

Jean Cocteau - Jean Marais, Collaboration impossible ?

Šago, Luigi

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:324383>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-16**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Université de Zagreb
Faculté de Philosophie et Lettres
Département d'Études romanes

Mémoire Master 2

**JEAN COCTEAU - JEAN MARAIS,
COLLABORATION IMPOSSIBLE ?**

Étudiant/e :
Luigi ŠAGO

Directeur/Directrice de mémoire
Maja ZORICA
Professeur/e

Zagreb, juin 2024

IZJAVA O AUTORSTVU DIPLOMSKOGA RADA

Ovim potvrđujem da sam osobno napisao diplomski rad pod naslovom

Jean Cocteau - Jean Marais, Collaboration impossible ?

i da sam njegov autor.

Svi dijelovi rada, podaci ili ideje koje su u radu citirane ili se temelje na drugim izvorima (mrežni izvori, udžbenici, knjige, znanstveni, stručni članci i sl.) u radu su jasno označeni kao takvi te su navedeni u popisu literature.

Luigi Šago

Zagreb, lipanj, 2024.

Remerciements

Merci à la ville de Split pour avoir subventionné mes études avec une bourse. Je remercie le département de français pour le savoir transmis et ma Directrice de mémoire pour l'encouragement et le soutien. Merci à mes amis pour avoir partagé le fardeau d'étudier, et ainsi pour m'avoir consacré du temps. Enfin, merci à ma famille pour leur sacrifice.

Résumé

Ce mémoire s'intéresse à la collaboration artistique entre l'écrivain Jean Cocteau et l'acteur, son compagnon et ami, Jean Marais. Les deux hommes sont présentés séparément, après quoi suit l'analyse de leurs œuvres collaboratives. Le but est de présenter et mieux comprendre le parcours de leur ascension professionnelle et publique qui durera environ 13 ans. Le couple collaborera dans le domaine du théâtre et du cinéma. C'est pourquoi une partie de l'analyse sera consacrée à leurs collaborations théâtrales telles que *Œdipus Rex*, *Les Chevaliers de la table ronde* ou *Les Parents terribles*. L'autre partie d'analyse couvrira leurs collaborations filmiques les plus significatifs telles que *L'Éternel retour*, *La Belle et la Bête* et *Orphée*. Ce dernier type de collaboration fera de Marais une star à la manière des vedettes hollywoodiennes. Un chapitre expliquera les traits des stars et leur position dans l'industrie filmique. L'analyse sera placée dans un contexte temporel dont les événements les plus importants sont la Deuxième Guerre mondiale et la période de l'Occupation. À la fin viendra la réflexion sur la représentation posthume des artistes gay.

Mots clés : Jean Cocteau, Jean Marais, théâtre, cinéma, vedette

Sažetak

Ovaj Diplomski rad bavi se umjetničkom suradnjom pisca Jean Cocteaua i glumca, ljubavnika i prijatelja, Jeana Maraisa. U radu su oba muškarca predstavljena zasebno nakon čega slijedi analiza njihovih zajedničkih dijela. Cilj rada je predstaviti i razumjeti njihov profesionalni i javni uspon koji će trajati gotovo 13 godina. Par će surađivati u kazališnoj i kinematografskoj domeni. Jedan dio analize biti će posvećen njihovim kazališnim suradnjama kao što su *Œdipus Rex*, *Les Chevaliers de la table ronde* i *Les Parents terribles*. Drugi dio analize biti će posvećen njihovim najznačajnijim filmskim suradnjama kao što su *L'Éternel retour*, *La Belle et la Bête*, i *Orphée*. Zahvaljujući ovom posljednjem tipu suradnje Marais će postati filmska zvijezda po uzoru na holivudske glumce. U zasebnom poglavlju biti će opisane osobine filmskih zvijezda i objašnjeno njihovo mjesto u filmskoj industriji. Analiza će biti stavljena u vremenski kontekst u kojem se kao najvažniji događaji izdvajaju Drugi svjetski rat i Okupacija Francuske. Na kraju će se razmotriti pitanje posthumnoga predstavljanja gej umjetnika.

Ključne riječi: Jean Cocteau, Jean Marais, kazalište, kino, zvijezda

Le contenu

1. Introduction	1
2. Jean Cocteau - Le prince frivole difficile à classer	2
3. Jean Marais - Le jeune premier de l'Occupation	5
4. Œdipus Rex	6
4.1. <i>La première rencontre</i>	6
5. Les Chevaliers de la table ronde	8
5.1. <i>Une pièce très personnalisée</i>	8
5.2. <i>Merlin comme l'incarnation de tout ce qui est mauvais</i>	9
6. Les Parents terribles	11
7. Le Système des stars	14
8. La voie du couple pendant la guerre et en France sous l'Occupation	16
8.1. <i>La déclaration de guerre, la mobilisation et l'armistice</i>	16
8.2. <i>Les conditions de vie sous l'Occupation</i>	18
8.3. <i>Le couple qu'on ne peut pas arrêter</i>	19
9. L'Éternel retour	20
9.1. <i>Un film « romantique » sous l'Occupation</i>	20
9.2. <i>La formation d'un nouvel homme et la propagande nazie</i>	20
9.3. <i>Une réception ambiguë</i>	21
10. La Belle et la Bête	22
10.1. <i>Un conte de fées au milieu d'une période tout à fait difficile</i>	23
10.2. <i>Transformation sous le regard d'autrui</i>	24
10.3. <i>Troubles de production</i>	26
11. L'Aigle à deux têtes	27
11.1. <i>La première adaptation cinématographique</i>	27
11.2. <i>La bataille entre les deux médias</i>	28
11.3. <i>Historicité et véracité - entre la vie et le jeu, l'histoire et la fiction</i>	30
12. Orphée	31
12.1. <i>Entre les deux mondes - la vie et la mort</i>	31
12.2. <i>La poésie du cinéma orphique</i>	34
13. L'éloignement, mais non pas une séparation totale	36
14. Représentation posthume des artistes gay	38
Conclusion	39
Bibliographie	43

1. Introduction

Initialement, je ne savais pas beaucoup sur l'œuvre de Cocteau, mais son nom était souvent mentionné pendant mes études dans les contextes divers et en relation avec les autres artistes. Parfois il était évoqué pour avoir révolutionné le ballet avec son *Parade* (1917), autrefois comme l'ennemi fervent des surréalistes. On l'associait avec les grandes artistes comme Proust, Gide, Picasso, Satie ou Stravinsky. À travers Edith Piaf il faisait partie de la culture populaire et Coco Chanel le liait avec le monde de mode. Les livres de l'histoire littéraire le groupait parmi les écrivains avant-gardistes (Castex et Surer, 1955 : 130), mais je trouvais ses dessins accrochés sur les murs de ma bibliothèque locale à Split. Et pourtant, aucun professeur n'insistait qu'on lise ses œuvres. Ma curiosité était provoquée d'autant plus que c'est un auteur qui a percé le monde littéraire très jeune et que l'on ne considérait aucune de ses œuvres comme capitales. Qui était ce touche-à-tout omniprésent, assez pertinent d'être mentionné, mais pas assez important d'être analysé ? Le programme saturé de mes études ne m'a pas permis de réaliser mon désir de se familiariser avec l'écrivain et c'est pourquoi j'ai décidé de rédiger mon mémoire de master sur lui. Toujours mal informé sur le travail collaboratif et l'œuvre cinématographique de l'écrivain, j'ai proposé à ma Directrice de mémoire de traiter ses diverses collaborations. Elle m'a averti que ce thème risquait d'être trop vaste et m'a orienté vers une collaboration qui se révéla être l'une des plus importantes dans la vie de Cocteau, celle avec Jean Marais.

Le thème principal de ce mémoire, indiqué dans le titre, est la collaboration artistique entre Cocteau et Marais, mais touche indirectement un cadre plus large que les œuvres nées de leur union. Ce mémoire essaie de présenter aussi le contexte historique, les données sociologiques et les considérations psychologiques. Puisque l'orientation officielle de mes études est dans la recherche scientifique où je me suis orienté plus précisément sur la littérature, une partie de cette étude sera consacrée aux collaborations théâtrales du couple. Et parce que c'est le travail filmographique qui a propulsé le couple vers les nouvelles sphères de succès et de notoriété, une partie sera consacrée aux collaborations cinématographiques. La voie vers le succès public de Cocteau et de Marais durera presque 13 ans, mais les deux artistes travailleront encore ensemble et resteront en contact toutes leurs vies. Ils marqueront le monde culturel par leur présence et produiront des œuvres qui toucheront un public large. Cocteau tirera ses références du Moyen Âge et de l'Antiquité. Il se servira des éléments trouvés dans le vaudeville, la

tragédie, le conte de fées ou même l'histoire. Son autoréférentialité fréquente n'aliénera pas la partie du public qui ne s'est pas familiarisé avec l'écrivain. Cocteau remodela et adapta chaque hypotexte de manière à soutenir ses propres causes. Il transgressera le concept usuel des genres et des médias avec facilité.

En Marais, Cocteau trouvera en premier lieu un compagnon, mais leur relation s'avéra être hyper professionnelle. Ce lien affectueux entre eux sera essentiel dans le sens qu'il effacera totalement les sphères de rivalité et les questions de compétence. Au début de leur relation, il n'était pas possible de parler de collaboration artistique d'égal à égal, étant donné leur différence de l'âge et de l'expérience. Avec du temps Marais s'est prouvé et a réussi de se faire un nom propre. Cocteau n'était pas jaloux de Marais et créait spécifiquement pour lui. Au contraire, il considérait sa réussite comme sienne. Cela n'était pas si loin de la réalité parce que le travail avec Marais semble être la partie inévitable du répertoire cocteauesque. Dans ce mémoire je présenterai ces deux hommes individuellement. A travers la présentation et l'analyse de leurs projets communs j'essayerai de faire une esquisse de leur parcours pour donner une opinion sur les conséquences d'une telle collaboration.

2. Jean Cocteau - Le prince frivole difficile à classer

Cocteau émergea dans la scène littéraire à 18 ans déjà comme protégé de Édouard de Max¹. L'acteur organisa la lecture publique de son poésie (Misek 2004 : 2). Jeune, il avait déjà un sens aigu de vouloir devenir quelqu'un et être reconnu dans la société. Arnaud (2003 : 58 - 65) reconnaît l'ambition du poète dans ses premiers textes (par exemple *Le Prince frivole* de 1910) et proclame que le jeune Cocteau se préoccupait plus de son impact que de son art. Cocteau était conscient que dans sa poursuite il devait s'entourer des gens réputés. Certains de ses liens sociaux lui venaient spontanément comme celui avec Proust ou Gide. Les autres, il devait fabriquer, c'est-à-dire réaliser de manière active comme celui avec Montesquiou ou Anna de Noailles. Cocteau ne pouvait pas déterminer exactement où il a rencontré Proust, mais ils fréquentaient les mêmes gens et les mêmes endroits. L'un de ces endroits était le salon de Madeleine Lemaire². Cela n'exclut pas la possibilité qu'il a rencontré Proust chez Mme

¹ C'était un acteur homosexuel, ami d'Oscar Wilde (Winegarten 1989 : 436).

² Peintre qui introduisit au public parisien Proust et Reynaldo Hahn qui jouait le piano dans son salon (Proulx 2018 : 880)

Daudet³ dont le fils Lucien considérait ce dernier déjà comme un génie et l'imitait (Arnaud 2003 : 56 et sq.). Sa relation avec Gide était ambivalente. Ils se sont reconnus en tant que écrivains et homosexuels. Sur le plan privé, cette reconnaissance mutuelle était mise en péril par un intérêt commun entre deux écrivains, le jeune Marc Allégret⁴. Leur querelle a commencé en 1919 et a laissé ses traces dans leurs œuvres fictionnelles ou non fictionnelles. La relation entre Gide et Allégret reposait sur une dynamique qui ressemblait à celle entre un professeur et un étudiant⁵. N'étonne pas que cette approche sérieuse et contraignante ait poussé Allégret vers le poète qui était plus jeune⁶ et moins exigeant que Gide. La jalousie a provoqué celui-ci de taxer Cocteau d'opiomane et d'obsédé sexuel, ainsi que de le critiquer dans la NRF⁷. Cette rivalité a résulté avec le dénigrement réciproque (une rhétorique textuelle riche) sur le plan personnel, le plan de la conception et de l'autorité littéraire. La jalousie et la haine ne se sont jamais orienté vers Allégret qui est resté aimé par les deux (Vukušić Zorica 2015 : 199 - 208). Dans les années 1910 Cocteau s'inspira de comte de Montesquiou, le prototype du dandy. Il adopta le style du dandy et ne s'en débarrassa pas toute sa vie (Misek 2004 : 2). Il adressa à Montesquiou des lettres malheureusement sans réponse. Montesquiou résistait de reconnaître Cocteau en tant qu'artiste en le soupçonnant d'être « un grimpeur social ». Quand il a finalement cédé, celui-ci a perdu son intérêt (Arnaud 2003 : 65 -68). Sa prochaine muse s'est avéré être Anna de Noailles. Elle n'était pas aussi réticente envers le poète que l'était Montesquiou. Mais, s'il n'y avait pas de recommandation de Proust, cette rencontre ne se réaliserait pas. Et cette fois l'amour était réciproque. Être reconnu et l'ami d'Anna Noailles valait beaucoup à Cocteau qui ne pouvait discerner s'il s'agissait même d'amour. Certains disaient que Cocteau était la version mâle de Noailles. Ils se suivaient et développaient les mêmes exigences esthétiques (*ibid* : 86 - 94). En 1909 Cocteau est devenu membre de la famille élargie de l'impresario de ballet russe, Serge de Diaghilev (Misek 2004 : 2). Dans certains cas ses connaissances résultaient en collaborations. Il a travaillé avec les artistes comme Sati, Stravinsky, Chirico ou Picasso (Winergarten 1989 : 441). Pendant la Première Guerre mondiale Cocteau était exempt du service militaire, mais il aidait, toute de même, dans le service médical.

³ Femme de l'écrivain Alphonse Daudet, écrivaine elle-même et membre du premier jury de prix Femina (Daudet 2023 : 11).

⁴ Il deviendra un cinéaste qui réalisera *Fanny* (1932), *Lac aux dames* (1934), *Le Bal du comte d'Orgel* (1970) (Larousse, Marc Allégret) ...

⁵ Cela va avec les convictions de Gide qui seront systématisés et publiés dans *Corydon* (1920) où il insiste sur la nature didactique des relations homosexuels (Vukušić Zorica 2015 : 203).

⁶ En 1919 Gide aurait environ 50 ans, Cocteau 30 ans et Allégret 19 ans.

⁷ La Nouvelle Revue française a été fondée, entre autres, par J. Copeau et A. Gide en 1909 (Larousse, la Nouvelle Revue française).

À la fin de la guerre il a produit le ballet *Parade* (1917)⁸. Le ballet lui a assuré un certain respect des avant-gardistes. Dans les années 1920 Cocteau s'est associé avec un groupe des compositeurs « *Les Six* »⁹. C'était sa période la plus productive avec la pièce *Orphée* (1926), la poème *L'Ange Heurtebise* (1925), le libretto pour l'oratorio de Stravinsky *Oedipus Rex* (1927), la nouvelle autobiographique *Le Livre blanc* (1928), la monologue *La Voix humaine* (1930) et, son roman le plus loué, *Les Enfants terribles* (1929). Pendant les années 1920 l'auteur a créé sa propre poétique fondée sur la mythologie, le mélodrame et le fantastique (Misek 2004 : 2 et sq.). L'évènement qui marqua la vie de Cocteau et son travail, mais qui ne sera rendu public qu'après, c'est le suicide de son père¹⁰ (Winegarten 1989 : 438). Les morts et les douleurs ont bien marqués la vie de Cocteau¹¹. Dans son œuvre, cette souffrance se mêle avec la joie pour devenir l'origine de toute sa création artistique (Hage 2019 : 5). Il avait un intérêt prononcé pour les activités artistiques divers qu'il regroupait sous le dénominateur commun de poésie. Par exemple, il utilisait la nomenclature comme la poésie de théâtre, la poésie de cinéma, la poésie de la nouvelle... La raison pour cette démarcation est qu'il se considérait principalement comme poète (Winegarten 1989 : 437).

Depuis qu'il était jeune, Cocteau a montré de l'intérêt pour les acteurs et actrices célèbres qu'il a, plus tard, dénommé « *les monstres sacrés* ». Parmi eux étaient Édouard de Max¹² et Sarah Bernhardt¹³ (Winegarten 1989 : 439). N'étonne qu'il ait montré de l'intérêt pour le médium dans laquelle la grandeur et la célébrité serait possibles à un niveau plus large que dans le théâtre. Cela ne réduisait sa passion pour le théâtre qui surgissait sous forme des métaphores théâtrales dans ses nouvelles *Thomas l'imposteur* (1923) et *Le Grand écart* (1925), ainsi que dans *Les Enfants terribles* (*ibid* : 440). À l'âge de 40 ans, Cocteau fait son premier film *Le Sang d'un poète*¹⁴ (1930) avec la musique composée par Georges Auric (Misek 2004 : 4). Cocteau a rapproché la fabrication du film de la position du poète. C'est pourquoi on trouve

⁸ C'était sa première grande collaboration artistique. Picasso avait fait des costumes, Sati était responsable pour la musique et Apollinaire a fait la carte de programme (Misek 2004 : 2).

⁹ Ses membres étaient Georges Auric (Cocteau travaillera avec lui toute sa carrière), Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre (*ibid* : 2).

¹⁰ Il s'est tiré une balle dans la tête en 1898 quand Cocteau avait dans les environs de 10 ans. Son père était, lui aussi, soupçonné d'être un homosexuel inavoué (Winegarten 1989 : 437).

¹¹ Cocteau écrit deux recueils *Clair-obscur* (1954) et le *Requiem* (1962) qui parlent de la douleur physique (de Rubercy 2016 : 175).

¹² Cocteau a regardé l'acteur dans un mélodrame de Victor Hugo, *Ruy Blas* (Winegarten 1989 : 439).

¹³ Une grande actrice, magnifique et extravagante qui atteint une célébrité hors de son pays natal (l'Angleterre et les États-Unis). À son retour à Paris, elle était millionnaire (Larousse, Henriette Rosine Bernard, dite Sarah Bernhardt).

¹⁴ Le financement a été fait par le Vicomte de Noailles (Misek 2004 : 4).

les figures et les images de ses poèmes dans un large nombre de ses pièces et de ses films. Il s'agit d'une poésie enracinée dans le mystère et la magie (Winegarten 1989 : 440). Winegarten (1989 : 440) dit que *Le Sang d'un poète* n'est qu'une suite des constructions visuelles basée sur l'imagerie privée de l'auteur. L'intérêt pour la magie atteindra son apogée avec *La Belle et la Bête* (1946). Selon Misek (2004) les trois films fantastiques centraux de son opus sont *Le Sang d'un poète*, *La Belle et la Bête* et *Orphée* (1950). Et parmi eux, *Orphée* représente la culmination du développement cinématographique de Cocteau. Le film est basé vaguement sur sa pièce éponyme de 1925. Il s'agit d'un mélange cocteauesque de mythe et d'autobiographie, de la mort et de la résurrection, du voyage dans l'au-delà¹⁵ (Misek 2004 : 1 - 8). Outre sa création artistique, la vie de Cocteau suscitait l'intérêt du public. Il est connu pour ses relations amoureuses tumultueuses. Après la mort de Raymond Radiguet¹⁶, l'un de ses amants, Cocteau va tomber dans l'opium. Il essaiera de s'en abstenir pendant toute sa vie, mais regardait la pratique comme un remède indispensable à sa santé psychique. Cela donnait à Cocteau un air du désordre bohémien qui, cependant, n'arrêtait pas l'écrivain dans sa poursuite artistique, toujours ardente. C'est difficile de situer Cocteau étant donné qu'il ne s'est pas associé à aucun groupe ou mouvement qui jouaient un rôle important dans la vie culturelle. La raison en est peut-être l'attitude apolitique de l'auteur. L'un de ces groupes, les surréalistes, le traitaient avec animosité. Leur leader André Breton haïssait l'homosexualité et les homosexuels et ne pouvait pas tolérer Cocteau. Le poète n'était pas un intellectuel et ne se considérait pas tel. De plus, il voulait toujours donner la primauté à l'inconnu, à la métaphysique, au détriment de l'intellectuel. Une analyse logique de ses œuvres risque de mener à l'absurdité (Winegarten 1989 : 441). De Rubercy (2016 : 176) dit que Cocteau n'est ni moderne ni mondain et que c'est plus un auteur qui pose des questions et moins un auteur qui trouve des réponses. Son image c'était celle d'un égoïste narcissique absorbé dans son art propre. Cette opinion est renforcée par le fait que sa vie est documentée richement par les images visuelles¹⁷. Cocteau se plaignait souvent de n'avoir été pris au sérieux, ni assez apprécié, par ses contemporains (Winegarten 1989 : 443).

3. Jean Marais - Le jeune premier de l'Occupation

¹⁵ Richard Misek, "Jean Cocteau." *Great Directors*, 2004, p. 8 et sq.

¹⁶ L'auteur prodige comparé à Rimbaud qui écrit le roman *Le Diable au corps* (Winegarten 1989 : 441).

¹⁷ Il apparaît dans les portraits de Marie Laurencin et Modigliani, ainsi que dans les photographies d'artistes comme Man Ray (Winegarten 1989 : 442).

Jean Marais est né en décembre 1913 à Cherbourg. Tout aussi comme son partenaire, il est élevé sans père dans une maison instable. Sa mère, Rosalie Villain, bien qu'adorée par son fils, était souvent absente. Elle s'est avérée être kleptomane et a commencé d'entraîner Marais dans ses aventures. Par conséquent, depuis sa tendre enfance, il a pris l'habitude de fabuler et de jouer des rôles. De ses 5 ans Marais montrait la volonté de devenir comédien un jour et il avait pour modèle l'actrice Pearl White (Arnaud 2003 : 515 - 519). Les films les plus mémorables de Jean Marais sont sans doute ceux de l'après-guerre comme *La Belle et la Bête* (1946), *Les Parents terribles* (1948) et *L'Aigle à deux têtes* (1948)¹⁸ (Chedaleux 2010 : 206). De ses projets individuels il faut mentionner ses rôles héroïques dans les films en costumes des années 1950, *Le Comte de Monte Cristo* (Robert Vernay¹⁹, 1954), *Le Miracle des loups* (André Hunebelle²⁰, 1961) et la série des *Fantômas* (1964, 1965, 1967) (*ibid* : 206). Chedaleux (2010) a fait une analyse de *Ciné-mondial*²¹ pour mieux comprendre l'image public que l'acteur avait. Elle prétend que Marais est parmi les acteurs les plus représentés et que sa photographie est souvent mise en valeur dans les magazines par rapport aux autres acteurs. En plus, *Ciné-Mondial* a choisi Jean Marais pour le titre de jeune premier²². Parmi les 263 acteurs et actrices analysés l'auteur le met à la huitième place. Il faut noter que sa carrière cinématographique n'était pas toujours lancée comme l'était sa carrière théâtrale. Les journaux n'insistent pas sur l'homosexualité de l'acteur même si sa relation avec Cocteau avait déjà fait l'objet de plusieurs scandales²³ (Chedaleux 2010 : 215 et sq.). Son image dans le *Ciné-mondial* est aussi ambivalente. Soit il est représenté comme un jeune homme sensitif, soit il est représenté comme un homme trop viril. La promotion de cette deuxième image, qui devait procurer un nouveau modèle masculin pour la jeunesse, est en contradiction avec la vie privée de l'acteur et les rôles, très souvent féminisés, qu'il joue dans les films (Chedaleux 2010 : 217).

4. Œdipus Rex

4.1. La première rencontre

¹⁸ Écrits et réalisés pour lui par Jean Cocteau (Chedaleux, 2010)

¹⁹ Connu aussi pour *Fantômas contre Fantômas* (1949) et *Le Capitain* (1960) (Larousse, le Capitain).

²⁰ Réalisateur relié au film d'aventure *Les Trois Mousquetaires* (1953) (Carrega, 2017).

²¹ Le magazine des autorités allemandes consacré au cinéma. C'est le seul magazine de cette thématique pendant la période de l'Occupation (Chedaleux, 2010).

²² Jeune premier, jeune première - acteur, actrice jouant les rôles d'amoureux (Larousse, premier, première).

²³ Par exemple la scène avec le critique collaborationniste Alain Laubreaux (*ibid*).

Selon Décaudin (1999 : XLIII) Jean Cocteau aperçoit Jean Marais pour la première fois en 1937 pendant l'audition pour *Œdipe-roi*. Cocteau, attiré par le jeune acteur, voulait donner à Jean Marais le rôle d'Œdipe. A l'époque, Jean-Alfred Villain-Marais n'avait pas beaucoup d'expérience. Il n'apparaît que dans certains films de Marcel L'Herbier²⁴. Si ses autres élèves n'avaient pas été indignés, Cocteau lui aurait assurément donné le rôle. Jean Marais était l'un des élèves du cours d'art dramatique de Charles Dullin²⁵. Marais n'avait même pas entendu le nom de Cocteau que dans l'usine de Renault où il travaillait (Arnaud 2003 : 515). Cocteau lui donne le rôle du Chœur. Bien que la pièce soit écrite en 1922, la première a eu lieu en 1937 au Théâtre Antoine (Andrus 1975 : 722). L'attention du public a été attirée surtout par le fait que Coco Chanel a assuré la fabrication des costumes. Marais était présenté presque nu au public dans un costume en gaze. Les photos seraient envoyées dès le lendemain à travers l'Atlantique à *Vogue* et *Harper's Bazaar* (Arnaud 2003 : 516 et sq.). Le manuscrit original révèle que certains éléments scénographiques étaient préconçus dès le début de l'écriture de la pièce. Cocteau voulait bouleverser la mise en scène réaliste, encore assez traditionnelle à l'époque, en libérant la scène qu'il trouvait trop encombrée (Andrus 1975 : 724). Cependant, tous ces plans n'étaient pas réalisés comme prévu quinze ans plus tard. Par exemple, la représentation du Chœur grec, un des éléments de base de la mise en scène grecque.

Dans l'Antiquité, le Chœur était composé de plusieurs personnes qui parlaient en unisson et commentaient l'action. Selon l'esquisse du manuscrit, le Chœur chez Cocteau devait être une statue dont le matériel et les couleurs étaient prédéterminés. Cette vision était en contraste avec la tradition où les membres du Chœur, toujours en mouvement, dansaient, chantaient et mimaient. Au lieu d'utiliser une statue, Cocteau a assigné le rôle de Chœur à Marais et à deux autres acteurs. Pourtant, il a gardé la rigidité et le minimalisme que la statue aura procuré à la représentation. Son Chœur fait face au public. Les acteurs étaient complètement séparés de l'action et dépourvus de toute parole ou mouvement. Une autre différence est que le Chœur de Cocteau était omniscient par rapport au Chœur grecque qui pouvait souvent être vu incarner les traits comme l'ignorance et la passivité. L'emploi de Chœur serait purement symbolique s'il ne devait pas contrôler le public et de cette manière gérer leurs réactions. Cocteau prévoyait, parmi les autres éléments, la nécessité d'intégrer un tel mécanisme de contrôle. D'après les

²⁴ Cinéaste avant-gardiste. Connue pour les films comme *L'Inhumaine* (1924) *L'Argent* (1928), *L'Enfant de l'amour* (1929/30) (Evans et Uhlírova, 2014), etc.

²⁵ Disciple et collaborateur antérieur des réalisateurs André Antoine, Jacques Copeau et Firmin Gémier. En 1921 Dullin a organisé l'*Atelier* qui visait de pratiquer une attitude différente envers le théâtre que celle des boulevards (Déak, 1977).

commentaires de Cocteau et Marais (Crosland 1956 : 111, d'après Andrus 1975 : 727) le public exprimait le désagrément, chuchotait et riait. La surveillance et l'engagement constant de Marais devait influencer le public, l'apaiser et le transformer ironiquement en une statue. Dans son commentaire Marais s'est posé du côté de Cocteau, il a loué la beauté du spectacle et il a reproché au public d'être inculte (Andrus 1975 : 725 - 727). Malheureusement, l'acteur s'est vu attribuer le titre du « plus mauvais acteur en France²⁶ ». Peu après, Cocteau et Marais commencèrent leur relation (Arnaud 2003 : 517). L'écrivain trouva que cette nouvelle relation lui était trop cher et il intégra rapidement Marais dans sa vie. Ce comportement n'était pas étranger au poète qui avait tendance à s'investir complètement dans ses relations amoureuses. Cocteau regardait ses nouvelles connaissances comme s'ils étaient des muses et profitait de leur réussite comme une sorte de parent. Sa relation la plus tumultueuse était avec Raymond Radiguet dans les années 1920. Radiguet écrivit le roman *Le Diable au corps* qui fut bien vendu et reçu de la part du public. Le jeune écrivain mourut tragiquement d'une fièvre typhoïde, pendant que Cocteau, de manière consciente ou subconsciente, essaiera de dupliquer cette dynamique dans ses autres relations avec Jean Bourgoïn, Jean Desbordes ou Marcel Khill (Arnaud 2003 : 287 - 310).

5. Les Chevaliers de la table ronde

5.1. Une pièce très personnalisée

Bien qu'il existe des témoignages que Cocteau ne préférait pas le Moyen âge comme une inspiration pour ses œuvres, il était tout de même curieux. Parmi les œuvres d'inspiration médiévale sont le film *L'Éternel Retour* (1943) et les pièces *Les Chevaliers de la table ronde* (1937) *Renaud et Armide* (1941)²⁷ (Pomel 2009 : 368). La première des *Chevaliers de la table ronde* était au Théâtre de l'Œuvre le 14 octobre 1937 (Arnaud 2003 : 521). La pièce met en scène le château d'Artur qui est complètement drogué. Selon certains, il est possible de faire une lecture biographique de cette œuvre (Pomel 2009 : 369). Cocteau n'essayait jamais à cacher son addiction à l'opium. Et selon Jones (1999), une interprétation possible est que Cocteau donne la forme concrète au démoniaque qui se manifeste dans le comportement des

²⁶ Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 2003, p. 517.

²⁷ Fabienne Pomel, *Figures du faussaire et de l'enchanteur dramaturge. Réécriture, falsification et théâtralité dans Les Chevaliers de la Table Ronde de Cocteau*, Cahiers de recherches médiévales, Journal of medieval studies, 2019, p. 368.

personnages (Jones 1999 : 688 et sq.). De l'autre côté les mésaventures dans le château peuvent incarner l'artifice, l'illusion ou tout ce qui est faux dans la vie. Cette deuxième interprétation suggère le caractère faux du théâtre (Pomel 2009 : 367 - 369). Jones (1999) tire aussi le parallèle entre la rêverie provoquée par l'enchantement de Merlin dans le château et celle réalisée par l'art dramatique. Les spectateurs d'une pièce de théâtre acceptent de partager « un même rêve », tandis qu'une rêverie commune est imposée aux personnages du château (Jones 1999 : 690). L'innovation dans le triangle amoureux traditionnel dans la version de Cocteau est que Guenièvre a épousé Arthur sans amour et il en fut averti. Quant à Lancelot, parallèlement à Guenièvre, il avait épousé Mélusine. De leur relation était né Galaad, leur fils. Guenièvre avait enfanté une fille avec Arthur appelée Blandine et avec Lancelot un fils appelé Ségramor (Baudry 1996 : 38). Une autre nouveauté est que Arthur, jaloux, leurre et tue Lancelot. Cela donne un élément tragique à la pièce (Pomel 2019 : 382). Baudry (1996 : 39 - 44) résume que les couples chez Cocteau sont :

1. Arthur et Guenièvre
2. Lancelot et Mélusine
3. Lancelot et Guenièvre
4. Lancelot et Ginifer²⁸
5. Arthur et Lancelot²⁹.

De cette liste il est possible de conclure que Lancelot faisait partie d'une histoire de l'adultère en double. Même si Cocteau a fait tant des modifications, il a gardé assez d'éléments pour que le mythe originel reste reconnaissable. Par exemple, parmi ces éléments sont les noms des personnages, l'éducation de Lancelot par la dame du Lac, le mariage d'Arthur et de Guenièvre, la quête du graal par Galaad³⁰, etc.

5.2. *Merlin comme l'incarnation de tout ce qui est mauvais*

²⁸ Ginifer prend la forme de la fausse reine. Sa tâche était de séduire Lancelot, l'allusion à un penchant bien connu de Cocteau (Baudry 1996 : 44 et sq.).

²⁹ Pas vraiment un couple, mais plutôt un piège de la part d'Arthur pour découvrir la tromperie. Il s'agit d'une seconde allusion au penchant de Cocteau.

³⁰ Baudry Robert, *Le Lancelot-Guenièvre de Jean Cocteau. ou les Avatars du Mythe Amours, Sosies et Substitutions*, Cahiers de recherches médiévales. Journal of medieval studies, (2), 1996., p. 46.

La version de Cocteau place le personnage de Merlin au centre de l'action. Il est l'un des personnages principaux de la mythologie et du folklore celte. Il jouait les rôles positifs de barde et de prophète aux rois. Il devait protéger et prodiguer des conseils (Bouloumié 2004 : 1). Merlin est par son origine un personnage ambigu entre le divin et le démoniaque. Cocteau a opté pour représenter son côté plus sombre dans sa pièce (Joly 1995 : 142). Le personnage de Merlin était radicalement transformé en un enchanteur vilain qui travaille contre Arthur pour aider Guenièvre cacher son adultère (Jones 1999 : 687). Dans la version de Cocteau il peut être comparé à un mauvais metteur en scène ou dramaturge qui manipule le comportement de ses concitoyens. Outre ses manipulations, il produit l'illusion du graal que les chevaliers suivent. Il est possible que les spectateurs aient des problèmes avec l'identification des personnages parce que les versions fausses apparaissent jouées par les mêmes acteurs (Pomel 2009 : 373 et sq.). Selon Joly (1996) la question de l'identité dans les récits arthuriens est liée au rapport que les chevaliers ont envers le monde. Chez Cocteau, c'est Lancelot qui évoque ce questionnement de la réalité (Joly 1995 : 144). Dans le service de Merlin se trouve Ginifer, un diabolin mâle (Baudry 1996 : 44) qui reconduit la confusion identitaire. Il ne s'agit pas exactement d'un rôle qui peut être joué par un acteur parce que Ginifer n'apparaît jamais dans sa propre forme. Il apparaît sous forme de du Faux Gauvain, du Faux Galaad et de la Fausse Reine et tous ces rôles doubles sont joués par les mêmes acteurs. Ginifer est reconnaissable dans les dialogues avec Merlin et dans les autres situations ; son identité est soulignée par son défaut de prononciation ; il prononce [s] au lieu de [ks] dans les noms comme « expliquer » (Joly 1995 : 142). Selon Pomel (2009 : 370) Merlin fonctionne comme un double possible de Cocteau qui incorpore tous ses traits négatifs. Dans le château, il n'est pas totalement loyal ni à Arthur ni à Guenièvre et Lancelot. Cocteau a assumé le rôle de faussaire lui-même dans la préface où il proclame que la conception du texte pour la pièce était comme une révélation. Il allait si loin de nier tout hypotexte. Les critiques ont vite aperçu qu'il devait trouver les noms des personnages quelque part et l'inspiration pour le motif de l'adultère entre Lancelot et Guenièvre. L'auteur a insisté qu'il s'est informé après (Pomel : 380 et sq.). Pomel (2019) reconnaît Cocteau dans la figure de Merlin dans le sens qu'il est aussi capable de produire une illusion sous forme de théâtre. L'intoxication de Merlin est vaincue par l'intervention de Galaad (jouée par Jean Marais), le personnage qui peut être considéré comme un autre aspect de l'auteur qui ne fut pas trompé par la déception (Pomel 2009 : 384). Il rompt l'enchantement et aide Arthur voir la vérité (Jones 1999 : 688). Dans les textes arthuriens médiévaux, le nom de des personnages était souvent lié à leurs personnalités. Dans la pièce de Cocteau, Galaad est nommé « Très Pur » ou « Blancharmure ». Or, la couleur des armes pouvait révéler, elle aussi, le caractère et Galaad

portait les armures en vermeil. Cocteau n'a pas révélé ses origines familiales parce que le chevalier était responsable pour son destin propre et sa reconnaissance sociale (Joly 1995 : 139 - 141). La pièce est une réflexion sur la nature de la création poétique : est-il plus juste de créer intoxiqué ou pas ? À l'époque, la critique lui a reproché l'écart par rapport à l'histoire arthurienne, ainsi que l'emploi du merveilleux (Pomel 2009 : 384). L'interprétation de Marais dans le rôle de Galaad ne fut pas accueillie très favorablement. Sa beauté fut appréciée, mais pas son jeu. Déjà dès la cinquième représentation, il y eut moins de vingt personnes (Arnaud 2003 : 520 - 522).

6. Les Parents terribles

En février 1937, le couple séjourne à Montargis où Cocteau, motivé par l'échec de l'acteur³¹, écrit *Les parents terribles* en huit jours. La même année en septembre il écrit et dédie le poème *L'Incendie* à Jean Marais. En juillet, ils fréquentent la décoratrice Coula Roppa à Toulon où ils sont arrêtés pour la possession des stupéfiants. La décoratrice, ainsi que Cocteau, jouissaient déjà d'une réputation des consommateurs d'opium, et ils seront pénalisés pour ce délit (Décaudin 1999 : XLIII et sq.). En 1938, au printemps, le couple commence à vivre ensemble dans un petit appartement 9, place de la Madeleine. Cela provoque la jalousie de Rosalie Villain qui fut toujours possessive envers son fils. Mais la jalousie touchait aussi Cocteau qui ne supportait pas bien les escapades de Marais avec ses amis et qui voulait le protéger de toute influence négative. Le poète voulait que leur relation soit sexuellement exclusive. Marais, de l'autre côté, lui reprochait la consommation de l'opium. Cocteau savait que ses traits les plus désirables étaient son talent et sa notoriété. Il consacra à Marais une myriade de vers dont l'amour ne semblait pas être d'une intensité réciproque. L'acteur menait une vie aventureuse, pendant que l'écrivain s'investissait plutôt dans cette relation. La situation lui était familière parce que ses autres amours avaient aussi des amants, mais c'était plus facile de partager son partenaire avec les hommes qu'avec les femmes. Néanmoins, Cocteau s'efforça de suivre le rythme ambitieux de Marais et apparaissait partout où celui-ci était (Arnaud 2003 : 520 - 525).

³¹ Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 2003, p. 522.

La première de la pièce a eu lieu le 14 novembre en 1938 au Théâtre des Ambassadeurs. Le conseil municipal de Paris voulait interdire les représentations. Le 4 janvier les *Parents terribles* substituent les Ambassadeurs aux Bouffes-Parisiens. La représentation a eu un grand succès auprès du public (Décaudin, 1999 : XLIV). Il s'agit d'une pièce de théâtre dont il n'est pas possible de préciser le genre. La raison est qu'y sont entremêlés les éléments du vaudeville, du drame bourgeois et de la tragédie classique. Toute l'action se déroule dans un cadre familial qui ne comprend que 5 personnages au total. Le quotidien et la dynamique d'une famille de 4 membres sont bouleversées par une personne qui vient de l'extérieur. Au centre de la pièce se trouve un nœud de vaudeville avec le triangle amoureux entre Michel, le fils, Madeleine et Georges, le père. Cette relation est doublée d'un triangle amoureux antérieur entre les parents de Michel et Léonie, la sœur de sa mère Yvonne. Jean Marais joue le rôle de Michel, un choix que certains biographes croient dû à sa propre relation avec une mère possessive. La même analogie peut être tirée de la vie de Cocteau dont la mère gérait sa tentative de relation avec Madeleine Carlier (Cohen 2002 : 56 - 58). Dans son article, Cohen (2002 : 58) insinue que Cocteau a trouvé l'inspiration pour cette œuvre dans la tragédie d'un grand classique, *Phèdre* de Racine. Il ne nie pas la ressemblance des relations hiérarchiques qu'on trouve dans *Antigone* et *Œdipe Rex*, mais déclare que certains aspects de l'œuvre et les circonstances qui l'entourent mènent à *Phèdre*. En 1948, Cocteau montre de l'intérêt et propose à Georges Auric d'intégrer le thème de *Phèdre* dans un ballet (*ibid* : 59). Cohen (2002) fait ressortir des parallèles structurels entre les deux pièces, ainsi qu'entre les personnages. Il rapproche Yvonne de Phèdre, Georges parodie un roi guerrier grec et Léonie est une combinaison d'Ariane, qui n'est qu'une allusion à *Phèdre*, et Œnone. Yvonne, comme Phèdre, baigne symboliquement dans l'obscurité, ce qui montre sa résistance de faire face à la culpabilité qu'elle ressent envers son fils, tout comme la relation de Phèdre envers Hippolyte. En outre, Yvonne lui ressemble par sa nature vindicative, son mariage inconsidéré envers les sentiments de sa sœur et sa fin tragique. Georges est hyperconscient de son rôle qu'il trouve tragicomique. Il est en même temps la victime de la négligence de sa femme et les mensonges de son amante Madeleine, tout comme il est celui qui, avec Léonie, essaye de restituer l'équilibre familial. Léonie est le personnage clé à la résolution du drame. Malgré le tort subi, elle se positionne au-delà de la situation et travaille pour le bénéfice collectif. Comme Œnone, elle rétablit l'ordre, cependant, un ordre social et bourgeois par rapport à l'ordre cosmique. L'inhabileté de Yvonne d'abandonner son rôle de Phèdre la condamne à une fin tragique parce que le nouvel ordre établi ne supporte pas la rigidité d'esprit (*ibid* : 60 - 65).

Florea (2020 : 155) place la relation mère-fils au centre de l'attention. En utilisant l'approche interactionnelle du discours dramatique de la scène IV du premier acte, l'auteur voulait approfondir la compréhension des rôles et la dynamique des relations dans la pièce. Selon l'un des chefs de file, les rôles sont déterminés par les institutions sociales et les interactions internes. D'un côté, les personnages remplissent les rôles comme père/fils, l'employeur/l'employé, et de l'autre, les rôles occasionnels du séducteur, de l'agresseur, du complice (*ibid* : 156). Florea (2020: 157 - 160) déclare que le rapport entre Yvonne et Michel est basé sur l'autorité et la domination. Il soutient sa thèse par le fait qu'Yvonne semble avoir une réaction plus forte quand elle découvrit que son fils est épris d'une femme que quand Léonie lui confirme l'adultère de Georges, dont elle est, pourtant, vaguement au courant. L'analyse interactionnelle montre que le rapport susdit est bien établi dans la scène II, dans le dialogue entre Léo et Yvonne et que la principale responsable en est consciente. Pourtant, Yvonne ferme les yeux devant son propre comportement et fait des excuses pour maintenir le contrôle. Le dialogue de la scène IV suit le développement conversation - discussion - dispute (*ibid* : 161). Pour introduire un peu de l'équilibre dans la distribution du pouvoir, Michel recourt à la galanterie et la camaraderie, pendant que la galanterie d'Yvonne reste factice. Qu'Yvonne ne lui accorde pas le statut de l'homme est visible dans leur dialogue parce qu'elle continue de le gronder comme un enfant pour ses vêtements désordonnés. Afin de persuader sa mère de se mettre de son côté, Michel utilise toutes les ressources disponibles et va si loin de se comporter comme un enfant de jadis pour restituer une relation chaleureuse (*ibid* : 161 - 164). Florea (2020 : 164) appuie aussi sur les didascalies qui clarifient explicitement les sentiments éprouvés. Dans cette scène Michel sent l'effroi et prouve que l'autorité dont dispose Yvonne sur lui ne vient pas du respect mutuel, mais d'une exploitation du rôle institutionnel père-fils. Ses sentiments n'épouvantent pas étant donné qu'Yvonne est aussi prête à tout pour défendre sa position. Elle emploie les FTA³² (Face Threatening Acts) qui menacent l'image de son adversaire, les critiques et les reproches qui se transforment en menaces et représailles. Puisque personne ne voulait abandonner ses convictions ou sa position, leur dialogue deviendra une dispute. Yvonne s'adresse à Michel à la troisième personne du singulier, ce qui est un procédé d'excommunication³³ restrictive et offensante et par cela l'exclut du dialogue. Florea aperçoit la non coïncidence des mots d'Yvonne et de sa posture. Bien que son discours soit menaçant et féroce, elle est à genoux. Son langage corporel laisse supposer sa résignation. La

³² Ligia Stela Florea, *Dynamique des rapports de places et des images identitaires dans Les parents terribles de Jean Cocteau*, Cluj-Napoca, Studia Universitatis Babeș-Bolyai-Dramatica, 2020, p. 161.

³³ *Ibid* : 168.

continuation de leur dispute n'amène pas, ni ne peut pas amener à une résolution constructive et la scène s'arrête avec Michel qui demande de l'aide de ses proches. Cette analyse a montré le potentiel de négocier sa position dans une telle relation et éclairé certains procédés verbaux disponibles aux personnages (*ibid* : 165 -171).

7. Le Système des stars

C'est le cinéma qui a inventé et fait possible l'existence d'un système des stars. La montée sociologique des classes populaires du XX^e siècle est le phénomène qui permet à un tel système de voir le jour. L'amélioration des conditions matérielles de l'existence, les changements sociaux, de nouveaux besoins et de nouveaux loisirs évoquent le désir chez les gens de vivre de manière à réaliser leurs rêves (Morin 1984 : 28). L'archétype des stars prescrivait que les stars féminines soient entre 20-25 ans et les stars masculins entre 25-30 ans. Cela change après 1940 à Hollywood avec les acteurs comme Clark Gable ou Humphrey Bogart. La situation change pour les femmes aussi qui continuent de travailler jusqu'à 40 ans. Une autre catégorie se forme autour des adolescents (*ibid* : 30). Jamais au théâtre les acteurs ne deviendraient plus importants que les projets dont ils faisaient partie. Dans le domaine du cinéma, la situation était un peu différente. D'habitude c'était la star qui serait aperçue la première, et puis le réalisateur et les autres participants de la production commenceraient à émerger. Tout le travail publicitaire tournait autour d'eux : les annonces dans les journaux et les posters étaient remplis des informations sur eux et de leurs photos (*ibid* : 14).

Leur charisme était capable de provoquer chez le public l'adoration semblable à celle du culte ou de la religion. On s'intéressait aux personnages qu'ils jouaient, ainsi qu'à leur vie privée. Ils s'adonnaient à toute sorte de procédures d'embellissement pour prolonger leur jeunesse. Ce comportement trouve sa racine dans une histoire cinématographique très critique envers l'apparence physique. Morin (1984) définit la star comme « ...une actrice ou un acteur qui devient sujet du mythe de l'amour, et cela jusqu'à susciter un véritable culte³⁴ ». Qu'un bel acteur ou belle actrice doivent avoir une âme également belle faisait partie de ce mythe. Rabattre la beauté extérieure au comportement moral était un des défauts irrationnels du public envers les stars. Pourtant, il existe des productions dépourvues des stars, par exemple la série

³⁴ Edgar Morin, *Les stars*, Paris, Galilée, 1984, p. 52.

B aux États-Unis. Cela se passe quand les moyens économiques ne suffisent pas d'embaucher une vedette ou quand le personnage est constitué de façon à effacer la personnalité de l'acteur (*ibid* : 47 - 85). Par rapport au théâtre ou à l'opéra, les jeunes spectateurs étaient très importants pour le cinéma au cours du demi-siècle écoulé³⁵. La popularité des stars se mesurait par la quantité des lettres reçues. Les vedettes en France étaient en contact direct avec ses fans, tandis qu'aux États-Unis les lettres passaient à travers le « Fan Mail Departments³⁶ ». Jean Marais organisait les rencontres avec ses admiratrices dans les bateaux-mouches³⁷. Les fans tombaient amoureux de ses favoris, les considéraient comme leurs amis, leurs consolants et leurs conseillers. Puisqu'il n'était pas toujours possible d'être dans la présence des stars ou les posséder, les fans s'informaient sur tous les détails qui concernaient leurs personnes. La photographie jouait un grand rôle de remplacement. Elle était appréciée par les fans parce qu'elle produisait l'illusion de leur présence physique. Si cet objet venait par chance avec un autographe, il deviendrait encore plus personnel et donc aurait plus de valeur. En fait, chaque objet lié à l'objet adoré était en risque de fétichisation (*ibid* : 85 - 118). Le public avait tendance à regarder les stars comme les dieux sur terre, mais cette déification n'était pas accidentelle. En fait, au début, la star cinématographique était ignorée. C'est en 1910, avec la concentration de l'argent au sein de l'industrie des films que la star est devenue importante. L'industrie s'est aperçue de l'influence que les stars avaient sur le public et de leur pouvoir absolu d'attirer les gens dans les salles. Par conséquent s'est constitué le système des stars dont le capital principal était dans la fabrication des images publics profitables et reconnaissables des acteurs (*ibid* : 120). La profession des talent-scouts est apparue. Ils recherchaient des gens avec des traits désirables qui pouvaient être perfectionnés de manière à remplir ce rôle. La grande partie de ce processus était prémédité et allait même si loin d'empiéter sur la vie privée des candidats. De cette manière la fabrication des stars ressemblait à la fabrication de n'importe quel autre produit marchand (*ibid* : 66). En plus, ce produit ne s'usait pas avec la consommation. Au contraire, l'évocation de la star ne faisait qu'augmenter sa désirabilité (*ibid* : 120).

Les acteurs du septième art ne devaient pas avoir des talents comme les acteurs du théâtre. Les deux types d'art diffèrent en ce que sur les planches, les détails sont moins visibles et les acteurs ne dépendent que d'eux-mêmes. C'est pourquoi les acteurs du théâtre étaient souvent encouragés, si le rôle ne l'exigeait expressément, d'avoir les gestes exagérés et la mimique très

³⁵ Edgar Morin, *Les stars*, Paris, Galilée, 1984, p. 28

³⁶ *Ibid* : 86

³⁷ *Ibid* : 86.

expressive. La profession théâtrale est un amalgame du pouvoir physique, des compétences vocales, de la présence scénique, de l'intelligence spatiale, de la considération envers les autres, et de tout un éventail des qualités supplémentaires qui exigent d'être perfectionnés. Une pièce se joue du début à la fin sans pause et contre les difficultés inattendues qui mettent en danger le déroulement linéaire. Le cinéma est tout différent dans le sens que la grande partie du travail se réalise pendant la postproduction. Grâce à cela, l'effort exigé de la part des acteurs est réduit. Chacun qui possédait les qualités de beauté, d'amabilité ou de charme était un candidat pour devenir un acteur du cinéma. L'instruction principale pour eux était d'être naturels. Le film capture rigoureusement les éléments visuels qui devaient, pourtant, être sublimés pour atteindre l'effet de la star. Bien que non pas illimité dans leurs essais, les acteurs cinématographiques répètent l'exécution de leurs scènes à perfection. De plus, leurs déficiences sur le plan du talent pouvaient toujours être atténuées par les autres éléments de la production comme la musique, la scénographie ou les costumes. Un scénario bien écrit pouvait cacher l'inhabileté de jouer et si cela ne suffisait pas, un montage³⁸ efficace pouvait faire une amélioration totale (*ibid* : 125 - 146). Dans les années 1950 la popularité du cinéma diminuait et dans les années 1960 le cinéma n'était plus le centre de la culture de masse. Le changement dans l'attitude que le cinéma fait partie des médias et que son rôle principal est le divertissement a orienté les gens envers les autres loisirs comme le voyage ou la télévision. En France surgit la « nouvelle vague³⁹ » (1959 - 1962), production des films aux frais plus bas qui assurait la rentabilité, qui a imposé les nouvelles normes et a encouragé l'exploration de thèmes variés. Ce nouveau cinéma ne prêtait pas attention aux stars parce qu'elles étaient trop chères et ne convenaient à sa nouvelle idéologie. Il s'intéressait à la vie, à la société et aux problèmes artistiques pendant que le cinéma de jadis avec le système des stars restait dans le domaine de l'évasion et du spectacle. Le système des stars persiste encore aujourd'hui, mais il a perdu son élément mythologique et l'habileté de procurer au cinéma son plein attrait culturel (*ibid* : 187 - 209).

8. La voie du couple pendant la guerre et en France sous l'Occupation

8.1. La déclaration de guerre, la mobilisation et l'armistice

³⁸ Edgar Morin, *Les stars*, Paris, Galilée, 1984, p. 130.

³⁹ *Ibid* : 187

En 1939, Cocteau sentait la guerre se rapprocher et il amena Marais au Piquey afin d'éviter les dangers. L'ardeur initiale de leur relation passée, Marais partait souvent en week-end avec Denham Fouts⁴⁰. Bien que jaloux, Cocteau a accepté de laisser tomber la jalousie et de partager l'acteur avec les autres sous condition de garder la priorité affective. Selon Arnaud (2003 : 532), ce consentement marquait la fin de leur relation amoureuse. Dans un petit hôtel de Saint-Tropez, la paix du couple fut rompue avec la déclaration de guerre le 3 septembre 1939. Marais fut mobilisé comme réserviste à Montdidier. Cocteau lui assura de rester dans un hôtel. *Les Parents terribles* n'étaient pas autorisés à être rejoués puisque jugés trop immoraux. La guerre qui se déroulait était sans feu. Dévoué totalement à Marais, Cocteau ne cessa pas de le reproduire en bronze ou en plume. Marais était pour lui une sorte de divinité. Cocteau se battait pour son retour sans cesse. Cependant, le 3 juin de 1940 Paris fut bombardé. Les Allemands avançaient rapidement et Cocteau fuit la capitale pour Perpignan. L'armistice⁴¹ fut signé le 22 juin 1940. Peu après les troupes allemandes se sont installés à Paris. Ils ne voulaient pas dominer par la sauvagerie, mais par l'écrasement de la culture française. En dépit de la tactique du Troisième Reich, ses soldats ne se précipitaient pas de détruire culturellement la France. Au contraire, ils agissaient de manière à soutenir la culture française ; ils ouvraient des théâtres et regardaient les spectacles avec la musique française. Pendant cette période, Paris a montré son caractère inconquérable, et que son importance ne réside pas dans le territoire occupé. Cocteau reprit son travail au cœur du Palais-Royal. Il était heureux parce que l'armistice fut signé et son amant était sain et sauf. L'écrivain quinquagénaire était trop vieux, de participer à la guerre. Il faut comprendre aussi que le mal que représentait le nazisme n'était pas compris dès le début, mais se développait progressivement. Certains écrivains, ne pouvant pas supporter la censure, fuyaient vers les zones non occupées, certains choisissaient le silence et les autres résistaient par l'écriture. Cocteau n'a pas appris dans son milieu d'être résistant. Dans sa vie il s'est toujours posé du côté du pouvoir actuel et ne s'est pas révolté à cause de la collaboration des certains. Pour lui, l'écrivain ne devait s'occuper que de l'écriture, et laisser la politique à ceux qui sont compétents dans ce domaine. Il considérait que l'art et l'idéologie étaient des choses séparées. Il avait développé une attitude amicale envers l'Allemagne, surtout parce que ses livres y étaient bien accueillis. Il était si nourri de la culture allemande qu'il ne prit pas leur occupation culturelle au sérieux (Arnaud 2003 : 531 - 547).

⁴⁰ Un prostitué américain (Rodriguez, 2005); Journal inédit de Roger Lannes, IMEC, 24 mai 1939, d'après Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 2003, p. 531.

⁴¹ Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 2003, p. 540.

8.2. Les conditions de vie sous l'Occupation

Les conséquences de guerre étaient qu'il manquait des cigarettes, du sucre, du chocolat et du charbon pour se chauffer. Les jeunes sans ressources mourraient de faim (Arnaud 2003 : 548). Delmas (1990 : 19 et sq.) dit que le manque des vêtements et de la nourriture faisait que le peuple ressentait toujours un peu de froideur et un peu de faim. La rareté de certaines provisions (par exemple, des souliers) était à l'origine du marché noir. La police française agissait sous les ordres du Gouvernement de Vichy. Un autre élément de privation de liberté était le couvre-feu⁴². C'était la période de la « Révolution nationale⁴³ », une idéologie imposée qui comprenait la collaboration avec l'Allemagne. Sa devise était « Travail Famille Patrie » et elle visait (Delmas 1990 : 19) :

- la remise en question des élites précédentes
- le dédain des biens matériels au bénéfice de l'entraide et de la vie communautaire
- le retour à une société rurale.

Pendant l'Occupation la discussion de la défaite de France ne pouvait pas être menée sans mentionner les Juifs (Bach 1993 : 35). Sous le régime de Vichy les Juifs ont commencé d'être expulsés de la vie sociale et professionnelle ne pouvant plus jouer ou chanter sur scène, exercer des postes de responsabilité dans la fonction publique, écrire, etc. Certains, comme Darius Milhaud qui fut pour États-Unis, devaient partir en exil. Bien qu'issu des familles antisémites qui, pendant l'affaire Dreyfus, ont ardemment condamné le capitaine, Cocteau changea ses positions dans les années 1920 (Arnaud 2003 : 552). Le contrôle strict des informations par les moyens de propagande était une partie importante du régime. Aux débuts de l'Occupation le but politique essentiel était de s'emparer de la presse pour la soumettre au service de l'Allemagne. La manipulation additionnelle se menait par la radio et le cinéma. Chaque information distribuée devait être en faveur du gouvernement patriotique du maréchal Pétain⁴⁴. Il était important aussi que les médias ne soient pas influencés par les informations des pays étrangers. C'est pourquoi les politiciens plaçaient aux postes clés ses fidèles qui partageaient

⁴² « Interdiction temporaire de sortir de chez soi à certaines heures (généralement la nuit), notamment en temps de guerre. » (Larousse, couvre-feu, couvre-feux) ; Christian Delmas *JEAN COCTEAU ET LA JEUNESSE SOUS LE GOUVERNEMENT DE VICHY*, Revue Littératures| Université McGill, 1990, p. 28.

⁴³ *Ibid* : 19

⁴⁴ Denis Peschanski, *Contrôler ou encadrer ? : Information et propagande sous Vichy*. Vingtième siècle. Revue d'histoire, 1990, p. 69.

leurs objectifs. Les directions aux censeurs régionales venait directement de Vichy⁴⁵. La critique était supposément permise, mais c'était seulement si son contenu était conforme à l'esprit de la Révolution nationale (Peschanski 1990 : 65 - 72). L'ensemble du pays était sous le ravitaillement⁴⁶, un système de collecte et de rationnement des produits alimentaires. Le ravitaillement faisait partie de l'idéologie de la Révolution nationale⁴⁷ dans le sens que toutes les couches de la société devaient être nourries sans dépendre des revenus personnels. Une organisation pyramidale⁴⁸ s'est installée avec l'occupant au sommet. Les prélèvements de la part de l'ennemi appauvrissaient les ressources qui étaient destinées à un public plus large. Vichy masquait la cause principale en dénonçant les méfaits des trafiquants du marché noir en blâmant la Résistance⁴⁹, l'absence de main d'œuvre ou l'absence de discipline collective. La plupart du temps, les répartitions n'étaient pas suffisantes et particulièrement pour les mineurs. Cela déclencha les revendications et amena à l'intégration de l'idée que la Révolution nationale a échoué. La popularité du programme de ravitaillement baissait vers la fin de l'*Occupation* et il devient plus clair que c'était un système hostile (Grenard 2007 : 199 - 211).

8.3. *Le couple qu'on ne peut pas arrêter*

Au printemps 1940 Cocteau a loué un petit appartement au 36, rue de Montpensier. L'écrivain et l'acteur eux-mêmes n'étaient pas à l'abri de tout danger parce que Vichy voulait éliminer tous ses ennemis y inclus ceux qui exerçaient la mauvaise influence sur la jeunesse. Jean Cocteau fut reproché de corrompre la jeunesse avec son goût pour la drogue, son l'homosexualité, sa liberté individuelle et les allusions incestueuses et suicidaires. Selon Delmas (1990 : 20), la presse de collaboration comme *Au pilori* ou *Je suis partout* citait Cocteau et Gide d'être, parmi d'autres, les auteurs responsables pour la défaite de la France. Et pourtant, cela n'arrêta pas l'ascension professionnelle de Marais, et surtout après *Britannicus* (1941). Le public reconnaîtra en Marais l'idéal physique et ne pouvait plus résister à son charme. Pourtant, il ne voulait pas devoir tout son génie d'acteur à Cocteau parce que c'est ce dernier qui fut félicité. À l'époque, Marais encourageait le poète à une nouvelle cure de

⁴⁵ Vichy approuvait la distribution avec l'accordance ou le refus d'un visa, ainsi qu'avec une direction de changement s'il était nécessaire (Peschanski 1990 : 72).

⁴⁶ Fabrice Grenard, *Les implication politiques du ravitaillement en France sous l'Occupation*, Vingtième siècle, 2007, p. 200.

⁴⁷ *Ibid* : 200

⁴⁸ Organisation couvrait l'échelle locale, l'échelle départementale et l'échelle nationale (Grenard 2007 : 200).

⁴⁹ Fabrice Grenard, *Les implication politiques du ravitaillement en France sous l'Occupation*, Vingtième siècle, 2007, p. 213.

désintoxication à la clinique Lyautey. Il s'est vraiment engagé en visitant l'écrivain régulièrement et en essayant de réduire les mauvaises influences sur lui. Au début de l'année 1941 Cocteau fut complètement désintoxiqué. Après le traitement il était comme ressuscité, mais Paris lui semblait avoir changé ; il était moins bruyant, dépourvu de vie. Cocteau deviendra de nouveau désirable, mais il a refusé de s'adonner à de nouvelles liaisons amoureuses parce que son cœur appartenait à Marais (Arnaud 2003 : 549 - 559). Parallèlement à l'ascension de Marais, grandissait la notoriété, jusqu'à l'époque limitée au monde littéraire et culturel, de Cocteau qui deviendra reconnaissable sur les rues (Delmas 1990 : 26).

9. L'Éternel retour

9.1. Un film « romantique » sous l'Occupation

L'Éternel retour (1943)⁵⁰ naîtra pendant la période d'occupation qui posait ses restrictions sur la lecture et le cinéma. Pourtant, cela ne persuadera pas le public d'esquiver les salles qui étaient, au contraire, pleines. Regarder les films était le moyen sûr de fuir la réalité. Le film est l'adaptation moderne de la légende de Tristan et Yseult. Le réalisateur ne fut pas Jean Cocteau, mais Jean Delannoy qui avait déjà quelques films derrière lui dont *Macao*, *l'enfer du jeu* (1939) et ils ont développé le scénario ensemble (Chardère 2003 : 62 et sq.).

9.2. La formation d'un nouvel homme et la propagande nazie

Pendant l'Occupation, la société française était partagée entre la promotion de la virilité et le refus du patriarcat. La défaite militaire de mi-juin 1940 est l'un des événements clés qui a déclenché ce questionnement. Selon Tarr (1998, d'après Chedaleux 2010 : 206), ce bouleversement idéologique est reflété dans le personnage de Patrice (Marais) qui était représenté par les codes visuels et narratifs utilisés d'habitude pour montrer les personnages féminins. Cependant, son physique hyper masculin provoqua une ambivalence envers cette représentation et permit tout de même de s'identifier à lui comme à un « héros national⁵¹ ». Cocteau utilise souvent l'homoérotisation dans ses poèmes, ses nouvelles et ses photographies.

⁵⁰ Le film qui lance la carrière cinématographique de Jean Marais et lui procure le statut d'une véritable star (Chedaleux 2010 : 206).

⁵¹ Delphine Chedaleux, *Un jeune premier sous l'Occupation : Jean Marais ou l'éloge d'une masculinité passive*, *Studies in French Cinema*, 2010, 10(3), p. 206.

Il n'est pas difficile d'imaginer qu'il menait un tel projet esthétique dans ce film aussi en mettant l'accent sur la beauté masculine de Marais. Son personnage Patrice était glorifié au détriment de son double féminin Nathalie (Madeleine Sologne). Le placement des personnages était souvent tel que Patrice était dans le premier plan quand les personnages étaient ensemble. D'un côté, on avait Patrice qui est énergique, chaleureux, humoristique, et de l'autre côté on avait Nathalie, passive, morne et frigide. Pourtant, elle n'était pas dépourvue de beauté. Au contraire, les personnages avaient un niveau similaire de beauté au point qu'ils ressemblaient l'un à l'autre. Cela produit une ambiguïté dans le couple binaire « homme-femme » et confirme la tentative idéologique de présenter un nouvel homme au public (Kelly 2009 : 64 - 66). Cette masculinité féminisée n'était pas une coïncidence, étant donné que Marais jouait parallèlement dans les autres films un homme romantique et vulnérable, par exemple dans *Le lit à colonnes* (1942), *Carmen* (1942) et *Voyage sans espoir* (1943). Ces films mettaient en opposition cette nouvelle vision de la masculinité par rapport à un homme dur et menaçant, actuel à l'époque. De plus, en couple avec les femmes, Marais était toujours la partie plus faible. Bien que doué d'un corps grand et musclé, l'acteur ne l'utilisait pas pour exercer sa volonté dans *Le Lit à colonnes*. Au contraire, Chedaleux le décrit comme « passif et introverti⁵² ». On voit souvent Marais incarner des rôles naïfs et enfantins. Et c'est le cas dans *L'Éternel retour* aussi où son oncle Marc jouait le mâle dominant (Chedaleux 2010 : 212 - 214). Outre la tentative d'établissement d'une nouvelle masculinité, le personnage de Marais promouvait implicitement la supériorité de la race aryenne. Patrice, blonde et d'un physique impressionnant, est vêtu en couleurs claires et mis en contraste avec la famille Frossin, brune et vêtue en couleurs sombres. Les vêtements de Marais étaient tels qu'ils ressemblaient aux uniformes des nazis. Son attirance et sa beauté empêchaient l'identification avec les autres (les non nazis) qui étaient représentés sous un mauvais jour. Le film se termine par la mort, un thème tout à fait présent dans l'œuvre de Cocteau, des deux personnages et laisse les spectateurs dans le questionnement existentiel. On ne sait pas répondre si toute la souffrance subie vaut la peine et si la poursuite amoureuse, propre aux humains, mène au salut ou à la ruine (Kelly 2009 : 66 - 68).

9.3. Une réception ambiguë

Il est difficile de comprendre comment le film a été reçu par les Parisiens pendant la première en 1943. Cette tâche est d'autant plus difficile que les critiques font leur jugement

⁵² *Ibid* : 214

plutôt sur les descriptions de la réception initiale et moins sur le film. Ils s'appuient sur les journaux et les documents, c'est-à-dire sur le discours autour du film. Depuis la sortie du film, il a été vu soit comme la propagande qui promouvait l'idéologie nazie, soit comme la critique du fascisme (dans son rejet de la masculinité traditionnelle). Cocteau s'est vu reprocher de se lier d'amitié avec les occupants, de manquer de l'authenticité et de succomber à l'idéologie nazie. Les acteurs étaient typés de manière à incarner la conception nazie de l'homme idéal allemand ; ils étaient blonds, artificiels et vides. Pourtant, le message du film devait, supposément, être optimiste. D'après les auteurs, le film devait envoyer le message que l'amour sublime la mort (Chardère 2003 : 62 et sq.). Kelly (2009 : 63) décrit Cocteau comme un esthète qui voulait faire des films sous n'importe quel pouvoir. Il s'est servi du mythe pour communiquer les messages de manière abstraite et sans être direct. C'est intéressant de noter que les critiques ignoraient systématiquement, avec ou sans intention, la partie centrale de son œuvre, son homosexualité. Selon Chardère (2003 : 62), le film avait été bien reçu du public. Delmas (1990) confirme cela en disant :

« Je crois qu'il est impossible de se faire, aujourd'hui, une idée de la commotion que provoqua ce film. Ce fut beaucoup plus qu'un triomphe. Ce fut une espèce de revanche nationale sur la guerre, sur la défaite, sur les humiliations, sur la méchanceté et la bêtise qui semblaient l'emporter partout⁵³. »

Il ajoute même que ce n'était pas rare de voir les spectateurs sortir de la salle de cinéma en larmes. La presse (*Je suis partout*), à ce point hostile envers Cocteau, arrêta ses critiques temporairement. Avec *L'Éternel retour*, le style « Marais - Cocteau » remplaça le style « swing » et la subculture « zazou ». Le public s'identifiait aux héros au point d'apprendre les dialogues par cœur (Delmas 1990 : 28). Le film lança la mode des tricotes à la manière de Jean Marais et de la coupe de cheveux blonde, longue et plate portée par Madeleine Solonge. Contrairement à Jean Marais qui a maintenu son statut de star, Madeleine Solonge n'a pas survécu dans l'industrie (Chardère 2003 : 62).

10. La Belle et la Bête

⁵³ Christian Delmas *JEAN COCTEAU ET LA JEUNESSE SOUS LE GOUVERNEMENT DE VICHY*, Revue Littératures| Université McGill, 1990, p. 26.

10.1. Un conte de fées au milieu d'une période tout à fait difficile

À la fin de guerre Cocteau décide de réaliser *La Belle et la Bête* (1946) d'après un conte de Mme Leprince de Beaumont. Beaucoup de publicité était organisé autour du film, y compris les reportages photographiques, les entretiens sur le maquillage et les trucages (Prédal et Marie, 1996 : 59 et sq.). Le film fut présenté au Festival de Cannes en septembre. Il ne lui fut pas accordé aucun prix, et il n'a pas été bien reçu de la part des critiques, mais tout de même, il a atteint 3,7 millions de spectateurs lors de sa sortie en salles en novembre. Il lui fut accordé, pourtant, le prix Louis Delluc⁵⁴. Les nombreuses adaptations⁵⁵ en près de 80 ans témoignent qu'il s'agit d'un film vraiment majeur. En plus, il est peut-être plus célébré aujourd'hui qu'il était à l'époque de sa parution (Graminiès 2023 : 4 et sq.). Cocteau a compris que le conte merveilleux pouvait représenter une sorte de rêve d'après lequel il serait possible de déchiffrer le monde réel. Il a réussi à modeler le genre⁵⁶ à sa guise et dévoiler des messages différents de ceux préconçus par les auteurs initiaux. Par exemple, le message de son film n'était plus une simple collection stéréotype des leçons pour les petites filles modèles. La version de Cocteau était plus adéquate pour un public adulte grâce à l'introduction des thèmes tels que : le désir féminin, les facettes multiples du caractère masculin, les obligations familiales ou sociales, etc. Ces nouveaux thèmes n'appauvrissent pas le conte, au contraire, ils s'ajoutaient aux idées principales et élargissaient la problématique initiale qui concerne les valeurs fondamentales. Par l'introduction de ces changements et en soulignant l'aspect qui faisait peur, le public visé a changé aussi. Le contexte où le film est apparu était la fin de la guerre, mais dans un climat encore lourd. La société française était divisée entre vichystes, gaullistes, attentistes⁵⁷, collabos, résistants et opportunistes. Cocteau avait 56 ans et il était déjà célèbre pour son travail littéraire jouissant d'une réputation ambiguë⁵⁸. L'auteur n'était plus un amateur total dans l'art du cinéma avec deux films déjà derrière soi (*Le Sang d'un poète* et *L'Éternel retour*). Les mouvements de la caméra, les techniques ou le montage ne lui étaient pas inconnus. Il connaissait ce que c'était un plan, ce que signifiait effectuer le repérage⁵⁹, produire des effets spéciaux et diriger les acteurs. C'est difficile de déterminer si l'acte de monter un conte de fées

⁵⁴ Accordé au meilleur film français à l'honneur de cinéaste Louis Delluc. La première récompense était en 1937 (Coy 2018 : 85 et sq.).

⁵⁵ Studio Disney fait la version animée en 1991, Christophe Gans en 2014 et Bill Condon en en 2017 avec les acteurs (Graminiès 2023 : 5).

⁵⁶ Le genre auquel le cinéma ne s'intéressait pas beaucoup (Vatin 2001 : 203).

⁵⁷ Les personnes qui refusent l'initiative et déterminent leur position selon les circonstances (Larousse, attentisme)

⁵⁸ Certains le considèrent comme une sorte de dilettante ou d'arlequin superficiel qui doit sous toutes les circonstances suivre la mode (Vatin 2001 : 193).

⁵⁹ La recherche et la détermination des lieux de tournage et des décors pour un film (Larousse, repérage).

immédiatement après la guerre était un pas intelligent ou insensible. Selon Vatin (2001), c'était le moment parfait parce qu'on voulait oublier la dureté des temps, les récents affrontements, les millions des morts, le pays segmenté et la société en contradiction avec elle-même (Vatin 2001 : 193 - 203). Graminiès (2023 : 4) loue l'auteur d'avoir réussi à amener à son terme une œuvre dans des conditions difficiles et une période troublée.

10.2. Transformation sous le regard d'autrui

La base idéologique sur laquelle le film et le conte reposent sont les dualités antagonistes « beauté - laideur », « normalité - monstruosité » ou « vénusté - animalité » (Vatin 2001 : 191). La monstruosité sert ici à questionner la capacité humaine de l'empathie et d'aller au-delà des apparences (Graminiès 2023 : 24). Les représentations du conte changent tout le temps avec les évolutions culturelles et esthétiques de la société. C'est pourquoi il est possible de relier les nouvelles réalisations aux conditions et contextes de leurs productions. Chez Cocteau la mise en corrélation avec les versions de Mesdames de Villeneuve et de Leprince de Beaumont est d'autant plus difficile que le genre (conte de fées en film fantastique⁶⁰) et le mode d'expression changent (Vatin 2001 : 192). C'est intéressant de noter que ni l'œuvre de Cocteau ni celle de Mme de Beaumont ne se penchent pas sur l'absence de la mère dans la vie de la famille. Et pourtant, c'est comme si Belle a pris ce rôle auprès du père qu'elle ne veut pas abandonner. Le récit du film respecte un schéma relativement classique : la présentation des personnages, l'exposition des enjeux et le nœud. Le danger principal est la possible ruine de la famille (Graminiès 2023 : 7 - 23). L'angoisse évoquée par Cocteau est celle de l'instabilité fluctuante des situations. Il s'agit d'un sentiment de disparition ou de transmutation ; à chaque moment les objets et les êtres peuvent s'évanouir et les circonstances changent de manière à devenir insoutenables ou défavorables. C'est le cas où Belle soudainement doit changer sa demeure pour payer les dettes de son père. On s'aperçoit de l'irréalité de cet événement dont la réalisation est dû au vol d'une simple rose (Vatin 2001 : 192 et sq.).

L'œuvre est introduite par un carton écrit de la main du réalisateur qui invite explicitement de collaborer à l'illusion qu'est un film (Graminiès 2023 : 10) :

⁶⁰ Genre du film qui échappe aux contraintes du réalisme et du rationalisme et qui vise de donner l'image au contenu onirique ou fantasmagorique de nos angoisses (Larousse, film d'épouvante).

« Elle⁶¹ croit mille autres choses bien naïves. C'est un peu de cette naïveté que je vous demande et, pour nous porter chance à tous, laissez-moi vous dire quatre mots magiques, véritable "Sésame ouvre-toi" de l'enfance : Il était une fois... ».

Cocteau invite les spectateurs dans un espace qui n'est pas situé ni dans un temps, ni dans un lieu spécifique (*ibid* : 8) Belle vit prétendument dans un monde rustique qui valorise l'esthétique. Cela peut être aperçu dans le comportement de ses sœurs qui espèrent-se marier grâce à leur beauté, mais aussi chez Avenant qui s'intéresse à Belle principalement à cause de sa beauté (Gardien 2005 : 74 et sq.). Elle entre dans un monde où l'obscurité profonde domine de manière à provoquer la peur et l'inquiétude. Dans le château de Bête tout est régi par la magie. On y trouve 5 talismans (d'objets de fées) qui servent comme gage de confiance : le gant (1), la clé d'or (2), le pavillon des richesses (3), le miroir (4) et le cheval *Magnifique* (5). Il s'agit d'un monde onirique qui semble suspendu dans le temps (Vatin 2001 : 199). La valeur que porte la rose (d'une vie humaine) dans le château de Bête amène à la conclusion que son monde est aussi réglementé par la beauté symbolisée par cette rose. Bête est un personnage ambivalent dans le sens qu'il se considère appartenir à l'espèce humaine et s'attend d'être traité comme un homme tout en étant conscient de son extérieur et de son comportement bestial. Belle se rendra compte du côté humain de Bête et elle en avertira son père. Elle sera désorientée par cette prise de conscience de manière à ne pas pouvoir déterminer quelle attitude prendre envers son colocataire. Forcée à une telle interaction dans un monde inconnu, la vue de Belle sur elle-même devient ambivalente. À la fois elle demande d'être traitée avec noblesse et parfois elle est hyperconsciente de sa propre laideur intérieure. Elle considère sa position comme un emprisonnement, mais avec du temps elle commence à juger Bête selon ses actions. Bête exprime sa soumission par les paroles aussi en indiquant que le seul maître dans le château est Belle (Gardien 2005 : 76 et sq.). Le rapprochement des deux personnages peut être aperçu dans les actes tels qu'au moment où Belle donne à boire à Bête de ses propres mains ou quand Bête lui donne, en retour, la confiance de visiter son père malade (Graminiès 2023 : 20). À son retour dans le milieu familial, Belle réalise le mauvais traitement qu'elle subissait avant et ne l'accepte plus (Gardien 2005 : 77). À part son père qui était le seul à connaître les sacrifices de sa fille, le reste de la famille ne s'intéresse qu'à la fortune qu'ils peuvent acquérir (Graminiès 2023 : 9). La vie partagée avait de l'effet sur Bête aussi. C'est Belle qui a évoqué le comportement approprié aux hommes et l'a aidé à atteindre ce but (Gardien 2005 : 78). Belle

⁶¹ L'enfance.

était presque déçue quand Bête a pris une forme humaine. C'est parce que Belle a elle-même vécu une métamorphose et approfondi sa propre humanité. Elle a réussi à comprendre plus intimement Bête et a commencé d'accepter certains aspects de sa personnalité (Graminiès 2023 : 24 et sq.). Selon Gardien (2005) le film parle du conditionnement culturel et de la transformation possible sous le regard d'autrui. Ce changement du regard n'est pas certainement un processus simple, il s'achève subtilement et prend du temps (Gardien 2005 : 78 et sq.).

10.3. Troubles de production

Au début, le film devait être financé par l'écrivain et cinéaste Marcel Pagnol et Gaumont⁶² qui s'est plus tard retiré du projet. Grâce à la société *Discine*, qui a donné la somme correspondant aux trois quarts du budget, le projet a pu reprendre (Graminiès 2003 : 3). Cocteau a aussi publié le *Journal d'un film* (1946) où il a documenté les troubles avec le tournage. Certains de ces troubles étaient les coupures d'électricité, les règles syndicales qui avait de l'influence sur les ouvriers et les techniciens, le climat ou l'aspect de travail qui concernait le personnel⁶³. L'auteur lui-même avait beaucoup de problèmes de santé : la dermite, l'eczéma, la lymphangite, l'abcès, le flegmon et les démangeaisons. Cela impliquait les visites aux médecins, les préoccupations liées aux médicaments, les onguents ou les injections (Vatin 2001 : 193 - 206). L'écrivain fut handicapé à cause d'une infection qui lui infligea des nombreux furoncles pendant tout le tournage. Cette maladie le conduira à l'hospitalisation de huit jours en fin d'octobre et le tournage a dû être arrêté (Graminiès 2023 : 4). Parmi ses références artistiques l'auteur mentionne Mantegna⁶⁴, Peter de Hoog⁶⁵, le Nain⁶⁶, Vermeer⁶⁷, et Gustave Doré⁶⁸ (Vatin 2001 : 207). Le film exigeait vraiment un engagement de la part du

⁶² Entreprise fondée en 1859 qui était chargé de la production, la distribution des films et l'exploitation des salles de cinéma (Larousse, Gaumont).

⁶³ Par exemple, Jean Marais exigeait quatre heures de maquillage quotidien (Graminiès 2023 : 5).

⁶⁴ Andrea Mantegna était peintre, graveur et dessinateur italien avec un goût pour les couleurs sobres et l'antique (Larousse, Andrea Mantegna)

⁶⁵ Pieter de Hooch était un peintre néerlandais intéressé par les intérieurs et la vie familiale de la bourgeoisie aisée (Larousse, Pieter De Hooch).

⁶⁶ Trois frères Antoine, Louise et Mathieu peintres français du 16^{ème} ou du 17^{ème} siècle qui peignaient les motifs rustiques, religieux et mythologiques (Lukšić 1980 : 193 - 203)

⁶⁷ Johannes Vermeer était un peintre néerlandais du 17^{ème} siècle dont les informations biographiques sont floues. Il était souvent évoqué comme l'un des précurseurs de l'impressionnisme (Larousse, Johannes Vermeer).

⁶⁸ Gustave Doré était un peintre et dessinateur français de 19^{ème} siècle qui a illustré plus de 120 œuvres, parmi lesquelles celles de Rabelais ou de Balzac (Larousse, Gustave Doré).

public. C'est parce que beaucoup des aspects merveilleux devait reposer sur l'illusion⁶⁹ (les effets spéciaux numériques n'apparaissent que plus tard). Il fallait plus d'ingéniosité à faire des effets spéciaux sans les effets spéciaux numériques et d'autant plus de travail pour un film qui en dépend trop (Graminiès 2023 : 25). Vatin (2001) reproche à Cocteau l'absence du contenu extra-cinématographique dans son *Journal*. Il lui reproche d'autant plus qu'il ne manquait pas des événements sur la scène politique : le gouvernement provisoire du Général de Gaulle (août 1944 - janvier 1945), le référendum du 21 octobre⁷⁰, les reconstitutions partisans, le tripartisme⁷¹, les débats lors des deux Constituantes⁷² (Vatin, 2001 : 204 et sq.), etc.

11. L'Aigle à deux têtes

11.1. La première adaptation cinématographique

La pièce *L'Aigle à deux têtes* fut créée à Bruxelles en octobre 1946 et les premières représentations avaient lieu au théâtre Hébertot⁷³. Cette œuvre représente le premier texte scénique que Cocteau a adapté pour le film (Armbrecht 2007 : 49). La structure de *L'Aigle à deux têtes*, avec une exposition, le nœud, les péripéties et le dénouement, est celle de l'art dramatique. L'auteur fait allusion au théâtre à plusieurs reprises. De plus, le théâtre est, parmi les autres, l'un des sujets du film et en constitue une référence artistique. Par exemple, la ville miniature, séparée par les rideaux de la bibliothèque, où la reine s'exerce au tir ressemble aux décors construits pour le théâtre ou la rétraction symbolique des rideaux par la reine à la fin. Le dialogue entre les deux personnages semble être considéré plus important que l'action. Le décor évoque aussi la théâtralité. Outre la scène initiale filmée sur une colline et quelques autres séquences, l'action se déroule largement à l'intérieur (El Gharbie 2014 : 32 et sq.). Les scènes filmées à l'extérieur représentent la différence la plus évidente par rapport à la version théâtrale (Armbrecht 2007 : 45). Les autres scènes absentes dans la pièce sont celle de la danse organisée par la reine et celle avec la belle-mère de Stanislas. Cocteau n'a pas ignoré totalement les

⁶⁹ Cocteau avait de l'intérêt pour utiliser des corps humains au lieu des sculptures. Par exemple, dans les couloirs les avant-bras et les bras jouaient les rôles des chandeliers (Kelly 2009 : 66).

⁷⁰ Le référendum dans lequel la majorité a écarté le retour aux institutions de la III^e République (Larousse, IV^e République).

⁷¹ La coalition entre les communistes, les socialistes et le Mouvement républicain populaire (MRP) (*ibid*).

⁷² Les deux Assemblées constituantes (1945, 1946) étaient chargées de choisir le chef du gouvernement et de voter les projets (*ibid*).

⁷³ Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 2003, p. 643.

dispositifs disponibles dans le média cinématographique. L'emploi des plans de caméra variés, et surtout du gros plan pour montrer les expressions et les sentiments des personnages, est l'une des techniques utilisées. El Gharbie (2014 : 36) dit que les mouvements de caméra sont tels car ils prétendent imiter la manière dont un spectateur regarde dans le théâtre. Black (2018 : 303) dit que les captures de caméra prolongées ont le but d'évoquer la contemplation. Une autre manière d'utiliser la caméra était de montrer la profondeur de l'espace. Par exemple, dans la scène du couloir la reine est vue d'une grande distance sous les jambes d'une statue inconnue. Le cinéma peut montrer la profondeur de l'espace à une échelle plus large que le théâtre (*ibid* : 311 et sq.). Aussi le film peut-il être regardé comme une fusion du cinématographique et du dramatique (El Gharbie 2014 : 37).

11.2. *La bataille entre les deux médias*

Au début du siècle le cinéma est entré dans la vie publique et est devenu un vrai rival au théâtre dans le domaine du divertissement. Les cinématographes devaient mériter leur place et prouver la valeur artistique du film par rapport au théâtre qui s'est imposé comme une forme d'art élitiste. Cocteau a eu du succès au théâtre, ainsi que dans le cinéma et était intimement concerné par la problématique. Sa manière de traiter la question de différence entre le théâtre et le cinéma est visible dans l'adaptation de la pièce *L'Aigle à deux têtes* pour le film de 1948 (Armbrecht 2007 : 37). Selon Black (2018 : 301) la pièce et le film étaient compris dès leurs publications comme un dialogue entre les deux médias. L'auteur faisait partie du débat dès 1919 où son opinion était que les deux médias s'opposaient. Pourtant, son œuvre donne une image différente parce que ses films trouvent souvent l'inspiration dans ses poèmes ou ses pièces. Chez Cocteau les deux arts s'inspirent mutuellement. Avec *L'Aigle à deux têtes* il voulait rompre la mauvaise influence du cinéma sur le théâtre et réintroduire l'action. Pour le faire, il a créé des rôles qui dépendaient largement des compétences d'acteurs d'exprimer les sentiments soit par le silence, soit par les talents physiques ou les mots. Cela a donné un effet inverse. Le produit final ressemblait plus aux films pleins d'action que Cocteau a voulu éviter. C'est peut-être l'une des raisons qui a poussé Cocteau à en faire une version filmique (Armbrecht 2007 : 37 - 41).

L'intrigue de la pièce est du film est la même et est organisée autour d'une relation amoureuse entre une reine (jouée par Edwige Feuillère) et un anarchiste (jouée par Marais). Les deux

médias semblent confrontés en tant qu'idées incorporées dans les deux personnages. Dans la première partie de *L'Aigle à deux têtes* la reine représentait plus le théâtre parce qu'elle refusait à être une figure symbolique du « spectacle royal » et cachait métaphoriquement son visage derrière un voile⁷⁴. Par conséquent, elle devait communiquer tous ses idées et sentiments par les mots qui avaient plus d'importance au théâtre. Après la mort du roi, la reine est tombée dans la dépression et ne remplissait plus son rôle dans la vie publique. Ce rôle était purement symbolique, ce qui insinue Foëhn, le chef de la police, pendant l'épisode avec Stanislas. Dans le texte, ces obligations royales étaient présentées sous forme de « spectacle royal ». Cocteau visait assurément un parallèle avec le spectacle théâtral qui avait perdu son pouvoir d'influencer la société et effectuait un rôle du divertissement. De plus, le spectacle peut avoir une connotation négative en tant qu'évènement sans goût où les exposés sont humiliés⁷⁵. La reine de Cocteau visait à dépasser le niveau du spectacle et devenir une incarnation de l'art. Elle essaye de prendre le contrôle et de narrer sa vie propre même au prix d'en faire une tragédie. Dans la version filmique, la caméra prend le contrôle de narrer, transforme la reine en objet qu'il fallait regarder, et l'empêche dans sa tentative d'éviter le spectacle. Par exemple, dans la scène où elle touche le portrait du roi décédé la caméra reste fixée et l'ensemble devient un grand portrait. Le poète essaie d'orienter le théâtre vers la reine. Il veut restituer la dignité de la matière par les rôles exigeants et les pièces remplies d'action.

C'est possible de nouveau de reconnaître Cocteau dans le personnage joué par Marais, un poète qui y prête l'un de ses propres poèmes, *Fin de la royauté*⁷⁶. Il se présente sous le pseudonyme Azraël qui est l'ange de la mort dans les religions abrahamiques⁷⁷ (Black 2018 : 309). Stanislav était plus représentatif pour le cinéma. Il devait communiquer principalement par son extérieur, son regard, sa grimace et ses gestes. Au fur et à mesure, les deux amoureux se sont rapprochés psychologiquement et ont réalisé que leurs idéologies apparemment opposées ne l'étaient pas. Tous les deux ont rejeté leurs étiquettes assignées par la société et ont adopté les caractéristiques de l'autre. La reine a décidé de se révolter publiquement, tandis que l'anarchiste a démontré un côté diplomatique et a essayé de négocier à la cour. Cocteau a aussi

⁷⁴ Le cinéma était le médium qui valorisait plus la beauté physique et l'esthétisme au détriment du talent de jouer. Puisque le cinéma est un médium largement visuel, la reine porte un voile uniquement pendant la première partie du film, tandis que dans la pièce elle dévoile à mi-chemin (Black 2018 : 311).

⁷⁵ Elizabeth Black, *Twelve Cocteau's Queen: Sissi Between Legend, Spectacle, and History in L'Aigle à deux têtes, Sissi's World: The Empress Elisabeth in Memory and Myth*, 2018, p 306.

⁷⁶ Johanne Bénard, *La difficulté d'être/de jouer: l'Aigle à deux têtes, Jeu*, (117), 2005, p. 38.

⁷⁷ Cocteau essaiera à plusieurs reprises de former un lien entre le poète et la mort. Son effort sera plus évident dans ses derniers films *Orphée* et *Le Testament d'Orphée*.

montré que les deux médias n'étaient pas si hostiles l'un envers l'autre. Ils étaient, tous les deux, au service d'éduquer et de raconter l'expérience humaine, mais utilisaient des moyens différents. Cocteau voyait la solution dans l'échange libre entre les médias. Le théâtre devrait intégrer les éléments populaires du cinéma et ce dernier une rigueur de jeu digne du niveau artistique. Par exemple, dans la scène d'ouverture sur une colline où la convention filmique dirigerait à montrer soit la vue panoramique, soit les visages des personnages, Cocteau n'a pas opté pour aucune des options. De cette manière il a imposé aux spectateurs d'écouter le dialogue et a introduit la théâtralité dans le film⁷⁸ (Armbrecht 2007 : 41 - 45). La création des deux versions confirme que Cocteau valorisait les deux médias (*ibid* : 50).

11.3. *Historicité et véracité - entre la vie et le jeu, l'histoire et la fiction*

Bénard (2005) se demande dans son article si la raison de choisir les figures historiques allemandes est que la pièce a été écrite pendant la période de l'occupation. Bien que les personnages de Cocteau appartiennent à la vie politique, son emploi d'eux est typiquement apolitique. Le poète utilise, fidèlement à son propre style, ces personnages historiques à sa guise et aborde une question liée à l'art. Ses personnages ressemblent plus aux idées qu'à des êtres concrets. Bénard (2005) appelle cela « le double processus de la création du personnage théâtrale⁷⁹ » qui indique un travail commun du dramaturge et de l'acteur dans la formation d'un personnage. Dans le texte d'introduction, Cocteau a annoncé que les personnages et l'intrigue sont ses inventions de toutes pièces. Pourtant, la version filmique fait une référence explicite au personnage historique de Sissi qui est absente dans la pièce. Selon Black (2018) les vêtements et la coiffure de la reine ressemblent au portrait célèbre de Franz Xaver Winterhalter⁸⁰. Les éléments de l'intrigue empruntent à la vie réelle de la reine. Par exemple, la tentative d'assassinat fait allusion à sa mort par un révolté et le roi décédé est l'allusion à son cousin qui est mort sous des conditions mystérieuses⁸¹. En outre, le texte de la préface est montré devant le drapeau de l'aigle à deux têtes qui rappelle le drapeau autrichien. Selon Bénard (2005 : 38), l'aigle à deux têtes est le véritable blason de l'impératrice Élisabeth. Cocteau semble vouloir tromper le public et présenter son œuvre comme une pure fiction quand

⁷⁸ Thomas Armbrecht, "La Dixième Muse" Meets "Un Monstre Sacré:" Theatricality and the Cinema in Jean Cocteau's *L'Aigle à deux têtes*, *Quarterly Review of Film and Video*, 25(1), 2007, p. 45.

⁷⁹ Johanne Bénard, *La difficulté d'être/de jouer: l'Aigle à deux têtes, Jeu*, (117), 2005, p. 36.

⁸⁰ Elizabeth Black, *Twelve Cocteau's Queen: Sissi Between Legend, Spectacle, and History in L'Aigle à deux têtes*, *Sissi's World: The Empress Elisabeth in Memory and Myth*, 2018, p. 314.

⁸¹ *Ibid* : 316

en fait, il s'agit d'une histoire fictionnalisée. Ainsi l'auteur discrédite l'expérience du public dont une partie pouvait se rappeler les événements historiques. La preuve que tout cela est intentionnel Black (2018) trouve dans la scène d'ouverture où les personnages crient leurs noms pour produire l'écho. Ce processus rappelle la création fictive à partir d'une base factuelle. La déclaration finale contredit l'intertitre de l'ouverture parce qu'il essaie de nouveau de restituer l'historicité du film. Par conséquent, Cocteau semble questionner la crédibilité des médias dans la narration historique et il avertit les spectateurs à les consommer avec précaution (Black 2018 : 314 - 321)

L'Aigle à deux têtes, dans les deux versions, explore où sont les frontières entre le jeu et la vie. Les « personnages idées⁸² » subissent une déconstruction de manière à devenir de vrais êtres qui aiment, souffrent et meurent à la fin. Dans le film, la reine, même poignardée, se montre aux soldats et continue « le jeu de la vie ». Sa provocation par le mensonge déclenche le questionnement sur la véracité au théâtre, mais ainsi dans la vie des spectateurs. Les deux personnages meurent et sont unis dans la mort à la manière de *Tristan et Iseut* ou de *L'Éternel retour*. Ils ont accompli un destin, conçu par les personnages eux-mêmes, de l'aigle à deux têtes qui meurt quand l'une de ces têtes est tuée. Par cet acte les deux amoureux rejoignent le monde des idées, le cycle et le spectacle finissent et peuvent de nouveau recommencer (Bénard 2005 : 37 et sq.). Selon Armbrecht (2007), la pièce était accueillie favorablement par le public, mais n'a pas été bien accueillie chez les critiques. À London, une version de la pièce resta populaire toute l'année. Le succès de la pièce a prouvé que Cocteau a compris ce que c'était le problème au théâtre (Armbrecht 2007 : 41). Black (2018 : 302) confirme le succès public et l'échec critique. Selon Clément (1948), la version filmique ne fut pas bien reçue de la part du public. Même s'il trouvait que le jeu de Feuillère et de Marais était bien, il « s'était ennuyé et n'avait été ému à aucun moment⁸³ ». Black (2018 : 302) dit que le film fut un échec public, ainsi que critique et trouve que la raison en est dû à l'hybridité irréconciliable des genres.

12. Orphée

12.1. Entre les deux mondes - la vie et la mort

⁸² La reine et l'anarchiste.

⁸³ Maurice Clément, D'HOMME A HOMMES.—L'AIGLE A DEUX TÊTES. *Hommes et mondes*, 7(28), 1948, p. 539.

Orphée est un film qui thématise le mythe d'Orphée paru en 1950. Selon Marthur (1990 : 52) il s'agit d'une tentative de la modernisation et du rajeunissement du mythe où est racontée la vision personnelle de Cocteau sur la vie du poète. Dans le rôle principal du poète, qui s'appelle Orphée, s'est trouvé encore une fois Jean Marais. A l'époque, Cocteau avait 60 ans et il craignait l'oubli et avait peur face à la nouvelle génération des écrivains. Cela est visible dans le film dès la première scène, où Orphée ne se sent pas membre du groupe au *Café des Poètes*. Une situation similaire se passe dans la vie réelle de Cocteau qui ne se sent pas à sa place avec l'arrivée de l'existentialisme (Lachapelle 2022 : 1 - 6). Selon Arnaud (2003 : 658), Cocteau était dix-septième sur la liste des meilleurs écrivains vivants dans le quotidien célèbre *Combat*. Parallèlement à la crise artistique dans le film se passe la crise conjugale d'Orphée ; Orphée et sa femme Eurydice, tous les deux, tombent amoureux des autres personnes. Orphée s'éprend de la Mort/Princess (joué par Maria Casarès) et Eurydice de son complice d'outre-tombe, l'ange Heurtebise⁸⁴ (jouée par François Périer). Marthur (1990 : 47) dit que le monde des vivants et le monde des morts sont représentés par ces personnages et qu'ils aspirent à se rejoindre. La Mort, les anges, les motocyclistes⁸⁵ et le tribunal font partie de l'au-delà et ils se déplacent dans ce monde facilement. Le moyen de transport des personnages est modernisé par les voitures et les motos noires. Dans l'œuvre de Cocteau, la thème de mort devient au fur et à mesure plus dominant jusqu'au *Testament d'Orphée* (1960) où toute l'action se situe dans le monde des morts. Il s'agit d'un lieu hors temps et d'un espace non délimité. Dans le film *Orphée* cela est représenté par l'horloge dont l'heure ne change pas pendant le séjour du poète dans le monde des morts. Quand les personnages traversent les mondes, il y a l'illusion qu'ils restent toujours à la même place bien qu'ils arrivent aux destinations précises. Le poète traverse les mondes plusieurs fois, à savoir, il est mort plusieurs fois dans le film et a subi des transformations diverses de sa personnalité. À la fin, quand les personnages sont de nouveau ressuscités, ils ont oublié les péripéties antérieures. Le monde des morts est représenté comme une zone en ruine ou un endroit dévasté par la guerre. Le poète a introduit les anges dans le mythe pour qu'ils facilitent le passage entre les deux mondes. Heurtebise est devenu un ami et guide d'Orphée, mais il n'est pas privé de sa personnalité ou ses propres ambitions. Que le monde des anges ne soit pas statique est représenté aussi par Cégeste qui est un débutant maladroit dans le film de 1950 et un ange mûr et assuré dans le

⁸⁴ Il s'agit d'un personnage récurrent dans l'œuvre cocteauesque qui apparaît premièrement dans le poème intitulé *L'Ange Heurtebise* en 1925 (Rigel 2022 : 33). Ce personnage est inspiré par une hallucination que poète a eu dans l'ascenseur quand il était en train de visiter Picasso (*ibid* : 97).

⁸⁵ Ce sont les personnages au service de la Mort et aussi un élément de la modernisation du mythe.

film de 1960. La mort totale n'existe pas dans le monde de Cocteau et peut-être voulait-il croire que cela valait aussi pour le monde réel. Les anges sont importants aussi dans le sens que le poète (Orphée ou Cocteau) aspire à leur ressembler. Son but est de pouvoir faire partie des deux mondes comme eux pour aider l'humanité comme une sorte de messager (Marthur 1990 : 41 - 52).

Selon Marthur (1990 : 41), Cocteau était préoccupé avec le mythe d'Orphée tout au long de sa carrière de dramaturge. Dans le mythe originel, l'amour entre Orphée et Eurydice était au centre de l'attention, tandis que, dans la version cinématographique, ce n'était plus le cas. Dans son interprétation du mythe, Cocteau a fait valoir la gloire du poète. L'introduction des éléments parodiques ont dévalorisé encore le topos amoureux. Par exemple, Orphée a transgressé l'interdit du regard par un accident trivial « d'un coup d'œil dans le rétroviseur d'une voiture⁸⁶ ». En dépit des changements, Cocteau a réussi à garder certains éléments antiques. Parmi eux, Lachapelle (2022 : 10) mentionne l'atmosphère ténébreux du mythe originel, les vêtements de Maria Casarès qui évoquent le manteau grec⁸⁷ et le physique d'éphèbe grec de Jean Marais (Lachapelle 2022 : 1 - 7). Le plus grand acte d'amour n'est plus situé dans le couple Orphée - Eurydice parce qu'elle n'était pas capable à lui fournir ce que pouvait la Mort. Cette dernière a découvert à Orphée un nouveau monde et lui a donné le droit de communication et de passage libres. Tout cela est au service de l'exaltation du poète par rapport aux autres hommes et de la rivalité par rapport aux autres écrivains (Garcia 2013 : 11 et sq.). La mort incorporée ne provoquait pas la peur. Par contre, dans ce film, elle a pris la forme d'une femme attrayante et séduisante. Elle était jouée par une belle actrice, ce qui fait voir l'idéalisation de la part du poète (Marthur 1990 : 42). Elle distrayait et manipulait Orphée par les messages à la radio semblables à ceux diffusés pendant la guerre. Le personnage qui était responsable de cette tâche était Cégeste (jouée par Édouard Dermit⁸⁸), un autre complice de la Mort. Ce personnage a fait le plus grand acte d'amour à la fin ; elle s'est sacrifiée pour donner à Orphée la vie éternelle. Par cet acte elle s'éloigne d'un monde métaphysique et surréel et se rapproche de l'humanité. Que la Mort s'éprenne d'un poète Lachapelle (2022) interprète comme une forme de narcissisme de la part de l'écrivain (Lachapelle 2022 : 7).

⁸⁶ *Ibid* : 9

⁸⁷ D'après l'entrée de Britannica (2018) il s'agissait d'un vêtement porté par les hommes et les femmes à travers 750-30 av. J.-C. Il pouvait être stylisé différemment ; comme un châle, une cape ou un capuchon. La mort le porte comme un capuchon dans la scène où elle vient regarder Orphée pendant qu'il dort (Lachapelle 2022 : 10).

⁸⁸ À l'époque, le compagnon de Cocteau. Dermit est issu d'une famille slovène et émigré à la France pour devenir jardinier de Cocteau, acteur dans ses films et son fils adoptif à la fin (Rigel 2022 : 42).

12.2. La poésie du cinéma orphique

La pièce de théâtre et le film partagent leur titre et leur structure. Selon Garcia (2013), la pièce a été largement occultée par la version filmique. Cocteau a fait la première adaptation du mythe orphique en une pièce de théâtre, puis il a adapté cette même pièce en film. Il s'est servi de cette base pour créer et raconter sa propre vision du poète et de son rôle dans la société. Il a changé le héros, de ne plus être l'amant idéalisé mais un poète à la quête de la nouveauté. Cette histoire peut être lue comme la métaphore de l'artiste qui doit souvent se réinventer pour rester pertinent. La vie conjugale est représentée comme contraignante et il montre plus d'intérêt pour l'inconnu⁸⁹ où il trouve son inspiration (Garcia 2013 : 9 et sq.). Tout comme dans ses autres films, Cocteau emploie les trucages pour créer l'effet onirique et fantastique. L'utilisation des miroirs joue un rôle central dans ce processus. Les miroirs y représentent le lien entre le monde des vivants et des morts. Ces miroirs étaient présents du début dans la pièce *Orphée* (1926) et ils font partie de la poétique cocteauesque⁹⁰. Le miroir est l'un des objets magiques dans *La Belle et la Bête* où il rompt l'illusion et révèle la vraie nature des relations. C'est par le miroir que Belle découvre que c'est elle qui est cruelle et bestiale, et non pas la Bête. Dans le film *Orphée*, les miroirs font partie du mécanisme de passage d'un monde à l'autre. Lachapelle (2022) remarque que le miroir est l'objet quotidien dans lequel les gens se voient vieillir et s'approcher un peu plus de la mort⁹¹. De plus, les personnages vivants (Orphée et Eurydice) sont comme dédoublés dans un miroir en personnages morts (Heurtebise et Mort). Une lecture biographique relie le personnage d'Orphée à l'auteur lui-même et reflète comme dans un miroir son monde intérieur⁹². Cocteau, toujours en deuil pour Radiguet, continue de penser et de thématiser la mort et il est coincé entre les deux mondes (Lachapelle 2022 : 11 - 13).

Le film *Orphée* partage les éléments avec la pièce de 1926, mais n'aspire pas de le suivre précisément. La Mort est un des personnages qui diffère beaucoup dans les deux versions. Ce personnage apparaît seulement dans la scène IV dans la pièce et n'a pas de rapport significatif

⁸⁹ Dans le film le monde des morts.

⁹⁰ Pauline Lachapelle, *Orphée de Jean Cocteau : une réécriture cinématographique du mythe antique*, 2022, p. 12.

⁹¹ *Ibid* : 13

⁹² ARNAUD C., *Jean Cocteau : a life*, New Haven, Yale University Press, 2016, pp. 1126-1127., d'après Pauline Lachapelle, *Orphée de Jean Cocteau : une réécriture cinématographique du mythe antique*, 2022, p. 13.

avec Orphée. En fait, ses rapports sont de nature universelle. Son travail était de donner la mort à n'importe qui. Cocteau développa le personnage de manière à être spécifiquement lié à un personnage. Selon Matsuda (2000), Cocteau a conçu l'idée de la mort propre qui suit chaque homme depuis sa naissance 4 ans auparavant et il l'a présenté dans le mimodrame⁹³ *Le Jeune Homme et la Mort* (1946) (Matsuda 2000 : 219 - 224). Dans l'adaptation pour le film le changement de média implique des modifications. Selon Garcia (2013), la première différence entre les deux types de récit est l'emploi de la monstration⁹⁴ et de la narration⁹⁵. Le théâtre repose plus largement sur l'acte de monstration, tandis que le film emploie les deux en alternance. Le narrateur est chargé de guider la compréhension des choses ; il peut avoir une attitude envers les situations ou les personnages. La liberté des spectateurs est limitée et ils sont forcés de suivre « l'œil de la caméra⁹⁶ ». Plus de pouvoir est disponible pour influencer le public dans le domaine du film où il est possible d'utiliser les divers mouvements de caméra, les inserts, l'éclairage, etc. De ce point de vue, le cinéma paraît le moyen de représentation moins objectif que le théâtre. Garcia (2013) souligne que c'est futile de chercher une transposition identique dans la version filmique. Il est d'avis que le passage d'un média à un autre avec l'ensemble des implications mérite plus de considération (Garcia 2013 : 12 - 14). Le film ne fut pas bien reçu de la part du public qui n'avait pas compris le projet du poète. Pourtant, *Orphée* n'était pas passé inaperçu grâce à la réputation de l'auteur, mais Cocteau fut tout de même déçu (Arnaud 2003 : 658 - 660). Dans son dernier film *Le Testament d'Orphée* (1960) Cocteau a essayé d'expliquer sa vision filmique et a dit que le poète comprend une langue « ni vivante ni morte⁹⁷ » et qu'il n'a pas beaucoup de semblables. Cela est représenté métaphoriquement dans le film par le personnage d'Orphée qui a l'habileté de passer d'un monde à l'autre. Le personnage est convaincu que les messages distribués à la radio sont plus importants que la vie quotidienne. Le personnage de Cégeste joue un porte-parole parfait de cette langue étant donné qu'il est mort récemment dans le film et appartient aux deux mondes. L'acte de « plonger » dans le monde des morts par les miroirs est semblable au travail artistique. L'artiste doit s'investir beaucoup pour créer des œuvres dignes à être considérées comme de l'art. C'est la profession qui exige une dévotion totale (Marthur 1990 : 43 et sq.).

⁹³ Une œuvre dramatique où le moyen d'expression est la pantomime (Larousse, mimodrame)

⁹⁴ La manière de transmettre l'histoire dont la base est de montrer (Gaudreault 1987 : 29 et sq.)

⁹⁵ La manière de transmettre l'histoire dont la base est de narrer (*ibid* : 29 et sq.)

⁹⁶ Audrey Garcia, *La question de l'adaptation dans l'œuvre de Jean Cocteau: le cas limite d'Orphée*, Interfaces, Image-Texte-Language, 34 (1), 2013, p. 12.

⁹⁷ Chandrika Marthur, *JEAN COCTEAU ET LE MYTHE D'ORPHÉE*, Revue Littératures| Université McGill (5), 1990, p. 43.

13. L'éloignement, main non pas une séparation totale

Après *Orphée*, Cocteau ne faisait pas de films pour les 10 années suivantes. Il tenait pour responsable le caractère commercial du cinéma et la dépendance des cinéastes sur les partenaires financiers. Dans les années 1950 le compagnon de Cocteau était Édouard Dermit. Ils ont décidé de passer quelques jours dans la Villa Santo Sopir de Madame Alec Weisweiller sur la Méditerranée. Madame Weisweiller a offert une aide financière à Cocteau et J.- P. Melville⁹⁸ pour la version filmique des *Enfants terribles*. Elle avait une grande satisfaction d'être associée au poète. Leur première visite n'était interrompue que par le Festival du film de Venise où *Orphée* était célébré. Bien que Cocteau ait gardé son appartement au Palais-Royal et sa maison de Milly, il est devenu l'invité habituel de Madame Weisweiller. En plus, le trio est devenu reconnaissable dans la vie publique et le sujet de commérages dans les journaux (Steegmuller 1970 : 485 - 489). Conscient que ses plus grandes réussites étaient dans le passé, Cocteau s'est retiré un peu et jouissait de sa réputation. Il s'est tourné vers la peinture, la décoration intérieure des bâtiments et il écrivait son journal. En 1955, il fut élu à L'Académie française et l'année suivante, il fut honoré par l'Université d'Oxford. Dans ses dernières années il voulait consolider son mythe personnel. Par conséquent, il publia des copies multiples des écrits autobiographiques et des essais. Il donnait des entretiens réguliers pour le journal ou la télévision (Misek 2004 : 9). Cocteau est mort le 11 octobre 1963 (Steegmuller 1970 : 495).

En 1948, Marais a quitté l'appartement de Cocteau de 36 rue de Montpensier et vivait sur une péniche appelée *La Nomade*. Pendant les années 1950, Marais est très célèbre et tourne avec les meilleurs cinéastes comme Jean Renoir⁹⁹, Marc Allégret¹⁰⁰ et Sacha Guitry¹⁰¹. Il joue à côté des plus grandes actrices Ingrid Bergman¹⁰², Michelle Morgan¹⁰³, Brigitte Bardot, etc. En 1950, Marais rencontra Georges Reich¹⁰⁴ qui sera son compagnon pour presque une décennie. En

⁹⁸ Le réalisateur dans ce projet.

⁹⁹ *Le Règle du jeu* (1939) est considéré être son chef-d'œuvre et il recrute Marais dans son film *Éléna et les hommes* (1956) (Larousse, Jean Renoir).

¹⁰⁰ Déjà mentionné dans le contexte de la rivalité sur le plan littéraire et affectueux entre Cocteau et Gide. Il recrute Marais pour le rôle de l'amoureux dans *Julietta* (1953) (Chedaleux 2015 : 64).

¹⁰¹ Connu pour *Désiré* (1927), *N'écoutez pas, mesdames* (1943) et *Moâ* (1949). Ses films s'inspirent du théâtre, mais rapprochent la thématique d'un côté documentariste (Larousse, Sacha Guitry). Il recrute Marais pour son film *Si Paris nous était conté* (1955) (Aziza 1997 : 365).

¹⁰² Actrice suédoise et vedette d'Hollywood avec une carrière théâtrale et cinématographique internationale (Larousse, Ingrid Bergman).

¹⁰³ L'actrice française de l'après-guerre la plus populaire qui joue avec Marais dans *Aux yeux du souvenir* (1948) (Sellier 2022 : 139 et 148).

¹⁰⁴ Danseur américain (Rigel 2022 : 127).

1951, il reprend sa fonction dans la Comédie-Française en tant que comédien, décorateur et metteur en scène. En 1954, il fut nommé directeur artistique du théâtre des Bouffes-Parisiens où il mettra en scène *La Machine infernale*, la pièce de Cocteau écrite en 1934. C'est à peu près en 1954 que la relation « Cocteau-Marais » se transforme en amitié et que Marais déménage de nouveau, mais cette fois dans une maison à Marnes-la-Coquette. Leur dernière collaboration filmique sera *Le Testament d'Orphée* (1960) où Marais joua un rôle mineur d'Œdipe (Rigel 2022 : 126 - 136). Que Marais fut choisi pour ce rôle est peut-être intentionnel, étant donné que leur première rencontre fut pendant les auditions de la pièce du même nom.

Ce film fait partie de la trilogie orphique avec *Le Sang d'un Poète* et *Orphée*¹⁰⁵. L'action du film ressemble beaucoup à son premier film dans le sens qu'un poète voyage dans un monde métaphysique, dans un monde d'imagination. C'est un film qui n'a pas de linéarité narrative, mais est constitué d'une suite des images représentatives de l'imaginaire cocteau. En plus, ses personnages connus comme les anges Heurtebise ou Cégeste réapparaissent. Dans ses films antérieurs, Cocteau a introduit le monde des morts, mais ce monde n'existait que parallèlement au monde des vivants. *Le Testament d'Orphée* est particulier parce que l'action se situe uniquement dans le monde des morts, et surtout parce que l'auteur mourra 3 ans après. Le rôle du Poète est joué pour la première fois par Cocteau, l'acte qui confond les frontières entre la réalité et la fiction. Selon Jałocha (2014 : 273), ce film fonctionne comme un autoportrait où sont résumées les prouesses artistiques de Cocteau, ses positions envers l'art et le monde et sa conception du poète. D'après Régent (1960 : 742), c'est la première fois depuis l'invention de cinéma qu'un auteur a essayé de faire un autoportrait dans la forme cinématographique. La réception de film ne fut pas favorable. Steegmuller (1970 : 485) dit dans son article qu'il serait mieux si *Le Testament d'Orphée* n'était pas réalisé. Régent (1960), par contre, dit que la valorisation du film est une question de goût et des affinités. Les amateurs de Cocteau seront indubitablement captivés par le film et les autres risquent d'être irrités ou ennuyés par ces images privées de causalité (Régent 1960 : 744).

Pendant les années 1960 les rôles les plus mémorables de Marais sont celui d'un agent secret dans *Stanislas* (1963 - 1965) et le double rôle de Fandor et de Fantômas (1964 - 1967). Peu après sa popularité abaisse légèrement et l'acteur s'oriente vers le théâtre. Dans les années

¹⁰⁵ Aneta Jałocha, Cinematic self-portrait of an Artist–Jean Cocteau's *Le Testament d'Orphée* (1960), *Romanica Cracoviensia*, 14(4), 2014, p. 267.

1970, parallèlement au théâtre, Marais se lance dans la poterie et la sculpture. Il revient au cinéma en 1973 pour jouer dans un téléfilm en sept épisodes *Joseph Balsamo* d'André Hunebelle. Marais essaiera de perpétuer l'œuvre de Cocteau. Par exemple, en 1969 il joue pour la première fois *Renaud et Armide* à la télévision, une tragédie d'inspiration médiévale de Cocteau. En 1983, il crée une pièce qu'il interprète en solo intitulé Cocteau-Marais. Sans en avoir légalement les droits, Marais continue de jouer les autres pièces de Cocteau comme *Les Monstres sacrés* et *Bacchus* au théâtre des Bouffes-Parisiens. Il écrit lui-même un livre qui témoigne de son expérience avec le poète appelé *L'Inconcevable Jean Cocteau* (1993). Le 2 mai Marais reçoit la cravate de Commandeur de la Légion d'honneur des mains de Jacques Chirac et il obtient un César d'honneur pour l'ensemble de sa carrière. En 1944, il commença à ressentir les douleurs dorsales dû à un cancer touchant la moelle osseuse appelé myélome. Il décéda le 8 novembre 1998 d'une insuffisance cardiaque (Rigel 2022 : 138 - 144).

14. Représentation posthume des artistes gay

L'intérêt pour Cocteau, et indirectement pour Marais, n'a pas décliné après sa mort. En témoignent la biographie de Claude Arnaud (2003), les éditions anniversaires de son œuvre littéraire et critique, les films en rétrospective, l'exhibition intitulée *Jean Cocteau, sur le fil du siècle* organisée par Dominique Païni (Paris, 25 septembre 2003 - 5 janvier 2004)¹⁰⁶, etc. L'exposition mentionnée couvrait presque tous les intérêts de Cocteau : la littérature, la musique, la chorégraphie, le cinéma, la sculpture et la peinture. Selon Williams (2006), Cocteau était fidèlement représenté en tant qu'artiste social pluridisciplinaire, tandis que son côté homosexuel était invisible (Williams 2006 : 317 - 320). Il faut rappeler que la critique de l'Occupation ignorait aussi cette partie de son œuvre. Cocteau avait plusieurs amants qui, non seulement travaillaient avec le poète, mais étaient aussi souvent les sujets de ses textes, ses peintures ou même ses films. En décrivant les types d'homosexualité chez certains écrivains, Vukušić Zorica (2022 : 339) dit que Cocteau est parmi ceux qui le montrent avec fierté. C'est bizarre que ses dessins érotiques, y inclus ses dessins homoérotiques, exposé dans *Jean Cocteau, sur le fil du siècle* venaient avec l'avertissement « Certaines images peuvent choquer un public non averti¹⁰⁷. ». Ainsi l'auteur de l'exposition a-t-il recontextualisé une partie d'œuvre cocteauesque d'une manière qui contraignit l'attitude de Cocteau envers l'expression

¹⁰⁶ James S. Williams, *Resurrecting Cocteau: Gay (In) visibility and the Clean-up of French Culture. Modern & Contemporary France*, 14(3), 2006, p. 318 et sq.

¹⁰⁷ *Ibid* : 321

et la représentation de la sexualité. Il est possible que les intéressés soient familiarisés avec cette partie de sa vie. Selon Canovas (2011 : 133) Cocteau et Marais, les deux, ont pris les premières deux places dans le questionnaire du magazine gay français *Têtu* qui demandait les lecteurs d'indiquer leurs icônes gays favoris. Païni considérait que le sujet était peut-être trop tabou pour le public des années 2000. D'où surgit le questionnement sur la représentation posthume des artistes gay, mais aussi la question du droit de vivre son orientation sexuelle en général. Certains pourraient percevoir la représentation de Païni en tant qu'hypocrite, et son exposition risque même d'être accusé d'homophobie. Est-ce qu'il faut séparer la vie de artistes gay de leurs arts, se demande Williams (2006 : 328) ou serait-il plus juste de ne pas les représenter du tout ? De toute façon, il semble que la société fait tourner la tête de l'autre côté au sujet d'orientation sexuelle quand c'est la question des certains groupes de gens comme le sont les artistes. Est-ce que cela signifie que l'orientation sexuelle est une chose exclusive et qu'elle peut être méritée par quelque contribution culturelle ou sociétale ?

Conclusion

La relation entre Cocteau et Marais est née de l'intérêt amoureux mutuel. Tous les deux sont élevés sans père et certains données biographiques permettent d'assumer que leurs mères, toutes les deux, étaient un peu possessives. Du côté psychologique, il leur était peut-être plus facile de s'identifier l'un à l'autre grâce à leurs cadres familiales similaires. Entre Cocteau et Marais, l'écrivain était définitivement plus établi et influent. Il faut cependant noter qu'au moment de leur première rencontre Marais avait 24 ans et Cocteau presque 50. Poète a eu évidemment plus de temps de développer ses compétences et se faire un nom dans « le monde de l'art ». Marais en était conscient et avec le temps, il a montré sa propre volonté de se perfectionner et d'être reconnu pour son talent propre. Cette différence d'âge et de l'influence sociale fait initialement soupçonner la nature de leur liaison. Marais était peut-être un peu calculateur, mais il nous semble plus pertinent de l'estimer sur la base de son comportement envers le poète. L'acteur influençait positivement l'écrivain et l'encourageait de se débarrasser de la drogue. Il s'occupait de Cocteau physiquement qui montre que ses inquiétudes étaient sincères. Ses escapades amoureuses, prétendument nombreuses, étaient connues de l'écrivain et le couple a vite redéfini leur relation. En plus, l'effort de l'acteur de préserver publiquement le souvenir du poète et les réinterprétations de ses œuvres témoignent de ses bonnes intentions.

Que Marais ait réussi à devenir une star de cinéma n'étonne pas. Quand il a commencé à travailler avec Cocteau, il avait l'âge conforme aux préceptes donnés par Morin (1984 : 28). Son physique était exceptionnel et sa beauté était le sujet fréquent des critiques. L'engagement personnel de Cocteau dans l'écriture des textes et la distribution des rôles a assuré que « le mythe d'amour » se forme autour de l'acteur. Le cinéma était le média le plus approprié pour Marais parce que le jeu y était secondaire par rapport à l'apparence physique. Marais était certainement talentueux, mais sans expérience sur scène. Le public a commencé de reconnaître sa performance avec *Les Parents terribles* (Décaudin : XLIV). Pourtant, le succès énorme de l'acteur dans *L'Éternel retour* témoigne de son talent pour le média cinématographique. La célébrité n'a pas touché uniquement Marais. Cocteau a profité de l'élargissement de sa notoriété qui se propagea sur un public plus divers que d'antan. De plus, le couple deviendra reconnaissable en tandem.

Dans les premières collaborations entre le poète et l'acteur, comme le sont *Œdipe Rex* et *Les Chevaliers de la table ronde*, Cocteau n'a pas instantanément donné les rôles principaux à Marais. Plus précisément, il ne lui a pas donné les rôles exigeants sur le plan du texte et de la prouesse de jeu, mais il lui a donné tout de même les rôles symboliquement significatifs et l'acteur n'est pas passé inaperçu¹⁰⁸. La raison en était indubitablement l'inexpérience de l'acteur. Ses premières tentatives artistiques n'étaient pas bien reçues et ils montrent que le développement artistique a ses obstacles et doit combattre la résistance de la critique et du public. Cocteau, l'auteur plus âgé, fit rationnellement ses choix artistiques, à l'encontre de ses sentiments pour l'acteur et du potentiel qu'il voyait en lui. La tâche de poète n'était pas facile. Il devait simultanément mener son programme artistique, qui venait avec ses difficultés¹⁰⁹, et penser comment propulser Marais sur scène et faire avancer sa carrière.

Marais a vite mérité une place plus importante dans la vie de Cocteau et parallèlement dans ses œuvres. L'analyse des leurs œuvres collaboratives montre que les rôles de Marais, excepté ses rôles dans les premières deux pièces mentionnées, étaient tous d'un amoureux noble. En plus, il jouait chaque fois l'amant dans un couple hétérosexuel, ce qui est certainement dû aux attitudes négatives de l'époque envers la représentation de l'homosexualité. Cependant,

¹⁰⁸ Le rôle de Choeur était sans répliques, mais avec son corps presque nu, il était difficile d'éviter l'acteur. Le rôle de Galaad était certainement moins significatif que Merlin, mais le chevalier était essentiel pour la résolution de la pièce. En plus, Cocteau a lié une symbolique de l'honneur et de pureté avec le personnage.

¹⁰⁹ Les ennemis littéraires ou idéologiques, les difficultés avec le financement, les attaques des critiques, la censure, les interdictions de représentations théâtrales, les problèmes privés, etc.

l'apparence de Marais était telle que l'élément homoérotisant, caractéristique pour Cocteau, ne fut pas perdu. Il est possible que Cocteau ne pût imaginer Marais que dans le rôle de l'amoureux noble qu'il jouait dans sa vie propre, mais en considérant l'imagination féconde du poète, une telle conception des rôles était peu probable. Chedaleux (2010 : 215) fait des hypothèses sur la base du style, qu'il s'agissait de s'adresser aux lecteurs visés de Ciné-Mondial, c'est-à-dire aux femmes et aux jeunes. Il est plus plausible que les rôles étaient fabriqués pour plaire à ce public sélectionné. Marais représentait la jeunesse angoissée et révoltée. Dans *Les Parents terribles*, il était si amoureux qu'il a conduit sa mère fictive à la mort. Patrice a refusé de se conformer aux règles des adultes et a montré qu'un compromis entre le monde des adultes et celui de la jeunesse est possible. Dans *L'Éternel retour* le rôle de l'amoureux noble est renforcé par une vision sublime d'amour qui dépasse l'espace et le temps. Même dans *La Belle et la Bête*, où Marais joue prétendument¹¹⁰ le rôle de méchant pour la première fois, sa nature sensible est amplifiée par le contraste avec son extérieur. Après ce film, le couple a atteint un certain niveau de succès et Cocteau a pu s'exprimer plus librement dans les films suivants. Bien que l'amour ait resté au centre des intrigues des films en question, l'auteur s'est servi plus explicitement du cadre amoureux pour parler de l'art. On observe que Marais a servi souvent à Cocteau comme son double filmique. Dans *Les Chevaliers de la table ronde* Marais joue l'aspect bienveillant du poète, tandis que dans *L'Aigle à deux têtes* et *Orphée* il est le poète lui-même.

La période la plus prépondérante du couple sur le plan professionnel était paradoxalement pendant l'Occupation. Cocteau avait de la chance et ne devait pas fuir le pays pendant la guerre, mais a dû faire face aux difficultés. Les partisans de Vichy le pressaient et voulaient le présenter comme l'ennemi national. Cette résistance rencontrée pendant une période difficile fait probablement que leur réussite soit estimée encore plus grande aux yeux du public. Les deux films réalisés pendant cette période sont *L'Éternel retour* et *La Belle et la Bête*. Tous les deux ignorent la situation politique et se situent dans les mondes semi-imaginés et temporairement indéterminés. Ce procédé s'est avéré un succès parce qu'il a permis au public de se perdre dans les mondes d'imagination, d'oublier son quotidien et lui a inspiré de l'espérance. Avec *La Belle et la Bête* les deux artistes se sont montrés encore plus compétents et ont consolidé leur place dans l'histoire cinématographique. Cocteau a montré une aptitude à manœuvrer le processus

¹¹⁰ "Prétendument" parce que le changement de perspective à la fin du film transforme Bête de nouveau en un amoureux noble.

filmique et Marais s'est prouvé comme acteur dans un rôle triple de Bête joué sous le masque, d'Avenant et de Prince. À la valeur symbolique du film s'ajoute le fait que l'équipe est tombée sur une myriade de troubles pendant le tournage. Dans la liste des pièces et des films analysés *L'Aigle à deux têtes* s'est avéré être la pierre d'achoppement parce que le public ne fut pas captivé comme il l'était par les deux films précédents.

Avec Marais, Cocteau a réussi de réaliser sa vision artistique qui a trouvé son apogée dans *Orphée*. L'analyse de leurs œuvres accomplies ensemble a découvert peu à peu la poétique de l'écrivain. Le thème central de Cocteau est la mort. Dans *Les Parents terribles* la mère meurt, dans *L'Éternel retour* les deux amoureux meurent, ainsi que dans *L'Aigle à deux têtes*. Dans *Orphée* on traverse les deux mondes et dans *Le Testament d'Orphée* on est plongé totalement dans le monde des morts. Cocteau fait des allusions à la mort, l'incarne dans la forme d'une femme et construit tout un monde fictif autour d'elle avec ses règles et ses personnages. Le poète était obsédé par les miroirs qu'il a utilisés en tant que mode de passage. Son projet littéraire trouve l'accomplissement dans *Orphée* où l'auteur a montré de nouveau un goût pour le mythe. Il a réinterprété le mythe d'Orphée, l'a modulé à sa guise et l'a associé à l'image du poète. Ainsi il a pris le contrôle sur la narration autour de sa personnalité publique qu'il a placée entre le réel et l'imaginaire sous forme de mythe.

Cocteau avait développé la tendance de s'exprimer, mais indirecte. Par exemple, l'emploi du mythe dans *L'Éternel retour* pour envoyer un message optimiste et montrer implicitement son attitude envers la guerre. De plus, le film se confronte courageusement à l'image de l'homme viril, imposée par le pouvoir. Cocteau ne parlait pas directement même des sujets relativement neutres à l'époque comme le théâtre. Il le faisait à travers l'histoire symbolique de *L'Aigle à deux têtes*. Le théâtre jouait un rôle important dans le monde de Cocteau. D'abord, l'auteur lui-même était un dramaturge, ce qui lui servit de base pour les autres poursuites artistiques. Ensuite, l'apparition du cinéma a bouleversé la hiérarchie des arts. La preuve de son dévouement pour le théâtre sont les œuvres théâtrales évoquées dans ce mémoire et les adaptations filmiques *des Parents terribles*, de *L'Aigle à deux têtes* et d'*Orphée*.

La structure de ce mémoire ressemble par accident à la structure du *Testament d'Orphée* dans le sens que les analyses des œuvres se suivent, pourtant, d'une manière chronologique, et ensemble, elles donnent l'image du couple, ainsi que de leurs personnages individuels.

Bibliographie

- Andrus, T. W. (1975). Oedipus Revisited : Cocteau's " Poésie de théâtre". *French Review*, 722-728.
- Ambrecht, T. (2007). "La Dixième Muse" Meets "Un Monstre Sacré." Theatricality and the Cinema in Jean Cocteau's *L'Aigle à deux têtes*. *Quarterly Review of Film and Video*, 25(1), 37-51.
- Arnaud, C. (2003). *Jean Cocteau*. Gallimard.
- Aziza, C. (1997). Filmographie: La Renaissance au cinéma. *Nouvelle Revue du XVIe Siècle*, 15(2), 359-369.
- Bach, R. (1993). Cocteau and Vichy : Family Disconnections. *L'Esprit créateur*, 33(1), 29-37.
- Baudry, R. (1996). Le Lancelot-Guenièvre de Jean Cocteau. ou les Avatars du Mythe Amours, Sosies et Substitutions. *Cahiers de recherches médiévales. Journal of medieval studies*, (2), 37-49.
- Black, E. (2018). Twelve Cocteau's Queen: Sissi Between Legend, Spectacle, and History in *L'Aigle à deux têtes*. *Sissi's World: The Empress Elisabeth in Memory and Myth*, 301.
- Bouloumié, A. (2004). Le mythe de Merlin dans la littérature française du XXe siècle.(Jean Cocteau, René Barjavel, Jacques Roubaud, Théophile Briant, Michel Rio). *Cahiers de recherches médiévales. Journal of medieval studies*, (11), 181-193.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2018). *himation. Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/himation> (accédé le 25^{ème} mai 2024).
- Canovas, F. (2011). *Against the Canon: Jean Cocteau or the Rise of the Gay Cultural Icon*. In *The Canonical Debate Today* (pp. 133-149). Brill.
- Carrega, J. (2017). Popular genres and transnational cinema in mediterranean Europe : Andre Hunebelle and the adventure movie. *Ambitos-Revista de Estudios de Ciencias Sociales Y Humanidades*, (38), 13-22.
- Castex, P. G. et Surer, P. (1955). *Manuel des Études littéraires: XX siècle* (Vol. VI). Hachette.
- Chardère, B. (2003). *Le cinéma Français : À Travers 100 succès*. Larousse.
- Chedaleux, D. (2010). Un jeune premier sous l'Occupation : Jean Marais ou l'éloge d'une masculinité passive. *Studies in French Cinema*, 10(3), 205-218.
- CLÉMENT, M. (1948). D'HOMME A HOMMES.—L'AIGLE A DEUX TÊTES. *Hommes et mondes*, 7(28), 537-539.

- Cocteau, J. (2023). l'aigle a deux tetes. URL: <https://archive.org/details/laigledeuxtetes0000unse/page/n7/mode/2up> (accédé le 7^{ème} avril 2024).
- Cocteau, J. (2021). Les Chevaliers De La Table Ronde (Jean Cocteau). URL : <https://archive.org/details/les-chevaliers-de-la-table-ronde-jean-cocteau> (accédé le 4^{ème} avril 2024)
- Cocteau, J. (1970). Les parents terribles : théâtre / Jean Cocteau. (Ser. Le livre de Poche). Gallimard.
- Cocteau, J., Décaudin, M. et Bourdin, M. (1999). Œuvres poétiques complètes. (*Sans Titre*).
- Cohen, H. (2002). Cocteau's " Les parents terribles" as an Ironic remaniement of Racine's Phèdre. *Dalhousie French Studies*, 56-66.
- Coy, J. L. (2018). Le nouvel art selon Louis Delluc (1890-1924). *Humanisme*, 31(8), 85-88.
- Daudet, L. (2023). Le Chemin mort. L_Écritoire.
- de Rubercy, E. (2016). Pérennité de Jean Cocteau. *Revue des Deux Mondes*, 173-176.
- Deák, F. (1977). Antonin Artaud and Charles Dullin : Artaud's Apprenticeship in Theatre. *Educational theatre journal*, 29(3), 345-353.
- Delmas, C. (1990). JEAN COCTEAU ET LA JEUNESSE SOUS LE GOUVERNEMENT DE VICHY. *Revue Littératures| Université McGill*, (5), 19-30.
- Evans, C. et Uhlirova, M. (2014). Marcel L'Herbier : Dossier.
- Florea, L. S. (2020). Dynamique des rapports de places et des images identitaires dans Les parents terribles de Jean Cocteau. *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Dramatica*, 65(2), 155-172.
- Garcia, A. (2013). La question de l'adaptation dans l'œuvre de Jean Cocteau: le cas limite d'Orphée. *Interfaces. Image-Texte-Language*, 34(1), 9-17.
- Gardien, È. (2005). La Belle et la Bête, ou comment la Belle est devenue princesse... *Reliance*, (3), 74-79.
- Gaudreault, A. (1987). Narration and Monstration in the Cinema. *Journal of Film and Video*, 29-36.
- Graminiès, C. (2023). LA BELLE ET LA BÊTE. URL : https://uffejbretagne.net/wp-content/uploads/2023/07/la.belle_.et_.la_.bete_.pdf.pdf
- Grenard*, F. (2007). Les implication politiques du ravitaillement en France sous l'Occupation. *Vingtième siècle*, (2), 199-215.
- Hage, S. (2019). «Je souffre donc je suis»: Jean Cocteau et la mue poétique. *Revue des Lettres et de Traduction*: no. 19.

- Jałocha, A. (2014). Cinematic self-portrait of an Artist–Jean Cocteau’s *Le Testament d’Orphée* (1960). *Romanica Cracoviensia*, 14(4), 265-275.
- Joly, J. (1995). Les adaptations théâtrales du corpus arthurien au XXe siècle en France. *Cahiers de l’AIEF*, 47(1), 135-168.
- Jones, C. M. (1999). S/X: Fictions of embodiment in Cocteau's *Les Chevaliers de la Table Ronde*. *French Review*, 687-695.
- Kelly, K. C. (2009). *Monumentality and the Gaze in Jean Cocteau's "L'éternel retour"*(1943). *arthuriana*, 62-71.
- Lachapelle, P. (2022). *Orphée de Jean Cocteau: une réécriture cinématographique du mythe antique*.
- Larousse, É. Encyclopédie et dictionnaires gratuits en Ligne. URL : <https://www.larousse.fr/> (accédé le 4^{ème} mars 2024).
- Larousse, É. *Andrea Mantegna*. Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. URL : https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Andrea_Mantegna/131572 (accédé le 7^{ème} mars 2024).
- Larousse, É. *attentisme*. Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/attentisme/6250> (accédé le 7^{ème} mars 2024).
- Larousse, É. *couvre-feu, couvre-feux*. Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/couvre-feu/20058> (accédé le 8^{ème} mars 2024).
- Larousse, É. *film d’épouvante*. Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. URL : https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/film_depouvante/48943 (accédé le 7^{ème} mars 2024).
- Larousse, É. *Gaumont*. Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. URL : <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Gaumont/120954> (accédé le 8^{ème} mars 2024).

Larousse, É. *Gustave Doré*. Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. URL : https://www.larousse.fr/encyclopedia/personnage/Gustave_Doré/116924 (accédé le 8^{ème} mars 2024).

Larousse, É. *Henriette Rosine Bernard, dite Sarah Bernhardt*. Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. URL: https://www.larousse.fr/encyclopedia/personnage/Henriette_Rosine_Bernard_dite_Sarah_Bernhardt/108572 (accédé le 13^{ème} mars 2024).

Larousse, É. *Ingrid Bergman*. Larousse.fr : encyclopédies et dictionnaires gratuits en ligne. URL: https://www.larousse.fr/encyclopedia/personnage/Ingrid_Bergman/108483 (accédé le 16^{ème} avril 2024).

Larousse, É. *Jean Renoir*. Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. URL: https://www.larousse.fr/encyclopedia/personnage/Jean_Renoir/140692 (accédé le 15^{ème} avril 2024).

Larousse, É. *Johannes Vermeer*. Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. URL : https://www.larousse.fr/encyclopedia/personnage/Johannes_Vermeer/148622 (accédé le 8^{ème} mars 2024).

Larousse, É. *la Nouvelle Revue française (N.R.F.)*. Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. URL: https://www.larousse.fr/encyclopedia/oeuvre/la_Nouvelle_Revue_française/135649 (accédé le 15^{ème} mars 2024).

Larousse, É. *le Capitan*. Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. URL : https://www.larousse.fr/encyclopedia/film/le_Capitan/1677 (accédé le 8^{ème} mars 2024).

Larousse, É. *Marc Allégret*. Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. URL: https://www.larousse.fr/encyclopedia/personnage/Marc_Allégret/104881 (accédé le 15^{ème} mars 2024).

Larousse, É. *mimodrame*. Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mimodrame/51518> (accédé le 2^{ème} avril 2024).

- Larousse, É. *Pieter De Hooch*. Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. URL : https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Pieter_De_Hooch/115909 (accédé le 7^{ème} mars 2024).
- Larousse, É. *premier, première*. Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/premier/63552#165235> (accédé le 8^{ème} mars 2024).
- Larousse, É. *repérage*. Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/repérage/68364> (accédé le 7^{ème} mars 2024).
- Larousse, É. *Sacha Guitry*. Larousse.fr : encyclopédies et dictionnaires gratuits en ligne. URL: https://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Sacha_Guitry/173757 (accédé le 16^{ème} avril 2024).
- Larousse, É. *IVe République*. Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. URL : https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/IV_e_Republique/140714 (accédé le 7^{ème} mars 2024).
- Lukšić, T. (1980). Le Nain – prezime bez imena?. *Život umjetnosti*, 29/30, 193-203. URL : <https://hrcak.srce.hr/291916>
- Mathur, C. (1990). JEAN COCTEAU ET LE MYTHE D'ORPHÉE. *Revue Littératures/ Université McGill*, (5), 41-54.
- Matsuda, K. (2000). La Mort sous la forme d'une jeune femme chez Cocteau—sur la genèse du personnage de la Princesse du film Orphée—. *Gallia: bulletin de la Société de Langue et Littérature Françaises, de l'Université d'Osaka/大阪大学フランス語フランス文学会 編*, (40), 219-226.
- Misek, R. (2004). Jean Cocteau. *Great Directors*.
- Morin, E. (1984). Les stars. Galilée.
- Peschanski, D. (1990). Contrôler ou encadrer? : Information et propagande sous Vichy. *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 65-75.
- Pomel, F. (2009). Figures du faussaire et de l'enchanteur dramaturge. Réécriture, falsification et théâtralité dans Les Chevaliers de la Table Ronde de Cocteau. *Cahiers de recherches médiévales. Journal of medieval studies*, (18), 367-386.

- Prédal, R. et Marie, M. (1996). *50 ans de cinéma Français : 1945-1995*. Paris : Nathan.
- Proulx, F. (2018). Proust's Drawings and the Secret of the "Solitary House". *MLN*, 133(4), 865-890.
- Rigel, M. (2022). Jean COCTEAU Jean MARAIS FUSION (French Edition).
- RÉGENT, R. (1960). LE TESTAMENT D'ORPHÉE. *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, 740-745.
- Rodríguez, E. C. (2005). Europe in the writings of Truman Capote or the steps to the creation of the non-fiction novel. *ES : Revista de filología inglesa*, (26), 43-70.
- Sellier, G. (2022). Michèle Morgan dans les années 1950: une star controversée. *French Screen Studies*, 22(2-3), 132-152.
- Stegmuller, F. (1970). *Cocteau : a biography*. Internet Archive. https://archive.org/details/cocteau0000unse_m4a8/page/n3/mode/2up (accédé le 15^{ème} avril 2024).
- Vatin, J. C. (2001). De l'art poétique : La Belle et la Bête de Jean Cocteau. *La Lettre de la Maison Française d'Oxford*, 14, 189-212.
- Vukušić Zorica, M. (2015). Needles and pins entre écrivains: les jalousies érotico-littéraires d'André Gide et de Jean Cocteau. *Bibliothèque proustienne*, 199-214.
- Vukušić Zorica, M. (2022). *Zatočenici Ljubavi: Književnost, Homoseksualnost, angažman*. Ljevak.
- Williams, J. S. (2006). Resurrecting Cocteau: Gay (In) visibility and the Clean-up of French Culture. *Modern & Contemporary France*, 14(3), 317-330.
- Winegarten, R. (1989). In pursuit of Cocteau. *The American Scholar*, 58(3), 436-443.