

# La frontière dans le cycle orphique de Jean Cocteau : de la représentation de l'invisibilité

Rana El Gharbi  
Université Paris-Sorbonne

Dans la trilogie orphique<sup>1</sup> de Jean Cocteau, le personnage du poète accède à des lieux étranges grâce à différents procédés. Dans *Le Sang d'un poète*, premier long métrage réalisé par Cocteau en 1930, le poète, joué par Enrique Rivero, est appelé par la statue qu'il vient de réveiller à entrer dans une glace. Dès lors, le poète plonge dans un miroir et découvre le long couloir

---

<sup>1</sup> *Le Sang d'un poète, Orphée et Testament d'Orphée.*

de l'hôtel des Folies dramatiques. Dans *Orphée*, œuvre cinématographique de 1950, le héros éponyme, interprété par Jean Marais, accède à l'autre monde à deux reprises. La première fois, il pénètre dans un miroir pour rejoindre Eurydice et la Mort. La seconde fois, Orphée, ayant perdu son épouse après l'avoir intentionnellement regardée, est attaqué par les poètes et les bacchantes. Mort, il retrouve la Princesse et Cégeste dans l'autre monde. Par la suite, il ressuscite et est guidé par Heurtebise afin de revenir au monde des hommes. En 1960, Cocteau, jouant son propre rôle dans *Le Testament d'Orphée (ou ne me demandez pas pourquoi)*, découvre divers univers étonnants. Cette dernière œuvre cinématographique du poète semble se dérouler dans un espace intermédiaire.

Cet article se propose d'étudier les lieux limniques qui assurent le passage des personnages cinématographiques coctaliens d'un monde à un autre. Quel est cet espace que Cocteau baptise « zone »? Est-il régi par les lois terrestres? Et quel intérêt porte le cinéaste à la représentation des frontières dans son cycle orphique?

\*

La frontière, dans *Le Sang d'un poète*, *Orphée* et *Le Testament d'Orphée*, n'est pas seulement un lieu de transition entre la vie et la mort. La « zone » est un lieu distinct. Ainsi, Cocteau rappelle à plusieurs reprises qu'il s'agit d'« une frange de la vie », d'« un no man's land entre la vie et la mort » où « on n'[...]est ni tout à fait mort ni tout à fait vivant » (1987, p. 10). « La zone n'a rien à voir avec le ciel, ni avec les enfers, ni avec

les Enfers mythologiques » (2003d, p. 211), ajoute l'auteur. Ce monde, inconnu par les uns et les autres, se distingue de l'organisation de l'espace mondain : dans la trilogie orphique, il est régi par des lois inhabituelles.

D'abord, les règles temporelles ne s'appliquent pas dans cet espace. En effet, Cocteau remet en question la conception de la temporalité humaine dans de nombreuses œuvres. Ce parti pris esthétique est clair dans le film *Orphée*. Avant le passage d'Orphée et d'Heurtebise dans le miroir, ce dernier demande au poète de « regarder l'heure » : un « gros plan de la pendule [...] marque six heures moins une seconde » (1987, p. 62). Lors de la traversée du miroir, alors que ces deux personnages sont vus de dos à l'intérieur de la glace, l'horloge sonne six heures, et ce, à six reprises. Le plan suivant montre l'arrivée d'un facteur qui secoue une petite cloche à l'entrée de la grille. Voyant que personne n'arrive à sa rencontre, il glisse le message dans la boîte aux lettres. Le plan qui succède au retour d'Orphée, d'Heurtebise et d'Eurydice de l'autre monde illustre la continuation du mouvement du billet qui tombe alors dans la boîte aux lettres. Après, l'horloge sonne six heures à six autres reprises. La notion officielle du temps ne s'applique donc ni au séjour des personnages dans l'autre monde ni à leur déplacement vers cet ailleurs, représenté dans le film par une séquence qui dure plus que deux minutes.

À cet ébranlement des règles temporelles, s'ajoute la déformation des codes spatiaux habituels. Dans *Le Sang d'un poète*, le poète flotte dans un trou noir. Cocteau, aveugle, marche en tâtonnant dans *Le Testament d'Orphée*. Dans *Orphée*, le personnage principal qui avance avec difficulté évoque la « belle démarche immobile » (1987, p. 88) d'Heurtebise lors du

premier voyage. La voix off affirme que « [lui] et son guide se traînent, tour à tour empêchés et emportés par un grand souffle inexplicable » (1987, p. 88) lors de la seconde traversée. En effet, la représentation du deuxième voyage du héros requiert un truquage cinématographique artisanal, à savoir « une reproduction horizontale et construite des arcades de Saint-Cyr » (2003e, p. 86). En d'autres termes, le décor est placé sur le sol et la scène est tournée à plat. Ainsi, le spectateur a l'impression que les « musculature[s] mouvante[s] [d'Orphée et d'Heurtebise] ne correspond[ent] pas à l'effort de [leur] promenade » (2003f, p. 12). L'étrange marche pénible et l'envol final suggèrent un changement de l'intensité de la gravité. En somme, l'espace limbique, dénudé de tout élément décoratif, est un lieu épuré qui ne répond pas aux lois de la pesanteur terrestre.

Par ailleurs, dans la « zone », l'échange verbal entre les différents personnages est rare. En effet, souvent, des sons inattendus envahissent les espaces frontaliers : le bruit d'un tracteur dans *Le Sang d'un poète*, les cris du vitrier et le roulement des tambours dans *Orphée*, la sonorité stridente et presque « insupportable » (2003f, p. 134) dans *Le Testament d'Orphée*. Dans la trilogie orphique, la parole n'est présente que dans une des six séquences représentant la frontière. Dans *Le Sang d'un poète*, la traversée est solitaire et même, la première fois, silencieuse. Dans *Orphée*, le poète dialogue avec Heurtebise dans une des trois scènes qui présente les limbes. La conversation s'articule autour des questions d'Orphée, qui tente vainement de décrypter les différents éléments de ce curieux espace. Les réponses d'Heurtebise sont allégoriques ou imprécises et, par conséquent, elles stimulent davantage la réflexion d'Orphée. Cet échange se termine par la critique

d'Heurtebise qui « reproche » à Orphée « de poser des questions » et « de chercher à comprendre » (2003d, p. 206). Ainsi, Heurtebise refuse de lui d'expliquer l'expérience de la traversée et il lui dit clairement : « Les mots que vous employez n'ont pas de sens chez nous. » (1987, p. 64) Enfin, dans *Le Testament d'Orphée*, Cocteau n'interpelle pas les personnages qu'ils croisent dans cet espace entre la vie et la mort parce qu'il n'est pas conscient de leur présence, ses yeux artificiels le rendant aveugle. En effet, il s'agit de dessins d'yeux collés sur ses paupières. Toutefois, les lèvres de Jean Marais, dans le rôle d'Œdipe, l'un des personnages rencontrés, ne cessent de bouger sans qu'aucune parole ne soit audible par le spectateur. Dans le scénario, Cocteau note qu'Œdipe « chuchote des paroles incompréhensibles » (2003b, p. 135). Dès lors, dans cet espace limbique, le langage humain n'est pas porteur de signification. La « zone » n'est pas un lieu d'échange verbal entre les êtres qui s'y croisent. L'avortement de chaque tentative de dialogue invite les personnages qui s'y trouvent à passer de la recherche d'une communication orale avec autrui à l'examen de soi-même. Le fonctionnement habituel du langage est annulé afin que l'introspection soit privilégiée.

Dans la trilogie orphique, l'ébranlement des règles spatiotemporelles, de la notion de gravité et du sens du langage, ne marque pas uniquement un schisme avec le monde des hommes. Les caractéristiques de la « zone », régie pas des lois inhabituelles, déstabilisent le personnage du poète, qui ne joue plus son rôle habituel. Par conséquent, dans ce lieu, la captation du protagoniste doit s'adapter à sa désorientation, comme le soulignent les jeux d'opposition suggérés par les mouvements de l'appareil du réalisateur. Les déplacements de la caméra témoignent de cet effet de contraste recherché par Cocteau : la

représentation de la frontière s'effectue souvent par des mouvements inversés. Dans *Le Sang d'un poète*, les deux séquences reproduisant cet espace sont composées de deux plans qui reprennent les mêmes images en inversant les points de vue. Par exemple, lors du premier plan de la première traversée, la caméra est fixe et le poète « avance, immobile, sur une tirette invisible » (2003a, p. 35). Filmé de dos, ce dernier « apparaît d'abord en bas de l'image, coupé à la taille » et, à la fin, il se « no[ie] dans l'obscurité » (2003a, p. 35). Dans le second plan, la caméra se meut en travelling avant et le personnage, filmé de face, reste immobile. Le corps du poète tout entier est visible au début du mouvement, qui s'achève par un plan rapproché. L'expression d'angoisse qui envahit le visage du poète est alors mise en évidence. En une minute, le poète, de dos, s'éloigne puis, de face, se rapproche. Cette même discontinuité de l'image est présente dans la troisième séquence illustrant les limbes dans *Orphée* : Heurtebise et Orphée sont filmés tour à tour, l'un de face et l'autre de dos. Plus encore, Cocteau souligne que, dans cette dernière séquence de la traversée, « on revoit les décors de la "zone" du premier voyage, mais [que] le film tourne à l'envers » (1987, p. 92).

La discordance dans la construction des plans révèle la frontière comme un lieu de changement. La représentation des personnages est diverse puisqu'ils sont eux-mêmes mouvants. Ce lieu de transition entre deux mondes permet au réalisateur de souligner les tensions internes des personnages qui se métamorphosent durant les traversées. Dans *Le Sang d'un poète*, la transformation du poète est nettement mise en valeur : dans la deuxième séquence révélant la « zone », le poète, représenté par une sculpture en fil blanc, se confond avec ses créations. Dans les deux autres films du cycle orphique, Cocteau

passé de l'image du poète uni à son œuvre à celle du poète face à son œuvre. Dans *Orphée* et *Testament d'Orphée*, Cocteau rencontre les personnages de ses propres créations.

Dans *Orphée*, le poète croise divers personnages durant sa traversée, dont un vitrier. Le personnage du vitrier est déjà présent dans la pièce *Orphée*, mise en scène pour la première fois en 1927. Dans l'adaptation théâtrale, le vitrier qui s'élève dans l'air est l'une des apparences de l'ange Heurtebise qui veille sur le couple. Sujet d'un des poèmes du recueil *Opéra* en 1925, l'ange Heurtebise, souvent associé à l'univers mortuaire, est une figure poétique emblématique de l'œuvre coctailienne. Né sous l'influence de l'opium et de la douleur causée par la disparition de Raymond Radiguet, le personnage d'Heurtebise, qui prend des aspects différents d'une œuvre à l'autre, est une des représentations du double du poète. Dans *Orphée*, le vitrier n'est pas seulement un personnage rappelant la pièce de théâtre, œuvre du réalisateur adaptant le même sujet que le film. La présence du vitrier dans cet espace de passage double celle d'Heurtebise, représenté dans le film par un homme qui s'est suicidé et qui est devenu le chauffeur de la Princesse. Le personnage du vitrier esquisse la « zone » comme un espace de « la déformation professionnelle », puisqu'il « s'obstine à crier son cri dans un lieu où les vitres n'ont plus de signification » (1987, p. 10), rappelle Cocteau. À l'exemple du miroir dans lequel les personnages doivent plonger pour accéder à l'autre monde, la frontière est aussi un espace de duplication et d'altérité : les limbes permettent la rencontre avec soi-même. Par ailleurs, dans la deuxième séquence exposant les limbes, Orphée et Heurtebise passent devant une vieille femme qui « sembl[e] assise dans un creux d'arcade » (2003e, p. 86). Il s'agit d'un trompe-l'œil, puisqu'elle a « le dos appuyé aux grilles

plongeant sur le vide et les jambes à plat contre le décor » (2003e, p. 86). L'impression de perspective est créée par les photographies de Saint-Cyr placées sur le sol du studio derrière la reproduction construite des arcades. Le personnage de la vieille femme témoigne alors des limites du visible et de l'invisible qui s'estompent dans cet espace de voyage.

Dans *Le Testament d'Orphée*, l'ensemble du film semble se dérouler dans un no man's land. Ainsi, le cinéaste discute la chronologie des événements. Dans les premières scènes du *Testament*, Cocteau rencontre un professeur adolescent, enfant, adulte puis à l'âge mûr. Le poète, qui croise « le même savant, à différents âges de sa vie », « vit un temps instantané autre que celui des hommes de la terre et sans ordre chronologique » (2003d, p. 234-235). Plus encore, à la question du professeur qui demande « Quelle heure est-il? », l'homme de la commission d'enquête répond tout simplement : « Aucune ». Les frontières temporelles du voyage du poète vers son tribunal final sont alors effacées. La succession de scènes appartenant à une temporalité différente, rappelant le mécanisme du rêve si cher à Cocteau, et la prolifération d'images tournées à l'envers, brouillant toute notion de linéarité, comme la fameuse scène de résurrection de l'hibiscus, illustrent la temporalité propre à ces espaces frontaliers de la trilogie orphique.

Si les éléments qui caractérisent la « zone » coctalienne sont présents dans l'ensemble du film, une séquence en particulier du *Testament d'Orphée* met en scène véritablement les méandres de cet espace. Il s'agit de la séquence qui suit la mort du poète, tué par la lance de Minerve. Entouré de ses amis, dont Pablo Picasso, qui pleurent sa perte, Cocteau ressuscite et poursuit sa marche qu'il qualifie, en voix off, de « sommeil



dormi debout » (2003b, p. 137). Les yeux étranges et traversant un pont hanté par un bruit strident, Cocteau croise le sphinx puis Œdipe, les yeux crevés en larmes, accompagné d'Antigone. Si ces rencontres évoquent la mythologie grecque, il s'agit surtout d'une référence à l'univers intime du créateur. Les trois personnages sont issus de l'œuvre coctalienne. En effet, l'auteur a adapté le mythe d'Œdipe à plusieurs reprises, dans *La Machine infernale*, *Œdipe roi* et *Œdipus rex*. De même, il a écrit une pièce de théâtre et un opéra en s'inspirant du mythe d'Antigone. Le Sphinx, Œdipe et Antigone sont également évoqués de nombreuses fois dans sa poésie. À l'exemple de l'ange Heurtebise, ces personnages clés de l'œuvre coctalienne sont au carrefour de sa vie personnelle et de sa vie d'auteur. Par exemple, la récurrence de la figure d'Œdipe pourrait témoigner de la culpabilité du jeune Cocteau, dont le père s'est suicidé, comme elle pourrait souligner la notion de fatalité, qui est primordiale dans sa conception de la création poétique. Selon Cocteau, « les poètes ne sont que les humbles serviteurs d'un "nous" plus nous que nous, qui se cache au fond de notre organisme et dicte ses ordres » (1960b, p. 90).

Les diverses rencontres avec ces personnages phares de l'œuvre coctalienne définissent la « zone » comme une allégorie des films orphiques. En effet, le cinéaste explique ainsi ces entreprises cinématographiques :

Mon but était de ne pas faire un film, mais un poème, d'employer la machine, non pas à raconter une histoire, mais à me confesser, à dire par images ces choses que nous ne nous formulons qu'au bord du rêve. Si c'est une histoire, c'est une histoire à dormir debout [...]. Les images et les idées s'enchaînent selon la logique implacable d'un monde intérieur où la logique conventionnelle ne fonctionne plus. (2003d, p. 169)

Le cinéaste « tourn[e] la poésie » en « descend[ant] en [lui]-même » et en « surpren[ant] l'état poétique » (2003d, p. 162) dans ses ténèbres internes. La frontière illustre donc par excellence l'essence de la poésie de Cocteau. La voix off du réalisateur souffle à la fin de la dernière séquence citée : « Le Sphinx, Œdipe, ce qu'on a trop voulu connaître, il est possible qu'on le rencontre un jour sans le voir. » (2003b, p. 136) Cette phrase révèle le processus de la réception de la poésie, dont « l'exhibitionnisme [ne] s'exerce [que] chez les aveugles » (2003c, p. 17).

\*

Dans les films de Cocteau, la « zone » est le lieu où le poète perd ses repères mondains et ses caractéristiques terrestres afin de communiquer avec la poésie. La représentation de la traversée évolue dans la trilogie orphique. D'un tableau figurant un espace littéralement imperceptible dans *Le Sang d'un poète*, le cinéaste passe à une traduction complexe de cette invisibilité, usant, dans *Orphée*, de trucages cinématographiques. Avec *Le Testament d'Orphée*, Cocteau consacre tout son film à la « m[ise] en œuvre [des] incidents de frontière qui séparent un monde de l'autre ». (2003e, p. 79) La frontière est une étape essentielle de l'initiation orphique qui s'articule, pour reprendre les mots de Cocteau, autour des « morts successives par lesquelles doit passer un poète jusqu'à devenir, selon l'admirable vers de Mallarmé : "Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change" » (2003d, p. 210).

## Filmographie

- COCTEAU, Jean. (1930), *Le Sang d'un poète*, André Paulvé.  
— (1950), *Orphée*, André Paulvé et les Films du Palais-Royal.  
— (1960a), *Le Testament d'Orphée (ou ne me demandez pas pourquoi)*, Jean Thuillier, Éditions cinématographiques.

## Bibliographie

- COCTEAU, Jean. (1987), *Orphée. Film*, Paris, J'ai lu.  
— (2003a [1948]), *Le Sang d'un poète*, Monaco, Éditions du Rocher.  
— (2003b [1961]), *Le Testament d'Orphée*, Monaco, Éditions du Rocher.  
— (2003c [1953]), *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges ».  
— (2003d), *Du cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher.  
— (2003e), *Entretiens sur le cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher.  
— (2003f), *Sur Le Sang d'un poète*, textes réunis par Christian Lebrat, Paris, Paris expérimental.  
PILLAUDIN, Roger. (1960b), *Jean Cocteau tourne son dernier film (Journal du Testament d'Orphée)*, dessins originaux de Jean Cocteau, Paris, La Table Ronde.

## **Résumé**

Dans la trilogie orphique de Jean Cocteau, le personnage du poète accède à des lieux étranges grâce à différents procédés. Cet espace limbique se caractérise par la déformation de l'espace, du temps et du langage. Espace de désordre et de métamorphose, la frontière est également un espace où le poète rencontre des personnages au carrefour de sa mythologie personnelle. La frontière dans les films de Cocteau est le lieu où le poète perd ses repères mondains et ses caractéristiques terrestres afin de communiquer avec la poésie. La représentation de la traversée de la « zone » évolue dans la trilogie orphique : d'un tableau figurant un espace littéralement imperceptible, le cinéaste passe à la traduction complexe de cette invisibilité.

## **Abstract**

In Jean Cocteau's orphic trilogy, the character of the poet deploys various tricks to enter strange places. The "zone" exists on the margin where space, time and language collapse. A place of disorder and metamorphosis, the border is also a place where the poet encounters others whose lives intersect with his personal mythology. In Cocteau's films, the border is where the poet loses his worldly landmarks and terrestrial features when communicating with poetry. The representation of the crossing of the "zone" evolves through the orphic trilogy: from a tableau in a literally indistinguishable space, the filmmaker moves to the complex translation of this invisibility.