-mâtres de l'énigme. A la longue, elles rapetissent. Elles deviennent ouvrages de dames et bibelots d'art » (128). L'exemplification de telles énigmes a lieu ailleurs dans le texte (et, comme avec les notes, il s'agit de forcer le lecteur à trouver les correspondances) : « Les rébus de Mallarmé, le vautour de Léonard, les cachotteries grivoises de Watteau ne posent que des devinettes » (126). Pas tout à fait dépourvues de valeur, car elles s'appellent quand même « énigmes du seuil », ces devinettes n'ont cependant pas le pouvoir évocateur des vraies énigmes.

La véritable énigme, « un objet ou une œuvre d'art », a la capacité de fasciner, d'interpeller, d'ouvrir des perspectives inattendues. Ces énigmes se divisent en celles qui n'ont pas l'air de l'être et celles qui s'affirment être. La plupart de celles détenues par le narrateur semblent tomber dans la première catégorie, sauf les énigmes de Picasso, caractérisées par « l'insolence » moderniste, qui feraient partie de la deuxième catégorie.

Ce qu'elles ont en commun semble être la force d'association. Ainsi à propos du dé de

Picasso :

Il ressemblait à l'impasse de quelque rue borgne de petite ville italienne au clair de lune. Il ressemblait à ce que l'enfance enfermée aux cabinets voit en collant son œil au trou de la serrure. Il ressemblait à la guitare espagnole. Il ressemblait à un insecte nécrophage. Il ressemblait à un tour de carte. Il ressemblait à une lanterne sourde. Il ressemblait à une tête de mort. (102)

Ce dé, qui d'ailleurs est tenu sous un verre, révèle tout un univers de la peur, de la terreur, de la mort.

Une autre énigme évoquée dans La Fin du Potomak, qui fascine le narrateur, est la plume du toquet de Faust, dans une lithographie de Delacroix.

Elle s'élançait. Elle se tordait. Elle accrochait le vide. Comme une crosse de luth de Ver Meer de Delft, comme une branche de Watteau, comme un étendard d'Uccello, comme une palme d'un châte d'Ingres, elle imitait la clef de sol servant de tête aux personnages des rébus de mon enfance. Elle imitait la fente capricieuse des violoncelles [...]. (103)

A part le fait qu'ils sont tous tirés d'œuvres d'art, les objets énumérés ont en commun une certaine ressemblance de forme, une position oblique et parfois une fonction artistique. Egalement, une certaine vie semble les animer. La preuve sont les verbes ou adjectifs qui les personnifient : « s'élançait », « se tordait », « capricieuse ». Cette impression est renforcée lorsqu'un tel objet interpelle le narrateur : « Elle [la plume] me fait signe. Et, vous le savez, c'est par des formes insolites que les peintres morts tentent de survivre, qu'ils se prolongent et qu'ils nous crient : Je suis là ! Cette plume est comme un appel pathétique » (103).

Si Cocteau croit identifier là un appel caché de Delacroix venant d'outre-tombe et affirmant la permanence de son œuvre comme une signature, on peut d'autant plus se

demander s'il a caché lui-même un signe dans le cycle énigmatique du Potomak. Ce signe se situerait peut-être dans l'ordre des objets relevés auxquels il faut rajouter la « houlette de berger grec » (104) qui ressemble « à l'œil d'Alexandre », « à l'hippocampe », « à un serpent du caducée », « au profil casqué de Minerve ». Cocteau, en dialogue avec le lecteur attentif, révèle la spirale de l'infini. Il le fait à partir des dessins ambigus des Eugènes et continue avec l'image du « vertige spéculatif » (190) qui fait peur aux humains. On retrouvera la spirale ailleurs aussi, par exemple dans les fresques de la Salle de Mariage de la Mairie de Menton, qu'il a signées en 1958.

En conclusion, l'art poétique de Cocteau, car il s'agit bien d'une écriture poétique (Cocteau a d'ailleurs, significativement, nommé ses textes narratifs « poésie de roman »), bâtit la poésie sur le principe de l'énigme – qui ne fonctionne pas tant dans le sens d'une résolution, ce qui nous enfermerait dans un seul univers, mais dans le sens de la stimulation d'une série infinie d'associations, dont l'engendrement (par l'écriture et la lecture, donc l'encodage et le décodage) aide à dépasser la terreur historique et ontologique.

5.8 Conclusion

La présence constante de la mort dans l'œuvre de Cocteau en fait un personnage familier. Comme l'observe Jecic, la mort « ne le hante, ni ne l'angoisse pas, plutôt, ayant droit de regard sur lui, il la tient à l'œil » (1). D'abord liée au suicide du père, la mort est associée tout au long de la vie de Cocteau aux pertes de divers amis disparus trop jeunes, et surtout à la perte de l'ami et compagnon par excellence, Raymond Radiguet. Ecrivain

de génie, le Rimbaud du roman, selon Cocteau, Radiguet est mort en 1923 à 20 ans, après avoir fini son deuxième roman, Le Bal du Comte d'Orgel. Il contracte la fièvre typhoïde probablement durant les vacances de l'été 1923, quand il se trouvait au Piquey en compagnie de Cocteau.

Le cycle du Potomak se termine avec le rappel sentimental de la figure de Radiguet, rappel déclenché par le retour du narrateur au Piquey. C'est de là que le narrateur qui trouve sa mission achevée lance un défi à la mort, en attribuant au préalable à l'« enfant myope »⁹² cette même audace : « Sa mort était en marche et il l'attendait. Depuis le jour de ma naissance, ma mort s'est mise en marche » (149). On ne se tromperait pas si l'on affirmait, comme Gullentops et Van de Wiele l'ont fait dans leur étude « Jean Cocteau sous la férule de Raymond Radiguet », l'inversion des rôles du disciple et du maître. Traité d'« enfant myope », d'« enfant saoul », Radiguet est l'esprit visionnaire et immortel (y témoigne, d'ailleurs, en dehors de l'hommage de Cocteau, un buste signé Lipchitz), états auxquels aspire également le narrateur. La mise en parallèle des destins du narrateur et de Radiguet indique, sinon l'effacement de Cocteau derrière son élève, du moins la reconnaissance d'une dette. Cette dette consiste en partie en une courageuse réflexion sur la mort et l'apprentissage de la mort.

Une sorte de fantôme dont la présence est constamment ressentie par le poète, la mort est personnifiée, dans La Fin du Potomak comme ailleurs dans l'œuvre de Cocteau : « Comme l'araignée prudente ankylose la mouche et la tue, la mort est lâche. Elle ligote de loin ses victimes. La mort ne tue pas que des morts » (151). Mais le texte s'achève sur

⁹² Radiguet.

une note plus optimiste : le poète se sent rassuré devant la mort par le fait même que son œuvre est terminée. Il se permet même de provoquer la faucheuse :

Le dernier mot je le marque
Avant votre coup de poing
Et je, malgré votre Parque,
Pourrai mettre encore un point. (152)

Cet épisode du Piquey appartient au « Postambule » qui joue au niveau du texte global le rôle d'un tableau de vanité. Il concerne le temps et la mortalité. Il présente le poète dans la « cabane à fantômes », sous un ciel qui annonce l'orage, assis à la « table sainte » de l'écriture. Cet épisode affirme, outre la brièveté et la fragilité de la vie, une valeur positive, la survie de l'artiste grâce à et à travers son art.

Ai-je une minute à vivre ?
Ce pas est-il votre pas ?
Qu'importe, je laisse un livre
Que vous ne me prendrez pas. (153)

Chapitre 6

Liens intertextuels et affinités artistiques

6.1 Introduction

Jeu de rapprochement de deux textes, la pratique de l'intertextualité est un des traits dominants de l'entreprise moderniste⁹³. La littérature moderniste qui se renouvelle à travers de nombreuses reprises et notamment le procédé de la parodie⁹⁴, lance un défi important au lecteur. S'il ne réussit pas à saisir ces échos intertextuels, parfois subtils, qui présupposent à la fois la connaissance du texte et de l'intertexte, le plaisir de la lecture, par rapport à la potentialité expressive du texte, est diminué.

6.2 Liens et lianes : Cocteau-Anna de Noailles

Cocteau a gravité toute sa vie autour de la comtesse Anna de Noailles. Attiré par le talent, la beauté et le titre de la poétesse, le jeune Cocteau compose en 1912, sous l'influence directe de celle-ci, le recueil de poésies La Danse de Sophocle. En 1913, en quête d'un parcours artistique plus original, Cocteau renie ses trois premiers recueils de poésie, parmi lesquels La Danse de Sophocle, et abandonne sa muse Anna, décidément

⁹³ On retrouve l'intertextualité partout en littérature, pourtant elle abonde notamment dans la littérature moderniste.

⁹⁴ Dans Palimpsestes, Genette définit l'intertextualité comme la pratique de la citation, du plagiat et de l'allusion, qui est une intertextualité *in praesentia* et ponctuelle. Il définit aussi l'hypertextualité (ou intertextualité *in absentia*) comme la pratique du pastiche et de la parodie.

trop ancrée dans la Belle Epoque. Malgré la rupture, Cocteau ne cesse d'évoquer la personne et la poésie de celle-ci. La présence de l'inspiratrice répudiée se devine dans Le Potomak ; de plus, elle fait irruption dans un très court épisode de La Fin du Potomak. Il faut mentionner aussi que la dernière œuvre signée Jean Cocteau, une œuvre de 1963, s'intitule La Comtesse de Noailles. Oui et non⁹⁵.

Anna de Noailles, la poétesse du lyrisme ardent, de l'amour de la nature et du culte de la jeunesse, a connu de grands honneurs (académicienne en Belgique, première femme à devenir Commandeur de la Légion d'Honneur, primée par l'Académie française) et a suscité de grandes passions de son vivant; elle fut admirée par des hommes de lettres de taille tels Barrès, Proust, Ortega y Gasset, Rilke. Malgré toutes les acclamations qui l'ont entourée, Anna de Noailles tomba dans l'oubli peu de temps après sa disparition; l'hommage, bien que mitigé, que lui porte Cocteau, ses appréciations ayant alterné avec des propos critiques, prend, dans ces conditions, une valeur toute particulière. Une onde d'amitié traverse tous ses propos et rend l'évocation d'Anna de Noailles émouvante.

Cocteau s'inspire d'Anna de Noailles pour créer le personnage féminin d'Argémone du texte Le Potomak. Les goûts littéraires de ce personnage, qui adore Victor Hugo pour de mauvaises raisons, trahissent tout de suite le modèle.

Oui, pour toi, je le sais, compte, hélas ! – et je t'approuve – le nombre des tomes. Une œuvre c'est une organisation sociale. Tu n'imagines pas Booz tout seul dans la rue endormi ; et le calembour Jérimadeth s'adosse à la Légende des siècles. (Le Potomak 170)

⁹⁵ Cocteau se trouve dans le sillage d'Anna de Noailles aussi en 1955, quand il succède à l'Académie royale de Belgique à Colette, qui avait remplacé à son tour la comtesse de Noailles.

Le destinataire de cette critique se révèle dans la critique écho qu'adresse Cocteau à Anna de Noailles dans son dernier texte, La comtesse de Noailles. Oui et non.

Un journaliste demandant à Gide : Quel est selon vous notre plus grand poète ? il venait de répondre son célèbre 'Hugo, hélas !' Pour être restée sourde à cet hélas, n'avoir su mesurer la fortune d'un nom qu'au nombre des rues, avenues ou places qui l'affichent, pour avoir oublié en ce qui concerne Rimbaud de joindre au mot 'passant' le terme 'considérable', la comtesse ignore la rude école de Montparnasse de 1916 où j'allais payer cher mes fautes⁹⁶. (19)

Le « hélas » du Potomak est donc un emprunt à Gide, un élément d'intertextualité ou « plagiat » selon la typologie de Gérard Genette (Palimpsestes 8), terme que Gide apprécierait, lui qui s'est cru sans cesse volé par son cadet trop leste à emprunter. Mais Gide n'aurait pas à se faire trop de soucis, car Cocteau, ici comme ailleurs, dépasse l'entendement de ses propos. Le « hélas » de Gide prend une autre valeur chez Cocteau puisque leurs attitudes envers Victor Hugo sont différentes. Alors que Gide semble rejeter en bloc Hugo, Cocteau lui trouve des points d'honneur. L'art hugolien contient des calembours cachés, des lieux où le magicien du mot, du jeu poétique, prend le dessus du mythologue. Cocteau tire grande satisfaction de la découverte en tant que lecteur de ces artifices, de ces mensonges poétiques, qui, malgré l'apparence, n'ont pas de référent réel.

L'exemple que donne Cocteau dans Le Potomak est celui d'un vers tiré de « Booz endormi » : « Tout reposait dans Ur et dans Jérimadeth ». Jérimadeth sonne effectivement

⁹⁶ Cocteau dut dépasser les fortes réticences du groupe de Montparnasse (formé de Max Jacob, Pierre Reverdy, Blaise Cendrars, Amedeo Modigliani) agacé par sa tenue élégante et sa courtoisie incessante, de même qu'effrayé par sa réputation de prédateur.

comme un beau lieu biblique. C'est pourtant une ville imaginaire que le poète Hugo fabriqua pour rimer avec « demandait ». Si l'on y prête attention, Jérimadeth n'est qu'un « j'ai rimé à – dait ».

Cocteau se dresse donc contre le goût d'Anna de Noailles, se détache de la position péremptoire de Gide et affirme ses valeurs propres. L'intertextualité pour Cocteau, toujours point de départ et non pas d'arrivée, est une manière de rendre hommage et aussi de rendre manifeste son propre moi créateur. Cocteau nous propose, d'une manière détournée, la façon dont il entend que nous lisions ses propres livres ; il nous déconseille une lecture rapide, de surface, et nous incite à débusquer les lieux de poéticité et de vérité profonde d'un texte. En tant que lecteur attentif des classiques français ou universels, Cocteau arrive à en faire des contemporains, modernes, par la lecture qu'il en fait. C'est le cas de Hugo et bien d'autres dont il découvre des gestes cachés qui lui parlent directement.

Mais revenons au rapport de Cocteau avec Anna de Noailles. Il est clair que le reproche le plus grand que lui fait Cocteau est celui de se pavaner sous la pluie des éloges, trop sûre de la pérennité de sa gloire poétique. L'attente des éloges étant chose connue par les fidèles d'Anna, Proust, qui avait rendu possible la rencontre de Cocteau avec Anna de Noailles, donne à Cocteau, avant leur première entrevue, des leçons de bonne conduite : « Un ton froid où par discrétion vous ne lui diriez que le quart de ce que vous pensez, et qui eût peut-être paru du meilleur goût à M. de Sacy ne la toucherait pas » (cité dans Arnaud 87). Si les éloges des autres constituent une nourriture indispensable pour Anna de Noailles, elle vit aussi de son propre torrent verbal. Le biographe de Cocteau, Claude Arnaud, ironise que le terme de salon serait excessif appliqué à l'espace

où recevait Anna de Noailles, car celle-ci était la seule à s'exprimer dans sa chambre de la rue Scheffer. Cocteau lui-même, dans le portrait-souvenir qu'il dédie à la poétesse, s'arrête longuement sur le vertige de sa parole, dont il renforce l'aspect caricatural par l'insistance sur la gestuelle typique d'Anna. « La comtesse, avant même de passer à table, empoignait une conversation de ce genre et ne la lâchait plus. Buvait-elle ? De la main droite, elle tenait son verre, de la main gauche elle faisait signe de ne pas l'interrompre » (Portraits-souvenir 155).

Néanmoins, Cocteau souffre lui aussi d'orgueil, orgueil qu'il cultive dans la compagnie d'Anna. On le nomme d'ailleurs son « Enfant terrible » ou « Anna-mâle ». Mais à partir de 1913, Cocteau arrive à se distinguer de son amie, car il se met à exorciser ses propres défauts. L'exercice d'introspection, certes douloureux, auquel il s'adonne, lui fraie un chemin littéraire nouveau et lui fournit une partie de la matière même du Potomak. Cocteau admet son besoin maladif de reconnaissance dans « Le Prospectus » du Potomak qui date de 1916 : « A douze ans on crève d'orgueil. [...] J'eusse voulu un écriteau, qu'un lys me poussât dans la bouche, qu'un ange apparût me tenant la main ; une preuve quelconque. – Je cherchais le secret de confondre » (46-7).

Le parler vite est un autre point d'autocritique, bien que moins explicite et moins directement ciblé, dans Le Potomak lui-même. Ainsi, Persicaire, le personnage détenteur de modération et de sagesse dans cette oeuvre, critique le narrateur pour l'avoir embrouillé et lui offre son aide afin qu'il puisse sortir de ce tissu fait de paroles et de références mythologiques.

Cette épitaphe d'Alcée de Messénie⁹⁷ :

« Que la mort des jeunes gens est lamentable ! et la mer est surtout pour eux pleine de deuil et de funérailles. »

-Nous pourrions citer toute l'anthologie grecque, interrompit, se séchant, Persicaire. Votre conversation me dérouta.

Où sommes-nous ? Me voilà, comme Golaud, perdu aussi.

Donnez-moi la main.

Je lui donnai la main. Nous marchâmes à rebours, le long des phrases prononcées. (175)

Sous l'influence d'Anna de Noailles, surnommée la « rose crétoise⁹⁸ », Cocteau s'inspira de la culture antique grecque quand il écrivit La Danse de Sophocle. Il s'y rapporte comme à un avorton.

Certes, mon épiderme enviait d'autres destins. Sophocle, jeune dansant tout nu dans Athènes après la victoire de Salamine, et Sophocle vieux pour qui plaide Antigone, voilà des chances qui tracassent. Hélas ! j'ignorais les missions profondes, la géothermie du cœur. (Le Potomak 170)

Et comme c'est habituel chez Cocteau dans Le Potomak de terminer sur un ton drôle et empreint d'autodérision, il évoque d'autres destins qu'il aurait ratés, en fait, très peu enviables : « J'aurais pu faire 'la Marseillaise' ou 'Plaisir d'amour'⁹⁹ ; j'écris ce livre » (171).

Anna de Noailles refait son apparition dans La Fin du Potomak dans un court épisode de funérailles, ses propres funérailles. Cocteau, qui la nomme cette fois-ci, est pris de nostalgie et évoque son amie avec tendresse. Le narrateur « à plat ventre », en enfant émerveillé, suit la cérémonie de sa chambre à travers « les ondes », la radio peut-être ou tout simplement son imagination, alimentée par leur longue amitié et connivence.

⁹⁷ Poète lyrique grec du 7^e siècle av. J.-C.

⁹⁸ La mère d'Anna de Noailles, Ralouka Musurus, appartenait à une famille grecque, d'origine crétoise.

⁹⁹ Composée au 18^e siècle, « Plaisir d'amour », mélodie à grand succès, que Berlioz instrumenta pour petit orchestre en 1859, est le modèle du genre de la romance française.

Cette scène, un « gisant » verbal, s'il l'on peut dire, est le produit du télescopage du passé vécu et du présent imaginé, Cocteau concevant en fait son amie plutôt vivante que morte. « Couchée assise » et habillée en « camisole », comme elle accueillait d'habitude la poignée de ses élus, au « buste volubile », maniant un collier, à ses traits physiques uniques, « petites mains de lézard », « boucle noire qu'elle appelait : colonne Vendôme », « cou d'oiseau » (La Fin du Potomak 47), Anna apparaît ici en grande descendante princière roumaine à l'allure des immortels honorés sur les médailles. La page évocatrice se termine sur un ton comique, car Anna répond d'un « rire chevalin » (47) aux éloges funèbres, le silence n'étant aucunement dans sa nature. A propos d'un grand tableau décorant la chambre de son amie, Cocteau avait affirmé « Cette Minerve pensive n'est pas sa patronne. Plutôt serait sa patronne, la turbulente Pallas de l'Enéide, sauterelle de l'Acropole » (Portraits-souvenir 159). Cet épisode de commémoration dans La Fin du Potomak est marqué d'une double nostalgie : perte d'une amie proche et disparition d'un monde dont elle incarnait l'esprit.

A part la personne d'Anna de Noailles qui, le long du temps, soit est l'objet de la tendresse de Cocteau soit est soumise à son ironie, il y a des éléments de son écriture, un certain style, une thématique, l'inspiration grecque, qu'on retrouve aussi dans l'œuvre de Cocteau. Cet entrelacement tient d'un processus osmotique, « processus à moitié inconscient qui présuppose un état de réceptivité » (Yaari, « Osmose ou parodie » 186). Bien que Cocteau se détache de l'écriture d'Anna de Noailles, certains éléments en subsistent chez lui. Il s'agit notamment de certains thèmes, d'abord la hantise de la mort qu'accompagne l'injonction au *carpe diem* et où la vie des sens trouve sa place d'honneur, ainsi que l'amour passion.

Déjà la vie ardente incline vers le soir,
 Respire ta jeunesse,
 Le temps est court qui va de la vigne au pressoir,
 De l'aube au jour qui baisse.

Garde ton âme ouverte aux parfums d'alentour,
 Aux mouvements de l'onde,
 Aime l'effort, l'espoir, l'orgueil, aime l'amour,
 C'est la chose profonde. (Anna de Noailles, « Le Temps de vivre »¹⁰⁰)

Cocteau, tentant d'arracher à l'oubli l'œuvre d'Anna de Noailles, fait publier sous le titre La Comtesse de Noailles. Oui et non, entre autres, treize poèmes qui lui étaient les plus chers, dont l'un comporte l'extrait ci-dessus. En écho à ce poème viennent les rondes du Potomak, avec les mêmes injonctions et le même rythme saccadé :

Il faut profiter de ton âge,
 Des avidités de la jeunesse
 Et des espérances du cœur.
 [...]

 Garde ta place,
 Et ton devoir,
 Et tes enthousiasmes,
 Crois à ton rôle. (Le Potomak 159)

La mission que le poète vécut comme un devoir d'ami est celle d'accueillir dans son œuvre certains amis qui autrement seraient voués à l'oubli – c'est ainsi qu'on peut interpréter dans ce cas l'intertextualité. Il semble dire, précisément cela, à travers d'autres vers qu'il a choisis d'Anna de Noailles :

Mon ami, vous mourrez, votre pensive tête
 Dispersera son feu,
 Mais vous serez encore vivant comme vous êtes
 Si je survis un peu. (De Noailles, « L'Amitié »¹⁰¹)

¹⁰⁰ Poème reproduit dans La Comtesse de Noailles. Oui et non 27.

¹⁰¹ Poème reproduit dans La Comtesse de Noailles. Oui et non 71.

6.3 Liens et lianes : Cocteau-André Gide

Une autre relation de Cocteau qui a généré un réseau intertextuel important dans Le Potomak est celle avec Gide. Les marques de cette relation apparaissent en 1912 dans leur correspondance¹⁰² et on les retrouve jusqu'en 1952 (un an après la mort de Gide) dans le livre de mémoires Gide vivant. Cocteau y attaque frontalement et violemment Gide, en retournant les accusations que celui-ci lui avait faites au cours du temps :

Gide était une fraude vivante, il ne pouvait donc pas constater de fraudes en sa personne, et s'il en constatait chez les autres, il se trompait souvent, prenant pour fraude une expression de leur vérité dont il ne les croyait capables. Il était du principe que un tel ou tel contient tels ou tels objets, et s'il leur en voyait sortir d'autres, il estimait qu'il y avait eu vol. (47)

Gide ayant accusé Cocteau de « cleptomanie » (Lettres à André Gide. Réponse d'André Gide 112), Cocteau retourne ce reproche vers son auteur. « Il avait du reste, comme vous le savez, le plus grand goût pour les objets volés, et tout en faisant reproche à un auteur, il les emportait dans sa grotte et les palpait avec amour » (Gide vivant 47).

Du vivant des deux écrivains, la relation Cocteau-Gide a connu les pires moments lors de la publication par Gide et Cocteau de leurs lettres ouvertes en 1919 dans respectivement La Nouvelle Revue Française et Les Ecrits nouveaux. Gide critique Cocteau pour Le Coq et l'Arlequin où, selon lui, Cocteau s'approprie « l'art d'autrui » et qui, de plus, « se donne des airs de chef d'école » (Lettres 104). Pour sa part, Cocteau fait à Gide la leçon de l'avant-garde et lui reproche son approche superficielle¹⁰³, le manque

¹⁰² Kihm, Jean-Jacques, éd. Lettres à André Gide. Avec quelques réponses d'André Gide. Paris: La Table ronde, 1970.

¹⁰³ Cocteau critique Gide pour être resté à la surface du spectacle des avant-gardes : « Ce qui vous attire, c'est un décor, un tumulte, une marche sur les mains, qui sont l'écume du mouvement moderne » (Lettres

de courage à travers par exemple l'image d'une « baigneuse qui n'ose se jeter à l'eau et qui se mouille les seins en poussant de petits cris » (Lettres 92). Selon Kihm, à la base de cette dispute se trouvent des morales et des habitudes différentes et des talents distincts. En ce qui concerne les derniers, si les dons de Cocteau pour le dessin, le ballet et la conversation furent source d'envie pour Gide, Cocteau, de son côté, jalousait Gide pour l'édition de ses œuvres dans la collection de la Pléiade (due en partie, aux yeux de Cocteau, à l'esprit méthodique de son aîné) et, avant tout, pour le prix Nobel. Kihm, dans sa tentative de comprendre la violence de la critique de Cocteau dans Gide vivant, l'explique comme vengeance pour l'effort que Cocteau avait fait si souvent de flatter Gide et plier devant lui.

L'une des phrases de Gide vivant nous est utile comme point de départ pour l'analyse de l'intertextualité avec l'œuvre de Gide dans Le Potomak : « Le voyage en Gide m'était plus facile que ne lui eût été facile le voyage en moi » (228). Cocteau cherche à se montrer supérieur à Gide, du point de vue de la pénétration psychologique ; aussi, il suggère bien connaître le style de Gide et se distinguer de celui-ci.

Cocteau fait de l'imitation de Gide dans Le Potomak, construit en grande mesure à partir de l'œuvre de celui-ci, Paludes. L'étude comparative de référence, rédigée par Justin O'Brien, « Paludes et Le Potomak », indique les points de rapprochement aux niveaux du sujet, de la forme, des thèmes et des tournures des phrases. Ce qui reste à saisir c'est ce qui distingue ces deux œuvres, et je vais m'arrêter sur le courant souterrain

91). Cocteau explique plus loin sa démarche du Coq et L'Arlequin, bien inscrite dans le mouvement moderne, qui consiste à mettre de l'ordre là où il y avait eu des surenchères.

parodique qui traverse Le Potomak, que Cocteau suggère d'ailleurs dans une petite note en bas de page, à propos du nom d'Argémone :

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.
Cette malice amicale et plusieurs autres ne doivent pas être prises en mauvaise part. (55)

Il faut aussi préciser qu'avec Le Potomak on se situe avant la grande dispute publique de 1919 et que Cocteau se laisse inspirer par le travail de Gide ; de plus il remercie celui-ci de lui avoir passé le « Sésame du trésor » (Lettres 26) lui ayant appris l'ordre ou « comment il fallait se répandre sans être épars » (26).

On pourrait parler de « parodie moderne » à propos de ce que crée Cocteau à partir de l'œuvre de Gide, « a form of inter-art discourse » (Hutcheon 2), « an integrated structural modeling process of revising, replaying, inverting, and 'trans-contextualizing' previous works of art » (Hutcheon 11). Selon Hutcheon, la parodie moderne, à la différence de la définition de Gérard Genette, est dépourvue de l'intention de ridiculiser le texte de fond ou le hypo-texte, « is not [...] at the expense of the parodied text » (Hutcheon 6). Dans la parodie moderne, le hypotexte serait « an ideal or at least a norm from which the modern departs » (5). La parodie que produit Cocteau s'attache à cette définition. Pour nuancer davantage cette notion de parodie coctélienne, il faut préciser que cette parodie n'exclut pas un certain degré d'osmose et parodie¹⁰⁴, c'est-à-dire qu'il y a à la fois un rapprochement et une distanciation quasi-concomitants entre le texte de

¹⁰⁴ J'entends les notions d'osmose et de parodie dans le sens avancé par Monique Yaari dans sa lecture intertextuelle de Paludes, comme des phénomènes quasi-simultanés d'assimilation par un texte de certains traits d'un autre texte et de distanciation critique. Le texte de Gide témoigne, dans la composante même qui vise à parodier l'école symboliste, de la présence de traits symbolistes.

Cocteau et son hypotexte. Ainsi, le texte de Cocteau comprend des échos du vocabulaire et de la sensibilité dont se nourrit le texte de Gide, Paludes, qu'il se propose par ailleurs de dépasser.

Cocteau connaît bien Paludes de Gide et se rend compte parfaitement de ses idiosyncrasies qu'il imite et avec lesquelles il joue à la fois. La parodie de Cocteau vise simultanément deux traits du lexique gidien, l'onomastique étrange et le vocabulaire botanique. Comme l'indique Monique Yaari, bien que dans Paludes Gide se démarque de l'idéologie symboliste, il garde du symbolisme, à son insu, des traits stylistiques. Le procédé des noms évocateurs et mystérieux (« Osmose ou parodie » 331) est un trait symboliste que Gide garde en parodiant. De vingt ans son cadet, appartenant à une autre génération d'écrivains, Cocteau surprend cet aspect formel et vieillot de l'écriture gidienne. A ceci s'ajoute le vocabulaire botanique quasi-scientifique qui découle de la passion de Gide pour la botanique. Ainsi, Cocteau attribue à de nombreux personnages du Potomak des noms pris de la botanique, faisant référence à des plantes à propriétés astringentes, purgatives ou sédatives. Persicaire, l'interlocuteur du narrateur, la voix de l'ordre, celui qui fait revenir le narrateur de ses égarements discursifs – une figure qui ressemble ainsi à Gide lui-même - est associé par son nom botanique à une plante médicinale, la renouée persicaire, plante des lieux humides (clin d'œil aux marais qu'habite le narrateur de Paludes), à vertus notamment astringentes.

Argémone, l'amie du narrateur, le pendant d'Angèle dans Paludes, est une femme élégante, mais malavisée en questions artistiques, qui, surtout, fait des remarques dépréciatives sur l'œuvre qui s'écrit. Argémone est le nom d'une autre plante, argemone

mexicaine, dont les graines sont sédatives et qui contiennent en proportion de 20-30% d'huile toxique. Ces propriétés sont reportées sur le personnage qui porte ce nom.

Bourdaine est l'un des trois amis auquel le narrateur confie la lecture du début du livre et qui rejette catégoriquement le livre en répondant que « c'est très drôle, mais trop hermétique. Utilisation impossible » (Le Potomak 145). Bourdaine porte très à propos le nom de la plante *Frangula alnus* qui pousse en milieu très humide et dont l'écorce est utilisée comme purgatif.

Canche, qui, tout comme Bourdaine, est un personnage à présence météorique, lui aussi interlocuteur littéraire du narrateur, prend son nom de la rivière La Canche. La Canche, fleuve côtier français du Pas-de-Calais, se caractérise par une vallée très humide exploitée en raison de son caractère productif mais stigmatisée comme espace malsain.

Les noms énumérés plus haut partagent certains signifiés tels l'idée d'humidité et de marécage, ou celle de plante à utilisations pharmaceutiques, ou, enfin, celle de produit pharmaceutique, à base de plantes. Leurs superpositions et leurs différences créent un champ sémantique d'évocation riche et inédit, une sorte de préambule aux vastes champs de signification qu'arrivent à couvrir les personnages du Potomak et des Eugènes. Ils fournissent chacun une lecture à deux niveaux, le deuxième niveau, ironique se positionnant en rapport intertextuel avec les écrits de Gide.

Si la parodie moderne couvre une échelle pragmatique large, « from the ironic and playful to the scornful and ridiculing » (Hutcheon 6), la parodie onomastique de Cocteau se place dans le registre « ironique et ludique ». Cocteau regardait avec tendresse, en poète, l'aspect botanique de l'écriture gidienne qu'il associait « à un certain exhibitionnisme à la Rousseau » :

Une des grandes singularités de Gide, c'est d'avoir mêlé en sa personne J.-J. Rousseau et les Encyclopédistes. Il avait de Rousseau le botanisme et l'enfantillage. Il avait de Diderot et de Grimm, cette rage de chasse à courre et de poursuivre un homme comme une meute. (Gide vivant 30)

Toujours enclenchant la parodie, liée cette fois-ci à la vie animale, c'est le personnage éponyme du livre, le Potomak. Celui-ci correspondrait aux « délicates choses grises » (44) ou « variétés du petit Potamogéon » (96) que le narrateur de Paludes se propose d'étudier dans le Jardin des plantes. Le narrateur du Potomak a lui aussi des sessions de contemplation du monstre marin et, de manière parodique, le moment le plus attendu est celui de la défécation du Potomak.

Cocteau a aussi une approche sérieuse des champs botanique et animal, car il emprunte des éléments pour créer une métaphore clé, celle de la transformation profonde du héros-narrateur. La notion de « mue » fait référence aux serpents, oiseaux, arthropodes qui traversent un cycle périodique de perte de la peau, du poil, du plumage, du revêtement chitineux. La même notion est fournie par le monde végétal. Chez Gide comme chez Cocteau on retrouve la métaphore de l'arbre qui se dévêtit pour grandir, pour évoluer : « Nécessité de faire craquer ses vêtements, comme le platane ou l'eucalyptus, en s'agrandissant, ses écorces¹⁰⁵ » (Paludes 107). Et :

Ainsi se détachèrent de moi comme l'écorce de l'eucalyptus :
 A..., le modeste,
 B..., le dilettante,
 C..., qui était plus intelligent que son monde et pas assez pour d'autres
 [...]. (Le Potomak 60)

¹⁰⁵ Le narrateur de Paludes cherche à craquer l'écorce du symbolisme.

Le narrateur du Potomak, qui traverse un changement d'orientation artistique¹⁰⁶, s'en sert pour décrire ce phénomène ; il sent d'ailleurs que les ruptures, le devenir, sont une constante du parcours humain et, certes, de son parcours d'artiste : « Plusieurs fois avant la mort on meurt » (Le Potomak 57). Cette métamorphose ou « mue » est illustrée à l'aide d'images prises au monde souterrain – végétal (« les racines », 33), minéral (« le diamant », 33), gazeux (« le grisou », 33) et au monde marin – animal (« méduses », « éponges » 63).

Le cachet du style coctélien est donné par le mélange de sérieux et de cocasserie. Le grave, l'appliqué est à tout moment subverti, par exemple par l'auto-ironie : « J'étais alors bœuf, et comme après un sac de sable sur la nuque, abruti » et « Ma surface falote n'était pas sans y descendre quelques racines » (Le Potomak 33). Une autre manière de subvertir le ton sérieux est de rendre incongrus certains éléments d'une énumération, comme c'est le cas d'« éventails » dans l'énumération qui suit :

méduses, éventails, éponges,
phosphorescences,
l'ombre d'une île,
nuit biologique. (63)

Si l'inspiration biologique est un point clair de rencontre entre Gide et Cocteau, tandis que Gide se limite dans Paludes à ce qui est immédiatement accessible, Cocteau va plus loin : il s'attache à imaginer le milieu marin, là où aurait vécu le personnage éponyme, le Potomak. Ce milieu marin peut être aussi une métaphore pour l'espace intérieur qu'explore l'artiste.

¹⁰⁶ Cocteau a même rejeté les trois recueils de poèmes légers, le dernier trahissant fortement le mimétisme à l'égard d'Anna de Noailles, composés avant Le Potomak, poèmes qui avaient connu pourtant la gloire des salons.

D'autres échos intertextuels se remarquent au niveau des choix verbaux. On connaît les idiosyncrasies des temps du verbe de Gide, sa faiblesse pour le subjonctif passé et le passé simple, temps prétentieux quand le texte est construit sur le mode dialogique. Lorsque Cocteau emploie le passé simple, on sent le travail osmotique. Le narrateur du Potomak dit « Nous fûmes particulièrement étanches » (167) et plus loin « Ce soir-là, nous n'allâmes pas plus avant » (167).

Au niveau syntaxique, la prose coctélienne, dans ce cycle, ressemble dans une grande mesure à la prose gidienne. C'est une prose rythmée, que rythment la ponctuation, l'alternance des phrases longues et des phrases brèves, les listes avec de courtes entrées et les exclamations, rappelant le vers libre et le poème en prose symboliste (Yaari, Ironie paradoxale 194). Il s'y ajoute les traits distinctifs de la prose de Cocteau, qui sont la fréquente interruption visuelle que provoquent la mise en page libre et la déstabilisation du mécanisme de signification que génère l'absence des conjonctions. Celle-ci serait justifiée par la pensée fuyante du narrateur, due parfois à l'usage de la drogue : « Vous soufflez trop ; la bulle tourne au ballon et, du reste, ce Dickens, parti cent pages pour le chef d'œuvre m'a déçu ; je lui garde rancune » (Le Potomak 174).

Quant aux modes d'exposition, Cocteau démonte le mode dialogique dont Gide avait entamé le renouvellement. Persicaire, le pendant en quelque sorte du Ménalque gidien, qui enseignait la fièvre d'être à un générique Nathanaël (dans Les Nourritures terrestres), est rabaissé chez Cocteau au niveau d'interlocuteur du narrateur. D'habitude le narrateur du Potomak explique ses vérités à Persicaire qui n'offre aucune réaction :

Ils (les Eugènes) sont terribles, Persicaire – ils sont indispensables : ils exécutent les mues.

Persicaire, entre une ville et l'autre, un voyageur est pauvre [...]. (Le Potomak 210)

Cocteau accroît le rôle du narrateur jusqu'à rendre les personnages secondaires inutiles, dérisoires. Comme exemple, la part du narrateur dans son dialogue, qui apparaît d'ailleurs factice, avec Argémone, est d'une étendue insoutenable (Le Potomak 164-167), subvertissant ainsi le mode dialogique.

Le mode épistolaire est également ironisé par Gide et, en écho intertextuel, par Cocteau. Ceci se voit dans l'échange, incongru, de lettres entre des amis qui se voient régulièrement. Dans Le Potomak, Persicaire envoie une longue lettre au narrateur. L'ironie y est poussée car elle trahit l'artifice narratif, les deux personnages puisant à la même source d'inspiration : l'épisode homodiégétique narré par Persicaire, les visites à Catulle Mendès, est d'inspiration autobiographique et jusque-là juste le narrateur avait, ouvertement, emprunté les traits de l'auteur. L'ironie ressort aussi du fait de la suspension de la communication, de la désarticulation dialogique, car cette lettre prétend être la réponse de Persicaire à « L'Album des Eugènes », qu'il ne mentionne même pas.

Cocteau, toujours en train de renouveler l'écriture, réussit, au risque d'une œuvre disjointe, incohérente, à transformer les modes discursif et épistolaire que Gide avait fait muer. De même, le mode aphoristique que Gide s'approprie dans Les Nourritures terrestres, en lui enlevant la froideur dogmatique, est retravaillé par Cocteau à sa manière. Ainsi les maximes dites sur un ton amical, du genre « Ce que le public te reproche, cultive-le : c'est toi (Le Potomak 59) », alternent avec des confessions très personnelles, « Je vais te confier un de mes premiers symptômes. Les coupures de presse m'eussent fait pleurer jadis et j'y trouve une force [...] » (59).

Le dialogue intertextuel le plus significatif entre Paludes et Le Potomak a lieu pourtant au niveau des phrases. Par exemple, l'image d'œuf désignant l'œuvre accomplie de Gide se retrouve chez Cocteau, avec la différence que Cocteau l'emploie en référence à l'œuvre Le Sacre du printemps de Stravinsky :

Un livre [...] mais un livre, Hubert, est clos, plein, lisse comme un œuf. On n'y saurait faire entrer rien, pas une épingle, que par force, et sa forme en serait brisée. (Paludes 112)
 Ton chef-d'œuvre (de Stravinsky) ressemble à l'œuf, parce qu'il en a la plénitude et le mystère. (Le Potomak 53)

Il y a aussi l'idée d'attribution au lecteur d'un rôle majeur dans l'interprétation du livre, idée que Gide évoque d'abord et ensuite Cocteau, d'une manière ludique :

Attendons de partout la révélation des choses ; du public, la révélation de nos œuvres. (Paludes 89)
 Je vous donne mille allumettes. Libre à vous d'allumer votre pipe. (Le Potomak 58-9)

Cocteau, en utilisant l'image « allumer la pipe », est un peu ironique envers son lectorat (d'où il exclut les femmes), d'autre part, la pipe étant aussi, en registre familier, l'organe masculin, l'invitation semble à sens multiple.

Cocteau s'inspire également de Gide dans la construction de phrases incongrues. Dans cet esprit du choc des phrases composantes, syntaxiques ou thématiques, Gide met en exergue de Paludes « Cette satire de quoi ? »¹⁰⁷. Chez Cocteau on trouve : « Argémone, il est un mythe que j'aime : Thésée au Labyrinthe. Il se promène avec le Minotaure. [...] Vous avez un fil sur vous » (Le Potomak 172).

¹⁰⁷ Voici un autre exemple d'incongruité thématique dans Paludes dans un dialogue : « L'homme normal (ce mot m'exaspère), c'est ce résidu, cette matière première, qu'après la fonte où les particularités se subtilisent, on retrouve au fond des cornues. C'est le pigeon primitif qu'on réobtient par le croisement des variétés rares – un pigeon gris – les plumes de couleur sont tombées ; il n'a plus rien qui le distingue. 'Moi, saisi d'enthousiasme parce qu'il parlait de pigeons gris, je voulus lui serrer la main ... » (82-3).

L'idiosyncrasie des personnages de Gide est portée à l'absurde chez Cocteau. Ainsi, l'effort de contrôler sa vie chez le narrateur de Paludes qui note journalièrement des tâches à faire le lendemain, devient chez Cocteau la manie de s'écrire des lettres à soi-même. C'est le cas du personnage Pygamon, alias Catulle Mendès :

Une de ses turpitudes favorites était complexe. Profitant des troubles de mémoire, il se télégraphiait de Versailles une mauvaise nouvelle au Café Napolitain. Au Café Napolitain, il ouvrait la dépêche, rugissait, et prenait le train pour Versailles. (Le Potomak 154)

Pour montrer mieux encore l'ironie du sort et le fait que l'homme contrôle très peu sa vie, Gide raconte les malheurs de Richard. Cocteau, d'une manière plus rocambolesque, raconte la fin de la vie de Pygamon, qu'un rossignol fait empoisonner :

Tu connais le détail de sa mort, mon cher ami. Une boule de guano qui, d'un rossignol des îles, tombe dans une omelette aux pointes d'asperges, il n'en fallut pas davantage pour donner la fièvre jaune à cet ornithologiste et à ce gastronome. (Le Potomak 154)

La modestie affichée du narrateur/ auteur est exemplaire, même si pas tout à fait sincère, chez Gide et de même chez Cocteau. Le premier, dans la Dédicace à Prométhée mal enchaîné, traite son livre de « gerbe de folle ivraie ». Cocteau, auto-ironique, parle de « soixante-deux vignettes fades à la surface d'une œuvre profonde comme l'individu » (49), de la « laideur gauche » (49) de l'album, de l'« affectation fatigante » (49) de son livre. Cette dernière critique serait indirectement la critique du style que Cocteau a hérité de Gide.

6.4 Réseaux contextuels : Cocteau-Apollinaire

Il s'impose de traiter ici aussi des réseaux contextuels qui unissent Cocteau et Apollinaire. Arrivé à joindre tard l'avant-garde¹⁰⁸, Cocteau commence d'abord à lire Apollinaire et souscrit à sa revue Les Soirées de Paris. Il remporte une victoire importante en mai 1917 quand il réussit, par l'entremise de Picasso, d'infléchir Apollinaire¹⁰⁹ et de le faire se rallier à son spectacle Parade. Ce n'est pas étonnant, vu le culte que Cocteau voua à Apollinaire, de retrouver des idées liées à la notion de l'esprit nouveau, résumées par Apollinaire dans la conférence de novembre 1917 « L'Esprit nouveau et les poètes », chez Cocteau dans « Le Prospectus » au Potomak de 1917 et dans La Fin de Potomak de 1939.

Ce qui m'intéresse à déceler d'abord c'est le rapport qu'envisagent Apollinaire et, à son instar, Cocteau entre l'imagination poétique et l'imagination scientifique. Selon Apollinaire, la poésie nouvelle doit être prophétique, donc audacieuse ; elle a la tâche d'imaginer de nouvelles voies dans le monde extérieur et intérieur. Elle est, pour cela, en compétition avec les savants, avec les inventeurs de nouvelles machines. Mais la poésie a déjà montré son avance sur la réalité dans la mythologie grecque, par exemple, où Icare volait bien avant que le vol de l'homme fût rendu possible. La poésie a ainsi une position privilégiée par rapport à la science pour le fait qu'elle se base sur l'imagination, « le

¹⁰⁸ Cocteau commence en 1913, après quelques années où il vit sous l'influence des Ballets Russes, de Diaghilev et de Stravinsky, à s'intéresser au mouvement cubiste et, en même temps, à se rendre compte du pouvoir de renouvellement qu'offre la culture de masse. Il retourne au cinéma et se passionne pour la photo.

¹⁰⁹ Car Apollinaire était « inquiet de le voir [Cocteau] chasser sur ses terres, jaloux de l'amitié que lui témoignait Picasso, fleuron de son pré carré artistique » (Arnaud 176).

domaine le plus riche, le moins connu, dont l'étendue est infinie » (« L'Esprit nouveau » 907).

La poésie de l'esprit nouveau, selon Apollinaire, doit rejeter le passéisme et s'inscrire résolument dans les temps modernes. Les temps modernes sont l'époque « du téléphone, de la télégraphie sans fil et de l'aviation » (902), de l'infiniment petit, des « êtres formidables que sont les machines ». L'invitation que lance Apollinaire est une invite à la création de « nouvelles entités qui ont une valeur plastique aussi composée que des termes collectifs » (902). Les poèmes synthétiques qui en résulteraient aideraient la poésie à rattraper son retard vis-à-vis de la société moderne déjà habituée à des abstractions « aussi complexes qu'une foule, qu'une nation, que l'univers » (902). Intéressé à ce que la poésie non seulement rejoigne la réalité moderne engendrée par les nouvelles technologies, mais aussi que la poésie prenne de l'avance dans la course à la modernité, Apollinaire propose de nouveaux domaines d'exploration : « celui de l'infiniment grand et celui de la prophétie » (902). A titre d'exemple, Apollinaire mentionne « le journal quotidien » qui fait preuve, par la diversité des sujets rapportés aux pays les plus éloignés, de liberté vis-à-vis de l'espace. Un type de liberté similaire devrait se refléter aussi dans l'art, « la liberté encyclopédique » (902).

On sait en outre qu'Apollinaire comme d'ailleurs d'autres de ses contemporains, rebutés par le concept de *mimesis*, était fasciné par l'idée de la quatrième dimension¹¹⁰, promesse d'innovations poétiques :

¹¹⁰ La quatrième dimension, puissant stimulant de l'imagination populaire, désignait au 19^e siècle le monde des esprits, inaccessible aux humains, avant qu'il n'arrive à désigner, au 20^e siècle, le temps.

By appropriating this intriguing concept [of the fourth dimension], which fired the popular imagination, the Fauvists and the Cubists succeeded in freeing themselves – and those who came after them – from the shackles of traditional realism. (Bohn 2)

Cette dimension nouvelle, la dimension de l'inconnu, imperceptible à l'aide des cinq sens, est devenue dans les cercles d'avant-garde, à côté des rayons X, une métaphore pour l'exploration esthétique (Bohn 7). Prenant plus tard chez les Surréalistes la forme du « sous-conscient freudien », cette dimension se concrétise chez Cocteau sous la forme de « microbe d'âme » (Le Potomak 43), les Eugènes qui naissent spontanément sous sa plume.

De plus, les Eugènes, rassemblant des traits incongrus, représentant des phénomènes culturels, sociaux et politiques à grande échelle et incidences importantes, sont les personnages complexes qu'Apollinaire sollicitait aux poètes de l'esprit nouveau. Les Eugènes, êtres paradoxaux dans leur hybridité, car aristocrates et cannibales, mélomanes et militaristes, correspondent, d'une part, aux avant-gardes qui assiègent le temple de l'art bourgeois, et d'autre part, à l'aristocratie allemande qui, enveloppée dans des légendes wagnériennes, toute pénétrée de la conscience de la supériorité de la race allemande, s'adonne à la conquête de l'Europe. Vingt ans plus tard, les Eugènes réapparaissent chez Cocteau et leur signification s'étend pour définir un phénomène plus général, mais tout aussi mystérieux et clairement angoissant car désignant un processus insidieux, caché et rampant qui touche indistinctement les gens :

Peu à peu, ils [les Eugènes] s'étaient glissés comme des larves et incorporés à l'univers. Ils s'étaient introduits dans les âmes grandes et petites. Le malaise que j'enregistrais, que j'annonçais seul en 1913, était devenue chose commune et en quelque sorte un malaise uniprix. (La Fin du Potomak 11)

Les Eugènes semblent pointer vers la grande dérive raciste qu'a vécue le peuple allemand dans les années 1930, qui culmine pendant la Seconde Guerre mondiale avec la Shoah. Ces êtres complexes constituent une énigme qui résiste au déchiffrement interprétatif. Le narrateur du Potomak ne déclare-t-il pas n'être qu'un médium, aucunement responsable pour l'apparition de ces créatures ou ne comprenant pas leurs agissements ? « J'avais donc reçu sinon l'ordre, du moins la manie de sortir l'Eugène du buvard où je le voyais aussi plastique et aussi indéchiffrable qu'un hiéroglyphe qui représente un crocodile et qui raconte une bataille » (69-70).

Au pôle opposé de signification se trouve le Potomak, lui aussi une créature complexe, translucide, mi-humain (car à comportement humain, il sourit, il soupire) et mi-animal (a l'appartenance biologique, étant un Mégaptère Coelentéré), un « prodige échappé au domaine de l'irréel » (162). Cocteau semble suivre la mission de vérité et de découverte du poète de l'esprit nouveau qu'Apollinaire définissait dans les termes synthétiques suivants :

Il lutte pour le rétablissement de l'esprit d'initiative, pour la claire compréhension de son temps et pour ouvrir des vues nouvelles sur l'univers extérieur et intérieur qui ne soient point inférieures à celles que les savants de toutes catégories découvrent chaque jour et dont ils tirent des merveilles. (910)

A part la production de créatures inédites, complexes et mystérieuses¹¹¹, Cocteau emprunte à Apollinaire la notion de « lyrisme visuel » (« L'Esprit nouveau » 901). Il

¹¹¹ Apollinaire crée, pour sa part, le Tirésias aux mamelles, l'homme qui engendre tout seul des milliers d'enfants, pour contrecarrer le phénomène de dépopulation que vit la France au début du 20^e siècle.

partage d'ailleurs avec Apollinaire la fascination pour les affiches¹¹². Ainsi il nomme son inspirateur dans la « peinture », « l'afficheur » (Le Potomak 35).

Les nombreux artifices typographiques du Potomak ou du Cap de Bonne Espérance indiquent une synthèse des arts – dans le cas du Potomak –, la synthèse de la musique, du dessin et de la littérature. La présence de la partition musicale, de l'album de dessins ou croquis (qui débordent même, une fois, le cadre de l'album proprement dit et entrent dans le texte verbal) ou des variations typographiques dans le texte verbal du Potomak sont toutes des preuves de l'exploration du domaine formel, qui ancrent résolument la prose coctélie dans la modernité artistique. Les variations typographiques, qui rappellent le manifeste d'Apollinaire, « L'Antitradition futuriste », comprennent des lettres majuscules, des italiques, des listes numérotées. On tombe parfois sur des mises en page inédites du texte poétique, en imitation des essais formels symbolistes. A leur instar, Cocteau manipule l'espace, introduit des blancs chargés de signification et invite ainsi ses lecteurs à une double lecture, une lecture du verbe et une lecture visuelle.

Un mot d'écrit : un pas d'ôté à la chute

une petite écume,

une petite foule,

un petit murmure.

On n'est pas plus léger d'être en l'air. (Le Potomak 169)

¹¹² Voici un extrait du poème « Zone » où la rue industrielle enchante le poète, en grande mesure par les affiches qu'elle étale :

J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom

[...]

Les inscriptions des enseignes et des murailles

Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillaient

J'aime la grâce de cette rue industrielle [...].

Un autre exemple qui se rapproche des calligrammes d'Apollinaire fournit la forme d'un revolver pour marquer le début de la guerre.

L'archange tire au revolver sur un monstre d'Ouest-Etat ; il hurle et se sauve.
 Un géant boa d'or se dé
 sa
 grège
 avec un dernier
 soupir de bengale. (Le Potomak 41)

Apollinaire estimait dans « L'Esprit nouveau et les poètes » que les recherches menées dans le domaine de la forme font avancer la poésie par rapport à d'autres arts, moins raffinés, notamment le film :

Il eût été étrange qu'à une époque où l'art populaire par excellence, le cinéma, est un livre d'images, les poètes n'eussent pas essayé de composer des images pour les esprits méditatifs et plus raffinés qui ne se contentent point des imaginations grossières des fabricants de films. (901)

Un autre aspect de l'esprit nouveau qui influence Cocteau est l'utilisation du mythe comme passerelle entre le monde ancien et le monde moderne. Pierre Brunel affirme dans Apollinaire entre deux mondes que le paradoxe que vit le monde moderne d'osciller entre l'ancien et le nouveau ne peut être résolu que par le mythe. Chez Cocteau, les paradigmes anciens tels la mythologie grecque et romaine de même que l'imaginaire des contes de fées, aident à la création de sa propre version du monde moderne. En opposition à Apollinaire pour qui les corrélations ancien-moderne étaient motivées, le mythe d'Icare se transformant en mythe de l'avion, chez Cocteau on retrouve, en parodie, des attributions aléatoires de noms mythologiques : « Il y avait une championne de tennis Nausicaa, le groom de l'ascenseur : un personnage de féerie, le skating du Dante, et la petite Andromède vendait Paris-Sport devant la bonne gueule tiède du métro » (Le Potomak 39).

Le rapport au monde moderne implique aussi un rapport à la guerre. Apollinaire, à qui on reproche le patriotisme et le nationalisme, poétisa le conflit armé dans le

« Prologue » aux Mamelles de Tirésias :

ILS ETEIGNENT LES ETOILES A COUPS DE CANON [...]

ILS ONT MEME ASSASSINE LES CONSTELLATIONS [...]

IL EST GRAND TEMPS DE RALLUMER LES ETOILES [...]

Les servants se hâtèrent

Les pointeurs pointèrent

Les tireurs tirèrent

Et les astres sublimes se rallumèrent l'un après l'autre. (54)

La facture de la représentation de la guerre par respectivement Apollinaire et Cocteau est très différente. Tandis que le « Prologue » d'Apollinaire glorifie et esthétise la guerre, Cocteau rend dans Le Potomak une version personnelle de la guerre, pleine de « péripéties », du « tourisme hardi et fatigant » (Le Potomak 43). Dans le journal de guerre Le Mot, les accents de Cocteau vis-à-vis de la guerre sont imbus de nationalisme, mais ils sont parfois lyriques. Voici par exemple ce poème adressé au roi de Belgique, pénétré d'attendrissement (sentiment habituel chez les Français vis-à-vis de la Belgique durant la Grande Guerre) :

Que la victoire enfin, d'une aiguille immortelle,
 Recouse peu à peu Ses villes de dentelle ;
 [...]

Et que ce petit Duc et que ce petit Comte
 Rentrent dans leur palais comme on achève un conte. (« Action de Grâces
 au Roi de Belgique »¹¹³)

¹¹³ Poème paru dans Le Mot, No 4, 1915.

6.5 Réseaux contextuels : Cocteau-le surréalisme

La prose de Cocteau établit d'autres réseaux contextuels aussi, avec la création surréaliste¹¹⁴, des réseaux que j'aborderai ici à travers notamment deux thèmes : le rapport à la ville moderne et la production de la chimère. Le narrateur du *Potomak* est essentiellement citadin. Il se recommande, ironiquement d'ailleurs, comme Parisien dans le « Prospectus » au Potomak : « Je suis Parisien, je parle parisien, je prononce parisien » (41). Il se recommande comme « paresseusement aborigène » ailleurs aussi :

Vous me demandez la raison pour quoi mes curiosités au Potomak se limitent ?
D'abord, paresseusement aborigène, un spectacle émouvant, je le préfère à ma porte.
J'ai connu la mélancolie des paquebots.
En Afrique, je soupirais après la place de la Concorde.
J'ai eu le paludisme, des rendez-vous dans des parcs au bord du lac Majeur¹¹⁵. (Le Potomak 171)

De toute façon on tombe sur une question qui semble mettre en doute l'utilité de tout voyage : « Dans le voyage sait-on si ta vision est neuve ou simplement nouveau ce que tu regardes ? » (Le Potomak 60) Les Surréalistes, quant à eux, essentiellement citadins et Parisiens, ne doutent pas de la « crétinisation » du voyage et « prennent un billet le dimanche à une gare de départ pour la banlieue et tournent indéfiniment pendant des heures et des heures sur toutes les voies d'un paysage de désolation » (Nadeau 62).

Si le voyage est connoté négativement chez Cocteau, la ville est en revanche glorifiée ; l'éloge de la ville se retrouve chez Cocteau dans la dernière page du Potomak :

¹¹⁴ Les Surréalistes poursuivirent de leur haine Cocteau en partie pour sa capacité d'aimer les artistes les plus divers et les plus en vue de l'avant-garde artistique : les Six, Picasso, Cendrars, Lhote.

¹¹⁵ Satire directe de Gide qui, dans Les Nourritures terrestres, considérait le voyage essentiel pour l'aiguïsement de la perception. Gide lui-même en fait une satire avant-la-lettre dans Paludes, où le voyage est court et insatisfaisant.

« Entre une ville et une autre, un voyageur est pauvre. Ce qu'il laisse, il ne le possède plus. Ce qu'il va rejoindre, il ne le possède encore » (201). L'importance de celui qui regarde la ville s'avère essentielle chez Cocteau, comme elle l'est chez les Surréalistes et chez les Situationnistes : « A gauche une berge. Une berge à droite. Au-dessous la rivière. Au-dessus les étoiles. Persicaire, c'est tout ce qui lui reste entre la ville détruite par son absence et celle qu'il va construire en regardant » (210).

La ville dans laquelle se déplace le narrateur de La Fin du Potomak est une ville double ; il y a d'une part la ville de surface, mystérieuse, magique, organisée autour de l'Eglise de la Madeleine de Paris ; d'autre part, une ville souterraine et labyrinthique, qui va de la Madeleine jusqu'au Grand Palais. Comme les Surréalistes, Cocteau n'a pas de prédilection pour les monuments célèbres « trop chargés d'histoire et trop paralysants pour l'imagination » (Debaene 98), mais pour les endroits moins connus et « susceptibles d'être investis de poésie et de mystère » (98). Et l'Eglise de la Madeleine est un tel endroit¹¹⁶ : pas trop significative par rapport aux monuments (l'Obélisque, l'Arc de Triomphe) et bâtiments d'alentour (l'Opéra-Garnier, le Palais Royal), elle est investie par le narrateur de valeurs personnelles car elle fut son axe de gravitation pendant des décennies : « 10, Rue d'Anjou. 9, Rue Vignon. Et le 19 de la place !¹¹⁷ au nord, au sud, à l'est, à l'ouest, un charme me trace les limites de ce cercle et des triangles qui s'y inscrivent » (La Fin du Potomak 9-10). De cette église émane une force d'attraction, un « sortilège » qui rend « captif » (9) le narrateur. Le topos géographique qu'elle domine

¹¹⁶ La magie du bâtiment est assurée par son histoire, qui se lit dans les divers usages dont elle a fait l'objet: paroisse, puis temple commémoratif des héros et victimes de la Révolution, de l'Empire et de la Restauration, tantôt à fonction religieuse, tantôt séculaire.

¹¹⁷ Celles-ci furent, effectivement, les adresses de Cocteau de 1911 jusqu'en 1939.

fait naître chez lui des sentiments à la fois positifs (« Il – le temple de la Madeleine - me fascine d'une manière qui échappe aux recherches » 10) et négatifs (« Sa perspective insolite menait à l'Obélisque, à cette pierre couverte de rébus d'or et moins rassurante, jetant ses maléfices » 10). Ces résonances mixtes rappellent les résonances que la place Dauphine suscite chez le narrateur de Nadja, « un des pires terrains vagues qui soient à Paris » (93) mais qui le tenait en même temps dans « une étreinte très douce » (93).

Quant à la ville souterraine, elle ressemble à la cité d'Eugène Sue ou au domaine de Fantômas¹¹⁸, personnage du roman populaire, dandy criminel. Fantômas, alias le Minotaure moderne, incarne pour les Surréalistes, selon Didier Ottinger, « les puissances de la vie et de l'irrationnel » (Surréalisme et mythologie moderne 33). Le labyrinthe que Fantômas habite peut se lire dans le contexte surréaliste comme le labyrinthe psychique moderne, auquel on n'arrive pas à échapper – dans les conditions où les grandes croyances ont disparu ; il serait donc l'illustration de la complexité moderne de l'être.

Le labyrinthe de La Fin du Potomak qu'empruntent le narrateur et son guide Alfred rappelle le labyrinthe de Fantômas. Fantômas utilise des ascenseurs pour descendre chez lui dans les souterrains, là où des portes d'acier sont actionnées pour bloquer le passage à des possibles suiveurs ; il remonte à la surface à travers l'autel de Notre-Dame qui pivote ou dans le Musée du Louvre de derrière le portrait de Joconde qui s'écarte. Fantômas c'est l'homme des clefs, « il a toutes les clefs », selon Pierre Véry que cite Roger Caillois (161). Dans le cas de Cocteau, le labyrinthe menant au Potomak traverse l'église de la Madeleine en longueur et en profondeur, après avoir transpercé le

¹¹⁸ Fantômas fascina autant Cocteau que les Surréalistes.

tabernacle. Il partage avec le parcours de Fantômas les caractères mécaniques (l'ascenseur à grande vitesse, les « boutons de commande ») et le caractère transgressif (l'église, autrefois un endroit mystérieux et fortement défendu, devient à l'époque moderne un simple décor pour les aventures des nouveaux héros-maîtres générés par la littérature populaire). Chez Cocteau le labyrinthe peut représenter la quête de significations, quête de savoir du poète-narrateur, rythmée par des enchantements et désenchantements successifs¹¹⁹. La descente dans le tréfonds parisien peut être comprise comme un voyage dans le sous-conscient collectif ; Cocteau s'adonne dans La Fin du Potomak à une âpre critique de la société bourgeoise frivole, accapareuse et dépréciatrice, qui s'empare des symboles artistiques incommodes et les réduit au silence en les muséifiant. Tout comme d'autres reliquats modernistes, le Potomak se retrouve enfermé et muselé.

Un autre élément que Cocteau partage avec les surréalistes (à part la passion pour la nouvelle mythologie urbaine), est la chimère. Créature composite, construite, hybride, la chimère a été d'abord représentée comme un monstre à trois têtes, de lion, de dragon et de chèvre. Une histoire des interprétations de la Chimère se trouve dans le catalogue de l'exposition Chimères, Monstres et Merveilles, de la Mythologie aux Biotechnologies (Monaco, 2003-2004), que coordonna Didier Ottinger. Selon l'histoire mythologique que rappelle Ottinger (9-10), Chimère, fille du titan Typhon et descendante directe de Gaïa, la terre, la génitrice originale, effraie par le fait qu'elle évoque la terreur semée par les Titans avant l'époque d'installation des Olympiens. Chimère est vaincue (et cette défaite

¹¹⁹ Cocteau a eu une forte expérience mystique en 1925 sous l'influence des Maritain, qu'il rappelle dans La Fin du Potomak (51).

marque encore une fois la fin du monde primitif et prélogique) par le héros grec, Bellérophon; durant le Moyen-âge et la Renaissance, Chimère et tout le cortège des créatures hybrides sont associés avec le mal diabolique, infernal. A la suite de l'essor des grotesques dans l'art des Maniéristes du 16^e siècle, Chimère arrive à ne plus être un monstre et un nom propre, pour devenir selon Littré un nom commun désignant « une imagination vaine, que l'on a tendance à considérer comme réalité ». La chimère fait un retour dans l'art moderne et gagne de nouvelles significations. Si pour les Symbolistes elle était à la fois prometteuse d'idéal mais aussi porteuse de danger terrestre, elle change radicalement son sort chez les Surréalistes : « Ressuscitant les antiques chimères, le surréalisme les rattache d'emblée à un état de la pensée antérieur aux divisions, aux classements, aux taxinomies étanches du rationalisme » (Chimères 61). Pour exemplifier la part de la chimère dans l'art surréaliste, rappelons que Nadja, du texte éponyme de Breton, est hantée par la figure de Mélusine, la femme-serpent (présente sur trois dessins de Nadja) devenue sirène : « Nadja s'est aussi maintes fois représentée sous les traits de Mélusine qui, de toutes les personnalités mythiques, est celle dont elle paraît bien s'être sentie le plus près » (149). Une version de Mélusine est donc la chimère de Nadja, sa création personnelle ; ainsi, à part la queue de sirène, Mélusine est dotée, dans la vision de Nadja, d'une paire de cornes. Pour se faire la tête de Mélusine, Nadja obtient de son coiffeur qu'il distribue :

ses cheveux en cinq touffes bien distinctes, de manière à laisser une étoile au sommet du front. Ils devaient en outre être tournés pour finir en avant des oreilles en cornes de bélier, l'enroulement de ces cornes étant aussi un des motifs auxquels elle se rapportait le plus souvent. (155)

Le Potomak de Cocteau, symbole possible de la liberté assumée de l'artiste moderne, est aussi une chimère originale. Produit de l'hybridation entre deux espèces marines, l'une primitive, Coelentéré, à laquelle appartiennent les grandes méduses, et l'autre spécialisée, Mégaptère ou baleine à bosse, le Potomak est un affront à la taxinomie et au bon sens biologique. Ainsi, le Potomak se pose dès le début en énigme, en créature chimérique génératrice de significations multiples.

Enfin, la prose poétique de Cocteau pourrait contribuer à côté de la prose surréaliste à l'établissement d'une esthétique du discours utopique, pour la primauté qu'elle donne au projet linguistique, à la langue émancipée, « freed from preconceived referentiality, creating endlessly new referents and contexts through signifiers that no longer correspond to expected codes » (Yaari, « Paul Paon's Sur-surreal Chimera » 115).

6.6 Réseaux contextuels : Cocteau-dada

Un dernier rapprochement que je relèverai dans ce chapitre est celui qui relie la prose de Cocteau au courant dadaïste. Les phrases du Potomak, « la littérature n'est qu'un dictionnaire en désordre » (36) ou « Je me souviens dans Platon d'avoir trouvé du plaisir sautant Socrate, aux monosyllabes d'Alcibiade » (36) anticipent le projet dadaïste consistant à exposer le caractère aléatoire et l'incohérence de la vie et par extension de la littérature et de dénoncer « la diète bourgeoise de la vie et de la culture » (Novero 3) qui prétend à l'ordre et à la fonctionnalité. Cocteau dans Le Potomak, comme les Dadaïstes plus tard, attaque le modèle d'art bourgeois, puritain, conventionnel et pragmatique, et tout en insistant sur la physiologie, fournit comme sujet et modèle un organisme non-

utilitaire : « They [the Dadaists] frame art as the modern physiological product of a dysfunctional body, with which they attack art as sublime and taste as dissociated from physiology » (Novero 3). La précision de la description de l'effet de la digestion sur le tube digestif du Potomak, créature chimérique, qui jusqu'alors servait d'intermédiaire entre le monde réel et un univers imaginé, car il transmettait « le flux et le reflux des vagues antédiluviennes, le silence des météores » (Le Potomak 163), crée un effet de choc : « Lorsque fiente le Potomak, le pylore, le duodendum, le colon et le rectum décrivent un arc de cercle dont serait l'œil un bout et l'autre bout l'anus » (194). Le Potomak non seulement subvertit le code de l'art bourgeois qui excluait toute référence aux fonctions biologiques du corps humain, mais il met en spectacle d'apothéose l'une des plus intimes fonctions, l'excrétion. La scène d'évacuation des excréments par le Potomak, lors de la dernière rencontre du narrateur avec le Potomak dans la série de rencontres qui imprime sa structure narrative au Potomak, opère un effet de choc sur le lecteur ; cette scène suggère la critique de l'ancienne école symboliste et annonce les pratiques subversives avant-gardistes. Typiquement coctélien, l'effet de choc est atténué par des passes comiques. Le terme « fiente », qui se rapporte à des excréments d'oiseaux, ou celui technique d' « arc de cercle », corroboré avec la présentation de cette scène sous forme de jeu annoncé par une pancarte, en diminue l'effet transgressif. De plus, et par là la poétisation refait surface, les excréments du Potomak sont non-substantiels et éphémères, des bulles « irisées comme les verres de fouilles » (194). Une seule bulle sur une douzaine, peut-être l'œuvre au terme de laquelle on est arrivés, réussit à survivre et « s'envole par le vasistas » (194). Si cette scène présente une digestion réussie, le Potomak vit aussi des indigestions. Mais contrairement à l'idée biologique et bourgeoise

de l'indigestion, et à la définition du dictionnaire, car indigestion c'est une « indisposition provenant d'une digestion qui se fait mal, et aboutissant en général au vomissement », le Potomak prend plaisir à son indigestion : « 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 ces borborygmes de cathédrale et d'aquarium » (192). L'objet que le Potomak n'a pas pu digérer et bloque son tube digestif depuis « deux jours » est une boîte musicale qui joue du Wagner. C'est ici que l'intérêt à la physiologie (une physiologie certes singulière) est dépassé par la préoccupation politique, le narrateur craignant une dérive à droite de son protégé.

Une autre singularité du Potomak est son régime, qui mélange l'organique et le non organique, respectivement l'huile d'olive et un programme de Ballets Russes ou une boîte musicale. On pourrait envisager le régime divers du Potomak comme métaphore pour la vie ou l'art, en résonance avec les vues dadaïstes : « The Dadaist artist exposed both life and art as always already an organic/inorganic confusion, a purposeless mix of indistinct things, concepts and acts » (Novero 3). Le régime du Potomak anticipe l'indistinction organique/non-organique que pratiquent les Dadaïstes dans les recettes qu'ils s'envoient : « 4 baleines en éponge molle, 2 aiguilles pour l'empoisonnement des arbres, un peigne perfectionné à 12 dents, un lama vivant et agité et une pomme cuite au jambon de cadavre » (Novero 2).

A part le Potomak, les Eugènes s'adonnent à des pratiques proto-dadaïstes. Ils espionnent et attaquent pour manger un couple tranquille de bourgeois. L'avalement du bourgeois a une double signification possible, dépiècement de l'art et de la culture bourgeois suivi par déjection, l'équivalent coctélien de l'acte dadaïste de faire bouillir le

bourgeois dans la paraffine (Novero 5) ; et une autre signification, politique, celle de l'expansion en Europe, par assimilation d'autres pays, de l'Allemagne impérialiste. Les Eugènes, soit avant-gardistes, soit Allemands, consomment leur victime dans un acte à la fois nourricier et sexuel (à se rappeler les bouches ventouse des femmes Eugènes). Mais cet acte est suivi bientôt par une indigestion et l'élimination en vomissures des victimes, interprétable comme « catharsis contre la bactérie de la culture bourgeoise » (Novero 5), qui est relié à la poétique du dégoût, l'équivalent du goût bourgeois (Novero 3). Dans la version politique, le vomissement suivi par la recomposition des victimes, donc la boucle est bouclée, suggère qu'il s'agit d'un rêve, d'une fiction, peut-être prophétique, mais juste une fiction. La théorie dadaïste de l'incorporation et de l'indigestion s'oppose, selon Cecilia Novero, autant au goût artistique bourgeois qu'à l'accumulation et aux flux de capitaux. Cocteau suggère d'ailleurs dans Le Potomak le phénomène d'embourgeoisement de la société, phénomène illustré par le couple anodin des Mortimer.

6.7 Conclusion

Les explorations esquissées ci-dessus contribuent à faire découvrir des affinités diverses de Cocteau avec des artistes – Anna de Noailles, Gide, Apollinaire – et avec des courants – le surréalisme et dada. La personnalité artistique de Cocteau ressort comme extrêmement flexible, facilement adaptable, incorporant suite à un travail osmotique et parodique des influences des plus variées et arrive à en produire une œuvre originale, le cycle du Potomak. Ce qui résulte également de cette analyse est l'attachement de Cocteau

à la tradition littéraire, avec laquelle il veut conserver des liens, et en même temps, paradoxalement, son engagement dans l'aventure avant-gardiste, par l'emploi de pratiques audacieuses, de choc afin de dépasser l'art qui s'est fait jusque-là. Cocteau se présente comme à la fois un moderniste féru de littérature (de Gide et d'Anna de Noailles), ce qui transparaît de ses échos intertextuels et de ses tendances parodiques, et un avant-gardiste qui s'essaie, à l'instar d'Apollinaire et en anticipation des Dadaïstes et des Surréalistes, à l'expérimentation thématique et stylistique.

Chapitre 7

Conclusion

Au terme de ce travail d'analyse littéraire, inter-artistique et d'histoire culturelle, le moment est venu de récapituler et de conclure. Cette thèse a rendu compte de plusieurs aspects complexes du cycle du Potomak. Premièrement, elle a examiné les rapports entre textes visuels et textes verbaux, théorisés par W.J.T. Mitchell selon trois catégories : « imagetextes » tels qu'ils se présentent dans les deux albums du cycle, oeuvres composites, synthétiques dans la combinaison du visuel et du verbal ; « image/texte » c'est-à-dire la relation antinomique des deux albums avec le texte exclusivement verbal du Potomak ; et « image-texte », rapports parfois ludiques établis à l'intérieur des albums eux-mêmes, entre la partie verbale et celle visuelle. Ces rapports portent la marque de l'expérimentation et contribuent au renouvellement de la littérature moderne.

Deuxièmement, la thèse a décrit les rapports forme-contexte, entre la littérarité des textes du cycle du Potomak (ses textes verbaux et/ou visuels) et leur dimension politique/ sociale/ historique explicite ou implicite. Ces rapports révèlent les tensions entre « the two modernities » (Calinescu), une modernité esthétique de caractère moderniste ou avant-gardiste et une modernité socio-culturelle, politique, technoscientifique et économique. Tout en louant certains développements technologiques, comme l'avion ou le cinéma, Cocteau attaque une modernité qui tend à l'auto-destruction. Alliée à certaines idéologies, en l'occurrence celle de l'« espace vital » clamée par les Nazis, cette modernité, qu'incarnent les Eugènes de la guerre et de

l'Album éponyme, est responsable du ravage de la Belgique lors de la Grande Guerre, et est perçue comme pouvant conduire à l'anéantissement du monde civilisé dans son intégralité (comme le craint Cocteau lorsqu'il anticipe la Seconde Guerre mondiale dans La Fin du Potomak). A cette modernité destructrice et auto-destructrice, Cocteau oppose une œuvre structurellement complexe, résultat des pratiques de la plurigénéricité, de l'auto-reflexivité et de la structure ouverte. Embrassant « l'ethos ironique »¹²⁰ dans le sens de paradoxal (qui définit « un univers 'ouvert', relativiste » où « l'on se trouve en pur suspens, incongruité, irrésolution ») (Yaari, « Ironie, (satire), modernité » 179) et adoptant des techniques de l'ordre de « l'ironie poétique » (énumérées plus haut), l'œuvre de Cocteau rejette la normativité et l'univocité et propose l'instabilité des formes et des significations, définitoire pour le modernisme.

Un autre aspect dont cette thèse a rendu compte est celui des rapports texte-intertextes. A la suite de l'analyse de ces rapports, l'œuvre de Cocteau ressort comme une « parodie moderne » (Hutcheon). Car Le Potomak est bien le résultat d'un travail de révision, de permutation et de re-contextualisation de certaines œuvres de Gide (notamment Paludes et Les Nourritures terrestres), d'Apollinaire (le poème « Zone », le manifeste L'Antitradition futuriste et l'essai L'Esprit nouveau et les poètes, ainsi que la pièce de théâtre Les Mamelles de Tirésias et notamment son prologue), enfin d'Anna de Noailles (poèmes tels que « Le Temps de vivre »). Aussi, à la lueur de l'analyse, on découvre des affinités, avant la lettre, entre l'œuvre Le Potomak, en hypertexte, et des productions, en tant qu'hypertextes, des mouvements dadaïste (les manifestes Dada) et

¹²⁰ J'emprunte à Monique Yaari sa théorie de l'ironie paradoxale et de l'ironie poétique développée dans son étude Ironie paradoxale et ironie poétique et résumée dans « Ironie, (satire), modernité ».

surréaliste (Nadja). Ces rapports texte-intertextes contribuent à constituer un espace à la fois textuel et culturel, artistique et vécu.

Partie d'une réflexion sur le modernisme littéraire, mon analyse a débouché sur des rapports complexes entre le modernisme et l'avant-garde, sur lesquels je m'attarderai brièvement ici : d'une part, en mettant en évidence le renouvellement du modernisme à travers des procédés avant-gardistes ; d'autre part, en exposant le projet de Cocteau qui, en se basant sur le mélange d'éléments incongrus tirés de la littérature moderniste et de la culture de masse, contribue à déstabiliser « the great divide » (Huysen) entre la culture savante et la culture de masse, et sape l'autonomie de l'art véhiculée par le modernisme, en s'impliquant dans des questions politiques, sociales et économiques. Chez Cocteau l'enchevêtrement de la culture savante et de la culture de masse est rendu à travers la juxtaposition de la prose poétique (qu'on retrouve dans la partie verbale du Potomak et dans La Fin du Potomak) avec la bande dessinée (« L'Album des Eugènes » et Les Eugènes de la guerre), de même qu'à travers l'insertion du mythe antique dans le contexte de la vie quotidienne (« Le Prospectus » du Potomak).

Le projet avant-gardiste est également illustré dans ces oeuvres à travers l'enchevêtrement d'une dimension esthétique complexe et d'une forte composante politique. La dimension esthétique consiste en un jeu avec les genres (poésie, prose, correspondance, dialogues) et s'exprime aussi par le choix des structures narratives (expérimentations para-textuelles), ainsi que par la pluridisciplinarité (la littérature savante incorpore des genres de divertissement populaire comme la BD ou la caricature). La dimension politique couvre les conflits émergents de la modernité – culturels, sociaux, entre les sexes, ethniques et nationaux. On note ceux qui impliquent la bourgeoisie (voir

« L'Album des Eugènes », La Fin du Potomak) – groupe social culturellement conformiste, philistin, matérialiste, socialement rétrograde, misogyne – et ceux qui tournent autour des velléités de la nation allemande à l'époque (voir « L'Album des Eugènes », Les Eugènes de la guerre et La Fin du Potomak) – militariste, impérialiste et pénétrée par des idéaux pernicioeux de conquête et de pureté raciale.

A part ces deux types de mélange – culture savante et culture de masse, poétique et politique –, on décèle un certain anachronisme dans l'enchevêtrement du contemporain et de périodes historiques à degrés divers d'ancienneté. Ainsi, au beau milieu d'un monde dominé par l'idée de progrès se trouve la chimère, alias le Potomak, qui incarne des valeurs vraisemblablement pré-capitalistes, archaïques, inoffensives et inspiratrices et assure l'enchantement de ce monde stérile ; son anéantissement dans La Fin du Potomak annonce les hécatombes ou les génocides de la Seconde Guerre mondiale.

Tout d'abord, en faisant l'analyse de ce cycle, j'ai révélé de nouvelles dimensions de l'œuvre de Cocteau, qui en renouvellent l'appréciation. Contre la toile de fond d'une critique qui réduit l'œuvre littéraire de Cocteau à sa dimension esthétique ou psychologique – ayant longtemps négligé Le Potomak, œuvre de jeunesse, les albums visuels, et La Fin du Potomak, et ignoré la dimension politique de la création coctélienne –, j'espère avoir démontré que, bien au contraire, le cycle du Potomak est une œuvre extrêmement riche et par laquelle Cocteau se révèle pleinement impliqué dans la réalité de son temps. Cette thèse se veut un apport substantiel tant à la critique coctélienne qu'à l'histoire culturelle et littéraire de l'entre-deux guerres, en inscrivant dans le circuit des valeurs esthétiques et éthiques ces œuvres indûment oubliées.

J'espère avoir aussi, ce faisant, contribué par mon analyse d'un corpus –restreint – à l'élaboration d'une théorie de l'hétérogène. Des aspects très divers, voire divergents, coexistent dans ce corpus : la diversité générique, l'intertextualité, le visuel et l'écrit, l'espace autobiographique, la mythologie personnelle, la dimension historique, la culture savante et la culture de masse. La densité de ce corpus, ses connotations contradictoires, le tragi-comique (« le drame caché sous des farces »), sa construction paradoxale en font un texte difficile à pénétrer. Mais derrière ou véhiculé par ces difficultés, il y a un référent de première importance – à son tour point simpliste, au contraire problématisé – la société et les conflits politiques de l'époque. De cette analyse l'hétérogène ressort doté de multiples fonctions : celle de différer le déchiffrement et faire sortir le lecteur de sa potentielle paresse mentale, celle de créer un effet de dépaysement, de déroute, de surprise, donc de renouvellement de la sensibilité et du sens critique, mais aussi de riche foisonnement que l'on reçoit comme une gerbe. Surtout, grâce à sa nature hétérogène, le cycle du Potomak s'oppose à l'appropriation et manifeste sa résistance face à l'horreur environnante.

Post-scriptum

Deux possibles directions futures pour le développement théorique de ce projet se dessinent : l'une serait celle d'envisager le proto-postmodernisme du cycle du Potomak ; l'autre serait de développer son rapport à la bande dessinée. Certains procédés ou choix thématiques de ce cycle soutiennent le premier projet avancé ici : d'abord l'usage fréquent que fait Cocteau de la citation ou de l'imitation, suggérant le rejet du culte de l'originalité, un rejet typiquement postmoderne. Ensuite, la présence à profusion

d'éléments avant-gardistes, tels l'hybridité, la vie quotidienne et la culture de masse, la provocation, et enfin les questions politiques et sociales, éléments que le postmodernisme (selon Huysen) a empruntés aux avant-gardes historiques. Je remarque aussi un type particulier d'intertextualité – une sorte de *sampling* – qui puise au hasard au répertoire existant, de la littérature savante et populaire, de l'histoire et de la vie mondaine que fournit la presse (procédé décrit largement dans Chapitre 5, et qui, comme je l'ai déjà évoqué, renoue avec la notion d'« historiographic metafiction » proposée par Linda Hutcheon). Ce procédé intertextuel aide Cocteau à défaire le signifiant du signifié et à attacher au premier un nouveau signifié ; sur la base de cette pratique, en fonction de la mémoire et des compétences littéraires du lecteur, le discours et la mythologie personnelle de Cocteau transmettent la saveur des discours anciens et impliquent le présent. Ce qui est particulier aussi dans cette démarche est le rapport à l'histoire, toujours problématisé par les écrivains postmodernistes, et qui est dans son cas ludique lorsqu'il puise aux sources du passé lointain ou proche, sérieux lorsqu'il s'agit de l'histoire contemporaine qui fait partie de son expérience vécue. Le rapprochement de Cocteau avec le postmodernisme ne fera qu'approfondir les aspects de l'œuvre de Cocteau qui ont été négligés par une critique trop conventionnelle : le questionnement politique et social présent chez un écrivain trop souvent considéré léger et apolitique, la pratique de l'imitation, revendiquée comme honorable et extrêmement fructueuse, la pratique du brassage intertextuel, et enfin, la pratique de l'hétérogénéité, définitoire pour la pensée littéraire et culturelle de Cocteau.

Quant au deuxième projet, il pourrait s'orienter vers des comparaisons fertiles avec l'état présent de la bande dessinée (ou « *graphic novel* ») pour adultes en France,

dans l'optique d'établir ce qui chez Cocteau annonce – ou non – le développement présent de ce genre et de dégager ce qui constitue l'originalité coctélieuse du point de vue thématique et/ou stylistique. L'examen de la contribution de Cocteau à un genre réputé populaire, mais qui ne cesse de se parer aujourd'hui de titres de noblesse toujours plus nombreux pourra constituer lui aussi une contribution multiple : à l'étude de ce genre en général ; à une meilleure compréhension de l'œuvre graphique de Cocteau, qui est substantielle ; ainsi qu'à une vision plus complète du rôle de l'élément culture populaire (cirque, fond folklorique, etc.) dans l'œuvre coctélieuse.

Ouvrages cités et consultés

Sources primaires

Œuvres de Cocteau:

Cocteau, Jean. Gide vivant. Paris: Amiot-Dumont, 1952.

---. La Comtesse de Noailles. Oui et non. Paris: Librairie académique Perrin, 1963.

---. La Fin du Potomak. Paris: Gallimard, 1940.

---. Le Livre blanc et autres textes. Paris: Passage du Marais, 1999.

---. Le Mot. Paris: Société Générale d'Impression, 1914-1915. No 4-No 20.

---. Le Potomak, 1913-1914 précédé d'un Prospectus, 1916, et suivi des Eugènes de la guerre, 1915. 1919. Paris: Passage du Marais, 2000.

---. Le Rappel à l'ordre. Paris: Stock, 1926.

---. Œuvres poétiques complètes. Paris: NRF, Pléiade, Gallimard, 1999.

---. Œuvres romanesques complètes. Paris: NRF, Pléiade, Gallimard, 2006.

---. Portraits-souvenir. Paris: Grasset, 1935.

Ouvrages édités par Cocteau:

Cocteau, Jean, et François Bernouard, édés. Schéhérazade. Paris: Imprimerie de la Belle Edition, 1909-1911.

Irbe, Paul, et Jean Cocteau, édés. Le Mot. Paris: Société Générale d'Impression, 1914-1915. No 1-No 20.

Œuvres et essais d'autres auteurs:

Apollinaire, Guillaume. Les Mamelles de Tirésias. In Anthology of 20th-Century French Theatre. New York: Paris Book Center, 1967. 35-78.

---. «L'Esprit nouveau et les poètes.» In Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire. Ed. Michel Décaudin. Paris: Balland et Lécat, 1966.

Aragon, Louis. Le Paysan de Paris. Paris: Gallimard, 1998.

Breton, André. Najda. Paris: Gallimard, 1964.

Chénieux-Gendron, Jacqueline, éd. «Il y aura une fois». Une anthologie du surréalisme. Paris: Gallimard, 2003.

De Troyes, Chrétien. Romans. Ed. Michel Zink. Paris: Librairie Générale Française, 1994.

Gide, André. Romans. Paris: NRF, Pléiade, Gallimard, 1958.

Nietzsche, Friedrich. «Nietzsche contre Wagner.» Trans. Henri Albert. Œuvres. Paris: Flammarion, 2003. 1299-1325.

---. «Le Cas Wagner.» Trans. Eric Blondel. Œuvres. Paris: Flammarion, 2003. 979-1007.

Perec, Georges. W ou le souvenir d'enfance. Paris: Gallimard, 1993.

Wagner, Richard. «German Art and German Policy.» Art and Politics. Trans. William Ashton Ellis. Lincoln: U of Nebraska P, 1995. 35-148.

Correspondance:

Caizergues, Pierre, et Michel Décaudin, éd. Correspondance Jean Cocteau/Guillaume Apollinaire. Paris: J.-M. Place, 1991.

Kihm, Jean-Jacques, éd. Lettres à André Gide. Avec quelques réponses d'André Gide.

Paris: La Table ronde, 1970.

Renault-Garneau, Maryse, éd. Correspondance: Jacques-Emile Blanche, Jean Cocteau.

Paris: Table ronde, 1993.

Sources secondaires

I. Théorie et critique littéraires

Etudes sur Cocteau:

Arnaud, Claude. Jean Cocteau. Paris: Gallimard, 2003.

Bancroft, David. «Some Notes on the 'Album des Eugènes' in Cocteau's Potomak.»

Australian Journal of French Studies 8 (1971): 36-43.

Caizergues, Pierre, éd. Jean Cocteau aujourd'hui. Paris: Méridiens Klincksieck, 1992.

Gullentops, David, et Lynn Van de Wiele. «Jean Cocteau sous la férule de Raymond

Radiguet.» Raymond Radiguet 1903-2003. Colloque du centenaire. Montpellier:

Publications de l'Université Paul-Valéry, 2005.

Jejcic, Marie. «Des morts. Un cas de masochisme: Jean Cocteau.» Collège International

de Philosophie. 21 septembre 2007

<<http://www.ciph.org/publications.php?idPapier=34>>.

Kasai, Hiroyuki. «Lire le Potomak de Jean Cocteau.» Etudes de Langue et Littérature

Françaises 56 (1990): 125-42.

Linarès, Serge. «A la croisée des courants. Sur le Cap de Bonne Espérance.» Europe. 894

(2003): 46-67.

---. Cocteau. La ligne d'un style. Liège: Sedes, 2000.

Milorad, Margitic. «Les Potomak.» Cahiers Jean Cocteau 8 (1979): 9-43.

O'Brien, Justin. «Paludes et Le Potomak.» Cahiers André Gide 1 (1969): 265-282.

Païni, Dominique, François Nemer, et Valérie Loth, éd. Jean Cocteau sur le fil du siècle.

Paris: Centre Georges Pompidou, 2003.

Etudes sur Apollinaire, dada, le surréalisme:

Bohn, William. The Rise of Surrealism: Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvelous.

Albany: State U of New York P, 2002.

Brunel, Pierre. Apollinaire entre les deux mondes. Paris: PUF, 1997.

Dickerman, Leah, et al. Dada: Zurich, Berlin, Hanover, Cologne, New York, Paris.

Washington: The National Gallery of Art, 2005.

Nadeau, Maurice. Histoire du surréalisme. Paris: Seuil, 1964.

Etude sur Perceval/ Parzival:

Dalhaus, Carl. «Parsifal.» Perceval/ Parzival: A Casebook. Ed. Arthur Groos and Norris

Lacy. New York: Routledge, 2002. 287-301.

Avant-garde/ Modernisme /Modernité:

Calinescu, Matei. Five Faces of Modernity. Durham: Duke UP, 1987.

Compagnon, Antoine. Les cinq paradoxes de la modernité. Paris : Seuil, 1990.

Dubois, Jacques. «L'institution du texte.» La Politique du texte. Enjeux sociocritiques.

Ed. Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars. Lille: PU de Lille, 1992. 125-144.

Eysteinsonn, Astradur. The Concept of Modernism. New York: Cornell UP, 1990.

Huyssen, Andreas. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism.

Bloomington: Indiana UP, 1986.

Novero, Cecilia. «Dada-Diets: Dysfunctional Physiologies of Devouring.» Seminar: A

Journal of German Studies 37 (2001): 1-20.

Yaari, Monique. Ironie paradoxale et ironie poétique. Birmingham, AL: Summa

Publications, 1988.

---. «Ironie, (satire), modernité.» Irony and Satire in French Literature. French Literature

Series 14 (1987): 178-182.

Parodie:

Genette, Gérard. Palimpsestes. Paris: Seuil, 1982.

Hutcheon, Linda. A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms.

New York: Methuen, 1985.

Yaari, Monique. «Osmose ou parodie. Une lecture intertextuelle de Paludes.» French

Forum 10 (1985): 325-337.

Merveilleux et utopie:

Foucault, Michel. «Des espaces autres. Heterotopies.» Foucault. Info. 1967. 20 septembre

2007

<<http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>>.

Ottinger, David, éd. Chimères, monstres et merveilles: de la mythologie aux

biotechnologies. Monaco: Actes Sud, 2003.

Paquot, Thierry. L'Utopie ou l'idéal piégé. Paris: Hatier, 1996.

Yaari, Monique. «Juliette polyandre: ironie et merveilleux dans Juliette au pays des Hommes de Giraudoux.» The Romanic Review 79 (1988): 476-91.

---. «Paul Paon's Sur-surreal Chimera.» Utopian Studies 5 (1994): 108-119.

Rapports texte-image:

Barthes, Roland. «Rhétorique de l'image.» Communications 4 (1964): 40-51.

Joly, Martine. Introduction à l'analyse de l'image. Paris: Nathan, 1993.

Mitchell, W.J.T. Picture Theory. Chicago, U of Chicago P, 1995.

Press, Charles. The Political Cartoon. Rutherford [N.J.]: Fairleigh Dickinson UP, 1981.

Genre:

Derrida, Jacques. «La Loi du genre.» Glyph 7 (1980): 176-201.

Todorov, Tzvetan. «L'Origine des genres.» Les Genres du discours. Paris: Seuil, 1978.
13-26.

---. Introduction à la littérature fantastique. Paris : Seuil, 1970.

Narratologie:

Genette, Gérard. «Le Discours du récit.» Figures III. Paris: Seuil, 1972. 67-267.

Hutcheon, Linda. «Historiographic Metafiction: 'The Pasttime of Past Time'». A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York: Routledge, 1988. 105-123.

Stéréotype, mythe: théorie générale et par rapport au surréalisme:

- Amossy, Ruth. Les Idées reçues: sémiologie du stéréotype. Paris: Nathan, 1991.
- Barthes, Roland. Mythologies. Paris: Seuil, 1970.
- Caillois, Roger. Le Mythe et l'homme. Paris: Gallimard, 1972.
- Debaene, Vincent. Nadja. André Breton. Paris: Hatier, 2002.
- Nadeau, Maurice. Histoire du surréalisme. Paris: Seuil, 1964.
- Ottinger, Didier. Surréalisme et mythologie moderne. Paris: Gallimard, 2002.
- . éd. Chimères, monstres et merveilles; de la mythologie aux biotechnologies. Monaco: Actes Sud, 2003.
- Vadé, Yves, et Jacqueline Chénieux-Gendron, éd. Pensée mythique et surréalisme. Actes du colloque Cerisy-la-Salle, 1996. Collection Pleine Marge. Paris: Lachenal et Richter, 1998.

II. Histoire politique, sociale et culturelle: le contexte 1900-1939

- «L'Allemagne de 1933 à 1945.» Mémoire de la Shoah. 20 septembre 2007
<http://www.droitshumains.org/Racisme/shoah/S_5.htm>.
- «La nuit de cristal.» La Déportation pendant la Seconde Guerre mondiale. 20 septembre 2007 <<http://deportation.ifrance.com/index.htm?page=6/index.htm>>.
- Balcerowiak, Stéphane. «Médecine: Futur antérieur ou les perspectives d'avenir inspirées par deux grandes découvertes scientifiques du XIXe siècle: la théorie microbienne et les rayons X.» Diss. Université de Reims, 2003. 21 septembre 2007
<www.bium.univ-paris5.fr/histmed/asclepiades/pdf/sbalcerowiak.pdf>.
- Bastid, Paul. «L'Inauguration de l'Exposition internationale.» Le Temps 25 mai 1937.

- Bastié, Jean, et René Pillorget. Paris de 1914 à 1940. Paris: Association pour la publication d'une histoire de Paris, 1997.
- Becker, Jean-Jacques, et Serge Bernstein. Victoire et frustrations: 1914-1929. Paris: Seuil, 1990.
- Boyer, Marc. Histoire du tourisme de masse. Paris: PUF, 1999.
- Eksteins, Modris. Rites of Spring: the Great War and the Birth of the Modern Age. New York: Houghton Mifflin, 2000.
- Eley, Geoff, ed. Society, Culture, and the State in Germany, 1870-1930. Ann Arbor, Michigan: U of Michigan P, 1996.
- Ferro, Marc. «Cultural Life in France.» European Culture in the Great War. Ed. Aviel Roshwald and Richard Stites. Cambridge: Cambridge UP, 1999. 295-307.
- Gillot, Gilbert. «Les Corporations étudiantes: un archaïsme plein d'avenir (l'Allemagne-Autriche, 1880-1914).» Le Mouvement social. 120 (1982): 45-75.
- Grynberg, Anne. «L'Accueil des réfugiés d'Europe centrale en France (1933-1939).» Ressources documentaires sur le génocide nazi et sa négation. 20 septembre 2007 <<http://www.anti-rev.org/textes/Grynberg94a/index.html>>.
- Haber, L. F. The Poisonous Cloud: Chemical Warfare in the First World War. Oxford: Clarendon Press, 1986.
- Harris, Ruth. «The 'Child of the Barbarian': Rape, Race, and Nationalism in France during the First World War.» Past and Present. 141 (1993): 170-206.
- Hillis, Newell Dwight. German Atrocities, Their Nature and Philosophy: Studies in Belgium and France during July and August of 1917. New York: Fleming H. Revell Company, 1918.

- Horne, John, and Alan Kramer. German Atrocities, 1914: A History of Denial. New Haven: Yale UP, 2001.
- Jefferies, Matthew. Imperial Culture in Germany, 1871-1918. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Jelavich, Peter. «German Culture in the Great War.» European Culture in the Great War. Ed. Aviel Roshwald and Richard Stites. Cambridge: Cambridge UP, 1999. 32-57.
- Kremer, Sebastien. Le Chaos. 21 septembre 2007
<<http://sebastienkremer.ifrance.com/chaos1.pdf>>.
- Large, David, and William Weber, eds. Wagnerism in European Culture and Politics. Ithaca: Cornell UP, 1984.
- Mack, Michael. German Idealism and the Jew: the Inner Anti-Semitism of Philosophy and German Jewish Responses. Chicago: U of Chicago P, 2003.
- McCormick, John P. Confronting Mass Democracy and Industrial Technology: Political and Social Theory from Nietzsche to Habermas. Durham, NC: Duke UP, 2002.
- Nouschi, Marc. Le 20e siècle. Paris: Armand Colin, 2003.
- Pascal, Ory, et Jean-François Sirinelli. Les Intellectuels en France, de l'affaire Dreyfus à nos jours. Paris: Armand Colin, 1986.
- Pichot, André. L'Eugénisme ou les généticiens saisis par la philanthropie. Paris: Hatier, 1995.
- Plum, Gilles. Le Grand Palais: L'aventure du Palais des Beaux-Arts. Paris: Réunion des musées nationaux, 1993.
- Schaepdrijver, Sophie (de). La Belgique et la Première Guerre mondiale. Bruxelles: Peter Lang, 2004.

- . «Occupation, Propaganda, and the Idea of Belgium.» European Culture in the Great War. Cambridge: Cambridge UP, 1999. 267-294.
- Smith, Leonard, Stéphane Audoin-Rouzeau, and Annette Becker. France and the Great War, 1914-1918. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Stites, Richard. «Days and Nights in Wartime Russia: Cultural Life, 1914-1917.» European Culture in the Great War. Cambridge: Cambridge UP, 1999. 8-31.
- Tissot, Laurent. Naissance d'une industrie touristique: Les Anglais et la Suisse au 19e siècle. Lausanne: Payot Lausanne, 2000.
- Weikart, Richard. From Darwin to Hitler: Evolutionary Ethics, Eugenics, and Racism in Germany. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Weiner, Marc. Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination. Lincoln: U of Nebraska P, 1997.
- Williamson, George. The Longing for Myth in Germany: Religion and Aesthetic Culture from Romanticism to Nietzsche. Chicago: U of Chicago P, 2004.
- Winock, Michel. Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France. Paris: Seuil, 1990.

VITA

Claudia Gotea

EDUCATION

- 2002-2008 **The Pennsylvania State University**, University Park, Pennsylvania, USA
Ph.D., French Literature (Advisor : Monique Yaari)
- 2000-2001 **Université Marc Bloch**, Strasbourg, France
D.E.A., Etudes de Littérature Française, Générale et Comparée
- 2001-2002 **The Pennsylvania State University**, University Park, Pennsylvania, USA
1999-2000 M.A., French Literature
- 1996-1997 **University of Arkansas**, Fayetteville, Arkansas, USA
Undergraduate Exchange Program
- 1997-1999 **Universitatea Transilvania**, Brasov, Romania
1994-1996 B.A., English & French Languages and Literatures

TEACHING EXPERIENCE

- 2001-2007 **The Pennsylvania State University, Department of French:** Teaching
1999-2000 Assistant
- July-August 2005 **Université Paul-Valéry, Study Abroad Program**, Montpellier, France:
Teaching Assistant
- 2000-2001 **Université Marc Bloch, Département d'anglais**, Strasbourg, France:
Lecturer

CONFERENCE PAPERS

- 20th-21st Century French and Francophone Studies International Colloquium**, Coral Gables, FL,
March 31-April 2, 2006. Title: "Le graphisme coctélien dans le contexte de la Grande Guerre."
- Modernist Studies Association Conference**, Chicago, IL, November 3-6, 2005. Title: "The Eugenics
of War: Jean Cocteau's Les Eugènes de la guerre."
- The Cincinnati Conference for Romance Languages and Literatures**, Cincinnati, OH,
May 12-13, 2005. Title: "L'Album des Eugènes' au croisement de l'artistique, du social et du
politique."

AWARDS AND FELLOWSHIPS

- Edouard Morot-Sir Research Fellowship in Literature**, May-July 2006
Awarded by the Institut Français de Washington, The University of North Carolina at Chapel
Hill
- The Institute for the Arts and Humanities Dissertation Fellowship**, Fall 2005
Awarded by the Institute for the Arts and Humanities and the College of the Liberal Arts, The
Pennsylvania State University
- Milton B. Dolinger Graduate Research Fellowship**, May-June 2005
Awarded by the College of the Liberal Arts, The Pennsylvania State University
- RGSO Travel Grants**, 2005, 2005, 2006
Awarded by the College of the Liberal Arts, The Pennsylvania State University
- Graduate Scholar Award**, 1999-2000, 2001-2002
Awarded by the Graduate School and the College of the Liberal Arts, The Pennsylvania State
University
- Open Society Institute Undergraduate Exchange Program Grant**, 1996-1997
Awarded by Open Society Institute, New York (one of 6 Romanian recipients)