

JEAN COCTEAU ET LE MYTHE D'ORPHÉE

Le mythe d'Orphée semble avoir préoccupé Jean Cocteau tout au long de sa carrière en tant que dramaturge, cinématographe, dessinateur et poète. Il nous a laissé une pièce de théâtre, *Orphée* (1926), et deux films: *Orphée* (1950), et *Le Testament d'Orphée* (1960) dont les titres et les thématiques sont témoins de cette préoccupation à trente années d'intervalle. À l'occasion du centenaire de la naissance de Jean Cocteau, il est approprié de jeter un regard sur ce mythe tel que nous le présente la vision créatrice de cet auteur.

Le mythe orphique, nous venant de la Grèce antique, offre une gamme de thématiques assez vaste. Or, il nous paraît pertinent de faire ressortir le fait que la péripétie qui décrit le voyage fait par le protagoniste en direction du royaume de l'au-delà ou de la mort, en quête de la bien-aimée, semble constituer le noyau de la vision de ce mythe chez Cocteau. Pour ce dernier, Orphée est le poète par excellence, et ce sont ses dons poétiques qui lui ouvrent les portes de l'au-delà. Chez Cocteau, la conception du mythe d'Orphée est fortement empreinte de cet autre souci de devenir poète. La poésie et en même temps l'aspiration à être poète se trouvent effectivement à la base de la conception du mythe d'Orphée chez Cocteau. Tout en fournissant un terrain propice à l'élaboration de sa notion particulière de la poésie, ce mythe lui permet de la lier à la thématique de la mort.

Or, le voyage entre l'ici-bas et l'au-delà nécessitait une passerelle, une sorte de charnière qui faciliterait le franchissement des frontières. Cocteau puise dans le vieux thème religieux de l'angélisme et crée alors le personnage de l'ange Heurtebise. Quoiqu'Heurtebise apparaisse d'abord dans un

poème, il est vite ramené par Cocteau au centre de sa conception toute particulière du mythe orphique. C'est l'ange Heurtebise qui encourage Orphée à tenter la traversée des miroirs et qui lui sert de guide et d'ami une fois arrivé à l'autre bout. N'oublions pas qu'Heurtebise n'est pas le seul représentant de cette «race» des personnes qui sont capables de se déplacer à l'aise dans ce monde ainsi que dans l'au-delà: Cégeste, Azrael, Raphaël, les motocyclistes, ainsi que les hommes-chevaux du *Testament d'Orphée* font tous partie de «cette baie des anges» que Cocteau matérialise.

Il nous reste alors à envisager l'au-delà ou le domaine de la mort. Celui-ci ne fait qu'évoluer, se développer et mûrir à mesure que Cocteau crée de nouvelles oeuvres. Dans la pièce de théâtre, ce domaine a été plutôt laissé à l'imagination du spectateur —c'était en quelque sorte la coulisse du théâtre, puisque les acteurs y passaient et repassaient avant de paraître de nouveau devant les feux de la rampe. Le film *Orphée* visualise de manière détaillée la «zone» où le temps et l'espace s'annulent. *Le Testament d'Orphée* se passe uniquement dans cette zone et, mis à part quelques nouveaux personnages, Jean Cocteau n'y côtoie que les personnages morts de ses oeuvres antérieures — Orphée n'y apparaît pas puisqu'il a été rendu vivant à la fin du film. L'évolution de ce monde de la mort au sein même du traitement du mythe est donc remarquable. L'élégante chirurgienne de la pièce de théâtre et le personnage de la Princesse concrétisent la beauté que le poète associe à la mort. La personnification n'est qu'une manière de visualiser ce domaine de l'au-delà. Tout le traitement du mythe —que ce soit dans la pièce ou que ce soit dans le film— sera jonché d'objets tels les miroirs, l'eau, l'auto, le cheval, etc., qui vont constituer une isotopie cohérente du domaine de la mort.

Il est intéressant de noter que ces trois étapes principales de l'itinéraire —à savoir le point de départ, le trajet et la destination— semblent se cristalliser dans trois personnages principaux: Orphée, l'Ange Heurtebise et la Princesse. Mon exégèse de la pièce de théâtre et des films traitant du mythe d'Orphée va s'orienter dans cette perspective générale du poète voyageur dans le royaume de l'au-delà.

Orphée et la Poésie

En parlant du *Sang d'un poète* Cocteau a affirmé: «Rien n'est plus beau que d'écrire un poème avec des êtres, des visages, des mains, des lumières, des objets qu'on place à sa guise»¹. Si cette citation nous permet de voir dans quelle optique Cocteau fait un film, cela laisse apercevoir en filigrane toute la conception de la poésie chez Cocteau. L'expression poétique déborde l'acception courante de ce terme, c'est-à-dire la poésie régie par les règles de la prosodie classique. Il est vrai que l'on trouve les recueils de poèmes parmi ses oeuvres, mais pour lui, le roman, le théâtre, le dessin, la fresque, ainsi que l'image cinématographique — ce sont tous autant de manifestations de la poésie.

Le Testament d'Orphée est un film à clé qui tente d'expliquer la vision poétique de Cocteau et propose même les définitions des mots différents utilisés par l'auteur de façon continue:

La Princesse: Qu'entendez-vous par Poète?

Cocteau: Le poète composant un poème use une langue ni vivante ni morte que peu de personnes parlent et que peu de personnes entendent².

À partir de cette définition nous pouvons relever deux éléments qui caractérisent le poète:

-la langue utilisée par le poète se distingue par le fait qu'elle n'appartient ni à ce monde ni à l'autre;

-le poète est un phénomène à part puisqu'il n'y a pas beaucoup de ses semblables dans ce monde.

C'est à la lumière de la première constatation que l'on comprend pourquoi les lambeaux de phrases émis par la radio attirent tellement le poète Orphée — lui seul est capable d'y reconnaître «cette langue ni vivante ni morte». L'évolution du

1. Cité par René Gilson, *Jean Cocteau*. Paris, Seghers, 1964-69, p. 15.

2. *Le Testament d'Orphée*, film.

mythe chez Cocteau est intéressante à noter à ce sujet: dans la pièce, le spectateur ne connaissait pas l'origine des phrases dictées par le cheval; dans le film, vingt-cinq ans plus tard, le spectateur assiste à leur émission —on voit Cégeste avec un appareil émetteur et un micro, et on entend la Princesse lui donner l'ordre d'émettre les messages. Un peu plus loin dans le film, lorsque Cégeste sera interrogé au Tribunal d'enquête, il avouera ne point avoir soumis de textes de ses messages:

Le Premier Juge: Aviez-vous reçu l'ordre d'envoyer certains messages? Deviez-vous en soumettre d'abord les textes? Prenez garde à vos réponses!

Cégeste: Non, J'inventais les phrases et les chiffres. J'ai même envoyé des phrases que j'avais écrites avant³.

Vu le fait que Cégeste est présenté comme un jeune mort récemment entré au service de la Princesse, on comprend par cet aveu le sens de cette langue «ni vivante ni morte». Soulignons aussi que ces messages comprennent non seulement des phrases, mais aussi des chiffres qui, à eux seuls, constituent un poème:

La radio: 38 39 40 deux fois, je répète 38 39 40⁴.

Cocteau trouve la précision et la netteté des chiffres particulièrement aptes à l'expression poétique. Ceci n'est pas étonnant si l'on considère le fait qu'il croit fermement que: «(...) la féerie s'accommode mal du vague et le mystère n'existe que dans les choses précises»⁵. Effectivement, quoi de plus précis que les chiffres! À propos de cette poésie des chiffres Cocteau s'explique dans les termes suivants: «Je construirai ce temple mais vous ne le verrez pas car il sera fait de chiffres et les chiffres deviendront des nombres si vous en êtes dignes et ce temple aura pour nom Poésie car il ne saurait avoir d'autre

³. *Orphée*, film.

⁴. *Ibidem*.

⁵. Jean Cocteau. *Entretiens sur le cinématographe*, édition établie par André Bernard et Claude Gautier. Paris, Pierre Belfond, 1973, p. 50.

nom»⁶. Cette affirmation rattache la poésie aux chiffres de façon indissociable. Si Cocteau trouve la précision et la netteté des chiffres particulièrement aptes à l'expression poétique, seule capable d'atteindre la vérité éternelle, il ne serait pas trop loin de la conception des chiffres de Pythagore, qui supposait que les éléments des chiffres étaient ceux de toutes les choses, et que le paradis ainsi que la gamme des notes de musique sont un nombre.

Regardons de plus près le personnage d'Orphée. La pièce ainsi que le film nous le présentent comme un poète célèbre et fort aimé du public. Dans la pièce de théâtre, sa femme Eurydice le décrit en ces termes: «... tu avais une situation superbe (...) Tu glorifiais le soleil. Tu étais son prêtre et un chef»⁷. Or, avant même le commencement de la trame et depuis l'arrivée du cheval, Orphée s'était mis à mépriser cette gloire et à renier tout son oeuvre antérieur. (Ne reconnaît-on pas là les éléments biographiques de Cocteau...?) Pour revenir à Orphée, il tente d'expliquer, dans la réplique suivante, sa prédilection pour le cheval et la cause de son mécontentement: «Je mets le soleil et la lune dans le même sac. Il me reste la nuit. Et pas la nuit des autres! Ma nuit. Ce cheval entre dans ma nuit et il en sort comme un plongeur»⁸. Cette réplique souligne l'importance que le poète Orphée accorde à la nuit. Cocteau va réitérer d'ailleurs cette notion clé de la nuit: «Tout homme est une nuit (abrite une nuit), le travail de l'artiste est de mettre cette nuit en plein jour»⁹. La vraie poésie s'écarterait alors de tout ce qui est à l'extérieur de l'artiste et ne pourrait qu'émaner de ses propres ténèbres — d'où l'importance de l'image de la plongée (que Cocteau partage d'ailleurs avec bien d'autres de ses contemporains). Les belles images du poète se plongeant dans les miroirs présentées d'abord dans *Le Sang d'un poète*, et qui se sont développées davantage dans le film *Orphée*, resteront les images cinématographiques les plus inoubliables de Cocteau. Plonger

6. Cité par Clément Borgal. *Cocteau — Dieu, la Mort, la Poésie*. Paris, le Centurion, 1968, p.157.

7. Jean Cocteau. *Orphée*. Paris, Stock, 1927, scène 1, p. 25.

8. *Ibidem*.

9. Cité par André Fraigneau, *Cocteau par lui-même*, Paris, Seuil, 1969, p. 8.

dans les miroirs constitue une métaphore intéressante de la descente dans la « nuit » du poète, de la plongée au-dedans de soi. Évidemment, une telle poésie est loin de la fonction d'imitation qu'assignait Aristote à l'activité de la création poétique. Celle-ci devient une dictée de l'inconscient presque au même titre que ce que les platoniciens qualifiaient de « dictée de Dieu ».

L'étude du mythe d'Orphée se révèle justement très intéressante en autant que l'on y voit explicitées de façon allégorique les notions abstraites évoquées plus haut. Le film *Orphée* traite de la nuit d'abord dans son sens concret, c'est-à-dire l'espace de temps qui sépare le coucher et le lever du soleil. Dans le film, Orphée s'absente de chez lui pour toute une nuit avant de revenir transformé après sa première confrontation avec la Princesse. Et c'est le correspondant du journal *Le Soleil* — ce titre n'est évidemment pas choisi au hasard! — qui vient en premier lieu interviewer Orphée sur les événements de la nuit précédente.

Esquisse du portrait de l'Ange

Avec la plongée dans les miroirs commence le voyage du poète dans l'au-delà puisque d'après les mots d'Heurtebise: « Les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient »¹⁰. Heurtebise va non seulement encourager Orphée à entreprendre le voyage, mais il le guidera de façon précise. Par la suite, dans *Le Testament d'Orphée*, ce sera Cégeste, plus mûr et plus assuré, qui s'acquittera de cette fonction en guidant le poète Jean Cocteau à travers le labyrinthe de l'espace-temps. Toutefois, on ne saurait borner le rôle des anges à la simple fonction de guide et il me semble pertinent de traiter brièvement ici de la dialectique constante qui existe entre ces figures d'anges et le poète.

Dès lors que nous acceptons l'hypothèse que l'ange possède la faculté d'être à l'aise dans l'ici-bas ainsi que dans l'au-delà, nous ne pourrions nous empêcher de voir dans ces personnages un prototype du poète, un modèle que le poète aimerait bien

¹⁰. Jean Cocteau. *Orphée. op. cit.*, scène 7, p. 74.

imiter puisque lui aussi aspire à ce commerce avec l'au-delà. Rappelons-nous que, pendant les représentations de sa pièce, Cocteau a choisi d'interpréter le rôle de l'ange Heurtebise avec son appareillage de vitres sur le dos. Notons aussi le fait que Cégeste a effectivement été poète quand il était vivant. Et puis, Jacques Cégeste... Jean Cocteau... le redoublement des initiales J.C. que l'on aperçoit dans ces deux noms serait-il une pure coïncidence?

À d'autres égards aussi on voit une sorte de superposition des fonctions dramatiques quand il s'agit de ces personnages d'ange et de poète. Si Orphée aime Eurydice, Heurtebise aussi est amoureux de la même femme. Mais d'un autre côté, si le poète —vivant— s'élançait vers la princesse, habitant de l'au-delà, l'ange —mort— se sent attiré par Eurydice, habitant l'ici-bas. L'ange ainsi que le poète se voient séduits par la vie de l'autre côté de la frontière. La vie dans chaque monde aspire à rejoindre celle de l'autre.

Il sera intéressant de retracer, depuis le début, l'évolution de ces anges au sein du mythe d'Orphée —tâche paradoxale, certes, puisqu'il s'agit des morts— mais une qui nous éclairera davantage sur la conception que Cocteau se fait de ces anges. L'ange Heurtebise apparaît dans la pièce sous la forme d'un jeune vitrier. Rien ne nous le signale comme étant mort, sauf le petit instant où il se montre capable de se tenir suspendu en l'air. C'est alors qu'Eurydice l'accuse en disant: «Je vous croyais de ma race mais vous êtes de celle du cheval»¹¹; et le spectateur aussi voit le lien entre le cheval et le vitrier. Néanmoins quelques indices extérieurs, tel l'appareillage de vitres (ne rappelle-t-il pas les ailes des anges), qu'Heurtebise ne devait jamais quitter dans la pièce, et puis le qualificatif d'«ange» tente de distinguer quelque peu ce personnage des autres. Or, tous ces signes extérieurs vont en disparaissant et le film nous présente Heurtebise dans la personne de François Périer en costume de chauffeur. Promotion sociale? *Le Testament d'Orphée* nous le montrera dans l'exercice de ses fonctions de juge. Or, par rapport à la pièce, Heurtebise a déjà l'air plus âgé dans le film

¹¹. *Ibidem*, scène 5, p. 50.

Orphée. Il se présente comme un jeune mort qui s'était suicidé au gaz. Cégeste, quoique présent dans le poème, est absent de la pièce; mais il réapparaît dans le film. C'est un jeune poète de 18 ans, et nous assistons à la scène de sa mort et de son initiation au service de la Princesse. Dans le film de 1950 il est encore un débutant dans le métier, gauche et maladroit. *Le Testament d'Orphée* nous le montrera plus mûr et assuré, capable de guider le poète seul dans les labyrinthes de l'espace-temps. Les anges, quoique morts, ne sont pas statiques —leur évolution est signe d'une dialectique constante qui régit le monde de l'au-delà. Ces personnages qui ont accès à la zone ne sont pas simplement les «morts», mais pour ainsi dire, ils sont plus avancés dans le royaume des morts que les vivants. Quand Orphée entre dans la zone avec Heurtebise, ce dernier lui apprend que «la vie est longue à être mort». L'état de mort totale est un état auquel on aspire toujours, mais peut-être n'existe-t-il nulle part.

Le royaume de la Mort

Et cela nous amène à la dernière partie de notre trajet, à savoir le domaine de la mort. La mort est justement le thème qui va en s'agrandissant d'une oeuvre à l'autre de Jean Cocteau jusqu'au point où tout un monde de la mort se dessine devant les yeux. Pour Cocteau, la mort nous attend dès notre naissance: «J'entrais dans la vie l'impératrice en sortait nous nous sommes croisés à la porte. La jeunesse qui entre, croise à la porte, la vieillesse qui sort»¹². Image intéressante, surtout si on se rappelle que, dans le film, Orphée, prototype du poète, croisera la Mort/Princesse à la porte du Café des Poètes. Rappelons-nous que la mort n'apparaît point comme un arrêt de la vie, mais comme sa continuité. Et l'évolution ne s'arrête pas avec la mort, comme on vient de le voir dans l'étude du profil du personnage des anges.

Si le monde de la mort n'anéantit pas, il exerce quand même une influence profonde chez l'individu. Eurydice subit un changement dramatique en revenant de l'enfer: «...le voyage

¹². Cité par André Fraigneau. *Cocteau par lui-même*, op. cit., p. 165.

d'où je reviens transforme la face du monde. J'ai appris beaucoup. J'ai honte de moi. Orphée aura dorénavant une épouse méconnaissable, une épouse de lune de miel»¹³. Dans le film, après son premier entretien avec la Princesse dans le chalet, Orphée fait montre également des changements. D'après Eurydice: «Mon mari m'adore. Il vient de me faire une scène. C'est une autre personne. Il a bu»¹⁴. Le voyage chez la mort entraîne ainsi un changement de personnalité.

Cocteau propose dans son oeuvre une notion du temps et de l'espace assez particulière dans l'au-delà: il n'y existerait ni un temps précis ni un espace délimité. L'annulation de la notion de temps est amorcée dès la pièce de théâtre qui a pour titre: *Orphée, tragédie en un acte et un intervalle*. L'intervalle joue un rôle capital puisqu'il matérialise le mystère du temps. Toute l'action du film *Le Sang d'un Poète* est également suspendue dans l'intemporel par les deux images d'une cheminée qui tombe, placées au début et à la fin du film, abolissant ainsi tout le temps réel qui aurait pu s'écouler depuis le début jusqu'à la fin du spectacle cinématographique. *Orphée* (film) utilise l'horloge pour ce même effet: il était six heures quand Orphée est entré dans le miroir, et l'heure est exactement la même quand il en sort. Si, dans les oeuvres citées plus haut, le souci essentiel est de concrétiser le mystère du temps dans l'intemporel, *Le Testament d'Orphée* fait preuve du souci de l'expliquer. Il me semble utile de citer une réplique assez comique du film: «Pour fumer en 1770, j'ai dû faire semblant d'inventer la cigarette. Ils m'ont dit que c'était une invention absurde et qui n'aura aucune chance de réussir»¹⁵. En abolissant l'idée d'une chronologie suivie, Cocteau détruit la notion du temps successif et nous remet ainsi en plein milieu de l'intemporel.

La notion d'espace est également annulée dans le domaine de la mort. Rapportons-nous à la réplique où Heurtebise tente de l'expliquer à Orphée tout en essayant de lui montrer le chemin après la traversée des miroirs:

¹³. Jean Cocteau. *Orphée*, op. cit., scène 9, p. 85.

¹⁴. *Orphée*, film.

¹⁵. *Le Testament d'Orphée*, film.

Heurtebise: Respirez lentement, régulièrement. Marchez sans crainte devant vous. Prenez à droite, puis à gauche, puis à droite, puis tout droit. Là, comment vous expliquer... Il n'y a plus de sens... on tourne; c'est un peu pénible au premier abord.

Orphée: Et après?

Heurtebise: Après? Personne au monde ne peut vous renseigner. La mort commence.¹⁶

Cet effet d'annulation de toute direction et, par extension, de tout espace, se trouve effectivement visualisé dans le film. Si au théâtre, tout ce qui concerne la descente d'Orphée aux enfers se trouve représenté par une sorte de «blanc» où il est laissé au spectateur d'imaginer ces lieux, au cinéma, Cocteau dispose des ressources qu'il emploie justement pour rendre l'irréalité de ce non-espace réaliste. *Le Testament d'Orphée* reprend cette conception de la zone et on y voit une volonté très nette de la part de l'auteur d'être compris:

Le Poète: J'habite ici chez une amie dont je suis l'hôte.

La Princesse: Que me racontez-vous? Il n'y a point d'ici où nous sommes.

Heurtebise: Nous sommes nulle part¹⁷.

L'élaboration du mythe d'Orphée entraîne Cocteau à ajouter à sa mythologie personnelle toute une suite d'éléments banals de notre vie quotidienne, et de les investir d'une valeur symbolique importante. Le thème de la mort est ainsi répandu jusque dans les plus petits accessoires dont se sert Cocteau. Relevons alors les différentes manifestations de la mort dans le traitement du mythe d'Orphée.

Le cheval de la pièce, et l'auto ainsi que les motos du film forment une métaphore filée constante évoquant le thème de la mort. Dans la conscience européenne, d'une façon générale, le cheval est isomorphe des ténèbres de l'enfer. Le cheval étant la monture de Hadès, cela établit directement le lien avec l'au-delà.

¹⁶. Jean Cocteau. *Orphée*, op. cit., scène 7, p. 75.

¹⁷. *Le Testament d'Orphée*, film.

En tant que moyen de transport, il est parfaitement logique que Cocteau l'ait transposé en auto et motos noires dans le processus de modernisation du mythe.

L'eau et le miroir forment une autre isotopie rappelant le domaine de la mort. N'oublions pas que l'eau constitue le premier miroir de l'homme et c'est dans la mesure où ces deux objets nous renvoient notre image qu'ils proposent une cristallisation de soi, étape préalable à la descente jusqu'aux ténèbres de l'inconscient. Dans le film *Orphée*, le passage du miroir à l'eau se fait par une suite d'images aussi belles qu'inattendues lorsqu'Orphée, en tentant de quitter le chalet de la Princesse, se heurte désespérément contre la glace et s'évanouit. Il se réveille étendu près d'un bassin qui reflète son visage de même que le faisait le miroir dans la scène précédente. Tout comme les miroirs, l'eau est aussi superlativement mortuaire. Selon Bachelard, elle est la «substance symbolique de la mort» et se classe ainsi parfaitement à côté des miroirs. Si la pièce ne met en scène qu'un seul miroir, ce motif est multiplié dans le film: on retrouve ces «portes de la mort» dans le chalet et la chambre de la Princesse, dans celle d'Orphée et d'Eurydice, dans leur salon, et puis bien sûr il y a le rétroviseur de l'auto.

Le mythe d'Orphée est singulier, peut-être dans la mesure où dès la trame antique on y voit traitées ensemble la mort et la révocation de la mort. Orphée réussit à obtenir le retour de sa femme hors des enfers, à une condition contraignante, il est vrai; mais il n'en reste pas moins que la mort n'y est point présentée comme irrévocable. Cela fournit un cadre parfait pour la notion de phénixologie que Cocteau inaugure dans son oeuvre. La phénixologie, selon la définition proposée par Cégeste dans *Le Testament d'Orphée*, «c'est la science qui permet de mourir un grand nombre de fois pour renaître». Tout le traitement du mythe dans la pièce et le film semble être une démonstration de cette idée. Si on se rappelle le film, on y voit une suite de morts et de révocations de celles-ci. Orphée rend visite à la mort, mais à son retour, il n'est que légèrement transformé. Eurydice est tuée par la Princesse. Alors Orphée pénètre une deuxième fois dans le domaine de la mort et il en revient accompagné de sa femme. Puis Orphée meurt, lapidé par Aglaonice et son groupe d'amis.

Mais de nouveau il est rendu vivant et à la fin du film, Orphée et Eurydice se retrouvent seuls dans leur chambre. Il semble qu'ils aient oublié les péripéties antérieures. Le poète, en passant plusieurs fois par la mort, est rendu immortel. D'ailleurs la voix de l'auteur souligne cette idée en disant: «la mort d'un poète doit se sacrifier pour le rendre immortel». Le film devient ainsi une illustration détaillée de la notion de phénixologie.

Cette étude a tenté de faire ressortir la dynamique et le foisonnement constant qui caractérise le traitement du mythe d'Orphée dans l'oeuvre de Jean Cocteau. Il faudrait reconnaître toutefois que c'est la structure souple et ouverte du mythe qui a favorisé les multiples remaniements que Cocteau y a apportés. Or, que ce soit au théâtre ou au cinéma, Cocteau semble se préoccuper d'abord de rajeunir ce mythe antique, de l'adapter aux goûts et aux préoccupations de ses contemporains, tout en y incluant les éléments modernisateurs, tels un personnage de la mort habillé en chirurgienne, une Rolls noire qui remplace la monture habituelle de la mort, de jeunes motocyclistes qui semblent annoncer les «blousons noirs» ou les «Hell's angels». Le mythe se montre effectivement comme «un récit en fusion, toujours capable de se transformer»¹⁸.

En terminant ce bref aperçu sur Jean Cocteau et le mythe d'Orphée, je crois utile de m'arrêter sur ces propos de l'auteur: «Avec le film *Orphée*, qui est mon *Faust*, j'ai orchestré ensemble, et la pièce et *Le Sang d'un Poète*»¹⁹.

«Orchestré» — Jean Cocteau ne pouvait être mieux inspiré pour caractériser, de cette manière, toute une gamme d'oeuvres qui cristallisent ses pensées les plus chères. Orchestrer: on pressent par ce verbe la résonnance musicale et le tissage des courants et contre-courants rappelant les notes de musique. La comparaison relevant du champ musical établit de façon efficace le rapport indéniable avec le chantre grec Orphée, aux dons poétiques et musicaux envoûtants.

La comparaison avec le chef-d'oeuvre goethéen est

18. Jacques Scherer. *Dramatogie d'Oedipe*. Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 145.

19. Cité par André Fraigneau. *Cocteau par lui-même*, op. cit., p. 156.

particulièrement fondée, non seulement en raison du nombre d'années que Goethe et Cocteau ont mis pour mettre au point une vision mythique tout à fait personnelle, mais également à bien d'autres égards. La descente d'Orphée dans sa nuit, sa plongée dans les miroirs ne rappellent-elles pas la descente de Faust jusque chez les mères? Si Faust part à la quête du savoir absolu, Orphée, lui, recherche la poésie idéale. Si les aventures de Faust l'amènent dans un monde inconnu qui ne saurait lui être accessible qu'à l'aide d'un puissant adjuvant, Orphée, selon la conception de Cocteau, ne pourrait non plus avoir accès au domaine de la mort sans l'aide d'un guide. Si l'on reconnaît de plus en plus dans la figure de Méphistophélès, non pas l'adversaire de Faust, mais effectivement quelqu'un de fait à sa propre image (rappelons-nous le film *La Beauté du Diable* qui est sorti la même année qu'*Orphée*), nous avons pu apercevoir ce même effet de redoublement dans le rapport du personnage de l'ange et du poète.

Or, dans cette citation, Jean Cocteau souligne le lien entre ses oeuvres antérieures et le film *Orphée*. Son dernier film, *Le Testament d'Orphée*, auquel nous avons souvent fait allusion au cours de cette étude, constituera un épilogue puissant où Cocteau laissera tomber enfin le masque d'Orphée afin de se mêler pour la première fois, sous son propre nom, à toute l'intrigue, affichant par cet acte l'aspect personnel qui sous-tendait toute son élaboration du mythe. Cocteau en tant que poète se meut aisément dans le domaine de l'au-delà. La transposition y est complète. C'est lui qui prend la relève pour émettre les messages. Lors de son décès cinématographique, dans *Le Testament d'Orphée*, Cocteau prévient ses amis venus à son chevet: «Ne faites pas semblant de pleurer mes amis puisque les poètes ne font que semblant d'être morts»²⁰. Peut-être songeait-il à sa propre mort qui n'allait pas tarder à venir, le 11 octobre 1963. je ne peux ici m'empêcher de penser à une photo de son cercueil présentée dans *Jean Cocteau—l'homme et les miroirs*²¹:

²⁰. *Le Testament d'Orphée*, film.

²¹. Kihm, Sprigge, Behar. *Jean Cocteau—l'homme et les miroirs*, Paris, La Table Ronde, 1968, illustration 40.

contrairement aux habitudes, on a laissé un miroir devant son cercueil. A-t-il donc réellement cru à la magie des miroirs? Regarde-t-il à travers cette porte vitrée les visiteurs qui viennent le saluer pour la dernière fois?